Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1997)

Heft: 50-51: Collaborations John M. Armleder, Jeff Koons, Jean-Luc Mylayne, Thomas Struth, Sue Williams

Artikel: Ein Schauspiel narzisstischer Spiegelungen = The mirrors of narcissus at the theatre

Autor: Onfray, Michel / Sartarelli, Stephen / Schmidt, Susanne

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680354

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 10.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Ein Schauspiel narzisstischer Spiegelungen

MICHEL ONFRAY

Kunst war und ist immer konzeptuell, und die Aussage des Künstlers ist immer auch ein Spiegel seines Selbstverständnisses. Mit der geschichtlichen Epoche verhält es sich genauso: Das Bild, das sie von sich hat, zeigt sich in der jeweiligen Kunst, ob sie will oder nicht. Und weil das so ist, lässt sich kein Bild, ganz gleich ob es sich um ein Gemälde von Poussin oder ein Werk von Carl Andre handelt, ohne passende Begrifflichkeit beziehungsweise eine dem Werk und seinen Entstehungsbedingungen angepasste Interpretation verstehen.

Der Irrtum jener, die sich für die Kunst vergangener Epochen begeistern, die zeitgenössische dagegen mit Hohn und Spott übergiessen, besteht darin, dass sie die Werke der klassischen Kunst zu verstehen glauben, wo sie sich lediglich mit dem Gefallen begnügen, den sie an Ähnlichkeit, Handwerk und Geschicklichkeit des Künstlers finden. Wer aber wollte sich auf das Oberflächliche der Malerei der Zeit Ludwigs XIV. beschränken? Wer gibt sich mit dem Schaum, dem Schein, der Illusion, dem ersten dekorativen Eindruck zufrieden? Jene, die von der Kunst erwarten, dass sie als Mobiliar bürgerlichen Lebens diene. Und nachdem der Impressionismus längst zum Hätschelobjekt des Kleinbürgers geworden ist, kann man dasselbe nun vermehrt auch bei Werken aus jüngster Zeit beobachten.

Werke sind jedoch um so schwieriger zu entziffern, je weiter sie von den Bedingungen ihrer Entstehung entfernt sind. Ein Zeitgenosse des Absolutismus, der mit der Mythologie, der Symbolik, den Gebräuchen und dem Bezugsrahmen der Epoche vertraut war, ein Geldgeber oder Betrachter, bedurfte kaum einer Entschlüsselung und verstand die Kunst seiner Zeit wohl besser, als wir – in unserer unkultivierten, barbarischen Zeit – die Kunst sowohl seiner als auch unserer Zeit zu verstehen vermögen ... Denn die Malerei ist immer auch Ausdruck des jeweiligen Gesellschaftsmythos und verweist auf die Mythologien, denen eine Kultur huldigt, um bequemer existieren und überdauern zu können.

Als ich von der Ausstellung zur Porträtmalerei der Zeit Ludwigs XIV. im Musée des Beaux Arts in Nantes zurückkehrte, kam mir der Gedanke, dass die bildende Kunst wohl in keiner anderen Epoche derart mit Symbolen, Zeichen und stillschweigenden Voraussetzungen befrachtet war. Das Zeitalter des Sonnenkönigs war mehr als jedes andere vom Drang nach Selbstdarstel-

---

MICHEL ONFRAY lebt in Frankreich. Er erhielt 1993 den Prix Médicis de l'essai. Seine jüngste Publikation ist *Politique du rebelle: Traité de résistance et d'insoumission,* Grasset, Paris 1997. Auf deutsch erhältlich ist u. a. *Die geniesserische Vernunft: die Philosophie des guten Geschmacks,* Elster Verlag, Baden-Baden 1996.

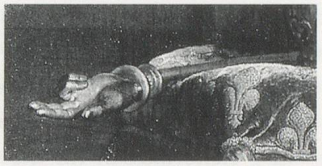
lung und prachtvoller Repräsentation besessen, es trat mit grossem Pomp auf und war in sein eigenes Bild verliebt wie ein narzisstischer Schauspieler. Insbesondere dachte ich dabei an das Gemälde von Hyacinthe Rigaud, das Ludwig XIV. in jener staatsmännischen Haltung zeigt, die Jahrhunderte überdauert hat, um schliesslich – als Auszeichnung für gute Leistungen, neben Bildern von Epinal – auf den Klebebildchen meiner Schulzeit zu landen und im Geschichtsbuch auf den Seiten über das siebzehnte Jahrhundert. Jeder Franzose kennt dieses millionenfach reproduzierte Bild, angefangen von den zeitgenössischen Radierungen über die schlechten Farbdrucke kunstgeschichtlicher Enzyklopädien bis hin zur allgegenwärtigen Allerweltskopie. Nachdem ich die Ausstellung gesehen hatte, wollte ich genauer wissen, was dieses Werk aussagt und was daran konzeptuell ist; ich wollte hinter die banale Abbildung sehen.

Alles in diesem, ein neues Jahrhundert einleitenden Werk (1701) ist Ausdruck des Wesens und der göttlichen Natur der königlichen Macht. Die Inszenierung und Umsetzung, die Grammatik der erforderlichen Gegenstände und ihrer Plazierung, Komposition, Ordnung, Zitate und Referenzen, die Farben, die Kleider, Drapierungen, Falten und Körperhaltung: Alles verweist mit Nachdruck auf die Teilhabe des Königs am Göttlichen, auf die intime Erbverwandtschaft von irdischer und göttlicher Macht, irdischem und himmlischem Königreich. Die Metaphysik des absolutistischen Zeitalters ist radikal religiös, eine feudalistische Version des Christentums. Das Zepter, die Hand der Rechtsgewalt, die Krone, das Schwert, das Medaillon, das erhöhte Podium, der Thron und die Wappenlilie sind grammatisch vorgeschriebene Symbolgegenstände. Alles geht in der Inszenierung dieses konzeptuellen Mobiliars auf. Ich habe die Beschreibung der Krönungszeremonie, in der französischen Fassung von Du Tillet und Godefroy, nachgelesen und habe darin alle Symbole des Königtums wiedergefunden, die auch in Hyacinthe Rigauds Porträt zu sehen sind.

Das Zepter etwa, das der König bei seiner Krönung aus der Hand des Erzbischofs empfängt, steht, wie man weiss, für die königliche Macht. Es ist der aufrechte Reichsstab, kraft dessen der König das Reich gegen alle möglichen Angriffe verteidigt, insbesondere auch gegen Kräfte, die eine Spaltung zwischen Frankreich und der Kirche herbeiführen könnten, denn Frankreich gilt als älteste Tochter der Kirche. Mit dem Zepter kann man die richtige Richtung einschlagen und weisen oder den bereits eingeschlagenen guten und geraden Weg bestätigen. Es ist eine Synthese der Weltachse, ein Bild, das in allen Kulturen Gültigkeit hatte.

In den traditionellen Schöpfungsmythen gibt es immer eine Verbindungsstelle zwischen Himmel und Erde. Das Zepter birgt die Möglichkeit zu dieser Verbindung. Deshalb hält der König bei Rigaud diesen Gegenstand vertikal: So vereinigen sich das Irdische und das Göttliche in der Hand des Königs durch seine Macht und Vermittlung. Die Vereinigung findet genau an dem Ort statt, wo das Zepter ist. Und dieser Ort wiederum bestimmt und bezeichnet die theokratische Hauptstadt, die irdische Verkörperung der Stadt Gottes, die untrennbar mit der Person des Königs verbunden ist.

Im Gemälde berührt die Spitze des Zepters in Gestalt einer Wappenlilie das Blau eines Kissens mit Lilienmuster, auf dem weitere königliche Attribute ruhen. Darunter die Hand der Rechtsgewalt, stellvertretend für die linke Hand Ludwigs, der die unsichtbare Macht des spirituellen Lebens zugeschrieben wird. Dieser «Stab der Tugend und Gerechtigkeit» ermöglicht die Ausübung der Kardinaltugenden nach dem Vorbild König Davids – David bedeutet übrigens «tapfere Hand». Ihre Macht ist nicht minder gross, weil sie Krankheiten und spirituelle Leiden von Menschen heilt, die zwar ganz gewöhnliche Individuen sein mögen, aber eben auch Bestandteile der gesellschaftlichen Ganzheit.



Traditionellerweise ist diese «Hand» ein goldener Stab, der eine Elle lang ist. Die Hand am einen Ende besteht aus Elfenbein; Daumen, Zeige- und Mittelfinger sind gestreckt, der Ringfinger und der kleine Finger gekrümmt. Der Ringfinger steht für Busse, der Mittelfinger für Barmherzigkeit, der Zeigefinger für den Verstand, der Daumen für das Göttliche. Allein diese Kategorisierung der Finger einer Hand läuft auf eine theologisch-politische Abhandlung hinaus. Das Gekrümmtsein bedeutet Milde und Rückkehr zu sich selbst, der kleine Finger oder Ohrenfinger (frz. auriculaire) kündet von des Königs Bereitschaft zuzuhören. Wer es entziffern kann und will, erkennt in dieser Hand Nächstenliebe und Kraft des Verstandes, während Glaube und Busse im Rückzug begriffen sind. Das Elfenbein steht für die Reinheit und Unbestechlichkeit des Rechts.

Auf demselben Kissen hinter dem König ist auch die Krone zu sehen. Sie wird dem König am Tag der Krönung aufs Haupt gedrückt und bedeutet «Mitgefühl und Barmherzigkeit». Ihr Strahlenkranz ist Ausdruck der mächtigen allumfassenden Ausstrahlung des monotheistischen Theologieprinzips und seiner politischen Erscheinungsform, der Monarchie. Die Krone ist dreifach gegliedert, und jede dieser Gliederungen lässt sich horizontal und vertikal lesen. Jedes Band steht für eine bestimmte Ordnung und die Anordnung insgesamt für ein allgemeines, globales Prinzip. Die Dreiteiligkeit steht gleichermassen für die drei Lebensalter des Menschen oder der Menschheit, die drei Stufen des Universums, die drei Stände der Gesellschaft und andere Variationen der Trifunktionalität, mit denen Georges Dumézil sich ausführlich beschäftigt hat. Das Ganze symbolisiert das absolute Wesen, die höchste und reinste Substanz der Schöpfung. Die Krone erinnert ferner an das himmlische Jerusalem, wo dem Menschen der Genuss ewigen Lebens zuteil wird. In der Krönungszeremonie wird der einzelne Mensch Ludwig XIV. erst zu dem vollständigen Menschen, der er als König ist, und dank dem und mit dem jeder seinen Platz findet. Durch die Krone verkörpert sich das Allgemeine im Besonderen, das von nun an, durch sie verändert und verwandelt, ein Göttliches wird. Das menschliche Haupt des Monarchen steht nun in Verbindung mit dem Himmelsgewölbe und dem ganzen Universum. Dieser Öffnung zur Unermesslichkeit des Lebens begegnet man auch in der Tonsur der Mönche oder der Jarmulke der Juden.

Auf der linken Seite trägt der König ein Schwert, von dem man nur den Knauf und das obere Ende der Scheide sieht. Das Stichblatt ist kunstvoll bearbeitet und die Scheide mit roten und blauen Edelsteinen besetzt, vermutlich Rubine und Saphire. Rubin ist der Stein mit der grössten Leuchtkraft, Metapher des durch keine Finsternis zu dämmenden Lichtes, und Saphir der himmlische Stein, dessen Betrachtung den Weg zum Himmel weist. Der Saphir, Symbol der Hoffnung und der göttlichen Gerechtigkeit, deutet auch auf Verhinderung von Armut und auf Schutz vor Zorn, Verrat und Fehlurteilen. Er soll Mut, Freude und Lebenskraft stärken und Ärger vertreiben.

Die Waffe als solche ist offensichtlich von Nutzen, wenn es darum geht, Feinde zurückzuschlagen, seien es solche der Kirche oder des Reiches – es sind eh dieselben. In allen Kulturen ist das Schwert ein Zeichen der Herrschergewalt. Durch dieses Schwert wird die Macht Gottes zur Macht des Menschen, das göttliche Recht zu menschlichem Recht. Mit ihm lassen sich Unvollkommenheiten abtrennen und geistliche Werte erstreiten. Als leuchtendes Wort Christi erfüllt es den Menschen, dem es durch die Gnade des Höchsten zuteil wurde. Zugleich ist das Schwert traditionsgemäss auch eine Metapher des ursprünglichen Androgynen, denn in seiner zweischneidigen Klinge sind Männliches und Weibliches versöhnlich vereint.

Während der Weihzeremonie empfängt der König das Schwert vom Erzbischof. Man könnte nicht besser ausdrücken, dass das Königtum eine Macht von Gottes Gnaden ist, dass der König auf Erden Stellvertreter Gottes ist, sein Gesandter, der dazu bestimmt ist, das Geschick der Menschen nach christlichen Regeln zu leiten. Das Schwert aus der Hand des Gottesmannes wird auf den Altar gelegt und dann dem Oberfeldherrn des Königs überreicht bzw. einem vorübergehend dazu bestimmten Adligen; dieser trägt es während der ganzen folgenden Zeremonie, strikt darauf bedacht, es genau senkrecht zu halten: Die senkrechte Haltung verkündet die Rechtschaffenheit der nun beginnenden Herrschaft. Es geht darum, allen die ewig ruhende Achse der Welt zu zeigen.

Mit dem Zepter, der Hand der richterlichen Gewalt, der Krone und dem Schwert, um den Hals die Kette des Heiligen Geistes – eine lange, schwere Kette, an deren Ende ein sternförmiger Schmuck hängt –, steht der König stolz inmitten von Gegenständen mit Lilienmuster. Das Kissen, sein Gewand, das Zepter, der Thron, alles ist mit Lilien übersät. Laut klassischer Überlieferung sollen die Li-

lien ursprünglich Bienen gewesen sein, die sich in grosser Zahl als Schwarm um den König versammelten, um so einerseits auf seine Gottnatur, andererseits auf die Einheit seines Volkes hinzuweisen. Die frühe Lilienform, noch vor jeder Stilisierung, bestand aus sechs Blütenblättern, Ausdruck der Zahl der Vollkommenheit, der Einheit von Himmel und Erde. Chlodwig, sagt man, habe sie anlässlich seiner Taufe als Sinnbild der Reinheit gewählt. Allmählich vereinfachte sich die Form zu zwei Haken, die von einer Mittelachse nach links und rechts abzweigen. Auch darin spiegelt sich die Doppelnatur des Königs, seine göttliche und menschliche Dimension. An der Spitze des Zepters erinnert die Lilie an den Erzengel Gabriel, insbesondere an seine Rolle bei Mariä Verkündigung.

Der König und seine Attribute befinden sich auf einer Art Podium, das hauptsächlich an drei Stufen zu erkennen ist: die des Malers bei seiner Arbeit, die auch jene der anderen Menschen und des Volkes ist; jene, auf welcher der König mit seinen Herrschaftssymbolen steht; die des leeren Thrones. Diese Anordnung lässt natürlich an eine Art symbolische Treppe denken, auf der Wert und Wahrheit von unten nach oben zunehmen. Die Dynamik der Stufen lässt auf einen Initiationsprozess schliessen, der den Zugang zu höherer Erkenntnis erlaubt.

Von Hyacinthe Rigaud, der auf die erste Stufe beschränkt bleibt, bis zum Thron, der zwar leer ist, sich aber an der Spitze der Pyramide über alles andere erhebt, ist alles vorhanden, um einmal mehr die vermittelnde Rolle des Königs zwischen zwei Reichen hervorzuheben: Irdisches, Menschliches, Allzumenschliches versus Himmlisches, Erhabenes, Göttliches. Eine Sinnenwelt, in der das Wirkliche, die Materie, die Welt und die Menschen vegetieren, steht einer Welt der Ideen gegenüber, wo das Symbol der Symbole thront, die Leere, die für das absolute, höchste, wesentliche Sein steht. Die dreistufige Unterteilung der Wirklichkeit nimmt das untere Fünftel der Bildfläche in Anspruch. Ein lächerliches Drittel davon, in der unteren linken Ecke, bezeichnet den Bereich der menschlichen Allgemeinheit; der mittlere zentrale Teil gehört dem porträtierten König und nimmt am meisten Platz ein, nämlich drei Viertel der gesamten Bodenfläche; die dritte und höchste Stufe dagegen ist im Bild nurmehr angedeutet und erschliesst sich dem Blick allein durch die erhöhte Position des königlichen Throns.

Der Thron wiederum ist blosser Hintergrund im Verhältnis zu Gesicht und Gestalt des Königs. Zum Teil verschwindet er im Schatten eines Stoffbehangs, und doch ist er das wesentliche Element in jeder Darstellung königlicher Macht. Wenn man sagen kann: «Es lebe der König», wenn der König stirbt, so nur, weil trotz des physischen Endes irgendeines sterblichen Ludwig das Königtum selbst weiterbesteht. Und wenn es weiterbesteht, so dank des Throns, dem Mittelpunkt des heiligen Gebäudes, das den Monarchen hervorbringt. Die Könige wechseln, der Thron bleibt. Sein lateinischer Name, *cathedra*, steht etymologisch am Ursprung des Namens des christlichen Gebäudes schlechthin. Symbolisch ist der Thron der Schlüssel zu den Möglichkeiten Gottes und kontrolliert die Energie des Universums. Gewöhnlich sparten die Kunstschreiner, die ihn herstellten, nicht mit geheimnisvollen Zeichen, welche die vollkommenen Proportionen des Universums ausdrückten. Man überliess es den Rätseln der Geometrie, von der göttlichen Harmonie und vom kosmischen Gleichgewicht Zeugnis abzulegen.

Ein Porträt des Königs, das ist vor allem die überzeugende Inszenierung seiner Attribute, seiner Vorrechte, seiner Stärke und seiner Macht. Das Vorgehen erinnert an die christliche Apologetik. In Rigauds Gemälde findet alles unter einem Baldachin statt, der mit üppigen Brokatstoffen behängt ist. Zepter und Hand der richterlichen Gewalt, Krone und Schwert, Podium und Thron, Medaillon und Wappenlilie, alles wird zur Schau gestellt, und der Baldachin ist der kostbare Vorhang, der den Blick auf dieses Schauspiel des königlichen Theaters freigibt. Aber der wertvolle Stoff dieses Theatervorhangs – eine weltliche, sogar heidnische Anspielung – ist durch Beschaffenheit, Komposition und Farben nicht weniger symbolbefrachtet als alles übrige.

Denn natürlich blieb kein Farbton in diesem Bild dem Zufall überlassen. Alle drücken sie Vortrefflichkeit, Reinheit, Kraft, Macht und Erhabenheit aus. Das Purpur des schweren Samtbaldachins und seine goldenen Fransen und Stickereien demonstrieren Macht und Reichtum. In der römischen Antike war die Purpurschnecke, aus der man die Farbe gewann, selten und deshalb kostbar. Schon die römischen Kaiser hatten diese Farbe verwendet, bevor die Kirche sie als Zeichen der Macht ihrer Kardinäle einzusetzen begann. Purpurrotes Blut Christi, am Kreuz vergossen, um die Sünden der Welt zu tilgen; die Farbe der Erlösung und Reinigung der gläubigen Katholiken steht aber auch für Pfingsten und den Heiligen Geist. Im Werk von Hyacinthe Rigaud vollzieht sich die Epi-

phanie des Heiligen am Körper des Königs in einer Bewegung von oben nach unten, vom Himmel zur Erde, vom Heiligen zum Menschlichen, vom Erhabenen zum sinnlich Wahrnehmbaren. Etwas Licht und Luft, und schon leuchtet er, wird warm, strahlt wie das Sonnengestirn – man kennt Ludwigs Vorliebe für den Planeten mit dem goldenen Strahlenkranz.

Dem Gold liegt dieselbe Symbolik zugrunde wie dem seltenen und kostbaren Purpur. Das rarste der damals bekannten Metalle erinnert durch seinen Glanz ans Licht, das wiederum unweigerlich mit dem Wort Gottes, Christi und dem biblischen Diskurs überhaupt in Verbindung gebracht wird, man denke nur an den heiligen Johannes Chrysostomus (griech: Goldmund, 347–438 n. Chr.). In der Alchemie ist das Gold Endprodukt und Ziel aller Verwandlungen, Zeichen einer gelungenen Umwandlung niederer Kräfte, schlechter Stoffe und instabiler Strukturen durch Reduktion und Ausscheidung. Auch in den frühen Schöpfungsmythen entspricht das goldene Zeitalter dem Moment der Vollkommenheit vor jeder Entropie; es bezeichnet paradiesische Zeiten, glorreich und gottgesegnet, eben wie Ludwig XIV. sich seine Ära vorstellt.

Auch bei den alten Ägyptern, die den absoluten Herrschern des Abendlandes zahlreiche willkommene Mythen lieferten, war das Gold der Stoff, aus dem die Sonne war, das Material des Pharaos. Im Porträt von Rigaud sind die Kordeln und Quasten, die Vorhangbordüren, der Grund des Baldachins, die Stickerei auf den Kissen, die gestickten Lilien und die Holzschnitzereien am Thron allesamt aus Gold. Natürlich denkt man da an den damit verbundenen Wohlstand, und in einer Welt des Ackerbaus, wo der Reichtum der Nation von der Ernte abhängt, zunächst an den goldenen Weizen und erst in zweiter Linie an die Goldmünzen in den Schatzkammern des Reiches.

In der Symbolik der Farben gehört zu Rot und Gold als Entsprechung und Widerpart Blau und Weiss. Stehen die ersten beiden für Macht und Reichtum, so die zweiten für Unbeflecktheit, Reinheit und die dazugehörigen Tugenden. Blau, die Farbe des Himmels und des Unendlichen, gibt es in der Natur nur dank der Transparenz, die immer da entsteht, wo die reinen Elemente Wasser oder Luft beteiligt sind. Dort, wo sich zwischen dem Nichts des Weltraums und dem Nichts der Meerestiefen Transparenz einstellt, haben wir die Farbe Blau. Daher wird es mit dem Immateriellen und mit der Vollkommenheit der Heiligen assoziiert und der Jungfrau Maria zugeschrieben. Von der Farbe der Maria ist es nicht weit zur Farbe der Unschuld und Reinheit und endlich der höchsten Vergeistigung jenseits jeder Bindung an die Materie. Kandinsky schreibt von dieser Farbe, dass sie den Menschen zum Unendlichen hinziehe und in ihm den Wunsch nach Reinheit und ein Bedürfnis nach Übernatürlichem wecke. Blau sind: der Mantel des Königs – jener der Königsweihe, aber auch der dieses Porträts –, der Thron, die Auskleidung der Krone und das Kissen, auf dem die heiligen Attribute des Königs ruhen.

Was Weiss angeht, so findet man es an den Spitzenstoffen; es sind feine und kostbare Stickereien, Resultat von Tausenden von Stunden Feinarbeit für vergängliche Stücke, die auf eine besondere Art Nichtigkeiten darstellen, Metaphern für arbeitsam verbrachte Zeit, gesäumt und genäht, einzigartige und bedeutungsvolle Muster, erlesen und wertvoll. Weiss sind Seidenkrawatte, Jacke und Hemd, das Ganze zierlich bestickt oder mit Spitzen eingefasst; weiss die Hose, ebenfalls kunstvoll mit hauchzarten Stickereien versehen. Weiss sind auch die Seidenstrümpfe, ein fester Bestandteil des Prunkkostüms der Valois, und weiss schliesslich die Strumpfbänder, die unter dem königlichen Knie mit einer seitlichen Schnalle befestigt sind.

Die Kleidung von Ludwig XIV. mag eine Rechtfertigung, Erklärung oder Erläuterung zu den Werkstätten liefern, die Colbert einrichtete, womit er den Anstoss gab zu einer beachtlichen Produktion von Seide, Spitze und anderen wertvollen Stoffen. Das absolute und symbolträchtigste Weiss aber steckt im Mantel mit seinem Hermelinfutter. Das Hermelin galt schon im Altertum als Inbegriff fleckenloser Reinheit. Man erzählte sich, dass es, wenn es in einen Graben fiel und Gefahr lief, sein Fell zu beschmutzen, lieber darin umkam: lieber tot und weiss als lebendig und schmutzig. Man begreift, dass Politiker und Staatsmänner dieses Symbol aufgriffen, aber das entspricht wohl eher einem frommen Wunsch als einem akuraten Selbstporträt.

Keuschheit, Reinheit, Unschuld, Farbe des Lamms und des Engels, des Erwachens und des Anfangs, der Gnade und der Verklärung: Das blendende Weiss steht für jede Gotteserscheinung. Der König allein kommt der Epiphanie des Heiligen und Göttlichen gleich. Purpur der Macht und Gold des Reichtums, Marienblau und jungfräuliches Weiss: Die Farben, in denen Ludwig sich gibt und zeigt, sind allesamt Ausdruck der Erhabenheit seiner Funktion und seiner Person, der Heiligkeit

HIACYNTHE RIGAUD, LOUIS XIV, ROI DE FRANCE, 1701, Ausschnitt, Öl auf Leinwand, ganzes Bild 277 x 194 cm / detail, oil on canvas, 109 x 76⅜" (size of entire painting). (PHOTOS: RMN – HERVÉ LEWANDOWSKI)

HIACYNTHE RIGAUD, LOUIS XIV, ROI DE FRANCE, 1701, Ausschnitt, Öl auf Leinwand, ganzes Bild 277 x 194 cm / detail, oil on canvas, 109 x 76⅜" (size of entire painting). (PHOTOS: RMN – HERVÉ LEWANDOWSKI)

seiner Existenz und seiner gottähnlichen Einzigartigkeit auf der Welt.

Selbst die Schuhe seiner Majestät sind solche mit hohen roten Absätzen, deren Schnalle und Band ebenfalls rot sind. In der Krönungszeremonie wurden die Schuhe vom Obersten Kammerherrn Frankreichs überreicht. Schon der Brief des Paulus an die Epheser lehrt, dass die Schuhe für den Eifer stehen, das Evangelium des Friedens zu verkünden. Sie werden auch mit der aktiven Persönlichkeit in Verbindung gebracht, mit der fortwährenden Selbsterschaffung in der Absicht geistlicher Vervollkommnung. Um König zu sein, braucht man Schuhe. Ist er erst geweiht, berührt der Herrscher niemals mehr den Boden mit blossen Füssen. Das Gehen in Schuhen bedeutet schon bei den ältesten Ägyptern die Inbesitznahme von Boden, Land oder Herrschaftsgebiet.

Sofern die Ferse nicht das Werk des Schuhmachers ist, galt sie von Alters her als die Körperstelle, an der das Leben und die Seele austritt und entwischt. Also ist es auch die Stelle, wo der Tod in den Körper eindringen kann. Wenn diese mindestens seit Achilles höchst gefährdete Stelle geschützt werden kann, so durch den Schuh. Rot ist der Absatz – was übrigens auch den Dandys des 19. Jahrhunderts ausnehmend gefiel –, weil die Absätze damals verschiedene Farben hatten, aber nur der Adel rote Absätze tragen durfte. Bodenkontakt gehört sich nicht für den König, unabhängig davon, was Geburt, Herkunft, Blaublütigkeit oder simple irdische Kräfte dazu meinen.

Nun aber von den königlichen Gegenständen, Farben und Kleidern zum Körper des Königs, seinem Leib, seiner Pose: In Hyacinthe Rigauds Porträt spreizt sich Louis XIV. in einer merkwürdigen, alles andere als natürlichen Haltung, die einmal mehr eine einzige Chiffre ist. Denn wie den barocken Tanzschritten kommt auch jeder Beinstellung eine bestimmte Bedeutung zu: Ob geöffnet, geschlossen, gekreuzt oder gespreizt, die Beine erzählen eine Geschichte. Die Haltung der unteren Gliedmassen des Königs wird von einem rechten Bein bestimmt, das nach vorn in Richtung des Betrachters ausgreift, und von einem linken, dessen Fuss beinahe in entgegengesetzter Richtung nach hinten zeigt. Der genaue Winkel ist schwierig einzuschätzen, aber es erscheint offensichtlich, dass der Schnittpunkt der beiden Fuss-Achsen – wie jener von *cardo* und *decumanus* in römischen Städten – einen Mittelpunkt bezeichnet, eine Art Weltachse, in deren Verlängerung der Körper des Königs steht.

In dieser Stellung, die ebenso wenig anatomisch korrekt ist wie jene der Menschendarstellungen der alten Ägypter, dreht der König sein Becken über der Grätsche der Beine und wendet dem Porträtierenden seinen Oberkörper in voller Grösse, beinahe frontal zu; eine Hemdbrust, von der sich das Blau des Mantels, das Weiss des Hermelins und das Gold des Heiliggeistkreuzes abheben. Der rechte Arm ist gestreckt, die Hand hält das Zepter, während der linke Arm leicht gebeugt ist, so dass die Hand in die Falten des königlichen Stoffes eintaucht und sich darin verliert; beide zusammen ergeben eine Horizontale, welche die Vertikale kreuzt, die die Beinstellung bestimmt.

Damit erscheint der königliche Leib in eine Art Dreieck einbeschrieben, das aussieht wie folgt: die rechte Hand als obere linke Ecke (aus der Sicht des Betrachters), der linke Ellbogen als obere rechte Ecke, der vorgeschobene rechte Fuss als Spitze, auf der das Ganze steht. Der Kopf bildet das vervollständigende Element dieser Figur. Hinter dieser gekünstelten Haltung scheint jene von Christus auf. Der Leib des Königs in seiner Pose vermischt sich mit jenem von Christus am Kreuz. Bei den Alchemisten entspricht das Dreieck des Feuers jenem der Wunden des gekreuzigten Erlösers.

Wenden wir uns endlich dem Gesicht zu. Jene Epoche vertritt nämlich bereits die später von den Physiognomen weiterentwickelte Theorie, dass das Innere sich im Äusseren ausdrückt und das Gesicht die Seele widerspiegelt. Zur selben Zeit entwirft Le Brun seine Zeichenserien, in denen die Menschen schliesslich den zu ihrem Charakter passenden Tieren gleichen. Dieses einzigartige, halb ironisch, halb ernst gemeinte Werk findet sein zeitgenössisches Pendant in den Fabeln von La Fontaine.

Vom Kardinal zum Raubvogel und vom Raubvogel zur Bösartigkeit; vom Marquis zum Esel und vom Esel zur Dummheit; von der Preziösen zur geschwätzigen Elster und von der Elster zur aufgeblasenen Dummheit: Das sind die Wege, die vom Menschen zum Tier führen. Von einem Louis XIV. also zu welchem Tier? Man denkt an ein Nagetier, einen Dachs, einen Marder, eine Spitzmaus oder etwas Ähnliches: kleine verkniffene Augen, länglich wie die eines bösartigen Tieres, eine grosse, gekrümmte Nase, die einer Schnauze gleicht, ein kleiner Schmollmund, der zwischen Verachtung und Herablassung schwankt, Oberlippe eingezogen, Unterlippe festgeklemmt, das alles in einem speckigen Oval, das von der unvermeidlichen Perücke gekrönt wird,

da selbst die Haartracht ein Ausdruck gesellschaftlicher Stellung ist.

Ein grosser Maler ist jener, der, nachdem er die unumgänglichen Zeichen, Symbole und Bedeutungen im Bild untergebracht hat, Mittel und Wege findet, einen gelungenen Kompromiss zustande zu bringen zwischen der Wahrheit und den gesellschaftlichen Erfordernissen, zwischen der Ähnlichkeit und den Erwartungen des Auftraggebers. Wie die allzu krasse, unerträgliche Hässlichkeit vermeiden? Auf welche Weise die körperlichen Mängel umgehen, ohne zu sehr zu beschönigen, was wiederum im Vergleich mit dem Modell unangenehm auffiele? Es gilt zwischen der Realität eines unangenehmen Gesichts und den gesellschaftlichen Gegebenheiten das optimale Gleichgewicht zu finden. Weder zuviel, noch zuwenig. In erster Linie das rechte Mass, ferner Anmut und Eleganz sowie Höflichkeit im Sinne der richtigen Distanz, das sind die ethischen Grundlagen der Hofmalerei.

Hyacinthe Rigauds Porträt hat einen beachtlichen Erfolg erzielt. Es wurde als Stich, Gemälde und auf alle erdenklichen Weisen reproduziert. Aber vor allem hat es einen ästhetischen Kanon begründet, dem eine unglaubliche Zahl von Porträts folgen sollten. Die Historiker der Epoche zählten 30 000 Porträts, die innerhalb von 25 Jahren allein in Paris entstanden. Wie kein zweites zum Massstab erhoben, hat dieses Porträt eine Menge anderer Künstler inspiriert, angeregt und ermutigt. An ihm orientierte sich fast die gesamte Malerei der Zeit des Sonnenkönigs.

Die Porträts von Adligen, Klerikern, Militärs, Kurtisanen, ausländischen Königen, Künstlern, am Hof dienenden Staatsmännern, Jägern, mit ihrem Hund spielenden Männern oder Frauen, Beamten und Kindern zitieren ohne Ausnahme Rigauds emblematische Darstellungsweise: präzise Anspielungen, diskrete Hinweise, Unterstreichung und Überzeichnung ausgeprägter Züge, aufschlussreiche Kunstgriffe, für sich sprechendes Dekor, bewusste Inszenierung, theatralische Darstellung des Gegenstandes, eine von der Metaphysik untermauerte Ästhetik, die Kunst als Anwendung einer Theologie oder Mystik; aus allem spricht immer nur das eine – der Narzissmus einer Epoche, die sich in den Gesichtern und Gestalten der Mächtigen spiegelt.

Malerei ist konzeptuell und noch in viel grösserem Mass eine Sache des Denkens, als dies schon Leonardo behauptete. Denn sie setzt immer den aktuellen Diskurs ihrer Zeit voraus, die jeweilige Sicht der Welt oder Weltanschauung, wie das auf deutsch so treffend heisst. Und ohne einen philosophischen Zugang, eine Affinität zur Philosophie kann diese weder gesehen, verstanden, erfasst noch begriffen werden. Hyacinthe Rigaud, aber auch Jean-Baptiste Jouvenet, Nicolas de Largillierre, Pierre Mignard, Charles Le Brun, Pierre Mosnier, François de Troy, Claude Lefebvre, Joseph Vivien und viele andere, von denen zum Teil nur ein Name erhalten blieb, obwohl sie im Lauf ihres Lebens Hunderte von Bildern malten: Sie alle erzählen die Geschichte einer Epoche, so, wie sie sich selbst sehen wollte und sah. Die Vorliebe für mythologische Helden, für Gestalten aus der römischen Antike, für die Heiligen des Christentums sowie die Leidenschaft für das Theater sind kennzeichnend für das absolutistische Zeitalter: Es trieb auch den Narzissmus auf die absolute Spitze.

Die Blumen, Perlen, Tiere, Dekorationen, der Schmuck, das Bild im Bild, die Stoffe, Kleider, Drapierungen, Körperhaltungen, die historisierenden Porträts, kurz, alles zeigt eine Welt in wohlgefälliger Selbstbetrachtung, im sicheren Bewusstsein ihres Auserwähltseins, einen ruhmvollen Moment in der Geschichte der Menschheit zu verkörpern und den alten Ägyptern, Griechen und Römern mindestens ebenbürtig zu sein. Das Jahrhundert Ludwig XIV. versteht sich als eines der absoluten Grösse und Erfüllung. Gemessen an seiner tatsächlichen historischen Bedeutung, hält es sich für übertrieben gross, gewaltig, grossartig, herrlich und überlegen.

Die Monarchie in ihrem Stolz auf das Gottesgnadentum stellt den Höfling als Gipfel menschlicher Vollkommenheit dar und verbringt ebensoviel Zeit damit, sich selbst zu bewundern und zu feiern, darzustellen und in Szene zu setzen, wie sie Eifer darauf verwendet, die Welt zu vergessen und über die anderen, die nichthöfische Realität, das Volk und dessen Elend und Armut hinwegzusehen. Einige Jahre nach diesen frischen, runden, rosaweissen, geröteten Gesichtern; einige Jahrzehnte nach diesem Gold und Brokat, nach diesen narzisstischen Selbstdarstellern, diesen ganz der Pflege ihrer Stellungen und Privilegien frönenden Individuen, die sich mit der Anhäufung von Titeln und dem Erwerb von Adelssitzen brüsten; kaum mehr als fünfzig Jahre später wird der Schatten der Guillotine auf sie fallen und diesem Traum von der Ewigkeit ein jähes Ende bereiten. Denn alles ist eitel und bleibt Windfängerei: Thanatos wird immer den Sieg über Narziss davontragen.

(Übersetzung aus dem Französischen: Susanne Schmidt)

The Mirrors of Narcissus at the Theatre

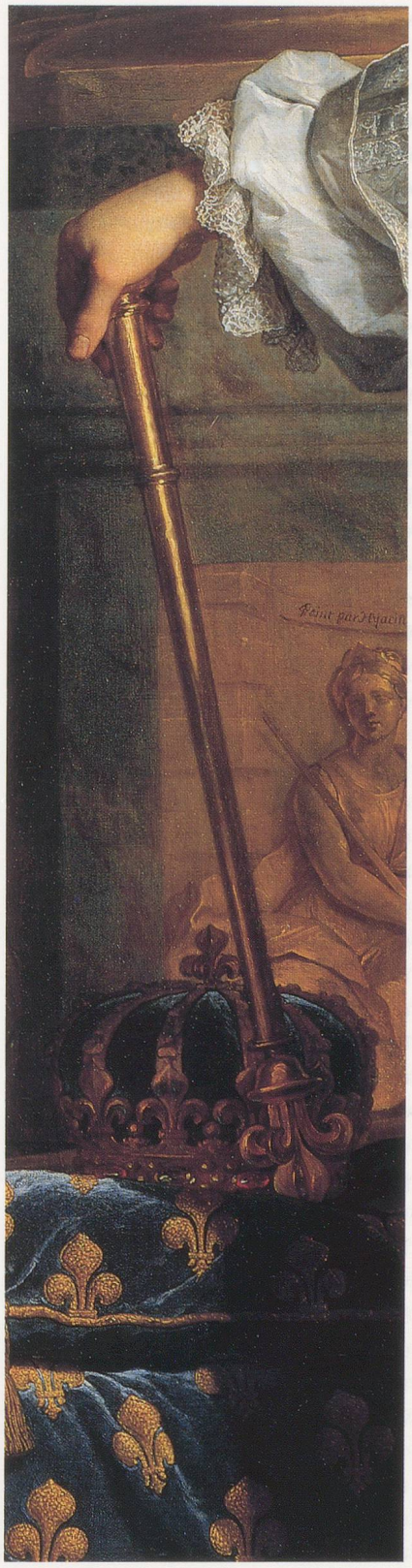
MICHEL ONFRAY

Art is conceptual in all places and in every age. From the very first traces to the latest, what artists say has always presented a mirror in which they advance the ideas they have of themselves. An age behaves in a similar manner, by presenting to the eyes, in the form of an elaborate artifice, what it thinks of itself—whether this be under conditions of duress or by conscious design. As a result, it is not possible to read a canvas of Poussin or a work of Carl Andre without some grid, some decoding device specifically gauged for that work and the conditions of its production.

The illusion of those who treasure ancient art and dismiss contemporary art stems from the fact that they think they understand a Classical work of art when in fact they are merely contenting themselves with a pleasure that derives from the verisimilitude, the craft, the skill of the workman. And yet who can willingly be limited to the mere surface of the paintings of the Grand Siècle?[1] Who can be satisfied with only the froth, the appearance, the illusion, the first decorative impression? Those who would have art confine itself to the function of bourgeois furniture, that's who. And they are growing ever greater in number, to judge from recent productions. After the petit-bourgeois transformation of Impressionism, we are currently witnessing a metamorphosis of the same sort, with the works of this concluding century.

For all that, with the passage of time, artworks become less and less readable, in proportion with their remoteness from their conditions of occurrence. A contemporary of the Grand Siècle, well acquainted with the mythology, symbology, customs, habits and references of the age, a patron or spectator free of codes, clearly understood the art of his day better than we do now, in this uncultured, barbarous millennium's end. A painting's meaning always functions as an extract of social mythology, a substitute for the mythologies to which a civilization devotes itself in order to be comfortable, to exist and endure.

Coming home from the exhibition of portrait painting from the age of Louis XIV at the Musée des Beaux Arts of Nantes, it occurred to me that perhaps at no other time had the art of painting been charged with so many



symbols, signs and connivances as then. The Grand Siècle excels in the will to stage itself, to represent itself, to perform itself, to love the image it gives itself. Narcissus at the theatre... I was thinking more specifically of that painting by Hyacinthe Rigaud of Louis XIV in official pose that came down through the centuries to my well-schooled childhood among so many other popular images, or in the chapters of history books on the seventeenth century. Everyone knows the painting, reproduced millions of times, from the period engravings to the customary copies by way of the faded, bad-color prints used in encyclopedias of art history. After having seen the exhibition, I wanted to understand more precisely what this work was saying, what it had of a conceptual nature, and to go beyond the banal image itself.

Everything in this early-century work (it dates from 1701) expresses the divine nature and essence of royal power. The staging, the arrangement, the grammar of all the requisite objects in their places, the composition, structure, quotations, and references, the colors, clothes, draperies, folds and body posture, everything underscores the King's divine participation in Heaven, the intimate, genetic relationship of earthly, royal power with celestial, godly power. The metaphysics of Louis XIV's age is radically religious and, more specifically, Christian in its feudal version.

MICHEL ONFRAY lives in France. His book of collected essays, *La Sculpture du Soi: La morale esthétique* (Paris: Grasset, 1993) was awarded the Prix Médicis de l'essai in 1993. His latest publication is *Politique du rebelle: Traité de résistance et d'insoumission* (Paris: Grasset, 1997).

The grammar of symbolic objects presupposes the scepter, the hand of justice, the crown, the sword, the medal, the platform, the throne, and the fleur-de-lys. It all boils down to the *mise-en-scène* of this conceptual decor. I looked through my library for the text of the royal coronation ritual as it is related by Du Tillet and Godefroy in their French version. And there I found everything that can be seen in Hyacinthe Rigaud's portrait, and which makes up the symbolism of royal power.

The scepter, for example, which the King receives from the Archbishop on coronation day, stands, as we know, for royal might. It is the "straight rod of the kingdom, rod of virtue" with the help of which the King pledges to defend the kingdom from all possible and imaginable attack, especially those aiming to separate France and the Church, the former being the "eldest daughter" of the latter. With the scepter, one can rectify, point out the right direction or confirm the straight, right way. Its form synthesizes the axis of the world, an image to which all civilizations have always conformed.

Traditional cosmogonies presuppose a point of juncture between heaven and earth. The scepter provides the occasion for this meeting. This is why, in Rigaud, the king is holding this object vertically, in such a way that the heavenly and earthly, through his power and intercession, are essentially bound together in his hand. The bond is forged in the very spot in which the scepter stands. This fixed place designates the theocratic capital, the heavenly city incarnate, inseparable from the royal person and figure.

In the painting, the tip of the object, a fleur-de-lys, is touching the blue of a pillow ornamented with fleur-de-lys, on which other attributes of royalty rest. Among other things, there is a hand of justice which stands symbolically for the left hand of Louis, associated with the mysteries of the spiritual life. "Rod of virtue and equity," it makes it possible to practice the cardinal virtues according to the principle of a key of David—the name David meaning, moreover, "valiant hand." The greatness of its power is never-ending since it can heal the sicknesses and spiritual infirmities of people—both as profane individuals and as fragments of the social body.

Traditionally this hand is a golden rod about one cubit long. At one end is an ivory hand. The thumb, index and middle fingers are raised: the ring and little fingers are folded. The ring finger is penance, the middle charity, the index demonstrative reason, the thumb godliness. The arrangement of the fingers within the hand suggests, by itself, a theological and political discourse. The folding of the fingers signifies clemency and introspection, the little finger declares the King's availability to listen. Altogether, the whole expresses, to those who wish and know how to read it, the charity and intelligence that lead to understanding, with faith and penitence in the background. The ivory stands for the purity and inflexibility of justice.

On the same pillow, behind the king, one also notices the crown. On coronation day, when placed on the royal head, it signifies "humility and mercy." Its rays express the power of the universal radiance of the monotheistic theological principal and its political embodiment, the monarchy. The object is structured in three registers, which can each be read vertically and horizontally. Each band stands for an

order, the disposition signifying a general, universal principle. The triads are also the three ages of life, of man and of humanity, the three stages of the universe, the three social orders, and other variations on the theme of trifunctionality, so dear to Dumézil.

The whole symbolizes absolute being, the most subtle substance of all creation. The object recalls the celestial Jerusalem, in which man benefits from the considerable advantages of eternal life. The coronation, as ceremony, makes it possible to realize, in the individual man that is Louis XIV, the total man that is the King in whom, by whom and with whom each man finds his place. Through the crown, the universal becomes embodied in the particular which, as of that moment, and thus transformed, becomes divine. The monarch's human head comes into contact with the celestial vault and the totality of the universe. This opening onto life's vastness is also found in the tonsure of Christian monks and the *yarmulke* of the Jews.

At his left side, the King is sporting a sword, of which we see the pommel and the top of the scabbard. The hilt is elaborately decorated and the sheath set with precious red and blue stones—which likely means rubies and sapphires, in other words, the most radiant of stones, metaphor of the light which no shadow may darken, and the celestial gem the contemplation of which leads to the heavens. The sapphire, symbol of hope and divine justice, signifies the prevention of poverty, protection against anger, betrayal and bad judgement. It is supposed to increase courage, joy, vitality and dissipate illhumors.

The weapon, as such, is obviously useful when it comes to fending off adversaries, those of the Church as well as those of the kingdom—which amounts to the same thing. In every civilization, the sword signifies supreme might. Through it, divine might becomes human might, God's justice becomes man's justice. With it, imperfections are banished and spiritual quality attained. Lightning-word of Christ's speech, it fills the man who uses it with grace, primordial strength. Similarly, tradition sees the sword as a metaphor of the primitive state of androgyny, for in it, the single blade, though made up of two cutting edges, makes possible the reconciliation of masculine and feminine.

In the coronation ceremony, the King receives the sword from the Archbishop's hands. There is no better way to say that the royal power takes its strength from the divine power, that the King is God's representative on earth, his envoy, the one designated by Him to conduct man's affairs in the most Christian fashion. The sword taken from the prelate is set on the altar, then returned to the High Constable of France, if there is one, otherwise it is handed over to a chosen Baron who will wear it and hold it rigorously and carefully straight for the duration of the ceremony: its verticality declares the uprightness of the reign it is inaugurating. The point is to display the eternally stable axis of the world.

With the scepter, the hand of justice and the sword, the King, sporting the necklace of the Holy Spirit—a long, heavy gold chain, at the end of which hangs a star-shaped ornament—reigns over a whole array of objects adorned with the fleur-de-lys. The classic symbologies see the fleur-de-lys as resulting from the hypothetical deformations of bees which were supposed to have swarmed in great numbers around the King, signifying his divine nature as well as the unity of the people around him.

At the origin of its use as symbol, before any stylization took place, the fleur-de-lys, made up of six petals, signified the perfect number, the union of heaven and earth. Clovis, they say, chose it as the emblem of purity on the occasion of his baptism. Becoming more simplified, it has taken the form of two *virgulae*, one turned to the right, the other to the left, arranged around an axis. It thus expresses the twofold nature of the King, his participation in the divine and his human dimension. When it crowns the scepter, it recalls the Archangel Gabriel, specifically when announcing the good news to the Virgin Mary.

The King and his attributes appear on a sort of platform, itself visible essentially thanks to a stair of three steps: that on which the painter works, which is also that of other men and the people; that on which the King displays himself and the signs of his power; and that on which his throne sits, empty. This ordering, of course, makes one think of a kind of symbolic stairway, each step of which leads to certitudes that become more essential, the closer they are to the summit. The dynamic suggested by the steps implies initiation and gives access to higher forms of knowledge.

Between Hyacinthe Rigaud, reduced to standing on the first step, and the throne, empty but triumphant at the summit of this progression, there is everything that makes it again possible to display the King's intercession between two orders: the earthly, human, all too human order, and the celestial and divine order. A sensible world—in

which reality, matter, the world, people, the everyday wallow in their lowliness—is set against an intelligible world in which the essential symbol—the emptiness equivalent to absolute, essential presence—reigns supreme.

The organization of reality into three phases takes up one-fifth of the canvas, the bottom fifth: the third that concerns the whole of mankind uses up a laughable part of the canvas, the lower left corner; the central part, containing the portrait of the King, occupies the most space, three-fourths of the total surface; the third phase, on the other hand, the celestial, is barely glimpsed in the painting, revealing itself only through the raised position of the royal seat there situated.

The throne, then, sits behind the royal figure and person. It is partially hidden in the shadow cast by a tapestry. Nevertheless, it is the main object, that is, the matrix from which issues all the royal power. If one can say "Long live the King" when the King dies, it is because though a man—one Louis or another—may die, royalty itself endures. And it endures thanks to the throne, center of the sacred edifice that engenders the sovereign. Kings may come and go, the throne remains. Its Latin name, *cathedra*, will provide the etymology of the Christian edifice. Symbolically, the throne represents the key to the divine potentialities and regulates the universal energy. Usually the woodworkers who make it are not sparing in their use of coded symbolism to express the excellence of the universe's proportions. The task of recounting divine harmony and cosmic balance is left to the secrets of geometry.

The portrait of the King is above all a demonstrative *mise-en-scène* of his attributes and prerogatives, his power and might. The exercise suggests an apologetics. The positioning of Rigaud's painting unfolds under a spread canopy of rich brocades. Scepter and hand of justice, crown and sword, platform and throne, medallion and fleur-de-lys, everything appears as on a stage, the canopy serving as a theatre curtain open onto the spectacle of the royal drama. Yet the precious fabric of this stage curtain in the form of a secular, pagan quotation refers, by its very nature, texture and composition—and by its colors as well—to an equally charged symbolism.

In fact, no colors in this painting are left to chance. They all express excellence, purity, might, power and heavenliness. The purple of the heavy velvet platform, the gold trimming and scallops symbolize power and luxury. In the days of ancient Rome, the shellfish from which the color purple was drawn was rare, and therefore precious. Emperors used the color to express their power, and later the Church followed suit, using it as a sign of power for their Cardinals. Purple is the color of Christ's blood, blood spilt by Jesus on the cross to redeem the sins of the world, color of the liquid of redemption, color of purification for faithful Catholics, and also the sign of the Pentecost and the Holy Spirit. In Hyacinthe Rigaud's painting, the epiphany of the sacred takes place on the body of the King, in an enfolding announced from above, from heaven to earth, from the sacred to the human, from the divine to the sensible. Light and breath, he shines and gives warmth, illuminates like the star of the sun. And we all know, of course, how fond Louis was of the orb of golden rays...

Gold can be read according to the same principles of symbolism as rare, precious purple. The most elusive of metals calls to mind, by its reflections, the very light that is forever associated with the divine Word, the word of Christ, the biblical utterance—that of Saint John Chrysostom (Gr.: of the Golden Mouth), for example. In alchemy, of course, gold is the goal of transmutation, the end product of metamorphosis, the sign of a successful conversion of humble forces, of lowly natures, of fluid structures in the refinement of excellence. Similarly, in the founding mythological accounts, the golden age corresponds to the moment of perfection, before all entropy, characteristic of the time of paradise, of the glorious, blessed epochs—such as Louis XIV imagined his own age to be.

With the Egyptians, too, great purveyors of myths for the West in the Grand Siècle, gold is the flesh of the sun, the material of the Pharaoh-King. In Hyacinthe Rigaud's portrait, the tasseled borders, the reverse side of the tapestry, the back of the canopy, the pillow embroideries, the fleur-de-lys patterns, the woodwork on the throne are all in gold. And it naturally calls to mind associated images of plenty, notably the gold of wheat-spikes in a wholly agricultural world in which harvests make the wealth of nations, and the gold of the coins that make up the treasuries of the earthly realm.

In the logic of meaningful chromatics, red and gold have their contrapuntal complements in blue and white. The first pair stand for power and wealth, the second for virginity, purity and associated virtues. Blue, the color of the sky and infinity, occurs in nature only by virtue of transparency, which, for its part, is created only by the intercession of air or water, elements of purity. When transparency

HIACYNTHE RIGAUD, LOUIS XIV, ROI DE FRANCE, 1701, oil on canvas, 109 x 76⅜" / Öl auf Leinwand, 277 x 194 cm. (PHOTOS: RMN – HERVÉ LEWANDOWSKI)

intervenes between the nothingness of astral space or the bottom of the sea, the color blue is created.

From this derives its association with immateriality, hence with the holy perfection we impute to the Virgin Mary. As the color of Mary, it easily becomes the color of innocence and purity, of quintessential spirituality after every process of dematerialization. Kandinsky wrote, on the color blue, that it "draws man toward the infinite and awakens in him the desire for purity and a thirst for the supernatural." The King's cape, that of the coronation and the portrait, the throne, the crown's padding, the pillow on which the sacred attributes of the monarch rest, all are blue.

As for white, that is the color of the lace, the fine, precious Venetian point, the Alençon point or Argentan point, the thousands of hours of delicate labor spent on fragile pieces that provide a kind of vanity, metaphors of time worked, hemmed, sewn, arranged in remarkable, symbolic figures, rare and precious. White are the silk cravat, the jacket and chemise, all of them scalloped or highlighted with lace. Also white are the breeches, which likewise feature airily embroidered embellishments, and the silk stockings, instituted by the Valois as part of the ceremonial dress. And also white, finally, are the garters attached below the royal knees, with a buckle on the side.

Louis XIV's costume justifies and gives expression to the workshops set up by Colbert, the driving force behind an important production of silk, lace and other manufacture of precious fabrics. Yet absolute, symbolic whiteness has its triumph in the ermine-lined cape. Since antiquity—in Aelianus, in particular—the ermine has been a paragon of purity. It was told that if the animal fell into a ditch and risked sullying its immaculate fur, it preferred to let itself die: better dead and white than living and soiled. It is understandable that politicians might be quick to make a symbol of the beast, but it serves more as a case of wishful thinking than a faithful self-portrait.

Chastity, purity, innocence, color of the lamb and the angel, of the dawn and beginnings, of grace and transfiguration, dazzling white symbolizes theophany in all its forms. The King, all by himself, stands for the epiphany of the sacred and divine. The purple of power and gold of wealth, the blue of Mary and virginal white: the colors in which Louis XIV defines and displays himself unquestionably express the excellence of his function and person, the sacred nature of his being and the divine character of his uniqueness on earth.

Moreover, the shoes he is wearing are a model with red high heels, topped by a buckle and ribbon the color of the embellishing highlights. In the coronation ceremony, the shoes were handed over by the Grand Chamberlain of France. The Epistle of Paul to the Ephesians taught that shoes represent one's eagerness to spread the Gospel of Peace. In a similar fashion, they are associated with the active personality, the permanent creation of the self toward the goal of spiritual perfection. To be King, one must be shod. Once consecrated, the monarch must never again touch earth with his bare feet. Walking with shoes—and such has been the case since the most ancient of Egyptian traditions—means taking possession of a land, a territory.

The heel, when not the cobbler's handiwork, is the part of the body from which one believed ancestrally that life and the soul escaped. It is thus by this same door that death may enter a man's body. If the heel, site of every danger since Achilles at least, must and can be protected, then it is through the shoe that this is done. And if the heel is red—the delight of nineteenth-century dandies—that is because at the time, heels were a different color from the shoe and the nobility wore only that color of heel. For the King, contact with the soil is not made without this mediation, which involves birth, origin, blood rank and primordial telluric forces.

After the King's objects, the King's colors, and the King's clothes, it's high time we got to the King's body, his flesh, his bearing. In Hyacinthe Rigaud's portrait, Louis XIV stands triumphant in a strange, rather unnatural pose, unnatural because it is entirely coded. As in Baroque dance steps, the compass of the legs always carries a meaning: opening, closing, crossing, separation—there is always a story being told. The scissor of the king's lower limbs here consists of a right leg extended forward in the direction of the viewer and a left leg the foot of which is turned almost backward. It is an angle truly difficult to appreciate, but it seems clear that the axes along which each step is aligned form two lines whose crossing, like the intersection of the *cardo* and the *decumanus* in ancient Roman villas, designates a central point, an axis of the world on which the King's body is rooted.

In this pose, as scarcely anatomical as those in which the ancient Egyptians represented the human figure, the King turns his pelvis forward, above the leg-scissor, offering the portraitist a considerable surface, a kind of breastplate on which the blue of the cape,

the white of the ermine, and the gold of the cross of the Holy Spirit stand out. The extended right arm and the hand resting on the scepter, and the left arm bent to allow the hand to plunge into the folds of royal fabric and disappear, describe a horizontal line that intersects with the vertical one along which the full-length portrait of Louis XIV is organized.

As a result, the royal body seems to be inscribed inside a sort of triangle articulated as follows: the right hand as the upper left angle (for the viewer), the elbow as the upper right angle, the front foot as the point. Within this figure, the head appears as an object set in place to complete the whole. It is the same disposition in which the Christ is traditionally posed. The King's body is thus compounded with that of Christ crucified. The alchemist's triangle of fire is superimposed on that of the Son of God's wounds on the instrument of his torture.

Finally, we come to the face. For the age was devoted to the idea—later developed by the science of physiognomy—that the inside was visible on the outside, the soul was written on the face. It was in this same period that Le Brun presented his series of drawings in which the people end up looking like the animal figures to which they correspond metaphorically. This curious work, midway between irony and seriousness, has its contemporaneous versified counterpart in the fables of La Fontaine.

A Cardinal is likened to a bird of prey, implying wickedness; a marquis is likened to a jackass, implying stupidity; a *précieuse*[2)] is likened to a magpie, implying pretentious silliness: such are the trajectories leading from man to beast. To what animal, then, may one liken a Louis XIV? A rodent comes to mind, a badger, weasel, shrew mouse or something similar: beady, wrinkled eyes, slitted like those of a sly animal, a strong, hooked nose reminiscent of a snout, a small mouth with a pout wavering between scorn and haughtiness, the upper lip swallowed up, disappearing into the lower lip, the whole composition inscribed within a fatty oval, all of it topped by the inevitable wig displaying a head of hair as if it were a social system.

The great painter is the one who, after having everywhere inserted signs, symbols and meaning, finds a way to reach an excellent compromise between truth and social desire, between likeness and the expectations of the patron. How not to make the ugliness too strident, too intolerable? How to avoid the physical defects without falling into a pictorial hagiography, an impossibility given the model? The artist must be able to find the optimum balance between the reality of a repellent face and the social canon of the moment. Not too much, not too little. Measure above all, grace and elegance, politeness extended as an art of keeping a good distance: these are the principles of painterly court ethics.

Hyacinthe Rigaud's portrait has enjoyed considerable success. It has been reproduced in engravings, in paintings, copied in inconceivable ways. Above all, however, it has provided an aesthetic canon that has given rise to an endless number of portraits. Historians of the period have accounted for some thirty thousand portraits executed over a twenty-five year period in Paris alone. The painter's achievement stimulated, encouraged and inspired a great many other artists who, quite unusually, made this painting into a kind of idea of reason in which almost all painting of the Sun King's period participated.

All the portraits of the age—portraits of aristocrats, clerics, military men, courtesans, foreign kings, artists, political men in the service of the court, hunters, men or women playing with their dogs, magistrates, and children—intellectually quote Rigaud's emblematic exercise. The precise references, the discreet echoes, the underscoring and overscoring of the sharpest features, the speaking artifices, the flaunted decors, the overt *mise-en-scène*, the dramatization of the subject, the aesthetics sustained by a metaphysics, the fine arts issuing from a theology, from a mysticism, all of it converges toward a meaning: the narcissism of an epoch seeing itself reflected in the figures and individuals who guarantee the functioning of power.

The painting is conceptual, a mental thing, even more than Leonardo believed, because it presupposes the discourse of its age, what the Germans rightly call *Weltanschauung*, the worldview. For the painting to be seen and understood, perceived and grasped, one needs to know its philosophical ins and outs. Hyacinthe Rigaud, but also Jean-Baptiste Jouvenet, Nicolas de Largillierre, Pierre Mignard, Charles Le Brun, Pierre Mosnier, François de Troy, Claude Lefebvre, Joseph Vivien and so many others, some of whom have left only a name despite having painted hundreds of canvases in their lifetimes, all tell the tale of an epoch with the desire and the idea it has of itself. Its passion for mythological heroes, for figures from ancient Rome, for the Christian saints, its love of the theatre, all express the age of the Grand Siècle and its exacerbated narcissism.

The flowers, pearls, animals, decorations, jewels, the painting within the painting, the fabrics, clothes, draperies, the poses, the embellished portraits, all express a world enjoying its contemplation of itself, its certainty of illustrating a glorious moment in human history comparable to the great ages of the Egyptians, the Greeks or the Romans. The age of Louis XIV claims and wishes to be boundless in its grandeur and satisfaction. It conceives, sees and imagines itself as great, immense, magnificent, majestic, triumphant, beyond measure in the mark it has left on history.

Royalty, proudly aware of its divine right and thus presenting the Man at court as the paragon of human achievement, spends as much time loving itself, celebrating itself, displaying and staging itself as it does energetically trying to forget the world, others, all reality outside the court, the people, their poverty and misery. Just a few years after these fresh, round faces, so rosy and white, so rubicund, a few decades after all this gold and brocade, after these Narcissi at the theatre, these individuals steeped in devotion for the functions they so enjoy, puffing themselves up with their titles all in a line, their quartered noble crests on display, some fifty years after, scarcely more, the shadow of the guillotine would fall to cut short this fantasy of eternity. For all is vanity, pursuit of the wind: Thanatos always gets the better of Narcissus.

(Translated from the French by Stephen Sartarelli)

1) The age of Louis XIV.
2) A social and literary type representing a woman overly affecting refinement and sensitivity in her manner and speech.