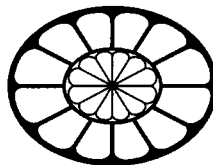


Dietrich Erben
Paris und Rom

STUDIEN AUS DEM WARBURG-HAUS

HERAUSGEGEBEN VON
UWE FLECKNER
WOLFGANG KEMP
GERT MATTENKLOTT
MONIKA WAGNER
MARTIN WARNKE

Band 9
Dietrich Erben
Paris und Rom



Dietrich Erben

Paris und Rom

Die staatlich gelenkten
Kunstbeziehungen unter
Ludwig XIV.



Akademie Verlag

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft

ISBN 3-05-003851-9

© Akademie Verlag GmbH, Berlin 2004

Das eingesetzte Papier ist alterungsbeständig nach DIN/ISO 9706.

Alle Rechte, insbesondere die der Übersetzung in andere Sprachen, vorbehalten. Kein Teil dieses Buches darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in irgendeiner Form – durch Photokopie, Mikroverfilmung oder irgendein anderes Verfahren – reproduziert oder in eine von Maschinen, insbesondere von Datenverarbeitungsmaschinen, verwendbare Sprache übertragen oder übersetzt werden.

Satz: Oldenbourg: digital, Kirchheim
Druck und Bindung: DZA Druckerei zu Altenburg

Printed in the Federal Republic of Germany

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	VII
I. DIE ITALIENFRAGE IM SPANNUNGSFELD VON HERRSCHAFTS- BILDUNG UND KUNSTPATRONAGE: VON KARL VIII. BIS LUDWIG XIV.	1
1. Künstler und Kunstwerke im Heerzug des Königs	2
2. Renaissancerezeption und nationale Ungeduld im 16. Jahrhundert	9
3. Kunstpatronage des Hofes: Von Maria de' Medici bis Mazarin.	27
4. Monarchische Restauration der Künste und Rom-Paragone nach 1661	37
II. DIE BERUFUNG VON GIAN LORENZO BERNINI NACH FRANKREICH.	51
1. Berninis Beziehungen zu Frankreich und der Wettbewerb für die Louvreplanung des Jahres 1664	52
2. Die Planungsvorgaben Colberts und die römischen Louvreentwürfe	62
3. Die Ostfassade des Louvre: Triumphmonument und Architektursynthese	91
4. Die Rezeption von Berninis Porträtbüste und Reiterstatue für Ludwig XIV. in Paris.	108
III. DIE ACADEMIE DE FRANCE À ROME	137
1. Die Gründungsphase: Voraussetzungen und Interessen.	138
2. Der institutionelle Rahmen	146
3. Die Verbindungen zur Accademia di San Luca.	157
4. Maler, Architekten und Bildhauer im Dienst des Königs	165
5. Erfolge und Krisen: Die Akademie im Spannungsverhältnis zwischen Rom und Paris	206

Inhaltsverzeichnis

IV. DIE PRÄSENZ FRANKREICHS IN ROM	219
1. Denkmäler	222
2. Feste	254
3. Das Wappen des Königs	280
 V. UNIVERSALISMUS ALS PROGRAMM VON KUNST UND POLITIK	293
1. Kunstpatronage in Zeiten der Staatenkonkurrenz	294
2. <i>Le plus grand Roy de l'univers et l'arbitre des affaires européennes</i> : Ludwig XIV. und die Monarchia universalis	300
3. Antikenrezeption und <i>Querelle des anciens et des modernes</i> unter den Vorzeichen universalistischer Suprematie	320
4. Der Invalidendom: Politischer und christlicher Universalismus	341
 Schluß	373
 ANHANG.	379
Abkürzungsverzeichnis	379
Bibliographie.	379
Abbildungsnachweis	397
Personenregister	398
Ortsregister	406

Einleitung

Im Jahr 1777 erschien in Paris ein Buch mit dem Titel *Paris, le modèle des nations étrangères, ou l'Europe françoise*. Das Werk ist pointenreich und thesenhaft formuliert. Schon der Titel wagt eine Behauptung, die der namentlich nicht genannte Autor historisch zu erläutern sucht. In annähernd vier Dutzend Kapiteln skizziert er vielfältige Aspekte des gesellschaftlichen Lebens seiner Zeit und betrachtet sie unter den Vorzeichen ihrer französischen Prägung. Er wolle ein Sittenbild Europas entwerfen, das den Kontinent in der Nachahmung der Moden und Gebräuche Frankreichs zeigt. Dem Vorhaben wird seine Berechtigung aus der Geschichte selbst zugesprochen. Denn stets werde die Vorherrschaft einer Nation von den übrigen Völkern anerkannt, die sich bemühten, deren Kultur nachzuahmen. Am Beispiel der Römer und Franzosen erweist sich für den Autor die Gültigkeit dieses Gesetzes im historischen Wandel: *Jadis tout étoit Romain, aujourd'hui tout est Français. La différence des siècles opère ces changements*. Ausgehend von dieser Maxime erscheint Rom in dem Buch als ein immer wieder evoziertes Gegenbild zu Paris. Dabei hat der Autor gleichermaßen die antike Metropole wie das neuzeitliche Rom im Sinn: *Rome n'est plus, & Rome subsiste quand on lit la double histoire de cette Métropole toujours célèbre*. Ursprünglich Zentrum des Weltreichs, dann immerhin noch als Vorbild anerkannt, hat sich die Bedeutung Roms schließlich zu einer schwer faßbaren Idee verflüchtigt, während die kulturelle Führungsrolle von Paris für den Autor außer Frage steht. Diesseits solcher fatalistisch gefärbten Urteile werden aber zugleich die Protagonisten und Triebkräfte für den Aufstieg der französischen Hauptstadt benannt. Ludwig XIV. wird das Verdienst zugesprochen, jene *révolution*, die die Zeitgenossen noch heute in Erstaunen versetze, in die Wege geleitet zu haben, indem er seinem Hof eine von allen Nachbarn zur Nachahmung ausersehene *grandeur* verliehen habe. Durch die dynastischen Heiratsverbindungen, den diplomatischen Verkehr, den Handelsaustausch und selbst durch die militärischen Kampagnen Frankreichs habe sich der Glanz der französischen Kultur unter dem Sonnenkönig in der ganzen Welt ausgebreitet. Dies gelte für die Sprache – *l'Italien touche, mais le Français persuade* – ebenso wie für die Künste. Darin sei Paris der siegreiche Rivale Roms¹.

Das Buch des in Paris geborenen und dort als Publizist ansässigen Louis-Antoine de Caraccioli (1721–1803) stellt sich als Zeugnis für eine restaurative Sicht auf die Epoche

1 Caraccioli, 1777, Zitate und Paraphrasen p. VII, 3, 5, 26 f., 35, 277.

Ludwigs XIV. dar. Das Bild Ludwigs XIV. (geb. 1638; reg. 1661–1715) hatte sich nach dessen Tod zunächst in einer Art Sonnenfinsternis verdüstert, bis der *grand siècle* um die Mitte des 18. Jahrhunderts wieder zum Gegenstand der Bewunderung wurde. Voltaire veröffentlichte 1751 unter dem Titel *Le siècle de Louis XIV* seine Geschichte der Regierung Ludwigs XIV. Die dort in neuartiger Weise entfalteten Bedingungsverhältnisse zwischen Politik, Gesellschaft und Kultur werden bei Caraccioli in einer popularisierten Version aufgenommen und leisten der Behauptung von der Dominanz Frankreichs als Kulturnation Vor-schub. Diese bereits wenige Jahrzehnte nach dem Tod Ludwigs XIV. einsetzende historio-graphische Tradition wurde seither kontinuierlich fortgeschrieben. So kann sie zwar Anciennität für sich beanspruchen, für die Frage nach den künstlerischen Beziehungen zwischen Paris und Rom unter Ludwig XIV. erweist sie sich aber eher als Hypothek. Während sie eine nationale Erfolgsgeschichte bilanziert, erschwert sie den Blick auf die historischen Vorgänge und deren Einschätzung.

Die Geschichte der Kunstbeziehungen zwischen Frankreich und Italien beginnt nicht unter Ludwig XIV. und endet nicht mit ihm. Die Regierungszeit des Königs von 1661 bis 1715 markiert in der vorliegenden Studie nur Anfang und Ende der Darstellung dieser Geschichte. Versucht man jedoch, einen längeren Zeitraum vom Spätmittelalter bis zur Auflösung des Ancien Régime zu überblicken, so spricht vieles dafür, daß sich eine Geschichte der staatlich gelenkten Kunstbeziehungen nur für die ludovizianische Epoche schreiben läßt. Weder in der Zeit bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts noch im 18. Jahrhundert waren die bilateralen Beziehungen in diesem Ausmaß von der direkten Intervention staatlicher Institutionen bestimmt. Unter ganz anderen historischen Voraussetzungen läßt sich auf dieser Ebene eine ähnliche Entwicklung erst wieder für die zwei Jahrzehnte der napoleonischen Herrschaft beobachten.

Innerhalb der europäischen Staatenwelt können die Beziehungen zwischen den beiden Metropolen sowohl im Hinblick auf ihre Kontinuität als auch auf ihre Dichte als singulär gelten. Obwohl Frankreich im Unterschied zu Spanien seit der Mitte des 16. Jahrhunderts keine Territorien in Oberitalien und auf der italienischen Halbinsel besaß, kam es zu einem umfassenden Austausch von Künstlern sowie zum Transfer von Kunstwerken und Ideen. Er zeichnete sich in den Jahrzehnten nach der Übernahme der Selbstregierung Ludwigs XIV. durch die staatlich gelenkte Institutionalisierung wie auch durch eine zielgerichtete Vereinnahmung aus. Der Kunstaustausch war eine Initiative der Krone sowie der Pariser Kunstadministration und wurde zugleich ganz in den Dienst der monarchischen Repräsentationsansprüche gestellt. Rom kam dabei der Rang eines doppelten Leitbildes zu. Seine Anziehungskraft beruhte gleichermaßen auf der aktuellen Bedeutung als moderner Kunstmetropole des Papsttums wie auch auf der geschichtlichen Vision von der Stadt als Zentrum des antiken Imperiums. Die Zeitgenossen prägten für diesen Dualismus der künstlerischen Überlieferung die Formel der *Roma antica e moderna* oder der *l'une et l'autre Rome*². Für den Kunstaustausch entfaltete gerade dieser Dualismus eine nachhaltige Relevanz, denn er verbürgte den Rang der beiden Universalgewalten von Kaiser- und Papsttum, mit denen Ludwig XIV. innerhalb der europäischen Staatenwelt in Konkurrenz trat. Mit der Orientierung auf Rom ist auch eine Grundabsicht der französischen Kultur-

2 So etwa Filippo de Rossi, *Ritratto di Roma antica etc.*, Rom 1688 und ders., *Ritratto di Roma moderna etc.*, Rom 1652 sowie Nicolas de Bralion, *Les curiositez de l'une et de l'autre Rome*, Paris 1669.

politik dieser Epoche benannt: Sie zielte auf die Ablösung der politischen und geistlichen Titel, die Rom zu vergeben hatte, und auf den Erwerb des Status einer Universalmonarchie.

Bei der Beschreibung dieser Rezeptionshaltung und der ihr zugrundeliegenden Motive wahrt die Gliederung der vorliegenden Studie weitgehend den Rahmen der Chronologie, erlaubt sich aber bei der Erörterung von künstlerischen Problemen oder institutionellen Strukturen immer wieder zeitliche Vor- und Rückgriffe. Zunächst werden die Wege der französisch-italienischen Kunstbeziehungen nachgezeichnet, wie sie in den Jahren um 1500 beschritten und seither sukzessive ausgebaut wurden (Kapitel I). Genöß dabei die Künstlerberufung neben dem Import italienischer Werke und der Vergabe von Stipendien an französische Künstler für Romreisen Priorität, so beförderten die Kontakte nach Italien zugleich den Ausbau einer Kunstadministration. Er setzte um 1500 ein und spielte dann unter Ludwig XIV. die maßgebliche Rolle bei der Ausgestaltung der Kunstbeziehungen zwischen beiden Ländern, die sich seit etwa 1600 auf die Metropolen Paris und Rom verdichteten. Diese Vorgänge waren kontinuierlich Gegenstand zeitgenössischer Reflexion. So wurde über die Renaissancerezeption unter den Vorzeichen einer als notwendig erachteten Nachahmung nachgedacht, die jedoch zugleich die nationale Eigenständigkeit der Kunst in Frankreich zum Ziel haben sollte. Ludwig XIV. traf hingegen beim Antritt seiner Selbstregierung im Jahr 1661 auf einen mehrere Jahrzehnte zurückreichenden Anti-Italianismus und er begegnete ihm mit einem restaurativen Programm der königlichen Kunstpatronage, das es ihm erlaubte, in diesen Rahmen auch die künstlerischen Beziehungen nach Rom zu integrieren. Im Topos von Paris als der *nouvelle Rome* gewann der Translationsgedanke eine einprägsame Leitformel.

Die Berufung von Gian Lorenzo Bernini an den Pariser Hof im Jahr 1665 (Kapitel II) folgte noch dem Muster der Künstlerberufung, doch es zeigte sich, daß die divergierenden Erfahrungen und Erwartungen des Künstlers auf der einen sowie der Pariser Auftraggeber und Hofkünstler auf der anderen Seite nicht mehr zu vermitteln waren. Bernini war bei seinem Aufenthalt in Paris mit den neuen Gegebenheiten der Kunstadministration konfrontiert. Zwar wird bei den Projekten für den Louvre erkennbar, daß auf seiten der beteiligten Pariser Architekten wie der Administration die Bauaufgabe der Königsresidenz nur allmählich eine ihrem Repräsentationsgehalt angemessene Gestalt gewann. Aber erst in der Auseinandersetzung mit den Entwurfsideen Berninis gelangte der schließlich realisierte Plan zur Klärung: Die Ostfassade des Louvre läßt sich als eine Architektursynthese deuten, die die ranghöchsten Bauaufgaben von Tempel, Palast und Triumphbogen vereinigt und so einem universalistischen Anspruch Ausdruck verleiht. In ähnlicher Weise wie beim Louvre können divergierende künstlerische Konzeptionen auch bei den von Bernini geschaffenen Königsmonumenten – der Büste und dem Reiterdenkmal – erhellt werden.

Als nach der Rückkehr Berninis nach Rom im Jahr 1666 die Académie de France à Rome (Kapitel III) gegründet wurde, beruhte dies unter anderem auf der Einsicht, daß sich das Instrument der Künstlerberufung für die Wahrung und den Ausbau der Kunstbeziehungen als untauglich erwiesen hatte. Die Einrichtung der Akademie bedeutete nicht nur die nachhaltige Intensivierung der Kunstbeziehungen, sondern auch eine neue Form der staatlichen Präsenz und Lenkung. Die vordem individuellen Künstlerreisen wurden nun unter die Observanz der Kunstadministration in Paris gestellt. Die Académie de France à Rome läßt sich nur bedingt als eine akademische Institution beschreiben. Sie unterstand dem Surintendant des Bâtiments in Paris, während die Pariser Kunstakademie nur eine organisato-

risch flankierende Rolle spielte. Das Konkurrenzverhältnis um den Einfluß auf die Académie de France zeigte sich nicht nur bei der Besetzung des Direktorenpostens in Rom, bei der die Pariser Akademie das Nachsehen hatte. Auch die 1676 vollzogene Vereinigung der Académie de Peinture et de Sculpture mit der Accademia di San Luca läßt sich als der Versuch von seiten der Pariser Akademie verstehen, im römischen Kunstgeschehen Fuß zu fassen und dabei die Académie de France zu umgehen. Aber auch dieser Vorstoß wurde schließlich von der Kunstadministration blockiert. Die Académie de France à Rome war Ausbildungsinstitut und Atelierbetrieb in einem. Die Erfüllung ihres Ausbildungsauftrags wird man insgesamt skeptisch zu beurteilen haben, denn kaum einem ihrer Absolventen ist es gelungen, sich in Frankreich als Künstler tatsächlich durchzusetzen. Sofern dies gelang, eröffneten die traditionellen Verbindungen zum Establishment der Hofkünstler weitaus bessere Karrierechancen als die künstlerische Schulung in Rom. Die Aufgabe der Akademie als Atelier bestand in der Lieferung von Ausstattungsstücken für die königlichen Residenzen. Neben Gemälde- und Freskenkopien als Vorlagen für Gobelins bildeten Statuen für Gartendekorationen den Hauptanteil der künstlerischen, aus der Akademie hervorgegangenen Produktion. In diesen Kunstwerken verwirklichte sich zunächst der mit der Akademiegründung verbundene, aus merkantilistischem Konkurrenzdenken motivierte Anspruch, sich die künstlerischen Ressourcen Roms anzueignen. Die Aneignung der antiken Bildwerke signalisierte darüber hinaus auch das Hoheitsrecht über das antike Erbe. Betrachtet man die Skulpturenproduktion der Akademie schließlich im Hinblick auf Werkprozeß und stilistische Ausformung, so werden neuerlich synthetische Qualitäten ersichtlich, wie sie sich analog auf dem Sektor der Architektur bei der Ostfassade des Louvre erschließen lassen. Gegründet aus einem umfassenden Superioritätsanspruch mußte die Akademie geradezu zwangsläufig in eine institutionelle Krise geraten, als diese Prätentation im letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts in Paris immer mehr als erfüllt deklariert wurde. Auch wenn die Legitimationskrise im Grunde weder praktisch noch theoretisch bewältigt wurde, hat die Pariser Administration am Bestand der Akademie nicht zuletzt wegen deren Wirksamkeit für die Außendarstellung Frankreichs in Rom festgehalten.

Die Académie de France à Rome war Teil der auf höchst unterschiedlichen Ebenen entfalteten französischen Repräsentation in Rom (Kapitel IV). Obwohl das Papsttum innerhalb der europäischen Staatenwelt eine Einbuße seiner politischen und konfessionellen Partizipationsmöglichkeiten hinzunehmen hatte, bewahrte Rom seinen internationalen Rang. Auf ihm beruhen Anziehungskraft und Geltungsanspruch der Stadt für die Selbstdarstellung der katholischen Mächte. Am Beispiel Frankreichs zeigt sich der höchst kompetitive Charakter dieser Außendarstellung. Durch Denkmäler für den französischen Monarchen und durch Feste, die zu dynastischen und politischen Ereignissen abgehalten wurden, trat die Krone in Konkurrenz zum Papsttum und zu den anderen europäischen Staaten. Neben Denkmälern und Festen spielte die Zurschaustellung des königlichen Wappens eine kaum zu überschätzende Rolle bei der öffentlichen Repräsentation Frankreichs in Rom. Die Heraldik machte politische Allianzen und Loyalitäten sichtbar, sie war damit aber auch Gegenstand oftmals langwierig geführter Rangstreitigkeiten. Alle Repräsentationsvorhaben in Rom wurden von Prälaten, Diplomaten und Angehörigen der römischen Oligarchie initiiert, aber stets auch vom König persönlich und von der Administration kontrolliert. Die Projekte waren Dedikationen an den Monarchen, mit denen die Verantwortlichen in Rom um ihre Vortrittsrechte und um die Gunst des Königs wetteiferten. Sie zeigten eindrucklich, daß der lange Arm des Pariser Hofes nicht nur in einem direkten

Zugriff bis nach Rom reichte, sondern auch über das Protektionsverhältnis zu der in Rom ansässigen Klientel das dortige Geschehen zu dirigieren vermochte.

Die Präsenz Frankreichs in Rom dokumentiert somit nicht zuletzt eine außenpolitische Orientierung, von der die Pariser Hofkunst in ihrer gesamten Programmatik bestimmt wurde. Für ihr Verständnis läßt sich der zeitgenössische Begriff der *Monarchia universalis* als die zentrale Konzeption namhaft machen (Kapitel V). Universalmonarchie meint das Fernziel eines politischen Ordnungsmodells unter französischer Vorherrschaft, dem in der Konkurrenz mit den übrigen europäischen Staaten zur Durchsetzung verholffen werden sollte. Vorrangiges Machtinstrument dieser Durchsetzung war der Krieg. In Kunst und Kunstpolitik fand er seinen Niederschlag, aber auch seine Fortsetzung. Aus der Perspektive des Universalismus erlangen die Maßnahmen, die der Ausgestaltung der Kunstbeziehungen zwischen Paris und Rom dienten, ihre zeitgenössische Legitimation und ihren historisch begründbaren Stellenwert. Einmal mehr bestätigt sich aus dieser Sicht die doppelte Leitbildfunktion Roms als ehemaliger Metropole des antiken Imperiums und als Sitz des Papsttums, der beiden traditionellen Universalgewalten. In der ludovizianischen Hofkunst wird sie noch einmal in der nachdrücklichen Rezeption antiker Bildwerke in der Skulptur und im Anspruchsniveau des Pariser Invalidendoms als der bedeutendsten kirchlichen Stiftung Ludwigs XIV. greifbar. In welchem Maß die Antikenrezeption der universalistischen Programmatik verpflichtet war, zeigt sich bei den kunsttheoretischen Debatten im Rahmen der *Querelle des anciens et des modernes*. Auf der Seite der Modernen wurde für die Distanzierung von der Antike plädiert und die künstlerische Innovation als angemessener Ausdruck für den Vorrang Frankreichs in Europa gefordert. Die in diesem Zusammenhang besprochenen Monumente führen zur Frage zurück, in welcher Weise sich die Hofkunst als Äquivalent zu ihrer universalistischen Programmatik durch die Stilwahl bestimmen läßt. Die Konkurrenz zur Universalgewalt des Papsttums gewann im Pariser Invalidendom Gestalt. Das Ausstattungsprogramm der Kirche würdigt Ludwig XIV. als *rex christianissimus* sowie als *filz aîné de l'église* und bestätigt ihn damit in der Funktion eines Schutzherrn über Papsttum und Kirche. Der Anspruch wird in der Architekturform des Pariser Kirchenbaus weitergetragen. So kommt in der Aneignung der Sankt-Peter-Planung Michelangelo nicht nur der Paragone mit der Hauptkirche der Christenheit zum Ausdruck, die Kirche wird zudem in der Idealgestalt eines Zentralbaus restituert, die der Petersdom verloren hatte. In ähnlicher Weise wie dies beim Louvre zu beobachten ist, gewinnt auch beim Invalidendom der universalistische Ordnungsanspruch im Stilmodus der Architektursynthese Gestalt.

Die kursorische Inhaltsübersicht mag bereits verdeutlichen, daß auf allen Sektoren der künstlerischen Beziehungen Kunstgeschichte, Ideengeschichte, politische Geschichte und Sozialgeschichte untrennbar miteinander verwoben sind. Es wurde versucht, dieser Durchdringung bei der Darstellung Rechnung zu tragen³. In der Studie werden metho-

3 Ein solches Vorgehen bezieht sich explizit auf Ansätze der neueren Kultur- und Gesellschaftsgeschichte sowie der historischen Anthropologie; zur Debatte vgl. nur Wolfgang Hardtwig/Hans-Ulrich Wehler eds., *Kulturgeschichte heute* (= Geschichte und Gesellschaft Sonderheft 16), Göttingen 1996; Wolfgang Reinhard, *Was ist europäische politische Kultur? Versuch zur Begründung einer politischen Historischen Anthropologie*, in: *Geschichte und Gesellschaft* 27, 2001, p. 593–616 und jüngst ders., *Lebensformen Europas. Eine historische Kulturanthropologie*, München 2004; Tho-

dische und theoretische Überlegungen bestenfalls am Rande ausgeführt. Der Zugriff auf den Gegenstand war von der Überlegung geleitet, das Thema historisch aus Kunstwerken und Schriftquellen darzustellen sowie die Etappen der Institutionalisierung nachzuzeichnen, es aber nicht nach einer strengen methodischen Leitlinie zu rekonstruieren. Damit geht die Darstellung keineswegs auf Distanz zur Theorie. Leitende methodische Annahmen wurden durchaus bedacht, auch wenn sie im Text nur angedeutet sind. Dies betrifft an erster Stelle naturgemäß die Frage nach der staatlichen Lenkung der Kunstbeziehungen. Ins Auge gefaßt ist ein Ensemble von Maßnahmen zur Ausgestaltung der bilateralen Kunstbeziehungen, die sich einer Initiative oder Unterstützung von seiten der Krone und der Kunstadministration verdanken. Dabei zeigt sich, daß Ludwig XIV. in hohem Maß persönlich auf den Entscheidungsprozeß Einfluß genommen hat und die Surintendance des Bâtiments sowie der 1662 von Jean-Baptiste Colbert ins Leben gerufene Petit Conseil als Hauptinstanzen der Kunstadministration zu sehen sind, während die Pariser Akademien nur eine begleitende Rolle spielten. Diese teils bereits etablierten, teils neu geschaffenen Entscheidungs- und Kontrollorgane sind Teil einer umfassenden Institutionalisierung, durch die das Wachstum der frühneuzeitlichen Staatsgewalt fundamental gekennzeichnet ist.

Institutionalisierung meint hierbei in einem allgemeinen Sinn die Verstetigung und Koordination von Handlungsabläufen, in einem speziellen Sinn Behördenbildung⁴. Mit diesem doppelten Institutionenbegriff lassen sich Vorgänge, die zunächst heterogen zu sein scheinen, auf einer einheitlichen Ebene als Phänomene frühmoderner Staatlichkeit beschreiben. Aus einem solchen Blickwinkel wird etwa die Ablösung von Künstlerberufungen und Künstlerreisen durch die Schaffung der Académie de France à Rome nicht als Institutionalisierung schlechthin, sondern als eine institutionelle Verdichtung zur Behördenbildung greifbar. In ähnlicher Weise sind die ubiquitären Patronage-Klientel-Beziehungen integraler Bestandteil einer frühmodernen Institutionenkultur⁵. Diese Abhängigkeits- und Loyalitätsverflechtungen spielten auf nahezu allen untersuchten Sektoren der Kunstbeziehungen eine kaum zu unterschätzende Rolle: Sie wirkten in die Konfrontation Berninis mit der Pariser Hofgesellschaft hinein, steuerten die Formen der Rekrutierung von Direktoren und Pensionären an der Académie de France, ihnen verdankten sich die Initiativen zur Repräsentation Frankreichs in Rom durch Feste und Denkmäler und schließlich beförderten sie einen panegyrischen Diskurs, der auf die Stabilisierung des monarchischen Systems zielte. Im Rahmen dieses Diskurses, auf den in der Studie in

mas Mergel, Überlegungen zu einer Kulturgeschichte der Politik, in: *Geschichte und Gesellschaft* 28, 2002, p. 574–606.

4 Vgl. hierzu die Forschungsübersicht in Gert Melville ed., Sonderforschungsbereich 537 „Institutionalität und Geschichtlichkeit“. Eine Informationsbroschüre, Dresden 1997, bes. p. 11–27; allgemein auch Reinhard, 1999, bes. p. 125–140.

5 Zugrunde gelegt wurden insbesondere die methodischen Studien von Wolfgang Reinhard; vgl. den Forschungsbericht mit Schwerpunkt auf Rom und Frankreich Reinhard, 1996. Speziell auch Sharon Kettering, *Patron, Brokers, and Clients in Seventeenth-Century France*, Oxford–New York 1986; Ago, 1990 und zuletzt Daniel Büchel/Volker Reinhardt eds., *Die Kreise der Nepoten. Neue Forschungen zu alten und neuen Eliten Roms in der frühen Neuzeit*, Bern u.a. 2001.

unterschiedlichen Begründungszusammenhängen Bezug genommen wird, schließen sich Bildlichkeit, Schriftlichkeit, aber etwa auch das Operschaffen der Zeit zusammen⁶.

Der weit ausgreifende Institutionalisierungsprozeß erreichte unter Ludwig XIV. auch im Bereich der Künste einen Höhepunkt. Seine entscheidende Konsequenz liegt darin, daß der Glaube an die Heiligkeit der Person des Monarchen zunehmend durch den Gehorsam gegenüber den abstrakt begriffenen Institutionen des Staates ersetzt wurde⁷. Gerade an der Programmatik der ludovizianischen Hofkunst zeigt sich, daß das vielzitierte Gottesgnadentum weitgehend hinter einer pragmatischen Herrschaftsbegründung durch die Darstellung der außenpolitischen Vormachtstellung Frankreichs zurücktrat. Freilich haben die Forschungen der letzten Jahre zum Absolutismus gezeigt, daß der monarchischen Herrschaftsform – und insbesondere der Monarchie Ludwigs XIV. – allzu bereitwillig ein hoher Grad an institutioneller Durchdringung und Effizienz zugestanden wurde⁸. Im Anschluß an die neueren Arbeiten ist auch in der vorliegenden Studie die Perspektive eher skeptisch. Eine systematische Kulturpolitik gab es tatsächlich nur in Ansätzen⁹. Im Hinblick auf das Kunstgeschehen der Zeit, das – wie bereits angedeutet – weiterhin informell organisiert war, ist die partielle Ineffizienz der akademischen Institutionen ebenso unübersehbar wie die Kompetenzkonkurrenz zwischen einzelnen Personen und Institutionen. Darüber hinaus war auch die zeitgenössische Rezeption der offiziellen Bildprogrammatik in erstaunlicher Weise von streitbarem Widerspruch und geradezu pluralistischer Kontroverse geprägt. In Anbetracht dessen liegt das Hauptaugenmerk mehr auf der Frage nach den Durchsetzungsstrategien zur Bewältigung von Defiziten des Regimes als auf der Unterstellung, es habe reibungslos funktioniert. Erst von hier aus schärft sich der Blick für die Tatsache, daß absolutistische Staatsgewalt stets auf ein ganzes Arsenal von Mitteln der politischen Kommunikation angewiesen war. Sie dienten der Vermittlung von Politik an die Untertanen wie an die ausländischen Nachbarn und umfaßten alle Sparten bildlicher und architektonischer Darstellungsformen¹⁰.

6 Dazu neben Burke, 1992 auch Joseph Klaitz, *Printed Propaganda under Louis XIV. Absolute monarchy and public opinion*, Princeton 1976 und Orest Ranum, *Artisans of Glory. Writers and historical thought in seventeenth-century France*, Chapel Hill 1980.

7 Zu diesem Wandel Reinhard, 1999 und mit ähnlichen Ergebnissen gleichzeitig Paul Kléber Monod, *The Power of Kings. Monarchy and Religion in Europe, 1589–1715*, New Haven-London 1999; maßgebliche Anregungen verdanke ich zudem der Studie von William Beig, *Absolutism and Society in Seventeenth-Century France. State power and provincial aristocracy in Languedoc*, Cambridge u.a. 1985.

8 Nach der fulminanten Kritik am Epochenbegriff von Nicolas Henshall, *The Myth of Absolutism. Change and continuity in Early Modern European Monarchy* (1992), London-New York 1996 die Diskussion in Ronald G. Asch/Heinz Duchhardt eds., *Der Absolutismus – ein Mythos? Strukturwandel monarchischer Herrschaft in West- und Mitteleuropa*, Köln u.a. 1996 sowie die Darstellungen von Ernst Hinrichs, *Fürsten und Mächte. Zum Problem des europäischen Absolutismus*, Göttingen 2000; Heinz Duchhardt, *Die Absolutismusdebatte – eine Antipolemik*, in: *Historische Zeitschrift* 275, 2002, p. 223–331 und Cosandey/Descimon, 2002. In diesem Zusammenhang sei nur eine insgesamt nach wie vor affirmative Tendenz der zahllosen Biographien über Ludwig XIV. festgestellt, wie sie etwa noch die monumentale Darstellung von Bluche, 1994 kennzeichnet. Wohltuend heben sich davon die konzisen Biographien zu Ludwig XIV. und Colbert von Klaus Malettke, 1994 und 1977 ab.

9 I.d.S. Voss, 1981.

10 Zu den methodischen Überlegungen Gestrich, 1994, bes. p. 24–28, 127–130 und passim; speziell zu

Läßt sich die Bedeutung der Hofkunst unter Ludwig XIV. primär aus der Funktion bestimmen, die ihr für die Stabilisierung des Herrschaftssystems zugemessen wurde, so erscheint die Berufung auf Rom als ihre entscheidende Legitimationsinstanz. Die ludovizianische Hofkunst gewann am Vorbild Roms Gestalt. Der Begriff der Kunstbeziehungen zwischen Paris und Rom umfaßt daher nicht nur die Ebene des Transfers, das heißt die Wechselwirkungen zwischen nebeneinander existierenden, jedoch historisch miteinander verbundenen Metropolen, sondern auch die Ebene des Vergleichs, das heißt die Frage nach Ähnlichkeiten und Unterschieden zwischen den monarchischen Systemen des französischen Königsabsolutismus, der päpstlichen Wahlmonarchie und der historischen Idee des antiken Kaisertums. Das methodische Problem des Ineinanderwirkens von Beziehungs- und Vergleichsgeschichte steht der historischen Forschung seit einiger Zeit deutlich genug vor Augen¹¹. Hervorhebenswert ist dabei der Sachverhalt, daß die Fragestellung in dem Maße ins Bewußtsein trat und methodisch als bewältigbar erschien, in dem die Verbindlichkeit des Historismus mit den Prinzipien von Quellennähe, Individualitätsgrundsatz und der Kontextverbundenheit des Einzelfalls zugunsten einer strukturgeschichtlichen Orientierung ihre Prägestkraft verlor. Auf eine Formel gebracht: Ereignisse und Einzelphänomene lassen sich weitaus schwerer zueinander in Beziehung setzen und vergleichend analysieren als Verhältnisse. Auf die Kunstgeschichte gewendet ließe sich hinter diesem Befund ein methodischer Vorsprung der Disziplin vermuten. Denn der methodische Grundbestand der Kunstgeschichte zeichnete sich spätestens seit den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts durch strukturelle Fragestellungen aus, seien es Stilgeschichte, Ikonographie oder Strukturanalyse. Gleiches gilt für die in den letzten beiden Jahrzehnten etablierten neueren Ansätze der Rezeptionsgeschichte und Patronageforschung.

Trotz dieser günstigen methodischen Voraussetzungen läßt sich gerade für die Phase der methodischen Differenzierung der Kunstgeschichte nach der Jahrhundertwende jedoch nicht verkennen, daß die vergleichende Forschung für die Kunstgeschichte lange Zeit eine Hypothek bedeutete. Sie leistete unter den Stichworten von Abgrenzung und Expansion einer fatalen Politisierung der Disziplin und deren nationaler Indienstnahme Vorschub. So antwortete Heinrich Wölfflin mit seinen während des ersten Weltkriegs verfaßten „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen“ (1915) zunächst noch auf die patriotische Vereinnahmung der Kunstgeschichte mit einer Grundlegung des vergleichenden Sehens. Sein 1931 erschienenes Buch „Italien und das deutsche Formgefühl“ baut auf diesem Konzept auf und exemplifiziert es mit dem Versuch, „die künstlerische Physiognomie von Deutschland und Italien herauszuarbeiten“¹². Durch eine strikt formanalytische Betrachtung bezieht Wölfflin zwar außerhalb der Reichweite nationalistischer Polemik Position. Gleichzeitig

Frankreich Michele Fogel, *Les Cérémonies de l'information dans la France du XVIe au milieu du XVIIIe siècle*, Paris 1985 und Burke, 1992.

11 Vgl. aus der neueren Forschung nur Heinz-Gerhard Haupt/Jürgen Kocka eds., *Geschichte und Vergleich. Ansätze und Ergebnisse international vergleichender Geschichtsschreibung*, Frankfurt a.M. 1996; Johannes Paulmann, *Internationaler Vergleich und interkultureller Transfer. Zwei Forschungsansätze zur europäischen Geschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts*, in: *Historische Zeitschrift* 267, 1998, p. 649–685; Michael Werner/Bénédicte Zimmermann, *Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der *Histoire croisée* und die Herausforderung des Transnationalen*, in: *Geschichte und Gesellschaft* 28, 2002, p. 607–636.

12 Heinrich Wölfflin, *Italien und das deutsche Formgefühl* (1931), München ²1964, p. 22.

liegt seinem Ländervergleich aber von Anfang an das Erkenntnisvorhaben der Abgrenzung zugrunde: „Deutsche und italienische Renaissance *können* sich nicht gleichen. (...) Für den deutschen Norden bedeutet Italien etwas Wesensfremdes.“¹³ Die zweite Grundtendenz der Forschung läßt sich mit dem programmatischen Titel der „Expansion de l’art français“ bezeichnen, unter den Louis Réau sein monumentales Werk über die von ihm zusammengetragenen Indizien für eine globalen Rezeption französischer Kunst gestellt hat¹⁴.

Die vorliegende Studie versucht demgegenüber den Rahmen einer nach wie vor vernachlässigten und methodisch nicht ausgearbeiteten europäischen Perspektive der Kunstgeschichte zu entwerfen¹⁵. Sie legt dabei eine Typologie des Kulturkontaktes zugrunde. So lassen sich die Kunstbeziehungen als Teil einer Kulturbegegnung zwischen zwei Partnern beschreiben, die dauerhafte Kontakte auf einer – zumindest prinzipiellen – Basis der Gleichrangigkeit unterhielten¹⁶. Eine so verstandene komparatistische Kunstgeschichte betont zunächst das Dialogverhältnis, indem der Versuch gemacht wird, die Voraussetzungen für die wechselseitige Wahrnehmung und des Verständnisses nach der kulturellen Herkunft der Beteiligten zu bestimmen sowie den Folgen für die Art und Weise der Auseinandersetzung nachzugehen. Dieses weite Feld wird hier notgedrungen nur in einzelnen kunstgeschichtlichen Aspekten berührt¹⁷. Gerade vor dem Hintergrund der Typologie des Kulturkontaktes treten freilich die epochenspezifischen Konfliktfelder der Kunstbeziehungen umso deutlicher hervor. Dabei ging es einerseits um eine nationale Standortbestimmung der Kunst und andererseits um den von der französischen Krone dezidiert vorgetragenen, auch auf die Kunstentwicklung bezogenen Superioritätsanspruch innerhalb Europas. Die Entfaltung der Kunstbeziehungen ist an keiner Stelle von den mit politischen und militärischen Mitteln ausgetragenen Hegemoniebestrebungen Frankreichs innerhalb des europäischen Staatensystems zu trennen. Sie erhielt im Gegenteil von hier aus ihre entscheidende Motivation.

Kaum je wurde der Nationalcharakter der Franzosen von seiten eines Italieners so amüsanter kommentiert, wie in dem 1714 publizierten Essay von Giovanni-Paolo Marana über die Pariser Gesellschaft am Ende der Regierung Ludwigs XIV. Als vorherrschender Charakterzug werden ihr *legereté*, Unstetigkeit und der Hang zum Modischen attestiert: Man

13 A.a.O., p. 18 und 20.

14 Louis Réau, *Histoire de l’expansion de l’art français*. Bd. 1: *Le monde slave et l’orient*, Paris 1924. Bd. 2: *Belgique et Hollande-Suisse-Allemagne et Autriche-Bohême et Hongrie*, Paris 1928. Bd. 3: *Pays Scandinaves-Angleterre-Amérique du Nord*, Paris 1931. Bd. 4: *Le monde latin. Italie-Espagne-Portugal-Roumanie-Amérique du Sud*, Paris 1933.

15 Vgl. hierzu Jörg A. Schlumberger et al. eds., *Europa – aber was ist es? Aspekte seiner Identität in interdisziplinärer Sicht*, Köln u.a. 1994; Rainer Hudemann ed., *Europa im Blick der Historiker. Europäische Integration im 20. Jahrhundert: Bewußtsein und Institutionen*, München 1995; Heinz Duchhardt et al. eds., *„Europäische Geschichte“ als historiographisches Problem*, Mainz 1997; Schmale, 1997.

16 Anregend für die Typologie waren im vorliegenden Zusammenhang vor allem die Arbeiten von Urs Bitterli zur Geistesgeschichte der europäischen Expansion; vgl. speziell Urs Bitterli, *Alte Welt-neue Welt. Formen des europäisch-überseeischen Kulturkontaktes vom 15. bis zum 18. Jahrhundert* (1982), München 1992, hier bes. 42–54. Aus der buchstäblich uferlosen Literatur zum Kulturaustausch vgl. nur die methodische Skizze von Peter Burke, *Kultureller Austausch*, in: ders., *Kultureller Austausch*, Frankfurt a.M. 2000, p. 9–40.

17 Analog zu den Gelehrtenkontakten vgl. die Studie von Waquet, 1989.

treffe Franzosen in allen Teilen der Welt, nur weil sie es zu Hause nicht aushielten. Wem das Reisen verwehrt sei, der wechsele die Wohnung so oft wie die Kleider, um zu verhindern, an einem Ort alt zu werden. Wenn ein Kleid länger halte als eine Blumenblüte, werde es bereits für verschlissen gehalten. Das Französische gilt dem Autor als eine *noble mélange du Latin, de l'Italien & de l'Espagnol*. Der Franzose weigere sich, über die Gegenwart zu reden, er ziehe die Unterhaltung über die Zukunft vor, spreche kaum über die Vergangenheit und niemals über das Altertum. Der Franzose halte es für ein Laster der Spanier, die vergangenen Jahrhunderte auszugraben, er selbst hingegen suche nur die neuesten Bücher und bevorzuge Freunde, die nach Möglichkeit erst am Tag der Begegnung geboren sein sollen. Am Ende kommt aber selbst ein Autor, der Frankreich mit einem ironisch gebrochenen Wohlwollen gegenübersteht, nicht umhin, an den Friedenswillen der Nation als Voraussetzung jeglicher zukünftiger Verständigungsmöglichkeiten zu appellieren¹⁸.

Nationale Stereotypen – deren Auflösung sich bei Marana bereits zugunsten eines gesellschaftskritischen Verständnisses ankündigt – bildeten bei den Zeitgenossen eine selbstverständliche Grundlage der wechselseitigen Wahrnehmung¹⁹. Wenn im folgenden solche Sichtweisen der Zeitgenossen immer wieder zur Sprache kommen, dann wird jedoch auch nach dem jeweils aktuellen Kontext für ihr Zustandekommen gefragt. Ein weitergehender Versuch, zu Festlegungen nationaler Besonderheiten der Kunstentwicklung zu gelangen, beschränkt sich auf deren Bedingtheiten und auf die mit einzelnen Monumenten verbundenen Zielsetzungen. Dabei lassen sich im Hinblick auf Auftragszusammenhänge, Produktionsbedingungen, ikonographische Programme und schließlich auch Prägungen der Formensprache Eigenheiten erkennen, die die ludovizianische Hofkunst nicht nur in ihrer Homogenität auszeichnen, sondern auch eine Differenz zu analogen Voraussetzungen in der römischen Kunst markieren. Hingegen liegt die Frage, was „das Französische“ an der Pariser Hofkunst sei und was es denn vom „Römischen“ an der Barockkunst in Rom unterscheide, nicht nur außerhalb des mit der Studie verfolgten Interesses, sondern auch – wie mir scheint – außerhalb der Reichweite einer methodisch kontrollierten Fragestellung²⁰. Eine ähnliche Zurückhaltung wird gegenüber jeglicher Bilanz des von Frankreich forcier-ten Superioritätsanspruchs geübt. Der Behauptungscharakter von Äußerungen zur Hegemonie auf dem Feld der Kunst soll möglichst bewahrt sowie die einzelnen Aspekte der Aneignung einer Definitionsmacht über die Bestimmung der Rangfolge in den Künsten herausgearbeitet werden. Gleichzeitig wird bewußt darauf verzichtet, das Reservoir kultureller Güter in einer vergleichenden Perspektive auf Paris und Rom objektivieren oder gar quantifizieren zu wollen. Als Korrektive gegenüber einem meist militanten, oftmals von

18 Marana, 1714, p. 18f. und das Fazit p. 48: *Mon cher ami, prions Dieu de tout nôtre coeur, qu'il donne à cette brave nation l'esprit de paix, & que le fureur martiale, qui l'agite toujours, se change en une mode salulaire, qui fasse revenir le repos & la tranquillité dans toute l'Europe.*

19 Instrukтив als Quellen das Reisehandbuch mit einem Vorspann zur Nationentypologie bei Buratino, 1682, Parte prima, sowie die anhand der üblichen Klimazonen- und Säftelehre erörterte Typologie bei La Mothe le Vayer, 1647, bes. p. 1–33. Allgemein jüngst zum Problem Michael Maurer, „Nationalcharakter“ in der frühen Neuzeit. Ein mentalitätsgeschichtlicher Versuch, in: Reinhard Blomert et al. eds., Transformationen des Wir-Gefühls. Studien zum nationalen Habitus, Frankfurt a.M. 1993, p. 45–81.

20 Vgl. dazu die Überlegungen bei Klaus von Beyme, Nationale Baustile. Ideologie und politische Grundlagen, in: ders., Die Kunst der Macht und die Gegenmacht der Kunst. Studien zum Spannungsverhältnis von Kunst und Politik, Frankfurt a.M. 1998, p. 221–238.

militärischer Gewalt begleiteten Dominanzanspruch, der auch die Künste umfaßte, dienen die kritische Überprüfung der Gegenstände im historischen Kontext und nicht zuletzt die Mittel sprachlicher Distanzierung.

Eine solche historisch distanzierte Sicht wird maßgeblich durch den Pragmatismus und die sachliche Orientierung der neueren kunsthistorischen Forschung befördert, auf der die vorliegende Studie neben der Anlehnung an methodische Überlegungen anderer Disziplinen natürlich gleichermaßen beruht. Die enge historische Verbundenheit zwischen Paris und Rom wurde von jeher konstatiert. Die im Jahr 1956 im Rahmen des Partnerschaftsprogramms der damaligen EWG geschlossene Städtepartnerschaft beider Städte hat sie für die Gegenwart besiegelt, dem Thema wurden in diesem Zusammenhang mehrmals kulturhistorische Ausstellungen gewidmet²¹. In Monographien und Detailstudien wurden die Kunstbeziehungen auf vielfältigen Sektoren des Austauschs behandelt. Mit den Studien zu einzelnen Künstlern und Werken kamen Strukturformen ebenso in den Blick wie Werktransfers, die grenzübergreifende Sammlungstätigkeit, Künstlermobilität oder künstlerische Institutionen. Auf den Stand der Forschungen wird im jeweiligen Zusammenhang verwiesen. An dieser Stelle seien nur die neueren Monographien von Gil Smith (1993) zur Beteiligung französischer Architekten an den Wettbewerben der Accademia di San Luca, von Katharina Krause (1996) zur Villegiatur im Pariser Umland unter der Regierung Ludwigs XIV., von Stefan Germer (1997) über André Félibien, von Paul Duro (1997) über die Pariser Kunstakademie, von Gérard Sabatier (1999) über die Bildprogramme von Versailles, von Michael Petzet (2000) über Claude Perrault und jüngst von Thomas Kirchner (2001) über das Historienbild im Frankreich des 17. Jahrhunderts hervorgehoben²². Diese neueren Forschungen dokumentieren, daß sich die Kunstgeschichte Ludwig XIV. erst neuerdings ohne Vorbehalt und Ressentiment nähert. Im aktuellen politischen Umfeld hat die Kunstpolitik des Königs das Stigma eines von jeher anachronistischen Totalitarismusverdachts verloren. Die einschlägige Forschung profitiert zudem maßgeblich von der methodischen Öffnung des Faches, indem neben Stilgeschichte und Ikonographie, die einerseits mit dem Phänomen des Barockklassizismus Mühe haben und andererseits der royalistischen Bildprogrammatik vor allem Monotonie attestiert hatten, gleichrangig Fragen der Funktions- und Auftragszusammenhänge sowie Probleme der medialen Vermittlungsstrategien und Rezeptionsweisen getreten sind.

Bei der Analyse einzelner Werke erweisen sich jedoch nach wie vor auch Stilkritik und Ikonographie als ein unverzichtbares Instrumentarium, da erst sie es erlauben, die Programmatik und die ästhetische Form des Einzelmonuments in den historischen Argumentationszusammenhang einzubinden. Dabei wird versucht, beide Zugangsweisen dezidiert

21 Im Jahr 1961 wurde in beiden Hauptstädten die Ausstellung „Les Français à Rome“ veranstaltet, auf die 1968 die Ausstellung „Rome à Paris“ folgte; vgl. Ausst. Kat. „Les Français à Rome. Résidents et voyageurs dans la Ville Eternelle de la Renaissance au début du Romantisme“, Paris 1961 sowie „Rome à Paris“, Paris 1968.

22 Zu einzelnen der genannten Bücher vgl. meine Rezensionen in: *Kunstchronik* 51, 1998, p. 176–180 (Krause); *Francia* 25 (2), 1998, p. 263–266 (Germer); *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 66, 2003, p. 289–293 (Petzet); *Kunstchronik* 56, 2003, p. 138–142 (Kirchner). Die Bibliographie verzeichnet alle publizierten Quellen und gibt eine möglichst vollständige Bibliographie der für das Thema einschlägigen Sekundärliteratur. Seit Abschluß des Manuskripts im Frühjahr 2001 erschienene Literatur wurde in der Bibliographie und in den Anmerkungen nachgetragen.

aufeinander zu beziehen, um so zu einem zeitgenössischen Verständnis vom Gehalt der jeweiligen Werke unterschiedlicher Gattungen zu gelangen. Insbesondere bei der ausführlicheren Diskussion der architektonischen Monumente – des Louvre und des Invalidendoms – wird versucht, Fragestellungen der Architekturikonologie fruchtbar zu machen, die sich auf die konzeptionellen Grundlagen eines Bauwerks beziehen. Solche Überlegungen wurden im Rahmen der Architekturforschung zum Mittelalter formuliert, aber für die Baukunst der Frühen Neuzeit eher zögernd aufgenommen²³. Auch bei diesem Verfahren nähert man sich – mit analogen Befunden in der Skulptur – auf einer rein formalen Ebene der Ableitung Beobachtungen, die immer wieder im etablierten Stilbegriff des „französischen Barockklassizismus“ Entsprechungen finden. Nimmt man jedoch Antikenrezeption und Syntheseleistungen als zwei zentrale Kategorien einer Stilbestimmung in ihren historischen Begründungen ernst, so ließe sich angemessener von einem – aus einem quellenkonformen Begriff abgeleiteten – Universalstil der Hofkunst Ludwigs XIV. sprechen.

Die Priorität, die Paris gegenüber Rom im Titel eingeräumt ist, soll auch den in der Studie eingenommenen Betrachterstandpunkt signalisieren: Der Blick richtet sich primär von Paris aus nach Rom. Die Gegebenheiten des Transfers wie auch die Momente des Vergleichs werden vor allem in ihrer Relevanz sowie in ihren Folgen für die Pariser Hofkunst beschrieben, während die Rückwirkungen Pariser Einflüsse auf die römische Kunstentwicklung nur am Rande betrachtet werden. Für die Entscheidung, dies als leitende Perspektive zu wählen, gibt es mehrere Beweggründe. Sie verdankt sich zunächst der Arbeits-, aber auch der Darstellungsökonomie. Da es von Anfang an ein persönlicher Wunsch war und es sich im Hinblick auf den methodischen Zugriff gleichermaßen als sachliche Notwendigkeit erwiesen hat, das Thema vergleichsweise umfassend aus archivalischen Quellen zu recherchieren, war eine doppelte Beschränkung erforderlich. Die Studie beruht maßgeblich auf der Korrespondenz der französischen, in Rom ansässigen Diplomaten und Emissäre an die Pariser Zentrale; mehr als in den Anmerkungen vielleicht immer ausgewiesen ist, ermöglichte erst die Durchsicht dieser im Pariser Außenministerium aufbewahrten *Correspondance politique de Rome* für den Betrachtungszeitraum die Erstellung einer Chronologie der Kunstbeziehungen zwischen Paris und Rom sowie die detaillierte Rekonstruktion von deren staatlicher Ebene. In der Tatsache, daß der Austausch zwischen beiden Metropolen in einem hohen Maß aktenkundig wurde, spiegelt sich bereits ihr institutionalisierter Charakter und ihre Intensität. Angesichts der Ergiebigkeit und des beträchtlichen Umfangs der diplomatischen Korrespondenz²⁴, die um weitere archivalische Quellen aus Archiven in Paris und Rom ergänzt wurde, konnte bzw. mußte auf eine systematische

23 Vgl. die Methodendiskussion jüngst bei Gottfried Kerscher, *Architektur als Repräsentation. Spätmittelalterliche Palastbaukunst zwischen Pracht und zeremoniellen Voraussetzungen*. Avignon-Mallorca-Kirchenstaat, Tübingen 2000, bes. p. 23–26 und Ulrich Fürst, *Die lebendige und sichtbare Histori. Programmatische Themen in der Sakralarchitektur des Barock*, Regensburg 2002; zur Architektur der Frühen Neuzeit jenseits einer auf die Säulenordnungen bezogenen Deutungsebene jüngst die Beiträge in Hans J. Böker ed., *The Emblem and Architecture. Studies in applied emblematics from the sixteenth to the eighteenth centuries* (= *Imago figurata* 2), Brepols 1999.

24 Vgl. das Findbuch *Inventaire des Archives du Ministère des Affaires Étrangères. Etat numérique des fonds de la correspondance politique de l'origine à 1871*, Paris 1936, Bd. I, hier p. 303–314. Für die Ministerialregierung Mazarins wurde der Bestand auch unter kunsthistorischen Aspekten von Madelaine Laurain-Portemer aufgearbeitet. Zu den weiteren konsultierten Archiven siehe das Abkürzungsverzeichnis.

Durchsicht einschlägiger römischer Aktenserien verzichtet werden. Dies betrifft insbesondere die Nuntiaturakten des Vatikanarchivs, die nur in Stichproben konsultiert wurden, allerdings für hier relevante Zusammenhänge schon punktuell erschlossen sind²⁵. Da der hier erprobte komparatistische Ansatz zwangsläufig einen gesteigerten Rekonstruktionsaufwand voraussetzt, wurde auch nach der Maßgabe, den Umfang der Studie in Grenzen zu halten, von einem streng durchgeführten Vergleich der künstlerischen Repräsentation der französischen Erb- und der päpstlichen Wahlmonarchie Abstand genommen.

Die Perspektivierung des Themas auf Paris bildet darüber hinaus aber vor allem eine historisch begründete Gewichtung ab. So ist es offensichtlich, daß in Paris die römische Kunstpolitik stets als Herausforderung begriffen wurde und der Pariser Hof zugleich vielfältige Anstrengungen unternahm, sich in Rom zu präsentieren. Umgekehrt zeigt es sich, daß man sich in Rom gegenüber den künstlerischen Entwicklungen in Paris weitgehend resistent verhalten hat. Die Dynamik der Kunstbeziehungen beruhte entscheidend auf den Initiativen des Pariser Hofes. Beruhte somit die ludovizianische Hofkunst in der Entfaltung ihrer universalistischen Programmatik auf der Orientierung nach Rom, so vermochte sie dann ihrerseits – wie dies Louis-Antoine de Caraccioli später konstatieren konnte – eine zukunftsfruchtige, künstlerische Modellfunktion zu beanspruchen.

Die vorliegende Studie wurde im Juli 2001 am Departement Architektur der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich als Habilitationsschrift eingereicht. Das Vorhaben erfuhr von vielen Personen und Institutionen Unterstützung. Am meisten verdanke ich Andreas Tönnemann. Er hat das Projekt in jeder Hinsicht gefördert, von Anfang an durch ebenso freundschaftliche wie kritische Diskussionen begleitet und dadurch zur Profilierung des Themas beigetragen. Martin Warnke hat mich in dem Vorhaben immer wieder ermutigt. Am Ende haben sich Andreas Tönnemann, Martin Warnke und Werner Oechslin der Arbeit als Gutachter angenommen, wofür ihnen herzlich gedankt sei.

Das Projekt wurde durch ein dreijähriges Stipendium am Kunsthistorischen Institut in Florenz und durch ein zweijähriges Stipendium von seiten der Deutschen Forschungsgemeinschaft, die nun auch die Drucklegung finanziert hat, ermöglicht. Neben dem Florentiner Institut hat mir auch das Historische Institut in Paris Gastfreundschaft gewährt. Ich erinnere mich dankbar an die Freundlichkeit und Kooperationsbereitschaft, mit der ich in den Archiven und Bibliotheken in Empfang genommen wurde – genannt seien insbesondere die Archives des Affaires Etrangères, die Bibliothèque Nationale und die Archives Nationales sowie die Biblioteca Apostolica Vaticana.

Ich danke den Herausgebern für die Aufnahme des Buches in die Studien aus dem Warburg-Haus und Gerd Giesler für sein verlegerisches Engagement. Thomas Weidner hat wie so oft in den vergangenen Jahren auch diesen Text einer aufmerksamen Lektüre unterzogen und mich vor noch mehr Unzulänglichkeiten bewahrt. Wenn die Arbeit an dem Projekt auch mit einer schönen Zeit verbunden war, dann verdanke ich das meiner Frau.

25 Dies gilt primär für die Nuntiaturberichte zum Parisaufenthalt Berninis; Schiavo, 1956. Für die Jahre 1661–1715 sind bislang nur die Akten der Nuntiatur von Angelo Ranuzzi im Rahmen der *Acta Nuntiaturae Gallicae* ediert; Neveu, Ed. 1973.

I. Die Italienfrage im Spannungsfeld von Herrschaftsbildung und Kunstpatronage: Von Karl VIII. bis Ludwig XIV.

Die künstlerischen Beziehungen zwischen Frankreich und Italien sind zu keiner Zeit von den politischen Ereignissen und Plänen zu trennen, die das Verhältnis zwischen beiden Ländern prägten. Dies einmal vorausgesetzt, stellt sich die Frage nach dem historischen Verlauf und den Strukturen der Beziehungen. Dabei wird deutlich ein dreifacher – zeitlicher, regionaler und institutioneller – Konzentrationsprozeß ablesbar. Erst um 1500 setzte eine Ausgestaltung der künstlerischen Beziehungen zwischen Frankreich und Italien ein, die es sinnvoll macht, von einem Beginn zu sprechen, gerade wenn man historische Vorläufer und Parallelen für diesen Vorgang in Erwägung zieht. Voraussetzung und Rahmenbedingung des Austauschs war die Wiederaufnahme der offensiven Italienpolitik durch die französische Krone unter Karl VIII. (1483/91–1498) und seinem Nachfolger Ludwig XII. (1498–1515). Sie ging mit einem kulturellen Beutezug einher, der in Konkurrenz zu den französischen Magnaten erstmals vom Hof initiiert wurde. Er beruhte primär auf der Berufung italienischer Künstler und Architekten an den Hof und allmählich auch auf dem Import italienischer Werke nach Frankreich. Beide Strategien richteten sich auf diejenigen Regionen Italiens, denen auch die außenpolitischen Aspirationen galten, und in Frankreich selbst auf die verschiedenen Zentren der Hofhaltung. Bei diesem Szenario spielten weder Paris noch Rom eine bevorzugte Rolle, zumindest daran änderte sich während des 16. Jahrhunderts über die Regierung von Franz I. (1515–1547) hinweg nichts. Um die Mitte des Jahrhunderts kam aber nicht nur die Ausbildung einer französischen Kunstadministration in Gang, sondern auch die Diskussion um die nationale Eigenständigkeit der Kunst in Frankreich. Beide Entwicklungen haben ihre Wurzeln in Italien und wirkten nach Frankreich zurück. Der künstlerische Austausch wurde dabei nicht mehr bevorzugt über Künstlerwanderungen und Werkimporte geleistet, sondern über den Transfer von Ideen. Zudem trat die Zentralität von Paris und Rom nachhaltig ins zeitgenössische Bewußtsein.

Hatten sich somit die Methoden für die Gestaltung der Kunstbeziehungen ausgebildet, so erfuhren diese in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine deutliche Verdichtung auf die Metropolen. Die endgültige Etablierung von Paris als Hauptstadt des Königreichs unter Heinrich IV. (1589–1610) beförderte erst den Willen, an dem gleichzeitig auch von den Päpsten getragenen Ausbau Roms zum italienischen Kunstzentrum zu partizipieren. Während die Regentschaft von Maria de' Medici (1610–1617) in dieser Hinsicht ein retardierendes Moment bedeutet, konsolidierte sich der Anspruch unter den Ministerialregierungen Richelieus (1624–1642) und Mazarins (1643–1661).

Die hier grob skizzierte Entwicklung soll nicht als Erfolgsgeschichte beschrieben werden, sondern eher in der inneren Folgerichtigkeit des Prozesses. Die dabei erkennbaren Verdichtungsprozesse erlauben es dann auch, den Blickwinkel auf Paris und Rom unter den Vorzeichen der staatlich gelenkten Kunstbeziehungen für die Ära Ludwigs XIV. historisch zu begründen.

1. Künstler und Kunstwerke im Heerzug des Königs

Karl VIII. betrieb eine regelrechte Politik der Rekrutierung italienischer Künstler und Architekten. Die Berufungen späterer Könige mögen sich als nachhaltiger und fruchtbarer erwiesen haben, doch unter Karl VIII. kamen sie erstmals planmäßig zum Einsatz, und keiner seiner Nachfolger hat sie mit ähnlicher Konsequenz verfolgt. Der Begriff der Rekrutierung erscheint als angemessen für die militärischen Rahmenbedingungen, die sich mit dem Italienfeldzug von 1494 eröffneten. Die Valois führten ihre italienischen Territorialansprüche auf die Anjou zurück, die 1264 die Herrschaftsnachfolge im Königreich Neapel angetreten hatten¹. Um die Ansprüche nun tatsächlich einfordern zu können, hatte dies die innenpolitische Konsolidierung und einen zumindest relativ stabilen Ausgleich mit England nach dem 1453 beendeten Hundertjährigen Krieg zur Voraussetzung. Beim Tod des Titularkönigs von Neapel und Jerusalem, René d'Anjou (1409–1480), machte sich die französische Krone die dynastischen Forderungen René's auf Süditalien ebenso zu eigen wie dessen provençalische Territorien. Damit war die Basis für eine aktive französische Mittelmeerpolitik gegeben. René d'Anjou hatte hinsichtlich einer nach Italien orientierten Kunstpolitik ein Exempel statuiert, an das Karl VIII. anschließen konnte. Zudem war gegen Ende des Jahrhunderts das Staatensystem der italienischen Pentarchie instabil geworden. Ludovico il Moro (1451–1508), der schließlich in französischer Gefangenschaft starb, hatte sich zur Sicherung seiner usurpierten Herrschaft in Mailand den König als Bündnispartner gesucht, für den sich damit ein weiteres Expansionsfeld in Oberitalien auftat. Auf dem im Sommer 1494 begonnenen Feldzug wurde binnen eines halben Jahres fast die gesamte Halbinsel erobert. Im Februar 1495 marschierte Karl VIII. in Neapel ein. Dort wurde die Hälfte des Invasionsheeres als Besatzung zurückgelassen. Sie kapitulierte dann schon im folgenden Jahr. Der andere Heeresteil war auf dem Rückzug von der Bündnisarmee einer inneritalienischen Liga, der sich König Maximilian von Habsburg und Ferdinand von Kastilien angeschlossen hatten, bei Fornovo aufgerieben worden.

Karl VIII. nahm in den städtischen Zentren, die ihm bei der Invasion die Tore geöffnet hatten, systematisch mit der dortigen Künstlerschaft Kontakt auf. Es wurde versucht, Künstler verschiedener Sparten zu gewinnen. Als Mittelsmann betätigte sich vermutlich der Maler Jean Perréal (c.1455–1530), der sich in dieser Rolle hinreichend bewährte, um

1 Zur Italienpolitik vgl. neben Yvonne Labande-Mailfert, *Charles VIII et son milieu (1470–1498). La jeunesse au pouvoir*, Paris 1975, zusammenfassend Janine Garrisson, *Royauté, renaissance et réforme 1483–1559* (= *Nouvelle histoire de la France moderne* 1), Paris 1991, p. 97–110 sowie zuletzt Fiorato, 1994; Abulafia, 1995 und Balsamo, 1998; als chronistische Quelle die *Memoiren* von Philippe de Commines, Ed. 1559. Zur allgemeinen Orientierung vgl. Braudel, 1994 sowie jüngst die materialreiche, primär literarhistorische Studie von McGowan, 2000.

den König auch bei den späteren Italienzügen zu begleiten². Eine Art italienische Ouvertüre fand bereits beim Zwischenaufenthalt Karls VIII. auf dem Weg nach Süden im Juni 1494 in Lyon statt. Dort präsentierte ihm Giuliano da Sangallo (1452–1516) ein Palastmodell. Der Architekt befand sich im Gefolge des Kardinals Giuliano della Rovere – des späteren Papstes Julius II. (1503–1513) –, der während des Pontifikats von Alexander VI. (1492–1503) im französischen Exil lebte. Sangallo kehrte zwar in den folgenden zwei Jahren immer wieder in die Provence zurück, ein Auftragsverhältnis mit Karl VIII. hat sich trotz der günstigen Voraussetzungen, die das Exil seines Patrons bedeutete, allerdings nicht ergeben³. Zu einer ersten, immer wieder angenommenen Begegnung des Königs mit Leonardo da Vinci in Mailand scheint es nicht gekommen zu sein⁴. Erst im Kreis der neapolitanischen Hofkünstler wurde Karl VIII. fündig. Der Bildhauer Guido Mazzoni († 1518) gelangte mit dem Heerzug nach Frankreich, wo er mit einer zweijährigen Unterbrechung bis 1511 blieb. Er wurde von Karl VIII. mit der Ritterwürde ausgezeichnet und schuf auch dessen Grabmal in Saint-Denis. Mit dem in der Revolution zerstörten Grabmal beginnt die Reihe der monumentalen Figurengräber italienischer Provenienz in der Königsgrablege. Einem im spanischen Herrschaftsraum verbreiteten Typus folgend, zeigte es den Monarchen als Freifigur in Ewiger Anbetung mit vier Wappenengeln auf der Tumba⁵. Mazzoni wurde auf dem Weg nach Frankreich von dem neapolitanischen Priester und Gartenarchitekten Pacello da Mercogliano (c.1455–1534) begleitet. Gegenüber seinem Bruder, dem Duc de Bourbon, schildert Karl VIII. in einem Brief aus Neapel die unter den letzten aragonesischen Herrschern entstandene Villegiatur Neapels mit der Euphorie des Eroberers und dem Stolz des neuen Besitzers. Beim Aufruf des ersten Menschenpaars scheint ihm der Sündenfall der Okkupation nicht in den Sinn gekommen zu sein: *Au surplus, vous ne pourriez croire les beaulx jardins que j'ay en ceste ville. Car sur ma foy, il me semble qu'il n'y faille que Adam et Eve pour en faire ung paradis terrestre tant ilz sont beaulz et pleins de toutes bonnes et singulieres choses*. Die schnell wieder verlorene Pracht Italiens wollte sich der Monarch auch in Frankreich bewahren. Während eines jahrzehntelangen Aufenthalts entwarf Pacello die Gärten der bedeutenden Schloßanlagen an der Loire. Seine Tätigkeit ist für Blois dokumentiert, für die er außer der Entlohnung noch eine Pfarrpfünde in der

2 Zur Problematik der Identifikation Labande-Mailfert, Charles VIII, 1975, op. cit., p. 498. Instrukтив zum folgenden die zahlreichen Hinweise bei Prinz/Kecks, 1994; hilfreich die Übersichten im ersten Kapitel – trotz einiger Fehler und Ungenauigkeiten – von Blunt, 1999 sowie von Myra Nan Rosenfeld, *The royal building administration in France from Charles V to Louis XIV*, in: Kostof, 1977, p. 161–179 und Montaignon, 1851.

3 Vasari, Ed. 1568, Bd. IV, p. 280 zur Präsentation des Palastmodells in Lyon. Giuliano della Rovere begegnete Karl VIII. am 1. Juni 1494 erstmals in Lyon, der König hielt sich dort bis Ende Juli auf; Labande-Mailfert, Charles VIII, 1975, op. cit., p. 217 f., 271–274. Zu den in Südfrankreich entstandenen Antikenzeichnungen Stefano Borsi, *Giuliano da Sangallo. I disegni di architettura e dell'antico*, Rom 1985, hier p. 69 f. und Hubertus Günther, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, Tübingen 1988, bes. p. 107, 116.

4 Zur Identifikation des in einem Manuskript von Leonardo erwähnten *maestro Giovanni Franzese* mit Perréal etwa Blunt, 1999, p. 23 f.; zur Identifikation mit dem Mathematiker Jean Pélerin Viator vgl. Carlo Pedretti, *Leonardo architetto*, Mailand 1988, p. 26 f.

5 Allgemein Timothy Verdon, *The Art of Guido Mazzoni*, New York 1978 und speziell Verdon, 1990; zur Ritterwürde vgl. auch Warnke, 1996, p. 202, 242.

Stadt erhielt. Neben dem Garten von Amboise gestaltete er auch den Park von Gaillon⁶. Einige der hydraulischen Anlagen in den Gärten entstanden in Zusammenarbeit mit dem Architekten Fra Giocondo (1433–1515), der ebenfalls 1495 aus Neapel gekommen war. Seit 1487 in der Stadt ansässig, hatte er dort die Bauaufsicht über die Villa von Poggio Reale. Vom König wurden ihm erstmalig die Titel eines *architectus regius* und eines *deviseur des bâtiments* verliehen. Gleichwohl kehrte er Frankreich nach einem Jahrzehnt den Rücken, nachdem er ausschließlich mit Wasser- und Brückenbauten beschäftigt gewesen war⁷. Unter den zahlreichen Italienern, die sich dem Troß Karls VIII. auf dem Rückzug angeschlossen haben und bei denen es sich bisweilen um Künstler oder um Handwerker gehandelt haben mag, bleibt noch Domenico da Cortona (c.1470–c.1549) zu erwähnen, der als Schreiner von Innendekorationen und von Architekturmodellen allmählich in die Funktion eines Architekten hineingewachsen ist⁸.

Bei den Berufungen an den Hof wird erkennbar, daß Karl VIII. versuchte, die verschiedenen Sparten der Architektur, der Bildkünste und des Kunsthandwerks planmäßig zu besetzen. Auf einen Maler konnte er anscheinend verzichten, da der Posten des Hofmalers bereits von Jean Perréal besetzt war. Den für den Hof gewonnenen Künstlern wurde sowohl die Statusaufwertung durch Ernennungen oder die Einsetzung in Hofämter zuteil als auch die Gewährung fester Einkünfte. Durch diese Maßnahmen konnten die ausländischen Künstler relativ dauerhaft an den Hof gebunden werden. Für die Ausbildung einer Kunstadministration in Frankreich hatte die Strategie weitreichende Folgen, da die Titel und Ämter im Zuge der Künstlerrekrutierung zum Teil erstmals verliehen oder neu eingerichtet wurden. Die institutionalisierte Kunstpatronage an den italienischen Renaissancehöfen bot ein vermittelndes Vorbild. In den Konsequenzen der Berufungen deutet sich ein Pragmatismus an, der sich auch auf deren Motive übertragen läßt. Offensichtlich verstand Karl VIII. die Künstlerrekrutierung vorrangig als Teil der Eroberung Italiens, von der er mit Wagenladungen von Kunst- und Ausstattungsstücken zurückkehrte⁹. Die Rückführung von Künstlern nach Frankreich im Zuge der Okkupation war ein Akt der Herrschaftsübertragung, sie demonstrierte die – freilich nur kurz bemessene – Vereinigung des neu eroberten süditalienischen Territoriums mit den französischen Kronlanden. Wie es scheint, machte die politisch-militärische Expansion auch den Transfer italienischer Kunst und ihrer Innovationsleistungen überhaupt erst attraktiv.

Für eine solche Begründung der bilateralen Kunstpolitik hatte bereits René d'Anjou das maßgebliche Beispiel geliefert. Der Herzog der Provence versuchte mehrfach, seine Ansprüche als Erbe der Anjou-Durazzo in Neapel einzulösen¹⁰. Er scheiterte damit endgültig, als sein Konkurrent Alfonso von Aragon 1442 Neapel besetzte, auch wenn er nach dessen

6 Prinz/Kecks, 1994, p. 331–335, das Zitat p. 331.

7 Zu den Titeln Rosenberg, *Building administration*, 1977, op. cit., p. 163, 166.

8 Immer noch maßgeblich Pierre Lesueur, Dominique Cortone dit Le Boccador. *Du Château de Chambord à l'Hôtel de Ville de Paris*, Paris 1928.

9 Die Kunstbeute läßt sich bislang nur in ihrem beträchtlichen Umfang ermessen, nicht jedoch in einzelnen Stücken; vgl. dazu Labande-Mailfert, Charles VIII, 1975, op. cit., p. 503 f. und eine weitere Quelle zum Beutetransport bei Ludovic Lalanne, *Transport d'oeuvres d'art de Naples au Château d'Amboise en 1495*, in: *Archives de l'art français* 2, 1852/53, p. 305 f.

10 Zum folgenden Alan Ryder, *Alfonso the Magnanimous. King of Aragon, Naples, and Sicily, 1396–1458*, Oxford 1990, bes. p. 197–251; Hanno-Walter Kruft, *Francesco Laurana. Ein Bildhauer der Frührenaissance*. München 1995, bes. p. 35–59, 67–81.

Tod im Jahr 1458 nochmals seine Ansprüche militärisch durchzusetzen versuchte. In dieser Situation ist es René d'Anjou gelungen, mit Pietro da Milano († 1473) und Francesco Laurana (c.1420–1502) zwei der wichtigsten neapolitanischen Bildhauer für den anjovinischen Hof zu gewinnen. Im Auftrag Alfonsos hatte Pietro da Milano 1453 den Architekturentwurf und neben Laurana sowie zahlreichen weiteren Bildhauern auch Skulpturen für den Triumphbogen in Neapel ausgeführt, mit dem der König seiner aragonesischen Hausmachtpolitik in Süditalien ein Denkmal setzte. Beide Künstler dürften 1460 an den Hof René gekommen sein, wo sie in den folgenden Jahren als Hofbildhauer dokumentiert sind. Im Grunde hatte der Herzog für beide Bildhauer auf dem Sektor skulpturaler Großaufträge, für die sie sich qualifiziert hatten, aber gar keine Verwendung. Dies verstärkt den Eindruck, daß es sich um eine gezielte Abwerbung vom politischen Gegner handelte. René d'Anjou hat parallel zu diesem Vorgehen die Aneignung Neapels durch Alfonso von Aragon zeit lebens als widerrechtliche Usurpation propagiert. Pietro da Milano und Laurana führten als ersten Auftrag eine Serie von Medaillen aus. Mit dieser Serie etablierte sich – nach den unter Herzog Jean de Berry (1340–1416) erstmals in Burgund geprägten Medaillen – die Gattung der italienischen Renaissance-Medaille endgültig in Frankreich. Offensichtlich trat René d'Anjou mit dem Auftrag abermals in ein Konkurrenzverhältnis mit Alfonso von Aragon, für den Pisanello (c.1395–1455) eine Reihe von Bildnismedaillen als Affirmation der neuen Herrschaftsposition in Neapel geprägt hatte.¹¹ Pietro da Milano und Laurana kehrten 1466 nach Süditalien zurück; während jener in aragonesischen Diensten starb, ließ sich Laurana nach einem zehnjährigen Aufenthalt in Sizilien und Neapel 1475 dauerhaft in Avignon nieder. Er richtete dort eine Werkstatt mit einheimischen Bildhauern ein, die im Auftrag René d'Anjou das monumentale Altarretabel der Kreuztragung in Saint-Didier ausführte. Anscheinend stand Laurana selbst die Problematik einer Gemeinschaftsarbeit mit Künstlern, die unterschiedlichen Traditionen entstammten, deutlich vor Augen, denn für seinen umfangreichsten Auftrag in Frankreich engagierte er mit dem lombardischen Bildhauer Tommaso Malvito (c.1460–1508) einen italienischen Mitarbeiter¹². Sieht man von den Vorläufern des 14. Jahrhunderts im päpstlichen Avignon einmal ab, kann die um 1478 begonnene Kapelle des hl. Lazarus in der Alten Kathedrale von Marseille als das früheste italienische Ausstattungsensemble in Frankreich gelten.

Karl VIII. hat sich von René d'Anjou das Vorbild einer dezidiert politisch motivierten Künstlerberufung zu eigen und es für den zentralen Bereich der Kronlande verfügbar gemacht. Unter seinem Nachfolger Ludwig XII. (1498–1515) und zu Beginn der Regierung Franz' I. (1515–1547) änderte sich darin im Grundsatz nichts. Aber das Zentrum der Aktivitäten in Italien verlagerte sich in das französisch besetzte Herzogtum Mailand sowie nach Genua. Der Berufung von Künstlern trat nun auch noch der Import italienischer Kunstwerke zur Seite. Mit kurzfristigen Unterbrechungen stand Genua von 1499 bis 1528 und Mailand von 1499 bis 1521 unter französischer Herrschaft. Im Tausch gegen die

11 Hierzu Ausst. Kat. „The Currency of Fame. Portrait medals of the Renaissance“, New York 1994, bes. p. 32–44 und Joseph Jacquot, *Rapports et échanges entre médailleurs italiens et français XVe–XVIe siècles*, in: Cecchetti, 1991, p. 291–305.

12 Vgl. Kruft, Laurana, 1995, op. cit., p. 176–203; zu Malvito vgl. Francesco Abbate, *La scultura napoletana del Cinquecento*, Rom 1992, bes. p. 33–66; Yoni Ascher, *Tommaso Malvito and Neapolitan tomb design in the early Cinquecento*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 63, 2000, p. 111–130.

Anerkennung seiner Herrschaft in Mailand verzichtete Frankreich 1504 definitiv auf seine süditalienischen Ansprüche. Die oberitalienischen Besitzungen waren allerdings gegen Spanien mittelfristig nicht zu halten. Weitaus schwerwiegender als der territoriale Verlust gegenüber Spanien erwies sich aber der in Oberitalien grundgelegte politische Gegensatz, der sich zur französisch-habsburgischen Hegemonialkonkurrenz von europäischen Dimensionen entwickelte.

Sowohl in der Lombardei als auch in Genua trafen die französischen Eroberer insbesondere im Bereich der Bildhauerei auf ein künstlerisches Milieu, das sich durch die arbeitsteilige Organisation von Werkstattzusammenschlüssen gleichrangiger Mitglieder und durch ein hohes Maß an Mobilität seitens der Künstler auszeichnete. Dies beförderte Künstlerwanderungen und ermöglichte die zügige Erledigung von Werkexporten, die nach Frankreich, aber auch nach Spanien gingen¹³. Während zur Zeit Karls VIII. Künstlerberufungen ausschließlich eine Angelegenheit des Königs gewesen waren, ergingen während der Herrschaft Ludwigs XII. Aufträge nach Italien nicht nur von seiten der Krone, sondern auch von Mitgliedern des Hochadels, die zeitweilig in der Administration in Oberitalien tätig waren. Ludwig XII. erteilte 1502 den Auftrag für das Grabmal seiner Vorfahren. Das im 19. Jahrhundert unter Viollet-le-Duc von der Eglise des Célestins nach Saint-Denis transferierte Monument wurde von vier Bildhauern unter der Leitung Gerolamo Viscardis ausgeführt. Laut den Vertragsvereinbarungen sollten sie das Monument in Genua herstellen und unter ihrer Aufsicht in Paris errichten¹⁴.

An lombardische Bildhauer, die meist aus den Bauhütten des Mailänder Doms und der Certosa di Pavia hervorgingen, wandten sich auch die Mitglieder des Adels mit ihren Bestellungen. Überraschenderweise rückten die Zentren der Importe für italienische Skulptur zu Beginn des 16. Jahrhunderts weit an die nordwestliche Peripherie Frankreichs. Francesco Laurana hatte für die Kathedrale von Le Mans bereits um 1475 das Grabmal des jüngeren Bruder von König René d'Anjou, Charles III., Graf von Le Maine (1414–1472), geschaffen¹⁵. Ein monumentales Tumbengrab für den Herzog der Bretagne, François II. († 1499), und seine Ehefrau Marguerite de Foix entstand nach zweijährigen Vorplanungen ab 1502 in der Kathedrale von Nantes. Der Gesamtentwurf des 1507 vollendeten Monuments stammt von dem Hofmaler Jean Perréal, er führt Elemente der Grabmonumente für die Herzöge von Burgund und der frühen italienischen Renaissancegräber in Saint-Denis zu einer anspruchsvollen Synthese zusammen. Der umfangreiche Figurenbestand wurde weitgehend von Michel Colombe (c.1430–c.1512) und seiner Werkstatt, die Architekturor-

13 Zu Spanien Annie Cloulas, *La sculpture funéraire dans l'Espagne de la Renaissance*. I: Le mécénat royal; II: Le mécénat aristocratique; III: Les commandes ecclésiastiques, in: *Gazette des Beaux-Arts* 133, 1991, p. 61–78; 134, 1992, p. 97–116; 135, 1993, p. 139–163; Fernando Maria, *Sobre el castillo de la Calahorra y el Codex Escorialensis*, in: *Saggi in onore di Renato Benelli* (= *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura* 15–20, 1990–92), 2 Bde., Rom 1992, Bd. I, p. 539–553; Dietrich Erben, *Skulpturenexporte von Italien nach Spanien. Überlegungen zur kulturellen Reconquista in Andalusien nach 1500*, in: *Hispanorama* 93, 2001, p. 83–93.

14 Hanno-Walter Kruft, Gerolamo Viscardi, ein Genuesischer Bildhauer der Renaissance, in: *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz* 15, 1971, p. 273–288 mit Hinweis auf den publizierten Vertrag und zur Gruppe der Gräber Ausst. Kat. „Le roi, la sculpture et la mort. Gisants et tombeaux de la Basilique de Saint Denis“, bearb. Alain Erlande-Brandenburg et al. (= *Archives départementales de la Seine-Saint-Denis. Bulletin* 3, 1975).

15 Kruft, Laurana, 1995, op. cit., p. 167–169.

namentik hingegen von Girolamo da Fiesole ausgeführt¹⁶. Im Jahr der Vollendung des Monuments in Nantes gab der von 1507 bis 1508 in Genua als Gouverneur regierende Raoul de Lannoy († 1513) das Doppelgrabmal für sich und seine Ehefrau in Auftrag. Er erging an Pace Gagini und Antonio della Porta, die die beiden Gisants getrennt ausführten und signierten. Das Grab wurde in der Pfarrkirche von Folleville als Freigrab aufgestellt und zeigt keinerlei gotische Reminiszenz; etwa ein Jahrzehnt später wurde es jedoch in eine aufwendig gestaltete Nischenarchitektur mit Flamboyant-Ornamentik eingepaßt. Seine persönlichen Verbindungen zu Raoul de Lannoy veranlaßten gleichzeitig Antoine Bohier, in Genua ein aufwendiges Skulpturenensemble für die Kirche Sainte-Trinité in Fécamp zu bestellen. Bohier war Abt des in der Normandie gelegenen Klosters und hielt sich während des Gouvernements von Lannoy in Genua auf. Er wandte sich dort an Gerolamo Viscardi, der mit weiteren lombardischen Bildhauern bereits 1502 den Auftrag für das Grabmal der Vorfahren Ludwigs XII. in Saint-Denis erhalten hatte. Für den Chor der Abteikirche von Fécamp übernahm Viscardi die Ausführung eines mehrteiligen Relieftaltars, eines Tabernakels, eines Reliquienschreins und einzelner Heiligenstatuen. Sie gelangten als Skulpturenimporte in die Normandie. Für die später entstandenen marmornen Kapellenschränken im Chorumgang lieferte Viscardi vermutlich noch den Entwurf, der dann von einheimischen Bildhauern ausgeführt wurde¹⁷.

Innerhalb dieses Kreises von Auftraggebern tritt die Person des Kardinals Georges d'Amboise (1460–1510) hervor. Seine Position weist auf diejenige der späteren Kardinalminister Richelieu und Mazarin voraus. Als Nachfolger des Kardinals Guillaume d'Estouteville wurde er 1494 Erzbischof von Rouen und damit Herr über das Schloß Gaillon in der Normandie, das er zu einer repräsentativen Hofhaltung ausbaute. Die Ernennung zum Kardinal und zum Ersten Minister Ludwigs XII. erfolgte 1498; beim Konklave des Jahres 1503 wurde D'Amboise in durchaus aussichtsreicher Position als *papabile* gehandelt. In den letzten Lebensjahren war er zeitweilig Vizekönig von Mailand, nachdem er schon Karl VIII. auf dem Italienzug begleitet und 1507 für dessen Nachfolger Genua unterworfen hatte. Die Akkumulation von Ämtern und Funktionen sowie die engen Beziehungen nach Italien bestimmten das Anspruchsniveau wie auch das italienische Gepräge der Hofhaltung in Gaillon¹⁸. Der Ausbau des Schlosses erfolgte ab 1502, lombardische und toskanische Bildhauer wurden für die Ausführung der Bauornamentik herangezogen. Die engen Beziehungen des Bauherrn zur Krone zeigen sich daran, daß es gelang, für die Gartenentwürfe den königlichen Gartenarchitekten Pacello da Mercogliano zu gewinnen. Im Jahr 1506 wurde der Auftrag für einen monumentalen Zierbrunnen mit Figuren an die drei seinerzeit in Genua ansässigen Bildhauer Agostino Solari, Antonio della Porta und Pace Gagini erteilt; der nur fragmentarisch erhaltene Brunnen wurde zwei Jahre später im Schloßhof aufgestellt¹⁹. Der Florentiner Bildhauer Antonio di Giusto führte einen Zyklus von lebensgroßen Terrakottastatuen der Apostel für die Schloßkapelle aus. Das heute im

16 Zuletzt Zerner, 1996, p. 35 f. und Tönnemann, 1997, p. 218.

17 Zu den Werkgruppen in Folleville und Fécamp Krufft, 1972, p. 699–701; ders., Antonio della Porta, gen. Tamagnino, in: Pantheon 28, 1970, p. 401–414, hier p. 404–407; ders., Viscardi, 1971, op. cit., p. 280–285; Zerner, 1996, p. 37 f.

18 Elisabeth Chirol, Le château de Gaillon, Paris-Rouen 1952; Prinz/Kecks, 1994, bes. p. 481–488 sowie die Schloßbeschreibung aus dem Jahr 1518 bei De Beatis, Ed. 1905, p. 128–130.

19 Krufft, 1972 und ders., Antonio della Porta, 1970, op. cit., p. 403 f.

Louvre aufbewahrte Relief des hl. Georg von Michel Colombe wurde in einen Ornamentrahmen des Genueser Bildhauers Girolamo Pacchiarotti als Altarpala montiert. Diese Form der Arbeitsteilung ist bereits beim Grabmal in Nantes zu beobachten. Der Mailänder Maler Andrea Solario (c.1465–1524), ein Verwandter des genannten Bildhauers, wurde 1507 für die Freskierung der Schloßkapelle berufen. Anscheinend versuchte der Kardinal auch Leonardo da Vinci zu gewinnen, gab sich dann aber mit einem Künstler aus dessen Schule zufrieden. Neben den verlorenen Kapellenfresken lassen sich Solario die nur urkundlich dokumentierten Fresken in der Loggia des Schlosses und eine Gruppe von Tafelbildern zuweisen, die während seines zweijährigen Aufenthalts in Frankreich entstanden sind²⁰. Mit Andrea Solario wurde in der um 1505 bereits beachtlichen Reihe von Künstlerberufungen erstmals auch ein italienischer Maler engagiert.

Neben dieser Komplettierung im Hinblick auf die künstlerischen Sparten fällt an der Kunstpatronage von Georges d'Amboise, die über die Familie des Kardinals eine beträchtliche Wirkung in ganz Frankreich entfaltete²¹, zudem ihre äußerst enge politische Bindung auf. Weiterhin wurden Künstler vor allem aus den besetzten oberitalienischen Zentren rekrutiert. Wenn es zu einzelnen Berufungen außerhalb dieser Einflusssphären kam, so scheinen sie über die politischen, auf den Italienreisen des Kardinals geknüpften Kontakte zustande gekommen zu sein. Dieser Vermittlungsmechanismus läßt sich auch am Profil der Gemäldesammlung in Gaillon belegen. Für die Sammlung sind neben Tafelbildern Solarios auch Gemälde von Pietro Perugino und Andrea Mantegna dokumentiert, die D'Amboise als diplomatische Geschenke aus Florenz und Mantua offeriert wurden²².

Die Wertschätzung des Auftraggebers für ein italienisches Formen- und Typenreservoir ist in Gaillon nicht zu trennen von einer Haltung triumphaler Aneignung. Sie gewann auch in der Figurenausstattung der Schloßfassaden, in der die italienischen Eroberungen gefeiert wurden, eine unmittelbare Anschaulichkeit. Am Antritt der Ehrentreppe standen sich die gerüsteten Standfiguren Ludwigs XII. und seines zeitweiligen Heerführers D'Amboise gegenüber. Ein Relief mit der Darstellung des Einzugs in Genua war über dem Eingangsbogen des Torbaus versetzt. Bei einem vergoldeten Relieffries an der entsprechenden Hoffassade handelte es sich um eine Kopie nach dem Gemäldezyklus der *trionfi* von Mantegna. Mantegna hatte den Auftrag für die Gemäldefolge um 1485 von Francesco II. Gonzaga (1485–1519) erhalten. Der Zyklus war um 1494 vollendet und stellt den römischen Triumphzug Caesars nach der Eroberung Galliens dar. Der Auftraggeber Francesco Gonzaga führte 1495 das italienische Ligaheer in die Schlacht von Fornovo gegen Karl VIII. und befehligte bis 1496 weitere erfolgreiche militärische Kampagnen gegen die französische Besatzung in Neapel. Danach sind kontinuierlich Festumzüge in Mantua belegt, bei denen einzelne Bilder der Serie an den ephemeren Apparaten angebracht waren²³. Dieser vom

20 Zu den erhaltenen Skulpturen aus Gaillon im Louvre Michèle Beaulieu, *Description raisonnée des sculptures du Musée du Louvre*. Bd. II: Renaissance française, Paris 1978, p. 46–60 und zu Solarios Tätigkeit in Gaillon ausführlich David Alan Brown, *Andrea Solario, Mailand 1487*, p. 151–203, Kat. 34–54.

21 Hierzu Geneviève Souchal, *Le mécénat de la famille d'Amboise*, in: *Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest* 1976, p. 485–526, 567–612.

22 Maßgeblich ist ein Inventar von 1550; zu den Gemälden Mantegnas Ronald Lightbown, *Mantegna. With a complete catalogue of the paintings, drawings and prints*, Oxford 1986, p. 252, 464.

23 Vgl. neben Lightbown, *Mantegna*, 1986, op. cit., p. 140–153 auch Andrew Martindale, *The Triumphs of Caesar in the Collection of H.M. The Queen at Hampton Court*, London 1979 und Da-

Thema des Gallier-Triumphes vorgegebenen, propagandistischen Aktualisierung der *trionfi* Mantegnas antwortete die Reliefkopie der Bilder in Gaillon. Der Entstehung und dem Gehalt der Reliefs liegt eine regelrechte Inversion zugrunde: Der für den Sieger von Fornovo entstandene Bildzyklus wurde von den neuen lombardischen Untertanen Frankreichs ins Relief übersetzt und vom französischen Auftraggeber in triumphaler Geste gegen das Ursprungsland Italien gewendet.

2. Renaissancerezeption und nationale Ungeduld im 16. Jahrhundert

Unter der Regierung von Franz I. (1515–1547) wurden die künstlerischen Beziehungen zwischen Italien und Frankreich auf eine vollkommen neue Basis gestellt. Die Person des Monarchen war dafür ebenso verantwortlich wie die neuen außenpolitischen Rahmenbedingungen und ein gewandeltes humanistisches Umfeld²⁴. Dem 1494 geborenen König wurden italienische Sprache und Kultur während seiner Erziehung in einer Intensität und Breite vermittelt wie kaum einem Herrscher seiner Zeit. Gegenüber diesen Bildungsgrundlagen gewann in den folgenden Jahrzehnten dann aber eine gezielte Informationspolitik des Monarchen den Vorrang. Über diplomatische Kanäle ließ sich Franz I. kontinuierlich von den künstlerischen Entwicklungen und Vorhaben in Italien berichten. Zeitweilig war für ihn der Dichter Pietro Aretino (1492–1556) als Berater in Venedig tätig. Die Zentralinstanz war Battista della Palla (1489–1532), der sich vor allem um Kunstankäufe kümmerte. Della Palla gehörte in Florenz der Opposition gegen die Medici an, die traditionell profranzösisch eingestellt war. Er starb im Kerker der Fortezza da Basso, wo er im Zuge der politischen Säuberungen bei der Errichtung des Ducato der Medici inhaftiert worden war²⁵. Im Rahmen der Kunstbeziehungen etablierte sich unter Franz I. neben den Künstlerberufungen und den Aufträgen für Werkimporte, wie sie auch die Vorgänger praktiziert hatten, als eine weitere Vermittlungsinstanz die Informationspolitik. Das System der Kunstagenten wurde später unter Mazarin wiederbelebt und dann von Ludwig XIV. beibehalten, als in Florenz Luigi Strozzi als Kunstagent tätig war und Elpidio Benedetti als ein in Rom ansässiger Verbindungsmann allmählich in diese Rolle hineinwuchs. Erst vor dem Hintergrund der Informationspolitik gewinnt die stolze Behauptung Franz' I. gegenüber Benvenuto Cellini an Plausibilität, durch die der König seine Autorität in Kunstangelegenheiten bei der ersten Begegnung mit dem Künstler unterstrich: *Perché ben mi sovviene di aver veduto tutte le miglior opere e dai miglior maestri fatte, di tutta la Italia.*²⁶

vid Chambers, Francesco II Gonzaga, marquis of Mantua, „Liberator of Italy“, in: Abulafia, 1995, p. 217–229 sowie Clifford M. Brown, The Palazzo di San Sebastiano (1506–1512) and the art patronage of Francesco II Gonzaga, fourth marquis of Mantua, in: Gazette des Beaux-Arts 129, 1997, p. 131–180, bes. p. 134–141.

24 Aus der mittlerweile vielfältigen Literatur vgl. Robert J. Knecht, Renaissance Warrior and Patron. The reign of Francis I, Cambridge 1994 (zuerst u.d.T.: Francis I, Cambridge 1982); Prinz/Kecks, 1994, bes. p. 95–109; Cox-Rearick, 1995; Zerner, 1996, bes. Kap. II; Tönnemann, 1997, p. 76–101; Balsamo, 1998 sowie jüngst die Beiträge in Tewes/Rohlmann, 2002, dort speziell den Aufsatz von Christine Tauber, *Italianità* am Hofe von François Ier (1515–1521), p. 171–197.

25 Zu den verschiedenen Aspekten Smith, 1996; Adhémar, 1954; Elam, 1993; Cox-Rearick, 1995, p. 83–95.

26 Cellini, Ed. 1985, p. 430f.

Es läßt sich hier eine Öffnung zum italienischen Kunstgeschehen beobachten, die sich vor allem auf die Künstlerberufungen folgenreich auswirkte: Vom älteren Mechanismus, Künstler aus den italienischen Territorien der Krone zu rekrutieren, hat sich Franz I. gelöst. Freilich beruhte diese Wende vorderhand auf der Zwangslage, die im völligen Scheitern seiner Italienpolitik begründet lag. Die Kriege mit Kaiser Karl V. (1519–1556), mit dem Franz I. im Jahr 1519 um die Königswürde im Reich konkurriert hatte, führten zum endgültigen Abschied aus Italien²⁷. Mailand wurde 1522 von Karl V. erobert – als der Heerführer der französischen Ersatzarmee, der Konnetable Charles de Bourbon ins kaiserliche Lager wechselte, erleichterte dies immerhin das Vorhaben der französischen Krone, die bourbonischen Besitzungen der Krondomäne einzuverleiben. Das dann doch noch entsandte französische Heer wurde bei Pavia 1525 entscheidend geschlagen. Franz I. kam für ein Jahr in Gefangenschaft, aus der er sich im Vertrag von Madrid 1526 gegen die Übergabe der Freigrafschaft Burgund und die Auslieferung seiner Söhne freikaufte. Die unverzügliche diplomatische Offensive des Königs führte bereits im Mai 1526 in der Liga von Cognac zum Zusammenschluß einiger italienischer Staaten mit Frankreich. Diese erste Offensivallianz auf europäischer Ebene richtete sich explizit gegen das außenpolitische Ordnungskonzept Karls V. und stellte ihr eine korporativ gewichtete Einheitsvorstellung von der *Christianitas* unter französischer Protektion entgegen. Die sich anschließende militärische Konfrontation endete 1527 im Sacco di Roma. Im 1529 geschlossenen Frieden von Cambrai verzichtete Frankreich auf die italienischen Ansprüche. Dies hinderte Franz I. nicht, bereits 1535 noch einmal das Herzogtum Mailand für sich zu reklamieren, was durch päpstliche Friedensvermittlung beigelegt werden konnte. Gleichzeitig wurde das Bündnis mit dem Osmanischen Reich reaktiviert und – unter dem Deckmantel von Handelsverträgen – als Allianz gegen den Kaiser ausgebaut. Aber auch in diesem, militärisch an der Riviera ausgetragenen Konflikt behielt Habsburg die Oberhand, und Frankreich hatte im Vertrag von Crépy 1544 die Abmachungen von 1529 zu bestätigen.

Angesichts dieser Sequenz des Scheiterns war eine Berufungstaktik auf der Grundlage einer stabilen italienischen Rekrutierungsbasis in Italien obsolet geworden. Ebenso entscheidend sind aber die Konsequenzen, die Franz I. aus diesen Gegebenheiten zog. Denn seine Orientierung verlagerte sich von den städtischen Zentren Oberitaliens auf die modernen Fürstenhöfe Mittelitaliens sowie auf Rom, das nunmehr sowohl im Hinblick auf die Kunstpatronage der Päpste als auch hinsichtlich seiner antiken Tradition ins Blickfeld der Krone kam. Die Auflösung älterer Bindungen und die Orientierung an neuen Modellen verschaffte dem Hof Franz' I. einen beträchtlichen Vorsprung des Mäzenatentums. Hatte bislang der Hochadel bei der Modernisierung seiner Kunstpatronage von den Italienbeziehungen in einem Maß profitiert, das den Primat des Königs auf diesem Feld in Frage stellte, so bewirkten die neuen Verhältnisse, daß sich der Monarch wieder als erster Mäzen des Staates etablieren konnte.

Rückgrat der Kunstbeziehungen blieb die Berufung italienischer Künstler an den französischen Hof. Sie zeichnete sich durch einen immer weiter ausgedehnten Radius im Hinblick auf die Herkunft der Künstler und deren Qualifikation aus. Die Einladung von Leonardo da Vinci (1452–1519) in Mailand folgte zu Beginn der Regierung Franz' I. zunächst noch ganz den vorgezeichneten Pfaden. Wie Leonardo selbst bereits im Jahr 1500 beklagte,

27 Zum folgenden vgl. zusammenfassend Horst Rabe, *Deutsche Geschichte 1500–1600*, München 1991, p. 219–226, 302–317; Kampmann, 1994, p. 49–60.

ging ihr die politische Entmachtung seines wichtigsten Mailänder Auftraggebers, des Herzogs Ludovico il Moro, voraus. Die künstlerischen Unternehmungen des Herzogs blieben unvollendet, und er hatte in das erzwungene Exil nach Frankreich zu gehen²⁸. Über die Umstände der Berufung Leonardos und dessen zweijährigen Aufenthalt in Frankreich ist im Grunde kaum etwas bekannt²⁹. Möglicherweise fand bereits in Bologna 1515 eine Begegnung mit Franz I. statt, die Einladung erfolgte in den Monaten zwischen August 1516 und Mai 1517. In Frankreich führte der Künstler seine theoretischen Studien in einem ihm eigens zugewiesenen Landsitz in Cloux weiter, auch die urbanistischen Idealprojekte schlossen an frühere Planungen an. Gemäldeaufträge wurden ihm nicht erteilt, er durfte nur eine Gruppe von bereits in Italien begonnenen Werken – unter anderem die „Mona Lisa“ – mitgebracht und zum Teil vollendet haben. Insgesamt ergibt sich von Leonardos französischem Aufenthalt das Bild von einer künstlerischen *retraite*, die von Franz I. bereitwillig toleriert wurde. Der bei den Vorgängern in dieser Form nicht gegebene Gestus mäzenatischer Großzügigkeit verband sich mit der schon eher geläufigen Präsentation des Künstlers als Trophäe. Dieser zweifelhafte Status des Künstlers teilt sich eindringlich in der resignativ gestimmten Begegnung zwischen Leonardo und dem Kardinal Luigi d’Aragona 1518 in Amboise mit, wie sie im Reisetagebuch des Antonio de Beatis geschildert ist³⁰.

Insgesamt erscheint die Leonardo gewährte materielle Gratifikation, die an eine zwar erwartete, aber nicht genau definierte Gegenleistung gebunden war, als eine der historischen Wurzeln für das System der königlichen Pensionen, das später unter Ludwig XIV. Konjunktur hatte. Leonardos Stellung kam in dieser Hinsicht sicherlich Exklusivität zu. Dies belegt gleichzeitig das Gegenbeispiel Andrea del Sartos (1486–1530), der sich im Winter 1518/19 für einige Monate am französischen Hof aufhielt. Folgt man dem Bericht Vasaris, soll der Florentiner Kaufmann Giovanni Battista Puccini im Rahmen seiner Handelsmissionen nach Frankreich Franz I. ein Madonnenbild des Malers geschenkt haben. Der König habe seiner Wertschätzung daraufhin durch die Einladung des Künstlers nach Frankreich Ausdruck verliehen, der dieser auch gefolgt sei. Anders als bei Leonardo lässt sich bei Andrea del Sarto aber die Tätigkeit am Hof durch eine Gruppe von Gemälden, die aus der Sammlung Franz’ I. stammen, genauer bestimmen³¹.

Das Verhältnis des Monarchen zu den italienischen Künstlern war in dieser frühen Phase des Mäzenatentums von einer Freizügigkeit geprägt, bei der sich im Sinne des fürstlichen Tugendspiegels *liberalitas* und *magnanimitas* verbanden. Für die künstlerische Produktion bedeutete dies die Freisetzung des Werks aus dem unmittelbaren Auftragszusammenhang. Gewünscht waren Werke von Künstlern, die zu Ruhm gekommen waren, soweit der Ruf durch Kunstagenten über die geographische Distanz hinweg vermittelt wurde. Bestimmt für die Sammlung und entbunden aus einem vorgegebenen Ausstattungskontext waren dabei weder Ikonographie, noch Größe und Material des Werks entscheidend.

Mit dieser durchaus zeittypischen Erwartungshaltung, die sich bei Franz I. aber doch avantgardistisch dokumentiert, wandte er sich auch an Michelangelo (1475–1564). Er ließ ihm im Januar 1519 mitteilen, er ersuche um ein Werk gleich welcher Art von seiner

28 Zum Mailänder Kontext vgl. Evelyn S. Welch, *Art and Authority in Renaissance Milan*, New Haven–London 1995, p. 241–268.

29 Cox-Rearick, 1995, p. 133–159.

30 De Beatis, Ed. 1905, p. 143.

31 Vasari, Ed. 1568, Bd. V, p. 23 f.; zu den Gemälden Cox-Rearick, 1995, p. 161–165, 181–189.

Hand³². Es bahnt sich ein neues und bis heute gültiges, völlig personalisiertes Kunstverständnis an, bei dem Künstler und Werk in eins gesetzt werden. Autorschaft und Provenienz werden zum Wertmaßstab. Michelangelos Renommee in Frankreich begründete sich seinerzeit auf der Pietà in Sankt Peter. Das Werk war 1497 vom französischen Botschafter, Kardinal Jean de Bilères Lagraulas, für die Petronilla-Rotunde – eine Art Nationalkirche der französischen Monarchen, die seit 1490 auch das *ius patronatum* besaßen – am Petersdom gestiftet worden³³. Für einen weiteren französischen Auftraggeber in Rom, Florimond Robertet, hatte Michelangelo 1508 eine Bronzestatue des David vollendet. Die Anfrage Franz' I. an Michelangelo nach einem Werk freier Wahl erfüllte sich erst 1529, als ihm aus Florenz über Battista della Palla eine Herkulesstatue angeboten wurde. Man kann vermuten, daß bei der Offerte Filippo Strozzi im Hintergrund agierte, der sich mit dem diplomatischen Geschenk der politischen Unterstützung des Königs gegen die Medici zu versichern suchte. Diesem Mechanismus der Befestigung politischer Bündnisse folgte der König später selbst, als er die 1546 über Roberto Strozzi aus Florenz erworbenen Sklavenfiguren Michelangelos seinem Konnetable Anne de Montmorency für das Schloß Ecouen übereignete. Im selben Jahr erreichte Franz I. aus Rom Michelangelos definitive Absage, nach Frankreich zu kommen. Der Künstler begründete sie mit seiner körperlichen Hinfälligkeit, was ihn aber nicht hinderte, ein halbes Jahr später die Bauleitung von St. Peter zu übernehmen³⁴.

Das Jahr 1527 bezeichnet eine deutliche Zäsur in der Kunstpatronage Franz' I. und mit ihr einen Wandel in der Gestaltung der künstlerischen Beziehungen zu Italien. Die Rahmenbedingungen sind bekannt: Nach den Niederlagen in den italienischen Feldzügen und der Gefangenschaft in Madrid ließ der König im März 1528 gegenüber dem Rat von Paris verlautbaren, er beabsichtige Paris zum Hauptsitz des Hofes zu machen. Dies bedeutete zwar noch lange nicht das Ende der itinerierenden Hofhaltung, führte aber unverzüglich zu der Entscheidung, den Louvre wie auch den Landsitz von Fontainebleau als bevorzugte Aufenthaltsorte des Hofes auszubauen³⁵. Im Blick auf Italien spielten Franz I. die dortigen Verhältnisse in die Hände. Er war einer der Nutznießer des Sacco di Roma, den er selbst

32 Il Carteggio di Michelangelo, Bd. II, p. 151 (Brief von Gabrielle Pacciagli vom 30. Jan. 1519 aus Paris): *El qual Re parlò con tanta gratia et amore di voi, che quasi mi parve cosa incredibile, mostrando esser certissimo delle virtù vostre; riducendosi a questo, che di tale cosa ha el maggiore desiderio che de havere ogni quantunche pichola cosa del vostro, pregando e' Legato vi dovesse scrivere con istanza, pregandovi che di questa cosa non li debiate manchare. Quanto a me, non v'ò dare consiglio, perché so che sete savio et prudente*. Weitere Belege für diese Auftraggeberhaltung bei John Shearman, *Mannerism* (1967), Harmondsworth 1986, p. 44.

33 Zur Pietà Kathleen Weil-Garris Brandt, Michelangelo's *Pietà* for the Cappella del Re di Francia, in: *Il se rendit*, 1987, p. 77–119; zur Stiftungsstradition der Kapelle auch das Dossier von 1692, AE, CP Rome 354, fol. 55r-v.

34 Zum David sowie zur ebenfalls nach Fontainebleau gelangten Herkulesfigur Gabriella Rëpaci Courtois, A propos du David en bronze de Michel-Ange, in: *Revue du Louvre* 26, 1976, p. 250–254; zum Herkules Cox-Rearick, 1995, p. 302–313. Zur Besitzgeschichte der Sklavenstatuen Michelangelos in Frankreich die Hinweise mit den politischen Implikationen bei Walther, 1998, p. 359f.; zur Absage Gaetano Milanese ed., *Le lettere di Michelangelo Buonarroti*, Florenz 1875 (Repr. Osnabrück 1976), p. 519.

35 Zu den Briefen an die *municipalité* von Paris Jean-Pierre Babelon, *Paris au XVIe siècle* (= *Nouvelle Histoire de Paris* 11), Paris 1986, p. 45–50; vgl. auch Solnon, 1996, p. 66–68; Ballon, 1997, p. 16.

mit zu verantworten hatte. Die Plünderung Roms brachte eine beträchtliche Anzahl in Rom tätiger Künstler um ihre dortigen Auftragschancen und setzte sie für andere Dienstverhältnisse frei. Dieser Vorgang wiederholte sich in unmittelbarer Folge des Sacco di Roma in kleineren Dimensionen, als 1527 während der letzten Florentiner Republik auch aus Florenz die Verwandten des in der Engelsburg belagerten Medici-Papstes Klemens VII. (1523–1534) vertrieben wurden. Die Konjunktur des zentralistischen Residenzenbaus unter Franz I. wie auch die Verfügbarkeit italienischer Künstler, die bisweilen Erfahrungen bei künstlerischen Großunternehmungen wie der Bauhütte von St. Peter oder dem Vatikan gesammelt hatten, wirkten nunmehr bei den Berufungen nach Frankreich zusammen. Die Künstler wurden für ein vorgegebenes Bau- und Ausstattungsprogramm engagiert, dem sie ihre Entwürfe und Werke anzupassen hatten.

Nach 1527 war die Beschäftigung des aus der Florentiner Bildhauerdynastie stammenden Girolamo della Robbia (1488–1566) eine Maßnahme der ersten Stunde. Der Bildhauer hatte sich bereits ein Jahrzehnt zuvor in Frankreich aufgehalten und kehrte um 1527 durch die Vermittlung Florentiner Kaufleute dorthin zurück. Er hatte die Terracotta-Dekorationen an Schloß Madrid auszuführen und war möglicherweise auch am Architekturentwurf beteiligt. Etwa gleichzeitig erfolgte die Berufung des ebenfalls aus Florenz stammenden Bildhauers Giovanni Francesco Rustici (1474–1554). Er ging zusammen mit Lorenzo Naldini und Antonio Mini nach der Vertreibung der Medici an den französischen Hof und wurde dort mit der Ausführung eines am Ende nicht realisierten Reiterdenkmals für den König beauftragt³⁶.

Zentrum der Residenzlandschaft um Paris war Schloß Fontainebleau (Abb. 1). Ausgehend vom mittelalterlichen Baubestand, der den Grundriß der Cour Ovale vorzeichnete, begannen die Bauarbeiten im April 1528. Die neu errichteten Flügel waren bereits zwei Jahre später für die Dekorationen vollendet, als der Florentiner Maler Giovanni Battista Rosso nach Fontainebleau berufen wurde. Rosso Fiorentino (1494–1540) brachte für die ihm übertragenen Ausstattungen vielfältige Voraussetzungen mit. Nach seiner Ausbildung war er sowohl in Florenz als auch in Rom, wo er 1524 eintraf, an bedeutenden Freskenzyklen im Umkreis von Andrea del Sarto und Michelangelo beteiligt gewesen. An die Flucht aus Rom 1527 schlossen sich unstete Jahre der Tätigkeit in der Toskana an, bis der Maler 1530 in Venedig eintraf und dort von Aretino an den französischen König vermittelt wurde. Folgt man der von Vasari gegebenen Vita, so hat sich Rosso Fiorentino neben seiner Qualifikation und seiner Verfügbarkeit angesichts der in Italien unsicher gewordenen Arbeitsverhältnisse für den französischen Hof auch durch seinen höfischen Habitus sowie durch seine Kenntnisse in Musik und Philosophie empfohlen. All dies ließ ihn als Nachfolger Leonardos erscheinen³⁷. Rosso traf in Begleitung seines Florentiner Landsmannes Domenico del Barbieri (1506–1565/75) in Frankreich ein, der für ein Jahrzehnt sein Mitarbeiter blieb, bis er nach dem Tod Rossos die Hofateliers verließ und nach Troyes ging.

Francesco Primaticcio (1504/5–1572) verdankte seine Berufung im Jahr 1532 vor allem der Tatsache, daß er ein Mitarbeiter von Giulio Romano (1499–1546) in Mantua gewesen war. Man kann nur vermuten, ob Franz I. versucht hat, den seit 1524 für Federico II

36 Zu Della Robbia Vasari, Ed. 1568, Bd. II, p. 182f.; Bernhard Laule, *Schloß Madrid. Studien zur Planungsmethode und zur Ikonographie*, Hildesheim u.a. 1983, bes. p. 169–171; Prinz/Kecks, 1994, bes. p. 448–455. Zu Rustici Vasari, a.a.O., Bd. VI, p. 619f.

37 Vasari, Ed. 1568, Bd. V, p. 155–174.

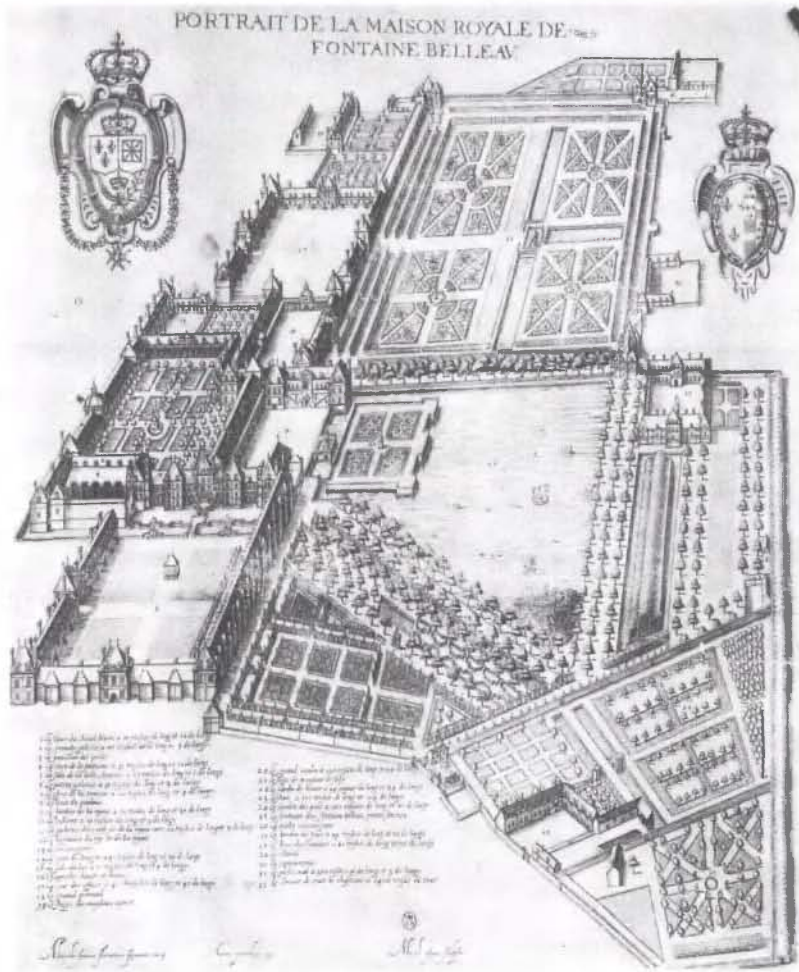


Abb. 1 Vogelschauplan der Schloßanlage von Fontainebleau.
Kupferstich von Michel Lasne. Paris, Bibliothèque Nationale.

Gonzaga tätigen Architekten selbst für sich zu gewinnen. Unabhängig davon spricht bereits das Engagement Primaticcios dafür, daß der Neubau des Palazzo Te die Funktion eines Modells für Fontainebleau hatte. Hier war von Giulio Romano die Organisationsform der römischen Werkstatt Raffaels an einen weltlichen Fürstenhof überführt worden, wie dies auch von Franz I. beansprucht wurde³⁸.

In den Jahren der gemeinsamen Arbeit von Rosso und Primaticcio entstanden die Dekorationen des königlichen Appartements und der Galerie (Abb. 2)³⁹. Ähnlich wie beim vatikanischen Atelier Raffaels und bei den Bau- und Ausstattungskampagnen in Mantua

38 Vgl. Tönnemann, 1997, p. 54f., 89.

39 Zur Galerie zuletzt Cox-Rearick, 1995, p. 42–54 und Zerner, 1996, p. 66–83.



Abb. 2 Fontainebleau, Blick in die Galerie Franz' I.

entzieht sich auch die Arbeitsteilung im Hofatelier von Fontainebleau präziser Kenntnis. Das Anspruchsniveau der Dekorationen wird maßgeblich von der Verarbeitung von Vorbildern der aktuellen Hofkunst italienischer Residenzen bestimmt. Ein gemeinsamer Grundzug der Programme liegt in ihrer neuartigen Exklusivität im Sinne einer durchaus idiosynkratischen Bezogenheit auf die Person des Herrschers. Im Bildprogramm der Galerie in Fontainebleau sind Eigenschaften des Monarchen so anspielungsreich verschlüsselt, daß eine stringent erschließbare Deutung durch den Betrachter anscheinend gar nicht erwünscht war. Die einzelnen Sinnschichten, die der Funktion des Raums entsprechend durch den König selbst erläutert werden konnten, erinnern an die Bestandteile eines Kompositbildnisses. Von Franz I. existiert ein berühmt gewordenes Beispiel dieser Porträtgattung. Die Niccolò da Modena zugeschriebene, um 1532 datierte Miniatur (Abb. 3) zeigt den König als eine aus den Gliedern mehrerer antiker Gottheiten zusammengesetzte Gestalt. Die jeweiligen Eigenschaften der weiblichen wie männlichen Götterfiguren sind dem Herrscher gleichsam einverleibt⁴⁰. Die Raumdekorationen der Galerie folgen einem ähnlichen Prinzip der anhäufenden Charakterisierung des Herrschers in der rhetorischen Technik der Amplifikation. In beiden Fällen dienen antike Stoffe wie etwa die Achill-Erzählung

40 Hierzu zuletzt Martin Warnke, Das Kompositbildnis, in: Andreas Köstler et al. eds., *Bildnis und Image. Das Portrait zwischen Intention und Rezeption*, Köln u.a. 1998, p. 143–149 und nunmehr auch Brassat, 2003, p. 272–281.



Abb. 3 Niccolò da Modena: Kompositbildnis Franz' I.
Paris, Bibliothèque Nationale.

als Exempel für die körperliche Ertüchtigung (Abb. 4) der Präsentation eines Normkannons, der in der Galerie durch die Historienszenen der Freskenfolge wie auch durch antike und moderne Statuen als Teil der ursprünglichen oder geplanten Raumausstattung entfaltet wurde.

Eine regelrechte Kampagne für die Statuenausstattung von Fontainebleau wurde erst 1540 unternommen. Durch die von Primaticcio in Rom akquirierten Antikenabgüsse sowie durch die Gruppe von Statuen, mit der Benvenuto Cellini beauftragt wurde, fand die Schloßausstattung nicht nur eine Komplettierung durch plastische Bildwerke, sondern auch eine programmatische Ergänzung. Das Antikeninteresse Franz' I. war in den ersten Jahrzehnten seiner Regierung eher sprunghaft und angebotsorientiert. Es gab bereits bei der Begegnung mit Leo X. (1513–1521) im Jahr 1515 Gerüchte, der König wolle vom Papst die 1506 entdeckte Laokoon-Gruppe einfordern. Eine 1520 vom Papstnepoten, Kardinal Giulio de' Medici, bei Baccio Bandinelli als Ersatz bestellte Marmorkopie war 1524 vollendet, gelangte aber nie nach Frankreich⁴¹. Anderthalb Jahrzehnte später gab der Kardinal Ippolito II d'Este (1509–1572) – in der Kunstgeschichte vor allem als Bauherr der Villa D'Este in Tivoli und als Förderer der Ausgrabungen der Villa Hadriana präsent – bei Cellini eine Bronzekopie des Dornausziehers in Auftrag, die Cellini im Dezember 1540 zusammen mit dem Modell für das Salzfaß an den Pariser Hof brachte. Es handelte sich um ein diplomatisches Geschenk für den König als Gegenleistung für die von Franz I. geförderte Ernennung D'Estes zum Kardinal im Jahr 1539, der vorher schon mit mehreren fran-

41 Vgl. Detlef Heikamp, Die Laokoongruppe des Vincenzo de' Rossi, in: *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz* 34, 1990, p. 341–378, hier p. 348–350 und jüngst Wolfgang Liebenwein, Clemens VII. und der „Laokoon“, in: Klaus Bergdolt et al. eds., *Opere e giorni*, Fs. Max Seidel, Venedig 2001, p. 465–478. Die ursprünglich im Palazzo Medici aufgestellte Statuengruppe Bandinellis wird in den Uffizien aufbewahrt.

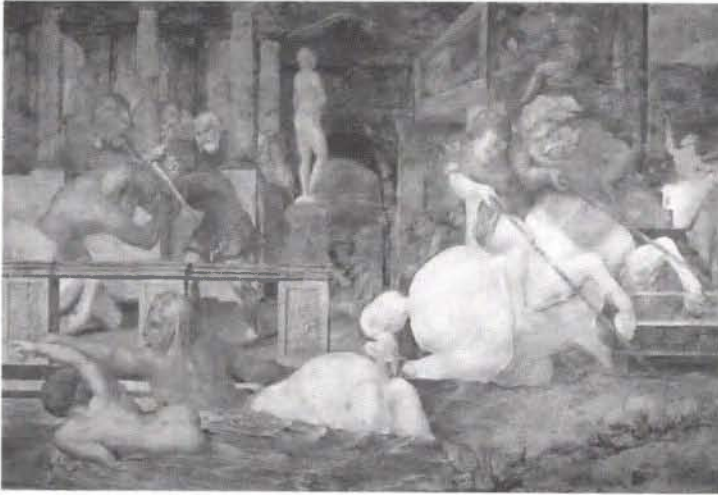


Abb. 4 Rosso Fiorentino: Erziehung des Achill. Fontainebleau, Galerie.

zösischen Erzbistümern ausgestattet worden war⁴². Auch wenn Cellini dies später behauptet, gab die Ankunft der Kopie des Spinario nicht den Ausschlag für die römische Abgußkampagne, denn dafür war die Entscheidung bereits vorher gefallen.

Francesco Primaticcio hielt sich im Jahr 1540 in Rom auf⁴³. Er ließ zeitgenössische Gemälde ankaufen und auch Abgüsse von modernen Skulpturen anfertigen, so von Michelangelos Pietà und seiner Christusfigur in S. Maria sopra Minerva. Zielpunkt der Abgußkampagne von Antiken war neben der Trajansäule der Belvederehof im Vatikanpalast, der unter dem Pontifikat von Julius II. (1503–1513) systematisiert worden war. Von den Hauptstücken des Statuenensembles – von Apoll, Laokoon und Hercules Commodus, von der Venus Felix und der Kleopatra sowie schließlich von den beiden Flußgöttern – wurden Abgußformen abgenommen⁴⁴. Offensichtlich bestand die Absicht, für Fontainebleau das Programm des päpstlichen Antikenensembles zu bewahren. Von Julius II., der vor seiner Wahl zum Papst fast ein Jahrzehnt im französischen Exil verbracht hatte, war ein Ensemble zusammengeführt worden, das mit den Anspielungen auf die Gründung Roms durch Aeneas und auf die Gestalt Caesars die imperialen Machtansprüche des Pontifex demon-

42 Zum Kardinal Vincenzo Pacifici, Ippolito II d'Este, Cardinale di Ferrara, 2 Bde., Tivoli 1920–1923 und DBI, Bd. 43, 1993, s.v. „Este, Ippolito d'“ (L. Byatt).

43 Vasari, Ed. 1568, Bd. VII, p. 407; Sylvia Pressouyre, Les fontes du Primatice à Fontainebleau, in: Bulletin monumental 127, 1969, p. 223–239; Anna Maria Orazi, Jacopo Barozzi da Vignola 1528–1550. Apprendistato di un architetto bolognese, Rom 1982, p. 113–121; Haskell/Penny, 1988, p. 1–6; zu den erhaltenen Statuen Bresc-Bautier/Pingeot, 1986, Nr. 319–323 und Cox-Rearick, 1995, p. 318–361. Zur späteren Geschichte der Abgußformen Bruce Boucher, Leone Leoni and Primaticcio's moulds of antique sculpture, in: Burlington Magazine 123, 1981, p. 23–26; zum späteren Italienaufenthalt Primaticcios vgl. Ian Wardropper, Le voyage italien de Primatice en 1550, in: BSHAF 1981, p. 27–31.

44 Zu später in der Académie de France à Rome entstandenen Abgüssen und Marmorkopien von einigen dieser Werke siehe unten, Kap. III,4.

strieren sollte⁴⁵. Die Kopien überführten diese Programmatik an den französischen Hof. Ein verwandter Anspruch äußert sich darin, daß auch von der Reiterstatue des Marc Aurel eine Gußform hergestellt wurde. Das Reitermonument war durch die Aufstellung des antiken Standbildes auf dem Kapitol im Jahr 1538 nachdrücklich als ein fürstlicher Denkmaltypus ins zeitgenössische Bewußtsein gehoben worden. Franz I. mochte sich dabei an das niemals realisierte Projekt eines Reiterdenkmals erinnern haben, das Papst Clemens VII. (1523–1534) für den König in Rom geplant hatte⁴⁶. Zum Bronzeuß der Reiterfigur des Marc Aurel ist es nicht gekommen, das Modell wurde allerdings in der Cour du cheval blanc öffentlich aufgestellt und verlieh dem Hof auch seinen Namen (Abb. 1). In Rom beschränkte man sich darauf, Abgußformen von den einzelnen Statuen durch den in Rom ansässigen Bildhauer Pierre Bontemps abzunehmen. Man wählte das technisch anspruchsvolle Verfahren der Bronzekopie anstelle der billigeren, jedoch zeitaufwendigeren und nur vor Ort auszuführenden Marmorkopie. Für den Guß der Statuen in Fontainebleau wurde Jacopo Barozzi da Vignola (1507–1573) als technischer Berater hinzugezogen⁴⁷.

Die Berufung von Benvenuto Cellini (1500–1571) an den französischen Hof ist von dieser Offensive der Antikenrezeption nicht zu trennen⁴⁸. Das Engagement war über den Kardinal Ippolito d'Este zustande gekommen, der sich Ende 1539 dafür verwandt hatte, den Bildhauer aus einer seiner mehrmaligen Inhaftierungen in der Engelsburg freizusetzen. Cellini hielt sich von 1540 bis 1545 in Frankreich auf. Er führte im Auftrag des Königs ausschließlich Figuren antiker Götter und Göttinnen aus, die auf den Paragone mit den antiken Vorbildern oder mit zeitgenössischer Skulptur abzielten. Auch das für Franz I. gearbeitete Salzfaß folgt dieser künstlerischen Zielsetzung. Sie wird offensichtlich bei der Präsentation der Silberstatue des Jupiter im Januar 1545 in der Galerie von Fontainebleau. Die nicht mehr erhaltene Figur gelangte als einzige von dem zwölfteilig geplanten Zyklus von Götterfiguren zur Vollendung. Cellini schildert in seiner Autobiographie die Präsentation der Statue als eine Konfrontation antiker und moderner Kunst. Demnach sei dieser Wettstreit von Madame d'Estampes provoziert worden, indem die Herzogin auf einer öffentlichen Begutachtung der Jupiterstatue in der Galerie im Kreis der Antikenkopien bestanden habe. Befördert durch die bewegliche Installation seiner Figur und deren Beleuchtung durch Kerzenschein sei er, Cellini, aus dem Speißrutenlauf zwischen den Antiken als Sieger hervorgegangen. Der König habe ihm bescheinigt, daß sein Werk dem Vergleich nicht nur standhalte, sondern die Werke der Antike sogar übertreffe⁴⁹. Trotz aller Zweifel, daß sich die Geschichte tatsächlich so zugetragen hat, spricht bereits die Auftrags- und Ausstattungskoinzidenz der Antikenkopien und des Statuenzyklus von Cellini für den Paragone-Gedanken als Intention des Auftraggebers. Die Wettbewerbsfähigkeit der französischen Hofkunst hatte sich nicht nur im Transfer des Modells der modernen fürstlichen Kunst-

45 Vgl. zuletzt Matthias Winner et al. eds., *Il Cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*, Mainz 1998.

46 Erben, 1996a, p. 319f.

47 Zur Tätigkeit Vignolas in Fontainebleau ausführlich Orazi, Vignola, 1982, op. cit., p. 111–169; Ausst. Kat. „Jacopo Barozzi da Vignola. La vita e le opere“, ed. Richard Tuttle, Mailand 2002.

48 Maßgeblich als Quelle ist die Lebensbeschreibung Cellinis; Cellini, Ed. 1985, bes. p. 409–515 (Buch II, Kap. I–L).

49 Cellini, Ed. 1985, p. 495–499; zu dem Projekt auch Cox-Rearick, 1995, p. 298–302.

patronage Italiens zu erweisen, sondern auch in der Aneignung der antiken Vorbilder und in der Auseinandersetzung mit der antiken Norm.

Damit war ein Anspruch formuliert, der für die Architektur erst noch einzulösen war. Dieser Part war Sebastiano Serlio (1475–1553/54) zugeordnet. Bei der Berufung des bis zum Sacco di Roma zunächst in Rom und dann im Veneto tätigen Architekten bewährten sich einmal mehr die Vermittlungsdienste Aretinos. Serlio hat das dritte, 1540 in Venedig erschienene Buch seines in mehreren Lieferungen edierten Architekturtraktates, das die antiken Bauwerke in Rom behandelt, Franz I. gewidmet. Die Dedikation erbrachte ihm die Einladung nach Frankreich, wo er bis zum Tod des Königs als Hofarchitekt tätig war und sich dann – vor der Konkurrenz mit Philibert de l'Orme weichend – nach Lyon zurückzog.⁵⁰ Serlios Wirkung in Frankreich beruhte weniger auf seinen Bauten, als auf seinen Schriften, in denen er nicht nur italienische Architekturtheorie vermittelte, sondern erstmals auch französische Baugewohnheiten und Architekturformen erläuterte. Der Humanist Jean Martin nahm diese doppelte Vermittlerrolle auf, indem er neben Übersetzungen einzelner Bücher Serlios die erste französische Vitruv-Ausgabe (1547) und eine Übersetzung von Albertis Architekturtraktat (1553) herausbrachte⁵¹. Mit Serlio, der seine Berufung vor allem seinem Rang als Architekturtheoretiker verdankte, erfuhr auch die Position des Hofarchitekten eine nachhaltige Aufwertung. Er war aber erstmals auch mit der Tatsache konfrontiert, daß ihm mit De l'Orme ein französischer Architekt diese Stellung streitig machte.

Die Konstellation einer zentralisierten Hofkunst und die Verfügbarkeit italienischer Künstler bildete die materielle Bedingung für den historischen Erfolg von Fontainebleau. Die ideelle Voraussetzung des Erfolgs beruhte auf einer breiten Aufnahmebereitschaft, die sich gleichermaßen auf die Rezeption der an den Höfen Italiens entwickelten Programme mit dem dazugehörigen Formenrepertoire wie auf die Rezeption antiker Skulptur bezog. Freilich lag das entscheidende Paradox dieser Aufnahmebereitschaft darin, daß der kulturelle Transfer mit Entschiedenheit für die nationale Selbstvergewisserung in Dienst genommen wurde. Gerade in Anbetracht der notwendigen Vorbehalte, die bei der Verwendung des Nationalbegriffs für die Frühe Neuzeit angebracht sind, ist das Moment der Nationenkonkurrenz bei den höfischen Führungseliten unverkennbar⁵². In der zeitgenössischen französischen Kunsttheorie wurde dieser Zusammenhang nicht zum Thema gemacht, wohl aber hat man in den um die Mitte des 16. Jahrhunderts entstandenen Poetiken darüber nachgedacht. Bei einem Kulturbegriff, der unter dem Plural von *arts et sciences* sämtliche Kulturdisziplinen subsumierte, erscheint es als legitim, die in der Dichtungslehre erarbeiteten Befunde auch auf die bildenden Künste und die Architektur zu beziehen und als Rahmen für das Verständnis dieser Bereiche abzustecken.

Die königliche Ordonnanz von Villers-Cotterêts vom August 1539 schlug auf der Ebene der Administration das Grundthema der Nationalsprache an. Der Paragraph 111 bestimmte, daß sämtliche Erlasse und Verfügungen im Königreich *en langage maternel françois et non autrement* abzufassen seien. Es war die primäre Zielsetzung des Artikels, das bis über das Ende des Ancien Régime virulente Problem der Sprachenvielfalt in den französischen Landschaften in den Griff zu bekommen. Seine allgemeine Bedeutung liegt

50 Zuletzt Sabine Frommel, Sebastiano Serlio architetto, Mailand 1998.

51 Kruff, 1995, p. 77, 80–87, 133 und McGowan, 2000, p. 87–100.

52 Zu diesem Aspekt vgl. die Beiträge in Porter/Teich, 1994.

jedoch in der Tatsache, daß dabei der Verkehrssprache des Lateinischen zugunsten des in den Kronlanden gesprochenen Französisch eine Absage erteilt wurde⁵³. Dem Hof wurde neben der Monopolgewalt für die Sprachwahl auch eine Sprachhoheit in einem umfassenderen Sinn zugemessen. Bei Claude Favre de Vaugelas ist dies später zur Gewißheit geworden, wenn er im Vorwort seines Wörterbuchs den Hof mit einem Vorratslager vergleicht, aus dem sich die große Anzahl der schönen Ausdrücke speise. Die Beredsamkeit auf der Kanzel und im Gerichtssaal würde nicht über die nötige Anmut verfügen, wenn sie sich diese nicht vom Hof ausleihe⁵⁴. Dieser Gedanke spielt bereits in den Poetiken von Joachim Du Bellay und Jacques Peletier du Mans eine zentrale Rolle. In diesen beiden Schriften ist das Spannungsverhältnis zwischen der als notwendig erachteten Nachahmung in den Künsten und der gleichzeitig fest in den Blick genommenen Zielperspektive nationaler Eigenständigkeit eindrucksvoll entfaltet.

Zwei Jahre nach dem Tod Franz' I. 1549 erschienen und dem Dauphin als Programmschrift empfohlen, läßt sich die *Deffence et Illustration de la Langue françoise* von Joachim Du Bellay (1522–1560) als rechtfertigende Bilanz der Kulturpolitik des verstorbenen Königs lesen⁵⁵. Den Königshof, den der Autor mehrfach als Hort der Sprache bezeichnet, verteidigt er als das letztlich allein maßgebliche Zentrum aller Kultur gegen die partikularen Interessen der Aristokratie und der Städte⁵⁶. Du Bellay geht es dabei wohl nicht nur um die politische Befürwortung der Kulturhegemonie des Hofes, sondern auch um das pragmatische Argument der Ressourcenkapazität als Voraussetzung jedes Mäzenatentums. Sie war wie durch die Kunstpatronage auch auf dem Feld der Literatur durch den Ausbau der über der Galerie in Fontainebleau beherbergten königlichen Bibliothek, durch Aufträge für Übersetzungen antiker Texte und durch die 1530 erfolgte Gründung des *Collège des Lecteurs Royaux* unter Beweis gestellt worden⁵⁷. Internationaler Austausch war im Dienst für die eigene Sache unverzichtbar. Du Bellay konstatiert das Defizit der französischen Sprache, die von den Vorfahren so arm und nackt hinterlassen worden sei, daß sie jedweden Schmuck und die Zierde fremder Federn nötig habe⁵⁸. Nachahmung erscheint dabei als wesentliche Instanz: *Car il n'y a point de doute que la plus grande part de l'artifice ne soit contenue en l'imitation*.⁵⁹ Sprachkultivierung bedeutet jedoch nicht reine Imitation, sondern schöpferische Aneignung. Dieses Grundmotiv kleidet Du Bellay einerseits in die Metapher

53 Jean Dubu, De l'Ordonnance de Villers-Cotterêts à La Deffence et Illustration de la Langue françoise: affirmation politique et revendication littéraire, in: Jones-Davis, 1991, p. 137–151.

54 Vaugelas, 1647, Préface (unpag.): *Il est certain que la Cour est comme un magazin, d'où nostre langue tire quantité de beaux termes pour exprimer nos pensées, & que l'Eloquence de la chaire, ny du barreau n'avoit pas les graces qu'elle demande, si elle ne les emprunoit presque toutes de la Cour.*

55 Zum folgenden den äußerst anregenden Aufsatz von Reinhard Krüger, Der Kampf der literarischen Moderne in Frankreich (1548–1554). Gattungssystem und historisch-soziale Signifikanz der sprachkünstlerischen Formen im Literaturprogramm der Pléiade, in: Klaus Garber ed., Nation und Literatur im Europa der Frühen Neuzeit. Akten des I. Internationalen Osnabrücker Kongresses zur Kulturgeschichte der Frühen Neuzeit (Frühe Neuzeit 1), Tübingen 1989, p. 344–381. Die Hauptschriften von Du Bellay werden nach einer neueren Sammeledition zitiert; Du Bellay, Ed. 1996.

56 Du Bellay, Ed. 1996, p. 208, 224.

57 Knecht, Francis I, 1994, op. cit., p. 462–477.

58 Du Bellay, Ed. 1996, p. 207: (...) *notre langue si pauvre et nue qu'elle a besoin des ornements et (s'il faut ainsi parler) des plumes d'autrui.*

59 A.a.O., p. 216.

des Baumes, der der Veredelung bedarf. Man müsse dem Baum, wenn er Früchte tragen soll, fremde Äste aufpfropfen, die bald mit dem Stamm so verwachsen, daß sie nicht mehr wie angesetzt, sondern wie natürlich aussähen⁶⁰. Andererseits beschreibt er den Prozeß der schöpferischen Aneignung als die Wiederherstellung eines Gebäudes aus dem Verfallszustand der Ruinen; es setze allerdings die genaue Kenntnis des ursprünglichen Plans voraus, um den Bau in seiner *premiere grandeur* bewohnbar zu machen⁶¹. Man wird bei der Ruinenmetapher an ein Sonett aus dem Gedichtzyklus der *Antiquitez de Rome* erinnert. Der universelle Rang der antiken Metropole blieb nach wie vor gültig: *Rome fut tout le monde, et tout le monde est Rome* (...) *Ainsi le monde on peut sur Rome compasser, / Puisque le plan de Rome est la carte du monde*.⁶² Umso unausweichlicher wird die Feststellung von der Preisgabe dieser Bedeutung: *Rome vivant fut l'ornement du monde / Et morte elle est du monde le tombeau*.⁶³ In die Vergänglichkeitstopik mischt sich die Skepsis gegenüber der Verbindlichkeit der antiken Überlieferung: *Nouveau venu, qui cherches Rome en Rome / Et rien de Rome en Rome n'apperçois, / Ces vieux palais, ces vieux arcz que tu vois, / Et ces vieux murs, c'est ce que Rome on nomme*.⁶⁴ Im Zweifel, der im übrigen auch durch technische Modernisierungen der Zeit genährt wird, kündigt sich die *Querelle des anciens et des modernes* an. Trotz dieser Vorbehalte bleibt der Gedanke der notwendigen Nachahmung, die neben der Antike ausdrücklich die Nationalliteratur Italiens als Vorbild mit einschließt⁶⁵, im Prinzip unangetastet. Er ist aber mit dem Ziel verbunden, die Eigenheit jeder Sprache umso deutlicher zu betonen: *chaque langue a je ne sais quoi propre seulement à elle*.⁶⁶ Das Prinzip der Erneuerung schließt sich mit dem Plädoyer für die Kulturhegemonie des Hofes zu einer universellen Zukunftsperspektive zusammen: Wenn das stolze und mächtige Königreich Frankreich einmal zur Weltherrschaft gelangt sei, werden seine Dichter dem Rang seiner Herrscher gleichkommen⁶⁷.

In seinen Schriften zur Poetik ist Jacques Peletier du Mans (1512–1582) den Grundüberzeugungen Du Bellays gefolgt. Auch er verteidigt den Hof als kulturelle Führungsinstanz und beklagt die verbreitete Geringschätzung der Muttersprache – gebühre doch Frankreich ohnedies gegenüber den anderen Nationen in der Religionsausübung und der Wahrung guter Sitten bereits der Vorrang⁶⁸. Die französische Dichtung habe noch nicht ihre volle Größe erreicht, da sie zu sehr der gewöhnlichen Sprache verhaftet sei⁶⁹. Das Diktum des Horaz über die Gleichartigkeit von Dichtung und Malerei aufnehmend, kommt Du

60 A.a.O., p. 207f.; mit der Wiederholung der Metapher auch p. 214.

61 A.a.O., p. 227f.

62 A.a.O., p. 44 (26. Sonett).

63 A.a.O., p. 46 (29. Sonett).

64 A.a.O., p. 28 (3. Sonett); zu Quellen und Kontext George Hugo Tucker, *The Poet's Odyssey. Joachim Du Bellay and the Antiquitez de Rome*, Oxford 1990, p. 55–104; Cynthia Skenazi, *Le poète et le roi dans les Antiquitez de Rome et le Songe de Du Bellay*, in: *Bibliothèque d'humanisme et renaissance* 60, 1998, p. 41–56; ausführlich zur Ruinenmetapher bei Du Bellay vgl. McGowan, 2000, p. 187–194, 211–219.

65 Du Bellay, Ed. 1996, passim, bes. p. 221, 239.

66 A.a.O., p. 211f.

67 A.a.O., p. 208.

68 Krüger, *Literarische Moderne*, 1989, op. cit., p. 360f.; Du Mans, Ed. 1930, p. 227–230 (Vorwort zu *Art poétique d'Horace traduit en vers François*, 1545).

69 Du Mans, Ed. 1930, p. 85 (*L'Art poétique*, 1555).

Mans zu der Schlußfolgerung, daß die Inspiration in den Künsten neben der natürlichen Veranlagung stets der äußeren Anregung bedürfe: *brief, si nous voulons reconnoitre, que nous pouvons aquerir quelques choses de dehors par acoutumance, imitation e etude: certes nous trouverons que l'Art androit le Poëte, à puissance grande.*⁷⁰ Ein Gutteil des menschlichen Handelns sei Nachahmung, denn die erste und natürlichste Neigung des Menschen bestehe darin, das machen oder sagen zu wollen, was andere gut machen oder gut sagen; so ahmten die Musiker die Stimme ihrer Lehrer nach und die Maler ihre Vorbilder. Den Nachdruck, mit dem Du Mans die *imitacion* verteidigt, verbindet er aber mit der ebenso entschiedenen Warnung, im bloßen Kopieren zu verharren. *Par seule imitation rien ne se fait grand:* Trägheit und Mangel an Mut sei es, den anderen immer nachzulaufen; und nach einem Diktum Quintilians heißt es schließlich: *Celui sera toujours dernier, qui toujours suivra.* Es sei die Aufgabe des Dichters, den überlieferten Dingen Neuheit und neue Geltung zu verschaffen⁷¹. Ganz im Sinne Du Bellays vollzieht auch Du Mans einen Dreischritt, der von der Nachahmung über die Innovation zur Option künstlerischer Eigenständigkeit führt: Keine Sprache könne jemals die gleiche Ausdrucksform wie die andere haben, da Wörter und Redeweisen jeder *nacion* eigentümlich seien.⁷²

Es braucht hier nur angedeutet zu werden, daß sowohl Du Mans als auch Du Bellay mit ihren Überlegungen natürlich der *Institutio oratoria* von Quintilian verpflichtet sind. Im Kapitel *De imitatione* (X,2) fordert der Autor mit dem mehrfachen Vergleich zwischen Redekunst und Malerei, unter verschiedenen Vorbildern das beste auszuwählen und es dabei aus eigener Kraft zu verbessern. Im Zusammenhang mit den Ausführungen zu den schriftlichen Exerzitien (X,5) wird der Nutzen der Paraphrase unter den Bedingungen von *certamen* und *aemulatio* bestimmt: Die Paraphrase soll mit der Vorlage um die gleichen Gedanken in Wettkampf und Wetteifer treten⁷³.

Aus den Poetiken können die Leitperspektiven einer legitimen Nachahmung und einer geforderten kulturellen Erneuerung unter der Hegemonie der Krone auch auf die Kunstpolitik des Hofes unter Franz I. übertragen werden. Dabei erscheint das instrumentelle Verhältnis zu den Vorbildern als die prägende Vorgabe: Es geht nicht um die Imitation von Formen und Materialien, sondern um die Nachahmung der künstlerischen Methode im Dienst der Modernisierung. Dieses Verhältnis bezieht sich gleichermaßen auf die antike Tradition wie auch auf die von den italienischen Höfen rezipierten Modelle. Während die antiken Kopienimporte als Zeugnisse einer historischen Norm mit den aktuellen Auftragswerken konfrontiert werden, sind die italienischen Modelle für den Anspruch kultureller Eigenständigkeit vereinnahmt.

Für die Wege der Vermittlung, auf denen sich dieser Aneignungsprozeß vollzog, bleibt die Künstlerberufung die zentrale Institution. Es gelang, einzelne Künstler vergleichsweise dauerhaft an den französischen Hof zu binden und in die Kunstadministration zu integrieren. Im Hinblick auf die Importe von italienischen Kunstwerken nach Frankreich läßt sich eine deutliche Gewichtsverlagerung konstatieren: Während die königliche Sammlung durch zahllose, teils als diplomatische Geschenke, teils über Agenten erworbene Gemälde angereichert wurde, konzentrierten sich die Skulpturenerwerbungen auf Antikenkopien.

70 A.a.O., p. 73.

71 A.a.O., p. 93.

72 A.a.O., p. 110.

73 Hierzu nunmehr aus kunsthistorischer Perspektive umfassend Brassat, 2003.

Die Berufung Cellinis bedeutete gleichzeitig eine maßgebliche Aufwertung der modernen Statuarik. Importe monumentaler Skulpturenensembles aus Italien gehörten unter Franz I. ebenso der Vergangenheit an wie die hauptsächliche Beschäftigung italienischer Bildhauer für die Ausführung von Bauornamentik.

Zwar läßt sich der künstlerischen Entfaltung der Schule von Fontainebleau die Theoriebildung der Dichtungslehren als Äquivalent an die Seite stellen, doch fand sie in der zeitgenössischen Kunsttheorie zunächst keinen Niederschlag. Im historischen Abstand von etwa zwei Jahrzehnten finden sich dann jedoch in der Architekturtheorie von Philibert de l'Orme bemerkenswerte Parallelen. Philibert de l'Orme (c.1510–1570) reiste im Rahmen seiner Architektenausbildung 1533 nach Rom. Während seines dreijährigen Aufenthalts gehörte er zur Entourage des Kardinals Jean Du Bellay, für den er nach 1540 als Architekt tätig war. Dem Kardinal ist die zitierte Poetik gewidmet, die dessen Neffe Joachim 1549 veröffentlichte. De l'Orme verfaßte seinen 1567 publizierten Architekturtraktat zu einem Zeitpunkt, als seine Karriere als Architekt beendet war, und widmete ihn Katharina de' Medici (1519–1589). In seinem Traktat nimmt De l'Orme eine Position der Vermittlung ein, die in vielem an die Schrift von Joachim Du Bellay erinnert. In der Widmung erweist er der Familie der Königinwitwe seine Reverenz. Die ausführliche Würdigung des Mäzenatentums der Medici zur Zeit der Republik und des Ducato in Florenz wie auch der Medici-Päpste in Rom unterstreicht zugleich die Vorbildlichkeit des italienischen Modells der Kunstpatronage⁷⁴. Eine Kritik an der vorbehaltlosen Übernahme fremder Vorbilder findet sich bei De l'Orme nur verhalten und an versteckter Stelle. Er äußert sie im Zusammenhang mit der Vielfalt von Marmorsorten, die Frankreich gegenüber allen anderen Nationen auszeichne, aber nicht gebührend zur Kenntnis genommen werde. Die Bewertung dieser Beobachtung läßt in ihrer Verallgemeinerung an die Klage über die Verachtung der Muttersprache in den Poetiken denken: *Mais quoy? Les singularitez de son propre pais & royaume sont tousiours moins prisées, principalement en France, que celles des estrangers. Die Franzosen hätten die Angewohnheit, qu'ils ne trouvent rien bon (ainsi que nous avons dit) s'il ne vient d'etrange pais, & coute bien cher. Voila le naturel du François, qui en pareil cas prise beaucoup plus les artisans & artifices des nations estranges, que ceux de sa patrie, iacqoit qu'ils soient tresingenieux & excellents.*⁷⁵ Die produktive Nachahmung der Vorbilder ist bei De l'Orme mit der Lizenz für Neuerungen verbunden. Die Verbindlichkeit der antiken Architekturtradition ist nicht nur durch die Vielfalt der theoretischen Erörterungen und der antiken Bauten selbst fragwürdig, die der Architekt bei seinen Bauaufnahmen in Rom festgestellt hatte und die Festlegung einer Einheitsnorm unmöglich machen. Wie für Du Bellay wird die Verbindlichkeit der Antike auch durch den Ruinencharakter Roms brüchig, wenn er angesichts der Zerstörung des antiken Erbes feststellt, *que on ne cognoisterra plus Rome à Rome.*⁷⁶ Die regelgerechte Anwendung der Säulenordnungen bleibt zwar kanonisch, ist aber im Sinne der Begründung einer nationalen Tradition entwicklungsfähig. So legitimiert De l'Orme den Entwurf einer *colonne françoise*. Er begründet ihn materiell daraus, daß das Steinvorkommen in der *patrie* nur die Herstellung zusammengesetzter Säulenschäfte ermögliche, deren Fugen durch Bänder kaschiert werden sollen. Sein

74 De l'Orme, 1567, Epistre dédicatoire (unpag.); zum Traktat und zum Kontext Krufft, 1995, p. 133–138 und McGowan, 2000, p. 137–143.

75 A.a.O., fol. 27.

76 A.a.O., fol. 152v; vgl. auch den Verweis fol. 207v.

Wunsch, die *invention que ie n'avois encores veüe ny aux edifices antiques ny aux modernes, ne encores moins dans noz livres d'architecture* bevorzugt an Bauten des Königs anzuwenden, belegt aber den der Neuerung zugedachten nationalen und royalistischen Sinngehalt⁷⁷.

De l'Orme verteidigt nochmals ein auf komplizierte Weise ausponderiertes Kräfteverhältnis zwischen Kulturtransfer und nationaler Ideologisierung. Dies begründet sich aus seiner persönlichen Italienerfahrung wie aus der Verpflichtung gegenüber seiner aus Florenz stammenden Protektorin. Im damals aktuellen Umfeld war diese Position beim Erscheinen des Traktats allerdings bereits nachhaltig gefährdet. Denn unter den Nachfolgern Franz' I. verschob sich das Kräfteverhältnis zugunsten anti-italienischer Ressentiments. Sie sind bereits unter der Regierung von Heinrich II. (1547–1559) nachweisbar und verschärften sich noch während der späteren Religionskriege. Die Ressentiments speisten sich aus der ökonomischen Konkurrenz mit italienischen, vor allem in Handel und Bankwesen tätigen Einwanderern sowie aus neu aufkommenden, von nationalen Stereotypen geprägten Vorurteilen. Aufgrund eines anti-machiavellistischen Affekts machten zudem zumindest Teile der politischen Führungseliten Frankreichs in der italienischen Staatenwelt einen Hort gewissenloser Realpolitik aus⁷⁸. Berühmt gewordene Zeugnisse des gewandelten geistigen Klimas sind die in den Jahren nach 1570 erschienenen Polemiken von Henri Estienne. In seinen Pamphleten erhob der kalvinistische Drucker gegen einzelne Dichter den Vorwurf heidnischer Antikennähe und in einer satirischen Dialogfolge wandte er sich gegen Italianismen in der französischen Sprache, für die er den Hof verantwortlich machte. Er schürte das xenophobe Ressentiment, indem er zu beweisen sucht, daß die Korruption der Muttersprache dem Verfall der Sitten Vorschub leiste. Das Programm der *Defence de la langue françoise* von Du Bellay hatte sich bei Estienne dahingehend gewendet, die *Précellence du langage françois* – so der Titel eines Traktats von 1579 – zu behaupten⁷⁹. Jacques Androuet du Cerceau hat in seinem 1559 erschienenen *Livre d'architecture* in der Widmung an Heinrich II. deutlich ausgesprochen, er wolle mit der Publikation des Lehrbuchs der Berufung ausländischer Künstler ein Ende setzen⁸⁰. Seine nach 1576 veröffentlichten Darstellungen königlicher und adeliger Schlösser in den Stichfolgen der *Bastiments de France* markierten nicht nur den Beginn einer neuen Gattung von Bauaufnahmen zeitgenössischer Architektur. Angesichts der Zerstörungen während der Bürgerkriege dokumentieren sie auch das künstlerische Erbe des Landes, zudem haben sie mit der Würdigung der königlichen und adeligen Bauherren anstelle der Baumeister einen durchaus staatstragenden Charakter⁸¹.

77 A.a.O., fol. 156v (Zitat), 218v–221.

78 Zu den unterschiedlichen Aspekten Lionello Sozzi, *La polémique anti-italienne en France au 16e siècle*, in: *Atti della Accademia delle scienze di Torino* 106 (2), 1972, p. 99–190; Enea Balmas, *Un poeta del rinascimento francese. Etienne Jodelle. La sua vita-il suo tempo*, Florenz 1962, p. 105–110; Balsamo, 1992; Dubost, 1997, p. 307–329; Edmond M. Beame, *The use and abuse of Machiavelli: The sixteenth-century french adaption*, in: *Journal of the History of Ideas* 42, 1982, p. 33–54; jüngst Schleier, 2003.

79 Vgl. Estienne, Ed. 1980.

80 Du Cerceau, Ed. 1965, *Epistre* (unpag.).

81 Katharina Krause, *Les plus excellents Bastiments de France. Architekturgeschichte in den Stichwerken des Ancien Régime*, in: *architectura* 25, 1995, p. 29–57, hier p. 30–38.