

Christina Posselt-Kuhli – Jakob Willis

## « *La voilà, cette main, qui se met en chaleur* »

### Intermediale Heroisierungsstrategien bei Molière und Pierre Mignard am Beispiel des Gedichts *La Gloire du Val-de-Grâce*

#### 1. Einleitung

Das für Molières Gedicht *La Gloire du Val-de-Grâce* (1669) titelgebende Fresko in der Kirche Val-de-Grâce in Paris, von Pierre Mignard unter Rückbezug auf die barocken römischen Kuppelausmalungen von Correggio, Lanfranco und Pietro da Cortona zwischen 1663 und 1666 geschaffen<sup>1</sup> und von Charles Perrault noch Jahre später als „plus grand morceau de peinture à fresque qui soit dans l'Europe“ (Perrault 476) bezeichnet,<sup>2</sup> öffnet dem Betrachter den Blick zum Himmel [Abb. 1]. In konzentrischen Kreisen sind Gruppen von Heiligen, Märtyrern, Aposteln und Propheten als Gefolge der zentralen Figuren am höchsten Punkt der Kuppel angeordnet. Dort gipfelt der himmlische Reigen in der Dreifaltigkeit (Christus und Gottvater, zwischen ihnen in einer Lichtgloriole die Taube des Heiligen Geistes), an die Anne d'Autriche ihren Wunsch adressiert: die Geburt eines Thronfolgers für das französische Königreich. Die Stifterin,<sup>3</sup> deren Rolle durch das Kirchenmodell in ihren Händen kenntlich gemacht ist, wird durch die räumliche Teilhabe an der göttlichen Sphäre besonders hervorgehoben.<sup>4</sup> In dreifacher Rolle wird sie als Königin, als Königinmutter und als Regentin figuriert.<sup>5</sup> Nicht nur der ‚très chrétien Roi‘ von Gottes Gnaden – hier Saint Louis (Louis IX), der Anne gegenüber platziert ist und wie diese den bourbonischen Königsmantel trägt (Germann 52-53) –, auch die Königin wird damit in Gottes Nähe gerückt: umarmt von der Heiligen Anna kniet sie in anbetender Haltung, in ihrer Pose und Gestik damit ähnlich der über ihr auf einer Wolkenbank sitzenden Maria. Die von den Benediktinerinnen von Val-de-Grâce verehrte Jungfrau Maria wird so mit dem Mutterwunsch bzw. dem Muttersein der Königin in Verbindung gebracht (1638 wird Louis XIV geboren; bei der Weihe der Kirche im Jahre 1665 ist er bereits 27 Jahre alt). Außerdem drückt die Komposition die göttliche Begünstigung ihrer Herrschaft aus. Die in der Kuppel noch als Wunsch dargestellte,

zu Beginn der Arbeit am Fresko aber bereits historischer Fakt gewordene Geburt des lange ersehnten Sohnes, der der königlichen Dynastie den Fortbestand sichert, wird so als Zeichen des göttlichen Beistands inszeniert.

Auf diese Ausgangssituation nimmt auch ein paratextuelles Element von Molières Gedicht Bezug: In der Vignette zu Beginn des Textes wird eine Malerwerkstatt gezeigt und damit auf die handwerklichen wie wissenschaftlichen Bedingungen der Produktion von Kunstwerken verwiesen [Abb. 2] – ebenso wie die anderen Kupferstiche wurde die Vignette von Mignard selbst entworfen und von François Chaveau gestochen und somit bewusst eingeschrieben in das Spiel von Text und Bild, das Molière innerhalb seines Gedichtes entwirft, wie noch zu zeigen sein wird. Diese Szene ist auf der gleichen Textseite mit dem Auftrag und der Stifterin in Bezug gesetzt – in der Initiale ‚D‘ des Gedichts erscheint Anne d'Autriche, die in einem Hermelinmantel vor einer Art Altar kniet, auf dem eine Krone und ein Buch abgelegt sind. Sie hält auch hier ein Kirchenmodell, die Repräsentation von Val-de-Grâce, in Händen und blickt nach oben ins göttliche Licht.

Das Gedicht, das Molière 1669 auf das Fresko seines engen Freundes Mignard verfasste,<sup>6</sup> fügt sich in die Reihe der Lobgesänge ein, die Zeitgenossen wie Perrault auf das Gemälde anstimmten. Es betont die enge Verbindung von Dichtung und Malerei, die in der Tradition des ‚ut pictura poiesis‘ als Schwesternkünste bezeichnet werden, und wird, so die These, vor dem Hintergrund einer komplexen literatur- und kunstpolitischen Entstehungssituation zu einem Medium der Heroisierung von Maler und Autor. Während Mignard in seinem Kuppelfresko die Herrscherin Anne d'Autriche durch die Nähe zur Sphäre des Göttlichen indirekt divinisiert, stilisiert Molière in seinem Gedicht Mignard zum Künstlerhelden und schafft es, durch die Heroisierung des Freundes auch die eigene Kunst aufzuwerten.

Im Folgenden wird in einem ersten Schritt eine Heuristik entwickelt, die es erlaubt, Strategien der Heroisierung in unterschiedlichen Medien nachzuvollziehen, bevor in einem zweiten Schritt das Gedicht unter Berücksichtigung seiner kunsttheoretischen und kunstpolitischen Kontexte eine eingehende Analyse erfährt. Neben den literarischen und kunsttheoretischen Diskursen sollen dabei auch die bislang kaum beachteten Kupferstiche der beiden ersten Editionen des Gedichts in die Interpretation der intermedial gestalteten heroischen Motive einbezogen werden.<sup>7</sup>

## 2. Intermediale Heroisierungsstrategien – einige theoretische Überlegungen

Heroisierungen, so lässt sich zeit- und kulturübergreifend sagen, sind kommunikativ-mediale Strategien und Verfahren, durch die eine Figur als Heros, d. h. als Held oder Heldin, gekennzeichnet wird. Möchte man, was bislang kaum systematisch geschehen ist,<sup>8</sup> derlei Prozesse genauer beschreiben, sollte erst einmal geklärt werden, was man unter einem Held, einer Heldin bzw. einer heroischen Figur versteht.

Bei einem Helden handelt sich um eine meist maskuline Figur, die durch außergewöhnlich mutige Taten dazu beiträgt, das je nach kulturellem Kontext und Wertesystem anders definierte ‚Gute‘ unter großem persönlichen Einsatz zu erkämpfen oder zu verteidigen. Neben Göttern gehören Helden dabei zum unverzichtbaren imaginativen Personal aller Kulturen von der Antike bis zur Gegenwart, wobei mit Blick auf das Heldenpantheon der christlich-abendländischen Kulturgeschichte festgestellt werden kann, dass darin fiktiv-mythologische Figuren wie Achill, Perseus und Herkules neben historischen Persönlichkeiten wie Alexander dem Großen, Luther und Napoleon stehen. Helden, so ist einzuschränken, sind immer nur Helden für und innerhalb einer bestimmten sozialen Gruppe. Für diese erfüllen sie als Projektions- und Identifikationsfiguren soziale, politische und ethisch-moralische Funktionen.

Grundsätzlich müssen zwei unterschiedliche Verwendungsweisen des Begriffs ‚Held‘ voneinander abgegrenzt werden: Der ursprüngliche semantische Bereich bezieht sich auf den altgriechischen Begriff des Heros (ἥρωας) im Sinne eines Kriegers oder Halbgottes und meint jene außergewöhnlich tapferen Figuren wie Perseus, Hektor und Achill. Der später hinzugekommene Bereich, der außerhalb des Untersuchungshorizonts dieser Analyse liegt, bezeichnet die

handlungstragende Figur eines literarischen oder kinematografischen Werkes, ab einem bestimmten Zeitpunkt auch unabhängig davon, ob diese Hauptfigur noch heroische Züge im ursprünglichen Sinne trägt.<sup>9</sup> Zum Zwecke einer systematischen Minimaldefinition, die freilich nicht über den Status einer Heuristik hinauskommt, ließen sich die ‚heroischen Helden‘, um die es dieser Untersuchung geht, durch die allesamt notwendigen, für sich aber nicht hinreichenden Attribute ‚Autonomie‘, ‚Transgressivität‘, ‚Agonalität‘ und ‚Charisma‘ charakterisieren.<sup>10</sup> Der Held oder die Heldin ist eine Figur, deren Exzeptionalität sich als Schnittmenge eben jener Eigenschaften konstituiert.

Heroisierungen sind vor diesem Hintergrund Verfahren, durch die einer Figur heroische Attribute zugeschrieben werden. Diese „vollziehen und stabilisieren sich [...] in sozialen und kommunikativen Prozessen, die medialer Präsentation bedürfen und affektiv wie normativ aufgeladen sind“ (von den Hoff u. a. 8). Neben den produzierenden Akteuren, wie etwa Dichtern, Malern oder, seit der Moderne, Journalisten, sind an Prozessen der Heroisierung immer auch verschiedene Publika beteiligt, die eine bestimmte Figur, so die Strategie denn Erfolg hat, als einen Helden oder eine Heldin wahrnehmen und verehren. Die Konstruktionen und Inszenierungen des Heroischen sind vielfältiger Art, so dass sie an dieser Stelle nur cursorisch erwähnt werden können:

Neben der einfachen Bezeichnung einer Figur als ‚Heros‘, ‚Held‘, ‚hero‘, ‚héros‘, ‚eroe‘ usw., die, sei es schriftlich oder mündlich, im Bereich des Sprachlichen operiert, ist hier vor allem das Einordnen in eine heroische Genealogie zu nennen. Indem die betreffende Figur mit bereits etablierten Helden des kulturellen Repertoires verglichen wird, werden die (heroischen) Eigenschaften der Modellfigur auf sie übertragen. Die Malerei kennt dabei Verfahren wie die bildliche Amalgamierung von Modell und historischer oder mythologischer Figur in der porträthafter Angleichung des Herrschers an einen Helden zum Zwecke der Sichtbarmachung von Tugenden und Qualitäten, die dem Helden eignen und auf den Herrscher übertragen werden. Die Literatur kann ihrerseits auf Reihungen, Allegorien, Symbole, Metaphern und Vergleiche zurückgreifen. Eines solchen Vergleichs bedient sich beispielsweise Jean Racine, wenn er in der *épître au Roi* zu seiner Tragödie *Alexandre le Grand* auf eine für die Zeit und die Textsorte paradigmatische Art und Weise formuliert:

Il faut auparavant m'essayer encore sur quelques autres Héros de l'Antiquité: Et je prévois qu'à mesure que je prendrai de nouvelles forces, V. M. [Votre Majesté;

Anmerkung der Verfasser] se couvrira Elle-même d'une gloire toute nouvelle; que nous la reverrons peut-être, à la tête d'une Armée, achever la Comparaison qu'on peut faire d'Elle et d'Alexandre, et ajouter le titre de Conquérant à celui du plus sage Roi de la Terre. (Racine 124)

Zusätzlich zur Nennung und zur Einbettung in eine heroische Genealogie seien noch zwei weitere Verfahren genannt: die Hervorhebung der Figur mittels räumlicher Positionierung und Farbgebung sowie ihre Repräsentation durch Symbole des Heroischen. Erstgenanntes Verfahren zielt darauf ab, den exceptionellen Status der zum Helden ernannten Figur auch sprachlich-medial auszudrücken und findet, oft im Verbund mit anderen Heroisierungsverfahren, medienübergreifend Anwendung. Besonders häufig werden die Figuren durch ihre außergewöhnliche Größe gekennzeichnet, so etwa bei verschiedenen Reiterstandbildern und anderen monumentalen Heldenstatuen wie Michelangelos *David*<sup>11</sup>. Auch großformatige Gemälde wie Poussins *Raub der Sabinerinnen*<sup>12</sup> oder LeBruns *Einzug Alexanders in Babylon*<sup>13</sup> vermitteln den exceptionellen Status der heroisierten Figuren durch die Dimension der Bildfiguren. Die Hervorhebung kann aber auch dadurch erfolgen, dass die Helden durch eine Form des Glanzes als ‚Lichtfiguren‘, als Quelle oder Zentrum von Lichtstrahlen, inszeniert werden.<sup>14</sup> Während dieser in unterschiedlichen Medien Anwendung findende Glanz des Helden als indexikalisches Zeichen die sprachlich nicht fassbare auratische Präsenz der heroischen Figur zum Ausdruck bringen soll (Soeffner 55)<sup>15</sup>, zielen andere Verfahren der Repräsentation darauf ab, die Figur durch symbolische Zeichen als Held oder Heldin zu konstruieren. Diese letztgenannten Darstellungsverfahren sind besonders in den bildenden Künsten weit verbreitet, wo etwa die Nähe zum Göttlichen bzw. zu den Göttern oder die Krönung durch Götter oder Personifikationen und Allegorien wie Ruhm und Fama den Heldenstatus in der Komposition visualisieren.<sup>16</sup> Auch nobilitierende Architektur-elemente, Attribute wie das Löwenfell und die Keule des Herkules, die auf Alexander den Großen verweisende Anastole römischer Porträts,<sup>17</sup> die Schleuder Davids und der Lorbeerkranz der siegreichen Heroen werden verwendet, um Figuren symbolisch zu heroisieren.

Neben diesen Verfahren, die für sich in der Forschung zum Teil bereits intensiv besprochen wurden, müssen insbesondere auch jene Strategien zum Bereich der Heroisierung gerechnet werden, durch die bestimmte Figuren mit den oben genannten Attributen Autonomie, Transgressivität, Agonalität und Charisma, und oftmals ohne die explizite Nennung der Bezeichnung

‚Held‘ oder ‚Heldin‘, als exzeptionelle Figuren des Heroischen dargestellt werden. Eine Reihe dieser Strategien lassen sich auch in Molières Enkomium beobachten.

### 3. Heroisierungsstrategien in Molières Gedicht *La Gloire du Val-de-Grâce*

Molières Langgedicht *La Gloire du Val-de-Grâce* (1669) entsteht zu einer Zeit, als der Dramatiker, seit 1665 Leiter der ‚Troupe du Roi‘ und damit unter besonderer Protektion durch Louis XIV, mit Stücken wie *Le Misanthrope* (1666), *Amphytrion* (1668) und *L'avare* (1668) große Bühnenerfolge feiert und, wenngleich nicht unumstritten, auf dem Gipfel seines Ruhmes angelangt ist. Wenn vor diesem Hintergrund die Hauptintention des Werkes wohl darin zu sehen ist, dass Molière sein Ansehen und seine Machtstellung dazu nutzt, um einen guten Freund als Künstlerhelden zu stilisieren (und damit Mignards Erschaffung von Kunst als heroische Tat darzustellen)<sup>18</sup>, geht es ihm zweifelsohne auch darum, eine vor allem auf das Kolorit ausgerichtete Kunsttheorie für sich zu nutzen [vgl. 3.3.1], die auf das eigene Theaterschaffen zurückverweist und somit auch ihn selbst als Künstler heroisiert (Molière 1349).<sup>19</sup>

#### 3.1. Formale und inhaltliche Bestimmung

Das aus 366 sich paarweise reimenden Alexandrinern aufgebaute Gedicht ist in 15 Sinneinheiten unterteilt. In der ersten Einheit (V. 1-18) wendet sich der Dichter bzw. seine lyrische Sprecherinstanz an die Kirche Val-de-Grâce, deren Ruhm ihm Anlass für sein Werk ist bzw. deren Ruhm er gewillt ist, durch das eigene Schaffen zu mehren. Besonders das „chef-d'œuvre fameux“ (V. 14), Mignards Fresko, wird dabei schon zu Beginn gepriesen und als „plus bel effet des grands soins“ (V. 17) der Stifterin Anne d'Autriche bezeichnet. Der zweite Abschnitt (V. 19-38) stellt dann eine direkte Ansprache an Mignard dar, die zum einen darauf abzielt, das Ingenium des Malers zu betonen („Toi qui, dans cette coupe à ton vaste génie / Comme un ample théâtre, heureusement fournie“, V. 19-20) und zum anderen die Frage aufwirft, welches geheime Wissen, welches Vermögen, ja welches „feu divin“ (V. 27) die geniale Kunst möglich mache. „Dis nous“, fordert Molière, „quel est ce pouvoir, qu'au bout des doigts tu portes“ (V. 27-31). Da der angesprochene

Maler jedoch stumm bleibt und sein wertvolles Geheimnis nicht lüften möchte, wendet sich der Poet im dritten Abschnitt (V. 39-50) dem Gemälde selbst zu, das als „école ouverte“ (V. 44) das Schweigen bricht: „[T]on pinceau s'explique, et trahit ton silence“ (V. 39).

Dieses Motiv nimmt auch die bereits erwähnte Vignette zu Beginn des Gedichts auf [Abb. 2]. So wie Molière eine ‚Schule des Sehens‘ durch seine Beschreibung aller Bestandteile der Kunst nach zeitgenössischen kunsttheoretischen Vorstellungen eröffnet [vgl. 3.2.], befinden sich die im Kupferstich gezeigten Putti in der ‚Schule der Kunst‘, der Malerwerkstatt. Auf die Inspiration der ‚arcanæ‘ der Musen folgt somit die praktische Bildproduktion. Unter der Ägide Minervas, die als Büste auf einem Sockel in der Mitte des Raumes wacht, üben sich die Putti im Zeichnen (nach antiken Vorbildern, als welche Minerva dargestellt ist), in der Perspektivlehre und im nächsten Schritt womöglich auch dem dritten Teil der Malerei, der Farbe (der Putto ganz links scheint Farbe anzureiben). Palette und Malerstab sowie Messinstrumente, ein Globus und Bücher im Hintergrund verweisen auf die Verbindung von Handwerk und Wissenschaft. Als intellektuelle Kunst der ‚imitatio‘ wird die Malerei durch die beiden Masken am Kamin ausgewiesen und damit ihre Fähigkeit, nachzuahmen und zu täuschen im Spiel von ‚imitatio‘ und ‚dissimulatio‘, alludiert.

Sehr ausführlich und mit Verweis auf eine Vielzahl kunsttheoretischer Motive, die noch genauer zu betrachten sein werden, wird in den folgenden drei Abschnitten von Molières Gedicht beschrieben, welche Prinzipien eines vollkommenen Kunstwerks das Fresko den interessierten Betrachter lehren kann: diese sind ‚invention‘ (V. 51-104), ‚dessein‘ (V. 105-152) und ‚couleur‘ (V. 153-186). Nachdem Molière in den drei langen Abschnitten somit die von Mignard wie von kaum einem anderen Maler beherrschten Prinzipien der idealen Kunst expliziert und dem Leser dadurch vermeintlich auch den Schlüssel zur Reproduktion des „éclatant morceau de savante peinture“ (V. 15) an die Hand geliefert hat, betont der Verfasser im siebten Sinnabschnitt (V. 187-206), dass ein geniales Kunstwerk wie das Fresko Mignards selbst dann nicht nachgeahmt werden könne, wenn man, wie soeben von Molière persönlich kundig durchexerziert, sein Wesen bis ins letzte Detail beschreiben würde. Der geniale Künstler verfüge über Talente, die sich schlichtweg nicht erlernen ließen: „Il y faut des talents que ton mérite joint; / Et ce sont des secrets qui ne s'apprennent point“ (V. 194-195). Im nun folgenden Passus wendet sich Molière an die Schwestern des Benediktinerordens der Kirche Val-de-Grâce, die in hyperbolischer, leicht

zum Ironischen tendierender Art als „[p]urs esprits“ (V. 211) und „[b]eaux temples des vertus“ (V. 212) bezeichnet werden und unterstreicht, dass die Schwestern an dem Fresko spüren könnten, wie sich die „ardeur de vos désirs“ (V. 221) verdopple. Nach diesem von sexuellen Doppeldeutigkeiten geprägten Abschnitt,<sup>20</sup> der gerade auch im zeitlichen Kontext der seit dem Stück *Le Tartuffe* anhaltenden klerikalen Kritik als spielerische Provokation zu verstehen sein dürfte, wendet sich Molière nun voller Dank an Rom (V. 227-236), das nicht nur seit jeher Vorbild gewesen sei, sondern zudem auch ganz entschieden mit dazu beigetragen habe, dass Mignard während seines langen Aufenthalts dort zu dem „grand homme“ wurde, der, „devenu tout Romain“ (V. 234), nun Frankreich neuen Glanz verleihe. In der darauf folgenden Sinneinheit (V. 237-279) widmet sich der Dichter der Technik der Freskomalerei und breitet ein Argument aus, das deren Überlegenheit über die Ölmalerei verdeutlichen soll: Im Anschluss an die heroische Darstellung des Freskomalers, dessen „main prompte“ (V. 267) das „grand génie“ (V. 242) zeige, schildert der Verfasser in knappen Worten die allgemeine Rezeption des Kuppelfreskos bei Hof und in der Stadt (V. 280-289) und betont, dass das Gemälde gerade auch deshalb auf großes Wohlgefallen gestoßen sei, weil es als „belle inconnue“ (V. 282) eine Neuheit in Paris dargestellt habe: „Jamais rien de pareil n'a paru dans ces lieux“ (V. 281).<sup>21</sup> Die beiden nächsten Abschnitte handeln dann von der wohlwollenden Aufnahme des Kunstwerks durch den König (V. 291-303) und seinen Finanzminister und ‚Surintendant des Bâtimens, Arts et Manufactures‘, Jean-Baptiste Colbert (V. 304-312). Zum einen hebt Molière bezüglich des Königbesuchs in formvollendeter panegyrischer Manier hervor, dass der Verdienst des Werkes erst durch die „éclatante visite“ (V. 292) des urteilskräftigen „roi judicieux“ (V. 301) und seine in zwei Worten vorgetragene „éloge glorieux“ (V. 302) hervorgetreten sei, zum anderen schildert er, wie Colberts guter Geschmack „suit celui de son maître“ (V. 303) und er folgerichtig „[a] senti même charme“ (V. 304). Im daran anschließenden Abschnitt lässt Molière den Genius Mignards noch einmal in einer eindringlichen Beschreibung aufblitzen, indem er das Geschehen deiktisch vergegenwärtigt und performativ nachvollziehbar macht (V. 313-326). Als würde der Maler, einem Wunder gleich, gerade vor seinen Augen agieren, heißt es: „La voilà, cette main, qui se met en chaleur: / Elle prend les pinceaux, trace, étend la couleur [...]“ (V. 313-314). Nach dieser zweiten, in seiner rhetorischen Gestaltung im Vergleich zum Beginn des Gedichts deutlich eindrücklicheren Glorifizierung des genialen Künstlers, wendet sich

Molière im letzten Sinnabschnitt des Gedichts noch einmal an Colbert, um diesen daran zu erinnern, dass geniales Künstler- und höfisches Bittstellertum einander ausschließen („Qui se donne à sa cour, se dérobe a son art“, (V. 346)) und dass er, auch im eigenen Interesse, nichts unversucht lassen solle, um die wahre Kunst und die wahren Künstler zu fördern: „C'est ainsi“, so der mahnende Schlussgedanke, „que des arts la renaissance gloire / De tes illustres soins ornera la mémoire“ (V. 263-264). Die heroische ‚fama‘ der Mächtigen, daran lässt Molière keinen Zweifel, hängt ganz entschieden von der medialen Konstruktionsleistung der Künstler ab. Nur wenn Dichter, Maler und andere Kunstschaffende die Leistungen der Mächtigen – hier Colberts und des Königs Engagement für die Künste – in ihren Werken in zeitlose Formen brächten, so will Molière verstanden werden, könnten diese sich einen dauerhaften Ehrenplatz im kollektiven Gedächtnis der Menschheit sichern.<sup>22</sup> Dass damit auch der Künstler Anteil an der heroischen ‚memoria‘ hat, ist eine tradierte Vorstellung (man denke beispielsweise nur an das berühmte Motiv des ‚aere perennius‘ bei Horaz), in die sich Molière und über ihn auch Mignard als Künstlerhelden einschreiben.

### 3.2. Kunstpolitische Hintergründe und intertextuelle Bezüge

Bevor es in der Folge darum geht, die unterschiedlichen Heroisierungsstrategien herauszuarbeiten, die Molière in seinem Lobgedicht auf Mignards Kuppelfresko verfolgt, ist es nötig, die kunstpolitischen Hintergründe und intertextuellen Bezüge der Werke zu erläutern, ohne die Molières Gedicht nicht adäquat erfasst werden kann. Gerade in einer Zeit wie der französischen Klassik, in der die künstlerische Produktion sehr stark im Zeichen von Politik und Ökonomie steht, müssen Heroisierungen immer auch als Teil berufsfeldbezogener Strategien betrachtet werden. Pierre Mignard, der über 20 Jahre in Rom gelebt und gearbeitet hat, kam 1655 nach Paris – eine Stadt, die kunstpolitisch von der ‚Académie Royale de Peinture et de Sculpture‘ beherrscht wurde. Unter dem Vorsitz ihres Direktors Charles LeBrun erarbeitete sie Grundlagen und Regeln für die Malerei, die im absolutistischen Frankreich hauptsächlich der Herrscherpanegyrik diene. Heroische Themen und ein klarer Bildaufbau sollten das Bild eines tugendhaften und im Kampf bewährten Louis XIV vermitteln. Der Figurenreichtum und der Akzent auf die koloristische Lichtwirkung, die Mignard in Anlehnung an die genannten italienischen Vorbilder einsetzt, scheinen dem akademischen

Regelkanon jedoch nicht zu entsprechen. Tatsächlich stand Mignard in direkter Konkurrenz zu LeBrun – beide bemühten sich um königliche Aufträge, darunter Porträts der königlichen Familie<sup>23</sup> – und waren auch in Bezug auf die ‚Académie‘ Rivalen. Einen Eintritt in die Akademie verweigerte Mignard, der nicht unter die Ägide des sieben Jahre jüngeren LeBrun geraten wollte, bis er schließlich 1690, nach dem Tod des ‚Premier Peintre du Roi‘, selbst Direktor der ‚Académie‘ wurde. Die Rivalität der Künstler wurde jedoch nicht nur auf dem Feld der Malerei ausgetragen, sondern auch im institutionalisierten Kontext der ‚Académie‘, in dem sich in den 1660er Jahren die Textgattungen Kunstkritik und -theorie etablierten. Molière bezieht sich in seinem Gedicht auf eine Reihe von Autoren und Schriften, die auf kunsttheoretischem und ästhetischem Feld miteinander rivalisierten, wobei der grundlegende Text für seine Argumente schon lange in Charles-Alphonse Dufresnoys *De arte graphica* erkannt worden ist. Der seit einem gemeinsamen Romaufenthalt mit Mignard befreundete Künstler, der auch an der Kuppelausmalung von Val-de-Grâce beteiligt war, verfasste zwischen 1635 und 1656 sein lateinisches Gedicht als eine Art Theorie zur Malerei Mignards. Schließlich war es aber der Kunstschriftsteller Roger de Piles, der 1668 – nach der Publikation des lateinischen Textes durch Mignard – unter dem Titel *L'Art de Peinture* eine französische Übersetzung veröffentlichte, die jedoch durch Änderungen im Text, Anmerkungen und eine den Akademieforderungen nach allgemeingültigen Kunstregeln entsprechende ‚table de préceptes‘ stärker zu einem Reflex der aktuellen akademischen Kunst geworden war. Diese fast noch druckfrische Stellungnahme zu den Aufgaben der französischen Kunst war der Text, den Molière seinem Gedicht zugrunde legte und damit sowohl den Diskurs der ‚Académie‘ aufgriff als auch eine lobende Beschreibung von Mignards künstlerischen Prinzipien realisierte.

### 3.3. Heroisierungsstrategien

Inwiefern in dieser Lobrede Heroisierungsverfahren zum Einsatz kommen, soll nun genauer erörtert werden. Im Rückgriff auf die im theoretischen Teil formulierten Überlegungen lassen sich im Zusammenwirken von Text und Grafik insgesamt sechs verschiedene Strategien nachweisen, wobei die ersten fünf davon auf kunsttheoretische Argumente rekurrieren, die sechste hingegen auch deutlich die formalen Attribute des Heroischen betont.

### 3.3.1. Heroisierungsstrategie I – das Kolorit

Molière hebt in Mignards Werk die ‚variété‘ und Lebendigkeit hervor, beides Kategorien, die eine lange Tradition in der italienisch geprägten Kunsttheorie haben. Der Dreiklang von ‚invention‘, ‚dessein‘ und ‚couleur‘, wie er seit Leon Battista Alberti, später von Paolo Pino und Lodovico Dolce in Anlehnung an Quintilians rhetorische Einteilungen etabliert wurde, hat immer wieder unterschiedliche Gewichtungen erfahren. Molière betont vor allem, dass das Kolorit, d. h. die Auswahl, Harmonie, Schattierung und Zusammensetzung der Farben, in seiner Wirkung den Effekt des ‚rilievo‘ hervorrufe (Dufresnoy V. 267-301, De Piles V. XXXI). Der dabei gezogene Vergleich mit den Bildhauern und der Reliefwirkung von Skulpturen findet sich bereits bei Baldassare Castiglione, Giorgio Vasari, Leonardo da Vinci, Giovanni Battista Armenini bis hin zu André Félibien. Der meisterhafte Einsatz des ‚chiaroscuro‘, von Farbe, Licht und Schatten, wird somit zum einen in Konkurrenz zur Gattung der Bildhauerei gesetzt, zum anderen wird damit auch eine Richtung innerhalb der Malerei zur überlegenen Malweise erklärt. Molière zufolge ist Mignards meisterhafter Umgang mit dem Kolorit ein regelrechter „achèvement de l’art“ (V. 160), der ihn Apelles, einem der großen Kunsthelden der Antike, ebenbürtig macht (V. 156). Das martialische und pathetische Vokabular, das Molière verwendet, um den dynamischen Effekt des ‚rilievo‘ zu beschreiben, rückt die Kunst Mignards dann auch semantisch in die Sphäre des Heroischen: „La fierté de l’obscur sur la douceur du clair / Triomphant de la toile, en tire avec puissance / Les figures que veut garder sa résistance, / Et malgré tout l’effort qu’elle oppose à ses coups, / Les détache du fond, et les amène à nous“ (V. 182-186). Wüsste man nicht, dass der Dichter hier metaphorisch von einem ‚Kampf‘ der hellen und dunklen Farbeindrücke spricht, könnte man angesichts der Begriffe von ‚fierté‘, ‚Triomphant‘, ‚puissance‘, ‚résistance‘, ‚effort‘ und ‚coup‘ meinen, man habe es mit der Schilderung einer kriegerischen Auseinandersetzung zu tun.<sup>24</sup>

### 3.3.2. Heroisierungsstrategie II – das Fresko

Ein weiteres malereispezifisches Argument für die Heldenhaftigkeit Mignards bezieht sich auf die Technik der Freskomalerei. Diese Technik, in der Mignard arbeitet und damit, laut Molière, LeBrun übertrumpft, ist eine Malweise, die große

handwerkliche und geistige Kraft verlangt, erlaubt sie es doch nicht, einmal aufgetragene Partien zu korrigieren: „Avec elle il n’est point de retour à tenter; Et tout au premier coup se doit exécuter“ (V. 261-262). Geistesgegenwärtigkeit, Entscheidungsfreudigkeit und Handlungsbereitschaft, allesamt charakteristische Eigenschaften heroischer Figuren, werden als Tugenden des Freskomalers beschrieben. In der Beschreibung Molières gleicht die so beschriebene Leistung des Künstlerhelden, der den entscheidenden Moment, den ‚Kairos‘, für sein Werk nutzt, einer regelrechten Heldentat: „[L]a fresque est pressante, et veut sans complaisance / Qu’un peintre s’accommode à son impatience; La traite à sa manière, et d’un travail soudain / Saisisse le moment, qu’elle donne à sa main“ (V. 255-258). Schon Vasari hatte angesichts des hohen Tempos, das die Arbeit an einem Fresko erfordert, die Qualität der ‚Männlichkeit‘ in die Maleritheorie eingeführt und auch Molière greift diesen Topos auf, wenn er von den „mâles appas“ (V. 274) des Freskos spricht, das über die ansonsten weit verbreitete Ölmalerei „emporte la victoire“ (V. 272). Die Ölmalerei, in der LeBrun gemeinhin gepriesen wird, gerät somit als weiblich konnotierte Kunst in der Hierarchie der Bildkünste ins Hintertreffen und wird in dem Gedicht alleine den schwächlichen „peintres chancelants“ (V. 253) anempfohlen. Im Fresko dagegen „se rencontre unie / La pleine connaissance avec le grand génie“ (V. 263-264).

### 3.3.3. Heroisierungsstrategie III – das Ingenium

Des Weiteren rühmt Molière die ideale „beauté parfaite“ (V. 111) des Kuppelfreskos – eine vollkommene Schönheit, die sich in ihrer ästhetischen Ausgestaltung über das Naturvorbild erhebe. Da die Natur nicht perfekt sei, könne der Künstler das Vorbild absoluter Schönheit nur aus vielen Beispielen nehmen und mit angemessener „varietà“ (V. 133) zusammenfügen, um die Komposition so der idealen Gestalt anzunähern.<sup>25</sup> Der „peintre commun“ (V. 135) dagegen, von dem Mignard als geniale Figur des Exzeptionellen abgegrenzt wird, ergehe sich in immer gleichen, das Auge ermüdenden Formen: „De redites sans nombre il fatigue les yeux“ (V. 137). Zur Fähigkeit, das Beste aus der Natur auszuwählen, müsse aber auch noch das Ingenium des Künstlers hinzutreten. Dieses sei sowohl göttliche Kraft (furor divinus, „feu divin“ (V. 27)) als auch intellektuelle Qualität („nobles pensées“ (V. 24))<sup>26</sup> und würde nur wenigen Ausnahmegestalten zuteil. Das Ingenium, so hebt

Molière wiederholt hervor, habe man oder man habe es nicht – es sei „pouvoir“ (V. 31), „largesse“ (V. 131), „présents du Ciel“ (V. 199) und lasse sich nicht erlernen, so sehr man es auch versuche. Noch lange bevor die Genieästhetik im 18. und 19. Jahrhundert dominant werden sollte, lässt sich in Molières Lobgedicht die Strategie erkennen, Mignard als „génie“ (V. 19, V. 62, V. 242, V. 264, V. 305) bzw. als verdienstvollen „grand homme“ (V. 234, V. 332, V. 341) und damit als Künstlerhelden zu glorifizieren.<sup>27</sup> Indem Molière Harmonie, Illusionismus und Grazie sowie eine kohärente Bildganzheit in Mignards Fresko lobt, zeichnet er den Künstler besonders aus, und das bei gleichzeitiger Missachtung der von LeBrun vorgegebenen Regel. Der ‚Premier Peintre du Roi‘ plädierte nämlich für eine Zentralisierung der Bildelemente, d. h. die Ausrichtung auf eine Haupthandlung mit überschaubarer Anzahl von Bildfiguren, die – in Übereinstimmung mit Colberts Kulturprogramm – das Ideal der auf den König als Zentrum ausgerichteten Politik mit ästhetischen Mitteln unterstützen sollte.<sup>28</sup> Mignards Figurenstrudel entsprechen nicht dieser Vorgabe der ‚Académie‘, die Hauptfigur zu betonen. Dennoch erreicht auch er es, die wichtigsten Figuren in ganzer Gestalt (d. h. nicht verdeckt durch andere Figuren), in anatomischer Korrektheit und als besonders schöne Erscheinungen darzustellen. Gemäß der italienischen Kunsttheorie, die literarische, höfische und piktorale Diskurse einbezieht, soll der Maler dabei mit Schnelligkeit und ‚sprezzatura‘ verfahren – dem berühmten, mit Baldassare Castiglione und dem idealen Auftreten des Hofmannes assoziierten Begriff<sup>29</sup> – und somit auch die schwierigen Partien seines Gemäldes so aussehen lassen, als wären sie mit Leichtigkeit gefertigt.<sup>30</sup> Mit dieser ambivalenten Betonung der bei großem Einsatz dennoch mühelos wirkenden Kunstfertigkeit zeichnet Molière letztlich auch das Bild eines Künstlers, das dem Ideal des ‚honnête homme‘ entspricht, wie es in Frankreich bereits in den 1630er Jahren an besonders prominenter Stelle von Nicolas Faret in seinem Buch *L’Honnête Homme ou l’art de plaire à la cour* (1630) modelliert worden war.<sup>31</sup> In der für Molières Gedicht charakteristischen Verbindung von Kraft und Leichtigkeit kommt damit eine Form von Heldentum zum Ausdruck, die im Einklang mit den mondänen ästhetischen Idealen der zeitgenössischen Eliten zwischen ‚la cour‘ und ‚la ville‘ steht.<sup>32</sup>

### 3.3.4. Heroisierungsstrategie IV – die Geschichtskonstruktion

Molière folgt in seinem Gedicht der Geschichtskonstruktion eines dunklen und ungebildeten Mittelalters („fâde goût des ornements gothiques“ (V. 84), „siècles ignorants“, (V. 85)), in dem die Errungenschaften der Antike untergegangen sind. Diese wurden erst mit der Frühen Neuzeit wiederentdeckt und im Laufe der Zeit zu neuem Glanz gebracht.<sup>33</sup> Angesichts des Erstarkens der französischen Kunst und Literatur im Barock und in der Klassik teilen Molière und De Piles die Überzeugung, dass man sich einem neuen Gipfel annähere.<sup>34</sup> War es für Dufresnoy noch unvorstellbar, dass moderne Künstler wieder das Niveau eines Zeuxis oder Apelles erreichen,<sup>35</sup> sieht Molière in Mignard eine diesen antiken Vorbildern vergleichbare Künstlernatur. Als Apelles ebenbürtiger Künstler wird er zur Gallionsfigur seines Zeitalters erhoben und die etablierten Kunsthelden Giulio Romano, Annibale Carracci, Raffael und Michelangelo als „Mignards de leur siècle“ (V. 277) bezeichnet.<sup>36</sup> Damit wird also nicht etwa Mignard zum neuen Raffael erklärt, sondern vielmehr dieser qua anachronistischem Umkehrschluss zu einer Präfiguration des französischen Barockmalers.

Neben Raffael (für die Invention), Michelangelo (Komposition, Form), Romano und Carracci führt Molière auch Correggio (Licht und Schatten) und Tizian (Harmonie des Kolorits) als weitere Vorläufer in der Genealogie heroischer bzw. gottähnlicher Künstlernaturen an. Raffael und Michelangelo wurden in der Kunstdliteratur häufig mit dem Epitheton ‚göttlich‘ hervorgehoben und auch Tizians Bezeichnung als „Diuus appellatus“ (V. 534) wird in der von Molière übernommenen Reihe bei Dufresnoy genannt. Mignard wird als neuer Apelles in diese Folge aufgenommen, die göttliche Qualität dabei aber auf sein Werk bezogen: ebenso wie Zeuxis „fit aller du pair avec le grand Apelle“ (V. 155), zeigt sich auch Mignard dem antiken Vorbild durch sein malerisches Talent als ebenbürtig.<sup>37</sup> Wie die italienisch konnotierte Technik des Freskos wird Mignard in Molières Gedicht als „Romain“ (V. 234) bezeichnet und im zeitgenössischen System kultureller Referenzen durch diese bedeutungsreiche Nennung auch in die Nähe anderer römischer Heldenfiguren gerückt, die – beispielsweise vermittelt über viel gespielte, gelesene und diskutierte Dramen wie Corneilles *Horace* (1641), *Cinna ou la clémence d’Auguste* (1643), *La mort de Pompée* (1644), *Sertorius* (1662) oder *Othon* (1665) – die Heldendiskurse der Zeit stark prägten.<sup>38</sup>

### 3.3.5. Heroisierungsstrategie V – der Kupferstich oder der unsterbliche Ruhm

„La Peinture peignant d'après la Verité, qui lui est montrée par le Temps“<sup>39</sup> – die so von Simon-Philippe Mazières de Monville in dessen Biographie zu Pierre Mignard beschriebene Allegorie setzt einen programmatischen bildlichen Schlusspunkt, der seit der mit *Privilège* versehenen Edition 1669 kontinuierlich Verwendung findet und die literarischen Heroisierungsstrategien Molières durch weitere mediale Formen der Hervorhebung ergänzt. Zu sehen ist in diesem Kupferstich die in Rückenansicht gezeigte Personifikation der Malerei, die von Chronos auf das Modell, die (nackte) Wahrheit, hingewiesen wird [Abb. 3]. Neben den Kunstzitatens, die Mignard damit aufruft,<sup>40</sup> spielt er mit Überlagerungen mehrerer topischer Szenen. Eine Bedeutungsebene liegt in der Vorbildhaftigkeit der Naturschönheit, die in der Kunst als ideale Schönheit zur Vollendung gebracht wird. Die Landschaft im Hintergrund markiert dabei den Anteil der Natur, die venusartige Wahrheit steht hingegen auf gerastertem Boden, bereit, von der Malerei auf der Leinwand festgehalten zu werden. Dass Chronos und Wahrheit ein zusammengehöriges Paar bilden, wird nicht nur durch dessen Gestik und das Attribut der Sanduhr in den Händen der Frau deutlich, ihre Verbindung erschließt sich dem gelehrten Leser auch durch die ‚Veritas filia Temporis‘-Allegorie (die Wahrheit als Tochter der Zeit). Mit der Malerei erweitert sich das Schema jedoch noch und alludiert die von Plinius berichtete Apelles-Kampaspe-Szene. Der antike Maler, mit dem Molière Mignard im Gedicht vergleicht, genoss laut Plinius nicht nur das Privileg, Alexander den Großen zu malen, er durfte auch dessen Geliebte Kampaspe porträtieren. Bei einem Besuch in Apelles' Atelier bemerkt Alexander, dass sich der Maler in sein schönes Modell verliebt hat und überlässt ihm daraufhin großzügig seine Geliebte. Dieses Motiv, das die Beziehung zwischen Herrscher und Künstler und ihre reziproke Rangsteigerung zum Thema hat, dient zunächst der Heroisierung Mignards durch den Vergleich mit dem exzeptionellen antiken Künstler Apelles. Zudem wird Louis XIV durch die Beziehung Künstler – Mäzen mit Alexander und damit einem der profiliertesten Helden der Tradition in Bezug gesetzt. Der König erscheint als Chronos bzw. Saturn, d. h. allegorisiert in der Gestalt eines Gottes, und übernimmt dessen Eigenschaft als Kunstförderer. Nicht die zerstörerische Zeit ist nämlich mit Chronos figuriert, sondern das Anbrechen einer neuen Zeit, in der die Kunst zu neuer Blüte und neuem Glanz geführt

wird.<sup>41</sup> Mit Saturn verbindet sich so eine positive Zeitvorstellung, die Lügen und Neid durch ihre Entlarvung besiegt und die Wahrheit – die in der Kunst und Wissenschaft liegt – ans Licht bringt.<sup>42</sup> Als die wahre Kunst gilt dabei Mignards Malerei, sein Ingenium und sein Talent in allen drei Teilen (Idee, Komposition/Zeichnung und Kolorit), wie sie in den die Malerei flankierenden Figuren personifiziert sind. Molières Geschichtskonstruktion vom dunklen Mittelalter und der neu erstrahlenden Gegenwart geht völlig auf in der Ikonographie des Chronos als Wiedererwecker der Künste, die die Kunstförderung des Herrschers allegorisiert und im Kult um Louis XIV gipfelt (Hoberg 6-7). Der unsterbliche Ruhm, der Mignard zuteil wird und der ihn über Chronos erhebt, gründet sich auch auf Molières Text, dessen letzte Zeilen auf der gleichen Seite wie der Kupferstich abgedruckt sind. Somit sind es zwei Kunstwerke bzw. Künste, die vor Chronos bewahrt und von Louis XIV gefördert werden: das Fresko Mignards und die Dichtung Molières.

### 3.3.6. Heroisierungsstrategie VI – die formalen Attribute des Heroischen

Neben diesen im weitesten Sinne kunsttheoretisch motivierten und begründeten Heroisierungsstrategien finden sich über den Text verteilt auch Beispiele dafür, dass Mignard von Molière noch auf einer anderen Abstraktionsebene mit den vier oben genannten formalen Attributen des Heroischen, namentlich Autonomie, Transgressivität, Agonalität und Charisma, als heroische Figur gekennzeichnet wird.

Die Autonomie, d. h. die Handlungsmächtigkeit und die selbstbestimmte Tätigkeit Mignards, wird immer wieder besonders betont: So wird er beispielsweise als ein Maler beschrieben, der das Fresko „traite à sa manière“ (V. 257) und sich ganz seinen „emplois de feu“ (V. 348) verschreibt. Während die gewöhnlichen Maler Techniken wie die Ölmalerei wählen, die es ihnen erlauben, die zögerlich getroffenen Entscheidungen zu korrigieren, trägt Mignard mit kräftigen und souveränen „coups de pinceau“ (V. 177) seine Farben auf die Kuppel der Kirche Val-de-Grâce auf. In diesem Zusammenhang wird die Tatkraft des heroischen Malers wiederholt auch metonymisch mit der erregten und schnell agierenden Hand gleichgesetzt: Einmal ist es die „main prompte à suivre un beau feu qui la guide“ (V. 267), ein andermal ist es die „main, qui se met en chaleur“ (V. 313).



Die Transgressivität, d. h. die Überschreitung von Normen, der Bruch mit den Konventionen und die Erschließung neuer Handlungsmuster und Werte, wird Mignard von Molière ebenfalls wiederholt zugeschrieben. So wird beispielsweise darauf verwiesen, dass er sich in allen Belangen vom „peintre commun“ (V. 135) abhebt und als „grand peintre“ (V. 131) eine Stellung außerhalb des Gewöhnlichen einnimmt. Das Fresko mit seiner besonderen Betonung des Kolorits, das – wie bereits oben ausführlich erläutert wurde – in Kontrast zum normativen Malereiprogramm der ‚Académie‘ stand, lässt Mignard als einen innovativen Künstler erscheinen, der bewusst die Konfrontation mit der kunstopolitischen Obrigkeit sucht. Immer wieder hebt Molière (aus kunsthistorischer Sicht zu Unrecht) hervor, dass ein Fresko wie jenes Mignards ein absolutes Novum darstelle („Cette belle peinture inconnue en ces lieux“, (V. 238), „Jamais rien de pareil n’a paru dans ces lieux“ (V. 281)), das das Publikum überwältige und in seinen Bann schlage: „Et la belle inconnue a frappé tous les yeux“ (V. 282). Damit greift Molière eine wichtige Rezeptionsästhetische Beschreibungskategorie auf: das Staunen, das sich in der überraschenden Erscheinung des Kunstwerks und der künstlerischen Fertigkeit begründet, wurde – häufig im Vergleich mit der Dichtung – als bedeutungsvoller Affekt von Lomazzo, Armenini, Comanini und Zuccari beschrieben.<sup>43</sup>

Die Agonalität Mignards, d. h. seine Kampfbereitschaft, sein leidenschaftlicher Einsatz und seine Freude am Wettstreit, ist ein weiterer Punkt, der für die Heroisierung des Malers in dem Gedicht von entscheidender Wichtigkeit ist. Zum einen ist in diesem Kontext immer wieder die Rede von den gewaltigen „travaux“ (V. 37, V. 236, V. 331) und dem „effort“ (V. 41) des Künstlers, der sich ganz in den Dienst seiner Werke stellt. Und zum anderen stilisiert Molière die Auseinandersetzung zwischen den unterschiedlichen Malstilen zu einem erbitterten Wettstreit, in dem Mignards Freskotechnik „[s]ur les honneurs de l’autre emporte la victoire“ (V. 272). Weiter oben konnte bereits gezeigt werden, dass der Dichter mit Begriffen wie ‚fierté‘, ‚puissance‘, ‚résistance‘, ‚effort‘ und ‚coup‘ zudem systematisch auf eine kriegerisch-agonale Semantik zurückgreift.

Das Charisma schließlich, d. h. die göttliche Begabung, die auratische Wirkung und die Anziehungskraft, die Mignard bzw. seinem Kunstwerk zugesprochen wird, ist ein letztes Attribut des Heroischen, das von Molière im Verbund mit den Kennzeichen Autonomie, Transgressivität und Agonalität verwendet wird, um seinen Freund zum Künstlerhelden zu stilisieren. Indem Mignard als genialer Künstler mit einer göttlichen

„pouvoir“ (V. 31), mit Gaben, die als „largesse“ (V. 131) und „présents du Ciel“ (V. 199) bezeichnet werden, ausgestattet wird, hebt er sich als ein auserwähltes Individuum von der Masse gewöhnlicher Künstler ab. Molière schwärmt, dass seine Werke ein gewisser Zauber („merveille“, (V. 204); „miracles“ (V. 286)) umspiele, der sich als Phänomen des Inkommensurablen letztlich allen rationalen Erklärungsversuchen entziehe. Mignards Kunstwerke „font voir / Ce que l’esprit de l’homme a peine à concevoir“ (V. 325-326). Für die starke Anziehungskraft, die sie so auf die Betrachter ausüben, findet sich gleich eine ganze Reihe von umschreibenden Begriffen. Einmal ist die Rede von „charme“ (V. 29), ein andermal von „force“ (V. 30) und nachdem es einmal heißt, dass das Kunstwerk „[a]ttirera les pas des savants curieux“ (V. 206), gipfelt die Schilderung der charismatischen Wirkung des Schöpfers und seines Kunstwerks bezüglich der Höflinge in der Feststellung, es habe „pour quelque temps fixé l’inquiétude; / Arrêté leur esprit; attaché leurs regards“ (V. 288-289). Indem das Gemälde durch sein „brillant de grandeur“ (V. 93), seinem Eindruck von Licht und Größe, gleich doppelt visuell hervorsteche, ziehe es die Zuschauer in seinen charismatischen Bann. Diese Wirkung ist auch dem strahlenden Helden eigen.

#### 4. *Ut pictura poiesis*

Molière widmet sich in seinem Gedicht aber nicht nur lobend Mignard und seinem Werk, sondern, so die These, schafft es dabei auch auf subtile Art und Weise, sich qua Fremdheroisierung selbst zu heroisieren. Bevor es in der Folge darum geht, dies herauszuarbeiten, sei in aller Kürze gezeigt, wie Molière sich unter Rückgriff auf kunst- und literaturtheoretische Topoi als sprachbegabter Kunstkenner inszeniert, der dadurch zwar noch kein Held, wohl aber eine bewundernswerte Ausnahmegestalt ist. Als solche zeigt er sich letztlich selbst dem König ebenbürtig, wird dieser doch auch als ein Mann beschrieben, der mit einem „goût délicat des savantes beautés (...) [d]écide sans erreur, et loue avec prudence“ (V. 294-296).

##### 4.1. Kunstkennerschaft

Die Beschreibung des Kuppelfreskos leitet Molière, wie bereits weiter oben gezeigt werden konnte, als ‚Schule des Sehens‘ ein. In der paradoxen Definition des Kunstwerks als „école ouverte“ (V. 44) und Mysterium, hält er nicht nur das Talent des Künstlers hoch, das letztlich allen

Regeln enthoben ist, sondern erklärt sich auch selbst zum Kunstkenner und -vermittler. Obwohl Molière selbst kein Mitglied der Académie ist, verfügt er doch über genügend theoretisches Wissen, um sich in seinem Lobgedicht als fachkundiger ‚amateur‘ darzustellen, der darüber hinaus das Vermögen besitzt, das Kunstwerk durch seine Sprachfertigkeit blicklenkend dem Betrachter näherzubringen.<sup>44</sup>

Der auf die *Ars Poetica* des Horaz zurückgehende Topos des ‚ut pictura poiesis‘, den Molière verwendet, um die Nähe der Künste Dichtung und Malerei im Sinne eines Schwesternverhältnisses („la Poésie, et sa sœur la Peinture“, (V. 63)) zu betonen, ist in den kunsttheoretischen Schriften des 17. Jahrhunderts gängige Münze und überrascht deshalb kaum. Er findet sich in Molières Text in einer Formulierung, die den von Plutarch überlieferten Ausspruch des Simonides aufgreift, wonach die Malerei stumme Dichtung und die Poesie sprechende Malerei sei: „ces deux sœurs si pareilles/ Charment, l’une les yeux, et l’autre les oreilles“ (V. 67-68). Auch mit dem Rat, sich beim Malen nach den Gesten der Stummen zu richten, pflegt Molière die kunsttheoretische Tradition (Alberti, Leonardo).<sup>45</sup> Die Beziehung der Künste wurde dabei ob ihrer Kunstmittel und Wirkung häufig auch als Paragone, als Wettbewerb und Rivalität dargestellt – ein Standpunkt, der in Molières Umfeld unter anderem von Claude Perrault, Sekretär der ‚Petite Académie‘<sup>46</sup> und später auch Mitglied der ‚Académie Royale de Peinture et de Sculpture‘ sowie Organisator der ‚Conférences‘, vertreten wurde.<sup>47</sup> Jean de La Fontaine bringt diese rivalisierende Haltung zum Ausdruck, wenn er, der Dichter, in seinem Fragment gebliebenen Langgedicht *Le Songe de Vaux* von 1671 provokativ zuspitzt: „Enfin, j’imite tout par mon savoir suprême; / je peins, quand il me plaît, la peinture elle-même“ (La Fontaine 108). Für Molière sind Dichtung und Malerei jedoch gleichwertige Ausdrucksmittel, was nicht zuletzt dadurch zu Tage tritt, dass er Metaphern aus dem Bereich des Theaters verwendet, um Mignards Fresko zu beschreiben. Wie bereits René Bray, Emmanuelle Héning und Jacqueline Lichtenstein zeigen konnten, handelt es sich bei Molières Bildbeschreibung aber interessanterweise nicht um eine traditionelle Ekphrasis („Le poème (...) ne décrit point l’œuvre qui lui donne son titre.“ (Bray 194)), sondern vielmehr um eine „théorie enveloppée de fiction dramatique“ (Héning 34)<sup>48</sup> bzw. eine „véritable théorie coloriste de la peinture“ (Molière 1349), die sowohl als eine Apologie des Malstils Mignards als auch der eigenen Dramenkunst verstanden werden kann. Dieser freilich an keiner Stelle explizit gemachte Argumentationszusammenhang wird augenscheinlich, wenn man zum einen beachtet, wie

über den ganzen Text verteilt immer wieder eine wesentliche Nähe zwischen den beiden Künsten betont wird, und zum anderen vergleicht, inwiefern die Charakterisierung der Kunst Mignards auf Grundsätze der Poetologie Molières zurückzuführen ist.<sup>49</sup> So wird die durch das Fresko ausgestaltete Kuppel etwa als ein „ample théâtre“ (V. 20) und ein „spectacle“ bezeichnet, in dem die „première figure“ bzw. der „héros“ dem „spectateur“ gegenüber als „plus beau personnage“ eine besondere „rôle“ (V. 92-98) einnimmt. Das Theater und die Malerei, das suggerieren Molières Ausführungen, bedienen sich gleicher oder doch zumindest ebenbürtiger Mittel, um den „achèvement de l’art“ (V. 160) zu realisieren. So sieht Molière – wie Héning es ausdrückt – in Mignards Freskomalerei den „reflet de sa propre pratique“ (Héning 41). Genau genommen ist es der Autor, der die Qualitäten der Malerei beschreibt und damit seine eigenen Fähigkeiten an den Endpunkt des Vergleichs setzt – es braucht den Dichter und Kunstkenner Molière, um die außergewöhnliche Qualität der Schöpfung Mignards zu verstehen und zu vermitteln.

## 4.2. Selbstheroisierung qua Fremdheroisierung

Über die größtenteils topische Engführung der beiden Kunstformen hinaus lässt sich auch nachweisen, dass die Heroisierung Mignards eine Selbstheroisierung Molières impliziert. Indem signifikante Parallelen in der Spezifik der beiden künstlerischen Ansätze betont werden, treten beide als Künstlerhelden hervor. Die lebhafteste „diversité“ der Formen, Farben und Figuren (V. 133), die das Fresko Mignards wirklichkeitsgetreu erscheinen lässt, ist ein wesentliches Merkmal der großen Charakter- und Sittenkomödien Molières. In diesen als „miroirs publics“ (Molière 502-503)<sup>50</sup> konzipierten Stücken werden repräsentative Figuren der Zeit mit ihren Lasten und Schwächen dargestellt, wobei großer Wert darauf gelegt wird, dass die „peinture de leurs défauts“ (Molière 93)<sup>51</sup> nicht im rein Typenhaften verharrt, sondern die Vielfalt der Charakterzüge individueller ‚personnages‘ erkennen lässt. In der Einleitung zur Neuauflage der Gesammelten Werke Molières heben Georges Forestier und Claude Bourqui bezüglich dessen ‚programme de peinture de mœurs‘ in diesem Sinne auch hervor, dass sich Molière als erster Komödiendichter seiner Zeit explizit mit den verschiedenen Werten und Verhaltensweisen seines durchaus heterogenen Publikums auseinandergesetzt habe: „Par rapport à celles de ses prédécesseurs et de ces concurrents, les comédies de Molière se singularisaient donc par

un degré absolument inédit d'intégration des valeurs du public" (Molière, I, 30).

Auch schreibt Molière der Kunst Mignards und seinem eigenen Theater eine ähnliche Wirkung zu. Mignards Fresko habe „touché de la cour le beau monde savant“ und selbst auf die weniger gebildeten Höflinge einen starken Effekt ausgeübt. Es habe „fixé l'inquiétude; / Arrêté leur esprit; attaché leurs regards“ (V. 285-289). In *La critique de l'École des femmes* expliziert Uranie dem ganz ähnlich Molières Verständnis der Komödie, wenn sie sagt: „Pour moi, quand je vois une Comédie, je regarde seulement si les choses me touchent“ (Molière, I, 507). Auch wenn sich Molière in dem stark poetologisch geprägten Stück klar von der aristotelischen Poetik abgrenzt, unterstreicht er doch die affektive Wirkung, die einen zentralen Wert der dramatischen Kunst ausmache. Steht bei Aristoteles mit Blick auf die Tragödie die kathartische Wirkung der Affekte ‚phobos‘ und ‚eleos‘ im Mittelpunkt, so ließe sich Molières wirkungsästhetisches Programm freilich besser auf die Begriffe ‚toucher‘ und ‚plaire‘ zuspitzen – eine Wirkung, die sich ihm zufolge auch bei der Betrachtung von Mignards Fresko einstelle.

Dass sich Molière durch die Engführung der besagten ästhetischen Gestaltungsprinzipien implizit auch selbst heroisiert, wird besonders dann deutlich, wenn man bedenkt, welcher Stellenwert der Fähigkeit zum schnellen Handeln in der weiter oben analysierten Heroisierung Mignards zukommt. Die „justesse rapide“ (V. 268), mit der dieser seinem „travail soudain“ (V. 257) im Fertigungsprozess des Freskos nachkommt, lässt sich sehr gut auf Molières eigenen Schaffensprozess rückbeziehen. In dem selbstreferentiellen Einakter *L'Impromptu de Versailles*, 1663 uraufgeführt, aber erst 1682 posthum publiziert, lässt Molière seinen gleichnamigen Protagonisten ausdrücklich den Wert des schnellen Arbeitens hervorheben:

Molière: Mon Dieu, Mademoiselle, les Rois n'aiment rien tant qu'une prompte obéissance [...]. Ils veulent des plaisirs qui ne se fassent point attendre [...] et lorsqu'ils nous ordonnent quelque chose, c'est à nous à profiter vite de l'envie où ils sont. Il vaut mieux s'acquitter mal de ce qu'ils nous demandent, que de ne s'en acquitter pas assez tôt; et si l'on a la honte de n'avoir pas bien réussi, on a toujours la gloire d'avoir obéi vite à leurs commandements. (Molière 823)

Gerade die von Louis XIV beauftragten Stücke mussten oftmals unter erheblichem Zeitdruck fertig gestellt werden und es überrascht nicht, wenn Molière die exzeptionelle Fähigkeit, Werke

schnell und kunstfertig auszuführen, an zentraler Stelle erwähnt, um sich selbst qua Fremdheroisierung zu einem Helden der literarischen Kunst zu stilisieren.

### 4.3. Die Künstler auf dem Parnass

Der dem Gedicht in der Edition von Le Petit vorangestellte Kupferstich *Minerve conduisant la Peinture sur le Parnasse* [Abb. 4] greift die Thematik der Selbstheroisierung qua Fremdheroisierung auf. Er zeigt, wie die Allegorie der Malerei von Minerva, der Schutzgöttin der Malerei, auf den Parnass geführt wird, wo die Musen zu Füßen ihres Gottes Apoll ruhen.<sup>52</sup>

Dieser, lorbeerbekrönt und mit seinem Attribut, der Leier, im Arm, kann durch Embleme des Rahmens – eine weitere Leier, flankiert von zwei Adlern – und der darüberstehenden strahlenden Sonne mit Louis XIV assoziiert werden.<sup>53</sup> Der König bietet den Künsten und Wissenschaften ‚sicheres Asyl‘, sein politischer Erfolg wird mit dem Aufstieg und der Entwicklung der französischen Künste als Zeichen seiner Macht parallelisiert: „et même à mesure que les Armes de Sa Majesté faisoient de nouvelles conquêtes, ils faisoient aussi de nouveaux progresz pour rendre plus mémorable le règne de ce puissant Monarque“ (Félibien 7).<sup>54</sup> Obwohl Apoll meist deutlicher mit der Dichtung (etwa durch das Attribut der Leier) als mit der Malerei assoziiert wird, kann mit der Sonnenemblemik im Umfeld Louis' auch auf die Bildende Kunst verwiesen werden. Laut Perraults mythischer Schöpfungsgeschichte der Malerei ist es die Louis-Apoll repräsentierende Sonne, die „mit ihren Strahlen jedem Ding seine Farben wie mit dem Pinsel“ (Brassat 360)<sup>55</sup> verleiht. Der Herrscher erscheint durch die Überblendung mit dem Musengott Apoll selbst als heroischer ‚Schöpfer‘ – eine seit der Renaissance gebräuchliche Bezeichnung für Künstler, die ihre intellektuelle und geistige Qualität betont. Dank der Förderung des schöpferisch-heroischen Königs Louis-Apoll wird die Malerei in das Reich der Musen aufgenommen und damit – ähnlich der Aufnahme von Helden in den Götterhimmel Olymp – heroisiert.

Vermittelt über die Heroisierung der Malerei wird in dem Kupferstich aber auch die Dichtung ausgezeichnet: Durch das bekannte Wortspiel von Apelles und Apollo, der in erster Linie der Gott der Dichtkunst ist, wird der bereits im Gedicht mit dem Topos der Schwesternkünste realisierte Vergleich von Malerei und Dichtung aufgenommen. Es ist in einer weiteren Bezugsebene nicht nur der Maler Mignard – vertreten durch die Allegorie der Malerei –, sondern auch der Dichter

Molière auf dem Weg zum Parnass, zum Musengott Apoll. Dies wird nicht nur im Bild durch die Zuständigkeitsbereiche von Minerva (Kunst) und Apoll (Dichtung) inszeniert, sondern erschließt sich auch durch den Umstand, dass der Kupferstich ein paratextuelles Element des Gedichtes von Molière ist. Die Kunst und die Dichtung sind über das Medium des Druckes damit auch auf einer ganz konkreten, materialen Ebene miteinander verbunden.

## 5. Fazit

Das Gedicht *La Gloire du Val-de-Grâce* ist ein herausragendes Beispiel intermedialer Heroisierungsstrategien. Vor dem Hintergrund einiger allgemeiner theoretischer Überlegungen konnte das Enkomium mitsamt seiner Kupferstiche gewinnbringend einer konkreten Modellanalyse unterzogen werden. Dabei wurde gezeigt, inwiefern (künstlerisches) Heldentum mit sozialen Funktionalisierungen wie auch mit Prozessen der interpersonalen Zuschreibung und der medialen Kommunikation verbunden ist. Das Phänomen der Heroisierung konnte selbst wiederum im Spannungsfeld von künstlerischer Praxis, Kunsttheorie und professioneller Pragmatik verortet und am Analysegegenstand des Enkomiums nachgewiesen werden.

Die in Molières Lobgedicht angelegte Intermedialität ergibt sich nicht nur thematisch durch die literarische Beschreibung eines Kunstwerks. Durch den Topos des ‚ut pictura poiesis‘, den Molière beziehungsreich ausgestaltet, setzt er seinen Künstlerhelden Mignard mit sich selbst als Heldenmacher in Beziehung. Das lebhaft Kolorit, dem eine wesentliche Rolle im Zusammenhang dieser Argumentation zukommt, zeichnet Molière zufolge nicht nur Mignard gegenüber LeBrun aus, sondern wird zur Chiffre für das eigene literarische Schaffen. Eine ähnliche Parallelisierung verbindet die Technik der Freskomalerei mit Molières Produktionsweise: Beide setzen einen schnell, entschlossen und beherzt agierenden Künstler voraus, der sich damit als heroische Figur des Außergewöhnlichen vom ‚artiste commun‘ abhebt.

Vor dem Hintergrund der virulenten Debatten der ‚Académie‘ und dem sensiblen Verhältnis zur kunstfördernden Obrigkeit stehen Künstler wie Molière und Mignard unweigerlich in Konkurrenzen und Abhängigkeiten, die anhand der besprochenen Heroisierungsstrategien letztlich auch als intermedialer Wettstreit und als Überbietungsstrategie der ‚richtigen‘ Kunstmittel verstanden werden müssen. Durch die Heroisierung des Künstlers und seiner Kunst – in

diesem Fall direkt von Mignard und dem Fresko in Val-de-Grâce, indirekt von Molière und seinem dichterischen Schaffen – stehen sich zwei Medien jedoch nicht konkurrierend gegenüber, vielmehr gehen sie eine schwesterliche Beziehung ein. Mit den Heroisierungsstrategien begegnen Molière und Mignard, gewissermaßen vereint als heroische Kampfgefährten, ihren Kritikern und schlagen diese mit den Waffen ihrer künstlerischen Theorie und Praxis.

1 Der Illusionismus der figurenreichen Spiralstruktur, die ein Abbild der göttlichen Unendlichkeit suggeriert, wurde zuerst 1530 in der *Himmelfahrt Mariä* im Dom zu Parma von Correggio zelebriert. Auch Lanfranco in Sant' Andrea della Valle in Rom schuf ein ähnlich strukturiertes Kuppelfresko, gefolgt von Cortonas *Trinität* 1647-51 und der *Himmelfahrt Mariä* 1659-60 in der Chiesa Nova (Santa Maria in Vallicella).

2 Der Hinweis auf die Rezeption des Werkes, insbesondere auch bei Perrault, ist Jacqueline Lichtensteins *Notice* in der Ausgabe der Bibliothèque de la Pléiade zu verdanken. Vgl. dazu Molière 1347.

3 Die Abtei wurde 1621 von Anne d'Autriche gegründet. Für den Bau der neuen Kirche von Val-de-Grâce legte Louis XIV 1645 den Grundstein. Er wurde nach Plänen von François Mansart begonnen, nach einer Bauunterbrechung durch die Fronde dann von Jacques Lemercier, Pierre Le Muet und Gabriel Le Duc vollendet.

4 Dies ist der einzige Ort ihrer Darstellung als Ganzfigur, im dekorativen Programm der Kirche ist die Königin sonst vertreten durch Wappen oder Monogramm.

5 Vgl. dazu Germann, Jennifer. „The Val-de-Grâce as a Portrait of Anne of Austria. Queen, Queen Regent, Queen Mother.“ *Architecture and the Politics of Gender in Early Modern Europe*. Hg. Helen Hills. Aldershot: Ashgate, 2003: 47-61 und Rotmil, Lisa A. „Understanding Piety and Religious Patronage. The Case of Anne of Austria and the Val-de-Grâce.“ *Art in Spain and the Hispanic World. Essays in Honor of Jonathan Brown*. Hg. Sarah Schroth. London: Holberton, 2010: 267-281.

6 Das *Privilège* der ersten, bei Jean Ribou 1669 in Paris erschienenen Ausgabe ist auf den 5.12.1668 datiert. Sehr wahrscheinlich hat es unmittelbar davor aber bereits Lesungen Molières im Salon der Mlle de Bussy gegeben. Vgl. dazu Molière 1346. Zur Freundschaft der beiden Künstler vgl. ebd. und Bray 194.

7 Es kann vermutet werden, dass Molière selbst mit Mignard, der die zeichnerischen Vorlagen schuf, über die Platzierung und Gestaltung der Kupferstiche übereinkam. Die Illustration von gedruckten literarischen Werken war im 17. Jahrhundert üblich und wurde zunehmend als ergänzender und erklärender Buchschmuck verstanden. Zwar hatte auch der Verleger ein kaufmännisches Interesse an der Ausgestaltung des Druckes, doch sind die Abbildungen in Molières Gedicht argumentativ so tiefgründig, wie es nur eine Zusammenarbeit zwischen Autor und Künstler erlaubt. Der ausführende Kupferstecher François Chauveau illustrierte einige Werke von Molière, La Fontaine und Racine (vgl. Funke, Fritz. *Buchkunde. Ein Überblick über die Geschichte des Buches*. 6. überarb. und ergänzte Aufl. München: Saur, 1999: 291).

8 In weiten Bereichen der Geistes- und Sozialwissenschaften wird bislang oftmals mit Begriffen wie ‚Held‘, ‚heroisch‘ und ‚Heroisierung‘ sowie ihren jeweiligen Derivaten operiert, ohne sie theoretisch und methodisch weiter einzugrenzen und in ihren jeweiligen sozialen, kulturellen und medialen Konfigurationen zu verorten. Der Freiburger SFB 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen“, in dessen

interdisziplinärem Kontext beide Autoren forschen, hat sich diese fehlende historisch perspektivierte Analyse zum Ziel gesetzt. Der vorliegende Beitrag widmet dem Phänomen der Heroisierung zum einen eine dezidiert theoretische Aufmerksamkeit, vollzieht dieses zum anderen aber auch an der konkreten Auseinandersetzung mit schriftlichen und piktoralen Zeugnissen nach.

9 In Frankreich vollzieht sich diese Weitung des Begriffs *héros* etwa in der Mitte des 17. Jahrhunderts. Herbert Kolb geht in einem insgesamt gut dokumentierten Aufsatz der Kongruenz und Differenz der als „moralisch“ und „literarisch“ bezeichneten Heldenbegriffe nach, gibt allerdings einen falschen Erstbeleg für die Verwendungsweise von *héros* als Hauptfigur an: Er führt ihn auf das *Examen* von Corneilles *Polyeucte* zurück, übersieht dabei aber, dass dieses erst der Edition von 1660 beigelegt wurde und nicht schon, wie fälschlicherweise angenommen, der Erstausgabe von 1643. Vgl. Kolb, Herbert. „Der Name des ‚Helden‘: Betrachtungen zur Geltung und Geschichte eines Wortes.“ *Zeiten und Formen in Sprache und Dichtung*. Hg. Karl-Heinz Schirmer. Wien: Böhlau, 1972: 384-406.

10 Die Begriffe werden unter 3.3.6. näher erläutert. Vgl. dazu auch den Grundlagentext des Freiburger SFB 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen“, in dem unter anderem diese vier Attribute im Sinne einer Wittgenstein’schen ‚Familienähnlichkeit‘ zur heuristischen Bestimmung heroischer Figuren angeführt werden: von den Hoff u. a. 8.

11 Vgl. speziell für den Aspekt der Heroisierung Hans W. Hubert zu Michelangelos David-Statue: Hubert, Hans W. „Gestalten des Heroischen in den Florentiner David-Plastiken.“ *Heroen und Heroisierungen in der Renaissance* (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung 28). Hg. Achim Aurnhammer u. a. Wiesbaden: Harrassowitz, 2013: 181-218.

12 Ca. 1637-38, Öl auf Leinwand, 159 x 206 cm, Paris, Musée du Louvre; eine zweite Fassung in New York, Metropolitan Museum of Art.

13 1661-65, Öl auf Leinwand, 707 x 450 cm, Paris, Musée du Louvre.

14 Der Frage nach den Formen auratischer Repräsentation des Helden in Frankreich vom 17. bis zum 19. Jahrhundert gehen Andreas Gelz und Jakob Willis in einem romanistischen Teilprojekt des SFB 948 nach.

15 Im Anschluss an Soeffners Überlegungen zum Heiligen lässt sich zeigen, wie der Held über indexikalische Zeichen wie den Glanz als reines Präsenzerlebnis und als ein inkommensurables Phänomen des Exzeptionellen konstruiert wird.

16 Heroisierung und Divinisierung verfügen somit über ein vergleichbares Repertoire an Verfahren, weshalb beide, nicht zuletzt auch durch den antiken Ursprung der Helden als Halbgötter, nicht immer klar voneinander abzugrenzen sind. Das Heroische kann ebenso im Zeichen des Religiösen auftreten, wie das Religiöse im Zeichen des Heroischen, so dass es beispielsweise auch schwierig bis unmöglich ist, ein Phänomen wie den Glanz des Helden losgelöst von seinen religiösen Implikationen zu betrachten.

17 Zur Imitation Alexanders des Großen im römischen Bildnis und der besonderen Rolle der Stilisierung der Haartracht vgl. Fittschen, Klaus. „Barbaren-Köpfe: Zur Imitation Alexanders des Großen in der mittleren Kaiserzeit.“ *The Greeks Renaissance in the Roman Empire*. Hg. Susan Walker u. a. (Papers from the tenth British Museum Classical Colloquium). London: University of London Institute of Classical Studies, 1989: 108-113.

18 Dass auch Künstler zum Helden stilisiert werden können, zeigt sich in diversen Formen der Fremd- und Selbstheroisierung: Michelangelo etwa ist der ‚göttliche‘ Künstler; Rubens inszeniert sich als Malerfürst, dessen politisch und intellektuell aufgeladene Werke sogar in diplomatischen

Verhandlungen über Krieg und Frieden eingesetzt werden (vgl. Jacob-Friesen, Holger. „Malender Philosoph, Gelehrter Edelmann und Diplomat. Zu Rubens’ Selbstverständnis und Selbstdarstellung.“ *Peter Paul Rubens*. Ausst.-Kat. Wuppertal 2012-2013. Hg. Gerhard Finckh u. a. Wuppertal: Von der Heydt-Museum, 2012: 128-145); Poussin überwindet agonal die Grenzziehungen französischer und italienischer Kunst und damit nationale Schranken. Insbesondere die Literatur und Biographik hat mit topischen Überhebungsstrategien regen Anteil an der Heroisierung von Künstlern (vgl. den in Vorbereitung befindlichen Sammelband Helm, Katharina u. a. Hg. *Künstlerhelden? Heroisierung und mediale Inszenierung von Malern, Bildhauern und Architekten*. Merzhausen: ad picturam, 2015).

19 Die Tatsache, dass sich Molière in der Entstehungszeit des Gedichts trotz des allgemeinen Erfolgs auch mit der teilweise sehr erbitterten Kritik an seinem bereits 1664 uraufgeführten, aber erst im Februar 1669 in einer deutlich veränderten Version endgültig auf die Bühne gebrachten Stück *Tartuffe ou l'Imposteur* auseinandersetzen musste, legt ebenfalls nahe, dass er in dem Gedicht auch in eigener Sache spricht. Vgl. dazu auch Hénin 44.

20 Auch andere Begriffe aus dem Bereich des Leidenschaftlichen („brülent“ (V. 220), „soupirs“ (V. 222), „embrasser“ (V. 223)) tragen an dieser Stelle mit dazu bei, leichte Zweifel an der Stimmigkeit der Verbindung zwischen dem sinnlichen Gemälde und seinem keuschen geistlichen Umfeld zu nähren.

21 Neu war die Technik des Freskos zwar in Frankreich nicht, wie Molière behauptet, doch wurde mit Mignard ein neuer Höhepunkt erreicht.

22 Aleida und Jan Assmann haben mehrfach auf die erinnerungsstabilisierende „Verbindung von Text und Name“ hingewiesen. Als klassisches Beispiel führen sie die „Sieges-, Helden- und Preislieder der mündlichen Kultur“ an, doch auch die schriftliche Herrscherpanegyrik soll der Sicherung der ‚fama‘ dienen. Vgl. Assman, Aleida u. a. „Schrift und Gedächtnis.“ *Schrift und Gedächtnis. Archäologie der literarischen Kommunikation I*. Hg. Aleida Assmann u. a. München: Fink, 1983: 265-284, hier 276-277.

23 Molière erwähnt in seinem Gedicht die Arbeiten Mignards im Schloss von Saint-Cloud. Dort schuf der Künstler in Stuck eingelassene Leinwandbilder für den Bruder des Königs. Von der ausgestatteten Galerie d’Apollon mit dem flankierenden Salon de Mars und dem Cabinet de Diane, die 1870 zerstört wurden, haben sich Zeichnungen, Kupferstiche, Tapisserien und Fotos erhalten. Vgl. Widauer, Heinz. *Die französischen Zeichnungen der Albertina. Vom Barock bis zum beginnenden Rokoko* (beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Albertina, X). Hg. Klaus Albrecht Schröder. Wien u. a.: Böhlau, 2004: 42-43.

24 Die Semantik findet sich in der Zeit beispielsweise in den heroischen Tragödien Pierre Corneilles. Seit seinem epochemachenden Stück *Le Cid* (1637), das ein starkes Individuum im Konflikt mit den moralischen Normen der Gesellschaft und im Kampf gegen eine äußere Gefahr des Landes glorifiziert, wurde Corneille im Frankreich des 17. Jahrhunderts als wichtigster Autor heroischer Stoffe wahrgenommen. Ein wertvoller aktueller Überblick über zentrale Positionen der Corneille-Forschung bezüglich der Frage des Heldentums findet sich bei Dufour-Maître, Myriam. *Héros ou personnages? Le Personnel du théâtre de Pierre Corneille*. Mont-Saint-Aignan: Presses Univ. de Rouen et du Havre, 2013: 7-17.

25 Für diesen Vorgang hat sich der Topos von Zeuxis und den Jungfrauen von Kroton in der Kunstdliteratur fest etabliert. Plinius berichtet, wie Zeuxis die schönsten Jungfrauen der Insel als Modelle für seine ideale Statue der Helena in seinem Atelier versammelte (Plinius. *Naturalis Historia*. XXXV: 64).

26 „Geniumque scientia complet“ (V. 65); „Haud quicumque uiris diuina haec munera dantur“ (V. 91); bei De Piles XIX. „Qu'il ne faut pas trop s'attacher à la nature, mais l'accomoder à son génie“ (Dufresnoy 468-487). Die neoplatonische Auffassung des ‚furor divinus‘ als eine Inspiration, die auch der Poesie zugrunde liegt, wurde von Lomazzo auf die figurativen Künste ausgedehnt (Lomazzo, Gian Paolo. *Scritti sulle arti I*. Hg. Roberto Paolo Ciardi. Florenz: Marchi & Bertoldi, 1973: LXXVII).

27 Zur wechsellvollen Geschichte der Konzepte von ‚génie‘ und ‚grand homme‘ sowie ihrer Interferenzen mit dem Konzept des Helden vgl. u. a. Gaetgens, Thomas W. Hg. *Le culte des grands hommes*. Paris: Ed. de la Maison des Sciences de l'Homme, 2009; Dufief, Pierre-Jean u. a. Hg. *L'écrivain et le grand homme*. Genf: Droz, 2005; Minois, Georges. *Le culte des grands hommes. Des héros homériques au star system*. Paris: Audibert, 2005.

28 Vgl. Held, Jutta. „Die Pariser ‚Académie Royale de Peinture et de Sculpture‘ von ihrer Gründung bis zum Tode Colberts.“ *Europäische Sozietätsbewegungen und demokratische Tradition. Die europäischen Akademien der Frühen Neuzeit zwischen Frührenaissance und Spätaufklärung*. Hg. Klaus Garber. Tübingen: Niermeyer, 1996, Bd. II: 1748-1779, hier 1779.

29 Hierzu Burke, Peter. *The Fortunes of the ‚Courtier‘. The European Reception of Castiglione's Cortegiano*. Cambridge: Polity Press, 1995.

30 Zum Zusammenhang von ‚ingenium‘, ‚imitatio‘, ‚aemulatio‘, ‚sprezzatura‘ im Kontext von Begabung, Virtuosität und Genie vgl. Emison, Patricia A., *Creating the ‚Divine‘ Artist. From Dante to Michelangelo* (Cultures, Beliefs and Traditions, 19). Leiden u. a.: Brill Academic Pubs, 2004: 19-58 und Krieger, Verena. *Was ist ein Künstler? Genie – Heilsbringer – Antikünstler. Eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen*. Köln: Deubner, 2007: 19-21 und 35-39.

31 In der Kunst wurde das Ideal der ‚sprezzatura‘ ausgehend von Baldassare Castigliones Ideal des Hofmannes bereits im 16. Jahrhundert angestrebt. Insbesondere Raffael wurde diese Qualität in seinen Werken häufig attestiert.

32 Diese Form eines mondän-galanten Heroismus fand ihren Niederschlag beispielsweise in der Gattung des ‚roman héroïque‘, mit der Autoren und Autorinnen wie Gautier de Costes de La Calprenède und Madelaine de Scudéry zwischen 1630 und 1660 große Publikumserfolge erzielten. Vgl. zum Heroismus im heroisch-galanten Roman bei Madelaine de Scudéry: Chariatte, Isabelle. *La Rochefoucauld et la culture mondaine. Portraits du cœur de l'homme*. Paris: Classiques Garnier, 2011: 132-144.

33 Auch für Giorgio Vasari galten insbesondere die Goten in dieser Vorstellung als barbarische Kunstbanausen. Während er in ihrer Malerei nur „Hampelmänner und Plumpeheiten“ sieht, erkennt er auch in der Architektur das Fehlen jeglicher Ordnung, Abmessung, Anmut, von ‚disegno‘ und Vernunft, „da jegliche Form und gute Praxis durch den Tod der Künstler und die Beschädigung und Zerstörung der Werke verlorengegangen war“ (Vasari, Giorgio. *Kunstgeschichte und Kunsttheorie. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler*. Neu übers. von Victoria Lorini. Hg., eingeleitet und kommentiert Matteo Burioni u. a. Berlin: Wagenbach, 2004: 64); vgl. auch Brandeis, Marcus. *La maniera tedesca. Eine Studie zum historischen Verständnis der Gotik im Italien der Renaissance in Geschichtsschreibung, Kunsttheorie und Baupraxis*. Weimar: VDG, 2002.

34 Vgl. dazu den Kommentar Dufresnoys 308-309.

35 „Nec qui Chromatices nobis hoc tempore partes / Restituat, quales Zeuxis tractauerat olim, / Huius quando magis uelut arte aequauit Apellam / [...] meruitque coloribus altam / Nominis aeterni famam toto orbe sonantem“ (V. 256-260); „aussi ne voit-on personne qui rétablisse la ‚chromatique‘, et qui la remette en vigueur au point que la porta Zeuxis [...] et

qui sait si admirablement tromper la vue, il se rendit égal au fameux Apelle [...], et qui mérita pour toujours la réputation qu'il s'est établie par tout le monde.“ (De Piles, zit. nach Dufresnoy 471-472).

36 Paul Mignard, der Neffe des Künstlers, lobt bezeichnenderweise in einer Ode auf LeBrun, die der Akademie gewidmet ist, den Rivalen seines Onkels als „l'Apelle de notre âge par Apollon“, vgl. Mai 235.

37 Der erste Historiograph der Académie, Guillet de Saint-Georges, bestätigt diese Rezeption Mignards und nimmt dabei auf Molière und LeBrun Bezug: „Hé quoi! disait-on à Le Brun, croyez-vous que M. Mignard ait besoin d'un Molière pour publier que Jules, Annibal et Michel-Ange ont été les Mignards de leur siècle? Ce qu'il a fait depuis la mort de Molière confirme ce que cet auteur a dit de lui. On désire partout de ses ouvrages [...]. Vos patrons mêmes en veulent dans leurs cabinets. Il est estimé en France aussi bien qu'ailleurs par tout ce qu'il y a de grand.“ (Zit. nach Fontaine, André. *Académiciens d'autrefois. Le Brun – Mignard – Les Champaigne – Bosse – Jaillot – Bourdon – Arcis – Paillet, etc.* Paris: Laurens, 1914: 167).

38 Eingebettet in die auf kunstpolitischer Ebene geführte ‚Querelle des anciens et des modernes‘ konnte die Rivalität zwischen Mignard und LeBrun auch als nationale und jeweils anders kulturhistorisch geprägte Konkurrenz verstanden werden. Dass zumindest mit dem Erfolg italienischer Künstler in Frankreich eine Orientierung an Italien üblich war, ist in prominentester Form an der sog. Ersten Schule von Fontainebleau (1530-1570) ersichtlich: François I berief zur Ausstattung des Schlosses vornehmlich italienische Künstler (Rosso Fiorentino, Primaticcio, Nicolò dell'Abbate). Den Kulturtransfer, der dabei stattfand, versuchte Kardinal Mazarin später zu intensivieren, doch brachten auch die aus seiner Heimat importierten Kunstwerke ein ‚römisches Klima‘ nach Paris. Sowohl die Gründung der französischen Akademie in Rom als auch Dufresnoys Kompilation italienischer Theorien für seinen Regelkodex französischer Malerei zeugen schließlich von einer auch im 17. Jahrhundert noch gültigen Italienorientierung.

39 Monville, Simon Philippe Mazière de. *La Vie der Pierre Mignard Premier Peintre du Roy, Par M. l'Abbé de Monville avec Le Poème de Moliere sur les Peintures du Val-de-Grâce*. Paris: J. Boudot u. a., 1730. Diese Biographie enthält auch sieben Kupferstiche zur Beschreibung der Kuppel von Val-de-Grâce. Das Fresko wurde also auch noch 35 Jahre nach Mignards Tod als eines seiner Hauptwerke angesehen.

40 Die Figur des Chronos ist dem Herkules Farnese nachgebildet, Pictura erinnert an Michelangelos Sibileen in der Sixtinischen Kapelle und die allegorische weibliche Figur konnte überzeugend mit Rubens' Venus des *Parisurteils* bzw. einer Venus von Hans Baldung Grien in Bezug gesetzt werden, die sich ehemals im Besitz des Duc de Richelieu befand und in einem Kupferstich Verbreitung fand; vgl. Hoberg 90.

41 Zur gewandelten Bedeutung der Chronos-Ikonographie in der französischen Kunst des 17. Jahrhunderts vgl. Hoberg 34.

42 Vgl. den Katalogbeitrag zu Nicolaes Verkolje: Schumacher, Andreas. „Die Künste und die Wissenschaften besiegen die Zeit.“ Mai u. a. *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*. Ausst.-Kat. Haus der Kunst München u. a. Wolfratshausen: Ed. Minerva u. a., 2002: 274. Auf die besondere Ikonographie des Chronos als Beschützer der Künste hat Anna Schreurs anhand des Gemäldes *Minerva und Saturn beschützen die Künste* von Joachim von Sandrart aufmerksam gemacht; vgl. Schreurs, Anna. „Der ‚Teutsche Apelles‘ malt die Götter Minerva und Saturn. Joachim von Sandrarts ikonographische Spielereien.“ *Joachim von Sandrart: ein europäischer Künstler und Theoretiker zwischen Italien und Deutschland*. Hg. Sybille Ebert-Schifferer u. a. München: Hirmer, 2009: 51-67.

43 Vgl. Logemann, Cornelia. „Neugierde und Staunen.“ *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Idee, Methoden, Begriffe*. Hg. Ulrich Pfisterer, 2. erw. und aktualisierte Auflage Stuttgart u. a.: Metzler, 2011: 305-309.

44 Durch die Ausbildung der durch die Académie beförderten Laienkritik, so Félibien, hätten sich überhaupt erst sachverständige ‚amateurs‘ herausgebildet, die ein Kunstwerk zu lesen verstünden: „En effet, l’académie estant remplie de scavans hommes, il n’y a point de beautez dans un ouvrage qu’on ne remarque ny aussi de deffauts pour petits qu’il soient qu’on ne fasse voir.“ (Germer 371).

45 Vgl. Dufresnoy V. 9-10, 12-13, 128.

46 Die 1663 gegründete *Petite Académie* war in ihren Anfangsjahren für alle künstlerischen Belange zuständig, später konzentrierte sie sich auf die Arbeit an der *Histoire métallique*, einer Vita Louis XIV in Medaillen. (Vgl. Jacquot, J. „Ce que l’Académie royale des inscriptions et médailles a fait pour la ville de Lyon.“ *Actes du congrès national des sociétés savantes d’Archéologie*. Paris: Impr. nat., 1965: 249-273, hier 263). Zur Position Perraults als Organisator der Kunstpolitik zum Ruhme Louis XIV vgl. Mai 143.

47 Aus dieser Position adressiert Perrault sein Gedicht *La Peinture* an LeBrun, den er darin zum vorbildlichen Maler stilisiert, dessen hierarchischen Status er damit unterstreicht und dessen ästhetische Einstellungen er teilt. Deshalb wurde diese Schrift auch häufig als Gegenmodell zu Molières Gedicht gesehen, da in beiden Publikationen die jeweiligen künstlerischen Rivalen als Vorbilder präsentiert werden. Doch wird bei Perrault Mignard gar nicht erwähnt. Vgl. dazu Perrault, Charles. *La Peinture*. Hg. und kommentiert Jean-Luc Gautier-Gentès. Genf: Droz, 1992: 162.

48 Die Autorin weist in ihrem Artikel auch darauf hin, dass bereits Boileau das Gedicht als „traité complet de peinture“ bezeichnet haben soll. Vgl. dazu Hénin 30.

49 Emmanuelle Hénin hat diese These bereits überzeugend vertreten und konnte zeigen, wie sich sowohl die *comédie-ballet Le Sicilien* von 1667 als auch das Gedicht *La Gloire du Val-de-Grâce* als ein „clef de l’esthétique de Molière, formulée en termes picturaux“ (Hénin 43) verstehen lassen. René Bray spricht sogar von einer umfassenden „conformité avec la poésie classique“ (Bray 196) und nennt, ohne dies zu friedenstellend zu begründen, so unterschiedliche Autoren wie Malherbe, Boileau und Corneille.

50 Uranie verwendet diesen Begriff in dem an poetologischen Selbstbezügen reichen Stück *La critique de l’École des femmes* (1663).

51 Aus dem Vorwort zur Version des *Tartuffe* von 1669.

52 Die auf der Titelseite verwendete Graphik – ein von der Sonne angestrahltes Kreuz mit Engelpütten und der Inschrift ‚In hoc signo vincas‘ – bindet zwar den Sonnenkönig als Autorität und Adressat ein. Tatsächlich handelt es sich bei der Darstellung jedoch um das Druckersignet des *Libraire* der *Académie française* und bezieht sich nicht inhaltlich auf das Gedicht von Molière oder allegorische Darstellungen von Mignard.

53 Louis wurde als Mäzen sowohl mit Alexander dem Großen verglichen als auch mit Apollo, so bei Martin de Charmois, der Louis dafür lobt, Frankreich Ruhm und den Künsten ihren ersten Rang unter den ‚artes liberales‘ verschafft und so Paris zum Parnass erhoben zu haben: „die Accademia als neuer Parnass der Künste und an seiner Spitze Ludwig als Apollon Musagetes.“ Vgl. Frenssen, Birte. „... des großen Alexanders weltliches Königszepter mit des Apelles Pinsel vereinigt“. *Ikographische Studien zur ‚Künstler- / Herrscher-Darstellung‘*. Diss. Phil. Universität Köln: 1995: 67.

54 Félibien, André. „Conférences de l’académie royale de l’année 1667.“ Paris 1669, zit. nach Fegers, Hans. *Das politische Bewusstsein in der französischen Kunstlehre des*

*17. Jahrhunderts*. Diss. Phil. Universität Heidelberg 1943: 7. Dufresnoys Text endet mit dem Hinweis auf den gallischen Herkules, der mit Feuer und Schwert den spanischen Löwen bekämpft (V. 548-549). Die literarischen Taten des Kunstschriftstellers werden so mit den militärischen Heldentaten des Königs (es ist unklar, ob hier Louis XIII oder Louis XIV gemeint ist, vgl. Dufresnoy 398) verglichen, die in Rom ersonnenen Kunstprinzipien mit nordalpinen Herrschertugenden parallelisiert.

55 *Parallèle des Anciens et des Modernes*, zit. nach Brasat, Wolfgang. *Das Historienbild im Zeitalter der Eloquenz*. Von Raffael bis Le Brun (Studien aus dem Warburg-Haus, 6). Berlin: Akademie-Verlag, 2003: 360.

## Literatur

Bray, René. „Les principes de l’art de Mignard confrontés avec la poésie classique: le poème de Molière sur La Gloire du Val-de-Grâce.“ *Actes du cinquième Congrès international des langues et littératures modernes*. Florenz: Valmartina, 1955: 193-199.

De La Fontaine, Jean. *Le Songe de Vaux*. Hg. Eleanor Titcomb. Genf u. a.: Droz, 1967.

Dufresnoy, Charles-Alphonse. *De arte graphica (Paris 1668)*. Hg., übersetzt und kommentiert Christopher Allen u. a. Genf: Droz, 2005.

Germer, Stefan. *Kunst – Macht – Diskurs. Die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Louis XIV*. München: Fink, 1997.

Hénin, Emmanuelle. „Du portrait à la fresque, ou du Sicilien au Val-de-Grâce. Molière et la peinture.“ *Œuvres et Critiques* 29.1 (2004): 30-56.

Hoberg, Annegret. *Zeit, Kunst und Geschichtsbewusstsein. Studien zur Ikonographie des Chronos in der französischen Kunst des 17. Jahrhunderts*. Diss. Phil. Universität Tübingen 2007. Online-Ressource 3. April 2014 <<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:21-opus-32205.html>>.

Mai, Werner Willi Ekkehard. *Le portrait du roi. Staatsporträt und Kunsttheorie in der Epoche Ludwigs XIV. Zur Gestaltikonographie des spätbarocken Herrscherporträts in Frankreich*. Diss. Phil., Bonn: 1975.

Molière. *Œuvres complètes*. Hg. Georges Forestier. 2 Bde., Paris: Gallimard, 2010.

Perrault, Charles. *Les Hommes illustres*. Kommentierte Ausgabe. Hg. D. J. Culpin u. a. Tübingen: Narr, 2003.

Racine, Jean. *Œuvres complètes*. Hg. Georges Forestier. Bd. 1, Paris: Gallimard, 1999.

Soeffner, Hans-Georg. „Symbolische Präsenz: unmittelbare Vermittlung - zur Wirkung von Symbolen.“ *Phänomenologie und Soziologie: theoretische Positionen, aktuelle Problemfelder und empirische Umsetzungen*. Hg. Jürgen Raab. Online-Publikation 2008. 3. April 2014 <<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:352-129244>>: 53-64.

von den Hoff, Ralf u. a. „Helden – Heroisierungen – Heroismen. Transformationen und Konjunkturen von der Antike bis zur Moderne. Konzeptionelle Ausgangspunkte des Sonderforschungsbereichs 948.“ Hg. SFB 948. *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen* 1 (2013): 7-14. DOI 10.6094/helden.heroes.heros./2013/01/03.



Abb.1: Gottvater umgeben von Heiligen,  
Märtyrern, Aposteln und Propheten



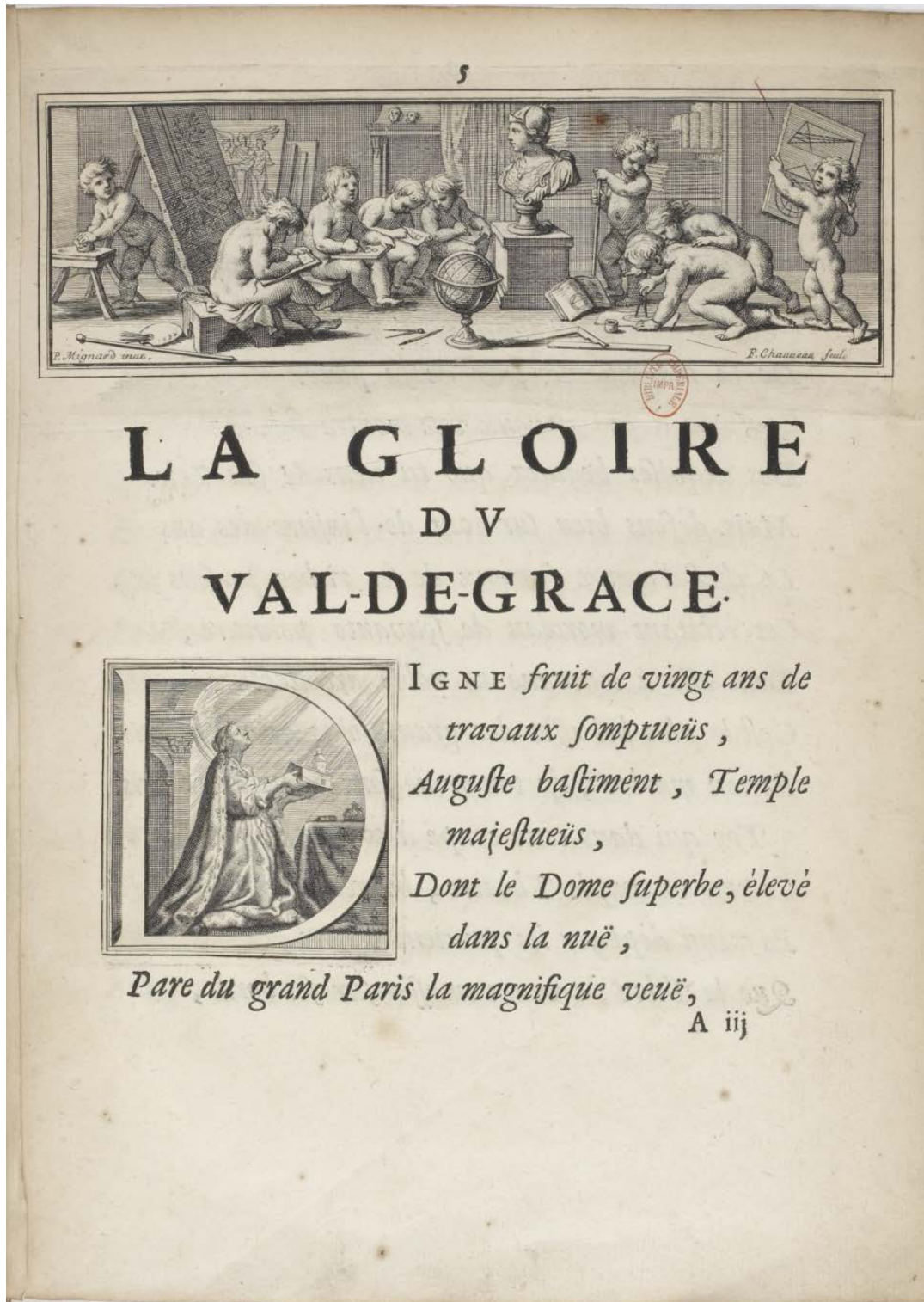


Abb. 2: Titelvignette und Initiale

26

*Et te dira toujours, pour l'honneur de ton choix,  
 Sur qui tu dois verser l'éclat des grands emplois.  
 C'est ainsi que des arts la renaissante gloire  
 De tes illustres soins ornera la memoire,  
 Et que ton nom porté dans cent travaux pompeux  
 Passera triomphant à nos derniers neveux.*



Abb. 3: Allegorie der Malerei



Abb. 4: Minerva führt die Malerei auf den Parnass

## Abbildungsverzeichnis

Abb. 1 [Gottvater umgeben von Heiligen, Märtyrern, Aposteln und Propheten, Pierre Mignard, 1665, Paris, Val-de-Grâce, Kuppelfresko, Nachweis: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mignard\\_Val\\_de\\_Gr%C3%A2ce.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mignard_Val_de_Gr%C3%A2ce.jpg)  
(Abruf: 03.09.2014)]

Abb. 2 [Titelvignette und Initiale, Molière, *La gloire du Val-de-Grâce*, 1669, Le Petit, Paris, S. 5, gestochen von François Chaveau, Nachweis: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86120703/f13.image.r=La%20gloire%20du%20Val-de-gr%C3%A2ce.langDE>  
(Abruf: 03.09.2014)]

Abb. 3 [Allegorie der Malerei, Molière, *La gloire du Val-de-Grâce*, 1669, Le Petit, Paris, S. 26, Kupferstich von François Chaveau, Nachweis: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86120703/f13.image.r=La%20gloire%20du%20Val-de-gr%C3%A2ce.langDE>  
(Abruf: 03.09.2014)]

Abb. 4 [Minerva führt die Malerei auf den Parnass, Molière, *La gloire du Val-de-Grâce*, 1669, Le Petit, Paris, S. 3, Kupferstich von François Chaveau, Nachweis: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86120703/f13.image.r=La%20gloire%20du%20Val-de-gr%C3%A2ce.langDE>  
(Abruf: 03.09.2014)]