

eine echte Dokumentation und deren Interpretation zu erklären. Außerdem wäre erforderlich gewesen, die Künstler und Richtungen, welche nicht in die Ausstellung aufgenommen werden konnten, im Katalog zu erwähnen, schon um wirklich den Umfang der Aktion darstellen zu können.

So bleibt zu bedauern, daß im Katalog nicht versucht wurde, wenn auch nur in Andeutungen, die langanhaltende Entwicklung aufzuzeigen, die schließlich zu dem barbarischen Bildersturm geführt hat. Denn mit einem Zitat aus einer Reichstagsitzung des Jahres 1913 wird nichts Entscheidendes ausgesagt über das, was etwa fünfundzwanzig Jahre später geschieht. Die größeren und zahlenmäßig umfangreichen Ankäufe der Museen setzen erst nach 1918 ein, wodurch die Kunst mit einer gewissen Zwangsläufigkeit in die politischen Wirrnisse gerät, in den Kampf der politischen Gruppen, aber ebenso in den der Künstler gegeneinander.

Bei P. O. Rave, *Kunstdiktatur im Dritten Reich*, Hamburg 1949, kann man charakteristische Beispiele dafür finden, wie wenig diese Auseinandersetzungen mit künstlerischen Fragen zu tun hatten, so daß die ersten Ausstellungen, in denen 1933 die neue Kunst verfolgt wurde, bezeichnenderweise Titel trugen wie „Regierungskunst 1918 bis 1933“ in Karlsruhe oder „Novembergeist, Kunst im Dienste der Zersetzung“ in Stuttgart. Daneben aber gab es die neue Kunst mehr oder weniger prinzipiell ablehnende Kreise, die nicht mit dem Nationalsozialismus zu identifizieren sind, ihm aber manches Argument an die Hand gaben. So z. B. wenn Karl Scheffler 1930 in seiner Zeitschrift „Kunst und Künstler“ über die von der National-Galerie erworbenen Arbeiten Corinths, darunter das „Ecce homo“ schrieb: „Das ist Akademie in einem krankhaften Auflösungsprozeß . . ., sie (diese Bilder) selbst sind krank.“

Ziehen wir das Fazit: Eine Ausstellung, die trotz der vorgebrachten Bedenken den Anspruch eines „nobile officium“ dankenswert erfüllt, nicht nur für die verfemten Künstler, sondern zugleich auch für die Museumsleiter, die diese Kunst zum Besitz der Nation zu machen versuchten. Die Ausstellung offenbart in schmerzlicher Weise, welche unersetzlichen Verluste der deutsche Kunstbesitz durch die Barbarei des Bildersturms erlitten hat. Nur ahnen aber können wir, wie groß darüber hinaus die Zerstörung dessen war, was gerade im Werden begriffen, was vor der Blüte vernichtet wurde.

Annemarie Dube-Heynig

## REZENSIONEN

WILLIAM R. CRELLY, *The Painting of Simon Vouet*. New Haven and London, Yale University Press 1962. 315 S., 193 Abb. auf Taf. £ 7.30.

Die französische Malerei zur Zeit von Heinrich IV. (1589 – 1610) und Ludwig XIII. (1610 – 1643) ist als Gesamtheit von der Kunstgeschichte bis zur Mitte der dreißiger Jahre vernachlässigt worden. Erst die denkwürdige und aufsehenerregende Ausstellung der „Peintres de la Réalité au XVIIe siècle“, die 1934 von Charles Sterling in der Orangerie zusammengestellt wurde, brachte den Umschwung. Diese Lücke der Kunstgeschichtsschreibung lag teilweise auch am Material selbst. Bevor und während sich

die französische Malerei im 17. Jahrhundert in einer Nationalschule fand, wird sie von so vielfältigen Einflüssen durchsetzt, daß eine Eigenständigkeit oft kaum greifbar erscheint. Freilich gilt das nicht für die beiden Großen, Poussin und Claude, denen schon lange ein fester und würdiger Platz reserviert war und die auch eine Alleinherrschaft im Rahmen des Geschichtsbildes dieser Epoche beanspruchten. Die „historische Einsamkeit“ Poussins, von Frankreich her gesehen, erkennen wir aber erst in ihrem vollen Ausmaß bei der Beschäftigung mit den mittleren und kleineren Talenten. Die Einsamkeit dieser führenden Kräfte erklärt sich sowohl aus ihrer soziologischen Stellung als auch durch ihre überragende Qualität. Sie waren eher Maler einer bürgerlich-intellektuellen Schicht, „französische Emigranten“ in Rom, also jedenfalls trotz hoher Achtung keine „offiziellen Persönlichkeiten“ innerhalb des französischen Kunstbetriebes. Poussin repräsentiert zwar das künstlerische Ideal der Akademie, sein geschickter und kompromißbereiter Rivale Simon Vouet aber die Realität des zeitgenössischen Kunstbetriebs. Die Gestalt Vouets wird mit den Stigmen des unproblematischen Arrangeurs, dem die Aufträge zuflossen, und des Importeurs gängiger Kunstmoden („importer of artistic modes, S. 136) belegt. „Voilà Vouet bien attrapé“, soll Ludwig XIII. beim Empfang Poussins nach dessen Rückkehr aus Rom (1640) ausgerufen haben. Diese historische Blamage charakterisiert aber auch gleichzeitig die „makart-ähnliche“ Stellung Vouets, die eben damals – allerdings nur für kurze Zeit – gefährdet schien. Trotz dieser historischen Schlüsselstellung wurde Vouet bis zu Crellys Werk monographisch noch nicht gewürdigt, obwohl das kunsthistorische Institut der Universität Lyon unter Professor Jullian schon vor längerer Zeit eine Vouet-Monographie ankündigte.

Die Schwierigkeiten in der Bearbeitung des Vouet'schen Oeuvres sind allerdings vielfältig. In Frankreich stehen die Talente oft stilistisch unverbunden nebeneinander, „there is less difference between a Hercules Seghers and a Ruysdael . . . a Terbruggen and a Honthorst, as between a landscape by le Nain and one by Claude, a portrait by Champaigne and one by Largillière, a biblical scene as seen by Vignon or by Le Sueur, a mythological subject as treated by Vouet or by Poussin. Not to mention the fact that some Frenchmen had several different manners, successivly or even simultaneously“ (Ch. Sterling, „French Painting of the Time of Louis XIII“, Vorwort zu: „A Loan Exhibition of French Painting of the Time of Louis XIIIth and Louis XIVth“, New York 1946, Wildenstein and Co.). Dieser intensive Eklektizismus stellt die gewohnte kunsthistorische Methodik vor schwere Aufgaben, besonders im Hinblick auf Datierungen, wenn sie, wie z. B. im Falle des frühen Vouet, auf reiner Stilkritik aufbauen müssen. Sterling hat schon 1935 in einer Art Resümee der Réalité-Ausstellung diese Forschungsschwierigkeiten gesehen, er sagt über die Maler der Periode „... aussi faut-il les étudier avec une méthode toute particulière: sans chercher dans leur évolution une logique à laquelle a le droit de s'attendre l'historien habitué à l'étude des petits maitres hollandais ou italiens...“ (Ch. Sterling, „Les Peintres de la Réalité en France au XVIIe Siècle.“ II, in: La Revue de l'Art Ancien et Moderne, Janvier – Mai 1935, S. 49 ff.).

Crelly versucht daher auch seine Stilanalysen und den Gang der Vouet'schen Kunstentwicklung von einem Kernproblem her zu sehen: die Art und Weise der Aufnahme und Übersetzung italienischer Kunstideen in ein französisches Idiom, vor allem natürlich in den nach-italienischen Jahren, also ab 1627. Eines der Hauptverdienste dieses Werkes ist daher auch die mühevoll, mosaikartige Kleinarbeit, die von Crelly in der Auffindung italienischer Vorbilder für die jeweiligen Vouet'schen Schöpfungen geleistet wurde. Eine Festlegung und Charakteristik der Vouet'schen Stilstufen in allgemeinen, aber sehr scharf pointierten Zügen, hat zuletzt Anthony Blunt gegeben (*Art and Architecture in France 1500 – 1700*, London 1954): I. 1612 – 1627, Italien, hauptsächlich Rom: Caravaggeske Frühzeit mit Entlehnungen von Lanfranco, Guercino, Domenichino und Guido Reni, nebst Einsprengungen venezianischer Licht- und Farbbehandlung. II. Paris ab 1627: Dekorativer Kompromiß-Stil unter Zurückdrängung des „Barocken“ und starker Betonung des Rational-Klassizistischen. III. Stil der großen Dekorationsentwürfe unter Anlehnung an Guercineskes und Oberitalienisches (Veronese, Correggio etc.).

Das Prinzip Sir Anthonys in der Einleitung des zitierten Werkes – „... the origines of French art in Italy and elsewhere have usually been studied in such general terms that it seemed essential to establish more precise points of contact and define the exact sources ...“ – hat auch Crelly voll und ganz erfüllt.

Die Kapiteleinteilung folgt ungefähr den biographischen Abschnitten: 1. Einleitung und Biographie, 2. Vouet in Italien, 3. Vouets frühe nachitalienische Jahre, 4. Vouets spätere Altarblätter, 5. Vouets Decken- und Wandmalerei, 6. Vouets Stellung in der Geschichte der französischen Malerei.

*Ad 2.* Die biographischen Tatsachen der römischen Jahre erscheinen seit den Forschungen von Jacques Bousquet („Recherches sur le Séjour des Artistes Français à Rome au XVIIe Siècle“, Paris, Ecole du Louvre, Thèse 1952; „Documents sur le Séjour de Simon Vouet à Rome“, Ecole Française de Rome: Mélanges LXIV, 1952, S. 286 ff.) in klarem Licht. Der Stilhabitus um 1620 wurde erstmals von Voss zunächst einseitig im Sinn einer Caravaggio-Nachfolge beschrieben („Die caravaggeske Frühzeit von Simon Vouet und Nicolas Regnier“, Zeitschrift für bild. Kunst LVIII, 1924, S. 56 ff.) und von Crelly durch die Bestätigung der beiden neuentdeckten Bilder als Werke Vouets unterstrichen: Rom, Slg. Patrizi „Gitarrenspielerin“ (Zuschreibung von L. Grassi, 1956), Ottawa, Nationalgalerie „Wahrsagerszene“ (Zuschreibung von Voss an Regnier, 1955, von Longhi an Vouet, 1955, später als Voss). Crelly versucht, darüber hinaus schon für diese frühe Zeit die persönlichen Stilqualitäten Vouets faßbar zu machen (das dekorative Element, Eleganz der Bewegung etc., vgl. S. 2). Der Caravaggismus des frühen Vouet steht in diametralem Gegensatz zum „französischen Vouet-Stil“ und kann daher auch für die Gesamtheit der französischen Malerei des 17. Jahrhunderts, ganz im Gegensatz zum Caravaggismus der Niederländer, nicht als Katalysator der Stilfindung wirken: „im Ganzen ... bedeutet das caravaggeske Frühwerk Vouets für die Entfaltung seines späteren dekorativen Stiles in Frankreich ebensowenig wie die cara-

vaggeske Periode Guido Renis und Lanfrancos für ihre reife Kunst" (A. von Schneider, „Caravaggio und die Niederländer“, Marburg 1933, S. 125). Crelly bemerkt daher auch sehr richtig, daß sich Vouet im Vergleich zu seinen Landsleuten Valentin, Tournier und den zeitgenössischen Holländern mit dem Caravaggismus weniger stark identifiziert habe (S. 47). Eine längere Diskussion des französischen Caravaggismus wäre in diesem Zusammenhang vielleicht doch wünschenswert gewesen, sei es auch nur deshalb, um die Uneinheitlichkeit klarer zu machen: soll man die caravaggeske Frühzeit Vouets, Vignons u. a. als Kapitel der französischen oder der italienischen Kunstgeschichte behandeln? Gibt es einen gemeinsamen Nenner für die „caravaggesken Enklaven“ in Frankreich: etwa für Georges de la Tour in Lothringen und L. Finsonius in Südfrankreich? Wie stark aber auch in dieser Zeit schon die dekorativ-idealisierenden Stilelemente wirksam waren (vgl. S. 47), zeigen zwei vor kurzem in Spanien neu aufgetauchte Bilder (A. Griseri, „La Période romaine de Vouet: Deux Tableaux Inédits“ in: Art de France I, 1961, S. 322 ff.). Die beiden Halbfigurenbilder der „Hl. Ursula“ und der „Hl. Martha“ (Abb. 1) sind nun im Besitz des Wadsworth Atheneum, Hartford, Conn. (USA), jenes amerikanischen Museums, das den vielleicht größten Nachdruck auf seine Barocksammlung legt (vgl. Crelly Kat. No. 141 und Fig. 7 A). Die Bilder werden von Crelly um 1620, also ziemlich früh, eingeordnet (der einzig definitive Datierungspunkt für das Jahr 1620, abgesehen von stilkritischen Erwägungen, ist das 1620 datierte und signierte Neapeler Bild, Certosa di San Martino „Der heilige Bruno übernimmt die Ordensregeln“, Crelly Fig. 9). Als Illustration zur weiteren Komplizierung des Stilablaufs kann die Verkündigung in Florenz, Uffizien (Crelly Fig. 8) genommen werden. Das Bild wird, meiner Meinung nach mit Recht, aus der post-italienischen Epoche zurückverlegt und ebenfalls ca. 1620 angesetzt. Hier wird das Element der „manieristischen Erinnerungen“ deutlich gemacht. Die Engeltypen und der vollgestopfte, enge Bildraum zeigen, daß diese „Erinnerungen“ bei Vouet, aber auch bei anderen Franzosen um 1620 nicht ausgelöscht waren (vgl. Vignon: Arras, Mus. „Martyrium des Matthäus“, 1617, Paris, Louvre „Der Tod des heiligen Antonius“, um 1620).

Ad 3. Eine der wesentlichsten Beobachtungen scheint mir in der Bemerkung zur „Künstlerpsychologie“ zu liegen: „Most of them (paintings) are even more literally Italianate than the paintings actually made in Italy – it is as though the artist were trying to show his French Colleagues and patrons what he had learned during his many years abroad“ (S. 52). Neben der begrifflichen Tendenz, sich auf der Höhe der damaligen Moderne zu zeigen, scheint diese Reaktion auch typisch für das mittlere und kleine Talent. In Italien, gehalten von einem starken und originellen Kunststrom, ist der Mut zum Experimentieren oft stärker ausgeprägt als zu Hause. Der heimgekehrte Künstler, plötzlich auf sich allein gestellt, klammert sich oft noch enger als zuvor an ein bekanntes Kompositionsschema oder sogar an ein spezifisches Vorbild (vgl. Vouets „Himmelfahrt Mariä“, Paris, St. Nicolas-des-Champs, 1629, Crelly Fig. 44/45, als Paraphrase eines traditionellen Kompositionsschemas des Caracci-Kreises oder Vignons „Pasce Oves“, Amsterdam, Reichsmuseum, 1624, unter Anlehnung an Rubens „Pasce Oves“, London, Wallace-Collection).

Neben dieser allgemeinen Charakteristik wird auch der venezianische Einfluß betont, der allerdings nie so stark wie etwa bei Claude Vignon zum Ausdruck kommt. Wir wissen, daß Vouet 1627 in Venedig war (Brief aus Venedig, dat. 14. August 1627, an den römischen Sammler und Mäzen Ferrante Carlo). Ein Bild wie „Lot und seine Töchter“, Straßburg, Museum, sign. und dat. 1633 (Crelly Abb. 51) illustriert diesen Einfluß, vor allem in der malerischen Ausführung. In diesem Zusammenhang sei auch auf das noch nicht allzu lang bekannte allegorische Pradbild „Bezwingung der Zeit durch Hoffnung, Liebe und Schönheit“ (1956 erstmals publiziert durch F. J. Sanchez Canton), sign. und dat. 1627 (Crelly Fig. 51) hingewiesen, das allerdings noch in Vouets letztem italienischem Jahr gemalt wurde. Ein Einfluß von Johann Liss scheint mir hier nicht ausgeschlossen. Besonders „Die Inspiration des hl. Hieronymus“, Venedig, S. Nicolò dei Tolentini, eines der in der Vergangenheit berühmtesten und immer wieder kopierten Bilder des Oldenburgers, mußte zum Vergleich herangezogen werden. Einen anderen interessanten Vergleich bietet auch die stilistische Übersetzung der Zeitallegorie ins Dekorativ-Theatralisch-Manieristische in den vierziger Jahren (Bourges, Musée du Berry, Depot du Louvre, Crelly Fig. 135).

*Ad 4.* Die letzten zehn bis zwölf Jahre von Vouets Leben, welche die späten dreißiger und die vierziger Jahre umspannen, sind im Hinblick auf seine eigene Stilentwicklung weniger interessant. Die Probleme des Historikers liegen hier weder in Datierungsfragen (fast alle Werke sind datiert, die meisten auch in Stichen überliefert), noch in der tiefeschürfenden Stilanalyse (Vouet nimmt keine neuen Richtungen mehr auf). Die Hauptaufgabe besteht vielmehr darin, ein Bild des Kunstbetriebs und des Geschmacks um 1640 zu geben und so einen besser durchgezeichneten historischen Hintergrund für Poussins Pariser Intermezzo (1640 – 1642) zu liefern. Crelly widmet daher dem Poussin-Vouet-Problem (S. 74 – 78) einen eigenen Abschnitt. Er schreckt nicht zurück, in richtiger Einschätzung der ästhetischen Seite, auch teilweise sehr negativ zu kritisieren (ein gutes Zeichen für eine, trotz langer Beschäftigung mit einem Thema, unverzerrte Optik) und ein Bild wie das der „Himmelfahrt Mariä“ in Reims, Museum (Crelly Fig. 80) als „standardized by years of experience and practice“ (S. 79) zu bezeichnen.

*Ad 5.* Der einzige Ort mit Fresken in situ ist der Gartenpavillon des Schlosses in Wideville (vgl. L. Lange, „Die Grotte von Wideville“, Münchner Diss.; dieselbe „La Grotte de Wideville“, in: XVIIe Siècle XXXIV, 1957, S. 407 ff.). Das Hauptanliegen Crellys ist daher hier zunächst eine mühevollere Rekonstruktion der verlorenen Dekorationsschemen vorzulegen (Decorations for the Royal Residences, Château de Chilly, Decorations for Cardinal Richelieu, Hôtel de Bullion, Hôtel de l'Arsenal, Hôtel de Bretonvilliers, Hôtel Séguier, Late Decorations for the Queen-Regent, Lost Decorations Cited in the Sources). Daneben werfen aber auch die abgebildeten Vergleiche, die Vouets Arrangierungskünste von Renis und Guercinos Aurora für Château de Chilly (Crelly Fig. 117 – 120) deutlich machen, scharfes Licht auf die Art des Eklektizismus innerhalb eines Dekorationsschemas.

Ad 6. Vouets Stellung wird von historischen, soziologischen und religionshistorischen Gesichtspunkten beleuchtet. Das Problem seiner historischen Stellung innerhalb der französischen Malerei, dem Titel von Kap. 6 gemäß, scheint aber etwas zu kurz gekommen zu sein. Vieles wurde schon in den vorhergegangenen Kapiteln beleuchtet und geklärt, aber kurze Stilanalysen erwähnter Maler wie Blanchard, La Hyre, Bourdon, Vignon und die Erwähnung anderer Richtungen (z. B. flämischer Einfluß) wären hier zusammenfassend doch am Platz gewesen, um Vouets historische Stellung sozusagen einzukreisen und dem Nichtspezialisten das ermüdende Zurückblättern zu den von Bild zu Bild fortschreitenden Analysen zu ersparen. Es wäre überhaupt zu überlegen, ob man in Monographien speziell eklektischer Künstler mit so reich überliefertem Material die Hauptobjekte, in kondensierter Diskussionsform um Problemkreise gegliedert (siehe oben: die Frage der „Gestalt“ des französischen Caravaggismus), nicht nochmals vorführen sollte?

Zuletzt sei auch die Aufgabe des Beckmessers, der Druck- und Sinnfehlern nachspürt, schnell erledigt: „St. Ursula“, Fig. 7 A, trägt im Abbildungsteil die richtige Herkunftsbezeichnung: Hartford, Wadsworth Atheneum, im Katalog No. 141 jedoch die ältere Herkunftsbezeichnung: Spain, Private Collection, obwohl die Übersiedlung auch in der Katalogbeschreibung erwähnt wird. Wie schon erwähnt, wurde kürzlich auch das Pendant zu dem Bild, eine heilige Martha, vom Direktor des Museums, C. C. Cunningham, erworben: – S. 183: Saint Bruno, 1620, S. 162: Saint Bruno, 1621. Welches ist das richtige Datum?

In den Literaturteil wären eventuell noch folgende Titel aufzunehmen: (Ausstellungskataloge) Bristol 1938 „French Art, 1600 – 1800“; New York 1946, Wildenstein & Co. „French Painting of the Time Louis XIIIth and Louis XIVth“; Paris 1958, Petit Palais „Le XVIIe Siècle Français“. A. Blunt, „The Précieux and French Art“, in: Fritz-Saxl-Festschrift, London 1957.

Dem Autor William R. Crelly, einem Schüler Walter Friedländers, ist für die Schließung der lange beklagten Lücke in der Kunstgeschichtsschreibung zu danken. Von der Mühe, die Gestalt Vouets von den Quellen her aufzurollen, zeugen die 270 Nummern des Katalogs (nach erhaltenen und verlorenen Werken gesondert). Der Herausgeber Georg Kubler und der Verlag haben sich um dieses Unternehmen mit einer würdigen Ausstattung und der Beistellung reichen Bildmaterials (193 Abbildungen) verdient gemacht.

Wolfgang Fischer