Hoffmann, Volker

Der Louvre des Pierre Lascot : ein Kaiserpalast

Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo 13 (186), 223-225

1989

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MUZEUM HISTORII POLSKI

Italien und schließlich durch Mussolinis forcierte Synthese der beiden ersten Roms, des heidnisch-kaiserlichen und des christlich-päpstlichen, im Dritten Rom, gebrochen, Rom nach dem 2. Weltkrieg zunehmend eine Metropole wie andere auch.

Jorg Garms

DER LOUVRE DES PIERRE LESCOT: EIN KAISERPALAST

Im Jahre 1546 beauftragte der französische König Franz I. den Architekten Pierre Lescot mit dem Neubau des Westflügels des mitteralterlichen Louvre; die Bildhauerarbeiten wurden Jean Goujon übertragen. Nach dem Tode Franz I. wurde der Neubau unter Heinrich II. fortgesetzt und 1555 im wesentlichen vollendet. — Mehrfach ist versucht worden, das ikonographische Programm der Fassadenreliefs und der Innenausstattung des neuen Palastes zu deuten — ohne Erfolg: man hat nicht erkannt, daß der neue Palast als Kaiserpalast konzipiert und gebaut worden ist.

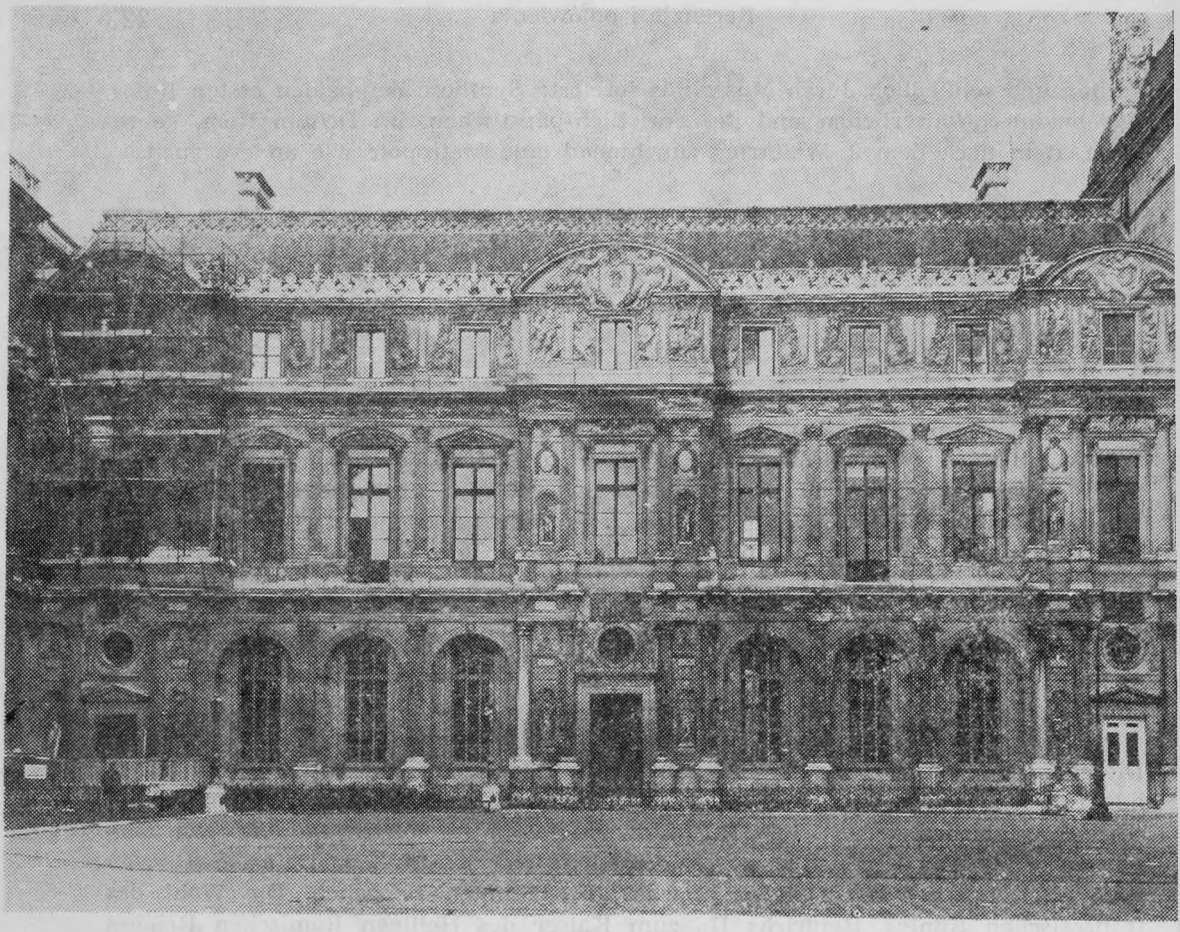
Was hat ein französisches Königsschloß mit einem Kaiserpalast zu tun? Man muß sich daran erinnern, daß es seit dem Anfang des 14. Jahrhunderts kaum einen französischen König gegeben hat, der nicht mehr oder weniger ernsthaft daran gedacht hätte, zu der eigenen Krone auch die Kaiserkrone aufs Haupt zu setzen. Diese Kaisersehnsucht der französischen Könige war um die Mitte des 16. Jahrhunderts — zur Zeit Heinrichs II. — besonders stark und führte zu Verhandlungen mit den deutschen lutherischen Kurfürsten, die 1551 im Vertrag von Lochau gipfelten: in diesem Vertrag verpflichteten sich jene Kurfürsten, Heinrich II. von Frankreich bei der nächsten Kaiserwahl ihre Stimme zu geben. Die Wahl des französischen Königs, Heinrichs II., zum Kaiser des Heiligen Römischen Reiches schien also in greifbare Nähe gerückt.

Die Entschlüsselung des ikonographischen Programms der Fassade des neuen Louvre setzt die Kenntnis der Bilderschriften der Renaissance voraus, also Hieroglyphik und Emblematik, sowie die Kenntnis der antiken Kaiserikonographie, wie sie durch Münzen und dergleichen überliefert ist. Vor diesem Hintergrund wird es leicht, die Bildzeichen der Fassade zu entziffern. Hier nur das Wichtigste:

Im Giebel des Mittelrisaliten ist inmitten zweier Viktorien eine Kartusche angebracht, in der über einem H (Monogramm von Henri II.) eine Bügelkrone („couronne fermée à l'impériale") erscheint, und diese Zeichen sind umgeben von einer schuppigen Schlange, die sich in den Schwanz beißt. In der Hieroglyphik bedeutet die sich in den Schwanz beißende schuppige Schlange universum, die Krone regnum: das Ganze ist also ein verschlüsseltes Sinnbild der Weltherrschaft (règne universel) des französischen Königs, Heinrichs II.

Was daraus folgt, ist in den Giebeln des rechten und linken Risaliten der Fassade dargestellt. Rechts sitzt eine geflügelte Frau (Viktoria) auf einer Girlande aus Olivenzweigen und hält in der Hand einen Caduceus; die Olivengirlande ist an zwei Armillarsphären befestigt. Wie ein Vergleich mit römischen Kaisermünzen lehrt, handelt es sich um eine Darstellung des Friedens, dem durch die beiden Sphären (Symbole des Universums) die Dimension des Universellen zugeteilt wird: Weltfrieden (paix universelle).

Im linken Giebel sehen wir eine Viktoria, die auf einer Blumen- und Früchtegirlande sitzt und in der Hand ein Füllhorn hält; die Girlande ist an zwei Pansköpfen befestigt. Die Viktoria mit dem Füllhorn ist, wie dies wiederum durch den Vergleich mit römischen Kaisermünzen deutlich wird, eine Allegorie der felicitas,



Kaiserpalast

des Glücks. Pan ist in der Hieroglyphik das Bildzeichen für universum. Insgesamt ist hier also die Weltbeglückung (félicité universelle) dargestellt.

Es liegt auf der Hand, daß die Herrschaftsallegorien der Fassade — Weltherrschaft, Weltfrieden, Weltbeglückung — der römischen Kaiserikonographie entlehnt sind. Auch die Innenausstattung des Palastes bedient sich römischer Motive. In der Erdgeschoßhalle ist im Süden das sogenannte Tribunal errichtet und im Norden sind vier kolossale Karyatiden aufgestellt. Beim Tribunal handelt es sich zweifellos um eine Nachbildung des Podestes (tribunal), auf dem die römischen Kaiser Recht zu sprechen pflegten. Die Karyatiden sind als Nachbildungen jener Karyatiden zu deuten, die — nach dem Bericht des älteren Plinius — den Baldachin (tabernaculum) Alexanders des Großen getragen häten, und die Kaiser Augustus in Rom habe aufstellen lassen. Indem nun Heinrich II. diese Karyatiden im Louvre nachbilden ließ, stellte er, der sich für den zukünftigen Kaiser halten konnte, sich (wie vor ihm Augustus) in die Tradition des ersten Weltherrschers der Geschichte, Alexanders des Großen.

Weniger leicht zu deuten sind an der Fassade die Reliefs oberhalb der Mittelpforte: zwei Viktorien zuseiten des Rundfensters. Diese Viktorien sind mit hieroglyphischen Bildzeichen ausgestattet, die es nahelegen, die linke Figur als Allegorie der Hoffnung, die rechte als Allegorie der Weltherrschaft zu interpretieren. Wahrscheinlich handelt es sich um eine Übersetzung in die Bildersprache der Devise Heinrichs II. „DONEC TOTUM IMPLEAT ORBEM". In dieser Devise drückt sich eine Hoffnung aus und das Ziel dieser Hoffnung, die Weltherrschaft.

Die schönen Träume währten nicht lange. Im Jahre 1552 schlossen die lutherischen Kurfürsten ihren Frieden mit Karl V.; an eine Kaiserwahl Heinrichs II. war nicht mehr zu denken. So hat denn auch der neue Louvre als Kaiserpalast nie gedient. Aber er steht vor uns als die höchste künstlerische Manifestation der Kaisersehnsucht der französischen Könige.

Volker Hoffmann

THE PICTURE GALLERY OF STANISLAS AUGUST IN LONDON

This lecture aimed to make use of the English, French and Polish sources in order to reconstruct the unfortunate story of the King of Poland's attempt to create a great national art collection in Warsaw. After an introduction outlining what is known about the King's taste in the arts, the lecture concentrated on the activities of the French-born dealer Noël Joseph Desenfans who seems to have been instructed by the King's brother, the Prince Primate of Poland, to acquire pictures in London for Stanislas August. Desenfans was a friend of Calonne, one of the great collectors of the second half of the 18th century, who in 1787 had been forced to leave Paris for London, and when — after the Revolution — Calonne became involved in emigré politics, he sold his pictures Desenfans was able to concentrate all his energies on Poland. The King was especially keen on Dughets and on pictures of horses, but Desenfans also bought for him a superb group of Poussins and also fine pictures by Rubens, by Dutch painters, and a wonderful Watteau. However, the final partition of Poland made it impossible for the pictures to be sent there and the Emperor Paul I showed no interest in buying them for himself. Eventually, Desenfans was able to sell many of the pictures he had bought (at much expense and after much trouble), while the remainder were bequeathed to his friend and business-associate Sir Francis Bourgeois. Bourgeois in turn left them to Dulwich College (a boys' school just outside London). The architect Sir John Soane built a superb building to house them, and King Stanislas Augusts's Collection thus became the first public gallery in London rather than in Warsaw. The pictures remain there to-day.

Francis Haskell

MASS PRODUCING THE SUBLIME: THE ANTIQUE AND 19TH CENTURY TASTE

It is often claimed that the arrival in London and Munich early in the 19th century of major examples of authentic Greek sculpture made such a profound impact on the taste of the public that those famous, much restored Roman-Hellenistic statues (such as the Apollo Belvedere, the Dying Gladiator, the Venus de' Medici etc.) which had been passionately admired for centuries were rapidly despised and then forgotten. This lecture set out to challenge this theory by examining which were the sculptures most frequently reproduced in the 19th century — both by old-established techniques (bronze casts, large scale marble copies) and by new inventions. In particular it explored the mass production in Carrara of marble copies by sculptors such as Triscorni and Bienaimé for St. Petersburg and for English country houses, and in Paris and Naples by bronze founders such as Barbedienne and Chiurazzi who made use of new copying machines. It emerged that the sculptures most frequently reproduced were exactly those which had always been admired and that collectors at least remained faithful until at