

Simon Vouets gescheiterter Versuch, eine neue französische Kunst zu begründen

THOMAS KIRCHNER

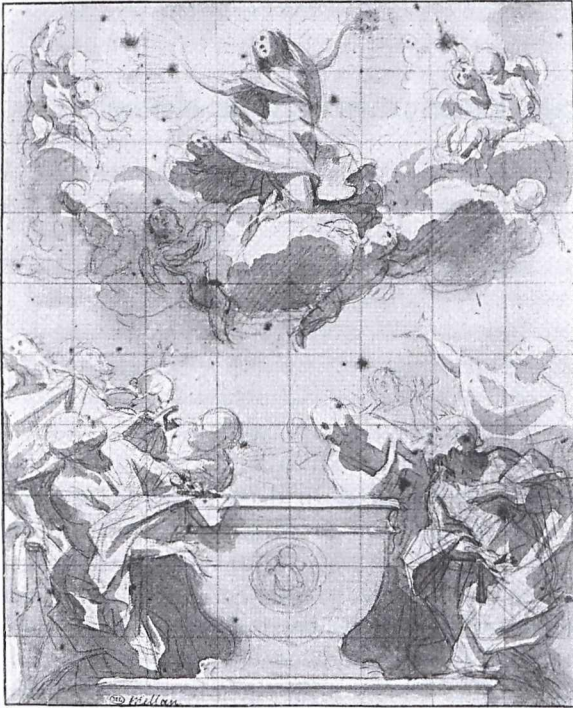
Um die französische Kunst war es nach allgemeiner Einschätzung zu Beginn des 17. Jahrhunderts nicht gut bestellt. Sie war provinziell, am Hofe knüpfte man nach Beendigung der Religionskriege an die Schule von Fontainebleau an. Von den Höhenflügen, zu denen die italienische und niederländische Kunst anhoben, war in Frankreich nichts zu spüren. Dies wurde von den Zeitgenossen durchaus wahrgenommen, und so gab es auch nicht, wie man es hätte erwarten können, einen Aufschrei der Pariser Künstler, als der prominenteste Auftrag der Zeit, die Medici-Galerie für das Palais du Luxembourg, 1622 an einen Ausländer, Peter Paul Rubens, vergeben wurde. Im eigenen Lande war schlichtweg niemand zur Ausführung eines solchen Projektes in der Lage. Und als der Kardinal Richelieu wenige Jahre später für das Gegenstück der Medici-Galerie, die Galerie Heinrichs IV., nach einem anderen Künstler Ausschau hielt, da ihm Rubens wegen seiner diplomatischen Aktivitäten politisch verdächtig erschien, suchte er wieder nicht im eigenen Lande, sondern in Italien. Die beiden Projekte mussten der königlichen Administration wie den Kunstinteressierten schmerzlich bewusst machen, dass es keine französische Kunst von Bedeutung gab, ja dass man kaum von einer französischen Kunst sprechen konnte, vielmehr von lokalen Künsten, die meist durch einen italienischen oder einen niederländisch-flämischen Einfluss geprägt waren. Und so nahm Richelieu die geplante Heinrichs-Galerie zum Anlass, um Abhilfe zu verschaffen. Nach gescheiterten Anfragen bei Guido Reni und Cesari d'Arpino beorderte er Simon Vouet von Rom nach Paris zurück und ernannte ihn zum königlichen Maler. Vouets Aufgabe war es, eine neue französische Kunst zu begründen.

Der 1590 geborene Simon Vouet (gest. 1649) hatte in Rom eine erstaunliche Karriere gemacht.

Anfang 1614 war er in der Ewigen Stadt angekommen, nachdem er sich, von Konstantinopel zurückkehrend, bereits ein Jahr in Venedig aufgehalten hatte. Schnell verfiel er, wie viele Künstler aus dem Norden, der Faszination des Werkes des nur kurz zuvor verstorbenen Caravaggio. Seine Bilder schuf er vor allem für einen Sammlerkreis um Cassiano dal Pozzo. Neben religiösen Motiven und Genreszenen, die bei den Caravaggisten in Mode waren, widmete er sich vermutlich auch intensiv der Porträtmalerei. Nach einigen Jahren stellten sich die ersten öffentlichen Aufträge ein. Er genoss eine große Reputation, er galt als das Haupt der französischen Künstler in Rom, und im Jahre 1624 wurde er sogar von seinen römischen Kollegen zum *Principe* der Accademia di San Luca gewählt, eine Ehre, die zuvor noch keinem Ausländer zuteil geworden war. Das Amt hatte er bis zu seiner Abreise im Sommer 1627 inne.

Vouet hatte die besten Voraussetzungen, um die Aufgabe, die ihn in Paris erwartete, zu bewältigen. Er besaß eine gut organisierte Werkstatt mit zahlreichen Mitarbeitern und war in der Lage, auch umfangreiche Aufträge schnell auszuführen. Künstlerisch kam er ebenfalls den Vorstellungen des französischen Hofes entgegen, denn seit den frühen zwanziger Jahren entfernte er sich zunehmend vom Caravaggismus, seine Palette wurde heller, er orientierte sich nun an Raffael und Guido Reni, den man ja ursprünglich für die Heinrichs-Galerie hatte gewinnen wollen. Zudem war Vouet äußerst ambitioniert und ließ erwarten, dass er seine Aufgabe mit allem Nachdruck verfolgen würde.

Vouet kam am 25. November 1627 in Paris an. Und schon bald stellte sich ihm in der Person Philippe de Champaignes (1602-1674) das erste Problem. Der um über zehn Jahre jüngere Champaigne, der als Mitarbeiter von Nicolas Duchesne



1. Simon Vouet, Himmelfahrt Mariens, 1628/29, Paris, Musée du Louvre, Département des arts graphique, Inv. 14270.

an der Ausstattung des Palais du Luxembourg tätig war und eigentlich keine Konkurrenz dargestellt hatte, war in seine Heimatstadt Brüssel gereist, um von dort aus zu einer Italienreise aufzubrechen. Gegen Ende des Jahre 1627 starb indes Duchesne, woraufhin der Intendant der Gebäude der Königin-Mutter Claude Maugis, Abbé de Saint-Ambroise, Champagne nach Paris zurückrief und ihm die Position eines *peintre du roi et de la reine mère*, versehen mit einer Jahresrente von 1200 *livres*, anvertraute. In dieser Position war Champagne verantwortlich für die Ausstattung des Palais du Luxembourg. Damit war er, der nur zwei Monate nach Vouet im Januar 1628 in Paris ankam, eine ernsthafte Konkurrenz für diesen geworden, denn Vouet arbeitete nach seiner Ankunft vor allem in diesem Palais. Champagne war Protégé des Intendant des Bâtiments von Maria de' Medici, Vouet Protégé des königlichen Surintendant des Bâtiments de Fourcy. Champagne scheint zu diesem Zeitpunkt den attraktiveren Posten gehabt zu haben, insbesondere da die Königin-Mutter größere Aktivitäten in Sachen Kunst entwickelte als ihr Sohn, König Ludwig XIII. Vouet musste sich seine Position also erst einmal erkämpfen. Er musste Champagne übertrumpfen, und zwar mit künstlerischen Mitteln. Dies hatte er in Italien gelernt.

Dort war die Auseinandersetzung mit dem künstlerischen Werk eines Konkurrenten seit langem ein Mittel, sich zu positionieren. Die Gelegenheit bot sich bei seinem ersten größeren öffentlichen Auftrag, dem Hauptaltar für die Pariser Kirche Saint-Nicolas-des-Champs. Mit ihm betrat Vouet das Pariser Parkett, und er inszenierte diesen Auftritt spektakulär mit einer künstlerischen Lösung, die man bis dahin in Paris noch nicht gesehen hatte und die notwendigerweise alle Aufmerksamkeit auf sich ziehen musste. Für seinen Auftritt wählte er ein Werk, das von der Öffentlichkeit wahrgenommen werden konnte und nicht nur einem begrenzten Publikum in einem Palast zugänglich war. Dies hatte er ebenfalls in Rom gelernt. Bei aller Anerkennung, die er mit seinen Bildern für die römischen Sammler gefunden hatte, eine breite Bekanntheit hatten ihm erst die kirchlichen Ausstattungen gebracht. Ursprünglich hatte Vouet für seine *Himmelfahrt Mariens* an eine Komposition gedacht, die deutlich von Tizians gleichnamigen Altar in der Frari-Kirche in Venedig beeinflusst ist, den er bei seinem mehrmonatigen Aufenthalt in Venedig auf seiner Rückreise nach Frankreich noch einmal eingehend studiert haben wird. Eine bereits quadrierte Zeichnung (Abb. 1) besitzt einen ausgewogenen symmetrischen Aufbau, unten sind die Apostel um das Grab Mariens geschart, sie sind erschreckt, dieses leer vorzufinden, einige schauen bereits nach oben und sehen die gen Himmel strebende Maria und vermitteln damit zur oberen Hälfte der Komposition. Der untere Teil der Komposition ist in ein flaches U mit einer Leerstelle in der Mitte, stellvertretend für die entschwebte Maria, eingeschrieben. Die Wolken, auf denen Maria und die Engel sitzen, nehmen die Form des flachen U's auf. Die miteinander korrespondierenden Formen des unteren und des oberen Bereiches der Komposition lassen diese als eine Einheit erfahren, die darüber hinaus durch eine klassische Dreieckskomposition mit Maria am prominentesten Punkt betont wird.

Vouet gab dieses Projekt, obwohl bereits für die endgültigen Maße berechnet, auf. Stattdessen teilte er die Komposition in zwei eigenständige Einheiten (Abb. 2):¹ der untere hochformatige Teil zeigt die Apostel um das Grab Mariens gruppiert, die Leerstelle in der Mitte ist geschlossen, oben wird die Komposition, die weiterhin in ein flaches U eingeschrieben ist, durch einige Engel abgeschlossen. Im zweiten querrrechteckigen Teil ist die Himmelfahrt Mariens zu sehen. Der Vorteil einer Aufteilung in zwei Altartafeln liegt in der Möglichkeit, die Him-

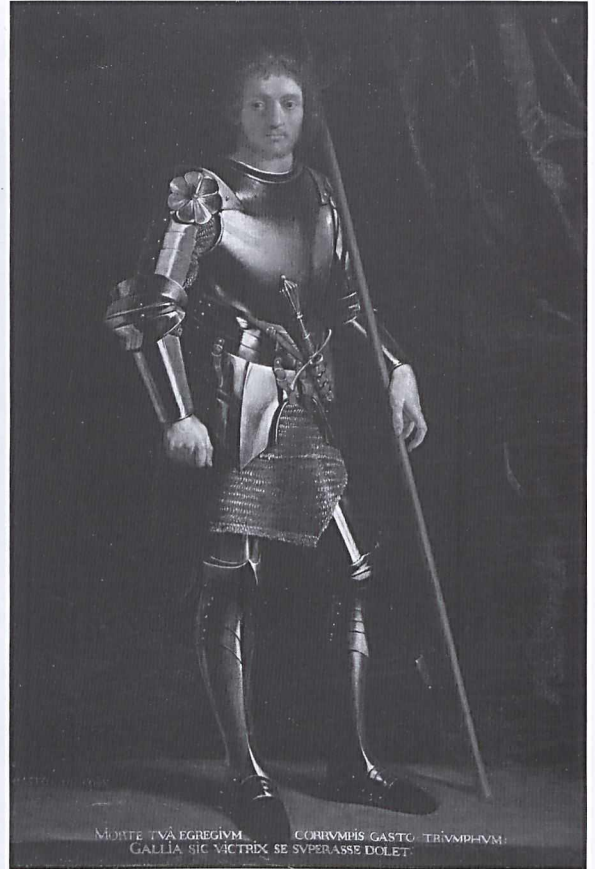


2. Simon Vouet, Die Apostel am Grab Mariens und Himmelfahrt Mariens, 1629, Paris, Saint-Nicolas-des-Champs (siehe Kirchner, Taf. 1).



3. Philippe de Champaigne, Himmelfahrt Mariens, um 1628, Paris, Musée du Louvre.

melfahrt sinnfälliger zu machen und zugleich der Schwierigkeit vieler Himmelfahrtszenen aus dem Weg zu gehen, innerhalb eines Bildes zwischen zwei Perspektiven vermitteln zu müssen. Hingegen gestaltet sich die Verbindung der irdischen und der himmlischen Szene schwieriger. Beide Teile müssen als jeweils in sich abgeschlossene Kompositionen funktionieren und zugleich gemeinsam als eine Einheit begriffen werden können. Die Vermittlung zwischen den Teilen wird zum einen durch die Engel geleistet, die den unteren Teil des Retabels nach oben abschließen und zugleich bereits der himmlischen Sphäre des oberen Altarteils angehören; zum anderen durch die Kompositionsform. Das flache U im unteren Teil des unteren Altarblattes wird zweimal wieder aufgenommen: am oberen Rand der Komposition durch die Wolken und die Engel und im oberen Teil durch die Wolken, auf denen Maria gen Himmel fährt. Damit wird der Blick des Betrachters sukzessive nach oben geführt. Und auch die Dreiecksform machte



4. Philippe de Champaigne, Porträt von Gaston de Foix, Herzog von Nemours, 1630-1635, Versailles, Musée national des Châteaux de Versailles et de Trianon.

sich Vouet zunutze. Sie verbindet die Apostel und die Engel des unteren Retabelteils, darüber hinaus verzahnt eine übergreifende Dreieckskomposition, deren Spitze Maria einnimmt, den unteren und den oberen Teil.

Warum dieser Planwechsel, der wohl Ende 1628 oder Anfang 1629 stattfand? Vielleicht schienen Vouet in seinem ersten Projekt die Anleihen bei Tizian zu offensichtlich. Wahrscheinlicher ist hingegen ein anderer Grund, sich noch einmal der Komposition zuzuwenden und diese einschneidend zu verändern. Zur selben Zeit schuf nämlich sein Konkurrent Philippe de Champaigne im Auftrag von Maria de' Medici für die Karmeliterinnen in Faubourg Saint-Jacques eine *Himmelfahrt Mariens* (Abb. 3), die auf allgemeine Anerkennung stieß.² Die Komposition ist wesentlich raumgreifender, die Apostel sind äußerst bewegt, Maria wird von den Engeln empor getragen, und der Betrachter glaubt, geradezu die Geschwindigkeit des Aufstiegs zu spüren. Champaigne scheint in einem besonde-

ren Maße an dem Bewegungsmoment interessiert gewesen zu sein, alles fügt sich in einen Schub nach oben. Die kompositorische Einheit wird auch hier durch ein Dreieck gewährleistet, dessen Spitze Maria einnimmt. Hingegen ist die Trennung von irdischer und himmlischer Sphäre nicht sonderlich herausgearbeitet. Beide Ebenen sind eng miteinander verbunden, der vordere Engel scheint mit seinem Fuß sogar beinahe den Kopf eines der Apostel zu streifen.

Sollte die vorgeschlagene Datierung für Champaignes Altar von 1628 stimmen – und vieles spricht für dieses Datum –,³ so dürfte Vouet mit seiner Änderung auf diesen reagiert haben. Er versuchte, die Qualität von Champaignes Altar, das Bewegungsmoment, aufzugreifen und Champaigne darin zu übertrumpfen, dies aber mit einer ruhigen, in sich wesentlich ausgewogeneren Komposition. Darüber hinaus arbeitete Vouet eine mehrschichtige Narration heraus. Die Apostel sind in unterschiedlichen emotionalen Zuständen gezeigt.⁴ Die einen sind erstaunt über das leere Grab, andere geradezu erschreckt über die Beobachtung, die zwei äußeren wenden sich bereits dem Himmel zu und sehen offensichtlich die emporstrebende Maria, wieder andere wenden ihren Blick ebenfalls nach oben, sehen indes nicht Maria, sondern den Ausdruck der die Muttergottes erblickenden Apostel. Die Apostel beschreiben damit unterschiedliche Schritte der Erkenntnis und auch unterschiedliche Momente der Handlung. Mit seiner Vorgehensweise reizte Vouet die Grenzen eines Altarbildes aus. Denn eigentlich legten die Diskussionen insbesondere im Zuge gegenreformatorischer Bildstrategien Wert auf eine einfache Handlung und auf eine möglichst direkte Betrachtersprache, die nicht durch eine differenzierte Narration, wie sie Leon Battista Alberti mit den Begriffen der *copia* und der *varietà* für ein Historienbild gefordert hatte,⁵ gestört werden sollte. Diesen Vorstellungen war Champaigne gefolgt, er konzentrierte die Erzählung auf einen einzigen Moment, zeigte alle Apostel in demselben Zustand des Erstaunens und entwarf eine leicht nachvollziehbare Bilderzählung, nicht aber Vouet.

Vouet testete die Grenzen einer weiteren Gattung aus, wieder mit dem Ziel, seine künstlerische Kompetenz herauszustellen: des Porträts. Die in den frühen dreißiger Jahren eingerichtete ‚Galerie des Hommes Illustres‘ sollte das Kernstück von Richelieus in der Nähe des Louvre gelegenen Palais werden.⁶ Sie war politisch bedeutungsvoll, ließ aber künstlerisch keinen großen Spielraum erwarten, insbesondere da Wert auf eine authentische



5. Simon Vouet, Porträt von Simon de Montfort, 1632-1635, Conseil général de la Dordogne, Collection départementale du Château de Bourdeilles.

Wiedergabe der historischen Persönlichkeiten gelegt wurde. Mit dem Auftrag konnte man sich – so schien es – keine besonderen Meriten erwerben. Und doch drängte sich Vouet in den bereits an Philippe de Champaigne vergebenen Auftrag hinein, um zumindest einen Teil der Porträts anfertigen zu können. Offensichtlich suchte er erneut die Auseinandersetzung mit seinem Konkurrenten. Sicherlich ging es um Prestige. Vouet wollte die Galerie nicht seinem Rivalen allein überlassen, der nach der Flucht Maria de' Medicis am 11. November 1630 zum bevorzugten Maler Richelieus avanciert war. Doch entsprachen Porträts in einem stärkeren Maße Champaignes Talent und auch dessen künstlerischen Interessen. Und Champaigne erfüllte seine Aufgabe perfekt. Er suchte unter anderem in den Archiven nach authentischen Bildnissen der von ihm wiedergegebenen Persönlichkeiten und stellte künstlerische Gesichtspunkte zugunsten der historischen Treue hintan. Besonders gelobt wurde



6. Simon Vouet, Porträt des Connétable Olivier de Clisson, 1632-1635, Nantes, Musée des Beaux-Arts.

das Bildnis des Gaston de Foix (Abb. 4),⁷ aber auch die Porträts von Richelieu und Ludwig XIII. entsprachen den Vorstellungen der Zeitgenossen. Die Dargestellten sind auf den Betrachter ausgerichtet, nichts lenkt von ihren Physiognomien ab. Der Künstler bemühte sich vorrangig, das Wesen der Personen einzufangen.

Ganz anders Vouet. Er bewegte sich gerade einmal hinüber zum Louvre und studierte die Porträts der Petite Galerie, und wenn er dort nichts fand, dann erfand er einfach die Physiognomien. Das, was den Werken an Ernsthaftigkeit, an Wahrhaftigkeit fehlte, das glich Vouet mit spielerischer Leichtigkeit, mit Effekthascherei, ja mit künstlerischer Dreistigkeit aus. Bei dem Porträt von Simon de Montfort scheinen ihn die Lichteffekte auf der Rüstung und das farbliche Arrangement mehr interessiert zu haben als das Gesicht des Dargestellten, das er im Halbschatten beließ (Abb. 5), das Bildnis des Olivier de Clisson scheint eher eine Bewegungsstudie

als ein Porträt, das Gesicht ist ins Profil gewendet (Abb. 6). Außerdem liegt das Interesse des Dargestellten nicht auf dem Betrachter, wie bei den Bildnissen Champagnes, sondern links außerhalb des Bildes, selbst der Hund scheint das, was sich dort ereignet, interessanter zu finden als den Bildbetrachter. Die Handlung ist von größerem Interesse als das Antlitz. Den Gipfel bildete das Porträt des Gaucher de Châtillon (Abb. 7).⁸ Welch Idee, ein repräsentatives überlebensgroßes Ganzfigurenporträt als eine Rückenfigur zu zeigen? Es schleicht sich der Eindruck ein, dass der Künstler seiner Aufgabe mit einer gewissen Ironie begegnete, ja sich über sie lustig machte. Eine Kontaktaufnahme mit dem Betrachter wird geradezu unmöglich gemacht. Der Dargestellte dreht dem Betrachter den Rücken zu und bequemt sich lediglich, ihm sein Profil zu zeigen. Ansonsten wird das Bild durch eine Draperie und einen bewegten Himmel bestimmt. Und bei dem Körper hat man das Gefühl, dass das Interesse des Künstlers fast ebenso auf den Waden des Dargestellten wie auf dessen Gesicht lag.

Sicherlich wollte Vouet mit der offensichtlichen Geringschätzung der Physiognomien seine Unkenntnis des wahren Aussehens der Personen überspielen. Der Verstoß gegen die Vorgaben, gegen die Regeln der Porträtgalerie war jedoch mehr, er war Strategie. Vouet sprengte die Regeln der Gattung Porträt, wieder um seine künstlerische Kompetenz unter Beweis zu stellen. Und er wies den Betrachter auch deutlich darauf hin, dass ihn nicht – wie eigentlich bei einem Porträt zu erwarten – die Ähnlichkeit des Dargestellten interessierte, sondern er sich ausschließlich von künstlerischen Gesichtspunkten leiten ließ. Sein Vorgehen hätte ihn die Künstlerkonkurrenz mit Champagne eigentlich verlieren lassen müssen. Erstaunlicherweise scheint dies aber nicht der Fall gewesen zu sein. Als Folgeauftrag schloss sich die Ausmalung der Kapelle des Kardinal-Palais an. Und die Zeitgenossen, die das Aufeinandertreffen zweier künstlerischer Talente und zweier Konzepte mit Aufmerksamkeit verfolgten, bemerkten zu ihrem eigenen Erstaunen, dass, obwohl ihre Sympathie Champagne gehörte und obwohl dieser sich an alle Vorgaben und Regeln gehalten hatte, die Werke Vouets besser seien.⁹ Wir haben es hier mit einem Wandel künstlerischer Leitlinien zu tun. Die Verpflichtung der Künstler auf eine historische Wahrhaftigkeit verlor an Bedeutung, nun galt es, der Wahrscheinlichkeit zu folgen, die einen künstlerischen Freiraum zulässt, ja eine künstlerische Dimension geradezu einfordert.

Der nahezu zeitgleiche Streit an der Académie Française um Pierre Corneilles *Cid* scheint hier einen ersten Niederschlag, vielleicht sogar seinen unmittelbaren Vorläufer in der Kunst gefunden zu haben.¹⁰

Champagne stellte damit keine Konkurrenz mehr dar. Vouets Position schien nun unangefochten. Aber bald zeichnete sich eine neue Gefahr ab: Nicolas Poussin (1594-1665). Poussins Ruhm war in den letzten Jahren stetig gestiegen. Und so wurde er 1640 vom neuen Surintendant des Bâtimens Sublet de Noyers nach Paris gerufen, um die Grande Galerie des Louvre auszumalen. Deren Ausstattung war eine der großen ungelösten Aufgaben, an der die königliche Verwaltung seit 1600 erfolglos arbeitete. Nach der Geburt des Dauphins, des späteren Ludwigs XIV., im Jahre 1638 griff die Kulturverwaltung das Projekt wieder auf und betraute den in Rom ansässigen Poussin mit der Ausstattung, und nicht Vouet, wie es eigentlich nahegelegen hätte. Vouet muss – so kann man den Bemerkungen seiner Zeitgenossen entnehmen – getobt haben. Die Situation schien für ihn zu sprechen, von ihm stammten alle bedeutenden Dekorationsprojekte in den königlichen Residenzen und den Pariser Palais. Poussin betrat indes Neuland. Er hatte noch nie eine Raumausstattung geschaffen, und nun sollte er die Decke einer über vierhundert Meter langen Galerie gestalten. Zum zweiten Mal musste sich Vouet zurückgesetzt fühlen.¹¹ Was lag also näher, als auf die in der Auseinandersetzung mit Champagne erprobte Strategie zurückzugreifen?

Poussin hatte 1641 für die Kirche des Noviziats der Jesuiten im Faubourg Saint-Germain den Hauptaltar mit einem *Wunder des hl. Franz Xaver* gemalt (Abb. 8). Unmittelbar in Anschluss an Poussins Werk schuf Vouet den Hauptaltar für die Jesuitenkirche Saint Louis im Faubourg Saint-Antoine. Wieder wählte er ein zweigeteiltes Altarretabel, mit einer *Darbringung des Christuskindes im Tempel* unten und einer *Apotheose des hl. Ludwig* oben (Abb. 9, 10). Und wieder stellte er sich die schwierige Aufgabe, zwei getrennte Tafeln zueinander in Beziehung zu setzen. Der hl. Ludwig im oberen Teil reagiert kompositorisch auf das Christuskind unten, ja man gewinnt den Eindruck, dass der Heilige aus der Lücke zwischen dem Priester und Maria, in der das Christuskind liegt, entschwebt ist, wodurch eine Identität von Christus und dem Heiligen nahe gelegt wird, ein Eindruck, der sich durchaus mit den politischen Intentionen der Krone deckte, die sich gerne auf



7. Simon Vouet, Porträt des Connétable Gaucher de Châtillon, 1632-1635, Paris, Musée du Louvre (siehe Kirchner, Taf. 2).

den heilig gesprochenen französischen König bezog, und auch der Jesuiten des Landes, die den hl. Ludwig zu ihrem zentralen Heiligen bestimmt hatten. Zudem ruht das Podest mit den Insignien der französischen Könige auf den im unteren Teil besonders hervorgehobenen kannelierten Doppelsäulen, die damit so etwas wie das Fundament der französischen Krone bilden. Hatte Vouet in seiner *Himmelfahrt Mariens* Champagnes einfacher Erzählform eine bewegte mehrschichtige Narration entgegengestellt, so verzichtete er bei der *Darbringung im Tempel* auf dieses Mittel. Poussin war selbst ein Meister dieser Form, im *Wunder des hl. Franz Xaver* sind alle Akteure in unterschiedlichen Affektausdrücken gezeigt. Hier konnte also Vouet nicht punkten, hingegen in einer anderen zentralen Frage, der sich bereits Alberti angenommen hatte und die gerade in den letzten Jahrzehnten intensiv diskutiert wurde: die Betrachtersprache. Und so griff Vouet mit seinen Betrachterfiguren nicht



8. Nicolas Poussin, Wunder des hl. Franz Xaver, 1641, Paris, Musée du Louvre.

nur die Überlegungen Albertis auf, sondern auch die nur wenige Jahre zuvor zwischen Dominichino und Guido Reni in San Gregorio Magno in Rom geführte und in der sogenannten *vecchiarella*-Anekdote kolportierte Auseinandersetzung um die Betrachteransprache¹² und schloss sich der Position Guido Renis an. Wieder benutzte Vouet also die Form eines zweigeteilten Altarretabels, um seine künstlerische und auch kunsttheoretische Kompetenz unter Beweis zu stellen.

Aber eigentlich waren Vouets Bemühungen, Poussin zu übertrumpfen, überflüssig, denn dieser sollte mit seiner Ausstattung der Grande Galerie auch ohne sein Zutun scheitern. Zwar zermürbten Poussin die permanenten Anfeindungen von Sei-

ten Vouets und dessen Gefolgschaft,¹³ aber es war ihm wohl bereits frühzeitig klar, dass eine repräsentative Raumausstattung weder seinen Interessen noch seinen Fähigkeiten entsprach. Und so bemerkten etwa die Chronisten Henri Sauval und Germain Brice und selbst der Verehrer des Künstlers André Félibien, dass Poussins Ausmalung nicht überzeugte.¹⁴ Sie war zu kleinteilig, das Dekorationssystem war veraltet, nicht nur in Rom, sondern auch in Paris. In Rom stand Pietro da Cortona für eine neue Form der Deckengestaltung, und in Paris hatte Vouet in seinen zahlreichen Ausstattungsprojekten bewiesen, dass er die zeitgemäßen Lösungen schuf. Poussin war Annibale Carraccis Decke der Galleria Farnese mit ihren *quadri riportati* gefolgt, mit Pietro da Cortona hatte sich das Konzept *di sotto in su* durchgesetzt, dem sich auch Vouet anschloss.

Poussin reiste im September 1642 knapp zwei Jahre nach seiner Ankunft frustriert wieder ab, gerade einmal zehn Prozent der Decke der Grande Galerie waren ausgemalt. Er sollte nie wieder Ausstattungen schaffen. Und so ging auch diese Konkurrenz letztlich zugunsten von Vouet aus. Zwar war er zurückgesetzt worden, er konnte aber mit Genugtuung feststellen, dass der ihm bevorzugte Poussin gescheitert war, ja in der Aufgabe gescheitert war, die als der Höhepunkt der künstlerischen Arbeit galt, in der Ausstattung des repräsentativsten Raumes einer Residenz. Vouets Deckendekorationen, von denen sich leider keine erhalten hat, wurden hingegen allgemein gelobt.¹⁵ Nun war in Rom die wichtigste Künstlerkonkurrenz der letzten Zeit, der nur wenige Jahre zurückliegende sogenannte Akademiestreit zwischen Pietro da Cortona und Andrea Sacchi, in der Deckenmalerei ausgetragen worden, und das Ergebnis war eindeutig: der Sieger der Auseinandersetzung, Pietro da Cortona, wurde von nun an auch als der Primus unter den Künstlern betrachtet.¹⁶

Vouets Position schien damit endgültig gefestigt. Zwar wurde die Heinrichs-Galerie nie realisiert, jedoch hatte er seit seiner Ankunft in Paris die meisten Ausstattungen von Bedeutung ausgeführt, und auch die prominentesten Altarretabel der Zeit stammten von seiner Hand.¹⁷ Er hatte die ihm übertragene Aufgabe erfüllt, eine neue französische Kunst zu begründen. Er hatte die moderne Kunst nach Frankreich gebracht, hatte sich den in Rom erfolgreichen künstlerischen Positionen angeschlossen und sich in den dortigen kunsttheoretischen Diskussion bewandert gezeigt, hatte einen neuen Stil kreiert, der den höfischen wie den



9. Simon Vouet, Darbringung des Christuskindes im Tempel, 1641, Paris, Musée du Louvre.

kirchlichen Auftraggebern gut gefiel und der sowohl die manieristischen Ausläufer der Zweiten Schule von Fontainebleau wie auch die bodenständige Kunst niederländischer Prägung verdrängte; er hatte darauf geachtet, dass seine Kompositionen durch Stichpublikationen einem größeren Publikum bekannt wurden; zudem hatte er nahezu die gesamte nachfolgende Künstlergeneration ausgebildet.¹⁸ Spätestens nach Poussins Rückzug konnte er sich als der Sieger fühlen. – Und doch ging er letztlich als Verlierer aus den Auseinandersetzungen hervor. Denn erstaunlicherweise gestanden die Autoren, die seit der Mitte des 17. Jahrhunderts nun auch in Frankreich künstlerische Fragen diskutierten, nicht ihm den Lorbeerkranz zu, sondern seinem großen Gegenspieler Poussin. Insbesondere die Akademiker, die doch zum großen Teil seine Schüler waren, sahen in Nicolas Poussin den Gründungsvater einer neuen französischen Kunst und nicht in ihrem Lehrer.



10. Simon Vouet, Apotheose des hl. Ludwig, 1641, Rouen, Musée des Beaux-Arts.

Wie kam es zu dieser Schicksalswende, wieso wurde Vouet, der doch alle Konkurrenzen hatte zu seinen Gunsten entscheiden können, disqualifiziert? Wieso maß die Kunstliteratur dem Datum 1627, dem Ankunftsjahr Vouets in Paris, keine sonderliche Bedeutung für die französische Kunst bei? – Sicherlich gab es Unstimmigkeiten im Zusammenhang mit der Gründung der königlichen Kunstakademie im Jahre 1648, hatte sich doch Vouet kurze Zeit in dem Konkurrenzunternehmen der Zunft engagiert. Auch wurde Vouet sein dekorativer, leicht eingängiger Stil als wenig ernsthaft entgegeng gehalten.¹⁹ Der eigentliche Grund scheint indes ein anderer gewesen zu sein. Er liegt in einem Wandel des Leitbildes begründet, das in den Diskussionen verfolgt wurde. Für Vouet fanden die Konkurrenzen in öffentlichen Werken statt, er positionierte sich mit Werken, die in einen Funktionszusammenhang eingebunden waren. So hatte er es in Rom gelernt. Im Frankreich der zweiten



11. François Torteбат nach Simon Vouet, Das Urteil Salomons, 1665, Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Estampes, Da 8, f. 11.

Hälfte des 17. Jahrhunderts, insbesondere in der Pariser Kunstakademie, verfolgte man zwar weiterhin das Historienbild im Albertischen Sinne, wie es auch in Rom diskutiert wurde, jedoch wurde dieses nun außerhalb jeglicher funktionaler Einbindung diskutiert. Gegenstand der Überlegungen der Akademiker, die sich insbesondere in den ab 1667 abgehaltenen *Conférences* niederschlugen, war das tendenziell autonome Sammlerbild, das vorrangig künstlerischen Überlegungen verpflichtet ist. Versuche etwa von Philippe de Champaigne, die Regeln eines Kunstwerkes an eine konkrete Funktion, insbesondere an eine religiöse Funktion zu binden, konnten sich nicht durchsetzen. Dies ist durchaus bemerkenswert, war die Akademie doch in die großen Ausstattungprojekte eingebunden, ja stellte das Sammlerbild für die Pariser Akademiker noch eher die Ausnahme als die Regel dar. Die Ausstattungen wurden an der Akademie indes nicht diskutiert, allenfalls in den Anfangsjahren im Streit zwischen Abraham Bosse und Charles Le Brun waren sie – wohl gegen den Willen der Institutsleitung – Gegenstand der Theoriebildung gewesen. So haben wir es mit einer seltsamen

Dichotomie zu tun. Die Akademiker arbeiteten vornehmlich im Bereich der funktional eingebundenen Ausstattungen, diskutierten in ihrer Institution aber ausschließlich das aus einer klassischen funktionalen Einbindung entlassene Sammlerbild, dessen Ort eine Kunstsammlung war. Und für ein solches modernes Konzept eines Kunstwerkes stand Poussin. Er hatte das Sammlerbild wesentlich weiter entwickelt, indem er es mit dem Konzept des Historienbildes verband. Vor Poussin waren die Sammlerbilder nicht notwendigerweise Historien gewesen, die Theoriebildung ließ sie deshalb auch weitgehend unberücksichtigt. Mit Poussin wurden Historienbild und Sammlerbild eins, das Sammlerbild *par excellence* war nun ein Historienbild, etwa Poussins ausgiebig diskutierte *Mannalese* (1637-1639). Ohne dass Vouet, der das Sammlerbild nach seiner Übersiedlung nach Paris gänzlich vernachlässigte, dies bemerkte, hatten sich die Leitbilder verändert. Die kunsttheoretischen Diskussionen wandten sich anderen Fragen zu, die Konkurrenzen wurden in einem anderen Bereich ausgetragen. Vouet war von der Situation in Rom ausgegangen und hatte seine

Siege in Bereichen errungen, die in der französischen Theoriebildung keine Rolle mehr spielten. Er hatte den Paradigmenwechsel, der zeitlich mit Poussins Parisaufenthalt einherging und mit dessen Kontakten zu Sammlern und Kunstfreunden im Zusammenhang gestanden haben dürfte, nicht wahrgenommen. Darum musste er scheitern.

Die Anhänger Vouets scheinen diesen Wechsel gespürt zu haben, er war in den sechziger Jahren nicht mehr zu übersehen. In Poussins Todesjahr, 1665, veröffentlichte Vouets Schüler und Schwiegersohn François Torteat sechs Kupferstiche mit erzählerisch breit angelegten alttestamentlichen Szenen (Abb. 11).²⁰ Vouet hatte die Kompositionen vermutlich kurz nach seiner Ankunft in Paris um 1628 als Vorlagen für Tapisserien entworfen, hatte sie aber zu Lebzeiten nicht stechen lassen. Die Stiche konnten nun als nicht in einen Funktionszusammenhang eingebundene Historien angesehen werden und in Konkurrenz zu den

Werken Poussins treten, der die Themen seiner zentralen Werke ebenfalls dem Alten Testament entnommen hatte.²¹ Möglicherweise haben wir es bei den Stichen mit einem letzten, quasi aus dem Grabe heraus unternommenen Versuch Vouets zu tun, Poussin zu übertrumpfen. Poussins Ansehen war indes ungeachtet seines Scheiterns in Paris ins geradezu Unermessliche gestiegen, er galt bereits gegen Ende seines Lebens als der unumstrittene Gründungsvater der neuen französischen Kunst. Und so sah ihn die Kulturverwaltung – nun unter Leitung von Jean-Baptiste Colbert – für den Direktorenposten der 1666 gegründeten Académie de France à Rome vor. Er konnte diese Position jedoch nicht mehr ausüben. So scheint Torteat seinen Schwiegervater noch einmal ins Feld geführt zu haben, um zu beweisen, dass sich Vouet ebenfalls auf dem Gebiet bewiesen habe, auf dem Poussin nun den Sieg errungen hatte. Zu spät, wie die Geschichtsschreibung belegt.

1 William R. Crellly: *The Painting of Simon Vouet*, New Haven und London 1962, S. 193, Nr. 96 A, 96 B, und Jacques Thuillier (Hrsg.): *Vouet*, Ausstellungskatalog, Galeries nationales du Grand Palais, Paris 1990, S. 232-235, Kat. Nr. 22, 23. Zu der von Vouet entwickelten Form des zweiteiligen Altarretabels siehe auch Anne Delvingt: *Une typologie particulière du retable français de la première moitié du XVII^e siècle: les retables à double étage peints par Simon Vouet*, in: *Annales d'histoire de l'art et d'archéologie*, Université Libre de Bruxelles 19, 1997, S. 109-128. Delvingt untersucht zum ersten Mal diesen Altartypus, konzentriert sich indes vornehmlich auf die Altarretabel von Saint-Nicolas-des-Champs.

2 Bernard Dorival: *Philippe de Champaigne. 1602-1674. La vie, l'œuvre et le catalogue raisonné de l'œuvre*, Bd. 2, Paris 1976, S. 52-53, Nr. 82.

3 André Félibien: *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus habiles peintres anciens et modernes*, Bd. 5: 9^e entretien, Paris 1688, S. 166-167, vermerkt, dass Champaigne 1628 für die Karmeliterinnen in Faubourg Saint-Jacques gearbeitet habe; Guillet de Saint-Georges: *Mémoire historique des principaux ouvrages de Philippe de Champaigne, nommé ordinairement Champaigne l'oncle*, in: L. Dussieux, E. Soulié, Ph. de Chennevières, Paul Mantz und A. de Montaignon (Hrsg.): *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Bd. 1,

Paris 1854, S. 240, spricht davon, dass Champaigne zumindest 1628 mit den umfangreichen Arbeiten begonnen habe. Siehe auch Paul Lacroix (Hrsg.): *Devis de peintures de Philippe de Champaigne aux carmelites de Paris*, in: *Revue universelle des arts* 1, 1855, S. 434-438. Die beiden von Lacroix publizierten Verträge sind unmittelbar nach der Flucht von Maria de' Medici, die bis dahin die Auftraggeberin für die Ausstattung der Karmeliterinnenkirche war, zwischen den Karmeliterinnen und Champaigne im Jahre 1631 abgeschlossen worden, sie regeln die weiteren Ausstattungen. Ihnen müssen jedoch Champaignes Altar sowie weitere Bilder vorangegangen sein. Die ansonsten vorgeschlagenen Datierungen schwanken zwischen 1628 und 1630/31.

4 Von den unterschiedlichen emotionalen Zuständen der Bildakteure berichtet auch Sauval in seiner Beschreibung des Altars: Henri Sauval: *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, Bd. 1, Paris 1724, S. 465.

5 Leon Battista Alberti: *De pictura*, in: *Opere vulgari*, hrsg. von Cecil Grayson, Bd. 3, Bari 1973, S. 68, zu Albertis Konzept der Historienmalerei siehe Kristine Patz: *Zum Begriff der ‚Historia‘ in L.B. Albertis ‚De pictura‘*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 49, 1986, S. 269-287.

6 Zu der Galerie siehe zuletzt Sylvain Laveissière: *Der Rat und der Mut: Die ‚Galerie des Hommes Illustres‘*

- im Palais Cardinal – ein Selbstporträt Richelieus*, in: Hilliard Todd Goldfarb (Hrsg.): *Richelieu (1585-1642). Kunst, Macht und Politik*, Ausstellungskatalog, Montreal, The Montreal Museum of Fine Art und Köln, Wallraf-Richartz-Museum – Fondation Corboud, Gent 2002, S. 64-103.
- 7 Dorival 1976 (wie Anm. 2), Bd. 2, S. 94-95, Nr. 168.
- 8 Crelly 1962 (wie Anm. 1), S. 197, Nr. 103; die beiden anderen Porträts nicht bei Crelly.
- 9 Siehe Sauval 1724 (wie Anm. 4), Bd. 2, S. 168.
- 10 Siehe Thomas Kirchner: *Der epische Held. Historienmalerei und Kunstpolitik im Frankreich des 17. Jahrhunderts*, München 2001, S. 63-67.
- 11 Berühmt geworden ist die Bemerkung Ludwigs XIII. bei der ersten Audienz für den gerade in Paris angekommenen Poussin, „Voilà Vouet bien attrapé“ (Da ist Vouet schön hereingefallen); *Nicolas Poussin an Carlo Antonio dal Pozzo*, 06.01.1641, in: Nicolas Poussin: *Lettres et propos sur l'art*, hrsg. von Anthony Blunt, Paris 1989, S. 49.
- 12 Siehe Felix Thürlemann: *Betrachteransprachen im Konflikt. Zur Überlieferungsgeschichte der ‚vecchiarel-la‘-Anekdote*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 21, 1986, S. 136-155.
- 13 Siehe dazu etwa *Gabriel Naudé an Cassiano dal Pozzo*, 18.04.1642, in: Jacques Thuillier: *Pour un ‚Corpus Pussianum‘*, in: André Chastel (Hrsg.): *Nicolas Poussin*, Paris 1960, S. 65.
- 14 Sauval 1724 (wie Anm. 4), Bd. 3, S. 17-18; Germain Brice: *Description nouvelle de ce qu'il y a de plus remarquable de Paris*, Bd. 1, Paris 1684, S. 32-33; André Félibien: *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus habiles peintres anciens et modernes*, Bd. 4: 8^e entretien, Paris 1685, S. 286.
- 15 Siehe dazu etwa die jeweiligen Bemerkungen von Henri Sauval in seiner Geschichte von Paris (wie Anm. 4). Und selbst der Vouet gegenüber kritische Roger de Piles bemerkte: „Le plus grand mérite de ses ouvrages vient de ses Plafonds, qui ont donnez à ses Disziplés l'Idée d'en faire de plus beaux, que tout ce que les François avoient faits jusque-la.“ Roger de Piles: *Abregé de la vie des peintres. Avec des reflexions sur leurs ouvrages, et un traité de peintre parfait, de connoissance des desseins, et de l'utilité des estampes*, Paris 1699, S. 468.
- 16 Zum Akademiestreit siehe zusammenfassend Kirchner 2001 (wie Anm. 10), S. 202-206.
- 17 Wenigstens noch einmal griff Vouet dabei auf die zweigeteilte Form zurück. Für die Pariser Kirche Saint Eustache schuf er 1638 einen Altar mit einer Darstellung des Martyriums des Heiligen unten (Paris, Saint Eustache) und seiner Apotheose oben (Nantes, Musée des Beaux-Arts). Siehe Crelly 1962 (wie Anm. 1), S. 191-192, Nr. 93 und S. 181-182, Nr. 74, und Vouet 1990 (wie Anm. 1), S. 263-268, Kat. Nr. 34, 35.
- 18 Charles Le Brun, Eustache Le Sueur, Pierre Mignard, Michel Corneille, Michel Dorigny, François Tortebeut und Charles-Alphonse Du Fresnoy, um nur die bekanntesten zu nennen.
- 19 André Félibien warf ihm außerdem Unsicherheiten in der Perspektive, der Farbgebung, der Licht- und Schattenführung vor, Félibien 1685 (wie Anm. 14), Bd. 4: 7^e entretien, S. 89. Roger de Piles kritisierte einen Mangel an Ausdruck: „Les ouvrages de Vouët étoient agréables par comparaison à ceux, qui jusqu'à luy avoient été faits en France, mais ils tomboient tous en ce qu'on appelle manière, tant pour le Dessin, que pour le Coloris: ce dernier principalement y étant par tout assez mauvais, l'on ne voit dans ses figures aucunes expressions des passions de l'âme, et il se contentoit de donner à ses têtes un certain agrément général qui ne vouloit rien dire.“ De Piles 1699 (wie Anm. 15), S. 468. Erst ab der Mitte des 18. Jahrhunderts änderte sich die Einschätzung. Vouet wurde jedoch die Rolle eines Gründungsvaters der französischen Kunst nun nicht wegen seiner eigenen künstlerischen Leistung zugestanden, sondern vor allem auf Grund der Tatsache, dass aus seiner Werkstatt die bedeutendsten französischen Künstler, allen voran Eustache Le Sueur, hervorgegangen seien.
- 20 Crelly 1962 (wie Anm. 1), S. 229, Nr. 157 A-F.
- 21 Siehe hierzu Thomas Kirchner: *Religion als Thema der Historienmalerei*, in: Hartmut Laufhütte (Hrsg.): *Künste und Natur. In Diskursen der Frühen Neuzeit*, Bd. 1 (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd. 35), Wiesbaden 2000, S. 535-548.