

# Vorschläge für eine andere Geschichte des Porträts im Frankreich des 17. Jahrhunderts

Thomas Kirchner

**Abstract** Die Pariser Académie Royale de Peinture et de Sculpture entwickelte bald nach ihrer Gründung im Jahre 1648 umfangreiche Aktivitäten zur Formulierung einer allgemein verbindlichen Kunsttheorie. Erstaunlicherweise finden sich aber keine Dokumente, in denen die Gattung des Porträts diskutiert wird, und dies, obwohl ein großer Teil ihrer Mitglieder insbesondere in der Porträtmalerei tätig war. Bedeutet dies, dass diese Diskussionen nicht stattgefunden haben? Im Unterschied dazu gibt es zahlreiche Quellen und Aussagen außerhalb der Kunstakademie, die es erlauben, eine lebhaftere Diskussion um das Porträt zu rekonstruieren. Wie erklärt sich dann das Schweigen der Kunstakademie?

**Keywords** Porträt in Literatur und bildender Kunst, Académie Royale de Peinture et de Sculpture, Porträttheorie, Kunsttheorie, Frankreich, 17. Jahrhundert, Jansenismus

Das Porträt war die erste künstlerische Gattung, die im 15. Jahrhundert ihre Autonomie erlangte, lange vor der Historienmalerei. Die neuzeitliche Vorstellung vom Menschen und seiner Individualität kann gerade im Porträt seinen überzeugenden Ausdruck finden. Wenn wir Plinius glauben, so stand das Porträt sogar am Anfang der Künste. Die Porträtmalerei war die fruchtbarste, die erfolgreichste und populärste Form der Kunst. Zwar liegen uns keine belastbaren Zahlen zu der künstlerischen Produktion der Neuzeit vor, aber sicherlich wurde die Hälfte der künstlerischen Produktion in der Neuzeit, möglicherweise sogar mehr, vom Porträt abgedeckt. Die meisten Künstler bestritten ihren Lebensunterhalt mit der Gattung. In einem seltsamen Kontrast zu dieser Situation verfügen wir aber über nur wenige Quellen, die den künstlerischen Wert der Gattung betonen würden, insbesondere auch Quellen zu theoretischen Diskussionen um das Porträt. Haben wir diesen Mangel so zu verstehen, dass solche Diskussionen nicht stattgefunden haben? Dies würde bedeuten, dass das Porträt eine einfache Arbeit ist, lediglich eine Kopie der Natur, die keiner weiteren theoretischen Reflexion bedarf. Und in der Tat war dies das Argument bereits zu Beginn

der neuzeitlichen Kunsttheorie. Deren Begründer Leon Battista Alberti nimmt in seiner grundlegenden Schrift *Della pittura* (1435/36) die Gattung nicht wahr, obwohl sie ihm doch hätte helfen können, eine Verbindung zwischen der zeitgenössischen Kunst und der Antike herzustellen. Für ihn war die Historienmalerei die prominenteste künstlerische Arbeit, d.h. die Übertragung einer Erzählung in ein Bild, und nicht die Wiedergabe eines menschlichen Individuums. Die moderne Porträtmalerei wurde – kaum war sie geboren – bereits in die Schranken verwiesen. Sie sollte sich davon nie erholen.

Die 1648 gegründete Pariser Académie Royale de Peinture et de Sculpture folgte den Ideen Albertis. Selbst wenn eine steigende Anzahl ihrer Mitglieder Porträtmaler waren, finden sich keine Zeugnisse zu Diskussionen über die Gattung.<sup>1</sup> Die Diskussionen konzentrierten sich auf die Historienmalerei. Auch hier stellt sich die Frage, ob Diskussionen über das Porträt nicht stattgefunden haben. Oder verschriftlichte die Institution lediglich diese Diskussionen nicht, um ihnen keine offizielle Form zu verleihen und der Nachwelt zu vermitteln, dass die Historienmalerei, zu der zahlreiche Quellen überliefert sind, ihre alleinige Aufgabe sei? Wollte die Akademie

damit den Blick der späteren Jahrhunderte auf ihre Arbeit vorherbestimmen? Dieser Verdacht wird durch die Tatsache genährt, dass zu Beginn ihrer Geschichte Porträtmaler dieselben Rechte wie die Vertreter der übrigen Gattungen besaßen, sie aber mit den neuen Statuten von 1663 davon ausgeschlossen wurden, Professuren oder andere Positionen innerhalb der Institution einzunehmen.<sup>2</sup> Von nun an waren alle höheren Positionen Historienmalern vorbehalten. Diese Entwicklung wurde nur wenige Jahre später durch André Félibiens Verdikt über die Porträtmalerei in seiner berühmten Hierarchie der künstlerischen Gattungen theoretisch untermauert:

*„Et 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. [...] Neantmoins un Peintre qui ne fait que des portraits, n'a pas encore atteint cette haute perfection de l'Art, et 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 et la fable.“<sup>3</sup>*

Die Strategie der Akademie ist deutlich. Je mehr die Porträtmalerei an Bedeutung gewann, umso mehr bemühte sich die Institution, die Gattung als eine niedere Kunst auszugrenzen, als eine Brotkunst, die höherer Ziele entbehrt. Denn im Kontrast zu dem Schweigen der Akademie war die Gattung im 17. Jahrhundert äußerst fruchtbar. In einem Jahrhundert bedeutender politischer Veränderungen und einer bis dahin unbekanntenen sozialen Mobilität bot sie eine äußerst gute Möglichkeit, den Anspruch auf eine neue gesellschaftliche Stellung zu formulieren oder aber auch auf einer überkommenen Stellung, die es zu verteidigen galt, zu beharren. Diese Situation macht es in Frankreich, mehr noch als in den benachbarten Ländern, notwendig, unterschiedliche Konzepte der Porträtmalerei auszuprobieren. Und diese unterschiedlichen Konzepte umfassten soziale, politische, intellektuelle, wissenschaftliche, religiöse und künstlerische Aspekte.

Der vorliegende Beitrag verfolgt nicht das Ziel, einen Überblick zu liefern oder eine klassische Geschichte der französischen Porträtmalerei des 17. Jahrhunderts zu skizzieren. Es soll vielmehr versucht werden, die Diskussionen um die Porträtkunst zu rekonstruieren und einzelne Aspekte herauszuarbeiten, die für die Anfertigung von Porträts zu dieser Zeit von zentraler Bedeutung waren. Beginnen wir mit der Frage, was der Begriff „Porträt“ bedeuten kann. Antoine Furetière kennt am Ende des Jahrhunderts in seinem *Dictionnaire universelle* (1690)

wenigstens zwei Formen von Porträts. Ganz allgemein umfasst der Begriff die Wiedergabe einer Person, wie sie in der Wirklichkeit existiert. Die Wiedergabe kann in Form einer Beschreibung oder in Form einer bildlichen Darstellung erfolgen.<sup>4</sup>

Eine besonders prominente Form des geschriebenen Porträts steht in Verbindung mit der Historiografie. Entsprechend des humanistischen Konzepts der Historiografie bestand die Geschichte aus dem Porträt oder der Summe der Porträts ihrer Akteure. Diese historiografischen Porträts beschreiben nicht nur den Charakter einer Person, sondern auch deren Fähigkeiten und Aktivitäten, etwa politische Entscheidungen, Teilnahme an Schlachten etc.<sup>5</sup> Das humanistische Konzept von Geschichte in Form von Porträts wurde in den vierziger Jahre des 17. Jahrhunderts zugunsten einer Ereignisgeschichte aufgegeben, zu einem Zeitpunkt, als die zweite Form des geschriebenen Porträts, das literarische Porträt, seine Erfolgsgeschichte begann. Furetière verweist auf die Romane von Madeleine de Scudéry *Cyrus* und *Clélie*, in die die Autorin Porträts ihrer Freunde eingefügt hatte. Die Anfertigung von literarischen Porträts war eine Mode in den Pariser Salons des 17. Jahrhunderts, am berühmtesten ist das von der Cousine von Ludwig XIV. Mademoiselle de Montpensier herausgegebene Werk *Recueil des portraits et eloges en vers, et en prose* (1659). Die meisten Porträts der Zeitgenossen, Freunde der Autoren, beschreiben nicht das äußere Erscheinungsbild der Personen, sondern ihre inneren Werte, ihren Charakter. Diese literarischen Porträts scheinen in einer Art von Opposition gegen die Kultur am königlichen Hofe entstanden zu sein wie auch gegen die von der Académie Française repräsentierte offizielle Kultur.

Und schließlich gibt es das Porträt in den Bildkünsten. Unterschiedliche Formen wurden diskutiert, auch in Verbindung mit den beiden Formen des schriftlichen Porträts. Diese Diskussionen sind mit den Begriffen „Realismus“ und „Idealismus“ nicht hinreichend beschrieben, die wir in den wenigen zeitgenössischen kunsttheoretischen Stellungnahmen zur Porträtkunst finden können. Es gilt vielmehr, auch die Erwartungen an die Gattung zu beschreiben, etwas auszudrücken, was über die einfache Wiedergabe der sichtbaren Wirklichkeit eines Gesichts oder einer Person hinausgeht.

### „Un tableau au lieu d'un portrait“

Die Gattung des Porträts war äußerst erfolgreich, aber befand sich dessen ungeachtet in einer permanenten Krise. Ihr Erfolg mag ein Grund für die Krise gewesen sein, ihre Popularität ließ an ihrer Seriosität zweifeln. Das wesentliche Argument gegen das Porträt war, dass

es die Natur sklavisch nachahme. Und dies galt nicht als eine beachtenswerte künstlerische Leistung. Wie ein Affe nach der Natur zu arbeiten, war nicht wert, Kunst genannt zu werden, es war lediglich Handwerk. Oder mit den Worten von Bernard Dupuy du Grez am Ende des Jahrhunderts: „[...] le portrait est plutôt une exacte imitation qu'une véritable composition [...]“<sup>6</sup> Um dieser Negativbewertung zu entgehen, entfernte sich die Porträtmalerei von ihrer Aufgabe, lediglich der sichtbaren Natur zu folgen, und begann, ihre Modelle zu idealisieren, sei es, indem sie deren Gesichtszüge einem ästhetischen Ideal annäherte oder indem sie die Figur in eine Komposition oder gar in eine Erzählung einband. Damit folgte die Porträtmalerei Regeln, die für die Historienmalerei entwickelt worden waren.

Um die Wende zum 17. Jahrhundert stand die Porträtmalerei im Zentrum des künstlerischen Lebens. Besonders am Hofe (aber nicht nur dort) wurde eine Form geschätzt, die den Porträtierten mit einer mythologischen oder historischen Figur in Verbindung brachte.<sup>7</sup> Seit den Porträts von Diane de Poitiers, der Geliebten von Heinrich II., als Diana, liebten es Frauen, mit dem Motiv der Göttin der Jagd überblendet zu werden. Männer bevorzugten Figuren, die auf Heldentum und kriegerische Aktivitäten verwiesen. Ludwig XIII. und sein Bruder Gaston d'Orléans ließen sich als Mars darstellen, Herkules war ebenfalls sehr beliebt. Die Wahl war frei. Lediglich einige Figuren waren dem Herrscher vorbehalten, wie Zeus und Apollon. Die Auswahl an historischen Figuren war ebenfalls recht breit. Heinrich IV. bevorzugte Caesar, hohe militärische Funktionsträger ließen sich gerne als römische Soldaten zeigen. Gläubige Menschen konnten ebenfalls Heilige bemühen. So ließ sich Anne d'Autriche, die Witwe von Ludwig XIII., als hl. Helena malen.

Diese Form der Porträtkunst hatte einen beachtlichen Erfolg, sie stieß aber auch auf heftige Kritik. Der Kardinal und Bischof von Bologna Gabriele Paleotti, der in seinem *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582) die Beschlüsse der Konzils von Trient zu künstlerischen Fragen in Regeln zu übertragen versuchte, war entsetzt von der Idee, dass Menschen Heilige für ihre Selbstdarstellung benutzten. In seinen Augen war dies eine Beschmutzung des Heiligen durch das Weltliche.<sup>8</sup> In Frankreich stammte die prominenteste Kritik von dem bekannten Literaten Charles Sorel. Er kritisierte grundsätzlich die Parallelisierung von Zeitgenossen mit mythologischen oder historischen Figuren. In seinem Buch *La description de l'isle de portraiture, et de la ville des portraits* (1659) beschreibt er den Besuch eines Reisenden auf der Insel des Porträts, in deren Hauptstadt, die unschwer als Paris zu identifizieren ist, eine wahre Porträtmanie herrschte.

Die einzelnen Untergattungen des Porträts haben jeweils ihre eigene Straße. Sorel beginnt seinen Besuch in der Straße der Porträtmaler, die mit historischen Accessoires arbeiten.

„La plus grande [rue], et la plus belle, estoit celle des peintres heroïques, où quantité de personnes entroient à dessein de se faire peindre; car la plupart de ceux qui avoient entrepris un si grand voyage, pour avoir le bonheur de se trouver dans l'isle de Portraiture, l'avoient fait par un excès de vanité et d'ambition, et par la croyance qu'ils avoient de meriter que leur memoire fust conservée eternellement aussi bien que celle des plus grands heros de l'Antiquité: mais ces messieurs les peintres heroïques faisoient fort les rencheries; ils demandoient tant d'argent d'un portrait, qu'à peine l'original valoit-il autant.“<sup>9</sup>

In einer anderen Straße beobachtet unser Reisender, dass die meisten der Menschen, die die Ateliers der Maler betraten, verkleidet waren.

„Ce qui me surprit le plus, fut d'y trouver encore quantité de personnes masquées. Je ne sçavois si c'estoit en ce lieu là le temps du Carnaval, ou s'il y duroit toute l'année; [...] mais j'appris bientost que tous ces gens là ne masquoient point par galanterie, et pour aller porter des momons quelque part, ny pour danser balet; qu'au contraire tout leur soin estoit de faire croire qu'ils n'estoient point masquez.“<sup>10</sup>

Die Gemälde zeigen die Personen so, wie sie erscheinen möchten, nicht aber so, wie sie sind. Die reichen und vornehmen Auftraggeber lassen sich als Helden oder Halbgötter darstellen, ohne aber über die entsprechenden moralischen Qualitäten und Charaktereigenschaften zu verfügen. So hätten diese historisierenden und mythologischen Porträts nichts mit der Wirklichkeit zu tun, sie könnten nur als trügerisch und verlogen beschrieben werden.<sup>11</sup>

Sorels Text könnte mit zahlreichen zeitgenössischen Porträts illustriert werden. Die Porträtkunst des 17. Jahrhunderts befand sich an einem Wendepunkt. Auftraggeber und Künstler besaßen eine deutliche Vorliebe für Porträts in historischer oder mythologischer Verkleidung. Auftraggeber wünschten, eine Verbindung zwischen sich und einer historischen Figur oder einem Gott herzustellen, während Künstler begierig waren, über eine einfache Wiedergabe der Wirklichkeit hinauszugehen und ihre Werke der Historienmalerei anzunähern. Sorel war sich dessen bewusst. Er schuf eine Hierarchie der Porträts, an höchster Stelle finden wir die historisierenden und mythologischen Bildnisse. Wegen

der inflationären Verbreitung dieser Art von Porträts, die jedermann zugänglich und deren Verweise auf Geschichte und Mythologie willkürlich sind, sind diese Bildnisse indes ohne Bedeutung.

„Les portraits heroïques qui donnent des loüanges excessives à ceux qui n'en méritent aucune, font tort par ce moyen à tous les gens de vertu.“<sup>12</sup>

Mit anderen Worten: Wenn jedermann sich als Herkules darstellen lassen kann und seine Frau als Diana, verlieren die Verweise jegliche Aussagekraft.

Glauben wir Sorel, so befand sich die Porträtmalerei in einer tiefen Krise. Und in der Tat hatte die Gattung einen großen Teil ihrer Autorität verloren, nicht allein wegen des von Sorel kritisierten exzessiven Gebrauchs historischer oder mythologischer Verweise, sondern auch wegen des nicht lösbaren Konfliktes zwischen einer Verpflichtung auf die Wahrheit und den Interessen der Auftraggeber und Künstler. Das Problem betraf nicht allein die kritisierten Porträts, die wir auch in der zweiten Jahrhunderthälfte finden, sondern auch das Grundverständnis von Porträts. Um dem Verdikt zu entgehen, dass das Porträt lediglich die Natur nachahmte und nicht eine wahre Komposition sei – wie es Dupuy du Grez formulierte –, suchten die Maler nach anderen Formen, ihre Werke zu veredeln. Die Maler schenken – auch in den kleineren Formaten – der Umgebung der Personen eine immer größere Aufmerksamkeit, dem Reichtum der Kleidung, der Eleganz der Perücke, kurz dem ‚apparat‘ (Abb. 1).

Dabei war es nicht selten, dass die Maler nicht mit dem Gesicht begannen, sondern mit der Komposition oder der Draperie. Eine Zeichnung aus den achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts zeigt eine solche Vorgehensweise (Abb. 2).

Der anonyme Künstler studiert die Kleidung im Detail, widmet sich indes nicht dem Gesicht, es bleibt offen. Jean Jouvenet verfährt in derselben Weise (Abb. 3). Er schenkt dem Umriss der Figur ebenso wie der Perücke große Aufmerksamkeit, das Gesicht kann ganz nach Wunsch eingefügt werden.

„Les portraits du siècle passé ne consistoient qu'en barbe, à présent ils sont tous en perruques plutost qu'en visages“,<sup>13</sup> bemerkt Nicolas Catherinot 1687 zu dieser Vorgehensweise. Ganz ähnlich unterscheidet Blaise Pascal in seinen *Pensées* (1658) zwischen einem einfachen Porträt und einer wirklichen Komposition: „L'éloquence est une peinture de la pensée; et ainsi, ceux qui, après avoir peint, ajoutent encore, font un tableau au lieu d'un portrait.“<sup>14</sup>

## Erfundene Bildnisse und physiognomische Studien

In einem von Giorgio Vasari zitierten Brief aus dem Jahr 1544 berichtet Niccolò Martelli von einer Kontroverse über Michelangelos *Medici-Gräber* in San Lorenzo in Florenz:

„[Michelangelo] nella libreria di S. Lorenzo della città di Firenze, avendo in quella a scolpire i signori illustri della felicissima casa de' Medici, non tolse dal Duca Lorenzo né dal Sig. Giuliano il modello appunto come la natura gli aveva effigiati e composti, ma diede loro una grandezza, una proporzione, un decoro, una grazia, uno splendore, qual gli pareva che più lodi loro arrecassero, dicendo che di qui a mille anni nessuno non ne potea dar cognizione che fossero altrimenti, di modo che le genti in loro stessi, mirandoli, ne rimarrebbero stupefatti.“<sup>15</sup>

Selbst wenn es sich hier um eine der zahlreichen Mythen handeln sollte, die um Michelangelo bereits zu seinen Lebzeiten rankten, informiert uns doch die Geschichte über zwei wichtige Punkte. Der eine Punkt betrifft das Vorgehen eines hoch geschätzten Künstlers, der auf der Befolgung vorrangig künstlerischer Gesichtspunkte beharrt, wie man es auch bei dem nahezu zeitgleichen Skandal um das *Jüngste Gericht* in der Sixtinischen Kapelle beobachten konnte. Ein zweiter Punkt scheint noch wichtiger. Wenn wir der Geschichte glauben dürfen, hatten Porträts in den Augen Michelangelos nicht die vorrangige Aufgabe, das äußere Erscheinungsbild einer Person wiederzugeben, sondern deren wahren oder vorgegebenen Charakter zu veranschaulichen. Der Künstler suchte somit nach Möglichkeiten, die Qualitäten auszudrücken, die wir in den literarischen Porträts beschrieben finden können. Damit griff Michelangelo eine Frage auf, die bereits die Antike beschäftigte: das Verhältnis von dem Charakter einer Person und ihrer Physiognomie, oder allgemeiner: das Verhältnis von Leib und Seele. Offensichtlich war Michelangelo überzeugt, dass die Qualitäten eines menschlichen Wesens, insbesondere auch eines Herrschers, in dessen Gesicht ausgedrückt werden können. Und seine vorrangige Aufgabe war es, den kommenden Generationen diese Qualitäten zu zeigen und nicht das wahre äußere Erscheinungsbild.

Die französische Kunst des 17. Jahrhunderts beschäftigte sich mit derselben Frage. Wir finden die Diskussionen, in die Michelangelo verwickelt war, auch in Paris, ihr Gegenstand war die Ausstattung der 1637 fertiggestellten Galerie des Hommes Illustres in Richelieus nahe dem Louvre gelegenen Palast. Lassen wir die politische Dimension der Galerie beiseite und konzentrieren uns



**Abb. 1** Hyacinthe Rigaud: *Porträt des Comte Jan Andrzej Morsztyn und seiner Tochter* (1693).

**Abb. 2** Anonyme Porträtstudie (ca. 1680–1690).

**Abb. 3** Jean Jouvenet: Porträtstudie.

auf die künstlerische Vorgehensweise der beiden ausführenden Maler Philippe de Champaigne und Simon Vouet, die völlig unterschiedliche Konzepte verfolgten.<sup>16</sup>

Entsprechend der Tradition von Porträtgalerien, die großen Wert auf die getreue Wiedergabe der Personen legten, suchte Champaigne in Archiven und Sammlungen nach authentischen Bildnissen. Davon berichtet Henry Sauval in seiner zwischen 1652 und 1655 verfassten Geschichte von Paris. Für den Künstler ist die Berücksichtigung der historischen Wahrheit wichtiger als die Verfolgung künstlerischer Überlegungen. Vouet machte es sich hingegen einfach, er bemühte sich nicht weiter als bis zur Petite Galerie des Louvre,

„[...] où il en copia quatre d'après Bunel, et quant aux autres qu'il n'y rencontra pas, dont il avait besoin, il les fit de caprice, et tacha simplement à leur donner des têtes et des attitudes qui repondissent à la grandeur de leur ame.“<sup>17</sup>

Und in der Tat sind Vouets Porträts Erfindungen ohne Bezug zur Wirklichkeit. Die Strategie des Künstlers war durchaus geschickt, erlaubte sie es ihm doch zu verdecken, dass er keine Ahnung hatte, wie die von ihm gezeigten Persönlichkeiten in Wirklichkeit ausgesehen haben. Aber ganz offensichtlich war er auch ähnlich wie Michelangelo nicht sonderlich an dem wirklichen Aussehen der Personen interessiert.

Sicherlich, wie Michelangelo wollte Vouet in einem künstlerischen Wettstreit seine Fähigkeiten unter Beweis stellen und seinen Anspruch auf die Position des führenden französischen Künstlers untermauern. Sauval war sich dessen bewusst. Seine Sympathien galten eindeutig Champaigne, der die Regeln der Porträtmalerei befolgt und in seinen Darstellungen der Wirklichkeit so nah wie möglich zu kommen versucht hatte. In seinen Augen war Champaignes Porträt von Gaston de Foix das beste Bildnis der Galerie. Dann kommt er jedoch zu einem überraschenden Ergebnis: „[...] enfin, generalement parlant, les tableaux de Vouet valent mieux que ceux de Champagne.“<sup>18</sup> Obwohl Champaigne alles richtig gemacht hatte und den Regeln der Porträtmalerei gefolgt war, malte Vouet, der all diese Regeln nicht berücksichtigte, die besseren Bildnisse.

Die Debatte „künstlerische Qualität versus Ähnlichkeit“ durchzog das gesamte Jahrhundert. Die Strategie einer Privilegierung künstlerischer Gesichtspunkte barg durchaus Risiken, lief die Porträtkunst doch Gefahr, in Konflikt mit ihrer zentralen Aufgabe zu geraten, einen Menschen in wiedererkennbarer Form zu zeigen. Charles-Alphonse Du Fresnoy betonte in seinem Lehrgedicht *De arte Graphica / L'art de la peinture* (1668), dass

ein Porträtmaler auf jeden Fall der Wahrheit folgen muss.<sup>19</sup> Nicolas Catherinot argumentiert in seinem *Traité de la peinture* (1687) ganz ähnlich, wenn er auf die Frage: „Lequel vaut mieux d'un portrait bien peint ou d'un bien ressemblant?“ antwortet: „Je prefere le second au premier.“<sup>20</sup> Diese Ansicht war offensichtlich derart verankert, dass sich André Félibien genötigt sah, ihr entgegenzutreten und zu beweisen, dass zwischen den beiden Positionen kein Widerspruch bestehe: Im 1685 erschienenen vierten Band seiner *Entretiens* erlaubt ihm eine Frage des fiktiven Gesprächspartners, seine Vorstellung darzulegen:

„D'où vient qu'un peintre médiocre réussit quelquefois mieux à faire ressembler, qu'un tres-sçavant homme ? – Cela peut arriver, repartis-je, lorsque les habiles peintres negligent la ressemblance, pour ne travailler qu'à faire une belle teste. Mais prenez garde, que ce qui paroist souvent ressemblant dans ces portraits médiocres, n'est rien moins que cela. [...] Je conviens avec vous, qu'il y a d'assez mauvais portraits qui d'abord ont quelque marque assez forte de la personne qu'on a voulu peindre, et par là plaisent davantage aux ignorans, que certains autres portraits beaucoup mieux peints.“<sup>21</sup>

Die Argumentation Félibiens ist recht schwach. Wie dem auch sei, mit dem Argument, dass die künstlerische Qualität eines Bildnisses mit der Ähnlichkeit des Porträtierten einhergeht, unterstützt der Historiograf der königlichen Bauten eine von der Akademie geförderte idealistische Herangehensweise, die Fragen der künstlerischen Qualität in den Vordergrund stellt und Elemente der Historienmalerei in die Porträtkunst einbringt.

Dies führt uns zu einem weiteren Punkt. Simon Vouet dachte offensichtlich über Möglichkeiten nach, die Ausdruckskraft der Porträts zu steigern. Eine Strategie näherte die Porträts durch die Einführung einer leichten Handlung und durch eine ausgearbeitete Ikonografie, wie sie Antonis van Dyck in seiner Sammlung gestochener Porträts vorgelegt hatte, der Historienmalerei an. Eine andere Strategie verfolgte eine Konstruktion der menschlichen Physiognomie auf der Basis der Verbindungen zwischen den inneren Werten eines Menschen und seinem äußeren Erscheinungsbild, ganz so wie es Michelangelo vorgeschlagen hatte. Damit fügte sich Vouet in eine Diskussion, die von einigen Naturwissenschaften und der Theologie ihren Ausgang genommen hatte und in der Mitte des 17. Jahrhunderts eine zunehmende Aufmerksamkeit in den bildenden Künsten erfuhr. Das Interesse scheint auch durch eine Veränderung des Sozialverhaltens, insbesondere am Hofe, befördert

worden zu sein. Da das immer komplexer werdende soziale Leben dazu führte, dass die Menschen ihr wahres Wesen und ihre Emotionen zu verbergen versuchten, wurde es immer wichtiger, die Menschen nicht mehr allein auf der Grundlage ihrer Worte und Handlungen einzuschätzen, denn diese können unaufrichtig und verlogen sein. Es galt, ein Verfahren zu entwickeln, den Charakter eines Menschen und seine wahren Empfindungen auf anderem Wege zu entdecken, also das zu erkennen, was der Mensch eigentlich zu verheimlichen versuchte.

Dies ist der Ausgangspunkt der Forschungen des Physikers und königlichen Arztes Marin Cureau de la Chambre, der in fünf umfangreichen Bänden die *Caractères des passions* (1640–1663) studierte und ein zweites Projekt *L'art de connaître les hommes* begann, von dem 1659 und 1666 zwei Bände erschienen und in dessen Zentrum das Studium der menschlichen Physiognomie stand. In der Dedikation des ersten Bandes an den Minister Fouquet behauptet Cureau, dass die neue Wissenschaft einer umfassenden Kenntnis aller Menschen

*„[...] est l'art qui apprend à découvrir leurs plus secretes inclinations, les mouvemens de leur ame, leurs vertus et leurs vices. le ne croy pas qu'on vous puisse rien presenter qui vous doive estre plus agreable ny plus avantageux que le moyen qui peut vous faire connoistre les autres [...]“<sup>22</sup>*

Es war der italienische Physiker Giambattista della Porta, der im späten 16. Jahrhundert die Disziplin begründete und auch eine systematische künstlerische Betrachtungsweise initiierte. Kern seiner Untersuchung *De humana physiognomia*, die 1586 erstmals und 1655 in französischer Übersetzung erschien, ist der Vergleich menschlicher und tierischer Physiognomien. Das Werk war der Ausgangspunkt für die physiognomischen Studien von Vouets Schüler Charles Le Brun, der genau zur Entstehungszeit von Vouets Porträts für die Galerie des Hommes Illustres in dessen Werkstatt lernte und 1668 seine Ergebnisse der Pariser Akademie vorstellte. Leider ist Le Bruns Text verloren, aber wir verfügen über die große Anzahl von 262 Zeichnungen. Auch wenn Le Brun systematisch vorging, so stützte er sich doch nicht auf eine Untersuchung des menschlichen Kopfes. Wie in seinen Studien zu den menschlichen Leidenschaften und deren Wiedergabe, versuchte er nicht sein System in der Natur zu überprüfen. Er entwickelte vielmehr ein System, das in sich kohärent war, um die Gesetze der Natur zu beschreiben, ohne diese aber mit der Wirklichkeit abzugleichen, und eine Art von bildliche Grammatik zu entwickeln, die es ihm erlaubte, die unterschiedlichen menschlichen Charaktere auszudrücken.

## Die Schönheit der Tugend und das hässliche Laster

Ein zentrales, bereits im 17. Jahrhundert diskutiertes Problem der Physiognomik ist die Verbindung von ästhetischen und moralischen Kategorien. Geht das moralisch Gute mit Schönheit einher und eine niedrige Moral mit Hässlichkeit? Oder gibt es zwischen den Kategorien keine Verbindung? Dieser Punkt ist gerade auch für die Bildenden Künste von großer Bedeutung, denn wie kann man moralische Qualitäten ohne ästhetische Mittel ausdrücken?

René de Ceriziers schließt sich in *Le heros françois, ou l'idée du grand capitaine* (1645) einer idealistischen Position an. Ein Held müsse schön sein, andernfalls werde er nicht als ein solcher akzeptiert.

*„Le corps du capitaine est contemptible, s'il n'est parfait; il ne doit pas avoir de defect, ou l'on doit craindre le mespris. La mauvaise mine d'un visage fait un masque à l'ame, qui defigure sa vertu: on ne croit pas qu'il y ait de la bonté, où l'on ne voit point la beauté.“*

Und die Bosheit hat ebenfalls ihren Gesichtsausdruck:

*„La loy juge que de deux personnes difformes la plus contrefaite est la moins innocente, presumant que la laideur sert de temoin à sa malice, et que les mauvais traits de son front escrivent la deposition de son crime. [...] On dit que la nature fait le corps des hommes du commun, et que les dieux composent celui des illustres: cette pensée declare la perfection de leur matiere, cette matiere la noblesse de leur forme.“<sup>23</sup>*

Als Ceriziers diese Zeilen schrieb, war er der Geistliche des jungen Ludwigs XIV. und von dessen Bruder, dem Duc d'Orléans. Dies mag seine Argumentation erklären. Für den Theologen, der zuvor den Jesuiten angehört hatte, war die Verbindung von Schönheit und moralischer Perfektion gottgegeben. So wie Gott den Herrscher einsetzt, so achtet er auch darauf, dass sein Vertreter auf Erden physisch perfekt ist. Fraglos ist dieses Konzept der Physiognomik der politischen Theorie verpflichtet, die den Anspruch des Herrschers auf uneingeschränkte Macht zu unterstreichen versuchte.

Ceriziers war nicht der einzige, der die göttliche Schöpfung geltend machte. Diese war auch der Ausgangspunkt von Jean-François Senault, Geistlicher der Oratorianer, deren in der Nähe des Louvre gelegene Kirche in der Rue Saint-Honoré als königliche Kapelle diente. In seinem Buch *L'homme criminel, ou la corruption de la nature par le peché* (1644), das bis ins 18. Jahrhundert

mehrere Auflagen erfuhr, argumentierte er als Theologe. Wie Ceriziers war er der Ansicht, dass Schönheit und Moral zusammengehören, aber da wir nach dem Sündenfall nicht mehr in einem Zustand der Unschuld leben, hat nach seiner Ansicht die Gleichung von Schönheit und Güte nicht mehr dieselbe Gültigkeit. Jesus Christus hatte das Konzept der unschuldigen Schönheit benutzt, wenn er seine Zeitgenossen durch Sanftheit und nicht durch Kraft überzeugte; aber diese unschuldige Schönheit existiert nicht mehr.

*„Enfin la beauté est si aimable, que son ennemie est odieuse, la laideur fait tous les monstres qui des-honorent le monde, c'est un effet du péché qui corrompt les ouvrages de Dieu; s'il n'y avoit point eu de pecheur, il n'y auroit point de creature difforme, la grace et la beauté estoient inséparables dans l'estat de la justice originelle; on ne voyoit rien qui blessast les yeux dans le Paradis terrestre, tout y estoit agreable, parce que tout y estoit innocent: la laideur ne parut au monde qu'après le péché, elle est sa fille et son image, et c'est une espece d'injustice de hair la copie, et d'aimer l'original.“*

Die Sünde zerstört die Schönheit. Was bleibt, ist eine andere Form von Schönheit, eine vergiftete Form.

*„Quoy que ces raisons nous obligent à reverer la beauté quand elle est accompagnée d'innocence, neanmoins celles qui nous obligent à la craindre depuis qu'elle est meslée avec l'impureté, ne sont pas moins puissantes, et sont bien aussi veritables. Car le péché n'a rien laissé dans la nature qu'il n'ait corrompu, ce monstre a pris plaisir d'attaquer ses plus beaux ouvrages, et sachant bien que la beauté faisoit leur principal ornement, c'est sur elle particulièrement qu'il a déchargé sa fureur.“<sup>24</sup>*

Die Sünde ist trickreich und heimtückisch. Selbst die Schönheit hat Flecken. Senault bemüht dazu ein unter Klerikern beliebtes Beispiel: schöne Frauen, deren Schönheit nicht mehr ein Zeichen von Keuschheit ist. Folgt man den Vorstellungen Senaults, so müssen Moral und Ästhetik entkoppelt werden, sie besitzen keine direkte Verbindung mehr.

Eine ähnliche Argumentation finden wir bei jansenistischen Autoren, wenn sie die Sinne dem Geist gegenüberstellen. Sie misstrauen den Sinnen, da sie verführbar sind. Agnès Arnauld, Äbtissin von Port Royal seit 1662, formulierte allgemein: „[...] plus on ôte aux sens, plus on donne à l'esprit.“<sup>25</sup> Ihre Schwester Marie-Angélique Arnauld, Äbtissin des Klosters bis zu ihrem Tod 1661, ging davon aus, dass die Menschen einen natürlichen Hang zum Schönen haben, fügte dann aber hinzu: „Au lieu que

l'amour de la pauvreté fait choisir ce qui est le plus laid, le plus grossier, et le plus sale.“ Dank ihrer Liebe für die Armut habe sie ihren Hang zur Schönheit überwunden. In demselben Brief vom August 1652 heißt es weiter:

*„[...] je vous avoue qu'il n'y a personne qui aime tant à voir des choses belles, et que ma vanité et ma curiosité sont si grandes en cela, que je trouve jamais rien assez beau à mon gré. Mais j'aime par l'esprit de Jesus-Christ tout ce qui est laid, et je le choisis toujours pour mortifier cette inclination.“<sup>26</sup>*

Dieselbe Überlegung finden wir auch in den Schriften von Martin de Barcos, Abt von Saint-Cyran: „On peut bien dire à ce sujet [...] que les images les plus laides et les plus difformes sont les plus propres à représenter Dieu, que les plus belles et les plus agréables aux yeux.“<sup>27</sup> Es ist nicht allein die Überzeugung, dass die ideale Schönheit in der Wirklichkeit nicht existiert und die Sinne Gefahr laufen, durch die Schönheit korrumpiert zu werden, es handelt sich auch um eine Art von Strategie: Hässlichkeit ist der Beweis, dass die Bilder der Wirklichkeit folgen. Folglich muss der Künstler vermeiden, die Personen, die er porträtiert, zu verschönern, er darf nicht den ‚carprices‘ verfallen, die Martin de Barcos den italienischen Künstlern vorwirft<sup>28</sup> und Henri Sauval bei Simon Vouet beobachtet.

Pierre Nicole definierte schließlich Schönheit in seiner *Dissertatio de vera pulchritudine* (1659) völlig anders als die Akademie: „[...] les choses sont universellement belles lorsqu'elles s'accordent avec leur propre nature“,<sup>29</sup> und nicht dann, wenn sie einem Ideal folgen. Diese Idee findet sich auch in dem zentralen jansenistischen Traktat *La logique. Ou l'art de penser*, das Pierre Nicole und Antoine Arnauld, der Bruder der Äbtissinnen von Port-Royal, verfassten. Sie sprechen von „[...] cette excellente règle, qu'il n'y a rien de beau que ce qui est vrai.“<sup>30</sup> Das Schöne und das Wahre sind eins, es gibt keine Schönheit ohne Wahrheit.

Damit unterscheiden sich die Vorstellungen der jansenistischen Autoren und ihnen nahestehender Künstler zur Physiognomik völlig von denjenigen Le Bruns und der Akademiker. Ihr Ausgangspunkt sind nicht die Historienmalerei und deren Ausdrucksmöglichkeiten, ihr Interesse gilt vielmehr dem Porträt und dessen Wahrheit. Auch finden keine ästhetischen Kategorien Eingang in das Denken der Jansenisten, diese entwickeln eher eine Art Gegenästhetik. Und schließlich ist nicht die Rede von einer Typologie, einer Art von Grammatik der Gesichtszüge, wie sie Le Brun entworfen hat, oder einer wissenschaftlichen Annäherung so wie auch anthropologische



**Abb. 4** Philippe de Champaigne: Porträt eines Mannes.

Fragen keine Rolle spielen. Das Denken der Jansenisten hat ausschließlich religiöse Wurzeln. Die Porträts der den Jansenisten nahestehenden Künstler zeigen keine Korrespondenz zwischen äußeren Merkmalen und moralischen Eigenschaften der Personen, sie zeigen vielmehr das individuelle Erscheinungsbild eines jeden einzelnen.

Philippe de Champaigne folgte diesen Vorstellungen, seine Porträts bilden eine Art von Galerie unterschiedlicher Charaktere (Abb. 4). Sie beschreiben präzise das äußere Erscheinungsbild der Personen, und es besteht kein Zweifel, dass der Betrachter in der Lage versetzt ist, den Charakter des Dargestellten zu erkennen.

Champaigne zeigt sie, so wie sie sind, ohne Verweis auf ihre soziale Stellung oder ihren Glauben, wie er auch nie eine Person mythologisch oder historisch einkleidete. Er suchte entsprechend der Vorstellungen der Jansenisten die Wahrheit der Gesichter, von denen nichts ablenkt, keine Schminke, keine Perücke. Der Künstler verzichtete auch auf einen ‚apparat‘ mit teuren Kleidungsstücken und reich ausgestatteten Räumen, im

Gegenteil: Der Raum, in dem sich der Dargestellte befindet, ist kaum auszumachen. Im Allgemeinen bevorzugte Champaigne kleine Bildausschnitte. Und selbst wenn der Dargestellte präzise in der französischen Gesellschaft zu verorten ist, vermitteln die Werke vor allem eine menschliche Dimension und zeigen den Charakter der Person auf. Dies bedeutet nicht, dass Champaigne nicht auch an künstlerischen Aspekten interessiert war. Aber er suchte diese nicht in einem ‚apparat‘, in der Idealisierung einer Person, sondern etwa in der Behandlung des Materials, in der Wiedergabe einer Balustrade aus Stein, in der Ausformung der Haut des Gesichts, in der Fähigkeit, das Gesicht zu beleben.

Champaigne war äußerst erfolgreich, aber er arbeitete nicht für den Hof, auch nicht für die aufsteigende neue Schicht der Noblesse de robe. Insbesondere Repräsentanten der alten sozialen Ordnung, die mit der Niederschlagung der Fronde-Aufstände endgültig überwunden war, ließen sich von ihm malen, und eine große Gruppe unter ihnen waren jansenistische Würdenträger. Sein Konzept ist mit demjenigen von François de

La Rochefoucauld vergleichbar, wenn dieser 1659 sich selbst in seinem *Portrait de M. R. D. [M. de la Rochefoucauld] fait par luy-mesme* beschreibt:

„Je suis d'une taille médiocre, libre, et bien proportionnée. J'ay le teint brun, mais assez uny; le front élevé, et d'une raisonnable grandeur; les yeux noirs, petits, et enfoncés; et les sourcils noirs et épais, mais bien tournez. Je serois fort empesché à dire de quelle sorte j'ay le nez fait; car il n'est ny camus, ny aquilin, ny gros, ny pointu, au moins à ce que je croy. Tout ce que je sçay, c'est qu'il est plustost grand que petit, et qu'il descend un peu trop en bas. J'ay la bouche grande, et les lèvres assez rouges d'ordinaire, et ny bien ny mal taillées. J'ay les dents blanches, et passablement bien rangées. On m'a dit autrefois que j'avois un peu trop de menton. [...] Pour le tour du visage, je l'ay ou carré, ou en ovale; lequel des deux, il me seroit fort difficile de le dire. J'ay les cheveux noirs, naturellement frisez, et avec cela assez épais et assez longs, pour pouvoir prétendre en belle tête.“<sup>31</sup>

La Rochefoucauld beschreibt seine Physiognomie in allen Details und vergisst auch seine Charakterzüge nicht: er beschreibt sich als melancholisch, als nicht ehrgeizig, er liebt die schönen Dinge, auch das gesellige Leben. Vielleicht ist das Bild, das La Rochefoucauld von seinem äußeren Erscheinungsbild und von seinem Charakter zeichnet, ein wenig zu schmeichelhaft. Wichtig ist hier, dass er an keiner Stelle eine Verbindung zwischen beiden herzustellen versucht. Man findet keine Bemerkung, dass ein Teil seines Körpers oder seines Gesichts mit dem einen oder anderen Charakterzug korrespondiert. Sein Blick auf sich selbst ist empirisch, und obwohl er überzeugt zu sein scheint, dass es eine Beziehung zwischen dem Äußeren und dem Inneren gibt, verwendet er nicht eine Typologie, die starre Bezüge konstruieren würde.

## Die Kunstakademie und das Porträt

Kehren wir zu unserer Ausgangsfrage zurück. An der lebhaften und differenzierten Diskussion um das Porträt waren also nicht nur die Bildende Kunst beteiligt, sondern auch Literatur, Theologie, Panegyrik und die Naturwissenschaften. Insbesondere in dem Jahrzehnt um 1660 mehrten sich die Stellungnahmen, die dem Porträt eine große Bedeutung beimaßen. Und die meisten dieser Stimmen forderten, dass die Gattung der Wirklichkeit zu folgen habe. Man darf davon ausgehen, dass diese Diskussion auch innerhalb der Kunstakademie geführt wurde, die mit Philippe de Champaigne den bedeutendsten Porträtmaler der Zeit zu ihren Mitgliedern zählte. Diese Diskussionen haben indes keinen schriftlichen Niederschlag gefunden. Wie erklärt sich das

Schweigen der Institution, die zahllose Quellen zu anderen künstlerischen Fragen hinterlassen hat? Warum beteiligte sich die Akademie nicht an den lebhaften Diskussionen um das Porträt? Oder warum vermittelte sie zumindest den Eindruck, dies nicht zu tun? Wie können wir dieses Verhalten deuten, nicht allein im Zusammenhang mit der hier skizzierten Diskussion um das Porträt, sondern mit der Kunst der Epoche allgemein? Ein Autor des 18. Jahrhunderts kann uns helfen, eine Antwort zu finden.

„Jacob Jordans [...] hat mehr Ausdruck und Wahrheit als Rubens“, so zitiert Johann Joachim Winckelmann in seinem *Sendschreiben*, d. h. in seiner anonym veröffentlichten Gegenschrift auf seinen eigenen programmatischen idealistischen Text *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst* (1755) einen „Kenner der Kunst“, hinter dem sich Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville verbirgt.<sup>32</sup> In dem anti-idealistischen *Sendschreiben über die Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst* bezieht Winckelmann Punkt für Punkt eine Gegenposition zu den Thesen seiner *Gedanken* und betont, dass der für seinen Realismus kritisierte flämische Maler Jacob Jordaens einer der bedeutendsten Künstler ist und nicht unter „die Affen der gemeinen Natur“ zu zählen sei. Die fingierte Gegenschrift sollte ihm die Möglichkeit eröffnen, in einer erneuten, nun wieder unter seinem Namen erschienenen Antwort, der *Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*, seine eigentlichen Thesen zu wiederholen. Darin reagiert er indes nicht wirklich auf die mit dem Lob auf Jordaens verbundene Infragestellung einer idealistischen Position, sondern schwenkt zur Porträtmalerei und zu Anton van Dyck. Diesem würde, laut Winckelmann, „die sehr genaue Beobachtung der Natur“ vorgehalten, die Winckelmann indes in der Porträtmalerei („als kleine Unvollkommenheit“) zu akzeptieren bereit ist, die aber „in allen historischen Gemälden [...] ein Fehler“ wäre.<sup>33</sup> Damit scheinen in den Augen Winckelmans Porträtkunst und Historienmalerei zwei unterschiedliche Modi zu erlauben, die sich in ihrem Bezug auf die Wirklichkeit unterscheiden: der Porträtmaler könne der Wirklichkeit folgen, der Historienmaler müsse über diese hinausgehen.

Zu diesem Ergebnis hätte auch die Akademie kommen müssen, wenn sie sich offiziell in die Debatte eingebracht hätte. Insbesondere die Präsenz von Philippe de Champaigne, der sich sehr aktiv an dem akademischen Leben beteiligte, hätte keine andere Möglichkeit zugelassen. Und offensichtlich war es gerade das, was

die Akademie zu vermeiden versuchte: eine Theorie zu entwerfen, die in sich nicht kohärent ist und für die einzelnen Gattungen jeweils unterschiedliche Kriterien anwandte. Erklärtes Ziel der Akademie war es, eine allgemein gültige, alle Bereiche der Kunst gleichermaßen umfassende Kunsttheorie zu entwerfen. Und da war es nicht möglich, eine Gattung zu berücksichtigen, die sich der generellen idealistischen Linie entzog und eine stärkere Anlehnung an die Wirklichkeit erforderte.

## Abbildungsnachweis

**Abb. 1** Musée Thomas Henry, Cherbourg.

**Abb. 2** Musée des Beaux-Arts, Reims.

**Abb. 3** Privatsammlung.

**Abb. 4** Musée du Louvre, Paris.

## Anmerkungen

- 1 Die *Conférence* von Guillet de Saint-Georges *Sur le «Portrait du Roi de Henry Testelin* vom 6. Oktober 1691 stellt eine Ausnahme dar, indes entwickelt der Autor darin keine Überlegungen zum Porträt als künstlerischer Gattung: Guillet de Saint-Georges: „Sur le «Portrait du Roi» de Henry Testelin (1667)“, in: *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Band 2, 2 (Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts 2008), 409–417. Zum Porträt im Frankreich des 17. Jahrhunderts und zu den im Folgenden behandelten Fragen siehe auch den reichen Ausstellungskatalog *Visages du grand siècle: Le portrait français sous le règne de Louis XIV*, Musée des Beaux-Arts, Nantes, 20. Juni – 15. September 1997; Musée des Augustin, Toulouse, 8. Oktober 1997 – 5. Januar 1998 (Paris: Somogy 1997).
- 2 „Statuts et reglements de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture établie par le Roy, faits par l'ordre de sa Majesté, et qu'elle veut estre executez. Du 24 décembre 1663“, Art. XIII, in: *Louis Vitet: L'Académie royale de peinture et de sculpture: Étude historique* (Paris: Michel Lévy frères 1861), 265.
- 3 André Félibien: *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667* (Paris: Frédéric Leonard 1668), Préface, [XV].
- 4 Antoine Furetière: *Dictionnaire universelle: Contenant generalement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, 3 Bände (La Haye und Rotterdam: Arnout et Reinier Leers 1690), Band 3, o. S., Lemma: Portrait.
- 5 Zu dem Thema siehe Thomas Kirchner: *Der epische Held: Historienmalerei und Kunstpolitik im Frankreich des 17. Jahrhunderts* (München: Wilhelm Fink Verlag 2001), 57–63.
- 6 Bernard Dupuy du Grez: *Traité sur la peinture pour en apprendre la teorie et se perfectionner dans la pratique* (Toulouse: Pech & Pech 1699), 318.
- 7 Siehe Françoise Bardou: *Le portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII: Mythologie et politique* (Paris: Picard 1974).
- 8 Gabriele Paleotti: *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, in: *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, hrsg. von Paola Barocchi, 3 Bände (Bari: Giuseppe Laterza & Figli 1960–1962), Band 2 (1961); auch Gabriele Paleotti: *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, hrsg. von Stefano Della Torre (Vatican: Libreria Editrice Vaticana, Cad & Wellness 2002).
- 9 Charles Sorel: *La description de l'isle de portraiture, et de la ville des portraits* (Paris: Charles de Sercy 1659), 13f.
- 10 *Ibid.*, 20f.
- 11 *Ibid.*, 26f.
- 12 *Ibid.*, 106.
- 13 Nicolas Catherinot: *Traité de la peinture* (Bourges 1687), 11.
- 14 *Œuvres de Blaise Pascal publiées suivant l'ordre chronologique avec documents complémentaires, introductions et notes*, hrsg. von Léon Brunschwig, Pierre Boutroux und Félix Gazier, 14 Bände (Paris: Librairie Hachette 1908-1925), 3<sup>e</sup> série, Pensées, hrsg. von Léon Brunschwig, Band 12 (1925), 36, § 26.
- 15 *Il primo libro delle lettere di Nicolo Martelli* (Firenza 1546), Brief vom 28. Juli 1544, 29f., hier zitiert nach Giorgio Vasari: *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, hrsg. von Paola Barocchi, Band 3, Commento (Mailand und Neapel: Riccardo Ricciardi 1962), 993f.
- 16 Zu der Galerie siehe zuletzt Silvain Laveissière: „Le conseil et le courage: La galerie des Hommes illustres au Palais-Cardinal, un autoportrait de Richelieu“, in: *Richelieu: L'art et le pouvoir*, Ausst.-Kat. Musée des Beaux-Arts, Montréal, 20. September 2002 – 5. Januar 2003; Wallraf-Richartz-Museum – Fondation Corboud, Köln, 31. Januar – 21. April 2003 (Gent: Snoeck-Ducaju & Zoon 2002), 64–71.
- 17 Henri Sauval: *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, 3 Bände (Paris: Charles Moette & Jacques Chardon 1724), Band 2, 166. Weiter heißt es: „Champagne fut plus religieux, et n'épargna rien pour faire revivre la mémoire et les visages de ceux qu'il avoit choisis pour lui: il peignit d'après Porbus le portrait de Henri IV, d'après Vandik celui de Marie de Medicis, d'après Raphaël Gaston de Foix; à l'égard des autres il chercha dans Thevet [André Thevet, *Les Vrais Pourtraits et vies des hommes illustres grecz, latins et payens, recueilliz de leurs tableaux, livres, medalles antiques et modernes*, Paris, 1584], et remua les cabinets les plus curieux pour les trouver.“ *Ibid.*, 166f.
- 18 *Ibid.*, Band 2, 168.

- 19 Charles-Alphonse Du Fresnoy: *L'art de la peinture: Traduit en françois, avec des remarques necessaires et très-amples* [von Roger de Piles] (Paris: Nicolas L'Anglois 1668), 40.
- 20 Catherinot: *Traité de la peinture* [wie Anm. 13], 11.
- 21 André Félibien: *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, 5 Bände (Paris: Pierre le Petit 1666-1688), Band 4 (1685), 7<sup>e</sup> entretien, 145f.
- 22 Marin Cureau de La Chambre: *L'art de connoître les hommes: Première partie: Où sont contenus les discours preliminaires qui servent d'introduction à cette science* (Paris: Pierre Rocolet 1659), Dédication, [II].
- 23 René de Ceriziers: *Le heros françois, ou l'idée du grand capitaine* (Paris: Jean Camusat 1645), 8–10.
- 24 Jean-François Senault: *L'homme criminel, ou la corruption de la nature par le péché, selon les sentimens de saint Augustin* (Paris: Jean Camusat & Pierre le Petit 1644), 477.
- 25 *Lettres de la mère Agnès Arnauld, abbesse de Port-Royal, publiées sur les textes authentiques avec une introduction par M. P. [Armand-Prosper] Faugère*, 2 Bände (Paris: Benjamin Duprat 1858), Band 1, Lettre à sœur Élisabeth de Sainte-Agnès, le 22 septembre 1668, 145.
- 26 *Entretiens ou conférences de la révérende mère Marie-Angélique Arnauld, abbesse et réformatrice de Port-Royal* (Paris: Antoine Boudet 1757), entretien du 27 août 1652 «Sur la pauvreté», 124f.
- 27 *Lettres chrétiennes et spirituelles de messire Jean du Verger de Hauranne, abbé de S. Cyran, qui n'ont point encore été imprimées jusqu'à présent* (Lyon: Jean Baptiste Bourlier & Laurent Aubin 1674), Band 2, 316.
- 28 *Correspondance de Martin de Barcos, abbé de Saint-Cyran, avec les abbeses de Port-Royal et les principaux personnages du groupe janséniste*, hrsg. von Lucien Goldmann (Paris: Presses universitaires de France 1956), Lettre à Jean-Baptiste de Champagne, neveu de Philippe de Champagne, le 28 octobre 1674, 406.
- 29 Der lateinische Text von Pierre Nicole veröffentlicht im Vorwort zu „Epigrammatum delectus ex omnibus tum veteribus tum recentioribus poetis“ von Claude Lancelot, ins Französische übersetzt von Germain de Lafaille und veröffentlicht unter dem Titel *Traité de la beauté des ouvrages de l'esprit, et particulièrement de l'épigramme, où l'on donne des règles certaines pour en connoître le vray et le faux* (Toulouse: Guillaume-Louis Colomyez & Jérôme Posuël 1689).
- 30 [Pierre Nicole et Antoine Arnauld]: *La Logique ou l'art de penser contenant outre les règles communes plusieurs observations nouvelles propres à former le jugement*, 2. überarbeitete und erweiterte Ausgabe (Paris: Jean de Lavnay 1664), 360.
- 31 „Portrait de M. R. D. [M. de la Rochefoucauld] fait par luy-mesme“, in: *Recueil des portraits et éloges en vers et en prose dédié à son altesse royalle Mademoiselle*, hrsg. von Mlle de Montpensier (Paris: Charles de Sercy & Claude Barbin 1659), 618f.
- 32 Johann Joachim Winckelmann: „Sendschreiben über die Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst“, in: id.: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*, 2. Aufl. (Dresden und Leipzig: Im Verlag der Waltherischen Handlung 1756), 72. Winckelmann bezieht sich hier auf Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville: *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, 3 Bände (Paris: De Bure 1745–1752), Band 2 (1745), 165.
- 33 Johann Joachim Winckelmann: „Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst und Beantwortung des Sendschreibens über diese Gedanken“, in: id.: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst* [wie Anm. 32], 134.