

THOMAS KIRCHNER

Religion als Thema der Historienmalerei

Als sich die Mitglieder der Académie Royale de Peinture et de Sculpture im Jahre 1667 zusammensetzten, um auf Geheiß des Ministers Colbert eine Kunsttheorie zu entwickeln, schien die Arbeit nicht schwer. Einerseits hoffte man sich auf Vorarbeiten der Literatur beziehen zu können, andererseits war man sich sicher, daß die Werke der großen Künstler, allen voran Nicolas Poussins, die notwendigen Regeln quasi in gemalter Form liefern würden, die es nur noch herauszudestillieren gelte. Jedoch stellten sich bald Probleme, der erhoffte Konsenz bestand nicht, man geriet sogar in zentralen Fragen in Streit, ohne daß dieser endgültig völlig beigelegt werden sollte.

Auf der einen Seite stand Charles Le Brun. Er war der Vertraute Colberts und leitete die Institution. Auch wenn er sich künstlerisch bereits seit langem von Nicolas Poussin gelöst hatte, sah er in dessen Werk doch alle Regeln der Kunst befolgt. Und besonders wenn es um komplizierte Fragen wie Narration, Umsetzung eines literarischen Textes etc. ging, schienen ihm die Lösungen des nur kurz zuvor verstorbenen Poussin vorbildlich. Das erste Werk Poussins, dem Le Brun eine *Conférence* widmete, war *Les Israélites recueillant la manne dans le désert* (Abb. 1).¹ Er hielt das Bild in allen Punkten für gelungen, besonders ausführlich widmete er sich der Darstellung einer zeitlichen Abfolge und der Entschlüsselung eines vielschichtigen narrativen Konzeptes. An diesen Punkten setzte jedoch auch die Kritik an. Ein zentraler Vorwurf war, Poussin habe sich nicht an die Textvorlage gehalten. In der Bibel stehe, das Manna sei des Nachts vom Himmel geregnet und am Morgen von den Menschen gefunden worden. Auf dem Bild scheine es hingegen noch vom Himmel zu fallen. Gänzlich unwahrscheinlich sei zudem die Caritas-Romana-Gruppe links im Vordergrund. Dieses Zeichen der aufopfernden Hilfe in höchster Not sei nicht gerechtfertigt, denn bereits in der Nacht zuvor habe es ja Wachteln vom Himmel geregnet, mit denen das Volk Israel seinen ersten Hunger stillte. Schließlich wurde noch die mangelnde Einheit der Zeit hervorgehoben. So wie Poussin das Geschehen gezeigt habe, könne es nicht

1 Charles Le Brun: *Les Israélites recueillant la manne dans le désert*. Par Nicolas Poussin, in: Henry Jouin (Hrsg.): *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Recueillies, annotées et précédées d'une étude sur les artistes écrivains*, Paris 1883, S. 49 – 65.

stattgefunden haben, denn in dem Bild seien unterschiedliche Momente der Geschichte zusammengefaßt: links ist das Manna noch nicht gefallen, wird um die Erlösung von der Hungersnot gebetet, rechts wird das Manna bereits aufgelesen.

Le Brun verteidigte die Vorgehensweise Poussins in Anlehnung an die Literaturtheorie und betonte den Unterschied zwischen Geschichtsschreibung und Malerei. Eine Konzentration auf nur einen einzigen Moment, wie sie der Kritiker verlangt hatte, sei ein Mittel der Historie, die einen zeitlichen Ablauf sukzessive darstellen könne, nicht aber der Malerei. Um den Ablauf des Geschehens deutlich zu machen, müsse letztere Ungleichzeitiges gleichzeitig darstellen.

Bei dem nächsten Vortrag, den Sébastien Bourdon über Poussins *Les aveugles de Jéricho* (Abb. 2) hielt,² verlief die Diskussion ganz ähnlich. Wie Le Brun hatte Bourdon die Vorbildlichkeit des Gemäldes hervorgehoben, und wieder meldete sich ein Akademiker zu Wort und kritisierte, daß das Bild nicht mit dem Bibeltext übereinstimme. Denn dort heiße es, daß das von Christus bewirkte Wunder von einer großen Menge verfolgt worden sei, Poussin zeige hingegen lediglich drei Jünger und fünf weitere Personen. Der Kritiker fand Unterstützung bei einem Kollegen, der das Problem genereller anging: Ein Maler müsse wie ein Historiker vorgehen und dürfe keine wesentlichen Veränderungen vornehmen. Ganz besonders gelte dies bei religiösen Themen.

[...] quand il s'agit d'exposer une histoire aux yeux de tout le monde, il y a des circonstances qu'un peintre ne peut changer sans se mettre au hasard [...]. 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.³

Philippe de Champaigne präzierte in dem folgenden Vortrag, den er über Poussins *Eliézer et Rébecca* (Abb. 3) hielt,⁴ die Position der Kritiker. Hier war es das Fehlen der Kamele, das ihn aufbrachte. Diese seien von elementarer Bedeutung für das Verständnis der Geschichte, schließlich bittet Elieser Rebekka für die Kamele um Wasser. Le Brun hielt den Überlegungen entgegen, daß die Kamele den Betrachter lediglich von dem im Vordergrund stehenden Geschehen ablenken würden, da sie ihm fremd seien. Der Forderung nach historischer Treue stellte

2 Sébastien Bourdon: *Les aveugles de Jéricho*. Par Nicolas Poussin, ebd., S. 66 – 86.

3 Ebd., S. 77.

4 Philippe de Champaigne: *Eliézer et Rébecca*. Par Nicolas Poussin, ebd., S. 87 – 99.

Le Brun also ein wirkungspsychologisches Moment entgegen, das die Veränderungen rechtfertigen sollte.

Die Diskussionen verliefen jedesmal nach demselben Schema. Die eine Position, als deren Hauptvertreter Philippe de Champaigne angenommen werden darf, verlangte eine unbedingte Texttreue, sie ging sogar so weit, apokryphe und historisch nicht verbürgte Sujets auszuschließen.⁵ Die andere Position billigte dem Künstler zu, der Aufgabe eines Bildes zuträgliche Veränderungen vorzunehmen, solange sie dem Betrachter nur wahrscheinlich erschienen.

Die von den Akademikern mit großem Engagement, zum Teil mit Heftigkeit geführte Diskussion ist nur zu verstehen vor dem Hintergrund der Literaturtheorie. Diese umschreibt die beiden diskutierten Positionen mit 'le vrai' und 'le vraisemblable'. Bereits Aristoteles unterschied zwischen der Geschichtsschreibung, die "erzählt, was geschehen ist", und der Dichtung, die wiedergibt, "was geschehen könnte".⁶ Die Domäne von Literatur und Kunst ist somit die Wahrscheinlichkeit. Im Frankreich des 17. Jahrhunderts sollte die 'vraisemblance' zu einem Gesetz von grundsätzlicher Bedeutung werden. Endgültig geschah dies im Zusammenhang mit einer Auseinandersetzung, die an Pierre Corneilles erstem großen Bühnenerfolg, dem *Cid* (1636/37), entbrannte. Das Stück spielt zur Zeit der Maurenkriege und thematisiert den Konflikt zwischen der Moral, einem Ehrenkodex und den persönlichen Empfindungen der Protagonisten. Rodrigue bringt auf Befehl seines Vaters, der Ehre seiner Familie gehorchend, Don Gomès um, der seinen Vater beleidigt hatte. Der Ermordete war nun wiederum der Vater von Chimène, die Rodrigue versprochen war. Nach einigen Prüfungen, die die Ehrenhaftigkeit von Rodrigue unter Beweis stellen, heiratet Chimène den Mörder ihres Vaters. Er hatte sich zwar an ihrer Familie vergangen, dies aber nur, um einem abstrakten, indes allgemein akzeptierten Ehrbegriff zu genügen.

Die erst kurz zuvor von Richelieu gegründete Académie Française empörte sich über das Stück. Sie sah die Möglichkeit gekommen, einen ersten Schritt zu einer von ihr erwarteten Dichtungslehre zu machen, und verurteilte den *Cid* unter anderem wegen des Verstoßes gegen die

5 Philippe de Champaigne: Sur un tableau de Raphaël représentant l'Enfant-Jésus, la Vierge, sainte Elisabeth et saint Jean, in: André Fontaine (Hrsg.): Conférences inédites de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. D'après les manuscrits des archives de l'École des Beaux-Arts, Paris o. J., S. 90 – 96.

6 Aristoteles: Poetik. Übers. von Olof Gigon, Stuttgart 1978, Kap. 9, S. 36. An anderer Stelle heißt es: "Man muß das Unmögliche, das wahrscheinlich ist, dem Möglichen vorziehen, das ungläubhaft ist." Ebd., Kap. 24, S. 62.

'vraisemblance', die damit als unumstößliche Regel festgeschrieben wurde.⁷ Die Erzählung möge zwar wahr sein, es sei indes unwahrscheinlich, daß eine Frau den Mörder ihres Vaters heirate. So würde der Betrachter das Geschehen nicht glauben, womit die intendierte Wirkung aufgehoben sei:⁸

[...] le poète a droit de preferer la vray-semblance à la verité, et de travailler plustot sur un sujet feint et raisonnable, que sur un veritable qui ne fust pas conforme à la raison. Que s'il est obligé de traiter une matiere historique de cette nature, c'est alors qu'il la doit reduire aux termes de la bien-seance, sans avoir egard à la verité [...]; lequel se proposant l'idée universelle des choses, les espures des defaux, et des irregularités particulieres que l'histoire par la severité de ses loix est contrainte d'y souffrir.⁹

In Jean Chapelains Vorwort zu *Marinos Adone* (1623) hieß es bereits einige Jahre zuvor, daß einzig die 'vraisemblance' geeignet sei, "pour acheminer l'homme à la vertu". Denn Geschichte ist unter moralischem Gesichtspunkt erst einmal neutral, man liest sie "sans profit assuré et sans instruction morale".¹⁰

Neben der Glaubwürdigkeit einer Darstellung ließen also noch zwei weitere Überlegungen den Akademikern die Befolgung der 'vraisemblance' unabdingbar erscheinen: Zum einen war die 'bienséance', das Gesetz der Schicklichkeit, von der Regel der Wahrscheinlichkeit abhängig. Eine Verpflichtung auf den 'vrai' verbiete es, die für jede künstlerische Arbeit notwendigen moralischen Gesichtspunkte eines Themas ausreichend zu berücksichtigen. Konkret hieß dies beim *Cid*, daß es nicht nur unwahrscheinlich sei, daß eine Frau den Mörder ihres Vater heirate, sondern daß dies zudem allen moralischen Vorstellungen widerspreche. Damit wurde die 'bienséance' zur zweiten zentralen Regel der klassischen Poetik. Eine weitere Überlegung betrifft die den einzelnen Gattungen eigenen Regeln: Die historisch getreue Wiedergabe eines Gegenstandes, wie sie die Geschichtsschreibung betreibt, besitzt keine über das eigentliche Ereignis hinausweisende Bedeutung. Es ist partikular und kann nicht beanspruchen, eine allgemeingültige Moral zu liefern.

7 Jean Chapelain: Les sentimens de l'Academie françoise sur la tragi-comedie du *Cid*, Paris 1638, passim, bes. S. 37 f.

8 Vgl. Eveline Dutertre: Scudéry théoricien du classicisme, Paris/Seattle/Tübingen 1991 (Biblio 17. Papers on French Seventeenth Century Literature, Bd. 66), S. 17.

9 Chapelain (Anm. 7), S. 38 f.

10 Jean Chapelain: Lettre ou discours de M. Chapelain à Monsieur Faverdau Conseiller du Roy en sa Cour des Aydes, portant son opinion sur le poëme d'Adonis du Chevalier Marino, in: Giovanni Battista Marino: *Adone*, Paris 1623, hier zit. nach: Jean Chapelain: *Opuscules critiques*. Hrsg. von A. C. Hunter, Paris 1936, S. 87, 86.

Die Übertragung eines Geschehens in die Allgemeingültigkeit ist jedoch gerade das Anliegen der Kunst. Die Wiedergabe des partikularen, nur für sich stehenden Ereignisses obliegt der Geschichtsschreibung.

Damit waren die wesentlichen Regeln formuliert, denen bis ins 18. Jahrhundert eigentlich alle Theoretiker und Autoren folgten.¹¹ Die Kunsttheorie schloß sich diesen Überlegungen der Poetiken an, für sie stand außer Frage, daß die Regeln auch für die Malerei von Bedeutung waren. So bemühten die Verteidiger Poussins, allen voran Le Brun, eben dieses Argument der 'vraisemblance'. Was bewegte nun die Kritiker, dieser allgemein akzeptierten Regel zu widersprechen und die Texttreue, die historische Wahrheit über alle anderen Überlegungen zu stellen?

Die Gegenposition zu Le Brun wurde besonders von Philippe de Champaigne eingenommen. Für den streng gläubigen Künstler hatte die Frage der Texttreue eine religiöse Dimension. Er stand in engem Kontakt mit den Jansenisten und deren Kloster 'Port Royal', auch ließ er sich offensichtlich in künstlerischen Fragen von dem Orden beraten. Champaignes Neffe und Schüler Jean-Baptiste pflegte den Kontakt weiter. Er pflegte einen regen Austausch mit dem Abbé von Saint-Cyran, Martin de Barcos.¹² In den Briefen von Barcos ist das Motiv der historischen Treue, der 'vérité', bestimmend. Der Theologe klagte immer wieder eine historisch korrekte Wiedergabe der Ereignisse ein, sowohl, was die Geschichten im engeren Sinne, als auch, was ihre Einkleidung in ein historisches Ambiente betrifft. Barcos machte bei diesen Überle-

11 Vgl. René Bray: *La formation de la doctrine classique en France*, Paris 1945, S. 191 – 230; Raymond Macdonald Alden: *The Doctrine of Verisimilitude in French and English Criticism of the Seventeenth Century*, in: *Matzke Memorial Volume. Containing two Unpublished Papers by John E. Matzke and Contributions in His Memory by His Colleagues*, Stanford University, California 1911, S. 38 – 48.

12 Vgl. Paul Lacroix (Hrsg.): *Documents inédits sur les artistes français. Jean-Baptiste Champaigne*, in: *Revue universelle des arts* 4 (1856), S. 327 – 336. Der Herausgeber nimmt als Adressaten eines Schreibens von Champaigne vom 8. Mai 1678 Antoine Arnauld an. Wie die Briefe von Martin de Barcos zeigen, war das Schreiben jedoch an ihn gerichtet. Die Briefe von Barcos: Augustin Gazier (Hrsg.): *La critique d'art au XVII^e siècle. Lettres inédites et relatives à Philippe et à Jean-Baptiste de Champaigne*, in: *L'art. Revue bi-mensuelle illustrée* 51 (1891), S. 113 – 120. Ein anonymes Schreiben an Philippe de Champaigne stellt so etwas wie eine knappe kunsttheoretische Programmschrift der Jansenisten dar: Paul Lacroix (Hrsg.): *Lettre d'un ecclésiastique à un sien amy sur le sujet des peintures nues*, in: *Revue universelle des arts* 21 (1865), S. 209 – 216. Der Herausgeber will in dem Verfasser des Briefes Antoine Arnauld erkennen können, was indes von André Fontaine (*L'esthétique janséniste*, in: *Revue de l'art ancien et moderne* 24 [1908], S. 142) abgelehnt wird.

gungen nicht halt. Er äußerte sich ebenfalls zur Themenwahl. So wollte er – wie auch Philippe de Champaigne – die Darstellung des spielenden Christus und Johannes nicht tolerieren, da ein solches Zusammentreffen nie stattgefunden habe.

Mit der dogmatischen Betonung einer historischen Treue ging Barcos deutlich über die in den gegenreformatorischen Texten geforderte 'verisimilitudo' hinaus. Den Jansenisten war die Wahrheit oberstes Prinzip. Eine Darstellung, sei es nun ein Porträt oder eine religiöse Szene, müsse ehrlich sein. Nur das Wahre könne auch schön sein.¹³ Diese Verquickung von inhaltlichen und ästhetischen Überlegungen mußte die Anhänger des Ordens zur Ablehnung einer Kunst führen, die nicht dem Wahrheitsgebot folgte.

Sicherlich sind die in der Académie Royale de Peinture et de Sculpture geführten Diskussionen ohne die Jansenisten nicht zu denken. Jedoch kann die Forderung nach 'vérité' nicht ausschließlich auf das Wirken eines Ordens zurückgeführt werden, dessen Einfluß, nicht zuletzt aus politischen Gründen, immer mehr abnahm.¹⁴ Die Kluft zwischen

13 So etwa der Jansenist Pierre Nicole: *Traité de la beauté des ouvrages d'esprit et particulièrement de l'épigramme, où l'on donne des règles certaines pour en connoître le vray et le faux*, in: [Marcus Valerius Martialis]: *Recueil des plus beaux endroits de Martial. Avec un traité de la beauté des ouvrages d'esprit, et particulièrement de l'épigramme, traduit du latin*, Bd. 2, Toulouse 1689, S. 1 – 3 (zuerst lateinisch 1659); vgl. Gerhart Schroeder: *Logos und List. Zur Entwicklung der Ästhetik in der frühen Neuzeit*, Königstein/Ts. 1985, S. 208 f.; Bernard Dorival: *Philippe de Champaigne. 1602 – 1674. La vie, l'oeuvre et le catalogue raisonné de l'oeuvre*, Bd. 1, Paris 1976, S. 150.

14 André Fontaine (*Académiciens d'autrefois. Le Brun – Mignard – Les Champaigne – Bosse – Bourdon – Arcis – Paillet, etc.*, Paris 1914, S. 148 – 150; ders.: *L'esthétique janséniste*, in: *Revue de l'art ancien et moderne* 24 [1908], S. 150 – 152) ist der Meinung, daß der Bedeutungsverlust der Jansenisten in der Kunstakademie sich auch in der hier verfolgten Diskussion niederschlug. So habe Le Brun 1668 das von Philippe de Champaigne in seiner Conférence zu Poussins *Eliézer et Rébecca* beklagte Fehlen der Kamele noch exegetisch zu erklären versucht, nämlich mit der Entfernung, in der sich die Kamele vom Brunnen befunden hätten, und sich damit auf Champaignes Argumentation eingelassen; 1682 hingegen habe er bei einer Wiederholung der Conférence mit ästhetischen Überlegungen argumentiert: Man dürfe in einem Bild durchaus nebensächlich Gegenstände weglassen. Fontaine führt diesen Wechsel der Argumentation darauf zurück, daß die Jansenisten 1682 in der Académie keine Macht mehr besaßen. Das Argument, das Fontaine als einziges für seine These anführt, kann nicht überzeugen, da in dem Text der Conférence kein Hinweis enthalten ist, daß der Vorschlag von 1668 von Le Brun stammte. Im Gegenteil, Le Bruns Beiträge sind immer namentlich gekennzeichnet, die vorliegende These hingegen wird anonym argumentiert; vgl. *Conférences* (Ann. 1), S. 96 f.

den geschilderten Ideen und der allgemein akzeptierten Literatur- und Kunsttheorie mit ihrer Präferenz für die 'vraisemblance' muß anders erklärt werden. Die Überlegungen der Kritiker wurden offensichtlich ernsthaft diskutiert. So wurde nach dem Vortrag von Louis Boullogne über Tizians *La Vierge au Lapin* als verbindliche Regel festgelegt, daß die Akademie "les [die Künstler] croit inexcusables s'ils choquent l'histoire et la chronologie".¹⁵ Auf keinen Fall dürfe dies aber bei religiösen Themen geschehen. Ganz ähnlich hatte auch ein Akademiker nach Sébastien Bourdons Vortrag über Poussins *Les aveugles de Jéricho* eine historisch korrekte Wiedergabe eingefordert und hervorgehoben, daß diese besonders bei religiösen Themen unerläßlich sei.¹⁶ Henri Testelin übernahm diese Überlegungen in seinen die Ergebnisse der Conférences zusammenfassenden Regelkatalog *Sentimens des plus habiles peintres*. Dort heißt es, nachdem er die Diskussion zu den Poussinbildern noch einmal referiert hat,

[...] qu'un peintre doit être aussi fidèle en ses représentations que l'historien en ses narrations, et tous deux très jaloux de la pureté et de la vérité des histoires sacrées [...].¹⁷

Die Aussagen deuten darauf hin, daß eine Differenz gesehen wurde zwischen profanen und religiösen Themen; immer wieder wird nach einer mehr oder weniger halbherzigen Formulierung, man müsse die historischen Tatsachen berücksichtigen, betont, daß dies auf jeden Fall bei religiösen Themen unabdingbar sei. Bestand eigentlich kein Zweifel daran, daß die 'vraisemblance' bei der weltlichen Historie das maßgebliche Prinzip sei, so war diese Regel nicht unumstritten, wenn es sich um religiöse Themen handelte. Diese waren offensichtlich in den Augen einer Reihe von Künstlern und Theoretikern anderen Vorschriften unterworfen. Wie erklärt sich dieser Bruch, der schließlich eines der Grundprinzipien klassischer Kunsttheorie zwar nicht aufhob, aber zumindest in seiner Allgemeinverbindlichkeit in Frage stellte? Wieso wurde historische Treue gerade in der religiösen Malerei gefordert?

Zur Beantwortung dieser Frage muß noch einmal die Literaturtheorie herangezogen werden, die ja einer sich langsam entwickelnden Kunsttheorie immer wieder als Leitfaden diente. Bestand für sie – wie oben dargelegt – in der 'vraisemblance' die Möglichkeit, die Fehler der Wirklichkeit zu korrigieren, deren Partikularität ins Universelle zu

15 Louis Boullogne: Sur la Vierge au Lapin. Par Titien, Conférences (Anm. 1), S. 214.

16 Bourdon (Anm. 2), S. 77.

17 Henri Testelin: Discours sur l'expression des passions, ebd., S. 157.

transferieren und zugleich eine moralische Dimension zu garantieren, so findet man bei vielen Theoretikern einen Bereich von diesen Überlegungen ausgeklammert: die christlichen Themen. Auf den ersten Blick überrascht dies, waren doch die religiösen Sujets im besonderen Maße dazu bestimmt, moralische Handlungsanweisungen zu geben und den Rezipienten zu einem christlichen Lebenswandel anzuhalten. Hierin rechtfertigte sich ihre künstlerische Bearbeitung. Für diesen Bereich wurden nun eigene Regeln entwickelt.

Kernpunkt war dabei die Forderung, daß christliche Themen ausschließlich der 'vérité' folgen müßten, wie sie in der Heiligen Schrift, den Heiligenviten und der Geschichte formuliert sei.¹⁸ Diese Überlegung findet sich bereits in der Schrift, durch welche die 'vraisemblance' als unumstößliches Prinzip für die französische Literatur festgeschrieben wurde, in Chapelains programmatischer Verurteilung von Corneilles *Cid*. Darin hatte der Autor unter anderem Corneille vorgeworfen, den historischen Fakten und damit der 'vérité' gefolgt und dadurch in seiner Aufgabe, ein glaubwürdiges und moralisches Stück zu verfassen, gescheitert zu sein. Anders sieht es hingegen aus, wenn es sich um einen religiösen Stoff handelt. Hier will Chapelain es nicht zulassen, daß der Poet die geringste Veränderung vornimmt, wie es ihm bei profanen Sujets durchaus erlaubt, ja angeraten sei. Wozu der Poet bei einem profanen Thema geradezu verpflichtet ist, dies wird ihm bei einem christlichen Sujet verwehrt. Die Heilige Schrift ist göttliches Wort, sie ist über jeden Fehler erhaben; die darin beschriebenen Handlungen rühren von Gott her, jegliche Veränderung wäre ein Sakrileg.

Auch wenn die Quellen zur künstlerischen Diskussion um die Darstellung religiöser Themen nicht so zahlreich sind, so scheint die in der Kunstakademie geführte Diskussion doch genau diesen Überlegungen zur Literatur gefolgt zu sein. Es ging dabei letztlich um die Frage, ob in der zu entwickelnden akademischen Kunsttheorie die religiösen Themen eine Sonderstellung einnehmen sollten oder ob sie ohne Unterschied wie normale Historienbilder zu behandeln seien. In der Akademie gab es offensichtlich eine Fraktion, die in dieser Frage analog zur Literaturtheorie argumentierte. Die Gründe entsprachen denen der Literaten: die Achtung vor dem Wort Gottes und die Glaubwürdigkeit der Darstellungen. An deren Richtigkeit und damit an deren Gültigkeit durfte kein Zweifel aufkommen. Die Möglichkeit, der Künstler hätte im Sinne der 'vraisem-

18 Vgl. Bray (Anm. 11), S. 299 f.; Áron Kibédi Varga: La vraisemblance – problèmes de terminologie, problèmes de poétique, in: Critique et création littéraires en France au XVIIe siècle, Paris 1977 (Colloques internationaux du Centre national de la recherche scientifique, Nr. 557), S. 325 – 332.

blance' Veränderungen vorgenommen, würde diese unabdingbare Glaubwürdigkeit, wenn nicht in Frage stellen, so doch relativieren.

Die Überlegungen in Literatur und Kunst, für religiöse Themen eine eigene, ausschließlich dem 'vrai' verpflichtete Vorgehensweise festzuschreiben, sind nicht zu trennen von etwa zeitgleichen Bemühungen einzelner Orden, die Quellen zur Geschichte ihrer Kongregationen zu sichten und zu publizieren,¹⁹ die Viten ihrer Heiligen zu sammeln und von Mythen zu befreien.²⁰ Eine Reihe von geistlichen Intellektuellen ging daran, die Heilige Schrift auf ihre historische Tragfähigkeit hin zu untersuchen, apokryphe Texte auszuschneiden,²¹ die Kirchengeschichte, besonders die Frühzeit der christlichen Kirche, zu erforschen und die Dogmen zu überprüfen. Alle diese Bemühungen, so unterschiedlicher Natur sie auch waren, zeigen, daß gerade im religiösen Bereich sich ein historisches Bewußtsein zu entwickeln begann, wie es bei der profanen Geschichte erst wesentlich später zu beobachten ist. Ein Antrieb dafür war sicherlich das Bemühen, dem Protestantismus und seiner Kritik an der katholischen Kirche mit gesicherten Fakten entgegenzutreten zu können, sei dies nun auf die Kirche in ihrer Gesamtheit und ihre Lehre bezogen, auf die Orden oder auf die Heilige Schrift selbst. Der Legitimationsdruck, unter dem die katholische Kirche stand, zwang sie, weit über die Behandlung von Geschichte hinauszugehen, wie sie etwa bei der höfischen Historiographie üblich war. Diese entwickelte erst unter dem Einfluß der kirchlichen Geschichtsforschung eine kritische, der historischen Wahrhaftigkeit verpflichtete Vorgehensweise.

Waren also biblische Geschichte, Kirchengeschichte und Heiligenviten der Heiligen der Ort, wo zum ersten Mal eine kritische historische Methode entwickelt wurde, so sahen sich die Literaten und Künstler bei den religiösen Themen gedrängt, diese den Tatsachen entsprechend zu gestalten. Die profanen historischen Themen ließen ihnen hingegen eine wesentlich größere Freiheit, im Sinne der 'vraisemblance' in ein Thema verändernd einzugreifen.

19 Besonders sind hier die Mauriner zu nennen; vgl. Blandine Barret-Kriegel: *Les académies de l'histoire*, Paris 1988.

20 So begann etwa Jean Mabillon gerade zu der hier besonders interessierenden Zeit, 1668, mit der Publikation der Geschichte des Benediktinerordens, deren Hauptteil aus den Akten der Heiligen und ihren Viten bestand: Jean Mabillon: *Acta sanctorum ordinis Benedicti*, 9 Bde., Paris 1668 – 1701.

21 Vgl. Jacques Le Brun: Das Entstehen einer historischen Kritik im Bereich der religiösen Wissenschaften im 17. Jahrhundert, in: *Trierer theologische Zeitschrift* 89 (1980), S. 100 – 117; zu dem auf dem Gebiet der Bibelkritik besonders tätigen Richard Simon vgl. Jean Steinmann: *Richard Simon et les origines de l'exégèse biblique*, Brügge 1960.

Die Frage der Sonderbehandlung religiöser Themen scheint jedoch nicht der eigentliche – zumindest nicht der einzige – Streitpunkt bei den Diskussionen in der Kunstakademie gewesen zu sein. Man konnte sich in diesem Punkt durchaus verständigen, wie die oben zitierte Bemerkung zeigt, mit der der Vertraute Le Bruns, Henri Testelin, die entsprechenden Ergebnisse referierte. Der Punkt, in dem man nicht übereinkam, betraf vielmehr den Funktionszusammenhang der diskutierten Kunstwerke. Wurden die Gemälde, aus denen die Regeln für die Malerei entwickelt werden sollten, im wesentlichen als Thematisierung religiöser Sujets verstanden oder aber vornehmlich als Kunstwerke, als Beispiele für die Gattung Historienmalerei? Und hier redeten die Kontrahenten in der Akademie offensichtlich aneinander vorbei. Denn Champaigne hatte bei seinen Argumenten immer ein in einen religiösen Funktionszusammenhang eingebundenes Werk vor Augen, Le Brun ging es hingegen um die Entwicklung von Regeln für die Malerei allgemein, für ihn waren die in den Conférences diskutierten Werke Paradebeispiel für die 'istoria' im Albertischen Sinne.²² Nun hatten die Werke Poussins, an denen sich die Diskussion entzündete, niemals in einem religiösen Rahmen gestanden, waren für einen solchen auch nicht bestimmt gewesen. Sie repräsentieren das Sammlerbild par excellence. Champaigne nahm diesen für Le Brun zentralen Unterschied nicht wahr, er interessierte ihn nicht. Für ihn mußte die Darstellung eines religiösen Themas immer denselben Gesetzen gehorchen, gleichgültig, ob es sich um ein in einen Funktionszusammenhang eingebundenes Werk oder um ein Sammlerbild handelte. Nicht die Funktion des Kunstwerks, sondern das religiöse Thema bestimmte seiner Meinung nach die Regeln.

Champaigne konnte sich mit seiner Ansicht nicht durchsetzen. Zwar besaß die religiöse Malerei in der Arbeit der Akademie einen hohen Stellenwert. So wurden nahezu ausschließlich religiöse Werke ausgewählt, aus denen die einzelne Aspekte einer Kunsttheorie hergeleitet werden sollten; auch wählten die Akademiker für den Grand Prix, dessen Gewinn den Abschluß der akademischen Künftlerausbildung darstellte, nach einem anfänglich Intermezzo mit Themen zur Geschichte Ludwigs XIV. von 1674 bis weit ins 18. Jahrhundert ausschließlich

22 Wilhelm Schlink (Ein Bild ist kein Tatsachenbericht. Le Bruns Akademierede von 1667 über Poussins 'Mannawunder', Freiburg i. Br. 1996, S. 92 f.) beobachtet ebenfalls, daß die religiöse Dimension eines Kunstwerkes in den Conférences nicht berücksichtigt wurde, erklärt die Ausklammerung des Bildinhalts aber mit den Anforderungen einer Bildanalyse, deren Entwicklung sich besonders Le Brun zum Ziel gesetzt habe.

religiöse Vorlagen.²³ Es war jedoch nicht eine in einen religiösen Kontext eingebundene Malerei, in der die jungen Künstler sich zu beweisen hatten. Nie wurde ein Thema gewählt, das etwa in einen liturgischen Zusammenhang hätte eingebunden werden können, das für ein Altarbild geeignet gewesen wäre. Es wird kein einziges Mal eine Szene aus dem Leben Christi oder eines Heiligen oder sogar aus einem Martyrium zur Aufgabe gestellt, Themen, die von der gegenreformatorischen Kunst mit Vorliebe behandelt wurden. Es sind vielmehr ausschließlich alttestamentarische Sujets, die sich zu religiösen Zwecken nicht derart eigneten, an denen aber um so besser die Regeln und Schwierigkeiten eines narrativen Historienbildes ausprobiert werden konnten. Der Grund für die Themenwahl war somit beim Grand Prix – wie auch bei den Conférences – nicht religiöser Natur. Überlegungen zur Einbindung eines Kunstwerkes in einen Funktionszusammenhang wurden bewußt außer Acht gelassen. Vielmehr ging es um den Entwurf eines nicht in einen religiösen oder auch politischen Kontext eingebundenen Historienbildes. Diesen Freiraum lieferte das Sammlerbild. Man begann sich bewußt zu werden, daß künstlerische Gesichtspunkte in Konflikt mit von der Funktion diktierten Anforderungen geraten können und daß das moderne Kunstwerk sich von derartigen Anforderungen frei machen muß, um als Kunstwerk Bestand zu haben. Umgesetzt wurde diese Erkenntnis in Frankreich erstmals bei der Darstellung religiöser Themen.

23 Vgl. A. Du Vivier: Liste des élèves de l'ancienne école académique et de l'Ecole des Beaux-Arts qui ont remporté les grands prix de peinture, sculpture, architecture, gravure en taille douce, gravure en médailles et pierres fines, et paysages historique depuis 1663 jusqu'en 1857, in: Archives de l'art français 9 (1857/58) (Documents, Bd. 5), bes. S. 277 – 298. Ein wesentlicher Grund, religiöse Themen für den Grand Prix zu wählen, bestand darin, eine politische Vereinnahmung der Akademie, wie sie bei den von 1663 bis 1673 gestellten Themen zu den Leistungen Ludwigs XIV. offensichtlich wurde, zu vermeiden. Vgl. Verf.: Der epische Held. Historienmalerei und Kunstpolitik im Frankreich des 17. Jahrhunderts, München 2000.



Abb. 1: Nicolas Poussin, Les Israélites recueillant la manne dans le désert, 1637 – 1639; Paris, Musée du Louvre



Abb. 2: Nicolas Poussin, Les aveugles de Jéricho, 1650; Paris, Musée du Louvre



Abb. 3: Nicolas Poussin, Eliézer et Rébecca, 1648; Paris, Musée du Louvre

Abb. 3: Nicolas Poussin, Les pèlerins arrêtés au puits de Jacob, 1648, Paris, Musée du Louvre