

Als Vorwort eine Bildbetrachtung : Jean Garnier, Portrait Ludwigs XIV., umgeben von Attributen der Künste und Wissenschaft (1672)

Autor(en): **Hoffmann-Axthelm, Dagmar**

Objekttyp: **Preface**

Zeitschrift: **Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel**

Band (Jahr): **28 (2004)**

Heft [1]

PDF erstellt am: **26.09.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

ALS VORWORT EINE BIBDBETRACHTUNG:
 JEAN GARNIER, PORTRAIT LUDWIGS XIV., UMGEBEN VON
 ATTRIBUTEN DER KÜNSTE UND WISSENSCHAFTEN (1672)

Ich fragte einmal jemandes raisonabels, worumb man in allen schriften unsern König immer lobte; man antwortete mir, man hette den buchdruckern expresse anbefohlen, kein buch zu drucken, wo des Königs lob nicht in stunde: man tete es wegen des Königs untertanen, denn wie die Franzosen ordinarie viel lesen, und in den provinzen lesen sie alles was von Paris kompt, und des Königs lob gibt ihnen veneration und respect vor dem König, wie sie haben sollen; deswegen geschichts und nicht des Königs wegen [...].

Lieselotte von der Pfalz am 15.12.1701 an Kurfürstin
 Sophie von Hannover.

Das Titelbild, das wir für diesen 28. Band des Basler Jahrbuches „Französische Musik im europäischen Kontext“ ausgewählt haben, zeigt ein Portrait Ludwigs XIV. in Medaillonform, umgeben von Musikinstrumenten und anderen Attributen der Künste und Wissenschaften. Es wurde 1672 von dem als Landschafts-, Stilleben- und Vanitas-Maler bekannten Künstler Jean Garnier (1632–1705) geschaffen, der sich damit die Aufnahme in die 1648 gegründete und 1663 reorganisierte *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* verschaffte. Anwärter auf die Mitgliedschaft in dieser Akademie hatten sich durch ein Werk zu qualifizieren, das der *Histoire du Roi* gewidmet war, das also die staatsmännische, geistige und menschliche Überlegenheit des Sonnenkönigs zur Darstellung brachte.

Damit gehört das Bild dem Kanon hochpolitisch motivierter Kunstwerke an, deren Zweck es war, dem In- und Ausland Ruhm, Glanz, Macht, Größe und Geist des absolutistisch herrschenden Monarchen und den Anspruch Frankreichs auf europäische Hegemonie zu dokumentieren. Auftraggeber für diese Werke waren die größtenteils unter Ludwigs XIV. Herrschaft gegründeten Akademien: neben der *Académie de Peinture et de Sculpture* die *Académie de Danse* (1661), die *Académie Française de Rome* (1663), in der Künstler ausgebildet wurden, die *Académie des Sciences* (1666), die *Académie d'Architecture* (1671) und die *Académie d'Opéra* (1671), die 1672 unter dem Namen *Académie Royale de Musique* durch Jean-Baptiste Lully reorganisiert wurde. Mutter aller dieser Akademien war – und ist bis heute – die *Académie Française*, bereits 1635 unter Ludwig XIII. von Kardinal Richelieu gegründet und zuständig für Sprache und Literatur.

Die Akademien fungierten als Auftraggeber für Künstler, Architekten und Wissenschaftler, mit ihren jeweiligen Mitteln der Welt die Strahlkraft des französischen Königtums – verkörpert durch seinen Herrscher Louis XIV. – zu

demonstrieren, und auch Garniers Werk diene eben diesem Zweck. Guillet de Saint-Georges (1627–1705), erster Historiograph der *Académie de Peinture et de Sculpture* und Verfasser eines zu seiner Zeit hochberühmten *Dictionnaire du Gentilhomme*, umschreibt die Bedeutung des Gemäldes so: „Der König erscheint umgeben von Früchten und mehreren Musikinstrumenten. Allegorisch wird damit der Reichtum der Monarchie und die Harmonie des vollkommenen Zusammenklangs ausgedrückt, wie sie in der Staatsregierung herrscht.“¹

Das Thema des Bildes ist also die durch die Regentschaft Louis' XIV. gestiftete „Harmonie“, wobei Garniers Portrait, gemessen an anderen Darstellungen des Königs, vergleichsweise bescheiden daherkommt. Lassen Künstler wie Joseph Werner, Charles Lebrun, Charles Perrault oder Pierre Paul Sevin Ludwig XIV. als Apoll auf dem Sonnenwagen, als triumphierenden römischen Kaiser hoch zu Ross, als Huldigungen entgegennehmenden Alexander den Großen oder auch als Ludwig den „Guten Hirten“ erstehen,² so begnügt sich Garnier mit einem Brustbild im Dreiviertel-Profil mit glänzendem Brustpanzer, flacher Lockenperücke und elegantem Schnauzbart. Der Anspruch ist gleichwohl imperial: Wie in mittelalterlichen Buchmalereien „Philosophia“ als Allegorie der Weisheit im Zentrum der *Septem Artes Liberales* thronte,³ so erscheint hier der König als die „Sonne“ der Künste und der Wissenschaften – umgeben von Attributen, die auf seine sieben Akademien verweisen: Dass der König als „Bild im Bild“ gegeben ist, deutet auf die *Académie de Peinture et de Sculpture*, wobei es besonders stimmig ist, dass Garnier hier ein reales, gleichfalls im Medaillonformat gegebenes Portrait des Königs als Vorlage nutzt;⁴ die Gitarre im linken Bildhintergrund und die zusammengerollte Musette auf der rechten Seite mögen auf die *Académie de la Danse* verweisen; Basse und Dessus de viole sowie die Violine auf die *Académie Royale de Musique*; die Büste der Weisheitsgöttin Athena auf die *Académie des Sciences*, Zirkel und Winkelmaß im rechten Bildvordergrund sowie die auf dem halb aufgerolltem Blatt wiedergegebene „Maison carrée“ von Nîmes⁵ auf die *Académie*

¹ „Le Roi paraît entouré de fruits et de plusieurs instruments de musique pour signifier, sous un sens allégorique, l'abondance du royaume et l'harmonie ou les parfaits accords dans le gouvernement de l'Etat.“ Vgl. Charles G.V. Maumené et Louis d'Harcourt (éd.), *Iconographie des Rois de France, Seconde partie*, Paris 1932, 61.

² Peter Burke, *Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs*, Berlin 2005, passim.

³ Vgl. etwa die Miniatur im *Hortus deliciarum* der Herrad von Landsberg aus einer zerstörten Straßburger Handschrift der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, reproduziert bei Joseph Smits van Waesberghe, *Musikerziehung. Lehre und Theorie der Musik im Mittelalter*, Leipzig 1969, 145 (=Musikgeschichte in Bildern III, 3).

⁴ Das Werk ist verschiedentlich Claude Lefèvre(1632-1675) zugeschrieben worden; vgl. Thierry Bajou, *La peinture à Versailles XVIIe siècle*, Paris 1998, 114.

⁵ Mir ist keine Bildreproduktion zugänglich, auf der man die Einzeichnungen auf den drei halb aufgerollten Blättern erkennen kann. Es war mir leider nicht möglich, eine Kopie dieser Details zu erhalten oder das Original anzuschauen, weil dieses sich nicht unter den im Schloss Versailles ausgestellten Werken befindet. So muss dieser ikonographisch ebenso relevante wie interessante Aspekt hier unberücksichtigt bleiben. Den Hinweis auf die „Maison carée“ verdanke ich Bajou, op. cit., 128.

d'Architecture; die ganze Bildkomposition unter der Thematik „Louis XIV. als Beschützer der Künste und Wissenschaften“ auf die *Académie Française de Rome* und die Bücher – eines trägt auf dem Rücken den Titel „Virgilius“ – auf die *Académie Française*.

Auch an andere auf „ganzheitliche Harmonie“ zielende Sinnzusammenhänge mag Garnier bei der Herstellung seines „Aufnahmegesuchs“ gedacht haben. Das Bild ist nach Art eines Stillebens angelegt, einer von den Malern des 17. Jahrhunderts mit der Zielsetzung gepflegten Gattung, die bildliche Darstellung so realistisch, ästhetisch und naturnah zu gestalten, dass sie der dreidimensionalen Wirklichkeit zum Verwechseln gleicht.⁶ Der Betrachter soll für einen illusionistischen Moment dem grauen, alltäglichen Einerlei entfliehen und eintauchen in ein Universum, das ihm mit den Mitteln der Kunst die Welt gegebenenfalls als „Harmonie universelle“ zeigt – oder auch als „Vanitas“, als vergängliches Spiel der Eitelkeiten mit Totenschädel, verderblichen Früchten und umgestürztem Weinglas; es geht dem Stilleben-Künstler des 17. Jahrhunderts darum, dem Betrachter einen Herzschlag lang eine perfekt illusionierte höhere Wirklichkeit zu spiegeln.

In seinem Louis XIV.-Stilleben hat Garnier den Topos von der „Harmonie universelle“ offenkundig auch mit dem Genre der „Fünf Sinne“ verbunden. Jan Breughel hatte im frühen 17. Jahrhundert diese Bilderformel mit einem Zyklus von fünf Gemälden gleichsam kanonisiert,⁷ und viele Künstler waren ihm darin gefolgt. Ein schönes Beispiel entstand 1633 in der Werkstatt des Straßburger Malers Sebastian Stoskopff (1597–1657): „Die fünf Sinne oder Der Sommer“, wobei der Gesichtssinn durch eine im Profil gezeigte junge Frau, der Gehörsinn durch eine Violine und eine Laute, der Tastsinn durch ein Schach- oder Würfelspiel, der Geruchsinn durch Blumen in einer Vase und der Geschmackssinn durch Trauben und Pflirsiche repräsentiert werden. Der „Sommer“ steht wohl für die Blüte aller fünf Sinne und damit für die des menschlichen Lebens, und er findet seine Symbolisierung durch einen Himmelsglobus mit dominierendem Großen Bären und an der Ekliptik aufsteigendem Großen Löwen – durch eine Konstellation also, die den Frühlings- und Frühsommerhimmel bestimmt.⁸

Diese Sinnessymbole lassen sich ohne weiteres auch in Garniers Stilleben finden: der Gesichtssinn im Portrait des Königs, der Gehörsinn in den Musikinstrumenten, der Tastsinn in Zirkel und Winkelmaß und Geruchs- und Geschmackssinn in den Früchte und dem Weinlaub. Auch Garnier zeigt einen Himmelsglobus mit der Sphärenkonstellation vom Großen Bären und Großen Löwen, auf die er einen Lichtschein legt, der mit demjenigen korrespondiert, in den das Gesicht des Königs getaucht ist. Ebenso wie die Sonne – in unterschied-

⁶ Norbert Schneider, *Stilleben – Realität und Symbolik der Dinge*, Köln etc. 2003.

⁷ Abb. bei Schneider, op. cit., 64ff.

⁸ Reproduziert bei H. Colin Slim, „A composition by Orlando de Lassus in a Vanitas painting attributed to Sébastien Stoskopff (1597–1657)“, *Musique – Images – Instruments* 5 (2003) 50 sowie: Magistrat der Stadt Idstein (Hg.), *Sebastian Stoskopff. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, Idstein: Kulturring Idstein 1987, 69.

licher Intensität, aber mit tageszeitlicher Dauerpräsenz – den Tageshimmel bestimmt, so ist es des Nachts der Große Bär, der durch alle Jahreszeiten hindurch – seinerseits mit unterschiedlicher Leuchtkraft – am Firmament sichtbar ist, und damit ist er der genuine Gegenpol zur Sonne und zum Sonnenkönig. Und der große Löwe galt und gilt in der Astrologie als „feurig“, „königlich“ und „jugendlich“⁹ – als eigentlicher Contrapunctus zum 34-jährigen, seiner fünf Sinne wahrhaft mächtigen, im Frühsommer seines Lebens stehendem Roi Soleil, der damit als „Spiegelbild des Kosmos“ und „Repräsentant göttlicher Majestät“ erscheint, wie es der Historiker Peter Burke in seinem Buch über „die Inszenierung des Sonnenkönigs“ ausdrückt.¹⁰

Auch Details der Darstellung spiegeln den Grundgedanken der durch die Monarchie gespendeten „Harmonie“, wie z.B. der Zirkel – Symbol für Ausgeglichenheit, Proportionalität und Ordnung schlechthin und nicht nur in der Geometrie und der Baukunst als solches bekannt. Verwiesen sei etwa auf die berühmte Miniatur aus einer französischen *Bible moralisée*, die Gottvater zeigt, wie er das Weltall mit seinen vier Elementen nach Maß und Zahl mit einem Zirkel vermisst;¹¹ oder auf Martin Agricola, der 1545 in seiner *Musica Instrumentalis Deudsch* im Hinblick auf die Monochord-Teilung diese Verse zusammenreimt:

Den Zirckel aus der hand nicht laß
Dann er zeigt stets die rechte mas /
Drumb heist er ein meister der kunst
On ihn ist alle teylung umb sunst.¹²

Diesem „Meister der Kunst“ hat Garnier andere hinzugesellt: die Musikinstrumente, und hier zunächst die Saiteninstrumente, die Erben des die kosmische Harmonie symbolisierenden Monochords. Auf der linken Seite lehnt majestätisch gegen den halb mit einer schweren roten Samtdecke bedeckten Tisch eine Bassgambe, und auf dem Tisch liegen eine Diskantgambe und eine Violine, während im Hintergrund ein Gitarrencorpus zu erkennen ist. Weil das Ganze als eine Allegorie der Harmonie zu verstehen ist, kann das Miteinander von Violine und Gambe nicht auf die alte Rivalität dieser beiden Instrumente anspielen, nach der die Gambe mit ihrem silbernen, modulationsfähigen Ton als eine Aristokratin verehrt, die Violine demgegenüber mit ihrem lauten, derben Klang als Instrument der Bierfiedler verachtet wurde. Vielmehr dürfte hier Einmütigkeit signalisiert sein, und in der Tat hatten beide Instrumente ihren guten, wichtigen und richtigen Ort und Klang in der musikalischen Hofhaltung des Sonnenkönigs.

⁹ Franz Boll et alii, *Sternglaube und Sterndeutung. Die Geschichte und das Wesen der Astrologie*, Darmstadt 1977, 54 und 64.

¹⁰ Burke, op. cit., 19 und 22.

¹¹ Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Codex 2554, f. 1 (Mitte 13. Jahrhundert); reproduziert z. B. in: Joan Evans (Hg.), *Blüte des Mittelalters*, München 1966, 82.

¹² Martin Agricola, *Musica instrumentalis deudsch, 1528 und 1545*, Leipzig 1896, f. 61' (= Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musik-Werke 20).

Die Violine, von Marin Mersenne in seiner *Harmonie universelle* von 1636 als kräftig im Ton und deswegen als geeignet beschrieben, klare rhythmische Strukturen zu geben, war das tragende Instrument im Bereich von Ballett und Oper.¹³ Lully hatte sich mit seinen „Petits violons“ unter Anwendung eisernen Drills ein Orchester geschaffen, das im damaligen Europa als Spitzenensemble galt und das unter seinem Zuchtmeister die Tanz- und Ballett-Einlagen sowie die vielen Chöre in Lullys Opern aufs Präziseste und Artikulierteste zu begleiten verstand.

Vom Violenchor waren im Paris der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts nur noch *Dessus de viole* und *Basse de viole* übrig geblieben. Diese beiden hatten ihren Auftritt vor allem im Rahmen der *Musique de la Chambre du Roi*, wobei der Bassgambe – misst man die Bedeutung beider Instrumente an der überlieferten Literatur – gegenüber dem Diskantinstrument eine dominierende Rolle zukam. Und sie ist es auch, die im „Petit choeur“ von Lullys Opernorchester Verwendung fand, in jener Instrumentengruppe, die für die subtile Begleitung von Sologesang zuständig war.

Das trauliche Nebeneinander von Geige und Gamben auf Garniers Harmonie-Gemälde mag also die am Hofe des Sonnenkönigs herrschende Harmonie zwischen Bühnen- und Kammermusik spiegeln.

Die im Bildhintergrund erkennbare Gitarre fügt sich dem mühelos ein. In Lullys Opern hat sie die Aufgabe, bei Bedarf spanisch-arabisches Klangkolorit zu Ohren kommen zu lassen. Das geschieht etwa im *Ballet d'Alcidiane*, wo acht „Maurensklaven“ den Gesang von zwei „Dames maures“ begleiten.¹⁴ Wiewohl die Gitarre in der ikonographischen Tradition des Musikstillebens ihren festen Platz neben Streichinstrumenten hat,¹⁵ sind in diesem speziellen Zusammenhang auch zwei außermusikalische „Harmonie“-Bezüge möglich: Zum einen war Louis XIV. mit Maria Theresia, der Tochter Philipps IV. von Spanien verheiratet, der Mutter des Dauphin. Zum zweiten meldete der französische König nach dem Tod seines Schwiegervaters alsbald auf Grund seiner ehelichen Beziehungen Besitzerrechte auf die Spanischen Niederlande an. Im sogenannte „Devolutionskrieg“, in den er übrigens nicht nur mit seinen Soldaten, sondern auch mit seinem Hofstaat samt Königin und zwei Mätressen gezogen war, hatte sich das Kriegsglück Louis XIV. gegenüber als sehr freundlich erwiesen und seinem Reich mit der Einverleibung so wichtiger flämischer Städte wie Lille, Tournai und Douai noch mehr Glanz, Macht und Größe verliehen. Zahlreiche Künstler waren daraufhin gehalten, diesen Triumph in Gemälden, Medaillen, Stichen und Gobelins zu verewigen. Der darauf fol-

¹³ Jürgen Eppelsheim, *Das Orchester in den Werken Jean-Baptiste Lullys*, München 1961, vor allem 44ff.

¹⁴ Eppelsheim, op. cit., 163.

¹⁵ So bei den auf Musikstilleben spezialisierten, in Bergamo wirkenden Malern Evaristo Baschenis (1617–1677) und Bartolomeo Bettera (1639–1688); vgl. Gian Caspar Bott, *Der Klang im Bild. Evaristo Baschenis und die Erfindung des Musikstillebens*, Berlin 1997, Farb-Abb. 2, 8, Schwarzweiß-Abb. 4, 29, 31, 34, 35, 36, 37, 38.

gende, weniger glücklich verlaufende Niederländische Krieg hatte 1672 – im Entstehungsjahr von Garniers Gemälde – gerade erst begonnen und ließ sich zunächst durchaus erfolgreich an.¹⁶ So mag die Gitarre für „l’harmonie ou le parfait accord qui se rencontrent dans le gouvernement de l’etat“ stehen, für eine Harmonie, in deren Genuss nun auch die ehemals spanisch beherrschten nördlichen Städte kamen.

Schließlich bleibt die Musette, die Garnier ganz für sich zusammengerollt zur Linken des königlichen Portraits platziert hat. Die isolierte Stellung spiegelt vielleicht den Sachverhalt, dass dieses Instrument nicht dem regulären Lullyschen Orchester angehörte. Es wurde jedoch immer dann hinzugezogen, wenn es um die Reproduktion bukolischer Klangfarben ging, so etwa, wenn die Musette zusammen mit den „flûtes“ eine Musik für die antiken Gottheiten Diana und Pan, oder, zusammen mit „hautbois“, „cromornes“ und „flûtes“ klangmalerisch eine ländliche Szene ausgestaltete.¹⁷ Natürlich handelt es sich bei dem dargestellten Instrument nicht um einen simplen Dudelsack, sondern um ein raffiniertes Instrument, das seinen Wind nicht von einem Blasrohr, sondern von einem kleinen Blasebalg erhält, den der Spieler mit seinem rechten Unterarm in Aktion hält. Möglicherweise zitiert Garnier mit seiner „musette de cour“ ein Instrument aus der Werkstatt des Lyoner Instrumentenmachers Lissieu, von dem sich ein Exemplar erhalten hat, das heute im „Morpeth Chantry Bagpipe Museum“ im nordenglischen Northumberland aufbewahrt wird.¹⁸ Dieses ist aus Ebenholz gebaut, reich mit Elfenbein verziert, und seine zwei Spielpfeifen sind mit silbernen Klappen versehen; es spricht alles dafür, dass auch die Musette an des Königs Seite gleichermaßen kostbar ausgestattet war. So mögen die versammelten Musikinstrumente für die Harmonie stehen, die am Hofe des Sonnenkönigs zwischen Opernbühne und Kammermusik, zwischen ländlicher Szenerie und hochstilisiertem Ballett bestand.

Jean Garniers sowohl ästhetisch wie intellektuell reich und prachtvoll gestaltete „Entrée-Billet“ in die *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* spiegelt auf ihre Art die Thematik, der dieser 28. Band des *Basler Jahrbuches für Historische Musikpraxis* gewidmet ist: ein stolzes und kraftvolles, sich aus der eigenen Geschichte, der eigenen Nationalität und der eigenen politischen Kultur nährendes geistiges, intellektuelles und musikalisches Selbstbewusstsein und eine daraus erwachsene Gestaltungskraft, die im übrigen Europa mit wachem Gestus wahrgenommen und – durchaus ambivalent oder auch polarisierend, mit Begeisterung oder mit Ablehnung – diskutiert wurden, und die wesentliche Beiträge zu den neuen, integrativen stilistischen Lösungen der kommenden Epoche leisteten.

¹⁶ Burke, op. cit., 93 ff.

¹⁷ Eppelsheim, op. cit., 118 f.

¹⁸ Vgl. Anne Moore, „La musette de Lissieu“, *Musique – Images – Instrument* 2 (1996) 219–221.

Der vorliegende Band basiert auf dem Symposium „Französische Musik um 1700 im europäischen Kontext“, das aus der Zusammenarbeit zwischen der Schola Cantorum Basiliensis, dem Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel und dem Basler Musikmuseum hervorgegangen ist und das vom 11. bis 14. Dezember 2004 in der Musik-Akademie Basel stattgefunden hat. Wir möchten an dieser Stelle sehr herzlich der Maja-Sacher-Stiftung, danken, deren großzügige finanzielle Unterstützung die Durchführung dieses Symposiums ermöglicht hat. Ein herzlicher Dank gilt auch den Autoren und den Organisatoren des Symposiums, unserem wissenschaftlichen Beirat, dem Verlag und Herrn Philipp Zimmermann (Musikwissenschaftliches Institut Basel), der die französischsprachigen Texte redigierte. Ein besonderer Dank und Gruß geht an Dr. Peter Reidemeister, der dieses Jahrbuch über 25 Jahre hinweg als Herausgeber geprägt hat. Die Forschungsabteilung der Schola Cantorum Basiliensis freut sich, es in seinem Sinn und Stil weiterzuführen.

Basel, im Januar 2006

Dagmar Hoffmann-Axthelm

