

## Figurationen und Personifikationen des Nationalen im frühneuzeitlichen Europa



## National Figurations and Personifications in Early Modern Europe

### Interner Reader

#### Figurationen und Personifikationen des Nationalen im frühneuzeitlichen Europa

Interdisziplinäre Onlinetagung der Forschungsplattform »Frühe Neuzeit. Figurationen des Nationalen« und der Johannes Gutenberg-Universität Mainz in Kooperation mit dem Deutschen Historischen Institut Paris

19. – 21. Mai 2021

---

### Internal Reader

#### National Figurations and Personifications in Early Modern Europe

Interdisciplinary online conference of the research platform »Figurations of the Nation in the Early Modern Period« and the Johannes Gutenberg- University Mainz in cooperation with the German Historical Institute Paris

19<sup>th</sup> – 21<sup>st</sup> May 2021

---

Organisation: Thomas Maissen (Paris), Matthias Müller (Mainz), Klaus Pietschmann (Mainz)



Dear Participants,

the following document is considered to be a first synopsis of all first drafts and CVs from the speakers. Due to the tentative character of some of the drafts, please consider this as a rather confidential paper **which is not to be distributed and only to be used as a personal guide** throughout the conference.

The Organizing Committee

Liebe Teilnehmer\*innen,

dieser Reader soll Ihnen einen ersten Überblick über die Tagungsbeiträge und die Biographien der Vortragenden geben. Da die vorliegenden Texte noch vorläufigen Charakter haben, bitten wir Sie, **die Texte nur für persönliche Zwecke zu verwenden und nicht zu verbreiten.**

Das Organisationskomitee

# PROGRAMM

## Mittwoch/Wednesday, 19.5.2021

14.30 Uhr: Begrüßung und Grußwort

2.30 p.m.: Greeting and Welcoming Address

Matthias Müller, Klaus Pietschmann (Mainz), Thomas Maissen (Paris): *Begrüßung // Greeting*

Stefan Müller-Stach (Mainz): *Grußwort // Welcoming Address*

Thomas Maissen (Paris): *Politische Personifikationen. Eine Einleitung*

15.30 Uhr Panel I: *Nationalallegorien*

3.30 p.m. Panel I: *National Allegories*

**Moderation/Chair:** Elke Anna Werner (Mainz)

Cornelia Logemann (München): *How France's Coat dries Genoa's Tears. About the Visual Dimension of Allegory Around 1500.*

Matthias Schnettger (Mainz): *Der Hahn und der Adler. Tierische Nationalallegorien in der Flugpublizistik der Frühen Neuzeit.*

16.30–17.00 Uhr: Pause

4.30–5.00 p.m.: Get-together

17.00 Panel I: Fortsetzung

5.00 p.m. Panel I: Continued

Stefanie Acquavella-Rauch (Mainz): *»Ye Caledonian Beauties«. Personifikationen des Nationalen im schottischen Arkadien.*

Polina A. Chebakova (St. Petersburg): *Allegory of Russia in the 18th Century Art.*

Dietrich Scholler (Mainz): *Italienallegorien in Agrippa d'Aubignés »Les Tragiques«.*

Teresa Baier (Frankfurt a. M.): *Germania-Allegorien in der Heroidendichtung der Frühen Neuzeit.*

ca. 19.00 Uhr: Ende des ersten Tages

7.00 p.m.: End of the first day

# PROGRAMM

## Donnerstag/Thursday, 20.5.2021

10.00 Uhr Panel II: *Nationale Leitbilder und Konzepte*

10.00 a.m. Panel II: *National Models and Concepts*

**Moderation/Chair:** Niels May (Paris)

Matthias Müller (Mainz): *Kunst für eine »teutsche Nation«? Reflexionen patriotischer und nationaler Leitbilder in der deutschen Kunst und Architektur um 1500.*

Andrej W. Doronin (Moskau): *Die Gründungsfiguren der Deutschen in den Narrativen der transalpinen Renaissance-Humanisten.*

Meinrad v. Engelberg (Darmstadt): *»Deutsche Baukunst« vor 1770?*

Sergey Fyodorov/Feliks Levin (St. Petersburg): *Cultural Practices and Local Identities in Early Modern Britain.*

12.00–15.00 Uhr: Pause

12.00–3.00 p.m.: Break

15.00 Uhr Panel II: Fortsetzung

3.00 p.m. Panel II: Continued

Andreas Gipper (Mainz/Germersheim): *Figurationen des Nationalen in der französischen Querelle des Anciens et des Modernes.*

Isaure Boitel (Amiens): *»La plaisante allure des ennemis«. Les représentations nationales dans les almanachs royaux du règne de Louis XIV.*

Jana Graul (Rom): *Neidische Italiener. Das Neid-Argument in »nationalen« Künstlervergleichen des 16. und 17. Jahrhunderts.*

16.30–18.00 Uhr: Pause

4.30–6.00 p.m.: Break

18.00 Uhr: Abendvortrag / Les jeudis de l'Institut historique allemand

6.00 p.m.: Evening Lecture

Maria Serena Sapegno (Rom): *L'Italia di Petrarca tra Poesia e Politica.* Kommentar: Arthur Weststeijn (Padua)

Vortrag auf Italienisch mit Simultanübersetzung ins Englische. // Lecture in Italian with simultaneous translation in English.

Anschließend Treffen in Wonder.me // Get-together Wonder.me

# PROGRAMM

Freitag/Friday, 21.5.2021

9.30 Uhr Panel III: *Die Nation in der Musik und auf der Bühne*

9.30 a.m. Panel III: *Nation Performed: Nation on Stage and in Music*

Moderation/Chair: Tobias C. Weißmann (Mainz)

Klaus Pietschmann (Mainz): *Musikalische Repräsentationen der »Natio Helvetica« im 16. Jahrhundert.*

Barbara Nestola (Tours): *La France en Scène. Les Prologues d'Opéra pendant le Règne de Louis XIV.*

Nicole Haitzinger (Salzburg) / Massimo De Giusti (Paris): *Europe. Comédie Héroïque (1642). France, Espagne, Italie et Europe comme figures scéniques. Une constellation esthéticopolitique dans le Théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle.*

11.00–11.30 Uhr: Pause

11.00–11.30 a.m.: Get-together

11.30 Uhr: Abschlussdiskussion und Ausklang der Tagung in Wonder.me

11.30 a.m.: Concluding remarks followed by final meeting Wonder.me

# Vortragende / Lecturer

<u>CORNELIA LOGEMANN (MÜNCHEN)</u>	<u>9</u>
<u>MATTHIAS SCHNETTGER (MAINZ)</u>	<u>25</u>
<u>STEPHANIE ACQUAVELLA-RAUCH (MAINZ)</u>	<u>38</u>
<u>POLINA A. CHEBAKOVA (ST. PETERSBURG)</u>	<u>44</u>
<u>DIETRICH SCHOLLER (MAINZ)</u>	<u>52</u>
<u>TERESA BAIER (FRANKFURT A.M.)</u>	<u>59</u>
<u>MATTHIAS MÜLLER (MAINZ)</u>	<u>69</u>
<u>ANDREJ W. DORONIN (MOSKAU)</u>	<u>88</u>
<u>MEINRAD V. ENGELBERG (DARMSTADT)</u>	<u>101</u>
<u>SERGEY FYODORV (ST. PETERSBURG) &amp; FELIKS LEVIN, (ST. PETERSBURG)</u>	<u>115</u>
<u>ANDREAS GIPPER (MAINZ / GERMERSHEIM)</u>	<u>126</u>
<u>ISAURE BOITEL (AMIENS)</u>	<u>141</u>
<u>JANA GRAUL (ROM)</u>	<u>156</u>
<u>KLAUS PIETSCHMANN (MAINZ)</u>	<u>165</u>
<u>BARBARA NESTOLA (TOURS)</u>	<u>173</u>
<u>NICOLE HAITZINGER (SALZBURG) &amp; MASSIMO DE GIUSTI (PARIS)</u>	<u>183</u>

## Wie Frankreichs Mantel Genuas Tränen trocknet: Über die visuellen Möglichkeiten der Allegorie um 1500

Cornelia Logemann (München)

*France* breitet ihr Kleid auch und gerade in Phasen tiefer Trauer. Allein ihr Anblick spendet Trost, ihr Mantel gewährt Schutz. Der reiche Stoff mit dem wohlbekannten Muster der goldenen Lilie auf blauem Grund umhüllt nicht nur ihren allegorischen Körper, sondern umfängt auch das Grab Karls VIII. in einer Sammlung von Gedenkschriften aus dem Besitz eines französischen Adligen.<sup>1</sup> Dies legt eine Epitaphiensammlung nahe, die kurz nach 1500 gefertigt wurde. Hier bildet die durch und durch mit Fleur de Lis gewandete Gestalt den Auftakt zu einer langen Trauerrede auf den verstorbenen Charles VIII.



<sup>1</sup> BNF. Ms. fr. 4962, Recueil de prose et de vers concernant Alexandre, Annibal et Scipion, Hector et Achille, Dagobert, Clovis II et Charles VIII, Philippe le Beau, roi d'Espagne, les comtes de Dammartin, dedicated to: Edmond de Prie, seigneur et baron de Busançais, et Avoye de Chabannes, comtesse de Dammartin (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b103186213.r=Recueil%20de%20prose%20et%20de%20vers%20concernant%20Alexandre%2C%20Annibal%20et%20Scipion?rk=42918;4>)

Die Präsenz von Personifikationen in der Literatur und Bildwelt des 15. und frühen 16. Jahrhunderts ist zweifelsohne auffällig. Oftmals wurden die hier entstehenden Text-Bild-Phänomene aus literaturwissenschaftlicher Sicht untersucht. Personifikationen sind bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts ein sehr wandelbares Phänomen, und auch France zeigt sich zu diesem Zeitpunkt flexibel. France ist zugleich Teil einer großen Gemeinschaft von Personifikationen, und so interagiert sie auch hier mit Tugenden, auch mit Personifikationen anderer Regionen, die in Trauer heraneilen, den Tod Charles VIII zu beweinen. Doch ist sie es, die vor allem Trost spendet. Dass France auch in Abwesenheit ihres hier gezeigten Personifikationskörpers Trost spenden kann, möchte ich am Beispiel von Jean Marots und Jean Bourdichons Voyage de Gênes aufzeigen.

Im Folgenden geht es mir um zweierlei, nämlich die Frage, welche Funktion die Personifikationen in der politischen Kommunikation um 1500 hatten, und welche Rolle sie in den Künsten spielten. Dass dabei der Status von Bild und Bildlichkeit immer wieder hinterfragt wird, lässt sich vor allem im direkten Kontext dieser Schriften erkennen: In der Buchkunst entfaltet sich hier ein komplexer Dialog zwischen Bildern und Texten, der jenseits der politischen Botschaft Wirksamkeit zu entfalten scheint und zugleich, wie hier gezeigt werden soll, eine Positionierung der Künste in Frankreich anzeigt. In drei Schritten werde ich zunächst darlegen, wie die Einnahme Genuas durch Ludwig XII als ein tränenreiches Theaterstück mit Personifikationen erzählt wird. Zweitens soll verdeutlicht werden, wie sich hier offenbar zwischen den Medien Text und Bild ein Wettstreit um die Darstellung angemessener Trauer entspannt, und drittens soll die Überlegung diskutiert werden, ob sich der Mantel Frankreichs tröstend über Literatur und Kunst legt.

### Der schöne Schein der Allegorie: Die Eroberung Genuas

Wohl 1510 entstand die Reise nach Genua von Jean Marot, die von Jean Bourdichon illustriert wurde. Inhalt dieser kleinen allegorischen Schrift ist die erfolgreiche Belagerung Genuas durch Ludwig XII. Die Handschrift ist ein Auftrag seiner Frau, Anne de Bretagne, der auf der ersten Miniatur das Werk zugeignet wird. Der Text von Jean Marot ist kurze Zeit später - gemeinsam mit seinem anderen Werk, die Reise nach Venedig, gedruckt worden, allerdings ohne jegliche Bebilderung. Die gesamte Geschichte der Eroberung wird als eine Allegorie beschrieben, die ihren folgerichtigen

und vernünftigen Abschluss im Sieg Frankreichs hat. Cynthia Brown hat diese Handschrift in ihrer Studie zu Anne de Bretagne<sup>2</sup> in den Kontext gender-maßgeschneiderter Bildlichkeit interpretiert, in der die weiblichen Allegorien des Textes die Königin und ihren Status spiegeln: Die gewalttätige Eroberung wird auf der subtilen Ebene der Allegorie in ein Rührstück mit weiblichen Personifikationen übersetzt. Der Kern der Geschichte lautet wie folgt: Die dem König Louis XII unterlegene Stadt Genua wird als weibliche Personifikation beschrieben - und dargestellt. In vier Etappen durchläuft sie das Erkennen der Situation, die Phase des Entsetzens, eine Phase der tiefen Trauer, und endlich folgt Erlösung durch die Vernunft (Abb. 3-6).



Dem Text von Jean Marot sind Bilder des Buchmalers Jean Bourdichon beigefügt, die den Inhalt des allegorischen Textes spiegeln. Die ganzseitigen Miniaturen mit einem gemalten Rahmen mit *Trompe-L'oeuil*-Effekt sind über die Buchseiten verteilt. Das, was dargestellt ist, ist in

unmittelbarer Nähe beschrieben - der Konnex zwischen Marots bildhafter Ebene der Sprache und den gemalten Bildern in der Handschrift tritt deutlich hervor. Zunächst informiert Genua die Einwohner ihres Reiches (Abb. 3), dann legt sie ein Trauergewand an, während Honte, Le Peuple und Marchandise in stummen Entsetzen vor ihr stehen (Abb. 4). Schließlich - und auf dieses Bild wird ausführlich zurückzukommen sein, trauert Genua haltlos über ihre ausweglose Situation: Sie liegt auf einem Bett in einer schwarz ausgekleideten Kammer. Drei Figuren, Desespoir, Raige und Douleur stehen ihr bei. Den Zustand Genuas darf man mit Fug und Recht als desolat charakterisieren: Die Haare unordentlich, die Augen gerötet. Es ist dies die kritische Phase der Trauer (Abb. 5). Aber, soviel sei vorweggenommen: die Geschichte nimmt für alle Beteiligten ein gutes Ende, Genua nimmt Vernunft an. Die personifizierte Raison

<sup>2</sup> Brown, Cynthia J.: *The Queen's Library: Image-Making at the Court of Anne of Brittany, 1477-1514*, Pennsylvania 2011.

erscheint im Moment der höchsten Trauer, und Raison ist Verbündete Frankreichs bzw. Louis XII von Frankreich, und so erklärt sich die letzte Miniatur und der letzte Abschnitt im Text. Die schwarzgekleidete Genua hat das Trauergemach verlassen und kniet, in einem königsblauen Satinmantel (so beschreibt Marot dieses Detail) mit goldenen Lilien angetan, anbetend vor der marianisch verkleideten Vernunft, die sich ihr huldvoll zuwendet (Abb. 6).<sup>3</sup> Das Drama um das eroberte Genua wird für den Betrachter als mehrfacher Kleiderwechsel erkennbar, durch den Genua von einer italienischen Dame über eine Phase der Trauer schließlich zur Trägerin französischer Mode, Stoffe und Heraldik wird. Sie trägt in der letzten Miniatur der Handschrift dasselbe Untergewand wie in der ersten Miniatur, die Genua zeigte, und ihre Wangen sind jetzt rosig, ihre Frisur wohlsortiert - kein Vergleich zum verzweifelten Gemütszustand der Figur in der vorhergehenden Miniatur. Die schwarze Farbe der Trauer weicht dem leuchtenden blau-gold in passender Heraldik. Die Annahme der Niederlage durch Genua wird hier in einen heraldisch bedeutsamen Kleiderwechsel transferiert, Genua erhält den Mantel Frankreichs und überwindet ihre Trauer. Der Mantel allein dürfte an den prachtvollen Mantel in Alain Chartiers *Quadrilogue Invectif* erinnern, in dem Jahrzehnte zuvor literarisch eine Personifikation Frankreichs entworfen wird.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> BNF, Ms. fr. 5091, fol. 37v, dazu Brown 2011, S. 81-93. Jean Marot: *Voyage de Gènes. Édition critique et commentaires*, hg. von Giovanna Trisolini, Genf 1974, S. 124f: "A ses remonstrances insoluble et tant louables, Gene cognoissante la cause de son pleur ne proceder fors de voye oblique, deviante par l'enhortement de inadvertence des mettes de bon conseil, se lieve, toutesfoys assez pesamment pour ce que trop l'avoit travail extenuée et amesgrie, si se print, joignant les mains, regacier treshumblement Dame Raison, par laquelle, si tost qu'elle fut expolée et devestue d'ung vieil habit de deul, fut revestue d'ung manteau de satin portant couleur de bleu semé de fleurs de lis lorsqu'elle l'eut vestu, commença à dire, de bouche et, comme je croy, de cueur: 'Soubz ce manteaux je vueil vivre et mourir.' Adonz yssit hors de ceste hideuse et tenebreuse place et vint entrer en la chamber de vraye Cognoissance, à l'instigation de laquelle fermement delibera cesser toutes lamentations, si se print derechief à parler en ces propres mots."

<sup>4</sup> Rouy, François: *L' esthétisme du traité moral. D'après les oeuvres d'Alain Chartier*. Genf 1980, S. 43; Alain Chartier: *Le Quadrilogue Invectif* (Hg. Droz 1923), S. 6-7: »De sa vesture ne me puis je pas passer ne taire, et mesmement du mante ou paille qui son corps couvroit dont le merveilleux artifice fait a ramentevoir. De trois paires d'ouvrages sembloit avoir esté tissu et assemblé. Premierement, en chief, d'ancienne brodeure enrichi de moult precieuses pierres y estoient figurees les nobles fleurs de lis tout en travers semées de banieres, gonphanons et ensaignes des anciens roys et princes françois, en mémoire de leurs renomées victoires et de leurs loables entreprises. Ou my lieu se monstroient entaillées lectures, carathères et figures de diverses sciences qui esclarcissoyent les entendemens et adreçoient les oeuvres des homes. A la partie d'embas, qui vers terre pendoit, assez pouvoit on veoir pourtraitures et entremeslees bestes, plusieurs plantes, fruiz et semences tendans de leurs branches en hault et naissans de la bordeure



d'embas comme de terre plantureuse et fertile. Qu'en diroy je plus ? De si precieux et riche ouvraige estoit basty cellui mantel et de si longue main avoit on mis paine a y ouvrer et faire l'assemblee des parties dont il estoit composé que, dessoubz le ciel, ne fut veu le pareil, se Fortune, envieuse de longue prosperité, l'eust souffert en sa beauté demourer ; mais tant lui desplaist l'excellence et duree de si parfaite œuvre qu'elle tourna son pervers et semestre cpsté et ouvry voyes dont cellui mantel, assemblé par la souveraine industrie des predecesseurs, estoit desja par voilentes mains froissez et derompuz et aucunes pieces violementement arrachees, si que la partie de dessus se monstrois obscurcie et pou de fleurs de liz y apparisoient qui ne fussent debrisees ou salies.» (Q. 7, 18–21). Vgl. auch Lassabatère, Thierry: La personification de la France dans la littérature française du Moyen Âge. Autour d'Eustache Deschamps et Christine de Pizan, in: Kennedy, Angus J u. a. (Hgg.): Contexts and Continuities. Proceedings of the IVth International Colloquium on Christine de Pizan (Glasgow 21-27 July 2000) Published in Honour of Liliane Dulac, Glasgow 2002, Bd. 2, S. 483-504.





Die Personifikation Frankreichs selbst ist in der *Voyage de Gênes* nicht explizit genannt, doch sie ist anwesend - durch ihr schutzspendendes Attribut, den Mantel. Auch, wenn hier nur die Akzidenzien der personifizierten France Genuas Tränen trocknen, ist sie gleichwohl präsent - dass in diesen Reigen von Personifikationen keine historischen Personen hineinpassen, und die Erzählung auf rein allegorischem Terrain geschieht, sollte deutlich geworden sein. In der allegorischen Welt, die hier in Bild und Text entworfen wird, genügt das Aufrufen der Fleur-de-Lis als Verweis auf France. Ähnlich wird dies etwa in einer illustrierten Handschrift vom *Séjour*

*d'Honneur* des Octovien de Saint Gelais gelöst: Die Anwesenheit von France färbt hier gleichsam das Fundament des *Temple d'Honneur* (Abb. 7).

Doch das ist nur der erste Schritt zum Verstehen der *Voyage de Gênes*. Die Bilder des Jean Bourdichon und der Text des Jean Marot nennen/zeigen ähnliche Details. Doch auf der visuellen Ebene bekommt die Geschichte eine neue Wendung.

### Von undarstellbarer Trauer

Der kritische Moment der Erzählung ist freilich die haltlose Trauer Genuas, bevor sie diesen Mantel und damit die Herrschaft und den Schutz von *France* annimmt (Abb. 5). Ich möchte im Folgenden einen genaueren Blick auf das Nebeneinander von Text und Bild in dieser Szene eingehen, als sich hier ein neuer Dialog der Künste in Frankreich zu entwickeln scheint. Denn: Für die visuelle Umsetzung der von Marot geschilderten allegorischen Tableaus vermerkt der Text zahlreiche Details, die jedoch nicht alle von Bourdichon in den Miniaturen der Handschrift berücksichtigt wurden - mit Absicht, wie ich argumentieren möchte. Andere Details kommen dagegen in den Miniaturen neu

hinzu. Jean Marot beschreibt, wie sich Genua auf ein Bett wirft, neben dem *Raige* und *Douleur* stehen. Das Zimmer ist schwarz ausgekleidet, und weisse Tränen sind überall auf dem Stoff. Neben ihrem Lager ist ein alter Mann mit furchtbarem Blick und langem Bart. Er trägt einen Mantel, auf dem verschiedene Menschen dargestellt sind. Darauf sind Erhängte, Menschen, die sich Dolche in den Bauch stoßen, und solche, die sich im Wahnsinn in die Haare greifen. Der Anblick dieser Szenerien auf dem Mantel der Verzweiflung sei so furchterregend, dass der Autor vor Entsetzen wie Laub am Baum zittern würde bei den dort dargestellten Schrecken. Und dann ist da eine purpurgekleidete Gestalt voller Schönheit, die das Entzücken des Schreibers Marot auslöst - *Raison*, die Vernunft.<sup>5</sup> Sie ist so kostbar ausgestattet, dass dem Dichter (natürlich topisch) die Worte fehlen, diese Pracht zu beschreiben: „la splendeur et refulgence de son tresnoble et prexieux aornement narrer me seroit impossible“.

So lautet die Beschreibung Jean Marots von der personifizierten Genua in der Krise. Doch was genau tut Jean Bourdichon, wenn er dieses allegorische Tableau in ein gemaltes Bild umübersetzt? Zunächst gilt es, die Strategien in den Blick zu nehmen, mit denen Bourdichon hier Genuas Trauer visualisiert. Auf sehr subtiler Ebene hat der Buchmaler Jean Bourdichon einen eigenen Weg gefunden, unfassbare Trauer Genuas und unvorstellbare Schönheit der Vernunft zu zeigen. Gezeigt ist ein Zimmer mit

<sup>5</sup> Jean Marot: *Voyage de Gênes. Édition critique et commentaires*, hg. von Giovanna Trisolini, Genf 1974, S. 121f.

“En ses douloureux et lamentables regrets, Genes, tout ainsi comme desesperée, ne se povant plus soutenir à causes des terribles et merveilleux acces de dueil, se va jeter à l’envers sur ung lit, que Rage et Douleur luy avoyent acoustré dedens une chamber tenebreuse et obscure, tendue de tapiz noirs semez de lermes blanches. Pres de sa couche y avoit une chaire dedens laquelle estoit assiz ung viel home ayant le regard espoventable à merveilles, la barbe longue, face et mains (et) velues, portant plus forme monstrueuse que humaine, vestu d’ung manteaux en escharpe auquel estoient despains gens de diverses sortes, don’t les ungs ayans les bras croisez, avoyent cordeaux autour de leurs coulz, les autres tenoyent glaives dedens leur estomac, les autres avoyent le chief enclin, eulx arrachans les cheveux qui me fut, a verité dire, chose si espoventable à regarder que fremissant retir[ay] üié arriere en telle treneur que je trembloie tout ainsi comme les fueilles font dedens les arbres. Mais sur ce point, soudainement vint illec une dame de tant belle et gracieuse faconde, la face tant douce et benigne, appelée Raison, portant sur elle vestement de purpure [decoré] et enrichie de toutes choses de prix que, à brief dire, la splendeur et refulgence de son tresnoble et prexieux aornement narrer me seroit impossible, laquelle, si tost que fut entrée, appareceut promptement que trop griefves doleances en se lieu se demenoient; si fist son approche vers se pitiable lit, d’aupres duquel elle fist retirer ce viellart, lequel elle appella par son nom, Desespoir, lors je congnu qu’elle estoit dame de puissance et auctorité. Si vint parler à icelle povre et quasi desesperée Genes en tells paroles: [...]” (meine Hervorhebungen)



einem zentral gestellten Bett, das, ebenso wie die Wand, über und über mit weissen Tränen auf schwarzem Grund verziert ist. Trotz der übergreifenden Schwärze sind Falten und Drapierungen des Stoffes zu erkennen, der Fußboden ist in terrakotta-Tönen gehalten. Um die im Bett liegende Stadtpersonifikation erscheinen zu ihrer Linken *Raige* und *Douleur*, Wut und Schmerz, in schwesterlicher Umarmung, beide Frauen gestalten haben mit ebenso tränenverquollenen Blicken ihre Augen auf Genua gerichtet. Bis hierhin ist alles detailgetreu. Selbst die auf dem Mantel der Verzweiflung, *Desespoir*, dargestellten Szenen hat der Miniator versucht anzudeuten. Der drapierte Stoff lässt, wie von Marot geschildert, Selbstmörder im Akt ihres Sterbens erkennen, und auch weitere Ereignisse sind auf dieser textilen Argumentationsfläche angedeutet. Die drei Figuren, die auch Marot beschreibt, Selbstmord durch Strick, Selbstentleibung durch Dolch, Wahnsinn mit Armen am Kopf - sind allesamt Bildmotive, die in verschiedenen Kontexten aus der Buchmalerei geläufig sind.

Die weitaufgerissenen Augen von *Desespoir* und die insgesamt bis an die Grenze der Entstellung getriebene Mimik scheinen dabei eine Entsprechung jener Wirkung zu sein, die Jean Marot im Text auf dem Mantel der Figur verortet. Die schiere Verzweiflung bringt *Desespoir* auf mehreren semantischen Registern zum Ausdruck - die verschränkten Arme, die aufgerissenen Augen. Aber vor allem seine Abwendung von der trauernden Genua scheint zum Ausdruck seiner Verzweiflung zu gehören - als könnte er dem Anblick der weinenden Genua nicht standhalten. Genua selbst wird durch den nach oben brechenden Blick und stark verquollenen Augen charakterisiert, die Hände in einer ohnmächtigen Geste gefaltet, um offenbar mit den im Text skizzierten starken Affekten gleichzuziehen. Was aus meiner Perspektive bemerkenswert scheint, ist die Tatsache, dass die Personifikationen, die gezeigt und charakterisiert werden, nur auf den ersten Blick zeichenhaft zusammengesetzt sind. Bourdichons weinende Genua und der dem Wahnsinn nahe *Desespoir* zeigen bemerkenswerte Affekte und damit Lebendigkeit - sie sind keine zeichenhaften Zusammensetzungen des allegorischen Tableaus, das im Text entworfen wird, und widersprechen auf diese Weise eigentlich ihrem Status als allegorische Projektionsfiguren. Denn Personifikationen verlieren für gewöhnlich nicht die Fassung. Also: Während es in dem allegorischen Tableau Marots vollkommen klar ist, dass hier Personifikationen die Trauer zeichenhaft abbilden, geschieht meines Erachtens etwas Bemerkenswertes im nebenstehenden Bild: Die Affekte adressieren direkt den Bildbetrachter. Und: Jean Bourdichon zeigt an den allegorischen Figuren deutlich verschiedene Abstufungen der Trauer.

Robert Marcoux weist in einer Studie zur Darstellung der Trauer im Mittelalter auf die Differenzierung von *Tristitia* und *Desperatio* hin, wie sie bereits im frühen Christentum geläufig ist.<sup>6</sup> Bourdichon scheint hier die Trauer ebenfalls als ambivalenten Affekt zwischen Sünde und Erlösung zu denken: Sitzt Genua auf ihrem schwarzen Bett, zieren silberne Tränen den Raum, indizieren die Personifikationen beiderseits des Bettes den Exzess dieser Emotion. *Desespoir*, Verzweiflung, als Sünde zur Linken, *Raige* und *Douleur* zur Rechten. *Tristitia saeculi* als negative Eigenschaft, die nun innerhalb der Bild- und Texterzählung in die *Tristitia secundum Deum*, die Trauer mit Erlösungshoffnung, verwandelt werden soll. Die Interpretation der Trauer in Text und in Bild führt zu der Überlegung, inwiefern hier der Moment der Trauer zeichenhaft in allegorischen Codes vermittelt oder inwiefern die Trauer als realer Affekt inszeniert werden kann. Übrigens verwendet der Buchmaler Jean Pichore ein ganz ähnliches Bildformular, um die Trauer der Candace aus Ovid Heroides abzubilden: Kurz bevor sie der Verzweiflung über die Ermordung ihres Kindes nachgibt und sich selbst mit dem Schwert richtet, liegt sie in der Miniatur des Buchmalers auf einer blauen Bettstatt, die über und über mit schwarzen Tränen verziert ist - in diesem Fall wandelt sich die Trauer in Verzweiflung um (Abb. 8).

Auch Bourdichons Bild enthält die Möglichkeit zur Verzweiflung - doch bei ihm drückt sich dies in der Abwendung des alten Mannes *Desespoir* aus. Der Maler verwendet hier einen Kunstgriff bei der Darstellung des Affektes: Während *Raige* und *Douleur* Genuas Trauer spiegeln, zwingt der Gemütszustand von *Desespoir*, seinen Blick von Genua abzuwenden.

Ein weiteres Detail fällt bei der Miniatur Bourdichons ins Auge im Vergleich zu Jean Marots Text (Abb. 5). In Bourdichons Visualisierung trägt *Raison* nämlich kein Kleid in Purpur (oder verziert mit Purpur), und auch ihre Präsenz im selben Raum gestaltet sich anders, wie es Marots Text denken lässt: Ihr strahlendes Erscheinen erfolgt durch ein Fenster, das rechts im Bild den in schwarze Stoffe gehüllten Raum durch gleißendes Licht erhellt. Aus azurblauem Grund mit golden gehöhten Wolken, im üblichen Bildvokabular der göttlichen Erscheinung - emaniert in Dreiviertelansicht eine

---

6 Marcoux, Robert: *Vultus velatus ou la figuration positive de la tristesse dans l'iconographie de la fin du Moyen Âge*, in: *Médiévales* 61 (2011), URL: <http://journals.openedition.org/medievales/6590>; DOI: <https://doi.org/10.4000/medievales.6590> (aufgerufen am 29. 4. 2021)

weißgekleidete Figur mit einem goldenen Heiligenschein, der goldene Krone und weißen Schleier dieser Himmelskönigin überfängt. Die trostspendende Vernunft ist mit Bedacht als überirdische Instanz dargestellt. Denn es ist die Vernunft, Raison, die Genua vor der sündhaften Verzweiflung rettet. Es ist - farblich gesehen - das Gegenteil von Schwarz, das hier Erlösung und Erleichterung für Genua verheißt. Raison - Vernunft - überstrahlt die Schwärze des Raumes in lichtigem Weiß.



### Malerei und Rhetorik sprechen miteinander: Trost durch die Kunst und Literatur Frankreichs

Es ist Jean Bourdichon als Maler, der aufzeigt, wie Genua die exzessive und verderbliche Verzweiflung überwindet, indem sie sich von der Vernunft retten lässt. Die im Text rotgewandete *Raison* wird vom Maler als strahlend helle göttliche Vermittlungsinstanz inszeniert. Raison ist zugleich Gehilfin Frankreichs, die gleichwohl als Personifikation nicht selbst in Erscheinung tritt. Die Hinwendung zu ihr ist in der Miniatur Bourdichons eine vollkommen logische Entscheidung, verheißt sie doch den Ausweg aus der Trauer. Die Komposition des Blattes zeigt zudem klar durch die Bilddiagonale, die von *Desespoir* zu *Raison* verläuft, wie Genua einen Ausweg aus ihrem Leid findet. Ich möchte noch einen Schritt weiter gehen, denn in dieser Handschrift geht es nicht nur um die allegorische Darstellung des französischen Siegs über das personifizierte Genua, nicht nur um den tröstenden Mantel Frankreichs, der Genua die Trauer nimmt. Die zentrale Frage ist: Was macht Jean Bourdichon mit der Undarstellbarkeit, mit jener Sprachlosigkeit, die Jean Marot in seinem Text bereitstellt, wenn er an die Imagination seines Publikums appelliert?

Autor und Maler realisieren mit all ihrer Erfindungskraft etwas, was im Ergebnis dann nicht als ‚subjektive Bildfindung‘, sondern als höhere Wahrheit wahrgenommen werden sollte und konnte. Bourdichon fokussiert in seiner Umsetzung nicht die Schönheit der Vernunft, wie der Dichter Marot, sondern die Verzweiflung der Trauer. Es geht ihm, so denke ich, darum, wer besser unermessliche Trauer artikulieren kann. Und damit zugleich vielleicht um eine kunsttheoretisch bedeutsame Äußerung. Die Gegenüberstellung von Marots Beschreibung und Bourdichons Miniatur lässt an einen anderen zentralen Text denken, der einen Aushandlungsprozess zwischen *Paincture* und *Rhétorique* thematisiert. Und auch hier geht es um den Punkt, auf den in den Miniaturen der *Voyage de Gênes* grösstes Gewicht gelegt ist: Um die Darstellung von Trauer. Es ist der Dialog von *Paincture* und *Rhétorique* in der *Plainte du Désiré*, den Jean Lemaire de Belges verfasst, wohl kurz nach 1503, kurz vor der Reise nach Genua, gedruckt dann 1509. Mit der Lektüre dieses Textes von Jean Lemaire de Belges wird ein Grundmuster im Verhalten von Malerei und Rhetorik, von Jean Bourdichon und Jean Marot deutlich. In der *Plainte du Désiré* bildet ein Monolog der *Paincture* den Auftakt, die der Rhetorik und auch sich selbst vorwirft, sie sei nicht in der Lage, die Trauer um den Compte de Ligny, Louis de Luxembourg<sup>7</sup> angemessen auszudrücken - die Undarstellbarkeit dieser Emotion wird Rhetorik vorgeworfen, kombiniert wird das Ganze mit einer Liste bedeutsamer internationaler Künstler der Zeit.<sup>8</sup> Das gemeinsame

7 (der übrigens auch mit den Italien-Feldzügen in Verbindung zu bringen ist)

8 „J'ai pinceaux mille, et brosses, et outils,  
Or et azur tout plein mes coquillettes;  
J'ai des ouvriers tant nobles et gentils,  
Esprits soudains, augus, frais et subtils;  
J'ai des couleurs blanches et vermeillettes;  
D'inventions j'ai pleines corbeillettes;  
J'ai ce que j'ai, j'ai plus qu'il ne me faut,  
Si n'ai point peur d'avoir aucun défaut.  
Et si je n'ai Parrhase ou Apelles  
Dont le nom bruit par mémoires anciennes,  
J'ao des esprits récents et nouvelets;  
Plus ennoblis par leur beaux pincelets,  
Que Marmion, jadis de Valenciennes,  
Ou que Fouquet, qui tant eut gloire siennes,  
Ni que Poyet, Roger, Hugues de Gand,  
Ou Johannes qui tant fut élégant.  
Besognez donc, mes nourissons modernes,

Unvermögen, die Trauer zu visualisieren, eint wiederum die beiden Personifikationen, die Abgrenzung ihrer spezifischen „Unfähigkeiten“ erfolgt dabei durch den Ausdruck des Mangels, wie hier in aller Kürze zusammengefasst sei: *Paincture* vermerkt, dass der Verstorbene etwa keine Farbe mehr hat und sich dadurch ihrem Zugriff entzieht. Ebenfalls werden die Vorzüge der jeweils anderen Ausdruckskunst durch die fehlenden Eigenschaften der Schwesternkunst hervorgehoben, wenn *Paincture* etwa nicht in der Lage ist, einen Schatten zu malen. Der Literaturwissenschaftler Francois Cornilliat macht dabei auf einen sehr wichtigen Aspekt des Textes aufmerksam:<sup>9</sup> Bei Jean Lemaire de Belges sind die Farben, die für die Trauer verwendet werden, nicht symbolisch, sondern vor allem affektiv-psychologisch besetzt. Schwarz ist für die Personifikation *Paincture* alternativenlos, die Trauer zum Ausdruck zu bringen, der Gegensatz von Schwarz wird daher auch als fröhlich und hell, *gay*, charakterisiert.

Wenn wir nun zu Jean Marot und Jean Bourdichon zurückblicken, und uns den Höhepunkt von Genuas Trauer noch einmal genauer anschauen, so scheinen hier ganz ähnliche Überlegungen gewirkt zu haben. Etwa die Rolle von Schwarz und Weiss - Schwarz als einzige Möglichkeit der Malerei, Trauer abzubilden, und das strahlende Weiss der *Raison* am rechten Bildrand als Verkündigung vom Ende der Trauer - die Gegensätze aus Jean Lemaire's Dialog zwischen *Paincture* und *Rhétorique* werden von Maler Bourdichon für seine Artikulation der Trauer Genuas fruchtbar gemacht. Ob dies in explizitem Rückgriff auf den Text Jean Lemaire de Belges geschieht oder lediglich Überlegungen bei der Darstellung von Trauer aufgegriffen werden, die auch anderenorts kursierten, sei dahingestellt.

Daraus ergibt sich folgende Überlegung: Das in der *Voyage de Gênes* dargestellte Drama ist nur auf einer Ebene der Konflikt der personifizierten Genua, die mit Hilfe der

---

Mes beaux enfants nourris de ma mamelle,  
Toi, Léonard, qui as grâces supernes,  
Gentil Bellin, dont les lossont éternes,  
Et Pérugin qui si bien coueleurs mêle.  
Et toi, Jean Hay, ta noble main chôme-elle?  
Viens voir Nature avec Jean de Paris  
Pour lui donner ombrage et esperits [...].“

9 Cornilliat, François: La couleur et l'écriture: le débat de Peinture et de Rhétorique dans la Plainte du Désiré de Jean Lemaire, in: Nouvelle Revue du XVIe Siècle 7 (1989), S. 7-23

Vernunft, *Raison*, unter dem Mantel Frankreichs Trost findet. Es ist auf einer anderen Ebene ein Wettstreit zwischen Malerei und Dichtung zwischen Jean Marot und Jean Bourdichon, wie ihn längst nicht nur Jean Lemaire de Belges etwa zeitgleich ausficht.<sup>10</sup> Der Mantel der France, der am Ende Genua über die Schultern gelegt wird, ist daher vielleicht nicht nur für politische Geschicke, sondern auch für die Künste von zentraler Bedeutung. Zumindest auf der Ebene des Textes ist nämlich deutlich, dass Genua nicht nur die politische Dominanz, sondern auch die Sprache der Eroberer übernimmt in ihrem Bekenntnis zu Frankreich.<sup>11</sup> Der Mantel am Ende der Erzählung und im letzten Bild der Handschrift steht nun auch für eine Übernahme der französischen Sprache - und vielleicht begehrt auch Jean Bourdichon als Maler dieses Accessoire als Auszeichnung seiner Fähigkeiten. Es sind Konfliktfelder, wie sie sich zu dieser Zeit erst langsam ausdifferenzieren - die *Concorde des deux langages* von Jean Lemaire de Belges thematisiert dieses Feld zumindest für die Sprache ab 1511 sehr deutlich. Deutlicher wird dies bei Octovien de Saint Gelais in einer 1509 gedruckten Sammlung von Texten, bei denen der Dichter selbst bei der Dame *France* Inspiration findet: Dem Dichter wird der Mantel Frankreichs gar zur dichterischen Inspiration, wenn er schreibt:

„Elle avoit le manteau royal pose sur elle scavoir est ses fleurs de lys dor fin tissues sur ung riche velour et entre ses mains tenoit la precieuse couronne et larmoyrie francoise. Si s'approcha la tresdoubtee dame du poulpitre ou mon cueur nourissoye du laict de sainte doctrine des hystoriens et ou donnoye a mes yeulx leur Plaisir desire lors commença la desolleee maistresse ouvrir ses seures tant poureuses de hault scavoir et dancienne intelligence et desployer le riche tresor de sa celeste thetorique en me disant (...)“<sup>12</sup>. Auch hier werden im Prolog des Textes Trauer und Wettstreit der

---

10 Herman, Nicholas: Le peintre et le rhétoriqueur: symetrie ou dissemblance, in: Le Prisme du manuscrit, hg. v. Sandra Hindman und Elliot Adam, Turnhout 2019, S.35-56, verweist auf Prolognennungen der Dichter auf die Maler, die ihre Texte nicht richtig verstanden hätten - was auch im Spiegel eines Konfliktes zwischen den Künsten zu lesen wäre. Auch Marot nennt übrigens den Maler nicht persönlich, verweist im Vorwort nur auf die Ausschmückung der Handschrift.

11 Nach Anlegen des Mantels und bei Betreten der „chambre de vraye cognoissance“ beginnt Genua „a parler en ces propres mots“, wie es betont wird. Genua formuliert als Annahme der Niederlage ein Rondeau, in dem sie sich lebenslänglich unter den Mantel Frankreichs begibt.

12 "Complaincte d'Arras", in: La Chasse et le départ d'amours, faict et composé par... Octovien de Saint-Gelays,... et par... Blaise d'Auriol..., Paris 1509, S. 2. (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15106081/f10.item.r=octovien%20saint%20gelais>).

Künste miteinander verbunden. France spendet Trost durch ihr Wissen, ihre Kunst, ihre Rhetorik (Abb. 8, a-b). Die im Druck überlieferten Autorbilder zeigen hier je unterschiedliche Varianten auf die Personifikation Frankreichs - etwa als inspirierende Muse, die allerdings ohne die im Text beschriebenen Textilien dem Autor im Nacken sitzt, oder als ‚konventionelle‘ Personifikation, die besagten Mantel wie ein Accessoire in ihrer Hand hält.



Ein letzter Blick auf die *Voyage de Gênes*. Wurde das Werk bisher gelesen als die allegorische Interpretation historischer Ereignisse - in einem Modus, der insbesondere die Auftraggeberin der Handschrift, Anne de Bretagne, anzusprechen schien, geht es hier möglicherweise um weitaus mehr. In letzter Hypostasierung mag der fellbesetzte Mantel mit der *Fleur de Lis*, der Genua als Trost über die Schultern gelegt wird (Abb. 6), auch für den Trost durch die Künste stehen, deren produktiven Wettstreit hier Maler und Dichter der Handschrift vorführten.

## Curriculum Vitae

Cornelia Logemann studierte Kunstgeschichte, französische Literaturwissenschaft und Ethnologie in Hamburg und wurde dort 2005 promoviert. Es folgten Stationen in Göttingen, Paris und Heidelberg. Mit einer Arbeit über die mediale Verbreitung von Personifikationen in der französischen Bildwelt des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit wurde sie 2018 in Heidelberg habilitiert. Es folgten Professurvertretungen in Bielefeld und München. Derzeit lehrt sie am Institut für Kunstgeschichte der LMU München. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Konzepte der Allegorie und Personifikation in Text und Bild, Buchmalerei des Spätmittelalters, mittelalterliche Turnier- und Kampfkunst und ihre Visualisierungen. Aktuell befasst sie sich mit Retrospektiven des Rittertums und dem historischen Imaginieren von Vergangenheit im 15. Jahrhundert.

## Der Hahn und der Adler.

### Tierische Nationalallegorien in der Flugpublizistik der Frühen Neuzeit

#### Matthias Schnettger (Mainz)

Eine bekannte Karikatur des Briten James Gillray aus dem Jahr 1808 zeigt Napoleon Bonaparte in „The Valley of the Shadow of Death“ (Abb. 1), umgeben von zahlreichen feindlichen Mächten, von denen etliche durch Tiere dargestellt sind. Am unmittelbarsten ist die Bedrohung durch den britischen Löwen, dem ein sizilianischer Terrier zur Seite steht. Die Attacke zu unterstützen scheinen ein portugiesischer Wolf und ein Maultier „von echter königlich-spanischer Herkunft“, auf dem ein Gerippe mit Stundenglas und Lanze sitzt, während daneben der napoleonische König Joseph im Wasser versinkt. Napoleon führt zwar den großen, schmutzig-weißen russischen Bären mit einer kurzen Kette am Nasenring; es wirkt aber nicht so, als hätte er ihn wirklich unter Kontrolle. Von oben rechts nähert sich ein Doppeladler, der als „German Eagle“ deklariert ist. Weniger bedrohlich wirken die Tiere am unteren Bildrand, die sich aus dem „Lethian Ditch“, also dem Graben des Unterweltsflusses Lethe oder auch Graben des Vergessens, erheben. Ganz links kriechen die verhungerten Rheinbund-Ratten aus dem Schlamm, in der Bildmitte spucken niederländische Frösche Napoleon an, weiter rechts bedroht ihn eine amerikanische Klapperschlange, und in der unteren rechten Ecke versucht ein als Vogelscheuche titulierter preußischer Adler vergeblich zu fliegen. Eine weitere Pars pro Toto-Tierallegorie ist nur zu erahnen: Napoleons herabfallender Hut trägt Hahnenfedern in den Farben der Trikolore.

Gillray bedient sich also in dieser Karikatur für die Darstellung zahlreicher Gegner Napoleons des Mittels der Tierallegorie. Damit nutzt er ein oft humoristisch eingesetztes Stilelement, das bereits in der frühneuzeitlichen Flugpublizistik bestens eingeführt war. Tiere wurden sowohl im Bild wie im Text verwendet, um ein Land, seine Bevölkerung oder seine Regierung zu repräsentieren. Dabei sollte das Tier einen Bezug zu dem Land aufweisen, das es repräsentierte. Gleichzeitig konnten der Bevölkerung Eigenschaften zugesprochen werden, die man mit dem betreffenden Tier verband. Auf diese Weise wurden Tierallegorien zu tierischen Nationalallegorien. Sie konnten dann einen Beitrag zur Konstruktion nationaler Stereotypen leisten, Stereotypen verstanden als „schematisierte Selbst- und Fremdbilder, in der logischen Form eines Urteils, das in

ungerechtfertigt vereinfachender und generalisierender Weise, mit emotional wertender Tendenz, einer Gruppe von Personen bestimmte Eigenschaften oder Verhaltensweisen zu- oder abspricht“ (Arnold Suppan).

Diese Erkenntnis ist nicht neu. Denn u.a. im Kontext der Erforschung nationaler Stereotypen und Feindbildern haben sich unterschiedliche kulturwissenschaftliche Disziplinen immer wieder mit Nationalallegorien und in diesem Zusammenhang auch mit tierischen Nationalallegorien beschäftigt, wie, um ein Beispiel zu nennen, Silke Meyer in ihrer 2003 erschienenen Studie „Die Ikonographie der Nation. Nationalstereotype in der britischen Druckgraphik des 18. Jahrhunderts“. Oft konzentrieren sich die vorliegenden Arbeiten aber auf ein Medium, also auf Bilder *oder* Texte, und meist sind die tierischen Nationalallegorien nur ein Untersuchungsgegenstand unter vielen.

In diesem „First Draft“ meines Beitrags möchte ich zunächst verschiedene in der frühneuzeitlichen Flugpublizistik zu findende Typen von tierischen Nationalallegorien vorstellen. Dabei liegt meinen Ausführungen ein denkbar weites Verständnis von Nationalallegorie zugrunde. So werden Tierallegorien berücksichtigt, die sich auf ein Land oder Herrschaftsgebiet, dessen Bevölkerung oder auch die dort Herrschenden beziehen, zumal diese Bezugsgrößen oft nicht klar voneinander zu trennen sind. Neben langlebigen und weitverbreiteten tierischen Nationalallegorien werden auch solche Beispiele berücksichtigt, die sich langfristig nicht durchsetzten oder auch nur ad hoc, in einem bestimmten Kontext, verwendet wurden. Vollständigkeit kann und werde ich hierbei natürlich nicht anstreben.

Dieser Versuch einer Typologie, der mit einem knappen Zwischenfazit schließt, mag als Reflexionshintergrund für meine Präsentation am 19. Mai dienen, in der ich anhand weniger Beispiele den konkreten Einsatz von Tierallegorien in der frühneuzeitlichen Flugpublizistik illustrieren und analysieren werde. Ein knappes, thesenartiges Fazit wird mein Referat beschließen.

Mein Beitrag ist als ein Versuch zu verstehen bzw. als ein Ausloten des Potentials, das eine weitere Beschäftigung mit dem Einsatz tierischer Nationalallegorien in der frühneuzeitlichen Flugpublizistik haben könnte.

## 1. Die Bandbreite tierischer Nationalallegorien – Versuch einer Typologie

### a. Wappentiere

Wappentiere waren eine besonders beliebte Form der tierischen Nationalallegorie. In der Gillray-Karikatur ist sie durch den britischen Löwen, den doppelköpfigen deutschen Reichsadler, der künftig für das habsburgische Österreich stand, und den gerupften preußischen Adler vertreten.

Wappentiere symbolisieren in aller Regel positiv besetzte Eigenschaften, insbesondere Hoheit, Stärke und Wehrhaftigkeit. Sie wurden nicht einfach gewechselt, sondern waren langfristig mit einem Herrscher, einer Dynastie oder einem Herrschaftsgebiet verbunden. Der Übergang von einer tierischen Herrscherallegorie zu einer tierischen Nationalallegorie konnte dabei fließend sein. Oft ist nicht klar erkennbar, ob ein Wappentier ausschließlich oder in erster Linie den Herrscher repräsentieren soll oder sein Land bzw. seine Untertanen. Eine derartige Uneindeutigkeit kann durchaus erwünscht sein.

Eine stärker personenbezogene Verwendung des Löwen als Wappentier ist anzunehmen, als Gustav II. Adolph von Schweden in der protestantischen Flugpublizistik als der „Löwe aus Mitternacht“ gefeiert wurde. Aber auch hier war eine Übertragung des Wappentiers vom Monarchen auf das Land denkbar, wie z.B. das Titelpupfer der „Dissertatio de ratione status in Imperio nostro Romano-Germanico“ des Hippolithus a Lapide alias Bogislaw von Chemnitz von 1647 zeigt (Abb. 2): Der auf der Weltkugel balancierende Reichsadler wird von zwei Menschen attackiert. Der eine steht, erkennbar an den bourbonischen Lilien, für Frankreich, der andere, an Don Quijote erinnernde Mann steht für Spanien. Schweden dagegen ist durch den Löwen repräsentiert, bei dem es sich nicht um Gustav Adolph handeln kann, der bereits 1632 gefallen war.

Das Frontispiz ist gleichzeitig ein Beispiel für die Verwendung des Adlers als Repräsentant für das Reich. Dabei konnte dieser als Doppeladler auftreten und dann einen expliziten Bezug zum Römischen Kaiser akzentuieren. Oder, wie in diesem Beispiel, mit nur einem Kopf, und dann primär auf das Deutsche Reich bezogen sein. Aber auch hier schwingt die universale Dimension des Reichs mit, denn der Adler steht auf einem Globus. Allerdings hat er offenbar mit Gleichgewichtsproblemen zu kämpfen.

Ein Vorteil des Einsatzes von Wappentieren war, dass sie, eben durch die Wappen, bestens als Repräsentationen eines Herrschers, eines Landes oder einer Nation eingeführt waren. Publizisten konnten also an eine bereits etablierte Zuordnung anknüpfen. Ein Nachteil dagegen war, dass die attraktivsten Wappentiere – eben Adler und Löwe – mehrfach vergeben und unter Umständen dann doch nicht klar zuzuordnen waren. Das konnte zu einer Verdrängung führen, wie in dem Flugblatt „Der Mitternächliche Löwe / welcher in vollem Lauff durch die Paffen Gasse rennet“ (Abb. 3). Der Löwe steht erneut für Gustav Adolf, der fliehende Adler für den Kaiser bzw. die kaiserlichen Truppen. Der ebenfalls fliehende Bär hätte aber eigentlich ein Löwe sein müssen. Denn er steht für Bayern bzw. Kurfürst Maximilian von Bayern, dessen Wappentier ebenfalls der Löwe war. Da der Löwe aber bereits „besetzt“ war, wich der Publizist auf den dem Bayern wortähnlichen Bären aus.

Der als tierische Nationalallegorie „erfolgreichste“ Löwe war aber wohl der britische Löwe, der nach meinem Eindruck sowohl den schwedischen Löwen als auch den Leo belgicus in den Schatten stellte. Dass Letzterer verschwand, hatte freilich primär andere, gleich noch zu erläuternde Gründe.

### b. Etymologische Ableitungen

Der Hahn verdankt seine Karriere als französische Nationalallegorie der Doppelbedeutung des lateinischen Worte Gallus, das sowohl einen Gallier, also Bewohner Galliens, als auch einen Hahn bezeichnen konnte.

Die französischen Könige aus den Häusern Valois und Bourbon griffen freilich für ihre Herrschaftsrepräsentation und Propaganda in viel stärkerem Maße auf eine Pflanzenallegorie, nämlich die in ihrem Wappen enthaltenen königlichen Lilie, als auf die Tierallegorie des Hahns zurück. Vereinzelt taucht der Hahn aber an durchaus prominenter Stelle auf. So bildet er in den Kapitellen der Säulen im Spiegelsaal des Versailler Schlosses zusammen mit der Sonne und den Lilien gewissermaßen eine Trinität, die für den regierenden Ludwig XIV., die königliche Dynastie und die französische Nation als Nachfahren der Gallier steht (Abb. 4). Die klare Bindung an die Gallier war auch ein Grund, warum der Hahn für die Königsdynastie, die für sich fränkische, also germanische, Ursprünge reklamierte, weniger attraktiv war.

Insofern besaß der Hahn in stärkerem Maße als die bislang betrachteten herrscherlichen Wappentiere das Potential für eine Nationalallegorie unabhängig vom Herrscher. Gerade deswegen konnte er im Gefolge der Französischen Revolution an Popularität gewinnen, als die konstitutionelle Monarchie und die Republik verstärkt an das gallische Erbe anknüpften. Zudem erschien der wachsamer Hahn als ein geeignetes Emblem der von innen wie äußeren Feinden bedrohten, wehrhaften Republik. Napoleon dagegen empfand den Hahn als ungeeignet zur Repräsentation seines Kaisertums und griff auf den Adler als Wappenvogel zurück, während bei der neuen Dynastie der Napoleoniden die Bienen an die Stelle der bourbonischen Lilien traten.

Die Zurückhaltung der französischen Herrscher gegenüber dem Hahn als Emblem hatte gute Gründe. Denn abgesehen von seinen gallischen, nicht fränkisch-germanischen Bezügen wies der Hahn einige Ambivalenzen, ja potentielle Schwächen auf: Ein Hahn mochte zwar mutig und wehrhaft sein, aber er konnte auch als stolz, im Sinne von überheblich, dargestellt werden – und damit als Verkörperung der Todsünde der Superbia. Schließlich war es üblich, einen Hahn zu rupfen, zu schlachten oder durch Kastration zum Kapaun zu degradieren. Gerade diese Schwächen machten den Hahn aus Sicht gegnerischer Publizisten äußerst attraktiv, um als Verkörperung Frankreichs verwendet zu werden

### **c. Geographische, kartographische und naturräumliche Ableitungen**

Primär geographisch bzw. kartographisch lässt sich der Leo Belgicus herleiten, der im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts und in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts eine steile, aber kurze Karriere erlebte. Beim Leo Belgicus gab es zwar auch heraldische Anknüpfungspunkte, da der Löwe in den Wappen mehrerer niederländischer Provinzen seinen Platz hatte. Seine eigentliche Geburtsstunde sind aber die 1540er Jahre, als durch die territorialen Erwerbungen Karls V. das Gebiet der niederländischen Provinzen – jedenfalls mit einigem guten Willen – die Form eines Löwen angenommen hatte (Abb. 5).

Der Leo Belgicus stand, wie beim Wappentier Löwe üblich, für Macht und Stärke, aber auch für die Einheit des seit den 1560er Jahren durch den Achtzigjährigen Krieg zerrissenen Landes; in diesem Sinne konnte der Leo Belgicus auch appellativen Charakter entfalten. Mit der Unabhängigkeit der nördlichen Provinzen, die Spanien im Waffenstillstand von 1609 faktisch und im Frieden von Münster 1648 definitiv anerkannte,

verlor der Leo Belgicus aber letztlich seine Basis. Claes Janszon Visscher versuchte 1648 eine Reduktion des Leo Belgicus auf die Provinz Holland, die die unbestrittene Führungsrolle in der Republik der Vereinigten Niederlande einnahm. Diese Variante setzte sich aber nicht durch.

In der feindlichen Publizistik wurden die Niederländer üblicherweise nicht durch den Löwen, sondern durch niedere, insbesondere amphibisch lebende Tiere dargestellt, wie eben in der Gillray-Karikatur durch Frösche. Darin kann man einerseits eine Anspielung auf die naturräumlichen Gegebenheiten der Niederlande sehen, andererseits aber auch auf die angeblich unedle Herkunft der Niederländer, deren Staatswesen nicht der monarchischen Norm der Epoche entsprach, sondern als Krämerrepublik diffamiert werden konnte.

### **d. Die heimische Tierwelt**

In der Karikatur von 1806 finden sich auch einige Beispiele dafür, dass ein Tier, das als spezifisch für die Fauna eines Landes galt, für eine Nationalallegorie herangezogen wurde. Namentlich trifft dies auf den russischen Bären zu. Der europäische Braunbär war zwar am Beginn des 19. Jahrhunderts noch weiter verbreitet als im 21. Jahrhundert. Größere Populationen gab es aber v.a. im Norden und Osten des Kontinents, sodass es nahelag, die führende Macht des Nordens, eben Russland, zu dessen bekanntesten Exportprodukten Pelze zählten, durch einen Bären zu symbolisieren. Auch der russische Bär war eine ambivalente Nationalallegorie. Er konnte für Größe und Stärke stehen, aber auch für eine gewisse Tumbheit, galt jedenfalls als weniger edel als der Löwe.

Klar ist die Ableitung aus der einheimischen Fauna im Fall der die Vereinigten Staaten von Amerika repräsentierenden Klapperschlange, der aber, wenn ich recht sehe, ebenso wenig eine größere Karriere als Nationalallegorie bescheiden war wie dem portugiesischen Wolf, der hier vermutlich durch die vergleichsweise hohe Population des iberischen Wolfs im nördlichen Teil Portugals inspiriert war.

Das in der Gillray-Karikatur Spanien symbolisierende Maultier kann getrost als Schindmähre charakterisiert werden. Ich sehe in der Darstellung eine ironisierende Anspielung darauf, dass Spanien als das Herkunftsland edler Reittiere galt. Zudem bestand

im frühen 19. Jahrhundert bereits eine gewisse Tradition für das Pferd als spanische Nationalallegorie.

Es gab auch Versuche, für Schweden eine tierische Nationalallegorie aus der heimischen Tierwelt abzuleiten, und zwar in Gestalt des Vielfraßes, eines in Nordeuropa, Nordasien und Nordamerika verbreiteten Großmarders. Der Vielfraß bot aus der Sicht eines gegnerischen Publizisten einige vorteilhafte Ansatzpunkte, um Schweden herabzusetzen. Er war schon vom Namen her eindeutig negativ besetzt, und er war ein landesspezifisches Tier, jedenfalls ein Tier, das ausschließlich im Norden lebte. Freilich barg die Seltenheit des Vielfraßes auch ein Problem. Denn sein Wiedererkennungswert in einer Karikatur war denkbar gering. Außerdem passte er als schwedische Nationalallegorie nur eine bestimmte Konstellation, in der man der expandierenden Großmacht Schweden Gier und Unersättlichkeit, konkret einen unmäßigen Länderhunger, unterstellen konnte. Es ist von daher kein Zufall, dass die Flugschrift „Der Schwedische Viel-Fraß“ 1644, in der Endphase des Dreißigjährigen Krieges, erschien und 1658, während des Nordischen Krieges, in dessen Verlauf das schwedische Reich seine größte territoriale Ausdehnung erreichte, nachgedruckt wurde (Abb. 6). Das 1644 abgebildete Tier sieht freilich einem Wolf ähnlicher als einem Vielfraß.

Aber auch Tiere mit einer ausgesprochen weiten Verbreitung, die daher prima vista kaum einem bestimmten Land zuzuordnen waren, konnten für herabsetzende tierische Nationalallegorien verwendet werden, wie in der Gillray-Karikatur die Ratten für die Rheinbundstaaten.

In diese Kategorie gehört eine weitere deklassierende Tierallegorie, die in der britischen Publizistik für die Niederlande verwendet wurde: das Schwein. Hierbei handelt es sich um ein britisches Spezifikum, das sich mit der Ähnlichkeit des englischen „Boar“ für „Schwein“ und dem niederländischen „Boer“ für „Bauer“ erklären lässt. Ebenso kam es in der antiniederländischen britischen Publizistik vor, dass die Anrede der niederländischen Generalstaaten, der „Hochmögenden“, zu „Hogenmogen“ verballhornt und auf diese Weise eine Assoziation zu Schweinen – „Hogs“ – hergestellt wurde.

Auch Frösche sind eine sehr weitverbreitete Tierart. Warum sie in der britischen Publizistik den Niederländern zugeordnet wurden, habe ich oben erläutert. Dass in Großbritannien im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts Frösche verstärkt mit Frankreich

assoziiert wurden, war eine Anspielung darauf, dass die Franzosen „Froschfresser“ seien.

## 2. Zwischenfazit

In der frühneuzeitlichen Publizistik findet sich eine Vielzahl von tierischen Nationalallegorien. Deren Ursprünge waren so vielfältig wie ihre Ausprägungen. Manche waren stark situationsbezogen, lassen sich nur kurzzeitig nachweisen und hatten eine geringe Verbreitung. Andere waren weitverbreitet und wurden jahrhundertlang verwendet. Auf ein Land, eine Nation, eine Herrschaft konnten nacheinander oder zeitgleich unterschiedliche Tierallegorien angewendet werden. Es gab eher unspezifische Tierallegorien, die auf verschiedene Nationen bezogen wurden, und solche mit einer weitgehend exklusiven Zuordnung. Manche tierische Nationalallegorien wurden von Publizisten aus ganz Europa genutzt. Daneben finden sich aber auch Zuschreibungen, die ausschließlich oder vornehmlich in einem Land verwendet wurden. Zu große Originalität konnte der Durchsetzung einer tierischen Nationalallegorie abträglich sein – wenn das verwendete Tier eher unbekannt war.

Manche tierische Nationalallegorien waren grundsätzlich positiv besetzt, wie insbesondere die mit Hoheit, Stärke und Macht assoziierten Wappentiere, ohne dass dies eine ironisierende Verwendung ausgeschlossen hätte. Andere tierische Nationalallegorien waren neutral oder ambivalent, wie etwa der gallische Hahn. Wieder andere waren von vornherein und dezidiert negativ besetzt, da sie sich solcher Tiere bedienten, die allgemein als Schädlinge, als ekelregend oder unedel galten, wie Ratten, Frösche und Schweine.

\*

An dieser Stelle schließt mein „First Draft“. Mein Referat am 19. Mai wird in einem dritten Teil anhand ausgewählter Fallbeispiele genauer darauf eingehen, wie tierische Nationalallegorien in der frühneuzeitlichen Flugpublizistik eingesetzt wurden. Dabei werde ich nicht zuletzt der Frage nach ihrer Bedeutung für den Aufbau und die Entwicklung nationaler Stereotypen nachgehen. Schließen werde ich mit einem thesenartigen Fazit.



Anhang:



Abb. 1: James Gillray: The Valley of the Shadow of Death. London 1808. URL: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1868-0808-7682](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1868-0808-7682) (30.04. 2021).



Abb. 2: Bogislaw Chemnitz/ Hippolithus a Lapide: Dissertatio de ratione status in Imperio nostro Romano-Germanico. Freystadt [= Amsterdam] 1647, Titelkupfer.



Abb 3: Der Mitternächtliche Löwe / welcher in vollem Lauff durch die Pfaffen Gasse rennet. O.O. 1632. URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb00100314?page=1> (30.04. 2021).



Abb. 4: Schloss Versailles, Spiegelsaal, Kapitelle (Detail). Wikipedia.



Abb. 6: Rossomalza, Das ist / Der Schwedische VielFraß. O.O. 1644, Titelblatt.



Abb. 5: Pieter van den Keere: Leo belgicus. O.O. 1617. Wikipedia.

## Curriculum Vitae

Matthias Schnettger wurde mit einer Arbeit zur Entwicklung der Reichsverfassung nach dem Westfälischen Frieden 1994 in Münster promoviert (*Der Reichsdeputations-tag 1655–1663. Kaiser und Stände zwischen Westfälischem Frieden und Immerwährendem Reichstag*. Münster 1996). Von 1995 bis 2005 war er als Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Europäische Geschichte in Mainz tätig. Er habilitierte sich 2004 in Frankfurt am Main mit einer Studie über die Beziehungen der Republik Genua zum frühneuzeitlichen Reich („*Principe sovrano*“ oder „*civitas imperialis*“? *Die Republik Genua und das Alte Reich in der Frühen Neuzeit [1556-1797]*. Mainz 2006). Von 2005 bis 2006 war er Gastdozent am Deutschen Historischen Institut in Rom. Seit 2006 ist Matthias Schnettger Professor für Geschichte der Frühen Neuzeit an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Zu seinen Forschungsschwerpunkten zählen das Heilige Römische Reich deutscher Nation und Italien, gerade auch im Hinblick auf die vielfältigen transalpinen Beziehungen und Transferprozesse. Sein besonderes Augenmerk gilt dabei den mindermächtigen Republiken und Dynastien. Hier nimmt er verstärkt die Rollen der weiblichen Dynastiemitglieder in den Blick. Zu seinen wichtigsten Publikationen gehören mehrere Bände zur Geschichte Reichsitaliens (z.B. *L'Impero e l'Italia nella prima età moderna / Das Reich und Italien in der Frühen Neuzeit*. Bologna/Berlin 2006, hg. mit Marcello Verga), ein Sammelband zur Geschichte der frühneuzeitlichen Kaiserinnen (*Nur die Frau des Kaisers? Kaiserinnen in der Frühen Neuzeit*. Wien 2016, hg. mit Bettina Braun und Katrin Keller), ein knapper Überblick über den Spanischen Erbfolgekrieg (*Der Spanische Erbfolgekrieg. 1701-1713/14*. München 2014) und eine Synthese der frühneuzeitlichen Reichsgeschichte (*Kaiser und Reich. Eine Verfassungsgeschichte 1500-1806*. Stuttgart 2020). Matthias Schnettger gehört zu den Gründungsherausgebern des Online-Rezensionsjournals *sehpunkte* (seit 2001).

Vollständige Publikationsliste unter

<https://neueregeschichte.uni-mainz.de/files/2021/02/Snettger-Publikationen-02-2021.pdf>

## »Ye Caledonian Beauties« – Personifikationen des Nationalen im schottischen Arkadien

Stefanie Acquavella-Rauch (Mainz)

*You Beaus and Belles so fine and fair,  
Here learn to love, and be sincere;  
True Passion Nature still imparts,  
Nor values Bodies without Hearts;  
You falsly vow, and whine, and sigh,  
And make no Conscience of a Lye;  
Oh! How can Beaus fair Belles deceive?  
Or why will Belles fine Beaus believe?*

*Love's brightest Flames warm Scottish Lads,  
Tho' coolly clad in High-land Plads;  
They scorn Brocade, who like the Lass,  
Nor need a Carpet, if there's Grass;  
With Pipe and Glee each Hill resounds,  
And Love that gives, can heal theirs Wounds.  
The bonny Lass of Peatie's Mill  
Shews Wit's a Fool, when Nature will;  
Who pities not the Swain's Despair,  
That hears, The Bush a boon Traquair:  
Or him that loves, yet cannot say,  
If Bessy Bell, or Mary Gray?<sup>13</sup>*

Diese Zeilen stellte William Thomson der 1733 erschienenen zweiten Ausgabe seiner im Jahr 1725 erstmals gedruckten Sammlung *Orpheus Caledonius* voran – und stimmte damit die Leser\*innen auf den zu erwartenden Inhalt ein. Vor dem Hintergrund der Sammlung scheinen die Gattungsgrenzen zwischen Gedicht und Lied zu

---

<sup>13</sup> Thomson, *Orpheus Caledonius*, S. [V].

verschwimmen, sind sie doch stilistisch an die einzelnen Bestandteilen der Sammlung angelehnt und spielen auf diese an. Nun ist Thomsons Sammlung in mehrerer Hinsicht paradigmatisch für eine Vielzahl von Drucken, die seit dem 17. Jahrhundert in Großbritannien veröffentlicht wurden.

In den folgenden Minuten geht es mir darum, gleichsam vom Großen ins Kleine gehend aufzuzeigen, wie diese Sammlungen erstens parallel zum Verlust bestimmter im Politischen, Wirtschaftlichen und Kulturellen als ›national‹ zu charakterisierender Elemente als »the invention of tradition«<sup>14</sup> gedeutet werden können, um mit Morag J. Grant zu sprechen. Zweitens geht es mir darum, der damit zusammenhängenden Bedeutung eben jener fluiden Gattungsgrenzen zwischen Musik und Poesie nachzugehen und sie im musikkulturgeschichtlichen Kontext einzuordnen. Auf textlicher Ebene will ich drittens nachzeichnen, wie verschiedene Personifikationen des Nationalen sprachlich in ein schottisches Arkadien eingepasst werden, womit sozusagen eine nationale Konnotation in eine europäische Idee integriert wird und gleichzeitig die übergeordnete Anschlussfähigkeit der eigenen Kultur in größere Zusammenhänge demonstriert wird.

### 1. »The Invention of Tradition« – oder: zur kulturellen Neuverordnung Schottlands im 17. und 18. Jahrhundert

Der Beginn der englisch-schottischen Personalunion im Jahr 1603 hatte weitreichende Folgen für Schottland, das zuvor mit eigener Regierung, eigener Rechtsprechung, eigenem Königshaus, klar definiertem Territorium, eigener Sprache und eigener Kultur wohl durchaus als ›Nation‹ bezeichnet werden konnte. Mit der zunehmenden Umsiedelung derartiger nationentragender Elemente – etwa der königlichen Residenz – kam es im Laufe des 17. Jahrhunderts immer wieder zu politisch oder religiös motivierten Unruhen, die letztlich auch die länger bestehenden innernationalen Unterschiede zwischen den Lowlands und den Highlands immer deutlicher hervortreten ließen. Parallel finden sich zunächst von London ausgehend erste Spuren als ›Scotch‹ bezeichneter

---

<sup>14</sup> Morag J. Grant, *Invented tradition or old acquaintance? Scottishness and Britishness in the 19th century reception of Auld Lang Syne*, in: *Music and the Construction of National Identity in the Nineteenth Century*, hrsg. von Beat A. Föllmi, Nils Grosch und Mathieu Schneider, Baden-Baden – Bouxwiller 2010 (Collection d'études musicologiques. Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 98), S. 81–89; 82.

Lieder, die erstmals von John Playford in verschiedene Sammlungen aufgenommen und veröffentlicht wurden.<sup>15</sup> Im Jahr 1700 ließ Henry Playford schließlich in London die erste Sammlung drucken, die als ausschließlich als schottisch bezeichnet wurde: *A Collection of Original Scotch Tunes*.

Tunes, songs and poems in mit einem derartigen nationalen Marker versehenen Sammlungen werden in der Forschung zu schottischen Balladen und Liedern häufig als Teil einer linearen Entwicklung interpretiert, deren Beginn allerdings zu einem späteren Zeitpunkt verortet und mit einer anderen Ausdeutung verbunden wird:

Song collections by Allan Ramsay (between 1718 and the 1730s) and by William Thomson (*Orpheus Caledonius* of 1725), amongst several others, appeared earlier in the century, but the 1770s and '80s witnessed the beginning of a sustained period of songbook publication lasting until the middle of the nineteenth century.<sup>16</sup>

Das Sammeln und Veröffentlichen wird dabei als Akt des ›Kreierens‹ und Sichtbarmachens der eigenen kulturellen Nation ausgedeutet, nachdem die letzten Elemente nationaler Eigenständigkeit mit der Auflösung des schottischen Parlaments verschwunden waren, Großbritannien als neue Nation gegründet wurde und die Personalunion mit dem Haus Hannover weitere Diskussionen um die kulturell-nationale Identifikation mit sich gebracht hatte. Vorliegende Studien nehmen dabei vor allem eben jenes Repertoire in den Blick, das diese Sichtweise unterstützt, wobei insbesondere Ramsay und Thomson, aber beispielsweise auch die Rolle reisender italienischer Musiker kritisch beleuchtet werden.<sup>17</sup> Auch wenn beispielsweise Paul F. Moulton in seiner Dissertation *Imagining Scotland in Music*<sup>18</sup> eine gute generelle Übersicht bietet, so spielt der

---

<sup>15</sup> *The English Dancing Master* (London, 1650), *Musick's Delight on the Cithern* (London, 1666), *Apollo's Banquet* (London, 1669).

<sup>16</sup> Kirsten McCue, *Thomson's collections in their Scottish cultural context*, in: *Haydn-Studien VIII/3* (2003), S. 305–324; 318.

<sup>17</sup> Vgl. z.B. Gelbart 2012 und 2007, Newman 2002, Rieuwerts 2006, Talbot 2015, Zenzinger 1998.

<sup>18</sup> Paul F. Moulton 2008, S. 60–73.

Faktor einer englischen Nachfrage bzw. der Rezeption vermeidlich schottischer Tunes im London in der Mitte des 17. Jahrhunderts kaum eine Rolle.

### Übersicht Sammlungen Moulton

Es lohnt sich allerdings, die übliche Sichtweise um den oben genannten Aspekt zu erweitern. Dann stehen die Sammlungen des 18. Jahrhunderts in einem leicht veränderten Kontext: Sicherlich spielten die politischen, wirtschaftlichen und letztendlich nationalen Veränderungen eine wesentliche Rolle in Bezug auf das Neuüberdenken der schottischen Identität und bezogen auf eine neue Motivation, gerade Melodien, Texte und Lieder in das Medium der Schriftlichkeit zu übertragen – und selbst zu schaffen. Dennoch gab es eben ausgerechnet in London schon rund 50 Jahre zuvor erste Zeugnisse, wie schottische Kultur ›außen‹ wahrgenommen wurde und auch dort nach den eigenen Vorstellungen stilisiert wurde.

### 2. Fluiden Gattungsgrenzen zwischen Musik und Poesie

Das Begründen einer schriftlichen schottischen Musikkultur besteht aus mehreren Säulen, die Moulton mehr oder weniger zusammenfasste und die parallel in der Balladenforschung nicht ganz vollständig betrachtet werden *Literatur*. Es handelt sich um jenes Zusammenstellen von tunes, songs und poems, wobei die eigentlich klaren Gattungsgrenzen in genau diesen Sammlungen eben verschwimmen. Die Bandbreite reicht also von Zusammenstellungen reiner Noten, gedacht zum mehr oder weniger häuslich-halböffentlichen Musizieren, über solche, in denen Noten und Texte kombiniert erscheinen (teilweise wird aber nur die erste Strophe beigegeben) bis hin zu solchen, in denen die Musik gänzlich fehlt. Sammlungen wie *ergänzen* präsentieren lediglich die Texte, die dadurch als Poems erscheinen. Zum Teil – wie bei Ramsay – wird in der Leser\*innenschaft die Kenntnis der dazugehörigen Musik vorausgesetzt, was wiederum einen interessanten Blick auf bestimmte nicht-schriftliche kulturelle Praktiken des 18. Jahrhunderts lenkt. *Rieuwerts und Moulton*

Erklärbar ist das sicherlich u.a. auch aus finanzieller Hinsicht, war ein kombinierter Druck von Musik und Text doch deutlich teurer als derjenige von reinem Text oder reiner Musik.

*Subskribentenlisten und Leserschaft; Druckorte*

*Aufbau Sammlungen; schottische Nationalideen vs. neue britische Identität*

Generell zeigen die Sammlungen also sowohl auf musikalischer als auch auf textlicher Ebene, wie die Sammlungen als Medium dazu dienten, Schottland und die schottische Kultur innerhalb des neuen staatlichen Gefüges Großbritanniens zu verhandeln.

### 3. Personifikationen des Nationalen sprachlich in ein schottisches Arkadien

Betrachtet man die einzelnen Sammlungen nun abschließend inhaltlich, so wird ferner deutlich, dass es offenbar noch einen weiteren wesentlichen Aspekt für diese Neuverhandlung schottischer Identität und (Musik)Kultur gab. Über mehrere künstlerische Genre hinweg wurde Schottland zum einen in ihrer Eigenständigkeit betont, zum anderen aber auch gezielt in einem europäischen Diskurs verankert.

*Scottish Enlightenment, republic of letters*

Die Verankerung schottischer Nationalideen erfolgt über eine Verlagerung Arkadiens nach Schottland – oder anders ausgedrückt: über das Evozieren arkadischer Assoziationen in einem imaginierten ländlich-ruralen Schottland. Musikalisch wurde das gestützt durch eine bestimmte Form satztechnischer, melodischer und harmonischer Simplizität, die sowohl durch ihre innere Struktur als auch durch das Rückberufen auf eine (angeblich) lediglich verschriftlichte orale Tradition eine sehr spezifische Eigenständigkeit erlangte, die sich deutlich beispielsweise von den musikalisch-pastoralen Idyllen einer Opéra comique unterschied und sehr viel deutlicher auch klanglich zu verorten war.

*Scottish Snap, Beispiel*

Auf der Ebene des Textes wird das Arkadische über bestimmte Marker verankert:

Bei Ramsay begegnen den Rezipient\*innen immer wieder die gleichen Personen mit typisch schottischen Namen wie Nelly, Jean, Jocky oder Willie, zu denen sich die Geschöpfe Arkadiens – Chloe, Phoebus, Lydia oder Cynthia – gesellen. Es entstehen

dadurch pastorale Idyllen, die mittels teilweise auch verklärender Elemente aus ›dem ländlichen und hochländlichen Alltag plastisch gemacht werden.<sup>19</sup>

*Beispiel; sprachliche Elemente: Pseudo-Scots*

Mit der Integration dieser arkadischen Bezüge gelingt es Ramsay erstmals, jene vermutlich zuvor über die englische Rezeption des 17. Jahrhunderts als exotistisch verortete musikkulturelle Tradition Schottlands erfolgreich umzudeuten und für das Nachdenken über die eigene nationale und kulturelle Verortung dienstbar zu machen. So macht er sich – vermutlich eher unbewusst – zudem auch kulturelle Elemente der old alliance Schottlands mit Frankreich zunutze, um die kulturelle Eigenständigkeit einer Region zu verhandeln, die ihren Platz im neuen gesamt-britischen Gefüge zu finden versuchte.

### Curriculum Vitae

Stefanie Acquavella-Rauch studierte Musikwissenschaft, Historische Hilfswissenschaften und Anglistik / Linguistik an der Philipps-Universität Marburg, wo sie 2008 mit einer Arbeit zur Arbeitsweise Arnold Schönbergs promoviert wurde. Danach war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin im Projekt »Opera – Spektrum des europäischen Musiktheaters«, 2009 bis 2016 Akademische Rätin und Oberrätin am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Paderborn und der Hochschule für Musik Detmold. Dort habilitierte sie sich 2016 mit der Arbeit *Musikgeschichten: Von vergessenen Musikern und ›verlorenen‹ Residenzen im 18. Jahrhundert. Amateure und Hofmusiker – Edinburgh und Hannover*. Seit 2016 ist sie (Junior-)Professorin für Musikwissenschaft an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. 2020 schlug sie einen Ruf der Staatlichen Hochschule für Musik Trossingen aus. Ihre Forschungsschwerpunkte reichen von Themen der digitalen Musikedition über musikalische Schaffensprozesse bis hin zur Musikgeschichte Schottlands im 18. Jahrhundert.

---

<sup>19</sup> Acquavella-Rauch 2020, S. 60; vgl. auch Moulton 2008, S. 61.

## Allegory of Russia in the 18th Century Art

Polina A. Chebakova (St. Petersburg)

The emergence of the personification of Russia in art happened in the 18th century – after the perception of elements of European culture took place due to the reforms of Peter the Great. The idea of Russia in an anthropomorphic guise did not arise in Russian culture but was borrowed by analogy from European art. Foreign artists came to Russia, Russian painters went to study abroad, works of European art were imported into the country, foreign literary works, including those devoted to iconography, were translated and published there. An example of this is the "Dictionnaire iconologique..." by Honoré Lacombe de Prezel, translated by Ivan Akimov and published in 1763. It characterizes the iconography of personifications of such countries and lands as France, Italy, Germany, Spain, Holland, England, Armenia, Judea, Russia. There is no description of the personification of Russia in the original book, it was added by the translator. This iconological lexicon contains descriptions of personifications of countries that were already known in Russia by the third quarter of the 18th century. In Russia, personifications of countries appeared much earlier and were directly borrowed from European art. During the time of Peter the Great, foreign and Russian painters who studied abroad brought this tradition with them; some personifications of Russia at the beginning of the century were created by European masters – for example, Georg Gsell, Bartolomeo Carlo Rastrelli.

The personification of Russia appeared in art in connection with events of state significance, which were favorable or unfavorable for the country. The following events, processes, and related plots were a positive reason for the emergence of the personification of Russia:

- accession to the throne of a new sovereign or his coronation (including the coronation of the emperor's wife);
- birth of an heir to the throne;
- transfer of the symbols of power from the previous ruler to the current one;
- honoring the genealogy of the Russian sovereigns;
- birthday of the ruler;
- marriage of members of the imperial family;

- celebration of the new year;
- victory over the enemy in a war or a separate battle, the acquisition of territories, the conclusion of peace;
- diplomatic visit of a representative of a friendly state;
- honoring a nobleman;
- political successes of the emperor and his glorification;
- development of education, enlightenment of the country, the emergence of arts and sciences, the triumph of the state.

The following events and related plots were an unfavorable reason for the appearance of the personification of Russia in works of art:

- death of the ruler, his funeral, and his allegorical ascension;
- unfavorable results of the reign of the deceased predecessor sovereign;
- death of a hero of the country, a nobleman.

The personification of Russia appeared much more often in works of art dedicated to joyful and favorable events for the country, and only occasionally in works about tragic incidents. But even in such cases, an optimistic mood is felt in the works: the death of the ruler is inevitably replaced by the accession to the throne and the coronation of a new sovereign. The death of a worthy ruler, although it takes away the benefactor, is not able to take away from the subjects those benefits that he managed to accomplish in the interests of the state. Russia's lamentations about the poor state of the country and the bleak results of the reign of the "unworthy" tsar are just an interlude before the expected success of the new emperor and his celebration. The personification of Russia in the 18th century was a part of the idea of a prosperous great empire, which was expressed in allegorical form through works of art.

The personification of Russia was not always but most often a woman, most often endowed with symbols of power, often depicted in a crown and mantle. This iconography has been developed since the beginning of the century, since the appearance of the figure of Russia in the art of Peter the Great's time and honoring the state as "Russia, the mother of invincible warriors" (Stefan Yavorsky, 1702). The allegorical image of Russia and its attributes, as well as gender characteristics, changed depending on the political situation in which it was placed. For example, as crowned male warriors, Russia and Sweden were represented at the Temple of Janus during the fireworks in

St. Petersburg on October 22, 1721, and at the fireworks in Moscow on January 28, 1722, to celebrate the Treaty of Nystad. Presumably, Russia and Sweden are personified by two crowned men shaking hands in the allegory of the Treaty of Nystad (B.C. Rastrelli, A. K. Nartov, the 1720s). The Great Northern War was a special time in the history of Russia associated with gaining access to the Baltic Sea, therefore the country was depicted in military armor. Although the 18th century was a period of constant wars for the Russian Empire, Russia was no longer portrayed that way. If at the beginning of the century, during the Peter the Great transformations and continuous wars, Russia was a knight in armor (masculine image), a young girl in military attire (masculine–feminine image), or a girl in a European dress, with the attributes of power (feminine image), then at a later time this iconography was replaced by the image of a gallant court lady in antique dress, accompanying the ruler and obeying him (feminine image), only sometimes with such traditionally masculine attributes as a weapon (feminine–masculine image). Since the time of Catherine I, art has emphasized the "masculine" traits and virtues of rulers especially if they were women. Empress Catherine II (as earlier Elizabeth Petrovna) was portrayed on chariots as triumphant. Such an image of Russia on a quadriga was included in the fireworks program on November 26, 1770, in St. Petersburg in honor of Russia's victories over Turkey and was captured on an engraving based on a drawing by K. Speckle "Act III" - "Russia triumphs its victories" (last third of the 18th century). In the guise of the personification of Russia itself, the traditionally masculine attributes of power and strength (halberd, spear) could occasionally appear. The personification of Russia was most often portrayed as a young woman, and only sometimes she was given the features of age. For example, as Russia-Minerva Catherine the Great is depicted on the cameo by Charles Brown and William Brown ("Allegory of the Russian Victory over Turkey", 1790-1791). There is a pronounced military theme (Russia-Catherine the Great is depicted in a helmet and with a shield in her hand), and the age of the allegorical figure is close to the real age of the elderly empress. In the middle of the 18th century, M.V. Lomonosov (between 1756 and 1761, "Conversation with Anacreon") left one of the few, if not the only, textual description of the personification of Russia in art, where he also mentioned the age characteristic of the figure of Russia. The personification supposed to have "mature age", "a healthy body" like a deity, and show "signs of vivacity". In addition, the poet described the beauty of Russia as "mature", emphasized her maternal essence.

The personification appeared mainly in monumental and decorative painting and engraving, depicting festivals of state importance. These types of art left a certain imprint on the iconography of Russia: in easel painting, individualization of the image is required, which makes it vivid (for example, this category includes one of the rare images of the personification of Russia in easel painting, "Accession to the throne of Catherine II" by Francesco Fontebasso, 1762, State Russian Museum), at the same time, in decorative monumental painting and engraving, the antique-like image of Russia is vague. In these types of art, the features of personification were either exaggerated or conventional.

Vivid images of Russia appeared not in Russian, but European art – including through the introduction of elements of Russian costume. In a kokoshnik, with earrings, in a Russian dress and a fur cloak, Russia is depicted in the allegory of F. Ottens "Peter the Great grants Russia art and science" (1725). J.-B. Le Prince, who lived for some time in Russia, presented the state as a "noble savage" on the engraving "La France et l'Empire, la Pologne et la Russie" (J.B. Tilliard (an engraver), in the book "Voyage en Sibérie..." by J.-B. Chappe d'Auteroche, 1768). By the end of the 18th century, distinctive national features in the form of stylized elements of Russian costume began to appear in the personification of Russia in Russian art. The national identity of the personification of the Russian Empire in the 18th century did not have much significance. Much more important was the state affiliation: the figure of Russia in most cases was endowed with imperial insignia, and the two-headed eagle, as on the state emblem, was the main attribute of personification.

In Europe, the Russian Empire could be depicted with distinctive national features to distinguish the image from several similar personifications with a special attribute. For Russian art, the identification of national traits was irrelevant: it was easy to distinguish it from the personification of another country by the image of the coat of arms; in addition, the personification of Russia, the iconography of which was borrowed from European art, most often appeared alone and only occasionally – accompanied by personifications of other countries or subordinate lands from which it would have to be distinguished. In Russian art, no national features of the image were accentuated. In 18th century Russia, the avoidance of national traits in the personification of the state can be associated with a desire to integrate into the European circle of countries, inheriting the right to ancient culture in general and antique costume in particular. In the second

half of the century, interest in Russian dress at court was based on the will of the empress. Attention to the peasant costume in Russia arose during the period of sentimentalism, towards the end of the century. The national self-determination of the personification of Russia, in turn, in its entirety took place only with the onset of the 19th century. For example, on the medal "People's Militia" by F. P. Tolstoy (1816 – the project, 1834 – the minting of the medal), Russia is depicted by a personification sitting on a throne in a robe and headdress, referring to an old Russian costume. On the medallion "Peace to Europe" by F.P. Tolstoy (1837), in the iconography of the personification of Russia, there was an overlap of national and European features: her magnificent head-dress resembles a city crown, the continuation of which exactly repeats one of the forms of a kokoshnik, and an imperial mantle with images of two-headed eagles is thrown over a stylized Russian dress. Subsequently, in the 19th century, the image of Russia acquired pronounced national features: in addition to the reproduction of the conventional type of Russian woman in personification, the Russian national costume was entrenched in her iconography.

In the art of the 18th century, Russia has acquired a stable image of a rational being who performs actions on his behalf, who is capable of interaction. In the time of Peter the Great, the sovereign could bow before his country but only as an artist in front of his creation. This iconography will not appear anymore in the art of the 18th century: Russia since Peter the Great has bowed before the ruler. The country itself recognized the idea of state and the imperial power that dominates it, and the sovereign put himself above the country. In the second half of the 18th – early 19th century, Russia, as a devoted servant, presented the ruler with symbols of power (S. Torelli, "Portrait of Catherine II"), and even seemed to worship a deity with both hands raised (Monogrammist GW, "Accession to the throne of Alexander I", after 1801). Although Russia remains mostly a passive subordinate figure, the personification sometimes becomes an active participant in the allegorical action – it bows before the ruler, accompanies him, ignites the sacrifice on the altar, takes the heir into its own hands, protects the children – its people. The existence of Russia in an allegorical sense (as a personification) and real (as a state) could not yet be conceived separately from the ruler and his family, with whom the personification of the state was closely linked by some relationships.

The personification of Russia in the art of the 18th century was the guarantor of the significance and reliability of an event on state importance. The presence of the figure



of Russia could justify the policy of the ruler within the country: for example, the image of the tsar–reformer was reinforced and explained by the image of Russia, which he sculpts from stone. The personification of Russia became a link between rulers, often distant and indirect relatives, a bridge between their reigns in the unstable era of palace coups. The image of Russia and its closeness to the ruler served the purposes of legitimizing the rights to the throne of members of the imperial family. The personification of Russia not only glorified the image of the sovereign accompanied by her: she justified his actions, and her presence explained the rightness of the heir to the Russian throne. It was important for the ruler to substantiate his family connection with his predecessors – to strengthen and legitimize the often weak rights to the throne. These purposes were served by the images of the Tree of Genealogy of the Russian rulers and the "conclusion" on the succession to the throne, where Russia was one of the figures. Russia appeared on the image of the coronation of Peter the Great's wife in a misalliance marriage (Catherine I) when it was necessary to emphasize the legality of the marriage and achieve its legitimation. This is how the Russian specificity of the personification of the state manifests itself, the appearance of which in art was often associated with the inheritance of the Russian throne by women, and the personification of Russia accepted the power of its empress – as an example to subjects.

In Russia in the 18th century, from the very beginning, there was an urgent problem of succession to the throne. Peter the Great had daughters and two heirs: one son turned out to be "unworthy", the other, the hope for the future of the empire, died in his early childhood. Peter II, himself barely matured, did not manage to get married. Anna Ioannovna had no children, nor did Elizabeth Petrovna, the daughter of Peter the Great. All the more precious in the eyes of the imperial family and its subjects became every little heir to the throne, born to Peter III and subsequently to his son, Pavel Petrovich. For a dynastic monarchy, the topic of the heir and the fullness of the family has always been relevant. The appearance of a child for a grand-ducal couple was an event of national importance. That is why the figure of Russia was included in the works of art dedicated to the marriage of the grand-ducal couple, and in those in which the fact of the birth of the long-awaited heir was captured. The imperial dynasty in Russia in the 18th century had not very strong family ties with predecessors and arguments in favor of the right to the throne. Therefore, Russia itself had to show its approval and joy – both in the event of the accession to the throne of a new sovereign in the era of palace coups and the event of the birth of a legitimate heir. The personification of Russia emphasized the

legality of the rights to the throne in the event of the birth of an heir, the announcement of an heir (for example, Peter III, who became a pretender to the throne as a teenager), the birth of a member of the imperial family (a potential heir in the future), a retrospective depiction of the birth of an already deceased monarch. In each of these cases, the allegory of Russia personified in one person the national joy and public acceptance of the pretender to rule, thanked heaven for expanding the imperial family. Through art, the legitimization of decisions made by the authorities, the strengthening of the status of young heirs took place, and the personification of Russia was an instrument of influencing public opinion. The personification of Russia throughout the 18th century and at the beginning of the 19th century remained one of the important instruments of imperial politics, one of the images of the spread of public attitudes, an expression of the idea of absolute and all-embracing imperial power.

## Curriculum Vitae

**Name:** Polina A. Chebakova (Polina Aleksandrovna Chebakova)

**Education:** Russian Federation, the History Department at the Saint-Petersburg State University, Art Studies (History of Arts), level of education: second-year Master's student

**Areas of interest:** *Russian art of the 18th century, imperial portrait, engraving of the 17<sup>th</sup>-19<sup>th</sup> centuries, double portrait, iconography of Russian rulers.*

**My research experience and awards:** In 2016-2019, I have been awarded a grant of the President of the Russian Federation to support individuals who have shown outstanding learning abilities. Also, I participated in projects of my scientific advisor Ekaterina Skvortsova supported by the Russian Scientific Foundation (2017-2019) and the Grant of the President of Russia for the Young Ph.D. candidates (2019-2020). I took part in the conference "The Actual Problems of History and Theory of Art" (October 2018) in Moscow. As a result, my article in co-authorship was published in the collection of conference materials (Chebakova P.A., Skvortsova E.A. Sense and Sensibility: The Theme of Friendship in the Russian Portrait Painting of the Enlightenment Era. Actual Problems of Theory and History of Art. 2020. № 10. PP. 230-242). In November 2019 I made a presentation at the conference "Personalities from Peter the Great's Time" (the State Hermitage Museum, Saint Petersburg) and my article "Tsarevich Peter Petrovich's Miniature Portrait inside a Snuff-Box from the State Hermitage Museum Collection: Iconographic Sources and Parallels" was published in the "Transactions of the State Hermitage" series. I attended the conference "The Actual Problems of History and Theory of Art" (St. Petersburg) in 2020. I am currently receiving the St. Petersburg Government Scholarship (2020-2021) and preparing to defend my master's thesis (the title of my dissertation: "Allegory of Russia in the 18<sup>th</sup> Century Art").

## Monströses Italien.

### Caterina de Medici in Agrippa d'Aubignés *Les Tragiques*

#### Dietrich Scholler (Mainz)

Schon ein kurzer vergleichender Blick auf die Staatsbildungsprozesse im Europa der Frühen Neuzeit lässt erkennen, dass Frankreich den benachbarten Nationen, Staaten oder Personenverbänden immer einen großen Schritt voraus war: "Der erste moderne Staat, der sich in Europa für die Dauer ausbildete, war Frankreich",<sup>20</sup> schreibt Hagen Schulze, und er vertritt mit dieser Auffassung sicherlich keine Einzelmeinung. Das Kronland in der Ile de France sei zwar im Vergleich mit den großen Herzogtümern bis ins 12. Jahrhundert klein und von geringer Bedeutung gewesen, aber dafür musste der Herrscher zum Machterhalt keine langen Reisen unternehmen. Außerdem war Paris seinerzeit Sitz des Erzbischofs und der bedeutendsten europäischen Universität. Schon im 13. Jahrhundert bauten die französischen Könige eine moderne Verwaltung auf, die unabhängig von den Fürsten des Landes war, allein dem König unterstand und v.a. effizient zu sein hatte. Als sichtbares Indiz wertet Schulze die Tatsache, dass König Philipp IV. im Jahr 1310 einen Bürgerlichen in das oberste Verwaltungsamt des Großsiegelbewahrs berief.<sup>21</sup> Auf den unteren Verwaltungsebenen wurde das neue Amt des *bailli* eingeführt. Dabei handelte es sich um den obersten Beamten und Vertreter des Königs in einem Bezirk, der Vorgesetzter mehrerer *prévôts* war, die ihrerseits Richter- und Steuerbeamtenfunktionen innehatten. Die genannten staatsbildenden Maßnahmen der spätmittelalterlichen Könige erfolgten nicht immer kontinuierlich, sollten aber gemäß dem von Norbert Elias so definierten Prinzip des *Königsmechanismus* zu einer fortschreitenden zentralistischen Machtkonzentration führen,<sup>22</sup> die als typisch für die französischen Verhältnisse gilt und mit dem Renaissance-König Franz I. einen ersten, vorläufigen Höhepunkt erreichte. Franz I. konkurrierte auf dem Gebiet der Außenpolitik mit dem habsburgischen Kaiser Karl V. um die Vorherrschaft in

<sup>20</sup> Schulze (1994: 19.

<sup>21</sup> Ebd.: 33.

<sup>22</sup> Der deutsche Soziologe versteht darunter eine modernisierte Form des antiken *divide et impera*, das er auf ideale Weise in der Gestalt Ludwigs XIV. verkörpert sieht. Dieser band den potenziell antipodischen Adel an seinen Hof und spielte dabei die unterschiedlichen Parteien gegeneinander aus, so dass sich einzelne Gruppen immer wieder um Unterstützung bittend an ihn wenden mussten. Dadurch wurden Macht und Ansehen des Königs permanent gesteigert, so dass er schließlich als geniale Herrscherpersönlichkeit wahrgenommen wird (vgl. Elias 1983: insbes. 53–87.)

Europa, und von seiner Innenpolitik gingen starke nationenbildende Effekte aus. In dem Edikt von Villers-Cotterêts im Jahr 1539, einer durchgreifenden Justiz- und Verwaltungsreform, wurde das Französische zur allein gültigen Verwaltungssprache deklariert,<sup>23</sup> was in der Geschichts- und Sprachwissenschaft als entscheidende Etappe auf dem Weg zur Durchsetzung und Normierung der französischen Schriftsprache angesehen wird. Paradoxiereise gilt aber Franz I. auch als Wegbereiter für die Italianisierung der französischen Kultur. Neben seinen humanistischen Bestrebungen wird als handfester Grund dafür die im Jahr 1531 arrangierte Heirat zwischen seinem zweitgeborenen Sohn Heinrich und Caterina de Medici genannt. Der später so genannte Heinrich II. wurde 1547 zum König von Frankreich gesalbt. Nach seinem Tod im Jahr 1559 verfiel Frankreich unter der Herrschaft seiner Söhne Franz II., Karl IX. und Heinrich III. in einen Zustand dynastischer Instabilität. Die Söhne waren entweder minderjährig, starben früh oder waren schlicht ungeeignet für die Regierungstätigkeit, was zur Folge hatte, dass die aus Florenz stammende Königinmutter Caterina de Medici das Zepter führte. Ihre Regentschaft fiel in die Zeit der grausamen Hugenottenkriege. Auf Seiten der Protestanten galt sie als besonders hartnäckige Parteigängerin der Katholiken und nicht zuletzt als mitverantwortlich für die Massaker der Bartholomäusnacht.

Das Epos *Les Tragiques* (1616) handelt von den französischen Hugenottenkriegen. Es ist in sieben Bücher unterteilt, deren thematische Titel bereits Auskunft über den Inhalt geben: *Misères, Princes, Chambre dorée, Feux, Fers, Vengeances, Jugement*. Während die ersten fünf Bücher von Kriegsgreueln, von der Willkür der letzten Valois-Könige und von christlichen Märtyrern erzählen, bricht sich in den Büchern VI und VII der göttliche Wille Bahn, der am Ende des Epos triumphierend Einzug hält und der protestantischen Minderheit im Jenseits Gerechtigkeit widerfahren lässt. In den letzten beiden Versen des Werks findet der Ich-Erzähler seine letzte Ruhe im Schoß Gottes: "Tout meurt, l'âme s'enfuit, et reprenant son lieu / Extatique se pâme au giron de son Dieu."<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Gemäß Benedict Anderson wurden die Menschen in diesem Prozess der Nationalisierung der Schriftsprachen "allmählich der Hunderttausende, ja Millionen Menschen in ihrem Sprachbereich gewahr – und gleichzeitig der Tatsache, daß *ausschließlich* [Hervorh., Vf.] jene Hunderttausende oder Millionen dazu gehörten". (Anderson 1983: 51).

<sup>24</sup> D'Aubigné, *Les Tragiques*, VII, 1217–2018, im Folgenden unter Angabe des Buches und der Verse zitiert.

Allegorisch verdichtet wird der katastrophale Zustand Frankreichs in einer viel zitierten Personifikation als traurige Mutter im ersten Buch der *Tragiques* (I, 89–130). Dabei knüpft d'Aubigné an eine literarische Tradition an,<sup>25</sup> die von der Antike über Dante und Petrarca bis in die Frühe Neuzeit zahlreiche Nachahmer fand: In einer pathetischen Apostrophe wird Frankreich als "France desolee" (V. 89) angerufen. Auf der einen Seite übernimmt d'Aubigné den schon von Petrarca in Bezug auf die Konzeptualisierung Italiens verwendeten Aspekt der nährenden Mutter, die der Erde ("terre") gleich Leben spendet ("donnes la vie"), das sie als "fruit de son flanc" dank "mammelle" und "pis blanchissant" mit "doux lait" und "amour maternelle" ernährt und großzieht. Auf der anderen Seite wird dieses positive Bild von der *alma mater* durch den unerbittlichen Kampf getrübt, den sich die Brüder Esau und Jacob liefern. Als Vertreter der katholischen und der protestantischen Religion machen sie den mütterlichen Körper zum Schlachtfeld ihres blinden Hasses, reißen sich gegenseitig die Augen aus und malträtieren die Mutter so lange, bis statt Milch nur noch das Blut des Bürgerkriegs fließt und die sterbende Mutter ihren Söhnen zuruft, dass sie sich fortan von Gift ernähren mögen ("Or vivez de venin, sanglante geniture"). Wie Lestringant gezeigt hat, bildet die Allegorie der französischen Nation das erzählerische Relief für im Textfortgang wiederkehrende Geschichten von 'empirischen' Kriegsmüttern, die auf grausame Weise gefoltert und deren Kinder kaum weniger grausam ermordet werden. Darüber hinaus fungiert sie als zentrale Hintergrundallegorie für die allegorisch organisierte Italienmetonymie in Gestalt der Regentin Catherine de Médicis. Neben dem Cardinal de Lorraine gilt nämlich in den Augen des Erzählers Letztere als Hauptquelle für die Übel Frankreichs, was man unschwer daran erkennen kann, dass d'Aubigné das Bild von der gequälten Mutter am Beginn seines Medici-Porträts wieder aufnimmt: "Voici les deux flambeaux et les deux instruments [Cathérine und der Cardinal de Lorraine] / Des plaies de la France, et de tous ses tourments [...]" (I, V. 723–724). Es fügt sich in dieses Bild, dass Catherine als Giftmischerin charakterisiert wird, die ihr "venin florentin" in die französische "plaie éternelle" (I, V. 745) streut. Dabei fungiert Catherine de Médicis wahlweise als Pars pro Toto für Italien oder Florenz, politisch-geographische Bezeichnungen, die bei d'Aubigné wie Synonyme gebraucht werden. Bei näherer Betrachtung wird die Italien-Metonymie in immer neuen Anläufen auf verschlungene

---

<sup>25</sup> Zu Metaphoriken des Körpers in Bezug auf Staatsbildungsprozesse in der römischen Antike vgl. Koschorke (2008).

Weise metaphorisiert und unter dem übergreifenden allegorischen Konzept des Monstrums ("serpent monstrueux", V. 852; "monstre", V. 858) ins Bild gesetzt, und zwar in Bezug auf äußere Merkmale, auf die materielle Kultur und auf Sitten und Gebräuche.

### Monströses Aussehen

Dass Catherine als Monstrum in Szene gesetzt wird, kommt nicht von ungefähr, sondern kann als Reflex auf die im 16. Jahrhundert zirkulierende Prodigienliteratur interpretiert werden. Das verstärkte Interesse an bizarren Formen der Natur und insbesondere an Missgeburten zeigt sich auch im Aufkommen von Kunst- und Wunderkammern, deren Besitzer gerne monströse Naturalia oder Mirabilia ausstellten. Ein signifikantes Beispiel für das zeittypische Nebeneinander von wissenschaftlich-empirischer Systematik und Wunderglaube stellt das Museum des Ulisse Aldrovandi (1522–1605) in Bologna dar. Aldrovandi war auf der einen Seite einer der bedeutendsten Naturhistoriker seiner Zeit, was aber nicht ausschloss, dass er zugleich ein weit nach Europa ausstrahlender Kenner für die Interpretation merkwürdiger Naturerscheinungen war, darunter auch von Monstrositäten, die ihm mit der Bitte um Analyse und Deutung in großer Zahl zugeschickt wurden.<sup>26</sup>

In *Les Tragiques* werden Äußeres, Worte und Taten Catherines in der Regel auf kulturell überlieferte Muster bezogen. Aber darunter findet sich auch ein partiell individualisiertes Porträt, das die Regentin bei der Morgentoilette zeigt, freilich historisch-mythologisch umsäumt:

*Mais toi, qui, au matin, de tes cheveux épars  
Fais voir à ton faux chef branlant de toutes parts,  
Et déployant en l'air ta perruque grisonne,  
Les pays tous émus de pestes empoisonne,*

<sup>26</sup> Vgl. hierzu im Detail Fischel (2009). Vgl. außerdem Heiles (2010), der in Bezug auf den deutschen Humanisten und Monstrum-Experten Sebastian Brant ebenfalls von zahlreichen einschlägigen Zusendungen berichtet, was er auf die florierende Flugblattkultur zurückführt, in der Monstra als beliebte Darstellungsvehikel schnelle Verbreitung fanden. Sowohl Fischel als auch Heiles heben hervor, dass Monster beliebte Objekte zeitgenössischer Allegorisation waren. Als bekanntestes Beispiel dürfte Martin Luthers Papstesel gelten. Dabei handelt es sich um ein Flugblatt aus dem Jahr 1523, das den Papst als Monstrum mit Eselskopf sowie – u.a. – dem Rumpf einer Frau, Ochsenhuf und Adlerklauen zeigt. Von besonderer epistemischer Bedeutung ist die Abhandlung *Des monstres et prodiges* von Ambroise Paré (1510–1590) aus dem Jahr 1573 (Paré 1971). Paré war gilt als Begründer der modernen Chirurgie und war Chirurg der französischen Könige Heinrich II., Franz II., Karl IX. und Heinrich III und war Agrippa d'Aubigné bekannt.

*Tes crins esparpillés, par charmes hérissés,  
Envoient leurs esprits où ils sont adressés ;  
Par neuf fois tu secoue, et hors de chaque pointe  
Neuf démons conjurés décochent par contrainte.  
(I, 827–834)*

In dieser Morgenszene wird Catherine als Hexe mit monströsem Anstrich porträtiert, wobei das Hauptaugenmerk auf den Zustand ihrer Haare gerichtet wird, die auf groteske Weise unfrisiert erscheinen und von denen magische Kräfte ausgehen. Wild zerzaust bedecken Sie einen Kopf, von dem gesagt wird, dass er sich unruhig, wenn nicht lauernd hin- und herbewegt, was entfernt an Dantes Höllenhund erinnert, der ebenfalls permanent in Bewegung ist. Beim Zurschaustellen der grauen Perücke und der struppigen Mähne werden Pesthauch und böse Geister verströmt, die den Haarspitzen durch neunmaliges Schütteln entlockt werden und die im ganzen Land bis in die letzten Winkel ihre Mordlust austoben. In steigernder Weise eingebettet ist dieses kleine Porträt in zwei Kataloge antiker moralischer und mythologischer Monsterfiguren, die – so die implizite Logik der Szene – dem Ungeheuer Catherine de Medicis nicht das Wasser reichen können, darunter Nero, Sulla, Cinna, Cäsar, der nemeische Löwe, der erymanthische Eber, die lernäische Hydra und Antäus. Zusätzlich gesteigert wird die vernichtende Negativität Catherines dadurch, dass selbst die hier vergleichend katalogisierten Scheusale ihre zerstörerische Antriebskraft nicht so allumfassend auszubreiten vermochten wie die Italienerin auf dem französischen Thron, denn, wie es am Ende in der verdoppelnden Umkehr des Katalogs heißt: "Et les feux de Néron ne furent point des feux / Près de ceux que vomit ce serpent monstrueux [= Catherine]." (V, 851–852)

Eine weitere monströse Facette der Regentin manifestiert sich in ihren übermenschlichen, beinahe kosmischen Kräften. Als vergiftete Erinnye ("l'Erynne envenimée"; V. 889) kontaminiert sie den Himmel und die Lüfte über Frankreich, wenn nicht den ganzen Erdkreis, und zwar durch eine "noire fumée" (V. 890), die ihren Nasenlöchern entweicht und mit dem Hauch der Pest verglichen wird. Sie tötet nicht nur Flora und Fauna, sondern sie ist darüber hinaus auch imstande das Gleichgewicht der Elemente zu zerstören und dabei die Erde in Asche beziehungsweise das Wasser in Blut zu verwandeln. Kurzum, Catherine wird zum Bestandteil eines pandemischen Diskurses. Als ansteckender Fremdkörper im Zentrum der Macht schwächt sie den französischen Staatskörper von innen und bringt die tausend Jahre alte *lex salica* in größte Gefahr.

Wie die lange Geschichte der Ansteckungsdiskurse gezeigt hat,<sup>27</sup> bedarf es solcher mythisierenden Konstruktionen, um im Gegenzug eine kohäsive Wir-Gemeinschaft zu erfinden.

#### **Catherines *boutique de drogues* als Anti-Wunderkammer**

- Sammlungsgedanke in der Frühen Neuzeit (V. 921f.)
- Rückgriff auf materielle Kultur bzw. auf partiell monströse Exponate in Kunst- und Wunderkammern > Gegensemantisierung durch Revitalisierung bzw. Rückversetzung *in statu nascendi*
- Mirabilia, aber im Verbund mit schwarzer Magie

#### **Monströse Taten**

- Zusammenrottung mit Hexenmeistern
- Leichenschändung, Kinderopfer
- schwarze Messen auf dem Friedhof

#### **Funktionen der Monster-Allegorie**

- satirische Herabsetzung, da Abgrund zwischen Ideal und Wirklichkeit
- Ideal: ein souveränes Frankreich in der Tradition des Lex Salica (wird im Text erwähnt); ist nicht gegeben
- Ideal: der innere Frieden; immer wieder aufflammende Bürgerkriege, politische Morde und Verfolgung der Protestanten
- Mater deplorans steht für die Protestanten, die viel Leid erdulden müssen, aber aus diesem Grund das erwählte Volk Gottes sind, das sein irdisches Martyrium im Sinne einer Prüfung ertragen muss. Dafür werden sie beim Jüngsten Gericht belohnt – wie auch der Ich-Erzähler, der im Explicit im "giron" Gottes endet

---

<sup>27</sup> Vgl. dazu jüngst Bronfen (2020).

#### **Curriculum Vitae**

Dietrich Scholler ist Professor für Italienische und Französische Literaturwissenschaft an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Forschungsschwerpunkte: Renaissance- und Barocklyrik, Komödie im 18. Jh, moderner Roman, Fragen der Intermedialität. Er ist Sprecher des Forums für Italienstudien, Projektleiter auf der Forschungsplattform Frühe Neuzeit und Mitherausgeber der Zeitschrift *PhiN. Philologie im Netz* ([www.phin.de](http://www.phin.de)) sowie der Mainzer Schriftenreihe *Romanica*. Aktuelles Forschungsprojekt: „Figurationen des Nationalen in der italienischen Literatur“. Aktuelle Publikationen: *Transitorische Texte. Hypertextuelle Sinnbildung in der italienischen und französischen Literatur*. Göttingen: V&R 2017; (Mhg.) *Parthenope – Neapolis – Napoli. Bilder einer porösen Stadt*. Göttingen: V&R 2018; (Mhg.) *Traumwissen und Traumpoetik von Dante bis Descartes*. Göttingen: V&R 2020; (Mhg.) *Italienische Literatur im Spannungsfeld von Norm und Hybridität*. Bern: Lang 2021.

## Germania-Allegorien in Heroiden und heroidenähnlicher Dichtung der Frühen Neuzeit

Teresa Baier (Frankfurt a.M.)

Gegenstand meines Forschungsprojektes ist die Interpretation von Germania-Allegorien in Heroidenbriefen und heroidenähnlicher Dichtung der Frühen Neuzeit. Germania-Allegorie meint das personifizierte Deutschland, das als redende, handelnde oder angesprochene Figur eine Rolle spielt, Frühe Neuzeit in meinem Falle einen Zeitraum von ca. 1530 bis ca. 1700.

Im Folgenden soll ein Überblick erfolgen über die Genese eines deutschen Nationalbewusstseins, über die Germania-Allegorie sowie über die Textgattung der Heroide.

### Erwachendes Nationalbewusstsein und Nationalallegorie Germania

In nahezu allen Gattungen gelehrter und volkstümlicher Repräsentationsformen des 16. und 17. Jahrhunderts finden sich leidenschaftliche Beschwörungen eines geliebten Vaterlandes, welches verehrt, gefördert und bei Bedarf mit allen Mitteln gegen physische Bedrohungen, aber auch gegen die Schmähungen missgünstiger Konkurrenten verteidigt werden muss. Ebenso patriotisch wie Engländer, Franzosen, Italiener und Spanier agierten spätestens seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert auch deutsche Humanisten. Dabei gilt es immer zu beachten, dass der Deutschland-Begriff zu jener Zeit kein (primär) politischer Terminus war, dass er sich nur partiell mit dem Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation deckte und vielmehr ideell-präskriptiv als realistisch-deskriptiv ein ständeübergreifendes Solidaritätsgefühl beschwor.

Das Heilige Römische Reich war ein heterogener Verband zahlreicher Territorialfürstentümer und Reichsstädte ohne durchweg eindeutige Grenzen und beruhte auf einer äußerst komplexen Abstufung von persönlichen Treueverhältnissen zwischen einzelnen Herrschern und Untertanen. Eine einheitliche Verfassung gab es nicht, da die einzelnen Regionen und Bürgerschaften weitgehend an ihren traditionellen partikularen Rechten, Organisationen und Bräuchen festhielten. Erst im Verlaufe eines langen Prozesses formierte sich das aus heutiger Sicht transnationale Gebilde zu einem Reich, welches zunehmend mit dem Attribut „deutsch“ gekennzeichnet wurde. 1495 trug Maximilian I. mit einigen grundlegenden Maßnahmen zur Einheitsstiftung bei, indem er

Reichsinstitutionen schuf, die bis 1806 in Kraft blieben, allerdings in der Regel nur die deutschen Reichsglieder betrafen. Gemeinsame Sprache, gemeinsame Institutionen und besonders die Verteidigung der eigenen „Libertät“, d. h. der ständischen Mitwirkungsrechte gegenüber einem mehr dynastisch als national einzuordnenden habsburgischen Kaiser, nämlich Karl V., bewirkten zu Beginn der Neuzeit die Herausbildung eines stärkeren politischen Solidaritätsgefühls.

Im Zuge des aus Italien einströmenden Humanismus erwachte in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bei den oftmals zur bürgerlichen Elite zählenden Gelehrten das Bedürfnis, den Stolz auf die eigene *patria* auch national zu fundieren. Die Italiener, deren Italien in zahlreiche Stadtstaaten, Herzogtümer und Königreiche aufgesplittet war, nahmen als Erben der Römer wie selbstverständlich kulturelle Superiorität für sich in Anspruch und versahen alles Fremde gern mit dem Etikett des Rückständigen und Barbarischen. Eine Generation von deutschen Gelehrten, meist um 1450 geboren, kam bei Studienaufenthalten an italienischen Universitäten erstmals mit den dort gerade wiederbelebten *studia humanitatis* in Kontakt, wurde aber auch mit den genannten Vorurteilen konfrontiert und reagierte zunächst beschämt darauf. Als nun zwei lange Zeit verschollene Schriften des Tacitus, die *Germania* und die ersten Bücher der *Annalen* mit der Erwähnung des Cheruskerfürsten Arminius wieder an Licht kamen, sahen sich auch die Deutschen auf einmal im Besitz einer heroischen (vorchristlichen) Vergangenheit, welche sie den Italienern entgegenhalten konnten. Im ganzen gebildeten Europa wetteiferten die Gelehrten, ihrem jeweiligen Land eine möglichst prestigeträchtige Geschichte zu verschaffen und schreckten bei der Konstruktion illustrierender Stammbäume vor keinem Kunstgriff der Phantasie zurück. Tacitus' kleine ethnographische Schrift, welche die karge, selbstgenügsame Lebensweise der Germanen mit dem fortschreitenden Luxusstreben der Römer der Kaiserzeit kontrastiert, ließ sich sowohl von den Italienern als auch von den Deutschen je nach Bedarf zur Fremd- bzw. Selbstbestimmung instrumentalisieren und als Dokument einer glorreichen oder finstern-barbarischen Vergangenheit deuten.

Um die Mitte des 15. Jahrhunderts trafen folglich mehrere Faktoren aufeinander, welche sich zu einem argumentativen Komplex verdichteten und kaum unabhängig voneinander zu denken sind. Sie lassen sich schlagwortartig umreißen: Gravamina der deutschen Nation – Türkenkrieg – Beschwörung Europas als christliche Solidargemeinschaft – und die Verklärung der eigenen Vergangenheit zu einem deutsch-

germanischen Heldenmythos. Was in den westeuropäischen Monarchien längst im Gange war, vollzog sich nun allmählich auch auf deutschsprachigem Gebiet. Es erwuchs ein nationales Selbstverständnis, welches sich aus dem Besitz des Heiligen Römischen Reiches, aus dem Konstrukt eines germanischen Ersatzeraltums analog zum römisch-griechischen Altertum und aus der privilegierten Teilhabe an einem christlichen Europa speiste. Die äußeren Mächte, gegen welche es die (neuentdeckte) eigene Wesensart und Freiheit zu behaupten galt, waren die römische Kurie und Italien, Spanien, Frankreich und die immer weiter nach Europa vordringenden Osmanen. Auf der einen Seite also die ständige Konkurrenz um eine politisch-kulturelle Vorrangstellung nach dem Prinzip der Ehre, auf der anderen Seite der grundsätzliche Antagonismus mit dem vollkommen andersgearteten äußeren Feind, wo sich das Kreuz gegen den Halbmond, Christus gegen Mohammed zu behaupten hatte.

Die wesentlichen Impulse zum intellektuellen, politischen und militärischen Umgang mit den genannten Herausforderungen lieferte der vielseitig ambitionierte italienische Humanist Enea Silvio Piccolomini (1405-1464), der nach einer glänzenden weltlichen Karriere als Sekretär und Diplomat am Kaiserhof in den Kirchendienst wechselte und 1458 unter dem Namen Pius II. sogar den Papststuhl bestieg. Seine Bedeutung sowohl für die Erfindung bzw. systematische Ausformulierung als auch für die breitenwirksame Proklamation wesentlicher christlich-humanistischer Ideen in Zeiten kriegerischer und weltanschaulicher Umwälzungen Europas kann kaum überschätzt werden. Er beschwor als erster vor weltlichen und geistlichen Eliten das Ideal eines geeinten (vorrangig) christlichen Europas, er forderte am eindringlichsten eine große antiosmanische Allianz und ließ den alten Kreuzzugsgedanken wieder aufleben. Er war außerdem der erste, der dies alles in einem primär an Cicero und Vergil geschulten Latein unternahm, was ihn zum (Mit-)Begründer der humanistischen Reichstagsoratorik machte. Ebenso bewies er wenige Jahre später als erster Kenntnis der seit 1455 in Rom bezugten *Germania* des Tacitus. Indem er die Deutschen seiner Zeit zu direkten Abkömmlingen der von Tacitus beschriebenen Germanen erklärte, lieferte er den deutschen Humanisten das Fundament für ihre oftmals äußerst phantastischen Vaterlandskonstrukte. In all ihren (teils kuriosen) Facetten präsentiert werden diese in den faszinierenden Gesamtdarstellungen bei Caspar Hirschi und Christopher B. Krebs.

Ein Spannungsverhältnis zwischen Kaiser und Reichsständen, seit Luthers Auftreten zwischen traditionellem Glauben und Reformation, zwischen deutschen und

italienischen Humanisten, zwischen dem Reich, dem übrigen Europa und den Osmanen macht es erst möglich, den aus mittelalterlichen Vokabeln hergeleiteten, aber inhaltlich äußerst vagen und oszillierenden Begriff „deutsch“ (von lat. *theodiscus*, in der Volkssprache) oder „Deutschland“ allmählich mit Inhalt zu füllen, wenn auch zunächst noch weitgehend utopischen Charakters. Patria, Reich und Nation sollten Ausdruck einer göttlich und natürlich legitimierten Gemeinschaft sein. Mit einem als Muttergestalt begriffenen Vaterland ließ sich der metaphorische Sprachgebrauch vom Reich als einem „Leib mit Haupt und Gliedern“ kombinieren. Diese allegorisierte Gestalt, inspiriert von antiken Erd- und Muttergottheiten, Stadtgottheiten und insbesondere einer Dea Roma, aber auch einer büßenden Braut Jerusalem oder Tochter Zion, dachte man sich naheliegenderweise als tragisch von ihrer Höhe gestürzte Königin, als Opfer der grausamen Fortuna, vor allem aber – und das ist entscheidend – der eigenen Zwietracht und Selbsterstörung. Die Visualisierung eines geographischen, politischen oder ideellen Phänomens durch einen Frauenleib beruht auf römisch-griechischen und generell paganen wie auch jüdisch-christlichen Traditionen und bewahrte durch die Jahrhunderte ihre argumentative Kraft, vereinigt dieser Leib doch zahlreiche Aspekte von Weiblichkeit: Schönheit, Fruchtbarkeit und naturhaft-zyklische Kontinuität inmitten einer zeitimmanenten, wechselhaften Historie, aber auch Schwäche und Verletzlichkeit. Der Leib hebt als integratives Modell geographische und historische Spaltungen des Reiches in sich auf. Alles, was emotionalisierend und solidaritätsstiftend wirken sollte, ließ sich umso besser im Bild der leidenden mütterlichen Heldin Germania veranschaulichen.

#### **Heroidenbriefe: Ovid und die Germania-Heroide des 16. und 17. Jahrhunderts**

Die sogenannten Heroiden-, Heroischen oder Heldenbriefe sind fingierte poetische, d. h. in Versen abgefasste Briefe einer verlassenen und meist in irgendeiner Form bedrohten Frau aus Mythos oder Historie an den fernen Mann oder Geliebten. Ihre Schöpfung verdanken sie Ovid, dem wohl einflussreichsten römischen Liebesdichter (43 v. Chr.–ca. 17 n. Chr.), der aus nicht mehr ganz rekonstruierbaren Gründen im Jahre 8 n. Chr. von Augustus nach Tomi ans Schwarze Meer an der Peripherie des Reiches (heute Constanza in Rumänien) verbannt worden war. Der ohnehin für poetische Innovationen begeisterungsfähige Ovid, der einerseits in formaler Hinsicht mehrfach mit der zu seiner Zeit beliebten römischen Liebeslegie experimentierte, andererseits aber auch tradierten literarischen Stoffen immer neue Facetten abzugewinnen

bestrebt war, hatte nach eigener Behauptung den bahnbrechenden Einfall, berühmte Liebesgeschichten aus der griechischen Mythologie aus weiblicher Perspektive zu präsentieren. So fingierte er einen großenteils einseitigen Briefverkehr zwischen mythischen Frauengestalten und deren abwesenden Männern bzw. Geliebten. 15 Frauen, darunter Penelope, Dido, Ariadne, Medea, Phaedra und (als einzige historische, aber fast schon zum Mythos überhöhte Gestalt) Sappho, schreiben in einer Extremsituation klagende und flehende Briefe an ihre Partner, von denen sie sich Errettung aus einer äußeren Gefahr, aber auch die Bewahrung ihres bedrohten Liebesbündnisses erhoffen. Bei aller Tragik erhalten diese Briefe bisweilen auch eine humoristische Note, indem die Heldin die (zumindest unterstellten) charakterlichen Schwächen ihres Auswählten sowie der Männerwelt überhaupt mit psychologischem Scharfblick seziert und mit (pseudo-) juristischen Feinheiten auf ihrem Recht beharrt.

Der männliche Adressat eines solchen Briefes ist bei Ovid stets ein bekannter Held des Mythos, der meist wegen Teilnahme an einem Krieg oder vergleichbar gefährlichen Abenteuer (z. B. Trojanischer Krieg, Argonautenfahrt) in der Ferne weilt. Der Dichter, der grundsätzlich hohe Ansprüche an sein Publikum stellen und voraussetzen darf, dass diesem das Paar mit seiner individuellen, meist unglücklich endenden Liebesgeschichte bekannt ist, wählt eine entscheidende Situation der Trennung, um die verlassene Frau einen Klagebrief schreiben zu lassen. Diese versucht durch eine ergreifende Schilderung ihres Elends den Mann zu erweichen und zur Rückkehr (bzw. im Falle Didos zum Bleiben) zu bewegen. Sie erinnert ihn an die glückliche Zeit ihrer Liebe, an gegenseitige Schwüre und befindet sich nicht selten in Ungewissheit darüber, ob der Mann lediglich aufgrund äußerer Widrigkeiten oder aus Untreue fernbleibt. Daher geht mit der Form der Heroide auch eine stete Reflexion über Liebe, Treue und die Glaubwürdigkeit männlicher Versprechungen einher. Gelegentlich finden sich Ansätze zu einem eher latenten (Anti-)Kriegsdiskurs; die Schreiberin beschwört den Partner, er sei für die Liebe, nicht für den Heldentod geboren. Sie leidet nicht allein unter Sehnsucht, sondern ist auch – mehr oder minder – durch eine äußere Gefahr, in der Regel durch die Zudringlichkeiten anderer Männer bedroht. Daher fleht sie in ihrem Brief auch um Rettung.<sup>1</sup> Der Aufbau des Schreibens folgt keiner streng geregelten

---

<sup>1</sup> In diesem Kontext – aber eben nur in diesem! – kann sie den Helden kurzfristig mahnen, zu ihrer Befreiung die Waffen zu ergreifen (z. B. Penelope oder Hermione), grundsätzlich aber sieht sie entsprechend dem elegischen Wertesystem im Krieg die Störung ihres Liebesglücks und lehnt ihn daher ab. Es wäre

rhetorischen Struktur, sondern spiegelt die spontane Abfolge der widersprüchlichsten Affekte wider, welche jedoch einzeln für sich durchaus topische Qualität annehmen können. Liebe, Argwohn, Eifersucht, Zorn und Hass, Vorwürfe und Flehen, Hoffnung und Verzweiflung wechseln einander ab auf engstem Raum. In einigen Fällen endet die Heldin mit der Ankündigung ihres Todes bzw. Selbstmordes und dem Wunsch nach einer bestimmten (meist den Adressaten inkriminierenden) Grabinschrift.

Mit dieser Textgattung ist formal die reine Ich-Perspektive der schreibenden Person gegeben, inhaltlich die Situation der Isolation, der räumlichen sowie drohenden inneren Trennung. Vielfach erinnern die Heroinnen daran, dass diese Beziehungen über den rein emotionalen Aspekt hinaus auf einer Art Treueverpflichtung basieren, dass sie selbst zu Forderungen an den Partner berechtigt sind. Mit den Klagen der Frauen geht also ein bisweilen subtiler, bisweilen deutlicher Appell einher. *Movere* und *persuadere*, Rührung erzeugen und überreden, ist der Zweck dieser mehr Affekterregung als Information intendierenden Dichtung.

Ein besonderer Reiz besteht für den Leser der gebildeten römischen Oberschicht darin, dass er mit der jeweiligen mythischen Liebesgeschichte und im Gegensatz zur schreibenden Heroine auch mit dem (meist tragischen) Ausgang vertraut ist, was ihm bei aller Anteilnahme eine überlegene Position und aus dieser heraus eine hinreichend (ironisch) distanzierte Betrachtung gewährt. Es handelt sich gewissermaßen um ein intellektuelles „was wäre, wenn ...“-Spiel, vergleichbar etwa dem retardierenden Moment in der Tragödie, wo für den Protagonisten noch einmal trügerische Hoffnung aufkeimt.<sup>2</sup>

Die Heroidengattung wurde vereinzelt schon im Mittelalter wiederbelebt, vor allem aber von Autoren des Humanismus und Barock bereitwillig aufgenommen und oftmals in verschiedener Weise modifiziert. Der einstmals erotische Inhalt konnte durch einen tagespolitischen oder religiösen ersetzt, der Schreiber oder Adressat des Briefes typisiert werden. So ließ man Städte, Länder, Flüsse oder Institutionen (z. B. Ecclesia) an Personen oder andere Institutionen schreiben und um Beistand in einer meist

---

verlockend, von einer pazifistischen Haltung der Heroinnen (analog zum poeta/amator der Elegie) zu sprechen; allerdings ist diese weniger ethischen Prinzipien als persönlichen Motiven geschuldet.

<sup>2</sup> Als eine moderne (in Prosa abgefasste) Variante dieses Modells empfiehlt sich Christine Brückner: „Wenn du geredet hättest, Desdemona.“ Ungehaltene Reden ungehaltener Frauen. Hamburg 1983.



öffentlichen Angelegenheit bitten. Im 14. Jahrhundert entdeckte Francesco Petrarca die personifizierte Roma und Ecclesia für die Heroidendichtung und ließ sie im Ton einer verlassenen Braut gegenüber den damals fern in Avignon weilenden Päpsten Klagen über aktuelle Bedrängnisse und Nöte vorbringen. Nach diesem Vorbild instrumentalisierten seit ca. 1530 auch deutsche Humanisten das bereits in anderen Repräsentationsformen etablierte Modell einer Vaterlandsallegorie, in ihrem Fall einer notleidenden Mutter Germania bzw. Frau Deutschland/Teutschland. Sie kreierten die Gestalt einer briefeschreibenden Germania, welche unter Aufgebot aller antiken rhetorischen Kunstgriffe den Kaiser oder andere Fürsten um Wiederherstellung der inneren Eintracht und um Beistand gegen die mit Tod und Vergewaltigung drohenden Türken anfleht.

Für diese Textform gebrauche ich den bislang noch nicht bekannten Terminus Germania-Heroide. Dazu habe ich ein Corpus von Texten zusammengestellt, die fast alle von deutschen (bzw. nach damaligem Verständnis) deutschen Humanisten stammen und meist aus mehreren hundert Versen bestehen. Diejenigen aus dem 16. Jahrhundert sind in lateinischer Sprache im Metrum des elegischen Distichons, diejenigen aus dem 17. Jahrhundert in deutscher Sprache im Metrum des Alexandriners abgefasst, so dass sich rein germanistische und latinistische Aufgaben überschneiden. Unter den Autoren dominieren Vertreter der protestantischen Bildungselite, meist Schüler des Reformators Melanchthon, vereinzelt finden sich auch römisch-katholische Würdenträger. Einige dieser Heroiden sind bereits durch Übersetzung und Kommentar erschlossen und liegen in modernen Editionen vor, andere hingegen sind bislang nur beiläufig oder überhaupt nicht zur Kenntnis genommen worden. Bei einigen Texten lassen sich der konkrete Anlass ihrer Entstehung und die Art ihrer Publikation feststellen. Während manche nachweislich als Einzeldrucke veröffentlicht wurden und ihrem Verfasser Anerkennung von hochgestellten Persönlichkeiten einbrachten, begegnen andere lediglich zufällig in den poetischen Sammlungen bestimmter Autoren.

Ziel der Untersuchung ist es, die argumentative Funktion der Germania-Figur zu bestimmen und ihren Wandel vom 16. bis zum 17. Jahrhundert nachzuzeichnen. Die großen Herausforderungen für das Reich sowie für die gesamte europäische *Christianitas* bestehen in der Bedrohung durch die Osmanen, in der Reformation und nicht zuletzt in den daraus resultierenden, stets wechselnden Bündnissen und Allianzen interessengeleiteter Parteien – ein Phänomen, das auch den Dreißigjährigen Krieg stets

von neuem befeuert. Immer wieder steht das Verhältnis der Reichsfürsten untereinander und zum Kaiser auf dem Prüfstand. Eine kohäsive Absicht der Germania-Allegorie ist insofern offenkundig, als die Heroine die jeweils adressierten politischen Entscheidungsträger zur Eintracht im Inneren und zur geschlossenen Abwehr des äußeren Feindes, also zum Türkenkrieg mahnt.

Die lateinischen Heroiden des 16. Jahrhunderts enthalten ein festes topisches Gerüst von Argumenten, die jedoch in flexibler Anordnung und in fiktionaler Ausgestaltung von unterschiedlicher Raffinesse vorgetragen werden können. In teilweise standardisierten Kernforderungen transportieren sie die wesentlichen Inhalte der von Enea Silvio Piccolomini maßgeblich geprägten, wenn nicht (mit-)begründeten Reichstagsrhetorik. Antiosmanische Agitation und Selbstvergewisserung durch ein doppeltes Vergangenheitskonstrukt, nämlich das einer verklärten germanischen Urtümlichkeit und das einer christlich-mittelalterlichen Reichsherrlichkeit, sind fast unauflöslich miteinander verflochten. Lediglich an der quantitativen Dominanz einzelner Passagen lässt sich bei manchen Autoren unterscheiden, ob die innere Eintracht unter den Reichsständen um der Türkengefahr willen oder die Türkengefahr um der Eintracht willen beschworen wird. Religiös-konfessionelle Konflikte innerhalb des Reiches werden in der Regel entweder ganz ausgeblendet oder nivelliert. Nur einige wenige Heroiden geben sich als konfessionelle Agitationsschreiben (aus protestantischer Sicht gegen Papst und Kurie). Ansonsten ergeht an den oder die Adressaten die oftmals sehr vage formulierte Forderung, den wahren Glauben zu fördern, aber auch Kunst und Gelehrsamkeit zu neuer Blüte zu erheben – ein genuin humanistisches Anliegen, das Caspar Hirschi auch als *Antibarbaries* bezeichnet. Ob sich die jeweiligen Autoren dessen bewusst sind oder nicht – in fast allen Punkten erscheinen ihre Heroiden als poetische Umsetzung der von Enea Silvio Piccolomini erstmals deutlich ausformulierten und von anderen Gelehrten zur *communis opinio* erhobenen Topoi. Ovid, Francesco Petrarca, Enea Silvio Piccolomini und nicht zuletzt auch Philipp Melanchthon, der überaus einflussreiche Lehrer einer (nicht nur) protestantischen Gelehrtenelite, sind in verschiedener Weise Gewährsmänner für die Entstehung und Fortführung der Germania-Heroiden.

Die deutschsprachigen Heroiden des 17. Jahrhunderts führen in vielem die humanistische Topik fort. Sie verstehen sich nun als Ausdruck der Nöte des Dreißigjährigen Krieges bzw. der expansionistischen Bestrebungen Frankreichs unter Ludwig XIV. Als neue aktuelle Anliegen kommen hinzu die Alamode- und Sprachkritik sowie ein

grundsätzliches tiefes Misstrauen in die Staatskunst oder Staatsräson. Das Alamode-Wesen bezeichnet die wahllose Imitation und Aneignung französischer Sitten (Kleidung, Speisen, Komplimente), insbesondere die Verunstaltung der zu neuer Wertschätzung erhobenen deutschen Muttersprache durch französische Worte und Wendungen. Durch „Nachäffung des Franztums“, so der geläufige Vorwurf, werde die gottesfürchtige, einfältig-fromme Reinheit der Deutschen verdorben. Sprachreinheit und Speisegewohnheiten erschienen solchermaßen als Träger moralischer Integrität. Durch den Schmähtopos der Unaufrichtigkeit und Lüge lässt sich an das Alamode-Verdikt die Kritik an Staatskunst und Staatsräson anschließen. Erfahrungsgemäß hatten die stets wechselnden Allianzen und Bündnisschlüsse das Ende des fürchterlichen Krieges keineswegs beschleunigt. So verurteilt in den Heroiden Germania immer wieder die Staatskunst, welche unter ausgiebigem Gebrauch pathologischer Metaphorik als vergiftete todbringende Arznei für den Reichskörper diskreditiert wird.

Eine emotional aufgeladene, idealisierende Vaterlandsrhetorik kann sich in vorzüglicher Weise die formalen und inhaltlichen Gegebenheiten der Heroidendichtung zunutze machen, denn diese Gattung stellt per se den Versuch dar, eine bedrohte, nicht nur auf bloßen Emotionen, sondern auch auf persönlichen Verdiensten beruhende, durch Treueschwüre und Eide geheiligte Liebesbeziehung zu retten. Sie tut dies stets aus der Opferperspektive, aus der Sicht des edleren, aber schwächeren Partners, aus der Sicht der aufopferungsvoll liebenden, aber (tatsächlich oder vermeintlich) verratenen Frau. Somit ist die Sympathienlenkung bereits gegeben. Auch formal stellt die Gattung der Heroide eine Diktion bereit, welche einerseits auf höchste Affekterregung, andererseits auf die Einforderung unbedingter persönlicher Loyalität abzielt. Da der Poet zumindest innerhalb des Reiches Meinungsführerschaft für sich beansprucht, erteilt er einer Sprechinstanz von überindividueller Autorität das Wort. Die von antiken Autoren begründete und von den Humanisten weiterentwickelte Vorstellung vom Vaterland als hingebungsvoll liebender und unverdient leidender Muttergestalt lässt sich im Rollencharakter der Heroidengattung optimal veranschaulichen; eine weinende Frau eröffnet ihre Klagen mit dem Hinweis auf ihre einstmalig so blühende, nun aber zerstörte Schönheit, auf ihre Verwundungen und auf ihre körperliche Schwäche, es dominiert der Kontrast von glücklicher Vergangenheit und schrecklicher Gegenwart. Statt der meineidig verlassenen Ehefrau oder Geliebten ist es nun eine Mutter, welche dem Adressaten wortreich ihre Verdienste aufzählt und dessen Undankbarkeit brandmarkt. Pointiert gesagt: Die Humanisten werben für eine

harmonische Kooperation von Reichsfürsten und Kaiser mit einer unantastbaren kaiserlichen Zentralgewalt. Die besonderen Herausforderungen des 16. und 17. Jahrhunderts werden als familiärer Konflikt inszeniert und die Reichspolitik bekommt als Heilmittel den Weg innerfamiliärer Versöhnung gewiesen.

### **Curriculum Vitae**

Dr. des. Teresa Baier, 1979 in Frankfurt am Main geboren, Abitur am altsprachlichen Lessing-Gymnasium, studierte an der Goethe-Universität Frankfurt Klassische Philologie und Germanistik und erwarb 2008 den Magisterabschluss. Sie begann die Promotion bei Prof. Dr. Robert Seidel zur Germania-Allegorie in Heroiden der Frühen Neuzeit, arbeitete unterdessen ab 2009 in Teilzeit als Lateinlehrerin an der Ludwig-Geissler-Schule in Hanau. 2013 absolvierte sie einen Forschungsaufenthalt als Herzog-Ernst-Stipendiatin der Fritz-Thyssen-Stiftung in Gotha. 2014 begann sie ihre bis heute andauernde Tätigkeit als Lateinlehrerin an der VHS Main-Taunus-Kreis in Hofheim-Taunus. Im Rahmen einer privaten Fortbildung besuchte sie Italienischkurse bei den Romanisten sowie Sommerkurse zum aktiven Gebrauch und zur Didaktik der lateinischen Sprache in Trier und in den USA. 2019 schloss sie die Promotion ab.

## Kunst für eine »teutsche Nation«?

### Reflexionen patriotischer und nationaler Leitbilder in der deutschen Kunst um 1500

Matthias Müller (Mainz) Ungekürztes Vortragsmanuskript für die Tagung

#### 1. Hirschi's These vom Wettkampf der Nationen um 1500 und die Frage nach der Rolle der bildenden Künste sowie der Architektur

In seiner 2005 erschienenen Dissertation stellt der Schweizer Historiker Caspar Hirschi die These auf, dass die Zeit um 1500 in Europa auf der kulturellen und politischen Ebene wesentlich durch einen „Wettkampf der Nationen“ bestimmt gewesen war,<sup>1</sup> in dessen Folge nationale Leitbilder und Stereotypen entstanden, die in ihrer Wirkmächtigkeit die nationalistischen Auseinandersetzungen des 19. und 20. Jahrhunderts vorbereiteten. Anknüpfend an vorangegangene Überlegungen Herfried Münklers, die dieser in den 1990er Jahren zusammen mit Hans Grünberger und Kathrin Mayer anstellte,<sup>2</sup> gelangt Hirschi sogar zu der Überzeugung: „Im deutschen Humanismus [ist] von der erstmaligen Konstruktion einer nationalistischen Ideologie Deutschlands und der Deutschen zu sprechen.“<sup>3</sup> Als Ursache und Anstoß dieser Konstruktion einer bis ins Nationalistische übersteigerten nationalen Identität der Deutschen erkennt Hirschi – und hier den Erkenntnissen der jüngeren historischen und germanistischen Forschung folgend<sup>4</sup> – die vermeintliche nationale Demütigung durch die Italiener, deren Modell einer Renaissance der griechisch-römischen Antike als kultureller und politischer Hegemonieanspruch empfunden wurde, dem es mit einem Gegenmodell, dem Modell „Germania“, zu begegnen galt. Hartmann Schedels 1505 verfasstes *Opus de*

---

<sup>1</sup> Caspar Hirschi, *Wettkampf der Nationen. Konstruktionen einer deutschen Ehrgeheimenschaft an der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit*, Göttingen 2005.

<sup>2</sup> Siehe Herfried Münkler/Hans Grünberger/Kathrin Mayer, *Nationenbildung: die Nationalisierung Europas im Diskurs humanistischer Intellektueller - Italien und Deutschland*, Berlin 1998.

<sup>3</sup> Hirschi (wie Anm. 1), S. 391.

<sup>4</sup> Siehe z.B. Herfried Münkler/Hans Grünberger/Kathrin Mayer (wie Anm. 2).

*antiquitatibus cum epigrammatibus inclite Germanie*, in dem der Nürnberger Verleger und Gelehrte die überlieferten Altertümer und historischen Inschriften der deutschen Länder zu dokumentieren versuchte, darf in diesem Kontext als Antwort auf Flavio Biondos ähnlich motivierte *Italia illustrata* gelten,<sup>5</sup> genauso wie Conrad Celtis nie realisiertes Großprojekt einer „Germania illustrata“.<sup>6</sup> Solche und andere Werke der Historiographie und Literatur hat auch Hirschi im Blick, wenn er sich in seiner Dissertation in einem Unterkapitel mit der Frage auseinandersetzt, welche Rolle die Künste damals in dem von ihm erkannten „Wettkampf der Nationen“ spielten. Die Antwort auf diese Frage bleibt aber eher einsilbig, da er den Fokus ausschließlich auf die literarischen Künste richtet und damit gewissermaßen der Selbststilisierung der humanistischen Poeten der Frühen Neuzeit folgt, die den Vorrang des geschriebenen Wortes vor den bildenden Künsten behaupteten.<sup>7</sup> So bleibt der Beitrag der bildenden Künste bei Hirschi vollkommen unberücksichtigt, weshalb im Folgenden diese Leerstelle in einem noch skizzenhaften Versuch bearbeitet werden soll. Dabei gilt es u.a. zu klären, inwieweit sich in den sowohl von bürgerlichen als auch fürstlichen Auftraggebern initiierten Bildwerken unterschiedliche inhaltliche Akzente nachweisen lassen, die nicht nur auf ein gemeinsames, sondern auch auf ein differierendes Verständnis des im Reich geführten humanistischen Diskurses um nationale Exklusivität schließen lassen. Hier stellt sich vor allem die Frage nach möglichen Differenzen zwischen den humanistischen Gelehrten – wie Conrad Celtis, Hartmann Schedel oder Jakob Wimpfeling – und den deutschen Fürstenhöfen – allen voran der sächsische Kurfürstenhof – oder gar dem Kaiser, hier vor allem Maximilian I.

Dass nicht zuletzt die bildenden Künste eine wichtige Rolle bei der Propagierung des von deutschen Humanisten vertretenen Konzeptes einer kulturell und politisch

---

<sup>5</sup> Siehe hierzu Reinhard Stauber, Hartmann Schedel, der Nürnberger Humanistenkreis und die „Erweiterung der deutschen Nation“, in: Johannes Helmuth/ Ulrich Muhlack/ Gerrit Walther (Hrsg.), *Diffusion des Humanismus: Studien zur nationalen Geschichtsschreibung europäischer Humanisten*, Göttingen 2002, S. 159-185.

<sup>6</sup> Zu Fragmenten siehe Gernot Michael Müller (Hrsg.), *Die „Germania generalis“ des Conrad Celtis. Studien mit Edition, Übersetzung und Kommentar*, Tübingen 2001. Zum nationalen programmatischen Konzept und Anspruch Conrad Celtis' siehe Jörg Robert, *Conrad Celtis und das Projekt der deutschen Dichtung. Studien zur humanistischen Konstitution von Poetik, Philosophie, Nation und Ich*, Tübingen 2003, sowie Thomas Schauerte, Dürer & Celtis. *Die Nürnberger Poetenschule im Aufbruch*, München 2015.

<sup>7</sup> Hirschi (wie Anm. 1), S. 289-297.

autochthonen, mit Italien oder Frankreich mindestens gleichrangigen deutschen Nation spielten, belegt alleine schon die Dürer-Apologik von Conrad Celtis, Jakob Wimpfeling oder Christoph Scheurl. Sowohl der 1487 als „poetus laureatus“ zum deutschen „Erzhumanisten“ erkorene Celtis als auch der damals einflussreichste und dogmatischste Apologet einer deutschen Nation, der Elsässer Humanist Konrad Wimpfeling, haben Dürer in Lobgedichten zum wahren Nachfolger des griechischen Hofkünstlers Apelles erklärt und ihn explizit zum „Apelles Germaniae“ ausgerufen, der auch den italienischen oder französischen Künstlern überlegen sei. So heißt es bei Celtis in dessen berühmten Epigramm auf Dürer: „Albrecht, hochberühmter Maler in deutschen Landen, [insbesondere] dort, wo Nürnberg sein hohes Haupt in den Himmel erhebt. Du bist uns ein zweiter Phidias und zweiter Apelles [...]. Keinen wie dich hat Italien oder das feuchte Frankreich je gesehen [...]. Mach dich ans Werk, male unsere Philosophie, die ihr alles Wissen der ganzen Welt vermittelt.“<sup>8</sup> Auch in den 1502 verfassten und 1505 gedruckten „*Auszügen aus der deutschen Geschichte (Epithomata rerum Germanicarum)*“ des glühenden Patrioten Jakob Wimpfeling wird Dürer als ein „Oberdeutscher“ (*Alemanus*) bezeichnet, der „gegenwärtig der vorzüglichste“ Künstler sei, dessen Bilder in Italien „von den anerkanntesten Malern nicht weniger geschätzt werden als die Tafeln eines Parrhasios oder Apelles“.<sup>9</sup> Ähnlich gelobt wird Dürer durch den Gründungsrektor der Wittenberger Universität, Christoph Scheurl, der darüber hinaus auch – wenn auch nicht ganz so forciert – den Konkurrenten Dürers, Lucas Cranach d. Ä., als „Apelles Germaniae“ apostrophiert und gegen die italienischen Künstler in Stellung bringt. Hierfür sei als Beleg auf die Lobrede von Christoph Scheurl, die dieser 1509 in der Wittenberger Schlosskirche auf Cranach gehalten hat, verwiesen. Dort heißt es u.a.: „... die Italiener, sonst so ruhmstüchtig, bieten Dir die Hand, die Franzosen begrüßen Dich als ihren Meister.“<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Zit. nach der neuen Übersetzung von Jörg Robert (Robert 2012, wie Anm. 20, S. 71). Siehe auch die Übersetzung und den Kommentar von Dieter Wuttke, Unbekannte Celtis-Epigramme zum Lobe Dürers, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 30 (1967), S. 321-325, hier: S. 324-325.

<sup>9</sup> Zit. nach Heinz Lüdecke/Susanne Heiland, Dürer und die Nachwelt. Urkunden, Briefe, Dichtungen und wissenschaftliche Betrachtungen aus vier Jahrhunderten, Berlin 1955, S. 17.

<sup>10</sup> Christoph Scheurl, Lobrede auf Lucas Cranach, 1509, zit. nach: Lucas Cranach der Ältere im Spiegel seiner Zeit. Aus Urkunden, Chroniken, Briefen, Reden und Gedichten, hrsg. und erläutert von Heinz Lüdecke, Berlin 1953, S. 49-55, hier: S. 49.

Doch bewegen wir uns mit diesen deutsch-nationalen Künstlerpanegyriken immer noch auf der Ebene der Schriftlichkeit und erleben die Überhöhung der deutschen Nation selbst dann, wenn es um die Rolle der Künstler geht, weiterhin nur im Medium von Texten. Welche Hinweise auf nationale Implikationen und Reflexionen vermögen uns jedoch die von Künstlern wie Albrecht Dürer oder Lucas Cranach, Albrecht Altdorfer oder Hans Baldung Grien – um nur diese auch damals schon berühmten Namen zu nennen – geschaffenen Bildwerke zu geben? Begeben wir uns auf die Ebene der Bildwerke, so wäre zunächst zu erwarten, dass die politische Idee und das Konzept einer im „Wettkampf“ befindlichen deutschen Nation vor allem auch in Form von Allegorisierungen verbildlicht und so nicht zuletzt die Gestalt der „Germania“ als Nationalpersonifikation in verschiedenen bildlichen Kontexten sichtbar gemacht worden wäre. Dies ist jedoch in der Zeit um 1500 bemerkenswerterweise nicht der Fall, sondern lässt sich die Allegorie der „Germania“ nur sehr vereinzelt in den Bild-Text-Projekten Kaiser Maximilians I. nachweisen, so etwa in den von Hans Burgkmair konzipierten Bildfolgen des „Triumphzugs“. Hierauf werde ich an anderer Stelle näher eingehen, weshalb ich dieses Phänomen in diesem Beitrag nur erwähnen möchte.<sup>11</sup> Anstelle der Figur der „Germania“ werden interessanterweise aber die genannten „Apelliden Germaniae“, allen voran Dürer, bildlich präsent gemacht.<sup>12</sup>

Für die bildliche Propagierung von Dürer als „Apelles Germaniae“ möchte ich zunächst auf den von Conrad Celtis in Auftrag gegebenen und ca. 1502 von Dürer angefertigten berühmten Holzschnitt der „Philosophia“ verweisen.<sup>13</sup> Dieser Holzschnitt ist für unser Thema, die Frage nach den bildkünstlerischen Reflexionen des „Wettkampfs der Nationen“, sehr aufschlussreich, wird doch hier nicht nur Dürer als Gipfel der deutschen Kunst und rhetorisch bewandeter Künstler ausgewiesen, sondern zuallererst der

<sup>11</sup> Matthias Müller, Germania sancta – Germania corrupta – Germania capta. Zum Imagewandel der „Reichsmutter“ in der Bildpolitik des 16. und 17. Jahrhunderts (Druck in Vorbereitung).

<sup>12</sup> Zur „Apelles Germaniae“-Thematik siehe auch Thomas Schauerte, Die deutschen Apelliden: Anmerkungen zu humanistischen und nationalen Aspekten in höfischen Bildwerken der Dürerzeit, in: Matthias Müller/Klaus Weschenfelder u.a. (Hrsg.), Apelles am Fürstenhof. Facetten der Hofkunst um 1500 im Alten Reich, Berlin 2010, S. 34-43.

<sup>13</sup> Zu Dürers Holzschnitt der „Philosophia“ siehe Thomas Schauerte, Von der 'Philosophia' zur 'Melencolia I': Anmerkungen zu Dürers Philosophie-Holzschnitt für Konrad Celtis, in: Franz Fuchs (Hrsg.), Konrad Celtis und Nürnberg (Pirckheimer-Jahrbuch für Renaissance- und Humanismusforschung, Bd. 19), Wiesbaden 2004, S. 117-139.

dominikanische Theologe und Gelehrte Albertus Magnus als wahrer Nachfolger Platons und „sapientes germanorum“, d.h. der Weise der Deutschen, gefeiert. Der von Celtis bei Dürer bestellte Holzschnitt stellt somit nicht einfach nur eine Hommage an die damals höchste Form des Denkens und Wissens, die Philosophie, dar, sondern kleidet diese Hommage erkennbar in ein dezidiert nationalistisches Programm. In diesem trägt der deutsche Theologe Albertus Magnus als Nachfolger Platons die Fackel der antiken Philosophie in die Gegenwart des damaligen europäischen Humanismus, wird Deutschland gewissermaßen zum Hort der antiken Philosophie nach dem Untergang Griechenlands erklärt. Albrecht Dürer wiederum vermag - als Nachfolger des Apelles - diesem national-humanistischen Programm aufgrund seiner alle anderen Künstler überragenden Kunstfertigkeit zu bildhafter Anschaulichkeit zu verhelfen. Diese Rolle Dürers wird auf markante Weise in Gestalt seines Monogramms ins Bild gesetzt. Es wurde sehr prominent am Fuße des von der thronenden Philosophie ausgehenden, Alpha und Omega umfassenden obeliskenartigen Bandes angeordnet. Direkt unterhalb des Monogramms (und wie der Sockel des obeliskenartigen Bandes wirkend) befindet sich das Rundmedaillon mit der symbolischen Darstellung Ciceros und Vergils, die der umlaufende Text als berühmte lateinische Dichter und Rhetoriker bezeichnet. Wenn Dürers Monogramm nun in unmittelbarer Nähe zu diesem Rundmedaillon erscheint, bedeutet dies nichts anderes, als dass Dürers bildliche Kunst als ein vollwertiges Äquivalent zur antiken Dichtung und Rhetorik aufzufassen sei.

## **2. „Germanische“ Baumstämme gegen römische Säulen: Conrad Celtis' Epitaph am Wiener Stephansdom und das „Astwerk“ als nationales Emblem**

Dürer selbst wird diesen ihm zugewiesenen Rang eines deutschen Nationalkünstlers, der mit seiner Kunst zugleich mit den antiken Künsten der Poetik und Rhetorik zu konkurrieren vermag, wenige Jahre später in dem 1506 fertiggestellten „Rosenkranzfest“ für den Altar der deutschen Rosenkranzbruderschaft in Venedig erneut aufgreifen. Dort erscheint er nicht nur in Form eines Selbstbildnisses im rechten Bildhintergrund, sondern hält zudem einen Cartellino in seinen Händen, auf dem er sich in lateinischer Sprache explizit als „Albertus Durer Germanus“ bezeichnet. Hinter Dürers Selbstbildnis und im Hintergrund der gesamten Szenerie, die Maria in Anwesenheit der sie verehrenden Bruderschaft sowie Kaiser Maximilians I. und Papst Julius II. zeigt, erscheint eine auffällige nordalpine Landschaft mit schneebedeckten Bergen. Diese nordalpine Berglandschaft und der unmittelbar hinter Dürer aufragende Baum sind ebenfalls nicht

ohne nationale Bezüge zu verstehen und leiten unser Augenmerk auf einen Gegenstand, der um 1500 wie kaum ein anderer den Rang und Eigenwert der deutschen Nation zu veranschaulichen vermochte: die rauhe, von dichten Wäldern, hohen Bergen und engen Schluchten bestimmte Landschaft der deutschen Länder, wie sie bereits Tacitus in seiner „Germania“ beschrieben hatte. Diese Landschaft diente, so die Deutung der Schilderung des Tacitus durch die deutschen Humanisten, bereits den Vorfahren der Deutschen, den Germanen, als geschützter Lebens- und Rückzugsraum und bot ihnen die Möglichkeit zu einer von fremden Einflüssen freien, autochthonen Lebensweise. In den von Tacitus beschriebenen äußerst dichten Wäldern, deren alte Bäume mit ihren zusammenwachsenden Baumkronen natürliche Gewölbe bildeten, konnten die Germanen aus den zusammengebundenen Ästen der Wälder ihre Behausungen und Tempel errichten – eine Vorstellung, die im Übrigen auch durch eine um 1500 in Italien zirkulierende Theorie über die Entstehung der gotischen Architektur (vgl. vor allem Filarete) propagiert wurde.<sup>14</sup> Für die national gestimmten deutschen Humanisten konnte es daher kein sprechenderes Motiv bzw. Symbol für eine bis in die Germanenzeit zurückreichende autochthone deutsche Nation geben, als das stilisierte Astwerk.<sup>15</sup>

Im 1508 erstellten Epitaph für den im selben Jahr verstorbenen Conrad Celtis fand das Astwerk denn auch zu seiner triumphalsten Form, die – ganz im Sinne von Hirschfeld – zugleich eine programmatische Botschaft in Richtung Italien sendet: Die Grundform des Epitaphs, das gut sichtbar am Südquerhausturm des Wiener Stephansdoms angebracht wurde, folgt unverkennbar den römisch-antiken Vorbildern und bildet mit ihren Pilastern und Inschriftentafeln einen antiken Triumphbogen nach. Doch ausgerechnet bei der prächtigen, würdevollen Rahmung, für die man in der Logik der beim Epitaph vorherrschenden Antikenrezeption ionische oder

<sup>14</sup> Hubertus Günther, Das Astwerk und die Theorie der Renaissance von der Entstehung der Architektur, in: Michèle-Caroline Heck/Frédérique Lemerle/Yves Pauwels (Hrsg.), *Théorie des arts et création artistique dans l'Europe du Nord du XVIe au début du XVIIIe siècle*, Villeneuve d'Ascq (Lille) 2002, S. 13–32.

<sup>15</sup> Zum Astwerk siehe in jüngerer Zeit grundlegend Hanns Hubach, *Johann von Dalberg und das naturalistische Astwerk in der zeitgenössischen Skulptur in Worms, Heidelberg und Ladenburg*, in: Gerold Bönnes, Burkard Keilmann (Hrsg.), *Der Wormser Bischof Johann von Dalberg (1482–1503) und seine Zeit. (Quellen und Abhandlungen zur mittelrheinischen Kirchengeschichte, Bd. 117)*, Mainz 2005, S. 207–232, sowie Ethan Matt Kavaler, *Renaissance Gothic: architecture and the arts in northern Europe (1470–1540)*, New Haven (Conn.) 2012.

korinthische Säulen erwarten würde, entschieden sich die Konzepture für sehr ungewöhnliche Elemente: monumentale, rauhe, zusammengebundene Baumstämme, die scheinbar erst vor kurzem gefällt und grob entastet wurden, um nun – wie bei den Behausungen und Tempeln der Germanen – als Stützelemente für die Bedachung des Epitaphs zu dienen. Die gesimsartig vorspringende Bedachung ist hingegen wieder in antikisierender Form gestaltet, genauso wie die Basis, auf der die Baumstämme stehen. Mit dieser durchaus raffinierten, in jedem Fall äußerst überlegten Kombination von römisch-antiken mit „germanisch-antiken“ Elementen darf das Epitaph für den deutschen „Erzhumanisten“ Conrad Celtis als bildliche Kampfansage an die Italiener und ihren Hegemonialanspruch auf die antike Kultur gewertet werden. Denn die „germanisch-antiken“ Elemente rahmen die römischen nicht nur ein, sondern stellen sie auch visuell in den Schatten. Mit ihrer rohen, kraftvollen Archaik bilden die zusammengebundenen Baumstämme das ästhetische Gegenbild zur repräsentativen, imperialen Würde der dort eigentlich zu erwartenden römisch-antiken Säulen oder Pilaster und behaupten in triumphaler Absicht die von Rom unabhängige Existenz und Kultur einer „germanischen Antike“. Für deren Wiedergeburt im deutschen Reich aus dem Geist des frühneuzeitlichen Humanismus stand nicht zuletzt der Name des Conrad Celtis, dessen Nationalstolz in der Programmatik des Epitaphs zugleich mit der patriotischen Verehrung seiner mainfränkischen Heimat verbunden wurde. Daher lesen wir in der Inschriftentartusche (hier gleich in deutscher Übersetzung): „Conrad Celtis Protucius, Dichter aus Ostfranken (*POE[TA] OSTROFRANCO EX*)“.

### **3. Das Motiv der nordalpinen Gebirgslandschaft als Ausdruck einer national konnotierten Hintergrundkulisse**

Conrad Celtis Epitaph darf als besonders pointiert gestalteter Bildkommentar zum damaligen Schlagabtausch zwischen der national denkenden Elite Deutschlands und Italien gelten, denn die meisten anderen national-humanistisch konnotierten Bildwerke vermitteln ihre nationale Programmatik wesentlich geschmeidiger, um nicht zu sagen: diplomatischer. So stiftet der Nürnberger Jurist und Humanist Dr. Johann Löffelholz 1506 für die Nürnberger Pfarrkirche Sankt Lorenz ein Dreikönigenfenster, bei dem die Szene mit der Anbetung der Hll. Drei Könige gut sichtbar und doch beinahe beiläufig von einem knorrigem Astwerkbogen anstelle eines römisch-antikisierenden

Rundbogens überfangen wird. Den Entwurf für dieses Fenster lieferte Hans Baldung Grien.<sup>16</sup> Baldung Grien malte wenige Jahre später, 1513, auch eine „Beweinung Christi“, die für unser Thema aus verschiedenen Gründen höchst aufschlussreich ist. Beginnen wir mit der auffälligen Landschaft, die das Motiv der nordalpinen Wälder nicht nur in der allegorisch-dekorativen Form des Astwerks, sondern als detailliert ausgeführte Landschaftskulisse vorführt.<sup>17</sup> Ähnlich wie bei Dürers 1506 fertiggestelltem „Rosenkranzfest“ dient die nordalpine Landschaft zwar einer religiösen Szenerie als Bildhintergrund, ist aber zugleich Bestandteil einer geschichtspolitischen Aussage. Denn neben der alten, hinter dem trauernden Johannes aufragenden und mit Flechten behangenen Fichte, verweist auch die Gestalt der nur in ihrem unteren Drittel am rechten Bildrand sichtbaren Kreuze auf eine weit zurückreichende Vergangenheit der Landschaft: So wurden die Kreuze in der Logik der bildlichen Darstellung direkt aus den im Untergrund wurzelnden Stämmen uralter Bäume geschnitzt, die noch nicht einmal gefällt, sondern an Ort und Stelle bearbeitet wurden.

Baldung Griens Darstellung der „Beweinung Christi“ enthält für unsere Frage nach der bildlichen Vergegenwärtigung nationaler Aspekte bzw. nationaler Kultur noch weitere Hinweise. Denn der Verweis auf ältere Zeitschichten der deutschen Geschichte reicht bis hinein in die figurative Darstellungen der Beweinungsgruppe selbst, wo vor allem die Gestalt des toten Christus an spätmittelalterliche, aus dem 14. Jahrhundert stammende nordalpine Skulpturen des gemarterten Corpus Christi erinnert (als Beispiel verweise ich auf eine Pietà aus Boppard am Rhein von ca. 1370/80, die sich heute im Liebieghaus in Frankfurt am Main befindet). Damit wird die nordalpine Landschaft mit ihren uralten Bäumen und der alten Burganlage auf bemerkenswerte Weise mit einem Pietà-Typus verbunden, der in seiner Stilistik die deutsche Skulptur des Mittelalters zitiert und den toten Christus nicht nur wie ein verehrungswürdiges altes Andachtsbild, sondern auch wie einen Kunstgegenstand aus der älteren deutschen Geschichte im Bild in Erscheinung treten lässt. Eine solche Beobachtung erhält vor allem dann Relevanz, wenn wir sie in den Kontext des um 1500 in Humanistenkreisen aufkommenden

---

<sup>16</sup> Zum Löffelholzfenster siehe zuletzt Hartmut Scholz, Die Glasmalereien des Mittelalters und der Frühen Neuzeit in Nürnberg: Lorenzer Stadtseite, Berlin 2019, S. 360-375, sowie Ders., in: Holger Jacob-Friesen (Hrsg.), Hans Baldung Grien: heilig – unheilig, Berlin/München 2019, Kat.-Nr. 51, S. 152-153.

<sup>17</sup> Holger Jacob-Friesen (Hrsg.), Hans Baldung Grien: heilig – unheilig, Berlin/München 2019, Kat.-Nr. 75, S. 182-185.

Interesses an der Sammlung und Konservierung mittelalterlicher Artefakte, darunter auch Bildwerke, einordnen. Eine solche Sammlung besaß z.B. der kaiserliche Rat und Augsburgs Stadtschreiber Konrad Peutinger.

Dieses offenkundige Interesse sowohl an der angeblich bis in die Germanenzeit zurückreichenden eigenen ‚nationalen‘ Landschaft, als auch an den in dieser Landschaft und in ihren Städten und Dörfern überlieferten älteren Artefakten oder Bauwerken (nicht zufällig zeigt die Landschaft der Beweinungsszene eine alte Burg) war sehr tiefgreifend und von einem geradezu antiquarischen Interesse bestimmt, das auch die Details der Topographie und der Gegenstände umfasst. So finden sich im überlieferten Oeuvre Hans Baldung Grien eine Reihe von Silberstiftzeichnungen aus ehemaligen Skizzenbüchern, auf denen neben detaillierten Landschaftsstudien auch ebenso detaillierte Skizzen von mittelalterlichen Burgen und Kirchen aus dem Elsass, dem Schwabenland, dem Schwarzwald oder dem Neckartal abgebildet wurden. Beispielfürhaft zeige ich hier zwei Blätter von 1514/15: auf dem einen Blatt befinden sich die im Elsass befindlichen und namentlich gekennzeichneten Burgen Ortenberg und Ramstein, während das andere Blatt drei verschiedene Burgen zeigt, von denen die untere inschriftlich als die heute zerstörte, bei Stuttgart gelegene Burg Kaltental ausgewiesen ist.<sup>18</sup> Alle diese detailliert wiedergegebenen Höhenburgen sind zugleich als Bestandteile von beeindruckenden Berglandschaften dargestellt, mit denen sie eine geradezu symbiotische Verbindung eingehen und aus ihnen herauszuwachsen scheinen. Was diese Skizzen einzufangen versuchen, ist mehr als nur eine Landschafts- oder Architekturvedute; es ist vielmehr der Versuch, das authentische Bild einer spezifischen Kulturlandschaft festzuhalten, wie sie um 1500 für die Mittelgebirgs- und Voralpenlandschaften des deutschen Reichs charakteristisch war. Hat die Rezeption von Tacitus „Germania“ – wie nicht zuletzt Christopher Wood verdeutlichen konnte<sup>19</sup> – anfangs den Hauptimpuls zur Darstellung der nordalpinen Wälder, Berge und Schluchten gegeben, so kommt doch sehr bald das weitergehende Interesse an einem möglichst authentischen Porträt der konkreten, heimatlichen Landschaft hinzu. Hierfür steht auch das monumentale, nie fertiggestellte und daher nur in Bruchstücken überlieferte

---

<sup>18</sup> Holger Jacob-Friesen (Hrsg.), Hans Baldung Grien: heilig – unheilig, Berlin/München 2019, Kat.-Nr. 122, S. 282-283.

<sup>19</sup> Christopher S. Wood, Albrecht Altdorfer and the origins of landscape, London 1993.

Projekt einer „Germania illustrata“, die Conrad Celtis Ende des 15. und zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Konkurrenz zur Flavio Biondos „Italia illustrata“ als detaillierte Beschreibung der deutschen Länder verfassen wollte. Was wir anhand der deutschen Malerei um 1500 beobachten können, ist daher nichts weniger als die Entdeckung der eigenen Natur und Landschaft sowie – als Teil von ihr – der eigenen älteren wie jüngeren Baukultur in Gestalt der Städte, Dörfer, Kirchen, Burgen, Schlösser, Wirtschaftsgebäude etc. als Zeugnisse einer eigenen nationalen (Kultur-) Geschichte, wie sie auch in den zeitgleichen Landes- und Städtebeschreibungen und Chroniken gewürdigt wird und in Celtis „Germania illustrata“ ihren fulminanten Höhepunkt hätte erleben sollen.<sup>20</sup> In diesen Kontext sind aller Wahrscheinlichkeit nach bereits – wie Jörg Robert vorgeschlagen hat – die berühmten Landschaftsaquarelle einzuordnen, die Albrecht Dürer 1495 auf seiner ersten sog. Italienreise von den deutschsprachigen, damals zum Reich gehörigen Städten und Landschaften Tirols, Südtirols und des Trentino anfertigte.<sup>21</sup>

Wie sehr das Motiv der nordalpinen Landschaft bis weit in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts hinein in deutschen Humanistenkreisen als Inbegriff einer national konnotierten Kulturlandschaft aufgefasst wurde, belegt ein 1538 wiederum von Baldung Grien gemaltes Porträt des Straßburger Humanisten und Kanonikers Ambrosius Volmar Keller, dessen Bildnis von einer urtümlichen Berglandschaft mit alten Höhenburgen hinterfangen wird.<sup>22</sup> Dass diese Landschaft – ungeachtet ihrer naturnahen Schilderung – zugleich einen emblematischen Charakter besitzt und daher geradezu wie ein nationales Emblem aufgefasst werden kann, lässt auch die Weinranke oberhalb des Kopfes des Kanonikers vermuten. Sie wird in der Literatur gerne als eucharistisches Symbol gedeutet, doch fehlen die Weintrauben. Zudem rankt sie sich um einen Gegenstand, der in der Literatur als Vorhang aufgefasst wird, bei genauerem Hinsehen aber auch als mächtiger Baumstamm interpretiert werden kann. In diesem Fall könnte das Motiv – wie grundsätzlich bereits in der jüngsten Literatur vorgeschlagen – ein Emblem aus Andrea Alciatis 1531 publizierten *Emblematum libellus* zitieren,

---

<sup>20</sup> Siehe hierzu auch Jörg Robert, Dürer, Celtis und die Geburt der Landschaftsmalerei aus dem Geist der „Germania illustrata“, in: Daniel Hess/Thomas Eser (Hrsg.), Der frühe Dürer, Nürnberg 2012, S. 65-77.

<sup>21</sup> Robert 2012 (wie Anm. 20).

<sup>22</sup> Holger Jacob-Friesen (Hrsg.), Hans Baldung Grien: heilig – unheilig, Berlin/München 2019, Kat.-Nr. 99, S. 228-229.

wo der von Wein umrankte Baum das Sinnbild für den Sinnspruch *Amicitia etiam post mortem durans* (Freundschaft, die über den Tod hinaus währt) abgibt.<sup>23</sup> Dass sich besonders das Bild der nordalpinen Mittelgebirgs- und Voralpenlandschaft in der deutschen Malerei häuft und um 1500 zum Emblem einer von Italien unabhängigen, eigenständigen nationalen deutschen Kultur avancieren und zumindest für die humanistisch gebildeten Eliten im Reich identitätsstiftende Wirkung entfalten konnte, ist – neben dem Bezug auf Tacitus „Germania“ – vor allem auch der Herkunft und den Wirkensstätten der Auftraggeber und Künstler geschuldet. Denn sowohl die Auftraggeber als auch die von ihnen beauftragten Künstler waren ganz überwiegend in den Städten oder an den Fürstenhöfen im Südwesten oder Südosten des Reichs oder für den Kaiserhof tätig, so dass die bewaldeten Gebirgslandschaften als heimatlicher Landschaftsraum aufgefasst werden konnten.

#### **4. Nationale Aspekte in der Kunst der deutschen Fürstenhöfe: das Beispiel des sächsischen Kurfürsten Friedrich der Weise**

Von daher verwundert es zunächst nicht, wenn dieser Landschaftstypus nicht nur in den Auftragsbildern der bürgerlichen Elite im Südwesten oder Südosten des Reichs, sondern auch bei den für die sächsischen Kurfürsten angefertigten Bildern in Erscheinung tritt. Als prominente Beispiele seien hierfür ein Holzschnitt Lucas Cranachs d. Ä. von ca. 1512/15 genannt, der den sächsischen Kurfürsten Friedrich den Weisen in Verehrung der Gottesmutter und des Christuskindes zeigt,<sup>24</sup> sowie Cranachs berühmter, auf 1506 zurückdatierter Farbholzschnitt von ca. 1508/09 mit Venus und Amor.<sup>25</sup> Und dennoch ist es zunächst erstaunlich, wie sehr bei diesen beiden aus dem unmittelbaren höfischen Kontext stammenden Beispielen die Landschaft als nationales Emblem in Szene gesetzt wird. Dies gilt ganz besonders für das Marienandachtsbild, bei dem neben der Gebirgslandschaft mit mittelalterlicher Burgruine vor allem der Baum, der direkt aus dem Körper Friedrichs des Weisen herauszuwachsen scheint,

---

<sup>23</sup> Siehe hierzu auch Holger Jacob-Friesen (Hrsg.), Hans Baldung Grien: heilig – unheilig, Berlin/München 2019, Kat.-Nr. 99, S. 228. Hier wird der Gegenstand, um den sich die Weinranke windet, jedoch weiterhin als Vorhang gedeutet.

<sup>24</sup> Guido Messling (Hrsg.), Die Welt des Lucas Cranach. Ein Künstler im Zeitalter von Dürer, Tizian und Metsys, Leipzig 2011, Kat. Nr. 36, S. 127, S. 163.

<sup>25</sup> Guido Messling (Hrsg.), Die Welt des Lucas Cranach. Ein Künstler im Zeitalter von Dürer, Tizian und Metsys, Leipzig 2011, Kat. Nr. 96, S. 187-188, S. 200.

ins Auge fällt. Denn dieser Baum ist nicht nur als knorrige, alte Eiche, aus der einerseits junge Triebe sprießen und andererseits Flechten in den Zweigen hängen, an Tacitus Schilderung der germanischen Wälder angelehnt, sondern verweist in seiner Funktion als architektonisches Rahmenelement und naturhaftes Pendant zum gegenüberliegenden antikisierenden Fenstergewände ganz unmittelbar auf die in der „Germania“ beschriebene Verwendung der Bäume als Bauelemente für die Behausungen und Tempel der Germanen. Die Funktion eines spiegelbildlichen Äquivalents zum gegenüberliegenden Fenstergewände wird überdies durch die festonartige Fruchtgirlande unterstrichen, die mit ihrem einen Ende am linken Fenstergewände und ihrem anderen Ende an den Zweigen des Baumes befestigt ist. Sowohl der aus dem Körper des sächsischen Kurfürsten wie ein Stammbaum herauszuwachsen scheinende Eichenbaum als auch die Funktion der Eiche als Architekturelement sind starke emblematische Motive, die nicht nur Friedrich den Weisen als mit dem germanischen Altertum verbundenen deutschen Reichsfürsten kenntlich machen, sondern zugleich auch auf das Wiener Epitaph für Conrad Celtis mit den zusammengebundenen Eichenstämmen als Rahmung zurückverweisen.

Eine solch unverhohlene Übernahme der nationalistischen Bildpropaganda deutscher Humanisten in das religiöse Andachtsbild eines deutschen Reichsfürsten, der sich dabei von Lucas Cranach zugleich wie ein Nachkomme der germanischen Fürsten inszenieren lässt, ist im damaligen Reich absolut außergewöhnlich. Mir ist derzeit kein anderes Fürstenbildnis aus der Zeit um 1500 bekannt, das einen deutschen Reichsfürsten in dieser Weise inszeniert. Auffällig ist zudem die Ausführung im druckgraphischen Medium des Holzschnitts, wodurch das ungewöhnliche Bildmotiv einer größeren Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden konnte. Der Holzschnitt wird nur verständlich, wenn wir ihn in einen bestimmten Kontext einordnen und als Teil eines umfassenderen historiographischen Projekts Friedrichs des Weisen verstehen. Dieser besaß ein ausgewiesenes Interesse an deutscher Historiographie und Landesgeschichtsschreibung und an der genealogischen Rückverfolgung des sächsischen Fürstenhauses bis in die nichtchristliche germanische Vorzeit. Aus diesem Interesse heraus beauftragte der sächsische Kurfürst 1510 seinen Geheimsekretär, Hofbibliothekar und Hofprediger, Georg Spalatin, eine umfassende Chronik über die zu den sächsischen Territorien gehörenden Thüringer, Sachsen und Meißner zu verfassen, um die Geschichte dieser Stämme von den Anfängen bis ins 16. Jahrhundert darzustellen. Dieses monumentale Geschichtswerk wurde nie abgeschlossen, doch konnten immerhin große Teile bis



1515/17 fertiggestellt und mit ca. 1800 aquarellierten Federzeichnungen aus der Cranach-Werkstatt illustriert werden.<sup>26</sup>

Ein Blick in diese berühmte, mittlerweile komplett digital zugängliche, jedoch bis heute nicht edierte Chronik lässt erkennen, dass der Verfasser, Georg Spalatin, die Geschichte des sächsischen Fürstenhauses aus zwei miteinander verschränkten Perspektiven erzählt: zum einen aus einer dynastischen Perspektive, in der die deutschen Stämme im Laufe der Jahrhunderte ins Heilige Römische Reich integriert wurden und zu mächtigen Reichsfürstenhäusern wie den Wettinern aufstiegen, und zum anderen aus einer landesgeschichtlichen Perspektive, in der die Dynastiegeschichte zum wesentlichen Bestandteil einer übergreifenden Geschichte der deutschen Länder und von hier aus der deutschen Nation wird. Auch wenn Georg Spalatin's Chronik für Kurfürst Friedrich den Weisen in erster Linie ein historiographisches Ruhmeswerk für das Fürstenhaus der Wettiner sein soll und hierfür zunächst einen genealogischen Ansatz verfolgt, so ist es doch zugleich auch im humanistischen Sinne ein Ruhmeswerk für die deutsche Nation, die für die Geschichte der Dynastien im Reich die gemeinsame historiographische und kulturgeschichtliche Klammer bildet. In diesem Sinne wird auch Karl der Große in der Chronik aus einer dezidiert ostfränkischen, deutschen Perspektive geschildert und seine Rolle als Wegbereiter wenn nicht gar Gründer eines Heiligen Römischen Reichs deutscher Nation betont. Entsprechend werden die Westfranken pauschal zu „Franzosen“ erklärt und aus der engeren Geschichte des entstehenden Heiligen Römischen Reichs ausgeschlossen. Ihr Status wird von Anfang an als der von Eindringlingen definiert, die zwar durchaus auch gegen die sächsischen Heere am Rhein Siege erringen konnten, letztlich aber die Tapferkeit und Stärke der sächsischen

---

<sup>26</sup> Es handelt sich um drei mit prächtigen Ledereinbänden versehene Handschriften im Großfolio-Format, die heute unter den Signaturen Ms. Cas. 9–11 in der Landesbibliothek Coburg aufbewahrt werden, und um mehrere Partien aus verschiedenen Teilen der Chronik („Lagenkonvolut“), die erst 1681 gebunden wurden und heute als EGA, Reg. O 21 im Landesarchiv Thüringen – Hauptstaatsarchiv Weimar (ehem. Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar) liegen. Die Coburger und Weimarer Teile der Spalatin-Chronik werden in Spalatin-Online ([www.spalatin-chronik.de](http://www.spalatin-chronik.de)) virtuell zusammengeführt. Zur Geschichte und Bedeutung der Chronik siehe Christina Meckelnborg/Anna-Beate Riecke, Georg Spalatin's Chronik der Sachsen und Thüringer: ein historiographisches Großprojekt der Frühen Neuzeit (Schriften des Thüringischen Hauptstaatsarchivs Weimar, Bd. 4), Köln u.a. 2011. Siehe zum humanistisch-historiographischen Konzept auch Edgar Bierende, Lucas Cranach d. Ä. und der deutsche Humanismus: Tafelmalerei im Kontext von Rhetorik, Chroniken und Fürstenspiegeln (Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 94), München/Berlin 2002.

Fürsten als Heerführer fürchteten und so beispielsweise „aus Furcht und Entsetzen vor Herzog Albion“ zurück über den Rhein flüchteten (vgl. Spalatin-Chronik LBC Ms. Cas. 9, Bl. 11r/v).

Dass die regierenden Fürsten des wettinischen Fürstenhauses, allen voran Friedrich der Weise, aus dieser historiographischen Perspektive und aus einem geradezu teleologischen Verständnis heraus als direkte Nachkommen des germanischen Sachsenkönigs Widukind und vorläufige Höhepunkte einer jahrhundertlangen Entwicklung aufgefasst wurden, demonstrieren auch die sehr qualitätsvollen Illustrationen aus der Cranach-Werkstatt: Dort wird bei der Darstellung der Ereignisse aus der Vor- und Frühgeschichte der Sachsen und des Reichs auf eine phantasievolle historisierende Wiedergabe der Kleidung, Waffen oder Bauwerke verzichtet, um alle Protagonisten und Gegenstände konsequent zu aktualisieren. So tragen bereits der germanische Sachsenkönig Widukind und sein Gefolge genauso wie Kaiser Karl der Große die Prachtharnische der deutschen Fürsten, Könige oder Kaiser sowie der Soldaten des frühen 16. Jahrhunderts und ereignet sich das Geschehen der Vorzeit in der zeitgenössischen Landschaft des frühneuzeitlichen Reichs. Damit heben sich im Medium des Bildes die im Text noch differenzierten historischen Zeitebenen komplett auf und der Sachsenkönig Widukind spiegelt sich in seinem wettinischen Nachfahren Kurfürst Friedrich dem Weisen und umgekehrt Friedrich der Weise in seinem sächsischen Vorfahren Widukind.

##### **5. Nation als Teil eines universellen Kaisertums: der „Weißkunig“ Maximilians I. und die Illustrationen von Hans Burgkmair und Leonhard Beck**

Das opulente kurfürstliche Projekt der Chronik der Sachsen, Thüringer und Meißner ist nicht losgelöst von den noch umfangreicheren und aufwendigeren historiographischen Projekten Kaiser Maximilians I. zu sehen. Denn als enger Vertrauter des Kaisers und – in der Funktion des Reichserzmarschalls - dessen unmittelbarer Stellvertreter im Reich teilte Friedrich der Weise Maximilians I. Überzeugung, dass nur die Pflege einer historisch verankerten fürstlichen Erinnerungskultur den Ruhm der deutschen Adelsgeschlechter für die Zukunft bewahren helfen könne. Von daher soll abschließend das Augenmerk erneut auf ein Werk Maximilians I. gelenkt werden, das in der Literatur- und Kunstwissenschaft bereits vielfältige Aufmerksamkeit erfahren hat:

Maximilians autobiographischer Roman des „Weißkunigs“.<sup>27</sup> Der „Weißkunig“ wurde um 1505 unter der Aufsicht und Mitwirkung des kaiserlichen Sekretärs, Marx Treitzsaurwein, begonnen und – wie die Spalatin-Chronik – ebenfalls nicht beendet. In einem vergleichenden, an dieser Stelle notgedrungen nur knappen Blick auf die im „Weißkunig“ erfolgende Thematisierung der Nation und der bildlichen Vergegenwärtigung der historischen Ereignisse in den zugehörigen Illustrationen der Augsburger Künstler Hans Burgkmair und Leonhard Beck soll geklärt werden, ob die für Kurfürst Friedrich den Weisen zu Beginn des 16. Jahrhunderts nachweisbare Rezeption der humanistischen Nationalpanegyrik auch durch den Kaiser aufgegriffen wurde oder sich Maximilian I. an dieser Stelle unter Bezug auf seinen universalen Herrschaftsanspruch von Friedrich dem Weisen unterscheidet.

Ein wesentlicher Unterschied zwischen beiden Projekten kann schnell abgehandelt werden: die Textsorte. Anders als bei der Chronik für Friedrich den Weisen, die alle Jahrhunderte der Landesgeschichte umfassen sollte, bezieht sich die literarisch verbrämte Biographie Maximilians ausschließlich auf seine Zeit und die seines Vaters Friedrich III. Von daher besteht zwischen der Darstellung der historischen Ereignisse im Text und ihrer zeitspezifischen bildlichen Vergegenwärtigung keine Differenz, da sich die Frage nach der Notwendigkeit einer historisierenden Darstellung nur in sehr engen Grenzen stellte. Dafür ist ein anderer Unterschied bereits auffälliger und durchaus bedeutend: Es ist der grundsätzlich andersartige Ansatz der historiographischen Erzählung, die nicht den Aufstieg einer Dynastie innerhalb der Geschichte und Grenzen des Reichs, sondern die Dynastie als Bestandteil eines von Maximilian I. und seinem Vater, Friedrich III., sorgfältig geknüpften internationalen, über das Reich und die deutsche Nation weit hinausweisenden Netzwerks von Fürstenhäusern, Reichen und Herrscherbündnissen in den Mittelpunkt stellt. Daraus ergibt sich die beinahe durchgehende Vermeidung nationaler Stereotype und Herabsetzungen und der ausdrückliche Respekt und die Achtung des Kaisers vor dem Eigenwert und der Souveränität einer jeden Nation mitsamt ihrer Städte und Länder. „Nation“ wird im Weißkunig grundsätzlich zur Kennzeichnung von gemeinsamen sprachlichen oder kulturellen

---

<sup>27</sup> Zu den von Hans Burgkmair stammenden Illustrationen des Weiskunigs siehe zuletzt Elke Anna Werner, Kaiser Maximilians Weißkunig: einige Beobachtungen zur Werkgenese der Illustration, in: Jan-Dirk Müller/Hans-Joachim Ziegeler (Hrsg.), Maximilians Ruhmeswerk: Künste und Wissenschaften im Umkreis Kaiser Maximilians I. (Frühe Neuzeit, Bd. 190), Berlin/Boston 2015, S. 349-380.

Eigenschaften (wie z.B. Essen, Kleidung, Tänze, Waffen oder Kampftechniken im Turnier) eines Landes verwendet. Entsprechend betont denn auch der Text sowie die zugehörigen Illustrationen die Sensibilität Maximilians I. für die kulturellen und sprachlichen Eigenheiten und die spezifische nationale Identität der verschiedenen Nationen in Europa und in der Welt und werden seine eigenen multinationalen Sprach- und Landeskenntnisse besonders herausgestellt. Dies verdeutlichen beispielhaft auch die beiden Illustrationen Hans Burgkmairs, die Maximilian I. beim Erlernen der englischen Sprache und beim Empfang der Gesandten aus verschiedenen Nationen zeigen. Der Text und die zugehörigen Illustrationen propagieren somit in erster Linie Maximilians I. universellen Herrschaftsanspruch als ein über den Nationen stehender Kaiser.

Dieser äußerst zurückhaltende Umgang mit dem Begriff der Nation in politischen Kontexten wird nur bei zwei Themenbereichen aufgegeben und eine stärker politisierende Sichtweise auf die deutsche und andere Nationen zugelassen. So wird zum einen die deutsche Nation immer dann gelobt und herausgehoben, wenn im Text die landschaftlichen oder kulturellen Vorzüge der deutschen Lande oder aber die Tapferkeit der deutschen Ritter und Soldaten behandelt werden. Und es wird zum anderen ausschließlich die französische Nation stets in solchen Schilderungen herabgesetzt, in der die Charaktereigenschaften ihrer Könige und die Konkurrenz zwischen ihnen und den Habsburgern thematisiert werden. Dies gilt insbesondere für König Ludwig XI., der im „Weißkunig“ als hinterlistig und verlogen charakterisiert wird, da er in geradezu niederträchtiger Weise versucht habe, die Heirat des jungen Weißkönigs (also Maximilians) mit der Tochter des Königs vom Feuereisen (d.i. Margarethe von Burgund, die Tochter Herzog Karls des Kühnen) zu hintertreiben, um statt dessen seinen eigenen Sohn als Bräutigam anzupreisen. Hierfür diskreditierte Ludwig XI. den jungen Weißkunig als „ain ungestalt mensch“, wohingegen sein Sohn „ain wolgestalter schöner Jungling“ sei.<sup>28</sup> Der Verfasser des „Weißkunigs“ weist diese Beschreibung allerdings umgehend als Lüge zurück, denn der Sohn des französischen Königs sei in Wirklichkeit „kurz und puggelet und het ainen großen Kopf und klaine pain“, weshalb er auch „der puggelet kunig“ genannt worden sei.<sup>29</sup> Der Weißkönig hingegen sei „ain gerater Jungling, ganz wol gestalt von leib und gepain, het ein schön lieblich antlitz und ain sonderlich schön

---

<sup>28</sup> JBKSAK (1888), S. 124 (Digitalisat UB Heidelberg: S. 154).

<sup>29</sup> JBKSAK (1888), S. 125 (Digitalisat UB Heidelberg: S. 155).

gelb har“.<sup>30</sup> Die hier und in anderen Passagen angedeutete Feindschaft zwischen den Habsburgern und dem französischen König, die sich nicht zuletzt am strittigen Erbe des verstorbenen burgundischen Herzogs Karls des Kühnen entzündet hatte, wird jedoch nie mit den Kategorien einer über die Dynastien hinausreichenden nationalen Feindschaft bedacht, sondern in auffällig diplomatischer Weise zwischen dem König von Frankreich auf der einen und dem französischen Volk und seiner Kultur auf der anderen Seite unterschieden. Damit bestätigen selbst solche Textpassagen das grundsätzliche Bild eines universell regierenden Kaisers, der zwar der deutschen Nation angehört, jedoch grundsätzlich über den Nationen steht.

Dieses im „Weißkunig“ von Marx Treitzsaurwein im Auftrag Maximilians I. bewusst gezeichnete Bild eines der deutschen Nation zwar zugehörigen, doch in der Nachfolge des römischen Reichs gleichwohl universell denkenden und handelnden Herrschers wird schließlich auf eindrucksvolle, prägnante Weise durch die Illustrationen von Hans Burgkmair und Leonhard Beck in Szene gesetzt. Ein wesentliches Element hierfür ist die Architektur des kaiserlichen Schlosses, das nicht – wie vielleicht zu erwarten – im Stil der zeitgenössischen kaiserlichen Residenzschlösser (wie z.B. die Innsbrucker Hofburg, hier in einer Ansicht Albrecht Dürers von 1495 zu sehen) gestaltet wurde, sondern im Stil eines antikisierenden italienischen Renaissancepalastes. Doch wird mit einer solchen Stilwahl nicht auf das frühneuzeitliche Italien verwiesen, sondern auf das antike römische Reich und dessen Kaiserpaläste, womit Maximilian I. genauso wie sein Vater, Friedrich III., als Nachfolger der römischen Kaiser gekennzeichnet werden. Dass die antikisierende Palastarchitektur tatsächlich diese historische Dimension eines römisch-universellen Kaisertums über den Text hinaus visuell erfahrbar machen und dabei doch zugleich auch auf die nordalpine Heimat Friedrichs III. und Maximilians I. sowie ihre Zugehörigkeit zur deutschen Nation verwiesen werden sollte, verdeutlicht die ins Bild gesetzte Landschaft. Denn immer dann, wenn die Szenen den Kaiser in seinen heimatlichen Schlössern oder in der heimatlichen Landschaft zeigen, greifen die Illustratoren bei der Gestaltung der Hintergrundkulissen auf den uns bereits bekannten Typus der nordalpinen Gebirgs- und Waldlandschaft zurück. Wie in den zu Anfang thematisierten Porträts und Andachtsbildern deutscher Humanisten wird die Landschaft auch hier zur Markierung eines spezifischen Landschaftsraums der

---

<sup>30</sup> JBKSAK (1888), S. 133 (Digitalisat UB Heidelberg: S. 163).

deutschen Nation verwendet, ohne dabei jedoch irgendwelche nationalistischen Zuspitzungen oder Überhöhungen vorzunehmen. Durch die Kombination von römisch-antikisierender Palastarchitektur und nordalpiner Landschaft wird vielmehr die auch von der humanistischen Geschichtsschreibung propagierte Sichtweise einer „translatio imperii ad Germanos“<sup>31</sup> ins Bild gesetzt. Demzufolge habe sich das römische Imperium nach dem Untergang Roms und unter Karl dem Großen in den Norden verlagert, von wo aus es jetzt die Könige und Kaiser aus dem Hause Habsburg regieren. Für dieses sowohl im Text als auch in den Illustrationen des „Weißkunigs“ ausbalancierte Verhältnis zwischen einem supranationalen, universellem Kaisertum und seiner Verortung in der deutschen Nation soll abschließend jene Illustration Hans Burgkmairs stehen, die den jungen Weißkunig inmitten der von weither angereisten, ihn mit Geschenken ehrenden Gesandten der verschiedenen Nationen zeigt. Auf diesem Bild wird Maximilian I. einerseits von einer detailliert ausgeführten nordalpinen Gebirgslandschaft hinterfangen, die offenkundig auch hier als nationales Emblem dienen soll, doch unterstreicht die Handlungsweise Maximilians I., der alle Nationen gleichberechtigt mit Achtung und Respekt empfängt, andererseits den universellen, transnationalen Anspruch des römisch-deutschen Kaisertums. Eine national gestimmte humanistische Propaganda im Stil des Konrad Celtis oder Jakob Wimpfeling werden wir in den Illustrationen des „Weißkunigs“ daher vergeblich suchen.

---

<sup>31</sup> Hirschi (wie Anm. 1), S. 97.

## Curriculum Vitae

Matthias Müller ist Professor für Kunstgeschichte (mit Schwerpunkten im Mittelalter und in der beginnenden Frühen Neuzeit) am Institut für Kunstgeschichte und Musikwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität (JGU) Mainz. Zusammen mit Klaus Pietschmann leitet er als Sprecher der JGU-Forschungsplattform „Frühe Neuzeit“ die SFB-Initiative „Figurationen des Nationalen in der Frühen Neuzeit“. Er ist Mitglied in der Leitungskommission „Residenzstädte im Alten Reich (1300-1800)“ der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen und Beiratsmitglied der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien. Als Mitglied von Wissenschaftsverbänden ist er u.a. Vizepräsident des Mediävistenverbandes, Vorsitzender des Rudolstädter Arbeitskreises zur Residenzkultur und stellv. Vorsitzender des Rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Landschaftsschutz. Im Auftrag der Landesregierung von Rheinland-Pfalz ist er darüber hinaus als Vorsitzender des Ausschusses für nationalen Kulturgutschutz des Landes Rheinland-Pfalz sowie stellv. Vorsitzender des Landesdenkmalbeirats von Rheinland-Pfalz tätig.

Seine Forschungsprojekte und Publikationen befassen sich mit Formen der Repräsentation, Historizität und Erinnerungskultur in der Architektur vom Mittelalter bis zur Gegenwart; Stilkonzepten, Intermedialität und Kulturtransfer in der Kunst des Mittelalters und der Frühen Neuzeit; Kunst an europäischen Fürstenhöfen und in Residenzstädten; der Geschichte des Portraits sowie mit politischer Ikonographie.

## Die Gründungsfiguren der Deutschen in den Narrativen der transalpinen Renaissance-Humanisten

Andrej W. Doronin (Moskau)

*Ich gehe von der Überzeugung aus, dass moderne Nationen sich von allen früheren Interpretationen des Begriffs natio unterscheidet. Sie erblickte als solche an der Schwelle zur Neuzeit als Idee bzw. Konstrukt eines überregionalen ethnokulturellen Gemeinwesens das Licht der Welt. Sie beruhte auf dem Mythos ihrer autochthonen Kontinuität seit ihrer jeweiligen Gründung und strebte in der Moderne nach Staatlichkeit.*

*Die moderne Nation – verstanden als imagined community (Benedict Anderson) oder Wesenseinheit, die auf eine eigene gemeinsame Geschichte Anspruch erhebt (Karl Deutsch), oder Gemeinschaft mit einem einheitlichen ethnokulturellen Code (Anthony Smith), oder als freiwillige Selbstidentifikation auf der Grundlage eines gemeinsamen Erbes (Ernest Gellner), oder als anderes Konzept, – stellt uns unabdingbar vor die Frage nach der Universalität des Paradigmas ihrer historischen Legitimation.*

*Dieses Paradigma entstand mit der Renaissance und der Einteilung (zum ersten Mal in den Vorstellungen der Menschen von der Vergangenheit) der Geschichte in Epochen, d. h. ihrer Diskontinuität. Als Petrarca und seine Anhänger, „die direkten Nachkommen der Römer“, die antike Tradition internalisierten, blieb den übrigen, den „Barbaren“ (die ja reale Macht im Heiligen Römischen Reich besaßen oder zumindest darum stritten bzw. sich als neue kulturelle und/oder sakrale Zentren verstanden) nichts anderes übrig, als ihre eigenen Autorität sichernden „alten Wurzeln und Traditionen“ zu finden. Damit wird der Übergang vom hierarchischen Monozentrismus zum Polyzentrismus gleichwertiger Subjekte durch die Enthoisierung Roms und der Betonung eigener Autochthonien eingeleitet und frühere Komplexe kultureller Minderwertigkeit überwunden. Selbst im Programm der Renaissance war aber auch noch das Pathos der Selbsterstörung verwurzelt – die Wiederbelebung der Antike wich zunächst ihrer Instrumentalisierung; anschließend wurde das „Fremde“ an ihr bei der Konstruktion eigener nationaler Mythologien, der Gestaltung eigener nationaler Literatursprachen und so weiter bezwungen. Das „dunkle“ Mittelalter wurde zum Objekt der Nationalisierung, aber die Hauptaufgabe der Autoren der Renaissance war*

es, durch „ihr“ „Mittelalter“ und den Mythos „ihres eigenen Altertums“ im Rahmen des grundlegend neuen Schemas der Weltordnung neue Kontinuitätslinien in der Geschichte zu ziehen. Die Mythen vom „vaterländischen Altertum“, die das historische Gedächtnis der frühmodernen Nation fundierten, konstituierten sie. An der Stelle, wo einst ein einzelner mächtiger Baum (von Adam bis Rom) gewachsen war, schossen nun plötzlich lauter eigenständige Sprösslinge in die Höhe – Germania, Anglia, Sarmatia, Pannonia, Iberia, Gallia, Moscovia und andere – und mit ihnen erwachten die nationalen Geschichtsschreibungen. Das neue Paradigma fand universellen Widerhall und wurde normativ für die Neuzeit. Die italienischen Renaissance-Humanisten traten dabei als seine Kulturträger bzw. Missionare auf im buchstäblichen, nicht metaphorischen Sinne<sup>1</sup>.

Die Renaissance-Humanisten haben das Altertum „rehabilitiert“. Nun war die Antike in die Anfänge der Weltgeschichte konsequent verwoben. Die neuen Intellektuellen des XV. Jh kümmerten sich (bei der anwachsenden Dezentralisierung, Deuniversalisierung, Desakralisierung und Säkularisierung Europas) um Harmonisierung und Synchronisierung der Weltgeschichte.

Eine wichtige Stütze bei der Konstruktion nationaler Mythologien in Europa wurden die „Antiquitates“ von Pseudo-Berosus, eigentlich eine Fälschung eines italienisches

---

<sup>1</sup> Als eine Art Kulturträger, d.h. Missionare, traten dabei die italienischen Humanisten der Antike auf. Piccolomini und Campano (die sich auf Tacitus stützten) und ebenso Giovanni Nanni (Annius von Viterbo) veranlassten Konrad Celtis aus Franken, den Motor und die Seele der humanistischen Gemeinschaft jenseits der Alpen, sich an das Projekt der „*Germania illustrata*“ zu machen. Ihn unterstützten auch andere deutsche Humanisten. Aber Philippe Buonaccorsi, genannt Kallimach, der am Hof des polnischen Königs Kasimir IV. Zuflucht gefunden hatte, sah in diesem den Nachkommen der ruhmreichen Herrscher des bekannten alten Sarmatia (1484). Antonio Bonfini aus Ascoli beschäftigte sich im Auftrag von König Matthias I. Corvinus mit der ungarischen Geschichte von ihren Anfängen an („*Historia pannonica*“, 1488). Paolo Emilio beschrieb „*De rebus gestis francorum*“ (1516-1529) von der Antike bis zu Ludwig XII. Lucio Marineo (Lucius Marineus Siculus) schrieb die in ihren Wurzeln bis in das Altertum zurückreichende spanische Geschichte („*De rebus Hispaniæ memorabilibus libri XXV*“, 1530) für König Ferdinand von Aragon nieder. Polydore Vergil aus Urbino arbeitete für den König Heinrich VII. von 1507 bis 1513 an der „*Historia Anglica*“ (zum ersten Mal im Jahr 1534 gedruckt). Allen diesen Werken war es nicht bestimmt, bedeutende Wegemarken in den nationalen Geschichtsschreibungen zu hinterlassen. Die italienischen Humanisten, die (gegen gute Honorare) großzügig fremde Geschichtstraditionen in die Vergangenheit zurückverlegten, ließen in Klammer den Vorrang und die normative kulturelle Überlegenheit des (ewigen) Roms bestehen.

Dominikaners Annius von Viterbo (1432–1502), auch Giovanni Nanni genannt. Nach der ersten Ausgabe (1498) erlebten sie in den folgenden 50 Jahren mehr als 25 Neuauflagen und blieben bis Mitte des 17. Jahrhunderts gefragt, obwohl es schon bald nach ihrer Erstauflage verständlich wurde, dass es sich um eine Fälschung handelte.

Im Pseudo-Berosus verband Nanni (ganz im Sinne der Renaissance) die zeitgenössische Geschichte mit dem Alten Testament, stellte eine „bruchlose Kontinuität“ von der Schaffung der Welt über die heidnische Antike her (er schloss sie in dieses Metanarrativ ein) und schlug fehlende Glieder in der genealogischen Kette bis zur Gegenwart vor. Alle Völker wurden nun ursprünglicher als die Römer. Und die stammesübergreifende Gemeinschaft der Patriarchen und Stammväter (alle aus der Familie Noahs) garantierte ihre Kontinuität ab antiquo und erlaubte es, u.a. den Gegensatz zwischen der biblisch-christlichen und der antiken Tradition zu ignorieren, die nun prinzipiell einander ergänzten und nicht entgegenstanden. Nanni kombinierte und versöhnte/synchronisierte den Anforderungen seiner Zeit entsprechend die alttestamentarischen und antiken Traditionen mit den Chroniken der Völkerwanderung, um die Lücken in der Vergangenheit auszufüllen. Der gemeinsame Ursprung (die Sintflut) und Noah als gemeinsamer Stammvater der Menschheit, – entsprechend die angebliche Verwandtschaft aller von alters her bekannten Völker, – veränderte revolutionsweise das gesamte Koordinatensystem der Weltgeschichte und entwertete die bis dahin vorhandenen Theorien über den Ursprung und die Besiedlung der Welt. Nanni schuf einen synoptischen Baum aller Völker und verteilte die Nachfahren Noahs der ersten und zweiten Generation auf alle drei ihm bekannten Kontinente und sicherte ihnen so eine gleiche (!) historische Legitimation und Autochthonie. Dieses neue origo-Modell ordnete wieder die durch das Chaos der Völkerwanderung in Unordnung geratene historische Landkarte. Die von Pseudo-Berosus/Nanni vorgeschlagenen neuen Genealogien wurden das Fundament, auf dem die modernen Nationen ihre Konstruktionen des historischen Gedächtnisses aufbauten (Johannes Helmuth: „Man kann keinen Autor nach 1498 ohne einen Nanni-Test benutzen.“) Die Renaissance-Autoren schöpften neue überregionale ethnokulturelle Identitäten aus dem Altertum, welche zunehmend eine konkurrierende multinationale Färbung annahmen.

*Alle namhaften Humanisten jenseits der Alpen übernahmen die genealogischen Tabellen des Pseudo-Berosus kritiklos. Sämtliche bis dato existierende Theorien über die Herkunft und Verbreitung der Stämme wurden auf einen Schlag wertlos, wenn nun alle Nachfahren Noahs auf ein und denselben Urvater zurückgingen und zugleich Ureinwohner ihrer eigenen (!) Länder waren. Damit erhielten alle früher bekannten Völker die Möglichkeit, sich in die biblischen Zeiten einzubetten. Besonders nördlich der Alpen, wo im Streit mit den Italienern und Franzosen um die translatio imperii der Mythos von Germania bzw. der deutschen Nation selbst entstand, fiel der Pseudo-Berosus auf fruchtbaren Boden. Deutsche Renaissance-Humanisten setzten die Vorstellungen antiker Autoren über Germania mit ihrem zeitgenössischen Deutschland gleich. Sie konnten den französischen oder päpstlichen politischen Ambitionen die historische Kontinuität, den Akt der translatio imperii auf die Deutschen über Karl den Großen als Legitimation der Mission der Deutschen in der christlichen Ökumene entgegenstellen. Sie haben die Regierung Karls als Anfang der Renaissance des Römischen Reiches und die Linie von Karl zu Otto und weiter als kontinuierliche Abfolge erklärt.*

Amorph in der Vergangenheit, in einer sich ständig wandelnden politischen Welt zwischen der Nord- und Ostsee, dem Rhein, der Donau und der Weichsel beginnt (dank Tacitus und Ptolemäus, Piccolomini, Campano, Pseudo-Berosus u. a.) das Verständnis von einer historischen Einheit der Germania / Deutschland – d.h. ihr Territorium und ihr zu Grunde liegenden gemeinsamen Kultur, Sprache, Religion, Sitten, Erinnerungsorten, gemeinsamen historischen Gedächtnisses – auf der Wende XV.-XVI. Jh. zu etablieren.

Man kann zwei verschiedene Interpretationen der älteren Geschichte Deutschlands bei deutschen Renaissance-Humanisten finden: eine „romanische“ – Piccolomini-Wimpfeling-Münster-Cuspinian u.a.; und eine „autochthone“ – Celtis-Dahlberg-Trithemius-Aventin, die die ethnische Kontinuität der Deutschen aus der Antike und ihre Verwandtschaft mit den Griechen (Rom ist von Gott bestraft worden; das lässt die päpstliche Zustimmung, sowie die altrömische - mittelalterliche lateinische – moderne italienische Linie ignorieren) „bewiesen hat“. Folglich musste das deutsche Mittelalter nicht länger als kulturlose Epoche gesehen werden. Somit wurde eine autochthone, von Rom unabhängige Herkunft der Germanen (= Deutschen) konstruiert und ihre

„Barbarei“ relativiert, wenn nicht gar bestritten. (In dieser Lesart passten die Thesen von Enea Silvio und Gianantonio Campano gut zusammen.)

Das historische Konzept von Johannes Aventin (1477–1534) ist ein konsequentes Beispiel solcher autochthonen Interpretation. Laut Aventin, der in seinen Erzählungen vorerst dem Pseudo-Berosus folgt, hat Noah Japhets Sohn **Tuisto** adoptiert und als ersten König Europas eingesetzt. Dieser solle „vom Rhein an bis an die Grenzen Asiae und Pontum Euxinum“ herrschen. Die Nachkommen von Tuisto siedelten, so die Erzählung, im Behamer(= Böhmer)land – ein Territorium, das seit langer Zeit den Bayern gehörte, d.h. die Bayern als Bewohner des Hermannsreiches und des Behamerlandes waren die ersten Deutschen. Die ersten Schritte der deutschen Geschichte sind mit den Namen **Manus** u.a. Urväter-Helden Germaniens (siehe Tacitus) verbunden.

Sich weiterhin auf Pseudo-Berosus stützend, befasst sich Aventin nun mit **Alemannus**, „der deutsch Hercules“ (der Beiname von „Ärcle“ – ärgerlich – abgeleitet), den angeblich elften König der Deutschen und Vater des germanischen Stammes.

Einen wichtigen Platz nahmen in Aventins „Baierischer Chronik“ naturgemäß die **Bayern ein**. Er zitiert gerne die Chronik des Benediktinermönchs Bernhard von Kremsmünster († ca. 1326), der davon spricht, dass die Bayern früher in Asien gelebt hätten und dann bis zur Donau gewandert seien. Andere Völkerstämme hätten im Zuge dieser Wanderung eben von ihnen die deutsche Sprache gelernt. (Aventin verlässt sich hier voll und ganz auf Bernhard.) Nach diesem stammten die Bayern aus „Armenia und India“, was Bernhard, so Aventin, „von glaubwürdigen gehört“ habe, „die dort hin gewandert und bairisch reden gehört haben“.

Um die authentische germanische Abstammung der Bayern zu betonen und um ihre Geschichte tiefer in die Vergangenheit zurückzuführen, schlägt Aventin vor, die keltischen Bojer als ihre Vorfahren zu betrachten und alle **Kelten**, die auf „germanischem“ Territorium lebten, wegen ihrer Sprache, Sitten und Gesetze zu den germanischen Völkern zu zählen. Aventin stützt seine Ausführungen nun jedoch nicht auf die Berichte einheimischer Chronisten (wie beispielsweise Andreas von Regensburg), sondern auf Tacitus. Als logische Fortsetzung der These des römischen Historikers, demzufolge die Germanen seit jeher als indigene Völker auf ihrem Territorium lebten, zählt der Humanist nun praktisch alle Stämme zu den Germanen

(inzwischen auch Sarmaten, Skythen, Hyperboreas, Amazonen u.a.), die er in der Vergangenheit in Asien nachweisen kann. Zwischen diesen Völkern waren eben die Boier, wie Aventin berichtet, die bekanntesten in Asien, auch in Troja. (So zieht Aventin, entgegen der Schilderungen im 42. Kapitel der Germania des Tacitus, die älteren Boier den berühmteren und stärkeren Markomannen vor. Er stellt hier ältere Abstammung vor militärische Tapferkeit und gewinnt somit eine Referenz für seine Konstruktion einer autochthonen Frühzeit.)

Auf der Suche nach den Anfängen wendet sich Aventin auch der Etymologie des Namens Bayern zu. Man könne das Wort in keiner alten Schrift finden, da es weder deutsch noch lateinisch sei. Es sei „von den kuchenlateinern erdacht“ und erst nach Friedrich II. in den Allgemeingebrauch übergegangen. Anfangs nutzte man das Wort Bavarus jedoch, so Aventin, aufgrund seiner Klangähnlichkeit mit dem lateinischen avarus (geizig), um über die Bayern zu spotten.

Die Bajuwaren stellt Aventin in eine Reihe mit den **Franken**. In seinem Selbstverständnis als deutscher Patriot konnte Aventin die Vorstellung, dass Karl der Große ein Fremdstämmiger oder gar Franzose gewesen sein sollte, nicht akzeptieren. Die Franken, so versichert er, stammen ebenso aus Bayern und regierten dort solange, bis andere bayerische Dynastien an die Macht kamen. Die Franken und die Bajuwaren haben für ihn die gleiche Abstammung. Auf originelle Art geht Aventin hierbei auf den Gegensatz ein zwischen der mittelalterlichen Tradition, welche die Wurzeln der Franken in Troja verortet, und den neuen Ansichten der Renaissance-Gelehrten, wie Bebel, Irenicus, Pirckheimer und Rhenanus, die dem Troja-Mythos widersprachen. Er führt aus, dass die Franken als eben jene Bajuwaren zu verstehen seien, die mit den alten Griechen verwandt waren. Er konstatiert, dass sich manchmal diese und manchmal jene Teile des bajuwarischen Volkes Trojaner nannten und erklärt: „Darum es nit gar erlogen ist, das die neuen sagen, die Franken und Bayern haben vorzeiten das troianisch reich besessen, die die foderisten an des königs hoff zu Troia, die edlisten und fürnemesten gewesen seien“.

In der Bayerischen Chronik führt Aventin zu den Germanen allgemein aus, dass diese viel älter als diejenigen ihrer trojanischen Gönner seien. Denn „vor dem künigreich Troia wol sibenhundert jar das teutsch erkünigreich gestanden ist“. Er entwickelt die Idee dieses alten germanischen Staates allerdings nicht weiter, obwohl sie als

logisches Glied seiner Konzeption den Germanen, speziell den Bajuwaren, die älteste Abstammung in Europa und damit in der Welt garantiert hätte. Auch wird die Vision von keinem der anderen deutschen Humanisten aufgenommen.

Aventin geht davon aus, dass die Franken und Bayern den alten **Phrygern („Freien“)** gleichzusetzen seien. Diese werden in den griechischen und lateinischen Schriften als „die ersten menschen“ dargestellt, welche von der Donau, aus Europa, nach Asien wanderten. Einen Nachweis hierfür findet er bei Claudian, der davon berichte, dass die „götter, helden und risen der gar alten Teutschen“, die zusammen mit Tuisto aus Skythien kamen, nach Bayern umgesiedelt seien. Der Bezug auf Phryger und Skythen gibt Aventin den Anlass, die germanischen Stämme in die Ursprungszeit der Menschheit zu führen. In gewissem Sinne ist der Mythos über die trojanische Herkunft der Franken respektive der Bayern nur ein Echo der asiatischen (also, der zweiten, „mittelalterlichen“) Periode der deutschen Nation. Von dort seien sie über Troja in Armenien, Indien und allgemein in Asien bekannt geworden. Hierin bestätigen ihn auch die Wappen und heraldischen Symboliken fränkischer und bayrischer Adelsgeschlechter. Als Bayern noch ein großes und mächtiges Reich war, ordneten sich ihm nach Meinung Aventins „Sarmacia(m), Denmark, Frankreich, Welschland, Ungarn, und das alt Norkau“ unter. Beweise hierfür findet er wieder bei den griechischen und römischen Autoren. Die Franken blieben zunächst im Hintergrund und bevorzugten es, sich unter dem bayerischen Namen zu verstecken, bis der „Franken namen hat der Bayern namen vertruckt und gedempfet“. Der Grund für diese Herangehensweise des Humanisten ist darin zu sehen, dass er die ethnische Disparität und Diskontinuität der Germanen zur Zeit der Völkerwanderung nicht akzeptieren konnte. (Aventin baut den Troja-Mythos in seine altgermanische Geschichte ein. Im nationalen Kontext büßt aber Troja seinen gewohnten Platz am Beginn der Geschichte ein. Troja – für die Beanspruchung antiker Wurzeln nicht weniger nobel als Rom, um mit diesem erfundenen Status einen besonderen Rang im europäischen Haus zu beanspruchen – blieb jetzt lediglich auf der Ebene der Genealogie der regierenden Geschlechter erwünscht.)

Für Aventin war die Abstammung der Phryger respektive der Franken unvereinbar mit jener der Franzosen. Der Bayer Aventin betont daher immer wieder, dass die Franken nichts mit diesen gemeinsam hätten und beruft sich hierbei auch auf andere zeitgenössische Humanisten:

*Stabius und Celtis [...], waren der Meinung, als ich selbst von ihnen aus ihrem Land gehört hab, das alle Land, so zwischen dem Rhein und hispanischen Königreichen beschlossen werden, vorzeiten deutsch [...] geredt haben; das bezeugen auch Strabo und Julius der erste kaiser.*

Mit der Zeit habe sich, so Aventin, der bayerische Name und das Volk immer mehr verbreitet, sodass „si das ganz Gallien und das römisch reich in teutsche Land bracht haben und nach ihnen teutsche Land und alle Land bis an Hispanien Frankreich genant sein worden“. Er beharrt darauf, dass die Franzosen erst viel später und auf unberechtigte Weise Zuflucht bei Karls dem Großen suchten und ihre Abstammung von der Dynastie der Franken ableiteten. (Außerdem habe das Volk, das nun unter der französischen Krone lebe, keine eigene Sprache. Es habe sie verloren, weil es lange Zeit zum Römischen Reich gehört hätte. Dies unterstreicht er kategorisch durch die „redt die römisch zung, wiewol ganz verzogen und verendert auf die teutsch art“, worunter er auch das französische Volk versteht und ihm so seiner Wurzeln beraubt.)

Indem Aventin die Bayern und die Franken aufgrund ihrer Abstammung hervorhebt, betont er nicht nur, dass sie in der antiken Welt bereits sehr bekannt waren, sondern auch, dass man ihren Namen als die Freien zu verstehen hat. Um ihre angeborene Freiheitsliebe zu illustrieren, weist Aventin den Leser mit Stolz auf die Geschichte von Alexander dem Großen hin. Dessen Abstammung wird in mittelalterlichen Legenden den Franken zugeschrieben: So unterwarfen sich alle Völker dem Feldherrn Alexander, schildert Aventin und hebt hervor, dass nur die Bayern sich ihm widersetzen und gegen ihn in den Krieg gezogen seien. Gerade hierdurch wiesen sich die Bayern noch einmal als würdige Nachfolger seines Imperiums aus.

Die Suche nach den Anfängen der bayerischen und somit auch deutschen Geschichte führt Aventin sogar an die Ufer des Nils. Er erwähnt antike Schriftsteller, die von Konflikten zwischen den Reichen der Pharaonen und der Skythen berichten und verweist noch einmal auf die germanische Abstammung der Skythen. An anderer Stelle fragt er nach dem Alter der Skythen und Ägypter: „dann es hat ein jeder teil wollen der elter sein, und die Ägypter sagten, si weren die ersten auf erdrich gewesen“. Zur Klärung referiert er einen von Herodot (den Aventin namentlich nicht erwähnt) überlieferten Mythos, und hebt das phrygische Wort Beck hervor. Wieder werden also sprachliche Analogien bemüht: Es handle sich hier um ein deutsches Wort, da Beck

bei den Phrygern Brot bedeute. Da er die Phryger mit „Freien oder Franken“ gleichsetzt, kann er Beck einen deutschen Ursprung zuweisen und über diese Konstruktion die Deutschen wieder als ältestes Volk herausarbeiten. Man könnte hieraus schließen, dass Aventin den antiken Autoren prinzipiell die Autorität zumisst, den Deutschen in ihren Schriften Namen zu geben. Hierdurch legen sie für Aventin aber gleichfalls auch Zeugnis von der germanischen Ursprache ab. Kurzum verwendet Aventin die lateinischen und griechischen Autoren, um eine, selbst diesen Autoritäten überlegene, spezifisch germanische antiquitas zu konstruieren.

Nach der Logik von **Trithemius, Celtis und Aventin, die die Existenz einer gemeinsamen Wurzel der griechischen und der deutschen Sprache zu beweisen suchten**, standen die Helden der germanischen Sagen und Mythen (wie **Arminius**) im Gegensatz zu Rom. Sie waren in diesem Fall keine Barbaren, die sich aus der unterwürfigen Position der unwissenden und rauen Untertanen im Imperium nicht befreien konnten, sondern sie waren tugendhafte, freiheitsliebende, eine höhere Bestimmung im Sinne des Geistes der Völker ausfüllende Stämme, die das herrschende Imperium für den Verfall seiner Sitten und Gebräuche bestrafen.

Die mit stetigem und aufrichtigem Pathos vorgehende Erzählung vom germanischen Heldenmut hat legitimatorische Funktion: Nur ein solches Volk hat das moralische Recht, die Macht und Größe des Römischen Imperiums zu erben, das ihm vorher ebenbürtig war. Um nicht in einen Streit über diese Frage zu geraten, erzählt Aventin die kontinuierliche Linie der deutschen Geschichte seit der Vorzeit – unter Umgehung Roms.

Aventin sucht, folgend Celtis-Dahlberg-Trithemius, die Bestätigung für die Hypothese, daß die alten Germanen und die Griechen geeint in Abstammung und Kultur, nämlich Sprache und Kulte seien. Darüber hinaus hätten sie auch eine ähnliche gesellschaftliche Ordnung aufgewiesen. Deren Vermittler waren die Druiden.

Die Idee von **Druiden** (altgr. Δρυς – Eiche (siehe Ober- und Niederalteich in Bayern); der erste Mönch hatte, gemäß Aventin, den Name Drus), „alten teutschen münchen und nunnen, drudden und barding genant“, als echte Bewahrer arcana mundi, frommen Regenten und Aposteln der deutschen Kultur wurde Aventin von Konrad Celtis vermittelt. Dieser war von Marsilio Ficino angeregt, nachdem schon die Spätantike die Druiden unter die prisci theologi gezählt hatte. Die Druidenidee wurde



auch von dem bekannten Benediktiner Trithemius vertreten, der sich selbst als Druiden bezeichnete und auch von Celtis in einer seiner frühen Oden so genannt wird.

Die Druiden, Magier aus dem keltischen Volksglauben, die in den Wäldern gleichsam das Feuer des althergebrachten germanischen Ursprungs unterhielten und die verantwortlich für die Erziehung der Jugend, Riten und Traditionen waren, wurden in diesem Schema zu Garanten der göttlichen Mission der Deutschen. (Diese Zeit kam mit dem Zerfall des Römischen Reiches, das nach Meinung des Humanisten nicht zuletzt deshalb zerstört wurde, weil Gott sich von ihm abgewandt hatte.) Um die Welt vom Bösen zu befreien, beauftragt der Herr das fromme gerechte Volk, in diesem Fall die Germanen: schon zur Regierungszeit Vespasians habe es unter der Sonne kein stärkeres und kriegerischeres Volk als die Deutschen gegeben. Die Germanen, so Aventin eng angelehnt an Tacitus, waren stark und tapfer, lebten einfach und maßvoll, waren friedfertig und hassten die Knechtschaft. Deswegen ist es nicht verwunderlich, dass die Germanen für ihre Tugendhaftigkeit von Gott auserwählt und auf ihre weltgeschichtliche Mission vorbereitet wurden. Die Folge, so Aventin, sei gerecht: „zu dem allerersten ist das römisch reich zu den Teutschen, wiewol seinen alten feinten, umb irer manhait, trauen und glauben willen (darvon die teutsch nation hoch gepreist auch von den alten Römern wirt) komen“.

In der Perspektive des Humanisten auf die Geschehnisse des fünften und sechsten nachchristlichen Jahrhunderts kehrten die germanischen Völker aus Asien zurück nach Europa, also heim, fielen in die römischen Provinzen ein und ließen sich dort nieder. So kamen auch die Chauken, die Cherusker, die Sicamber u.a. zurück. Danach änderten sie ihre Namen, um die Jahre des Mangels und der Schmach aus dem Gedächtnis zu streichen, in denen sie sich unter dem Joch Roms befunden hatten.

Auf solch unerwartete und radikale Art beseitigt der Chronist also eine Menge Probleme, die nicht nur mit der Abstammung der Deutschen, sondern auch mit der Konservierung ihrer Kultur zusammenhängen, mit einer Diskontinuität, die sich nicht mit seiner historischen Konzeption verträgt. Die römische und die asiatische Periode der vergangenen germanischen Stämme rückt Aventin an die Peripherie ihres historischen Bewusstseins. Die lateinische Tradition des Mittelalters stellt für den Bayern eine Übergangszeit dar, die auf dem Weg der Deutschen zur Auserwähltheit keiner besonderen Aufmerksamkeit würdig sei. Die ersten Germanenreiche der

Spätantike (mit Ausnahme der Bayern) interessieren ihn genauso wenig, denn nicht sie sicherten und legitimierten die Nachfolge des ‚tatsächlichen‘ deutschen Anfangs. Dies tat im Verständnis Aventins nach dem Tuisto, inzwischen auch Erfinder des germanischen und griechischen Alphabets, erst **Karl der Große**.

Aventin schlägt nun folgendes Schema für die Entstehung der deutschen „puechstaben und schrift“ vor: Als Vorfahr und antiker König der Deutschen habe Tuisto das Alphabet „erfunden“, das „solten nachmals die Kriechen angenumen und gepessert haben“. Über viele Jahre des Niedergangs hätten die Deutschen das Alphabet verloren und nur ihre Geistlichen, die Druiden, hätten es für die Nachkommen bewahrt. Die von Kaiser Tiberius aus Gallien vertriebenen Druiden, die dann in den Schwarzwald umsiedelten, werden so zum Verbindungsglied zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen der Sprache Tuistos und der zeitgenössischen deutschen Sprache. Im sechsten Jahrhundert habe König **Hilperich** (= Chilperich) das verschwundene Alphabet neu belebt, nur sei es nach seinem Tod erneut vergessen worden. Nach Hilperich habe sich niemand anderes als Kaiser Karl der Große selbst darum bemüht, dass „unser sprach in ein rechten grund und weis nach kriechischer art mit schreiben und reden zue bringen“. Um die sprachliche Kontinuität auch für die Zeit nach den Karolingern zu beweisen, erwähnt Aventin mehrmals die von ihm in verschiedenen Bibliotheken gefundenen Bücher mit einer ungewöhnlichen Schrift, die der griechischen sehr ähnlich sei. Auch in der Alltagssprache versucht er den Nachhall des Griechisch herauszuhören: „Und fürwâr die teutsch sprach, vorauß die sâxisch und niderlendisch, vergleicht sich vast in allen dingen der kriechischen zungen, gêt vast auf die kriechischen art, man möchts auch mit kriechischen puechstaben vil gerechter schreiben dermassen [...]“.

Allgemein skizziert sieht, also, die Evolution deutscher nationaler Geschichte bei (Celtis-Dahlberg-Trithemius)-Aventin so an:

Am Anfang finden wir den Tuisto, den Urvater der Germanen und Griechen, und seine Nachfahren – deutsche Urväter-Helden **Manus** u. a.; erste germanische Stämme wurden eben da verwurzelt, wo die Deutschen in Europa zu Zeiten Aventins herkamen:

Troja bzw. Asien scheint eine Mittelstation deutscher Geschichte zu sein, d.h. die Deutschen (vorerst Bayern) waren in Asien wohl bekannt bzw. seine Adligen gehörten da zur einflussreichsten Dynastie, also, es war auch damals keine Rede von der

Barbarei der Germanen; dies beweisen auch die Druiden, erste Mönche bzw. Bewahrer arcana mundi, die sich irgendwann vor den Römern im Schwarzwald versteckt haben, bis das germanische Volk aus Asien heimgekommen ist;

Die Wiedergeburt der Deutschen ist im kulturellen Sinne eben mit den Druiden verbunden, aber im politischen Sinne mit Karl dem Großen, der auch viel für die allgemeine deutsche Sprache und Kultur gemacht hat.

Anders versteht die Anfänge deutscher Nation Albert Krantz in seiner „Wandalia“ (1500, hg. 1519). Aber auch er geht von der Indigenität und Nicht-Barbarei der Deutschen aus und spricht von Großgermania, die bei ihm aus Teutonia + Scandinavia + Wandalia (Slawen) gebildet wird.

All diese und andere Mythen bilden den Ausgangspunkt für die nationale Geschichtsschreibung bzw. Mythos der modernen Nation. Mythen, als imaginierte Realität, sind ein unabdingbarer, integrierender Bestandteil des öffentlichen Bewusstseins. Die Besonderheit der Mythenkonstruktion in der frühen Neuzeit liegt aber darin, dass die Humanisten zugleich eine Methode entwickeln, Mythen auf der Quellenbasis („ad fontes“) zu verifizieren.

## **Curriculum Vitae**

Andrej W. Doronin studierte mittelalterliche Geschichte an der historischen Fakultät der Lomonosow-Universität Moskau. 2001 wurde er am Institut für allgemeine Geschichte der Russischen Akademie der Wissenschaften mit einer Arbeit zu Johannes Aventinus (1477-1534) promoviert. Seit 2005 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter am DHI Moskau und leitete dort von 2015-2018 das internationale Forschungsprojekt „Die Ostslawen auf der Suche nach neuen überregionalen Identitäten (Ende XV. – Mitte XVIII. Jh.) im Kontext der modernen Nationenbildung in Europa“. Ab 1990 erhielt er mehrfach Stipendien der Volkswagenstiftung, des Max-Planck-Instituts für europäische Rechtsgeschichte, der Gerda Henkel Stiftung und der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. Andrej W. Doronin arbeitet zur transalpinen Renaissance-Kultur, Anfängen europäischer Geschichtswissenschaft sowie zur frühmodernen Natiogenese in Europa. Zur Zeit bereitet er ein neues Projekt zum Thema „Die Erinnerungsorten der Rus'(en) (Ende XV. – Mitte XVIII. Jh.) im Kontext der modernen Nationenbildung in Europa“ vor. 2007 erschien die Monographie „Ein Historiker und sein Mythos. Johannes Aventinus (1477-1534)“ (auf russisch).

### Weitere Herausgeberschaften in Auswahl:

Monastyrskaja kul'tura kak transkonfessional'nyj fenomen [Monastische Kultur als transkonfessionelles Phänomen], Ludwig Steindorff, Andrej W. Doronin (Hrsg.); Hrsg. der Reihe A. V. Doronin (Rossija i Evropa. Vek za vekom. 5). Moskau, 2020.

Religija i rus', XV–XVIII vv. [Religion und Rus', XV–XVIII Jh.]. Andrej W Doronin (Hrsg.), Post-Drevnjaja Rus': u istokov nacij Novogo vremeni. 5, M.: ROSSPĖN, 2020.

## „Deutsche Baukunst“ vor 1770?

### Meinrad v. Engelberg (Darmstadt)

Das allgemein akzeptierte Gründungsdatum einer genuin „deutschen Baukunst“ lässt sich exakt benennen. 1773 erschien Goethes gleichnamiger Aufsatz, in dem er mit Blick auf das Straßburger Münster einen in seinen Augen klaren Zusammenhang postulierte zwischen einem konkreten Bauwerk, der für dessen Formensprache geläufigen Bezeichnung „Gotisch“, dem Genie des mutmaßlichen Schöpfers, des Hüttenmeisters Erwin von Steinbach und der „Nation“, der dieser angehörte, nämlich der deutschen:

*„Es ist im kleinen Geschmack, sagt der Italiener, und geht vorbei. Kindereien! lallt der Franzose nach, und schnell triumphierend auf seine Dose à la Grecque. Was habt ihr getan, daß ihr verachten dürft? [...] Und nun soll ich nicht ergrimmen, heiliger Erwin, wenn der deutsche Kunstgelehrte, auf Hörensagen neidischer Nachbarn, seinen Vorzug verkennt, dein Werk mit dem unverständnen Worte Gotisch verkleinert. Da er Gott danken sollte, laut verkündigen zu können: Das ist deutsche Baukunst, unsre Baukunst, da der Italiener sich keiner eignen rühmen darf, viel weniger der Franzos. [...]*

*Diese charakteristische Kunst ist nun die einzige wahre. Wenn sie aus inniger, einiger, eigner, selbstständiger Empfindung um sich wirkt, unbekümmert, ja unwissend alles Fremden, da mag sie aus rauher Wildheit oder aus gebildeter Empfindsamkeit geboren werden, sie ist ganz und lebendig. Da seht ihr bei Nationen und einzelnen Menschen dann unzählige Grade.“<sup>1</sup>*

Dieser Textauszug benennt jene Kriterien, auf deren Grundlage im Folgenden nach den Zeugnissen des Denkmodells „Deutsche Baukunst“ avant la lettre, also vor Goethe und dem Aufklärungszeitalter, gefragt werden soll. Hierfür seien zunächst die definitorischen Rahmenbedingungen benannt.

1. „Deutsche Baukunst“ ist kein in der Gegenwart umzusetzendes Programm, sondern eine retrospektive Zuschreibung.
2. Sie entspringt als Wertung einer charakterisierenden Beobachtung vorhandener Bauwerke, ist also nicht wissenschaftlich objektivierbar (etwa im Sinne des Standorts oder der Landsmannschaft des Künstlers), sondern vor allem ästhetisch erfahrbar.
3. Die nationale Konkurrenz, also der vergleichende, aber auch abschätzige Blick auf die Kunst anderer, spielt hierbei eine entscheidende Rolle.
4. Es wird unterschieden zwischen einer „charakteristischen“ Kunst und einer normativen allgemeingültigen (hier: der antiken) Ästhetik, die für keine Nation spezifisch ist.
5. Die Begriffe „deutsch“ und „gotisch“ werden miteinander identifiziert.
6. Nationale Lesart und Geniebegriff stehen in keinem Widerspruch, sondern ergänzen einander, indem der überragende Schöpfer als Exponent des Nationalgeistes gilt, den er durch sein Werk manifestiert.

Es ginge insofern an dem von Goethe verfolgten Denkansatz vorbei, zu fordern, ein so charakterisiertes Beispiel „deutscher Baukunst“ müsse mit dieser intentionalen nationalen Zeichenhaftigkeit errichtet oder bereits zu seiner Erbauungszeit so etikettiert worden sein. Entscheidend ist vielmehr das Urteil derjenigen Nachgeborenen, die es betrachten und bewerten, also die Kontextualisierung durch die jeweiligen Betrachter. Der Zeitabstand, der zwischen Errichtung und Zuschreibung liegt, ist hierfür geradezu konstitutiv: Insofern erscheint es nicht sinnvoll, das Urteil „deutscher Kunstgelehrter“ des 20. Jh. in dieser Frage schon deshalb für irrelevant zu erklären, weil ihr Urteil über Kunstwerke vergangener Epochen retrospektiv sei und von einem veränderten Nationenbegriff ausgehe. Auch Goethe argumentiert ja nicht mit dem nationalen Selbstverständnis Erwins von Steinbach und dessen Zeitgenossen, sondern dem gegenwärtigen, von Lexikonwissen und kollektiven Vorurteilen gefärbten Blick:

*„Als ich das erstemal nach dem Münster ging, hatt' ich den Kopf voll allgemeiner Erkenntnis guten Geschmacks. [...] Unter die Rubrik Gotisch, gleich dem Artikel eines Wörterbuchs, häufte ich alle synonymische Mißverständnisse, die mir von*

<sup>1</sup> Goethe 1773, S. 4f, 11f, 13, Orthographie modernisiert.

*Unbestimmtem, Ungeordnetem, Unnatürlichem, Zusammengestoppeltem, Aufgeflicktem, Überladem niemals durch den Kopf gezogen waren. [...]”<sup>2</sup>*

Somit unterliegt nicht nur die jeweilige Antwort, sondern auch die Legitimität der Fragestellung nach der nationalen Konnotation von Architektur beständigen Wandlungen. Spielte sie in der Epoche der methodischen und institutionellen Konstituierung des Fachs Kunstgeschichte um 1900 eine erhebliche Rolle – genannt seien nur Louis Réau, Nikolaus Pevsner, Georg Dehio, Heinrich Wölfflin oder Wilhelm Pinder – so erschien allein schon die Frage nach dieser Kategorie den Forschergenerationen nach 1945 und besonders nach 1968 als unstatthaft. Bei der Betrachtung der frühen Neuzeit wurde sie von einem dominanten Zentrum-Peripherie-Modell abgelöst, in dem eben nicht mehr das regional „charakteristische“, sondern das allgemeinverbindlich-kosmopolitische als einzig legitimes Bezugssystem für ein angeblich „vornationales“ Zeitalter betrachtet wurde. Die normative Vorbildwirkung und allgemeingültige Maßstabsfunktion der internationalen Drehscheiben Rom und Paris mit ihren Akademien galt hierbei lange Zeit als gesetzt.<sup>3</sup> Erst die neueste Forschung erlaubt sich wieder, nach der national differenzierten Rezeption, Wahrnehmung und Bewertung von Kunst, nach regionalen Konstanten und lokalen oder dynastischen Vorlieben zu fragen. So hat sich z. B. in der Zeremonialforschung längst die Erkenntnis durchgesetzt, dass von einer sklavischen Nachahmung des französischen Modells an deutschen Höfen keine Rede sein kann<sup>4</sup>. Ein Projekt wie *architrave*<sup>5</sup> fragt quellengestützt und explizit danach, wie differenziert deutsche Reisende das nur scheinbar allseits bewunderte Paris wahrgenommen haben, und rekonstruiert für das 17. und 18. Jh. ein bemerkenswertes kritisches

<sup>2</sup> Goethe 1773, S. 8f.

<sup>3</sup> Ein typisches Beispiel hierfür ist das Werk Johann Bernhard Fischers von Erlach, jenes Architekten, den Hans Sedlmayr 1938 als Erfinder eines genuin deutschen „Reichsstils“ auswies, und zu dem Hellmut Lorenz 1992 korrigierend anmerkt: „Bislang hat man die für Fischers Architektur so kennzeichnenden Verbindung zwischen Motiven der französischen Frühklassik und dem römischen Hochbarock fast ausschließlich seinem Ingenium oder aber – in nationalem Überschwang – zunächst einer deutschen, später dann einer angeblich spezifisch österreichischen Fähigkeit zur Synthese zugeschrieben. Mutmaßungen solcher Art können nun beiseite gestellt werden; als historisch richtiger Ort dieser Synthese erweist sich das Umfeld der *Accademia di San Luca* [in Rom, erg. MvE].“

<sup>4</sup> Krischer 2009.

<sup>5</sup> <https://architrave.eu/content.html?id=64974546&lang=de>, bes. am 24.04.21: Zwischen Bewunderung und Ablehnung: ausländische Wahrnehmung französischer Kunst am Übergang vom 17. zum 18. Jahrhundert Internationale Konferenz, 5.-7. Mai 2021

Selbstbewusstsein im vergleichenden Blick, der zugleich oft von nationalen Stereotypen und Vorurteilen grundiert ist.

Als der Verfasser, damals Mitglied einer jungen Forschergeneration „post 1989“ kurz nach der Jahrtausendwende die „nationale Frage“ im Zusammenhang eines von ihm mitherausgegebenen Überblickswerk zur „Bildenden Kunst in Deutschland – Barock und Rokoko“<sup>6</sup> ernsthaft zu stellen wagte, stieß er auf weitgehendes Unverständnis der etablierten Forschenden, warum man denn dieses längst ad acta gelegte „Missverständnis“ noch einmal aufgreifen sollte, da doch nur Denkmodelle und Wertsysteme der Entstehungszeit selbst als relevant erachtet werden dürften, und da habe es „deutsch“ als ästhetische Kategorie ja noch gar nicht gegeben. In diesem Sinne kann Thomas DaCosta Kaufmanns „Court, Cloister and City. The Art and Culture of Central Europe 1450-1800“ (1995, deutsch 1998) als typisches Werk dieser sich selbst als „kosmopolitisch“ verstehenden Jahrzehnte gelten.<sup>7</sup> Statt nationaler Deutungsmuster wurde nun, ebenso anachronistisch, der nach 1990 wiederbelebte „Mitteleuropa“-Begriff als adäquat für die frühe Neuzeit verstanden; „überregionaler Kulturtransfer“ ersetzte als Leitbegriff das „National-Charakteristische“. Wie sehr diese Deutungsmuster stets von der Gegenwart der (nach eigenem Empfinden stets „objektive“ Wissenschaft Betreibenden) geprägt sind, belegt das Vorwort der Festschrift zu Helmut Lorenz’ 65. Geburtstag mit dem Titel „Barock in Mitteleuropa“: „*Mit dem Ende des Kalten Krieges sind jedenfalls entscheidende Voraussetzungen geschaffen, daß der im 17. und 18. Jahrhundert so wichtige Kunst- und Kulturtransfer nun in einem überregionalen Forschungstransfer seinen Niederschlag finden kann.*“<sup>8</sup>

Es ist daher im Folgenden zu fragen, ob die „nationale“ Lesart der Kunst um 1770 tatsächlich so neu und revolutionär war, wie Goethes Text und seine Rezeption suggeriert: Ob also nach einer Epoche des ungebrochen transnationalen Denkens mit der

<sup>6</sup> Büttner/Engelberg/Hoppe 2008.

<sup>7</sup> DaCosta Kaufmann 1998, Vorwort zur deutschen Ausgabe, S. 9: „Das Denken in diesen [nationalstaatlichen, erg. MvE] Kategorien ist jedoch kaum geeignet, frühere Zeiten angemessen zu verstehen. [...] Die breitere Perspektive führt zu einer Betonung der kosmopolitischen Aspekte des Heiligen Römischen Reiches, und entsprechend wird der Zusatz „deutscher Nation“ vermieden, der erst ab dem späten 15. Jahrhundert verwandt wurde.“ [Es handelt sich somit um genau jene Epoche, die Gegenstand des Buches sind, Anm. MvE].

<sup>8</sup> FS Lorenz 2007, S. 13.

„Wiederentdeckung“ der Gotik die nationale Konnotation der Baukunst erst in jenen Jahrzehnten erfunden worden und daher für die Betrachtung der Vormoderne irrelevant, ja irrig sei.

Wandelbarkeit und Konstanz solcher Urteile lässt sich an Goethes Paradebeispiel, dem Straßburger Münster, gut belegen. Anderthalb Jahrhunderte vorher erschien ein anderes panegyrisches Werk zu diesem Baudenkmal, Oseas Schadaeus „Summum Argentoratensium templum“ (1617). Schon in diesem Buch eines protestantischen Straßburger Klerikers finden sich viele Elemente wieder, die später auch für Goethes Urteil entscheidend waren. Der oberrheinische Kirchenbau wird nicht etwa „aus seiner Zeit und Region“ heraus gedeutet, sondern in den Wettbewerb mit den antiken sieben Weltwundern gestellt, die er allesamt nicht nur durch die geradezu babylonische Höhe seines Turms, sondern vor allem durch die fromme Absicht seiner christlichen Erbauer übertrifft.<sup>9</sup> Als Kronzeugen seiner internationalen Bedeutung werden Ausländer zitiert, nämlich Aeneas Silvius Piccolomini, der später Papst Pius II., und Giangaleazzo Maria Sforza, Herzog von Mailand, der die Stadtväter ausdrücklich bat, ihm den „*sinnreichen Werckmeister des gerümpften Tempels*“ für das eigene Kathedralprojekt zu delegieren: „[...] *ihn oder ein andern, der genugsamen so man findet in demselben Land.*“<sup>10</sup>

Die Widmungsinschrift auf dem Titelblatt der Publikation lautet: „*Seinem vilgeliebten Vaterland und Teutscher Nation zu Ehren in Truck verfertigt.*“ Der Autor unterscheidet also zwischen dem Vaterland – der Reichsstadt Straßburg – und der Nation, erkennt aber durchaus den Zusammenhang des Bauwerks mit den „Teutschen“ und natürlich auch den am Portal verewigten Namen des ersten Baumeisters Erwin von Steinbach.<sup>11</sup>

Für den Rang des gotischen Straßburger Münsters ausländische Zeugen, und zwar nicht zufällig Italiener aufzurufen, erscheint hier mehr als folgerichtig. Immerhin entstammt die Bezeichnung „gotico“ und ihr Synonym „modo tedesco“ eben jenem Kulturkreis, und war, wie noch Goethe referiert, vor allem als Schimpfwort gemeint für den scheinbaren Niedergang der Kunst im folgerichtig so genannten „Mittel-Alder“, der

<sup>9</sup> Schadaeus 1617, Vorrede, S. 5ff des pdf.

<sup>10</sup> Schadaeus 1617, Vorrede, S. 8 des pdf.

<sup>11</sup> Schadaeus 1617, S. 14.

kulturellen Senke zwischen den Gipfeln der Antike und der Gegenwart ihrer Wiederentdeckung, der Renaissance. Vasari verwendet die Begriffe synonym, und auch die Anfrage des Mailänder Herzogs belegt, dass man keine Zweifel hatte, wo die Meister dieser Kunst zu finden seien.

Der zweite Kronzeuge, der spätere Papst Pius II. (1458-64), hat in seiner Idealstadt Pienza dieser Auffassung sogar ein steinernes Denkmal gesetzt, wenn er die dortige Kathedrale als dreischiffige Hallenkirche mit großen Maßwerkfenstern errichten ließ, und dies ausdrücklich auf seine Reiseeindrücke als päpstlicher Diplomat „bei den Deutschen in Österreich“ zurückführte. Andreas Tönnemann hat nachgewiesen, dass diese Herleitung formal nicht unbedingt zwingend ist, aber vom Bauherrn ausdrücklich so postuliert wurde, also zu seiner Zeit glaubwürdig erschien.<sup>12</sup>

Dem widerspricht nicht, dass zugleich auch gotische Bauten in Böhmen, den Niederlanden, Frankreich oder England als ebenso „nationaltypisch“ wahrgenommen werden konnten. Entscheidend ist aber, dass die Benennung dieses Stils als gotisch = deutsch im vitruvianischen Diskurs der frühen Neuzeit als gesetzt galt. Wer im internationalen Wettstreit auf Augenhöhe mithalten wollte, musste sich daher notwendigerweise in die Konkurrenz um antikische, als universal verstandene Ideale begeben: Eine Diskussion, in welchem Land die Wiege der Gotik stand oder wo sie ihre höchste Blüte gefunden habe, war tatsächlich dem 19. Jh. vorbehalten.

Das ist auch der Grund, warum Goethe, hier durchaus auf traditionellen Bahnen, den Italienern und Franzosen eine „eigene“, lies „charakteristische“ Baukunst abspricht, weil sie eben zu seiner Zeit in der Universalsprache der klassischen Formen wetteifern und diese als „eigen“ verstehen („*und schnell triumphierend auf seine Dose à la Grecque*“). Es ist jenes andere, kompetitive Verständnis „nationaler“ Baukunst, dass sich in Buchtiteln wie Colen Campbells „Vitruvius Britannicus“ (1717) oder Laurids de Thuras „Danske Vitruvius“ (1746ff) abbildet. Aus guten Gründen hat in Deutschland niemand ein vergleichbares Projekt gestartet, während „architecture française“ unter Louis Savot, (1647), Jean Marot (ca. 1670)<sup>13</sup> oder François Blondel (1752-56)<sup>14</sup> zu einem

<sup>12</sup> Tönnemann 1990, S. 39.

<sup>13</sup> <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/marot1670>, bes. am 28.04.21.

<sup>14</sup> <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108033j/f1.item>, bes. am 28.04.21

Synonym für ein Kompendium der jeweiligen Gegenwartsarchitektur des Landes wurde und natürlich keine gotischen Bauten abbildete.

Dagegen betont Hans Jakob Wagner von Wagenfels in seiner 1691 Kaiser Josef I. gewidmeten politischen Propagandaschrift, dem „Ehren-Ruff Teutschlands“, ausdrücklich „[...] daß sonst in andern Ländern unsern Wolcken-hohen Türnen und wunderlichen Kirchen-Bau nichts zu vergleichen sey, kan neben vielen andern mit dem herrlichen Münster zu Straßburg [...] erwiesen werden.“<sup>15</sup>

Dass die Lesart Deutsch = Gotisch von Goethe nicht erfunden werden musste, belegt auch ein Blick auf die Niederlassung des Deutschen Ordens in Wien, die kurz nach 1700, mitten in der Blüte des österreichischen Hochbarocks, in dezidiert neu-gotischen Formen erneuert wurde. Ob der Name des „ordo teutonicus“ oder dessen mittelalterliche Gründung hierfür auslösend war, geht aus den Schriftquellen nicht hervor, sehr wohl aber, dass den Erbauern das Zeichenhafte ihrer Stilwahl sehr wohl bewusst war.<sup>16</sup>

Die Zuordnung Deutsch = Gotisch vs. Welsch = antikisch findet sich schon im 16. Jh. Sie unterscheidet sich somit vom „Gänsemarsch-der Stile“-Modell des 19. Jh., das die eine Stilform als altertümlich, die andere als fortschrittlich betrachtet. Vielmehr wird mit Goethe das jeweils „national-charakteristische“ beider Formensysteme sowie deren Optionalität ohne zwingende qualitative Hierarchie benannt.<sup>17</sup> Das wird besonders deutlich bei einem Bauwerk wie dem Wladislaw-Saal der Prager Burg (vollendet 1502), der ein spätgotisches Gewölbe mit Renaissanceformen so verbindet, dass es offensichtlich nicht um „besser oder schlechter, traditionell oder modern“, sondern um die in ihrer Gegensätzlichkeit deutlich ablesbare Verbindung zweier gleichermaßen geschätzter Gestaltungsweisen geht, „das Beste aus zwei Welten“ eben.

Wladislaw II. Jagiello, König von Böhmen und Ungarn, hätte die Formensprache sicher nicht als „Deutsch“ gedeutet, aber doch wohl als einheimisch (der Werkmeister

---

<sup>15</sup> Wagner von Wagenfels 1691, S. 67.

<sup>16</sup> „[...] von Steinmezen Arbeit, undt auff die Alt gottische form [...] kann billich von diesem gesagt werden, daß Er Etwas Altes undt Etwas Newes beysammen dem Aug praesentiere“. Landkomtur Starhemberg in seinem Bericht zum Umbau 1719, hier zit. nach Engelberg 2005, S. 129-133.

<sup>17</sup> Eser 2010.

Benedikt Ried war ein vermutlich aus dem Donaauraum stammender, nun in Böhmen tätiger Künstler) und somit „charakteristisch“ für die Kunst seines Königreichs.<sup>18</sup>

Auch in der Gegenwartsarchitektur des 18. Jh., also kurz vor Goethes Intervention, gab es die wohl eher „gefühlte“ als definitorisch scharf umrissene Vorstellung architektonischer Nationalspezifika. Diese wurde gerade in Frankreich durch die von den „Quérelles des anciens et modernes“ ausgelöste Diskussion um den französischen „goût“ befördert. Auch deutsche Theoretiker wie Leonhard Christoph Sturm schalteten sich in den Wettstreit um die Entwicklung „nationaler“ Säulenordnungen ein.<sup>19</sup> Als Balthasar Neumann Robert de Cotte 1723 in Paris seine Pläne zur Würzburger Residenz unterbreitete, bekannte dieser, dass »viel auf die Italienisch manier undt etwaß teutsches dabey wehre.«<sup>20</sup> De Cotte benennt somit – in der Erinnerung Neumanns – einen typischen Zug der deutschen Architektur seiner Zeit, die auch in Goethes Worten noch nachklingt: Die beständige Auseinandersetzung mit dem, was die Nachbarn tun, für gut und richtig halten, und wie man deren jeweils spezifische Eigenarten mit der eigenen Baukunst verschmelzen könne. Welcher Italiener, welcher Engländer wäre nach Paris gefahren, um dort die Meinung eines Franzosen zu einem aktuellen Bauprojekt nicht nur einzuholen, sondern nach Möglichkeit in die eigenen Planungen zur Qualitätssteigerung zu integrieren? Der Verf. hat an anderer Stelle ausgeführt, dass das Bewusstsein der europäischen Mittelage durchaus mit der Vorstellung einer hierdurch begründeten nationalen Eigenart und Exzellenz verbunden werden konnte, indem gerade der Eklektizismus, also die bewusste Wahl zwischen verschiedenen Stilmodellen der Nachbarn und deren Verschmelzung, als etwas typisch deutsches und nicht nur zeittypisch-„kosmopolitisches“ gelesen werden konnte.<sup>21</sup>

Zusammenfassend kann man festhalten, dass die Frage nach der Existenz „Deutscher Baukunst“ auch schon vor Goethes nur scheinbar völlig neuartigem Denkansatz immer eine doppelte retrospektive Zuschreibung bedeutete: Zum einen, indem man bestimmte Bauformen, z. B. die gotischen, rückblickend als „charakteristisch“ für jene Nation interpretierte, die sie nach allgemeiner Auffassung hervorgebracht hat und nach

---

<sup>18</sup> Nussbaum 2020.

<sup>19</sup> Zubek 1971, nach L. C. Sturm: Construction der VI Ordnungen zu regulären Civil-Bau-Kunst, Nürnberg, um 1700

<sup>20</sup> Sedlmaier, Pfister 1923, S. 29.

<sup>21</sup> Engelberg 2006a und 2012.

der sie benannt wurde. Zum anderen dadurch, dass man dieses Denkmodell überhaupt für relevant zum Verständnis der frühen Neuzeit erachtet. Auf Forschungsperspektiven, die sich in der Suche nach dem „typisch deutschen“ in der Architektur aller Epochen gar nicht genug tun konnten, folgten Jahrzehnte, in denen dieser Gedanke so verpönt war, dass man ihn überhaupt nicht mehr als relevant zulassen wollte, selbst wenn eindeutige Quellenzeugnisse durchaus seine Existenz in der untersuchten Epoche bewiesen.<sup>22</sup>

In keinem Fall aber war die nationale Konnotation von Architektur in der Vormoderne eindeutig oder dominant: Sie konkurrierte stets mit anderen Bezugs- und Bewertungssystemen, z.B. dem der Antikennähe, dem genuin künstlerischen Qualitätswettbewerb oder auch dem Lokalpatriotismus, indem nach Auffassung von Oseas Schadaeus das Werk Erwins von Steinbach sowohl dem reichsstädtischen Vaterland Straßburg als auch der deutschen Nation zur Ehre gereiche. Die nationale Konkurrenz um Gemeinsames, also der Versuch, nicht durch Abgrenzung, sondern durch Wettstreit um allgemeinverbindliche Ideale wie z.B. „vitruvianische“ Perfektion den Nachbarn zu überbieten, steht hier gleichberechtigt neben der Suche nach dem Eigenen, dem „Alleinstellungsmerkmal“, wie man heute sagen würde. Hierdurch sollten – damals wie heute, man denke an die gegenwärtige Konkurrenz um möglichst viele Unesco-Weltkulturerbestätten – bestimmte Leistungen der Vergangenheit als „charakteristischer“ Besitz und prestigeförderndes kollektives Erbe reklamiert werden. „Nationale Architektur“ beschreibt somit schon in der frühen Neuzeit und bis heute das Ergebnis eines Rezeptions-, nicht eines Produktionsprozesses. Man könnte auch sagen: Eine steingewordene Figuration des Nationalen.

Als Goethe die „Deutsche Baukunst“ mit der Gotik identifizierte, betrat er genauso weiniges Neuland wie bei der Bearbeitung des Faust- oder Iphigenie-Stoffs: Vielmehr erkannte er, dass nur als „nationales Erbe“ wahrgenommen wird, was als solches reklamiert, benannt und aktiviert wird: „*Was Du ererbt von Deinen Vätern hast, erwirb es, um es zu besitzen!*“<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Zum Perspektivenwandel in der deutschen Barockforschung vergl. Engel 2018.

<sup>23</sup> J. W. Goethe, Faust, eine Tragödie, (1808), Nacht, Z. 683.

## Abgekürzt zitierte Literatur:

- | Kurztitel                             | Langtitel   |
|---------------------------------------|---|
| <b>Büttner/ Engelberg/ Hoppe 2008</b> | Frank Büttner, Meinrad v. Engelberg, Stephan Hoppe, Eckhard Hollmann (Hrsgg.): Barock und Rokoko = Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland (Band 5), Prestel Verlag, München u.a. 2008  |
| <b>Campbell 1717</b>                  | Campbell, Colin: Vitruvius Britannicus or The British Architect. Containing The Plans, Elevations and Sections of the Regular Buildings, both Publick and Private In Great Britain ; in III volumes. // 1717  |
| <b>DaCosta Kaufmann 1995</b>          | DaCosta Kaufmann, Thomas: Court, Cloister and City. The Art and Culture of Central Europe 1450-1800. Chicago 1995; deutsch Höfe, Klöster und Städte. Kunst und Kultur in Mitteleuropa 1450-1800, Köln/Darmstadt 1998.   |
| <b>Engel 2018</b>                     | Engel, Ute: Stil und Nation. Barockforschung und deutsche Kunstgeschichte, ca. 1830-1933. Paderborn Wilhelm Fink 2018.  |
| <b>Eser 2000</b>                      | Eser, Thomas: „Künstlich auf welsch und deutschen sitten“. Italianismus als Stilkriterium für die deutsche Skulptur zwischen 1500 und 1550, in: Guthmüller, Bodo (Hrsg.): Deutschland und Italien in ihren wechselseitigen Beziehungen während der Renaissance. Wolfenbüttel 2000, S. 319-361. (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung 19)                      |
| <b>FS Lorenz 2007</b>                 | Engel, Martin; Pozsgai, Martin; Salge, Christiane et al. (Hrsg.): Barock in Mitteleuropa. Werke, Phänomene, Analysen. Hellmut Lorenz zum 65. Geburtstag. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte; 55/56.2006/07   |
| <b>Goethe 1773</b>                    | [Goethe, Johann Wolfgang von]: Von deutscher Baukunst D. M. ERVINI A STEINBACH o.O. 1773  |
| <b>Krischer 2009</b>                  | Krischer, André: Diplomatisches Zeremoniell in Europa und im Mittleren Osten in der frühen Neuzeit. In: Niederkorn, Jean-Paul, Kauz, Ralf, Rota, Giorgio (Hrsg.), Diplomatisches Zeremoniell in Europa und dem Mittleren Osten in der Frühen Neuzeit, Wien 2009, S. 1-32  |
| <b>Lorenz 1992</b>                    | Lorenz, Hellmut: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Zürich 1992  |
| <b>Nußbaum 2020</b>                   | Nußbaum, Norbert: Von der Exklusivität des Fürsten - Die Statusarchitektur Benedikt Rieds im Dienst Wladislaws II.. In: Bürger, Stefan (Hrsg.): Werkmeister im Konflikt. Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Philologisch-historische Klasse ; Band 84, Heft 5, Leipzig 2020, S. 189-197   |
| <b>Schadaeus 1617</b>                 | Schadaeus, Oseas: Summum Argentoratensium Templum: Das ist: Außführliche un[d] Eigentliche Beschreibung deß viel Künstlichen, sehr Kostbaren, und in aller Welt berühmten Münsters zu Straßburg [...] Straßburg 1617. Online-Ausgabe UBHD 2006: <a href="http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:16-diglit-16839">http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:16-diglit-16839</a> . |
| <b>Sedlmaier / Pfister 1923</b>       | Sedlmaier, Richard / Pfister, Rudolf: Die fürstbischöfliche Residenz zu Würzburg, München 1923  |
| <b>Thura 1746</b>                     | Thura, Laurids de: Den danske Vitruvius, 3 Bde., Kopenhagen 1746-49   |
| <b>Tönnemann 1990</b>                 | Andreas Tönnemann: Pienza. Städtebau und Humanismus. München 1990   |
| <b>Wagner von Wagenfels 1691</b>      | Ehren-Ruff Teutschlands, Der Teutschen Und Ihres Reichs / Durch Hannss Jacob Wagner von Wagenfels Wienn 1691<br><a href="http://digitale.bibliothek.uni-halle.de/vd17/content/titleinfo/5175630">http://digitale.bibliothek.uni-halle.de/vd17/content/titleinfo/5175630</a>   |
| <b>Zubek 1971</b>                     | Zubek, Paul: Leonhard Christoph Sturms deutsche Säulenordnung, in: Nordelbingen, 40.1971, S. 43-53  |

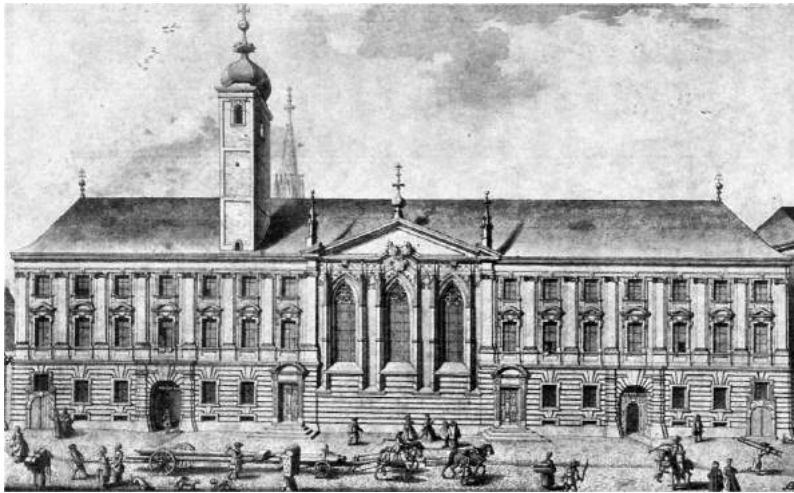
## Schriften des Verf. zum Thema

- Engelberg 2005** Engelberg, Meinrad v.: *Renovatio ecclesiae*. Die „Barockisierung“ mittelalterlicher Kirchen. Petersberg 2005
- Engelberg 2006a** Engelberg, Meinrad v.: Reichsstil, Kaiserstil, »Teutscher Gusto«? Zur »Politischen Bedeutung des Deutschen Barock«. in: Heinz Schilling, Werner Heun, Jutta Goetzmann (Hrsg.): Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation. Altes Reich und Neue Staaten 1495-1806. Essays. (Begleitband zur 29. Ausstellung des Europarates, Deutsches Historisches Museum Berlin 2006) Dresden 2006, S. 289-302
- Engelberg 2006b** Engelberg, Meinrad v.: Wie deutsch ist der deutsche Barock? Vorüberlegungen zu einer neuen „Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland“. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 69 / 2006, Heft 4, S. 508-530
- Engelberg 2008** Engelberg, Meinrad v.: Nation und Migration – Römische Architektur, "Teutsche Kunst" und 'Reichsstil' im Werk des Johann Bernhard Fischer v. Erlach. In: Mitteilungen Institut für Europäische Kulturgeschichte Augsburg, Heft Nr. 18, April 2008, S. 63-90. Download unter: [http://www.uni-augsburg.de/institute/iek/scripts/EK-Mitteilungen\\_Heft\\_181.pdf](http://www.uni-augsburg.de/institute/iek/scripts/EK-Mitteilungen_Heft_181.pdf)
- Engelberg 2010** Engelberg, Meinrad v.: Deutscher Barock oder Barock in Deutschland – Nur ein Streit um Worte? in: Georg Schmidt (Hrsg.): Die deutsche Nation im frühneuzeitlichen Europa. Politische Ordnung und kulturelle Identität? (Schriften des Historischen Kollegs, hrsg. von Lothar Gall, Kolloquien 80) München 2010, S. 307-334.
- Engelberg 2012** Engelberg, Meinrad v.: „Jeder Nation nachzuthun, was jede zum besten hat.“ Deutscher Barock als ‚eklektizistische Nationalmanier‘?, in: Doris H. Lehmann, Grischka Petri (Hrsg.): Eklektizismus und eklektisches Verfahren in der Kunst (Studien zur Kunstgeschichte Bd. 195), Hildesheim u.a. 2012, S. 23-48
- Engelberg 2016** Engelberg, Meinrad v.: 'The Baroque in West Germany: creating regional identity in the post National Federal State. Exhibitions as mass media 'for a wide audience' in: Lehrstuhl für die Kunstgeschichte Osteuropas (Prof. Dr. Michaela Marek) am Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin: Barock für ein breites Publikum. Konstruktionen der Epoche in populären Medien diesseits und jenseits des Eisernen Vorhangs, Tagung Berlin, 12.-13.06.2015, publiziert in: <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2016/11/v-engelberg.pdf>



Schadaeus 1617, Taf. 1: Ansicht des Straßburger Münsters





Wien, Deutschordenshaus, Zeichnung von S. Kleiner in der ÖNB Wien, ca. 1733  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Deutschordenshaus\\_Wien\\_1733.jpg?uselang=de](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Deutschordenshaus_Wien_1733.jpg?uselang=de)



Prager Burg, Wladislaw-Saal, um 1607, von Ägidius Sadeler (1570–1629). Öl auf Leinwand, 54 × 63 cm, Bukarest, Staatliches Kunstmuseum. AKG-Images AKG135103. <https://www.ake-images.de/archiv/Wladislawsaal-im-Hradschin-Palast-2UM-DH0H0HD93.html>

## Curriculum Vitae

Dr. Meinrad v. Engelberg, geboren 1966 in Wiesbaden, studierte ab 1987 an der Technischen Hochschule Darmstadt Architektur. Nach dem Vordiplom in diesem Fach wechselte er 1990 an die Universität Wien und zur Kunstgeschichte. Seit 1991 studierte er an der Universität Bonn Kunstgeschichte, mittlere und neuere Geschichte sowie klassische Archäologie. Seine Magisterarbeit aus dem Jahr 1995 behandelte ein Thema der mittelalterlichen Herrscherikonographie Kaiser Friedrichs II.. 1996 folgte er seinem Doktorvater Prof. Dr. Andreas Tönnemann nach Augsburg, wo er bis 2001 als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl Kunstgeschichte tätig war. Im selben Jahr schloss er seine Promotion über die Umgestaltung mittelalterlicher Kirchen im Barock ab (erschienen 2005).

Er erhielt ein einjähriges Postdoc-Stipendium des Graduiertenkollegs „Wissensfelder der Neuzeit“ am Augsburger Institut für Europäische Kulturgeschichte. Ab 2002 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Fachgebiet Kunstgeschichte des Fachbereichs Architektur an der TU Darmstadt. Dort ist er seit 2008 akademischer Rat. Im selben Jahr erschien auch der von ihm mitherausgegebene Band „Barock und Rokoko“ in der „Geschichte der Bildenden Kunst in Deutschland“ des Prestel-Verlags. 2013 legte er bei der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft Darmstadt in einer dreibändigen Architekturgeschichte den Band „Neuzeit“ vor. Er war Mitglied im Wissenschaftlichen Beirat zur Vorbereitung der Ausstellung „Barock – Nur schöner Schein?“ in den Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim, 2016-17. 2020 erlangte er mit einer kumulativen Habilitationsschrift zum Thema „Barock-Perspektiven: Stil – Epoche – Kultur“ an der TU Darmstadt die Venia Legendi im Fach Kunst- und Architekturgeschichte.

Vollständige Publikationsliste unter

[http://www.kunstgeschichte.architektur.tu-darmstadt.de/ku\\_ge/kuge\\_kontakt/mitarbeiter\\_kunstgeschichte\\_details\\_14.de.jsp](http://www.kunstgeschichte.architektur.tu-darmstadt.de/ku_ge/kuge_kontakt/mitarbeiter_kunstgeschichte_details_14.de.jsp)

## Cultural practices and local identities in early modern Britain

Sergey Fyodorov (St. Petersburg) & Feliks Levin, (St. Petersburg)

The paper will be concerned with the primary stage of the formation of the 'British identity' and the processes of reconfiguration and reformatting of territorial and local identities surrounding it. The terminus post quem of this stage is the first half of the sixteenth century, whereas terminus ante quem is the end of the eighteenth century. During this period the concept of the unified British political ethnicity was consistently presented in contrast to relatively conventional ethnopolitical categories of self-identification which characterized the relations between territorially distinct ethnic groups. At the regional level, more unified concepts of cultural identity replaced older forms of articulation of ethnocultural diversity. Defining the boundaries and specificity of separate British regions, these new concepts were based on the notions of shared fate, faith, background, language and history.

Such changes were accompanied by at least two substantial processes. On the one hand, there was gradual institutionalization of various intellectual groups (antiquarians, lawyers and theologians; and during the Jacobean period — heralds, poets, playwrights etc.). These groups identified their activities with ongoing elaboration and dissemination of new concepts of political (British) and cultural (territorially bounded) identities, their adaptation and popularization among diverse population of the British Isles.

On the other hand, due to active cooperation of these groups two separate intellectual discourses crystallized. From the perspective of Geertzian terminology, the first one, the British (political) discourse, was epochalist, i.e. it propagated consolidation of collective identities, and was socially deprovincializing but psychologically enforced, and thus reflected the objectives of the formation of the British composite monarchy. The second discourse was nativist and essentialist, i.e. it focused on cultivation of local culture and distinctions, being socially isolating. It was directly associated with the British regions (during the Tudor rule — with Wales and Ireland, and during the Stuart rule — also with Scotland) and reflected another integral aspect of the British composite monarchy — cultural-historical autonomy of the territorial composites of the British monarchy.

Although epochalist and essentialist discourses based on these practices remained self-sufficient during the 16<sup>th</sup>-18<sup>th</sup> centuries, they could correlate with each other. The epochalist discourse could borrow the resources and instruments from the essentialist practices thus maintaining cultural balance between the regions. Essentialist practices, in their turn, could rely on epochalist concepts thus guaranteeing discursive reconfiguration, which did not rule out the possibilities of politicization.

Regardless of the cataclysms accompanying the process of state-building in the British Isles, the epochalist discourse and identity practices corresponding to it remained dominant. Its superiority over essentialist practices was mainly ensured by the mechanisms defining the foundations of the British identity.

Historiographical evaluation of the formation of the British identity as well as of regional and local identities on the margins of the British composite monarchy in the 16<sup>th</sup>-17<sup>th</sup> centuries is generally affected by the practices and realities of nation-building and colonialism in the 19<sup>th</sup>-20<sup>th</sup> centuries. This paradigm influences two possible interpretations of the Tudor and early Stuart composite monarchy, both of which share the assumption that the British identity was incompatible with regional and local identities. The scholars (J.Wormald; B.Bradshaw; N.Canny; J. Morrill) who conclude about the failure of the British project emphasize that it could not displace local essentialist identities. The scholars who nevertheless confirm provisional success of this project appeal to the idioms of cultural hybridity (B.Kane; J.Ohlmeyer) or duality (M.Braddick).

In our opinion, the role of epochalism and essentialism in identity formation in the British Isles has to be redefined. Firstly, the emergence of essentialist identities on the margins should be regarded as a form of integration into British composite monarchy rather than resistance. In spite of all complexities inherent in the British project, British identity did not totally digest regional and local identities allowing for certain degree of historical-cultural autonomy of the composites yet suppressing their political potential, thus fixing regional identities as cultural ones. In other words, it resembled a superstructure of constituent regional identities. Secondly, new territorial identities articulated on the margins were also consensual and in this context reproduced the epochalist script of the formation of British identity. Therefore, duality was hardly an unintended consequence of the British state-formation.

We would like to define the British identity as consensual identity, a type of identity which originates in the situation of ethnic interplay, entails intercultural switching, and has supragentile character (serves as a superstructure over constituent ethnic identities). During the 16<sup>th</sup> -18<sup>th</sup> centuries, the British identity involved loyalty to Protestantism, actions of the Crown and its administration, acquisition of the English language, and commitment to the English standards of civility and nature. Thus, crystallization of the British identity was connected with the promotion of acculturation strategies.

We have coined the term *consensual identity* as a result of reflection on historiography on medieval identities, on the one hand, and, on the other hand — on literature concerning the issues of assimilation and acculturation in the twentieth century, which can be quite useful in the research into interethnic interplay not only in the medieval and early modern Britain but also in continental European states. This term helps to problematize the co-existence of different identities and the connection between power and acculturation.

We would like to allude to Karl F. Werner who has identified two forms of nation-building in the Middle Ages: “primary”, which was based on one’s gens and its political consciousness, and “secondary”, which involved a lengthy process of fusion of two or more *gentes*. According to him, the secondary form was characterized by its supragentile character, in which both sides of intercultural interplay reconsidered their background.

Generally, it is argued that the secondary form was triggered by the processes of territorialization when different *gentes* were connected with the ruler, and greater patria took priority over lesser patria, the place of one’s origins. In the High Middle ages, this stage was accompanied by the discourse of *patria communis* (shared fatherland) which was equated to the territory of the realm.

The discourse of territorialization was followed by the discourse of regentilization. During the process of regentilization different ethnic communities united by the shared territory and cohabitation started reconsidering their background, independently or by coercion, giving priority either to a shared experience, which stemmed from the long-standing cohabitation, or to other schemes of common coexistence, such as common language or history but never of common descent.

It is with the secondary form that consensual identity should be associated. Consensual identity was of supragentile character since it did not emphasize common descent and actualized shared territory and loyalty. At the same time, communities which acquired consensual identity remained culturally ambivalent and possessed the capacity for frequent intercultural switching.

From the medieval and early modern perspective, consensual identities were always oriented at the level of power relations since they were articulated by direct coercion or indirect coercion (the desire to adapt to certain circumstances). Consensual identity was of pre-modern nature because its acquisition was tantamount to loyalty to the sovereign: it was consensual as it implied consensus between a vassal and a seigneur.

We would like to exemplify the formation of consensual identities and the patterns of territorial and local identities in which both epochalist and essentialist strategies revealed themselves with early modern Ireland. In the 16<sup>th</sup>-17<sup>th</sup> centuries, it was a multi-ethnic country populated by the Gaelic-speaking Irish; by the descendants of the English-speaking Anglo-Norman invaders who in this period began to identify themselves as Old English; and the new colonists: the New English (from the 1530s); the Scots and the Welsh (from the 1600s). The process of territorial consolidation of different ethnocultural groups was launched by the acquisition of the title of the king of Ireland by Henry VIII in 1541 as the whole population of Ireland was declared subjects of the king.

The notion of cultural difference was crucial to state-building in Ireland, which was also aimed at controlling the identities of the subjects. Cultural issues began to be recognized as part and parcel of the creation of well-ordered polity due to the popularization of the notions of ‘civility’ as a result of reception of Classical philosophy and Humanist teachings.

It is noteworthy to stress that English perception of Irishness stemmed from Giraldus Cambrensis’s *Topographia Hibernica* and *Expugnatio Hibernica* (12<sup>th</sup> c.) in which Irish native population was described barbarous in everything from physical appearance to habits and customs. In early modern British discourse, Irish identity was depicted as primarily cultural one. It means that in spite of prevalence of descent-based criteria of ethnicity, Irish identity could be extended to Gaelicized Anglo-Norman settlers, whose

Englishness was questioned on the basis of their deviation from prescribed cultural patterns.

Moreover, Irish identity was deprived of political subjectivity. The claim of the English crown to Ireland was based on conquest, whereas native population was treated as backward, existing at the pre-political level. Tudor intellectuals made the foundations of English sovereignty in Ireland even more ancient asserting that even before Anglo-Norman conquest that Brittonic and then Anglo-Saxon kings also had exercised rule over Ireland and implying that Ireland had always been a British possession.

The Tudor and early Stuart policy in Ireland was a combination of epochalist and essentialist strategies. An act of Supremacy (1536), an Act for the English Order (1537), and the policy of surrender and regrant, according to which Irish lords surrendered their lands to the king and had them regranted as a freehold by English law, bespoke concern with uniformity in Ireland and insisted on acculturation as the main condition of integration of Gaelic population (elite, in the first instance) into the composite monarchy. Acculturation involved conversion to Protestantism; renunciation of native surnames; usage of the English language; dress; adoption of manners and social practices labelled as the standards of 'civility'. It is indicative that in their submission to the king in 1542, Macguiles promised to be taken as Englishmen. Therefore, it is the standards of civility which were expected to bind heterogeneous Irish population to the sovereign and to overcome their particularism.

The attitude of the Tudor and early Stuart administration towards cultural ambivalence in Ireland was complex and contingent on the level of cooperation of local elites. As a result of the reflection on the failure of Reformation and the rebellions during the Elizabethan period, Tudor and early Stuart officials and intellectuals came to think of assimilation, which presupposed rejection of selfhood, as an anticipated outcome of the policy of Anglicization in the long run due to firm associations of Irishness with disobedience. This hope was succinctly summarized by Sir John Davies who wrote that "...We may conceive and hope that the next generation will in tongue and heart and every way else become English, so as there will be no difference or distinction but the Irish Sea betwixt us".

In spite of the rhetoric of uniformity, Tudor and early Stuart intellectual groups actively resorted to essentialising strategies developing the image of otherness of Ireland as a

composite manifested in its historical and cultural distinctiveness. Distinctiveness of Ireland defined its separate and subordinate status within the British composite monarchy. That is how Ireland was represented in Holinshed's chronicles and William Camden's *Britannia*.

Tudor and early Stuart playwrights were concerned with the consequences of erasure of cultural differences which could possibly challenge English domination in the British composite monarchy. Although acculturation of the barbarian peoples was regarded as a triumph of the British project, otherness in the form of separate history or contemporary cultural traits (insufficient mastery of English) had to be preserved in order to guarantee English domination (William Shakespeare *Henry V*; *Henry VI. Part I*; Ben Johnson *The Irish Masque*).

In fact, the Tudor and early Stuart administration had to reconcile itself with cultural duality distinguishing between public, outward, and private, inward, manifestations of identity. 'Civility' was accommodation to the needs of others including the cultural norms and should be externalized as a form of deference to the needs of the sovereign, agents of power and social superiors. In our opinion, this policy revealed consensual potential of English identity in the Tudor period and British identity in the early Stuart period in Ireland and thus should not be understood as an attempt to homogenize Ireland. In order to be accepted as subjects, native elite had to undergo a cultural transformation. Actualization of this identity was reduced to special occasions of communication with monarchy and its agents, whereas in everyday life subjects could preserve their cultural peculiarities. This situation was described by Lord Leonard Grey, the deputy lieutenant of Ireland who complained in 1536 that the marchers spoke Irish on the marches but turned to the English language and English attire when attending assemblies in the Pale.

In tacit recognition of this, James I eliminated all discriminatory legislation against the Irish including the measures against the Irish language proclaiming that there was no difference between English and Irish subjects of the kingdom of Ireland. It is of interest to mention that it was only during the reign of James I that the status of native population in the kingdom was finally defined, and all persons were declared direct subjects of the crown.

During the early Stuart period, cultural ambivalence was particularly tolerated if the person was converted to Protestantism. The biography of Donough O'Brien, 4<sup>th</sup> earl of Thomond is suggestive of how the model of consensual identity entailed cultural duality and enabled the person to belong to both cultural worlds without annihilation of descent. O'Brien's family during the Tudor age demonstrated their loyalty to the crown and substituted the ancestral title of O'Briens for the title of the earls of Thomond.

Donough converted to Protestantism and was renowned for his explicit Anglicizing tendencies. He was perceived by his contemporaries 'as truly English as if he had been born in the Middlesex' who strove 'to bring in English customs and to beat down all Irish barbarous usages'. At the same time, he did not have to renounce his Irish blood. Conversely, his descent from Gaelic noble lineage legitimized his presence in the Irish peerage. O'Brien openly demonstrated it by commissioning in 1614 and in 1617 two pedigrees which traced genealogy of Gaelic noble families including O'Briens to the ancient times in accordance with native historical tradition.

O'Brien seemed to derive his identity from his cultural duality, while the majority of his contemporaries continued to maintain their own exclusive identities with the emphasis on tradition. It was partly due to the fact that the Tudor and particularly Stuart composite monarchy did not complete their epochalist strategy of consolidation of their heterogeneous subjects in the kingdom of Ireland, possibly for fear of potential politicization of such consolidation. Instead, state-formation of Ireland fostered separate essentialist identities of the ethnocultural groups populating the island. Among them, Old English and Gaelic identities were reconfigured having become more territorialized.

The distinctiveness of Old English from their brethren in England was manifested in their separate history of their residence on island, their privileges and their pride in a separate parliament. It is important to emphasize that during state-formation in Ireland parliament was turned into an element of tradition, symbolic tribute to the separate status of Ireland as a composite, rather an active institution since its political capacities in spite of the opposition was seriously reduced since the end of the 15<sup>th</sup> century.

Gaelic identity had been reconfigured several times during the Tudor and early Stuart period. Although it still had gentile connotation, during confrontation in Elizabethan period its cultural aspects were politicized and came to the fore, particularly the adoption of the Irish language, apparel and Gaelic socio-political practices, not to mention

Catholicism. In 1563, Shane O'Neill appeared in London to make submission to Elizabeth wearing what was perceived as Irish apparel, surrounded by the entourage of galloglasses and addressing the queen in the Irish language. In doing so O'Neill explicitly positioned himself as an independent lord. Hugh O'Neill, who was quite Anglicized, having realized the threat to his authority in his ancestral lands rose in rebellion in 1590s. During this period, he deliberately represented himself as a Gaelic dynastic lord and used Irish in negotiation with the English forces.

Gaelic particularism was to certain extent overcome with the accession of James I on the English throne. During his rule, the conquest of Ireland was almost completed, and the remnants of native institutions including Brehon laws and native practices of inheritance were almost abolished. His sovereignty over Ireland was recognized by Gaelic population due to his Gaelic pedigrees. Coming to terms with the realities of the new state, Gaelic population substituted their Gaelic identity for Irish identity.

Irish Catholic intellectuals who resided on the Continent or received education there being influenced by the Renaissance discourses of patria began to refer to the Gaels as "*Éireannach*". The transition from gentile-based self-identification "Gaels" to the territorial "*Éireannach*" was a sign of loyalty to the king. The term "*Éireannach*" carried within itself both vertical and horizontal connotations necessary for supragentile identities.

It is noteworthy that one of the accomplishments of state-building in early modern Ireland was territorial isolation of the Irish Gaels. The shift to territorial identification of the Irish Gaels strengthened the division between Irish and Scottish Gaels as subjects of separate kingdoms, which is known as the collapse of the Gaelic world. It ruined all the prospects of formation of a united Gaelic polity extending across the Irish sea, which was still possible in the 15<sup>th</sup>-16<sup>th</sup> centuries.

Blocking the formation of pan-Gaelic identity, state-building in Ireland created new discursive opportunity for the formation of insular Irish identity as a result of the gradual rapprochement of Catholic Old English and Gaelic nobility. While the Tudors and Stuarts did not apply a single category of reference to their subjects in the kingdom of Ireland, the initiative for consolidation in the form of consensual identity came from the Irish Catholic elite of Old English and Gaelic background who were alienated from the government in the process of reflection on common subjecthood, faith and internal

development of Ireland. In the late Tudor period and particularly in the early Stuart period, they articulated the discourse of Irish identity. In a broad sense, this discourse insisted on shared loyalty to the Crown, faith, residence and territory. In a narrower sense, Irish identity acquired its historical-cultural legitimacy in the historical narrative of early Stuart period 'Foras Feasa ar Éirinn' created in 1634 by Old English Catholic priest — Geoffrey Keating. It was dedicated to pre Anglo-Norman history of Ireland. In the text, the Irish denoted the members of Catholic community of Gaelic and Old English community born or residing in Ireland, who were loyal subjects of the king of England, Ireland and Scotland, who had long ancestral tradition of living on this island; who were related to one another by means of marriage and friendship, who knew the Irish language and recognized pre Anglo-Norman past of Ireland as their own. Irish identity was consensual since it admitted distinct descent of its beholders.

Furthermore, Keating asserted that the Irish crown was a separate one, and foundations of sovereignty of the English monarch in Ireland were completely different. Ireland as a kingdom preceded Anglo-Norman conquest. Thus, Keating suggested native, insular foundations of the legitimacy of ancient 'Irish' constitution. He envisaged British composite monarchy not as an imperial polity with hierarchical relationships between its constituent parts but as the form of union known as *aeque principaliter*, under which the constituent kingdoms continued after their union to be treated as distinct entities. In this context, Keating's text exemplifies politicization of regional identities.

The project of the Irish identity articulated by Keating was an alternative to the Anglo-centric project of English and British consensual identity which placed everything English over local cultural identities. Unlike the latter, Keating's version of identity was Hibernocentric giving priority to the local, placing English values at the periphery. But in spite of its essentialist nature, the project of Irish identity suggested by Keating and his contemporaries, nevertheless, borrowed some epochalist concepts in order to consolidate two distinct groups divided by descent and cultural affinities.

## Curriculum Vitae

Sergey E. Fyodorov

**Current Position:** Ph.D., Professor, Professor of Medieval History, Medieval History Department, Institute of History, Saint-Petersburg State University

**e-mail:** s.fedorov@spbu.ru

## Academic Degrees and Titles:

- Ph.D. (1990) - Herzen State Pedagogical University (thesis: "The Independents during the Republic and Protectorate")
- Second (habilitation) doctorate (2005) - St. Petersburg State University (habilitation thesis: "The Early Stuart Aristocracy")

## Recent publications:

- 'Reflections on the Medieval and Early Modern Insular Identities', *Vestnik of Saint Petersburg University. History* 65, iss. 4 (2020), 1336–135 (co-authored with F. Levin)
- 'Coup d'État at the Age of Formation of the Early Modern State', *Vestnik of Saint Petersburg University. History* 63, iss. 3 (2018), 898-907. [in Russian]
- 'Identitarnii processii v srednevekovom Uel'se. Terminologia, diskursi i situacia bilingvisma (proizvodnie ot wēalas opredelenia)' [The Identity Processes in Medieval Wales. Terminology, Discourses, and Context of Bilingualism (Wēalas-based Nomenclature)], *Dialogue with Time* 62 (2018), 48-61. [in Russian]
- 'Logika L'état Moderne' ["Logic of L'état Moderne], *ISTORIYA*. 11.10 (96) (2020). DOI: 10.18254/S207987840011668-3

## Curriculum Vitae

Feliks E. Levin

**Current Position:** Ph.D., senior lecturer, Department of History, National Research University Higher School of Economics, St. Petersburg

**e-mail:** [flevin@hse.ru](mailto:flevin@hse.ru)

### Academic Degrees and Titles:

- Ph.D. (2018) - Institute of World History of the Russian Academy of Sciences, Moscow (thesis: Protonational myth and history in Geoffrey Keating's Foras Feasa ar Éirinn)

### Recent publications

- (in 'Tiudoro-stuartovskoie zavoevanie Irlandii: problema vistraivaniya yazikovikh ierarkhii' ['The Conquest of Ireland during the Age of Tudors and Early Stuarts: the Issues of Creation of Language Hierarchies], *ISTORIYA*. 12.1 (99) (2021). DOI: 10.18254/S207987840013467-2 Russian)
- 'Reflections on the Medieval and Early Modern Insular Identities', *Vestnik of Saint Petersburg University. History* 65, iss. 4 (2020), 1336–135 (co-authored with S.Fyodorov)
- 'Konfliktujushie vlastnie diskursi v Elizavetinskoj i rannestuartovskoj Irlandii' [Conflicting discourses of power in Elizabethan Ireland and early Stuart Ireland], *ISTORIYA* 11.10 (96) (2020). DOI: 10.18254/S207987840011628-9 (in Russian)
- 'Representation of the Tales of the Ulster Cycle in Foras Feasa ar Éirinn: Organization of Discourse and Contexts', *Studia Hibernica* 46 (2020), 1-25

## Übersetzungen im Dienst der Konstruktion einer nationalen Architektur im Frankreich der Querelle des Anciens et des Modernes

Andreas Gipper (Mainz / Germersheim)

Zentraler Untersuchungsgegenstand meines Teilprojektes im Rahmen unserer SFB-Initiative ist die zentrale Bedeutung, die Übersetzungen und Übersetzungsdebatten für die Formulierung und Ausarbeitung von so etwas wie nationalen Zugehörigkeitsmustern in der französischen Literatur der frühen Neuzeit haben. Einen besonderen Kulminations- und Knotenpunkt dieser Debatten, die sich über die gesamte frühe Neuzeit hinweg verfolgen lassen, bildet die Querelle des Anciens et des Modernes. Charakteristisch für diesen Knotenpunkt ist ein Bestreben nach Autonomisierung der französischen Kultur und nach ihrer Lösung aus der Traditionsklammer der Antike. Während an die Stelle des alten Translatio-Studii-Gedankens auf diese Weise das Denken einen Bruches tritt, dient das Lob der Moderne gleichzeitig den alten mit der Idee der Translatio imperii verbundenen Hegemonieansprüchen.

Dass die Querelle wesentlich auch eine Querelle um Rolle und Bedeutung von literarischen Übersetzungen ist, ist von der Literaturgeschichte zumindest in Bezug auf die zweite Welle der Querelle im frühen 18. Jahrhundert, die sogenannte Querelle d'Homère, durchaus wahrgenommen worden. Dass Übersetzungen aber auch jenseits literarästhetischer Debatten im Rahmen der Querelle eine zentrale Rolle spielen, und auch hier eine wichtige Rolle im Prozess der Stabilisierung von so etwas wie einem nationalen Kulturbewusstsein spielen, soll im Folgenden anhand einiger architektur- und kunsttheoretischer Übersetzungen aus dem 17. Jahrhundert vorgeführt werden, die zur unmittelbaren Vorgeschichte der Querelle gehören. Dabei muss ich betonen, dass ich kein Kunsthistoriker bin und mich bei meinen Betrachtungen auf eine kulturwissenschaftliche Deutung der untersuchten Texte konzentriere.

Das französische 17. Jahrhundert erlebt eine ganze Welle von Architekturübersetzungen. Übersetzt werden nicht nur die großen Traktate der Antike und der Renaissance, Vitruv, Palladio, Vignola und Scamozzi, sondern auch eine Reihe deutscher Traktate wie die von Blum und Dietterlin. Die Schriften Serlios, der 1541 von François I nach Fontainebleau berufen worden war, wurden bereits zu dessen Lebzeiten 1545 in

französischer Übersetzung publiziert<sup>1</sup>. Auch eine erste Vitruv-Übersetzung wurde bereits 1547 vom Humanisten Jean Martin vorgelegt.<sup>2</sup> Konkret sollen im Zentrum meiner Überlegungen die Übersetzungen zweier bedeutender Architekturtheoretiker stehen. Es handelt sich auf der einen Seite um Roland Fréart de Chambray, der im Jahre 1650 eine einflussreiche Übersetzung der *Vier Bücher zur Architektur* von Andrea Palladio vorlegt und auf der anderen Seite um Claude Perrault, der 1673 seine Übersetzung der *Zehn Bücher über Architektur* von Vitruv veröffentlicht.

Während Fréart de Chambray als leidenschaftlicher Verteidiger der Antike gilt, verkörpert Perrault eine der autoritativsten Stimmen der Modernen. Das darf uns freilich nicht irritieren. Es wird zu zeigen sein, dass beide in Bezug auf ihr politisches Programm im Grunde ähnliche Strategien verfolgen, die darauf abzielen, so etwas wie eine französische Nationalarchitektur zu begründen und die französische Architektur auf diese Weise an die Spitze Europas zu führen. Um die Art und Weise zu verstehen, in der diese beiden Autoren ihre Übersetzungen politisch funktionalisieren, wird es nötig sein, sie einleitend jeweils etwas ausführlicher im kulturpolitischen Kontext ihrer Zeit zu verorten.

Fréart de Chambray, sieur de Chantelou (1606-1676) stammte aus einer kleinadeligen Familie aus der Gegend von Le Mans. Nach einer sorgfältigen Ausbildung unternahm er und sein Bruder Paul im Jahre 1630 eine Kavaliertour nach Italien und blieben 5 Jahre bis 1635 in Rom. Sie knüpften in dieser Zeit intensive Kontakte in der römischen Kunstszene und lernen unter anderem Poussin kennen. In der Zwischenzeit hat ihr Cousin Sublet de Noyers (1589-1645) eine steile Karriere bei Hofe gemacht, die ihn unter anderem zum ‚intendant des finances‘ und schließlich zum Kriegsministers

---

<sup>1</sup> Serlio, Sebastiano : *Reigles generales de l'architecture, sur les cinq manieres d'edifices, a savoir, Thuscane, Doricque, Ionicque, Corinthe, ... : composite, avec les exemples d'antiquitez, selon dela doctrine de vitrine* Anvers, van Aelst, 1545

<sup>2</sup> Lemerle, Frédérique : « Vitruve, Vignole, Palladio au XVIIe siècle: traductions, abrégés et augmentations ». In : Jean-Philippe Garric, Frédérique Lemerle et Yves Pauwels (Hrsg.) : *Architecture et théorie. L'héritage de la Renaissance*. Paris 2012, S. 1-14. Zur Übersetzung von Architekturtraktaten in der frühen Neuzeit vgl. Auch Strunk, Christina/Scheidel, Carolin (Hrsg.): *Palladio, Vignola & Co. in Translation. Die Interpretation kunsttheoretischer Texte und Illustrationen in Übersetzungen der frühen Neuzeit*. Berlin: Logos 2020. Die hier untersuchten Übersetzungen von Fréart und Perrault finden bei Strunk/Scheidel freilich keine besondere Beachtung.

(secrétaire d'état de la guerre) machte. Als Kriegsminister intensiv mit der baulichen Instandsetzung von Festungsanlagen beschäftigt, wird er schließlich im Jahre 1638 von Richelieu auch zum ‚Surintendant des bâtiments du roi‘ ernannt<sup>3</sup>. Sublet steht damit unmittelbar im Dienste jenes ehrgeizigen Programmes, mit dem Richelieu versucht, Frankreich auch kulturell zur Hegemonialmacht in Europa zu machen. Da sind Sublet seine beiden Cousins Roland und Paul Fréart mit ihrer hervorragenden Kenntnis antiker und zeitgenössischer Kunst und ihrer intensiven Italienerfahrung hochwillkommen<sup>4</sup>. Sie werden im Jahre 1640 auf eine diplomatische Mission nach Rom geschickt, mit dem Auftrag, Künstler aus Rom für Arbeiten in Frankreich zu gewinnen und außerdem Antiken für die Antikensammlung des Louvre zu beschaffen.

Zwar handeln sich die Beiden von Seiten italienischer Künstler eine Reihe von Absagen ein, immerhin können sie aber Nicolas Poussin, trotz erheblicher Vorbehalte überreden, mit ihnen nach Paris zurückzukehren. Die Große Sammlung an Abgüssen antiker Plastiken, (u.a. Friese vom Konstantinbogen und von der Trajansäule) die sie in Rom haben anfertigen lassen, werden später in der Galerie des Louvre ausgestellt.

Als Sublet im Jahre 1643 nach dem Tod Richelieus in Ungnade fällt, ist auch für Fréart de Chambray die Zeit offizieller Missionen vorbei. Er zieht sich aufs Land zurück, um sich nur noch seinen Studien zu widmen. Zu den wichtigsten Resultaten dieser Arbeit zählen eine Reihe von Übersetzungen zur Architektur und zur Malerei (Palladio, Leonardo da Vinci, Euklid) sowie ein Architekturtraktat mit dem Titel *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne*, der im Jahre 1650 im gleichen Jahr wie seine Übersetzung der *Quatre livres de l'architecture* von Palladio erscheint.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Claude Michaud : "François Sublet de Noyers, superintendant des Bâtiments de France », In : *Revue historique*, 241 (1969) S. 327-364

<sup>4</sup> Zu Paul Fréart vgl. Milovan Stanić: „Wer war Paul Fréart de Chantelou?“ In: Schneider, Pablo, Zitzlsperger, Philipp (Hrsg.): *Bernini in Paris. Das Tagebuch des Paul Fréart de Chantelou über den Aufenthalt Gianlorenzo Berninis am Hof Ludwigs XIV.* Berlin: Akademie Verlag 2006, S. 273-290.

<sup>5</sup> Fréart de Chambray : *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne suivi de Idée de la perfection de la peinture*, hrsg. von Frédérique Lemerle-Pauwels und Milovan Stanić



Der *Parallele* ist natürlich schon deshalb von Bedeutung, weil er in Frankreich mehr als 30 Jahre vor dem Ausbruch der eigentlichen Querelle, eine Reihe von deren großen Themen antizipiert.<sup>6</sup>

Im Zentrum von Fréarts einflussreichen Buch steht ein Vergleich der dominierenden Säulenordnungen auf der Basis der maßgeblichen neuzeitlichen Architekturtraktate. Verglichen werden insbesondere die Modelle der wichtigsten italienischen Theoretiker: Palladio, Scamozzi, Serlio, Vignola, Barbaro, Cataneo, Alberti und Viola, sowie der beiden Franzosen: Bullant und de l'Orme. Die zentrale Stoßrichtung dieses Vergleichs ist die entschiedene Privilegierung der alten griechischen Säulenordnungen dorisch, ionisch, korinthisch, gegenüber den späteren römischen, also der toskanischen und der kompositen Ordnung. Unter den modernen Ordnungen, und dies ist eine Besonderheit seines Traktats, versteht Fréart also zunächst die römischen Ordnungen in Abgrenzung zu den griechischen. Freilich wird diese erste Bedeutungsebene in der Folge dadurch überlagert, dass die Werke der genannten Theoretiker im Vergleich mit den von Fréart als modellhaft beschriebenen Beispielen der antiken Architektur vor allem als deviant charakterisiert werden. Einzig Palladio und bis zu einem gewissen Grade Scamozzi können in Fréarts Augen bestehen, weil sie seiner Meinung nach, die antiken Vorbilder am getreuesten aufgreifen. Insofern ist klar, dass Traktat und Übersetzung nicht nur in einem unmittelbaren zeitlichen, sondern auch in einem direkten systematischen Zusammenhang stehen. Da die Übersetzung nach Fréarts Aussage bereits vor Sublets Tod 1645 fertiggestellt war und noch von ihm mit Anmerkungen versehen worden war, wissen wir, dass die Übersetzung nicht etwa nur ein Annex des *Parallele* bildete, sondern noch vor dem *Parallele* entstanden ist und insofern den Ausgangspunkt von Fréarts Positionen bildet.

Die ganz politische Dimension dieser Übersetzung erschließt sich freilich erst vor dem Hintergrund der Tatsache, dass die Entmachtung Sublet de Noyers auch mit einer ausgeprägten Neuausrichtung der königlichen Kunstpolitik einhergeht, eine Neuausrichtung, die besonders dadurch unterstrichen wird, dass Mazarin nach dem Tod Richelieus nicht nur dessen Funktion als Erster Minister übernimmt, sondern gleichzeitig

---

<sup>6</sup> Lemerle, Frédérique : Une querelle des Anciens et des Modernes en architecture, Fréart de Chambray. In : *Travaux de littérature XII* (1999), S. 37-47.

auch das Amt Sublets als Surintendant des bâtiments.<sup>7</sup> Tatsächlich geht die Amtszeit Sublets mit den ersten energischen Versuchen einher, den Louvre zu komplettieren und ihn sowohl in architektonischer als auch mit Hinblick auf seine Kunstsammlungen und seine Innenausstattung zum künstlerischen Mittelpunkt Europas zu machen. Dabei gilt Sublet gemeinsam mit den Brüdern Fréart als Mitbegründer dessen, was sich in der Folge als französischer Klassizismus durchsetzt. Dieser Klassizismus freilich gerät mit dem Aufrücken Mazarins an die Staatsspitze für viele Jahre ins Abseits. Mazarin nämlich bevorzugt in Architektur und Malerei die zeitgenössischen italienischen Modelle und steht damit in der französischen Kunstgeschichtsschreibung für einen machtvollen ‚retour au baroque‘. Genau gegen diesen ‚retour au baroque‘ und die von ihm privilegierten italienischen Vorbilder ist sowohl Fréarts *Parallèle* als auch seine Palladio-Übersetzung gerichtet. Tatsächlich sind sich die Kunsthistoriker weitgehend einig darin, in Fréart einen ausgesprochenen Mazarin-Antipoden zu sehen<sup>8</sup>. Zwar kann sich diese Polemik zu Lebzeiten Mazarins eher zwischen den Zeilen artikulieren, es reicht jedoch, die jeweiligen Préfaces zu studieren, um sich einen Eindruck von der Virulenz dieser Polemik zu verschaffen. Palladio wird entsprechend im Vorwort zur Übersetzung präsentiert als Regulativ zu einer an Italien orientierten monströsen Architektur, die letztlich als vernunftwidrige Häresie zu bezeichnen ist:

*Vous sçavez, l'estime que Monseigneur de Noyers faisoit de ce Livre, & avec quelle affection il me chargea de le rendre intelligible aux François, quand il resolut d'achever le Louvre, dans la pensée qu'il avoit de faire connoistre en mesme temps par la theorie & par la pratique, la noblesse de l'architecture reguliere, & de bannir cette capricieuse & monstrueuse façon de bastir, que quelques modernes ont introduite malheureusement comme une heresie dans l'art, par ie ne sçay quel libertinage contre ses preceptes, et contre la raison mesme. (Les quatre livres de l'architecture, S. 1 des unpaginierten Vorworts)*

Wie sehr sich diese Polemik nicht nur ganz allgemein gegen die zeitgenössische Kunst, sondern gegen Mazarin und seine Wendung zum italienischen Barock richtet,

---

<sup>7</sup> Lefauconnier-Ripoll, Camille : « Sublet de Noyers : la disgrâce d'un ministre au XVII<sup>e</sup> siècle. Une zone d'ombre de l'histoire, une zone grise de la société », In : *Papers on French Seventeenth Century Literature XXXVII*, 73 (2010), S. 367-377.

<sup>8</sup> Fichet, Françoise : *La théorie architecturale à l'âge classique. Essai d'anthologie critique*. Paris : Mardaga 1995.

erschließt sich freilich nur vor dem Hintergrund der geradezu hyperbolischen Eloge Sublets, der den Louvre in „le plus noble et le plus superbe édifice du monde“ verwandelt habe und der durch seine Bauprojekte und seine Kunstförderung auf dem besten Wege gewesen sei, Frankreich auch in der Kunst zu einem ernsthaften Konkurrenten Roms, als Zentrum der zeitgenössischen architektonischen Avantgarde, zu machen:

*Vous vites [die préface ist an Fréarts Brüder gerichtet] l'éclat que tout ce grand appareil faisait dans Rome et comme un chacun s'émerveillait que les Français, qui ne s'étaient auparavant signalés que par leur valeur, et leur courage invincible dans la guerre, et n'avaient aimé de tous les arts que le militaire, fissent paraître alors tant de passion pour ceux-ci, qui portent le nom de beaux par prérogative sur les autres, comme si le Ciel de France eût nouvellement changé, et que Mercure en concurrence de Mars commençât d'y verser aussi ses influences. (S. 48)*

Der Übergang zur Ära Mazarin erscheint demgegenüber als schlichte Katastrophe:

*Mais pendant ces grands projets, il arriva une étrange révolution, qui changea en moins de six mois toute la face de l'État, par la mort du Ministrissime le Grand Cardinal de Richelieu [...] et à quelque temps de là, par la retraite de Monseigneur de Noyers [...] de sorte que tous ces beaux commencements n'eurent point de suite, ne s'étant trouvé personne de ceux qui entrèrent au maniement des affaires, qui, avec les affections, eût les connaissances et les talents nécessaires pour la continuation de ces grands desseins. On vit aussitôt le travail du Louvre abandonné, l'ouvrage de la grande galerie cessé [...]. (S. 49).*

Demgegenüber wird in bester humanistischer Manier, die Kunstpolitik der Gegenwart als Rückkehr zu Gotik, und damit als schiere Barbarenkunst gekennzeichnet. Entscheidend ist, dass vor diesem Hintergrund auch die ausgeprägte Orientierung an der Architektur der alten Griechen, einen kaum überhörbaren Übertrumpfungsgestus gegenüber Italien erhält. Man wird kaum fehlgehen, wenn man diesen seinerseits, in die Tradition jener antiitalienischen Polemik des 16. Jahrhunderts stellt, die sich bereits wiederholt durch eine strategische Rückwendung zu den Griechen ausgezeichnet hatte. Man denke in diesem Zusammenhang nur an Henri Estiennes in den Rahmen seines Kampfes gegen die ‚italianismes‘ einzuordnenden Versuche einer Nobilitierung

des Französischen durch den Nachweis einer besonderen Nähe zum Griechischen. (*Traité de la conformité du langage françois avec le grec*, vermutlich Paris 1561).<sup>9</sup>

Entscheidend für meine Argumentation ist, dass wir in der Palladio-Übersetzung also nicht primär eine Verbeugung gegenüber Palladio und der italienischen Renaissance sehen dürfen, sondern vielmehr eher eine Abgrenzungsbewegung auf der einen Seite mit der spezifisch römischen Tradition und auf der anderen Seite von der italienischen Architektur des Manierismus und des Barock. Dazu passt, dass Fréart unterstreicht, dass seine eigene Palladio-Version vor allem in Bezug auf die lateinischen Inschriften um vieles genauer sei als das höchst fehlerhafte Original Palladios.

Die zweite Übersetzung, die ich betrachten möchte, ist diejenige der 10 Bücher des Vitruv durch Claude Perrault, die in einer sehr aufwändigen Ausgabe mit zahlreichen sorgfältigen Kupferstichen im Jahre 1673 unter dem Titel *Les dix livres d'architecture de Vitruve corrigez et traduit nouvellement en françois avec des notes et des figures (Paris Coignard)* erscheint.<sup>10</sup> Diese Übersetzung ordnet sich ein in einen ganz konkreten Kontext, der auf einer ersten Ebene markiert ist, durch die Übernahme der ‚Surintendance des bâtiments‘ durch Colbert im Jahre 1664 und dessen Pläne zur Erweiterung des Louvre durch die Komplettierung der Cour carré und eine repräsentative Ostseite zur Stadt hin. Sie muss aber darüber hinaus im Zusammenhang gesehen werden mit dem Scheitern Berninis, der zwar 1665 auf Einladung von Ludwig XIV persönlich nach Paris kommt, dessen Pläne aber nach seiner Rückkehr nach Rom relativ schnell wieder beerdigt werden.<sup>11</sup> Die komplizierte Entstehungsgeschichte der Kolonnade du Louvre ist in der Kunstgeschichte sehr ausführlich diskutiert werden. Dabei standen vor allem die Gründe für die Abkehr von den Plänen Berninis im Vordergrund sowie

---

<sup>9</sup> Vgl. Dazu: Balsamo, Jean: *Les rencontres des musées. Italianisme et anti-italianisme dans les Lettres françaises de la fin du XVIe siècle*. Genève : Slatkine 1992, S. 52-76.

<sup>11</sup> Die beste historische Quelle für diese Episode sind neben dem bereits oben angeführten Bericht Paul Fréart de Chantelou's, der für die persönliche Betreuung Berninis während seines Parisaufenthaltes zuständig war (*Journal de voyage du cavalier Bernin en France* Paris: Macula, 2001, die *Mémoires Charles Perraults*. Perrault, Charles: *Mémoires de ma vie*. Paris: Macula 1993. Die *Mémoires Perraults* sind bisweilen als unzuverlässig weil polemisch abgetan worden. In jüngerer Zeit sind sie freilich in ihrem dokumentarischen Wert wieder ein Stück weit rehabilitiert worden: Zarucchi Jeanne Morgan: „Perrault's memoirs and Bernini: a reconsideration“. In: *Renaissance Studies*, Juni (2013), Vol. 27, No. 3 S. 356-370.

die sehr komplexen Fragen der Urheberschaft des schließlich ab 1667 realisierten Projekts, die sich wie es scheint nicht mehr restlos aufklären lassen. Ob die ursprüngliche Idee der Kolonnade von Le Vau, Le Brun, Claude Perrault oder von Charles Perrault stammt, ist nicht mehr eindeutig zu rekonstruieren. In jedem Fall geht die Kunstgeschichte heute davon aus, dass das endgültige Kolonnadenprojekt, das sich von den ersten Plänen nicht unerheblich unterscheidet, eine Art Gemeinschaftsproduktion der von Colbert eingesetzten Planungskommission ist, der Claude Perrault neben Le Vau und Le Brun jedenfalls von Anfang angehörte.

Die Frage nach dem Perraultschen Anteil an den Planungen kann und soll hier nicht noch einmal diskutiert werden<sup>12</sup>.

Worum es mir vielmehr geht, ist nach der Funktion seiner Übersetzung zu fragen, die exakt in der Zeit seiner Mitarbeit in der Planungskommission entsteht. Dabei gilt es zunächst daran zu erinnern, dass Perrault über so gut wie keine praktische Erfahrung als Architekt verfügt. Dass er trotzdem neben Le Vau und Le Brun in entscheidender Position am Bau des Louvre beteiligt wird und in dieser Funktion an die Stelle des berühmtesten Baumeisters seiner Zeit nämlich Bernini tritt, ist selbst in einer Zeit, in der die Professionalisierung des Architektenberufs lange nicht so fortgeschritten ist, wie heute ungewöhnlich. Tatsächlich ist Perrault zunächst Mediziner und widmet sich als solcher vor allem physiologischen und physikalischen Forschungen. Er tut dies freilich mit hinreichend Erfolg, dass er bereits 1666 zu den Gründungsmitgliedern der neugegründeten Académie des Sciences in Paris wird.

Da diese Akademie auch eine angemessene Forschungsinfrastruktur benötigt, wird beschlossen, im Louvre ein Labor einzurichten und außerdem ein astronomisches Observatorium zu bauen. Für dieses Observatorium legt Perrault, der offenbar bereits zu diesem Zeitpunkt ein guter Kenner der klassischen Architekturtheoretiker und überdies ein sehr guter Zeichner war, Pläne vor, die am Ende mit einigen Modifikationen

---

<sup>12</sup> Eine sehr ausführliche Diskussion seines Beitrages findet sich bei Michael Petzet: Claude Perrault und die Architektur des Sonnenkönigs : der Louvre König Ludwigs XIV. und das Werk Claude Perraults. München [u.a.], Dt. Kunstverlag 2000.

tatsächlich umgesetzt werden. Wie es scheint zum nicht geringen Ärger Le Vaus, des königlichen Architekten.

Es scheint also von Anfang an, dass sich Perrault vor allem durch seine architekturtheoretischen Kenntnisse für die Planungskommission zum Bau des Louvre empfohlen hat. Dabei spielt sicherlich auch eine Rolle, dass sein Bruder Charles Perrault unter Colbert zum ‚controlleur des bâtiments du roi‘ wurde und seinen Bruder aufs Wärmste empfohlen hat. Obwohl man den Memoiren Charles Perraults nicht immer trauen kann, spricht sehr vieles dafür, dass Colbert in der Tat, so wie es Charles schildert, gerne auf die Gelehrsamkeit Perraults zurückgegriffen hat, aber verschiedentlich Zweifel hatte, inwieweit er sich auf Vorschläge eines weitgehend praxisfernen Wissenschaftlers bei den Planungen zu einem solchen gigantischen Prestigebauprojekt verlassen könne.

Wie dem auch immer sei, die Vitruv-Übersetzung muss damit in einem doppelten Kontext gesehen werden. Sie dient Perrault zum einen dazu, ganz grundsätzlich seine architektonische Kompetenz unter Beweis zu stellen und sie bildet insofern die Grundlage für seine 10 Jahre später erschienene Schrift *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens*, die inhaltlich unmittelbar an die Schrift Fréarts anschließt, wenn Sie auch zu ganz anderen Ergebnissen kommt<sup>13</sup>.

Auf der anderen Seite hat die Vitruv-Übersetzung freilich auch eine ideologische Funktion als Gründungsdokument eines neuen französischen Stils in der Architektur. Ziel ist eine doppelte Autonomisierung der französischen Kunst und Architektur. Diese Autonomisierungsbemühung zielt auf der einen Seite auf Italien, sie zielt aber gleichzeitig auf die Antike und verwickelt Perrault als Anhänger der Modernes damit in eine heftige Kontroverse mit dem Direktor der 1671 neu gegründeten *Académie d'architecture* François Blondel, einem entschiedenen Verfechter der Anciens.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Perrault, Claude : *Ordonnance Des Cinq Espèces De Colonnes Selon La Méthode Des Anciens* Paris : Coignard 1683. Dt. Perrault, Claude: *Ordnung der fünf Säulenarten nach der Methode der Alten* : 1683. In: *Quellentexte zur Architekturtheorie*. München: Prestel 2002, S. 136-55.

<sup>14</sup> Ob Claude Perrault Mitglied der Akademie war, ist umstritten. Sicher ist, dass er 1673 an den Sitzungen der Akademie teilgenommen hat, es gibt aber keinen Beleg dafür, dass er als offizielles Mitglied bestellt worden ist.

Werfen wir also einen Blick auf Perraults Übersetzung, und hier vor allem auf die Paratexte, das Vorwort und die Kommentierungen, anhand derer Perrault seine eigenen Positionen entwickelt. Interessanterweise beginnt das Vorwort mit einem Topos, den wir auch schon im Zusammenhang mit der Fréart'schen Übersetzung kennengelernt hatten und den man im Übrigen auch im 16. Jahrhundert schon verschiedentlich in der Übersetzungsliteratur des 16. Jahrhunderts findet:

*On peut dire que le destin de l'architecture a été pareil en France, a celui qu'elle a eu autrefois parmi les Romains. Car de mesme que cette nation belliqueuse qui dans ses commencemens sembloit n'avoir d'inclination que pour les Armes & pour le grand art de gouverner les Peuples, devint enfin sensible aux charmes de tous les autres Art : ainsi la France qui durant tant de siècles n'a esté possédée que de son humeur guerriere, a fait connoistre en nos jours que les nobles inclinations de la guerre ne sont pas incompatibles avec les belles dispositions qui font réüssir dans les sciences.*

Von Anfang an wird die Geschichte Frankreichs also mit der Geschichte Roms parallelisiert und damit die Hoffnung verbunden, dass es Frankreich zu einer ähnlichen Entwicklung und einer vergleichbaren politisch-kulturellen Dominanz bringen kann wie Rom. Dass sich Frankreich nicht schon früher in den Künsten hervorgetan habe, sieht Perrault zunächst in einem über lange Zeit dominierenden falschen Selbstbild begründet. So habe sich in Frankreich früh die falsche Überzeugung verfestigt, dass man zwar militärische Exzellenz besitze, aber keine sonderliche Begabung für die Künste habe. Hinzu komme, dass Frankreich von seinem Wesen dazu neige, mit besonderer Begeisterung die kulturellen Leistungen anderer zu bewundern. Das Argument ist bezeichnend und nimmt bis in seine konkrete Formulierung nationale Diskurse des 19. und 20. Jahrhundert vorweg:

*Cette opinion s'est d'autant plus aisément insinué dans leurs esprits qu'il sont naturellement enclins à presumer tout à l'avantage des étrangers, par ce principe d'humanité, d'hospitalité & de courtoisie qui les a fait autrefois appeler*

*Xenomanes, c'est-à-dire admirateurs passionnés du mérite & des ouvrages des autres nations.*<sup>15</sup>

Große Teile der Préface sind nun dem Nachweis gewidmet, dass das skizzierte Selbstbild auch in historischer Perspektive falsch sei. Dabei greift Perrault auf zwei wichtige Narrative zurück. Das erste Narrativ besteht darin, dass Perrault das historisch geringe Prestige der Künste in Frankreich, vor allem auf eine mangelnde Nachfrage durch potentielle Auftraggeber und nicht auf mangelnde Talente zurückzuführen. Dabei ficht Perrault nicht zuletzt auch einen sozialen Kampf um die Anerkennung eines Berufsstandes aus, der in Frankreich nach Perraults Auffassung immer noch viel zu sehr durch ständische und korporative Fesseln geknebelt ist. Perrault führt hier in Frankreich genau jenen Kampf, der im Italien des 16. Jahrhunderts bereits von den führenden Künstlern der Renaissance um die Emanzipation von dem Gildenwesen und dem damit eingehenden Korsett der ‚arti mecaniche‘ geführt wurde. Da wo Künstler und Architekten lediglich als niedere Handwerker behandelt werden, da darf man sich nicht über eine mangelnde Entfaltung der Künste verwundern. Für Perrault ist es vor allem François I – und er kann hier auf eine zu seiner Zeit bereits weitgehend verfestigte Geschichtsdeutung zurückgreifen – der den Aufstieg der Künste in Frankreich durch seine massive Kunstförderung eingeleitet hat. François I überwindet jene Beschränkung des mittelalterlichen französischen Adels, der sich nicht habe vorstellen können, etwas anderes als Festungen und Burgen zu bauen.

Das zweite narrative Strategie besteht darin, die äußeren Einflüsse auf die Entwicklung der Künste in Frankreich radikal zu minimieren. Mit der Regentschaft François I. hätten sich die schönen Künste „à l’instant“, wie aus dem Nichts, in Frankreich zur Blüte entwickelt und entsprechend der Inspiration durch das Ausland nur in einer ganz kurzen Anfangsphase bedurft. Zum Beweis der These, dass die Künste in Frankreich

---

<sup>15</sup> Man vergleiche die zitierte Stelle etwa mit Marinettis faschistisch-nationalistischen Autarkiediskurs im Kampf gegen die kulturelle Überfremdung von 1938: „Consideriamo indispensabile per l'autarchia letteraria ora urgente scartare dalla traduzione e pubblicazione i tre quarti delle opere straniere che alcuni editori impongono, basandosi sul non abbastanza vituperato antico e permanente vizio italiano che noi chiamiamo esterofilia. Questa esterofilia avendo come conseguenza la denigrazione del prodotto letterario italiano trova nella moltiplicazione di mediocrissimi romanzi il suo ignobile alimento.“ Zitiert nach „L'autarchia editoriale e le traduzioni“, in: Giornale della libreria LI/5 (29. Januar 1938), S. 33–35.

gleichsam natürlicherweise heimisch seien, geht Perrault bezeichnender Weise bis ins alte Gallien zurück. Diese historische Konstruktion unterstreicht besonders nachdrücklich die Tendenz, das überkommene *translatio*-Modell durch den Rekurs auf so etwas wie autochthone Traditionen zu ersetzen.

Cesar dans ses Commentaires témoigne qu'il fut surpris de voir les grandes Tours de bois & les autres machines de guerre que les Gaulois avoient fait construire à l'imitation de celles qui estoient dans son Armée ; il admiroit que des peuples qui n'avoient jamais employé dans la guerre qu'une valeur singuliere, fussent devenus si habiles en si peu de temps dans les autres Arts. <sup>16</sup>(S. 2 des unpaginierten Vorworts.)

Diese Fähigkeit der französischen Handwerker und Künstler in kürzester Zeit ihre Modelle zu imitieren und zu übertreffen, spiegele sich auch in der Tatsache, dass François I zwar Sebastiano Serlio nach Fontainebleau geholt habe, sich am Ende aber doch französische Architekten mit ihren Entwürfen gegen Serlio durchgesetzt hätten. Und Perrault fügt voll Stolz hinzu, dass diese Realisierungen sogar schon bei Vasari in Italien das allerhöchste Lob gefunden hätten.<sup>17</sup> Selbst die italienischen Königinnen Catherina dei Medici und später Maria dei Medici, die so sehr mit der italienischen Kunstszene vertraut gewesen seien, hätten am Ende beim Bau der Tuileries und beim Bau des Palais du Luxembourg lieber auf die französischen Architekten Bullant und de l'Orme, bzw. Brosse zurückgegriffen als Architekten aus Italien zu engagieren. Und Perrault fügt seiner Erfolgsgeschichte französischer Kunst auch noch den Fall des französischen Architekten Louis de Foix hinzu, den der spanische König Philipp II. für den Bau des Escorial engagiert habe.

Auch Perrault freilich beklagt wie Fréart, dass diese vielversprechenden Anfänge bis zur Herrschaft Ludwigs XIV. keine hinreichende Fortsetzung gefunden hätten. Erst dieser Herrscher habe die Bedeutung der Architektur begriffen, ihre Förderung zur

---

<sup>16</sup> Perrault, Claude: Préface zu den *Dix livres d'architecture de Vitruve*, S. 2 des unpaginierten Vorworts.

<sup>17</sup> Zwar ist es richtig, dass Vasari in seiner *Vita des Primaticcio* im Zusammenhang mit Fontainebleau von „quasi una nuova Roma“ spricht, dies bezieht sich aber auf die im Schlosspark aufgestellten Antikenabgüsse. Vasari, Giorgio: *Le vite de'più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani*, Florenz: Giunti 1568, S. 799. Vgl. Auch Smith Marc Hamilton : « La première description de Fontainebleau ». In: *Revue de l'Art* (1991), n°91. S. 44-46;

Chefsache gemacht und mit der Gründung der *Académie de l'architecture*, der Gründung der *Académie de France à Rome* und mit der systematischen Förderung der königlichen Sammlungen durch Emissäre in ganz Europa und der Levante der französischen Kunst endgültig die Spitzenposition in Europa gesichert. Die Übersetzung der 10 Bücher Vitruvs präsentiert Perrault als wichtiges Instrument diese Spitzenposition auf feste theoretische Grundlage zu stellen.

Wie sehr das Projekt der Schaffung einer nationalen französischen Kunst in Konkurrenz zu Italien das zentrale Motiv der Vitruv-Übersetzung ist, sollte nach dem Gesagten deutlich geworden sein. Ich hatte aber bereits weiter oben betont, dass die Autonomisierung der französischen Kunst nicht nur in Abgrenzung zu Italien, sondern gleichzeitig auch in Abgrenzung zur römischen Antike betrieben wird. Diese Strategie muss – ähnlich wie im Fall von Fréarts Palladio-Übersetzung – im Rahmen der Übersetzung eines römischen Klassikers naturgemäß zutiefst ambig sein. Dennoch ist – trotz aller Bewunderung für Vitruv offensichtlich –, dass Vitruv in Perraults Übersetzung zwar als unverzichtbare Orientierungsmarke betrachtet wird, seine Stilisierung zum unübertrefflichen Vorbild aber entschieden ablehnt gelehnt wird. Vielmehr wird den modernen Architekten generell das Recht zu Neuerungen ausdrücklich zugestanden. Gerade weil Perraults Übersetzung ja in den Kontext der Louvre-Kolonnaden eingeordnet werden muss, die im Übrigen wie selbstverständlich auch auf dem Frontispiz der Übersetzung abgebildet sind, nutzt der Übersetzer in seinen Kommentaren und Fußnoten die Gelegenheit, nicht nur generell moderne Inventivität zu verteidigen, sondern auch konkret die Eigenwilligkeiten des Kolonnadenentwurfs zu rechtfertigen. Zumindest drei dieser Punkte sollen abschließend kurz benannt werden. 1. Die Perraultsche Interpretation des Konzepts der Symmetrie, die er im modernen Sinne als Achsensymmetrie und nicht als mathematisches Verhältnis von Proportionen deutet, 2. Seine Verteidigung der Doppelsäule 3. Seine Ablehnung der optischen Korrekturen. Genau diese drei Punkte werden dann auch im Mittelpunkt der bereits erwähnten Polemik mit François Blondel stehen.

Vor allem die Verteidigung der Doppelsäule erscheint mir in unserem Zusammenhang besondere Aufmerksamkeit zu verdienen. Nicht nur weil sie die offensichtlichste Abweichung von der klassischen Säulenordnung darstellt, sondern auch weil sie von den antikisierenden Gegnern Perraults als unerträgliche gotische Geschmacksverirrung gebrandmarkt wurde.

Gerade mit Hinblick auf meine These eines ausgesprochenen Perraultschen Autonomisierungsdiskurses, der tendenziell die autochthonen Quellen der französischen Kunst betont und aus dieser Rückbesinnung so etwas wie einen nationalen Stil ableitet, scheint mir nun die Art und Weise, in der Perrault mit diesem Vorwurf in den Fußnoten der Vitruv-Übersetzung umgeht, außerordentlich bemerkenswert. Interessanterweise nämlich weist Perrault den Vorwurf des gotischen Einflusses nicht etwa zurück, sondern nimmt ihn explizit in Anspruch. Die Gotik nämlich sei durchaus nicht global zu verwerfen. Ihre Tendenz die Wände zu öffnen und lichtdurchlässig zu machen, sei vielmehr eine große Errungenschaft und später auch von den Anhängern der Antike übernommen worden, und zwar in offensichtlicher Abweichung von der antiken Tradition, in der die Tempel ihr Licht nur durch die Türen bezogen hätten:

*Le goust de nostre siecle, ou du moins de nostre nation, est different de celuy des Anciens, & peut-estre qu'en cela il tient un peu du Gothique : car nous aimons l'air le jour & les dégagemens. Cela nous a fait inventer une sixième manière de disposer ces Colonnes, qui est de les accoupler & de les joindre deux à deux [...].<sup>18</sup>*

Wir sehen, wie jenes 'nous', mit dem der Übersetzer hier die Autorschaft über die Louvrekolonnen beansprucht, damit ausdrücklich als französischer Nationalstil in Abgrenzung zur Antike in Anspruch genommen.

## Curriculum Vitae

Abteilung für französische und italienische Sprache und Kultur am FB 06

e-mail: Gipper@uni-mainz.de

Studium der Romanistik, der Philosophie und der Germanistik an den Universitäten Bonn, Toulouse und Frankfurt. Im Jahre 1991 Promotion in Hannover zum Thema *Der Intellektuelle. Konzeption und Selbstverständnis schriftstellerischer Intelligenz in Frankreich und Italien 1918-1930*. Danach Stationen an den Universitäten Koblenz und als DAAD-Lektor in Strasbourg. Anschließend Hochschulassistentur an der Ruhr-Universität-Bochum. Im Jahre 2000 Habilitation in Bochum mit einer Arbeit über *Die Literatur der Wissenschafts-vulgarisierung in Frankreich von Cyrano de Bergerac bis zur Encyclopédie*.

Seit 2003 Professor für Französische und Italienische Kulturwissenschaft an der Universität Mainz/Germersheim.

Zwischen 2005 und 2013 Prodekan und dann Dekan des FB 06. Seit 2019 PI im DFG-Schwerpunktprogramm 2130 'Übersetzungskulturen der Frühen Neuzeit' mit einem Projekt zu den französischen Wissenschaftsübersetzungen im klassischen Zeitalter. Forschungsschwerpunkte der letzten Jahre: Literatur der Wissenschaftsvulgarisierung, Allgemeine Übersetzungsgeschichte, Politik und Translation, Nationbuilding und Übersetzung.

## Publikationen:

Gipper/Dizdar/Schreiber (Hrsg.): *Nationenbildung und Übersetzung*. Berlin: Frank & Timme 2015.

Im Satz: Gipper/Heller/Lukenda (Hrsg.): *Politiken der Translation in Italien. Wegmarken einer deutsch-italienischen Übersetzungsgeschichte vom Risorgimento bis zum Faschismus*. Stuttgart: Steiner 2021.

---

<sup>18</sup> Perrault, Claude: Les dix livres d'architecture de Vitruve, S. 79 Fußnote A.

## « La plaisante allure des ennemis ». Les représentations nationales dans les almanachs royaux du règne de Louis XIV

Isaure Boitel (Amiens)

Appréciés pour leur esthétique autant que pour leur caractère fonctionnel, les almanachs gravés produits tout au long du règne de Louis XIV connaissent un succès commercial incontestable. Alliant un calendrier de l'année à venir à une série de représentations commémorant les événements notables de l'année passée, ces estampes, de belles envergures, offrent un compendium des hauts faits de la monarchie<sup>1</sup>. Sur le plan formel, ces almanachs, qui paraissent depuis le début du XVII<sup>e</sup> siècle, voient leur aspect se stabiliser à partir du règne de Louis XIV. Deux matrices de cuivre gravées au burin ou à l'eau-forte permettent de produire une paire d'épreuves reliées verticalement et formant une image de 55 cm de large en moyenne sur 80 cm de haut. Cette contrainte formelle peut être dissimulée par l'artiste ou, au contraire, volontairement exploitée afin de composer deux scènes contrastées ou complémentaires. Pour accompagner un calendrier typographié en rouge et noir placé dans la partie inférieure de la feuille, les graveurs composent des images où les références allégoriques et mythologiques évoluent parmi les principaux acteurs de l'actualité. Imprimés principalement dans les ateliers parisiens de la rue Saint-Jacques, les almanachs sont le fruit de la collaboration de plusieurs artisans du monde de l'estampe : dessinateurs, graveurs, versificateurs, éditeurs, ... qui agissent pour satisfaire un roi soucieux de sa « Gloire » autant qu'un marché de l'image imprimée de plus en plus florissant<sup>2</sup>. Tirés entre 1500 et 2000 exemplaires, les quelques dizaines d'almanachs publiés chaque année de 1661 à 1715 rencontrent un public d'amateurs, essentiellement urbain,

<sup>1</sup> Afin d'éviter toute confusion, rappelons que les almanachs gravés, souvent appelés almanachs royaux, n'ont ni la même apparence ni la même fonction que les volumes de l'*Almanach Royal* publiés à partir de 1683 et dans lesquels sont compilés les noms des membres des maisons aristocratiques et des principales institutions monarchiques aux côtés d'un calendrier.

<sup>2</sup> Maxime Préaud, le plus éminent spécialiste des almanachs gravés, n'est pas parvenu à déterminer, faute de sources, si le choix des sujets des almanachs résultait d'une concertation entre les éditeurs ou de directives royales. Voir Maxime PRÉAUD, *Les effets du soleil, Almanachs du règne de Louis XIV*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1995, p. 21-22 et « Les arts de l'estampe en France au XVII<sup>e</sup> siècle : panorama sur trente ans de recherches », *Perspective*, n°3, 2009, p. 378. Nicolas Milovanovic se montre sceptique sur le rôle de commanditaire joué par le pouvoir : « Les almanachs de Louis XIV », in Nicolas MILOVANOVIC et Alexandre MARAL (dir.), *Louis XIV : l'homme et le roi*, catalogue d'exposition, Paris, Flammarion, 2009, p. 370-374. Voir aussi Rémi MATHIS, Vanessa SELBACH, Louis MARCHE-SANO, Peter FUHRING, *Images du Grand Siècle. L'estampe française au temps de Louis XIV*, Paris, éditions de la BnF, 2015, p. 55.

pouvant se procurer ces placards pour six sols environ<sup>3</sup>. Cela en fait donc des ornements prisés de la bourgeoisie et des petits commerçants.

Parmi les 560 pièces émises entre 1661 et 1715, plusieurs dizaines<sup>4</sup> mobilisent des représentations des nations étrangères pour brosser l'histoire de la suprématie française au sein d'un pays gagné par le « (res)sentiment national » et d'une Europe dans laquelle chaque État affirme son identité<sup>5</sup>. Par souci de cohérence et pour respecter le temps qui nous est imparti, nous réduirons notre étude à quelques représentations nationales européennes<sup>6</sup>. En resserrant le champ d'investigation sur l'Europe occidentale, l'analyse se focalise sur les amitiés et les rivalités politiques qui nourrissent les relations internationales de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Les nombreux conflits jalonnant le règne de Louis XIV comme les pacifications qui s'en suivent donnent régulièrement matière à la figuration des autres nations<sup>7</sup>. Les multiples changements d'alliance mais aussi les longues inimitiés contribuent à former des identités visuelles aux principaux pays et peuples européens, façonnant en creux l'image d'une France aux vertus extraordinaires. C'est ce processus de construction identitaire que se propose d'analyser cette communication. À partir d'un média facilement reproductible, il s'agira d'étudier selon quels procédés graphiques chaque nation est singularisée et d'examiner quels répertoires des signes et des formes sont exploités<sup>8</sup>. L'enjeu est donc de cerner la fabrication d'alliés ou d'ennemis imaginés, de comprendre sur quels fantasmes se fondent les figurations des nations voisines mais aussi d'observer l'essor

<sup>3</sup> Marianne GRIVEL, *Le commerce de l'estampe à Paris au XVII<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz, 1986.

<sup>4</sup> Une recension précise du nombre d'almanachs intégrant des représentations nationales n'a pas pu être menée en raison des conditions d'accès restreinte aux collections imposées par la crise sanitaire. Cette étude ne portera donc que sur un échantillon d'une cinquantaine d'estampes.

<sup>5</sup> Sur les envolées xénophobes des libelistes français voir Yann RODIER, « L'antipathie et la science politique de la xénophobie », *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles* [En ligne], 2016 et *Les raisons de la haine. Histoire d'une passion dans la France du premier XVII<sup>e</sup> siècle*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2019.

<sup>6</sup> Ce choix s'explique notamment par la récurrence de ces figurations nationales européennes par rapport à celles plus sporadiques et plus exotiques de pays appartenant à d'autres continents.

<sup>7</sup> Le vocable est entendu ici dans le sens défini par Furetière « d'un grand peuple habitant une certaine étendue de terre, renfermée en certaines limites ou sous une même domination ». Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, 1690.

<sup>8</sup> Les figurations symboliques des nations sont systématiquement placées dans la scène principale ou dans la partie inférieure de l'almanach, encadrant le calendrier ; en revanche, elles n'apparaissent pas dans les vignettes dont le contenu, plus factuel, est centré sur un fait marquant venant agrémenter le reste de la composition. L'emblématique occupe donc une place privilégiée au sein de l'image servant à appuyer le message principal délivré par l'estampe.

de ces imaginaires en un temps où l'ère de circulation de ces objets graphiques ne peut se réduire aux seules frontières françaises<sup>9</sup>.

Il convient tout d'abord d'exposer la multiplicité des figurations nationales peuplant les almanachs du règne de Louis XIV. À la présentation de cette galerie des formes succèdera une étude plus spécifique des (stéréo)types nationaux, sémiophores privilégiés par les graveurs et se prêtant à des compositions satiriques comme à des mises en scène plus classiques<sup>10</sup>. Nous terminerons cette contribution par un examen de la portée de ces imaginaires au prisme de quelques exemples de réappropriation.

### Des nations polymorphes

Pour figurer un pays, quoi de plus simple que de graver la personne qui le gouverne et ainsi d'associer, par le truchement de la représentation politique, le gouvernant aux gouvernés ? Cependant, les créateurs d'almanachs n'usent que très rarement de ce procédé. Si Louis XIV et les membres les plus éminents du royaume apparaissent régulièrement dans les compositions centrales, on constate qu'il n'en est pas de même pour les souverains étrangers. Trois facteurs peuvent expliquer le faible nombre de portraits des principaux dirigeants européens dans ce type de sources. Premièrement, les almanachs, en se concentrant essentiellement sur des événements touchant à l'histoire de France, limitent les occasions d'aborder des sujets impliquant d'autres États. Deuxièmement, dans la mesure où les rencontres entre princes européens deviennent épisodiques dans la deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, ces estampes, dont une des finalités est de traiter l'actualité, peinent à trouver matière. Enfin, et il s'agit là d'une raison majeure, le risque est grand de commettre un impair politique ou diplomatique en un temps où les États se livrent une guerre des images toute aussi ardente que celle dévastant les territoires<sup>11</sup>. Rappelons qu'à partir de 1667 le lieutenant de police peut saisir à tout moment un lot d'images jugé scandaleux.

<sup>9</sup> La démarche adoptée est plutôt d'ordre « sémiotique, [et consiste] à analyser les représentations sous l'angle symbolique, en privilégiant, dans la tradition de l'iconologie et de l'histoire des idées, les signes, les significations et les structures dont ces représentations étaient le reflet ». Jean-Charles GESLOT, « Stéréotypes et histoire culturelle », *Hypothèses*, n° 21, 2018, p. 163-176.

<sup>10</sup> Les sémiophores sont ici entendus comme objets visibles investis de significations. Sur la définition de ce concept, voir Krzysztof POMIAN, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, 1987, p. 42.

<sup>11</sup> Wolfgang CILLESSEN (dir.), *Krieg der Bilder. Druckgraphik als Medium politischer Auseinandersetzung im Europa des Absolutismus*, Berlin, Deutsches Historisches Museum, 1997. Nous nous permettons

Cela dit, certaines feuilles volantes font exception. Quelques-unes, réalisées pour célébrer une pacification ou alors que l'Europe n'est pas secouée par un conflit, se démarquent en proposant des scènes fictives dans lesquelles les souverains forment une assemblée. *L'Europe en paix par la réunion des princes chrétiens*, imprimée en 1699, donne ainsi à voir la réunion imaginaire des principales têtes couronnées de l'époque tandis qu'à l'arrière-plan des personnifications des peuples discutent et commercent<sup>12</sup>. La maigre ressemblance des portraits avec l'apparence des modèles dans l'art officiel saute aux yeux et interroge. Un spectateur attentif remarquera la parenté des visages de Louis XIV et de Charles II d'Espagne : même rondeur de la face, même ligne de sourcils, même nez aquilin, ... Il constatera à l'inverse que Charles II ne semble avoir aucun air de famille avec Léopold I<sup>er</sup>, alors que pourtant l'Empereur comme le roi de France occupent une place similaire dans l'arbre généalogique Habsbourg, ayant comme grand-père commun, Philippe III d'Espagne. Le prognathisme de Léopold I<sup>er</sup> comme celui de Charles II sont ici masqués. En dissimulant cette distinction propre aux Habsbourg et en accentuant les similitudes physiologiques entre Louis XIV et son cousin ibérique, le graveur participe à l'affirmation des prétentions françaises sur la couronne du roi catholique, à l'heure où la question successorale espagnole devient cruciale. Les deux têtes orientées dans la même direction tout comme les deux sceptres pointant chacun vers un des piliers du temple de la paix contribuent également à faire de cette estampe un plaidoyer dynastique autant qu'un avertissement lancé à destination de l'Empereur et aux nations allemandes<sup>13</sup>.

Un deuxième moyen de symboliser les nations consiste à recourir à une figure allégorique féminine parée d'attributs évoquant le peuple qu'elle incarne. Ce procédé, dont la genèse remonte à l'Antiquité, est généralement adopté dans les almanachs pour traiter des sujets de relations internationales ayant des ramifications religieuses. Ainsi, dès 1689, alors que la guerre de Neuf ans vient tout juste d'éclater, opposant une coalition de puissances catholiques et protestantes à la France de Louis XIV, sont entamées des tractations diplomatiques en vue de rétablir la paix. Un placard de 1690

également de renvoyer à : Isaure BOITEL, *L'image noire de Louis XIV. Provinces-Unies, Angleterre (1668-1715)*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2016.

<sup>12</sup> Anonyme, *L'EUROPE EN PAIX PAR LA REUNION DES PRINCES CHRETIENS*, Paris, Jean Moncornet, 1699, burin et eau-forte, BnF, Estampes, coll. Hennin, n° 6429.  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6947190w?rk=193134:0>

<sup>13</sup> Le sceptre impérial est également dirigé vers le Temple de la paix mais si l'on prolonge les lignes formées par les bâtons de commandement de Louis XIV et de Léopold I<sup>er</sup>, celles-ci se croisent, ce qui suggère une certaine rivalité.



est entièrement consacré aux espoirs placés dans les mains du nouveau pape, Alexandre VIII, pour parvenir au rétablissement de l'harmonie en Europe<sup>14</sup>. Derrière le souverain pontife occupé à foudroyer l'impiété, la perfidie, le sacrilège et à écraser la discorde s'amassent les personnifications des forces coalisées : l'Angleterre, l'Empire et l'Espagne. La France occupe quant à elle une place de choix : non pas juste aux côtés du pape mais légèrement devant lui, secondée par le Portugal et Venise, *alliés traditionnels de la France*. Cette subtile prééminence est également soulignée grâce aux attributs qui la parent : un sceptre et un écu fleurdelysé délicatement portés alors que le Saint Père n'est pas encore parvenu à arracher des mains de Mars un flambeau, succédané d'un bâton de commandement. Même si toute l'action belliqueuse est conduite par Alexandre VIII et non par Louis XIV comme c'est généralement l'usage dans ce genre d'images, la représentation évite de froisser les susceptibilités d'un monarque gallican ne reconnaissant nulle autorité temporelle supérieure à la sienne. En outre, elle insiste sur la dimension confessionnelle du conflit en consacrant plus des deux tiers de la feuille à des symboles religieux et fait de l'Angleterre la principale responsable des hostilités (le regard du dieu de la guerre est particulièrement explicite autant que la position de chef de file occupée par l'allégorie d'Albion). Le graveur dénonce donc le rôle joué par Guillaume d'Orange dans la formation de la ligue d'Augsbourg, passant sous silence l'implication française dans la problématique succession à l'électorat de Cologne ou la dévastation du Palatinat. Le plus remarquable consiste cependant à faire figurer la monarchie anglicane juste derrière Alexandre VIII, entourée de pays catholiques et non du côté de l'impiété ou de la discorde. Une telle disposition sert la politique engagée par Louis XIV en faveur de Jacques II Stuart, souverain catholique déchu cherchant à regagner son trône grâce au soutien militaire de la France. Dans une telle estampe, l'allégorisation permet de promouvoir les intérêts français à l'échelle européenne : dépouillé de toute gestuelle belliqueuse, la monarchie des lys affirme sa catholicité et cherche à renouer des liens fort distendus avec le Saint-Siège depuis l'affaire de la régale<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> Alexandre VIII est élu pape en octobre 1689 si bien que l'almanach a dû être composé hâtivement pour pouvoir paraître en décembre de la même année. Anonyme, *Alexandre VIII Souverain pontife arrachant le flambeau des mains de la guerre et foudroyant la discorde la perfidie le sacrilège et l'impiété pour rétablir la paix dans l'Europe*, Paris, 1690, eau-forte et burin, 89,6 x 55,4 cm, BnF, Estampes, QB-5 (1690)-FT 5. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52514198q/f1.item>.

<sup>15</sup> Bien que l'estampe n'y fasse pas directement allusion, celle-ci s'accorde parfaitement avec les concessions faites par Louis XIV pour apaiser les relations avec le Saint-Siège : libération d'Avignon et du Comtat Venaissin, renonciation aux franchises le 31 octobre 1689.

Un troisième procédé, bien moins répandu que le premier, repose sur l'utilisation du bestiaire, répertoire propice à des mises en scène humiliantes ou satiriques. L'emblème animal apparaît souvent dans des almanachs exaltant la supériorité militaire française sur ses ennemis à l'instar de celui gravé par Nicolas de Larmessin en 1675, peu après la conquête de plusieurs places fortes franc-comtoises. Dans *L'auguste triomphe de Louys le Grand sur l'Espagne, l'Holande [sic] & l'Alemagne [sic]*, l'aigle impériale et le lion espagnol sont piétinés par le cheval triomphant du monarque français<sup>16</sup>. Impuissants, ils ne peuvent qu'émettre un cri que le spectateur devine aux gueules grandes ouvertes, saisissant contraste avec le visage impassible du jeune Louis XIV. L'utilisation parcimonieuse des animaux nationaux dans les almanachs alors que ceux-ci abondent dans les peintures académiques ou dans les médailles réalisées au même moment ne manque pas d'interroger. Sans doute s'agit-il d'une figuration peu parlante pour un public moins initié à la grammaire des formes que les courtisans évoluant au sein des appartements versaillais ou que les collectionneurs numismates ? Les mentions « l'Alemagne » [sic] et « l'Espagne » placées à proximité des deux animaux tendent à confirmer cette hypothèse.

Somme toute la manière la plus commune pour dépeindre les nations réside dans la figuration stéréotypée d'un individu censé l'incarner. Le procédé, loin d'être novateur passé 1650, s'avère très prisé car il offre davantage de liberté de tons et de mise en forme à l'auteur de la composition que l'usage plus académique de l'allégorie féminine nationale ou du bestiaire. Dans la mesure où ces représentations jouant sur les « mécanismes d'identification collective » sont les plus plébiscitées dans les almanachs et parce que, davantage que les figurations précédentes, elles « déterminent [...] depuis longtemps des jugements et canalisent divers réflexes de fascination ou d'exclusion », elles méritent de s'y attarder plus longuement<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Nicolas de Larmessin, *L'AVGVSTE TRIOMPHE ; DE LOVYS LE GRAND Sur L'ESPAGNE, L'HOLANDE, & L'ALEMAGNE, Qu'il Epouvante et fais trembler de Crainte par les Admirables Conquestes qu'il à faite Sur-eux*, 1675, eau-forte et burin, BnF, Estampes, coll. Hennin, n° 4783. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b69454019?rk=536483;2>

<sup>17</sup> Gilles BERTRAND, « *Le discours des voyageurs. Quelques éléments pour une approche comparative des stéréotypes sur les peuples dans l'Europe des Lumières* », in Marcel GRANDIÈRE et Michel MOLIN (dir.), *Le stéréotype : outil de régulations sociales*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 245.

## Vers une « pétrification » de l'étranger<sup>18</sup> ?

L'Espagnol, l'Anglais, le Hollandais, l'Allemand ou autres Suisses, Savoyards et Danois peuplent des dizaines d'almanachs traitant l'actualité sous un angle panégyrique ou satirique, selon l'humeur de l'artiste et/ou l'air du temps. Le succès de ces figures, palpable dès la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, reste intacte jusqu'à la fin des années 1690 comme le déplore le père Ménestrier peu sensible à ces « Almanachs et [ces] peintures tout à fait impertinentes », « Emblèmes grotesques », conçus selon lui pour « diverti[r] la canaille<sup>19</sup> ». Le caractère archétypal de ces figures ne satisfait pas le savant jésuite sans doute parce que la simplification sur laquelle repose chacun de ces modèles nie la diversité comme la singularité des individus qui composent la nation pour ne retenir que des traits et des qualités exagérés ou, au contraire, pour produire des représentations sans relief.

Ainsi dans le *Tableau des nations de l'Europe sous le règne de Louis XIII En tout Victorieux* la différenciation entre les peuples exige soit de maîtriser les tendances vestimentaires, capillaires et pogonologiques des principaux États européens, soit de pouvoir lire les phylactères qui constellent toute la partie supérieure de la planche<sup>20</sup>. Même si l'on pourrait disserter plus longuement sur l'intégration du Moscovite et du Turc, aisément reconnaissables, à cette assemblée d'Européens, ce qui importe ici c'est moins l'identité visuelle de chaque nation que la situation d'infériorité dans laquelle chacune se trouve par rapport à la France. À l'inverse, la compréhension de la scène principale du *Talisman ou véritable secret contre la peur* repose sur l'identification des « Confédérés » : l'Espagnol, l'Allemand et le Néerlandais<sup>21</sup>. Alors que la guerre de Hollande s'éternise et que les Provinces-Unies se rapprochent de

l'Angleterre<sup>22</sup>, risquant ainsi d'ajouter un nouvel ennemi à la France, la satire insiste sur la peur commune des coalisés face aux « estonnantes prospérité de la France ». Chaque personnage affiche une apparence singulière. Le marin hollandais, dont la moustache retroussée rappelle l'ancien rattachement des Provinces-Unies à la couronne espagnole, porte un habit simple agrémenté d'une cravate en dentelle et d'un bonnet orné de fourrure. L'Allemand est couvert d'une redingote ceinturée, d'un chapeau en feutre et tient le pommeau de son sabre, l'Espagnol enfin est vêtu d'un costume rayé rehaussé de roses de dentelle et d'une courte cape, de fraises aux poignets, d'une contraignante goliille et coiffé d'un feutre empanaché<sup>23</sup>. Cet accoutrement, qui rappelle la mode espagnole de la première moitié du siècle, fait d'autant plus sourire qu'à cette date, en Espagne, l'habit à la française s'impose, même à la cour madrilène<sup>24</sup>. Cette excessive élégance couplée à la gravité de son visage contrastent avec la difformité de son corps et l'étrangeté de sa monture. Le clin d'œil à la série des Gobbi réalisée par Jacques Callot est ici évident<sup>25</sup>. La gravure se moque aussi de la fierté militaire de ce « capitaine fracasse » à la forfanterie légendaire en lui faisant monter l'ours domestiqué, l'épée pointée vers le ciel. Le comique de l'estampe ne réside pas seulement dans le burlesque de la situation ni dans la thématique du spectacle de rue (et de l'humiliation publique qui va avec) mais émane également des faciès des protagonistes : traits marqués, coiffures, barbes et moustaches forment autant de signes distinctifs façonnant l'identité visuelle d'un peuple. Ces marques se retrouvent quelques années plus tard, au temps de la guerre de la Ligue d'Augsbourg, quand Allemands, Espagnols et Néerlandais font à nouveau front contre la France ?

Dans la violente critique lancée contre Guillaume III par le graveur anonyme des *Ligueurs d'Augsbourg déchirés par leurs propres ongles*, on retrouve le trio précédemment évoqué auquel s'est ajouté le Savoyard (sur lequel nous ne nous attarderons pas

<sup>18</sup> Yann Rodier évoque « la mythologisation et [...] la pétrification de l'étranger dans des stéréotypes nationaux ». Voir Y. RODIER, « L'antipathie et la science politique de la xénophobie », art. cité.

<sup>19</sup> « C'est ainsi que l'animosité des guerres en a fait peindre sous des figures tout à fait extravagantes les Espagnols & les François à Paris & à Madrid, & qu'on a vu depuis trente ou quarante ans des Almanachs & des peintures tout à fait impertinentes, où l'on donne des vomitifs aux Espagnols pour leur faire rendre des Villes : on en met sept ou huit autour d'une rave avec des barbes recoquillées, des chapeaux en pot à beurre, des épées dont la garde est aux pieds, & la pointe aux épaules, des fraises à plusieurs étages, & des bottes d'oignons en baudrier, &c. On a représenté les Hollandois sous des figures de grenouilles, & l'on a diverti la canaille de ces Emblèmes grotesques ». Claude-François MENESTRIER, *L'Art des emblèmes*, Paris, R.-J.-B. La Caille, 1684, p. 157.

<sup>20</sup> Marguerite Van der Mael, *TABLEAU DES NATIONS DE L'EUROPE / sous le Règne de Louis XIII. En tout Victorieux*, PARIS, chez la veuve De Moncomet, 1669, burin, Bnf, Estampes, RESERVE QB-201 (170)-FT4, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55003957b?rk=236052-4>.

<sup>21</sup> Anonyme, *LE TALISMAN OU VERITABLE SECRET CONTRE LA PEVR*, Paris, Estienne Gantrel, 1678, burin et eau-forte, Bnf, Estampes, coll. Hennin, n°4951, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6945439r?rk=214593;2>

<sup>22</sup> Marie Stuart, nièce du roi britannique Charles II, épouse en 1677 Guillaume d'Orange ce qui favorise un rapprochement des deux puissances maritimes.

<sup>23</sup> La goliille est un col cartonné recouvert de toile porté par les gentilshommes et bourgeois espagnols à partir de la première moitié du siècle.

<sup>24</sup> Sur le port de la goliille par les Espagnols et sur l'influence exercée par la France en matière vestimentaire, voir Alfred Morel-Fatio, « La goliille et l'habit militaire », *Bulletin Hispanique*, tome 6, n°2, 1904, p. 114-142.

<sup>25</sup> On retrouve notamment la rangée de boutons accentuant la difformité du bossu. Cette allusion pourrait aussi être le moyen de se moquer d'un trait physique habituellement attribué aux Espagnols : leur petite taille. Voir Jacques Callot, *L'homme au gros dos orné d'une rangée de boutons*, extrait de la série *Les Gobbi*, s.d., eau-forte, B.M. de Lyon, F17CAL002316. [https://numelvo.bm-lyon.fr/view/BML:BML\\_02EST01000F17CAL002316](https://numelvo.bm-lyon.fr/view/BML:BML_02EST01000F17CAL002316)

faute de temps<sup>26</sup>). L'Espagnol n'a certes pas exactement la même apparence que dans l'almanach de 1678 mais certains éléments de sa parure permettent de le repérer au premier coup d'œil : la moustache à croc, la fraise - signe d'une parure démodée-, la veste courte fermée par de gros boutons, les roses de dentelle, la cape, le chapeau tandis qu'un nouvel accessoire complète sa tenue : le chapelet, symbole de la ferveur catholique qui, dans l'imaginaire européen, anime tout *hidalgo*<sup>27</sup>. En revanche, l'Allemand comme le Hollandais n'ont plus aucun des signes qui les caractérisent dans l'estampe antérieure. L'Allemand a désormais un chapeau plat à panache, une redingote doublée d'une cape et un col pourvu d'un long rabat blanc. Le Néerlandais arbore ici une silhouette plus travaillée : culotte rayée fermée au-dessus du genou, écharpe à la ceinture et toque sur la tête. Indépendamment du style des graveurs, comment expliquer de telles divergences ou, pour le formuler autrement, pourquoi un « type allemand » comme un « type hollandais » ne semblent pas s'être constitués alors que pour l'Espagnol certains invariants témoignent de son existence ?

L'absence d'une image stéréotypée de l'Allemand dans les almanachs du XVII<sup>e</sup> siècle – comme dans la gravure française en général – pourrait résider dans la nature compositrice de l'Empire, puissance intrinsèquement divisée et dont l'influence culturelle ne touche que peu la France de l'époque. Elle s'expliquerait aussi par la faiblesse politique de l'Empereur consacrée par les traités de Westphalie (1648) et faisant de lui un adversaire moins redouté que d'autres. En outre, le soutien que Louis XIV manifeste à l'égard de certains princes allemands gêne la constitution d'un stéréotype. S'il est possible de percevoir chez les Français du XVII<sup>e</sup> siècle une certaine germanophobie, celle-ci n'a nullement la dimension qu'elle acquiert par la suite<sup>28</sup>.

Le cas néerlandais diffère de l'exemple germanique car les Bataves se placent aux antipodes des idéaux ludoviciens, que ce soit en termes de régime politique, de sensibilités religieuses, de modèle économique ou culturel. Ces différences alimentent une hollandophobie entretenue, à partir de la fin des années 1660, par des plumitifs à

<sup>26</sup> Anonyme, *LES LIGVEVRS D'AVSBOVRG DECHIREZ PAR LEVRS PROPRES ONGLES*, 1691, eau-forte et burin, BnF, Estampes, coll. Hennin, n°5892. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6947142t?rk=321890:0>

<sup>27</sup> Les lunettes forment ici un nouvel accessoire servant à dénoncer la nature trompeuse de son porteur.

<sup>28</sup> Voir Hugues MARQUIS, « Aux origines de la Germanophobie : la vision de l'Allemand en France aux XVII<sup>e</sup> - XVIII<sup>e</sup> siècles », *Revue Historique*, T. 286, Fasc. 2 (580), 1991, p. 283-294.

la solde du pouvoir<sup>29</sup>. On pourrait donc s'attendre à ce que l'image d'un peuple de grenouilles ou celle de mangeurs de fromage ou de fumeurs de pipe se diffusent largement sous forme gravée. On pourrait imaginer qu'un archétype hollandais s'impose, *a fortiori* dans les œuvres satiriques de la fin du siècle. Or, on peine à le trouver. Même dans la charge contre Guillaume III, sur laquelle un dais brodé de multiples animaux orne la salle du trône, aucune grenouille n'est visible. En fait, la figure du Batave telle qu'elle s'affiche dans l'almanach de 1678 dérive de celle que les Hollandais conçoivent eux-mêmes dans les satires qu'ils produisent contre l'Angleterre dans les années 1650<sup>30</sup>. Dans la planche du maître Crispin de Passe, *Uytbeeldinge van de Hoogmoedige Republijk van Engelandt* (Illustration de la hautaine République d'Angleterre), un Hollandais éviscéré git sur la table. Son chapeau en fourrure rappelle celui présent dans le *Talisman ou véritable secret contre la peur*<sup>31</sup>. Dans les almanachs français, le Hollandais prend tout à tour le costume du marin, celui du fournisseur d'esclaves ou du marchand<sup>32</sup>. De même son apparence physique change d'une image à l'autre : tantôt les cheveux sombres et bouclés, tantôt souples voire courts<sup>33</sup>, tantôt entre deux âges, tantôt vieux<sup>34</sup>... Il semble donc que les artistes ne s'accordent pas sur une identité visuelle de l'ennemi et que la « faible place [accordée aux] caractères physiques » dans les écrits traitant des propriétés des peuples se ressentent jusque dans les arts<sup>35</sup>.

<sup>29</sup> W. CILLESSEN (dir.), *Krieg der Bilder*, op. cit., p. 114 et I. BOITEL, *L'image noire de Louis XIV*, op. cit., p. 466-470.

<sup>30</sup> Consulter notamment Elizabeth STAFFELL, « The Horrible Tail-Man and the Anglo-Dutch Wars », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 63, 2000, p. 169-186. Ces modèles sont du reste repris par les aquafortistes londoniens dans les années qui suivent. Voir Lars de BRUIN, *Defaming the Dutch. The discourse of Hollandophobia in early modern England (1652-1690)*, mémoire de master en Histoire, université de Leyde, 2018.

<sup>31</sup> Crispin de Passe, *Uytbeeldinge van de Hoogmoedige Republijk van Engelandt* (Illustration de la hautaine République d'Angleterre), 1652, eau-forte, 23,8 x 37,5 cm, Londres, British Museum, 1848,0911.404. [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1848-0911-404](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1848-0911-404) Il existe bien d'autres exemples :

<sup>32</sup> Pour ce dernier accoutrement, voir : anonyme, *LES VOEVX DES NATIONS POVR LA PAIX*, Paris, Gérard Jolain, 1696, eau-forte et burin, BnF, Estampes, coll. Hennin, n°6304, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6947169q?rk=42918:4>

<sup>33</sup> Anonyme, *L'EUROPE EN PAIX PAR LA REUNION DES PRINCES CHRETIENS*, Paris, Jean Moncornet, 1699, burin et eau-forte, BnF, Estampes, coll. Hennin, n° 6429, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6947190w?rk=193134:0>

<sup>34</sup> Aucune de ces représentations ne correspond à la description établie selon la théorie des climats et faisant des habitants dans les Pays-Bas des hommes grands, blonds et gras. Voir Jean-François DUBOST, « Les stéréotypes nationaux à l'époque moderne (vers 1500-vers 1800) », *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, n°111, 1999, p. 674.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 673.

Une exception donc, l'Espagnol, principal ennemi des Français dès les guerres d'Italie. Cette figure a largement inspiré les graveurs du Grand Siècle soucieux d'entretenir l'hispanophobie ambiante par des œuvres humoristiques. Le type de l'ibère orgueilleux mais ridicule a été traité par des artistes de renoms, tels Abraham Bosse, ou par des artisans moins réputés, à l'instar de Gabriel Ladame<sup>36</sup>. Ces « Espagnols en taille-douce, qui ressemblent mieux à des diables ou à des monstres qu'à des hommes<sup>37</sup> » circulant abondamment dans le Paris des années 1640 et ayant fait l'objet de plusieurs analyses tout à fait stimulantes ont influencé toutes les charges patriotiques émises dans les années qui suivent, en France comme ailleurs<sup>38</sup>. Cette large circulation des modèles nationaux en Europe au sein d'un public amateur d'estampes interroge sur la portée de ces œuvres partisans, dont une des vocations étaient d'entretenir l'esprit belliqueux des peuples<sup>39</sup>. Bien que les sources manquent pour étudier rigoureusement la réception de ces almanachs, l'examen d'un exemple particulier d'appropriations nous permet de mettre en évidence qu'une recherche sur la construction des symboliques identitaires ne doit pas faire l'économie d'une histoire transnationale.

<sup>36</sup> Sophie JOIN-LAMBERT et Maxime PRÉAUD (dir.), *Abraham Bosse savant graveur. Tours, vers 1604-1676*, Paris, cat. expo., Paris, Bibliothèque nationale de France/Tours, Musée des beaux-arts, 2004. Maxime PRÉAUD, « « Nous allons à l'an pire » », *Nouvelles de l'estampe*, n°245, 2013, p. 4-14.

<sup>37</sup> « Sous les Charniers de S. Innocent, & au bout du Pont-neuf[...] on voit en tous ces lieux-là, des Espagnols en taille douce, qui ressemblent mieux à des diables, à des monstres, qu'à des hommes ; & pour ne rien dire de leurs nez à la Judaique, des moustaches recroquillées en cerceau, des fraizes à neuf ou dix estages, des chapeaux en pot à beurre, des espées dont la garde est aux pieds, & la pointe aux espauls, des démarchés superbes, & autres actions ridicules ou insolentes; il me semble que tout ce qu'il y a de gueux, d'infame & d'extravagant parmy nous, est représenté sous le visage d'un Espagnol ; & neantmoins auparavant que nous fussions en guerre avec eux, l'on ne voyoit point en France toutes ces grimaces », Gabriel NAUDE (non signé), *Jugement de tout ce qui a été imprimé contre le cardinal Mazarin, depuis le sixième janvier jusques à la déclaration du premier avril mil six cent quarante-neuf, ou Le Mascurat*, 1650, p. 141-142.

<sup>38</sup> Hélène DUCCINI, « L'Espagnol dans l'image satirique en France au XVII<sup>e</sup> siècle », in Jean-Claude GARDES et Daniel PONCIN (dir.), *L'Étranger dans l'image satirique. Trois avatars de l'altérité : XVII<sup>e</sup> - XIX<sup>e</sup> siècles*, Poitiers, Collection La Licorne, 1994, p. 11-38 et *Faire voir, faire croire. L'opinion publique sous Louis XIII*, Seyssel, Champ Vallon, 2003 ; Stéphane THERMOZ, *Louis Richer. Espagnols et estampes satiriques en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, maîtrise, Université Paris Sorbonne-Paris IV, 1996 ; Veronique MEYER, « La representation del traje espanol en el grabado francés de 1630 à 1715 entre la sátira y la realidad », in José Luis COLOMER et Amalia DESCALZOED (dir.), *Vestir a la española*, Madrid Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014, p. 341-362. Sur la figure de l'Espagnol dans les gravures étrangères, voir par exemple : Yolanda RODRÍGUEZ PÉREZ, « "The Spanish Signior" or the Transnational Peregrinations of an Anti-Hispanic Dutch Broadsheet », in Jan BLOEMENDAL, James A. PARENTE Jr. et Nigel SMITH, *Transnational Exchange in the Early Modern Low Countries, Renaissance Studies*, à paraître et pour une approche plus large de la circulation de ce modèle, consulter l'ouvrage collectif qu'elle a dirigé, *Literary Hispanophobia and Hispanophilia in Britain and the Low Countries (1550-1850)*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2020.

<sup>39</sup> Le modèle espagnol constitue une forme repoussoir originelle que réinterprètent aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles tous les créateurs de discours xénophobes pour l'adapter à leur nouvelle cible. Pour les Hollandais, ce phénomène a pu être étudié par Carmen NOCENTELLI, « The Dutch Black Legend », *Modern Language Quarterly*, n°75:3, 2014, p. 355-383. Voir aussi Michael DUFFY, *The Englishman and the Foreigner : the English satirical print 1600-1832*, Cambridge, Chadwyck-Healey, 1986. Pour les Français, un exemple est étudié par I. BOITEL, *L'image noire de Louis XIV, op. cit.*, p. 385-389.

## Intericonicité et représentations nationales

Dans un ouvrage consacré à l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle français, Jean-François Sirinelli rappelle que les stéréotypes « n'apparaissent pas *ex nihilo* au sein des groupes humains<sup>40</sup> » mais se nourrissent d'imaginaires antérieurs et se ressource de nouvelles croyances collectives. Cette affirmation se vérifie pour les estampes sur lesquelles nous travaillons, puisant leur inspiration dans des ressources graphiques antérieures puis survivant à travers d'autres images, jouant sur les effets de « déjà-vu » et de fertilisation réciproque.

*La plaisante allure des ennemis* fait justement partie des éphémères dont le succès ne passe pas inaperçu au point de susciter, quelques années plus tard, des répliques<sup>41</sup>. L'analyse de cette scène foisonnante se prête particulièrement bien à une étude intericonique, démontrant de la sorte qu'une image destinée à éveiller les sentiments nationaux de son public puise sa force dans un patrimoine iconique collectif transnational, rendant complexe l'attribution de la paternité d'un modèle à tel ou tel pays<sup>42</sup>. Bien que l'ensemble de la composition mériterait une analyse détaillée, nous nous concentrerons sur les seules figurations de ces fameux ennemis dont la lenteur comme l'apparence est sujette à moquerie. Un Espagnol et un Allemand devisent sur un char conduit par un marin hollandais et tiré par deux tortues. Dans la partie inférieure droite, un nouveau trio fait équipage sur une vache, hollandaise bien sûr : l'Allemand et l'Espagnol chacun dans un panier, le Batave tenant les rênes<sup>43</sup>. Là encore, les différences physiologiques interpellent. Les tortues tirant le convoi font penser à celle occupant le second plan de *Trois testes dans un bonnet*, almanach dessiné par Jean Sauvé puis gravé par Gilbert Francart et dont il ne reste qu'une version inachevée<sup>44</sup>. Un autre morceau de la planche (en haut à droite) évoque une charge plus

<sup>40</sup> Jean-François SIRINELLI, *Désenclaver l'histoire. Nouveaux regards sur le xx<sup>e</sup> siècle français*, Paris, 2013, p. 72.

<sup>41</sup> Anonyme, *LA PLAISANTE ALLURE DES ENNEMIS*, Paris, la Veuve Moncornet, 1677, burin et eau-forte, Bnf, Estampes, coll. Hennin, n° 4910. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6945420n.r=LA%20PLAISANTE%20ALLVRE%20DES%20ENNEMIS%20%281677%29?rk=21459:2>

<sup>42</sup> Mathilde ARRIVÉ, « L'intelligence des images - l'intericonicité, enjeux et méthodes », *E-rea* [revue en ligne], 13.1, 2015.

<sup>43</sup> À cette date, les bovins sont considérés comme un des emblèmes de la République batave car symboles de passivité, de fécondité et de prospérité.

<sup>44</sup> Gilbert Francart d'après un dessin de Jean Sauvé, *Trois testes dans un bonnet*, estampe, Bnf, Est., Qb 5, 1677. Voir aussi Damien CHANTRENNE, Pascale CUGY et Maxime PRÉAUD, *Dessins français du XVII<sup>e</sup> siècle : Inventaire de la collection de la Réserve du département des Estampes et de la Photographie*, Paris, Éditions de la Bibliothèque nationale de France, 2014, notice 139.

ancienne faite par le graveur Jean Mathieu tandis que le mendiant à la jambe de bois rappelle celui dessiné par Callot dans les années 1620<sup>45</sup>.

Le rayonnement du placard présentement étudié dépasse bien largement les frontières du royaume de France, attestant du « nomadisme » des images<sup>46</sup>. En effet, certains almanachs sont offerts aux ambassadeurs tandis que d'autres voyagent plus librement jusque dans les principales places européennes. Rien d'étonnant dès lors à ce que cette pièce soit parodiée quelques années plus tard. Au commencement de la guerre de la Ligue d'Augsbourg, Romeyn de Hooghe détourne la composition initiale en faisant du Grand Dauphin le conducteur d'un char tiré par des grenouilles et en reprenant quelques motifs : l'estropié – désormais Louis XIV - ou l'âne prenant la fuite<sup>47</sup>. La vache chargée de paniers se retrouve dans une autre satire de De Hooghe ridiculisant Hans Willem Bentinck, le bras droit de Guillaume III<sup>48</sup>. Le graveur néerlandais se spécialise dans ce genre de recyclages iconologiques, démontrant qu'en matière d'imaginaires nationaux les phénomènes de fertilisation croisée, pensée dans le cadre d'une dynamique transnationale, méritent toute notre attention<sup>49</sup>.

Ainsi, ces estampes élaborent une histoire visuelle du royaume de France et de ses interactions avec les autres puissances européennes. À mesure que les relations internationales se recomposent des évolutions dans la construction des imaginaires nationaux apparaissent. En effet, alors que la couronne espagnole passe dans les mains

d'un Bourbon à partir de 1700 et que les intérêts des deux monarchies catholiques convergent, les graveurs d'almanachs délaissent le motif de l'étranger<sup>50</sup>. Ils plébiscitent désormais les allégories nationales, comme si la figuration caricaturale de l'Espagnol rendait tout recours au procédé inopérant.

Au terme de ce voyage dans le monde idéal forgé par quelques gravures françaises du Grand Siècle, il est temps de retourner le miroir et d'observer quelle image d'eux-mêmes les régimes façonnent-ils ? Élegant, habile bretteur, le Français se pense stratège mais aussi gastronome et artisan de la paix. En somme, le portrait esquissé contribue lui aussi à véhiculer des clichés récupérés par les polémistes étrangers au premier rang desquels se placent De Hooghe, puis Hogarth<sup>51</sup>.

---

<sup>45</sup> Jean Mathieu, *Un espagnol monté sur un âne joue de la vielle. Il est accompagné par un enfant jouant de la flute*, estampe, BnF, Estampes, coll. Hennin, n°3630. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84042497.item> ; Jacques Callot, *Le mendiant à la jambe de bois*, extrait de la série *Les gueux*, 1622-1623, eau-forte ; 13,7 x 8,7 cm, BnF, Estampes, RESERVE BOITE ECU-ED-25 (12), <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8495767p.item>

<sup>46</sup> Hans BELTING, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004, p. 15.

<sup>47</sup> Anonyme mais de R. de Hooghe, *Arlequin furieux et Pantagion triomphant*, 1689, eau-forte, 54 x 39 cm, Rijksmuseum, RP-P-OB-67.722. <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-OB-67.722> Pour une analyse plus détaillée de cette salve graphique, voir Isaure BOITEL, « Le soleil aliéné. De la folie du roi de guerre dans les arts graphiques », in Marion TREVISI et Laurent VISSIERE (dir.), *Le feu et la folie. L'irrationnel et la guerre de la fin du Moyen Âge à 1920*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 156-157.

<sup>48</sup> R. de Hooghe, *Hollands Hollende Koe*, 1690, eau-forte, 55,5 x 39,3 cm, Rijksmuseum, RP-P-OB-26.877. <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-OB-26.877> Nous nous permettons également de renvoyer à I. BOITEL, *L'image noire de Louis XIV*, op. cit., p. 95-97.

<sup>49</sup> Par exemple, l'ours présent dans le *Talisman ou véritable secret contre la peur* figure parmi le cortège de *De Vlugt van 't pausdom uit Engelant / La Réflexion de Momus sur le descampement de Mère Sainte Eglise hors de la Grand-Bretagne*, 1689, eau-forte, 51,4 x 38,9 cm, British Museum, Prints and Drawings, coll. E. Hawkins, 1868,0808.3386. [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1868-0808-3386](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1868-0808-3386) ; *Trois testes dans un bonnet* influence la composition de *Arlequin sur l'Hypogryphe à la Croisade lojaliste. Armée van de Heylige Lingue voor der Jesuiten Monarchy*, 1689, eau-forte, 55,1 x 39,9 cm, British Museum, Prints and Drawings, coll. E. Hawkins, 1868,0808.3379. [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1868-0808-3379](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1868-0808-3379)

---

<sup>50</sup> À de rares exceptions près, les images s'amusant de la caractérisation physique des peuples semblent disparaître passée l'acceptation du testament de Charles II, alors qu'elles sont encore nombreuses dans les années qui précèdent. Une de ces raretés correspond à *L'abondance de la France*, Paris, Gérard Jollain, 1706, eau-forte et burin, BnF, département Musique, VM PHOT MIRI-13 (487).

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8431295c.r=almanach%201706?rk=21459;2>  
<sup>51</sup> Peter WAGNER, « The Continental Foreigner in Hogarth's Graphic Art », in Serge SOUPEL (dir.), *La Grande-Bretagne et l'Europe des Lumières*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 1996, p. 107-118.

## Curriculum Vitae

isaure.boitel@u-picardie.fr

Depuis 2015, Isaure Boitel est maîtresse de conférences à l'Université Picardie Jules-Verne (Amiens) et fait partie du Centre d'histoire des Sociétés, des Sciences et des Conflits (EA 4289). Ses recherches portent sur les différentes formes de figuration du pouvoir, la contestation des modèles politiques ainsi que la politisation des sociétés européennes à l'époque moderne. Ses travaux se rattachent plus largement à l'histoire des idées et des représentations. Elle a notamment publié *L'image noire de Louis XIV. Provinces-Unies, Angleterre (1668-1715)*, Champ Vallon, 2016. Dans le cadre de travaux collectifs, elle a également dirigé, avec Yann Lignereux, un ouvrage à paraître à la fin de l'année 2021 aux Presses Universitaires de Rennes : *Convaincre, persuader, manipuler. Rhétoriques partisans à l'épreuve de la propagande. XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*.

Elle a aussi organisé, en collaboration avec d'autres laboratoires (CRHIA de Nantes, IRHIS de Lille, l'Institut des Études sur la Guerre et la Paix de Paris 1), des rencontres scientifiques d'envergure internationale et noué des relations privilégiées avec le centre de recherche du Château de Versailles.

## Neidische Italiener:

### Das Neid-Argument in ‚nationalen‘ Künstlervergleichen des 16. und 17. Jahrhunderts

Jana Graul (Rom)

Wie kein anderes Laster wurde der Neid in der Frühen Neuzeit zum prototypischen Widerpart exzellenten Kunstschaffens stilisiert. Der Vortrag arbeitet heraus, wie die Zuschreibung von Neid in den Schriften von Humanisten und Kunsthistorikern in diesem Kontext zum Argument ‚nationaler‘ Künstlervergleiche wird. Greifbar ist dies sowohl bei Gegenüberstellungen von Malern, Bildhauern und Architekten italienischer Städte bzw. Stadtstaaten oder Regionen, die man spätestens Ende des 15. Jahrhunderts als *nazioni* (Latein: *nationes*) bezeichnete, als auch zunehmend bei Vergleichen mit Künstlern aus anderen Ländern. Eine Sonderrolle nimmt dabei einerseits Michelangelo ein, der von seinen (italienischen, toskanisch-römischen) Lobrednern seit den 1540er Jahren zum Sieger über den Neid stilisiert wurde und sich auch selbst als solcher inszenierte, sowie andererseits das seinerzeit in Sachen Kunstschaffen als Referenzpunkt fungierende Italien. Während spanische Kunsthistoriker den Topos vom ‚Neid der Italiener‘ positiv konnotiert zum Lob herausragender Künstler und Kunstwerke ihres eigenen Landes einsetzten, wurde er in den heutigen Niederlanden und im deutschsprachigen Raum im Sinne eines nationalen Vergleichs gegen die Italiener gewandt, denen man in Verbindung mit ihrem angeblichen Neid Sittenverfall und moralisches Versagen vorwarf, um sich selbst aufzuwerten. In den Darstellungen einiger deutscher Historiker wird im 17. Jahrhundert dann sogar der von italienischer Seite als neidlos gepriesene Michelangelo als Missgünstling gegenüber Albrecht Dürer ins Feld geführt, um die Superiorität des eigenen Landes und seines ‚Nationalkünstlers‘ zu untermauern. Von besonderem Interesse ist in all dem die Haltung der Künstler selbst, die sich teils nachweislich gegen solcherart Vereinnahmungsversuche wehrten.

### Fallbeispiele

Nachfolgend stelle ich zwei Fallbeispiele näher vor: Das erste Exempel ist **Johann Fischarts Vorrede zur deutschsprachigen Ausgabe der *Accuratae effigies pontificum maximorum***, einer Sammlung von Papstporträts des Historikers und Antiquars Onofrio Panvinio aus dem Jahr **1573**. Der in Basel ansässige Autor, der kurz

zuvor Italien bereist hatte, äußert massive Kritik an Giorgio Vasaris Geschichtsentwurf der *Vite*. Fischarts Vorwurf an Vasaris Adresse lautet, im Wettstreit der Nationen um Ehre und Ruhm den Beitrag der deutschen Maler, Bildhauer und Architekten an der Entwicklung der Künste zu Gunsten des eigenen Landes geschmälert zu haben. Dabei hätten die Deutschen den Italienern etwa überhaupt erst die »widerstattung/ ergänzung vnd auffbringung des Rechten Malens« dargeboten und zwar – um »eigen lob vnd neid zu vermeiden« – unter bescheidenem Verzicht auf jenen Ruhm und Vorteil, den jene jetzt prahlerisch für sich reklamierten, anstatt »zugleich in einem Siegwagen« zu triumphieren.<sup>1</sup> Fischart behauptet in diesem Zusammenhang, »die Italiener« wollten aus Missgunst den Ruhm der Deutschen verschleiern, um ihren eigenen »wie falsches Gold« zum leuchten zu bringen:

»Dieweil dann solche vns zutheilige reden den Missgünstigen/ die vnser billich zuständig lob mit ewiger vergessenheit zuverfinstern/ vnnd den jhrn vnerrungen ruhm wie falsch Gold herfür zuschimmern gedencken [...].«<sup>2</sup>

Damit unterstellt er Vasari geschickt eben jenen Charakterzug, den dieser selbst einem Teil der Künstler des eigenen Landes angelastet hatte, um vor dieser Hintergrundfolie die Exzellenz der Protagonisten seines Buches zu unterstreichen. Der Neid ist in Vasaris Logik der Schatten der Tugend und die Tugendhaften sind bei Fischart die Deutschen, deren Leistungen von den missgünstigen Italienern verschwiegen werden. Auf analoge Weise wird Vasaris Tadel an schlechten Verhaltensweisen einzelner Berufsgenossen auch an anderer Stelle der Vorrede als Argument gegen die gesamte italienische Künstlerschaft gewendet, etwa wenn es heißt, dieser seien nicht nur alle ausländischen Künstler verhasst, sondern ihre Vertreter ermordeten sich gemäß Vasaris eigener Darstellung sogar gegenseitig:

---

<sup>1</sup> Der gesamte Satz liest sich: »Derwegen bedunckt mich hiermit klärlich genug dargethan / das jhnen die Teutschen mit viel besseren grund / vnnd billicherem schein / dann andere Nationen / die widerstattung / ergänzung vnd auffbringung des Rechten Malens (welches bey manigfältigen zerstörungen der Statt Rom nach Constantini Magni zeiten / in ein abgang gerhiet) zueignen vnd vendicieren: Oder / wa sie schon eigen lob vnd neid zu vermeiden / solches rhums vnnd vorthails sich begeben / doch mit andern Völkern wol zugleich in einem Siegwagen mögen triumphieren.«, zit. nach Schmitt 1998, S. 121.

<sup>2</sup> Zit. nach Schmitt 1998, S. 119–120.

»Wann er [Vasari] schon dasjenige / so von den Teutschen erstlich auffkommen oder fälschlich verleugnet/ oder heimtückisch verschweiget vnd verkleinert / weißt man sich doch / seiner selbst bekandtnuß nach der Jtalianer Landruchtbarer vnart zuerinnern / welche vermag / das sie alle außländische Künstler auff das eüsserst hassen vnd verfolgen: Ja selbst einander vmb mehr gunst vnd eitelehr willen hinrichten / wie dessen in seim Buch selbst bey drey Exempel vorhanden.«<sup>3</sup>

Eine ähnliche Stoßrichtung lässt sich auch im **Schilder-boeck (1604) Karel van Manders** beobachten, ohne dass diesem Fischarts Text (der auch eine Auflistung deutscher Künstler sowie einen kurzen Abriss ihrer Geschichte enthält) bekannt gewesen zu sein scheint. Zwar liegen der Schrift des flämischen Künstlers und Kunsttheoretikers Vasaris *Vite* zu Grunde, jedoch wartet auch sein Buch mit einem alternativen Geschichtsentwurf gegenüber dem Fortschrittsmodell des Italienern auf. Über dessen Parameter und Intentionen gehen die Forschungsmeinungen auseinander. Wird beispielsweise von Ricardo De Mambro Santos (1998) postuliert, die Vorstellung einer Entwicklung der Künste sei von Mander fremd und er etablierte keine Hierarchien zwischen den von ihm behandelten Künstlern und Kunstwerken der Antike, Italiens, der Niederlande und Deutschlands, vertritt Jürgen Müller (1993) die Ansicht, dass der Text des Flamen durchaus auf einem Entwicklungsmodell basiere. Konkret stützt Müller sich auf das (aus dem theologisch-politischen Modell der *translatio imperii* abgeleitete) humanistische Programm einer *translatio artium* (und *studii*), mit dem bereits Konrad Celtis gegen Ende des 15. Jahrhunderts zum Sprachrohr jener Kräfte des nordalpinen Humanismus avancierte, die sich gegen eine blinde Imitation der italienischen Renaissance aussprachen. Gemäß De Mambro Santos war die Malerei nach dem Urteil des *Schilder-boeck* nördlich der Alpen von ihren Ursprüngen an vollkommen, wohingegen Müller mit der Idee einer Abfolge von Blüte und Verfall argumentiert, bei der Italien für van Mander nur einen »Durchgangsort« auf dem Weg der Bildkunst in den Norden darstellt, wo sie zur Entfaltung gelangte, als der von Vasari geschilderte Höhepunkt in Italien seinen Zenit überschritten hatte.

---

<sup>3</sup> Zit. nach Schmitt 1998, S. 119.

Im vorliegenden Zusammenhang ist Müllers Argumentation an dem Punkt besonders reizvoll, an dem er van Manders Begründung für den angeblichen ›Abstieg‹ der italienischen Kunst untersucht: Seiner Meinung nach macht der Kunsttheoretiker nämlich neben dem allgemeinen Sittenverfall in Italien gerade das moralische Versagen seiner südländischen Kollegen für den Niedergang ihrer Kunst verantwortlich – insbesondere ihr auf Konkurrenz basierendes Ruhmesstreben, das geradezu zwangsläufig im Laster des Neids münden müsse. Tatsächlich konstatiert van Mander in einem vielzitierten Passus seiner Vorrede zu den Viten der italienischen Maler, dem *Grondt*, über deren Wettstreit um Zuwendungen und soziale Anerkennung:

»Hier wird brennender Eifer entfacht, hier beginnt der dürre Neid [de magher afjonsticheyt] im Verborgenen seine schwarzen Flügel auszubreiten und jeder tut sein Bestes, die ausgeschriebenen Preise zu gewinnen.«<sup>4</sup>

Der Neid der Italiener wird bei van Mander so zu einem Aspekt, der das Kunstschaffen des Landes insgesamt abwertet und das aktuelle Primat der Niederländer rechtfertigt, bei denen sich der kreative Prozess mit einem freundschaftlichen und friedfertigen Miteinander verbindet. Folgt man Müllers Deutung, begegnet der Flame Vasari also ebenfalls, wie zuvor schon bei Fischart der Fall, mit dessen eigenen Waffen, hatte jener in den *Vite* doch selbst unterstrichen, dass die künstlerische *virtus* sowohl eine kreative als auch eine moralische Exzellenz voraussetze, wie er auch die Tugend der Freundschaft als Gegenmodell zur *invidia* zelebrierte.

Die genauere Betrachtung des Künstlerneidtopos' im *Schilder-boeck* untermauert Müllers Argument der zwischen Nord und Süd unterschiedlich ausgeprägten ›Künstlermoral‹ bei van Mander: Nicht nur kommt das Neidmotiv in den Biographien der italienischen Maler ungleich häufiger als in denen der Niederländer zum Einsatz. Es werden auch unterschiedliche Begrifflichkeiten gebraucht, um die lasterhafte Regung der Künstler jeweils zu benennen. Während bei den Italienern der Terminus »nijd« und seine Ableitungen Verwendung findet, kommt er bei den nordalpinen Malern einzig in der *Vita* des Lucas van Leyden vor. Von diesem es heißt, dass er vermutet habe, von einem Neider (»benijdende«) vergiftet worden zu sein, wohingegen der Neid, den Maarten van Heemskercks Talent bei seinem Lehrer Jan van Scorel geweckt haben soll,

<sup>4</sup> Übersetzung zit. nach Müller 1993, S. 76.

mit dem Begriff »afjonsticheyt« bezeichnet ist und der von Hendrick Goltzius' Gegnern als Missgunst (»afgonst«).<sup>5</sup>

Zwar ließe sich einwenden, dass die Omnipräsenz des Neids in van Manders biographischen Abrissen der italienischen Künstler schlichtweg seiner Vorlage geschuldet sei. Jedoch greift ein solcher Vorbehalt zu kurz, bedenkt man, dass der Flame eine komprimierte Version von Vasaris *Vite* wiedergibt, dabei aber den Neid-Topos beibehält, ja mehr noch: sogar ausbaut. So verwendet er den Begriff *nijdt* (bzw. *nijdicheyt*) im biographischen Abriss zu Baccio Bandinelli beispielsweise dezidiert öfter als Vasari<sup>6</sup> und fügt ihn auch der *Vita* Pordenones hinzu, in der Vasari allein von einer Konkurrenzsituation mit Tizian spricht.<sup>7</sup> Auch erweitert van Mander in der Michelangelo-Biographie in Verbindung mit der Torrigiani-Erzählung Vasaris Formulierung, der Neid sei mit Michelangelos Namen gewachsen sei (»gli cresceva l'invidia insieme col nome«)<sup>8</sup> insofern, als es bei ihm nun heißt, der Neid sei der Schatten strahlender Tugend, weshalb mit dem Ruhm Buonarroto auch er, der scheeläugige Neid, gewachsen sei (»en gelijck nijdicheyt de schaduw' is der blinkender deucht, vermeerderde nef-fens zijne vermaertheyt oock de scheelooghsche nijdicheyt«).<sup>9</sup> Zudem spekuliert van Mander darüber, ob es Neid gewesen sei, der die toskanischen und römischen Künstler dazu gebracht habe, Tintoretto – aus seiner Sicht: ungerechtfertigter Weise – zu kritisieren, womit er niemand anderen als Vasari gemeint haben dürfte, der in der *Vita* Battista Francos die (faktisch vor allem seitens der venezianischen Künstlern vielgescholtene) *prestezza* von Tintoretto's Werken moniert hatte.<sup>10</sup> Von Interesse ist vor diesem Hintergrund, dass Vasari auch dort, wo er in van Manders Werk als historische Person auftaucht eine unrühmliche Rolle spielt: In der Lebensbeschreibung Bartholomäus Sprangers ist er es, der Spranger während seiner Zeit in Rom beim Papst verleumdet und behauptet, er sei faul.<sup>11</sup> Müllers Deutung dieses Passus, der an der Stelle eine Anspielung auf die Verleumdung des Apelles vermutet, wirkt auch deshalb

<sup>5</sup> Van Mander 1604, f. 245r u. 282v.

<sup>6</sup> Die betreffenden Passagen finden sich auf folgenden Seiten: Van Mander 1604, f. 151v–155r.

<sup>7</sup> Vgl. Van Mander 1604, f. 128r.

<sup>8</sup> Vasari 1967–1997, Bd. 6, S. 12.

<sup>9</sup> Van Mander 1604, f. 164v.

<sup>10</sup> Vgl. Van Mander 1604, f. 177v.

<sup>11</sup> Van Mander 1604, f. 271r.



plausibel, weil Spranger in van Manders Erzählung zu seiner Rehabilitierung bezeichnenderweise just den Ort des Judasverrats, den Garten Gethsemane, auf eine Kupferplatte zeichnet, um dem Papst das Gegenteil zu beweisen.

#### **Diskursiver Kontext:**

#### **Invidia als Künstlerlaster: Neid in der frühneuzeitlichen Kunsttheorie**

Ab dem letzten Drittel des 15. Jahrhunderts sind vielfach Darstellungen und Erwähnungen von Neid unter Malern und Bildhauern zu finden – in den darauffolgenden zwei Jahrhunderten sind diese sowohl in künstlerischen Selbstzeugnissen als auch in der Kunstliteratur geradezu omnipräsent. Die Kunstgeschichtsschreibung ging angesichts dessen von einem besonderen Hang frühneuzeitlicher Bildkünstler zum Neid aus. In einem bis dato ungekannten Maße hätte die kompetitive Kultur der Renaissance, die sich einerseits aus der Aufweichung institutionalisierter Organisationsformen wie den Zünften zugunsten einer Anstellung bei Hofe, der Kurie oder den Kommunen und andererseits aus dem sich herausbildenden freien Kunstmarkt ergab, neidische Empfindungen unter den Künstlern geschürt.

In meiner Studie *Invidia als Künstlerlaster. Neid in Kunst und Kunsttheorie der Frühen Neuzeit* (erscheint im Sommer 2021 in der Reihe *Römische Studien der Bibliotheca Hertziana*, im Hirmer-Verlag) habe ich die im 16. und 17. Jahrhundert vielfach formulierte und noch heute wirksame Idee vom Neid als dem Laster des frühneuzeitlichen Bildkünstlers kritisch geprüft. Gerade die zusammenhängende Betrachtung von Bildern und Texten, die den Künstlerneid thematisieren, hat gezeigt, dass der Verweis auf Neid unter Künstlern nicht zwangsläufig von real stattgefundenen Zwistigkeiten und Empfindungen zeugt, sondern immer auch als Teil einer Nobilitierungsrhetorik aufzufassen ist. Die Rede über den Neid zielte in diesem Zusammenhang darauf, einzelne Künstlerpersönlichkeiten, -gruppen und/ oder das bildkünstlerische Schaffen insgesamt aufzuwerten, teils auf Kosten der angeblichen „Neider“. Vor diesem Hintergrund ordnet sich m.E. auch das Neid-Argument in den ‚nationalen‘ Künstlervergleichen der Zeit ein.

Grundsätzlich ist festzuhalten: Die Kategorie *invidia* bildet ein konstitutives Element des frühneuzeitlichen Künstlerideals und Kreativitätsverständnisses. Der Neidbegriff stellt dabei den zentralen Gegenbegriff zu dem der *virtus* dar, der mit Blick auf den

Künstler sowohl dessen moralische Tugend bezeichnet, als auch die Schöpfer- und Schaffenskraft, die der ästhetischen Exzellenz seiner Werke zu Grunde liegt. Der Zusammenhang von *invidia* und *virtus* als Künstlerneid und Künstler'tugend' ist dabei ein durchaus komplizierter: Beide Kategorien sind einander entgegengesetzt und bedingen sich im selben Moment doch auch gegenseitig. Sie bilden, dem humanistischen Oppositionsdenken entsprechend, ein komplementäres Gegensatzpaar. Dabei benötigt nicht nur der Neider den Tugendhaften als Zielscheibe, sondern auch der Tugendhafte benötigt den Neider, da erst dessen Aversion seine Leistung überhaupt kenntlich macht und seinen Ruhm verbreitet.

#### **Neid in der humanistischen Theoriebildung**

Hintergrund des skizzierten Kunstdiskurses ist wiederum die Stellung, die dem Neid insgesamt in der humanistischen Theoriebildung zukam (vgl. dazu ebenfalls Graul 2021, Kap. 2). Motive und Topoi der antiken Historiographie, Philosophie und Poesie nicht nur aufgreifend, sondern auch zuspitzend, postulierte v.a. Petrarca die Idee eines kausalen Zusammenhangs zwischen *virtus*, *fama* und *invidia*, der für den Neiddiskurs der nachfolgenden Jahrhunderte bestimmend sein sollte. Zuvor hatten sich bereits seit der Scholastik Gelehrte unter Rückgriff auf antike Vorlagen des Neidvorwurfs als rhetorisches Stilmittel zur Selbstinszenierung und zur Abwehr von Kritik bedient – ihr prominentester Vertreter ist Pierre Abaelard.

Im 15. Jahrhundert gewann der in beiden Fällen virulente griechisch-römische Referenzrahmen mit der Konjunktur des *virtus*-Ideals zusätzlich an Bedeutung: Der Neid wird als notwendiger Begleiter von tugendhaftem Schaffen und Sein angesehen. Während etwa das literarische Werk Leon Battista Albertis vor Augen führt, wie Neid, Tugend, Ruhm und Kreativität in der Mitte des 15. Jahrhunderts aufeinander bezogen wurden und man sich um eine Verhältnisbestimmung bemühte, konnte der Gelehrte Benedetto Varchi einhundert Jahre später panegyrisch argumentieren, der Florentiner Herzog Cosimo I. habe aufgrund seiner Exzellenz Neid *verdient*. Diese letztgenannte Position wirft auch ein Schlaglicht auf die politische Dimension des Diskurses. Varchi verbindet das Laster überdies spezifisch mit den bildenden Künstlern. Der Neidbegriff des Künstlerbiographen Giorgio Vasari und sein Narrativ von Michelangelo als Sieger über den Neid, der sich den Angriffen des Lasters aufgrund seiner Exzellenz sein Leben lang ausgesetzt sieht, ohne ihm selbst zu verfallen, sind hier vorgebildet.

Mit Blick auf das Neidmotiv im Rahmen der ‚nationalen‘ Künstlervergleiche ist die Rolle der Humanisten v.a. auf deutscher Seite hervorzuheben. Ihnen war nicht nur die Neidrhetorik geläufig, sondern sie stellten – zunächst in Verbindung mit dem Bestreben nach Ebenbürtigkeit – auch grundsätzliche Vergleiche zwischen der deutschen und der italienischen Kunst an und nahmen dabei auch eine Zuschreibung von Neid an die Italiener vor. Demgegenüber scheint der Neidvorwurf auf italienischer Seite innerhalb Italiens selbst zu verbleiben und sich auf den inländischen Wettstreit italienischer „nazioni“ zu beziehen, wie auch – vor dem Hintergrund bereits etablierter Narrative – primär von der Künstlerschaft formuliert wurden zu sein. Eine dritte Perspektive bieten im 17. Jahrhundert die von der italienischen Kunsttheorie stark beeinflussten spanischen Kunstliteraten, indem sie das Motiv vom ‚Neid der Italiener‘ in positiver Konnotation als Anerkennung für die Leistungen der eigenen Landsleute gebrauchen, also ohne es zu Ungunsten der ihnen als Referenzpunkt dienenden Italiener auszulegen.

#### **Humanistischer Nationsdiskurs:**

Meine Überlegungen zu den nationalen Künstlervergleichen über das Neid-Argument im Kunstgespräch und in der Kunstliteratur beiderseits der Alpen lassen sich weiterhin vor dem Hintergrund des humanistischen Nationsdiskurs in Italien und in Europa verorten, wie ihn Caspar Hirschi in seiner Studie *Wettkampf der Nationen* (2005) für Italien, Deutschland und Frankreich rekonstruierte. Stark verkürzt zusammengefasst zielte danach der Italien-Diskurs italienischer Humanisten primär auf die zivilisatorische Überlegenheit Italiens ab, während es den deutschen Literaten zunächst um eine Nachahmung der Leistungen der Italiener ging, bevor man den kulturhegemonialen Anspruch der südalpinen Kollegen als Ehrverletzung auffasste und Narrative entwickelte, die stärker dem Prinzip des Wettstreits folgten (das freilich innerhalb des italienischen Humanismus selbst mehr als erprobt war). Zu den thematischen Feldern dieses Wettstreits der Nationen, die Hirschi ausgemacht und untersucht hat, zählen neben Herrschaft, Territorium und Religiosität auch die für das hier verfolgte Argument besonders relevanten Bereiche Moral/ Sitten und die Leistungen auf dem Gebiet der Künste. Zentraler Punkt ist die mit dem Humanismus in eine neue Phase eintretende Nationalisierung von Kultur.

#### **Weiterführende Fragen (für Hinweise bin ich dankbar!):**

- Für die Zuschreibung des Neids an die Italiener finden sich vereinzelt auch außerhalb des Kunstdiskurses Belege, die mitunter zudem in die Zeit weit vor dem 16. Jahrhundert datieren. Daher stellt sich die Frage, worin diese Zuschreibung jenseits des kunstimmanenten Diskurses wurzelt wie auch, ob sich weitere Belege finden lassen?
- Kommt sie im frühneuzeitlichen Nationendiskurs auch an anderer Stelle vor?
- Welche Rolle spielen die religiösen Verwerfungen des 16. und 17. Jahrhunderts im Kontext der Debatte und für die Zuschreibungen? Konkret: Wie wirken sich Reformation und die katholische Reform aus?

#### **Curriculum Vitae**

Jana Graul hat Kunstgeschichte, Neuere Geschichte und Kulturgeschichte studiert (Magisterarbeit zu Daniele da Volterras Orsini-Kapelle in Trinità dei Monti in Rom). Sie promovierte im März 2020 an der Goethe-Universität Frankfurt mit einer Arbeit zu *Invidia als Künstlerlaster. Neid in Kunst und Kunstliteratur der Frühen Neuzeit*, die mit Preisen der Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte (BH), der Benvenuto Cellini-Gesellschaft (Frankfurt/Main) u. der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen ausgezeichnet wurde. In den Jahren 2006–2009 und 2014–2015 war sie als Wissenschaftliche Assistentin am Kunsthistorischen Institut in Florenz – Max-Planck-Institut (KHI) tätig, u.a. im Projekt *Vasaris Welten*. Sie erhielt Stipendien, u.a. von DAAD, Gerda Henkel-Stiftung, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento (Florenz), Deutsches Studienzentrum (Venedig), Kolleg-Forscherguppe *Imaginarien der Kraft* (Uni Hamburg) und arbeitete mit versch. Museen zusammen, darunter Musée du Louvre (Paris), Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi u. Galleria Palatina (Florenz), Scuderie del Quirinale (Rom), Graphische Sammlung ETH (Zürich). Von 2019 bis 2020 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin in der Kolleg-Forscherguppe *BildEvidenz* an der Freien Universität Berlin. Seit März 2021 ist sie Postdoc an der BH in Rom mit einem Forschungsprojekt zu künstlerischen Europa-Entwürfen.

## Musikalische Repräsentationen der »Natio Helvetica« im 16. Jahrhundert

Klaus Pietschmann (Mainz)

Im Zusammenhang mit der Frage nach Figurationen und Personifikationen des Nationalen kommt der Musik eine Sonderstellung zu: Als immaterielle, nonverbale Kunstform kann sie konkrete Inhalte oder Konzepte nicht selbst artikulieren, und ihre rhythmische Organisation ebenso wie die kontrapunktische Faktur folgen eigenen Gesetzen. Jedoch vermag sie gesungenen Texten zusätzliche emotionale, assoziative und damit semantische Ebenen einzuziehen, denn sie verfügt über ein seit dem 15. Jahrhundert zunehmend genutztes rhetorisches Potential. Gleichzeitig verfügt sie über den Nimbus, eine christlich wie pagan verstandene Weltenharmonie zu repräsentieren, die sie klingend erfahrbar werden lässt. Auch wenn schon früh einzelnen Regionen oder „Nationen“ bestimmte musikalische Eigenarten, Praktiken und Repertoires zugeschrieben wurden, die sich dann seit dem 17. Jahrhundert v.a. in Frankreich und Italien zu sog. Nationalstilen verdichteten, sind es zunächst vor allem diese beiden Aspekte, die musikalische Rhetorik und die die verklanglichte Weltenharmonie, aus denen der Musik im Zusammenhang mit dem frühneuzeitlichen Nationendiskurs Potentiale zuwachsen.

Für den Zusammenhang dieser Tagung besonders plastisch lässt sich dies am Beispiel des musikalischen Städtelobs verdeutlichen, dem in der musikalischen Überlieferung des 15. und 16. Jahrhunderts eine quantitativ zwar kleine, aber signifikante Rolle zukommt. Dabei musikalische Encomia auf Schweizer Städte ins Zentrum zu rücken, bietet sich aus zwei Gründen an: Zum einen ist eine gewisse Häufung solcher Kompositionen Schweizer Provenienz bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts zu verzeichnen, zum anderen spricht einiges dafür, dass diese Häufung mit der von Thomas Maisen beschriebenen „Herausbildung einer ‚natio helvetica‘ im Reichsverbund“ zusammenhängt, die zu den Modellfällen des frühneuzeitlichen Nationendiskurses gerechnet werden kann. An diesem Modellfall grundsätzliche Optionen des Verhältnisses von Musik und Nation am Beginn der frühen Neuzeit abzulesen, ist das Anliegen dieses Beitrags.

Beim literarischen Städtelob handelt es sich um eine aus der Antike übernommene, im Mittelalter beibehaltene Gattung, die im Rahmen der humanistischen Nationsdiskurse

des 16. Jahrhunderts neuerlich Konjunktur hatte. Der antiken Theorie zufolge als Bestandteil der Rhetorik angesehen, zeichnete sie sich durch ein hohes Maß standardisierter Motive und Topoi aus. Im Humanismus traten neben Antikenbezügen auch individuelle, fallspezifische Elemente hinzu, zentral blieb jedoch die Bemühung um eine staatstheoretisch fundierte, überhöhende Beschreibung des jeweiligen Gemeinwesens als idealem Ort des gesellschaftlichen Miteinanders. Tanja Kreutzer verwies neuerdings im Zusammenhang mit Vasaris Viten auf die zentrale Rolle von „Ritus, Musik, Tanz und Fest als Metapher für gesellschaftliche Harmonie, das *bene comune* und eine gute Staatsordnung“ im Zusammenhang mit dem Städtelob. Die Schilderung von Musikpflege sowie einer angemessenen Tanz-, Theater- und Festkultur indizierte gesellschaftliche Harmonie und die Auswirkungen einer guten und gerechten Herrschaft.

Städtepanegyrik zu vertonen, lag vor diesem Hintergrund also in gewisser Weise nah, wenn auch nicht in einem illustrativen oder gar charakterisierenden Sinne. (Folie musikalische Encomia) Die Folie zeigt eine Aufstellung von überlieferten Städtelobvertonungen des 15. und 16. Jahrhunderts, die keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, aber in der Grundtendenz belastbar sein dürfte – die Häufung der Werke mit Bezug zu Schweizer Städten ist deutlich ablesbar, herausragend ist insbesondere die gedruckte Sammlung der Glarean-Vertonungen von Manfred Barbarini Lupus. Insbesondere die lateinisch-sprachigen Kompositionen lassen sich dem Bereich encomiastischer bzw. anlassbezogener Profankompositionen zuordnen, die in der Forschung meist als politische oder Staatsmotetten, fallweise Zeremonialmotetten bezeichnet werden – Kompositionen in überwiegend schmaler Überlieferung, deren Texte sich auf Ereignisse, Personen oder eben Städte beziehen, diese preisen (oder – wie im Falle einiger Motetten auf den Sacco di Roma – auch beklagen), für die sich jedoch nur in seltenen Fällen konkrete Aufführungszusammenhänge oder gar eine zeremonielle Einbindung bestimmen lassen.

Bevor nachfolgend Glarean-Vertonungen von Barbarini Lupus ins Zentrum rücken, soll ein kurzer Blick auf die ihnen vorausgehenden Beispiele geworfen werden. Im Falle der Motetten von Guillaume Dufay handelt es sich nur bei *Salve flos Tusce gentis* um ein Städtelob im engeren Sinne, komponiert während der Mitgliedschaft des Komponisten in der päpstlichen Kapelle zur Zeit des Florentiner Exils von Papst Eugen IV. Flankierend dazu steht *Mirandas parit* als Lobgesang auf die Schönheit der Florentiner Mädchen, während *Magnanime gentis* eine Huldigung an die Schweizer Städte Bern

und Freiburg in den Kontext eines auf Vermittlung Savoyens 1438 geschlossenen Bündnisvertrags stellt. Die drei mehrtextigen Kompositionen zählen zu den großen isorhythmischen Motetten Dufays und verdanken ihre Überlieferung in einer Ferrareser Handschrift wohl primär ihrer künstlerischen Qualität.

Kompositorisch anspruchsvoll sind auch die drei Motetten aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts: Im Falle des erst jüngst von Moritz Kelber entdeckten Annaberg-Encomiums von Johann Walter handelt es sich um eine siebenstimmige, mehrtextige Motette – höchst ungewöhnlich im Umfeld der frühen lutherischen Kompositionspraxis. Ebenso gilt dies für die beiden Lobmotetten auf Bern in den Stimmbüchern von Bonifacius Amerbach, die zum Kern des Referatsthemas führen. (Folie) Dass sie singulär in dieser wichtigen Quelle aus dem ‚Inner circle‘ des Schweizerischen Humanismus überliefert sind, wirft ein Schlaglicht auf den Charakter dieser Werke: Ungeachtet möglicher, jedenfalls spurlos gebliebener Aufführungen bei öffentlichen Anlässen wurzeln sie primär in humanistisch-musikaffinen Zirkeln, die durch Wohlstand, umfassende Bildung und historiographische Interessen sowie insbesondere ein ‚helvetisches Selbstverständnis‘ gekennzeichnet sind. Während Cosmas Alders Lob auf die Berner Musiker aufgrund des fehlenden Textes schwer zu beurteilen ist, (Folie Wannemacher) erweist sich insbesondere das „Encomium urbis Berne“ von Johannes Wannemacher als aufschlussreich. Mit der Motette bedankte sich der überzeugte Anhänger der Reformation bei den Berner Stadtvätern für seinen Freikauf aus der Haft im katholischen Freiburg 1535. (Folie) In dem dicht gewebten fünfstimmigen Satz zieht Wannemacher alle Register des artifiziellen Kontrapunkts, eindrucklich vor allem am Schluss über die Worte „multos rege Berna per annos“, wo die kanonisch geführte 3. und 4. Stimme in einen Cantus firmus-artigen Ductus verfallen und die Motette in Verbindung mit den bewegt in hohe Register ausgreifenden Oberstimmen zu einem klanglich verdichteten Endpunkt führen. (Hörbeispiel)

Der schwer lesbare, teilweise verderbte Text lässt keinen Zweifel, dass der anonyme Verfasser (vielleicht Wannemacher selbst?) sich an Heinrich Glareans 1514 erstmals erschienene *Helvetiae descriptio* anlehnt. (Folie) Auf den hier enthaltenen Bern-Panegyricus greifen verschiedene Formulierungen zurück, vor allem jedoch zeugen von der Abhängigkeit die enggeführten Rekurse auf Athen und Marseille, die sich auch in Glareans Basel-Panegyricus finden, und ganz grundsätzlich die selbstverständliche Verwendung des Neologismus „Helvetia“ (abgeleitet von der antiken

Stammesbezeichnung „Helvetii“), der Thomas Maissen zufolge in dieser Deutlichkeit erstmals von Glarean verwendet worden war.<sup>1</sup>

(Folie) Die Motette erweist sich damit einerseits als wichtiges Rezeptionszeugnis für einen der zentralen Texte im Kontext der Herausbildung einer „natio helvetica“. Nochmals auf Thomas Maissen rekurrierend, kann Glareans Schrift als wichtiger Schritt in dem Bemühen charakterisiert werden, „die antike Überlieferung und die moderne Eidgenossenschaft in Übereinstimmung zu bringen,“ da diese „nicht mehr bloß als *confoederatio*, als noch relativ junger und lockerer Landfriedensbund verstanden“ wurde, sondern als ein seit Jahrtausenden bestehendes Volk und Territorium „Helvetia“. Da diese weiter als das römische Imperium und die Christianisierung zurückreichen, bildeten sie auch in den ausbrechenden konfessionellen Streitigkeiten kein kontroverses Thema. Entgegen älterer historiographischer Argumentationsmuster waren es damit nicht mehr Wilhelm Tell, der Bundesschwur und die Innerschweiz als Nukleus der *gens*, die als Basis imperialer Privilegien ins Feld geführt wurden, sondern eine davon unabhängige helvetische Freiheit, mit der sich in den vielfältigen Spannungen mit dem Habsburgerkaiser bestens argumentieren ließ.<sup>2</sup>

Im Motettentext folgen die Verankerung Berns in der „gens Helvetiae“, die sich direkt auf Jupiter zurückführt, sowie die Aemulatio mit Athen, Sparta und der griechisch-keltischen Gründung Massilia/Marseille ganz dieser Argumentationslinie. Die Vertonung durch Wannemacher wiederum dürfte den Weg zu den Kompositionen über Glareans Städtepanegyriken selbst gewiesen haben, die Manfred Barbarini Lupus 1558 in Basel zum Druck brachte. Diese von der Forschung bislang weitgehend ignorierte Unternehmung bildet das umfänglichste komponierte Städtelob des 16. Jahrhunderts überhaupt und wählt prinzipiell dieselbe kompositorische Herangehensweise wie Wannemacher: Die fünfstimmigen Motetten sind ebenfalls zweiteilig, in dicht gewebtem Kontrapunkt gehalten und bedienen sich gelegentlich rhetorischer Mittel zur Hervorhebung von Schlüsselbegriffen. (Folie) Eine zusätzliche Dimension wird allerdings in der Vorrede angesprochen. Hier heißt es, dass es vorteilhaft erschienen wäre, „wenn wir für die 12 Städte der Helvetier die 12 musikalischen Modi zur Anwendung gebracht

---

<sup>1</sup> Eidgenossen S. 229f.

<sup>2</sup> Ebd., S. 231

hätten“, und zählt nachfolgend Stadt für Stadt die jeweils für angemessen gehaltene Modusverbindungen auf.

Zum Verständnis dieser Passage bedarf es eines kurzen Exkurses. (Folie) So hatte sich der Verfasser der *Helvetiae Descriptio* Heinrich Glarean auch intensiv mit der antiken Musiktheorie beschäftigt und in seinem 1547 veröffentlichten *Dodekachordon* den Anspruch erhoben, durch eine präzise Lektüre der altgriechischen Musiktraktatliteratur das tradierte System der Kirchentönen zu seinen antiken Wurzeln zurückzuführen. Dabei erweiterte er die acht mittelalterlichen Modi Dorisch, Phrygisch, Lydisch und Mixolydisch (jeweils authentisch und plagal) über den Finaltönen D, E, F und G um die vier Modi Äolisch und Hypoäolisch sowie Ionisch und Hypoionisch mit den Finaltönen A und C – dass sich aus den neuen Tonarten das moderne Dur-Moll-System ableiten sollte, verdeutlicht die längerfristige Wirkmächtigkeit der Schrift. Glarean verfolgte vorrangig praxisorientierte Intentionen und stellte die Behauptung auf, in seiner Schrift eine naturgegebene, in der aktuellen Musikpraxis unbewusst bereits praktizierte Tonartenverwendung lediglich zu beschreiben und ihre in der Antike wurzelnde Fundierung herzuleiten. Vorrangige Intention war es dabei, die Komponisten der zurückliegenden Jahrzehnte, allen voran Josquin Desprez, in den Rang klassischer Autoritäten zu erheben. Eingebettet war diese Argumentation in Glareans Bestreben, die nicht nur bei den Reformatoren Zwingli und Calvin, sondern zunehmend auch im römischen Umfeld in die Kritik geratene Kirchenmusik für ein humanistisch fundiertes Reformprogramm zu rüsten, wie insbesondere aus der Widmung an Kardinal Otto Truchsess von Waldburg abzulesen ist.

Glarean betrieb planvoll die Verbreitung des *Dodekachordon*. (Folie) Neben dem Versand zahlreicher mit handschriftlichen Widmungen versehener Exemplare an kirchliche Akteure betraf dies v.a. die Herausgabe zweier kompakter Reduktionen in deutscher und lateinischer Sprache. In der Tat erschienen dann seit den 1560er Jahren zahlreiche Sammlungen geistlicher Werke, die sich systematisch auf die 12 Tonarten beriefen, so wie es auch Barbarini Lupus in seiner Vorrede tat. Umso überraschender mag es erscheinen, dass er es bei einer wünschenswerten Option im Konjunktiv beließ: Zwar wäre es passend gewesen, so schreibt er, den 12 Städten die 12 Tonarten zuzuordnen, jedoch habe er aus Rücksicht auf die Unerfahrenheit der ausführenden Musiker mit Glareans System darauf verzichtet – eine wenig überzeugende Begründung, da weniger die Ausführung als die Komposition in allen 12 Modi eine

Herausforderung darstellte, denn tatsächlich war es bereits Glarean schwergefallen, Beispielkompositionen für einige der Modi im *Dodekachordon* zu beschaffen, deren Verwendung keineswegs so etabliert war, wie er es behauptete. Vermutlich sollte die Bemerkung über das eigene Unvermögen von Barbarini Lupus hinwegtäuschen; sie lässt aber schließen, dass an eine entsprechende Anlage durchaus gedacht worden war.

Glarean scheint sich daran nicht gestört zu haben, wobei auch eine Rolle gespielt haben mag, dass seine Beschäftigung mit den antiken Tonarten ohnehin primär auf die Kirchenmusik zielte. Vielmehr spricht einiges dafür, dass das Unternehmen auf sein eigenes Betreiben im Sinne einer Engführung der Helvetia-Konstruktion und der Restitution der antiken Tonarten lanciert wurde. (Folie) So erschien die zweite Auflage seiner *Musicae Epitome ex Glareani Dodekachordo* 1559 explizit mit Barbarini Lupus' Städtelob-Vertonungen im ‚Doppelpack‘. Ferner verknüpft die am Ende des Zyklus stehende Motette „In honorem D. Glareani“ im Text explizit die beiden Leistungen des Humanisten, in seiner Jugend als hochgelobter Dichter die „symbola grata“ seiner großen *gens* verfasst und sodann mit seinem „opus summum“ die Bemessung der verschiedenen Tonarten aus beklagenswertem Irrtum herausgeführt zu haben. Vor allem aber signalisiert die offenkundig von Glarean selbst vorgenommene Ergänzung zweier Panegyrici auf Lugano und Locarno eine abgestimmte Unternehmung: Sie erfolgte primär für den aus Lugano stammenden Widmungsträger Cristoforo Toricelli und den in Locarno tätigen Komponisten Barbarini Lupus, ließ sich aber zusätzlich als Würdigung der beiden größten Vogteien im Tessin kurz nach der Beendigung konfessioneller Konflikte in das Gesamtkonzept einbringen.

So stellt sich abschließend die Frage, wie dieses Unternehmen im Gesamtzusammenhang frühneuzeitlicher Figurationen des Nationalen und speziell der Formierung der ‚natio helvetica‘ zu beurteilen ist. Das erklärte Ziel der Vertonung von Glareans Städtelobkompositionen bestand darin, diese „zu den Sternen zu erheben“, wie es in der Vorrede heißt. Darin folgte sie der bereits in früheren Städtelobkompositionen beobachteten Intention, die harmonisch verfassten Gemeinwesen der helvetischen Orte musikalisch im Sinne einer idealen Ordnung zu überhöhen und ihre Konformität mit der Weltenharmonie zu reklamieren. Der Rekurs auf die von Glarean restituierten 12 antiken musikalischen Modi geht jedoch über frühere Beispiele wie etwa Wannemachers Bernencomium hinaus und weist die Richtung des hinter dem Projekt stehenden

Verständnisses von der „natio helvetica“. Dieses Verständnis zielt nicht auf die Beanspruchung einer partikularen Exklusivität oder rivalisierenden Abschottung von anderen Nationen innerhalb des Reiches, sondern vielmehr auf die Beanspruchung einer gleichberechtigten Partizipation der natio helvetica und ihrer Teile an einer durch Fortschreibung der Antike legitimierten Universalität. Auch Glareans Projekt einer Restitution der antiken Modi folgte der letztlich analogen Intention, der in die Kritik geratenen Kirchenmusikpraxis eine in der Antike wurzelnde Legitimität zu verschaffen. In diese Richtung weist auch die Herstellung der Analogie 12 Orte – 12 Modi, die auf wechselseitige Legitimierung im Sinne einer höheren Ordnung abzielt.

Das ausgeprägte Musikinteresse Glareans und anderer Schweizer Humanisten ist vor einem solchen Hintergrund zu sehen: Auch und gerade innerhalb einer sich neu definierenden, auf antike Wurzeln besinnenden, konfessionell gespaltenen Nation kommt der Musik als metaphysischem Ordnungsprinzip höchste Relevanz zu, da sie sich nicht nur als Legitimierungsinstanz, sondern auch als Überbrückerin religiöser Gegensätze eignete. (Folie) Wie hoch gerade auch letzteres Potential eingeschätzt wurde, lässt sich an der postumen Drucklegung des vorreformatorischen Hymnenzyklus des Berner Kapellmeisters Cosmas Alder ablesen, der 1553 in Bern in einer von Wolfgang Musculus reformiert bereinigten Textfassung erschien. Dass die Kompositionen in all diesen Zusammenhängen sich gerade nicht durch die Ausprägung bestimmter regionaler Stilelemente oder national konnotierter Idiome auszeichneten, markiert die Relevanz der Musik innerhalb dieser frühen Phase der frühneuzeitlichen Figurationen des Nationalen als universale Instanz – die Besinnung auf den Kuhreihen als musikalischem Signet des eidgenössischen Selbstverständnisses ist hier noch in sehr weiter Ferne.

## Curriculum Vitae

Klaus Pietschmann studierte Musikwissenschaft sowie Mittlere und Neuere Geschichte in Köln, Florenz und Münster, wo er mit einer Arbeit zur päpstlichen Kapelle im Umfeld des Tridentinums promoviert wurde. Nach seiner Habilitation zur Oper in Wien um 1800 in Zürich und einer Assistenzprofessur in Bern wurde er 2009 auf die Professur für Musikwissenschaft an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz berufen. Er ist Mitherausgeber der Zeitschrift *MusikTheorie* sowie der Reihe MARS (*Musica e Aristocrazia nella Roma del Sei- e Settecento*), Vorsitzender des Herausbergremiums der Gluck-Gesamtausgabe und Präsident des Répertoire International des Sources Musicales. Zu seinen Forschungsschwerpunkten zählen die Kirchenmusik des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit, die Musikgeschichte Italiens, Kanonisierungsprozesse in der Musik sowie die Oper des 18. und 19. Jahrhunderts.

## La France en scène : les prologues d'opéra pendant le règne de Louis XIV

Barbara Nestola (Tours)

CNRS, Centre d'études supérieures de la Renaissance/Centre de musique baroque de Versailles

L'une des manifestations les plus emblématiques du règne de Louis XIV fut l'émergence d'un art national qui investit tous les domaines de la création. Il donna lieu à la naissance du style musical français à travers codification d'un genre majeur, la tragédie en musique. Ses liens avec le pouvoir, dont elle devait soutenir les causes, furent évidents depuis ses origines. Plus particulièrement, l'opéra français fit du prologue le lieu privilégié de l'éloge du roi. Se référant aux événements politiques contemporains, les prologues présentaient Louis XIV comme un monarque vainqueur et bienveillant. Cela se fit notamment par le procédé rhétorique de son identification avec Apollon, le dieu des beaux-arts, symbolisé par le soleil. Néanmoins, à la fin du règne, la distance prise par Louis XIV vis-à-vis des spectacles, ainsi que son militarisme obstiné, déterminèrent un changement progressif du contenu des prologues. La question du renouveau de l'image du roi devint alors centrale, surtout dans une période marquée par la dernière guerre du règne, celle de Succession d'Espagne (1701-1714). L'identification de Louis XIV avec le jeune Apollon perdit en force et en cohérence, et il devint urgent de faire appel à d'autres figures mythologiques susceptibles de le représenter, déplaçant graduellement l'attention vers Hercule. Le mythe d'Hercule Gaulois fut déjà étroitement lié à l'établissement de la dynastie des Bourbons au début du XVII<sup>e</sup> siècle. Dans cette communication, je montrerai que le recours à l'image d'Hercule trouva un antécédent dans les premiers opéras italiens donnés à la cour de France au XVII<sup>e</sup> siècle, que je comparerai aux prologues des opéras français de la fin de règne.

\*\*\*

En 1673 vit le jour la première tragédie en musique, *Cadmus et Hermione* de Jean-Baptiste Lully sur un texte de Philippe Quinault. Dans le livret, une note du poète explique que le choix du sujet dérive des *Métamorphoses* d'Ovide, ajoutant : « Le sens allégorique de ce sujet est si clair qu'il est inutile de l'expliquer ». Le mythe raconte l'histoire d'Apollon qui affronte et tue le serpent Python, délivrant ainsi les mortels de

la menace du mal. On retrouve ici l'association, bien connue, entre la figure du jeune roi et celle d'Apollon, dieu du soleil vainqueur et triomphant.

Depuis ses débuts, l'histoire de l'opéra français a été étroitement liée à l'image du roi. Louis XIV encouragea la naissance et le développement de la tragédie en musique, conçue comme un *instrumentum regni*, un moyen de renforcer son image et de promouvoir sa politique (comme c'était le cas, par exemple, en Italie au début du XVII<sup>e</sup> siècle avec la naissance de l'opéra de cour). Dans les opéras de Lully (1673-1686), on retrouve dans les prologues et parfois dans l'action des allusions directes aux événements politiques français, mais aussi aux affaires personnelles du roi comme les liaisons avec ses maîtresses (qui étaient aussi un sujet de nature politique). Prenons par exemple *Armide*, composé en 1686 pour célébrer la victoire de l'armée française contre les Ottomans à Vienne (1683). Ou *Isis* (1677) qui échoua à cause de la jalousie de la maîtresse du roi, M<sup>me</sup> de Montespan (Junon dans la pièce) à l'égard de la toute nouvelle maîtresse, M<sup>me</sup> de Loudre (Io).<sup>1</sup>

Tous les opéras de Lully et Quinault de *Cadmus à Roland* (1685) étaient d'abord créés à la cour et ensuite repris à l'Académie royale de musique de Paris qui leur garantissait ainsi la diffusion auprès d'un large public. Néanmoins, à la fin du siècle, le roi, sous l'influence de M<sup>me</sup> de Maintenon, sa dernière et persuasive maîtresse, abandonna progressivement la fréquentation des spectacles et des divertissements dans le but de se forger une image plus sobre et sévère. Bien entendu, il s'agissait aussi dans ce cas d'un programme politique.

Le changement d'attitude de Louis XIV se répercuta sur la conception des prologues d'opéra. Certains chercheurs ont observé que la louange du roi, quasiment obligatoire jusqu'à la fin du siècle, tend à diminuer au début du XVIII<sup>e</sup>.<sup>2</sup> Je voudrais reconsidérer ce point de vue à travers une nouvelle lecture des prologues des œuvres créées entre 1700 et 1715 à l'Académie royale de musique de Paris. Je suis persuadée que ces prologues répondent à une intention plus subtile : conscients que l'image de Louis XIV-Apollon nécessitait d'être renforcée voire renouvelée, les auteurs dramatiques

---

<sup>1</sup> Le choix audacieux de Quinault fut puni puisque M<sup>me</sup> de Montespan l'interdit d'écrire de nouveaux livrets (au moins, pendant les deux années suivantes).

<sup>2</sup> Robert Fajon, *L'opéra à Paris*, p. 179 et *passim*.

réfléchissaient au choix d'autres personnages mythologiques susceptibles de représenter le roi et de légitimer ses choix politiques.

(DIAPO). Pendant les cinquante-cinq années du règne personnel de Louis XIV (1661-1715), le roi a engagé la France en trente-trois ans de conflits. Au tournant du siècle, la fin de la guerre de la Ligue d'Augsbourg (1688-1697) avait donné lieu à une période éphémère de paix de trois ans. Les opéras créés en 1700 expriment le souhait et le besoin d'une période de paix durable. Le prologue d'*Hésione* de Campra et Danchet fait allusion au roi à travers la bien connue allégorie du dieu du Soleil (DIAPO) : « Vous vivez sous les lois d'un héros glorieux, / Aimé, craint des mortels, favorisé des dieux, / Vôte repos fait son unique envie, / Qu'un même soin vous anime aujourd'hui ; / Vôte bonheur dépend d'une si belle vie, / Ne faites des vœux que pour lui ». Ici, le roi est évoqué comme le héros qui amène la paix et dont dépend le bien-être du pays. Malheureusement, ces attentes prometteuses s'estompèrent soudainement en 1701.

La Guerre de Succession d'Espagne éclata en cette même année. Le *casus belli* se devait à Louis XIV, qui soutenait à la succession au trône d'Espagne (mort de Charles II, sans héritier) son petit-fils, le duc d'Anjou (futur Philippe V). L'armée française, aussitôt rentrée en guerre, connut une double défaite : en juillet, dans la Bataille de Carpi et en septembre, dans la Bataille de Chiari. Le 16 septembre 1701, fut créé à l'Académie royale la tragédie lyrique *Scylla* de Teobaldo Gatti et Duché de Vancy. On y retrouve l'image connue d'Apollon-Louis XIV dans le prologue. Jusqu'à ce moment, les allégories des prologues d'opéras étaient tirées de sujets mythologiques que le public était susceptible de reconnaître et d'interpréter aisément. Cependant, l'image du seul Apollon ne suffisait plus à rassurer les esprits à propos de la situation politique. Pour la première fois, apparaît dans un opéra la personnification de la France, venant prêter main forte à Apollon (DIAPO) : « Tes odieux projets n'ont rien que j'appréhende, / Je suis accoutumée à te donner des lois : / Fuis ! quand la France te commande, / Songe que tous les Dieux te parlent par sa voix. ». Le prologue de *Scylla* apparaît comme une tentative de justifier le début de la guerre par une prise de position institutionnelle : la France est obligée de se défendre contre les ennemis qui menacent son bien-être. En revanche, il n'y a aucune allusion au fait que la guerre a éclaté, entre autres, en conséquence d'une stratégie politique de Louis XIV (qui a imposé son petit-fils sur le trône d'Espagne).

Ce prologue rend bien l'idée de comment il était difficile, voire impossible, d'assumer une position politique non officielle pour une institution comme l'Opéra, placée sous la protection royale. Néanmoins, grâce à des stratagèmes rhétoriques, certains librettistes pouvaient au moins montrer les deux faces de la médaille, comme dans *Alcyone* de Marin Marais et Antoine Houdar de La Motte. La tragédie fut créée en février 1706, juste après la capitulation de la Catalogne, en octobre 1705, annexée par le roi d'Angleterre Charles III (inquiétude de Louis XIV, cherchant des issues diplomatiques au conflit). Le prologue narre la dispute entre Apollon et Pan, une confrontation sur la musique. Dans son air, Pan fait l'éloge de la guerre (DIAPO) :

*Fuyez, mortels, fuyez un indigne repos ;  
Non, ne vous plaignez plus des horreurs de la guerre,  
Elle vous donne les Héros,  
Elle fait les Dieux de la Terre.  
Courez affronter le trépas,  
Aller jouir de la victoire ;  
Sur son front couronné, qu'elle étale d'appas !  
L'affreuse mort qui vole au devant de ses pas  
Fait naître l'immortelle Gloire.*

En réponse, Apollon chante un air invoquant la paix (DIAPO) :

*Aimable Paix, c'est toi que célèbrent mes chants !  
Descend, viens triompher du fier Dieu de la Thrace,  
Tout rit à ton retour, tout brille dans nos champs,  
Dès que tu disparais, tout l'éclat s'en efface.  
Règne, Fille du Ciel, met la Discorde aux fers ;  
Que le bruit des tambours, dont la Terre s'alarme,  
Ne trouble plus nos doux concerts.  
Heureux, heureux cent fois le Vainqueur qui ne s'arme,  
Que pour te rendre à l'Univers.*

On devrait reconnaître le roi dans le personnage d'Apollon, mais en réalité Pan se rapproche davantage du vrai Louis XIV et de son militarisme. Le prologue d'*Alcyone* montre également qu'en ces années, le personnage d'Apollon est en train de perdre sa crédibilité. Au lieu de se montrer vigoureux et triomphant, il apparaît dans des



contextes bucoliques, ou amoureux, entouré par des nymphes, accaparé par des occupations oisives. En plus, la comparaison entre le jeune dieu du Soleil et le roi vieillissant posait également des problèmes de cohérence. Il était temps de renouveler l'image du monarque. Deux autres œuvres lyriques font état de cette quête de renouveau : *Issé* de Destouches et La Motte (1708), et *Téléphe* de Campra et Danchet (1713).

(DIAPO). La pastorale héroïque *Issé* avait été créée à Fontainebleau au mois d'octobre 1697 et fut reprise à Versailles en décembre de la même année. Destouches s'inscrivait ainsi dans la continuité de la tradition, inaugurée par Lully, de créer les œuvres lyriques à la cour avant de les présenter à l'Académie royale (*Issé* allait être créé à l'Académie en décembre 1697, juste après la représentation de Versailles). Pour la production versaillaise au Trianon, dédiée au duc de Bourgogne (pour son mariage avec Marie-Adélaïde de Savoie), Louis XIV demanda aux auteurs d'ajouter un prologue à la pastorale, qui comportait à l'origine 3 actes.

En conséquence, le prologue devait satisfaire la demande du roi de la manière la plus appropriée possible. Le librettiste La Motte décida de revisiter le mythe d'Hercule luttant contre le dragon dans le jardin des Hespérides (tandis que la pastorale narre l'histoire des amours d'Apollon et de la nymphe Issé). Dans le livret de 1697, ainsi que dans celui de la reprise de 1708, une explication de l'allégorie précède le début du prologue (DIAPO) : « Ce Prologue est une allégorie, dont il est aisé de découvrir les rapports. Le Jardin des Hespérides représente l'Abondance : le Dragon qui en défend l'entrée y signifie la Guerre, qui suspendant le Commerce, ferme aux Peuples qu'elle divise la voie de l'Abondance ; Enfin, Hercule, qui par la défaite du Dragon, rend ce Jardin accessible à tout le monde, est l'Image exacte du Roy, qui n'a vaincu tant de fois, que pour pouvoir terminer la Guerre, et rendre à ses Peuples et à ses Voisins l'Abondance qu'ils souhaitaient ».

Ici, plusieurs éléments attirent l'attention. Comme les opéras de Lully de *Cadmus* à *Roland*, *Issé* fut créé à la cour avant d'être produit à l'Académie royale. Comme dans *Cadmus*, une note explicative dans le livret attire l'attention sur l'allégorie du prologue représentant le roi. Dans les deux cas, le roi est peint comme un héros triomphant d'un monstre qui menace le bien-être du peuple. Dans les deux cas, les sacrifices imposés par la guerre sont justifiés comme nécessaires pour le salut du pays : en 1673, année de la création de *Cadmus*, Louis XIV était occupé dans la guerre Franco-

Hollandaise (1672-1678), tandis que la création d'*Issé* en 1697 coïncida avec la fin de la guerre de la Ligue d'Augsbourg.

Le prologue d'*Issé* ne fut pas retouché lors de la reprise de 1708 (qui par ailleurs comporte des modifications dans l'action, passant de 3 à 5 actes). On peut donc estimer que l'intention programmatique du texte demeurait intacte et méritait d'être répétée (DIAPO) : « Craignez-vous que mon bras vienne vous asservir, / Et faire de vos fruits un injuste pillage ? / Non, je ne viens point les ravir, / Mais je veux que le monde avec vous les partage. / Après avoir signalé tant de fois / Et ma Justice et ma Puissance, / Je ne pouvais pas mieux couronner mes exploits / Qu'en donnant aux Mortels la Paix et l'Abondance ».

Il est légitime de se demander d'où vient l'image d'Hercule comme allégorie du roi, personnification de la force et garant du bien-être. L'identification de Louis XIV avec Apollon remonte aux années 1670 comme part des intentions programmatiques de la monarchie absolue. (DIAPO) Cependant, il existait également une tradition iconographique plus ancienne, dès l'époque d'Henri IV, qui représentait le roi de France sous les traits d'Hercule. Elle était liée au mythe d'*Hercules gallicus*, considéré comme le fondateur divin de la France. Le mythe d'Hercule, avant d'intégrer le panthéon de l'opéra français, avait été traité dans des opéras italiens du XVII<sup>e</sup> siècle ayant un lien avec ou représentées à la cour de France (DIAPO) : *La Sincérité trionfante* d'Angelo Cecchini et Ottaviano Castelli, créé à Rome en 1638 pour la naissance de Louis XIV ; et *Ercole amante* de Francesco Cavalli et Francesco Buti, représenté à Paris en 1662 pour le mariage de Louis XIV avec l'Infante Marie-Thérèse d'Autriche. Le mariage eut lieu immédiatement après la *Paix des Pyrénées* de 1600, qui célébra la fin de la guerre Franco-Espagnole (1635-1659). Cet opéra contenait un message politique clair. Bien que le choix du sujet d'*Ercole amante* était potentiellement osé – porter sur la scène l'infidélité d'Hercule/Louis XIV – son propos était plus subtil. A la fin de l'opéra, Hercule meurt, affranchi enfin de ses passions terrestres, rentre dans l'immortalité à travers une apo théose. Dans cette nouvelle dimension transcendante, le héros se marie avec la Beauté (allégorie d'un amour pur, et double de Déjanire/Marie-Thérèse). Une fois atteint ce stade « idéal », Hercule devient enfin capable de garantir la sécurité à son peuple, le protégeant et luttant contre le mal. En d'autres mots, l'Homme (mortel/terrestre) par son trépas donne naissance au Roi (immortel/divin). Ainsi, l'apo théose d'Hercule marque le début du règne personnel de Louis XIV.

Le sens de cette puissante allégorie n'avait pas échappé à Philippe Quinault, librettiste de Lully. Si *Cadmus et Hermione* (1673), leur première tragédie en musique, s'ouvre avec la célébration du mythe d'Apollon, en 1674, leur deuxième opéra, *Alceste ou le triomphe d'Alcide*, narre l'histoire d'Hercule et d'Alceste. Le « triomphe » du titre se réfère à la renonciation d'Hercule à Alceste, après avoir pris conscience de la puissance de l'amour qui l'unit à son époux Admète. Le héros combat et anéantit les monstres, et triomphe ensuite de lui-même, cette fois par sa propre volonté (tandis que dans *Ercole amante*, le héros est tué par une tunique empoisonnée). À la fin de l'opéra, il partage son triomphe avec le peuple : sa conduite est louée et inspire le respect parce qu'il a agi comme un monarque loyal, plaçant le bien-être du peuple au-dessus de son propre bien-être. Dans cette perspective, le mythe d'Hercule dans *Issé* de 1708 apparaît comme une nécessité de rappeler que, malgré la durée de la guerre et les possibles doutes sur la politique du roi, Louis XIV était encore le garant du bien-être, indépendamment de tout ce que cela pouvait coûter en termes de sacrifices au pays.

Le parcours opératique de Louis XIV comme Hercule s'achève en 1713, avec *Téléphe* de Campra et Danchet, créé à l'Académie royale le 23 novembre, juste après la signature des deux traités de paix (Utrecht le 11 avril, Rastatt le 13 juillet 1713). (DIAPO) Contrairement à la tradition, qui ne donnait pas de titre aux prologues, *Téléphe* est précédé par un prologue intitulé *L'Apothéose d'Hercule* : après sa mort, Hercule est transfiguré et accueilli parmi les dieux de l'Olympe. Il se mariera avec la Jeunesse et pourra enfin jouir du repos mérité après l'accomplissement de ses douze travaux (probablement une référence aux douze années de la durée de la Guerre de Succession d'Espagne).

La comparaison avec l'apothéose finale de *Ercole amante* de Cavalli révèle à la fois des similitudes mais aussi quelques différences significatives. Le premier élément en commun, c'est que le personnage d'Hercule est muet : on peut le voir mais on ne peut pas l'entendre parler. Dans les deux cas, on apprend qu'il se marie avec un personnage allégorique à travers le paratexte (didascalies) : « Junon descend dans la dernière machine, escorté par l'harmonie des cieus, et Hercule apparaît tout en haut, marié à

la Beauté ».<sup>3</sup> Dans *Téléphe* : « Hercule appuyé sur sa massue et Hébé déesse de la Jeunesse tenant une coupe à la main paraissent aux pieds de Jupiter et de Junon. »

Dans les deux cas, on apprend la nouvelle condition d'Hercule par les paroles de Junon. Dans *Ercole amante* : « Alcide n'est pas mort/ Séchez vos larmes/ Il n'est pas mort, non./ Il se réjouit dans les cieus/ Puisque le roi des dieux/ Le maria avec la Beauté ».<sup>4</sup> Dans *Téléphe* : « Hercule et l'aimable Jeunesse/ Vont être unis des plus beaux nœuds./ Mortels, que cet Hymen vous excite à la gloire,/ Voyez quel est le prix des exploits éclatants./ Les Outrages du temps/ N'en font point vieillir la mémoire. » Si la vision d'Hercule/Louis XIV est proche dans les deux apothéoses, la différence significative réside dans ce que le héros est censé faire une fois devenu immortel. *Ercole amante* inaugure le début du règne personnel de Louis XIV. Le jeune monarque devait apprendre à mettre de côté ses affaires personnelles et employer toute son énergie et sa force pour gouverner le pays. Hercule ne pouvait continuer d'exister que dans cette nouvelle dimension et faire ce qu'on attendait de lui.

Dans *Téléphe*, après 33 ans de guerres, le roi a accompli ses exploits et, comme le dit Jupiter dans le prologue (DIAPO) : « Hercule dans les Cieus peut goûter le repos./ Si le Crime ose encore attaquer l'Innocence,/ La France doit un jour posséder un Héros,/ Qui saura des mortels embrasser la défense./ Je vois dans l'avenir sa gloire et sa puissance ! ». En privant le roi de la parole, le prologue de *Téléphe* ne lui laisse pas d'autre choix que de s'éclipser de la scène politique, et il semble également annoncer qu'il était temps pour Louis XIV de se retirer de la scène théâtrale. À ce titre, il est significatif que le ballet *Les Plaisirs de la paix* de Thomas-Louis Bourgeois et Messon (créé en avril 1715) ne contienne aucune référence au roi. Le prologue introduit une allégorie de la Paix, et aucun des autres personnages ne représente le roi : « Ce ballet est une allégorie sur la Paix, dont il est aisé de découvrir les rapports. L'Hiver signifie la tranquillité qui règne présentement dans l'Europe, et Vénus l'intelligence rétablie entre les Nations. Les Cyclopes représentent les arts, Bacchus et Comus

<sup>3</sup> (*Cala Giunone nell'ultima macchina corteggiata dall'armonia dei Cieli, e apparisce nella più alta parte di questi Ercole sposato alla Bellezza*).

<sup>4</sup> (*Non mori Alcide/ Tergete i lumi/ Non mori, no./ Su nel Ciel ride/ Che lo sposò/ Il Re dei Numi/ Alla Bellezza*).

l'abondance ; Momus et le Carnaval ont pour application les plaisirs et les divertissements ».

Le 3 décembre 1715, à peine deux mois après la mort de Louis XIV (survenue le 1<sup>er</sup> septembre), le rideau tomba pour la dernière fois sur le roi dans *Théonoé*, une tragédie en musique de Joseph-François Salomon et Joseph-Simon Pellegrin. Le prologue célèbre la mémoire du monarque et exprime le souhait d'une paix durable. Ici, le roi n'est pas évoqué par une image allégorique : Louis XIV représente lui-même et est mentionné explicitement – même s'il n'est pas visible – puisqu'il rejoindra bientôt le temple de Janus, où gisent les héros de l'ancien Empire romain. Parmi les statues de Numa et Auguste, un piédestal vide attend d'accueillir la statue du roi. La France va à la rencontre de la Victoire qui déclare son intention de fermer les portes du temple à jamais (DIAPO) : « Je ne viens point troubler le bonheur de ces lieux./ Il intéresse tous les dieux./ Dans mes désirs je suis plus équitable:/ Je viens te demander le prix de mes bienfaits:/ C'est par moi que règne la Paix./ C'est à moi de fermer ce temple redoutable. » L'ordre et le bien-être du pays, rétablis par Louis XIV, ne dépendent désormais plus de lui. L'absence significative du roi – malgré sa présence – dans le prologue de *Théonoé* est une évidence qu'une page de l'histoire de la France se tournait.

\*\*\*

En conclusion : les opéras produits à l'Académie royale entre 1700 et 1715 étaient dans la plupart des cas liés à la perception de la politique du roi et aux événements de la Guerre de Succession d'Espagne. Malgré le fait que pendant ses dernières années de règne Louis XIV montra moins d'intérêt pour les spectacles (comme l'opéra), l'image du roi était régulièrement présente dans les prologues des œuvres lyriques. La première décennie du XVIII<sup>e</sup> siècle assista au passage de témoin entre la représentation du roi en tant qu'Apollon et la récupération du mythe d'Hercule. Devant un Apollon fade, évoqué comme un jeune personnage bucolique et oisif, Hercule incarne la force et l'infatigable pugnacité nécessaires pour lutter contre les ennemis et protéger le peuple. Dans les premiers opéras italiens et français représentés à Paris, le mythe d'Hercule avait déjà été développé pour définir l'image du roi comme monarque absolu et garant du bien-être du pays. Au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, Hercule-Louis XIV avait accompli ses travaux, prouvant à ses sujets qu'il était à la hauteur de leurs attentes. Et tel un personnage d'opéra, il quitta la scène au moment de sa propre mort (DIAPO).

## Curriculum Vitae

*Cnrs-Cesr, Centre de musique baroque de Versailles*

Barbara Nestola est docteure en musicologie de l'université de Tours. Ingénieur d'études au CNRS depuis 2001, elle est actuellement directrice du Pôle recherche du Centre de musique baroque de Versailles, un programme de recherche du Centre d'Études supérieures de la Renaissance de Tours. Ses recherches portent sur les transferts musicaux entre Italie et France et plus généralement entre les pays européens, sur l'opéra italien et français, et sur la transversalité des pratiques dans les théâtres parisiens sous l'Ancien régime.

Elle participe à des nombreux projets de recherche internationaux. Elle est notamment membre du *Francesco Cavalli and 17<sup>th</sup> Century Venetian Opera* de la Société Internationale de Musicologie qui édite les opéras de Francesco Cavalli chez Bärenreiter sous la direction d'Ellen Rosand. Elle a été membre du projet *ANR-DFG MUSICI*, consacré à la circulation des musiciens européens à l'époque baroque. Elle fait actuellement partie de l'équipe scientifique du *ERC PerformArt* (2016-2021, dir. Anne-Madeleine Goulet, CNRS) qui étudie la production des spectacles à Rome entre le XVII<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle en relation aux milieux aristocrates. Depuis 2019, elle codirige le séminaire de recherche pluridisciplinaire *ThéPARis*, consacré à l'étude des pratiques transversales dans les théâtres parisiens sous l'Ancien Régime, réunissant une équipe d'environ 35 chercheurs et enseignants-chercheurs. Elle a publié en 2020 chez Brepols une monographie intitulée *L'air italien sur la scène des théâtres parisiens (1687-1715) : répertoire, pratiques, interprètes*, qui propose une approche pluridisciplinaire sur la réception et la pratique des airs italiens dans le contexte du théâtre parisien. En avril 2021 vient de paraître sous sa codirection un numéro thématique la Revue d'Histoire du Théâtre, intitulé *Les Théâtres parisiens sous l'Ancien Régime : parcours transversaux*.

## Europe. Comédie Héroïque (1642)

### France, Espagne, Italie et Europe comme figures scéniques. Une constellation esthéticopolitique dans le théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle

Nicole Haitzinger (Salzburg) & Massimo de Giusti (Paris)

Cette co-communication est consacrée aux personnifications scéniques paradigmatiques des proto-nations dans le théâtre européen du XVII<sup>e</sup> siècle. Nous avons choisi d'étudier ce sujet par le biais de l'analyse de *La Comédie Héroïque*, une pièce commandée par le Cardinal Richelieu et mise en scène au Palais Cardinal en novembre 1642, et dont le *libretto* fut aussitôt publié et diffusé dans toute l'Europe.

Il s'agit d'une œuvre allégorique ayant pour but de légitimer la politique intérieure comme étrangère du premier ministre français pendant la guerre de Trente Ans. Le cardinal y oppose son idée d'Europe en tant qu'*alliance pacifique de nations* à la conception austro-hispano-habsbourgeoise de *continent-empire* dominé par la force. En ce sens, cette allégorie de l'Europe peut être vue comme le véritable testament politique de Richelieu, où l'on trouve une anticipation du modèle moderne de structure étatique et des relations internationales qui s'affirmera quelques années après avec la paix de Westphalie. L'effrontement politique est transposé sur scène à travers une métaphore amoureuse propre à la tradition de l'époque qui doit se dérouler selon les règles poétologiques. Ibère avec l'aide des alliés de la *Casa Austria* - c'est-à-dire l'Italie fragmentée, le Saint-Empire romain germanique, le Royaume de Sicile, Naples, le duché de Milan et la Bohême -, et Francion - incarnation de la France et *sensu lato* de la coalition entre le royaume et ses alliés suédois et hollandais - luttent dans un duel rhétorique et gestuel pour conquérir la main d'Europe, la dame la plus belle et la plus honnête au monde.

En nous appuyant à la fois sur des études littéraires, théâtraux et consacrés aux figures proto-nationales, nous proposerons une analyse contrastive entre les deux adversaires principaux – Ibère et Francion –, et une comparaison analogique entre Europe et d'Ausonie (Italie). D'un côté, s'affrontent l'*amor furens* impérial et l'*amor placatus* national qui métaphorisent deux conceptions différentes de la politique, du

duel/guerre et de l'honneur ; de l'autre, deux femmes également divisée et convoitée - par les deux même rivaux d'ailleurs -, mais dont l'attitude est antinomique.

Notre objectif est de mettre en valeur les processus symbolique et artistique qui sont à la base de la caractérisation des personnages/nations ainsi que le message politique véhiculé.

# IMPRESSUM

## Curriculum Vitae - Nicole Haitzinger

Nicole Haitzinger, Univ. Prof. phil., ist am Fachbereich Kunst-, Musik- und Tanzwissenschaft der Universität Salzburg tätig; Sie studierte Theater-, Film- und Medienwissenschaft und absolvierte schließlich ihr Dissertationsstudium mit Ausrichtung Theaterwissenschaft an der Universität Wien. Danach erfolgte eine mehrjährige wissenschaftliche Mitarbeit im DFG-Forschungsprojekt Kulturelle Inszenierung von Fremdheit im ‚langen‘ 19. Jahrhundert an der LMU. Nach ihrer Tätigkeit als assistierende und assoziierte Professorin und schließlich Habilitation erfolgte 2019 vom Rektorat der Paris-Lodron Universität ein Ruf zur Professorin für Tanzwissenschaft. Internationale Lehre und Gastvorträge z.B. in Oxford, Paris, Mexico City, Moskau, Nizza, Shanghai, Beijing, London, Belgrad et al. Seit Juni 2019 in der Leitungsfunktion des vom FWF geförderten Forschungsprojekts Projekts Border Dancing across Time: The (forgotten) Parisian choreographer Nyota Inyoka, her oeuvre, and questions of choreographing créolité (P 31958-G). Seit Oktober 2019 wissenschaftliche Leitung des interuniversitären Doktoratskollegs Wissenschaft und Kunst (Mozarteum und Paris-Lodron Universität Salzburg). Nicole Haitzinger lebt in Paris und Salzburg. Aktuelle Forschungsschwerpunkte: Moderne als Plural, Bühnentode und Staging Europe.

## Curriculum Vitae - Massimo De Giusti

Dr. Massimo De Giusti is a Post-Doc researcher in the field of comparative literature. Since 2018 he is associate lecturer at the *École Supérieure du Commerce de Paris* and at *IPAG Business School*. Previously he has worked as lecturer for 4 years in the Department of Italian Studies at the University of Burgundy and at the Dante Alighieri association. His research focuses on the renewed links between theater, people and the nation in the late nineteenth and early twentieth century, national and proto-national artistic representation, symbols of nature in modern literature and the (re-)presentation of Europe in historical and contemporary theatre.

Dear Participants,

the following document is considered to be a first synopsis of all first drafts and CVs from the speakers. Due to the tentative character of some of the drafts, please consider this as a rather confidential paper **which is not to be distributed and only to be used as a personal guide** throughout the conference.

The Organizing Committee

Liebe Teilnehmer\*innen,

dieser Reader soll Ihnen einen ersten Überblick über die Tagungsbeiträge und die Biographien der Vortragenden geben. Da die vorliegenden Texte noch vorläufigen Charakter haben, bitten wir Sie, die Texte **nur für persönliche Zwecke zu verwenden und nicht zu verbreiten.**

Das Organisationskomitee

## DHI Paris – Kontakt

Hotel Duret-de-Chevry  
8 rue du Parc-Royal  
75003 Paris  
Tél. +33 (0)1 44 54 23 80  
Fax +33 (0)1 42 71 56 43  
event@dhi-paris.fr  
[www.dhi-paris.fr](http://www.dhi-paris.fr)

## FP Frühe Neuzeit – Kontakt

Jakob-Welder-Weg 11  
Johannes Gutenberg-Universität  
Mainz  
55122 Mainz  
[fnz@uni-mainz.de](mailto:fnz@uni-mainz.de)  
[www.fnz.uni-mainz.de](http://www.fnz.uni-mainz.de)

