

KUNST CHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

53. JAHRGANG FEBRUAR 2000 HEFT 2

HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

Rezensionen

Pierre Mignard »le Romain«

Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le Service culturel le 29 septembre 1995, hrsg. v. Jean-Claude Boyer (La Documentation Française/Musée du Louvre). Paris, Réunion des musées de France 1997. 317 S., 127 slw-Abb., FF 210.-. ISBN 2-11-003770-9/ISSN 1158-677 X

Es dauert länger, einen Künstler der Vergessenheit zu entreißen, als ihn in dieselbe fallen zu lassen. Prominentes Opfer dieser historischen Binsenweisheit ist Pierre Mignard (1612-1695), nach dem Tod Charles Le Bruns hochgeschätzter *Premier peintre du roi* Ludwigs XIV., dem 1730 immerhin die erste Monographie über einen französischen Maler überhaupt gewidmet wurde – allerdings im Auftrag und unter Bezahlung und Kontrolle der nobel verheirateten Tochter des Künstlers (Simon-Philippe Mazière, Abbé de Monville: *Vie de Pierre Mignard Premier peintre du Roy*, Paris 1730), wie Edouard Pommier in seinem Beitrag am Ende des Bandes nochmals betont. Erst die in den letzten Jahrzehnten in Angriff genommene systematische Neubewertung der französischen Malerei des Barock läßt Künstler wieder Kontur gewinnen, an denen die

ganze Vielfalt und die Qualität der Kunst des *grand siècle* sichtbar werden. Diese Art der Feldforschung, die fast immer auf erneuter Archivarbeit (mit entsprechenden neuen Dokumentenfunden) und grundlegender stillkritischer Überprüfung des zugeschriebenen Corpus von Werken beruht, gilt beileibe nicht nur den großen Namen wie Simon Vouet (Ausstellung im Grand Palais und Kolloquium 1991) oder Nicolas Poussin (dem 1994/95 eine Fülle von Ausstellungen und Publikationen gewidmet waren), sondern immer mehr auch der sog. »zweiten Garnitur«, wobei das Ergebnis häufig gerade diese Kategorisierungen in Frage stellt. Bemerkenswert und vorbildlich ist, daß dabei universitäre Wissenschaft Hand in Hand mit der an den französischen Museen betriebenen Forschung arbeitet, die Ergebnisse häufig parallel in Ausstellung und wissen-

schaftlichem Symposium zur Diskussion gestellt werden. Wesentliche Impulse verdankt diese im wahrsten Sinne nationale Forschungsarbeit denn auch gleichermaßen Museumsleuten wie Universitätslehrern. Pierre Rosenberg hat beispielsweise bereits in seiner 1982 organisierten Ausstellung *La peinture française du XVII^e siècle dans les collections américaines* (Ausst.Kat. Paris, New York, Chicago; Paris 1982) zahlreiche Künstler neu bewertet, und auf Seiten der akademischen Forschung setzten sich Antoine Schnapper und Jacques Thuillier, jüngst wieder mit einer Monographie über Jacques Blanchard hervorgetreten (*J. B. 1600-1638*. Ausst.Kat. Musée des Beaux-Arts de Rennes. Rennes 1998, s. hierzu Richard Beresford in: *Burlington Magazine* CXLI, 1999, S. 358-360), kontinuierlich mit französischen Malern des 17. Jh.s auseinander. 1989 war die Erwerbung eines Historienbildes Mignards durch den Louvre, *Perseus und Andromeda*, der Anlaß für eine *exposition-dossier* mit einem ebenfalls von Jean-Claude Boyer verantworteten Katalog. Zur 300. Wiederkehr seines Todestages veranstalteten Boyer und Sylvain Laveissière 1995 eine Kabinettausstellung im Louvre mit der Grisaillereduktion von Mignards gigantischem Kuppelfresko im Val-de-Grâce (1663-66), die Michel II Corneille als Stichvorlage angefertigt hatte (eine große monographische Ausstellung steht immer noch aus, wie Rosenberg im Vorwort beklagt). Der Begleittext zu dieser Ausstellung ist in die vorliegenden Akten des begleitenden Kolloquiums aufgenommen worden.

Der Band ist in zwei klar getrennte Abschnitte gegliedert. Der erste befaßt sich mit Mignards immerhin 22 römischen Jahren (1635-56), ihrem Umfeld und ihren Nachwirkungen. Während Schnapper im zweiten Teil Mignards Nachlaßinventar einer nochmaligen Untersuchung im Hinblick auf die finanzielle Situation des wohlhabenden Künstlers unterzieht, warten hier Giuseppe Scalia und Chiara Parisi mit einem bislang unbekanntem Testament auf,

das der Maler 1653 bei einem römischen Notar hinterlegte, und das die bislang bekannten beiden Testamente aus der Pariser Zeit (1663 und 1689) ergänzt, sowie mit zwei eigenhändigen Quittungen und einem Vertrag für das Hauptaltarbild in S. Carlo alle Quattro Fontane (1645-46). Mignards nahezu ausschließliche Orientierung an den Bologneser Klassizisten und ihren Nachfolgern wird nicht nur an den Zeichnungen, Pastellen und Kopien nach Künstlern wie Raffael, Reni und Annibale Carracci in diesem Testament deutlich, sondern auch am Inhalt seiner eigenen Zeichnungssammlung, die Catherine Loisel-Legrand rekonstruiert und für deren überwiegenden Teil sie den Weg aus der Sammlung Francesco Angelonis über Mignard, Pierre Crozat bzw. Antoine Coypel bis in den Louvre und andere Kabinette der Welt belegen kann. Annibale Carracci, Albani, Domenichino sind hier die vorherrschenden Namen, was bei der Provenienz auch kein Wunder ist, war der 1652 verstorbene Angeloni doch ein Freund Domenichinos und Förderer Giovan Pietro Belloris gewesen.

Übereinstimmung der künstlerischen Ziele war es denn sicher auch, welche die Freundschaft Mignards mit dem von Poussins Kunst beeinflussten Charles-Alphonse Dufresnoy über das Persönliche hinaus beförderte; auf einer gemeinsamen Reise nach Norditalien und Venedig 1653 besuchten beide Albani und Guercino. Es hat daher seine inhaltliche Logik, wenn auf die Untersuchung von Mignards Zeichnungssammlung ein grundlegender Aufsatz von Sylvain Laveissière folgt, der die von Jacques Thuillier 1983 (*Propositions pour Ch.-A. Dufresnoy*, in: *Revue de l'Art* 61, 1983, S. 29-52) begonnene und von Laveissière selbst (*Les 'tableaux d'histoire' retrouvés de Ch.-A. Dufresnoy*, *ibd.* 112, 1996, S. 38-58) 1996 fortgeführte Definition dieser bis dahin vor allem als Autor des klassisch-idealistisch geprägten Lehrgedichtes *De arte graphica* bekannten Künstlerpersönlichkeit durch Neuzuschreibungen, aber auch Umgruppie-

rungen einem klaren Profil zuführt. Dadurch kann er die bereits von Thuillier (A propos de Ch.-A. Du Fresnoy: du 'maître de Stockholm' au 'maître de Cassel', *ebd.* 111, 1996, S. 51-65) vorgetragene These erhärten, daß der bislang mit dem Notnamen »Meister von Stockholm« bekannte Poussin-Adept mit Dufresnoy zu identifizieren sei. Zu den jüngst identifizierten Fixpunkten im malerischen Schaffen Dufresnoys gehört das 1996 vom Hessischen Landesmuseum Darmstadt unter kollegialer Beratung durch Laveissière erworbene und hier von ihm ausführlich vorgestellte »Bildnis eines jungen Antiken-Amateurs«, das als einziges der bekannten Werke ein Monogramm trägt und damit eines der ganz wenigen erhaltenen und signierten überhaupt ist; vgl. Neu- und Rückerwerbungen der Abteilung für Kunst- und Kulturgeschichte des Hess. Landesmuseums Darmstadt, in: *Kunst in Hessen und am Mittelrhein* 36/37, 1998, S. 19-21 (S. Ebert-Schifferer). Mignard kümmerte sich um den weniger begüterten Freund Dufresnoy bis zu dessen Tod und suchte auch danach sein geistiges Vermächtnis, *De arte graphica*, zu edieren, geriet darüber jedoch in eine urheberrechtliche Auseinandersetzung mit Roger de Piles, der seine fehlerhafte französische Übersetzung als Kampfmittel gegen Le Brun einzusetzen trachtete. Christopher Allen rekonstruiert akribisch die Abfolge der diversen Editionen und druckt in einem Anhang alle mit ihnen zusammenhängenden Privilegien und Kommentare ab – ob es wirklich nutzbringend ist, diesen Apparat bis ins Jahr 1957 fortzuführen, sei dahingestellt. Die Betrachtung von Mignards italienischer Zeit, der bereits die *thèse de doctorat* des Herausgebers Boyer gegolten hatte, findet hiermit ihren Abschluß. Den zweiten Teil, den Pariser Jahren gewidmet, eröffnet der bereits erwähnte Begleittext zur Kabinettausstellung des Louvre von 1995. Das Kuppelfresko des Val-de-Grâce führt das von Lanfranco und Pietro da Cortona auf der Grundlage Correggios erarbeitete Dekorationsschema für Kuppeln in Frankreich ein.

Mignard war der einzige in Paris, der technisch in der Lage war, einen solchen Auftrag auszuführen. Ihn wie auch diejenigen für zahlreiche Adelspaläste erhielt er, obwohl Colbert entschieden den Rivalen Le Brun protegierte. Dessen offizielle Ämter als *premier peintre* und Mitglied und Präsident der Académie Royale de Peinture konnte Mignard daher erst nach dem Tod Colberts (1683) und Le Bruns (1690) übernehmen. Doch Mitglieder der königlichen Familie hatte Mignard schon zuvor häufig portraitiert. Thierry Bajou untersucht in seinem Beitrag, der den Bestandskatalog der Versailler Gemälde (Claire Constans: *Musée Nat. du Château de Versailles. Les Peintures*. Paris 1995) um vertiefende Forschungen ergänzt, vor allem, wie Einzelfiguren aus Mignards berühmtem Gruppenbildnis der Familie des Grand Dauphin weitere Verwendung in einzelnen Kinderportraits fanden. Akribische Aufmerksamkeit widmet er dabei den Maßen und Provenienzen der diversen erhaltenen Fassungen, um aus ihrem Vergleich mit den in Inventaren registrierten Ortsveränderungen den Status von Original und Kopie festzumachen. Den Abschluß bildet eine Untersuchung Boyers zu Mignards Geschmack, wobei die Bestände aus des Künstlers eigener Sammlung ebenso herangezogen werden wie Werke, über die er sich geäußert oder deren Preis er geschätzt hat, aber auch Fixsterne am Himmel vergangener Malergenerationen, die der Freund Molière in seinem 1669 gedruckten Lobgedicht auf das Val-de-Grâce-Fresko erwähnt. Boyer kommt dabei zu dem Ergebnis, daß die Bandbreite dessen, was Mignard interessierte und was er rezipierte, außergewöhnlich war. Nun ist eine breite Kenntnis der Kunstgeschichte für Künstler in Mignards Position und mit seiner Biographie nichts so Ungewöhnliches – Boyer zitiert selbst als Parallelbeispiel Antoine Coypel –, doch ist es ein anderes, ob Maler daraus auch unmittelbare Anregungen für ihr eigenes Schaffen beziehen. Dem Autor ist dieser Unterschied bewußt; doch die aufschlußreichen Beziehungen einzel-

ner Werke Mignards zu älteren Künstlern wie Léonard Thiry, die er als Bruch mit der exklusiv um die eigene Kunst kreisenden Vaterfigur Vouet und als dadurch freigewordene Rückkehr zu den Quellen interpretiert, können doch nicht aufwiegen, daß die angepeilten Vorbilder in der Überzahl Raffael, Raimondi und Annibale Carracci heißen und damit erneut die vorherrschende Prägung Mignards durch den römisch-bolognesischen Klassizismus bestätigen.

Wie grundlegend dieser Einfluß ist und wie wenig er auf bloße formale Übernahme beschränkt blieb, soll aus grundsätzlichen Überlegungen heraus anhand der in zahlreichen Versionen verbreiteten Darstellung des Comte de Toulouse als schlafender Amorknabe angedeutet werden, mit der sich Bajou in seinem Beitrag befaßt. Dabei schlägt er vor, die bislang in der Literatur geläufige Zurückführung der Ikonographie auf eine *Madonna mit Kind* Renis durch ein Vorbild Sassoferratos (Modena, Galleria Estense, fig. 15) zu ersetzen, da Mignard mit diesem Künstler in Rom in persönlicher Beziehung gestanden hatte und weil dessen Darstellung des schlafenden Kindes in der Tat mit der Pose des *Grafen von Toulouse* übereinstimmt. (Diese Überzeugung fand auch Eingang in seinen Katalogtext in: Th. Bajou: *La Peinture à Versailles. XVIIe siècle*. Paris 1998, S. 194.) Nun ist das Gemälde Sassoferratos jedoch nichts anderes als eine treue Kopie nach Reni, wie der Vergleich mit dem seitenverkehrten Stich nach dessen verlorener *Madonna in S. Maria Maggiore* von 1627 (Stephen Pepper: *Guido Reni. L'opera completa*, Novara 1988, Nr. 107; auf diese Komposition Renis verwies auch, aus unabhängigen Überlegungen heraus, Henry Keazor in seiner vor kurzem erschienen Rezension desselben Tagungsbandes, in: *Burlington Magazine* CXL, 1998, S.759) beweist, und es ist äußerst fraglich, ob Mignard, bei aller Freundschaft zu Sassoferrato, dieses Umweges bedurfte. Immerhin belegt das neu in diesem Band publizierte Testament, daß der Künstler

bereits früh eine große Zahl von Kopien nach Reni angefertigt hatte, darunter auch eine »*copie de la Vierge d'après le Guide en demi-figure qui joint les mains (L'original est à Ludovise)*« (S. 27, S. 31). Damit kann nur eine in mehreren Versionen bekannte Komposition der das schlafende Kind anbetenden *Madonna* von Reni gemeint sein, wie sie zwar bislang nicht für die Sammlung Ludovisi überliefert ist, aber als deren beste autographe Fassung heute diejenige der Galleria Doria-Pamphilj gilt (Pepper 1988, Nr. 105). Auf genau dieses Vorbild hatte bereits Jean-Pierre Cuzin Mignards Kinderbild zurückgeführt (G. Reni, eine französische Seele?, in: *G. Reni und Europa. Ruhm und Nachruhm*. Ausst.Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt, hrsg. v. S. Ebert-Schiffener, A. Emiliani u. E. Schleier. Bologna 1988, S. 734). Bajou hat insofern Recht, dies Werk Renis als Vorbild in Frage zu stellen, als die Haltung des Kindes dort differiert. Doch hat Reni diese Pose des schlafenden Jesuskindes vielfach variiert, auch in Einzelbildern oder in veränderter Ikonographie, beispielsweise in einer nur durch Kopien erhaltenen *Amor und Psyche*-Komposition, die Boyer selbst 1989 als Anregung für Mignard vorgeschlagen hatte (*Le peintre, le roi, le héros, l'Andromède de Pierre Mignard* [Les dossiers du Dép. des peintures, 37]. Paris 1989, S. 22f.), oder in eben der beliebten *Madonna* mit den gefalteten Händen selbst, wie sie in der Wiener Fassung überliefert ist, wo die Haltung sich durchaus derjenigen des Comte de Toulouse vergleichen läßt (vgl. Pepper 1988, App. I, Nr. 62, *Madonna*, das schlafende Kind anbetend). Die Version, die Mignard in der Sammlung Ludovisi kopiert hatte, könnte ähnlich ausgesehen haben. Die Kenntnis der *Madonnenbilder* Renis, welcher auch immer, reicht jedoch nicht für die Erklärung von Mignards Bildfindung aus, denn der kleine Prinz ist durch den neben ihm liegenden Köcher als Amor gekennzeichnet und in einer zeitnahen Quelle (Bayou 1998, S. 194) auch so verstanden worden. Die Idee der Isolierung der schlafenden Kinderge-

stalt auf einem Prunkbett mit zur Seite gerafftem Vorhang, der einen Durchblick auf die Landschaft freigibt, und deren Transformation in einen Cupido stammt nämlich ebenfalls von Reni (vgl. Pepper 1988, Fig. 48 und App. I, Nr. 25, Schlafender Cupido), so daß Mignards Vertrautheit mit dem Schaffen des großen Bolognesen als Quelle der originellen Kinderdarstellung weitaus wahrscheinlicher ist als ein Andachtsbild Sassoferratos. Auch die sog. *Mignardes*, seit den 40er Jahren des Jahrhunderts entstandene Madonnenbilder des französischen Malers, verdanken Reni und Albani mehr als Sassoferrato, der seinerseits von beiden abhängt (hierzu zuletzt Catherine Puglisi: *Francesco Albani*. New Haven, London 1999, S. 65). Eine genauere Untersuchung solcher Fragen, etwa auf der Grundlage neuer Dokumente oder besserer Kenntnisse von Mignards eigener Sammlung, wie sie dieser Band zugänglich macht, wäre insofern keine Nebensache, als erst sie die weitere Frage klären könnte, mit welcher ikonographischen Zielsetzung Mignard die gesammelten Eindrücke verarbeitete. Ohne den bewußten Einsatz ikonographischer oder ästhetischer Konnotationen hätte die Darstellung eines königlichen Kindes als Amor beispielsweise ja durchaus als frivol gelten können, doch scheinen die über die Kunst Renis – in Frankreich der Inbegriff der Kategorie der *grâce* – evozierte Grazie und möglicherweise der geistliche Subtext hier eine besondere semantische Verbindung einzugehen.

Derartige Fragen, die Mignards Kunst in ihrer ästhetisch-künstlerischen Dimension deutlicher werden ließen, stellt der Band nicht. Das liegt nicht nur an der natürlichen Beschränkung eines eintägigen Kolloquiums, sondern spiegelt auch die positivistische Tendenz der italienischen und französischen Kunstgeschichte. Denn obwohl Boyer in seiner Einleitung die geographische Bandbreite der Mignard-For-

schung herausstreicht, enthält der Band als einzige ausländische Beiträge zwei Aufsätze rein archivalischer Art von drei italienischen Forschern, sowie einen von einem australischen Kollegen, der Gastdozent am Collège de France war. Ein gewisser »Frankozentrismus«, der die gesamte Beschäftigung mit französischer Kunst des Barock kennzeichnet, ist sicherlich auch Ergebnis eines außerhalb Frankreichs zu konstatierenden Mangels. Hier sollte vor allem von Deutschland gesprochen werden, wo die Beschäftigung mit der Kunst des Nachbarlandes in erschreckendem Maße abgenommen hat. Diesem Manko abzuhelfen und die Internationalität kunsthistorischer Forschung wenigstens bilateral wieder zu beleben, hat sich verdienstvollerweise das Centre allemand d'histoire de l'art in Paris zum Ziel gesetzt. Es ist zu hoffen, daß Einrichtungen wie diese dazu beitragen, daß in Zukunft weitere, bislang vor allem im deutsch-angelsächsischen Bereich gepflegte methodische Ansätze die dokumenten- und sachorientierte Forschung ergänzen und beide sich gegenseitig befruchten. Sprachbarrieren spielen dabei bedauerlicherweise zunehmend eine Rolle. Sie noch aufzubauen, indem den traditionellen Regeln der kunsthistorischen *scientific community* zum Hohn in den offiziellen französischen Publikationen aufgrund einer gesetzlichen Regelung alle ausländischen Beiträge statt in der Originalsprache in – erfahrungsgemäß nie ohne Substanzverlust möglichen – Übersetzungen gedruckt werden, dient nicht der Sache, sondern allenfalls einer *splendid isolation*.

Diesem Kritikpunkt zum Trotz, der kaum dem Herausgeber angelastet werden kann, liefert der Tagungsband auf äußerst solide Weise grundlegende Fakten zu Mignard und seinem Umfeld, die bei jeder zukünftigen Beschäftigung mit dem Künstler zu berücksichtigen sein werden.

Sybille Ebert-Schifferer