

die eine Seite des Hofes abschließen sollte. Weitere Beispiele betrafen späte Galerien, vor allem aus dem 17. Jahrhundert. Darunter befand sich das ungewöhnliche Beispiel der 33 m langen Galerie des Erzbischofs von Bordeaux, begonnen von Kardinal de Sourdis, die nach Reiseberichten zwischen den Fenstern mit 124 Gemälden von Heiligen, Königen, Päpsten und anderen Bildnissen (bis 1614 vollendet) ausgestattet war, sowie die Galerie des Château de Cadillac, die mit Bildnissen berühmter Männer und Kirchenväter ausgestattet war. — Kurze Beiträge einiger Kollegen gingen, trotz nun schon weit geklärteter Bedeutung der Galerie, am Thema völlig vorbei. — Die Überraschung am Orte selbst war die Vorstellung der Galerie im Schlosse Le Plessis-Bourré (nördlich von Angers) durch *Jean Guillaume*, der dann eine Besichtigung und Diskussion mit dem Versuch einer Datierung folgte, die von den Teilnehmern unterschiedlich, Ende 15., Anfang 16. Jahrhundert, vorgenommen wurde. Die intensiven, acht bis neun Stunden dauernden Gespräche führten nicht so weit, daß neue Kriterien für die Galerie bestimmt werden, noch daß die neu in die Diskussion gebrachten Denkmale ein neues Bild von der Entwicklung und Bestimmung der Galerie entstehen lassen konnten. Das wurde durch den Vorschlag bestätigt, daß nach einigen Jahren weiterer Arbeit und Verarbeitung der neuen Beiträge nochmals das Thema zu einem Kolloquium gewählt werden sollte. Der praktischen Anregung, vorerst einmal alle schon bekannten Galerien sowie die neuen Beiträge in eine umfangreich dokumentierte Kartei aufzunehmen, wurde mit der Formulierung eines Fragebogens entsprochen, der von den Teilnehmern für das Centre d'Études Supérieures de la Renaissance in Tours zusammengestellt wird. Auf der Grundlage dieses Materials, das die schriftlichen Zeugnisse, Grundrisse und Abbildungen enthalten wird, muß dann das Problem neuerdings durchdacht werden. Auch wenn die Dokumentation nur für Frankreich vorgesehen ist, bleiben die englischen Beispiele — die italienischen sind schon weitgehend bekannt — von ungewöhnlicher Bedeutung, auch für die Galerie in Frankreich.

Wolfram Prinz

FRANZÖSISCHE CARAVAGGISTEN

Ausstellung in Rom, Accademia di Francia (Villa Medici) 15. Nov. 1973 — 20. Jan. 1974; Paris, Grand Palais, 13. Febr. — 15. April 1974; veranstaltet von der Réunion des Musées Nationaux, u. a. in Zusammenarbeit mit der Soprintendenza alle Gallerie Roma I.

(Mit 2 Abbildungen)

Angesichts der Situation der französischen Malerei am Ende des 16. Jahrhunderts, behindert durch verworrene politische Verhältnisse im eigenen Lande und gelähmt durch einen schablonenhaft praktizierten Manierismus, erscheint das kurz darauf erkennbare Auftreten einer ganzen Reihe kraftvoller Künstlerpersönlichkeiten umso erstaunlicher. Welche Rolle dabei die künstlerischen Vorgänge in Rom als auslösendes Moment gespielt haben, ist am Beispiel Claudes und Poussins deutlich abzu-

lesen. War die Kunsttätigkeit in Frankreich bis dahin wesentlich bedingt gewesen durch die Konventionen einer höfischen Gesellschaft, so beginnt sich jetzt ein Anspruch auf Unabhängigkeit bemerkbar zu machen, der sich selbst durch das dirigistische Verhalten der unter Ludwig XIV. gegründeten Akademie nie wieder völlig aus dem Felde hat schlagen lassen.

Für die in unserer Ausstellung vorgeführten Maler war es überwiegend oder doch wenigstens zeitweise das Vorbild Caravaggios und seiner unmittelbaren Nachfolger, wodurch sie zu ihrer künstlerischen Selbständigkeit gelangten. Dabei mag vorerst dahingestellt bleiben, ob deren rein französische Herkunft in allen Fällen als gesichert gelten kann. Jedenfalls hatte man es sich hier erstmals zum Ziel gesetzt, allein das Reagieren von Angehörigen der französischen Schule auf Caravaggio zu untersuchen, nachdem seit der Mailänder Caravaggio-Ausstellung von 1951 bereits eine ganze Serie ähnlicher Unternehmungen der Erscheinung des Caravaggismus in den verschiedensten Bereichen gewidmet worden war, wobei die Franzosen jeweils nur eine mehr oder weniger beiläufige Berücksichtigung gefunden hatten.

Unter den nach Caravaggios Tod im Jahre 1610 in Rom eingetroffenen und dort bis etwa 1630 anwesenden französischen Caravaggisten erscheint Valentin als die hervorragendste Gestalt. Er bildet auch mit über zwanzig Bildern das Zentrum der Ausstellung. Auffällig ist hier zunächst das Vorherrschen jener realistisch geschilderten Volksszenen mit Falschspielern, Wahrsagerinnen, Trinkern und Musikanten. Caravaggio war es gewesen, der diese Themen — offenbar unter dem Eindruck niederländischer Genreszenen — in die römische Kunstwelt eingeführt hatte, ohne ihnen indessen in seinem Gesamtwerk eine so dominierende Rolle einzuräumen, wie es von der gegenwärtigen Forschung zumeist übertreibend behauptet wird. Umso mehr gilt dies für die Nachfolger des Lombarden, insbesondere für die Niederländer, die durch derartige Themen in ihrer eigentlichen Wesensart offenbar direkt angesprochen wurden. Gerade zu den Niederländern aber fühlte sich Valentin laut Sandrart in Rom von Anfang an besonders hingezogen. Statt sich der Accademia di San Luca anzuschließen, nahm er vielmehr am Leben und Treiben der niederländischen „Bentveughel“ teil und geriet dadurch in unmittelbare Berührung mit jenen Typen aus dem niederen Volk in Rom, welche in seinen Bildern überall wiederkehren.

Als frühestes Beispiel dafür erschienen in der Ausstellung die Dresdener Falschspieler, ursprünglich Caravaggio selbst zugeschrieben und unmittelbar abgeleitet von dem Gemälde desselben, das zuletzt in der Sammlung Sciarra nachweisbar war und heute als verloren gilt. Liegt indessen bei Caravaggio der Akzent bei solchen Darstellungen — wie etwa im Falle der in die Pariser Ausstellung einbezogenen Handleserin aus dem Louvre — deutlich auf dem spannungsreichen Dualismus gemessener agierender Halbfiguren, wobei das genrehafte Moment des geschilderten Vorganges mit mimischen und gestiven Mitteln nur leicht pointiert erscheint, so bildet bei Valentin gerade die betonte Anwendung dieser Mittel das eigentliche Anliegen der Bilderzählung.

Inwieweit die zunehmend differenzierte Handhabung solcher Mittel und eine dazu parallel sich vollziehende Sublimierung des Farbvortrages bis hin zu einem von zartgrauen Tönen beherrschten *Sfumato*, gültige Schlüsse zulassen für eine chronologische Abfolge der Werke Valentins, bleibt allerdings zu fragen. Dasselbe gilt für die Annahme einer Entwicklung, welche von derb charakterisierten Figurengruppen, deren gedrängte Anordnung heftig kontrastierende Diagonalebewegungen durchziehen, überleitet zu einfach überschaubaren, von verhaltener Ruhe erfüllten Kompositionsformen, entsprechend den nunmehr höchst sensibel angedeuteten Beziehungen der szenisch miteinander korrespondierenden Personen im Bilde. Solange uns jedoch geeignetere Anhaltspunkte fehlen, wird man das oben bezeichnete Verfahren, wie es die Katalogautoren sehr konsequent anwenden, vorerst zu akzeptieren haben.

Schwierigkeiten bereitet dabei vor allem das weithin unveränderte stilistische Verhalten Valentins. Auch läßt seine Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Bildgegenstand über weite Strecken keinerlei tiefgreifenden Wandel in der Auffassung erkennen. Oftmals verrät die wiederkehrende Behandlung der oben erwähnten Genrezenen sogar eine erstaunliche Unbekümmertheit in der Verwendung von sinngemäß nicht eindeutig zusammengehörigen Einzelmotiven.

So erscheinen in der zwischen 1622 und 1625 angesetzten Gasthausszene aus dem Louvre (Inv. Nr. 8255) bereits jene Gestalten von Zechern, Musikanten und der Zigeunerin, wie sie dann späterhin in wenig veränderter Form, nur neu kombiniert, in der Darstellung mit einer Handleserin (ebenfalls Louvre, Inv. Nr. 8354) oder dem gleichnamigen Bild in Pommersfelden (*Abb. 2*) wiederkehren. Klingt im ersteren Falle mit der Person des Flötenspielers, dem die Zigeunerin den Geldbeutel stiehlt, das Motiv des verlorenen Sohnes an, ohne allerdings als solches eindeutig durchgeführt zu sein, so ist die Handleserin in dem anderen Louvreexemplar (Inv. Nr. 8254) selbst das Opfer eines abgekarteten Diebstahls, ohne daß deswegen die geschilderte Gesamtsituation einen grundsätzlich veränderten Aspekt aufwiese. Gleiches gilt für das als letztes Werk Valentins bezeichnete Pommersfeldener Gemälde. Thematische Hinweise auf die Geschichte vom verlorenen Sohn führen hier ebensowenig zu einer befriedigenden Deutung des vorgestellten Geschehens wie etwa der Versuch, darin eine Abfolge der fünf Sinne zu sehen. Insgesamt scheint es sich hier also um eine kompositionell nur locker zusammengefügte Versammlung gängiger Figurentypen zu handeln, deren *caravaggeske* Provenienz einer damals verbreiteten, modischen Vorliebe von Sammlern und Kunstliebhabern entsprach. Tatsächlich beruht denn auch der spezifische Ausdruck solcher Szenen Valentins vielmehr auf dem ausgewogenen Verhältnis der darin verwendeten Farben, wobei ein vorherrschend kühles, in zartgrauen Abstufungen räumlich verdämmendes Blau das jeweils einbezogene Ensemble roter, gelber oder grüner Töne umschließt und diesen oftmals einen geradezu pastellhaften Charakter verleiht. Ein derartiges Dominieren farbiger Wirkungen verstärkt einerseits die szenische Isolierung der figürlichen Attitüden und ermöglicht andererseits eine weitgehend auf das physiognomische Reagieren der

handelnden Personen beschränkte Umschreibung des geschilderten Vorganges. Ein besonders kennzeichnendes Beispiel für diese Verfahrensweise stellt etwa die Szene mit Judith und Holofernes aus dem National-Museum in La Valetta dar, wo der merkwürdig unbeteiligte Ausdruck Judiths und das von gespanntem Lauschen erfüllte Antlitz der Magd geradezu unheimlich mit der vor Entsetzen verzerrten Grimasse des Holofernes kontrastieren.

Ebenso auffällig ist andererseits eine gewisse Unsicherheit Valentins bei der Durchführung traditioneller Kompositionsformen. Das gilt etwa für die im Pendant ausgeführten Darstellungen mit Christus und der Samariterin und dem *Noli me tangere* in der Galleria Nazionale zu Perugia. Auf beiden Bildern bewahrt das mit sichtlicher Anstrengung umschriebene Verhalten der Figuren einen Anflug von Mühsamkeit und, statt sich dem jeweils vorgestellten Geschehen entsprechend zwanglos aufeinander zu beziehen, erscheinen sie eher wie unvermittelt nebeneinander gestellt. Eine mangelnde Vertrautheit mit den hier anstehenden Problemen offenbart auch das für einen Altar im rechten Querschiff von St. Peter bestimmte Gemälde mit dem Martyrium der Heiligen Processus und Martinianus (Vatikanische Pinakothek; nicht in der Ausstellung), von Valentin durch Vermittlung seines einflußreichen Mäzens, des Kardinals Francesco Barberini, im Jahre 1628 ausgeführt. Die künstlich ausbalancierte und von naturalistischen Effekten durchsetzte Anordnung desselben verrät eine kompositionelle Verfahrensweise, wie sie in ähnlicher Form auf der ebenfalls für die Barberini geschaffenen, heute im Finnischen Institut (Villa Lante) aufbewahrten Rom-Allegorie aus dem Jahre 1628 wiederkehrt. Ein aufwendig vorge-tragener Anspruch bleibt hier letztlich unerfüllt und erschöpft sich in der pathetischen Formulierung von Einzelmotiven, denen wiederum mehr oder weniger stark ausgeprägte naturalistische Züge beigemischt sind.

Von Problemen solcher Art völlig unberührt erscheint dagegen die Kunst des Simon Vouet selbst in ihrer an dieser Stelle zur Diskussion stehenden römischen Frühzeit, wobei sich überhaupt die Frage stellt, inwieweit der Auseinandersetzung mit dem Caravaggismus bei Vouet tatsächlich eine dominierende Rolle zukommt. So überwiegt in den Bildern aus San Lorenzo in Lucina und San Francesco a Ripa deutlich die Orientierung an bolognesischen Vorbildern, während die erst 1955 von Longhi dem Vouet zugeschriebene Wahrsagerin aus Ottawa als typisch caravaggeskes Thema bei diesem Künstler durchaus beiläufig erscheint; außerdem ist deren ungewöhnliche Behandlung als satyrisch aufgefaßte Theaterszene mit Recht hervorgehoben worden. Auch der keineswegs überzeugend mit Vouet in Verbindung gebrachte Kopf des Hl. Andreas aus Pariser Privatbesitz bestätigt bestenfalls die ganz allgemein zu beobachtende Annäherung des Künstlers an gleichzeitige Beispiele aus der römischen Schule.

Gerade die Frage nach dem ausführenden Künstler läßt sich angesichts der weiterhin ausgestellten Gemälde immer schwerer beantworten. So bleibt man über die künstlerische Tätigkeit des durch ein völlig vereinzelt erscheinendes Porträt in der Ausstellung repräsentierten Henry Traivoel letztlich im Unklaren, zumal die

Identität desselben mit einem im Jahre 1622 im Atelier Vouets nachweisbaren „Henrico Trevers“ nicht einmal eindeutig feststeht, während andererseits Namen wie Claude Mellan oder Guy François nur höchst hypothetisch mit den für sie beanspruchten Gemälden in Verbindung zu bringen sind. Soll zwar Mellan laut Mariette während seines Aufenthaltes in Rom zwischen 1624 und 1636 großes Ansehen als Maler erlangt haben, so ist uns dieser Künstler bislang doch nur als Stecher bekannt und demzufolge müssen denn auch seine Kupferstiche in erster Linie erhalten, um uns Aufschlüsse zu liefern über seine Malweise, wobei nicht einmal die herangezogenen Beispiele untereinander auf die gleiche Hand verweisen.

Angesichts der Heiligen Familie mit einem Engel aus dem Palazzo Corsini in Rom überzeugt zwar die Ablehnung früherer Zuschreibungen des Bildes an Saraceni oder Orazio Gentileschi, ohne daß deswegen Guy François an deren Stelle zu überzeugen vermöchte. Vorerst erscheint in diesem Falle überhaupt eine italienische Herkunft sehr viel naheliegender. Dasselbe gilt hinsichtlich der dem sogenannten „Pensionante del Saraceni“ zugewiesenen Gemälde, insbesondere für den Hl. Hieronymus aus Privatbesitz, dessen Malweise kaum von derjenigen Saracenis selbst abweicht.

Gänzlich unbestimmbar bleibt dagegen die Nationalität des mit zwei Bildern in der Ausstellung vertretenen „Cecco del Caravaggio“ und auch die Katalogautoren taten gut daran, endgültige Entscheidungen darüber bis zum Auftauchen gesicherter Dokumente zu verschieben. Inzwischen läßt sich immerhin von der individuellen Erscheinung dieses Künstlers anhand einer in sich homogenen Werkgruppe von Gemälden eine klare Vorstellung gewinnen. Dasselbe gilt weitgehend auch für die unter dem Namen des sog. „Maestro del Giudizio di Salomone“ zusammengetragenen Gemälde, wenngleich die darin nebeneinander auftretenden niederländischen und italienischen Merkmale die Zuweisung an einen französischen Künstler nicht wenig erschweren. Gelegentlich feststellbare Berührungen mit Vertretern der neapolitanischen Schule wie Stanzione oder Cavallino reichen hier andererseits für die begründete Annahme einer italienischen Abkunft dieses Malers nicht aus.

Einen ziemlich sicheren Anhaltspunkt für das Auftreten Claude Vignons unter den französischen Caravaggisten in Rom bildet das im Jahre 1617 signierte und datierte Martyrium des Hl. Matthäus aus dem Museum in Arras. Kompositionell abhängig von dem gleichnamigen Gemälde Caravaggios in der Contarelli-Kapelle, erinnert die lockere Malweise des Bildes an Terbrugghens etwa zur selben Zeit entstandene Berufung des Matthäus in Le Havre, welche ihrerseits abgeleitet ist von dem Gegenstück der oben genannten Darstellung Caravaggios in S. Luigi dei Francesi. Als weitgehend eigenständig behauptet sich dagegen die ungewöhnlich bunte Farbgebung bei Vignon, basierend auf einem sehr helltonigen Dreiklang von Rot, Gelb und Blau, welcher in dieser Form auf dem Gemälde mit der Anbetung der Hl. drei Könige aus Dayton (Ohio) völlig fehlt und damit dessen Zuschreibung an die gleiche Hand von vornherein in Frage stellt. Auch die insgesamt weniger freie und stärker ins Detail gehende Behandlung der Figuren auf dem Bilde aus Dayton weicht von der Manier Vignons merklich ab. Umso dringlicher erscheint daraufhin die erneute

Überprüfung einer mit dieser Komposition zusammenhängenden Zeichnung im Pariser Kabinett, welche Vignon selbst mit nur geringfügigen Abweichungen in einer 1619 datierten Radierung wiederholt hat.

Einen gänzlich andersartigen Gesamteindruck vermittelt wiederum das Jünglingsporträt aus Althorp House, dort zunächst als ein Selbstporträt Fettis bezeichnet, später hauptsächlich Vouet zugeschrieben und erst kürzlich von Jacques Foucart für Vignon beansprucht. Wirklich zu überzeugen vermag keiner dieser Vorschläge. Tatsächlich wird hier eine Entscheidung durch den unvollendeten Zustand des malerisch erstaunlich frei angelegten Bildnisses nicht gerade erleichtert. Überhaupt aber wird erst noch zu klären sein, wie bedeutsam das unmittelbare Vorbild Caravaggios für das Werk Vignons wirklich war, der im Laufe seines bewegten Lebens die unterschiedlichsten Anregungen verarbeitete.

Auf völlig schwankenden Boden gerät man schließlich angesichts der vier Gemälde, die unter dem Namen des Trophime Bigot in der Ausstellung vereinigt waren. Das ist insofern nicht verwunderlich, als selbst über die Person dieses Künstlers bislang nur höchst widersprüchliche Nachrichten vorliegen und nicht einmal endgültige Sicherheit darüber besteht, ob jener von Sandrart in Rom erwähnte „Trufemondi“ mit Bigot wirklich identisch ist. Vor allem aber lassen sich die eindeutig von Bigot in Arles ausgeführten Altarblätter mit jener recht umfangreichen und stilistisch gänzlich abweichenden Gruppe von Gemälden nicht zusammensehen, welche von Nicolson zunächst unter der Bezeichnung „Candlelight Master“ zusammengestellt wurden. Was die hier in Frage stehenden vier Beispiele in einem freilich sehr allgemeinen Sinne miteinander verbindet, ist ihr offensichtlich einhelliger Zusammenhang mit Honthorst, dem sie ursprünglich auch sämtlich zugeschrieben waren und aus dessen Oeuvre sie inzwischen mit Recht ausgeschieden wurden. Andererseits verbieten allein die starken Qualitätsunterschiede zwischen der mit geradezu dilettantischen Zügen behafteten Vanitas aus der Galleria Nazionale in Rom und den beiden von fein abgestuften Helligkeiten erfüllten Szenen aus der Galleria Doria eine Zuweisung an denselben Künstler. Davon abgesehen aber fehlt für eine solche Annahme auch jeder dokumentarische Anhaltspunkt.

Mit einem abschließenden Blick auf die ausgestellten Werke von Renieri und Tournier finden wir noch einmal zurück in den Bereich der unmittelbaren Nachfolge Caravaggios. Hier herrschen wiederum jene genrehaft aufgefaßten Halbfigurenthemen vor, wobei die durchgehend gleichartige Verwendung feststehender Elemente durch zahlreiche auf diesem Felde sich betätigende Künstler deren Abgrenzung gegeneinander außerordentlich erschwert. Bei Renieri erscheint dieses Problem insofern besonders verwickelt, als der aus Abraham Janssens Antwerpener Werkstatt hervorgegangene Künstler sich in seinen römischen Arbeiten sowohl mit Vouet und Valentin als besonders auch mit Manfredi auseinandersetzte, mit dem er anfangs sogar als dessen Schüler zusammengearbeitet haben soll. Das dadurch bei der Kritik ausgelöste Maß an Unsicherheit bezeugen u. a. die drei vorgeführten Jahreszeitenallegorien. So veröffentlichte Nicolson zwei derselben aus eigenem Besitz als

wahrscheinliche Arbeiten Manfredis und hielt die dritte aus einer römischen Privatsammlung für das Werk eines vermutlich französischen Nachfolgers von Manfredi. Bereits Erich Schleier ist dieser Ansicht mit überzeugenden Gründen entgegengetreten und hat alle drei Bilder für Frühwerke des Renieri erklärt (siehe Kunstchronik, 24/1971, S. 90). Die Karnevalsszene aus dem Warschauer National-Museum entstammt dann schon der venezianischen Periode Renieris; sie gehört also nicht mehr zum eigentlichen Themenbereich der Ausstellung. Auffallend helle Farben und eine vorherrschend dekorative Gesamtauffassung künden hier von einem inzwischen vollzogenen Stilwandel Renieris, dessen Ansehen sich von da ab zunehmend auf seiner Tätigkeit als Porträtist gründete. Die erst kürzlich erschienene Untersuchung von Pier Luigi Fantelli (in: Atti dell' Instituto di Scienze, Lettere ed Arti, Anno acc. 1972/73, Tom. 131, Venedig 1973, S. 145 ff.) liefert dafür mancherlei neue Bestätigung.

Zwar ist die Entstehung keines der unter dem Namen Tourniers in der Ausstellung vereinigten Bilder weder für den Künstler selbst noch für die Zeit seines römischen Aufenthaltes dokumentarisch gesichert, doch bilden dieselben untereinander eine immerhin ziemlich homogene Gruppe, welche jedenfalls zu den seit 1627 in Südfrankreich entstandenen Arbeiten Tourniers mehr oder weniger deutliche stilistische Beziehungen aufweist. Verraten die figürlichen Typen Tourniers vielfach starke Anregungen von seiten niederländischer Caravaggisten wie etwa Gerard Douffet, zu denen der protestantische Künstler sich ohnehin besonders hingezogen gefühlt haben mag, so bleibt daneben seine abwechselnde Orientierung an kompositionellen Arrangements bei Manfredi oder Valentin unübersehbar. Beispielsweise sind die Beziehungen zum letzteren in dem Gemälde mit Christus und den Kindern (*Sinite parvulos*) aus der Galleria Nazionale in Rom kaum weniger eng als diejenigen zur Manier Manfredis in der Wachstube der Dresdener Galerie. Erscheint im letzteren Falle eine endgültige Entscheidung überhaupt noch garricht möglich, so wird angesichts der bislang vergeblichen Suche nach einem gesicherten Hinweis für die Tätigkeit Tourniers in Rom die Vermutung der Katalogautoren umso verständlicher, dessen Bilder seien als weithin begehrte Sammelobjekte unter den Namen von Manfredi und Valentin verkauft und als solche zunächst auch inventarisiert worden. Indessen erscheint die für Tournier charakteristische, präzise Umschreibung des einzelfigürlichen Motivs besonders klar ausgebildet auf der im Aprilheft des Burlington Magazine von 1972 angezeigten Verleugnung Petri (*Abb. 3*; jetzt in Privatbesitz), die inzwischen als brauchbares Indiz auch für die Beurteilung der römischen Produktion des Künstlers dienen kann.

Letztlich aber erweist sich auch hier, daß derart suggestiv zusammengestellt Werkgruppen weniger zur Lösung von damit sich aufdrängenden Zuschreibungsproblemen geeignet sind als vielmehr zum Nachweis eines sich ständig vollziehenden, stilistischen Austausches zwischen einander nahe verwandten Künstlern, deren gemeinsame Bemühungen einer Reihe verbreiteter Modethemen galten. Insofern als sich die Ergebnisse der Beweisführung trotz aller wahrhaft staunenswerten Akribie

der Katalogbearbeiter bisher tatsächlich zumeist innerhalb solcher Grenzen halten, mag man endlich fragen, ob es nicht verfrüht war, die französischen Caravaggisten schon jetzt in einer eigenen Ausstellung vorzuführen. Vorerst noch offen bleibt daraufhin auch die Frage, in welcher Weise sich der französische Caravaggismus überhaupt als eigenständige Erscheinung gegenüber den Entwicklungen in Italien, Spanien und den Niederlanden zu konstituieren und eindeutig beschreibbare Formen auszubilden vermochte. Zumindest dürfte bereits feststehen, daß Georges de la Tour an den römischen Vorgängen keinerlei Anteil hatte und als ein sich abseits haltender Einzelgänger gänzlich eigene Wege eingeschlagen hat. Daß die bisher unternommenen Versuche zu einer befriedigenden Aufklärung dieser Fragen noch zu keinem abschließenden Ergebnis geführt haben, beweisen auch die im letzten Heft der *Revue du Louvre* (24/1974, S. 25 ff.) veröffentlichten Nachträge zu unserem Thema.

Rolf Kultzen

REZENSIONEN

GEORGE L. HERSEY, *The Aragonese Arch at Naples 1443–1475*. New Haven und London, Yale University Press, 1973. 119 S., 123 Abb. £ 6.00

Der Triumphbogen Alfonsos, des „Magnanimo“, in Neapel hat seit Jahrzehnten viele Historiker und Kritiker beschäftigt. Seine Faszination beruht nicht nur auf der Tatsache, daß es sich bei dem Triumphbogen um das größte und eindrucksvollste Monument der Frührenaissance in Süditalien handelt, sondern auch in seinem verschlüsselten Charakter: Triumphbogen und dennoch nicht ganz und nicht ausschließlich ein Triumphbogen, ein Prunkstück der Rezeption römischer Antike, doch zugleich tief in der mittelalterlichen Tradition des Herrschermonumentes verwurzelt. Obwohl es sich nicht um einen freistehenden Bogen handelt, ist er isoliert. Die Einbeziehung in ein befestigtes Kastell kann irritierend erscheinen. Es bieten sich weitere Probleme, von denen einige wichtig sind und auf allgemeinere Zusammenhänge verweisen. Die an den Skulpturen tätigen Meister sind mit Namen bekannt, einige von ihnen sind bedeutend oder besitzen wenigstens einen faßbaren Stil und einen klaren Standort in der Quattrocento-Skulptur. Aber der für den Bogen verantwortliche Meister ist nicht bekannt. Die Dokumente nennen an keiner Stelle den Künstler, der den Entwurf lieferte oder die große und heterogene Bauhütte leitete. Wir wissen schließlich, wann der Bogen errichtet wurde, doch nicht warum.

Viele dieser Probleme bleiben auch nach dem Erscheinen einer umfangreichen Monographie über den Bogen offen. George L. Herseys Studie ist auf jahrelange Forschungen und auf eine imponierende Ansammlung von Wissen gegründet, das sich nicht nur auf den Bogen selbst, sondern auch auf die Zeitgeschichte und das Milieu erstreckt. Die bewundernswerte Bibliographie gibt einen guten Ausgangspunkt für eine Untersuchung der neapolitanischen Frührenaissance im allgemeinen. Leider sind die Illustrationen keineswegs mit gleicher Sorgfalt behandelt.

Viele spezielle Informationen über den Triumphbogen waren bereits bekannt.