

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE
MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

11. Jahrgang

Juni 1958

Heft 6

„THE AGE OF LOUIS XIV“ IN LONDON

(Mit 4 Abbildungen)

Der noch kaum erschlossene Kunstbesitz der Provinzen Frankreichs, des bedeutendsten europäischen Museumslandes, läßt sich nur den Schätzen in englischer Privathand vergleichen; die diesjährige Winterausstellung der Royal Academy stand unter dem Stern der Begegnung zweier großer Collectionneurs. Überdies haben die Briten zum französischen 17. Jahrhundert traditionelle Beziehungen: Largillière arbeitete in London bei Lely, Vouet malte, ein halber Knabe, in England Portraits, der Einfluß des englischen van Dyck ist vielerorts unübersehbar (de Troy). Umgekehrt hat sich der englische Barock in Frankreich orientiert. A.-S. Belle hat vernehmlich gewirkt.

Gegenüber anderen Ländern lagen die Franzosen um die Jahrhundertwende im Hintertreffen. „Sie hielten Turniere, während Portugiesen und Spanier Welten entdeckten“ (Voltaire). Ihre besten Werke sind damals kleine, transportable Kunstgegenstände. Ein dezimierter Handwerkerstand kann den Einbruch des Fremden (Straßburg, Augsburg, Amsterdam) bis ins Ornament hinein nicht hindern. Der König bietet Tapissierarbeitern aus Brügge, Glasbläsern aus Italien Wohnung im Louvre. Zu gleicher Zeit hatte die italienische Nation den Gipfel ihres künstlerischen Vermögens schon erreicht, und als sich in Frankreich die „gotische“ Struktur der Kunstproduktion zugunsten einer „klassischen“ gewandelt hatte, war der „geschichtliche Effekt“ schon von den Italienern vorweggenommen; die Entwicklung des Barockstils war angebahnt und was die Franzosen zur vielseitigen Ausbildung dieses europäischen Phänomens beizutragen hatten, wurde nicht mehr recht beachtet. Erst als Louis XIV Neues, bis dahin Unerhörtes plante, sammelte sich allgemeine Teilnahme wieder auf der Ile de France.

Sinn für das Nationale französischer Barockkunst haben vor allem die Franzosen selbst. Eine schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts sich anbahnende Forschungstradition wird heute von Charles Sterling repräsentiert; junge Kräfte, unter denen Michel Laclotte und Jaques Thuillier hervorrangen, sichern weiterhin Kontinuität.

England hat sich mehr für die Beziehungen zwischen Frankreich und Italien interessiert, „many attempts have been made to describe the essential quality of Frenchness in the Arts“ – schreibt Anthony Blunt im Vorwort des Ausstellungskataloges – „but without much success“. Italien hat Frankreich zunächst als Filiale eigener Kunst betrachtet. Roberto Longhis Arbeit ist den Caravaggisten zu Gute gekommen. Und Deutschland? Bei uns ist Hermann Voss auch vom Italienischen zum Französischen vorgestoßen, andererseits sind Detailuntersuchungen innerhalb der weiteren Grenzen geschichtlicher Überblicke dargeboten worden, entweder als Monographien (Friedländer, Grautoff usw.), oder in säkularem Rahmen (Gurlitt, Weisbach). Es trifft sich, daß die erste historische Würdigung der ganzen Epoche, Voltaires „Siècle de Louis XIV“, in – Berlin geschrieben worden ist (1752).

Voltaires Panorama wirkte unmittelbar und hat bis heute die Vorstellung geprägt. Der Besucher der Londoner Ausstellung hat deshalb Grund zu fragen, welche Motive dem Versuch zu Grunde liegen mögen, die alten Zeitgrenzen abzuändern. Wenn den Franzosen heute das 17. Jahrhundert als Krönung ihrer Nationalgeschichte erscheint, seine Bewunderung eine unversiegbare Quelle der Kraft bedeutet, so wegen der durch „révolution générale“ zur Macht gelangten „Société puissante“, deren einheitlicher Wille zu höherer Bildung jene feinere Kultur, jenes mit Kritik gemischte Selbstbewußtsein züchtete, die von da an auf immer mit dem französischen Wesen verbunden bleiben sollten. Die Kunst verquickte sich mit dem Leben in einem auch der Renaissance unbekannt gebliebenen Grade (daher der dekorative Grundton des Stiles). Bedeutende Individualisten (Puget) sind damals als Künstler gescheitert. Die Geburtsstunde Louis' XIV leitet das neue Zeitalter ein. Voltaire hat für das Vor aufgehende keinen Sinn. Die Ausstellung in London beginnt dagegen mit den Caravaggisten, die ins „Louis XIII“ gehören, und während wir hinnehmen, weite Strecken des 18. Jahrhunderts, Watteau, Montesquieu und noch den Grafen Caylus Kinder des „Louis XIV“ nennen zu hören, verkehren sich die Proportionen auf der Ausstellung ins Gegenteil, sofern hier Tournier, Vignon, Valentin hinzugerechnet und nach oben hin die Grenzen um 1700 abgesteckt werden.

Das Tournier-Problem kommt an fünf Bildern nicht recht zur Geltung. Seitdem vor kurzem Mesuret einen oeuvre-Katalog vorgelegt hat, besteht der Wunsch nach einer Gesamtschau. Das „Konzert“ aus Bourges (1) stammt noch aus der römischen Zeit, der „Sebastian“ aus Béziers (2) gibt dagegen Zweifeln Raum. Die Pinsel-führung, breitflächiger, auch virtuoser als sonstwo (Zusätze im Haar), die diagonal gestreckte Pose ist eher caravaggesk im Allgemeinen (Honthorst), als „Tournier“ im Besonderen. Schwer zu datieren der bedeutende „Schutzengel“ (Tobias?) aus Narbonne (13), doch wohl vor der Toulouser Zeit. Etwas Fremdes haben die gestrafften Formen, die märchenhafte Landschaft. Groß und zart im Ausdruck, vereint dieses Bild dennoch tourniersche Qualitäten. Seelische Bewegtheit löst sich bei dem Künstler von körperlicher Bewegung, sie lebt als kunstvolles Produkt bildnerischer Mittel im Raum. „Emmaus“ aus Nantes (17) möchte man deshalb nicht im Werke des Meisters missen. Züge eines sich treu Gebliebenen vereint das berühmte Spätwerk

der „Beweinung“ aus Toulouse (29). Die Parallelität der Figuren, zwei zu zwei, ihre diagonale Gruppierung, die ruhigen Gesichter (nur gekrauste Stirnen sprechen von Kummer), schlichte Gebärden: gedämpfte Kennzeichen schon des verhaltenen Frühwerkes. Die hochgereckten Arme, deren Fäuste im Hintergrunde das Kreuz umklammern, sind denn auch durchaus nicht wilde Anklage (so Weisbach S. 82), sondern Handgriffe des Knechtes, der mit dem Niederlegen des Kreuzes beschäftigt ist, schattenhaftes Wegräumen nach dem letzten Akt (die bekannten Photographien sind oben beschnitten).

Die „Marter des Matthäus“ aus Arras von 1617 (17) ist Vignons frühest erhaltenes Bild. Außerdem waren der „Christus unter den Schriftgelehrten“ aus Grenoble von 1623 (11) sowie zwei Bilder fortgeschrittener Jahre, von „aufgeklärtem“ Caravaggismus, von farblich ins Bunte gewendeter Manier zu sehen. Valentin, jung gestorben, hat Rom und Caravaggio nie verlassen. „Judith“ aus Toulouse (8), von psychologischer Hintergründigkeit, „Soldaten und Musikanten“ (8) von feurigem Talent, blitzend in bengalischem Licht. Der „Paulus“ aus Beauvais (14) gibt zu der Frage Anlaß, wo Valentin, dessen Augen meist im Verborgenen aus Höhlen schauen, sonst noch solche physiognomische Expansion in den Blick gelegt hat; von den Halbfigurenbildern des „Cabinet du Roi“ trennt diese Leinwand zudem eine gewisse qualitative Distanz.

Wenn sich auch der Caravaggismus in Frankreich länger als anderswo gehalten hat, Erinnerungen an den großen Naturalisten noch bei Le Brun nachklingen („Mucius Scaevola“ aus Mâcon, 123), die Sammeltätigkeit erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zur Entfaltung kommt (alle Caravaggios des Louvre sind Erwerbungen Louis' XIV!), so hat es doch den Anschein, als gleite dieser Stil nicht einfach folgerichtig in die hochbarocke Phase der Malerei hinüber. Er ist im wesentlichen Sache der Provinz, nicht der Hauptstadt. Wir können die Pariser Kunst um 1640 noch nicht einschätzen, doch darf man vermuten, sie bilde die Basis für das Kommende. Der „Tod der heiligen Cäcilie“ aus Montpellier (3), ursprünglich Poussin genannt, dann von Longhi dem Antonio Carracci zugewiesen, ist neuerdings von Thuillier (Paragone 97, 1958, 22-41) als Werk eines Franzosen auf 1630-35 datiert und dem Remy Vuibert attribuiert worden. Ein sehr „studiertes“ Bild (pentimenti), farblich gewählt, sorgfältig rhythmisiert, dabei ungleich - vor allem in den Köpfen -, manieristisch in der blaugetönten Architektur mit ihren anthropomorphen Details, dem Mobiliar, dem Graphismus im Kontur der flankierenden Rückenfiguren, und doch wieder von einer klassizistischen Stilisierung im Ganzen, die die alte Zuschreibung an Poussin nicht völlig unverständlich macht. Ein komplexes Stück. Sollte die Datierung zutreffen, die Zuschreibung - woran ich nicht zweifele - standhalten, wäre hier freilich ein römisches, immerhin ein sehr frühes Werk eines Meisters der „Pariser Schule“ aufgetaucht: un-caravagesk und mehr dem Domenichino ähnlich, als Vorstufe jenes „Attizismus“ zu begreifen, den später LaHire und LeSueur ausbilden, und der im eigentlichen Sinne als Präludium zum „Style Louis XIV“ angesehen werden kann.

Dieser selbst nun bietet dem Besucher der Ausstellung nicht wenig Kopfzerbrechen. Er ist schwer zu verpflanzen, schwerer zu beleben. Große Dekorationen, Deckenbilder, Räumlichkeiten mit ihren feinen Interieurs sind nicht transportabel. Mächtige Wandteppiche vermitteln immerhin einen Eindruck der Dimensionen. Von den Silbersachen verschwand das meiste schon 1689 zu Lebzeiten LeBruns in der Münze. Das sagenhafte silberne Mobiliar ist nur aus unzulänglichen Stichen bekannt. Auf dem „Dogenempfang“ von Hallé (186) sieht man Gefäße und Leuchter einer Art, die vollkommen vernichtet worden ist. Eine kleine Kanne von Delaunay, eine Geschirrkollektion von Dolin können solche Pracht nicht ersetzen. Versailles zu re-präsentieren, gibt es verschiedene Möglichkeiten, Pläne des „Labyrinths“ im Garten (warum gleich zwei?) genügen kaum. Von den neununddreissig Aesop-Brunnen sind nur zwei traurige Fragmente erhalten. Soll man die Trümmer zeigen? Wer sich den alten Zustand reproduzieren will, kann mit Entzücken den Reiz der Epoche genießen. Der bleierne „Drache“ (324; Abb. 4) wirkt wie ein vergrößertes Berain-Figürchen, seepferdchenhaft, elegant wie seit Goujon alle französischen Drachen, von der ehemals leuchtend-grellen Bemalung noch wenige Spuren. Ein interessant gefertigtes Stück aus der Werkstatt der Keller (Balthasar?), deren Gießermarke zwischen den Schultern dem Katalog entgangen ist.

Komplizierung des Ikonographischen, die auch die Stilleben nicht verschont (Berlin de Fontenay), sie den Historienbildern ähnlich macht, kann überall beobachtet werden. Rigauds „Cardinal de Bouillon“ aus Perpignan (220; Abb. 3), malerisch ein überwältigender Glanzpunkt, intensiv im zentimeterweisen Abtasten des Stofflichen, ist ikonographisch von schwer überschaubarem Doppelsinn. Szenisch ein fingierter Raum, eine Art Portalgewände mit den üblichen Säulen in gewittrigem Streiflicht. Der Katalog faßt das Thema historisch, als „Öffnung der heiligen Pforte“. Voltaire, der dieses Bild als einziges im „Siècle de Louis XIV“ näher beschreibt, sagt allgemeiner und richtiger „Eröffnung des heiligen Jahres 1700“. Die Eminenz grüßt das Kreuz auf eine sehr weltliche Art. Die geläufige Form des Kreuzes mit Strahlennimbus weist zugleich auf Clemens XI., der 1700 den päpstlichen Stuhl bestieg und als der erste Kirchenfürst nach französischem Muster die aufgehende Sonne zum Zeichen wählte, „Cunctis Clemens“ (vgl. die Medaille von Hameranus im Britischen Museum). Der Gruß gilt „Kreuz“ und „Sonne“, also Christus und Papst. Von zwei idealisch gekleideten Kindern streut das größere Münzen in die Menge der Betrachter. Die Münzen zeigen die „Porta santa“ und auf dem Revers eine Papstbüste. Clemens XI. hat keine Münzen zum heiligen Jahr geprägt, es sind also einfach Papstmünzen in der üblichen, zum letzten Male 1650 verwendeten Form gemeint. Ihre Spende als klingender Ausdruck des „clausis foribus veniet et dabit pacem“ ist eigentlich ein päpstlicher Akt, hier kommen die Münzen aus einer französischen, mit Lilien und dem Wappen des Kardinals versehenen Schatulle, dieser erscheint also im Zeichen päpstlicher Funktionen. Welche politischen Aspekte verschweigt dieses Bild mehr als es verrät? Nach 1700 gewann Louis XIV größte Macht über den Heiligen Stuhl.

Drei bescheiden bei St. Germain wohnhafte Brüder, deren Kunst den größten Gegensatz zum höfischen Stil und doch wieder seine fast zwingende Vorstufe bildet, wachsen als Mittler des „klassischen“ Erbes zu den geheimen Königen der Londoner Ausstellung heran. Vom Caravaggismus eher unabhängig, lieferten ihre sich auf der Höhe von Meisterwerken haltenden Bilder der „imperialen“ Kunst indirekt die meiste Kraft. Wenn man einiges strittige, oder als Kopie bekannte (113) hinzurechnet, waren neun Werke ausgestellt (der Frauenkopf aus Straßburg, 99, kaum akzeptabel). Ihre datierten Bilder stammen aus der kurzen Spanne von 1641-48 und sind nie anders als „LeNain“ signiert.

Champfleury, der Freund Courbets, Valabrègue, der Vertraute Cézannes, haben den Grundstock der Forschung gelegt. Unterschiede innerhalb des oeuvre boten Anlaß, die Hände zu scheiden. Seit Fierens und Jamot sind der „naive“ Antoine, der „bedeutende“ Louis, der „chevalereske“ Matthieu Gemeingut. Im Drang nach anschaulicher Charakterisierung geriet man dabei (Antoine, den Maler schlichter Isokephalie z. B. „einen anderen Douanier“ nennend) bis zur Grenze des Erlaubten. Nur ein Bruchteil ihrer Bilder ist erhalten, meist bäuerliche Szenen und Porträts, anderes war schlecht repräsentiert, die „Schmiede“ aus Reims (78) war – bis vor kurzem Hermann Voss „Bacchus und Ariadne“ veröffentlichte – die einzige bekannte mythologische Komposition. Jetzt sammelt sich die Aufmerksamkeit auf dem neu entdeckten „Michael“ aus Nevers (73), der die seit Félibien gängige Vorstellung von den Malern der „sujets bas et ridicules“ weiter berichtigt (Abb. 2). Das Bild enthält keine Spur von Genrehaftem. Im Format „Visitatio“ (77) und „Anbetung der Hirten“ (79) noch überragend, dominiert es über diese auch durch intensivere Farbigkeit. Das Orange, oder das diskrete, aber stählerne Blau sind von seltener Noblesse. Die frisch gereinigte Leinwand wirkt so klar und entschieden, daß plötzlich das Atmosphärische der übrigen Bilder von Louis deutlich wird. An Louis erinnern Details (das strähnige Haar, der geneigte Landschaftshorizont) und die kompositionelle Meisterschaft, die, bei sehr genauer Ponderierung der farblichen Gewichte, den alternierenden Aufbau ohne Hilfe senkrechter und waagrechter Koordinaten dem schwierigen Steilformat überall gleichmäßig dicht einzuordnen versteht. Noch vor wenigen Jahren hätte niemand gezögert, diese bei aller Berechnung doch sehr gelockerte, im Seelischen ruhig hingeebene, im Farblichen bis hin zu silbrigsten Tönen sich zurückstufende Arbeit „Louis“ zu nennen. Auch der Katalog nennt Louis als Autor, erwägt nur zusätzlich Mitarbeit von Matthieu, – womit jedoch nicht die Meinung von Jacques Thuillier getroffen ist, der das Bild im Februar dieses Jahres veröffentlicht und es dem Matthieu im Ganzen zugewiesen hat (Burlington Magazine). Bei dem Stande unseres Wissens fehlt dieser Attribution freilich noch die Evidenz; indessen ist sie doch nicht sinnlos, und zwar aus Gründen, die mit der höchst komplexen Lage der modernen LeNain-Forschung zusammenhängen:

Die Beurteilung des Stilistischen ist in eine neue Phase getreten. Fühlbar hat sich das Problem der „Einflüsse“ gewandelt. Anfangs glaubte man Anlehnungen an Vouet, Guido, Correggio konstatieren zu dürfen, auch wurde die Wichtigkeit des Haarle-

mischen hervorgehoben. Selbst Geringere wie Passante oder Antiveduto schienen Parallelen zu bieten. Noch vor kurzem erinnerte Blunt wieder an Velasquez. Aber keiner dieser Vergleiche ist zwingend, keiner quellenmäßig zu festigen (Louis' Romaufenthalt ist nur Vermutung). Das Beste, die „franziskanische Palette“ (Bloch), die Sensibilität der Gestaltung, die Gehaltenheit des Ausdrucks ist eigen, ebenso fern dem Erzählerischen der Niederländer wie dem Rhetorischen der Italiener. So war dem Versuch, den LeNain-Stil von außen zu umreißen, kein wirklicher Erfolg beschieden. Wie aber wäre es, ihn von innen her zu definieren? Jetzt ist die Forschung bemüht, die Aufmerksamkeit wieder auf das Einheimische zu konzentrieren, das Fremde nur soweit heranzuziehen, als seine Filiation in Frankreich selbst kontrollierbar ist. Nicht mehr Franzosen in Italien, sondern Italiener in Frankreich (Gentileschi) stehen nun im Blickpunkt. Die Neuorientierung, ein Zeichen nachlassender Magie des Caravaggismus, die den glücklichen Versuch von Hermann Voss, Fontainebleau zur Deutung der LeNain heranzuziehen, auf fruchtbaren Boden hat fallen lassen, hofft das Verständnis der so vielseitigen Produktion der drei Brüder über eine differenziertere Kenntnis des französischen Stiles zu fördern. Damit stehen wir jedoch erneut vor dem Problem „Pariser Kunst der ersten Jahrhunderthälfte“ und zugleich auf dem Punkte, von dem aus die Zuschreibung des „Michael“ an Matthieu erfolgte. Von allen Brüdern am längsten hat Matthieu gelebt (bis 1677). Als Thuillier die „Geburt der Maria“, die „Visitatio“, die „Schmiede“ frappierend mit Blanchard (freilich nur Nachstichen) konfrontieren konnte, bot die am besten überschaubare Vita des Matthieu die leichteste Erklärung für solchen Kontakt, wodurch wiederum das Bild der künstlerischen Persönlichkeit dieses jüngsten der Brüder bereichert wurde und auch der „Michael“ in ihm noch Platz zu finden vermochte; *dessen Attribution beruht also letzten Endes auf Schlußfolgerungen aus biographischen Details.*

Wenn nun die offenkundigen Differenzen auch als „modi“ eines Künstlers, nicht nur als die Spuren verschiedener Hände zu begreifen wären? Schon Mariette vermochte die LeNain nicht zu sondern. Wir würden die drei Brüder dann vornehmlich an der Art ihres Konzipierens unterscheiden, womit sich der Forschung Aufgaben öffneten, die bisher Meistern wie Poussin oder Claude vorbehalten schienen.

Es ist kein weiter Weg bis zum Ernst der großen Wahrörter. Claude war in London mit vier Bildern vertreten, einem des Louvre (125), einem aus Lyon, der „Einschiffung der heiligen Paula“ (130), möglicherweise einer Kopie des späten 18. Jahrhunderts, und zweien aus Grenoble, von denen die „Marine“ (122) bedenklich wirkt. Wo sieht man sonst so unruhigen Wellenschlag, unsichere Bewegungen der Figuren, schwach definierte Grenzen zwischen Wasser und Land, mit dem Lineal gezogene Mauerkanten? Zudem reproduziert das Bild eine Zeichnung des „Liber Veritatis“ seitenverkehrt. Das andere Stück aus Grenoble, die „Landschaft mit dem Sibyllentempel“ (120) ist eines der wenigen Originale, die Frankreichs Provinzmuseen von Claude besitzen. Gut waren auch die Zeichnungen, bis auf Nr. 267 („Tempellandschaft“ aus Besançon), die von Kitson einleuchtend dem „fleckigen“ Stil

des Desiderii angeschlossen wird. Poussin trat herrlich auf. Zu strahlend reinem Chor vereinigten sich „Diogenes“ (118), „Aeneas“ (119), „Eliezer und Rebecca“ (121). Die Kompositionskunst seines Spätstiles, mit ihrer mathematisch anmutenden Aufteilung der Bildfläche, die ein Gemälde aus einander kunstvoll ko- und subordinierten Teilbildern aufbaut, ist noch genauerer, über das bereits von Blunt Geleistete hinauszielender Untersuchung wert, wobei die Zeichnungen weiterhelfen könnten, von denen einige (auf Photographien meist nicht erkennbare), die Strukturen festlegende Hilfskonstruktionen enthalten, vgl. Blatt Nr. 281 der Ausstellung. Es lag in der Natur der Auswahl, daß weder spezifische Probleme der Claudeforschung (wichtig neuerdings Marcel Roethlisberger in „Gazette des Beaux-Arts“, April 1958) noch solche der Poussinforschung zur Geltung kamen, doch sei erwähnt, daß Poussins ikonographisch interessanter „Midas“ aus Ajaccio, der im März 1958 im Burlington Magazine von Blunt veröffentlicht worden ist, zu sehen war (128).

Poussin und Claude hatten mit dem Hof keine Fühlung, sind Maler einer bürgerlichen Schicht. Das „Bürgerliche“, das zu Beginn des 18. Jahrhunderts neu hervortritt, hat in Wahrheit niemals aufgehört zu sein. Unter den glanzvollen Staffierungen Rigauds oder Largillières bemerkt man plötzlich biedere Leute, schlichte Züge. Was in London der Spätzeit des Jahrhunderts an Glanz abgehen mochte, kam der historischen Kontinuität zu Gute, indem es die Antinomie zum „Louis XIII“ beschwichtigte, – freilich nicht aufhob.

Neun Werke LaTours zusammen zu sehen, kommt einer Sensation gleich. Geheimer unaussprechlicher Zauber fesselt die Besucher am meisten. Wir fragen hier nicht nach der Chronologie (einem Puzzlespiel) und auch nicht überall nach der Eigenhändigkeit („Sebastian“ aus Bois-Anzeray, 26, eine stumpfe Wiederholung des Berliner Originals), heben nur hervor, daß die Fremdheit dieser Kunst innerhalb des 17. Jahrhunderts nicht etwa auf die geringe Ärmlichkeit des Milieus, sondern im Gegenteil auf ihren alles „Bürgerliche“ übersteigenden Adel zurückzuführen ist. Der die Leier drehende Bettler (24) ist nicht als Bettler geboren, ein kardinalroter Federhut mit einer Perlennadel liegt zu seinen elegant gekreuzten Füßen, er trägt weiße Strümpfe, Kniebänder, silberne Hosenlitzen, eine Halskrause, zerschlissene Bestandteile feiner Garderobe. Hiob (21) hat einen Haarbeutel, seine Frau gefaltete Manschetten und Perlenohrringe, achatene Armbänder, gestickte Borten sieht man immer wieder. Kopien (z. B. der „Bettler“ aus Bergues, 27) vernachlässigen solche Details. LaTour wird als „Peintre du Roy“ erwähnt. Seine spirituelle Kunst lehrt, wie schwierig es ist, französische Barockmalerei zu kennzeichnen, Anhaltspunkte für die adäquate Begrenzung des „Siècle Louis XIV“ zu gewinnen.

In den Zeichnungen kam die Vielfalt der Epoche gut zur Anschauung. Neben häufiger reproduzierten Blättern sah man Unbekanntes und neue Attributionen (z. B. 360 und 362, kleine Landschaften von Callot). Puget ist als Zeichner kaum studiert. Montpellier schickte eines der „Tabernakel mit Evangelistensymbolen“ (291), schwere, geneuesische Dekoration, und den fein gestrichelten „Hafen von Antibes“ (293), behielt aber leider das interessante Skizzenbuch zurück. Vom kraftvollen

Zeichenstil des großen Plastikers vermittelte das herrliche, „romantische“ Aquarell aus Marseilles (Abb. 1) den besten Begriff. Lafage, der auch in deutschen Sammlungen gut vertreten ist, kam mit Blättern ersten Ranges zu Wort, gern hätte man die „antiken Schlachtszenen“ aus Montpellier bewundert, die als sein Bestes gelten. Zweifel regten sich bei einer Christusstudie (299) von Jouvenet, einem ungelenkten, zähflüssigen Stück. Die Datierung der poussinschen Landschaftsstudie (273) auf 1642 scheint mir noch zu früh gegriffen.

Der Reichtum der Ausstellung läßt sich bei 92 Leihgebern ermaßen: Sie war, kann man sagen, umfassend beschickt. Der gute, mit Registern und Biographien versehene Katalog ersetzt ein Handbuch, sofern er das Eindringen in speziellere Forschungsprobleme ermöglicht. Auf einige Ungenauigkeiten sei eigens verwiesen: im Ikonographischen mangelt zuweilen Präzision. 231 (Jouvenet) kein „Triumph der Justitia“ sondern der „Fides“, 223 (Patel) statt „Dämmerung“ genauer „Allegorie der Vergänglichkeit“, 296 (Puget) statt „Kentaur“ lieber „Cheiron“. Einige Daten: LeClerc ist 1587 oder 1588 geboren, Daret nicht 1615, sondern 1613, Michel Anguier nicht 1613, sondern 1612, das Geburtsdatum von Corneille ist ungewiß. Tournier ist nicht 1657 gestorben, sondern erst nach 1660. Das Datum „ante quem“ für den Plafond von Delafosse ist mit 1681 zu spät angesetzt. Tatsächlich stand die Dekoration der Appartements du Roi schon in den 70er Jahren fest. Zum Katalog: Die Nummern 193, 195 (besonders bedauerlich: Pläne der „Appartements du Roy“), 196, 198 fehlten in der Ausstellung. In der reichen Bibliographie (p. XV) fehlt der Hinweis auf die Ausstellung der Bibliothèque Nationale von 1927 (die übrigens als einzige zuvor den Titel „Le siècle des Louis XIV“ getragen hat), auf der schon das „Große Carrousel“ (200) und ein Plan des „Labyrinthes“ zu sehen waren. – Es heißt zwar immer, Louis LeNain werde „in mehreren Quellen Le Romain genannt“ (S. 147 des Kataloges), doch werden diese Quellen nie zitiert. Thullier hat nur eine einzige ausfindig gemacht, die zudem nahelegt, die Bezeichnung nicht als Hinweis auf eine Romreise, sondern einfach als Zunamen des Malers der „Bambocciaden“ („alla Romana“) zu verstehen. Zu S. 152: Daß Vouet Direktor der römischen Lucas-Academie gewesen sei, wird allgemein behauptet, stimmt aber nicht (vgl. Du Colombier, „Bulletin Société Poussin“ I. 1947. p. 31).

Georg Kauffmann.

REZENSIONEN

Le Vitrail Français, herausg. von der Direktion des Musée des Arts Décoratifs, Paris, Editions des Deux Mondes 1958, 336 S., 236 Abb. im Text, 32 Farbtafeln. DM 99.50.

Das Werk „Le Vitrail Français“ ist nicht nur im übertragenen wie im wörtlichen Sinne ein gewichtiges, sondern in vieler Hinsicht auch ein neuartiges und ungewöhnliches Buch. Ungewöhnlich ist es, daß der Text nicht von einem einzigen Autor, sondern von einem team von 8 Autoren stammt – und das wiederum hängt mit der Ungewöhnlichkeit zusammen, daß nicht nur Stilgeschichte, Technik und Erhaltung der berühmten Farbfenster der gotischen Kathedralen behandelt werden, sondern die französische Glasmalerei schlechthin, also auch die der Renaissance, des Barock und