

MARCEL ROTH LISBERGER, *Claude Lorrain, The Paintings*; Vol. 1: Critical Catalogue, 566 pp; Vol. 2: Illustrations, 437 ill. New Haven, Yale University Press, 1961, \$ 40.00.

Wir begrüßen 2 stattliche Bände in Leinen von der Naturfarbe Grün mit dem ersten kritischen Katalog der Gemälde des Claude Lorrain, dieses Gipfels aller Landschaftler.

Um den richtigen Ort zu finden, den das Werk in der Geschichte der Claude-Forschung einmal einnehmen wird, bedarf es längerer Vertiefung in das reiche Material. Heute werden sich erst einige Gesichtspunkte ergeben; denn das Studium der Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts ist allgemein in Bewegung geraten. Es liegen neuere Arbeiten zu Poelenburgh, Tassi, Gaspard Dughet vor, in dem kürzlich erschienenen Katalog der Landschaftszeichnungen Poussins sind Ansätze zu morphologischer Betrachtungsweise erkennbar. Weiterhin ist Röthlisbergers Buch nicht auf ein Zentralproblem gerichtet, sondern lädt zur Betrachtung von vielen Standpunkten aus ein.

Der e r s t e Band enthält den Text – Biographisches, Historisches inklusive einer Abhandlung über Claude im Bildnis, den Katalog, beginnend mit den Fresken, dann die Gemälde in der Ordnung des „Liber Veritatis“ sowie Originale, die nicht durch den „Liber Veritatis“ zu bestimmen sind, und endlich die bemerkenswertesten Imitationen. Dankenswerterweise ist eine Konkordanz mit dem „Catalogue raisonné“ von Smith angefügt, am Ende stehen Bibliographie und Index. – Im z w e i t e n Band folgen sich die Bilder. Man kann die Qualität der Wiedergaben nicht beanstanden, aber fragt sich doch, was eigentlich geboten wird. Die „mit Musik erfüllten“ Originale folgen sich (weitgehend auf ein Format gebracht; das große Karlsruher „Goldene Kalb“ sogar noch etwas kleiner reproduziert als der miniaturenhafte „Campo Vaccino“ des Louvre, allerdings durch Detailaufnahmen ergänzt) in grauer Eintönigkeit wie bei Regenwetter. Man sieht nicht, daß Claude ein Lichtmaler gewesen ist und seine Farben auf spektral zerlegtes Sonnenlicht bezogen sind. Dabei kommt es weniger darauf an, daß „no earlier master had painted the sun in a comparable manner“ – was übrigens so richtig nicht ist, finden wir doch einen „claudischen“ Sonnenaufgang schon auf der Auferstehungstafel von Memlings Lübecker Altar –, als daß Claude wohl als erster ein ganzes Bild bis ins Kleinste wie von Sonne beschienen zu malen wußte.

Technische Vollendung des Abbildungsmaterials ist aber in einem guten kunstgeschichtlichen Buch unerheblich. Greifen wir also nach dem Text, um etwas über den Künstler zu erfahren, aus dessen Werken Goethe sittliche Kräfte zuströmten, aus dessen mit antiken Trümmern bestreuten Gegenden ihm das Erhabene sprach und jene Melancholie, die aus den Zeugnissen versunkener Kulturen aufzusteigen pflegt, aus dessen Gemälden ihm der Gedanke kam, wie doch Natur in ihrer ungebrochenen Schönheit den Untergang des Goldenen Zeitalters überdauert habe und dessen Schöpfungen ihn zu einem Wort inspirierten, das auch heute als Quintessenz über Claudes ganzem Oeuvre stehen könnte: „In Claude Lorrain“ – tönt es 1831 – „erklärt sich die Natur für ewig!“ Glaubte der Verf. im Ernst, er könne an diesem Ausspruch vorübergehen, oder wollte er uns nur Erörterungen darüber ersparen, wie Zeitlichkeit und Ewigkeit, das Vergängliche und das Unvergängliche, Menschenwerk und Gottes Natur sich in Claudes Bildern begegnen?

Ich sage: Erörterungen – obwohl das kein ganz passendes Wort zu sein scheint für ein Thema, das gewisser Sprachkraft bedarf. In diesem Fall aber ist es nicht ganz unangebracht, da wir den Verf. mit ziemlich trockenem Sprachstil beschäftigt sehen. Er liebt die Hauptworte. Als Überschrift genügt ein Substantiv. Das wäre gut, wenn konzentrierte Anschauung verfügbar würde. Claudes Beziehungen zu Lothringen werden in einem 6-Zeilen-Absatz mit der Überschrift „Lorraine“ abgehandelt mit dem mageren Ergebnis, daß „no specifically Lorraine qualities can be found in Claude's Art“. Da wird selbst kernige Kürze überflüssig. Dabei spart die Sprache an Höhepunkten und führt in vielen Fällen Abschnitte nur durch Themenwechsel herbei, gelegentlich so abrupt wie I, 11, wo gleich von „Poussin“ zu „Technique“ gesprungen wird. Ist es da ein Wunder, wenn sich der Text ebenso grau liest wie die Bilder sich betrachten?

Das aber ist nun nicht mehr bloß eine Frage des Technischen. Man neigt zu der Vermutung, es besitze der Verf. bei aller Massenhaftigkeit des Details kein inneres „Bild“ von seinem herrlichen Gegenstand. Natürlich bietet die Bibliographie nur eine Auswahl, es ist aber doch nicht Zufall, daß weitgehend fehlt, was über Claudes Stellung in der Kunstgeschichte Auskunft geben könnte, z. B. – um nur zwei „Ecksteine“ anzuführen – Gessners „Briefe über die Landschaftsmalerei“ und W. Heckschers methodisch sehr interessante Dissertation über die Romruinen. Man wundert sich auch, Gerstenbergs Aufsatz im Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 1923, 283 ff. vermissen zu müssen, in dem zum ersten Mal auf Claudes „Regularität“, also auf die Proportioniertheit seiner Bilder eingegangen ist und damit der Blick auf die Strukturen der Landschaft geöffnet wurde. Auf derartige Strukturen nimmt der Katalog Bezug, wengleich er sie nicht immer richtig zu beschreiben scheint. Es könnte sich nun die Frage erheben, ob es die Aufgabe eines in erster Linie als Katalog angelegten Werkes sei, „Kunstgeschichte“ zu treiben. In einer lesenswerten Studie hat Rudolf Wittkower 1962 (im Quaderno 52 der Accademia Nazionale dei Lincei, Anno CCCLIX) erläutert, wie nach einer Zeit größerer panoramaartiger Darstellungen der Barockkunst notwendigerweise wieder eine Epoche der Monographien hatte folgen müssen, um neue Materialien verfügbar zu machen. Wir leben noch immer in dieser Zeit, scheinen dabei aber nicht, wie Wittkower gedacht haben mag, nach zunehmender Sättigung wieder Arbeiten „mit Horizont“ anzustreben, denn leider nimmt die Vernachlässigung des Geschichtlichen noch eher zu als ab und vor dem steigenden Wert des „factum“, sei dies auch noch so nebensächlich, ja wirklich toter Stoff wie zahlreiche, völlig gleichgültige Notizen über die Herkunft der Bilder in Röthlisbergers Katalog, tritt, was man „Verständnis“ nennt, weitgehend zurück. Beklagenswert, daß dieses aufwendige Buch auch nicht eine nutzbringende Bildanalyse enthält und damit einen ganzen Bezirk kunstgeschichtlicher Arbeit – vielleicht den schönsten – negiert.

Über Claudes Bildungsgrundlagen wird nichts eigentlich Brauchbares geboten, geschweige über seine Nachwirkung (die wohl ein kurzes Wort verdient hätte; des Verf. Kenntnisse halten sich etwa im Rahmen der Ausstellung von 1957 in Nancy; es wäre der Mühe wert zu sehen, was Schinkel von Claude entlehnte, was Dostojewskij an ihm bewegte). Schwer zu sagen, inwiefern die Verengung des historischen Gesichtsfeldes „trend“

ist oder „chance“, einer Zeitneigung entspricht oder mehr zufälliger Konstellation. Sicher ist, daß sie zusammengeht mit unpräziser Schwerfälligkeit in der Handhabung des historischen Kleinmaterials. Warum schreibt der Verf., Giovanni Desiderii sei von 1634 – 1659 im Hause Claudes gewesen, wo wir doch wissen, daß dies 1633 – 1657 der Fall gewesen ist, Seite I, 9 heißt es bündig, von Gottfried Wals sei nichts bekannt. Man hat aber den schon von Brulliot zugeschriebenen Tondo einer Uferlandschaft der Albertina (Radierung) und mindestens die „Böschung mit Bäumen“, die von alter Hand „Di Gofredo“ bezeichnete Uffizienstudie (siehe Knab, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen Wien, N. F. XX., 1960, 89), Stücke, auf die Röhlsberger Seite I, 54, Note 6 selbst zu sprechen kommt. Mit Bestimmtheit hatte der Verf. 1959 (Paragone 109, p. 47) in Bezug auf die Crescenzi-Fresken eine Beeinflussung durch Bril geleugnet, nun heißt es, zwei Jahre danach, Brils Wirkung auf den frühen Claude sei „extremely close“ (I, 8). Man kann seine Meinung ändern, muß aber den Wandel erläutern. In Bezug auf die Crescenzi-Fresken, die durchaus Kontakte zu Breenbergh und Bril erkennen lassen, wird dergleichen nicht berücksichtigt. Es ist gewiß unrichtig, in der Madrider Landschaft mit dem Begräbnis der heiligen Serapia topographische Genauigkeit zu konstatieren, ohne festzustellen, daß diese durch Bril transmittiert wurde. Das interessante Problem „Callot“ wird gar nicht einmal angemessen gestellt. Und schließlich ist es einfach nur fehlender Überblick, wenn I, 11 gesagt wird, zwischen Claude und Poussin bestehe „no artistic link“.

Dies alles sind Mängel. Sie mindern den wissenschaftlichen Wert des Buches. Wir täten aber dem Verf. unrecht, wollten wir nun fortfahren zu klauen. Als Ganzes genommen gehört nämlich seine Leistung zu den erstaunlichsten Kraftproben eines Mannes der jüngeren Generation. Es klingt unglaublich, daß er in kürzester Zeit fast alle abgebildeten und oft in schwer zugänglichen Privatsammlungen befindlichen Originale hat sehen und teilweise selbst aufspüren können. Der Nutzen seiner intensiven Studien liegt in erster Linie in der Korrektur von Fehlern älterer Biographien. Die Chronologie des Oeuvre von Claude breitet sich nun viel klarer und richtiger vor unseren Augen (in Bezug auf die „Mühle“ in Boston muß allerdings der Rezensent gestehen, daß er sich auch nach Untersuchung des Originals nicht vom Datum 1631 hat abbringen lassen), und so sehen wir die Stilentwicklung deutlicher, auch in ihren Spitzen. Dem Verhältnis zwischen Entwurf und Ausführung sind Einsichten abgewonnen, die zum Besten gehören und die bisher ganz außer acht gelassene Frage der Pendants wurde in scharfsinnigen Bemühungen geklärt: sie betrifft immerhin drei Viertel aller in „Liber Veritatis“ registrierten Gemälde (vgl. auch Röhlsbergers grundlegenden Artikel in der Gazette des Beaux-Arts, 1958, 215 – 228). Mit Interesse wird darüber hinaus die Klärung mancher Szenen auf den Bildern begrüßt. Claude war kein simpler Geist. Im Spätwerk steigerte sich die Neigung zu literarischen Stoffen, er schöpfte aus Ovid und Virgil, aber auch aus entlegeneren Quellen wie Nonnos *Dionysica*. Viel richtiger als ältere Forscher sieht der Verf. Claudes Verhältnis zum Figürlichen. Durchweg ist die Staffage homogen der schwierigen Licht- und Farbbalance eingepaßt, vor allem ist sie bedeutsamer Träger von Stimmungswerten. Auf dem Brüsseler Aeneas-Bild von 1672 be-

stimmt sie sogar die Bildproportion. Leider geht gerade hier der Katalog nicht auf den so wichtigen Umstand ein, daß neben der Staffage auch Landschaftsmotive aus dem ersten Buch der Äneis genommen sind, Menschen und Naturformen sind nach dem gleichen Text zusammen entworfen: welch Argument läge hier gegen diejenigen, die Claudes Bilder für bloße „Motivphantasien“ halten (vgl. Cahen, im Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts, VI, 1957, 211 ff.). Es gehört in diesen Zusammenhang, daß die machtvolle, sehr großartige „Bergpredigt“ (deren Aufbewahrungsort zu korrigieren wäre: das ehemals beim Herzog von Windsor befindliche Stück bildet nun einen der Höhepunkte der Frick-Collection) nach topographischer Treue strebt. Claude reiht sich in die Entwicklungslinie der „akademischen“ Landschaftshistorie ein, wie sie später von Lairesse charakterisiert wird. Man möchte nun weiter nach den Bildtraditionen für das Figürliche fragen. Der Katalog erfüllt nicht alle Wünsche, selbst bei so offenkundigen Fällen wie der Antiken-Entlehnung auf der „Schindung des Marsyas“ beim Earl of Leicester (Fig. 176; ähnlich die Fassung des Puschkin-Museums Fig. 109. Hinter der kauernenden Figur steht beidemal der Uffizien-„Schleifer“). Weiter fortgebildet wird eine antike Idee nach Art der „Aldobrandinischen Hochzeit“ in der Kombination einer Standfigur mit einem Becken auf der Davidsalbung des Louvre (Fig. 141), während die Schiffe der „Trojanischen Frauen“ des Metropolitan-Museums (Fig. 144) in eigener Weise Motive nach Peruzzi und den Raffaelstechern mischen. Die liegende Nymphe Nr. 77 wäre eine genauere Untersuchung wert! – Augenmerk hat der Verf. auch den Auftraggebern Claudes zugewendet. Wir gewahren zum ersten Mal die Sozietät, aus der sie stammen. Walter Friedlaender fragte daraufhin (Art Journal 1962, 136), was damit gewonnen sei. Denn anders als bei Poussin, der aus dem Kreis der Mäzene – man denke an die Chantelou – geistige Impulse sog, ist derartiges bei Claude nicht erkennbar geworden. So einsam Claude als Landschaftler im römischen Milieu gelebt haben mag, seine Staffage verrät, daß er sich keineswegs der Umwelt gegenüber isolierte. Er behandelte die Bildüberlieferung nicht sehr verschieden von seinen römischen Kollegen.

Händler und Museen begrüßen Röthlisbergers Werk als unschätzbare Arbeitsinstrument. Da inzwischen mehrere „neue“ Claudes aufgetaucht sind, scheint es eine Art Geburtshelfer-Funktion zu üben – ein notwendiger und nützlicher Beruf. Vielleicht fühlt auch der Markt sich angeregt. Der Rezensent möchte die Gelegenheit wahrnehmen, um in Bezug auf Nr. 186 mitzuteilen, daß das sehr feine, einst bei Heywood-Lonsdale befindliche Gemälde mit Dido und Äneas in diesem Jahr über die Londoner Hallsborough Gallery in die Hamburger Kunsthalle gelangt ist. Wie aber beurteilen wir denn nun das Unternehmen als solches? Denken wir einmal zurück an Max J. Friedländers vielbändiges Werk über die frühen Niederländer (1924 – 1932), im Grunde auch ein Katalogwerk; aber der Katalog trat doch ganz hinter fortlaufender wissenschaftlicher Darstellung zurück. 1957 hatte sich in Jansons Donatello-Buch die Substanz einer solchen Darstellung in die einzelnen Katalognummern geflüchtet. Das „reine“ Katalogwerk bot jetzt eine Akkumulation einzelner, dicht gearbeiteter Werkmonographien, womit man sehr zufrieden sein konnte. Problematisch wurde erst Fr. Hartts Giulio Romano von 1958,

da hier eine eigenartige Zersetzung des Textes in Paragraphen und Nummern in Gang gekommen war, die Unsicherheit in das Verhältnis zwischen fortlaufender Darstellung und reiner Aufzählung brachte und störend *raisonnierende*, „unverdaute“ Partien enthielt. In dieser Reihe stellt Röhthlisbergers Werk insofern einen Endpunkt dar, als es nun in der Lösung der eigentlichen interpretativen Aufgabe vom dargebotenen Material auch nicht einen Schritt mehr weiter gehen dürfte. Wir stehen auf der Schwelle zum Ungesunden.

Der Schweizer Autor, in Deutschland wohlbekannt, weitgereist, jetzt in Los Angeles lebend, sehr gebildet und künstlerisch empfänglich, stimmt – wie wir wissen – mit uns überein, daß Aufgabe der Kunstgeschichte nicht ist, Kunst zu petrifizieren, sondern zu beleben. Dürfen wir für die Zukunft nach so viel Mühen noch einmal ein zweites Buch über Claude von ihm erhoffen, das uns ein Bild des Künstlers zeichnet? Wer als Marcel Röhthlisberger könnte im Grunde besser vorbereitet sein, zu zeigen, wo die Meister Meister sind!

Georg Kauffmann

## TOTENTAFEL

GERTRUD BING

† 3. Juli 1964

Sie wurde 1892 in Hamburg geboren und ist 72jährig in London gestorben. Für immer wird ihr Name verbunden bleiben mit dem großen Hamburger Kunst- und Kulturhistoriker Aby Warburg, an dessen Biographie sie in den letzten Jahren gearbeitet hat, unermüdlich Material sammelnd und klug durchleuchtend, jedoch ohne ihm schon die endgültige Gestalt geben zu können. Wohl aber hat sie die „Gesammelten Schriften“ des bahnbrechenden Gelehrten in zwei starken Bänden ediert, mit vorzüglich gearbeiteten Anmerkungen und Hinweisen versehen. Auch gibt es von ihr einen gedruckten Vortrag, der Warburgs Persönlichkeit und wissenschaftliche Leistung einführend und präzise darstellt, wie ihr auch ein längerer erhellender Nachruf auf Fritz Saxl, Warburgs Nachfolger als Leiter seiner Bibliothek und Fortsetzer seiner Lebensarbeit, zu danken ist. Seit ihrem dreißigsten Lebensjahr, vorher vor allem philosophisch geschult durch Ernst Cassirer, war sie Warburgs Bibliothekgehilfin, dann auch seine verständnisvolle Mitarbeiterin. Auf seiner letzten langen Reise nach Florenz und Rom hat sie ihn begleitet und ist von ihm in alle ihn bewegenden Probleme – das Nachleben der Antike, die Wanderung und Wandlung symbolischer Darstellungen, ikonographische Fragen aller Art – persönlich eingeführt worden, so daß sie nach seinem Tode allgemein als die Sachwalterin seines wissenschaftlichen Erbes galt. Als Warburgs Bibliothek in der Nazizeit nach England überführt und 1944 der University of London als eignes Institut einverleibt wurde, war sie Assistant Director unter Saxl und Henri Frankfort und hat schließlich von 1955 – 1959 das Institut als Direktor und „Professor of the History of the Classical Tradition“ selbständig geleitet. In diese Zeit fällt auch die von ihr betreute definitive Einrichtung der Bibliothek in neuen Räumen am Woburn Square. In Italien gehörte sie zu einem erlesenen Kreise, der sich mit mittelalterlichen Studien beschäf-