

zugeschriebene Nachzeichnung in Brüssel. Daß es sich bei dem Münchner Blatt (im Katalog mit Fragezeichen versehen) um einen eigenhändigen Entwurf Rembrandts handelt, wie sich auch aus den Abweichungen von der Ausführung ergibt, hat Vignau-Wilberg überzeugend dargelegt.

Das erste Historienbild, mit dem der junge Rembrandt bei den Kunstkennern Aufsehen erregte, war seine 1629 datierte Schilderung des reuigen Judas, der die Silberlinge zurückbringt (*Abb. 2*). Obwohl der Maler viele Änderungen vornahm, hat sich nur eine Entwurfszeichnung in Londoner Privatbesitz erhalten, die man gern in der Ausstellung gesehen hätte. Gewiß bewahrte er weitere Studien in den Mappen seines Ateliers. Eine verlorene, mit Feder und Pinsel ausgeführte Entwurfsvariante, die gegenüber der Ausführung starke Abweichungen aufweist, diente noch Jahrzehnte später einem Schüler oder Kopisten als Vorlage (Kat. 47). Rembrandts Bildentwürfe konnten auch ganz anders aussehen, wie seine aufgeregte wilde, in schwarzer Kreide angelegte Studie für eine 'Taufe des Kämmerers' zeigt, die um 1635 für ein nicht ausgeführtes Gemälde oder eine Radierung bestimmt war (Kat. 49). Rembrandt hat sich mehrfach und schon in der Leidener Zeit mit diesem Thema beschäftigt. Seine Darstellungen haben im 18. Jh. Nachahmer angeregt, in der Manier von Rembrandt zu arbeiten, wobei auch eine

fälscherische Absicht angenommen werden muß (Kat. 52, 53).

Die Ausstellung ruft in Erinnerung, daß der Anspruch auf Forschung nicht unzeitgemäß ist. Es verdient Anerkennung, nicht nur 25 Werke des genialen Zeichners gezeigt zu haben, sondern auch ihre Wirkung innerhalb des von Rembrandt für seine Schüler geschaffenen didaktischen Umfelds, und damit dem Besucher die schwierigen Fragen dieses Stoffgebiets vor Augen zu führen, wie sie sich aus dem Blickwinkel der Münchner Sammlung darstellen. Dadurch war die Einbeziehung von Rembrandt-Apokryphen, Kopien und Nachahmungen notwendig, Unterschiede in der Qualität der ausgestellten Blätter wurden in Kauf genommen. Diesem mutigen Schritt wird ein gewissenhafter Katalog gerecht, der für den Münchner Rembrandt-Bestand, dreißig Jahre nach dem von Wolfgang Wegner publizierten Katalog der niederländischen Zeichnungen, eine neue wissenschaftliche Basis geschaffen hat.

Rüdiger Klessmann

Richelieu – Kunst, Macht und Politik 1585-1642

Montréal, Musée des Beaux-Arts, 18. September 2002 – 5. Januar 2003; Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 1. Februar – 21. April 2003. Katalog in englischer, französischer und deutscher Sprache, 421 S.

Noch heute ist etwas von der einstigen Allgegenwart des Armand Jean du Plessis, Duc de Richelieu, für diejenigen spürbar, die den Site Richelieu der Bibliothèque Nationale de France besuchen, und die Verteidigung der Dissertationen an der Sorbonne findet wie ehemals unter seinen Augen statt. Daß eine Ausstellung zu diesem Schöpfer des absolutistischen Staates nicht in Paris stattfand, sondern in Montréal (wo sie konzipiert wurde) und Köln, war Zufall, auch wenn es Gedankenbrücken gibt: in Köln Exil und Tod der Königinmutter Maria de' Medici und die Vereinnahmung ihrer Kunstsammlung durch Richelieu, in Kanada Richelieus Kolonialpolitik.

Eine Ausstellung über einen so komplexen und historisch bedeutenden Charakter auf der Grundlage historischen Quellenmaterials wäre bereits anspruchsvoll genug. Ist den historischen Fakten einigermaßen mit Dokumenten beizukommen, so nähert sich die Hochkunst subtiler dem »Charakter« oder »Kern« einer Persönlichkeit etwa im Portrait, wie fragwürdig auch immer psychologisierende Interpretationen sind. Die Ausstellung versuchte beides: Sie zeigte in Teilen die historische politische Sonderrolle Richelieus und zeichnete die Vorstellungen nach, die der Kardinal von sich und die Nachwelt von ihm zu vermitteln versuchten. Mehr noch: Ihr Titel

beansprucht, den funktionalen Zusammenhang von Machtpolitik und Kunst zu erhellen. Doch das interpretierende Apriori des Titels, der zudem noch die Künste voranstellt, unterstellt den Bildkünsten eine Wertigkeit, die ihnen kaum zukommt, denn faktisch war Richelieu vor allem ein Staatsmann, der in ungeheurer Konzentration auf die Außen- und Innenpolitik die Umformung des Königreichs betrieb. Eben diese historische Leistung prägt bis heute das Bild eines Machtmenschen, dem die Unterordnung alles und jeden unter die Staatsraison Leitbild war. Richelieu und die Kunst? Auf Indienstnahme der Künste konnte er selbstverständlich nicht verzichten. Die Kunst steht im Zentrum der Ausstellung, doch sie stand beileibe nicht im Mittelpunkt der tatsächlichen Interessen des Kardinals. Das macht der Vergleich mit seinen Nachfolgern im Amte, Mazarin und Colbert mit ihrem ausgezeichneten Verhältnis zu den Bildkünsten deutlich. Sieht man von einzelnen, verkrampft wirkenden Versuchen ab, dennoch eine Art von Kunstkennerenschaft Richelieus aufleuchten zu lassen, so erlaubt gerade dieser Unterschied zwischen Indienstnahme und persönlichen Vorlieben einen Einblick in den Funktionszusammenhang von Kunst und Macht. Es wäre in der Tat abwegig, den Kardinal zum leidenschaftlichen Sammler zu stilisieren. Doch es ist das Verdienst der Ausstellung, den über Jahrhunderte angesammelten Fundus an widersprüchlichen Bildern zwischen Galan und Tyrann in Frage zu stellen.

Ist er von leuchtendem oder düsterem Glanz, fragte Jules Michelet in seiner *Histoire de France* von 1867 angesichts des Kardinalsportraits von Philippe de Champaigne. Die düstere Atmosphäre der Ausstellungsräume unter Tage war nicht programmatisch zu verstehen, wengleich der Strahlkraft des Ruhmes in den Formen der Kunst abträglich. Und leider bedrängte auch die kräftig rote und blaue Wandbespannung oft die Gemälde. Doch deren vorzügliche Ausleuchtung machte die Malerei eines Poussin oder Vouet zum Genuß, auch wenn die *peinture* den Auftraggeber nicht vornehmlich interessiert hatte.

Als eine Art Leitfigur empfing und entließ Philippe de Champaignes Standportrait den Besucher und wirkte wie die Achse der Ausstellung; es intonierte gleichsam »Frankreichs Ruhm und Macht«. Mit dem effektvollen Bezug von Richelieus Portraitbüste des Jean Warin zu Francesco Bordonis Königsportrait und der fragmentierten antikisierenden Darstellung Ludwigs XIII., die der Kardinal für Schloß Richelieu anfertigen ließ, fiel Frankreichs Ruhm optisch fast schon zu sehr mit dem des Kardinals zusammen. Ergänzt wurde die Ikonographie dieses Führungsanspruchs durch Entwurfszeichnungen für den Louvre, die Grande Galerie und die Sorbonne, dazu eine Herkules-Zeichnung Poussins.

Weniger gewichtig, konventioneller nahm sich dagegen das zweite Kabinett (»Für die Ehre Gottes«) aus. Vouets Reni-Adaption der »Apotheose des hl. Ludwig« samt Vorstudie im Zentrum, das frühere Hauptaltargemälde der Jesuitenkirche Saint Paul Saint Louis, steht in quellenmäßig ungesicherter Beziehung zu Richelieu. Wenn der Kardinal Vouet zahlreiche Aufträge gab, ist dies mehr als Reverenz vor dem Amt des *premier peintre du roi* denn als ein Ausdruck von Wertschätzung seiner Malerei zu sehen, deren Stil er kaum mochte. Näher mögen ihm Jacques Stellas kühle antikische Rückübersetzungen biblischer Themen gekommen sein.

Irritierenderweise folgte in Köln statt der dritten die vierte Sektion, »Eminenz und Unternehmer – Richelieus Mäzenatentum«. Ein verfänglicher Titel, der die Selbstlosigkeit eines Mäzens einem Auftraggeber überstülpt, der Poussin mehr befahl als einlud, in französische Dienste zu treten. Dennoch, diese Reihenfolge hatte den Vorteil des Vergleichens, da Vouets Italianismus Poussins Triumph-Serie für Schloß Richelieu gegenüberstand. Das führte auf die Frage, ob Richelieu bewußt eine »französische Kunst« ins Leben rufen wollte – die Kernfrage des Ausstellungsthemas. Sie steht in engem Zusammenhang mit der Frage nach dem Konzept hinter Richelieus Idee zur Gründung einer königlichen Kunstakademie, zu der es dann erst 1648 kam.

Die drei Privatbauten des Kardinals, die Schlösser Richelieu und Rueil sowie das später dem König geschenkte Palais Cardinal, gaben der Ausstellung Anlaß, die politisch motivierten Konzepte etwa der *Galerie des Hommes Illustres* des Pariser Palais zu dokumentieren. Die ergänzende Präsentation z. B. des Entwurfs zu Mansarts Neugestaltung von Blois benennt zugleich die Konkurrenz des Kardinals von Bruder des Königs auch mit den Mitteln der Kunst und veranschaulicht, daß durchaus mehrere künstlerische Wahlmöglichkeiten bestanden.

Die anschließenden Abteilungen, »Kino-Bilder« von Richelieu sowie ein Appendix zum »Alltagsleben« nahmen sich als moralisierende Alibi-Ergänzung aus, sprachen mit Callots Schilderungen des Dreißigjährigen Kriegs, *Le Nain* und *de La Tours* Alltagszenen kaum mehr an als die dunkle Seite der Macht.

Mit der sechsten Abteilung, »Mythos Richelieu«, wird man sich der Umwertung bewußt, die die Gestalt Richelieus im Bewußtsein des 19. Jh.s erfuhr, nachdem er unter Napoleon kaum mehr eine Rolle gespielt hatte. Nicht die staatsmännische Leistung, bloß die Anekdote und der schillernde Charakter stehen im Vordergrund, wenn Henri Mottes Richelieu bei La Rochelle als einsamer Staatslenker aufs Meer blickt oder Charles Edouard Delort sentimental der Vorliebe des Kardinals für Katzen nachgeht: Urbilder für den späteren banalen Filmbösewicht Richelieu.

Die Ausstellung schloß mit »Richelieu und die Welt des Geistes«. Sieben große dem Kardinal gewidmete Thesenblätter stellten seine Rolle für die Sorbonne heraus. Die restlichen, zahlenmäßig leicht überschaubaren Exponate, darunter ein Kölner Exemplar der *Divi Bernardi Abbatis Opera* oder das Muschelstilleben Jacques Linards aus Montréal, erklärten sich kaum zuletzt aus Bedingungen des Leihverkehrs. Vollständigkeitshalber vertrat sie im Konzept die Naturwissenschaft und Theologie. Der gewichtige Katalog ist in diesem Zusammenhang umfassender, zumal in Köln auch etliche der Exponate fehlten.

Der Katalogband ist als Handbuch der Epoche gedacht. Nur *pro forma* hält er die thematische Struktur der Ausstellung ein und verwirrt den Leser durch Einschleichen der Katalognummern zwischen die entsprechenden Aufsätze – nicht diskutierte Exponate wie Poussins Zyklus sind nach hinten verbannt. Doch der Inhaltsreichtum der Katalogbeiträge entschädigt dafür:

Die Aufsätze von Kennern der Epoche, die einen detaillierten Einblick in die Absichten, Methoden und Ziele Richelieus in Fragen der Kunst geben, bleiben unverbunden. Und die Einleitung unterstreicht geradezu das Versäumnis, die Fragestellungen konzise zu bündeln. Mit der Frage, wie sich Richelieu der Künste bediente, um seine politischen Ziele voranzutreiben, abseits der Frage nach Richelieu als Kenner von Literatur und Theater, Theologe und Sammler, wird hier gegen einige Beiträge anargumentiert. Soll zugleich noch Richelieus »Art und Charakter« sichtbar werden, sein Versuch, »das Sinnen und Trachten eines ganzen Volkes zu einen, indem er sich gerade der bildenden Kunst bediente«, so kommt man in Erklärungsnöte, wenn anderswo deutlich wird, wie wenig die originäre Qualität der Kunst, vielmehr aber ihre Funktionalisierung Licht auf den Charakter wirft, dem die militärische Strategie so gut wie die Kunst Mittel zum Zweck ist. Die Präsentation von Meisterwerken erklärt hier nichts. Ausklingend wird Richelieus Erfolg im Film als Resultat von Bildprojektionen beschrieben, zu Beginn in eine Reihe mit legendär gewordenen Gestalten wie Alexander der Große, Augustus und Napoleon gestellt – die Absicht hebt sich am Ende selbst auf. Dennoch, die Katalogbeiträge mit ihrem Themenreichtum vermitteln wertvolle Anregungen, werfen zahlreiche Fragen neu auf und reflektieren bislang Unbedachtes.

Hilliard T. Goldfarb, »Richelieu und die zeitgenössische Kunst zwischen Staatsräson und persönlichem Geschmack«, untersucht die zentrale Frage nach der Qualität des Kunstinteresses des Kardinals, der dazu beharrlich schwieg und die Vollendung der eigenen Schloßbauten samt Ausstattung nur aus der Ferne, aus Akten verfolgte. Am Beispiel der Vereinnahmung Poussins, des Malers Rolle in der Auseinandersetzung zwischen Paris und Rom, der eher skeptischen Haltung Richelieus zu Rubens' Medici-Zyklus und der Neuentdeckung der Gemälde de la Hyres in »dorisch beruhigtem Stil« für den Wachsaal des Palais Cardinal, wirft Goldfarb die Frage nach der Möglichkeit auf, Richelieus Kunstankäufen oder Aufträgen eine auch an künstlerischen Qualitäten orientierte Strategie abzulesen. Daß »die Staatsmacht, um Zustimmung und Ansehen zu erlangen, der Pracht bedurfte«, darf man getrost jeder Epoche unterstellen. Zweifellos kündete die Kunst vom Ruhm Richelieus – eine Bestätigung, die dieser sich selbst ausstellte – und war nicht bloß selbstgefällige Extravaganz. Die Gemälde seiner Aufträge und die seiner Sammlung sind nicht nach Prinzipien des Geschmacks ausgewählt,

sondern umfassender und notwendiger Ausdruck der *gloire d'état*. Darin liegt die Schwierigkeit, die Kunstproduktion als persönlichen Kunstwillen des Kardinals zu lesen. In seinem umfangreichen und gelehrten Beitrag entfaltet Marc Fumaroli ein Panorama, das im Spannungsfeld von soziologischer Analyse, Schilderung religionshistorischer und militärstrategischer Sachverhalte einem Charakterbild Richelieus am nächsten kommt. Des historischen Abstandes samt seiner hermeneutischen Probleme sich bewußt, ordnet er die Rolle der Künste, einzelner Gemälde und Künstlerdiplomaten in die europäischen politischen Zusammenhänge ein, ganz im Sinne Richelieus. Indem er die Spiegelung Richelieus in den Bildnissen Philippe de Champaignes der des spanischen Kollegen Olivarez im Bild von Velázquez gegenüberstellt, im Blick auf den Stellenwert von Gemälden und ihren verschlüsselten Botschaften im diplomatischen Geschenverkehr wird ein Gutteil der Mechanismen deutlich, die die Repräsentationsleistung von Malerei ausmachen. Richelieus Abneigung gegen alles Maßlose und allzu Sinnliche im Glauben wie in der Kunst mag dann als Grundzug der Person aufleuchten. Auch wenn Fumaroli eine Art personal determinierte Kunstpolitik Richelieus ortet: Der Kardinal bleibt Feind der adeligen Mäzene und Sammler, eines Gaston d'Orléans oder Comte de Soissons. »Richelieu war vielleicht taub für die Musik, blind für die Künste, unempfänglich für die Dichtung, aber er war zu intelligent...« Und letzteres enthob ihn eben nicht einer (intellektuell gesteuerten) Sammeltätigkeit – allein 250 Antiken ließ er für Schloß Richelieu zusammentragen. Trotz oder wegen seines Vertrauens in die Macht des Wortes ahnt man bei ihm auch stilistisch beschreibbare Ansätze zu einer Vorstellung von französischer Kunst, einer *peinture parlante*, die die italienische Ästhetik verachtet, ohne auf sie verzichten zu können. Neben Richelieus antihabsburgischer Außenpolitik ist die Kunst ein marginaler Nebenschauplatz. Doch für die Strategie, das militärisch belanglose Rom zu überbieten, ist

hier die Kunst beredsamer, erlaubt Richelieus Machtkampf eindringlicher zu studieren als jede Aktenkenntnis.

Es bliebe zu fragen, inwiefern man hieraus auf künstlerische Normen schließen darf, die sich etwa gegen die Michelangelonachfolge richten (der Kardinal hat Michelangelos Sklaven in Schloß Richelieu nie zu Gesicht bekommen). Zwar bestand das Vorhaben einer Akademiegründung für die Künste, mit Chambray als Direktor und Poussin als Inspirator, doch die Ankaufspolitik Richelieus erscheint im Blick auf die Heranbildung einer zentralen französischen Kunst zu widersprüchlich, zu eklektizistisch. Sie mündet nicht zuletzt in die Querelle des Anciens et des Modernes.

Stellte die Ausstellung die Selbstinzenerierung Richelieus als erster Diener des Staates, als gallischer Herkules ins Zentrum, so verdeutlichen Ekkehard Mais Ausführungen zum Portrait eindringlich, wie unverblümt der Kardinal die monarchischen Portraitformeln in Anspruch nimmt, mit Ausnahme des frontalen Ganzfigurbildes. Wie Karl V. (Tizian), Philipp IV. (Velázquez) und Karl I. (van Dyck) stellt er sich – mit Philippe de Champaigne – in die Reihe der Alexander-Apelles-Inszenierungen. Oret Ranums und Sylvain Laveissières Beiträge zum Staatsmann und zur Galerie des Hommes Illustres im Palais Cardinal knüpfen daran sinnvoll an. Das Konzept der Portraitgalerie erhält mit Richelieus bis ins Dekordetail durchorganisierter Galerie insofern eine besondere Qualität, als nicht die Genealogie die Dargestellten qualifiziert, sondern »Tugendhaftigkeit« und Verdienst um den Staat, von Abt Suger bis zu Richelieu: Selbstfeier und Appell an das politische Handeln zugleich. Der Kardinal kümmerte sich auch um die im Louvre eingerichtete königliche Druckerei, deren Maschinerie einmal mehr die Selbstdarstellung dokumentiert, aber auch das Streben, Plantin in Antwerpen (Frontispize von Rubens) zu übertreffen (Maxime Préaud). Poussin wurde für die Produktion reklamiert. Die Ausstellung dokumentierte die Leistungsfähigkeit des Pariser Unternehmens mit Ar-

beiten von Abraham de Bosse und Claude Mellan.

Françoise Hildesheimer beschreibt den »Kardinalminister« und die Bedeutung seines theologischen Werkes als Teil einer abendländischen Säkularisierungstendenz im Rahmen der gallikanischen Vermischung von Kirche und Monarchie. Damit relativiert sie das Klischee von Richelieu als Macchiavellist.

Hilary Ballon zeigt an Richelieus Bauten eine Opposition französischer Formsprache gegen Italien. Obgleich sein Architekt Lemercier im Gegensatz zu Mansart und Le Vau Italienerfahrung hatte, sind seine Entwürfe für Palais Cardinal und Schloß Richelieu auf Vokabeln des französischen Schloßbaus des 16. Jh.s festgelegt. Wird hier der römische Klassizismus vermieden, so bezieht sich Lemercier mit der Ausgestaltung der Kapelle von Schloß Rueil auf Vignola. Auch Bau und Neugestaltung von Kirche und Platz der Sorbonne, Richelieus Grablege, konkurrieren durch eine klassische Tempelfront und Anklänge an Il Gesù mit römischer Pracht. In der Politik wie in der Kunst, im Festungsbau wie beim Bildersammeln wird situationsgerecht und praktisch entschieden, auch wenn Schloß und Stadt »Richelieu« – beide wurden nie bewohnt – gebaute Idee geblieben sind.

Es ist zu bedauern, das Jacques Mathieus Ausführungen zu Richelieu und »Neu-Frankreich« keine Entsprechung in der Ausstellung gefunden haben. Belegt Richelieus Gründung der Compagnie des Cent-Associés, einer Handelskompanie nach holländischem Vorbild, doch das Streben, Frankreich zur Kolonialmacht zu machen. Die Compagnie erhielt ganz Nordamerika zum Lehen und neben dem Missionsauftrag auch das Handelsmonopol. Die daraus erwachsene kartographische Vermessung des Kontinents, Kooperation mit den Huronen und botanische Forschung hätten einige Exponate gerechtfertigt.

Aber auch ohne dies hat die Ausstellung die umfassenden Interessen eines scheinbar undogmatischen Richelieu veranschaulicht. Gemeinsam mit dem Katalog bereitet sie den Boden für Korrekturen am bisherigen Bild

auch von der Funktion der Künste. Eine gewisse Unschärfe der Konzeption erweist sich am Ende als Vorteil, da sie Vorurteile zu meiden hilft. Der Katalog wäre ein Referenzwerk, enthielte er nur noch zusätzlich eine annähernd vollständige Forschungsbibliographie. Wichtige Grundlagenwerke, etwa die historischen Untersuchungen Burckhardts, Tapiés oder Wedgwoods fehlen im Literaturverzeichnis, einer Sammelbibliographie der Beiträge. Als rein kunsthistorische Bibliographie mag sie *ex negativo* zu einem interdisziplinären Vorgehen ermuntern, wie es in den Katalogbeiträgen vielversprechend vorangetrieben wurde.

Markus A. Castor

Nachtrag: *Richelieu et les arts*. Tagung im Deutschen Forum für Kunstgeschichte, Paris, 16./17. Mai 2003

Im Anschluß an die Kölner Ausstellung suchte man in Paris dem komplexen Verhältnis Richelieus zu den Künsten näherzukommen und vertiefte in einer *tour de force* von der Ausstellung angeschnittene oder beiseitegelassene Probleme. Doch so reichhaltig das Spektrum der Einflußnahmen des Kardinals erweitert und so kenntnisreich bislang ungesehene Werke vorgeführt wurden: Auch hier gelang es letztlich nicht, das Kunstwollen Richelieus zu enttarnen und einer kunsthistorisch eindeutigen Strategie zuzuordnen.

Allein die These, von der Laurent Avezous Überblick über die Gestalt des Kardinals in Historiographie und literarischer Vision ausging, daß nämlich Richelieu in den Werken der Bildkünste als Person zurücktritt, stellte das Grundproblem voran. Die wenigen herausragenden Gemälde, das Fehlen eines Historienbildes, das ihn im 18. Jh. in eindeutiger Rolle präsentiert hätte, ermutigten in der literarischen Legendenbildung je nach Bedarf eine Stilisierung des Kardinals – am Ende des 18. Jh.s Verkörperung der Monarchie und Verursacher allen Übels im Land schlechthin – als

Despot und Propagator des *bon goût* (Voltaire), in der konservativen Historiographie des 19. Jh.s als Vorläufer der Revolution oder Modell nationaler Einheit.

Pascal Bertrands Ausführungen zur 'Politik der Tapiserie' legten Richelieus Anwendung aller Register offen, wenn es darum ging, politische Botschaften künstlerisch zu formulieren. Am Beispiel des Auftrags zur Serie der *Histoire de Constantin* nach Entwürfen von Vouet an die im Gegensatz zu den flämischen Werkstätten bescheidene Handwerkerstruktur des Faubourg St. Marcel läßt sich die Funktionalisierung der Kunstproduktion zeigen, wenn auch Details der Konzeption und Modellfindung zwischen König, Maler und Handwerker unbekannt bleiben. Auch die durchgängige Auftragsvergabe skulpturaler Selbstdarstellung an Guillaume Berthelot (Grabmal, Schloß Richelieu, Sorbonne) belegt eher den Willen zum strikt und effektiv organisierten Mitteleinsatz als ein künstlerisch motiviertes Programm. Die von Françoise de La Moureyre und Geneviève Bresc-Bautier erwähnten Verbindungen zu Italien und Michelangelo wurden leider nicht ausgeleuchtet. Erschöpfte sich Richelieus Geschmack also in der Vorliebe für bestimmte Themen? In Beiträgen zum Portrait des Kardinals und der *Galerie des hommes illustres* arbeiteten Nicolas Sainte Fare Garnot und Sylvain Laveissière, nicht zuletzt anhand wenig bekannter Kardinalsportraits und minutiöser Rekonstruktion, einen beträchtlichen Reflexionsgrad Richelieus heraus, wenn es darum ging, sich selbst und die Monarchie in Szene zu setzen. Die gezielte Aufgabenteilung von Champagne und Vouet nach historischen und zeitgenössischen Portraits legt die Frage nach dem Verhältnis von Aufgabenstellung und Stil im Blick auf den *goût français* nahe. Komplexität und staatspolitische Relevanz der Interventionen Richelieus führte Barbara Gaehtgens anhand von Vouets *Présentation au temple* in der Jesuitenkirche Saint-Louis vor. Die Kon-

zeption des Altargemäldes, flankiert von König und Kardinal, aber auch die von Richelieu in Gegensatz zum Ordensprovinzial beeinflusste Fassade der Kirche deklinieren das Beziehungsgeflecht zwischen Staat und Kirche in der Sprache der Kunst durch, die um so mehr als *politique artistique* zu bezeichnen ist, als die Präsentation des neugeborenen Thronfolgers im Hôtel de Richelieu auf Vouets Jesusknaben Bezug nimmt und so das dynastische Ereignis in den legitimierenden biblischen Bezugsrahmen stellt: Richelieu als Experte nicht für Malerei, doch für die Verbreitung politischer Botschaften. Seine verschiedenen Rollen brachten zahlreiche Bauaufgaben mit sich, Hôtel de Ville, Schloß und Kirche. Alexandre Gady arbeitete detailliert die auch stilistische Palette zwischen Modernität und Archaismus auf, die entstand, wenn unterschiedliche Bauaufgaben pragmatisch eine Formensprache mit sich brachten. Und auch hier, mit Lemer cier als zuverlässigem, konkurrenzlosem Architekten, mit Sublet de Noyers und Nicolas Messiers als Vollstrecker folgen Werk und Stil den Erfordernissen einer *architecture politique* und nicht etwa einem spezifischem Geschmack des Kardinals.

Zweifelloso fokussierte die Veranstaltung schärfer als die Ausstellung die Frage nach Richelieu *und der Kunst*. Sie berücksichtigte, wenigstens im Ansatz, die Kernfrage nach einem *style Richelieu* und machte deutlich, wie sehr Richelieu ein *homme politique* bleibt. Nicht selten allerdings vermittelten bei aller Elaboration des Themas die rankenden Girlanden jener Sprachkunst, die man am wissenschaftlichen Stil des Nachbarlandes bewundert, auch den Eindruck einer Selbstbezüglichkeit, die einherging mit einer Vernachlässigung des politisch wie historisch für die Kunstpropaganda Richelieus so wichtigen Blicks auf Italien. Nur von dort her ließen sich Fragen nach einer Ikonographie des Stils beantworten.

M.A.C.