

# 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

12. Jahrgang

Mai 1959

Heft 5

## DAS 17. JAHRHUNDERT IN DER FRANZÖSISCHEN MALEREI

*Ausstellung im Kunstmuseum Bern, Februar - März 1959*

Wie die Betrachtung von Bildausschnitten uns gelehrt hat, aus ihnen besondere Erkenntnisse für das Ganze zu ziehen, so vermag diese kleine Schau, aus einem riesigen Kunstgebiete ausgewählt, uns eigentümliche und wichtige Einsichten zu vermitteln. Von der französischen Regierung in Zusammenarbeit mit dem Berner Kunstmuseum veranstaltet, ist sie nicht nur für Bern und die Schweiz verdienstlich; auch für denjenigen, der, einigermaßen mit der Materie vertraut, Gelegenheit gehabt hat, einen großen Teil der gezeigten Bilder und Zeichnungen anderswo zu sehen, bietet sie Genuß und Unterweisung.

Und zwar nicht nur durch das bloße Zur-Kenntnis-Nehmen des zusammengestellten Materials, sondern durch die Vergegenwärtigung der Mannigfaltigkeit, in der die französische Kunst des Barock sich entfaltete. Frankreich übertraf darin alle übrigen Länder Europas - Italien, Deutschland, die Niederlande - und gründete damals seine künstlerische Vorherrschaft in der Malerei, die im 18. und 19. Jahrhundert so kampflos sich durchsetzte. Die Ausstellung bietet aber noch einen anderen höchst lehrreichen Aspekt, nämlich eine Stufenfolge differenzierter Qualitäten. Da ist der grobe Verismus bei Valentin de Boulogne, die leichtfertige Verve Simon Vouets, der es - äußerlich gesehen - mit Franz Hals aufzunehmen scheint, während ihm faktisch gerade der Geist der freien Formerfindung abgeht, die getreue Beschränktheit der Brüder Le Nain, deren hingebende Kunst man nicht (wie der Ausstellungskatalog es tut), als auf dem „niveau de la grande peinture“ befänglich preisen sollte; sie ist und bleibt „genre“, legitimiert nur durch die Unvoreingenommenheit des Blickes und den Reiz des Darstellungsmaterials, und ist, wo sie ins Religiöse aufsteigt, eine Verlegenheit. Dann finden sich mehrere der Reduktionen von Georges de la Tour, eng im Thematischen wie in den Gestaltungsmitteln, in Form und Farbe, Werke eines zu kurz gekommenen simplificateurs des Lebens wie der Kunst, der heut verständlicher-, ja (aus einer fälschlich in seine Kunst hineininterpretierten „Abstraktheit“) notwendigerweise eine allzu hohe Schätzung genießt. Zu ihm im Gegensatz steht der jung verstorbene Jacques Blanchard, der das Mittelmaß des französischen, ganz und gar

italienisch geschulten Idealismus repräsentiert. Es war ihm nicht vergönnt, über die Gestaltung einzelner anmutiger, in sich unbedeutender Motive hinauszukommen.

Gegenüber den Werken dieser Künstler hebt sich die kleine Auswahl von Gemälden Poussins und Claude Lorrains ab. Sie kann selbstverständlich keinen irgendwie vollständigen Eindruck jener Künstler vermitteln, weist aber durch die Gegensätzlichkeit auf die tiefe Verschiedenheit dieser beiden Maler: auf Claude, den Lyriker, der die Folgen seiner einmal gefundenen Melodie immer wieder in den zartesten Modulationen wiederholt (die Wirkung seiner Werke wird hier durch den unterschiedlichen Erhaltungszustand ungünstig beeinflusst, da einige von ihnen, allzu scharf geputzt, der tonigen Zusammenfassung entbehren), und, ihm gegenüber, auf Poussin, den Epiker, mit seiner wundervollen Einheit von Bildsprache und Bildinhalt, seiner erstaunlichen Mannigfaltigkeit und Originalität, so schon in dem frühen Bilde des „Einzuges Christi in Jerusalem“ (Kat. 70) wie im „Brennenden Dornbusch“ (Kat. 72b) von 1641, mannigfaltig auch noch in jenem anderen Sinne, daß er im gleichen Jahre 1648 zwei so verschiedene Kompositionen wie „Eliezer und Rebekka“ (Kat. 73) und die „Landschaft mit dem Diogenes“ (Kat. 74) hervorbrachte. Bei Poussin hatte der Organisator der Ausstellung, Boris Lossky, Konservator der Museen von Tours und Amboise, wie sein Berner Kollege, offenbar die Absicht, gewisse zweifelhafte Werke zur Diskussion zu stellen. – Es wird deutlich, daß die „Schlafende Venus, von Satyrn überrascht“ (Kat. 72; Privatbesitz Zürich) nicht von Poussins Hand sein kann; die mit Schwarz modellierten Töne des Inkarnats schließen das aus. Dieses Bild wird, wegen der Übereinstimmung der Körperformen, von demselben Künstler sein, dem gewisse Zeichnungen zugehören, die noch als Arbeiten Poussins gelten, aber aus seinem Oeuvre zu streichen sind (Walter Friedlaender, *Drawings of Nicolas Poussin* Nr. 230 und 200, und Anthony Blunt, *French Drawings . . . at Windsor Castle* Nr. 178 und 179). Auch die „Anbetung der Hirten“ (Kat. 75; Privatbesitz Paris) kann nicht für ein Poussinsches Original angesehen werden. Schließlich: die „Landschaft mit dem wegen Ungehorsams bestrafte Propheten“ (Kat. 76; Le Havre)! Sie könnte auf Grund der reizvollen Oberflächenstruktur von demselben bisher noch Unbekannten stammen, der die sogenannte „Himmelfahrt der Maria“, ein kleines Landschaftsbild (Fragment) in Dulwich gemalt hat.

Wie jede Klassik hat auch die französische des 17. Jahrhunderts sich nur kurze Zeit auf ihrer Höhe halten können. Weder der Poussinfolger Sébastien Bourdon mit seiner tief-tönigen Farbigkeit noch der „Raphael français“ Le Sueur mit seinen zu großen Formaten und unklaren Lokaltönen, noch auch der sanfte Laurent de la Hyre oder Le Brun erreichten das von Le Lorrain und Poussin gesetzte Niveau des Künstlerischen. Ihnen allen fehlte die Ergreifung des Ganzen, die Fähigkeit, ein Bildthema einer gemalten Totalität gleichzusetzen. Welche Folgen das hatte, kann man leicht erkennen, wenn man in dieser Ausstellung die Gesten hinsichtlich der Fülle des Ausdrucks oder der Leere bei den verschiedenen Malern studiert. Einleuchtenderweise entspricht der leeren Geste die Leere des Raumes, beide hervorgegangen aus dem Mangel an lebensgesättigter Vorstellungskraft.

Der letzte (große) Saal der Ausstellung, im Gesamteindruck vielleicht am wenigsten befriedigend, ist, historisch gesehen, nichtsdestoweniger von höchstem Interesse. Er veranschaulicht das breite, in viele Arme sich teilende und verflachende Auseinanderfließen der künstlerischen Entwicklung der Epoche (am Ende des Jahrhunderts), bei dem die Schönheit und Wirkungskraft der Faktur wichtiger wurde als der geistige Gehalt und die schöpferische Darstellungskraft.

Die volle Kraft der luciden, spezifisch französischen Phantasie, die von der „raison“ geklärt, nicht behindert wurde, zeigt sich dagegen am unverborgenen wohl in den ausgestellten Zeichnungen aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, die einen noch größeren Bereich umfassen als die Gemälde. Unter ihnen sind hervorragende Beispiele der Kunst Bellanges und Callots, von Dubois und Dubreuil, den in Fontainebleau Tätigen, von Poussin und seinem Schwager Dughet, Muster französischer Porträtkunst, die Holbein an Feinheit der Auffassung übertreffen, und, um nur noch einen Großen zu erwähnen, Werke von Pierre Puget, zum Teil berühmte und oft gezeigte Blätter, die wiederzusehen einen unschätzbaren Gewinn bedeutet.

Kurt Badt

DIE SAMMLUNG WILHELM REUSCHEL  
*Olsskizzen und Entwürfe des 18. Jahrhunderts*  
(Mit 2 Abbildungen)

Seit die Sammlung des Hofrats Röhler in die Städtischen Kunstsammlungen Augsburgs übergang und seit 1957 die Österreichische Galerie in Wien (allerdings meist schon bekannte) Entwürfe österreichischer Barockkünstler ausstellte, ist der Öffentlichkeit keine so thematisch geschlossene und abgerundete Sammlung von Olsskizzen zur barocken Monumentalmalerei zugänglich geworden wie durch die Ausstellung der Bestände des Münchener Bankiers Wilhelm Reuschel (bis 10. Mai im Bayerischen Nationalmuseum in München, vom 13. Juni bis 13. September im Mainfränkischen Museum in Würzburg ausgestellt). Was die Zahl der Skizzen und die Auswahl der Künstlernamen betrifft, ist diese Sammlung – innerhalb der selbstgesteckten Grenzen Süddeutschland und Österreich – die umfangreichste ihrer Art.

Der Katalog zählt 63 Nummern; zieht man davon einige wenige nicht als eigentliche Entwürfe anzusprechende Bilder ab und berücksichtigt man andererseits, daß – entweder aus Gründen einer thematischen oder qualitativen Auswahl – mehrere Stücke aus dem Besitz Reuschel (darunter ist beispielsweise auch ein Gaulli) nicht gezeigt werden, so ergibt sich die erstaunliche Tatsache, daß ein Privatsammler es noch in unseren Tagen fertigbrachte, mit philatelistischer Ausdauer und weiser Eingrenzung seiner Leidenschaft einen Schatz zusammenzutragen, der jedem Museum Ehre mache würde und auch – die Sammlung soll als Stiftung dem Bayerischen Nationalmuseum in München zufallen – wirklich Ehre machen wird.

Die Tatsache, daß heute noch eine solche Privatsammlung entstehen konnte, zeigt aber auch, daß bisher die Kunstwissenschaft und nach ihr der Kunstmarkt die Bedeutung und Problematik barocker Freskoentwürfe nicht genug erkannten. So ist für die Erforschung der Planungsgeschichte der Monumentalmalerei des 18. Jahrhunderts