

dend war, ihm schon in den zwanziger Jahren vertraut war. Darüber hinaus hat uns der Verfasser eine Arbeit geschenkt, die gerade wegen ihrer Knappheit, Klarheit und Schärfe als wahrhaftes *exemplum* der Ikonologie studiert werden sollte.

L. D. Ettlinger

Antoine Pesne. Mit Beiträgen von Ekhart Berckenhagen, Pierre du Colombier, Margarete Kühn, Georg Poensgen. Eingeleitet von Georg Poensgen. Berlin, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft 1958. 230 Seiten, 251 Abbildungen.

So erstaunlich es klingen mag, aber es ist einem Team von vier Kunsthistorikern gelungen, eine Künstlermonographie zu schreiben, die so dicht, nahtlos und lückenlos ist, als stamme sie von einem einzigen Autor. Es ist das Buch über Antoine Pesne, den Hofmaler der preußischen Könige.

Zweierlei mag dieses veranlaßt haben. Einmal die große Ausstellung zu Ehren dieses Künstlers 1957 in Sanssouci und zum anderen das Vermächtnis von Charles F. Foerster, der lange diese Monographie plante und dessen Material im Kriege weitgehend zerstört wurde, wobei aber doch ein Rest erhalten blieb, der einen neuen Anfang bot. Dem Gedächtnis dieses Forschers ist das Buch denn auch gewidmet. Fragt man aber, wie weit nicht kunsthistorisches Vermächtnis, sondern das Werk des Künstlers Pesne Verpflichtung zu einer monographischen Bearbeitung sei, so ist eine gewisse Skepsis sicherlich berechtigt, denn zweifellos war Pesne ein Gestirn zweiter Ordnung am Malerhimmel des achtzehnten Jahrhunderts. Und gerade im einleitenden Kapitel von Georg Poensgen erhält diese Skepsis weitere Nahrung. Denn in ihm wird diese Tatsache deutlich ausgesprochen. „Wäre er eine schöpferische Natur hohen Ranges gewesen, so hätte er wohl kaum an der fast ein halbes Jahrhundert betriebenen Aufgabe schwereloser Salonmalerei Genüge finden können“, heißt es hier. Was berechtigt dann den Aufwand eines so reich ausgestatteten und so sorgfältig gearbeiteten Buches? Die Antwort ist wiederum bei Poensgen zu lesen: „Der Zusammenklang von kultivierter Traditionstreue mit spielerisch apostrophierender Wirklichkeitswiedergabe, mit theatralischer Auffassung des Sichtbaren und höchst subtiler Pinseltechnik war bei ihm einmalig.“

Das ist eine sehr schöne Umschreibung des Phänomens Rokoko. Und von diesem her gesehen, ist die Monographie über Pesne ein wertvoller Beitrag – vielleicht der exakteste, der bisher überhaupt geleistet wurde. Exakt, weil immer wieder eine Wertung versucht wurde, weil immer wieder die Grenzen der Möglichkeiten klar bezeichnet und abgesteckt wurden, exakt in der Katalogisierung, exakt in der Erfassung der Einflüsse und Ausstrahlungen.

Es gibt weder in Frankreich noch in Deutschland eine Monographie eines Rokokomalers, in der der Katalogteil mit solcher vorbildlicher Akkuratess gearbeitet wäre wie hier, keine Monographie, in der auch nur annähernd mit solcher Klarheit die Wertungen ausgesprochen sind, keine, in der sich so Leidenschaft für den Gegenstand und Kühle ihm gegenüber paaren. Es ist, als wehe wieder jener Geist Berlins, der für Pesne Nährboden war und ihm zugleich die Grenzen steckte.

So ist es kein Zufall, daß das zweite Kapitel, von du Colombier geschrieben, von Pesne und seiner Abhängigkeit von der französischen Malerei handelnd, einen etwas anderen Klang hat.

Es ist im Falle Pesne nicht schwierig, den Primat der französischen Malerei zu dokumentieren. Sowohl der Einfluß von Charles de Lafosse, von Largillière und Rigaud als der von Watteau, Lancret und Raoux liegt meistens offen zutage. Pesnes Abhängigkeit von diesen Malern geht oft bis zur Grenze eines Synkretismus und es gleicht dem Vergnügen eines Kreuzworträtsellösens, die verschiedensten Einflüsse in einem einzigen Bild aufzuspüren und herauszupräparieren. Die Aufgabe von du Colombier war es, über Pesne und Frankreich zu schreiben; insofern ist dem Autor kein allzu großer Vorwurf zu machen, daß der Einfluß Venedigs auf Pesne zu kurz kommt. Aber man sollte diesen nicht unterschätzen. Gerade das jetzt in einer Replik wieder aufgetauchte Bild des preußischen Gesandten in Venedig, des Freiherrn Knyphausen, von Pesne 1707 gemalt und Anlaß seiner Berufung nach Berlin, ist dafür Zeugnis. Wie der Gesandte, im Hausmantel, durch die von einem Negerpagen aufgezogene Portiere nach vorne schreitet in einem intimen theatralischen Auftritt, das ist eine Synthese des französischen Hofstiles mit venezianischer Pracht. Aus den gleichen Voraussetzungen sind die Bilder des jungen Piazzetta und Tiepolo entstanden: aus jenem Rückgriff auf Veronese, verbunden mit der neu aufkommenden Helldunkelmalerei des frühen achtzehnten Jahrhunderts. Der Hinweis auf den direkten venezianischen Lehrer Pesnes, Celesti, genügt hier nicht. Dabei ist es weniger der Kreis um Ricci, in dem diese venezianische Atmosphäre des beginnenden Jahrhunderts sich verkörpert, als die Mythologienmalerei höfischer Prägung, der etwa Amigoni entwächst, ein Parallellphänomen zu Pesne mit Wirkung auf letzteren.

Gemeinhin wird Pesne mit Watteau in Verbindung gebracht. Es ist ein Verdienst von du Colombier, diesen Gemeinplatz zerstört zu haben. Viel weniger Watteau als der Watteau-Stil hat Pesne in den dreißiger und vierziger Jahren beeinflusst. Dieser Stil jedoch wird – so paradox es klingen mag – mehr von Lancret als von Watteau selbst verkörpert. Hier wäre eine Definition am Platze gewesen. Nur von einer solchen her, nicht vom Nachweis einer Übernahme Lancret'scher Kompositionen bei Pesne, ließe sich das Wesen jener Malerei erfassen, die vor allem auch mit dem Auftraggeber, Friedrich dem Großen, bezeichnet ist.

Es gibt eine Zeichnung von Pesne (Abb. 208) mit Watteaufiguren vor einer bäuerlichen märkischen Landschaft. Wäre in dem Buch zu lesen, daß das „Watteau-Kostüm“ keine Tracht der Zeit, sondern phantastische Modifizierung von Theaterrequisiten war, dann hätte gerade diese Zeichnung zu einem Schlüssel für das Verständnis Pesnes werden können. Denn in ihrer Zusammenstellung von (durch niederländische Brille gesehener) märkischer Landschaft und arkadischer Attitüde sagt sie fast alles über das Rokoko in Berlin. Daß dieses Rokoko bei Pesne schließlich in den letzten Jahren sich noch an Boucher anlehnt („Raub der Europa“ Pesnes – „Raub der Europa“ Bouchers von 1747, „Raub der Helena“ Pesnes) sei als Ergänzung zu du Colombier angefügt.

Mit der Frage nach dem Rokoko bei Pesne ist aber nicht die Frage nach der Kunst Pesne's gestellt. Die Antwort auf letztere ist in dem Buch, trotz einiger Mängel, beantwortet, die Antwort auf die erste hat der Leser selbst zu vollziehen. Daß dies möglich ist, verdanken wir dem Kapitel von Grete Kühn über Pesne als Monumentalmaler und dem Kapitel von Poensgen, das einleitend die historischen und soziologischen Hintergründe des Pesne'schen Schaffens darstellt.

Wie Pesne unter drei Königen, unter teilweise ungünstigen Umständen, sich vom spätbarocken Repräsentationsmaler zum Hauptvertreter des französischen Rokoko-genres in Deutschland entwickelte, das wird hier ebenso klar wie seine Bedeutung als Freskant. Die Wandmalereien, alle unter Friedrich dem Großen gemalt, sind dabei weitgehend autodidakte Leistung. Sie sind kaum aus französischen Vorbildern ableitbar – das französische Rokoko ist geradezu freskoeindlich – sie sind die Übertragung von Tafelbildmotiven in die hier in Berlin absolut olympische Sphäre des Plafonds. Was die Ikonologie betrifft, so bemerkt Grete Kühn die Tilgung der Allegorie zugunsten einer idyllischen Mythologie wie sie in dieser Ausschließlichkeit einmalig ist in Deutschland. Hier kommt die klassische Theorie, daß nur himmlische Geschehen an der Decke dargestellt werden dürften, zum Tragen – eine Tatsache, die das Berliner Rokoko eindeutig von Süddeutschland trennt.

In einem letzten Kapitel handelt Ekhart Berckenhagen über die Einflüsse und Ausstrahlungen Pesnes. In wenigen Seiten werden wir davon unterrichtet, wie die Werkstatt des Malers (teilweise über vierzig Gesellen beschäftigend) zum Zentrum und Ausgangspunkt für das norddeutsche Rokoko wurde. Daß hier zugleich – abgesehen von der hohen Qualität einiger Stecher (Schmidt, Falbe) und Christian Bernhard Rodes ein Absinken in die altgewohnte Mediocrität festzustellen ist, ist zwischen den Zeilen zu lesen – eine sympathische Form, eine ebenso mühsame wie undankbare Aufgabe durchzuführen.

Mit das Interessanteste des Buches aber ist die Lektüre des Oeuvrekataloges (von Berckenhagen nach den Resten der Vorarbeiten Foersters erstellt). Unversehens wandelt sich nämlich die Monotonie Hunderter von Porträts und ihrer Repliken in eine Geschichte des preußischen Staates. In dem Wort „verschollen“ hinter einer Unzahl von Katalognummern verbirgt sich nicht nur die Mühe des Zusammentragens eines immensen Oeuvres, sondern auch die Tragödie einer geschichtlichen Entwicklung, die in diesem festlichen Rokoko zu keimen begann.

Berckenhagen schreibt davon, wie Pesne in Berlin mit der niederländischen Malerei in Berührung kam und von ihr beeinflusst wurde. Ein Dokument dafür ist das Bildnis der Gattin des Malers als Saskia. Es wird im Text kurz erwähnt und ist ansonsten nur Bestandteil des Kataloges. Von diesem Bild her jedoch hätte sich Pesnes Anlehnung an die Niederländer näher bestimmen lassen: mehr als ikonographisches Problem, denn als formales. Diese niederländische Verkleidung der Bilder ist nichts anderes als eine Würdeform des Porträts, nichts anderes als die mythologische Verkleidung anderer Porträtierter im Sinne eines Nattier. Dabei aber entpuppt sich der Syn-

kletismus Pesnes nicht als sklavischer Abhängigkeit von anderen Malern, sondern als Motivwahl einer Epoche, der in ihrer Aufgeklärtheit alles zur Verfügung stand.

Insofern wird es allerdings sinnlos, auch noch den nachweisbaren Einfluß von Rubens oder besser van Dyck, detailliert nachzuweisen. Das Buch hat sich wohlweislich in Andeutungen beschränkt. Es wäre wenig von Pesne geblieben, hätte man seine Bilder derart „zerlegt“. Pesne war kein Kopist. Er war Repräsentant eines Stiles, der sich über die Stile erhob und dadurch sein Ende fand.

Dies ohne viele Worte dokumentiert zu haben, ist das Verdienst der Monographie. Skeptiker, die in Pesne nur den Synkretisten sehen, werden fragen, ob es sich denn lohne, soviel Mühe und Studium an Darstellung und Katalog des Pesneschen Oeuvres zu wenden. Das Ergebnis ist geeignet, diese Skepsis zu zerstreuen. Denn es ist ein Ergebnis für die Erforschung des Rokoko.

Hermann Bauer

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

Teddy Brunius: *Alexis de Tocqueville. The Sociological Aesthetician*. Acta Universitatis Upsaliensis. Laokoon. Swedish Studies in Aesthetics I. Uppsala, Almqvist & Wiksell, 1960. 63 S. Sw. Kr. 12. - .

Herbert von Einem: *Karl V. und Tizian*. Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen. Geisteswissenschaften Heft 92. Köln u. Opladen, Westdeutscher Verlag, 1960. 40 S., 19 Abb. auf Taf. Kart. DM 6. - .

Klara Garas: *Franz Anton Maulbertsch 1724 - 1796*. Wien, Amalthea-Verlag. Budapest, Kultura, Publ. Dept., 1960. Aus dem Ungarischen übertragen von Klara Garas u. Tilda Alpári. 334 S. m. 16 Abb. im Text, 315 Abb. auf Taf., 1 Taf., 16 Farbtaf.

Stanislaw Herstal: *Imagens Religiosas do Brasil* (Religious Images of Brazil). Sao Paulo 1956. Selbstverlag des Verfassers. 97 S. m. Abb., 304 S. Taf., 1 Beilage.

Hans Hoffmann: *Das Bekenntnis des Meisters Mathis*. Eine Deutung des Erasmus-Mauritius-Altars des Matthias Grünewald. München, Evang. Presseverband für Bayern, 1961. 52 S., 7 Taf., Engl. brosch. DM 3.80.

Christa Ihm: *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*. Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1960. VIII, 243 S. m. 27 Abb., 27 S. Taf. Ln. DM 42. - .

Hans-Jürgen Imiela: *Otto Dill*. Karlsruhe, G. Braun, 1960. 154 S. m. Abb. Ln. DM 36. - .

Hans Junecke: *Montmorency*. Der Landsitz Charles Le Brun's. Geschichte, Gestalt und die „Ile enchantée“. Berlin, Bruno Hessling, 1960. 144 S., 37 Abb. auf Taf.

Hugo Kehrer: *Greco in Toledo*. Höhe und Vollendung 1577 - 1614. Stuttgart, W. Kohlhammer, 1960. 103 S., 89 S. Taf., 4 Farbtaf. Ln. DM 36. - .

Hans K. E. L. Keller: *Das Pariser Modell des Bayerischen Nationaltheaters*. München, Verlag der Grotius-Stiftung, 1960. Hrsg. vom Münchner Kulturkreis e. V. zum Schutze des Münchnerischen Stadtbildes und Kulturerbes. 30 S. m. 4 Abb.