

Reich) gezogen, meist jedoch ohne diese im Sinn einer politischen Ikonographie zu interpretieren. Vor allem die politische Verankerung im Reich war noch zu wenig Thema der savoyischen Kunstgeschichtsschreibung. Die Savoyer wären aufgrund ihrer besonderen politischen Einbindung in die europäische Staatenwelt geradezu ein Paradebeispiel für die Frage nach der Rezeption von Vorbildern

und ihrer Bedeutung (Stichwort »Kunststransfer«). Im Jahr 1515 konnten sie als Mäzene wohl noch nicht mit den Medici konkurrieren, aber das sollte sich bald ändern! Dieser Ausstellungskatalog mit z. T. so wenig qualitätvollen Abbildungen und einem derart geschmacklosen, golden glitzernden Buchdeckel hätte daher kaum ihre Zustimmung gefunden.

Elisabeth Wünsche-Werdehausen

CLÉMENTINE GUSTIN-GOMEZ

Charles de La Fosse 1636-1716. Le maître des Modernes

Mit einem Vorwort von Marc Fumaroli. 2 Bde., Dijon, Editions Faton 2006. 2 Bde. 294+349 S., 860 Abb. ISBN 978-2-87844-083-6. € 235,-

Charles de La Fosse wird heute gewöhnlich im Zusammenhang mit Antoine Watteau genannt, für den er an der Pariser Akademie offenbar die Rolle eines Mentors spielte. Diese Facette seiner Biographie hat früh den Blick auf einen ebenso wichtigen wie produktiven Maler versperrt, der in der kunsthistorischen Literatur meist auf wenige Werke und eine klischeehafte Vorstellung seines Stils geschrumpft ist. Man nennt La Fosse gerne als typischen Vertreter des französischen Rubenismus, ohne seine Werke daraufhin genauer zu untersuchen. Als offensichtliches Beispiel für die eher respektierte als geliebte »Génération 1700« erklärte man ihn zum Teil eines Übergangsphänomens statt zum Exponenten einer wichtigen Epoche der französischen Malerei. Mit seinem Tod 1716 starb jedoch zugleich der letzte überlebende Künstler der großen Projekte Ludwigs XIV., an denen er von Versailles bis zum Invalidendom mitgewirkt hatte, und eine zentrale Figur der französischen Malerei über einen Zeitraum von mehr als einem halben Jahrhundert.

La Fosse wurde in eine Pariser Familie von Goldschmieden mit weit verzweigten Verbindungen innerhalb der Pariser Künstlerschaft geboren. Er selbst

begann mit einer Ausbildung zum Stecher und arbeitete später – nun als Maler – in der Werkstatt Charles Lebruns. Zwischen 1659 und 1664 hielt sich La Fosse in Italien auf, zunächst in Rom, dann in Venedig. Über seine dortige Tätigkeit ist nichts bekannt. Nach der vorläufigen Aufnahme 1671 wurde La Fosse 1673 Vollmitglied der Pariser Akademie. Zu dieser Zeit setzte auch die Mitarbeit an den großen Projekten ein: für Pariser Kirchen, für die Grands Apartments in Versailles und dann für Saint-Louis-des-Invalides, obwohl dort die erste Planungsphase noch nicht zu Aufträgen führte. Die Unterbrechung der königlichen Projekte während der Finanzkrise überstand La Fosse anscheinend ohne größere Probleme. Er arbeitete für die Duchesse de Montpensier im Palais du Luxembourg und erhielt bedeutende Aufträge aus den maßgeblichen Pariser Kreisen. 1689 übernahm er die Ausmalung von Montague House in London – auffallend, da zu einer Zeit, als er gerade von Carl-Gustav Tessin als der bestbeschäftigte Maler in Paris neben Pierre Mignard beschrieben worden war. Seit 1695 erhielt La Fosse eine bedeutende Pension und wichtige Aufträge vom König in Marly, Meudon und im Trianon. Als krönender Abschluss seiner Karriere wurde ihm die Ausmalung der Apsis in der Schlosskapelle von Versailles übertragen. Von 1706 bis zu seinem Tod wohnte er bei Pierre Crozat, ein weiterer Beleg für seine guten Verbindungen ins Zentrum der Pariser Kunstwelt.

Margret Stuffmann war die erste, die 1964 einen – wenn auch noch notwendig vorläufigen – Werkkatalog des Malers vorlegte. Nach einer Pause von mehr als dreißig Jahren, in der sich La Fosses Bedeutung bestätigt hat,

arbeiteten in den letzten Jahren gleichzeitig zwei Forscherinnen an einer Monographie. Clémentine Gustin-Gomez' Buch wurde als erstes dieser konkurrierenden Projekte fertig gestellt und liegt jetzt aufwändig produziert vor.

Der erste Band des Werkes folgt in seiner Darstellung der klassischen Aufteilung in Leben einerseits und Werk andererseits (mit den dabei unvermeidlichen Problemen) und schließt mit einem umfangreichen Apparat aus Stammbaum und Zeittafel, einer Zusammenstellung von Zitaten zur *fortuna critica*, dem Quellenanhang und der Bibliographie. Ein zweiter Band enthält den eigentlichen Werkkatalog der Gemälde, Zeichnungen und Druckgraphik. Schon der Umfang des Werkes macht deutlich, wie wesentlich das Wissen zu La Fosse seit Margret Stoffmanns Bahn brechendem Werk gewachsen ist. Dies gilt für seinen Lebenslauf und die Umstände seiner Aufträge, vor allem aber für den Umfang des heute bekannten Werkes. Während Stoffmann 1964 72 Gemälde und keine Zeichnungen aufführte, enthält Gustin-Gomez' Werkkatalog 196 Gemälde (dazu 64 zurückgewiesene Zuschreibungen) und 311 Zeichnungen (sowie 68 zurückgewiesene Zuschreibungen). Diese Werke sind alle illustriert, ganz überwiegend in Farbe, so dass La Fosses Werk das erste Mal greifbar und nachvollziehbar geworden ist.

Jenseits dieses quantitativen Sprungs bleibt leider vieles zu wünschen übrig. Das entstandene Buch präsentiert zwar das Material, versucht sich jedoch kaum an einer Interpretation. So ist die Darstellung von La Fosses Lebenslauf informativ, auch wenn viele dunkle Stellen sich nicht durch neue Quellenfunde aufhellen ließen und gelegentlich im Interesse einer durchgehenden Erzählung etwas zu flott gefüllt wurden. Der Abschnitt zu La Fosses Werk dagegen bleibt blaß und krankt vor allem an unzureichender Methodik. Grundlagen für die vorgeschlagene Chronologie von Gemälden und Zeichnungen

werden nicht erläutert. Gesichertes und Vermutetes stehen nebeneinander, die Annahme einer sichtbaren Entwicklung liegt den Datierungen zugrunde, doch wird diese Stilentwicklung weder beschrieben noch begründet. Will man als Leser selbständig die vorgeschlagene Chronologie von La Fosses Werk nachvollziehen, so entstehen zusätzliche Schwierigkeiten dadurch, dass Gustin-Gomez zwischen Ölskizzen, Tafelbildern, Dekorationsschemata, Deckengemälden springt, ohne auf die Eigengesetzlichkeiten der jeweiligen Gattung einzugehen.

La Fosses Werk ist erst seit den 1670er Jahren sicher nachvollziehbar. Die Rekonstruktion dieser Werkphase müsste mit den frühesten gesicherten Werken beginnen und sich dann weiter rückwärts arbeiten. Gustin-Gomez versammelt stattdessen fremde und eigene Vorschläge für das mögliche Frühwerk La Fosses, überprüft sie aber nicht am sicheren Bestand. Es bleibt eine dramatische Lücke im Frühwerk dieses sonst so produktiven Malers, die vermuten lässt, dass entweder das Datierungsmodell falsch ist, oder dass eine weitere, stilistisch abweichende und bisher nicht mit ihm verbundene Gruppe von Gemälden an das Werk La Fosses angeschlossen werden müsste.

Gustin-Gomez' Diskussion von la Fosses »culture visuelle« ist besonders inadäquat. Unter diesem Begriff werden hier das künstlerische Umfeld und mögliche Vorbilder verstanden – ein Thema, das für La Fosse besonders produktiv sein könnte. Doch weist Gustin-Gomez' Vorgehen zwei entscheidende Schwächen auf: Ihre Vergleiche werden nicht konkretisiert und lassen sich häufig nicht nachvollziehen, stattdessen werden Abbildungen von Werken nebeneinander gestellt, zwischen denen keine überzeugende Verbindung zu erkennen ist. Vor allem aber beschränkt sich der Vergleich auf solche Gemälde, die dem heutigen Kanon der Meisterwerke (vor allem des Louvre) angehören und lässt historisch sinnvollere

Bezugspunkte aus anderen Sammlungen oder von weniger bekannten Malern aus. So ist das wahrscheinlichere Vorbild für La Fosses »Hl. Cäcilie« (P119) nicht Domenichino, sondern Rubens' Gemälde gleichen Themas in Berlin, das sich vor 1742 in der Sammlung Carignan befand. Dagegen basiert sein Coriolan (P60) eher auf italienischen Vorbildern wie Ciro Ferri als direkt auf Charles Lebrun.

Klischeehaft bleibt die Rolle der venezianischen Malerei. La Fosse hielt sich zwischen 1661 und 1664 – also drei Jahre lang – in der Lagunenstadt auf. Das Buch nennt und zeigt aber keinen einzigen Vergleich mit zeitgenössischer venezianischer Malerei. Die traditionelle Wahrnehmung, dass in Venedig nur im 16. und im 18. Jh. gemalt worden sei, ist bis heute in der Forschung nicht selten, doch müsste man sich doch zumindest die nahe liegende Frage stellen, wen La Fosse in Venedig eigentlich getroffen haben könnte, was dort zu dieser Zeit geschah, und was er drei Jahre lang dort tat – gerade bei einem Maler, den man durch seine Vorliebe für venezianische und niederländische Malerei charakterisiert. Diese Fragen sind im Falle anderer französischer Maler in Venedig – Antoine Pesne oder Jean Raoux – ausgesprochen produktiv. Im Falle von La Fosse bietet sich die Generation Pietro della Vecchia, Forabosco, der Liberi und Carpano gut als Vergleich an. Ebensovien erfahren wir über den Kontext von La Fosses römischem Aufenthalt oder später über die zeitgenössische niederländische Malerei der Generation nach Rubens und Rembrandt, die den Maler so offensichtlich in Paris beeinflusst hat.

La Fosses kunsthistorische Einordnung bleibt offen. Gustin-Gomez wendet sich zu Recht dagegen, den Künstler als bloße Übergangsgestalt einzuordnen, doch schlägt sie keine Alternative vor. Sein großer Erfolg und die dichte Folge wichtigster königlicher Aufträge legen es nahe, ihn als brillanten Vertreter des Apparats um die Surintendance

zu sehen. Doch wie verhalten sich die königlichen Aufträge zur Pariser Klientel La Fosses und seinem erfolgreichen Ausflug nach London? Und wie vereinbart man diese unterschiedlichen Facetten mit der immer wieder anklingenden Einschätzung als »maître des Modernes«, die sogar den Untertitel des Buches abgibt? Sie steht in zumindest erklärungsbedürftiger Spannung zur minimalen stilistischen Entwicklung La Fosses. War La Fosse ein »Fossil« der 1670er Jahre, das plötzlich für eine neue Generation wieder relevant wurde? War er schlicht ein typischer Vertreter der Zeit? Hat er sich doch gewandelt? Seine Stellung bleibt hier unklar, so dass am Schluss auch die Frage nach seiner offensichtlichen Bedeutung nicht beantwortet werden kann.

Im Poussinismus-Rubenismus-Streit fällt vor allem sein Schweigen auf (wenn man von einigen verschollenen Akademie-Reden absieht), so dass man auf den Befund seiner Werke zurückgeworfen ist. Das Konzept von »Einfluss« von Gustin-Gomez wird sehr unreflektiert benutzt. La Fosses Beziehung zu de Piles erhält in diesem Kontext eine besondere Bedeutung, doch wird auch hier die historische Situation nicht weiter aus den Quellen erhellt. Das ist besonders frustrierend, da beide sich gekannt haben müssen. Diese unglücklichen Umstände für eine Behandlung La Fosses erklären nur teilweise, wie blass er als Gestalt in Gustin-Gomez' Darstellung bleibt, da kein Versuch zu einem frischen Blick auf den Befund genommen wird. Dasselbe gilt für das La Fosse und Watteau gewidmete Kapitel, in dem ebenfalls keine neuen Beobachtungen beigesteuert werden und wichtige Literatur nicht herangezogen wird – Morgan Grassellis grundlegende Dissertation zu Watteaus Zeichnungen etwa ist nur in den Zitaten Rosenbergs und Prats verwendet. Dieselben Probleme kehren im zweiten Band mit dem Katalog der Werke wieder. Dessen Benutzbarkeit wird dadurch beeinträchtigt, dass viele der Illustrationen stark beschnitten

sind und ein Ortsverzeichnis der Werke fehlt. Auch hier sind Datierungen und Zuschreibungen nicht begründet, der Entstehungskontext der Werke nicht ausreichend diskutiert. So ist die vorgeschlagene Entwicklung La Fosses nur schwer nachvollziehbar. Erneut bleibt das Frühwerk (was bei ihm den Zeitraum bis in die 1670er Jahre umfassen würde) das ungelöste Problem. Gustin-Gomez siedelt in diesem Zeitraum nur wenige, extrem heterogene Werke an, die kein schlüssiges Bild ergeben. Ihre Frühdatierung einer ersten Gruppe von Gemälden überzeugt nicht, frühe Zeichnungen werden von ihr praktisch nicht genannt. Insbesondere die Frage nach La Fosses italienischer Produktion bleibt unbeantwortet. 2001 hatte Jo Hedley einen Artikel zu La Fosse als Zeichner veröffentlicht, der ein ganz anderes, schlüssiges Bild seiner Entwicklung gibt (*Master Drawings* 39, 2001, S. 223-259). Sie entwirft auf der Grundlage datierbarer Blätter eine gut nachvollziehbare stilistische Entwicklung und präsentiert eine überzeugende Theorie zu La Fosses Frühwerk, teilweise durch eine von Gustin-Gomez abweichende Datierung, teils durch die Aufnahme von nun abgeschriebenen Blättern. Dieser Vorschlag wird von Gustin-Gomez nicht diskutiert, so dass wir die Gründe für ihr abweichendes Modell nicht erfahren. Obwohl Gustin-Gomez bei weitem mehr Material präsentiert, bleibt Hedleys Artikel daher der bisher gültige Abriss von La Fosses stilistischer Entwicklung.

Da La Fosse mit zahlreichen Großprojekten betraut war, muss er eine umfangreiche Werkstatt besessen haben. Diese Frage wird im Buch jedoch nicht diskutiert. Auch die Abgrenzung des eigenhändigen Werks innerhalb einer großen Gruppe von stilistisch ähnlichen Gemälden und Zeichnungen der Werkstatt, von Nachfolgern und Nachahmern bleibt problematisch.

Beklemmend ist die Bibliographie, die einen schwelenden Verdacht zur Gewissheit verdichtet. Offensichtlich beruht das Buch

nahezu ausschließlich auf französischsprachiger Literatur. In fast allen fremdsprachigen Titeln der Bibliographie finden sich leichte oder schwerwiegende Schreibfehler, die vermuten lassen, dass die Bücher nie tatsächlich vorlagen, und es ist fast sicher auszuschließen, dass die zitierten Werke auch verstanden wurden. Was etwa macht man aus dem Buchtitel »Beschreibung der Roniglichen Refidenftadte Berlin und Potsdam, aller dafelbst befindlicher Merfnüdigkeiten, und der umliegenden segend«? Während diese Ratespiele noch unterhaltsam sind, ist es verstörend, wie weitgehend wichtige Literatur außerhalb des französischen Sprachraums ignoriert wurde. Dadurch gingen nicht nur wichtige Einzelinformationen zu ausländischen Werken und einige Werke selbst verloren. Wesentliche Fragestellungen zur französischen Malerei der Epoche wurden in der Forschung außerhalb Frankreichs entwickelt und sind folglich hier ignoriert worden. Ebenso ist es offensichtlich, dass eine große Zahl besprochener Werke nie selbst in Augenschein genommen wurde, wie es für einen solchen Werkkatalog unverzichtbar ist. Im Falle La Fosses, dessen Werke nie im großen Umfang in Amerika gesammelt wurden, wäre dies sogar noch relativ einfach möglich gewesen.

Es bleibt als Fazit, dass wir nun zwar eine nützliche Materialsammlung zu Charles de La Fosse besitzen, das gültige Buch über ihn aber noch zu schreiben bleibt. Dabei müsste auch die Rubenismus-Poussinismus-Frage endlich neu aufgerollt werden, wie es der Ausstellungskatalog der Museen in Arras und Epinal von 2004 so anregend begonnen hat. Dazu müssten die reflexhaft-vereinfachten Zuordnungen von Künstlern zu den beiden Lagern aufgegeben werden. La Fosse war offensichtlich ein theoriefauler Maler, von dem wir erst noch wissen müssten, wieweit diese Kontroversen ihn tatsächlich betrafen und wie ein implizit postulierter Übergang von

Theoriebildung zu Stil erfolgt sein könnte. Schließlich wäre eine Einordnung nur aufgrund einer exakten Mikrochronologie möglich. Denn für den Großteil von La Fosses Leben gilt, dass der Streit zwischen Rubenisten und Poussinisten eine Schlacht der Vergangenheit war. Es steht allerdings zu

befürchten, dass La Fosse nach diesem verlegerischen Wagnis nicht sobald wieder behandelt werden kann.

Christoph Martin Vogtherr

Auf Wunsch des Autors steht dieser Beitrag in neuer Rechtschreibung.

MARTIN STEFFENS

Luthergedenkstätten im 19. Jahrhundert: Memoria – Repräsentation – Denkmalpflege

Regensburg, Schnell und Steiner 2008. 376 S., 34 Farbabb., 190 S/W-Abb., ISBN 978-3-7954-2098-7, € 66,00

Mit der Aufwertung des Historismus hat die Kunstgeschichte auch die Lutherrezeption als Thema entdeckt. Gerade in jüngerer Zeit sind opulente Kataloge und Doktorarbeiten über *Reformationsdenkmäler des 19. und 20. Jh.s* von Otto Kammer (Leipzig 2004), *Luthers Image in der deutschen Historienmalerei des 19. Jh.s* von Henrike Holsing (online Ressource: <http://kups.ub.uni-koeln.de/volltexte/2007/2132/>) oder zu einzelnen mit Luther in Verbindung stehenden Bauten wie *Luthers Wohnhaus in Wittenberg. Denkmalpolitik im Spiegel der Quellen* von Anne-Marie Nesper (Leipzig 2005) erschienen. Ein großer Teil fand in den Publikationsreihen der 1997 gegründeten Stiftung Luthergedenkstätten in Sachsen-Anhalt Aufnahme, zu deren Aufgaben auch die Förderung der Erforschung der Geschichte der Reformation zählt. Nach diesen Vorarbeiten fehlte noch eine übergreifende und vergleichende Studie zu Architektur und Ausstattung der Luthergedenkstätten. Martin Steffen stellte sich diese Aufgabe anhand von prominenten Beispielen, indem er in Eisleben das Geburts- und das sog. Sterbehaus, in Wittenberg die Schloßkirche mit dem Grab Luthers und den Aufenthaltsort des Reformators auf der Wartburg untersuchte.

Bei den behandelten Luthergedenkstätten handelt es sich zweifelsohne um die wichtigsten, aber bekanntlich nicht um alle Wirkungsorte des Reformators, die zu Gedenkstätten wurden. Warum das Elternhaus in Mansfeld, die Lutherzimmer auf der Veste Coburg und das Cottasche Haus in Eisenach, in dem Luther als Schüler lebte, sowie seine Zelle im Augustinerkloster in Erfurt so gut wie gar nicht miteinbezogen wurden, wäre schon einer Bemerkung wert gewesen, auch wenn die Institutionalisierung des Gedenkens oder eine Musealisierung – mit Ausnahme der Räume in der Veste Coburg – erst spät im 19. Jh. oder im 20. Jh. einsetzte bzw. gerade erst beginnt (Mansfeld).

Der Darstellung der Geschichte der von ihm ausgewählten Stätten stellt Steffen einige grundlegende Kapitel über die Theorie der Memorialkultur sowie die Geschichte der Denkmalpflege und die Entwicklung der Lutherrezeption bis zum 19. Jh. voran. Diese Themen greift der Autor noch einmal in seinem abschließenden Resümee auf. Er legt darin seine Ergebnisse in übergreifenden Thesen zu den Trägern der Gedenkstätten und deren Intentionen, zum Verhältnis zwischen den Ausführenden und ihren Beratern, vor allem von Architekten zu Kunsthistorikern,