

THOMAS KIRCHNER

Der epische Held. Historienmalerei und Kunstpolitik im Frankreich des 17. Jahrhunderts

München, Wilhelm Fink Verlag 2001. 528 S. mit 117 Abb. und 10 Tafeln; € 94,80. ISBN 3-7705-3397-6

Die methodische Herausforderung der Gattungsgeschichte besteht in der Vermittlung von Stilgeschichte mit geistes- und sozialgeschichtlich orientierten Ansätzen der Kunstgeschichte. Indem konstitutive Merkmale einer Gattung nicht nur vorausgesetzt oder postuliert, sondern selbst zum Thema gemacht werden, lassen sie sich in ihrer Gesamtheit zugleich nur als ein Komplex von stilistischen, ästhetischen, funktionalen, ideen- und institutionengeschichtlichen Bedingungen verstehen. Dabei ist es nicht zuletzt ein Darstellungsproblem, diese vielfältigen Gegebenheiten nicht einfach der Formanalyse des Einzelwerks als Entstehungsbedingungen vorzuschicken, sondern sie in die Analyse zu integrieren. Im Unterschied etwa zu Literatur- und Musikwissenschaft blieb in der kunsthistorischen Forschung der Gattungsbegriff bislang eher vage bestimmt. Vermutlich hat dies mit der unterschiedlichen Systematik der Gattungen in Malerei, Skulptur und Architektur sowie mit der traditionellen Hierarchisierung der Gattungsensembles innerhalb dieser Sparten zu tun. So etablierte sich für die Malerei eine vergleichsweise strikt reglementierte Gattungstheorie, sie läßt sich auf die Skulptur allerdings nur mit beträchtlichen Einschränkungen übertragen, während die Bauaufgaben einem dritten Klassifizierungssystem folgen. Neben dieser Überlagerung verschiedener Gattungssysteme führte in der Forschung auch die durch Kunsttheorie, akademische Curricula und gesellschaftliche Konnotationen festgeschriebene Hierarchisierung zu einer bisweilen eklatanten Vernachlässigung vor allem der als »niedrig« eingestuften Kunst- und Baugattungen. Für das Porträt läßt sich beispielsweise erst seit gut einem Jahr-

zehnt eine breitere Auseinandersetzung verzeichnen, die – neuerdings zu einer regelrechten Forschungskonjunktur angewachsen – das Bildnis inzwischen zum methodischen Paradigma der Gattungsgeschichte macht. Die Dringlichkeit der Fragestellung dokumentiert sich unter anderem in einer jüngst abgeschlossenen Sammlung kommentierter Quellen zur Malerei (*Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren*, hg. vom Kunsthistor. Institut der FU Berlin, 5 Bde., Berlin 1996-2002).

Thomas Kirchner, der an dem Berliner Unternehmen beteiligt war, gelingt es in seiner Monographie zur französischen Historienmalerei des 17. Jh.s überzeugend, die eingangs namhaft gemachten Herausforderungen an die Gattungsgeschichte einzulösen. Das Werk holt weit aus und bietet mit der Entwicklungsgeschichte des französischen Historienbildes zugleich eine theoretische und stilgeschichtliche Grundlegung der einschlägigen Gattungsgeschichte. Während man geneigt ist, der *historia* nach zeitgeschichtlichen Themen die eigentliche Domäne erst für das 19. Jh. zu attestieren, führt das Buch die Gattung gleichsam an den Ort und in die Epoche ihrer nachhaltigsten theoretischen Begründung und künstlerischen Entfaltung zurück.

Die zeitlichen Grenzen der Darstellung – um 1600 mit der Regierung Heinrichs IV. und im späten 17. Jh. mit den Ausstattungskampagnen in Versailles unter Ludwig XIV. – markieren zugleich Zäsuren in der Geschichte des Historienbildes. Im Rahmen monumentaler Ausstattungszyklen zur Darstellung nationaler Geschichte, auf die das Buch den Hauptakzent setzt, spannt sich der Bogen von der Porträtgalerie Heinrichs IV. im Louvre bis zum

Spiegelsaal von Versailles. Die dazwischen erörterte Entwicklung verläuft alles andere als linear, vielmehr stellt sie sich aus verschiedenen Gründen als höchst wechselvolles Geschehen dar. Dabei spielten die mehrfachen Sukzessionen an der monarchischen Spitze, die immer wieder auch einen Austausch des Personals der Kunstadministration mit sich brachten, ebenso eine Rolle wie die Ministerialregierungen Richelieus und Mazarins, die jeweils höchst eigene kunstpolitische Ambitionen verfolgten. Zudem verlief die Rezeption italienischer Modelle und Theoriebildungen keineswegs kontinuierlich und durchkreuzte bisweilen die französischen Debatten um die Gattungstheorie, die ihrerseits in der intellektuellen Öffentlichkeit aus dem Geist der Kontroverse geführt wurden – einmal mehr bestätigt so auch das Buch von Kirchner, daß Indolenz, Streitkultur und Opposition bei aller politischer Observanz in den französischen Regimen des 17. Jh.s nicht zu unterschätzen sind. Es gehört zu den Leistungen des Buches, daß die Kunsttheorie des Historienbildes mit einem immensen Aufgebot an Quellen in den zeitgenössischen Debatten über die Formen der Geschichtsschreibung sowie der Literatur verankert und auf die Werkanalysen bezogen wird. Umfang und Ausführlichkeit der Studie begründen sich somit – einzelne Längen sind dabei freilich in Kauf zu nehmen – nicht nur aus den eingehenden Formerschließungen einzelner Werke, sondern auch aus der Schilderung einer vielfältig beeinflussten und sich in mehrfachen Umbrüchen vollziehenden Gattungsgeschichte.

Der epische Held, der im Titel des Buches firmiert, erweist sich bei Kirchner als Protagonist einer gattungsgeschichtlichen Bildkonzeption, die Abschied von der Tragödie nimmt und sich als Epos emanzipiert. Gemäß den aus der Poetik abgeleiteten Forderungen wird erst eine episch verstandene Erzählstruktur dem Anliegen gerecht, mehrere Handlungsmomente zusammenzuführen und zugleich kompositorisch auf eine Zentralgestalt hin zu orien-

tieren. Die *vraisemblance* der Geschichtsdarstellung soll sich mit formaler *bienséance* im Dienst der panegyrischen Würdigung des Protagonisten vereinigen, die wiederum auf die Reflexion des Betrachters ausgerichtet ist. Die epische Historie bietet solcherart eine Synthese von historischer Erläuterung, Fürstenlob und didaktischem Appell.

Dieser Kriterienkanon etablierte sich in Frankreich um 1640 und beruhte maßgeblich auf der Rezeption italienischer Kunsttheorie und auf der Anschauung der bedeutenden Historienzyklen seit Raffael. Die sukzessive unter Beteiligung mehrerer Maler entstandene und konzeptionell heterogene Chorausmalung von S. Andrea della Valle in Rom hatte sich bereits als Prüfstein für die Divergenz einer auf Tragödie oder Epos bezogenen Malerei erwiesen. In Frankreich blieb der Weg von den theoretischen Postulaten zur künstlerischen Realisierung trotz dieser Vorläufer zunächst noch mühsam. Während Rubens im Medici-Zyklus noch einem allegorisch angereicherten Modus der Geschichtsdarstellung gefolgt war und Poussin mit seinen Historien entscheidende Anregungen zu geben vermochte, dies aber vor allem mit einer biblischen Themenwahl exemplifizierte, hatte die eigene Tradition dafür schlechterdings keine Vorbilder aufzuweisen. Hinzu kommt, daß das theoretische Programm einer epischen Malerei unverzüglich an die Option einer Darstellung zeitgenössischer Ereignisgeschichte geknüpft wurde, der im Grunde eine Art Teleologie hin zur bildlichen Vergegenwärtigung der aktuellen Politik des Königs eingeschrieben war.

Im Werk Kirchners stellt sich die hier skizzierte, um die Mitte des 17. Jh.s aufgeworfene Problematik auch als inhaltliches Zentrum in der Abfolge von insgesamt drei, von Einleitung und Epilog gerahmten Kapiteln dar. Das »Kunstpolitik und Geschichte« überschriebene Eingangskapitel, das den historischen und künstlerischen Möglichkeiten monumentaler Geschichtsdarstellung in den Jahrzehnten nach 1600 nachgeht, wird in der

Theoriedebatte um die epische Malerei fortgeführt, die in die ausführliche Erörterung von Charles Le Bruns Alexanderzyklus im Louvre mündet (»Kunstpoltik und Kunst«). Unter den Vorzeichen von »Kunstpoltik und Zeitgeschichte« setzt sich das dritte Kapitel schließlich mit den Gattungsproblemen der Schlachtenmalerei sowie den großen profanen Ausstattungszyklen von Versailles auseinander.

Erst durch einschlägige Untersuchungen der letzten Jahre gewann die Tatsache deutliches Profil, daß sowohl dynastische Bildniszyklen als auch topographische Bildfolgen in Galerieausstattungen im Hinblick auf ihre Zielsetzung Herrschaftsgeschichte verbürgen. Das in Serie aufgelegte Fürstenbildnis veranschaulicht neben dynastischer Kontinuität insofern auch nationale Geschichte, als deren Verlauf bis weit in die Frühe Neuzeit hinein primär über die Dynastie kodifiziert war. Stadt- und Landesdarstellungen definieren nicht nur Herrschaftsräume, sondern auch deren geschichtliche Dimension. In vielfältiger Weise konnten dabei Porträt und Topographie als das im Landschaftsraum situierte Bildnis oder als parallel geführte Serien von Bildnissen und topographisch mehr oder minder präzise gefaßten Ereignisbildern ineinander verschränkt werden.

Diese Einsichten macht Kirchner mit Gewinn für die Ausstattungszyklen in Königs- und Adelsresidenzen nach 1600 fruchtbar. Einen frühen Höhepunkt markiert das ehrgeizige Projekt Heinrichs IV. für die Galerien zwischen Louvrepalast und Tuileries. Das gleichermaßen ambitionierte Ausstattungsprojekt für die Grande Galerie des Louvre, bei der Poussin die für die Wände vorgesehenen Städteansichten von Jacques Fouquières durch Historienbilder an der Decke zu ergänzen hatte, führte den Zeitgenossen aber bereits um 1640 die Brüchigkeit dieser komposit zusammengesetzten Formen der Geschichtsdarstellung vor Augen. In diesem Rahmen wird neben den Hauptmonumenten eine ganze

Reihe bislang bestenfalls am Rande betrachteter adeliger Raumausstattungen ausführlich in ihrer historischen Genese und in ihrer künstlerischen Prägung untersucht. Irritierend bleibt es allerdings, wenn mit beinahe refrainhaft wiederkehrenden Formulierungen ein vermeintliches Defizit im Hinblick auf den Kunstcharakter der betrachteten Werke ausgemacht wird. Gerade in diesem Teil der Untersuchung scheint der Autor klandestin von der Vorstellung auszugehen, daß der Kunstwert der Gattungstypologie erst eingelöst sei, wenn die künstlerische Umsetzung nicht bloß beansprucht, sondern tatsächlich gelungen und die Kunstproduktion von kunsttheoretischem Raisonement flankiert ist.

Dieser Nexus ist in der Ära Ludwigs XIV., in der sich die Kunstadministration Colberts und mit ihr der Hofmaler Le Brun etablierten, mit dem Gemäldezyklus der Taten des Alexander dann ganz unzweifelhaft gegeben. Le Bruns Bildfolge, erst durch die Erweiterung und Neusystematisierung der Sammlungen des Louvre museal wieder zugänglich gemacht, hatte in der Forschung keine sonderliche Fortune. Man mißtraute den Monumentalformaten und attestierte den Bildern eine plakative Verherrlichungsintention. Dagegen setzt Kirchner eine Deutung, die die Bilder umfassend im Kontext der theoretischen Fundierung einer narrativen Malerei, innerhalb paralleler Entwicklungen bei den Unternehmungen der Hofkunst sowie in bezug auf die von der Kunstadministration formulierten Erwartungen an die Hofkunst situiert und aus dieser Sicht die künstlerischen Qualitäten der Gemälde beurteilt. Verdeutlicht wird dabei unter anderem ein ganzes Arsenal von formalen Strategien, Nebenepisoden in die Handlungseinheit zu integrieren, diese über die Formate der Einzelbilder hinweg zu wahren, auch auf die gesamte Bildfolge abzustimmen und zugleich auf den Protagonisten zu zentrieren. Dem Zyklus, der wahrscheinlich nach dem Brand des Jahres 1661 für die Grande Galerie des Louvre vorge-

sehen war, war aber schon während seiner Entstehung eine Hypothek mitgegeben. Sie lag in der historisch verhüllenden Repräsentation Ludwigs XIV. als Alexander der Große und machte die Vollendung der Gemäldefolge spätestens dann obsolet, als im Zuge der *Querelle des anciens et des modernes* darüber entschieden wurde, daß die Konvention der antikisierenden Parallelsetzung der in neuartiger Weise auf die Selbstregierung Ludwigs XIV. zugeschnittenen monarchischen Dekorationskonzeption nicht mehr angemessen war. Vor dem Hintergrund dieser Entwicklungen gewinnt die Überlegung, daß die politische Motivation für die Verlagerung der Hofhaltung aus Paris nach Versailles auch mit einer Distanzierung von den im Louvre realisierten Ausstattungstraditionen einherging, ein hohes Maß an Überzeugungskraft. Bei den Ausstattungskampagnen, die unter Ludwig XIV. für das Grand Appartement, die Gesandtentreppe und die Galerie des Glaces verwirklicht wurden, ist die entschiedene Suche nach alternativen Repräsentationsformen unverkennbar. Dabei ist ihrerseits die monarchische Bildprogrammatik dem Spannungsfeld von Allegorisierung und Aktualitätsbezug ausgesetzt. Die Darstellung der militärischen Kampagnen, in denen sich Ludwig XIV. als Befehlshaber hervorgetan hatte, bildeten nach dem sog. Devolutionskrieg der Jahre 1667-68 einen festen Bestandteil der Hofkunst, für dessen Umsetzung Adam Frans van der Meulen von Brüssel nach Paris berufen wurde. Aus dem Produktionsprozeß, der sich für die Bilder van der Meulens erschließen läßt, wird deutlich, daß die topographisch genaue Aufnahme des Schlachtenfeldes die historische Verlässlichkeit des dort angesiedelten Geschehens garantieren soll. In der Gesandtentreppe von Versailles bildeten Schlachtenbilder das zentrale Element der Dekoration in der Wandzone, während sie am Deckenspiegel von Bildern aktueller Taten Ludwigs XIV. überfangen wurden, die in antikisierende Fiktion versetzt und von Allegorien eingefaßt

wurden. Somit waren die beiden Modi der Darstellung sowohl komplementär aufeinander bezogen als in diesem wechselseitigen Verweis nun auch ganz in den Dienst der Darstellung der Tagespolitik gestellt.

Aus der Divergenz zwischen dieser komplementären Konzeption und der mythologischen Verhüllung des Monarchen, die noch bei den Plafonds der Planetensäle in Versailles zum Tragen gekommen war, ging bekanntlich auch die Bildausstattung der Spiegelgalerie hervor. Während zunächst an Apoll und Herkules als Themen der Deckendekoration gedacht worden war, entschied man sich dann für eine Bildfolge, die dem Regierungshandeln Ludwigs XIV. gewidmet ist. In einer mehrfach abgestuften Gewichtung von innen- und außenpolitischen Ereignissen stellt der Gemäldezyklus zwar den Monarchen ins Zentrum, er nimmt aber Abschied von der biographischen Chronologie zugunsten einer inhaltlichen Akzentsetzung auf ein etatistisches Programm der Machtentfaltung.

Aus dem Blickwinkel der Ausstattungen in Versailles, in denen sich mit dem militant gesteigerten Repräsentationsanspruch der Monarchie Ludwigs XIV. auch der qualitative Rang der Hofkunst dokumentiert, bestätigt sich ein weiteres Mal eine Grundthese des Buches von Kirchner, die auf ein produktives Bedingungsverhältnis von Politik und Kunst abzielt. Jenseits eines Klischeebildes, das auch für die ludovizianische Hofkunst noch immer den Vergleich Ludwigs XIV. mit Stalin bemüht und mit der Unterstellung operiert, staatlich gelenkte Kunstpolitik führe geradewegs in die Verarmung der Kunst, macht die Studie anhand einer Fülle von Beobachtungen klar, daß eine in den staatlichen Gremien formulierte Erwartungshaltung für eine als angemessen erachtete Staatsrepräsentation auch der Kunstentwicklung entscheidende Modernisierungsimpulse zu geben vermochte. Dabei fällt auf, daß die Durchsetzung dieses etatistischen Anspruchs primär von einer aus Beamten, Gelehrten und Künstlern gebildeten

Funktionselite getragen wurde, während sich die Akademien – dies gilt für die Pariser Kunstakademie ebenso wie für die Architekturakademie – gegenüber diesem Anspruch immer wieder als widerständig erwiesen. Diese Haltung als Beharren auf einem künstlerischen Freiraum zu begreifen, ist nur eine Seite der Medaille, denn mit gleichem Recht läßt sich feststellen, daß die Akademien phasenweise schlicht den Anschluß gegenüber den neuen Entwicklungen verpaßt haben. Im Rahmen eines für die Frühe Neuzeit insgesamt spezifischen Modernisierungsprozesses, der von der Konfrontation zwischen der traditionalistischen Beharrlichkeit partikularer Körperschaften und der sich modernisierenden Staatsgewalt geprägt ist, erweist sich die Situation der Akademie geradezu als Normalfall. Das zeitweilig zu konstatierende produktive

Bedingungsverhältnis von Politik und Kunst endete in Frankreich freilich schon um 1700 in einer eigentümlichen, beiderseitigen Aporie. Das Regime Ludwigs XIV. hatte sich politisch erschöpft, und die Hofkunst drohte in eine orientierungslose Routine zu geraten. Auch wenn man bezweifelt, daß sich zu Beginn des 18. Jh.s tatsächlich die von Kirchner mehrfach beschworene Autonomie der Kunst ankündigte, so beweist sich die Malerei doch in ganz neuer Weise als eine Instanz kritischer Souveränität, wenn in den völlig subversiven Historienbildern von Antoine Watteau der Harlekin Gilles vom königlichen Akteur den Typus des Ganzfigurenbildnisses übernimmt, oder wenn im Bilderladen des Gersaint das Porträt Ludwigs XIV. in einer Kiste zum Abtransport verstaut wird.

Dietrich Erben

Der Nachlaß William Turners im Internet

Die Tate Gallery in London – fürs neue Jahrtausend von ihrer Leitung auf »tate« umgetauft – bewahrt bekanntlich den gesamten Nachlaß William Turners (1775-1851): rund 300 Ölgemälde und mehr als 30 000 Werke auf Papier. Im März 2002 hat sie dieses Material in seiner Gesamtheit auf ihrer Website zugänglich gemacht (www.tate.org.uk). Mittlerweile kann man online außerdem eine virtuelle Rekonstruktion von Turners privater, nicht erhaltener Galerie in der Londoner Harley Street besuchen, eine Mini-Biographie in Prosa nebst einer tabellarischen Zeittafel zu Leben und Epoche des Malers aufrufen sowie mehr oder weniger ergiebige Kurzkommentare von vierundzwanzig Bewunderern seines Werkes – angefangen bei John Ruskin und endend bei der prominenten BBC-Journalistin Sue MacGregor – nachlesen; hinzu kommen Turner-Materialien für Lehrer. Das vom britischen Heritage Lottery Fund mitfinanzierte Mammutprojekt findet seine Rechtfertigung im erheblich erleichterten

Zugang zu Turners Werk für weiteste Benutzerkreise; die fachlich inakzeptablen Bearbeitungsstandards können jedoch als Warnung für jedes Museum dienen, das seine Sammlungen im Internet präsentieren möchte.

Von Stop zu Shop

Von der Homepage der Tate aus gibt es zur Zeit verschiedene Möglichkeiten, zu Turners virtuellem Nachlaß zu gelangen: erstens über eine links unten angebotene Option »Highlights« mit Unterbegriff »Turner Online« (von dort dann weiter zu »Turner Collection«), zweitens über eine links unten angebotene Option »Highlights« mit Unterbegriff »Turner Online« (von dort weiter zu »Turner Collection«) drittens und viertens über Listen mit der Angabe »Tate Collections« links und noch einmal rechts oben im Bildfeld (daß man von hier aus zu Turner weiterkommt, muß man allerdings vorher wissen), und viertens über »Tate Britain>Turner online«, wo das eingangs erwähnte Material zur