

MARIE-NICOLE BOISCLAIR, *Gaspard Dughet. Sa vie et son œuvre (1615—1675)*. Paris, Arthéna 1986. 436 Seiten, 672 Abbildungen auf Tafeln. FF 500,— (in Frankreich).

Zu den erfreulichen Entwicklungen der neueren Kunstpublizistik gehören zweifellos die französischen Bestrebungen, die positiven Grundlagen der nationalen Kunstgeschichte zu erarbeiten. Neben der im großen Stil in Angriff genommenen Kunstdenkmälerinventarisierung ist vorzüglich die wachsende Reihe von Künstlermonographien zu nennen, die zumeist von dem zu diesem Zweck auf gemeinnütziger Basis gegründeten Verlag Arthéna ediert werden. Daß dem hier anzuzeigenden Band Jacques Thuillier ein Vorwort mitgegeben hat, mag zugleich an die vielfältige Förderung erinnern, die er solchen Unternehmungen nicht nur als akademischer Lehrer angeeignet läßt; seine konsequenten Forderungen an derartige Werke machen sich auch hier aufs vorteilhafteste geltend: eine aus den Quellen erarbeitete Biographie, eine ausführliche Darstellung der Entwicklung des Werkes, der umfassende, chronologisch aufgebaute kritische Katalog als Zentralstück, eine kommentierte Ausbreitung sämtlicher Archivalien und frühen Schriftzeugnisse, sodann ausführliche Kapitel über das bei Dughet besonders wichtige Nachleben: sein Einfluß auf spätere Künstler, die „fortuna critica“ und über seine Sammler und Preise, schließlich Verzeichnisse der falschen Zuschreibungen, der Reproduktionsstiche, beide mit weit über 200 Nummern und ein tendenziell uferloses Feld beackernd, und ausführliche Register.

414 wissenschaftlich bearbeitete Werke, von denen die Mehrheit so gut wie unpubliziert waren, 436 Seiten Text, 672 Abbildungen: so stellt sich schon rein quantitativ die Recherchierarbeit und der entsprechende Zuwachs an positivem und verfügbarem Wissen über einen der bedeutendsten und einflußreichsten Landschaftsmaler als außerordentlich und höchst verdienstvoll dar. Boisclair konnte sich dabei auf zwei Forschungslinien stützen, die seit 1962 die in einem Nebel von Unkenntnis, zweifelhaften Zuschreibungen und unklarer Entwicklung verschwimmenden Konturen des Künstlers zu klären versuchte. In jenem Jahr konfrontierte die bolognesische Ausstellung *L'ideale classico del Seicento* erstmals eine Gruppe von Meisterwerken Dughets mit entsprechenden Gemälden seiner Zeitgenossen und verdeutlichte so ihren hohen Stellenwert und die oft erstaunlich modern anmutenden malerischen Qualitäten. Seither bemühten sich Engländer und Italiener um die stilkritische Analyse und chronologische Gliederung des Werkes; Aufsätze von Sutton, Arcangeli, Waddingham, spätere von Chiarini, Röthlisberger und Salerno sind zu nennen. Die andere Linie untersuchte die Archivalien; Ann Sutherland Harris, Johanna Heideman und S. J. Bandes fanden und interpretierten Quellen zu den Fresken in San Martino ai Monti und im Palazzo Colonna; die von Garms veröffentlichten Pamphili-Inventare boten weitere Fixpunkte. Boisclair selbst publizierte bereits früher Quellen zu den Wandbildern im Palazzo Borghese und zum Leben Dughets; 1976 und wiederum 1980 im Katalog der Dughet-Ausstellung in Kenwood gab sie Einblicke in ihre Forschungen, die schon 1978 im Manuskript abgeschlossen waren. Die Verzögerung der Publikation ermöglichte, neuere Erkenntnisse, insbesondere zu den Werken im Besitze der Colonna, einzuarbeiten und zugleich mittlerweile geäußerte Kritik, so zur Datierung der Fresken in San Martino, zu berücksichtigen, was sich gele-

gentlich in Brüchen der Darstellung bemerkbar macht. Wie überaus wünschenswert aber eine solche Gesamtpublikation bleibt, erweist etwa eine neue Lektüre von Kitsons Rezension der Ausstellung in Kenwood (*Burlington Magazine* CXXII 1980, p. 644—651); das nun vollständig ausgebreitete Material bestätigt in den meisten Fällen ohne weiteres die Bestimmungen von Boisclair.

Der größte Gewinn des Buches ist also ohne Zweifel, daß hier zum ersten Mal Gaspard Dughet und seine Kunst in ihrem vollen Umfang, von den frühesten bis zu den spätesten Arbeiten, in den Staffeleibildern ebenso wie in den Fresken, gereinigt von falschen Zuschreibungen und nach ihren Entwicklungsphasen geordnet, in Erscheinung treten. Besonders wichtig ist dies für das lange verkannt gebliebene Frühwerk; erst 1950 stellte Blunt diese Gemälde unter dem Notnamen des „Silverbirch Master“ zusammen, der von Shearman und Sutton mit dem jungen Dughet identifiziert wurde. Die Schwierigkeiten, die sich dieser Rekonstruktion entgegenstellten, lassen sich leicht daran ermessen, daß nur ein einziges Gemälde als quellenmäßig gesichert betrachtet werden kann (cat. 27, fig. 41 [Abbildung mit fig. 40 vertauscht]); verdankt es dies Maratta, der es im Inventar seiner Sammlung beschreibt, so hat er es bei der späteren Beifügung einer Magdalena so weitgehend überarbeitet, daß außer dem Baumschlag kaum mehr etwas Vergleichbares bleibt — selbst die Komposition wirkt nun ganz untypisch. Dughets Ausgangspunkt waren die an Venezianischem orientierten Landschaften in den Kompositionen Poussins der mittleren dreißiger Jahre; wie oft in Figurenbildern zerfällt der Raum in einen Vordergrund mit großen Bäumen und eine ferne Hügellandschaft. Doch schon bald macht sich das Bemühen Dughets um den Mittelgrund, der später seine besondere Stärke sein sollte, geltend, wie seine acht diesem Problem gewidmeten Radierungen zu erkennen geben. Da diese im Gegensatz zu seinen ausnahmslos unbezeichneten Bildern signiert sind, werden sie zu zentralen Zeugen für den frühen Stil. Boisclair vermag eine bruchlose Entwicklung bis zu den bereits meisterhaften Arbeiten in Kassel, Boston oder Keele (fig. 94 ss.) aufzuzeigen, die die Voraussetzungen sowohl für die Fresken in San Martino als auch für die reifen Staffeleibilder bieten.

Von Anfang an macht sich neben einer starken Begabung für den Rhythmus ein ganz eigener Klang geltend, ein Sinn für die herbe Großartigkeit der Gebirgslandschaft, der gut zu dem von Pascoli und Baldinucci überlieferten naturburschenhaften Wesen des leidenschaftlichen Jägers Dughet passt. Die Bemühungen Boisclairs, die widersprüchlichen Angaben dieser beiden ersten Biographen über Gaspards Ausbildung bei seinem älteren Schwager und seine Frühzeit zu klären, bleiben bei der Unzuverlässigkeit der Anhaltspunkte in Hypothesen stecken; m. E. sollten die einzigen sicheren Daten, die *Stati delle anime*, die von 1631 bis 1636 Dughet in der Wohnung Poussins bezeugen, stärker gewichtet und entsprechend die frühen Reisen und Arbeiten um zwei bis drei Jahre nach hinten verschoben werden. So könnte die unverständlich hektische Aktivität und Entwicklung des kaum Zwanzigjährigen und die merkwürdige Untätigkeit von 1640 bis 1646 — ganze zehn Bilder nach Boisclair — besser ins Gleichgewicht gebracht werden. In diesem Jahrzehnt erarbeitet sich Dughet durch eine Steigerung und Klärung der Grundformen bereits gewisse Bildstrukturen, die zum Repertoire der Reifezeit gehören; daß dabei bolognesische und nordische Vorbilder wichtiger sind als Gemälde Poussins, scheint — soweit seine außerordentliche Assimilationskraft ein Urteil erlaubt, richtig be-

obachtet; die künstlerische Klarheit, die diese weiträumigen Bilder durchwaltet, erinnert dennoch an die Geistigkeit seines Mentors.

Ein zentraler und irritierender Aspekt der Kunst Dughets ist der enorme Unterschied zwischen den Fresken und den Staffeleigemälden. Abgesehen von den technisch bedingten Differenzen in Kolorit und Faktur erstaunt die andersartige Typologie — ja die ganze Auffassung der Landschaft als Bildthema erscheint verschoben. Naturgemäß gilt dies vorzüglich für die in der Tradition Peruzzis gestalteten, sich rings illusionistisch ins Weite öffnenden Raumausstattungen in Valmontone (1658) und im Palazzo Colonna (1668); doch auch die anderen datierten Zyklen — San Martino 1648—51, Palazzo Pamphili, um 1650, Palazzo Borghese 1671/72 — vermögen nur ganz allgemeine Hinweise zur Datierung der Ölbilder zu liefern. Leider fehlt gerade für die erste Serie, die Fresken im Palazzo Muti-Bussi, jeder archivalische Anhaltspunkt, und wenn auch gewisse Unsicherheiten, vor allem in der Erschließung des Mittelgrundes, eine frühe Datierung plausibel erscheinen lassen, überrascht doch der plötzliche Reichtum an Landschaftstypen im Vergleich zur geringen Variationsbreite der „Silberbirken“-Bilder. Anscheinend drängte sich gerade bei solchen dekorativ vereinheitlichten Zyklen eine möglichst große Spannweite der Gestaltungsmöglichkeiten auf, was Dughet zu einer Auseinandersetzung mit zahlreichen Traditionslinien veranlaßte. So tauchen hier erstmals Kompositionstypen auf, die erst viel später für die Staffeleigemälde charakteristisch werden, etwa die bildbeherrschende Stadt auf dem Berg. Nicht weniger scharf ist der Kontrast zwischen den lichten, lockeren Hainen der Fresken im Palazzo Borghese (1671/72), die sich in weite Wiesen und Ebenen verlieren, und den wohl späten Ölbildern mit ihrem dichten Gehölz und konstruierten Gebäudegruppen, die den Blick auf Vorder- und Mittelgrund beschränken und dem Himmel nur mehr einen kleinen Anteil lassen. Eine Zwischenstellung zwischen den beiden Gattungen nehmen die großen Panneaux im Palazzo Doria-Pamphili, zum Teil mit Figuren von Cortese (um 1652), und die gleichfalls monumentalen Temperabilder der Galleria Colonna (um 1672) ein; in diesen Hauptwerken verbindet sich die dichtere künstlerische Gestaltung der Ölbilder mit der Freiheit und dem Erfindungsreichtum der Fresken und führte zu solch überraschenden Resultaten wie dem „Ponte Lucano“, der „Landschaft mit zwei Zypressen“ oder den sich auf Vordergrundelemente — großblättrige Pflanzen, Felsen, Wasserfälle — beschränkenden Gemälden.

Von 1647 bis 1652 dürfte Dughet fast ausschließlich mit solchen umfangreichen, monumentalen Arbeiten, zunächst für San Martino ai Monti, sodann für die Familie des Pamphili-Papstes Innozenz X. beschäftigt gewesen sein; nicht nur das Format, auch die künstlerische Spannung steigerten sich dabei zu einer barocken Großzügigkeit und Dynamik, die besonders in den spätesten, zusammen mit Guglielmo Cortese gemalten Bildern an den in der anstoßenden Galerie arbeitenden Pietro da Cortona denken lassen. Die Rückkehr zum Staffeleibild bedeutet nun zugleich eine Rückkehr zu seinem alten Meister Poussin. Doch dieser hat sich in den zwei Jahrzehnten seit Gaspards Lehrzeit weit von der damaligen lyrisch unmittelbaren Natürlichkeit entfernt und arbeitete an seinen berühmten, in höchster künstlerischer Strenge durchdachten klassischen Landschaften. Dieser außerordentlich gesteigerte Anspruch an die Logik und Dichte der Bildgestaltung führt zum markantesten Stilbruch in Dughets Werk, der durch eine üppigere Vegetation und eine pastosere und kohärentere Malweise noch akzentuiert wird.

*Mutatis mutandis* verhalten sich die späteren zu den früheren Gemälden wie etwa die Werke Jacob Ruisdaels zu denjenigen van Goyens.

Diese reifen Staffeleibilder sind nun die typischen und stets im Bewußtsein gebliebenen „Gaspard Poussin“ in ihrem erstaunlich selbstverständlichen Gleichgewicht von elementarer Natürlichkeit und gesetzmäßiger Bildform, wie sie in großer Zahl und reich variiert bis zu Dughets Tod 1675 entstanden. Boisclairs Erörterung ihrer chronologischen Ordnung mutet bei der Lektüre überzeugend an; da sichere Daten fehlen und Dughet seine Kompositionstypen immer wieder aufgriff, in Teile auflöste oder mit andern verschmolz, scheint uns eine eigentliche Entwicklung im Sinne eines zielstrebigem „Kunstwollens“ kaum greifbar und allenfalls in so unwägbar Größen wie zunehmende Lockerheit der Pinselührung, Selbstverständlichkeit der Bildrhythmik, Farbigkeit, Intimität des Verhältnis von Mensch und Natur und dergleichen zu suchen. Die methodisch an sich richtige Forderung nach einem chronologisch geordneten Katalog erzwingt eine eindeutige Reihenfolge, die m. E. im vorliegenden Fall mit unseren Erkenntnismöglichkeiten nicht zu erarbeiten ist. Die Verfasserin, dieser Bedenken sich bewußt, hat im jahrelangen Umgang mit der Materie, in Kenntnis der meisten Originale und dank einer umfassenden photographischen Dokumentation hierfür ebenso wie für die Zuschreibungsfragen ohne Zweifel einen „sechsten Sinn“ entwickelt; der Rezensent aber gesteht freimütig, daß ihm zwar die allgemeinen Züge richtig, in manchem Einzelfall aber die Spannweite möglicher Datierungen wesentlich größer erscheinen. Was hingegen die Abgrenzung des Œuvres betrifft, fand er sich höchst selten zu einem Zögern veranlaßt, was bei der Menge der Imitationen und Derivate für die starke Künstlerpersönlichkeit Dughets spricht. Dabei läßt sich allerdings nicht verschweigen, daß viele der überwiegend recht kleinen Abbildungen kaum ein Urteil erlauben — angesichts der äußeren Schwierigkeiten in der Beschaffung der Vorlagen, der Reproduktion der häufig recht dunklen Gemälde und der Publikation einer solch umfassenden Dokumentation, die auch zahlreiche Zeichnungen und Reproduktionsstiche, ferner eine Auswahl von Vorbildern und Nachfolgewerken umfaßt, sind wir für das Erreichte sehr dankbar.

Obwohl Gaspard Dughet in deutschen Sammlungen erstaunlich spärlich vertreten ist — es wäre wünschenswert und heute noch möglich, dies zu korrigieren —, gehört er zu den großen Anregern der deutschen Malerei von Reinhart bis Böcklin; in der Zusammenstellung der Zeugnisse zur Rezeptionsgeschichte fallen denn auch die deutschen Stimmen von Waagen und Burckhardt bis zu Gerstenberg und Weisbach durch ihre gehaltvollen Beobachtungen und Deutungen auf. Die allgemeineren Aussagen Boisclairs zu Dughets Kunst verlieren sich, zerstreut durch den ganzen Text, etwas, während das Kapitel „L'art“ weitgehend dem Verhältnis zu anderen Landschaftsmalern seiner Zeit gewidmet ist. Hier wären interessante Ansätze zu vertiefen — vielleicht von der Verfasserin selbst, wenn sie Distanz zu ihrer immensen „Kärrnerarbeit“ gewonnen hat. Dabei dürfte wohl ein exakteres Studium der Zeichnungen, die nur beiläufig berührt werden, erhellend sein, etwa für die nähere Beurteilung der spezifischen „Natürlichkeit“ oder der „generativen Bildsyntax“. Doch dieses wäre ein weiterführendes Thema, das auf dem vorliegenden, grundlegenden Buch aufbauen würde; Boisclairs Monographie wird unumgänglich nicht nur für die Beschäftigung mit der Kunst Dughets, sondern für jede vertiefte Auseinandersetzung mit der europäischen Tradition der Landschaftsmalerei bleiben.

Christian Klemm