

André Félibien

Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture (1668)

La representation qui se fait d'un corps en traçant simplement des lignes, ou en mêlant des couleurs est considerée comme un travail mécanique; c'est pourquoi comme dans cet Art il y a differens Ouvriers qui s'appliquent à differens sujets; il est constant qu'à mesure qu'ils s'occupent aux choses les plus difficiles & les plus nobles, ils sortent de ce qu'il y a de plus bas & de plus commun, & s'anoblissent par un travail plus illustre. Ainsi celui qui fait parfaitement des paysages est au-dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celui qui peint des animaux vivans est plus estimable que ceux qui ne representent que des choses mortes & sans mouvement; & comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la terre, il est certain aussi que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines, est beaucoup plus excellent que tous les autres. Cependant quoi que ce ne soit pas peu de chose de faire paroître comme vivante la figure d'un homme, & de donner l'apparence du mouvement à ce qui n'en a point; néanmoins un Peintre qui ne fait que des portraits, n'a pas encore atteint cette haute perfection de l'Art, & ne peut prétendre à l'honneur que reçoivent les plus sçavans. Il faut pour cela passer d'une seule figure à la representation de plusieurs ensemble; il faut traiter l'histoire & la fable; il faut représenter de grandes actions comme les Historiens, ou des sujets agréables comme les Poëtes; & montant encore plus haut, il faut par des compositions allegoriques, sçavoir couvrir sous le voile de la fable les vertus des grands hommes, & les mysteres les plus relevez. L'on appelle un grand Peintre celui qui s'acquitte bien de semblables entreprises. C'est en quoi consiste la force, la noblesse & la grandeur de cet Art. (S. 309 ff.)

Ce qu'on appelle dans un Tableau, l'Histoire ou la Fable, est une imitation de quelque action qui s'est passée, ou qui a pû se passer entre plusieurs personnes; mais il faut prendre garde que dans un Tableau il n'y peut avoir qu'un seul sujet; & bien qu'il soit rempli d'un grand nombre de figures, il faut que toutes aient rapport à la principale, ainsi qu'on fait voir dans la sixième Conference sur le Tableau de la Mêne.

Cependant comme dans les pieces de théâtre la fable n'est pas dans sa perfection, si elle n'a un commencement, un milieu, & une fin pour faire comprendre tout le sujet de la piece; l'on peut aussi dans de grands Ouvrages de Peinture pour instruire mieux ceux qui le verront, en disposer les figures & toute l'ordonnance, de telle sorte qu'on puisse juger de ce qui aura même précédé l'action que l'on represente; c'est ce que Mr. Poussin a fait dans son Tableau de la Mêne, où l'on voit des marques de la faim que le peuple Juif avoit soufferte avant qu'il eut reçu ce secours du Ciel. (S. 312 f.)

Ce qui est le plus important à la perfection de la Fable ou de l'Histoire, sont les diverses expressions de joye ou de douleur, & toutes les autres passions convenables

aux personnes qu'on figure, & c'est ce qui rend si admirable ce beau Tableau de Raphaël dont il est parlé dans la quatrième Conférence. A quoi l'on peut encore ajoûter la variété des airs de tête & des attitudes. Car ce sont toutes ces belles parties qui touchent davantage ceux qui considerent un Tableau, & qui en les portant avec plaisir dans une parfaite connoissance du sujet que l'on traite, les font entrer dans les mêmes sentimens de joye ou d'admiration que souffrent les personnes qui sont représentées. C'est ce que l'on a montré dans la sixième Conférence, où l'on fait voir qu'il y a dans le Tableau de Mr. Poussin des groupes qui servent à l'instruction de l'histoire, & à faire connoître dans les Israélites le changement de leur fortune lors que de la misere ils passent à un meilleur état.

Ce n'est pas encore assez pour la perfection d'un ouvrage, il faut qu'il y ait des marques particulieres qui fassent connoître les principales figures & les plus singulieres actions comme dans ce Tableau de la Mâne, on discerne Moïse entre tous les autres, tant par le lieu où il est placé, par sa mine, par les vêtemens, & par un air qui donne une idée de ce qu'on en a ouï dire, que par les actions de ceux qui sont autour de lui. [...] Il faut donc que les expressions des figures particulieres qui ne sont que pour accompagner la principale soient simples, naturelles, judicieuses, & qui aient un rapport honnête à la figure qui sert comme de corps à l'ouvrage dont les autres sont comme les membres. (S. 315 ff.)

Il [Charles le Brun] montra d'abord que Monsieur Poussin a rendu toutes ses figures si propres à son sujet, qu'il n'y en a pas une dont l'action n'ait rapport à l'état où étoit alors le peuple Juif, qui au milieu du Desert se trouvoit dans une extrême nécessité, & dans une langueur épouvantable, mais qui dans ce moment se vit soulagé par le secours du Ciel, de sorte que les uns semblent souffrir sans connoître encore l'assistance qui leur est envoyée; & les autres qui sont les premières à en ressentir les effets sont dans des actions differentes. [...]

Comme ce grand Peintre ne dispoit pas ses figures pour remplir seulement l'espace de son Tableau, mais qu'il faisoit si bien qu'elles sembloient toutes se mouvoir, soit par des actions du corps, soit par des mouvemens de l'ame. [...] Outre toutes ces belles expressions, il fit considerer encore comment Mr Poussin a bien vêtu ses figures; & c'est en quoi l'on peut dire qu'il a toujours excellé. Les habits qu'il leur donne sont des habits effectifs, & qui les couvrent entierement; ne faisant pas comme d'autres Peintres qui les jettent au hazard, ou qui ne cachent le corps qu'avec des lambeaux qui n'ont aucune forme de vêtement. Dans les Tableaux de ce grand Maître, il n'en est pas de même; comme il n'y a point de figure qui n'ait un corps sous ses habits, il n'y a point aussi d'habits qui ne soit propre à ce corps, & qui ne le couvre bien. Mais il y a encore cela de plus, qu'il ne fait pas seulement des habits pour cacher la nudité, & n'en prend pas de toutes sortes de modes & de tout País; il a trop de soin de la bien-séance, & sçait de quelle sorte il faut garder cette partie du Costume, non moins nécessaire dans les Tableaux d'Histoires que dans les Poèmes. [...]

Il y eut quelqu'un qui dit, qu'il y avoit dans ce Tableau tant de choses dignes d'être

admirées, & qui le rendoient recommandable, qu'on ne pouvoit lui faire aucun tort quelque chose qu'on cherchât à y reprendre. Qu'aussi on ne devoit pas croire que ce fût pour en diminuer l'estime, s'il s'avançoit de dire, qu'il lui sembloit que Monsieur Poussin ayant été si exact à ne vouloir rien omettre de toutes les circonstances nécessaires dans la composition d'une Histoire; il n'a pas néanmoins fait dans ce Tableau une Image assez ressemblante à ce qui se passa au Desert, lorsque Dieu y fit tomber la Mane; puisqu'il l'a représentée comme si c'eut été de jour & à la vûë des Israëlitites, ce qui est contre le texte de l'Ecriture, qui porte, qu'ils la trouvoient le matin répanduë aux environs du camp comme une rosée qu'ils alloient ramasser. De plus, qu'il trouvoit que cette grande nécessité & cette extrême misere qu'il a marquée par cette femme qui est contrainte de tetter sa propre fille, ne convient pas au tems de l'action qu'il figure, puisque quand la Mane tomba dans le Desert, le peuple avoit déjà été secouru par les cailles, qui avoient été suffisantes pour appaiser la plus grande famine, & pour les tirer d'une nécessité aussi pressante qu'est celle que le Peintre fait voir. [...]

A cela Monsieur le Brun repartit qu'il n'en est pas de la Peinture comme de l'Histoire. Qu'un Historien se fait entendre par un arrangement de paroles, & une suite de discours qui forme une image des choses qu'il veut dire, & represente successivement telle action qu'il lui plaît. Mais le Peintre n'ayant qu'un instant dans lequel il doit prendre la chose qu'il veut figurer, pour représenter ce qui s'est passé dans ce moment-là; il est quelquefois nécessaire qu'il joigne ensemble beaucoup d'incidens qui ayent precedé, afin de faire comprendre le sujet qu'il expose, sans quoi ceux qui verroient son Ouvrage ne seroient pas mieux instruits, que si cet Historien au lieu de raconter tout le sujet de son Histoire se contentoit d'en dire seulement la fin. [...]

Quelqu'un ajoûta à ce que Monsieur le Brun venoit de dire, que si par les regles du Théâtre il est permis aux Poëtes de joindre ensemble plusieurs événemens arrivez en divers tems pour en faire une seule action, pourvû qu'il n'y ait rien qui se contrarie, & que la vrai-semblance y soit exactement observée. Il est encore bien plus juste que les Peintres prennent cette licence, puisque sans cela leurs Ouvrages demeureroient privez de ce qui en rend la composition plus admirable, & fait connoître davantage la beauté du génie de leur Auteur. Que dans cette rencontre l'on ne pouvoit pas accuser Monsieur Poussin d'avoir mis dans son Tableau aucune chose qui empêche l'unité d'action, & qui ne soit vrai-semblable, n'y ayant rien qui ne concoure à représenter un même sujet. Quoiqu'il n'ait pas entierement suivi le texte de l'Ecriture Sainte, l'on ne peut pas dire pour cela qu'il se soit trop éloigné de la verité de l'Histoire. (S. 412 ff.)

André Félibien: *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, in: ders.: *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, Farnborough 1967 (Nachdruck der Ausgabe Trévoux 1725), Bd. V, S. 290–466.

André Félibien

***Die Zusammenkünfte der Königlichen Akademie der Malerei
und Bildhauerei (1668)***

Die Wiedergabe eines Körpers, die durch einfache Linienführung oder durch Farbmischung erfolgt, wird als mechanischer Vorgang begriffen; und da es in dieser Kunst unterschiedliche Handwerker gibt, die für verschiedene Themen zuständig sind, so ist es verständlich, daß sie, je mehr sie sich mit den schwierigsten und edelsten Dingen beschäftigen, aus dem Niedrigsten und Gewöhnlichsten heraustreten und sich durch eine hervorragendere Arbeit gleichsam in den Adelsstand erheben. So steht der, der vollkommene Landschaften schafft, höher als ein anderer, der nur auf Früchte, Blumen oder Muscheln spezialisiert ist. Derjenige, der lebende Tiere malt, ist schätzenswerter als die, die nur Dinge ohne Leben und Bewegung darstellen; und da die menschliche Figur das vollkommenste Werk Gottes auf Erden ist, ist es auch sicher, daß der, der als Nachahmer Gottes menschliche Figuren malt, die anderen weit überragt. Aber obwohl es nicht leicht ist, die Figur eines Menschen lebendig erscheinen zu lassen und den Anschein von Bewegung zu vermitteln, wo es keine gibt, ist ein Maler, der nur Porträts malt, noch nicht zu höchster Perfektion in der Kunst gelangt und kann nicht die Ehre beanspruchen, die man den Gelehrteren erweist. Dazu muß man nicht nur eine einzige Figur, sondern mehrere zusammen darstellen; man muß die Geschichte und die Fabel behandeln; man muß, wie die Historiker, große Taten oder, wie die Dichter, gefällige Themen wiedergeben; und, noch höher hinaufstrebend, muß man durch allegorische Kompositionen die Tugenden der großen Menschen und die erhabensten Geheimnisse unter dem Schleier der Fabel zu verhüllen wissen. Man nennt den einen großen Maler, der derartige Aufgaben gut bewältigt. Genau darin besteht die Kraft, der Edelmut und die Größe dieser Kunst.

Was man in einem Bild die Geschichte oder die Fabel nennt, ist die Nachahmung einer Handlung, die sich zwischen mehreren Personen ereignet hat oder die sich ereignen könnte; man muß aber darauf achten, daß es in einem Bild nur ein einziges Thema geben kann; und obwohl es mit einer großen Anzahl von Figuren bedeckt ist, müssen alle einen Bezug zu der Hauptfigur haben, wie in der sechsten Zusammenkunft über das Bild der Mannalese dargelegt wird.

Trotzdem ist die Fabel etwa eines Theaterstücks nicht vollkommen, wenn sie keinen Anfang, keine Mitte und kein Ende hat, um das ganze Thema des Stücks begrifflich zu machen; in großen Gemälden kann man – zur besseren Veranschaulichung für die Betrachter – die Figuren und die ganze Anordnung auch so verteilen, daß es möglich wird, sich das vorzustellen, was der dargestellten Handlung vorausgegangen sein muß; genau das hat Herr Poussin in seinem Bild der Mannalese getan, auf

dem man die Spuren des Hungers sieht, den das jüdische Volk gelitten hat, bevor es die Hilfe vom Himmel erfuhr.

Was zur Vervollkommnung der Fabel oder der Geschichte am wichtigsten ist, sind die verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten von Freude oder Schmerz und aller anderen, den dargestellten Personen angemessenen Leidenschaften, und genau das ist so bewundernswert an diesem schönen Bild Raffaels, von dem in der vierten Zusammenkunft die Rede ist. Hier ist desweiteren die Verschiedenartigkeit des Gesichtsausdrucks und des Verhaltens zu erwähnen. Denn gerade diese schönen Bildteile rühren die Betrachter und versetzen sie in dieselben Gefühle von Freude oder Bewunderung, von denen die dargestellten Personen selbst durchdrungen sind, indem sie sie über das Vergnügen zur vollkommenen Kenntnis des betreffenden Themas führen. Das ist Gegenstand des sechsten Gesprächs, in dem dargelegt wird, daß es auf Poussins Bild Gruppen gibt, die Kenntnis über die Geschichte vermitteln und über die man vom Wechsel im Schicksal der Israeliten erfährt, der sie aus dem Elend in eine bessere Lage führt.

Das reicht noch nicht zur Vollkommenheit eines Werkes, müssen doch zugleich besondere Hinweise vorhanden sein, anhand derer man die Hauptfiguren und jede noch so eigentümliche Handlung erkennt, wie in dem Bild der Mannalese, wo man Moses von allen anderen durch den Ort unterscheidet, an dem er sich befindet, durch seinen Gesichtsausdruck, durch seine Kleider und durch eine äußere Erscheinung, die in der Vorstellung dem entspricht, was man über sie gehört hat, aber auch durch das Verhalten derer, die ihn umgeben. [...] Der Ausdruck der einzelnen Figuren, von denen die Hauptfigur nur begleitet wird, muß demnach einfach, natürlich und sinnvoll sein; alle Figuren sollen in einem überzeugenden Zusammenhang mit der Figur stehen, die im Bild als Körper dient, zu dem sich die anderen wie Glieder fügen.

Er [Charles Le Brun] legte zunächst dar, daß Herr Poussin bei der Wiedergabe aller seiner Figuren dem Thema so gut gerecht geworden sei, daß nicht eine unter ihnen sei, deren Handlungsweise keinen Bezug zu der damaligen Lage des jüdischen Volkes hätte, das sich mitten in der Wüste in äußerster Notlage und entsetzlicher Erschöpfung befindet, dem aber in jenem Moment durch die Rettung des Himmels geholfen wird, so daß die einen noch zu leiden scheinen, ohne bereits von der Hilfe zu wissen, die ihnen gesandt wird, während die übrigen, die als erste ihre Wirkung spüren, sich anders verhalten. [...]

Er zeigte, wie dieser große Künstler seine Figuren nicht einfach angeordnet habe, um seine Bildfläche zu füllen, sondern so geschickt vorgegangen sei, daß sie sich alle zu bewegen scheinen, sei es durch körperliches Verhalten, sei es durch seelische Regungen. [...] Neben seinen Erläuterungen zu all diesen schönen Ausdrucksformen wies er noch darauf hin, wie gut Herr Poussin seine Figuren bekleidet habe; und daß man sagen könne, er hätte gerade darin immer besonders gegläntzt. Die

Gewänder, die er ihnen gegeben habe, seien tatsächliche Kleidungsstücke, die sie vollständig bedecken; er arbeite nicht wie andere Maler, die sie flüchtig entwerfen, oder die den Körper nur in Fetzen hüllen, die in der Form nicht das geringste mit einem Kleidungsstück zu tun haben. Mit den Bildern dieses großen Meisters verhalte es sich ganz anders; da es keine Figur gäbe, die nicht einen Körper unter ihrer Kleidung hätte, gäbe es auch kein Kleidungsstück, das nicht zu diesem Körper gehörte und ihn nicht gut bedeckte. Darüber hinaus erfülle die Kleidung bei ihm aber nicht nur die Funktion, die Nacktheit zu verbergen, auch vermische er nicht alle Arten von Moden des ganzen Landes; dafür Sorge er sich zu sehr um die Schicklichkeit, und er wisse, auf welche Weise man diesen Teil des Angemessenen hüten müsse, der in Historienbildern nicht weniger notwendig sei als in Gedichten. [...]

Ein anderer äußerte, daß in diesem Bild so viel Bewunderungswürdiges und Empfehlenswertes sei, daß man ihm nicht schaden könne, auf welche Weise auch immer man es zu tadeln versuche. Auch solle man nicht etwa glauben, daß es ihm darum zu tun sei, dessen Wertschätzung zu verringern, wenn er vorbringe, daß es ihm scheine, Herr Poussin hätte deshalb alles so sorgfältig angelegt, um nichts von all den notwendigen Umständen in der Komposition einer Historie auszulassen; er habe dennoch in seinem Gemälde kein Bild geschaffen, das dem ausreichend ähnele, was sich in der Wüste ereignet habe, als Gott dort Manna habe regnen lassen; denn er habe es so dargestellt, als ob es bei Tag und vor den Augen der Israeliten geschehen sei, was gegen den Text der Heiligen Schrift verstoße, der überliefere, daß sie es am Morgen, als sie es einsammeln gingen, rings um ihr Lager herum wie den Tau ausgebreitet gefunden hätten. Außerdem sei er der Meinung, daß diese große Notlage und dieses äußerste Elend, das er durch die Frau angedeutet habe, die gezwungen sei, an der Brust ihrer eigenen Tochter zu trinken, nicht zu der Zeit der veranschaulichten Handlung passe, da dem Volk, als das Manna in die Wüste gefallen, schon durch Wachteln geholfen worden sei, die ausgereicht hätten, um den größten Hunger zu stillen und sie aus einer so dringlichen Notlage zu befreien, wie sie der Maler vor Augen führe. [...]

Dem entgegnete Herr Le Brun, mit der Malerei verhalte es sich nicht wie mit der Geschichte. Ein Historiker äußere sich durch die Zusammenstellung von Worten und durch eine Folge von Reden, die das Bild der Dinge so forme, wie er es vermitteln wolle, und die nach und nach die ihm wohlgefällige Handlung wiedergebe. Für den Maler hingegen, der nur einen Moment zur Verfügung habe, in dem er die darzustellende Sache fassen müsse; um zu zeigen, was sich in diesem Moment ereignet habe, sei es manchmal notwendig, daß er viele vorausgegangene Vorgänge zusammenfüge, um so das vorgestellte Thema begrifflich zu machen, denn sonst erführen die Betrachter nicht mehr aus seinem Werk, als wenn der Historiker, anstatt das ganze Thema seiner Handlung zu erzählen, sich allein mit dem Ende begnügte. [...] Jemand fügte den Ausführungen von Herrn Le Brun hinzu, daß es schließlich auch

den Dichtern nach den Regeln des Theaters erlaubt sei, mehrere Ereignisse zusammenzufügen, die zu verschiedenen Zeiten geschehen seien, um daraus eine einzige Handlung zu machen, vorausgesetzt, daß sich nichts widerspreche, und daß die Wahrscheinlichkeit genau befolgt werde. Um so berechtigter sei es, wenn die Maler diese Freiheit für sich in Anspruch nähmen, da ihre Werke sonst dessen beraubt wären, was ihre Komposition bewundernswerter erscheinen und zudem die Schönheit des Genies ihres Urhebers erkennen lasse. Bei diesem Zusammentreffen könne man Herrn Poussin nicht den Vorwurf machen, etwas in sein Bild eingebracht zu haben, das die Einheit der Handlung verhindere, und das als unwahrscheinlich erscheine; es gebe dort nichts, das nicht dazu beitrage, ein einziges Thema darzustellen. Obwohl er nicht ganz dem Text der Heiligen Schrift gefolgt sei, könne man doch nicht sagen, er habe sich zu sehr von der Wahrheit der Geschichte entfernt.

[Übersetzung von Tanja Baensch]

Kommentar

André Félibien (1619–1695) war seit 1666 Historiograph der *Bâtimens du Roi* Ludwigs XIV.¹ Neben seinem Hauptwerk, den *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, die 1666 bis 1688 erschienen, verfaßte Félibien zahlreiche Werke zur Architektur und zur Kunstgeschichte, so vor allem die Niederschrift der 1667 an der Pariser *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* abgehaltenen *Conférences*, des wohl bedeutendsten Quellentextes zur französischen Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts.

Den erstmals 1668 veröffentlichten *Conférences* ist ein Vorwort vorangestellt, in dem Félibien die theoretischen Ergebnisse der sieben akademischen Sitzungen zusammenfaßte und kommentierte. Ziel dieser öffentlichen Versammlungen war es, durch die Analyse von Kunstwerken großer Meister Regeln für die Ausübung von Kunst aufzustellen. Mit der Absicht, den Wissenschaftscharakter der Kunst hervorzuheben, wurde an das Bestreben einer Nobilitierung der Künste angeknüpft, das bereits 1648 zur Gründung der Akademie geführt hatte.² Zur Abgrenzung der Malerei von den »mechanischen« Künsten, dem zunftgebundenen Handwerk, beschreibt Félibien den Entstehungsprozeß eines Kunstwerks als einen Vorgang, bei dem Theorie und Praxis streng getrennt seien, und betont immer wieder die Bedeutung von Komposition und Ideenfindung. Der Künstler solle, so Félibien, sein Werk nach den Regeln der Akademie im Geiste konzipieren. Zu dieser Fähigkeit verhilft ihm sein »Genie«, das im Künstler von Natur her angelegt sei.³ Der praktische Anteil am künstlerischen Prozeß dient allein der Ausführung des zuvor im Geiste konzipierten Werks und umfaßt die konkrete Anordnung der Bildelemente auf der Leinwand, die Zeichnung sowie die Farbgebung.

Schon die Auswahl der in den *Conférences* besprochenen Werke zeigt, daß das

vornehmliche Interesse der gelehrten Akademiemitglieder der Historienmalerei galt.⁴ Ihr hoher Stellenwert kommt überdies in der von Félibien erstmals ausdrücklich festgeschriebenen Gattungshierarchie der Malerei zum Ausdruck, die aus der Rangordnung der Bildgegenstände resultiert. Da der Historienmaler die schwierigsten und würdevollsten Themen verbildlicht, muß er gelehrter sein als alle anderen Maler. Unumgänglich ist für Félibien daher das Studium literarischer Vorlagen. Indem sie große und gefällige Handlungen zum Thema hat und die Tugenden großer Menschen in ihren Kompositionen darstellt, steht die Historienmalerei an oberster Stelle in der Rangfolge der klassischen Bildaufgaben.⁵ Félibien unterscheidet zwischen geschichtlichen, mythologischen und allegorischen Darstellungen und weist dem Bildtypus der Allegorie den höchsten Rang an, so daß auch innerhalb der Gattung der Historienmalerei eine hierarchische Struktur angedeutet wird.

Weil die menschliche Gestalt das vollkommenste Werk Gottes auf Erden sei, folgt das Porträt, als die Darstellung der unbewegten Einzelfigur, auf zweiter Rangstufe in der Hierarchie der Bildgegenstände. Die Landschaftsmalerei wiederum, so Félibien, stehe über der Stillebenmalerei, da sie lebendige Gegenstände abbilde. Bezeichnenderweise ignoriert Félibien das Genre als Bildaufgabe im Gattungsgefüge vollständig und weist auf diese Gattung lediglich in Form einer kritischen Stellungnahme zur niederländischen Malerei hin.⁶

Die in den *Conférences* erarbeiteten akademischen Regeln sollen unmittelbar auf den Entwurf von Historienbildern angewendet werden. Mit dem Hinweis, die Inhalte dieser Gemälde umfaßten alle weiteren Bildgegenstände, wird der bedeutende Rang der Gattung erklärt. In seinem Vorwort definiert Félibien das Historienbild als die Nachahmung einer realen oder einer möglichen Handlung zwischen mehreren Personen. Der Maler habe sich bei der Gestaltung seines Bildes auf ein Thema zu beschränken und die Hauptfiguren und deren Handlungen hervorzuheben. Begleitende Figuren hingegen sollten einfach und natürlich gestaltet sein und – vor allem – auf das Hauptgeschehen Bezug nehmen. Es sei ratsam, wie der Autor am Beispiel von Poussins *Mannaese* erläutert (Abb. 5), im Bild auf das der dargestellten Handlung vorausgegangene Geschehen hinzuweisen, um den Betrachter umfassender über den historischen Vorwurf zu unterrichten.⁷ Damit er die dargestellte Handlung, aber auch die künstlerische Leistung selbst, wertschätzen kann, ist das Historienbild mit einer schönen Figurendarstellung und einer würdevollen Ausschmückung zu versehen, die einem Werk Größe und Erhabenheit verleihe. Der Maler solle zudem darauf achten, daß alle Einzelheiten, wie etwa die Bewegung der Figuren, in ebenso angemessener Form verbildlicht werden wie es das Thema nahelegt.

Besondere Aufmerksamkeit muß der Künstler auf die genaue Beobachtung dessen richten, was der Darstellung der einzelnen Bildfigur angemessen und schicklich ist, auf ihre Gestik, Mimik und Bekleidung. Félibien faßt diesen Aspekt in den Begriff des *Costume*, der französischen Entsprechung dessen, was in der italienischen Kunsttheorie als *convenevolezza* bezeichnet wurde. So muß die Figur in dem ihr zukommenden Alter, in der ihrer Herkunft entsprechenden Physiognomie und Bekleidungsweise erscheinen. Als



Abb. 5
Nicolas Poussin: *Mannalese*, 1639 (Paris, Musée du Louvre)

überaus wichtige Forderung erörtert Félibien zudem die Darstellung unterschiedlicher Gefühle, wie Freude, Angst oder Trauer. Der Ausdruck der Leidenschaften rührt den Betrachter und bewirkt so seine Anteilnahme an den dargestellten Figuren und ihren Handlungen, womit letztlich die moralische und erzieherische Aufgabe dieser Gattung erfüllt werden soll.

Mit den in den *Conférences* aufgestellten Regeln begründete die *Académie Royale* eine französische Kunst doktrin, deren Voraussetzungen allerdings in der italienischen Kunsttheorie zu finden sind. Die ausdrückliche Formulierung einer hierarchischen Rangstufung der Bildgattungen war jedoch erst in einem absolutistischen Herrschaftssystem möglich, wie es sich im Frankreich des 17. Jahrhunderts ausbildete. S. R.

Anmerkungen

- ¹ Zu Leben und Werk André Félibiens vgl. Jaques Thuillier: *Pour André Félibien*, in: *XVIIe Siècle. Histoire et théorie de l'art au XVIIe Siècle* 138/1983, S. 67–95.
- ² Vgl. Thomas Kirchner: *L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Mainz 1991, S. 10 ff.
- ³ Vgl. etwa Félibien 1967, S. 23 f.
- ⁴ Folgende Werke wurden in den Konferenzen des Jahres 1667 behandelt: Raffael: *Der Hl. Michael tötet den Dämon*, 1502 (Paris, Louvre); Tizian: *Grablegung Christi*, um 1530 (Paris, Louvre); Hagesander, Polydoros u. Athanodoros: *Laokoongruppe*, um 50 v. Chr. (Rom, Vatikan); Raffael: *Die Hl. Familie mit Johannes dem Täufer, der Hl. Elisabeth und zwei Engeln*, 1518 (Paris, Louvre); Veronese: *Die Jünger in Emmaus*, 1560 (Paris, Louvre); Poussin: *Die Mannalese*, 1639, *Die Blindenheilung*, 1650 (Paris, Louvre).
- ⁵ Zur Bedeutung der *grandes actions* vgl. Manfred Boos: *Französische Kunstliteratur 1648 und 1669. Das Gesuch des Martin de Charmois (1648) und Félibiens Vorwort zu seiner Conférences-Ausgabe (1669)*, München 1966, S. 69 ff.
- ⁶ Vgl. Félibien 1967, S. 318.
- ⁷ Vgl. Max Imdahl: *Caritas und Gnade. Zur ikonischen Zeitstruktur in Poussins »Mannalese«*, in: Fritz Nies u. Karlheinz Stierle (Hrsg.): *Französische Klassik. Theorie, Literatur, Malerei*, München 1985, S. 137–166.