

DIE KAMELE ELIEZERS UND DIE ELEPHANTEN DES PORUS

Typologie und ‚Parallèle‘ in Historien von Nicolas Poussin, Sébastien Bourdon und Charles Le Brun

Katharina Krause

Die ‚Querelle des Anciens et des Modernes‘ prägt die Debatte um Kunst und Literatur während der Regierungszeit Ludwigs XIV. Sie ist nicht allein ein Streit um die Frage, welchem Zeitalter der Vorrang in allen Lebensbereichen gebühre, sondern trägt eine Wende im Verständnis von Zeit und Geschichte in sich.¹ Die ‚Modernen‘ eröffnen die Möglichkeit der Abkehr vom Denken in der zielgerichteten, noch nicht abgeschlossenen Heilsgeschichte. Zeit kann als linear und Geschichte als offen begriffen werden. Was innerhalb der Texte zur ‚Querelle‘ im Hintergrund und zwiespältig bleibt, war in den Jahren zuvor in der Malerei entschieden worden, aus der Notwendigkeit heraus, in der Produktion für den Hof zu klaren Lösungen zu kommen. In den Gemälden Nicolas Poussins auf der einen Seite, in den Diskussionen der Académie Royale de Peinture et de Sculpture auf der anderen Seite äußert sich schon in den 60er Jahren des 17. Jahrhunderts derselbe grundlegende Wandel in der Auffassung von Zeit, der einige Jahre später den von den Zeitgenossen kaum aufgedeckten Grund der ‚Querelle‘ in der Académie française bilden sollte.

Zeit wird im Medium des Bildes als Handlung sichtbar gemacht. Es ist daher nicht verwunderlich, daß gerade diese unter den drei aristotelischen Einheiten die besondere Aufmerksamkeit der Kunstliteratur fand. In der Auseinandersetzung mit den Eigenschaften von Texten gelangten die Maler des 17. Jahrhunderts zur Reflexion über die Fähigkeiten ihrer eigenen Kunst. Hier kreuzte sich das Problem der Auffassung von Zeit im Ablauf von Geschichte mit dem Problem der Zeit im Ablauf der Erzählung von Handlung in Texten und Bildern. Daß sich die beiden Medien in diesem Punkt grundlegend unterscheiden, wurde im Streit der Académiciens über Poussins ‚Mannalese‘ deut-

lich.² Die Auseinandersetzung um die Darstellung von Handlung brachte am Beispiel biblischer Themen sowohl im Medium des Bildes wie auch in der Diskussion über Bilder ihre schärfsten Einsichten hervor. Die Heilige Schrift fordert einen besonders sorgfältigen Umgang mit dem Text, steht aber zugleich in einer reichen Auslegungstradition nach dem mehrfachen Sinn, darunter dem des typologischen Bezugs zwischen Altem und Neuem Bund.

Das Verfahren der Typologie sei hier an Poussins ‚Rebekka und Eliezer‘ als dasjenige geschildert, das zwar mit einem nicht allein linearen Verständnis von biblischer Geschichte operiert, das aber in einer säkularisierten Ausprägung geeignet ist, im Wettbewerb mit linear strukturierten Erzählungen den Siegespreis davon zu tragen. Die Typologie erlaubt dem Maler, zwei Ereignisse in einem darzustellen und dies im Werk selbst, nicht erst im Kommentar, sichtbar zu machen. Wenn derartige Bilder in der Diskussion der Akademie auf eine Handlung allein und die Treue zum Text verpflichtet wurden, lag in der Fixierung auf den Literalsinn auch die Preisgabe jedes ontologischen Bezugs auf Vergangenes. Daß die Gemälde der Académiciens Bourdon und Le Brun daher eines jeden visuellen Hinweises auf eine andere als die präsentierte Handlung entbehren, daß sie sich statt dessen in einem bisher nicht gekannten Ausmaß um Korrektheit in der Wiedergabe der Umstände bemühen, sei hier als Symptom für die Wende im Verständnis von Zeit gedeutet. Der Bezug auf vergangene Zeiten wurde nun im Vergleich, im ‚Parallèle‘, ins Bild gesetzt.

Wie so häufig im 17. Jahrhundert, war der Anlaß für Poussin, sich einem grundsätzlichen Problem, dem der angemessenen Präsentation einer biblischen Erzählung, zu widmen, ein Wettbewerb. 1648 bestellte Jean Pointel, Mäzen und



1 Guido Reni, Die Nähsschule. St. Petersburg

Freund des Malers, bei Nicolas Poussin in Rom ein Gemälde.³ Der Anstoß zum Auftrag kam von einem frisch in Paris in der Sammlung des Kardinals Mazarin eingetroffenen Bild Guido Renis, der sogenannten ‚Nähsschule‘.⁴ (Abb. 1) Reni zeigt Maria im Kreis anderer Tempeljungfrauen, die fleißig mit allerlei Handarbeiten beschäftigt sind und den Worten der künftigen Gottesmutter mehr oder weniger aufmerksam lauschen. Pointel bewunderte Renis Bild so sehr, daß er Poussin zum Wettbewerb mit dem wenige Jahre zuvor verstorbenen Maler aufforderte. Dabei machte er als kunstverständiger Mäzen nur eine Vorgabe: Poussin möge ihm ein Bild schaffen, „rempli ... de plusieurs filles, dans lesquelles on pût remarquer differentes beautés.“⁵ Das Thema seines Gemäldes durfte Poussin also frei wählen. Er entschied sich für eine Begebenheit, die im Alten Testament berichtet wird: Eliezer, der Knecht Abrahams ist ausgezogen, für seinen künftigen Herrn Isaak eine Braut im Herkunftsland der Familie zu suchen. Am Bestimmungsort, vor den Toren von Nahor angekommen, legt Eliezer im Gebet ein Zeichen fest, das ihm die Braut anzeigen solle. Diejenige, die zuerst ihm und dann seinen zehn Kamelen am Brunnen einen Trunk anbiete, solle die rechte sein. Unter den vielen Mädchen, die sich abends am Brunnen vor der Stadt zum Wasserholen treffen, ist es Re-

bekka allein, die Eliezer und seine Kamele trinkt. Ihr schenkt der Bote Abrahams den mitgebrachten Schmuck. Er wird vom Bruder der Braut ins Haus eingeladen, und die Familie stimmt der Hochzeit um so bereitwilliger zu, als sie den engen Verwandtschaftsgrad mit Abraham entdeckt (Genesis 24).

Für den Wettstreit mit Renis ‚Nähsschule‘ schien Poussin besonders ein Moment aus dieser Geschichte geeignet. Er stellte den Augenblick dar, in dem der Durst Eliezers und seiner Tiere schon gestillt ist und dieser Rebekka einen goldenen Verlobungsring und zwei Armbänder überreicht. (Abb. 2) Das querformatige Gemälde präsentiert das Geschehen am Brunnen vor einem Landschaftshintergrund.⁶ Rebekka und Eliezer stehen sich gegenüber, zahlreiche Mädchen, die Rebekka gleich, am Abend zum Wasserschöpfen gekommen sind, fassen die Hauptgruppe ein.

Augenzeuge des Wettbewerbs mit Reni, auf den sich Poussin einließ, war der damals noch junge André Félibien, der zwanzig Jahre später in seinen ‚Entretiens‘ über die Vorgänge in Rom berichten konnte. Félibien würdigt das Gemälde Poussins in einer ausführlichen Bildbeschreibung, die eher als Zeugnis für die Anstrengung zur präzisen Kopie des Bildes im Medium des Textes gelten kann,⁷ als daß sie den Intentionen des Malers nahekäme. Fé-



2 Nicolas Poussin, Rebekka und Eliezer. Paris

libien hebt einige Eigenschaften von Poussins Kompositionsweise hervor. Die Hauptgruppe scheint ihm als solche jedoch nur durch die Bildhandlung bezeichnet. An Rebekka interessiert ihn, daß sie züchtig dargestellt sei und einen eindeutig bestimmbareren Gesichtsausdruck erhalte, so daß man auf einen Schlag die dargestellte Geschichte identifiziere. Man erkenne die Hauptfigur sofort:

„non seulement par cet homme qui l'aborde proche d'un puits, et qui lui presente des bracelets et des pendans d'oreilles, mais par son maintien gracieux, par une sagesse et une douceur qui paroît sur son visage, et enfin par une modestie qu'on voit dans ses regards et dans sa contenance.“⁸

Die Beschreibung der Farben ist exakt, fast meint man, die Pigmente seien aufgezählt, die der Maler am Pinsel hatte. Korrespondenzen – etwa des Purpurrot und Gelb in Rebekkas Kleid zu den farbigen Schatten und dem Grundton von Eliezers Gewand – werden so in der Wortwahl deutlich, aber nicht ausdrücklich hervorgehoben.

Félibien – wie auch allen späteren Betrachtern des Bildes – entgeht zudem, daß Poussin die vielen jungen Frauen, die die Szene gemäß Pointels Auftrag bevölkern, in der Gruppenbildung, in der Farbigkeit und ihren Tätigkeiten klar angelegt und unterschieden hat: Den emsigen Mädchen der lin-

ken Bildhälfte, die den Blick auf Eliezer und Rebekka lenken, obwohl sie nicht alle die beiden Hauptfiguren beobachten, entspricht die Ansicht der Stadt, vor deren Kulisse weitere Wasserträgerinnen zu sehen sind. Félibien hat sich besonders für die beiden Mädchen unmittelbar links am Brunnen interessiert, die ihm als Beweis für Poussins Erfindungsgabe galten. Er hat aber übersehen, daß die beiden eine Anleitung für die falsche und die richtige Reaktion auf das Bildgeschehen und das Bild enthalten. Die eine, im dunkelgrünen Kleid und roten Mantel ist von Eliezers Offerte an Rebekka so gefesselt, daß sie das Wasser aus ihrem kupfernen Schöpfkrug neben das irdene Gefäß ihrer Gefährtin gegossen hat; diese, aufmerksam und nicht ganz so neugierig, lenkt den Strahl an den richtigen Platz, freilich ohne Rebekka und Eliezer aus dem Blick zu lassen. Sie korrigiert das unmaßige, vielleicht unverständige Staunen ihrer Gefährtin. Die beiden Mädchen stellen also in gemeinsamer Handlung und Anstrengung das Motiv der Temperantia dar und wieder her.

Auf der anderen Seite, hinter Rebekka, stehen die drei Mädchen, die sich ausruhen, statt fleißig Wasser zu schöpfen und es zur Stadt zu tragen. Sie bringen – am Block des Brunnenpfeilers – die von links ausgehende Bewegung zum Stillstand. Daß ihre Ruhe nicht unbedingt lobenswert ist, zeigt die

unwirtliche Landschaft mit Felsen, Stallgebäude und Sarkophag, die sie hinterfängt und das Pendant zur belebten Stadt der linken Bildhälfte bildet. Während dort der Gelb-Blau-Kontrast an der Knienden im Vordergrund in blasserer Tönung auf die Hauptfiguren zuführt, fehlen diese Farben auf der rechten Seite ganz. Hier überwiegen die grauen und grünen Töne, die im heutigen Zustand des Gemäldes sogar auf den Teint der lässig und zugleich herausfordernd Aufgestützten abzufärben scheinen.

Wie sehr das Gemälde von Erwartungen der Kunstliteratur geprägt ist und allen Anforderungen einer reflektierenden Kunstpraxis zu genügen vermag, haben Anthony Blunt und Elisabeth Cropper am ausführlichsten dargelegt. Während Blunt der Verarbeitung von Motiven aus der Antike nachspürte,⁹ erkannte Cropper in der perfekt abgeschattierten Kugel auf dem Brunnenpfeiler nicht nur die Korrespondenz zur Gestalt Eliezers, sondern die Demonstration geometrischen Wissens, das einer Zeichnung Poussins zufolge der Zeichenkunst und damit der Malerei zugrunde zu legen sei.¹⁰ Darüber hinaus suchte sie nach Bezügen auf die Zeitgenossen des Malers und entdeckte in den unterschiedlichen Typen von Frauenschönheit Poussins Versuch, mit Malern wie Reni und Rubens in den Wettstreit zu treten. Poussin habe sich, um den Wünschen Pointels zu genügen, aber nicht allein derartiger Paraphrasen bedient, z.B. einer Rubensfigur für das hellblonde Mädchen ganz rechts. Vielmehr habe er auf den 1548 publizierten Traktat des Florentiners Agnolo Firenzuola zurückgegriffen, der Frauenschönheit u.a. an einer Zeichnung verschieden proportionierter Vasen erläuterte.¹¹ „Varietà“ der Vasen und der Mädchen, vom simplen irdenen Krug der neugierig herumstehenden und ihr Wasser vergeudenden Frauen zum Krater der Rebekka, zielte auf Renis Gemälde, das sich – nach Meinung Félibiens – „par la diversité des airs de tête nobles et gracieux“¹² auszeichnete.

Poussin konnte indes für sich in Anspruch nehmen, sein Bild habe mehr zu bieten: Reni hatte aus seinen neun Figuren eine symmetrische Komposition geschaffen, in der sich vor dem neutralen, dunklen Grund sogar die Rosa-, Gelb- und Brauntöne in der Kleidung der Mädchen zu Seiten der

durch Weiß und Blau hervorgehobenen Madonna wiederholen. Variation erzeugte Reni allein durch die unterschiedlichen Tätigkeiten der Mädchen. Eine eigentliche Handlung aber weist das Bild nicht auf. Gewiß, es zeigt Maria während ihres Aufenthalts im Tempel, doch bei ihrer Alltagsarbeit; dargestellt ist zudem ein noch recht neues, wenn auch beliebtes Thema der Marienfrömmigkeit, das nur in apokryphen Quellen belegt ist.¹³ Es ist Anlaß für eine Demonstration von Anmut, von „grazia“ des Bildes, die der „grazia“ der abgebildeten Frauen, besonders Mariens, und schließlich der „grazia“ göttlichen Wirkens angemessen sein will. Belloris Lob, Reni habe allein durch die „Anmut“, vor allem die Anmut seiner Farben, die Menschen zum Staunen gebracht, war perfide.¹⁴ Die klassizistische Prägung dieser Bemerkung über den Zusammenhang von Farbe, Anmut und Erfolg beim Pöbel wird Poussin nicht geteilt haben. Die Einseitigkeit des Bildes aber ist ihm mit Sicherheit aufgefallen. Gegen das handlungslose Zustandsbild ohne Textgrundlage setzte er eine biblische Historie, gegen den symmetrischen Bildaufbau, der kaum Variationen enthielt, eine Komposition, in der sich die Bildhälften in Zahl, Anordnung der Figuren und Farbigkeit klar unterschieden. Dem narrativen Ablauf der Historie schien ihm eine gerichtete, wenn auch statische Komposition angemessen, in der die eine, die Hauptaktion in der Leserichtung nach rechts verschoben ist. Zudem erlaubte ihm die Szene unter freiem Himmel, sein Können in allen Sparten der Malkunst, Landschaft und Perspektive eingeschlossen, zu beweisen.

Der Wettbewerb mit Reni hat Félibien nicht sonderlich interessiert – der Ausgang schien ihm wohl eindeutig zugunsten Poussins entschieden. Das Bild erfüllte alle Forderungen, die die Académie royale de peinture et de sculpture für die Historienmalerei erhob und in ihren Debatten zu Regeln deklarierte, Regeln, die Félibien aus dem Bild ableitete, die das zentrale Anliegen des Malers aber verfehlten. Den drei wichtigsten Grundsätzen der Historienmalerei – der Einheit der Handlung, der schönen Disposition der Figuren und dem eindeutigen Ausdruck – habe Poussin mit ‚Rebekka und Eliezer‘ mustergültig genügt: Die erste Pflicht des Malers sei es, „die Handlung, die er wiedergeben wolle, gut darzustellen. Diese Handlung müsse

eine einzige und einheitliche sein und die Hauptfiguren bemerkenswerter als diejenigen, die sie begleiten.“ Die schöne Disposition der Gruppen habe naturgemäß auszufallen und sei durch Haltung und Handlung sowie durch die Effekte der Lichter und der Schatten zu variieren. Der „Ausdruck“ sei einer der wesentlichsten und bemerkenswertesten Teile der Malerei; dies habe Poussin hier glänzend bewältigt, wie Félibien an Rebekka, ihrem Erstaunen und ihrer Bescheidenheit sowie an der Grün-Roten vor dem Pfeiler und ihrem Neid demonstriert. Insgesamt habe Poussin eine kluge Themenwahl¹⁵ getroffen und seinen eigenen Grundsatz erfüllt:

„La novità nella pittura non consiste principalmente nel soggetto non più veduto, ma nella buona e nuova disposizione ed espressione, e così il soggetto dall'essere commune e vecchio diviene singolare e nuovo.“¹⁶

Félibien bedenkt das Gemälde also mit einem uneingeschränkten Lob. Es beruht allerdings auf einem Mißverständnis, denn der Kritiker übersieht einen wichtigen Punkt oder übergeht ihn mit Schweigen: Poussin ging es nicht nur um die korrekte und im einzelnen neue Darstellung einer Historie, sondern um die Präsentation eines wunderbaren Ereignisses.¹⁷ Wie man inzwischen erkannt hat, war Poussin der typologische Bezug von Begebenheiten des Alten Testaments auf solche des Neuen vertraut.¹⁸ Für Rebekka und Eliezer hat darauf zuerst Thomas E. Glen verwiesen.¹⁹ In zahlreichen exegetischen Schriften und frommen Traktaten des 16. und 17. Jahrhunderts werden zwei Deutungsmöglichkeiten zu Genesis 24 aufgeführt.²⁰ Zumeist koppelte man ‚Rebekka und Eliezer‘ mit einer neutestamentlichen Brunnenszene, ‚Christus und der Samariterin‘.²¹ Den Begebenheiten war nicht nur der Schauplatz gemeinsam, Übereinstimmung gab es auch in der Austeilung des rettenden Tranks: So wie Eliezers Durst von Rebekka – in diesem Fall dem Typus der Kirche – gestillt wurde, versprach Christus am Brunnen von Samaria das Wasser des Lebens. Folgerichtig stellte Bartolomeus Breenbergh in seinen Brunnenszenen dar, wie Eliezer aus dem Krug trinkt, den ihm Rebekka reicht.²² Dieselbe Lösung wählte Poussin in seinem Bildpaar von ca. 1662.²³

Die seltenere Deutung des Themas entstammt

dem *Speculum Humanae Salvationis*: Rebekka ist hier der Typus Mariens. Die Szene am Brunnen, in der der Bote Abrahams – Gabriel als der Gottvaters – die Nachricht der Auserwählung überbringt, ist der Typus der Verkündigung.²⁴ Diese typologische Prägung des Themas zeigte Poussin durch die Farbwahl für seine Rebekka an, die mit Blau und Rot die geläufigen Marienfarben trägt. Er verdeutlichte sie durch die Gegenüberstellung von Boten und Adressatin und durch die Ergebnisgeste, die von Darstellungen der Annunziata vertraut ist. „Novità“ erreichte er also – wie Félibien zu Recht vermutete, aber nicht erkannte – durch die Abwandlung des üblichen Sujets, die Auswahl eines zwar bekannten, aber bei den unmittelbaren Vorgängern und im eigenen Werk nicht verwendeten typologischen Bezugs.

In der Paarbildung mit Guido Renis ‚Maria im Tempel‘ schien ihm dieser klare typologische Bezug auf die Gottesmutter angebracht. Das Wunder göttlichen Wirkens zeigte Reni in der Grazie der Mädchen im Tempel. Die Anmut der Mädchen Poussins konnte den Betrachter das Staunen lehren. Das Mysterium, das die Mädchen staunen macht, zeigt sich in der zweiten Lesart des Bildes, einer Lesart, die in der Disposition und der Farbe der Hauptfiguren unmittelbar anschaulich ist. Nimmt man Félibiens Forderung nach Verständlichkeit des Gemäldes beim Wort, kann sich die Identität der Szene am Brunnen sogar nur über den typologischen Bezug erschließen: Nur wer weiß oder erkennt, daß Rebekka Typus der Madonna ist, kann sie hier identifizieren; denn Poussin ließ das entscheidende Merkmal der Szene aus: Die zehn Kamele Eliezers stellte er nicht dar, obwohl sie im Bibeltext die zweite Prüfung Rebekkas ermöglichen – sie muß viel Wasser schöpfen, um die ganze Herde zu tränken – und obwohl sie sich der typologischen Auslegung durchaus anboten: Sie meinen die Heiden, die nach dem auserwählten jüdischen Volk, das durch Eliezer vertreten ist, ebenfalls am Wasser des Lebens teilhaben sollen. Poussin konnte auf ihre Wiedergabe verzichten, waren sie doch für den Bezug auf die Verkündigung an Maria ohne Bedeutung.

‚Rebekka und Eliezer‘ lösten in der Akademie eine scharfe Kontroverse aus. Sie entzündete sich an Philippe de Champaignes Vortrag vom

7.1.1668, in dem er das Fehlen der Kamele bemängelte und Poussin die Mißachtung des Bibeltextes vorwarf.²⁵ Charles Le Brun übernahm die Verteidigung des Malers. Als Argument bot er zunächst Poussins Prinzip der Modi auf, wonach der Maler seine Werke einheitlich gestaltet habe – denn es sei auch in der Dichtkunst nicht erlaubt, „que dans un même sujet l'expression aisée et familière du poème comique se mêlât avec la pompe et la gravité de l'héroïque.“²⁶ Der Wunsch nach der einheitlichen Stillage für das Bild habe die Darstellung der Kamele verhindert, zumal sie für das Verständnis der Geschichte nicht weiter wichtig seien. Der letzte Grund sollte den verschärften Widerspruch der Gegenpartei finden. Größere Zustimmung erhielt Le Brun, als er Poussins wohlüberlegte Rücksicht auf den verfeinerten Geschmack der Betrachter hervorhob – schließlich war die Karawane von zehn Stück groteskem Großvieh einem „honnête homme“ nicht zuzumuten. Ebenso einsichtig war die Berufung auf die Bildtradition: Gab es nicht ähnliche Fälle, bei denen zugunsten größerer Klarheit und eines stärkeren Ausdrucks auf Nebensächliches verzichtet wurde? Mit Rücksicht auf kontemplative Gemüter hatte es sich z.B. eingebürgert, die Kreuzigung Christi ohne jene Volksmenge darzustellen, die dem Spektakel der Hinrichtung aller Wahrscheinlichkeit nach beige-wohnt hatte. Champaigne und seine Freunde aber ließen sich von diesen Argumenten nicht überzeugen und setzten die Wahrheit der biblischen Historie gegen deren reduzierte und somit falsche Wiedergabe durch Poussin. Die – wie er meinte – spitzfindige Behauptung Champaignes, man könne die Szene ohne die Kamele nicht als die Begegnung von Eliezer und Rebekka identifizieren, erwiderte Le Brun nun mit dem nicht minder spitzfindigen Argument, gerade die Karawane könne Anlaß bieten, daß der Betrachter Eliezer mit einem levantinischen Kaufmann verwechsle, der den Mädchen am Brunnen seine Waren anbiete. Zuletzt gelang es einem Diskutanten, Poussin als textgetreuen Historienmaler zu rechtfertigen: Aus dem Wortlaut der Genesis gehe hervor, daß die Kamele in einiger Entfernung vom Brunnen lagerten, denn Rebekka habe ein zweites Mal zum Wasser laufen müssen. Bei der erneuten Verlesung von Champaignes Vortrag im Oktober 1682 fällt Col-

bert, als Protektor die höchste Autorität der Akademie, ein salomonisches Urteil und rettete den Malern einen gewissen Freiraum gegenüber ihren Textvorlagen:

„sa pensée étoit que le peintre doit consulter le bon sens et demeurer en liberté de supprimer dans un tableau les moindres circonstances du sujet qu'il traite, pourvu que les principales y soient expliquées suffisamment.“²⁷

Es lohnt sich, einigen Argumenten dieser merkwürdigen Diskussion im Blick auf Historienbilder des 17. Jahrhunderts nachzugehen. Gewiß spielte für Poussin die Rücksicht auf Empfindlichkeiten des Betrachters keine entscheidende Rolle, führte er doch in seiner letzten Version des Themas die exotischen Tiere wieder ein, da sie zu dem dort intendierten typologischen Sinn – der Taufe der Juden und Heiden – paßten. In der inkriminierten Fassung des Themas ließ er sich somit allerdings zwei Effekte entgehen: Champaigne bedauerte, der Maler habe es versäumt, die Anmut der Mädchen durch den Kontrast zu den häßlichen Kamelelen zu erhöhen. Poussin hätte mit dem ihm wohlbekannten Firenzuola erwidern können, daß nach der Ordnung der Natur die Schönheit der Kamele und die der Frauen eine jeweils verschiedene sei und beide nichts miteinander zu tun hätten:

„Dem Kamel verleiht der Buckel Anmut, die Frau verunziert er. Das kann von nichts anderem kommen als einer verborgenen Ordnung der Natur.“²⁸

Zugleich ließ Poussin die Gelegenheit zur reichen Ausschmückung ungenutzt, die dieses Thema – wie auch andere aus dem exotisch angehauchten Hirtenleben der biblischen Patriarchen – in der römischen Malerei des frühen 17. Jahrhunderts so außerordentlich beliebt gemacht hatte. Breenbergh zum Beispiel, Spezialist für Landschaftsbilder mit antiken Ruinen, nutzte die Themen des Alten Testaments für eine anspruchsvolle Staffage. Im Unterschied zu anderen Landschaftern gelang es ihm auf diese Weise, Forderungen der Historienmalerei in seiner eigenen Bildgattung zu erfüllen und dennoch den Charakter seiner Bilder als Evokationen der Hirtenidylle in der römischen Campagna zu erhalten.²⁹ Wie Claude Lorrain und Nicolas Poussin die griechische und römische Mythologie oder Geschichte, ließen Breenbergh, Castiglione³⁰

und Della Bella³¹ ihre alttestamentlichen Historien in einer antikischen Landschaft spielen. Gegen das zeitgenössische Volksleben der Bamboccianten oder nahezu ahistorische, zeitlich nicht festzulegende Hirtenszenen setzten diese Maler biblische, also historische Idyllen, wobei die exotische Vegetation und Tierwelt sowie die Kostüme reichlichen Stoff für die Ausschmückung boten.

Der eigentliche Spezialist für diese Themen aber wurde Sébastien Bourdon.³² Neben einigen nicht genau identifizierten alttestamentlichen Karawanen³³ griff er das Thema ‚Rebekka und Eliezer‘ mehrmals auf, zuletzt in einem großen Bildpaar, das er in Kenntnis und vielleicht Korrektur von Poussins Fassung malte.³⁴(Abb. 3/4)

Bourdon kombinierte ‚Rebekka und Eliezer‘ mit der Szene am Brunnen von Samaria. In der Wahl des dargestellten Augenblicks folgte er jedoch Poussins Gemälde von 1648, denn er zeigt, wie Eliezer der Braut die Geschenke überreicht. Im Unterschied zu Poussin aber machte Bourdon das Bild zu einer Parade aller Möglichkeiten, die das Thema einem Maler bietet. Die Landschaft ist mit Palmen, einer Tamariske (?), Ruinen, einer Stadtansicht und Hochgebirge ausgestattet. Der Gruppe der wasserschöpfenden Mädchen links entspricht rechts das Gefolge Eliezers. Immerhin passen sechs von zehn Kamelen in das Bild, deren Physiognomie die der Diener zumindest in der Frisur angeglichen ist. Rebekkas Bescheidenheit wird durch den Kontrast zu den reichen Geschenken – Schmuck und Vasen, die der schwarze Sklave auspackt – noch gesteigert. Einige Mädchenfiguren hat Bourdon nach Poussins Gemälde variiert: Diejenige, die sich so prominent am Brunnenrand anlehnt und zu Rebekka hinüberschaut, ist jetzt gelb gekleidet, nicht zufällig in eine im allgemeinen mit negativen Assoziationen belegte Farbe, wogegen Poussin sich mit einer weniger fixierten, in der gedämpften, schmutzigen Tönung aber kaum weniger sprechenden Farbigkeit begnügt hatte. Aus den beiden, die vor lauter Staunen das Wasser verguden, sind zwei fleißige Wasserschöpferinnen geworden. An die Stelle des abstrakten Brunnenpfeilers ist der Aufbau für eine Winde getreten. Die Vielfalt der Bewegungen beim Wasserholen hat Bourdon ebenso gut beobachtet wie Poussin, doch macht er daraus eine Genreszene, aus der sich nur

wenige Figuren der Haupthandlung zuwenden.

Das Bild überzeugt durch seine strahlende farbige Erscheinung. Die Lichtregie des Malers ist weitaus komplizierter als diejenige Poussins, die Veränderung der Farben im Schatten der Tamariske ist sorgfältig studiert und wiedergegeben. Die Bühne präpariert Bourdon mit der Staffage aus Architekturteilen zwar noch besser als sein Vorbild; dennoch bindet die insgesamt lichte Farbigkeit die Figuren in die wundersame, fremdartige Landschaft ein. Staunen sollen wir über die fremde, bunte Welt und das Geschick des Malers. Die außerordentliche Erzählfreude läßt aber den typologischen Bezug zum Neuen Testament, der gewiß intendiert ist, fast ganz untergehen. Zum Hinweis auf Maria paßt der gewählte Moment und die Gewandfarbe, als Typus der Verkündigung wird die Szene in der Gruppierung von Adressatin und Boten jedoch nicht veranschaulicht.

Das Problem historischer Treue stellt sich bei Bourdons Fassung des Themas in Umkehrung zu Poussin. Anders als die Auslassung überlieferter Fakten, die Philippe de Champaigne so scharf rügte, war die Ausschmückung des Ereignisses längst durch die Praxis und die begleitende Theorie von Literatur und Geschichtsschreibung abgesichert. Vergleich man Dichtung und Historie, kam man im Anschluß an Aristoteles gemeinhin zu dem Ergebnis, daß die Poesie die Dinge so darstelle, wie sie sich hätten ereignen können, während die Geschichte die Ereignisse so wiedergeben müsse, wie sie sich ereignet hatten. In der Praxis allerdings hatten sich die Gattungen einander angenähert, denn ihnen war der doppelte Zweck des „prodesse et delectare“ gemeinsam. So mußte der Historiker Episoden erfinden, um seinen Leser zu amüsieren, ihn somit am Text zu interessieren und wie nebenbei zu belehren:

„On se trompe, dit-il, de pretendre que l’Histoire peut être partagée en deux parties, l’utile et l’agréable; car l’Historien ne doit avoir en vuë que le profit qu’on retire d’une narration sincere et veritable: s’il y mêle quelque chose d’agréable, ce ne doit pas être pour corrompre la verité, mais pour l’embellir, et pour la faire mieux recevoir.“³⁵

Den Dichtern sollte die ausgewogene Mischung von wahrheitsgemäßem Referat der Fakten und nur wahr scheinender Fiktion größere Schwierig-



3 Sébastien Bourdon, Rebekka und Eliezer. Boston



4 Sébastien Bourdon, Christus und die Samariterin. Boston

keiten bereiten. Insbesondere ein gut bekannter historischer Stoff konnte die Möglichkeiten zur Erfindung einschränken und die Rolle des Fiktiven im Text erheblich vermindern. Um die Mitte des 17. Jahrhunderts diskutierten die französischen Autoren diese Fragen vornehmlich an der Theorie des Epos, wobei ihnen Tassos ‚Gerusalemme liberata‘ und seine ‚Discorsi del poema eroico‘ als Anleitung dienten. Philippe de Champaignes Kritik an Poussins Fassung des biblischen Sujets erwuchs zweifellos aus seiner jansenistisch geprägten religiösen Überzeugung, die das Bewußtsein für die Regeln des Umgangs mit der Überlieferung der Heilsgeschichte schärfte.³⁶ Die Argumente aber hätte er aus dem Streit um die für das Epos geeigneten Themen entnehmen können. Während nämlich die Rechtfertigung des historischen Epos kaum Probleme bereitete, erwies sich die Verwendung christlicher und besonders biblischer Themen als heikel.³⁷ Fügte man in diesem Fall Episoden ein oder leistete sich nur eine kleine Ausschmückung, griff man in einen Text ein, von dessen unabänderlichem, heilsgeschichtlichem Zeugniswert man überzeugt war. Die Verführung aber, trotz dieser Schwierigkeit ein biblisches Thema zu bearbeiten, war groß. Vor allem im Alten Testament fand man zahlreiche Themen, die den Ansprüchen der epischen Dichtung genügten und so zu einer Belebung dieser Gattung beitragen konnten: Es gab dort illustre Persönlichkeiten, die sich zum Helden eigneten, spannende Handlung und viele Gelegenheiten, das Wunderbare, d.h. Übernatürliche, als Eingreifen Gottes darzustellen.³⁸

Saint-Amant bot 1653 im Vorwort seines ‚Moÿse sauvé, idyle héroïque‘ ein anderes Argument auf. Er rechtfertigte die Vielzahl schmückender Einzelheiten, insbesondere das ägyptische Lokalkolorit, mit derselben pragmatischen Begründung, die Le Brun 1668 in der Akademie zur Verteidigung Poussins vorbringen sollte:

„... toutes les choses de la Bible soient esgalement veritables, elles ne sont pas esgalement importantes: il y en a qui contiennent autant de Sacremens que de mots, et où il est bien delicat de porter la main; mais il y en a d'autres, qui n'estant que purement historiques, se peuvent manier avec plus de hardiesse, pourveu que l'on ne change rien au principal.“³⁹

Wie schon der Untertitel seines Werks – ‚idyle héroïque‘ – zeigt, steht Saint-Amants ‚Moÿse‘ in der Wahl der Hauptfigur und der Episoden den biblischen Hirtenszenen Bourdons sehr nahe.⁴⁰

Desmarests de Saint-Sorlin sollte erst spät – 1673 – zur Rettung seines Standpunkts auf die vergleichsweise große gewohnheitsrechtliche Freiheit der Maler hinweisen:

„Jamais il n'a esté dit qu'un excellent tableau, representant un miracle de l'ancien ou du nouveau Testament, fust une chose contraire à la verité; bienque le Peintre y eust feint diverses choses, que le saint Texte ne particularise pas mais qui sont convenable au sujet.“⁴¹

Desmarests war also entgangen, daß diese Freiheit gegenüber dem Bibeltext unter den Malern nicht mehr unumstritten war.

1636 hatten die Maler in der römischen Accademia di San Luca darüber gestritten, welche literarische Gattung als Maßstab für ihre eigene Kunst zu dienen habe, das breit schildernde Epos oder das auf den Höhepunkt der Handlung zugespitzte Drama.⁴² Diese Kontroverse, die Pietro da Cortona und Andrea Sacchi entzweite, war rund dreißig Jahre später in der französischen Akademie entschieden. Galt es, den Adel der Malerei mit Rezepten aus der Literatur zu beweisen, benutzten Le Brun und seine Freunde nach Möglichkeit Parallelen zum Drama. Champaigne hatte, zwei Monate bevor er ‚Rebekka und Eliezer‘ in seinem Akademievortrag untersuchte, Le Bruns Kommentar zur ‚Mannalese‘ durch seine Fragen zur Uneinheitlichkeit der Handlung, d.h. auch in diesem Fall zur mangelnden Treue gegenüber dem Bibeltext gestört.⁴³ Ein Diskutant konnte auf das Theater verweisen. Hier kam dem Umschlagen der Handlung – in diesem Fall vom Elend zur Erlösung – für die Wirkung auf das Publikum die entscheidende Bedeutung zu. Alle anderen Begebenheiten hatten sich dieser ‚Peripetie‘ unterzuordnen, sie waren aber für deren Vorbereitung und Verständnis unerlässlich.

„C'est en quoi ce savant peintre (Poussin) a montré qu'il étoit un véritable poète, ayant composé son ouvrage dans les règles que l'art de la poésie veut qu'on observe aux pièces de théâtre; car pour représenter parfaitement l'histoire qu'il traite, il avoit besoin des parties nécessaires

à un poème, afin de passer de l'infortune au bonheur. C'est pourquoi l'on voit que ces groupes de figures, qui font diverses actions, sont comme autant d'épisodes qui servent à ce que l'on nomme péripéties, et de moyens pour faire connoître le changement arrivé aux Israélites quand ils sortent d'une extrême misère, et qu'ils rentrent dans un état plus heureux.⁴⁴

Der Verweis auf die Dramentheorie reichte aus, um die keineswegs lineare Zeitstruktur von Poussins ‚Mannaleseinnvoll zu deuten und den Malern die Freiheit des Dichters vor dem Wahrheitsanspruch des Historikers oder des Theologen zu bewahren.⁴⁵ Für die Erkenntnis des typologischen Zusammenhangs genügte diese Argumentation zu Poussins biblischen Historien jedoch nicht. Die fehlende Einsicht in diesen Ausweg aus dem Zwang, einen Text nachzuerzählen, ist um so merkwürdiger, als mit Bourdon wenigstens ein Maler an den Diskussionen aktiv teilnahm, der dieses Verfahren selbst mehrfach praktiziert hatte. Auch die Kenntnis und hohe Wertschätzung anderer Verfahren, Historien mit mehrfachen Sinn-schichten zu belegen, wie die Emblematis und vor allem die Allegorie, lenkten den Blick der Akademiker nicht auf diese Qualität von Gemälden Poussins. Bezüge zwischen Bildern oder Bezüge zwischen Bildern und Texten wurden in Anlehnung an die Literaturtheorie im allgemeinen als „imitatio“ und „aemulatio“, und zwar unter dem Vorzeichen des Decorums, somit zwischen gleich-rangigen und damit ähnlichen Sujets diskutiert.⁴⁶ Dies könnte dazu beigetragen haben, typologische Verfahren, die durchaus unterschiedliche Themen miteinander in Verbindung bringen, aus der Diskussion der Maler ganz auszuschneiden.

In den Anstrengungen um die Rangerhöhung der Malerei hätte das Argument der Typologie freilich wenig genutzt – nicht allein, weil es aus einem außerhalb des Paragones der Künste stehenden Bereich – der Exegese – hätte bezogen werden müssen, sondern auch weil die Literaten selbst Verfahren der Typologie praktizierten, diese aber nicht zum Gegenstand theoretischer Äußerungen machten.⁴⁷ Der formalen Anspielung auf den Typus ‚Verkündigung‘, die Poussin mit seiner Figurendisposition von Rebekka und Eliezer als alttestamentlichem Typus vollzieht, ist das Vorgehen

Tassos durchaus verwandt.⁴⁸ Wenn er der Zauberin Armida im Moment ihrer Bekehrung das „Ecce ancilla Domini“ Mariens in der Verkündigung (Lk 1, 38) in den Mund legt, vertraut er ebenso wie Poussin auf die Entschlüsselung durch den kundigen Leser oder Betrachter.⁴⁹ Freilich verläßt Tasso die Typologie als Beziehung zwischen historisch belegten Ereignissen, zwischen Ereignissen der Heilsgeschichte. Er verwendet dieses undeklarierte Zitat nicht, um in den von ihm fingierten Figuren Rinaldo und Armida die Erfüllung des Neuen Testaments zu beanspruchen, sondern um die Ähnlichkeit der Situation – das Eintreffen unerwarteter Gnade – anzuzeigen.

Le Bruns Argumentation ließ Nebenhandlungen im Bild zu, beharrte aber auf der einen Erzählung bzw. ihrer Peripetie und einem einzigen Realitätsgrad des Bildes. Eine gleichsam doppelte Handlung, wie sie ‚Rebekka und Eliezer‘ trotz der unzweifelhaft als einheitlich geschilderten Begebenheit enthielten, rückte nicht mehr in den Bereich des Möglichen, obwohl gerade dem Hofmaler Le Brun Methoden des ‚Parallèle‘ aus seinen eigenen Historienbildern vertraut sein mußten.

Während die Künstler in der Akademie über die Texttreue des Historienmalers stritten, arbeitete Le Brun an seinem großen, nie vollendeten Zyklus zur Geschichte Alexanders des Großen.⁵⁰ Die Arbeit an den Bildern zog sich über mehr als zehn Jahre hin, und die Geschichte der Serie, die aus wenigstens sieben Bildern bestehen sollte, erweist sich als überaus kompliziert. Schon 1661 hatte Le Brun sich mit ‚Alexander im Zelt des Darius‘ die Gunst Ludwigs XIV. und das Amt des Premier Peintre erworben. In den folgenden Jahren entstanden weitere riesige Gemälde zum persischen Feldzug Alexanders, wobei Le Brun sich im Arbeitsablauf nicht an die Reihenfolge der historischen Ereignisse hielt. Nur aus einer Zeichnung ist der ‚Tod des Darius‘ bekannt.⁵¹ Ausgeführt wurden aber drei weitere Bilder zu Alexander in Persien: die ‚Überquerung des Granicus‘ (um 1665), die ‚Schlacht von Arbela‘ (1668) und der ‚triumphale Einzug Alexanders in Babylon‘ (um 1665). Endlich sollte die Serie um zwei Darstellungen zum Indienfeldzug erweitert werden: Die ‚Schlacht gegen Porus‘ (Abb. 5) war aber beim Tod des Malers noch in unfertigem Zustand, so daß der

Serie das Gegenstück zum persischen Sieg Alexanders fehlt.⁵² Für die ‚Niederlage des Porus‘ (Abb. 6) übernahm 1672 Le Brun das Kompositionsschema und einige Einzelmotive aus dem nicht ausgeführten ‚Tod des Darius‘, dessen inhaltliches Pendant das Gemälde hätte bilden können. Unter welchen Aspekten Le Brun seine Themen auswählte und wieder verwarf, ist im einzelnen nicht überliefert. Eine Anregung hat ihm der Zyklus geboten, den sich Kardinal Montalto um 1640 von fast allen führenden römischen Künstlern malen ließ.⁵³ Fest steht auch, daß die Episoden aus dem Leben Alexanders exemplarisch Tugenden des Fürsten illustrieren, Tugenden, die selbstverständlich auch dem neuen Alexander Louis XIV zugeschrieben wurden.⁵⁴ Die Deutung dieses „Parallele“ zwischen einem „Ancien“ und einem „Moderne“ wird durch die Legenden der Stiche erleichtert, die Edelinck und Audran mit Billigung des Malers und der königlichen Baubehörde ausführten. Demnach hatten zwei Bilder die Großmut des Siegers zum Thema, wobei sich dessen Motivation von Fall zu Fall unterschied. Aus Alexanders Tugend der Selbstüberwindung angesichts der leichten Beute schöner Frauen resultierte seine Großmut im ‚Zelt des Darius‘.⁵⁵ Gegenüber Porus, dem an Macht und Stolz gleichwertigen Gegner, empfand Alexander Mitleid und Bewunderung, er nahm ihn unter seine Freunde auf und gab ihm ein größeres Reich als er verloren hatte. „La Vertu plaist quoique vaincue“;⁵⁶ denn der schwererwundete, um sein Reich gebrachte Porus hatte dem Sieger zu antworten gewagt, er wolle von ihm „als König“ behandelt werden.

‚Alexander und Porus‘ war seit den 60er Jahren des 17. Jahrhunderts in Paris ein vertrautes Thema: 1665, bald nach der ersten Aufführung war Jean Racines Drama ‚Alexandre le Grand‘ im Druck erschienen. Ohne Zweifel haben das Stück und die Diskussion, die es unter den Literaten auslöste, das Interesse Le Bruns an diesen Ereignissen im Leben seines Helden geweckt.⁵⁷ Racines Kritiker hatten dem Dichter vorgeworfen, er habe den indischen König zum eigentlichen Helden des Dramas gemacht. Seine Tugend überstrahle die des Makedonenkönigs so sehr, daß der Titel des Stücks doch besser ‚Porus‘ statt ‚Alexander‘ lauten solle.⁵⁸ Le Brun kannte Racines ‚Alexandre‘ so gut, daß er ihn

in der Kontroverse um Poussins ‚Rebekka und Eliezer‘ als Argument für die Freiheit des Dichters anführte – ihn aber dennoch nicht zum Vorbild für seinen eigenen Umgang mit den antiken Quellen machte. Das Problem war jedenfalls dasselbe: Poussin vermied es, die Kamele Eliezers zu zeigen, und Racine stellte keine Elefanten auf die Bühne, die nach Quintus Curtius und Arrian die besondere militärische Stärke des Inderkönigs ausmachten.

„M. le Brun ajouta encore ... que la poésie évitoit même le récit des actions bizarres dans un ouvrage sérieux, et qu’un excellent poète de notre temps, décrivant le combat d’Alexandre contre Porus, avoit retranché de sa narration que Porus étoit alors monté sur un éléphant, de peur que, faisant mention d’une espèce de monture rejetée de nos escadrons, il n’effarouchât l’oreille de ses auditeurs, et que la matière principale ne fût troublée par ce petit détail qui est contraire à nos manières de combattre.“⁵⁹

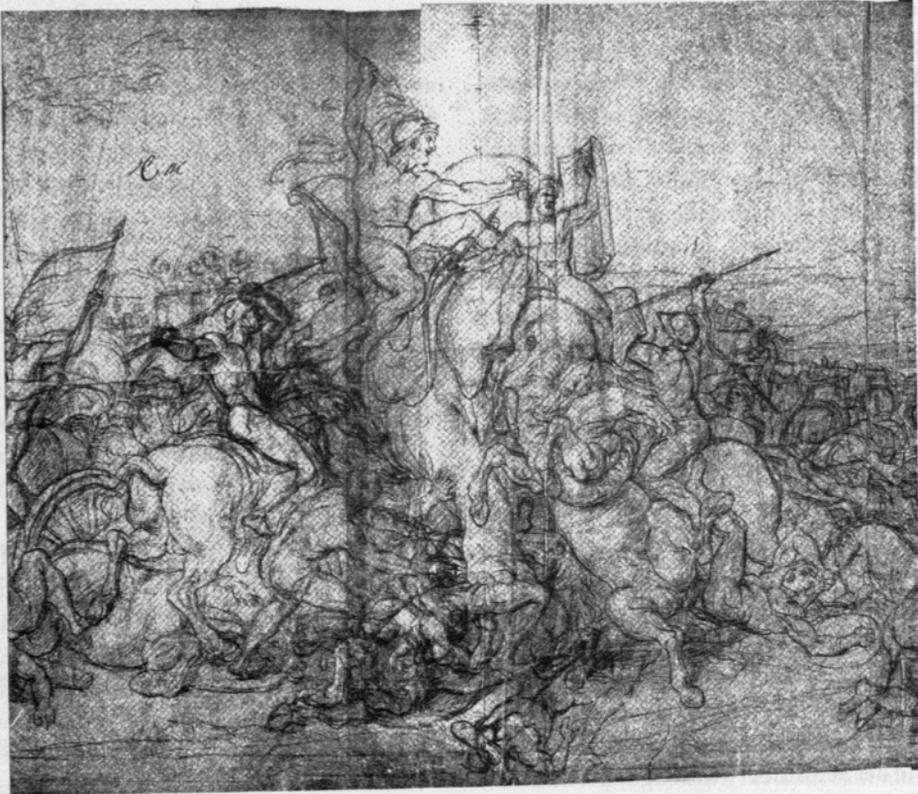
Das Argument klingt vertraut: Rücksicht auf die Sitten des Publikums hatte Saint-Evremond in der 1668 gedruckten, aber schon vorher in Paris verbreiteten ‚Dissertation sur le grand Alexandre‘ in Racines Stück festgestellt, aber ganz anders bewertet: Porus sei hier „purement François ... il semble estre né parmi nous, ou du moins y avoir vescu toutes sa vie.“⁶⁰

Gerade das Gegenteil erwartete Saint-Evremond vom Historiker und vom Dichter, der historische Themen behandelte:

„pour y reüssir mieux, il éloigne son esprit de tout ce qu’il voit en usage, tache à se defaire du goust de son temps, renonce à son propre naturel, s’il est opposé à celui des personnes qu’on represente.“⁶¹

Der historische und geographische Abstand des Autors von seinem Gegenstand sollte sichtbar gemacht werden. Dazu verhalten selbstverständlich Studien nach der fremdartigen Vegetation und Tierwelt, nach Kostümen und Bewaffnung. Die Elefanten, vor allem das riesenhafte Reittier des Porus, durften, so Saint-Evremond, nicht fehlen.

Le Brun hat sich in einem außerordentlichen Maß angestrengt, diese historisch-archäologische Korrektheit zu erreichen: Als Textgrundlage diente ihm für seinen ‚Porus‘ eben nicht Racines Stück, vielmehr zog er die antiken Quellen, Quintus



5 Charles Le Brun, Die Schlacht gegen Porus, Ausschnitt. Paris



6 Charles Le Brun, Die Niederlage des Porus (Nachstich)

Curtius⁶², Arrian⁶³ und Plutarch⁶⁴ heran. Für die ‚Defaite‘ hat er wenigstens 26 Figurenstudien angefertigt,⁶⁵ in der Versailler Menagerie studierte er den Elefanten.⁶⁶ Der riesige Elefant des Porus

und seine brutalen Aktionen gegen die Makedonier bilden in der Kompositionszeichnung zur ‚Schlacht‘ das Hauptmotiv des Bildes. In der ‚Niederlage des Porus‘ ist das Schlachtfeld im Hinter-

grund mit toten Elephanten bedeckt. Sogar in die Schlacht mit dem Perserkönig Darius führte Le Brun entgegen der Bildtradition die Elephanten ein, wobei er sich genauestens an den Bericht Arrians hielt.⁶⁷ Sodann wird im ‚Triumphzug Alexanders‘ der Wagen des Fürsten von Elephanten gezogen.

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts sollte der Abbé Dubos konstatieren, Le Brun habe in seiner ‚Histoire d’Alexandre‘ die Regeln der Wahrscheinlichkeit „avec la même ponctualité“ wie Poussin befolgt.⁶⁸ Dubos hatte dabei wohl mehr den Theoretiker Le Brun, den Kommentator Poussins, im Blick als den Maler. Le Brun bemühte sich in einem Ausmaß um die historische Wahrheit, das Poussin fremd oder zumindest als nebensächlich erschienen wäre. Gewiß, Le Brun verteidigte die Freiheit des Malers gegenüber dem Wahrheitsanspruch Champaignes, als eine Freiheit des Dichters vor dem Historiker und dem Theologen, aber er beanspruchte sie vor allem, um den Nachteil der Malerei, die synchrone Zeitstruktur des Bildes, ausgleichen zu können. Die ‚Histoire d’Alexandre‘ war, das erwarteten die Zeitgenossen, ein ‚Parallèle‘ auf das Leben des jungen, siegreichen französischen Königs. Die Gemälde gaben sich jedoch als eine exakte Rekonstruktion der Begebenheiten. Sogar in den Reproduktionsstichen wurde die Applikation der Historie auf die Gegenwart nur in den Legenden, in Gemeinplätzen der Fürstenspiegel, angezeigt.⁶⁹ Die doppelte Zeitstruktur eines profanierten typologischen Bezugs mußte der ‚Histoire d’Alexandre‘ fremd bleiben, nicht nur weil sich der ‚Antitypus‘ zum antiken Makedonenkönig erst noch bewähren mußte, sondern weil nun die Andersartigkeit der Epochen, die Unvergleichlichkeit von Antike und Moderne, ins Bewußtsein rückte. Daß sich das Wunderbare, das Eingreifen der göttlichen Macht, ohne Bruch zur Wahrscheinlichkeit der dargestellten Szene verbildlichen ließ, wurde nicht mehr in Betracht gezogen.

Die Haltung des Hofmalers Le Brun war jedoch zwiespältig. In seinen Diskussionsbeiträgen vor der Akademie bewies er, wie wichtig ihm die Ansprüche seines Publikums waren: Auf die Abscheu, die es vor dem allzu eklatanten Exotismus der Szenen empfinde, sei Rücksicht zu nehmen. Schließlich galt die „opinion du public“⁷⁰ als der Gradmesser für die Wahrscheinlichkeit der darge-

stellten Szenen. Vor der Akademie argumentierte Le Brun als ein Hofmann, seine ‚Histoire d’Alexandre‘ dagegen malte er als ein Akademiker, der die Möglichkeiten einer wahrheitsgetreuen, historisch rekonstruierenden Kunst exemplarisch vorzuführen suchte. Wie die Allegorien zur ‚Histoire‘ Ludwigs XIV. in der Versailler Grande Galerie, im Zentrum des Hofes, zeigen, sollte die Anwendung dieses Verfahrens auf die Zeitgeschichte im Medium der Malerei vorerst ausbleiben.

Es ist verständlich, daß von den drei Möglichkeiten, eine Handlung ins Bild zu setzen, diejenige Poussins bei den Mitgliedern der Académie das meiste Interesse fand. Reni war ohne die Grundlage eines bedeutenden Texts ausgekommen. Den Wettstreit mit der Literatur, der die Malerei nobilitieren konnte, hatte er nicht angetreten, vielmehr in der Anmut seiner Marienszene ein theologisches Bildkonzept vertreten. Bourdon kannte und nutzte die Möglichkeit des typologischen Bezugs zwischen Neuem und Altem Testament. Wunderbar und staunenswert war in seinem Bildpaar vorrangig die Fülle exotischer, detailliert vorgestellter Einzelheiten. Vorrangig war es diese Bereicherung, nicht die Typologie, die Bourdon die Freiheit des Dichters gegenüber der Texttreue des Historikers und Theologen gewährte.

Poussin dagegen zeigte das Wunderbare seines Bildes in der Anmut der Mädchen, nicht in der Menge fremdartiger Motive; das Wunderbare der Handlung im typologischen Bezug auf die ‚Verkündigung‘. In der Doppelstruktur seines Bildes, die die Einheit der Handlung nicht störte, sah Poussin eine Möglichkeit, die Nachteile der nur Synchrones darstellenden Malerei gegenüber den erzählerischen Abfolgen der Literatur in Vorzüge zu verwandeln.

Im Streit über die Treue zum Text aber haben die Mitglieder der Akademie den äußerst eleganten Sieg des Malers über den Historiker und den Dichter in ein Unentschieden verkehrt: Allein das gute Urteil in der Wahl des dargestellten Augenblicks und der Reichtum der Figurenerfindung verlieh Poussin denselben Rang wie dem Dichter und ließ ihm diejenige Unabhängigkeit gegenüber dem Bibeltext, deren Berechtigung ihm Theologen hätten streitig machen können. Daß die Malerei zwei Handlungen in einer darstellen konnte, ohne in die

Allegorie zu verfallen, schien Félibien, Le Brun und ihren Freunden nicht mehr möglich. Fixiert auf die Theorie der literarischen Gattungen hat Le Brun aus diesem Irrtum über Poussins ‚Rebekka‘ die Konsequenz gezogen und Historie im riesigen Bildformat, das mehrere Episoden zu einer Haupthandlung zuließ, in bisher nicht erreichter, antiquarischer und naturkundlicher Korrektheit veranschaulicht.

Die nächstjüngere Generation französischer Maler befreite sich wenigstens zeitweilig von den Zwängen des Wettbewerbs mit den literarischen Gattungen. In Versailles, im Petit Appartement Ludwigs XIV., in seinem Cabinet de Billard, war Poussins ‚Rebekka und Eliezer‘ zusammen mit seiner ‚Auffindung Mosis‘ von 1647⁷¹ als Supraporte verwendet. Mit Rücksicht auf die typologische Bedeutung beider Szenen hätte diese Paarbildung unsinnig erscheinen müssen. Zu Pendants eigneten sich die Gemälde jedoch, weil sie nicht nur im Format einigermaßen übereinstimmen, sondern auch im Motiv, das schon Pointel interessiert hatte: Beide zeigen eine Versammlung junger, hübscher Mädchen. Als das Privatappartement des Königs 1701 ein weiteres Mal umgebaut wurde, paßten beide Bilder dem Format nach nicht mehr an ihren alten Platz. Deshalb wurden Antoine Coypel und Charles de La Fosse, beauftragt, für Ersatz zu sorgen, wobei sie die alttestamentlichen Themen des Bildpaares beibehalten sollten.⁷² Während de La Fosse die Aufgabe ohne jede Anlehnung an das Vorgängerbild in einer brillanten Studie fremdartiger Kostüme löste, versuchte Coypel, Eigenschaften von Poussins Gemälde in die eigene Fassung hinüberzuretten (Abb. 7). Zwar konkretisierte er – ähnlich wie Bourdon – den Vorgang am Brunnen im Sinne einer Genreszene und erweiterte das Motivrepertoire des Bildes um das allerdings nur im Schatten sichtbare Gefolge Eliezers. Um die Neugier der Mädchen zu veranschaulichen, erfand er aber nach dem Beispiel Poussins eine neue Ausdrucksfigur: Das Mädchen hinter Rebekka gebietet mit ihrer Geste den anderen Schweigen, damit sie ja kein Wort von der Unterhaltung zwischen ihrer Gefährtin und dem Fremden verpasse. Dessen Geste aber, die bei Breenbergh noch auf die



7 Antoine Coypel, Rebekka und Eliezer, Paris

zweite Probe – das Tränken der Kamele – verwiesen hatte, ist sinnlos; denn Rebekka hat sich schon als die rechte Braut zu erkennen gegeben und empfängt, ein wenig errötend, ihre Geschenke. Wird in den Anstrengungen um den eindeutig verständlichen Ausdruck und um Erzählung durch die Figurenkomposition noch der Respekt Coypels vor den Ansprüchen der Historienmaler sichtbar, so überwiegt doch die Lust an der Wiedergabe von Schönheiten: der Schönheiten junger Mädchen, um den Auftraggeber zufrieden zu stellen, und der koloristischen Schönheiten des Bildes. Nicht mehr die Bescheidenheit der Gewänder, sondern glänzende, unter der Wirkung des Lichts changierende Stoffe zeigen Coypel und de La Fosse, mit Reflexen und unscharfen Konturen, die die Figuren trotz aller klaren Beleuchtung in die Ton in Ton gemalte, üppige Landschaft einbinden. Mit diesem Kommentar zu Poussin verlor die Malerei das Interesse am literarischen Streit über die rechte Art der Historie und wandte sich im Triumph der Farbe über die Zeichnung ihrem „vornehmsten Gegenstand“⁷³ zu.

Anmerkungen

- 1 Jauss, Hans Robert: Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der ‚Querelle des Anciens et des Modernes‘. In: Charles Perrault: *Parallèle des Anciens et des Modernes*, München 1964, S.8-64.
- 2 Vgl. in diesem Band den Beitrag von Oy-Marra, Elisabeth: Poussins ‚Mannalese‘: Zur Debatte um Zeitlichkeit in der Historienmalerei, außerdem u.a.: Thuillier, Jacques: *Temps et tableau. La théorie des ‚péripiétés‘ dans la peinture française du XVIIe siècle*. In: *Stil und Überlieferung*, Akten. 21. internationaler Kongreß für Kunstgeschichte, Berlin 1967, Bd.3, S.191-206; Marin, Louis: *On Reading Pictures: Poussin’s Letter on ‚Manna‘*. In: *Comparative Criticism* 4, Cambridge 1982, S.3ff. Thürlemann, Felix: *Nicolas Poussin. Die Mannalese. Staunen als Leidenschaft des Sehens* (1980). In: *Ders.: Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft*, Köln 1990, S.111-137; Imdahl, Max: *Caritas und Gnade. Zur ikonischen Zeitstruktur in Poussins Mannalese*. In: Fritz Nies/Karlheinz Stierle: *Französische Klassik. Theorie. Literatur. Malerei*, München 1985, S.137-166; Schlink, Wilhelm: *Ein Bild ist kein Tatsachenbericht. Le Bruns Akademierede von 1667 über Poussins „Mannawunder“*, Freiburg 1996.
- 3 Heute im Louvre; Blunt, Anthony: *The Paintings of Nicolas Poussin. A Critical Catalogue*, London 1966, Nr.8; *Ders.: Nicolas Poussin*, New York 1958, S.181, S.230ff.; Wild, Doris: *Nicolas Poussin*, Zürich 1980, Bd.1, S.124ff., Bd.2, S.135, Nr.145; Mérot, Alain: *Nicolas Poussin*, New York 1990, S.169, S.174ff., S.253, Nr.5; Rosenberg, Pierre: *Nicolas Poussin 1594-1665*, Ausst.kat. Paris 1994, Nr.166, S.382ff.
- 4 Heute in St.Petersburg, Eremitage; Malvasia, Cesare: *Felsina Pittrice* (1678), Bologna 1841, Bd.2, S.41f., das Gemälde gilt jetzt als Kopie nach dem verlorenen Original Renis, vgl. Pepper, Stephen: *Guido Reni*, Oxford 1984, S.294, Nr. B 2, für eine Farbabbildung vgl. Eisler, Colin: *Paintings in the Hermitage*, New York 1990, S.163.
- 5 Félibien, André: VIII. *Entretien sur les vies et sur les ouvrages des peintres*. In: *Ders.: Entretiens ...*, Bd.4, *Trevoux 1725*, S.100 (Nachdruck Farnborough 1967).
- 6 118 x 197 cm; Renis ‚Nähschule‘ ist weniger gestreckt proportioniert: 147 x 207 cm. Poussin plante sein Bild demnach nicht als exakt gleichformatiges Pendant. Pointel sah wohl keine Gegenüberstellung mit einer Kopie von Renis Gemälde, das für ihn unerreichbar in der Sammlung Mazarins hing, vor.
- 7 Vgl. Schlink 1996 (wie Anm.2), S.59.
- 8 Félibien 1725 (wie Anm.5), S.101.
- 9 Blunt 1958 (wie Anm.3), S.230ff. Vgl. für ‚Rebekka‘ auch die *Flora Farnese* (Haskell, Francis; Penny, Nicholas: *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, New Haven/London 1982, S.217ff., Nr.41).
- 10 Cropper, Elisabeth: *The Ideal of Painting. Pietro Testa’s Düsseldorf Notebook*, Princeton 1984, S.136 und Abb.106; zur Zeichnung in den Uffizien vgl. auch Bättschmann, Oskar: *Dialektik der Malerei von Nicolas Poussin*, München 1982, S.23f.
- 11 Cropper, Elisabeth: *On Beautiful Women, Parmigianino, Petrarchismo and the Vernacular Style*. In: *Art Bulletin* 58, 1976, S.377ff. mit Abb.4.
- 12 Félibien 1725 (wie Anm.5), Bd.4, S.100.
- 13 Zur Marienikonographie bei Reni vgl. Mann, Judith W.: *The Annunciation Chapel in the Quirinal Palace, Rome: Paul V, Guido Reni, and the Virgin Mary*. In: *Art Bulletin* 75, 1993, S.113-134, bes.S.120ff.
- 14 Bellori, Gian Pietro: *Vite de’ pittori e architetti moderni*, hg.v.Evelina Borea, Turin 1972, S.487. Vgl. Schmidt-Linsenhoff, Victoria: *Guidos Grazie. Rezeptionsgeschichte und Rezeptionsästhetik*. In: *Guido Reni und Europa, Ruhm und Nachruhm*, Frankfurt/Main 1988, S.64f.
- 15 Zum Begriff des *Jugement/Giudizio/Elezione* vgl. Bättschmann 1982 (wie Anm.10), S.23ff.
- 16 Bellori 1972 (wie Anm.14), S.481. Zur Herkunft dieser Auffassung aus *Tassos Discorsi del poema eroico* (1587) vgl. Blunt, Anthony: *Poussin’s Notes on Painting*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 1, 1937/38, S.344-351. Zur „novità“ vgl. Cropper 1984 (wie Anm.10), S.121ff.
- 17 Im Sinne von „mystère“. Zu Unterscheidung von „mystère“, „miracle“ und „merveille“ am Beispiel der ‚Mannalese‘ vgl. Thürlemann 1990 (wie Anm.2).
- 18 Sauerländer, Willibald: *Die Jahreszeiten. Ein Beitrag zur allegorischen Landschaft beim späten Poussin*. In: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 7, 1956, S.169-184; Blunt 1958 (wie Anm.3), S.180ff.
- 19 Glen, Thomas E.: *A Note on Nicolas Poussin’s Rebecca and Eliezer at the Well of 1648*. In: *Art Bulletin* 57, 1975, S. 221-224.
- 20 Vgl. Mâle, Emile: *L’Art religieux après le concile de Trente. Etude sur l’iconographie de la fin du XVIe siècle, du XVIIe, du XVIIIe siècle*, Paris 1932, S.345.
- 21 Johannes 4, 1-38. Vgl. u.a. *Glossa ordinaria* (ad Gen. 24); außerdem z.B. Cornelius a Lapide S.J.: *Commentarium in Pentateuchum Mosis*, Antwerpen 1618, S.195ff.
- 22 Roethlisberger, Marcel: *Bartholomeus Breenbergh*.

- The Paintings, Berlin/New York, 1981, S.73, Nr.181 (um 1635); S.46f., Nr.82/83: Eliezer hat aus Rebekkas Krug getrunken und verweist sie auf seine Kamele.
- 23 Cambridge, Fitzwilliam Museum, Mérot 1990 (wie Anm.3), S.253, Nr.6, Farbbabb. S.222. Das Pendant – ‚Christus und die Samariterin‘ – ist nur durch einen Nachstich bekannt (Mérot 1990, S.264, Nr.72).
- 24 Lutz, J./Perdrizet, P.: *Speculum humanae salvationis*, Mülhausen 1907, S.17, Cap.VII; vgl. auch Vincentius Brunus S.J.: *Meditationes in septem festa Virginis*, 1607, S.119; Petrus Canisius S.J.: *De Maria Virgine incomparabili et Dei Genitrice sacrosancta libri quinque*, Ingolstadt 1577, S.10, S.91ff.
- 25 Text in: Dussieux, L./Soulié, E.: *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'académie royale de peinture et de sculpture*, Bd.1, S.245-258, hier S.252f.; Jouin, Henri: *Conférences de l'académie royale de peinture et de sculpture*, Paris 1883, S.87-99, hier S.93f. Da die Publikation der „conférences“ nach 1667 unterblieb, paraphrasierte Félibien die Diskussion der Akademiemitglieder in seinem achten „Entretien“, wobei er den Streit über die Kamele unterschlug. Ihn erwähnt in der zeitgenössisch publizierten Kunstliteratur nur Testelin, Henri: *Sentimens des plus habiles peintres*, Paris 1680; vgl. Jouin 1883, S.154ff. (Conférence Testelins vom 6.6.1675). Philippe de Champaignes *Conférence* wurde noch mehrmals in der Akademie vorgelesen: am 2.12.1679, am 6.6.1682, am 10.10.1682 und am 3.10.1693.
- 26 Jouin 1883 (wie Anm.25), S.94. Auf das Prinzip der Modi, das nach Félibien in ‚Rebekka und Eliezer‘ mustergültig erfüllt sei, gehe ich hier nicht ein.
- 27 Jouin 1883 (wie Anm.25), S.97.
- 28 Firenzuola, Agnolo: *Celso. Dialogo delle bellezze delle donne* (1548), Florenz 1958, S.539: „... noi non sappiamo render ragione, perché quel mento bianco, quelle labbra rosse, quelli occhi neri, quel fianco grosso, quel piè picciolo creino, ovvero eccitino, o risultino in questa bellezza: e pur veggiamo che gli è così. Se una donna fosse pelosa, la sarebbe brutta, se un caval fosse senza peli, e sarebbe deforme; al cammello lo scigno fa grazia, alla donna disgrazia. Questo non può venire d'altro che da uno occulto ordine della natura ...“
- 29 Vgl. z.B. die ‚Landschaft mit der Reise von Eliezer und Rebekka‘, Privatbesitz; Roethlisberger 1981 (wie Anm.22), S.59, Taf.2.
- 30 Z.B. ‚Reise Jakobs‘, Blunt, Anthony: *The Drawings of G.B.Castiglione and Stefano Della Bella in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London 1954, S.34, Nr.11.
- 31 Z.B. ‚Voyage de Jacob et de Rachel vers la terre de Chanaan‘ und ‚Voyage de Jacob en Egypte‘, um 1645/46; Viatte, Françoise: *Dessins de Stefano Della Bella*. 1610-1664, *Inventaire général des dessins italiens II*, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Paris 1974, S.99ff.
- 32 Vgl. Fowle, Geraldine E.: *The Biblical Paintings of Sébastien Bourdon*, 2 Bde., Diss. University of Michigan 1970, Bd.2, Kat.1-4, 8-10, 25, L 2-10, L 12-16; L 22-23.
- 33 Z.B. Stockholm, Nationalmuseum, NM 6830 (*Nationalmuseum Bulletin* 13, 1989, S.20, S.22).
- 34 Boston, Museum of Fine Arts; Fowle, Geraldine E.: *Two Pendants by Sébastien Bourdon: A Study in Iconography and Style*. In: *Boston Museum Bulletin* 71, 1973, S.75-91.
- 35 Rapin, René: *Reflexions sur l'histoire*, in: *Œuvres*, Bd.2, Den Haag 1725, S.248. Rapin beruft sich hier auf Lukian. Vgl. Günther, Horst: *Geschichte, Historie*, in: Otto Brunner/Werner Conze: *Geschichtliche Grundbegriffe*, Stuttgart 1975; Bd.2, S.635ff.; Sayce, Robert A.: *The French Biblical Epic in the Seventeenth Century*, Oxford 1955, S.10ff.; Maskell, David: *The Historical Epic in France 1500-1700*, Oxford 1973, S.36ff.; Cropper 1984 (wie Anm.10), S.117ff.
- 36 Vgl. auch seine Kritik an Poussins ‚Blindenheilung‘: Weder sei die Stadt Jericho korrekt, d.h. wiedererkennbar dargestellt, noch die Volksmenge, die Jesus nach Mt.20, 29 folgte (Diskussionsbeitrag zum Vortrag von Sébastien Bourdon, 3.12.1667, Jouin 1883, wie Anm.25, S.76ff.). Champaignes textgetreue Fassung der ‚Blindenheilung‘ wird heute in San Diego, Timken Art Gallery, aufbewahrt (Dorival, Bernard: *Philippe de Champaigne 1602-1674*, Paris 1976, Bd.2, S.128, Nr.230). Den jansenistischen Zusammenhang dieser Suche nach Wahrheit in der Wiedergabe biblischer Geschichte belegt auch der Briefwechsel von Jean-Baptiste de Champaigne mit Martin de Barcos von 1674 (Fontaine, André: *Les Doctrines d'Art en France*, Paris 1909, S.107f.).
- 37 Tasso, Torquato: *Discorsi del poema eroico* (1587), Bari 1964, Buch II, besonders S.98; vgl. Maskell 1973 (wie Anm.35), S.3ff., S.22.
- 38 Vgl. Sayce 1955 (wie Anm.35).
- 39 Saint-Amant, Marc-Antoine de Gérard, sieur de: *Œuvres*, Bd.5, Paris 1979, S.8f. Vgl. dagegen Champaigne: „Mais surtout dans ce qui regarde les mystères de notre religion et les miracles de Jésus-Christ, il doit conserver toute la fidélité possible et jamais ne s'écarter de ce qui passe pour constant et qui est déjà connu de beaucoup de monde; car en cette rencontre, entreprenant d'enseigner par les traits de son pinceau ce qu'un historien rapporte dans ses écrits, il ne doit rien ajouter ni diminuer à ce que l'Écriture nous oblige de croire, mais plutôt marquer autant qu'il le peut toutes les circonstances de son sujet.“ Die Verpflichtung zur Tradi-

- tions- und Texttreue, die mit dem Bekanntheitsgrad des Sujets wächst, ist auch Thema der Epen-
theorie; vgl. Maskell 1973 (wie Anm.35), S.41f.
- 40 Saint-Amants Interesse für Gemälde von Poussin untersucht Sayce, Robert A.: Saint-Amant and Poussin. In: French Studies 1, 1947, S.241-251.
- 41 Discours 1673, zitiert nach Sayce 1955 (wie Anm.35), S.18. Zu dieser Auffassung, die Desmarts mit dem Vray-Semblable als dem der Wahrheit Ähnlichen, nicht als dem (aristotelisch) Wahrscheinlichen begründet, vgl. Jauss 1964 (wie Anm.1), S.37.
- 42 Vgl. Mahon, Denis: Poussiniana: Afterthoughts Arising from the Exhibition. In: Gazette des Beaux-Arts VI, 60, 1962, S.96f.; Cropper 1984 (wie Anm.10), S.24; Merz, Jörg Martin: Pietro da Cortona. Der Aufstieg zum führenden Maler im barocken Rom, Tübingen 1991, S.258ff. mit Abdruck von Missirinis Bericht über die Diskussion. Zur Differenz von Epos und Drama vgl. besonders Tasso 1964 (wie Anm.37), S.101ff.(Buch 2).
- 43 Die „conférence“ Le Bruns vom 5.11.1667 wurde von Félibien publiziert (1725, wie Anm.5, Bd.5, S.400-428; Jouin 1883, wie Anm.25, S.48-65); vgl. die in Anm.2 angegebene Literatur.
- 44 Jouin 1883 (wie Anm.25), S.64. Diskussionsbeitrag eines nicht identifizierten Redners.
- 45 „M. le Brun repartit qu'il n'en est pas de la peinture comme de l'histoire. Qu'un historien se fait entendre par un arrangement de paroles et une suite de discours qui forme une image des choses qu'il veut dire, et représente successivement telle action qu'il lui plaît. Mais le peintre n'ayant qu'un instant dans lequel il doit prendre la chose qu'il veut figurer, pour représenter ce qui s'est passé dans ce moment-là, il est quelquefois nécessaire qu'il joigne ensemble beaucoup d'incidents qui aient précédé, afin de faire comprendre le sujet qu'il expose, sans quoi ceux qui verroient son ouvrage ne seroient pas mieux instruits que si cet historien, au lieu de raconter tout le sujet de son histoire, se contentoit d'en dire seulement la fin“ (Vortrag zur Mannaese, 5.11.1667; Jouin 1883, wie Anm.25, S.62f.). Zu diesem Unterschied von Geschichtsschreibung und Dichtung vgl. Maskell 1973 (wie Anm.35), S.43f.
- 46 Cropper 1984 (wie Anm.10), S.109ff.
- 47 Zur Abgrenzung der Typologie von Verfahren der Allegorie vgl. Auerbach, Erwin: Figura. In: Archivum Romanicum 22, 1938, S.436-489, bes. S.468; zum Stand der Diskussion: Link, Franz (Hg.): Paradeigmata. Literarische Typologie des Alten Testaments, 2 Bde., Berlin 1989.
- 48 Ich folge hier den Hinweisen und der Deutung von Roche Jr., Thomas P.: Tasso's Enchanted Woods. In: Earl Miner (Hg.): Literary Uses of Typology from the Late Middle Ages to the Present, Princeton 1977, S.49-78, bes.S.67ff. zu Canto 20, 136.
- 49 Vgl. zu dieser Bewertung von Allusion und Zitat Knapp, Volker: Intertextualité et rhétorique des citations, in: Marc-Mathieu Münch: Recherches sur l'histoire de la poétique, Nancy/Bern/Frankfurt 1984, S.237-254, bes. S.248 mit Belegen aus Bernard Lamy, L'Art de parler (1676).
- 50 Vgl. Posner, Donald: Charles Le Brun's Triumphs of Alexander. In: Art Bulletin 41, 1959, S.237-248; Beauvais, Lydia: Les dessins de Le Brun pour l'Histoire d'Alexandre. In: Revue du Louvre 40, 1990, S.285-295; Gareau, Michel/Beauvais, Lydia: Charles Le Brun. Premier peintre du roi Louis XIV, Paris 1992, S.196ff.; Grell, Chantal/Michel, Christian: L'école des princes ou Alexandre disgracié. Essai sur la mythologie monarchique de la France absolutiste, Paris 1988, S.104ff.; Körner, Hans: Der „neue Alexander und die Spieler“. Zur Ikonologie der „Chambre de Mars“ in Versailles. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 40, 1989, S.141-152; zu den Reproduktionen nach der Serie (Stichen und Teppichen) vgl. Hartle, R.W.: Le Brun's „Histoire d'Alexandre“ and Racine's „Alexandre le Grand“. In: Romanic Review 48, 1957, S.90ff. sowie: Historische Schlachten auf Tapisseries aus dem Besitz des Kunsthistorischen Museums Wien, Ausst.kat Schloß Halbturn 1976, S.43ff.
- 51 Gareau/Beauvais 1992 (wie Anm.50), S.122f.
- 52 Vgl. die Vorzeichnung bei Gareau/Beauvais 1992 (wie Anm.51), S.118f.; Nachstich in Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes DA 36.
- 53 Schleier, Erich: Domenichino, Lanfranco, Albani and Cardinal Montalto's Alexander Cycle. In: Art Bulletin 50, 1968, S.188-193.
- 54 Vgl. Grell/Michel 1988 (wie Anm.51), S.64ff.
- 55 Vgl. die Legende des Stichs von Edelinck: „Il est d'un Roy de se vaincre soy-mesme“; Posner 1957 (wie Anm.50), S.240ff.
- 56 Legende des Stichs von Gérard Audran. Die Inhaltsangabe der dargestellten Szene lautet: „Alexandre n'est pas seulement touché de compassion en voyant la grandeur d'ame du Roy Porus qu'il a vaincu, et fait son prisonnier, mais il luy donne des marques honorables de son estime en le recevant au nombre de ses amis et en luy donnant en suite un plus grand Royaume que celuy qu'il avoit perdu“ (Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes, DA 36).
- 57 Den umgekehrten Gang der Ereignisse, den Einfluß des Malers auf den Dichter, schlägt vor: Grell 1988 (wie Anm.50), S.114. Die beiden „indischen“ Szenen wurden jedoch als letzte, nach der Publikation von Racines Stück, projiziert.
- 58 Racine, Jean-Baptiste: Œuvres complètes, Paris 1950, Bd.1, S.175ff.; Saint-Evremond: Dissertation sur le Grand Alexandre (1668), in: Œuvres en pose,

- hg. v. René Ternois, Paris 1965, Bd.2, S.84f., mit Anm.2.
- 59 Jouin 1883 (wie Anm.25), S.95f. Genau entgegengesetzt argumentiert Lodovico Dolce im Dialogo della pittura (1557): „talché, se dipingerà un fatto d'arme di Cesare o di Alessandro Magno, non conviene che armi i soldati nel modo che si costuma oggidi, et ad altra guisa farà le armature a Macedoni, ad altra a Romani ...“ (Barocchi, Paola (Hg.): Trattati d'Arte del Cinquecento, Bari 1960, Bd.1, S.165).
- 60 Saint-Evremond 1965 (wie Anm.58), Bd.2, 88. Gerade diesen Mangel an Rücksicht auf die Zuschauer hatte man wenige Jahre zuvor Corneilles ‚Sophonisbe‘ vorgeworfen. Vgl. Bray, René: La Tragédie cornélienne devant la critique classique d'après la querelle de Sophonisbe (1663), Paris 1927, S.35ff.; zu Saint-Evremond vgl. Hassinger, Erich: Empirisch-rationaler Historismus. Seine Ausbildung in der Literatur Westeuropas von Guicciardini bis Saint-Evremond, Bern 1978, S.148ff.; Theile, Wolfgang: Die Racine-Kritik bis 1800. Kritikgeschichte als Funktionsgeschichte, München 1974, S.22ff., S.66ff.
- 61 Saint-Evremond 1965 (wie Anm.58), Bd.2, S.89.
- 62 In der Übersetzung durch Claude Favre de Vaugelas: Quinte-Curce: De la vie et des actions d'Alexandre le Grand, 1653 und öfter.
- 63 Vermutlich in der französischen Übersetzung durch Nicolas Perrot d'Ablancourt: Les Guerres d'Alexandre par Arrian, 1646 und öfter.
- 64 In der Übersetzung durch Jacques Amyot: Les vies des hommes illustres Grecs et Romains par Plutarque, 1559 und öfter.
- 65 Beauvais 1990 (wie Anm.50), S.287f. Die Zeichnungen dienten u.a. zur Vorbereitung des Nachstichs.
- 66 Louvre, Cabinet des Dessins, Inv.28212; (Dessin et Sciences, Paris 1984, Nr.45); vgl. Beauvais 1990 (wie Anm.50), S.294. Die Studie für die Elephanten in der ‚Schlacht von Arbela‘ ist nicht nach der Natur entstanden, sie lehnt sich vielleicht an Giulio Romanos ‚Schlacht von Zama‘ an (Giulio Romano, Ausst.kat. Mailand 1989, Abb.S.91; zur gesamten Teppichfolge vgl. Jules Romain. L'Histoire de Scipion, Ausst.kat. Paris 1978).
- 67 Beauvais 1990 (wie Anm.50), S.294.
- 68 Abbé Dubos: Réflexions critiques sur la poésie et la peinture, Paris 1719, Bd.1, S.248f.
- 69 Den einzigen Hinweis auf die Funktion als ‚Parallèle‘ geben in den Bildern die Bourbonenlilien und Sonnenembleme, die im ‚Zelt des Darius‘ die Lambrequins schmücken.
- 70 Rapin, René: Reflexions sur la Poétique, in: Œuvres 1725, Bd.2, S.131: „Le merveilleux est tout ce qui est contre le cours ordinaire de la Nature. Le vraisemblable est tout ce qui est conforme à l'opinion du public.“ Vgl. Tasso 1964 (wie Anm.37), S. 97: „basta al poeta in questo ... la opinion della moltitudine, alla quale molte volte, lasciando l'essatta verità delle cose, e suole e dee attenersi.“
- 71 Blunt 1958 (wie Anm.3), Nr.13; Wild 1980 (wie Anm.3), Bd.2, Nr.132; Mérot 1990 (wie Anm.3), Nr.10, S.170.
- 72 Garnier, Nicole: Antoine Coypel (1661-1722), Paris 1989, Nr.81, S.144f.; Farbtaf.15, Nr.286, S.202, Abb.162 (Vorzeichnung). Blunt, Anthony: Art and Architecture in France 1500-1700, Harmondsworth 1980, S.382, Abb.319 (mit falscher Datierung); Stuffmann, Margret: Charles de la Fosse et sa position dans la peinture française à la fin du 17e siècle. In: Gazette des Beaux-Arts VI, 64, 1964, S.50f., S.107, Nr.49; Thuillier 1967 (wie Anm.2), S.205f.
- 73 Piles, Roger de: Einleitung in die Malerey aus Grundsätzen, Leipzig 1766, S.246 (Cours de peinture par principes, 1708).

Abbildungsnachweis

Archiv der Verfasserin: 1, 5
 Boston, Juliana Cheney Edwards Collection,
 Courtesy, Museum of Fine Arts: 3, 4

Paris, Bibliothèque nationale: 6
 Paris, Musée du Louvre: 2, 7