

offenbarte dem Betrachter wiederum und neuerlich die Größe Cézannes, so unzeitgemäß eine solche Feststellung in gewissen Ohren klingen mag. Gibt es doch kaum ein Zeugnis seiner Kunst, das nicht seine Überlegenheit über die meisten seiner Zeitgenossen und gerade über jene Nachfolger erweist, die sich ausdrücklicher auf ihn beriefen. Daß dieser Große außerdem ein „großer Ungeschickter“ war, der nichts nur einer oberflächlichen, leichten Hand verdankte, wie sie etwa in der Luxembourg-Ausstellung häufig zu bewundern war, ist gewiß keine neue Beobachtung, doch eine solche, die heute deutlich wieder auszusprechen ist. — Wer die Ausstellung von 1954 in der Orangerie „Hommage à Cézanne“ nicht gesehen hatte, fand endlich jetzt Gelegenheit, mit der „Montagne Sainte-Victoire“ (Venturi Nr. 488, Kat. Nr. 37) und dem „Bildnis Gustave Geffroy“ (Venturi Nr. 692, Kat. Nr. 45) zwei berühmte, absolute Spitzenwerke im Original kennenzulernen, die dem französischen Staat seit 1969 unter dem Vorbehalt des Nießbrauchs durch den derzeitigen Besitzer vermacht sind. Daß solche Bilder, wie im Grunde der ganze Cézanne, sich jeder Reproduktion entziehen, ist beruhigend zu konstatieren. Um sie kennenzulernen, muß man sie aufsuchen.

In summa: In der Kunst der Malerei ist das Original durch nichts zu ersetzen; seine Attraktivität ist allen „Medien“ zum Trotz bis auf den heutigen Tag nicht verbraucht. In der Kunst der Malerei kommt es zuerst auf die künstlerische Qualität an, mag diese auch schwer zu definieren sein. Die berühmten Bilder sind nicht zu Unrecht die berühmten Bilder.

Günter Busch

DE DAVID À DELACROIX — LA PEINTURE FRANÇAISE DE 1774 À 1830

Zur Ausstellung im Grand Palais in Paris, 16. 11. 1974 — 3. 2. 1975

(Mit 6 Abbildungen)

Der Titel der umfangreichen Ausstellung, die in diesem Winter den Mittelpunkt der Pariser Kunstszene bildet, scheint keine neuen Aspekte für den Kunsthistoriker zu versprechen. Doch ist dem nicht so. Mit David und Delacroix werden nur Künstler genannt, die dem Publikum geläufig sind. Hiermit ist nicht mehr als ein Anreiz zum Besuch verfolgt. Beide Maler sind zwar mit bedeutenden Werken vertreten, doch liegt darin nicht die Besonderheit der Ausstellung.

Programmatisch ist eher der Untertitel „La peinture française de 1774 à 1830“, durch den bewußt auf jede Klassifizierung verzichtet wird. Vermieden wurden die Begriffe Klassizismus und Romantik zugunsten einer historischen Abgrenzung. Der Zeitraum vom Beginn der Regierungszeit Ludwig XVI. bis zum Sturz Karls X. durch die Julirevolution des Jahres 1830 sollte dokumentiert werden. Der zeitliche Rahmen und der historische Aspekt werden dem Betrachter schon durch die Hängung vorzüglich veranschau-

licht. Der Besucher tritt am Eingang Ludwig XVI. im Porträt von A. F. Callet (Nr. 17) gegenüber. Den Abschluß bildet, den letzten Raum mit großformatigen Gemälden beherrschend, Delacroix' „Freiheit auf den Barrikaden“ (Nr. 41).

Der Titel der Ausstellung erinnert nicht nur zufällig an das im Jahre 1930 erschienene Buch Walter Friedländers (Hauptströmungen der französischen Malerei von David bis Cézanne, I. Von David bis Delacroix, Bielefeld und Leipzig 1930; engl. Übersetzung 1952, paperback edition 1968), der eine schematische Etikettierung dieser Epoche in Frage gestellt hatte. „Die bisher allgemein üblichen Benennungen ‚Klassizismus‘ und ‚Romantik‘ . . . reichen nicht aus“, schrieb er im Jahre 1930 (Vorwort, S. V—VI). Deutlicher faßt er das Problem im Vorwort zur englischen Ausgabe: „One can very well speak of a romantic classicism, for example in certain works of Ingres or Girodet, or of a classicistic romanticism in such a painting as Delacroix's ‚Medea‘. Such terms tend to confuse rather than to clarify the artistic situation of the period“ (Preface, S. V; von „romantischem Klassizismus“ hatte schon vorher Giedion in seiner Dissertation, 1922, gesprochen). Friedländers Forderung, eher den historischen Quellen nachzuforschen als mit bestimmten ästhetischen Vorstellungen die Kunst dieser Zeitspanne zu ordnen, hat die Klärung der Begriffe weiter erschwert, die Fragen an die Epoche jedoch genauer erfaßt. Die Ausstellung des Europarats im Jahre 1972 in London mit dem Titel „The Age of Neo-Classicism“ hat sich vergeblich um die Präzisierung dieses Begriffes bemüht. Zwar konnten innerhalb des europäischen Rahmens Aspekte ähnlicher geistesgeschichtlicher und künstlerischer Entwicklungen sichtbar werden, doch die Beziehungen der Länder untereinander, der Austausch von Ideen und Gestaltungsmöglichkeiten wurden nicht recht deutlich. Die Verschiedenartigkeit der Fülle von Exponaten führte den Besucher wohl nur zu der nicht originellen Erkenntnis, daß Klassizismus manchmal etwas mit der jeweiligen Vorstellung von Antike zu tun habe. Zur Gewißheit wurde aber, daß es die Entwicklung der Kunst zunächst in den einzelnen Ländern neu zu untersuchen galt (vgl. u. a. die Besprechungen von S. Röttgen, in: *Arte Illustrata*, 52, 1973, S. 56—68 und W. Oechslin, in: *Kunstchronik*, 26, 1973, Heft 2, S. 31—51). Hierbei mußte sich das Interesse von vornherein besonders auf Frankreich konzentrieren. In Politik und Kultur war dies Land seit Ludwig XIV. zum Vorbild für Europa emporgewachsen, und die vor und nach der Jahrhundertwende 1800 entscheidenden Ereignisse hatten die Anziehungskraft der Hauptstadt Paris eher noch verstärkt. Die bewegte Geschichte des Landes fand auch in der Malerei dieser Epoche ihren Niederschlag. Allerdings wird eine nur nach formalen oder ästhetischen Gesichtspunkten ausschließlich die Stilentwicklung untersuchende Fragestellung die enge Bindung von Kunst und politischen Bedingungen kaum erfassen können. Mit „Exemplum virtutis“ überschrieb daher Robert Rosenblum ein wichtiges Kapitel seines Buches

„Transformations in late 18th Century Art“ (Princeton 1967), in dem er auf die besonderen Aufgaben von Kunstwerk und Künstler unter Absolutismus, Revolution, Empire und Restauration verwies. Der Autor setzte damit die Ansätze seines Lehrers W. Friedländer fort. Rosenblum war es auch, der, gemeinsam mit Frederick Cummings, diese franco-amerikanische Ausstellung anregte. Von französischer Seite konnten sie keinen engagierteren und besseren Kenner finden als Pierre Rosenberg.

Die Organisatoren haben, dem Forschungsstand entsprechend, weniger zu ordnen als zu dokumentieren gesucht. Die Malerei dieses Zeitabschnitts wird vorgestellt, sie kann neu entdeckt werden.

Die Ausstellung enthält 206 Gemälde, von denen ein großer Teil zu diesem Zweck gereinigt und restauriert wurde. Umfang und Aufwand entsprechen den Unternehmen des Europarats und sind nur aufgrund der Zusammenarbeit der drei Museen in Paris, Detroit und New York möglich gewesen (Die Ausstellung ist vom 10. 3.—4. 5. 1975 im Detroit Institute of Arts und vom 12. 6.—7. 9. 1975 im Metropolitan Museum of Art in New York zu sehen). Der gewichtige und schwerwiegende Katalog enthält ausführliche Einleitungen von F. Cummings, P. Rosenberg, R. Rosenblum und Antoine Schnapper. Alle Exponate sind von 21 Autoren ausführlich besprochen, jedes Gemälde ist abgebildet.

Ein besonderes Verdienst stellt die Auswahl der Bilder dar. Es wurde darauf geachtet, möglichst Gemälde zu zeigen, die noch nicht auf anderen Ausstellungen zu sehen waren, zum großen Teil sind sie nicht einmal publiziert worden. Die Anzahl der Bilder aus Privatbesitz, die deswegen „neu“ sind, weil sie bisher unzugänglich waren, ist dabei sehr gering (nur drei Gemälde). Dennoch wird der Betrachter immer wieder nicht nur bisher unbekannte Werke sondern sogar bisher unbekannte Künstler entdecken, wie etwa J.-J.-X. Bidauld, Chevalier Féréol de Bonnemaïson, L.-J.-M. Daguerre, C.-M. Dubufe, F.-J. Harriet, Ch.-P. Landon, J.-B. Mallet, A.-P. Mongin, N.-A. Monsiau, H.-Fr. Mulard, J. Réattu, P.-A. Vafflard und J.-A. Vallin. Nicht selten sind die Angaben der Lexika von Bellier-Auvray, Bénézit und Thieme-Becker im Katalog die einzigen bibliographischen Hinweise. Durch die ausführlichen, oft Listen von Werken einschließenden Biographien, um die sich die Autoren bemüht haben, ist der Katalog zu einem wichtigen Nachschlagewerk geworden.

Wie unzureichend unsere Kenntnis dieser an Malerei reichen Epoche ist, wird dadurch deutlich, daß die meisten der selbst den Spezialisten bisher unbekanntem Gemälde im Salon ausgestellt waren. Die Zusammenstellung ist daher insofern repräsentativ für die Epoche, als Kunstwerke ausgesucht wurden, die dem Salonpublikum zugänglich waren, ihren Niederschlag in der zeitgenössischen Kunstkritik fanden und damit von den Vorstellungen der jeweiligen Kunstszene Zeugnis ablegen. Die größte Anzahl der Bilder ist in der Provenienz bis in die Entstehungszeit zurückzuverfolgen. Her-

kunft und Kritik der Zeitgenossen werden in den oft umfangreichen Katalogbeiträgen hervorragend dokumentiert.

Daß selbstverständlich hier und dort Lücken bestehen oder Künstler in wenigen Fällen (wie etwa Prud'hon) nicht durch die sie vielleicht besser charakterisierenden Werke vertreten sind, kann bei einer so umfangreichen Ausstellung nicht ausbleiben (vgl. hierzu P. Rosenberg auf S. 12).

Ein besonderes Wort des Lobes verdient die Hängung. Keine leichte Aufgabe war es, die häufig sehr großen Formate in eine sinnvolle Anordnung zu bringen. Mit Geschick ist es durchweg gelungen, Schulzusammenhänge zu erhalten, Bildgattungen in einzelnen Gruppen zusammenzulassen und dennoch die historische Abfolge anschaulich zu machen.

Der zeitliche Rahmen von 1774 bis 1830 und damit die Begrenzung aufgrund historischer Ereignisse bleibt insofern problematisch, als sich Kunstentwicklungen nur schwer in ein strenges Datengerüst einzwängen lassen. Zweifellos bedeutete der Regierungswechsel im Jahre 1774, vor allem aber die damit verbundene Übernahme der „direction des bâtiments“ durch den Comte d'Angiviller, den Beginn einer mit neuem Elan betriebenen Kunstpolitik. Dennoch wäre es unrichtig, den Wechsel zu sehr zu betonen. Zwar förderte Angiviller, von dem Cochin sagte: „il aime assez les actes d'autorité“ (J. Locquin, *La peinture d'histoire en France*, Paris 1912, S. 42), verstärkt die Historienmalerei, doch hatte die Rückwendung zur Tradition dieser Bildgattung bereits um die Mitte des Jahrhunderts unter seinen Vorgängern, Lenormant de Tournehem und Marigny, begonnen. Künstler wie Carle Van Loo, Hallé, Lagrenée, Doyen, Vien, Dumont le Romain, Deshays und Pierre hatten daran entscheidenden Anteil gehabt. Von ihnen ist nur J.-M. Vien, der von seinen Zeitgenossen als „restaurateur de la peinture française“ angesehen wurde, vertreten. Wenn auch der Höhepunkt der künstlerischen Laufbahn dieser Maler in den 70er Jahren bereits überschritten war, so hätte man sie vielleicht dennoch durch ein Bild von J.-B.-M. Pierre repräsentieren können, der bis zu seinem Tode im Jahre 1789 unter Angiviller Akadamedirektor und Premier Peintre du Roi gewesen ist. Keineswegs war es bei den neuen Bestrebungen vor 1774 ausschließlich um dekorative mythologische Themen gegangen (vgl. hierzu Gabriele Sprigath, *Themen aus der Geschichte der römischen Republik in der französischen Malerei des 18. Jhs.*, Diss. München 1969). Die Aufträge Marignys für Choisy etwa sahen Szenen aus der römischen Geschichte vor. Den König sollten diese „traits de générosité et d'humanité“ umgeben, um ihm in seinem Handeln als Vorbilder zu dienen (Locquin, S. 187; Rosenblum, S. 56).

Auch die religiöse Malerei erlebte bereits vor Angiviller durch Aufträge neuen Aufschwung. Die Ausstattung der Kapelle der École militaire in Paris durch Gemälde von Brenet, Beaufort, Taraval, Hallé, Doyen, Vien, Durameau, Lagrenée l'aîné, N.-B. Lépicidé und J.-B. Restout, die nicht alle in

der Ausstellung vertreten sind, ist wohl das bedeutendste Beispiel (vgl. F. Cummings auf S. 33). Wenn für die Tätigkeit Angivillers der Akzent in der Auswahl der Themen vor allem auf den Ereignissen der Geschichte Frankreichs lag, so finden sich gerade in dem vom Königshaus betriebenen Kult um den heiligen Ludwig im religiösen Bereich Vorstufen, die die Entdeckung des Mittelalters für die bildende Kunst vorbereiteten. Mit Viens „St. Thibault“ (Nr. 193), einem schon 1768 für die Kapelle des Petit Trianon in Auftrag gegebenen Gemälde, wird dieser Zusammenhang kennzeichnend dokumentiert. Sein Bild hängt neben vier Werken, die aus dem ersten umfangreichen Auftrag Angivillers stammen. Die großformatigen (später noch erweiterten) Bilder von J.-S. Berthélemy (Nr. 2), N.-G. Brenet (Nr. 15), L.-J. Durameau (Nr. 55) und J.-B. Suvée (Nr. 169) stehen für die intensiv betriebene Wendung zu Themen aus der eigenen Geschichte. Deutlich wird in diesen ersten, vorzüglich zusammengestellten Werken aber auch ein künstlerischer Generationswechsel. Vien als der Älteste erscheint malerisch überholt, Suvée als der Jüngste malerisch überragend. War für Vien die strenge Reliefkomposition mit beinahe lebensgroßen Figuren eine Entdeckung, gelangen in bewußtem Streben, sich von den bewegten Kompositionen des Rokoko abzusetzen, so folgen ihm noch Brenet und Berthélemy, wenn auch expressiver, Poussins Stil ins Monumentale umsetzend. In Suvéés „Coligny“ ist alles dramatisiert: Diagonalkomposition, nächtliche Fackelbeleuchtung und kräftige Farbgebung — ein Gemälde, das der Unbefangene in das 19. Jahrhundert hätte datieren können; Paul Delaroche ist gar nicht so weit. „Une sorte de manifeste déjà romantique“, wie J.-F. Mejanès im Katalog treffend bemerkt (S. 613).

Durameaus „Bayard“ steht in der Figurenbildung Vien noch am nächsten, dennoch nimmt er — wenn auch im großen Format — in der Liebe zum getreuen Detail den „Style troubadour“ vorweg, dessen Vorstufen, worauf schon J.-P. Cuzin mit Recht hingewiesen hat, im 18. Jahrhundert zu suchen sind (vgl. *L'Information d'Histoire de l'Art*, 1974, no. 2, S. 74—81).

Keines der großformatigen Gemälde ist seit dem Salon auf einer Ausstellung zu sehen gewesen, und die Maler sind sicherlich auch dem großen Publikum unbekannt. Ihre Werke sind gerade Gegenstand in Arbeit befindlicher Werkkataloge, deren Autoren in ausführlichen Beiträgen den künstlerischen Werdegang und die Persönlichkeit der Maler im Katalog darstellen.

Natürlich sind mit diesen Künstlern nicht alle Maler repräsentiert, die an der Entwicklung der Historienmalerei mit Themen aus der französischen Geschichte Anteil hatten. Am meisten wird man vielleicht vermissen, daß kein Werk von J.-J.-F. Lebarbier zu sehen ist. Trotz der vielen Entdeckungen, die dieser Ausstellung verdankt werden, bleibt sicherlich noch manches, vor allem in französischen Provinzmuseen (häufig aufgerollt und in schlechtem Zustand), was der Vergessenheit entzogen zu werden verdiente.

Rückwendung und Neubeginn kennzeichnen die ersten Jahre der Historienmalerei unter Angiviller. F.-G. Ménageots „L'Etude qui veut arrêter le Temps“ (Nr. 126) scheint zu den eben besprochenen im Gegensatz zu stehen. Kein Bild konnte besser die Verschiedenartigkeit der Ausdrucksmöglichkeiten dokumentieren. Die neue Bestimmung, die die Historienmalerei erfuhr, veranlaßte viele Künstler zu den Formprinzipien des Grand Siècle zurückzukehren. Ménageots barocke Allegorie ist eine Neufassung von Kompositionen Vouets, dessen Kunst, wie die Poussins, Lesueurs und Lahires, den Malern zum Vorbild diente.

Den staatlichen Eingriff hatten die Bildgattungen Genre und Landschaft unter Ludwig XVI. nicht zu fürchten. Die holländischen Vorbilder, seit Beginn des 18. Jahrhunderts bewundert und gesammelt, verloren ihre Anziehungskraft nicht. Bilder von Terborch, Metsu, van der Werff wurden hoch gehandelt, und Maler wie Fragonard, Marguérite Gérard und L. Boilly hatten mit ähnlichen Themen, in entsprechender Feinmalerei ausgeführt, bei ihren Zeitgenossen großen Erfolg.

Einer der vielen Höhepunkte der Ausstellung ist sicherlich Fragonards „Le Verrou“ (Nr. 59). Dieses schon im 18. Jahrhundert durch Nachstiche berühmte Gemälde galt bisher als verschollen und konnte erst in diesem Jahr vom Louvre angekauft werden. Das Studium Rembrandts ist in dem Gemälde besonders deutlich in der bewegten Komposition, die wie bei dem Holländer durch dramatische Lichtführung unterstützt wird. In der Aufstellung hängt das Bild zwischen M. Gérards „Le premier pas de l'enfance“ (Nr. 71) und dem meist für Fragonard in Anspruch genommenen „Le Baiser à la dérobée“ (Nr. 60). Die Zusammenarbeit von Fragonard und seiner Schwägerin und Schülerin Marguérite Gérard ist ein bisher noch nicht gelöstes Stilproblem, zu dem sich Sarah Robertson im Katalog sehr zurückhaltend äußert (S. 436—7). Die vorzügliche Auswahl und Hängung belegt eine forschungsintensive Zusammenstellung der Exponate. Der Betrachter kann sich einen Einblick in die Attributionsprobleme verschaffen. Der Vergleich der drei Gemälde macht deutlich, daß das Leningrader Bild wohl nur schwerlich im Oeuvre Fragonards wird belassen werden können. Vielmehr verweist die feine, aber kleinteilige Wiedergabe der Seidengewänder und der undramatische, dem holländischen Genre verwandte Bildaufbau eher in die Nähe von M. Gérard. Ferner macht die Zusammenstellung klar, daß an der Zusammenarbeit von Fragonard und M. Gérard eigentlich nicht mehr gezweifelt werden kann. Eine Händescheidung erscheint in „Le premier pas de l'enfance“ möglich. Es ist gut zu erkennen, wie Fragonard mit spitzem Pinsel den Knaben und die Gesichter übergangen hat (S. Robertson bezweifelt die Zusammenarbeit auf S. 438—9, dagegen P. Rosenberg zu Recht S. 419).

Derselben Generation wie Fragonard angehörend ist auch Greuze mit mehreren Bildern vertreten, die mit gutem Grund in die Nähe der groß-

formatigen Historien Davids gehängt worden sind. Greuze, der sich bereits im Jahre 1769 vergeblich um die Aufnahme in die Académie als „peintre d'histoire“ bemühte, erhob in seinen moralisierenden Genrebildern immer den Anspruch der Historienmalerei. In der Ausstellung sind nicht die berühmten, vor allem von Diderot ausführlich im Sinne seines „bürgerlichen Trauerspiels“ beschriebenen Gemälde wie „La malédiction paternelle“ (1777) oder „Le fils puni“ (1778) zu sehen. Aber auch die nicht im Salon gezeigten Werke „L'ermitte“ (Nr. 83), „La veuve et son curé“ (Nr. 84) und „L'ivrogne chez lui“ (Nr. 85) belegen die Absicht des Malers, in seinen Bildern die pittoreske Darstellung des bäuerlichen Lebens im holländischen Genrebild zugunsten einer faßbaren inhaltlichen Aussage zu wandeln. Mit Recht wurde daher Greuze in die Nähe Davids verwiesen. Beider Bestreben war es, durch Beispiele der Moral zu wirken, und dies „en dépit des procédés techniques et des thèmes diamétralement opposés“ (P. Rosenberg, S. 458). Doch Greuze und David sind sich selbst in den „procédés techniques“ nicht so fern. Greuze zieht in seinen Kompositionen den von Vien schon früher entwickelten und David nahegebrachten reliefartigen Bildaufbau vor. Und trotz des bürgerlichen Genres belegt gerade die häufige Verwendung von Antiken durch Greuze den dem Klassizisten ähnlichen Gestaltungsvorgang wie auch den das Genre erhöhenden Anspruch (vgl. hierzu W. Sauerländer in: Fs. W. Friedländer, Berlin 1965, S. 146 ff.). Eine so durchdachte Ausstellung verhilft dem Betrachter zu der Erkenntnis, daß in Greuze's „Ermitte“ und J.-F. P. Peyrons „Bélisaire“ (Nr. 139) nur ein anderer Ausdrucks-„Modus“ gewählt ist. Bildaufbau, pathetische, an antiken Vorbildern studierte Bewegung der Figuren und moralische Aussage entsprechen sich in Historien- und Genrebild.

Weiten Raum nehmen die „klassizistischen“ Gemälde mit antiken Themen ein. Hier steht vor allem das Werk Davids im Mittelpunkt, von dessen großen Historien die „Funérailles de Patrocle“ (Nr. 27), der „Bélisaire“ (Nr. 30), „Héctor et Andromaque“ (Nr. 31) und der „Socrate“ (Nr. 32) zu sehen sind. Nicht sehr repräsentativ ist das Werk seines Lehrers Vien vertreten, der in der wichtigen Lehrzeit Davids in Rom Direktor der dortigen Akademie gewesen ist. Vien genoß das volle Vertrauen Angivillers, und die Korrespondenz, die der Maler mit dem Surintendant führte, legt von dem gegenseitigen Verständnis, aber auch von dem zurückhaltenden und feinsinnigen Einfluß des Künstlers auf Angiviller Zeugnis ab. Viens Bedeutung für die Ausbildung der Stipendiaten in Rom und darüber hinaus die Wirkung seiner Bilder können nicht überschätzt werden. Dies wäre sicherlich besser durch eines der großformatigen Gemälde mit Szenen aus der Geschichte Trojas anschaulich geworden. Leider sind diese Bilder in so schlechtem Zustand, daß sie nicht ausgestellt werden konnten. Das Gemälde mit der Darstellung „L'amour fuyant l'esclavage“ (Nr. 194), das als spätes Pendant zu seinem berühmten Werk der „Marchande d'amours“

(Château de Fontainebleau) entstand, ist nur bedingt kennzeichnend für sein Oeuvre in den 70er und 80er Jahren. Dennoch läßt sich selbst in diesem Werk aufzeigen, welcher Art die Lehre Viens in Rom gewesen ist. Die an Sarkophagen studierten Reliefkompositionen, die pathetischen Haltungen der Figuren und die die Antike rekonstruierenden Gewänder und Accessoires blieben nicht ohne Wirkung auf Schüler und Zeitgenossen. Die in dem von Vien ausgestellten Bild im Vordergrund sitzende Frau erinnert wohl nicht zufällig an Davids klagende Andromache (Davids Gemälde ist zwar schon 1783 vollendet worden, aber die Komposition Viens ist, wie aus einer signierten und datierten Zeichnung hervorgeht, schon 1772 entstanden; S. 655).

Von J.-L. David sind 12 Gemälde ausgestellt worden, die einen vorzüglichen Überblick über die künstlerische Entwicklung und Leistung dieses Malers bieten. Mit den „Funérailles de Patrocle“ aus der National Gall. of Ireland, Dublin, wurde ein bedeutendes Frühwerk ausgewählt, das noch die Verbundenheit des Künstlers mit der Malweise des Rokoko, besonders Bouchers, dokumentiert. Skizzenhaftigkeit (es wurde im Salon von 1781 als „esquisse“ ausgestellt) und vielfiguriger, „barocker“ Aufbau dieses Bildes lassen die großformatigen Gemälde der folgenden Jahre geradezu als Stilbruch erscheinen. Sowohl F.-A. Vincents (Nr. 199) wie auch J.-F.-P. Peyrons (Nr. 139) früher entstandene Darstellungen der Geschichte des „Belisarius“ müssen, von Inhalt und Form her gesehen, als stilistisch „moderner“ bezeichnet werden. Die Zusammenstellung von drei Gemälden desselben Themas ermöglicht einen besonders intensiven Vergleich der verschiedenartigen künstlerischen Bemühungen. Vincents Halbfigurenbild aus dem Jahre 1776 „atteste la méditation du peintre, en Italie, des maitres bolonais, notamment du Guerchin et du Guide“ (J.-P. Cuzin S. 663). Peyron hingegen wählte für sein Bild aus dem Jahre 1779 eine Szene der Geschichte, deren Schauplatz sich im Innenraum befindet. Wie auf einer Bühne sind die nach Modellen gezeichneten Figuren in einer Ebene aufgebaut.

„Il m'a ouvert les yeux“ soll David am Grabe Peyrons gesagt haben. (S. 555) Deutlich jedenfalls wird in dieser Ausstellung, daß Davids künstlerische Entwicklung nicht nur von seinem Lehrer Vien, sondern auch von manchem Zeitgenossen beeinflusst worden ist. Dennoch bleibt es fraglos sein Verdienst, die klassizistischen Kompositionsprinzipien ins Monumentale gesteigert zu haben, wofür sein „Bélisaire“ (Nr. 30) ein sprechendes Beispiel ist.

Leistung und Bedeutung Davids müssen nicht eingeschränkt, wohl aber seine isolierte Stellung differenzierter gesehen werden. Es hat Maler neben David gegeben, die ihm künstlerisch kaum nachstehen, es jedoch nicht zu seinem Ruhm gebracht haben. Hier ist vor allem J.-G. Drouais zu nennen, dessen „Marius prisonnier à Minturnes“ (Nr. 52) bisher in keiner Kunstgeschichte zu finden ist (*Abb. 1a*). Das Werk des 23jährigen hat nur in un-

mittelbarer Nähe Davids — während dieser an seinem „Schwur der Horatier“ arbeitete — geschaffen werden können. Sehr zu Recht betont J. Vilain in seinem ausgezeichneten, Thema und Bildwerdung würdigenden Katalogbeitrag (S. 398—401) unter Hinweis auf den frühen Tod des Malers im Jahre 1788: . . . „la mort devait enlever à David l'un des rares artistes qui aurait pu rivaliser avec lui“ (S. 401). Jeder Besucher wird hoffen, daß dieses Gemälde nicht wieder in die Depots verwiesen wird, sondern seinen Platz in den Galerien des Louvre findet.

Die Gestaltungsprinzipien der antiken Themen haben auch die religiöse Malerei vor der Revolutionszeit geprägt. Der „Marientod“ von J.-Ch.-N. Perrin (Nr. 137), im Jahre 1788 gemalt, bezeugt das Studium von Poussin und Lebrun. Das großformatige Gemälde belegt, daß Werk und Lebenslauf dieses Künstlers zu Unrecht bis heute noch nicht Gegenstand einer Untersuchung geworden sind. Mit J.-B. Regnaults „Descente de croix“ (Nr. 148, eigentlich eine Beweinung), ein Jahr später entstanden, ist ein Hauptwerk der bisher sehr vernachlässigten religiösen Malerei dieses Zeitabschnitts ausgestellt worden. Schon die Zeitgenossen Regnaults haben den Rückgriff auf die Bologneser Kunst gewürdigt (S. 571). J.-P. Cuzin weist allerdings überzeugend darauf hin, daß durch die realistische, am Modell studierte Wiedergabe des Corpus Christi in der nächtlich düsteren Beleuchtung ebenfalls bereits Stilelemente der Malerei Géricaults vorweggenommen werden (S. 572). Die religiöse Malerei unter Ludwig XVI. und selbstverständlich während der Revolutionsjahre hat gegenüber den historischen Themen eine geringere Rolle gespielt (vgl. hierzu die Statistik in: G. F. Koch, Die Kunstaussstellung, Berlin 1967, S. 161). Dennoch, und dieser Umstand wird durch die wenigen Beispiele gut dokumentiert (leider konnte Girodets „Beweinung“, Nr. 78, aus technischen Gründen nicht gezeigt werden), ist in jenen Jahren durch den Rückgriff auf die Bologneser Malerei sowie auf die Kunst Poussins und Lebruns und damit auf Werke, in denen die malerische Komposition zugunsten expressiver Figurendarstellung verdrängt wird, die Entwicklung der religiösen Malerei des 19. Jahrhunderts eingeleitet worden. Ingres und selbst Delacroix sollten sich wenige Jahrzehnte später unter anderem denselben Quellen zuwenden. Gerade Regnaults „Beweinung“ belegt, zu welcher großen Leistung die religiöse Malerei dieses Zeitabschnitts fähig war. Deutlicher erschiene diese Wertung erst, wenn die religiöse Malerei dieser Epoche im Zusammenhang dargestellt würde — wobei einige Aufträge unter Louis XV. mit eingeschlossen werden müßten. Maler wie J.-J. Lagrenée, Taraval, A. van Loo, Sigalon, Lebarbier, E. Jaurat, Bardin und Jollain, deren religiöse Werke nicht ausgestellt werden konnten, wären zusätzlich zu berücksichtigen.

Welche Probleme bei der Entwicklung der religiösen Malerei um die Jahrhundertwende eine Rolle spielen, wird durch die Auswahl von drei Darstellungen der „Sintflut“ verdeutlicht: J. Gamelin (Nr. 63), J.-B. Regnault

(Nr. 149) und H.-P. Danloux (Nr. 26). Der Wandel von beabsichtigter Aussage und Ausdruck innerhalb der kurzen Zeitspanne läßt die Verschiedenartigkeit der Darstellungsmöglichkeiten klar faßbar werden. Klassizismus und Romantik allerdings sind als Begriffe zu undeutlich, um die malerischen Entdeckungen und die neuen inhaltlichen Aussagen zu bezeichnen. Gamelin sucht in seinem Bild aus dem Jahre 1779 die Katastrophe in einer Komposition mit einzelnen verstreuten Gruppen festzuhalten, die jeweils verschiedene Verhaltensweisen in extremer Not charakterisieren. Die Mitte des Bildes bleibt im Vordergrund leer und führt den Blick in die Tiefe, wo weitere Verzweifelte in den Fluten um ihr Leben ringen. Das Gemälde ist skizzenhaft in grün-blauen und braunen Farben angelegt. Von Regnault wurde das Ereignis zehn Jahre später ganz anders gestaltet (Abb. 2). Vor einem düsteren, in blau-grauen Farben gehaltenen Hintergrund heben sich zwei formal und inhaltlich verbundene Gruppen, durch fahles Licht beleuchtet, ab. Dargestellt sind ein junger Mann, der (wie Aeneas den Anchises) seinen gebrechlichen Vater auf den Schultern rettet, während seine Frau und sein Kind zu ertrinken drohen. Durch die Reduktion auf vier zusammengehörige Gestalten und den dargestellten Konflikt von Vater- oder Gattenliebe erreicht das Gemälde eine Dramatisierung des Themas, die den Betrachter nicht mehr bloß als Zuschauer, sondern als Anteilnehmenden in den Bann zieht. Ferner wird das Thema nicht mehr nur als religiöses Sujet vorgestellt, sondern es wird zur Allegorie erhöht, vertreten doch die Gestalten gleichzeitig die vier Lebensalter (S. 573). Das Gemälde wird zum Gleichnis des Lebenslaufes und des Lebenskampfes. Die dramatische Fassung des Themas verweist bereits in das 19. Jahrhundert, zu Girodets „Sintflut“ (Musée du Louvre), in dem das Thema Verzweiflung noch drastischer zum Ausdruck gebracht ist. Danloux konzentriert die Darstellung des Sintflutthemas auf nur drei Figuren. Ein Mann streckt in verzweifelter Gebärde die Rechte gen Himmel und hält mit der anderen seine tote Frau, ihr totes Kind liegt zu ihren Füßen. Das noch vor 1800 entstandene Gemälde verbindet dramatische Lichtführung mit strengem pyramidalen Aufbau. Die Gestalten wirken wie eine antike Skulpturengruppe, der Mann scheint auch nach dem Pasquino gezeichnet. Erst Girodet sollte die Vorbildlichkeit des antiken Modells zugunsten der Steigerung bis zur Darstellung des Entsetzens aufgeben. Der Vergleich der Sintflutdarstellungen ist deswegen aufschlußreich, weil er — über die religiöse Thematik hinaus — Bildinhalte und deren Gestaltung darlegen kann, die ebenfalls in anderen Gattungen sichtbar sind. Wenn Regnaults „Déluge“ auf einer Wand mit dem „Tod des Herzogs Léopold von Braunschweig“ (Nr. 206) von P.-A. Wille und Cl.-J. Vernets „Le naufrage de Virginie à l'île de France“ (Nr. 191) zusammengehängt worden ist, so ist nur scheinbar Gegensätzliches vereint worden. Es zeigt sich nämlich, daß die akademische Trennung der Bildgattungen kaum noch möglich ist. Willes „Double récompense du



Abb. 1a *Jean-Germain Drouais: Marius prisonnier à Minturnes.*
1786. Paris, Louvre



Abb. 1b *Jean-François-Pierre Peyron: La mort du Général Valhubert.*
1808. Versailles, Schloß



Abb. 2 *Jean-Baptiste Regnault: Le déluge. Salon de 1789.
Paris, Louvre*



Abb. 3 Pierre-Auguste Vafflard: Young et sa fille. Salon de 1804. Angoulême, Museum



Abb. 4a *Jean-Victor Bertin: Paysage d'Italie avec un cavalier. Ca. 1808—10. Boulogne-Billancourt, Bibliothèque Marmottan*

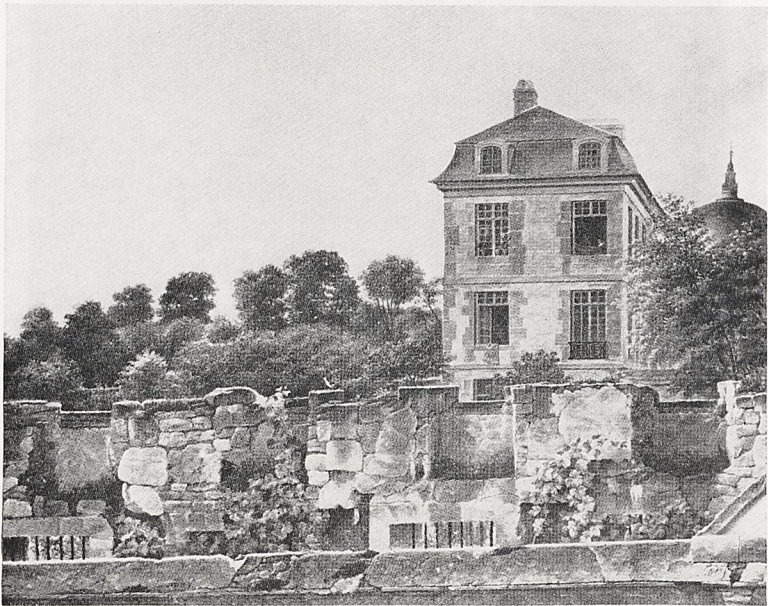


Abb. 4b *Jan-Frans Van Dael: Paysage (la Maison du peintre). 1822. Rotterdam, Museum Boymans-van-Beuningen*

mérite“ (Nr. 205) erhebt — obwohl Genrebild — den Anspruch der Historie. Das „holländische“ Kabinettbild wird übergroß, die Perspektive stimmt nicht mehr, die Malweise wirkt kleinteilig (im Katalog ist fälschlich das nicht ausgestellte Pendant abgebildet worden: Abb. 17). Im „Tod des Herzogs von Braunschweig“ führt die Faszination des Unglücks zum Wunsch, ein Historiengemälde zu schaffen. Der Maler plante für sein Werk gar eine Reise an den Schauplatz, doch begnügte er sich endlich mit angeforderten Zeichnungen. Dennoch ist das Gemälde geradezu ungeschickt konstruiert und wirkt neben Regnaults „Sintflut“ beinahe wie ein ausgemalter Bilderbogen.

Ganz anderer Tradition entstammt Vernets „Tod der Virginie“ (auch hier ist durch ein Versehen im Katalog ein anderes Gemälde reproduziert worden: Abb. 51), gleichwohl geht es eigentlich um dasselbe Problem: den Kampf des Menschen mit den Naturgewalten. Bernardin de St.-Pierres berühmter Roman bot für den Maler von stürmisch aufgepeitschten Seelandschaften die Möglichkeit, durch die Darstellung einer aus der Literatur weithin bekannten Gestalt den Betrachter noch unmittelbarer anzusprechen. Und in diesen Zusammenhang gehört auch „Héro et Léandre“ (Nr. 172) von J. J. Tailasson, das im Salon von 1789 ausgestellt wurde und positive Kritik erhielt. Die Problematik der Begriffe Klassizismus und Romantik wird bei der Beurteilung des Gemäldes offenbar. „Néo-classique d'inspiration et même, par certains détails de style . . . le tableau est déjà romantique par ce goût de drame qui évoque certains passages frénétiques des romans noirs anglais du 18e siècle“, so kennzeichnet Jean Lacambre treffend Inhalt und Form des Werkes (S. 618).

Bereits aus den Jahren vor der Revolution stammen Gemälde, deren Themen „romantisch“ genannt werden müssen. Neben den heroischen Darstellungen der römischen Geschichte, in denen das Historienbild in einem moralischen, erzieherischen Sinn verstanden wurde und dem Betrachter Vorbilder bieten sollte, wurden Kunstwerke geschaffen, deren Themen einen dramatischen Konflikt im Leben eines Menschen schildern. Formal hingegen blieben sie beinahe alle klassizistisch.

Die Revolution hat zu kurz gedauert, um der französischen Malerei ernsthaft eine neue Richtung weisen zu können. Auffallend ist das kleine Format, das die meisten Bilder dieser Jahre auszeichnet (Caraffe, Nr. 18 und Garnier, Nr. 64). Das Historienbild wird zum Sammelobjekt, „malgré leurs sujets, on est en fait plus proche des peintres de genre influencés par les Hollandais, comme Boilly, que des grandes compositions de David et de ses imitateurs“ (Antoine Schnapper auf S. 346).

Zur Veranschaulichung der Ideen der Revolution waren die Maler auf die Darstellung von Allegorien angewiesen. Die Schwierigkeit der Aufschlüsselung der komplizierten Bildprogramme belegt die Problematik der propagandistischen Kunst dieser Revolution (wirkungsvoller ist sicherlich die

zeitgenössische Graphik gewesen). Regnaults „Liberté ou la Mort“ (Nr. 150) erfuhr ferner das ebenfalls für die Bildgattung charakteristische Schicksal: zum Zeitpunkt der Ausstellung des Werkes im Salon von 1795 war es bereits ideologisch überholt. Ch. Meynier (Nr. 127) und der noch ganz unbekannt J. Réattu (Nr. 147) sind durch Gemälde vertreten, in denen das gesamte barocke Allegorien-Repertoire erneut bemüht wurde. Gerade bei Réattus Arbeit (eine der wenigen Skizzen der Ausstellung) ist in Motiven und Farben das Studium der Medici-Galerie von Rubens nicht zu verkennen.

Die für die Geschichte und die Geistesgeschichte epochemachenden Jahre der Revolution bedeuteten für die Malerei — abgesehen von den Diskussionen um die theoretischen Grundlagen — nicht mehr als eine Episode. Charakteristisch ist in diesem Zusammenhang die Entwicklung des Porträts, das in der Ausstellung vorzüglich beurteilt werden kann. Spätestens seit der Mitte des Jahrhunderts sind im Bildnis wohlhabende Bürgerliche häufig nicht mehr von Adligen zu unterscheiden. Der große Reichtum an Porträts in der zweiten Jahrhunderthälfte erschwerte es, die Entwicklung der Darstellungsformen genauer zu erfassen. Die Auswahl an Bildnissen läßt nun nicht nur den Wandel der Porträtwiedergabe sichtbar werden, sie führt auch im Vergleich der Werke der einzelnen Maler untereinander zu neuen Bewertungen. So scheinen weder die Bilder von Madame Labille-Guiard (Nr. 112 und 113) noch auch von J.-L. Mosnier (Nr. 135) qualitativ hinter denen der berühmten Madame Vigée-Lebrun (Nr. 196, 197, 198) zurückzustehen. Neben diesen bereits bekannten Künstlern ist die Ausstellung von Porträts neu zu entdeckender Künstler wie M. Drolling (Nr. 49), J.-L. Laneuville (Nr. 117) und P.-M. Delafontaine (Nr. 42) hervorzuheben. Delafontaine gibt sich in seinem „Bildnis des Medailleurs Andrieu als Schlittschuhläufer“ in der Verwendung des borghesischen Fechters als Schüler Davids zu erkennen, dessen Porträts zweifellos im Zentrum der Ausstellung stehen. Sein „Graf Potocki“ (Nr. 29), „Lavoisier et sa femme“ (Nr. 33), „Madame de Pastoret“ (Nr. 34: ein Bildnis, das die bis heute nicht gelöste Frage aufwirft, ob die skizzenhaften Gemälde vom Künstler als „fertig“ angesehen wurden) und „Napoléon dans son cabinet de travail“ (Nr. 36: selbst die National Gallery in Washington lieh für diese Ausstellung ein Bild aus!) bilden Höhepunkte der Porträtgeschichte.

Die Faszination der Jahre um 1800 für literarische Themen, die von Menschen in extremer Situation handeln, wird durch Gemälde von P.-A. Vafflard (Nr. 178), F.-J. Harriet (Nr. 97) und die Allegorie J.-B. Regnaults „L'homme physique, l'homme moral et l'homme intellectuel“ (Nr. 151) gekennzeichnet. Jacques Foucart weist in seinem ausführlichen Beitrag zum Gemälde von Harriet nach (gegen die Ansicht von J.-H. Rubin, *Art Quarterly* vol. xxxvi, no. 3, 1973, S. 141—171), daß die politische Interpretation der Verarbeitung literarischer Themen wohl nur selten nachweisbar ist. Vielmehr stand der menschliche Konflikt im Vordergrund des Interesses. Ein

besonders charakteristisches Beispiel für eine Szene des Grauens ist das seit dem Salon von 1804 nicht mehr ausgestellte Bild „Young et sa fille“ des zu Unrecht vergessenen Malers Vafflard, der eine nächtliche Szene aus dem vierten Gesang der „Nights“ des englischen Dichters illustrierte (Abb. 3).

Die napoleonische Ära stellte die Malerei vor neue Aufgaben. Die propagandistische Absicht, die der Konsul und Kaiser mit seiner Kunstpolitik verband, wird durch die großformatigen Porträts von Ingres (Nr. 104), David (Nr. 36bis) und Gros (Nr. 89) dokumentiert. Die Vorliebe Napoleons für Ossian (Gérard, Nr. 68 und Girodet, Nr. 80) scheint auch das ebenfalls seit dem Salon von 1810 nicht mehr ausgestellte Gemälde „Allégorie sur l'état de la France avant le retour d'Égypte“ (Nr. 61) von J.-P. Franque beeinflusst zu haben, in dem die Malerei zu politischer Rechtfertigung propagandistisch genutzt wird. Michelangelos „Beseelung Adams“ diente dabei als kompositionelles Vorbild.

Neben den Schlachtenbildern (Gros, Nr. 88, Vincent, Nr. 201, Ch. Meynier, Nr. 128, L.-F. Lejeune, Nr. 120, F.-J. Heim Nr. 99) wird durch charakteristische Beispiele auf die neue Bildgattung der Szenen aus dem Soldatenleben in großem Bildformat hingewiesen. Vor allem das Gemälde von N.-A. Taunay „L'armée française passant le mont Saint-Bernard“ (Nr. 173) verdient es wegen seiner schon zu Courbet hinführenden Farbgebung hervorgehoben zu werden.

Aufschlußreich ist wiederum die Verschiedenartigkeit der malerischen Möglichkeiten in den Jahren der napoleonischen Kunstszene. Gros' für Delacroix wichtige pastose und temperamentvolle Malweise steht im Gegensatz zu den Bildern des malenden Generals Lejeune (Nr. 120), in dessen (an J. A. Koch erinnernde) Landschaften bestimmte Ereignisse getreu nach eigenem Erleben wiedergegeben werden. Schwer hatte es ein Künstler wie Peyron, der seine klassizistische Kompositionsweise in dem Gemälde „La mort du Général Valhubert“ (Nr. 141) nicht mehr aufzugeben vermochte (Abb. 1b). Die antikisch gestellten Modelle werden nun napoleonisch eingekleidet und in einer Reliefkomposition aufgereiht, die für die 70er und 80er Jahre kennzeichnend war. Ein Generationswechsel hatte stattgefunden. Der ältere Künstler hatte Mühe sich anzupassen und versuchte daher durch brillante stoffliche Wiedergabe der Gewänder wettzumachen, was ihm in der Komposition und im Figurenaufbau nicht mehr gelang, „une production estimable“, wie Denon in einem Brief an den Kaiser trocken bemerkte (S. 560).

Die mythologischen Themen, die neben der offiziellen propagandistischen Kunst die Malerei der Kaiserzeit bestimmten, sind durch Gemälde von P.-N. Guérin (Nr. 94), Regnault (Nr. 152), Ingres (Nr. 105) — Davids „Sapho et Phaon“ (Nr. 124) konnte leider nicht ausgestellt werden — vertreten. In diesen Bereich gehört auch Davids Bild „Mars désarmé par Vénus et les Grâces“ (Nr. 38), das nochmals das Problem eines Stilbruchs im Oeuvre

dieses Künstlers aufwirft (S. 374). Daneben sind aber auch Werke von P.-Cl.-F. Delorme (Nr. 45) und Cl.-M. Dubufe (Nr. 53) ausgestellt, die verdeutlichen, wie Themen dieser Art auch nach dem Kaiserreich noch ihr Publikum fanden.

Eine Entdeckung besonderer Art wird dem Betrachter durch die kleinformatigen Genre- und Landschaftsbilder geboten, die unabhängig von den großen Aufträgen für Kenner und Sammler geschaffen wurden. In der gelungenen Zusammenstellung wird offenbar, wie sehr bereits Themen, Motive und selbst malerische Ausführung in dieser Epoche die Malerei des späteren 19. Jahrhunderts vorgeprägt haben. Welche verschiedenen Möglichkeiten die Landschaftsdarstellung innerhalb weniger Jahrzehnte bot, ist überzeugend dokumentiert worden. Geradezu pädagogisch vorbildlich wird der Besucher zum Vergleich von P.-H. de Valenciennes' klassizistischer, an Poussin und Dughet ausgerichteter Landschaft (Nr. 179) und G. Michels, an Ruisdaels und Rembrandts Bildern orientiertem Werk (Nr. 131) aufgefordert. Der poussinistischen Richtung ist ferner J.-V. Bertin (Nr. 3) zuzurechnen (*Abb. 4a*). Auch Claude Lorrain konnte den Landschaftsmalern dieser Generation zum Vorbild dienen, wie P.-A. Chauvins „Vue de la Ruffinella“ (Nr. 21) belegt. Den idealen Landschaftlern stehen die ihre eigene Umgebung beobachtenden Maler J.-L. Demarne (Nr. 46) und L.-Th. Turpin de Crissé (Nr. 177) gegenüber. Von ihnen ist es nur ein Schritt zu J.-F. Van Dael (Nr. 183) und A.-P. Mongin (Nr. 132), in deren Bildern schon die pittoreske Hinterhausansicht zum Thema wird, die man gewöhnlich erst um die Mitte des Jahrhunderts erwartet (*Abb. 4b*). Ganz unbekannt war bisher die Ruinenansicht (Nr. 25) von L.-J.-M. Daguerre, dem Erfinder des nach ihm benannten photographischen Verfahrens. Seine Ansicht eines verschneiten Kreuzgangs findet in Deutschland erst im Werk K. F. Lessings seine Parallele.

Auch die Entwicklung der Genremalerei läßt sich in der Ausstellung genau verfolgen. Hier wird um die Jahrhundertwende die Tradition von Ansichten des städtischen Lebens (N.-B. Lépicé, Nr. 121 und H. Robert, Nr. 156, 157) von L.-L. Boilly (Nr. 8) fortgesetzt. Einen Höhepunkt des Interesses an der Wiedergabe bürgerlicher Intérieurs, wobei die Wertschätzung der Leidener Feinmalerei des 17. Jahrhunderts unverkennbar ist (vgl. auch J.-B. Mallet, Nr. 125), bilden die beiden seit dem Salon von 1817 zum ersten Mal wieder vereinigten Gemälde von M. Drolling (Nr. 50, 51). Wurde hier genau beobachtet und minutiös wiedergegeben, so bringen H. Vernet (Nr. 188), J.-V. Schnetz (Nr. 166) und E.-M.-F. Devéria (Nr. 48) neue Ausdrucksmotive, die die Salonmalerei des 19. Jahrhunderts bestimmen sollten.

Dem Zwischenbereich von Historie und Genre sind die Gemälde des sogenannten „Style troubadour“ zuzurechnen. Gemälde von Ingres (Nr. 106), F. Richard (Nr. 154) und P.-H. Révoil (Nr. 153) veranschaulichen diese Bildgattung. Erst in P. Delaroches „Les enfants d'Edouard“ (Nr. 44) wird das

Interesse am späten Mittelalter in eine monumentale Bildform gebracht. Die einige Zeit gleichzeitig im Grand Palais gezeigte Ausstellung „Le Musée du Luxembourg en 1874“, in der z. T. Werke derselben Künstler in ihrem späteren Schaffen zu sehen waren (vgl. in diesem Heft S. 37 ff.), machte deutlich, wie Themen und Malweise der ersten Jahrhunderte den Geschmack des Salons in der zweiten Jahrhunderthälfte geprägt haben.

Gérards „Ste. Thérèse“ (Nr. 70) und Ingres „Jésus remettant les clefs à St. Pierre“ (Nr. 108) stehen entsprechend am Beginn einer religiösen Malerei, die bis in das frühe 20. Jahrhundert den Dekor vieler Kirchen bestimmte.

Drei Gemälde von Delacroix bilden den Abschluß der Ausstellung: „La Grèce sur les ruines de Missolonghi“ (Nr. 39), die zu diesem Zweck gereinigte riesige Darstellung des „Olbergs“ aus der Kirche Saint-Paul-Saint-Louis in Paris (Nr. 40) und die „Freiheit auf den Barrikaden“ (Nr. 41). Der zeitliche Rahmen wird durch den Hinweis auf die Revolution von 1830 betont.

Von dem Reichtum und den Ausdrucksmöglichkeiten der Malerei vor und nach 1800 in Frankreich hat die Ausstellung eine genaue Vorstellung vermittelt. Allzusehr war bisher das Bild dieses Zeitabschnitts von den Werken berühmter Künstler geprägt worden, die als Repräsentanten einer Stilrichtung galten. Erst das Nebeneinander der verschiedensten Darstellungsformen, nach den jeweils herrschenden historischen Bedingungen geordnet, vermag nun einen Einblick in die Themen zu geben, die die Menschen beschäftigten und die die Künstler verarbeiteten.

Thomas W. Gaehtgens

REZENSIONEN

WERNER FLEISCHHAUER, *Renaissance im Herzogtum Württemberg*. Veröffentlichung der Kommission für geschichtliche Landeskunde in Baden-Württemberg. Stuttgart, W. Kohlhammer, o. J. (1971). 484 S., 241 Abb. auf Tafeln. Ln. DM 58,—

Dieser Band stellt zusammen mit dem im Erscheinen vorangehenden „Barock im Herzogtum Württemberg“ (1958) sozusagen das kunst- und kulturhistorische „Lebenswerk“ des Verf. dar. Er ist zwangsläufig mit dem zuvor in gleicher Aufmachung herausgegebenen Band zu vergleichen und an ihm zu messen. Dabei ergibt sich grundsätzlich, daß die in der älteren Besprechung des Rez. (Kunstchronik XII, 1959, S. 79—82) gegebene Charakteristik der Anlage des Werkes und seiner kunstgeographischen Voraussetzungen auch auf den neuen Band zutrifft, so daß auf eine Wiederholung dieser allgemeinen Kriterien verzichtet werden kann. Der „Renaissance“-Band setzt 1534 mit der Rückkehr Herzog Ulrichs in sein Land nach Jahrzehnten politischer Wirren ein und schließt im Dreißigjährigen Krieg mit der für Württemberg einschneidendsten Katastrophe von 1634