

Roger de Piles

Abrégé de la vie des peintres (1699)

Il paroît que la Composition, qui est une partie essentielle de la Peinture, comprend les objets qui entrent dans l'Histoire, & qui en font la fidélité, que par conséquent cette fidélité doit être essentielle à la Peinture, & que le Peintre est dans la dernière obligation de s'y conformer.

A quoy on répond, que si la fidélité de l'Histoire étoit essentielle à la Peinture, il n'y auroit point de Tableau où elle ne dût se rencontrer: Or il y a une infinité de beaux Tableaux qui ne représentent aucune Histoire; comme sont les Tableaux Allégoriques, les Pâisages, les Animaux, les Marines, les Fruits, les Fleurs, & plusieurs autres qui ne sont qu'un effet de l'imagination du Peintre.

Il est vray cependant que le Peintre est obligé d'être fidèle dans l'Histoire qu'il représente, & que par la recherche curieuse des circonstances qui l'accompagnent, il augmente la beauté & le prix de son Tableau: mais cette obligation n'est pas de l'Essence de la Peinture, elle est seulement une bien-séance indispensable, comme la Vertu & la Sience le sont dans l'Homme. Et de même que l'homme n'en est pas moins Homme pour être ignorant & vicieux; le Peintre n'en est pas moins Peintre pour ignorer l'Histoire. Et s'il est véritable que les Vertus & les Siences sont les ornemens des Hommes, il est aussi très-certain que les Ouvrages des Peintres sont d'autant plus estimables qu'ils font paroître de fidélité dans les sujets historiques qu'ils représentent; supposé d'ailleurs qu'il n'y manque rien de l'imitation de la Nature, qui est leur Essence.

Ainsi un Peintre peut être fort habile dans son Art, & fort ignorant dans l'Histoire. Nous en voyons presque autant d'exemples qu'il y a de Tableaux du Titien, de Paul Veronése, du Tintoret, des Bassans, & de plusieurs autres Vénitiens qui ont mis leur principal soin dans l'Essence de leur Art; c'est-à-dire dans l'imitation de la Nature, & qui se sont moins appliquez aux choses accessoires qui peuvent être ou n'être point, sans que l'Essence en soit altérée. Il semble que ce soit dans ce sens que les Curieux regardent les Tableaux des Peintres que je viens de nommer, puisqu'ils les achètent au poids de l'or, & que ces Ouvrages sont du nombre de ceux qui tiennent le premier rang dans leurs Cabinets.

Il est sans doute que si cette Essence dans les Tableaux des Peintres Vénitiens avoit été accompagnée des ornemens qui en relèvent le prix, je veux dire de la fidélité de l'Histoire & de la Chronologie, ils en seroient beaucoup plus estimables: mais il est certain aussi que ce n'est que par cette Essence que les Peintres doivent nous instruire, & que nous devons chercher dans leurs Tableaux l'imitation de la Nature préférablement à toutes choses. S'ils nous instruisent, à la bonne heure, s'ils ne le font pas, nous aurons toujours le plaisir d'y voir une espece de création qui nous divertit, & qui met nos passions en mouvement.

Que si je veux apprendre l'Histoire, ce n'est point un Peintre que je consulteray, il

n'est Historien que par accident; mais je liray les Livres qui en traitent expressément, & dont l'obligation essentielle n'est pas seulement de raconter les faits, mais de les raconter fidèlement.

Cependant on ne prétend pas icy excuser un Peintre en ce qu'il est mauvais Historien, car l'on est toujours blâmable de faire mal ce que l'on entreprend. Si un Peintre ayant à traiter un sujet historique, ignore les objets qui doivent entrer dans sa Composition pour la rendre fidèle, il doit soigneusement s'en instruire, ou par les Livres, ou par le moyen des Sçavans [...].

L'Invention, qui est une partie essentielle de cet Art, consiste seulement à trouver les objets qui doivent entrer dans un Tableau, selon que le Peintre se l'imagine, faux ou vrais, fabuleux ou historiques. Et si un Peintre s'imaginant qu'Alexandre fût vêtu comme nous le sommes aujourd'huy, & qu'il représentât ce Conquérant avec un Chapeau & une Perruque comme font les Comédiens, il feroit sans doute une chose très-ridicule, & une faute très-grossière: mais cette faute seroit contre l'Histoire, & non pas contre la Peinture; supposé d'ailleurs que les choses représentées le fussent selon toutes les Régles de cet Art.

Mais quoy que le Peintre représente la Nature par Essence, & l'Histoire par Accident, cet Accident ne luy doit pas être de moindre considération que l'Essence, s'il veut plaire à tout le monde, & sur tout aux gens de Lettres, & à ceux, qui considérant un Tableau plutôt par l'esprit que par les yeux, font principalement consister sa perfection à représenter fidèlement l'Histoire, & à exprimer les passions. (S. 28 ff.)

Roger de Piles: *Abrégé de la vie des peintres, avec des reflexions sur leurs ouvrages, et un traité du peintre parfait, de la connoissance des desseins, & de l'utilité des estampes*, Hildesheim 1969 (Nachdruck der Ausgabe Paris 1699).

Roger de Piles

Kurzer Abriß der Lebensläufe der Maler (1699)

Es scheint, daß die Komposition, die einen wesentlichen Bestandteil der Malerei bildet, diejenigen Gegenstände umfaßt, die in die Historie eingehen und deren Wahrheitstreue ausmachen, und daß diese Wahrheitstreue folgerichtig ein wesentlicher Bestandteil der Malerei sein muß, und daß es die äußerste Pflicht des Malers ist, sich nach ihr zu richten.

Daraufhin antworten wir, daß, wenn die Wahrheitstreue der Historie innerhalb der Malerei wesentlich wäre, es keinerlei Gemälde gäbe, in dem sie nicht anzutreffen sein müßte: Nun gibt es aber eine Unzahl schöner Gemälde, die keinerlei Historie darstellen, etwa die Allegorischen Gemälde, die Landschaften, die Tier-, See-, Frucht- und Blumenstücke und viele andere, die lediglich als Ergebnis der Einbildungskraft des Malers anzusehen sind.

Unterdessen ist es wahr, daß ein Maler verpflichtet ist, in der dargestellten Historie wahrheitsgetreu zu sein, und daß er durch die wißbegierige Erforschung der Umstände, die sie begleiten, die Schönheit und das Verdienst seines Gemäldes erhöht: Aber diese Verpflichtung ist nicht das Wesen der Malerei, sie bildet allein eine unerläßliche Schicklichkeit, ähnlich wie Tugend und Wissenschaft im Menschen selbst. Und so wie der Mensch nicht darum weniger Mensch ist, weil er ungebildet und lasterhaft ist, so ist der Maler nicht weniger Maler, nur weil er die Historie nicht beherrscht. Und da es wahr ist, daß die Tugenden und die Wissenschaften der Schmuck des Menschen sind, so ist es ebenfalls gewiß, daß die Werke der Maler um so höher zu schätzen sind, je mehr sie die Wahrheitstreue in den historischen Bildgegenständen, die sie darstellen, zur Erscheinung bringen; vorausgesetzt allerdings, daß es ihnen nicht an der Nachahmung der Natur gebricht, die doch ihr Wesen ausmacht.

So kann also der Maler in seiner Kunst sehr wohl große Fähigkeiten besitzen und kann dennoch in der Historie von großer Unwissenheit sein. Wir sehen davon beinahe ebensoviele Beispiele als es Gemälde von Tizian, Veronese, Tintoretto, der Bassanos und vieler anderer Venezianer gibt, die ihre vornehmste Sorgfalt dem Wesen ihrer Kunst gewidmet haben, das heißt der Nachahmung der Natur; und sie weniger auf solche Nebensächlichkeiten angewendet haben, die – sie fänden sich im Bild oder nicht – doch das Wesentliche nicht berühren. Es scheint, daß die Liebhaber die Gemälde der genannten Maler auf eben diese Weise betrachten, da sie sie um eine hohe Summe Geldes kaufen, und da diese Werke unter denen sind, die den ersten Rang in ihren Bilderkabinetten einnehmen.

Ohne Zweifel wären die Gemälde der venezianischen Maler noch weit höher zu schätzen, wenn dieses Wesentliche noch durch diejenigen Beifügungen begleitet wäre, die das Verdienst erhöhen, will sagen, durch die Wahrheitstreue der Historie und der Zeitenfolge: Aber desgleichen ist es gewiß, daß uns die Maler nur durch dieses Wesentliche unterrichten müssen, und daß wir in ihren Gemälden der Nachahmung der Natur vor allen anderen Dingen nachspüren müssen. Wenn sie uns unterrichten, so ist es gut, unterrichten sie uns nicht, so haben wir doch noch immer das Vergnügen, in ihren Gemälden eine Art von Schöpfung zu sehen, die uns unterhält, und die unsere Leidenschaften anregt.

Will ich mich über die Historie belehren lassen, so ist es wohl kaum der Maler, den ich aufsuche, da dieser nur nebenbei Historiker ist; aber ich werde diejenigen Bücher lesen, die sich ausdrücklich damit befassen, und deren wesentliche Pflicht nicht allein ist, Ereignisse zu berichten, sondern diese wahrheitsgetreu zu berichten. Gleichwohl soll hier nicht behauptet werden, daß ein Maler, der ein schlechter Historiker ist, entschuldigt werden dürfe, denn es ist stets tadelnswert, wenn man das, was man unternimmt, schlecht ausführt. Wenn ein Maler einen historischen Bildgegenstand zu behandeln hat und die Dinge nicht kennt, die in seine Komposition einzugehen haben, um diese wahrheitsgetreu zu gestalten, so hat er sich sorgfältig darüber zu unterrichten, sei es durch Bücher, sei es durch die Mithilfe der Gelehrten [...].

Die Erfindung, die ein wesentlicher Bestandteil dieser Kunst ist, besteht allein darin, Gegenstände zu finden, die in ein Gemälde eingehen sollen, so wie der Maler sie sich ersinnt, seien sie falsch oder wahr, der Fabel oder der Historie entnommen. Und wenn ein Maler sich vorstellt, daß Alexander so gekleidet wäre, wie wir es heute sind, und den Eroberer mit Hut und Perücke darstellt, wie es die Schauspieler tun, so verfertigte er zweifelsohne eine überaus lächerliche Sache und einen allzu groben Fehler: Aber dieser Fehler verstieße gegen die Historie, und nicht gegen die Malerei; vorausgesetzt allerdings, daß die Darstellung dieser Dinge ansonsten nach allen Regeln dieser Kunst erfolgt sei.

Wenngleich der Maler die Natur als das Wesentliche darstellt und die Geschichte als etwas Nebensächliches, so darf er dieses Nebensächliche doch nicht mit weniger Aufmerksamkeit verfolgen als das Wesentliche, wenn er Beifall von allen Seiten empfangen möchte; und vor allem für die Gebildeten und für diejenigen, die ein Gemälde mehr mit dem Geist als mit den Augen betrachten, wird die Vollkommenheit eines Gemäldes hauptsächlich darin bestehen, daß es die Historie wahrheitsgetreu wiedergibt und die Leidenschaften zum Ausdruck bringt.

[Übersetzung von Uwe Fleckner]

Kommentar

In dem Konflikt um die vorrangige Bedeutung der Linie oder der Farbe, die als *Querelle entre rubénistes et poussinistes* bekannt ist, ging es nicht nur um die Ausfechtung künstlerischer Prinzipien, auch nicht nur um den Angriff auf eine erstarrte Akademiedoktrin; es galt vielmehr, über die Hinterfragung des bisher unbestrittenen Regelkanons zu einer Neudefinition der Theorie der Malerei überhaupt zu finden. Die Forderungen von Roger de Piles (1635–1709) bedeuteten schrittweise eine entscheidende Neuorientierung.¹

Bereits in den Erläuterungen der französischen Übersetzung des Lehrgedichtes *De arte graphica* von Charles-Alphonse Du Fresnoy, de Piles' erster Veröffentlichung, unterstrich er die selbständige Bedeutung der Farbe und der Wirkung von Licht und Schatten als Spezifikum der Malerei und bestritt damit die alleinige Vorrangstellung der Zeichnung.² Damit löste er eine Welle von Diskussionen in den *Conférences* der Akademie aus. Mit seiner Schrift *Dialogue sur le coloris* von 1673 wagte de Piles in einem weiteren Schritt eine Umkehrung in der Beurteilung der Künstler, indem er Poussins unangefochtene Autorität durch Kritik an der Verwendung der Farbe in seinen Bildern bezweifelte und stattdessen – noch vor den Venezianern – die Meisterschaft Rubens' bewunderte. In den *Conversations sur la connoissance de la peinture*, Paris 1677, begann de Piles sogar, die verpflichtende Verbindlichkeit antiker Vorbilder zu relativieren. De Piles' Meinung fand gegen Ende des 17. Jahrhunderts immer mehr Anhänger. Dieser Entwicklung folgte – begünstigt durch den Generationenwechsel in der Akademie – ein Wandel in der akademi-

schen Diskussion. 1699 wurde Roger de Piles schließlich zum *Conseiller honoraire amateur* der Akademie ernannt.

Der hier zugrundeliegende Text, der Traktat *L'Idée du peintre parfait* aus De Piles' *Abrégé de la vie des peintres*, ist demnach in einer Zeit publiziert, in der die Theorie des Autors bereits durch Schriften und Diskussionen verbreitet war. Entscheidendes kommt in diesem Traktat zum Ausdruck: Die Malerei wird nicht mehr über themen- und gattungsbezogene Regeln, sondern über Regeln der Wahrnehmung definiert. Das bedeutet auch, daß die Kategorien der Dichtung nicht mehr für die Malerei akzeptiert werden. Vorrangig sind nicht das *disegno* und die konzeptionelle Vorbereitung der thematischen Inhalte, sondern die eigenen Wirkungsgesetze der Malerei. Aus diesem Grund steht die Einteilung der Malerei in Gattungen für de Piles nicht im Vordergrund. Im Kapitel *De l'invention* seines *Cours de peinture par principes* erreicht de Piles durch eine Neudefinition von *histoire* sogar eine Distanzierung von der herkömmlichen, der Gattungshierarchie verhafteten Begrifflichkeit. Trotzdem erkennt de Piles den traditionellen Gebrauch von *histoire* als Bezeichnung für das bedeutendste Genre an: »Les Peintres«, schreibt der Autor in seinen *Cours de peintures*, »se servent avec raison du mot d'histoire pour signifier le genre de Peinture le plus considérable, et qui consiste à mettre plusieurs figures ensemble; et l'on dit: ce Peintre fait l'histoire, cet autre fait des animaux, celui-ci du Paysage, celui-là des fleurs, et ainsi du reste. Mais il y a de la différence entre la division des genres de Peinture et la division de l'invention. Je me sers ici du mot d'histoire dans un sens plus étendu; j'y comprends tout ce qui peut fixer l'idée du Peintre, ou instruire le spectateur, et je dis que l'invention simplement historique est un choix d'objets qui, simplement par eux-mêmes, représentent le sujet.«³

Die Wahl des Bildthemas ist eine Angelegenheit der *invention*, die zusammen mit der *disposition* die *composition* eines Bildes bestimmt. De Piles hebt hervor, daß ein Maler in der *invention* glänzen kann⁴, die Frage nach der Wirkung auf den Betrachter ist davon jedoch unabhängig, hier greift ein anderes Gesetz. Ein homogener Eindruck, der zu einer überzeugenden fiktionalen Wirkung des Bildes führt, wird über eng verzahnte Elemente der Malerei hervorgerufen. Vor allem das *tout ensemble*, mit dem das harmonische Zusammenspiel von Bildelementen, Linien, Farben, Licht und Schatten umschrieben wird, das *coloris*, das entscheidend zu der vollendeten Nachahmung und der Malerei überhaupt beiträgt, und das *clair-obscur*, das für die Verteilung von Licht und Schatten verantwortlich ist.⁵

Roger de Piles beschreibt in den *Cours de peinture par principes* drei Eigenschaften der *invention historique*: *la fidélité*, *la netteté* und *le bon choix*. Die *fidélité de l'histoire* ist für die Malerei nicht essentiell, aber angemessen; über sie fühlen sich bestimmte Betrachterkreise, z. B. die *gens de Lettres*, angesprochen. Über die *netteté* soll gewährleistet sein, daß das dargestellte Thema für einen ausreichend gebildeten Betrachter eindeutig wiederzuerkennen ist. *Le bon choix* betrifft die Themenwahl; ein beachtliches Ereignis biete eher Gelegenheit, die Szenerie reichhaltig zu gestalten und die Aufmerksamkeit des Betrach-

ters auf sich zu ziehen, ein kleines Sujet fordere vom Maler umso mehr, es durch die Art seiner Darstellung als groß erscheinen zu lassen.⁶ Die Malerei kann aber auch nur instruktive Wirkung zeigen, wenn das Wesentliche gegeben ist: die *imitation de la nature*. Über die *imitation* soll erreicht werden, den Betrachter zu unterhalten (*divertir*), seine Leidenschaft zu erregen (*mettre les passions en mouvement*), das Herz zu bewegen (*remuer le cœur*). Der Maler soll über das Kunstwerk seinen Enthusiasmus auf den Betrachter übertragen.⁷

Roger de Piles' Theorie erhielt in den folgenden Jahren ihre Bedeutung dadurch, daß die Anforderungen an die künstlerische Arbeit des Malers, die de Piles thematisiert hatte, als entsprechend gleichrangig zu der *invention* in die kunsttheoretische Diskussion Eingang fanden.⁸ T. B.

Anmerkungen

- ¹ Zu Roger de Piles vgl. Bernard Teyssèdre: *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris 1957; vgl. auch ders.: *L'histoire de l'art vue du grand siècle. Recherches sur l'Abrégé de la vie des peintres, par Roger de Piles (1699), et ses sources*, Paris 1964; Thomas Puttfarcken: *Roger de Piles' Theory of Art*, New Haven u. London 1985; vgl. auch ders.: *Introduction*, in: Roger de Piles: *Cours de peinture par principes*, Nîmes 1990, S. 5–18; Jacques Thuillier: *Préface*, in: Roger de Piles: *Cours de peinture par principes*, Paris 1989, S. III–XXIX; Svetlana Alpers: *Roger de Piles and the History of Art*, in: Peter Ganz u. a. (Hrsg.): *Kunst und Kunsttheorie. 1400–1900*, Wiesbaden 1991 (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 48), S. 175–188; Xavier Carrère (Hrsg.): *Roger de Piles: L'Idée du Peintre parfait*, Paris 1993.
- ² Charles-Alphonse Dufresnoy: *L'art de la peinture* (hrsg. v. Roger de Piles), Paris 1668.
- ³ De Piles 1989, S. 31.
- ⁴ Vgl. die Eloge auf Poussins *invention* in de Piles 1969, S. 478.
- ⁵ Vgl. de Piles 1989, S. 65–70, S. 147–188.
- ⁶ Vgl. ebd., S. 37 ff.
- ⁷ Vgl. ebd., S. 70–73; vgl. Puttfarcken 1990, S. 17 f.
- ⁸ Interessant für die Rezeptionsgeschichte des *Abrégé* ist auch die Tatsache, daß schon 1710 von Marperger eine Übersetzung ins Deutsche vorgenommen wurde; vgl. Roger de Piles: *Historie und Leben der berühmtesten Europäischen Mahler / So sich durch ihre Kunst-Stücke bekand gemacht samt einigen Reflexions darüber / und Abbildung eines Vollkommenen Mahlers / Nach welcher die Mahlerey als einer Regul kan beurtheilet werden*, Hamburg 1710.