

1657 angekündigten »grand dessein« von Louis le Vau handeln könnte, als zu gewagte Hypothese herausstellen dürfte.

Le Vau hatte schon sechs Monate vor dem Tod seines Vorgängers Lemercier (13. Januar 1654) und vor seiner Ernennung zum »premier architecte du Roi« (23. Juni 1654) die Planungen für den Louvre übernommen. Lemerciers letzte Arbeiten für den Louvre galten in den ersten Monaten des Jahres 1653 der Umgestaltung des von ihm zu Beginn seiner Karriere gegen 1629 am Louvre eingerichteten Appartements der Königinmutter, nachdem Anne d'Autriche mit der königlichen Familie im Oktober 1652 aus dem Palais Royal in den Louvre zurückgekehrt war. Um diese Zeit mußte der nur in einem Stich von Jean Marot bekannt gewordene Entwurf Lemerciers für die Louvre-Ostfassade entstanden sein. Marot hat auch andere nicht realisierte Projekte Lemerciers veröffentlicht und dabei offenbar nach dessen Entwürfen gearbeitet (dazu Gady, S. 81). Das Projekt Lemerciers unterscheidet sich nicht nur wegen des fehlenden Attikageschosses der Zwischentrakte doch in vieler Hinsicht grundlegend von dem oben besprochenen Entwurf für die Ostfassade in den Archives Nationales und zeigt über dem Erdgeschoß an Mittel- und Seitenpavillons eine für Lemercier, »qui n'employa jamais

l'ordre colossal« (Gady, S. 354, vgl. auch S. 167), etwas ungewöhnliche ionische Kolossalordnung, deren unorthodoxe Disposition später Jacques-François Blondel in seiner *Architecture Française* heftig kritisiert. Dieser von Marot überlieferte »Desseing de la pensée de Monsieur Mercier« ist wohl sein »letztes Wort« zum Louvre, bei dem er sich im Gegensatz zu seinen bestimmte Vorgaben des vorausgehenden Jahrhunderts umsetzenden Arbeiten im Bereich der Cour Carrée scheinbar zu einer vergleichsweise »modernen« Lösung durchgerungen hat. Das paßt nicht so recht zu Gadys Bild von Lemercier, weshalb er sich mit einigen kurzen Bemerkungen begnügt: »une curieuse composition, assez heurtée, dont certaines parties rappellent la manière de ... Marot lui-même« (Gady, S. 379, vgl. auch den Hinweis auf Mansart, S. 130). Marot hat allerdings auch einen eigenen Entwurf für die Louvre-Ostfassade veröffentlicht, in dem er zu einer ganz anderen Lösung gelangt ist.

Alexandre Gadys in einer Publikationsreihe des Deutschen Forums für Kunstgeschichte in Paris erschienene Monographie hat mit der eingehenden Darstellung der weitgespannten Tätigkeit Lemerciers neue Perspektiven für künftige Forschungen über die französische Architektur des 17. Jh.s eröffnet.

Michael Petzet

STÉPHANE LOIRE

Musée du Louvre – Département des Peintures. Peintures italiennes du XVIIe siècle du musée du Louvre. Florence, Gênes, Lombardie, Naples, Rome et Venise

Paris, Gallimard – Musée du Louvre Éditions 2006. 584 Seiten, zahlr. s/w und Farbabb. ISBN 978-2-07-011828-1 (Édition Gallimard), 978-2-35031-034-3 (Musée du Louvre). € 69,90

Dieser zweite Band des Gesamtkataloges der italienischen Gemälde des 17. Jh.s im Louvre umfaßt alle Bilder der zwischen 1555 und

1654 geborenen Künstler außer den im 1996 erschienenen ersten Band erfaßten der bolo-gnesischen Schule (siehe *Kunstchronik* 51,

1998, S. 290-292). In Aufbau und Durchführung entsprechen sich beide Bände: Einleitung zur Sammlungsgeschichte (S. 11-33), ausführlicher Katalog der im Louvre selbst befindlichen Gemälde (S. 39-413), Dauerleihgaben an französische Museen und andere Gemälde mit vollständiger Dokumentation und kurzen Katalogeinträgen (S. 414-492), sowie vorzüglich gestaltete Anhänge (Konkordanz, Bibliographie mit ca. 2500 Titeln, Index, S. 495-584). Format und Satzspiegel des vorliegenden Bandes sind etwas größer als im ersten Band, die Katalogtexte wurden nicht zwei-, sondern dreispaltig gesetzt, ferner sind kleinere Schrifttypen gewählt und die meisten Bilder im Louvre in voller Breite in Farbe abgebildet – meist auf der bevorzugten rechten Seite. So ergeben sich ein wesentlich dichter Text, der mit zahlreichen kleinen Vergleichsabbildungen aufgelockert ist, und eine ansprechendere Erscheinung. Für Umfang und Qualität ist der Preis dieses Bandes erstaunlich niedrig.

Die genaue Zahl der Gemälde läßt sich nicht einfach ablesen, da die Ordnung ohne Katalognummern alphabetisch nach Künstlern und Inventarnummern vorgenommen wurde. Die – ebenfalls unnummerierte – Konkordanz umfaßt ca. 455 Einträge, von denen sich 166 auf den im folgenden genauer betrachteten Hauptteil – die Gemälde im Louvre selbst – beziehen. Anders als bei den bolognesischen Gemälden des früheren Kataloges, unter denen sich umfangreiche Werkgruppen der Hauptmeister befinden, sind die in diesem Band zusammengefaßten übrigen Kunstzentren nicht gleichmäßig und nur gelegentlich mit solchen Schwerpunkten repräsentiert. Lediglich jeweils ein Dutzend oder weniger Werke von sechs bis acht Malern stammen aus Venedig, Genua, der Lombardei und Florenz – oder besser der Toskana, um die Meister aus Siena und Lucca einzuschließen. Ein breiteres Panorama bietet die neapolitanische Schule mit 17 Künstlern und 37 Gemälden, darunter allein 14 von Luca Giordano. Vollständiger

sind die Römer mit 26 Künstlern und 66 Werken vertreten, doch fehlen beispielsweise Gemälde von den Barockklassizisten Andrea Sacchi und Giacinto Gimignani, die dem französischen Geschmack ihrer Zeit eigentlich näherkommen als die Caravaggisten. Immerhin arbeitete Gimignani in den 1630er Jahren mit französischen Malern in Rom an einem Tasso-Zyklus für das Hôtel de La Ferté-Senneterre in Paris, doch wurden diese Bilder in die Provinz zerstreut.

In der Einleitung (einer erweiterten Fassung der Einleitung zum ersten Band) wird ausgeführt, daß diese Ungleichheiten darauf zurückzuführen sind, daß die französischen Könige kaum selbständig italienische Barockgemälde in Auftrag gaben oder systematisch sammelten. Vielmehr übernahmen sie diese größtenteils von Sammlern wie de La Vrillière, Mazarin oder Jabach, die entsprechende Vorlieben hatten. Schon in den späten Jahren Ludwigs XIV., besonders aber unter Ludwig XV. waren die zeitgenössischen italienischen Meister wenig geschätzt. Werke von Giovanni Battista Gaulli (S. 156) und Carlo Maratta (S. 214), die 1685 bzw. 1697 als modernste römische Bilder in die königliche Sammlung gelangten, wurden bald ins Depot verbannt. So verdankt die Sammlung des Louvre wesentliche Aspekte weniger den französischen Königen als beispielsweise dem umfangreichen Legat des Doktors Louis La Caze (1798-1869), in dem sich unter anderem acht Gemälde von Giordano befanden, zum Teil noch mit Zuschreibungen an dessen Lehrer Giuseppe Ribera. Zusammen mit weiteren Bildern Giordanos, die ebenfalls relativ spät in den Louvre gelangten, führen sie die Entwicklung dieses wandlungsfähigen Künstlers von den caravaggesken Anfängen (vier Halbfigurenbilder antiker Philosophen) über den Einfluß Pietro da Cortonas (»Noli me tangere«) bis zu dem rokokoaartigen Spätwerk (»Sposalizio«) sehr anschaulich vor Augen. Kein anderer Künstler ist so vielfältig repräsentiert. Einen klassizistischen Gegenpol bilden die



Abb. 1 Giovanni Francesco Romanelli, Anbetung des Goldenen Kalbes. Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv.-Nr. 2981 S. (Soprintendenza)

sechs Gemälde von Giovanni Battista Salvi, genannt Sassoferrato, die ebenfalls erst nach dem Ancien Régime in den Louvre kamen, sich aber nicht durch Vielfalt, sondern durch stilistische und thematische Einheitlichkeit auszeichnen: Madonnen nach dem Vorbild Raffaels.

In der Regel sind die wichtigen Meister mit zwei bis drei oder gelegentlich mehr Hauptwerken vertreten, manche allerdings nur mit einem (z. B. Giovanni Lanfranco, Daniel Seiter und Massimo Stanzione). Schulzusammenhänge können auf diese Weise nicht verdeutlicht werden, vielmehr geht es jeweils um das Einzelwerk. Wie hervorragend dies geleistet ist, zeigt beispielsweise die Bearbeitung der drei Meisterwerke von Caravag-

gio, »Tod Mariens«, »Die Wahrsagerin« und »Porträt des Großmeisters des Malteserordens Alof de Wignacourt« (S. 56-75). Die Bibliographie zum »Tod Mariens« umfaßt 461 (!) Titel, die das exponentielle Wachstum der Literatur erkennen lassen: 15 Titel bis 1800, weitere 31 bis 1900, weitere 71 bis 1950, weitere 103 bis 1975, weitere 194 bis 2000 und schließlich noch 47 bis Redaktionsschluß. Die Seite 58 des Katalogs bietet sich als reine »Bleiwüste« dar, dreispaltig, ohne Absatz, ganz mit Literaturziten gefüllt. Nur wenig kürzer ist die Bibliographie zur »Wahrsagerin«, während diejenige zum Porträt deutlich »abfällt«, aber immer noch fast doppelt so umfangreich ist wie etwa die Bibliographien zu Domenico Fetti's »Melancholie« oder Salvator Rosas »Heroischer Schlacht«, den Spitzen unter den übrigen Bildern. Das ist beängstigend. Wer kann diese Flut noch überschauen? Es ist eine bewunderswerte, herkulische Leistung, wie Loire auf wenigen Seiten die Provenienz, Ikonographie, Datierung, Bedeutung, Zustand, stilistische Einordnung und fortuna critica so konzise darlegt, daß ohne Spezialstudium nichts Relevantes zu sagen übrig bleibt.

Caravaggio und seine Anhänger (Orazio Borghiani, Bartolomeo Cavarozzi, Orazio Gentileschi, Bartolomeo Manfredi, Pietro Paolini, Carlo Saraceni und Giovanni Serodine) bilden eine beachtliche Gruppe, der die Werke des Barockklassizismus nicht so geschlossen gegenüberstehen. Neben Sassoferrato ist Maratta mit vier Originalen vertreten, aber nicht mit Historien, sondern mit einer kleinen Madonna, einem Porträt der Papst-Nichte Rospigliosi und den sehr dekorativen Putten mit Girlanden, die in Zusammenarbeit mit Franz Werner von Tamm entstanden. Ebenfalls dieser Richtung sind Giuseppe Bartolomeo Chiari, Filippo Lauri und Giuseppe Passeri zuzuordnen. Von letzterem stammt die Szene »Carlo und Ubaldo im Garten Armidas« nach Torquato Tassos *Gierusalemme liberata* (früher Sammlung Lemme, Rom). Den

damit in Verbindung stehenden Zeichnungen und Gemälden, die zuletzt von Dieter Graf zusammengestellt wurden (*Die Handzeichnungen des Giuseppe Passeri*, Düsseldorf 1995, Bd. 1, S. 52-53, 360-361, Abb. 138-142; Bd. 2, S. 37-38, Abb. 350-354), läßt sich die Szene »Carlo und Ubaldo finden Rinaldo« hinzufügen (Christie's, 27. Juni 1967; Foto in der Dokumentation des Department of Drawings & Prints im Metropolitan Museum, New York). Sie ist auf einem breiteren Querformat als das Louvre-Bild dargestellt, doch liegt die Quadrierung nur über den Figuren im linken Teil des Blattes, so daß sich bei der Weiterbearbeitung ein dem Gemälde entsprechendes Format ergibt. Passeri scheint folglich an einem Zyklus gearbeitet zu haben.

Hervorzuheben sind die exzeptionellen Werke der »Einzelgänger« Fetti, Pierfrancesco Mola und Rosa, die weder aus einer Schule hervorgingen noch eine solche gebildet haben. Von Fettis »Melancholie«, die zuletzt auf der gleichnamigen Ausstellung in Berlin zu sehen war, sind nicht weniger als 53 Versionen und Kopien aufgelistet (S. 146), die eine außergewöhnliche Rezeption belegen. Nicht so häufig, aber durchaus zahlreich sind die Versionen der fünf romantischen Landschaften mit großfigurigen Szenen von Mola. Seine »Predigt Johannes des Täufers« (S. 227) scheint Ciro Ferris gleichnamige Komposition angeregt zu haben, die in mehreren Versionen überliefert ist, u. a. in S. Lorenzo in Zagarolo (*L'arte per i papi e per i principi nella campagna romana. Grande pittura del '600 e del '700*, Ausst.kat. Rom 1990, Bd. 1, S. 113-115). »Sans doute le tableau le plus fameux de Salvator Rosa« (S. 322) ist die »Heroische Schlacht«, die 1652 im Auftrag des päpstlichen Nuntius Neri Corsini als Geschenk für Ludwig XIV. entstand, aber erst 1664 vom Papstnepoten Flavio Chigi dem König überreicht wurde. Für dieses Gemälde haben sich außergewöhnlich viele Zeichnungen erhalten: 20 Blätter stehen direkt mit Figuren auf dem Bild in Verbindung, während auf 23 weiteren Blättern nicht verwendete



Abb. 2 Giovanni Francesco Romanelli, *Venus und Adonis*. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv.-Nr. AE 1911 (Museum)

Ideen dazu entworfen sind. Loire behandelt die Zeichnungen summarisch und konzentriert sich wie üblich auf das Gemälde selbst. Bei der Einordnung in die Schlachtenmalerei dieser Zeit verläßt er sich auf die Datierung »ca. 1635« von Cortonas »Alexander-schlacht« in Rom, die Giuliano Briganti (*Pietro da Cortona*, Florenz 1962, S. 212) vorgeschlagen hatte. Wie hartnäckig sich die Angaben in Werkkatalogen doch halten, obwohl schon seit fünfzehn Jahren neue Erkenntnisse publiziert sind: Cortona erhielt die Schlußzahlung für das offenbar 1643 begonnene Bild erst 1650, das heißt kurze Zeit bevor sich Corsini einen Maler für ein Schlachtenbild suchte (J. M. Merz, *Pietro da Cortona*, Tübingen 1991, S. 310-311). Wahrscheinlich erhielt der Auftraggeber mehrere Absagen – möglicherweise von Cortona –, denn auch Rosa zögerte angesichts der

Konditionen (guter Preis von 200 Dukaten, aber Fertigstellung innerhalb von 40 Tagen). Dennoch nahm er den Auftrag an, weil er – wie er selbst schrieb – eine große Chance für seine internationale Reputation sah. In dieser Situation scheint seine Auseinandersetzung mit Cortona unmittelbarer gewesen zu sein als bisher vermutet. Gerade aus dieser Zeit ist eine abfällige Bemerkung Rosas über Cortona überliefert (Jonathan Scott, *Salvator Rosa. His Life and Times*, New Haven-London 1995, S. 246, Anm. 19).

Cortona hatte damals das erreicht, wonach Rosa strebte. Sein internationales Ansehen belegen sechs Gemälde im Louvre, die die eindrucksvollste und größte Gruppe seiner Werke außerhalb von Rom und Florenz bilden. Keines davon wurde für den König gemalt, vielmehr kamen alle als Geschenk oder mit anderen Sammlungen (besonders La Vrillière) in den Louvre. Der vor kurzem im Magazin gefundene »Triumphzug des Bacchus« (S. 123) wurde trotz erheblicher Schäden restauriert, aber nicht ergänzt, so daß an den erhaltenen Teilen die Qualität der Malerei zu erkennen ist. Dadurch werden die Indizien der Dokumente bestätigt, daß es sich um Cortonas Original handelt, das 1644 an Kardinal Mazarin nach Paris geschickt wurde, während eine Kopie in der Sammlung Sacchetti in Rom verblieb (heute in der Pinacoteca Capitolina). Eine weitere Kopie, die mit den von Loire erwähnten Notizen von Versteigerungen identisch sein könnte, befindet (oder befand) sich in der Sammlung Kay (Foto in der Witt Library, London).

Die Cortona-Schule ist im Louvre nicht vertreten – mit einer wichtigen Ausnahme: Wie schon in dem von Arnauld Brejon de Lavergnée und Dominique Thiébaud herausgegebenen *Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre. II. Italie, Espagne, Allemagne, Grande-Bretagne et divers*, Paris 1981, S. 229-231, wurden die Fresken einbezogen, die Giovanni Francesco Romanelli bei seinem zweiten Aufenthalt in

Paris zwischen 1655 und 1657 im Winterappartement von Anne d'Autriche, der Mutter Ludwigs XIV., ausführte. Die Besprechung dieser vier Wölbungsdekorationen im heutigen Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines im Erdgeschoß des Louvre (unterhalb der vor kurzem wiedereröffneten Galerie d'Apollon), »l'un des plus beaux ensembles décoratifs du XVIIe siècle que l'on puisse voir en France« (S. 280), bildet mit 24 ganzseitigen Farbtafeln den Glanzpunkt des Katalogs. Hinzu kommt der Gemäldezyklus mit Moses-Szenen, der ursprünglich an den Wänden des Cabinet sur l'eau hing, dem zur Seine hin gelegenen Schlußraum dieser Enfilade, der zwischen 1798 und 1802 mit dem angrenzenden Raum vereinigt wurde. Als weitere Hauptwerke sind die für das Cabinet de l'Amour im Hôtel Lambert gemalte Szene »Venus gießt Balsam auf Aeneas' Wunde« und »Venus und Adonis beim Aufbruch zur Jagd« aus der Sammlung La Caze katalogisiert. Damit ist Romanelli mit Abstand der am ausführlichsten behandelte Künstler, auch wenn die drei großen Goldbrokattapissereien aus der Sammlung Mazarin, die sein Schüler Giuseppe Belloni nach seinen Entwürfen ausführte, nicht erwähnt werden, obwohl sie in den Räumen der Gemäldegalerie ausgestellt sind, aber zum Département des objets d'art gehören (siehe Patrick Michel, »La Teinture de ‚L'Histoire de Déborah‘ du Louvre. Une rare exemple de tapisserie de peinture« *Revue du Louvre* 49, 1999, Heft 4, S. 51-71).

Diese Betonung Romanellis (S. 269-312, 418, 460) entspricht seiner Bedeutung für die französische Malerei. Als einziger Künstler erfüllte er die hochgesteckten Erwartungen Mazarins, die römische Hofkunst nach Paris zu übertragen. Seine Anregungen für die wenig späteren Dekorationen von Charles Le Brun, sein Einfluß auf Eustache Le Sueur und andere französische Zeitgenossen, aber auch die Anregungen vom späten Simon Vouet und seiner Schule, die er schon bei seiner ersten

Frankreichreise 1645-47 aufgenommen hat, machen ihn zur zentralen Figur eines »Kulturtransfers«.

Die Planung und Ausführung der Wölbungsdekorationen, bei denen Romanelli die Entwürfe lieferte und die Szenen eigenhändig freskierte, nachdem die vergoldeten Stuckfiguren von Michel Anguier und die Ornamentierung von Pietro Sasso ausgeführt waren, sind in vielen Details geklärt. Offen ist aber noch die Frage, warum Romanelli den sechsten und siebten Raum der Enfilade, die nach Norden gelegene Salle de Mécène und die Rotonde de Mars, nicht mehr freskierte. Brach er den Aufenthalt vorzeitig ab? Die Stuckdekoration dieser Räume wurde gleich nach Romanellis Abreise unter der Leitung von Charles Errard in Angriff genommen, doch kamen die geplanten Fresken nicht zur Ausführung.

Von den sieben Moses-Szenen ehemals im Cabinet sur l'eau befinden sich vier im Louvre und je ein weiteres in Compiègne und Morancez. Die hochformatige »Anbetung des Goldenen Kalbes«, das Pendant zum »Quellwunder des Moses«, ist verschollen, doch gibt es eine anschauliche Beschreibung von 1752: »Deux Israélites placés sur les gradins qui élèvent le piédestal où le veau d'or est posé, sont occupés à le parer avec des guirlandes de fleurs. Une femme à genoux et dans un mouvement d'adoration, tient son enfant, qui a les mains jointes en regardant cette même idole, encensée par un autre Israélite, qui a la tête couverte d'un voile de couleur violette. On voit à ses côtés une autre figure de femme qui joue du tambour de basque.« (S. 270). Dem entspricht genau eine Zeichnung in den Uffizien (Inv. Nr. 2981 S., 232 x 155 mm, Feder in Braun, grau und blau laviert) mit traditioneller Zuschreibung an Cortona, die Walter Vitzthum (Notiz auf dem Untersatz) als

Werk Romanellis bestimmte (Abb. 1; siehe J. M. Merz, *Pietro da Cortona und sein Kreis. Die Zeichnungen in Düsseldorf*, München-Berlin 2005, S. 173, Abb. 179; eine Kopie dieser Zeichnung befindet sich in Linz und wurde als Umkreis Cortonas publiziert von Heinz Widauer, *Graphische Sammlung Stadtmuseum Linz-Nordico. Italienische Zeichnungen des 16. bis 19. Jh.s*, Ausst.kat. Linz 1997, S. 24f., Kat. 6, mit Abb.).

Zu Romanellis »Venus und der zur Jagd aufbrechende Adonis« (S. 279) läßt sich folgendes ergänzen: Eine kleine Version, deren Komposition dem Louvre-Bild sehr genau entspricht und einem Nachfolger Romanellis zugeschrieben wird, befindet (oder befand) sich in der Sammlung James Merriam in Los Angeles (91 x 71 cm; Foto in der Frick Art Reference Library, New York). Mit der Komposition steht eine Zeichnung im Hessischen Landesmuseum, Darmstadt, in Verbindung (Inv. Nr. AE 1911, 285 x 228 mm, schwarzer Stift), die traditionell Ciro Ferri zugeschrieben ist und ebenfalls von Vitzthum (Notiz auf dem Untersatz) als eigenhändiger Entwurf Romanellis bestimmt wurde (Abb. 2; unpubliziert). Die Anordnung der Figuren stimmt zwar nicht mit dem Gemälde überein, doch entsprechen sich die Konzeption und die konstituierenden Elemente, so daß dieses Blatt als Entwurf dafür gelten darf.

Es ist ein Vergnügen, in Stéphane Loires Katalog zu blättern, zu schauen und zu lesen, weil die Einträge zwar nach einem Schema aufgebaut, aber nicht schematisch durchgeführt sind. Viele Katalogtexte müßte man eher als Resümee-Aufsätze bezeichnen, mit souveränem Wissen lebendig geschrieben und auf den Punkt gebracht. So wünschen wir uns auch den nächsten Katalog der italienischen Gemälde des 18. Jh.s!

Jörg Martin Merz