

Thomas Kirchner

# Landschaftsmalerei und politische Souveränität. Zu einem Bildtypus des französischen 17. Jahrhunderts

Man tat sich schwer in Frankreich mit der Landschaftsmalerei. Die Bemühungen, die in den Niederlanden, in Deutschland, auch in Italien seit dem 15. Jahrhundert angestrengt worden waren und die schließlich im Laufe des 16. Jahrhunderts zur Entwicklung einer eigenständigen Gattung der Landschaftsmalerei geführt hatten: in Frankreich fanden sie lange Zeit kein Pendant. Zwar hatte man mit den *Très riches heures* des Duc de Berry eines der bedeutendsten Beispiele für die Entwicklung der Gattung im Lande, es hat jedoch allen Anschein, dass von hier aus keine Impulse für die französische Tafelmalerei ausgingen. Das Konzept war niederländisch und sollte es bleiben.

Die Einführung der Landschaftsmalerei in Frankreich scheint einen anderen Weg genommen zu haben. Nicolò dell'Abate, der als Mitarbeiter von Primaticcio nach Fontainebleau gerufen wurde, hat mit Landschaftsbildern bei einigen französischen Auftraggebern, vielleicht auch Sammlern, Gefallen gefunden.<sup>01</sup> Jedoch weiß man viel zu wenig über die Wurzeln von Abates Landschaftsdarstellungen, die immer noch die Folie lieferten für die Wiedergabe historischer oder literarischer Ereignisse. Der um 1558 entstandene *Raub der Proserpina* scheint zumindest mit den italienischen Wurzeln der Gattung, wie sie etwa in Masaccios *Zinsgroschen* in der Brancacci-Kapelle von Santa Maria del Carmine in Florenz (um 1427) oder in der venezianischen Malerei eines Giovanni Bellini oder Giorgione fassbar sind, wenig gemeinsam zu haben (Abb. 01).

**01** Zu Nicolò dell'Abate siehe zuletzt *Nicolò dell'Abate, Storie dipinte nella pittura del Cinquecento tra Modena e Fontainebleau*, hg. v. Sylvie Béguin u. Francesca Piccini, Mailand 2005, Ausst.-Kat., Modena, Foro Boario, 2005, hier besonders auch der Beitrag von Bert W. Meijer, «Nicolò e il nord», S. 147-153.



**Abb. 01:** Nicolò dell'Abate, *Raub der Proserpina*, um 1558 (Tafel 15)

Die geometrische Durchdringung der Natur, wie sie insbesondere die florentiner Künstler betrieben, interessierte Abate weniger. Wesentlich näher lag ihm das Konzept der Weltlandschaft, das in den Niederlanden seit Hieronymus Bosch insbesondere von Joachim Patinir mit großem Erfolg entwickelt wurde.<sup>02</sup> Abate bediente sich des Konzeptes fast wörtlich. Der erhöhte Vordergrund dient als Bühne, auf der sich die Szene der Entführung abspielt. Im Mittelgrund senkt sich die Landschaft ab, um dann im Hintergrund zu einem recht hoch gelegenen Horizont anzusteigen. Der sich in die Tiefe schlängelnde Fluss als Mittel der Raumschließung findet sich ebenso wieder wie die Farbgestaltung, die mit einer Abfolge von einem warmen Braun im Vordergrund über Grüntöne im Mittelgrund bis hin zum kalten Blau im Hintergrund der Verdeutlichung einer Tiefenstaffelung diene. Und schließlich ist auch der seitlichen Begrenzung des Bildraumes durch einzelne Bergrücken bereits bei Patinir zu begegnen.

Abate bediente sich der Weltlandschaft, auch wenn nicht klar ist, wie er mit dem Konzept und mit der niederländischen Malerei in Kontakt gekommen ist. Mit ihm ist

**02** Zum Konzept der Weltlandschaft siehe Detlef Zinke, *Patinirs Weltlandschaft. Studien und Materialien zur Landschaftsmalerei im 16. Jahrhundert*, Frankfurt am Main/Bern/Las Vegas 1977.

die Landschaftsdarstellung als malerische Aufgabe in Frankreich zum ersten Mal fassbar, aber es gelang ihm nicht, eine französische Landschaftsmalerei als eine eigenständige Gattung zu begründen. Vielleicht verhinderten die Religionskriege, welche die französische Kunst weitgehend zum Erliegen brachten, auch hier ein Weiterverfolgen der Entwicklung. Hierauf haben wir bis zum 17. Jahrhundert zu warten. Und es war wieder ein Ausländer, von dem schließlich der Impuls für eine französische Landschaftsmalerei ausging. Jacques Fouquières, der Kunstgeschichte vor allem bekannt durch eine für ihn unglücklich verlaufene Konfrontation mit Nicolas Poussin bei der Ausstattung der *Grande Galerie* des Louvre, kam aus Brüssel.<sup>03</sup> Er sollte in Paris eine ganze Generation von Künstlern prägen, insbesondere sollte mit ihm die Gattung der Landschaftsmalerei ihren festen Ort finden. Und auch er war noch der Tradition der Weltlandschaft verhaftet. Es wird auf ihn zurückzukommen sein.

Eine andere Traditionslinie der insbesondere in einen politischen Kontext eingebundenen künstlerischen Erfassung von Landschaft in Frankreich scheint ihren Ursprung in Italien, genauer in Siena, gehabt zu haben.<sup>04</sup> Hier hatten Simone Martini und Ambrogio Lorenzetti eine Form der Landschaftsdarstellung entwickelt, die eindeutig politisch konnotiert war und die die bis dahin übliche Selbstdarstellung der Stadt mit Hilfe von religiösen Themen und Stadtpatronen ersetzte. Zuerst wird das neue Konzept fassbar bei dem Wunsch, die militärische Eroberung von Gegenden und Orten durch deren Darstellung zu dokumentieren. Der Raum, in dem es in breiter Form Anwendung fand, war der Sitzungssaal des Consiglio Generale im Palazzo Pubblico. So war der Anlass einer Darstellung des Ortes Giuncarico dessen Annektierung im Jahre 1314. Der Sieneser Rat arbeitete nicht nur einen detaillierten Vertrag aus, der den Einwohnern genau vorschrieb, wie sie sich zu verhalten hatten, sondern bestimmte am 30. März des Jahres auch, dass der eingenommene Ort bildlich festgehalten werden sollte.<sup>05</sup> Das Konzept, das an bereits vorhandene Darstellungen

**03** Eine grundlegende Untersuchung zu Jacques Fouquières steht noch aus; zu der Konfrontation mit Nicolas Poussin siehe Thomas Kirchner, *Der epische Held. Historienmalerei und Kunstpolitik im Frankreich des 17. Jahrhunderts*, München 2001, S. 162 f.

**04** Martin Warnke, *Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur*, München/Wien 1992, hat den Begriff der politischen Landschaft in die kunsthistorische Diskussion eingeführt.

**05** «[...] sed in perpetuum sint et remaneant in Comuni et apud Comune Senarum; et quod dictum castrum pingatur in palatio Comunis Senarum ubi fiunt Consilia, ubi sunt picta alia castra acquistata per Comune Senarum, et numquam possit talis pictura tolli, abradi, vel vituperari.» Archivio di Stato di Siena, Consiglio Generale 83, fol. 119r-121v, abgedruckt in: Max Seidel, «Castrum pingatur in palatio. Ricerche storiche et iconografiche sui castelli dipinti nel Palazzo Pubblico di Siena», in: *Prospettiva. Rivista di storia dell'arte antica e moderna*, 28, 1982, S. 36 f., hier bes. fol. 120r. Zu dem Projekt siehe Edna Carter Southard, *The Frescoes in Siena's Palazzo Pubblico, 1289 – 1539. Studies in Imagery and Relations to other Communal Palaces in Tuscany*, Diss. 1978, New York/London 1979, S. 215 f.; Bram Kempers, *Kunst, Macht und Mäzenatentum. Der Beruf des Malers in der italienischen Renaissance*, München 1989, S. 148-151. Umstritten ist, ob die Darstellung mit einer bei einer Restaurierung 1980/81 freigelegten Szene zu identifizieren ist, wie Seidel 1982 (siehe oben), S. 18-21, Luciano Bellosi, «Castrum pingatur in palatio». 2. Duccio e Simone Martini pittor de castelli senesi 'a l'esempio come erano', in: *Prospettiva. Rivista di storia dell'arte antica e moderna*, Bd. 28, 1982, S. 41-65, und Maria D'Angelico, *Die Datierungs- und Zuschreibungsproblematik des Giuncarico-Freskos im Palazzo Pubblico von Siena und seine Einordnung in die sienesischen Territorialdarstellungen des Trecento*, Diss. 1996, annehmen; anders Andrew Martindale, *Simone Martini*, Oxford 1981, S. 209 f., und Kempers 1989 (wie Anm. 5), S. 148, 398, Anm. 145.

von Burgen anknüpfte, wurde weiterverfolgt. So wurde in den Jahren 1328-1332 eine Reihe von in der Nähe von Siena gelegenen Burgen eingenommen. Wieder wurden detaillierte Verträge ausgearbeitet, welche die Verpflichtungen der Verlierer präzisierten. Und wieder wurde unmittelbar nach der Annektierung eine bildliche Darstellung in Auftrag gegeben, die für den Sitzungssaal des Rates bestimmt war.<sup>06</sup> Die meisten dieser Darstellungen sind ebenso wie die Wiedergaben von Burgen heute verschwunden, sie wurden im Allgemeinen später mit Ereignissen übermalt, die eine aktuellere politische Bedeutung besaßen.

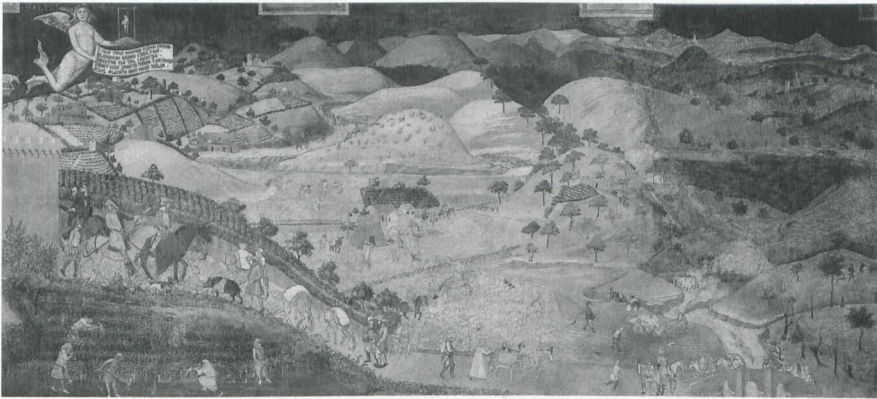
Die erhaltenen Darstellungen und auch die überlieferten Quellen erlauben einige Aussagen über den Charakter der Wiedergaben und das mit ihnen verfolgte Ziel. So wurde Simone Martini 1331 dafür bezahlt, sich zu den unterworfenen Orten zu begeben, und sein Bruder Donato wurde für die Anfertigung von Studien zu den Häusern in diesen Orten entlohnt.<sup>07</sup> Von politischer Seite wurde also eine Darstellungsform verlangt, welche die topographischen Begebenheiten respektierte. Der Stadt Siena lag an der Authentizität der Darstellungen, vermutlich weil diese als Beleg für die Richtigkeit der mit den künstlerischen Wiedergaben verfolgten politischen Aussage angesehen wurde. Die Wiedergaben sollten nicht ein Ereignis, den Akt der Annektierung, zeigen, sind also nicht handlungsorientiert, wie die spätere Historienmalerei, sondern sie waren ein Hinweis auf die Größe und die territoriale Ausdehnung der Republik Siena. Die Beschäftigung mit einer äußeren Wirklichkeit hatte somit profunde politische Gründe. Aufgabe war es, eine künstlerische Form zu finden, die eine politische Situation, den Besitz oder den Zugewinn von Territorien, zu dokumentieren in der Lage war. Die Wiedergabe einer authentisierten Wirklichkeit erfüllte genau diese Aufgabe: die sich in territorialem Besitz niederschlagende politische Situation zu beschreiben und eine Rechtsposition zu fixieren.

Demgegenüber ist das Programm des benachbarten Sitzungssaales der *Neun* wesentlich komplizierter und vielschichtiger. Er wurde von Ambrogio Lorenzetti 1338-1340 mit einer umfangreichen Komposition zu den *Folgen der guten und der schlechten Regierung* ausgemalt.<sup>08</sup> Lorenzetti knüpfte an das Konzept von Simone Martini an. An den beiden Stirnwänden des Saals sind die Allegorien der guten und der schlechten Regierung zu sehen, an den Längswänden die *Folgen der schlechten Regierung* und die Darstellung des *Friedens und Wohlstands als Folgen der guten Regierung*, die für uns von besonderer Bedeutung ist. Die Darstellungen sind die ersten Landschafts- und

**06** Siehe Southard 1979 (wie Anm. 5), S. 229-235; Uta Feldges, *Landschaft als topographisches Porträt. Der Wiederbeginn der Landschaftsmalerei in Siena*, Bern 1980, S. 25-32; Seidel 1982 (wie Anm. 5), S. 17-35; Kempers 1989 (wie Anm. 5), S. 152-156.

**07** Pèleo Bacci, *Fonti e commenti per la storia dell'arte senese. Dipinti e sculture in Siena nel suo contado ed altrove*, Siena 1944, S. 160-163.

**08** Siehe Nicolai Rubinstein, «Political Ideas in Sieneese Art: The Frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico», in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Bd. 21, 1958, S. 179-207; Southard 1979 (wie Anm. 5), S. 272-294; Feldges 1980 (wie Anm. 6), S. 53-65; *Ambrogio Lorenzetti. Il buon governo*, hg. v. Enrico Castelnuovo, Mailand 1995; Quentin Skinner, «Ambrogio Lorenzetti's Buon Governo Frescoes: Two Old Questions, two New Answers», in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Bd. 62, 1999, S. 1-28. Zu den unterschiedlichen, insbesondere von Seiten der Kunstgeschichte und der Politologie vorgeschlagenen Deutungen siehe Alois Riklin, *Ambrogio Lorenzettis politische Summe*, Bern 1996, S. 21-57.



**Abb. 02:** Ambrogio Lorenzetti, *Die Folgen der guten Regierung*, 1338-1340

Stadtansichten im modernen Sinne. Bei den *Folgen der schlechten Regierung* stürzen die Häuser zusammen, die Balkone fallen herunter, und auch die Landschaft, die sich anschließt, spiegelt die schlechte Regierung wider. Sie trägt keine Früchte und kann die Menschen nicht ernähren. Sie ist grau und entspricht damit ebenfalls in der Farbigkeit der allegorischen Darstellung der schlechten Regierung. Aber die Darstellung ist nicht um eine Wirklichkeitswiedergabe bemüht, dies ist vielmehr Aufgabe der *Folgen der guten Regierung* (Abb. 02). Hier ging es dem Auftraggeber um eine Identifizierbarkeit von Landschaft und Stadt. Die Stadt zeigt in einer geordneten Architektur rege Betriebsamkeit. Mit der Darstellung ist Siena gemeint, wie einzelne herausragende Gebäude belegen (links ist der Dom mit Kuppel und Turm, rechts das Stadttor mit der sienesischen Wölfin zu erkennen); den in dem Raum tagenden Politikern wurden somit nicht lediglich allgemein die Ziele einer guten Regierung, sondern die Leistung der Regierung der Sieneser Republik vorgehalten. Ähnlich wie bei der Stadt greift die Wiedergabe der Landschaft einzelne Versatzstücke der Wirklichkeit auf und ist als ein Hinweis auf die vor den Toren der Stadt anzutreffende topographische Situation zu verstehen, selbst wenn noch nicht von einem Landschaftsportrait im modernen Sinne gesprochen werden kann. Es handelt sich nicht um eine Ideallandschaft, wie man sie etwa in den mittelalterlichen Darstellungen eines *Hortus conclusus* finden kann, die Landschaft ist vielmehr deutlich eine Kulturlandschaft, die belebt ist, in der gearbeitet wird, die von Straßen durchzogen ist, in der Brücken Flüsse überqueren helfen. Sie ist damit nicht in einem gottgegebenen Zustand gezeigt, sondern ebenso Ergebnis einer guten Politik wie eine schöne und florierende Stadt. Landschaft und Stadt gehen hier eine Einheit ein, sie unterliegen gleichermaßen den Gesetzen der Politik.

Nun hätte diese Aussage auch in einer abstrakten Form verbildlicht werden können. Hier haben wir es jedoch mit einer Landschaftswiedergabe zu tun, die in ihrer Präzision deutlich über Simone Martinis Darstellungen der annektierten Burgen hinausgeht. Dieses Phänomen war neu, zum ersten Mal wurde eine konkrete Landschaft gezeigt, in der der Mensch lebt und arbeitet, und zwar nicht in einem mittelalterlichen Verständnis, das Landarbeit als Folge des Sündenfalls negativ bewertete, sondern

positiv als etwas, das durch Menschenhand zu gestalten ist und das bei guter Regierung eine Grundlage des Wohlstandes und der Zufriedenheit der Menschen ist. Beide Kulturen – Stadt und Land – gehen eine Verbindung ein, wenn auch die städtische Kultur deutlich dominiert. Es ist der Blick des Städters, der hier gezeigt ist. Die Stadt erscheint als das Zentrum, dort sind die meisten Aktivitäten zu beobachten, auch werden die Früchte der landwirtschaftlichen Arbeit in die Stadt getragen.

Hiermit mag die politische Dimension der Darstellung skizziert sein, wie ist indes die Darstellung unter künstlerischen Gesichtspunkten einzuschätzen? Der Schritt Lorenzettis für die Landschaftsauffassung ist groß. Und doch unterscheidet sich die Darstellung von der sich entwickelnden Landschaftsmalerei. Ein ausgearbeitetes Kompositionsschema ist nicht zu erkennen, insbesondere fehlt ein Rahmen, der der Darstellung einen Halt verleihen könnte. Die Landschaft ist deutlich entgrenzt. Der Aufbau der Landschaft entspricht ebenfalls nicht den modernen Raumvorstellungen. Lorenzetti staffelt die einzelnen Raumschichten hintereinander, der Betrachter blickt auf die vorderen Raumschichten; die Landschaft hebt sich zum Horizont langsam an, wodurch der Betrachter frontal auf den in Wirklichkeit weit entfernten und zur Sienesischen Republik gehörenden Hafen von Talamone und die Hügel am Horizont blickt, in denen die Landschaft einen hinteren Abschluss findet.<sup>09</sup> Damit wird der Herrschaftsraum der Stadt nur durch natürliche Grenzen begrenzt, das Meer und eine Bergkette; zur Seite und nach unten ist er geöffnet. Auch ist die Landschaft nicht aus einem Guss. Dem Künstler gelingt es noch nicht, die Menschen in der Landschaft und die Landschaft aus demselben Blickwinkel darzustellen. Ebenso scheinen die Gebäude in der Landschaft einer eigenen Perspektive zu gehorchen. Die Komposition besitzt damit noch keinen einheitlichen Orientierungspunkt ebenso wenig wie ein Zentrum. Es ist noch nicht der Betrachter, auf den das gesamte Bilduniversum ausgerichtet ist. Aber Lorenzetti betont deutlich die Teile, die eine Landschaft politisch konnotierten und die in der Folge in den Texten zur politischen und militärischen Bedeutung der Geographie und zur Souveränität eines Fürsten oder einer Republik immer wieder angeführt wurden: Grenzen, Straßen, hier insbesondere die nach Rom führende Via Francigena, Flüsse, hier die Arbia, und Brücken. Für seine neue Bildform könnte Lorenzetti auf die sich gerade zu der Zeit entwickelnde Kartographie zurückgegriffen haben.<sup>10</sup> Denn wie in der kartographischen Erfassung einer Landschaft werden nicht einzelne Partien besonders hervorgehoben, sondern erfährt jeder Teil dieselbe Aufmerksamkeit, unabhängig davon, ob er sich im Zentrum oder am Rande der Komposition befindet.

**09** Zur Raumkonstruktion der Darstellungen siehe auch John White, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, London 1957, S. 93-99.

**10** Zur Verbindung von Kartographie und Lorenzettis Landschaftsdarstellung siehe Tanja Michalsky, «Limes ile Galliarum et Hispaniae, Pirenaeus vertex, inde non cernitur. Zum Verständnis von Land und Landschaft in verschiedenen Medien des italienischen Spätmittelalters», in: *Landschaften im Mittelalter*, hg. v. Karl-Heinz Spieß, Stuttgart 2006, bes. S. 253-260; allgemein hierzu siehe dies., «Hic est mundi punctus et materia gloriae nostrae. Der Blick auf die Landschaft als Komplement ihrer kartographischen Eroberung», in: *Das Geheimnis am Beginn der europäischen Moderne*, hg. v. Gisela Engel u. a., Frankfurt am Main 2002 (Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit, Bd. 6), S. 346-453.

Nun sollte eine einheitliche Bildgestaltung erst ein Jahrhundert später mit der Einführung einer wissenschaftlichen Perspektive entwickelt werden, welche die gesamte Bildwelt auf den Betrachter ausrichtete. Mit ihr sollte auch die sich nun langsam entwickelnde Landschaftsmalerei einer Kompositionsform unterworfen werden, die der Landschaft ein Zentrum und eine seitliche Begrenzung verleiht. Indes wurde die von Lorenzetti gewählte Bildform nicht vollends aufgegeben, sondern insbesondere im Frankreich des 17. Jahrhundert wieder aufgegriffen, wodurch sich die Frage aufdrängt, ob das, was den modernen, kunsthistorisch geschulten Betrachter irritiert, nicht bewusst eingesetztes Ausdrucksmittel gewesen ist und Lorenzetti nicht eine Lösung entwarf, die von der Landschaftsmalerei bald überwunden werden sollte, sondern eine auch in Zukunft valide Form eines Typus einer (politisch konnotierten) Landschaft.

Kehren wir also nach Frankreich zurück. Als man um die Wende zum 17. Jahrhundert erste Überlegungen zur Ausstattung des prominentesten Bauprojektes in Paris, der *Grande Galerie* des Louvre, anstellte, dachte man zunächst nicht an die mythologischen Themen oder an die Ereignisse aus den großen Epen, mit denen die berühmten, künstlerisch sehr ambitionierten Galerien Primaticcios in Fontainebleau ausgestattet waren, sondern an Wiedergaben, der Regionen des Landes.<sup>11</sup> Man hatte wohl vor allem die *Galleria delle Carte Geografiche* vor Augen, die Gregor XIII. 1580-1582 im Vatikan hatte anlegen lassen und die die Besitzungen des Papstes dokumentierte. Dem Konzept war bereits um 1600 die Ausmalung der *Galerie des Cerfs* in Fontainebleau durch Toussaint Dubreuil gefolgt, in der ebenfalls in kartographischen Ansichten die Besitzungen des Königs gezeigt sind. Für die mit über 400 Metern extrem lange Galerie des Louvre dachte man an eine entsprechende Ausstattung, der Rahmen war nun ein nationaler, bei den 92 Wandfeldern zwischen den Fenstern der Galerie galt es weniger, die Besitzungen des Königs als vielmehr die Größe des Landes zu versinnbildlichen. Zu diesem Zweck begab sich der Minister Heinrichs IV. Sully eigens zu dem königlichen Geographen Antoine de Laval, um sich über die Geographie und die kartographischen Darstellungen der Provinzen zu informieren, über die Pläne von Städten, die Wiedergabe von Festungen, Häfen und Passagen und deren Beschreibungen, womit die Themen der geplanten Darstellungen umrissen wären.<sup>12</sup> Sully handelte sicherlich im königlichen Auftrag. Heinrich IV. war ein Liebhaber von Landkarten und besaß selbst eine Sammlung von ausgewählten Exemplaren. Mehr noch, Heinrich IV. maß der Geographie einen hohen politischen und insbesondere militärischen Wert bei. Für seinen Minister Sully – zugleich Oberbefehlshaber der Artillerie – stand die militärische Bedeutung im Vordergrund, wenn er von allen Departements Karten in Auftrag gab, auf denen die für die Artillerie geeigneten Brücken und die Verbindungswege zwischen den Städten eingezeichnet werden sollten.<sup>13</sup>

**11** Siehe hierzu Kirchner 2001 (wie Anm. 3), S. 31 f.

**12** So berichtet es Antoine de Laval in seinem 1605 publizierten Gutachten: Antoine de Laval, «Des peintures. Convenables aux basiliques et palais du roy. Memes à sa gallerie du Louvre à Paris», in: Jacques Thuillier, «Peinture et politique: une théorie de la galerie royale sous Henri IV», in: *Etudes d'art français offertes à Charles Sterling*, hg. v. Albert Châtelet u. Nicole Reynaud, Paris 1975, S. 195.

**13** Siehe Roland Mousnier, *Les institutions de la France sous la monarchie absolue 1598-1789*, 2 Bde., Paris 1974, Bd. 1, S. 534. Zur Förderung der Kartographie seitens der französischen Politik siehe David Buisseret, «Monarchs, Ministers, and Maps in France before the Accession of Louis XIV», in: ders.

Damit wäre die Ausstattung der *Grande Galerie* in einen politischen, ja militärischen Zusammenhang eingebunden gewesen.

Antoine de Laval war der richtige Ansprechpartner für das Projekt, arbeitete er doch im Auftrag der Krone an Karten von einzelnen Provinzen; an Künstler wandte sich Sully in der Frage der Ausmalung allem Anschein nach nicht. Der Geograph riet von einer Ausstattung mit Karten oder topographischen Ansichten ab und schlug in seinem Gutachten stattdessen die Ausstattung der Galerie mit Szenen zur (vor allem militärischen) französischen Geschichte von Karl Martel bis Franz I. vor, alternativ und deutlich favorisiert mit Porträts der französischen Könige von Pharamond bis Heinrich IV.<sup>14</sup> Der Vorschlag überrascht, da er aus der Feder eines Geographen stammte, der seiner Disziplin die Möglichkeit nahm, sich an einem der prominentesten Orte in Frankreich zu präsentieren. Zwei Überlegungen könnten Laval zu seiner Zurückhaltung veranlasst haben. Zum einen war die französische Kartographie noch in einem äußerst beklagenswerten Zustand. Es gab nur von wenigen Provinzen wirklich Karten, so war erst 1595 die erste Karte von der Umgebung von Paris erstellt worden, und diese war auch noch fehlerhaft.<sup>15</sup> An die Qualität der flämischen und niederländischen Karten reichten die französischen Karten nicht heran. Man war also noch gar nicht in der Lage, das Land in seiner Gesamtheit oder auch nur in seinen zentralen Teilen kartographisch zu erfassen. Der zweite Grund wird wohl militärischer Natur gewesen sein. Die Karten, die gerade mit Nachdruck erstellt wurden, betrafen vor allem die politisch und militärisch brisanten Grenzregionen und wurden als Geheimsache behandelt.

Die von Laval vorgeschlagene Porträtgalerie wurde in reduzierter Form in der benachbarten *Petite Galerie* realisiert, für die *Grande Galerie* hielt die königliche Administration jedoch an ihrer Idee einer Ausstattung mit topographischen Wiedergaben fest, als sie sich im Jahre 1626 des Projektes erneut annahm.<sup>16</sup> Am 29. Oktober des Jahres schloss sie einen Vertrag mit dem Landschaftsmaler Jacques Fouquières, in dem explizit auf das ursprüngliche Konzept Bezug genommen wird.

Nostre [i.e. Louis XIII] intention conforme à celle du feu roi Henry le Grand, nostre très honoré seigneur et père que Dieu absolve, étant pour plusieurs bonnes considérations à nous ordonnées d'avoir en la grande gallerie de nostre château du Louvre, les portraits desdites villes, places et paysages des environs [...].<sup>17</sup>

(Hg.), *Monarchs, Ministers, and Maps. The Emergence of Cartography as a Tool of Government in Early Modern Europe*, Chicago/London 1992, S. 99-123; siehe auch ders., «The Cartographic Definition of France's Eastern Boundary in the Early Seventeenth Century», in: *Imago Mundi*, Bd. 36, 1984, S. 72-80; zu einem frühen Projekt der französischen Kartographie siehe François de Dainville, «Jean Jolivet's 'Description des Gaules'», in: *Imago Mundi*, Bd. 18, 1964, S. 45-52.

**14** Laval (1605) 1975 (wie Anm. 12), S. 197-202.

**15** Mousnier 1974 (wie Anm. 13), Bd. 1, S. 533.

**16** Die *Petite Galerie* umfasste die Porträts der Könige vom hl. Ludwig bis Heinrich IV.; die Arbeiten wurden von Jacob Bunel geleitet. Die Galerie brannte 1661 aus.

**17** «Unser [i.e. Ludwig XIII.] Vorhaben entspricht demjenigen des verstorbenen Königs Heinrich der Große, unserem verehrten Herrn und Vater, dem Gott die Absolution erteilt und der uns aus mehreren guten Erwägungen aufgetragen hat, in der großen Galerie unseres Schlosses Louvre die Ansichten



Ein Brief des Königs an den Rat der Stadt Toulon klärt uns über den Charakter auf, den die Darstellungen haben sollten:

[...] nous avons fait expédier une commission au sieur Fouquier [...] pour se transporter par toutes les villes de nostre pays de Provence pour en faire les plants, tableaux, perspectives, mesmes les paysages des environs pour les faire mettre dans la grande gallerye de nostre château du Louvre, suivant le desseing du feu roy nostre très honoré seigneur et perre.<sup>18</sup>

Der Maler wurde vertraglich verpflichtet, sich zu den einzelnen Orten zu begeben und dort die Studien für seine topographischen Ansichten anzufertigen. 1627 reiste er zu diesem Zwecke nach Toulon, 1632 überreichte er der königlichen Verwaltung zwei – nicht erhaltene – Ansichten dieser Stadt.<sup>19</sup> Mit dem Projekt wurde von der Idee einer Ausstattung mit Karten Abstand genommen. Die Wiedergaben sollten – wie die Wahl Fouquières' als ausführenden Künstler nahe legt – wohl den modernen Vorstellungen von Landschaftsmalerei zumindest ansatzweise genügen. Berücksichtigt man jedoch, dass zur gleichen Zeit im Auftrag der Königin-Mutter Maria de' Medici eine künstlerisch äußerst ambitionierte Galerie von Peter Paul Rubens angefertigt wurde, so wird deutlich, dass die königliche Administration offensichtlich eigene Ziele verfolgte, die sich vom Konzept einer allegorisch überhöhten Darstellung zeitgenössischer Ereignisse abhoben. Wir können nur vermuten, wie die Werke, mit denen Fouquières beauftragt wurde, aussehen sollten beziehungsweise aussahen. Sicher scheint, dass sie nicht lediglich aus einer kartographischen Wiedergabe der jeweiligen Region bestehen sollten. Mit den Karten werden sie indes gemeinsam gehabt haben, dass sie sich auf die Wiedergabe der topographischen Situation konzentrierten und kaum Handlungsmomente aufwiesen.

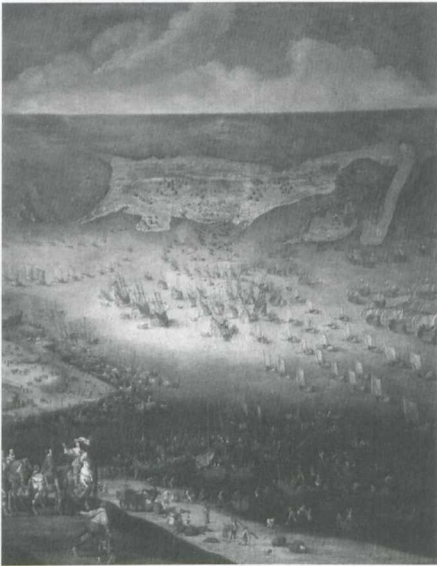
Diese Darstellungsform wurde bald ergänzt durch das Einbringen einer historisch bedeutsamen Handlung. Die staatliche Selbstdarstellung sollte nun nicht nur die Größe des Landes dokumentieren, sondern zudem zentrale politische Ereignisse thematisieren, die zu dieser Größe geführt hatten. Die für diese Aufgabe gefundene künstlerische Form nahm ihren Ausgang von der Kartographie. Sie zeigt auf einer Bühne im Vordergrund einige hochrangige Personen, dahinter erstreckt sich eine weite Landschaft mit dem eigentlichen militärischen Ereignis, ohne dass ein räumlicher Zusammenhang mit dem Vordergrund unmittelbar erkennbar wäre. Die Landschaft

---

der besagten Städte, Plätze und umgebenden Landschaften zu haben [...].»; «Commission du peintre Fouquières pour les consuls de Toulon, 29.10.1626», in: Charles Ginoux, *Artistes de Toulon*, Paris 1894 (Nouvelles archives de l'art français, Bd. 10, 1894), S. 251.

**18** «[...] dem Plan des verstorbenen Königs, unseres sehr verehrten Herrn und Vaters, folgend haben wir dem Herrn Fouquières den Auftrag überbringen lassen [...], sich zu allen Provinzstädten unseres Landes zu begeben, um Pläne, Bilder, Perspektiven, auch Landschaftsansichten der Umgebungen anzufertigen, die in der großen Galerie unseres Schlosses Louvre angebracht werden sollen.»; «Lettre de Louis XIII aux consuls de Toulon pour leur commander le peintre Fouquières, 28.7.1629», ebd., S. 251.

**19** Charles Ginoux, «Séjour et travaux du peintre Fouquières à Toulon», in: *Nouvelles archives de l'art français*, Bd. 4, 1888, S. 57-60.



**Abb. 03:** Nicolas Prévost (Werkstatt), *Die Aufhebung der Belagerung der Ile de Ré, um 1640* (Tafel 13)

ist in einer anderen Perspektive als der Vordergrund gezeigt, sie wirkt nach hinten hochgeklappt, so dass der Horizont fast an den oberen Bildrand rutscht. Die Darstellungen haben nichts zu tun mit den prominenten Wiedergaben historischer Schlachten, in denen der Held inmitten eines Kampfes gezeigt ist und die immer wieder als der Höhepunkt der Historienmalerei bezeichnet wurden (etwa Giulio Romanos *Konstantinschlacht*), sie haben aber auch nichts zu tun mit einer Landschaftsmalerei, wie sie zeitgleich Claude Lorrain entwarf.<sup>20</sup> Das Vorbild scheint niederländisch-flämischen Ursprungs gewesen zu sein, insbesondere Peeter Snayers hatte sich hier einen Namen gemacht. Diesem Muster folgten die von Ludwig XIII. bei Jacques Callot in Auftrag gegebenen großformatigen Radierungen zu den Belagerungen der Insel Ré und von La Rochelle<sup>21</sup> wie

auch die Gemälde, die sein Premierminister Richelieu von Nicolas Prévost für die Galerie seines bei Tours gelegenen Schlosses anfertigen ließ (Abb. 03).<sup>22</sup>

Diese einmal gefundene Form trat ihrerseits bald in den Hintergrund, wenn auch die Verbindung des Einfangens einer topographischen Situation mit der Wiedergabe einer bedeutsamen Handlung nicht aufgegeben wurde. Die Kartographie wurde aus der künstlerischen Selbstdarstellung des Landes verdrängt, und dies erstaunlicherweise genau zu dem Zeitpunkt, als sie mit den großen Werken von Jean Le Clerc (1619), Nicolas Sanson (1651) und Nicolas Tassin (1655) endlich die Grundlagen lieferte, die man zu Beginn des Jahrhunderts für die Ausstattung des Louvre gebraucht hätte.<sup>23</sup> Erstaunlich ist diese Entwicklung auch, da in einem anderen Bereich nahezu

**20** Zu den unterschiedlichen Bildstrategien siehe auch Thomas Kirchner, «Paradigma der Gegenwärtigkeit. Schlachtenmalerei als Gattung ohne Darstellungskonventionen», in: *Bilder der Macht. Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts*, hg. v. Stefan Germer u. Michael F. Zimmermann, München 1997 (Veröffentlichung des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, Bd. 12), S. 107-124.

**21** Siehe *Jacques Callot. 1592-1635*, Ausst.-Kat., Nancy, Musée historique lorrain, 1992, S. 369-377.

**22** Zu der Galerie und ihrer Ausstattung siehe Thomas Kirchner, «Richelieu et son usage programmatique de l'art. L'image du cardinal dans le décor de ses résidences», in: *Richelieu patron des arts*, hg. von Jean-Claude Boyer, Barbara Gahtgens und Bénédicte Gady, Paris 2009 (Passages/Passagen, Bd. 17), hier S. 261-264.

**23** Jean Le Clerc, *Theatre géographique du royaume de France. Contenant les cartes et descriptions particulieres des provinces d'iceluy. Oeuvres nouvellement mis en lumiere: Avec une table, où sont les noms de toutes les cartes de chacune des dites provinces*, Paris 1619; Nicolas Sanson, *La France, l'Espagne, l'Italie, l'Allemagne, et les isles Britanniques, où sont l'Angleterre, l'Escoce, et l'Irlande; descrites en plusieurs cartes et*

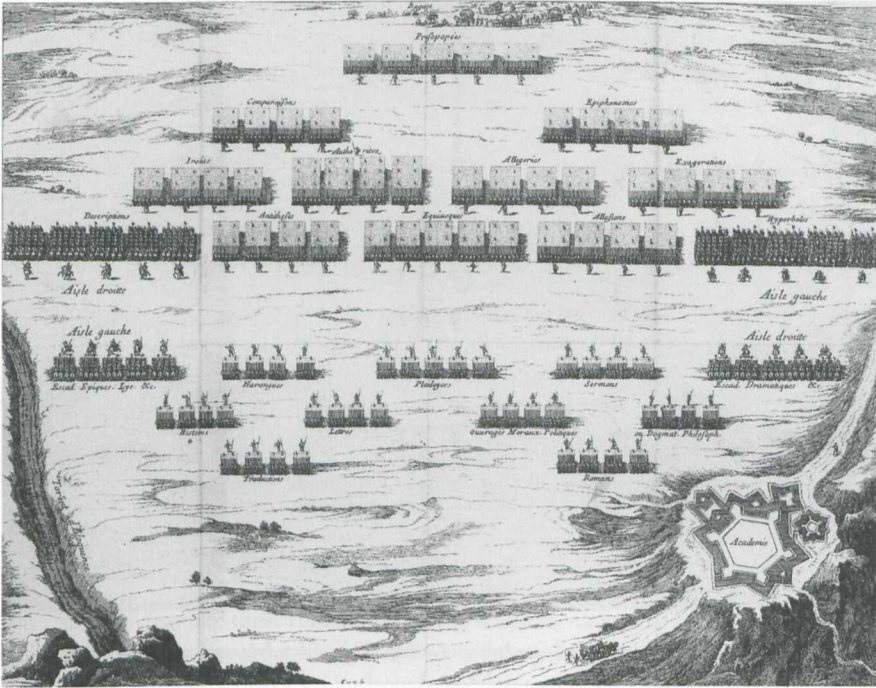


Abb. 04: François Chauveau nach Antoine Furetière, *Die Schlacht im Königreich der Beredsamkeit*, 1658

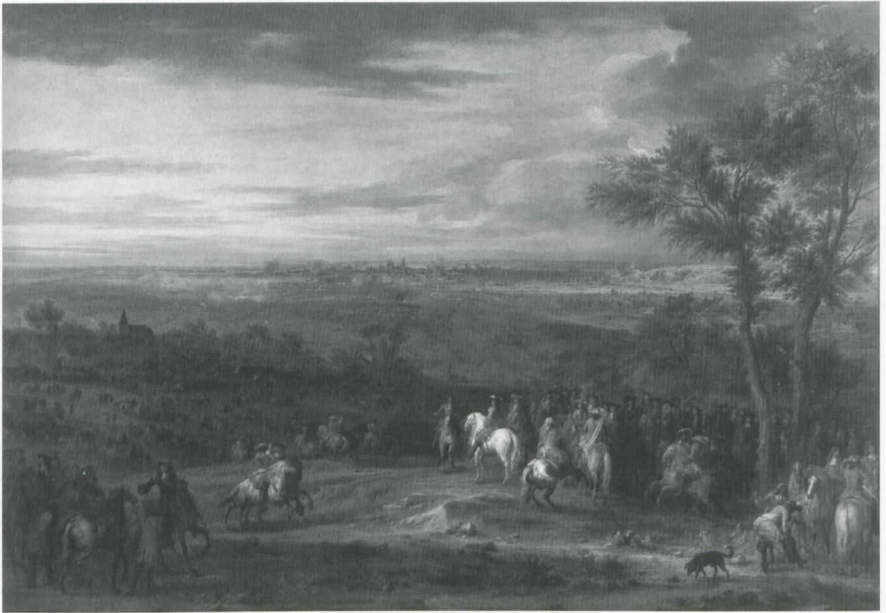
zur gleichen Zeit eben diese Form aufgegriffen wurde. In Anlehnung an die Kartographie wurde insbesondere in der galanten Literatur der fünfziger und sechziger Jahre das Motiv der Karte, auch in Verbindung mit der Skizzierung einer militärischen Aktion, bemüht, etwa wenn Antoine Furetière 1659 den Kampf der Académie Française gegen die aufsprießenden neuen libertinen Gattungen, die sich den Regeln der Poetiken entzogen, in der Form schildert, die Callot und Prévost für die Wiedergabe der zeitgenössischen militärischen Ereignisse entwickelt hatten (Abb. 04).<sup>24</sup>

Fouquières' Ausstattung wurde nie abgeschlossen. Die Städte zeigten nur ein sehr verhaltenes Interesse, da sie die Kosten für die Darstellungen übernehmen sollten, der Künstler scheint von persönlichen Problemen belastet gewesen zu sein.<sup>25</sup> Die

*différens traités de géographie, et d'histoire; suivant les plus belles et principales distinctions, qui se peuvent remarquer dans tous les auteurs anciens, et nouveaux*, Paris 1651; Nicolas Tassin, *Carte générale de la géographie royale*, Paris 1655.

<sup>24</sup> Siehe *Au temps des précieuses. Les salons littéraires au XVII<sup>e</sup> siècle*, Ausst.-Kat., Paris, Bibliothèque Nationale, 1968, S. 41-45; zu der abgebildeten Illustration nach Furetières Text siehe Kirchner 2001 (wie Anm. 3), S. 360-362.

<sup>25</sup> Zeitgenössische Quellen sprechen davon, dass Fouquières nach seiner Erhebung in den Adelsstand durch Ludwig XIII. Schwierigkeiten hatte, seine neue soziale Position mit der Notwendigkeit der Verfolgung einer geregelten Arbeit zu vereinbaren, außerdem bemerken sie, dass der Künstler Alkoholprobleme hatte, die ihn ebenfalls an der Arbeit hinderten. Ungeachtet dessen scheint er das Projekt



**Abb. 05:** Adam Frans Van der Meulen, *Die Ankunft Ludwigs XIV. auf dem Feld vor Maastricht*, 1675 (Tafel 14)

königliche Verwaltung verlor spätestens das Interesse, als 1638 nach 23 Ehejahren endlich der Thronfolger – der spätere Ludwig XIV. – geboren wurde. Man entschied sich, die Galerie von Nicolas Poussin mit Themen aus der Geschichte des Herkules ausmalen zu lassen. Aber aufgegeben wurde auch dieses Mal das alte Konzept einer Selbstdarstellung mit Hilfe topographischer Wiedergaben nicht.

Die Verbindung von Landschaftsdarstellung und bedeutsamer Handlung wurde in den sechziger Jahren wieder aufgegriffen, dies sollte die Aufgabe eines flämischen Malers sein, den die Administration 1665 nach Paris berief und der dort bald eine zentrale Position einnehmen sollte: Adam Frans Van der Meulen, ein Schüler von Peeter Snayers.<sup>26</sup> Van der Meulen begann seine Arbeit am Hofe mit der Darstellung der königlichen Schlösser und deren Umgebung und auch mit Jagdszenen in der Nähe der Residenzen. Bald jedoch entwickelte er für die Wiedergabe der Schlachten Ludwigs XIV. eine

weiterhin als seine Aufgabe betrachtet zu haben, wie seine heftige Reaktion gegenüber Nicolas Poussin im Jahre 1641 zeigt, in der er darauf beharrte, dass ihm die Leitung der Ausstattungsarbeiten der Grande Galerie übertragen worden sei. Hiervon spricht Poussin in einem Brief an Paul Fréart de Chantelou vom 19. August 1641, in: Nicolas Poussin, *Correspondance*, hg. v. Ch. Jouanny, Paris 1911 (Archives de l'art français, Bd. 5), S. 90 f.

**26** Van der Meulen hat in den letzten Jahren die Aufmerksamkeit der Kunstgeschichte auf sich gezogen. Siehe *A la gloire du roi. Van der Meulen, peintre des conquêtes de Louis XIV.*, Ausst.-Kat., Dijon, Musée des Beaux-Arts/Luxemburg, Musée d'Historie de la ville, 1998/99; Isabelle Richefort, *Adam-François van der Meulen (1632-1690). Peintre flamand au service de Louis XIV.*, Rennes 2004.

Darstellungsform, die auf die Verbindung von Handlungswiedergabe im Vorder- und Mittelgrund und Karte im Hintergrund zurückgriff, die Bilder jedoch einer weitgehend einheitlichen perspektivischen Durchgestaltung unterwarf (Abb. 05).<sup>27</sup>

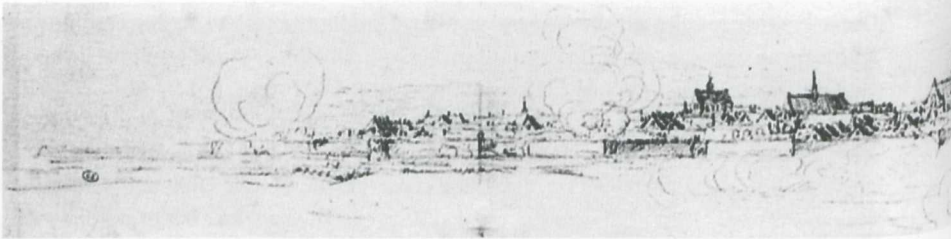
Van der Meulen reiste für seine zahllosen Darstellungen der Schlachten Ludwigs XIV. – ähnlich wie Simone Martini – zu den Orten des Geschehens, studierte dort aber nicht die militärische Handlung. Er erreichte die Schauplätze der Schlachten erst ein oder zwei Tage nach dem Ereignis, welches das Thema seiner Bilder werden sollte. Vor Ort nahm er akribisch die topographische Situation auf, die dann in den endgültigen Werken aber lediglich den Mittel- und besonders den Hintergrund einnahm (Abb. 06). Das eigentliche Ereignis im Vordergrund fügte er erst im Atelier in Paris ein.

Der Bildraum in Van der Meulens Gemälden entspricht den modernen Seherfahrungen, auch wenn weiterhin Brüche in der Perspektive zu verzeichnen sind. Und doch folgte der Künstler dem in den Werken von Snayers, Callot und Prévost vorgezeichneten Weg: Auf einer erhöhten Bühne im Vordergrund sind die zentralen politischen Akteure, meist der König mit seiner Entourage, zu sehen. Im Mittelgrund wird dann die eigentliche militärische Aktion gezeigt, der Hintergrund gibt eine präzise Aufnahme der Gegenden wieder. Auch wenn die militärischen Ereignisse fraglos der Ausgangspunkt der Darstellungen sind, so spielen sie für die Argumentation der Werke doch nur eine untergeordnete Rolle. Authentisch sind lediglich die topographischen Situationen, diese sind bis ins Detail studiert, nicht aber die Ereignisse. Nun sollte mit der Betonung der authentischen Wiedergabe einer Landschaft fraglos der Wahrheitsgehalt der in dieser Landschaft wiedergegebenen Handlung untermauert werden, die de facto Van der Meulen nicht selbst gesehen hatte und die in gewissem Sinne austauschbar erscheint. Gleichwohl ist die Landschaft nicht lediglich Staffage für die Ereignisse, sie ist vielmehr der eigentliche Bildgegenstand. Und der Blick auf die Landschaft ist nicht (wie in der den akademischen Vorstellungen folgenden Gattung der Landschaftsmalerei) von künstlerischen Ideen geleitet, vielmehr versteht er die Landschaft als einen politischen Ort.

Wie kann diese politische Dimension nun beschrieben werden? Und durch welche bildnerischen Mittel wird sie verdeutlicht? Ein Blick auf die politische Theorie soll bei der Beantwortung der Frage helfen. Der Staatstheoretiker Jean Bodin stellte in seiner erstmals 1576 erschienenen, mehrfach wieder aufgelegten und im Folgenden nach der Edition von 1593 zitierten Schrift *Les six livres de la République* eine direkte Verbindung zwischen der Geographie eines Landes und einer politischen Ordnung her. Zwar beschrieb er die Landschaft nicht per se als politisch, aber nach seiner Einschätzung musste eine politische Ordnung von den geographischen Begebenheiten ihren Ausgang nehmen, wollte sie funktionieren:

[...] l'un des plus grands, et peut estre le principal fondement des Républiques, est d'accommoder l'estat au naturel des citoyens, et les edits et ordonnances à

**27** Siehe hierzu und zu dem Folgenden Kirchner 1997 (wie Anm. 20), S. 111-113, zu Van der Meulens Bildentstehung und -aufbau siehe auch Wolfgang Schulz, «Adam François van der Meulen und seine Condé-Ansichten», in: *Bulletin. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 1974-1980, Bd. 1-3, S. 245-268.



**Abb. 06:** Adam Frans Van der Meulen, *Die Ankunft Ludwigs XIV. auf dem Feld vor Maastricht*, 1675

la nature des lieux, des personnes, et du temps. [...] Qui fait aussi qu'on doit diversifier l'Etat de la République à la diversité des lieux : à l'exemple du bon architecte, qui accommode son bastiment à la matiere qu'il trouve sur les lieux.<sup>28</sup>

Auch die Geographie unterstrich die Verbindung von Landschaft und Politik. So stellte Nicolas Tassin seiner *Carte generale de la geographie royalle* (1655) eine Bemerkung voran, welche die Bedeutung der Geographie für die Politik reflektiert: Die Geographie «[...] est utile et necessaire à ceux qui s'adonnent à la politique: Car comme l'Histoire est l'œil de la prudence, et la prudence l'œil de la politique : Ainsi la Geographie est l'œil et la lumiere de l'Histoire.»<sup>29</sup>

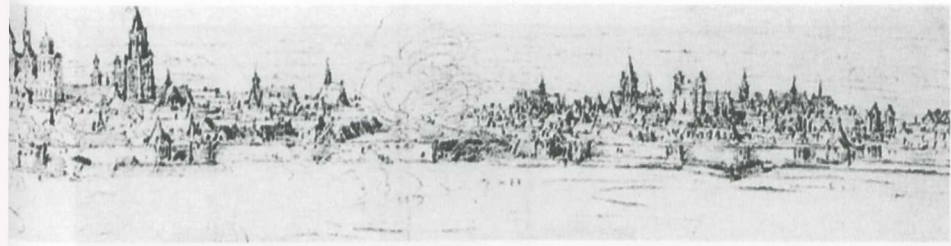
Im *Dictionnaire de l'Académie Française* (1694) heißt es ganz ähnlich: «La geographie est necessaire pour bien sçavoir l'histoire» (Die Geographie ist notwendig, um die Geschichte gut zu kennen).<sup>30</sup> Der Amsterdamer Kartograph Joan Blaeu betont im Vorwort seines Ludwig XIV. gewidmeten monumentalen Kartenwerkes *Le grand atlas ou cosmographie blaviane. En laquelle est exactement descrite la terre, la mer, et le ciel* (1663), bestehend aus zwölf Foliobänden, in offensichtlichem Rückgriff auf Tassin ebenfalls die Bedeutung der Geographie für die Geschichte und Politik.

Ceux-là me semblent n'avoir pas mal rencontré, qui ont appelé l'Histoire, l'œil de la Prudence civile ; et la Geographie, l'œil et la lumiere de l'Histoire.

**28** «[...] eine der wichtigsten Grundlagen eines Staates, ja vielleicht die wichtigste überhaupt, ist es, seine Regierungsform der Wesensart seiner Bürger und die Edikte und Verordnungen in örtlicher, persönlicher und zeitlicher Hinsicht den gegebenen Umständen anzupassen. [...] Das hat auch zur Folge, dass man nach dem Vorbild eines erfahrenen Baumeisters, der sein Bauwerk auf den am Ort seiner Errichtung vorgefundenen Baustoff abstellt, die Verfassung eines Staates den unterschiedlichen örtlichen Bedingungen anpassen muss.» Jean Bodin, *Les six livres de la République. Plus l'apologie de René Herpin; avec un discours et responses du mesme autheur aux Paradoxes du sieur de Malestroit sur le rehaussement et diminution des monnoyes et le moyen d'y remedier*, Lyon 1593, 5. Buch, 1. Kapitel, S. 666 (Übers.: Jean Bodin, *Sechs Bücher über den Staat*, hg. v. Bernd Wimmer, München 1986, Bd. 2, 5. Buch, 1. Kapitel, S. 161 f.). Siehe dazu auch François de Dainville, *Les jésuites et l'éducation de la société française. La géographie des humanistes*, Paris 1940, S. 142 f., und Pierre Mesnard, *L'essor de la philosophie au XVIe siècle* (1936), Paris 1969, S. 530-538.

**29** «[...] ist denen nützlich, die sich der Politik widmen. Denn wie die Geschichte das Auge der Vorsicht ist, und die Vorsicht das Auge der Politik, so ist die Geographie das Auge und das Licht der Geschichte.» Tassin 1655 (wie Anm. 23), S. 1.

**30** *Le dictionnaire de l'Académie Française*, 2 Bde., Paris 1694, Bd. 1, S. 520.



[...] La cognoissance des personnes est de grande importance en l'histoire, mais celle du temps l'est aussi, et pareillement celle du lieu. [...] Si vous ignorez où est la Rochelle, et la pointe de Coreille [...] vous ne verrez goutte en l'histoire du siege, que Louys le Iuste [...] a mis devant ceste place ; et ne pourrez vous imaginer, combien esmerueillable a esté la digue, avec laquelle il luy a bousché le passage de la mer.<sup>31</sup>

Ist die Geographie also wichtig für das richtige Verständnis von Geschichte und von Politik, so ist ihre Kenntnis auf der anderen Seite auch fundamental für die politischen Handelnden, insbesondere auch für die Militärs. Damit war die Landschaft, so wie sie die Geographie begriff, politisch.<sup>32</sup>

Nun sind Van der Meulens Landschaften fraglos politisch, weil sie Orte politisch bedeutsamer Handlungen zeigen. Ihre politische Dimension erweist sich indes auch noch in einem anderen Punkt, wie ein Vergleich mit der künstlerischen Gattung der Landschaftsmalerei verdeutlichen kann. Diese zeichnet sich im Unterschied zu den Werken Van der Meulens dadurch aus, dass sie den Bildraum deutlich fasst. Der Vordergrund ist immer seitlich begrenzt, durch Repoussoirbäume, auch durch Architekturen (Abb. 07). Der niedrig gelegte Horizont bewirkt, dass Mittel- und Hintergrund kaum eine eigenständige Bedeutung besitzen, sie geben einen Ausblick und schließen im Allgemeinen den Bildraum des Vordergrundes nach hinten ab. Ganz anders bei Van der Meulen. Der für uns zentrale Unterschied liegt nicht so sehr in der Tatsache, dass der Künstler eine konkrete topographische Situation zeigt, sondern

**31** «Diejenigen scheinen es mir nicht schlecht zu treffen, die die Geschichte das Auge der staatlichen Vorsicht genannt haben und die Geographie das Auge und das Licht der Geschichte. [...] Für die Geschichte ist die Kenntnis der Personen von großer Bedeutung, aber ebenfalls diejenige der Zeit und genauso diejenige des Ortes. [...] Wenn Sie nicht wissen, wo La Rochelle und die Spitze von Coreille [...] liegen, werden Sie nicht das Geringste in der Geschichte der Belagerung sehen, die Ludwig der Gerechte [...] vor diesem Ort vorgenommen hat, und Sie werden sich nicht vorstellen können, wie wunderbar der Deich war, mit dem er der Stadt den Weg zum Meer versperrt hat.» Joan Blaeu, *Le grand atlas ou cosmographie blaviane. En laquelle est exactement descrite la terre, la mer, et le ciel*, Bd. 1, Amsterdam 1663, Au lecteur salut, S. I.

**32** Siehe dazu François de Dainville, *La cartographie. Reflet de l'histoire. Recueil d'articles*, hg. v. Michel Mollat du Jourdin u. a., Genf/Paris 1986; zur Geschichte und Bedeutung der französischen Kartographie siehe auch Mousnier 1974 (wie Anm. 13), besonders Bd. 1, S. 533-540. Siehe dazu auch die oben genannten Kartenwerke von Le Clerc, Sanson und Tassin. Die 1666 gegründete *Académie Royale des Sciences* widmete sich ebenfalls dieser Aufgabe.



**Abb. 07:** Claude Lorrain, *Opferung des Vaters der Psyche vor dem Tempel des Apollon*, 1663

er liegt im Bildaufbau. In seinen Werken ist der Bildraum entgegen allen Kompositionsgesetzen der klassischen Landschaftsmalerei entgrenzt, Van der Meulen öffnet den dargestellten Raum. Selbst wenn er in einigen Werken das Motiv des Repoussoirbaums der klassischen Landschaftsmalerei entlehnt, so schließt dieser doch die Szene seitlich nicht ab, der offene Charakter der Landschaft wird nicht beeinträchtigt. Und auch Mittel- und Hintergrund werden in ihrer Tiefenerstreckung betont. Selbst die Horizontlinie ist noch bedeutsam, ist doch auf ihr im Allgemeinen ein Ort oder eine topographische Situation gezeigt, die der Künstler detailliert studiert hat, mehr noch als das in der klassischen Landschaftsmalerei bedeutsamere Terrain im Vorder- und Mittelgrund (Abb. 06).<sup>33</sup> Ein weiterer Unterschied betrifft den Standort des Betrachters. Dieser ist leicht erhöht, was es erlaubt, nicht nur einen Überblick über das Ereignis zu vermitteln, sondern auch die Landschaft in ihrer räumlichen Ausdehnung zu präsentieren. Spätestens hier zeigt sich, dass Van der Meulens Darstellungen nicht von der künstlerischen Gattung der Landschaftsmalerei abgeleitet sind, sondern ihren Ausgang von einer kartographischen Form der Landschaftserfassung nahmen.<sup>34</sup>

**33** Zur Bedeutung des Horizontes in Landschaftsdarstellungen siehe Albrecht Koschorke, *Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*, Frankfurt am Main 1990.

**34** Pablo Schneider, «Der begrenzte Raum – Versailles zu Zeiten Ludwigs XIV.», in: *Städte Jahrbuch*, N.F.,



Wie kann nun diese Entgrenzung des Bildraumes gedeutet werden? Die Erklärung für die Bildform findet sich nicht in den künstlerischen Diskussionen um die Landschaftsmalerei. Dort sind keinerlei Hinweise auf diese Form der Landschaftserfassung anzutreffen. Gleichwohl erfuhr diese Form eine Wertschätzung, welche die Wertschätzung der künstlerischen Gattung der Landschaftsmalerei nicht selten überstiegen zu haben scheint. Die Argumente sind wieder in der politischen Theorie zu vermuten, wo der Begriff der Souveränität sich anbietet, die Bildform zu erklären. Er berührt sowohl den Krieg als Mittel politischer Auseinandersetzung wie auch die Frage der territorialen Ausdehnung eines Landes, dessen Verteidigung, Festigung beziehungsweise stete Erweiterung ja ein zentrales Ziel des Krieges darstellen. Geprägt wurde er in einer nicht nur für Frankreich verbindlichen Form von Jean Bodin. In seiner bereits zitierten Schrift *Les six livres de la République* definiert der Theoretiker Souveränität als «la puissance absolue et perpetuelle d'une République»<sup>35</sup> und bestimmt sie als die zentrale Kategorie einer absolute Macht ausübenden Staatsgewalt, wie er sie in seiner Schrift theoretisch zu untermauern versucht. Fünf Merkmale zeichnen danach einen souveränen Fürsten aus. Das Hauptmerkmal ist die Macht, «de donner loy à tous en general, et à chacun en particulier [...] sans le consentement de plus grand, ni de pareil, ni de moindre que soy».<sup>36</sup> Das zweite Hoheitsrecht interessiert hier vor allem, es ist das Recht, Krieg zu erklären oder Frieden zu schließen, es ist von besonderer Bedeutung, entscheidet sich doch hierbei nicht selten Glück oder Unglück eines Staates.<sup>37</sup> Weitere Merkmale sind das Recht zur Ernennung der wichtigsten Beamten,<sup>38</sup> das Recht «du dernier ressort»<sup>39</sup> und das Recht, Gnade walten zu lassen.<sup>40</sup>

Waren Kriegserklärung, Kriegsführung und Abschluss von Friedensverträgen nach Bodin zwar nicht die bedeutendsten Merkmale von Souveränität, so beweist der in seiner Machtbefugnis durch nichts eingeschränkte Fürst seine Souveränität doch hier am sichtbarsten, denn «les Princes souverains tirent à soy la congnoissance des moindres exploits et entreprises qu'il faut faire en guerre».<sup>41</sup> Dies mag neben der unmittelbaren Bedeutung der kriegerischen Aktivitäten für eine Nation ein zentraler Grund

---

Bd. 20, 2009, S. 201-218, will im Unterschied zu der hier vorgetragenen These am Beispiel der Darstellungen des Schlosses und des Parks von Versailles in der Bildpropaganda eine deutliche Tendenz der Begrenzung des Bildraumes sehen und dies als eine Demutsgeste gegenüber der Unendlichkeit göttlicher Macht verstehen. Die für die politische Selbstdarstellung zentralen Werke von der Meulens berücksichtigt Schneider nicht.

**35** «[...] die dem Staat eigene absolute und zeitlich unbegrenzte Gewalt [...]» Bodin 1593 (wie Anm. 28), 1. Buch, 8. Kapitel, S. 122 (Übers.: Bodin, *Sechs Bücher über den Staat*, op. cit., München 1981, Bd. 1, 1. Buch, 8. Kapitel, S. 205). Ich danke Johannes Süßmann für den Hinweis auf Jean Bodins Souveränitätsbegriff.

**36** «[...] der Gesamtheit und den Einzelnen das Gesetz vorschreiben zu können, und zwar [...], ohne auf die Zustimmung eines Höheren, oder Gleichberechtigten oder gar Niedrigeren angewiesen zu sein [...]» Ebd., 1. Buch, 10. Kapitel, S. 221-224, Zitat S. 221 (Übers. S. 292).

**37** Ebd., S. 224-228.

**38** «[...] der höchstrichterlichen Entscheidungsgewalt [...]» Ebd., S. 228-231.

**39** Ebd., S. 231-237, Zitat S. 231 (Übers. S. 301).

**40** Ebd., S. 240 f.

**41** «[...] die souveränen Fürsten ziehen sogar die Entscheidung über selbst die unbedeutendsten Aktionen und Unternehmungen, die im Verlauf eines Krieges notwendig sind, an sich [...]» Ebd., S. 224 (Übers. S. 295).

für die Thematisierung des Krieges in den künstlerischen Darstellungen gewesen sein. Wie sieht es aber mit der Landschaft aus? Auch hier kann der Begriff der Souveränität helfen, steht doch für die politische Theorie außer Frage, dass die Souveränität an die Kategorie des geographischen Raumes gebunden ist. Denn die Souveränität eines Fürsten stößt dort an ihre Grenzen, wo sie auf die Souveränität eines anderen Fürsten oder eines anderen politischen Entscheidungsträgers trifft. Indes vermeidet Bodin, dies zu benennen. Sein Begriff der Souveränität als Grundlage eines absolutistischen Staatsverständnisses suggeriert, dass der Souveränität räumlich keine Grenzen gesetzt sind. Der offene, deutlich entgrenzte Bildraum setzt genau diese Idee einer räumlich nicht beschnittenen Souveränität des Fürsten bildlich um. Der Souverän beweist sich in seiner kriegerischen Befehlsgewalt, besonders beweist er sich aber darin, dass seine Befehlsgewalt räumlich nicht beschränkt ist. Die Kategorie des politisch definierten geographischen Raumes, der zwar an Grenzen gebunden ist, diese Grenzen aber glaubt leugnen zu müssen, berührte auch Blaeu, wenn er in seiner Widmung an Ludwig XIV. ausführte, dass der Ruhm des Königs nicht an die Grenzen seines Reiches gebunden sei, sondern diese weit überschreite und der König von allen Regionen der Welt bewundert werde.<sup>42</sup> So wie dem Ruhm Ludwigs keine Grenzen gesetzt sind, so scheinen auch die Landschaften Van der Meulens keine Grenzen zu haben. In dieser Entsprechung zum Konzept der Souveränität scheint sich der politische Erfolg der von Van der Meulen entwickelten Bildform zu erklären, die von Seiten der Kunstakademie nur mit Misstrauen betrachtet wurde.<sup>43</sup>

Ein weiterer Aspekt ist zu berücksichtigen. Er wird von dem Staatstheoretiker Cardin Le Bret in seinem Werk *De la souveraineté du roy* (1632) angesprochen. Auch für ihn gehört das Recht, Krieg zu erklären und Frieden zu schließen, zu den zentralen Merkmalen eines souveränen Herrschers, auch er begründet dies mit der Bedeutung des Krieges für ein Volk.<sup>44</sup> Aber anders als Bodin reflektiert er zudem die Bedeutung der Landschaft für einen Souverän. Ausführlich schildert er den Stellenwert der Domänen als Zeichen souveräner Macht. Die Domänen rührten von den ersten Königen her, die nach den Siegen die Ländereien unter sich und den wichtigsten Offizieren verteilten. Die aus den Domänen erzielten Einkünfte müssten deshalb als die ältesten und edelsten Einkünfte der Krone bezeichnet werden.<sup>45</sup> Zudem hebt Le Bret hervor, dass der Fürst die Kontrolle über die Bodenschätze besitzen müsse wie auch über die Verkehrswege, die Straßen und schiffbaren Flüsse, was an Lorenzettis Darstellung der *Folgen der guten Regierung* denken lässt (Abb. 02). Ausführlich legt er zudem dar, dass ebenfalls das Recht des Herrschers, über die Jagd zu verfügen, zu den Merkmalen von Souveränität zählt. Einerseits hält die Jagd die Fürsten davon ab, dem Müßiggang zu verfallen. Wichtiger ist indes, dass sie den Fürsten auf den Krieg vorbereitet: «Et principalement pour les [i.e. die Könige] rendre plus robuste et plus

**42** Blaeu 1663 (wie Anm. 31), *Au Roy tres-chrestien Louys XIV.*, S. III.

**43** Van der Meulen war nur auf Druck von Charles Le Brun von der Pariser Académie Royale de Peinture et de Sculpture ohne die normale Aufnahmeprozedur aufgenommen worden, erschien indes nie zu deren Sitzungen. Nur einmal nach dem Tod von Le Brun nahm der Künstler an einer Sitzung teil, wohl um sich seiner Mitgliedschaft zu vergewissern.

**44** Cardin Le Bret, *De la souveraineté du roy*, Paris 1632, S. 162-168.

**45** Ebd., S. 321 f.



**Abb. 08:** Adam Frans Van der Meulen, *Blick auf das Schloss Vincennes*, 1665

courageux en la conduite des guerres, qu'ils entreprennent pour la defense de leurs Estats. D'où vient mesmes que quelques Roys ont mis entre leurs plus hauts titres, celuy de grand Chasseur.»<sup>46</sup> Indes beschränkt sich die Jagd nicht auf diese erzieherischen Aufgaben. Ihre staatsrechtliche Bedeutung ist grundsätzlicher, denn sie ist ein wichtiges Merkmal der Souveränität eines Fürsten: «De toutes ces circonstances qui relevent l'honneur à la Chasse l'on peut induire que les Princes souverains ont la puissance, non seulement de la regler ; mais encore de la defendre, et de la permettre à qui bon leur semble.»<sup>47</sup>

Wenn Van der Meulen so offensichtlich die Landschaften, die der König soeben eingenommen hat, in einer Form zeigt, die den kriegerischen Charakter zugunsten der präzisen Beschreibung der Landschaften in den Hintergrund treten lässt und die Landschaften zugleich entgrenzt, so thematisiert er damit eben diesen von Le Bret entwickelten Aspekt der Souveränität, die in der Kriegsführung und vor allem in der Verfügungsgewalt über die Landschaft ihren deutlichsten Ausdruck findet. Van der

**46** «Und ihre hauptsächlichste Aufgabe ist es, sie [die Könige] kräftiger und mutiger in der Führung der Kriege zu machen, die sie zur Verteidigung ihrer Staaten unternehmen. Daher kommt es, dass einige Könige zu ihren höchsten Auszeichnungen diejenige eines großen Jägers zählten.» Ebd., S. 367.

**47** «Aus all diesen Umständen, die die Bedeutung der Jagd anheben, kann man herleiten, dass die souveränen Fürsten die Macht haben, nicht allein die Jagd zu regeln, sondern sie auch zu verteidigen und nach ihrem Gutdünken Einzelnen zu erlauben.» Ebd., S. 370.

Meulen knüpft mit seinen Darstellungen an seine eigenen Werke an, die zu Beginn seiner französischen Karriere im Vordergrund seiner Arbeit gestanden hatten. Denn ganz im Sinne von Le Bret verwiesen bereits die Darstellungen der Besitzungen des Königs und insbesondere die Wiedergaben der königlichen Jagd auf die Souveränität Ludwigs (Abb. 08). Und so war es auch nur konsequent, wenn derselbe Künstler mit der Aufgabe betraut wurde, sich einer weiteren Facette der fürstlichen Souveränität anzunehmen und für die kriegerischen Ereignisse eine Bildform zu entwickeln, und wenn diese neue Bildform mit ähnlichen Merkmalen wie die Wiedergabe der königlichen Domänen und der königlichen Jagd arbeitet.



## Abbildungen

**Abb. 1:** Nicolò dell'Abate, *Raub der Proserpina*, um 1558, Öl auf Leinwand, 196 x 220 cm, Paris, Musée du Louvre

**Abb. 2:** Ambrogio Lorenzetti, *Die Folgen der guten Regierung*, 1338-1340, Fresko, Siena, Palazzo Pubblico

**Abb. 3:** Nicolas Prévost (Werkstatt), *Die Aufhebung der Belagerung der Ile de Ré*, um 1640, Öl auf Leinwand, 323 x 255 cm, Versailles, Musée National du Château

**Abb. 4:** François Chauveau, *Die Schlacht im Königreich der Beredsamkeit*. Illustration zu Antoine Furetière, *Nouvelle allégorique, ou histoire des derniers troubles arrivez au royaume d'éloquence*, Paris 1658

**Abb. 5:** Adam Frans Van der Meulen, *Die Ankunft Ludwigs XIV. auf dem Feld vor Maastricht*, 1675, Öl auf Leinwand, 230 x 332 cm, Paris, Musée du Louvre

**Abb. 6:** Adam Frans Van der Meulen, *Ansicht von Maastricht*, 1674, Kohle auf Papier, 17,2 x 135,5 cm, Paris, Musée du Louvre, Département des arts graphiques

**Abb. 7:** Claude Lorrain, *Opferung des Vaters der Psyche vor dem Tempel des Apollon*, 1663, Öl auf Leinwand, Cambridge-shire, Anglesey Abbey, National Trust

**Abb. 8:** Adam Frans Van der Meulen, *Blick auf das Schloss Vincennes oder Aufbruch von Ludwig XIV. zur Jagd*, 1665, Öl auf Leinwand, 118 x 174 cm, Paris, Musée du Louvre