

in den weiteren Umkreis Leonardos und steht Werken Solarios immerhin nahe.

Noch eine kleine Korrektur zu dem als Anhang des Kataloges gedruckten, sehr nützlichen „Repertorium venezianischer Gemälde in öffentlichem Schweizer Besitz“, in dem Natale und Gaudenz Freuler die nicht in die Ausstellung einbezogenen Werke katalogmäßig erfassen. Das unter R 47 als Kopie nach Moretto wiedergegebene Bild geht nicht auf eine Komposition von diesem, sondern auf das bekannte Heimsuchungsbild zurück, das Sebastiano del Piombo für Franz I. malte und das sich heute im Louvre befindet.

Günter Passavant

DIE LE NAIN-AUSSTELLUNG IN PARIS

Grand Palais, 3. 10. 1978 — 8. 1. 1979

Nach La Tour (1972) und den französischen Caravaggisten (1975) setzte die Réunion des Musées Nationaux nun mit den Gebrüdern Le Nain die Reihe großer, monographisch ausgerichteter Ausstellungen über die bedeutendsten französischen Maler der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts fort, eine Ausstellungsreihe, die sich auf das Fundament des großen Überblicks der von Michel Laclotte 1958 veranstalteten Ausstellung französischer Malerei des 17. Jahrhunderts aus französischen Provinzmuseen gründet. Michel Laclotte besorgte auch diesmal die Einrichtung der Ausstellung, während der Katalog von Jacques Thuillier stammt, der hier die Summe seiner jahrzehntelangen Erforschung des Werks der drei Brüder zog und den gegenwärtigen Erkenntnisstand in meisterhafter Klarheit souverän darlegte. Seine Aufsätze (z. B. 1958, 1964, 1973) bilden die wichtigsten Forschungsbeiträge nach dem Kriege. Anders als La Tour waren die Brüder Le Nain nie in Vergessenheit geraten. Auch im 18. Jahrhundert sind ihre Werke in Sammlungen vertreten und kommen in Versteigerungskatalogen vor, und anders als bei La Tour setzt die Erforschung ihres Œuvre und ihre Wertschätzung schon in der Mitte des 19. Jahrhunderts ein mit den Forschungen Champfleurys (1849—1850, 1860, 1862, 1865), der nach der Zerstörung bzw. der Entfernung der religiösen Werke in den Kirchen von Laon und Paris während der Revolution immerhin von einem Hauptwerk, der „Schmiede des Vulkan“ (Kat. Nr. 30), ausgehen konnte, das im 18. Jahrhundert berühmte Sammlungen (Choiseul, Conti) passiert hatte, seit der Eröffnung des Louvre ausgestellt war und mehrfach gestochen wurde. Die „Tabaksrunde“ (Nr. 45), die 1844 auf der Versteigerung der Slg. des Kardinals Fesch in Rom und dann erneut 1865 auf der Versteigerung der Slg. Pourtalès in Paris auftauchte, galt damals als das Hauptwerk der Le Nain. 1869 ge-

langte die „Bauernmahlzeit“ (Nr. 28) mit der Slg. La Caze in den Louvre, der 1914 die „Bauernfamilie“ (Nr. 29) folgte, zwei Hauptwerke, die nun die Vorstellung von der Kunst der Le Nain bestimmten. Mit der Dokumentenpublikation durch Guiffrey (1876) wurde auch in der Archivforschung der lokale Charakter endgültig gesprengt. 1904 erschien in Paris posthum die Monographie von Valabrègue, und bald darauf manifestierte sich das Interesse an den Brüdern Le Nain auch außerhalb Frankreichs. 1910 wurde im Burlington Fine Arts Club in London eine weitgehend den Le Nain gewidmete Ausstellung eröffnet, die in zweifacher Hinsicht einen Markstein bedeutete: in der Katalogeinleitung versuchte Robert Witt eine Scheidung der Anteile der drei Maler, die dann von Paul Jamot übernommen und verfeinert wurde und für viele Jahrzehnte gültig schien und letztlich erst durch die jetzige Ausstellung grundsätzlich in Frage gestellt wurde. Zum anderen markierte die Ausstellung das zunehmende Interesse des internationalen Kunsthandels am Werk der Le Nain und den Beginn des Exodus vieler Bilder in die Vereinigten Staaten. Das Vorwort Robert Witts eröffnete die moderne Phase in der Forschungsgeschichte des Werks der Le Nain, die erste große Blütezeit zwischen den Kriegen, die vor allem mit dem Namen Paul Jamots verbunden ist, in den Ausstellungen Le Nain (1934) und „Les Peintres de la Réalité“ (1934) ihren äußeren Höhepunkt und in der Schenkung der „Rückkehr von der Taufe“ (Nr. 27) mit der Jamot-Stiftung an den Louvre 1941 ihr Ende fand. Begannen schon auf der Ausstellung von 1934 die bis dahin weitgehend unbekanntesten Bilder des neuentdeckten Georges de La Tour die Wirkung von Le Nain zu überstrahlen, so manifestierte sich seitdem die Verlagerung der Akzente ganz deutlich: 1948 erschien die große La Tour-Monographie von Pariset, das 300. Todesjahr von Antoine und Louis Le Nain verstrich unbemerkt. Die kleine Le Nain-Ausstellung in Reims 1953 blieb weit hinter der Pariser von 1934 zurück. Erst in den mittleren und den späten fünfziger Jahren setzte vor allem mit der Wiederentdeckung und Identifizierung der großen Altarbilder und Kapellendekorationen durch Bernard de Montgolfier und Jacques Thuillier eine neue Phase der Erforschung ein, die vor allem von Thuillier getragen wurde und in die jetzige Ausstellung einmündete.

Es sei nicht verschwiegen, daß die Faszination und der überwältigende Eindruck großartiger Geschlossenheit, wie er sich dem Besucher der La Tour-Ausstellung unmittelbar mitteilte, sich im gleichen Maße in der Le Nain-Ausstellung nicht einstellte: zu heterogen waren die Exponate, zu klaffend der Unterschied zwischen den riesigen Altarbildern einerseits und den Kabinettformaten der kleinen Interieurs, Pleinairszenen und Kindergruppen andererseits, zu offenkundig schließlich das Qualitätsgefälle zwischen einzelnen Exponaten und verschiedenen Gruppen.

Vorausgeschickt sei, daß Thuillier zwei Prämissen, mit denen die Le Nain-Forschung seit Witt und vor allem Jamot gearbeitet hat, den Boden ent-

zogen hat: die Geburtsdaten (Antoine 1588, Louis 1593, Mathieu 1607), die auf die Angaben von Reynes (1704), dem Sekretär oder Concierge der Académie Royale de Peinture in Paris, fußen, wurden nicht länger akzeptiert, vielmehr werden sie aufgrund der biographischen Daten der Eltern (Niederlassung des Vaters Isaak [1567/70—1636] in Laon vor 1592, Kauf der Lizenz eines königlichen Sergeanten [1595], Heirat wohl zur gleichen Zeit) auf ca. 1602—1610 hinausgerückt (nach der Geburt der älteren Brüder Isaak jr. und Nicolas). Zweitens versagt sich Thuillier eine (ihm derzeit unbeweisbar erscheinende) Scheidung der Malweisen der drei Brüder und die entsprechende Abgrenzung ihrer Œuvres, wengleich er zugibt, daß die Rekonstruktion Witts und Jamots vielleicht in den Grundzügen richtig sein könnte. In der Tat werden in der Dokumentation am Schluß der Ausstellung Makroaufnahmen von Details (Hände, Gesichter) verschiedener Bilder zu drei Gruppen zusammengestellt, deren jeweilige morphologische Eigenheiten und deren Pinselschrift beschrieben und charakterisiert werden: sie entsprechen im Grunde den alten Gruppen Antoine, Louis und Mathieu, ohne daß deren Namen genannt werden.

War einmal die gesonderte Gruppierung der drei Œuvres in der Ausstellung als illusorisch verworfen worden, so war erst recht eine chronologische Anordnung des gemeinsamen Œuvre der drei Brüder unmöglich. Zwar setzen sich die frühen Bilder der Kapelle der Petits-Augustins (1630—1632) stilistisch stark ab von der übrigen Produktion — so stark, daß jüngst Anthony Blunt (Burlington Magazine 120 1978, S. 874) diese Bilder (meines Erachtens zu Unrecht) ganz aus dem Œuvre hat ausscheiden wollen — und gibt es andererseits einige datierte Bilder in den frühen vierziger Jahren, doch ist eine kontinuierliche stilistische Entwicklung, eine organische Entfaltung, wie sie im Werk La Tours doch ablesbar und interpretierbar ist, allenfalls in Umrissen vermutbar. Zudem drängt sich die malerische Tätigkeit Antoinettes und Louis' auf 18 Jahre zusammen, etwa die Hälfte der Jahre, die La Tour zur Verfügung standen, und vom Spätwerk Mathieus, der seine Brüder um 29 Jahre überlebte, ist Entscheidendes (das 1654 datierte Altarbild in Laon) nicht erhalten.

So ergab sich zwangsläufig eine Aufgliederung nach Bildgattungen: Historien, Genreszenen, Einzel- und Gruppenporträts, wobei die Abgrenzung zwischen Genreszenen und Gruppenporträts fließend ist.

Die Historienbilder bilden in der Ausstellung den Auftakt. Sie umfassen einerseits mythologische und allegorische Darstellungen und andererseits religiöse Historien, vor allem die zwei großen Altarbilder aus Notre Dame und den Zyklus der Marienkapelle der Petits-Augustins. Daran schlossen sich die beiden großen Bauerninterieurs des Louvre sowie die anderen, etwas kleineren Interieurs und die Pleinairszenen an, die traditionell Louis zugeschrieben werden. Stieg man die Wendeltreppe zum Obergeschoß

empor, so gelangte man zunächst in die ihm vorgelagerte Rotunde, in der eine Gruppe problematischer, versuchsweise dem frühen Mathieu zugewiesener Bilder untergebracht war. Im mehrfach gegliederten Hauptsaal folgten dann die wenigen, durchweg umstrittenen Einzelporträts (Nr. 37—39) und das ebenfalls vieldiskutierte echte Gruppenbildnis, die „Akademie“ (Nr. 44). Links vom Eingang öffnete sich ein größeres Kabinett, in dem die traditionell Antoine zugeschriebenen kleinformatigen Genreinterieurs, Gruppenporträts, Familienporträts, Kinderszenen, daneben aber auch Szenen wie die „Pontifikalmesse“ (Nr. 40) und das „Atelier“ (Nr. 42) zusammengefaßt waren. Diese Bilder gehörten verschiedenen Gattungen und Untergattungen der Katalogsystematik an und sind deshalb im Katalog auch an ganz verschiedenen Stellen zu finden. In der Ausstellung eigneten sie das durchgehend kleine Kabinettformat und die überwiegende traditionelle Zuschreibung an Antoine. Die Ausstellungsregie korrigierte also — wohl bis zu einem gewissen Grade zwangsläufig — die Katalogsystematik in Richtung auf die traditionelle Scheidung der drei Œuvres. So schlossen sich an das Kabinett mit den Kleinformaten im Hauptraum des Obergeschoßsaals die sieben Bilder der sogenannten Seyssselgruppe und die mit ihnen verwandten Werke an — meist mittelgroße querformatige Bilder mit Genredarstellungen verschiedener Art (Interieurs und Szenen im Freien), Karten-, Würfel- und Trictracspieler, Wachsoldaten, tanzende Kinder, Mahlzeiten —, Bilder, die traditionell meist Mathieu zugeschrieben wurden und als Produkte seiner Tätigkeit nach dem Tode seiner Brüder (1648) angesehen wurden. Den großartigen Abschluß dieser Mathieu-Sektion und des Hauptteils der Ausstellung bildete — an der hinteren Wand des Saales im Durchblick schon von weitem zu sehen — die berühmte, 1643 datierte „Tabaksrunde“ (Nr. 45), der das kürzlich gereinigte, unvollendete Londoner Gruppenbildnis (der Gebrüder Le Nain?) (Nr. 46) zugesellt war.

Im zweiten Obergeschoß waren dann noch zeitgenössische Kopien erhaltener und verlorener Bilder, Werkgruppen dreier Nachahmer, von denen zwei hier erstmals mit Notnamen benannt wurden, sowie eine technische Dokumentation von Röntgen-, Infrarot- und Makroaufnahmen zu sehen.

Doch steigen wir wieder die Treppe herab und begeben uns zurück in den Hauptsaal des Obergeschosses: War in den hinteren Sälen des Untergeschosses bei den Bauernszenen der Gruppe „Louis“ eine gewisse stilistische und vor allem auch qualitative Homogenität gegeben, so bemerkte man im Obergeschoß ein Auseinanderfallen in stilistisch völlig disparate Gruppen und beträchtliche Qualitätsschwankungen: zwischen den Kabinettbildern der Gruppe „Antoine“, den mittelgroßen Genreszenen der Seyssselgruppe („Mathieu“), dem Meisterwerk der „Tabaksrunde“ von 1643 und dem rätselhaften Akademiebild, das der „Tabaksrunde“ nur in den Abmessungen gleicht, im

übrigen aber nichts von der malerischen Freiheit und Eleganz, dem „caravaggesken“ Licht und der unstabil-dynamischen Komposition der „Tabaksrunde“ hat, sondern in der feinmalerischen Präzision, in der zuständlichen Ruhe und Sorgsamkeit des bildparallelen Arrangements der Figuren viel holländischer wirkt. Es galt ursprünglich auch als Werk der holländischen Schule, wurde dann meist der Gruppe „Mathieu“, allerdings offensichtlich zu Unrecht, zugerechnet (zuletzt von Blunt 1970). Thuillier unterstreicht aber Sterlings (1956) Zuweisung an Louis und die Züge, die eher auf diesen weisen, ohne daß unseres Erachtens das Bild wirklich schlüssig und überzeugend mit irgendeinem anderen Werk des gesamten Le Nain-Ceuvre zu verbinden wäre. Thuillier hat denn auch mit Recht betont, daß das Bild eines der am meisten umstrittenen Werke sei, niemals „das Publikum ganz für sich gewonnen habe“. In der Tat lehnt Blunt (Burlington Magazine 1978, S. 874 f.) jetzt eine Zuschreibung an die Le Nain rundweg ab.

Gravierender, tiefgreifender, klaffender sind die stilistischen und qualitativen Unterschiede zwischen der Gruppe Seyssel und der „Tabaksrunde“: mag man die Lichtführung und Farbigkeit der meist taghellen Szenen der Seyssel-Genreszenen und diejenige der nächtlichen, von caravaggeskem, an Gerard Seghers erinnerndem Licht erhellten „Tabaksrunde“ für unvergleichbar halten, so fällt einerseits der Unterschied zwischen der trockeneren Malweise und Modellierung, den teilweise klobigeren, derberen Formen, besonders der Gesichtstypen, in der Seysselgruppe und der saftigeren, fließenderen Malweise, der weicheren Helldunkelmodellierung, der Eleganz der Szene der „Tabaksrunde“ stark auf, die gleichwohl die Herkunft von Caravaggios Matthäusberufung deutlich werden läßt.

Andererseits scheint die Malweise der überwiegend Mathieu zugeschriebenen „Tabaksrunde“ (1643) engstens verwandt mit der „Schmiede des Vulkan“ in Reims, die 1641 datiert, überwiegend, aber nicht durchgängig Mathieu zugeschrieben wurde, von Thuillier dagegen Louis. Der Ansicht Thuilliers, daß die malerische Faktur der „Schmiede“ derjenigen der Bauerngruppen (von Louis) nahestehe, vermag ich nicht zu folgen, gerade wenn man zudem an die noch subtilere Pariser „Schmiede“ („Louis“) denkt. Man hätte sehr gern die Reimser Mythologie von 1641 und die „Tabaksrunde“ von 1643 nebeneinander gesehen. Hier wirkte sich die Einteilung nach thematischen Gattungen nachteilig aus, zudem die Plazierung der „Tabaksrunde“ am Ende der Gruppe „Mathieu“, also der Seysselgruppe, nur deren Unvereinbarkeit erbrachte. Man hat meist die gegenüber den anderen Hauptwerken abfallende Qualität der Seysselgruppe damit erklären wollen, daß es sich um Werke aus den späteren Jahren Mathieus (nach dem Tode der Brüder Antoine und Louis) handele. Jean-Pierre Cuzin (Burlington Magazine 120, 1978, S. 875—876) hat nun jüngst eine Radikallösung des Dilemmas vorgeschlagen, nämlich die Seysselgruppe ganz aus dem Werk der Le Nain

herauszulösen und einem anonymen Nachahmer (dem „Meister der Spiele“) zuzuschlagen — eine Lösung, die die Lage sehr viel einfacher und übersichtlicher macht und zweifellos viel für sich hat.

Einen anderen, den Rezensenten allerdings nicht überzeugenden Radikaleingriff hat jüngst Anthony Blunt in seiner schon zitierten Rezension der Ausstellung (Burlington Magazine 1978, S. 874) vorgenommen, der den Zyklus der Marienszenen aus den Petits-Augustins abschreibt. Damit gelangen wir in den Bereich der (religiösen) Historien, d. h. zurück an den Anfang der Ausstellung. Den Auftakt bildeten die mythologischen Historien und Allegorien, nur drei Bilder, die kaum eine Aussonderung in einem eigenen Raum rechtfertigten: die schon erwähnte 1641 datierte „Schmiede des Vulkan“ aus Reims (Nr. 3), die 1971 vom Louvre erworbene, faszinierende, signierte „Allegorie des Sieges“ (unter der eine ganz andere, relativ weit durchgeführte Komposition verborgen liegt; Nr. 2) und die einzige andere erhaltene Mythologie im Werk der Le Nain, „Bacchus und Ariadne“ (Nr. 1), 1955 von der Galerie Heim ausgestellt und 1970 vom Museum in Orléans erworben, ein sehr hellfarbiges, blondes, in der Lichtführung und den Physiognomien sehr subtiles Werk, das sich ohne weiteres der ähnlich subtil feingliedrigen, hellfarbigen „Anbetung der Hirten“ in London (Nr. 5) und der „Geburt Mariae“ in Notre Dame in Paris (Nr. 12) vergleichen läßt, als deren Autor man sich eher Louis als Mathieu vorstellen kann. Tatsächlich hat man früher auch überwiegend Louis für das Bild in Notre Dame in Anspruch genommen und erst in jüngerer Zeit eine Beteiligung Mathieus erwogen. Die malerische Auffassung, die Modellierung, die Lichtführung, die Gesichtstypen, die Gewandbehandlung und die Farbigkeit sind in diesen Bildern ganz verschieden von denjenigen der „Schmiede des Vulkan“ und der „Tabaksrunde“. Hat man im Falle der „Geburt Mariae“ aus Notre Dame und verwandter Bilder (darunter der „Allegorie des Sieges“) mit Recht von Parallelen zu La Hyre und vor allem von Einflüssen Gentileschis gesprochen, so gilt letzteres keineswegs für die „Schmiede des Vulkan“ und die „Tabaksrunde“, also für die Gruppe „Mathieu“. Das „Bacchus und Ariadne“-Bild fügt sich also zwanglos der Gruppe „Louis“ ein, nur wirkt die Modellierung eigentümlich flach und papieren. Offenbar ist die Bildoberfläche stark retuschiert, ja man könnte fast fragen, ob es sich nicht um eine alte Kopie handelt. Ganz anders die kraftvolle, gleichwohl in der Lichtführung und Helldunkelmodellierung äußerst subtile „Allegorie des Sieges“, die sich von der „Schmiede“ stark absetzt und sich auch insofern als der Gruppe „Louis“ zugehörig erweist, als die grandiose Hintergrundslandschaft, ein zugleich realistisches wie visionäres Panorama einer nordfranzösischen Landschaft, auf die ähnlichen Landschaftsgründe in der Londoner „Anbetung der Hirten“, der „Magdalena“ (Nr. 13) und Pleinair-szenen wie der Leningrader Bauernfamilie mit Esel (Nr. 33) und der Washingtoner „Landschaft“ (Nr. 26) verweist.

Es war etwas verwirrend, daß die drei mythologisch-allegorischen Bilder, die aus der mittleren Zeit (ca. 1635—1641) stammen, im ersten Raum gehängt waren und daß man dann einen Sprung um fast zehn Jahre zurück zu den allerersten Anfängen der Le Nain machen mußte, im nächsten Saalkompartiment, das den großen Altar- und Kapellenbildern gewidmet war. Hätte man mit diesen frühesten Bildern, den vier erhaltenen (von ursprünglich sechs) Marienszenen aus den Petits-Augustins (1630—32), der weitaus altertümlichsten Werkgruppe, angefangen und hätte daran die anderen Altarbilder angeschlossen, die drei weltlichen Historien dagegen an anderer Stelle eingefügt, wäre die zeitliche und stilistische Entwicklung, wo sie wirklich einmal ablesbar ist, viel klarer geworden.

Der Komplex der ehemals sechs großen, hochformatigen Leinwandbilder mit Marienszenen, von denen vier erhalten, aber verstreut sind und hier erstmals wieder vereint wurden (Nrn. 4—7), sind die frühesten erhaltenen Arbeiten der Brüder Le Nain, kurz nach ihrer Ankunft in Paris und Etablierung in St. Germain-des-Prés (1629) entstanden und eindeutig altertümlicher, unvollkommener als alle anderen bekannten Werke. Sie entstanden für die Marienkapelle in der Kirche der Petits-Augustins, des Augustinerkonvents der Königin Marguerite, und wurden offenbar, wie das Wappen am Pult der Maria in der Verkündigungsszene zeigt, von Don Antonio Pimentel Barroso de Rovera, Marques de Mirabel, der 1630—32 spanischer Botschafter in Paris war, in Auftrag gegeben. Während der französischen Revolution wurden sie aus der Kapelle, wo sie zwischen den Fenstern angebracht gewesen waren, entfernt, zunächst in der Kirche deponiert und als Werke Philippe de Champaignes inventarisiert (1790). Unter der Restauration wurde der Zyklus verstreut.

Das „beste“, fortschrittlichste der vier erhaltenen Bilder, die „Anbetung der Hirten“, kam in den Louvre und galt dort bereits als Le Nain, die übrigen wurden auf verschiedene Kirchen in Paris verteilt. 1958 entdeckte B. de Montgolfier ihren Zusammenhang und ihre Herkunft, und Thuillier würdigte dann den Gesamtkomplex. Die Kompositionen, besonders der drei ersten Szenen (Tempelgang, Verkündigung, Heimsuchung), sind in altertümlicher Weise bildparallel-parataktisch. Der Figurenstil, besonders der Madonnenotyp, erinnert in der Tat an Philippe de Champaigne, der sich zur gleichen Zeit wie die Le Nain in Paris etablierte, und vielleicht an Vignon, doch schon in der Figur des Joachim im „Tempelgang“ und des Joseph in der „Heimsuchung“ ist etwas vom Realismus der Le Nain, von deren scharfer Modellierung in kaltem Licht, zu spüren. Am fortschrittlichsten ist zweifellos die „Anbetung der Hirten“, besonders die Figuren des knienden Hirten und der Magd hinter ihm, die im Gesichtsschnitt, in der Modellierung, im Helldunkel unmittelbar auf das Altarbild des Hl. Michael aus Notre Dame (Nr. 8) vorausweisen. Diese Verbindungen sind meines Erachtens zu eindeutig, als daß man mit Blunt jegliche Verbindung dieses Komplexes mit



Abb.1 Vittore Crivelli: Predellenfragment (Detail). Schweiz, Privatbesitz
(Foto: Schweiz. Institut für Kunstwissenschaft)



Abb.2 Domenico Tintoretto: Votivbild des Nicolò Giustiniani und des Admirals Marco Giustiniani. Schweiz, Privatbesitz (Foto: Gérard Zimmermann, Genf)



Abb. 3 El Greco: Bildnis des Kardinals Charles Guise de Lorraine. Schweiz, Privatbesitz (Foto: Gérard Zimmermann, Genf)

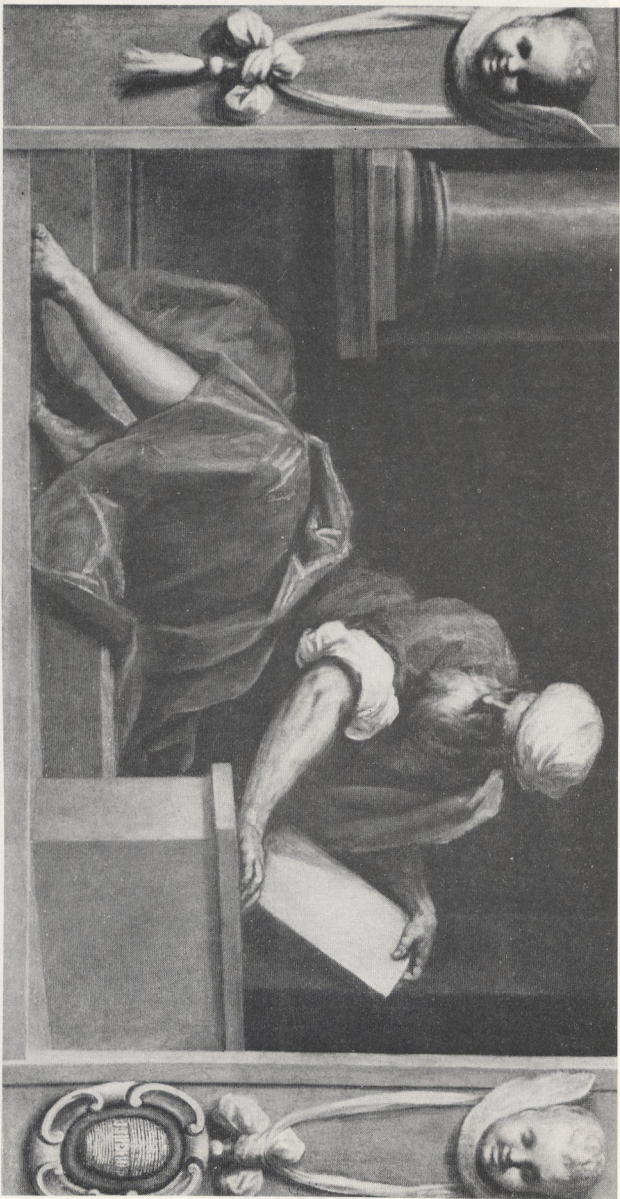


Abb. 4 Palma il Giovane: Ein Philosoph (Averroës), Schweiz, Privatbesitz (Foto: Schweizer. Institut für Kunstwissenschaft)

den Gebrüdern Le Nain leugnen könnte. Andererseits scheint es uns schwierig, mit Thuillier in den vier Bildern „nettement trois mains“ zu unterscheiden, eine „impressionistische“ Malweise („Antoine“), eine glattere „cherchant des volumes ronds et lumineux“ („Louis“) und eine „facture large et simple“ („Mathieu“). Aber wir stimmen mit Thuillier darin überein, daß der kräftig im Helldunkel modellierte und relativ breit und kraftvoll gemalte Hirte der „Anbetung“ und die jungen Schmiede in der Reimser „Schmiede des Vulkan“ sehr ähnlich sind („Mathieu“). —

Von der „Anbetung“ läßt sich, wie gesagt, die Brücke schlagen zu dem Altarbild der „Madonna, die dem Hl. Michael erscheint“ (Nr. 8), aus Notre Dame in Paris, das von Brice (1752) und Gueffier (1763) ebenfalls als Werk Philippe de Champaignes, 1812 aber bei der Transferierung nach Nevers als Le Nain genannt wurde. Hier ist das italienische, von Ludovico Carracci eingeführte und von Künstlern des ersten Jahrhundertviertels wie Lanfranco, Turchi, Borgianni u. a. benutzte Diagonalschema mit kniendem adorierendem und interzedierendem Heiligen und der Madonna auf Wolken benutzt, das Vouet (und Vignon) nach Frankreich einführte. Die Darstellung des Hl. Michael als kniender Adorant, der auf seine Waffen weist, wäre in Italien allerdings völlig ungewöhnlich und ist in dieser Haltung meines Wissens nie dargestellt worden. Hier ist nun nicht die robuste Kraft der Modellierung anzutreffen, wie sie die Hirten der „Anbetung“ („Mathieu“) auszeichnet, sondern eine Subtilität in der Lichtführung und Modellierung der Köpfe, die mit Recht an Gentileschi, La Hyre, Blanchard erinnert und im Werk der Le Nain an die „Allegorie des Sieges“ und an die noch subtilere, in der Lichtregie vervollkommnete „Geburt Mariae“, ebenfalls ein Altarbild aus Notre Dame, in dem man in neuerer Zeit meist ein Werk von Louis sah, während in neuester Zeit auch eine Zusammenarbeit Louis mit Mathieu gesehen wurde, für die es meines Erachtens keinen Anhaltspunkt gibt. Es fällt auch schwer, im Altarbild des Hl. Michael mehrere Hände zu erkennen, es sei denn die beiden obersten Putten mit den verwischten Konturen, die noch an diejenigen der Petits-Augustins erinnern. Die gleiche Verfeinerung der Modellierung und Subtilität der Lichtregie war offenbar auch in der „Hl. Familie“ ausgeprägt, die 1966 bei Christie versteigert wurde und seitdem verschollen ist (Abb. in Kat. S. 92) und, in extremer Weise, was die Durchlichtung und Verfeinerung der Formen, die auf Hellgrau gestimmte Hellfarbigkeit (stärkstens an Gentileschi gemahnend) betrifft, in der „Anbetung der Hirten“ in London. Zu diesen zuletzt genannten religiösen Bildern mittlerer Größe, meist querformatigen, für Sammler gemalten Werken (quadri da stanza), gehören meines Erachtens auch die Darmstädter „Beweinung“ (Nr. 14), entgegen Thuillier, der in ihr den möglichen Ansatzpunkt für die Rekonstruktion des *Ceuvres* von Mathieu sieht, und das „Emmausbild“ im Louvre (Nr. 10), das in der Rotunde unter den problematischen Bildern

einer bestimmten, später zu erwähnenden Gruppe hing (vgl. S. 193). Aus dem Rahmen dieser religiösen Bilder mittleren Formats fällt die Anbetung „Hévésy“ (Nr. 11) schon durch ihr größeres Format und den robusteren, schwereren Stil heraus, der an Jordaens erinnert und von der eben besprochenen Gruppe durchlichteter, subtil modellierter Bilder („Louis“) ebenso verschieden ist wie — entgegen Cuzin (1978) — von den kontrastreicher modellierten Nachtbildern („Schmiede des Vulkan“, „Tabaksrunde“). Wir neigen daher dazu, Blunt (1978, S. 874) zuzustimmen, der das Bild ganz ausscheidet.

Zum Abschluß dieser Sektion sei noch einmal betont, wie sehr sich unseres Erachtens die größere Gruppe der subtiler geformten und durchlichteten Bilder (Altarbilder aus Notre Dame, „Anbetung“, London, „Allegorie des Sieges“) unterscheidet von der Gruppe kräftigerer, kontrastreicher und bravouröser gemalter Nachtbilder („Schmiede des Vulkan“, „Tabaksrunde“), gleichgültig, ob man die Gruppen anders auf die drei Brüder verteilt. Dabei ist zu bedenken, daß Antoine, der älteste, 1629 als Meister in der Zunft von St. Germain-des-Prés aufgenommen wird und 1632 den Auftrag für ein offizielles Gruppenbild des Rats der Stadt Paris unterzeichnet und auch weiterhin das Atelier führt und nach außen repräsentiert und die Geldgeschäfte abwickelt, während Louis gar nicht in Erscheinung tritt. Noch 1638 ist nur Antoine maître peintre, Mathieu, der allerdings die Königin Anna von Österreich (vor 1643) und Kardinal Mazarin (vor 1649) porträtierte, nur peintre (seit 1633). 1648 im Todesjahr der beiden ältesten, nehmen sie an der ersten Versammlung der neugegründeten königlichen Akademie teil und werden aufgenommen. Bei ihrem Begräbnis werden sie mit dem Titel „peintre du Roy en l'academie“ genannt. Während ein größerer Teil der gerade besprochenen und durchweg undatierten Bilder der Gruppe Louis um 1635—40 entstanden sein wird, häufen sich nach 1640 die signierten und datierten Bilder. Die meisten Signaturen befinden sich auf kleinen und mittleren Formaten, Genrebildern, Mythologien und Gruppenporträts. Die Produktion scheint sich von offiziellen Kirchenaufträgen verlagert zu haben zu Bildern für Sammler, private Käufer, die wohl auch über Kunsthändler bedient wurden.

Die Genrebilder, die Bauerninterieurs mittleren und großen Formats und die meist kleinen Pleinairbilder, die durchweg als Werke von Louis gelten (bis auf den „Wirtshausstreit“ aus Cardiff, der nicht ausgestellt war und meist Mathieu gegeben wird: Nr. 22) und den eigentlichen Ruhm der Brüder Le Nain seit dem späten 19. Jahrhundert ausmachen, bildeten den zweiten großen Komplex im Erdgeschoß, im Anschluß an die religiösen Bilder, während die Kabinettbilder („Antoine“), die in der Systematik des Katalogs die erste Untergruppe der Genrebilder bilden, im Obergeschoß gezeigt wurden. In dieser zweiten Hauptsektion des Untergeschosses gab es kein beunruhigendes Qualitätsgefälle wie im Obergeschoß oder auch bei

den Altarbildern, keine gravierenden Probleme der Chronologie oder der Händescheidung. Stilistisch weitgehend homogen und auf fast durchgehend hoher Qualitätsstufe, überwiegend in den vierziger Jahren, in einer relativ begrenzten Spanne von kaum mehr als acht Jahren entstanden, vermitteln die Bilder dieser Sektion zweifellos auch dem großen Publikum den geschlossensten und stärksten Eindruck. Stilkritische Fragen treten hier zurück hinter denen des Inhalts. Wer sind diese Menschen, warum wurden sie so dargestellt, wie sie uns unverwandt und direkt anblicken, innehaltend bei ihrer Tätigkeit und unter dem Blick des Betrachters stumm verharrend, ihn auch erwartend und für ihn posierend? Thuillier hat auf die Verbundenheit der Brüder Le Nain mit ihrer Heimat Laon und der Picardie hingewiesen, die damals während des dreißigjährigen Krieges wiederholt verwüstet wurde, hat allerdings auch betont, daß eine sozialkritische Komponente der Kunst der Le Nain durchaus fremd sei, Mitleid oder Protest gegen das Elend der niederen Leute aus ihren Bildern nicht abzulesen sei, ebensowenig wie aus denen La Tours. Thuillier hat darauf hingewiesen, daß es den Inventaren des 16. und frühen 17. Jahrhunderts zufolge zahllose Darstellungen von fröhlichen Gesellschaften, Maskeraden, Zahnziehern, Bauerntänzen usw. auch in Frankreich gegeben habe, die allerdings zum größten Teil zerstört worden sein müssen, da kaum etwas erhalten sei. Er weist auf Tassels caravageske Szenen („Wahrsagerinnen“ u. a.) und auch auf die Bamboccianti Bourdons hin, der 1638 aus Rom zurückkehrte und dessen Bilder bald begehrt wurden, auf die Stiche von Brébiette und Mellan. Einerseits scheinen in den vierziger Jahren Genrebilder, wie sie die Le Nain schufen, wieder besonders in Mode gekommen zu sein, andererseits gab es nun, über 10 Jahre nach Vouets Rückkehr aus Rom, schon eine Schülergeneration (Le Sueur) von akademisch-klassisch ausgebildeten Malern, die die großen religiösen und weltlichen Aufträge in der *grande manière* kompetent ausführen konnten, während die Schwächen der Le Nain in Perspektive und Architektur sich in der Konkurrenz nachteilig ausgewirkt haben mögen.

Ikonographisch ein Sonderfall ist die „Schmiede“ (Nr. 30), eines der berühmtesten Bilder der Le Nain, bei dem deren Name auch im 18. Jahrhundert nicht in Vergessenheit geraten war und das, frühzeitig in den Louvre gelangt, im 19. Jahrhundert den Ruhm der Le Nain begründete. Haben die Le Nain bzw. Louis die Bauernmahlzeiten, Kindergruppen und Bauern bzw. Bauernkinder im Freien jeweils in mehreren Kompositionen abgewandelt, ist die „Schmiede“ ein Einzelfall in ihrem Œuvre, wengleich Thuillier darauf hinweist, daß das Thema als solches nicht unbekannt war (Stich von van Vliet von 1635). Es gab mehrere Schmiede in der Verwandtschaft der Le Nain in Laon und Paris, und es ist nicht ausgeschlossen, daß einer von diesen mit seiner Familie als Modell gedient hat.

Zweierlei sei hier festgehalten: ein Vergleich mit der 1641 datierten „Schmiede des Vulkan“ in Reims unterstreicht noch einmal in eklatanter

Weise, daß es sich um Werke zweier verschiedener Künstlerpersönlichkeiten handelt, von denen die für die Pariser „Schmiede“ verantwortliche die ungleich subtilere, sensiblere war. Die Feinheit der Nuancierung im Ausdruck der Gesichter und der Lichtregie sticht ab gegen die vergleichsweise doch derberen Helldunkelkontraste im Reimser Bild.

Zweitens ist auch in diesem Bild mit seinem sehr speziellen Thema das kompositorische Grundschema verwirklicht, das den Bauernmahlzeiten und anderen Interieurs zugrunde liegt: die Anordnung in einem flachen, unregelmäßig verschobenen Halbrund, mit der Gestalt eines sitzenden alten Mannes als abschließender Eckfigur.

Auf der gleichen außerordentlichen Qualitätshöhe und sehr ähnlich in der Lichtregie und Subtilität der Helldunkelmodellierung ist das Lenin-grader Bild der sogenannten „Kinderschule“, eines Interieurs mit zwei alten Bäuerinnen und ihren Enkelinnen, die einer Gruppe von Bettelmusikantenkindern zuhören, von denen eines Flageolett bläst und eines singt: man vergleiche das ins Licht getauchte Profil des Jungen ganz rechts mit dem Profil des Schmiedes. Ungewöhnlich ist hier das Verhältnis von Figuren und Innenraum, d. h. die Kontinuität und Einheitlichkeit des Innenraums, der die Figuren weit überragt und dessen Gliederung (hohes Fenster links, linke Türöffnung, Kamin, Türöffnung ins Freie rechts) die Abfolge der aneinandergereihten, still nebeneinander verharrenden Figuren begleitet und akzentuiert. Sehr ähnlich im Motivischen und in der Anlage ist das 1642 datierte Bild in Petworth (Nr. 26), das nach Thuillier eine Gruppe von stehenden Kindern in einer „creutte“ zeigt, einer jener Kalksteinhöhlen in der Gegend von Laon, die damals armen Leuten als Unterschlupf dienten. Unklar auch hier der soziale Status. Der Lokalität der Höhle nach (obwohl diese einen prächtigen Kamineinbau hat!) zu urteilen, müßte es sich um arme Leute handeln. Der fidelspielende Knabe scheint zerlumpt, das Mädchen im Profil rechts ist barfuß und singt vielleicht, das Mädchen mit dem Korb dagegen scheint einer sozial gehobeneren Schicht anzugehören. Links öffnet sich die Höhle in die typische Flachlandschaft, die, wie Röntgenaufnahmen zeigen, offenbar ursprünglich ganz durchgehend den Hintergrund bildete. Es sollte also ein Pleinair-Bild werden. In den ausgeführten Pleinairbildern sind die Figuren alle wesentlich kleiner im Verhältnis zum Bildganzen, in den anderen Interieurs, vor allem den großen Bauernmahlzeiten, sind sie wesentlich größer: etwa in dem Washingtoner „Bauerninterieur“ (Nr. 24), das in der härteren klareren Ausleuchtung und in der auf sandige Beiges und Grau gestellten Farbigkeit (darin vermutlich dem „Wirtshausstreit“ in Cardiff ähnlich, der allerdings nicht Louis, sondern Mathieu gegeben wird) von Werken wie der „Schmiede“ und dem Lenin-grader Bild wegführt, in der bedrängenden Nähe (dicht an der vorderen Bildebene) zu den großen Bauernmahlzeiten im Louvre hinführt, in der

eigentümlich gedrückten Proportion des Alten links dagegen zu gewissen Kabinettbildern der Gruppe Antoine.

In den berühmten, relativ großformatigen Hauptwerken dieser Gruppe, der 1642 datierten sogenannten „Bauernmahlzeit“ (Nr. 28) und der „Bauernfamilie“ (Nr. 29) füllen die meist sitzenden Gestalten das Bildfeld fast ganz aus, der Hintergrund verschwindet hinter ihnen fast (der wärmespendende Kamin als obligatorisches Ausstattungsstück allerdings fehlt fast nie). Das Bild der „Bauernmahlzeit“ wurde auch „Der wohlthätige Pächter“ und „Die Trinker“ genannt: ein älterer Mann in der Mitte, die Hauptfigur, hält sein Glas hoch und hält ein Messer an den Brotlaib auf dem Tisch, ein anderer links trinkt. Das ist alles. Die Hauptfigur, der ein Knabe mit der Violine aufspielen will, blickt, von dem ihm entgegenschlagenden Licht getroffen, nach rechts in die Ferne (seine Haltung und Bildfunktion erinnert von ferne an die des Matthäus in der Berufungsszene Caravaggios), der Alte rechts, der ergeben die Hände gefaltet hält und bekümmert, in sich versunken, dasitzt, schließt das unregelmäßige, leicht bildeinwärts geführte Halbrund nach rechts ab. Wird ihm, einem Bettler, zu dem der geigenspielende Junge zu gehören scheint, von dem deutlich vornehmer gekleideten Hausherrn das Glas gereicht? In den Physiognomien, im Ausdruck, in der fast monochromen Brauntonalität hat sich der Maler (Louis), falls wir es mit demselben zu tun haben, weit von der „Schmiede“ und der sogenannten „Kinderschule“ in Leningrad entfernt, obwohl dieses Bild in absoluten Zeitmaßen wohl nicht allzuweit von der „Bauernmahlzeit“ entfernt sein dürfte.

Bei der „Bauernfamilie“ (Nr. 29) stellt sich die Frage möglicher Rangunterschiede unter den Dargestellten nicht. Auffallend ähnlich ist bei allen Bildern dieser Gruppe das Verhältnis von großen, bewegungslos sitzenden, innehaltenden Hauptfiguren und den Hintergrundfiguren der Kinder, die von hinten hervorlugen, aus der Tür hereinkommen, vor einem Kamin stehen und sich an ihm zu schaffen machen.

Die auf dem Boden sitzende, aus dem Bild herausblickende Eckfigur des Knaben in der „Bauernfamilie“ verweist auf ähnliche Figuren in der Gruppe der Pleinairbilder, im „Bauernhaus“ in San Francisco (Nr. 35) und im Karlsruher Bild (Nr. 31). Eine ähnliche Eckfunktion hat die auf dem Boden sitzende Bäuerin mit dem Kind in dem berühmten, 1641 datierten Bild des „Heuwagens“ im Louvre (Nr. 34). In der Plastizität, Farbigkeit und Typik der Figuren entsprechen dieses Bild und dasjenige in San Francisco in verkleinertem Maßstab den beiden großen Bauerngruppen im Louvre.

Nur acht Pleinairbilder, meist in kleinen oder mittleren Formaten, sind erhalten, und Thuillier glaubt, daß sie in der Produktion der Brüder keinen großen Raum eingenommen haben. Gleichwohl sind es Bilder wie der „Heuwagen“ und das „Bauernhaus“, in denen die Le Nain am radikalsten mit der Tradition gebrochen haben und die wohl die Sensibilität des mo-

dernem Betrachters in diesem Jahrhundert am meisten angesprochen haben. Dabei ist die Variationsbreite in dieser Gruppe erheblich: relativ nahsichtig, fast kulissenhaft wie die verfallene Scheune und der Heuhaufen im Bild des „Heuwagen“ und das im hellsten Licht gleißende „Bauernhaus“ mit der großen Freitreppe, auf dem die Bäuerin mit dem Kind auf dem Arm steht und von fern zusieht, sehr fernsichtig, distanziert die weite, öde, karge Landschaft mit sehr kleinen Figuren von ziehenden Bettelmusikantenkindern in dem Bild in Washington (Nr. 36), eine Landschaft, die die weiten, in der Ferne hügelig begrenzten Ebenen der Picardie, wie sie im Hintergrund der „Siegesallegorie“ und ausschnittsweise im Altarbild des Hl. Michael und der Londoner „Hirtenanbetung“ auftauchen, zum beherrschenden Bildthema macht. Auffällig sind auch die Unterschiede in der Meistersung von Architektur, Perspektive, Hintergrundfiguren usw.: starke Verzeichnungen und Unbeholfenheiten im Landschaftsgrund der „Landschaft mit der Kapelle“ in Hartford (Nr. 32) und äußerste Sicherheit und Meisterschaft im „Bauernhaus“ in San Francisco, dem Katalog zufolge einem der spätesten Bilder der Reihe. Ob sich auch die relativ starken Unterschiede im Figurenstil aus der stilistischen Entwicklung eines einzigen (Louis, dem alle diese Bilder gegeben wurden) erklären lassen? Die sanfter modellierten Figuren der Bilder in Karlsruhe, Leningrad (Nr. 37) und Hartford stehen einander nahe und erinnern noch an die „Anbetung“ in London, an die „Schmiede“ und die Leningrader „Kinderschule“, während sich die stärker plastisch modellierten und dunklerfarbigen Figuren des „Heuwagens“ und des „Bauernhauses“ deutlich absetzen. Das Karlsruher Bild gehört zu den schwächeren Bildern der Gruppe, ohne daß man es deswegen gleich abzuschreiben braucht, wie dies Neil Mac Gregor offenbar tut (Rez. der Ausst. in: *The Connoisseur* 200, 1979, S. 151).

Von den Figuren der Landschaft mit der Kapelle in Hartford führt wiederum eine Verbindungslinie zu den „Drei Lebensaltern“ (Nr. 23) in London (im Obergeschoß ausgestellt) sowie den Kartenspielern im Louvre und im Besitz der englischen Königin (Nrn. 16, 17), das eine Bild miniaturhaft klein, auf Kupfer gemalt, das andere etwas größer, auf Leinwand gemalt. Sie führen uns ins Obergeschoß, zu den Kabinettbildern (Gruppe „Antoine“), welche Werke zweier Bildgattungen der Katalogsystematik umfassen: die „Kinderbilder“ aus der Gruppe der Genredarstellungen und die Gruppenporträts aus dem Bereich der Porträts. Auch in dieser durch das Kabinettdformat und durch ausgeprägte leuchtende Lokalfarbigkeit (vor dunklem Grund) gekennzeichneten Gruppe gibt es erhebliche stilistische und qualitative Unterschiede, die es eigentlich verbieten, alle Bilder einem Maler („Antoine“) zuzuschreiben. Das herausragende Meisterwerk ist bekanntlich das signierte Bild dreier junger Musikanten in Los Angeles (Nr. 15). Sehr fein, pastos und mit großer Sicherheit gemalt sind die Gewandpartien, die Gesichter sind subtil in der Zeichnung und lebendig im Ausdruck, sehr

stark und kräftig beleuchtet. Zweifellos kann es sich nicht um die gleiche Hand handeln, die die sehr viel sanfter und glatter modellierten, dunkel-farbigeren kleinen Kartenspieler (16, 17: Mathieu?) gemalt hat, aber auch kaum jene eigenartige Gruppe von Kindergruppen mit Ammen und Familienbildern, die zwar auch durch leuchtende Lokalfarbigkeit vor dunklem Grund gekennzeichnet sind, deren Kinderfiguren aber z. T. eigentümlich puppenhaft verquollen sind und deren begleitende, überwachende Frauen eigentümlich verkürzte, gedrungene, ja zum Teil verzeichnete Proportionen haben, wobei die Figuren ganz dicht aneinandergereiht und in eine flache Reliefschicht gedrängt sind (etwa bei Nr. 18 (1642), 20 (1642), 41 (1642), 43 (1647)): eine Gruppe von Bildern, die auffallenderweise sämtlich signiert und datiert sind und deren Autor bisher mit Antoine identifiziert wurde. In diesen Zusammenhang gehört schließlich noch die „Prozession“ (Nr. 40) und das „Atelier“ (Nr. 42), das vielleicht die vier Brüder Le Nain (mit dem Bildnis des Vaters Isaak) darstellt, jedoch ohne die vorher festgestellten gedrückten Proportionen und Verzeichnungen ist.

In der Rotunde, die dem Obergeschoß vorgelagert ist, waren schließlich problematische Bilder zusammengestellt, die Thuillier einer bestimmten Gruppe zuweist; sie stehen einer verschollenen „Hirtenanbetung“ nahe, deren Zuordnung zum Werk der Le Nain umstritten ist. Da ein Teil der Bilder schlecht erhalten ist und ein anderer deutlich unter dem im Untergeschoß eingehaltenen Qualitätsniveau liegt (Nrn. 58, 60, 61), war der Eindruck dieses Saales ästhetisch wenig befriedigend, der Saal war im Grunde nur für Spezialisten interessant.

Es handelt sich, wie gesagt, um eine Gruppe, die Thuillier um eine verschollene, im Katalog abgebildete „Hirtenanbetung“ zentriert, zu der zunächst offensichtlich eine ebenfalls verschollene, im Katalog abgebildete „Kreuztragung“ sowie eine stark beschädigte und restaurierte „Magieranbetung“ im Museum von Abbéville, die ausgestellt war (Nr. 57), gehören: eine Gruppe, die offensichtlich Bezüge zu den Le Nain hat, aber durch vielfigurige Kompositionen gekennzeichnet ist, deren Akteure — wie in der „Kreuztragung“ — in einer für die Le Nain völlig ungewöhnlichen, heftig agierenden Bewegung begriffen sind, wobei die Bewegungen der Körper und der Gewänder, die durchaus in einem „caravaggesken“ Licht modelliert sind, etwas Wellenförmiges, Schlingelndes haben, das von der Gravitas, der bewegungslosen Stille und Ruhe der Le Nain stark abweicht. Besonders die „Kreuztragung“ verwendet Eckfiguren und vom unteren Rand beschnittene Repoussoirfiguren, wie sie bei Vouet, Reni, Lanfranco vorkommen, während die Komposition insgesamt noch ein fernes Echo auf Raffaels Spasimo di Sicilia ist, — Anklänge aus Italien, die in dieser Weise bei den Le Nain sonst nicht vorkommen. Während Thuillier selbst die Mängel und die mediokre Qualität dieser Bilder eingesteht, verknüpft er mit ihr eine zweite Gruppe von Bildern, zu der er vor allem das

bekanntes „Abendmahl“ im Louvre (Nr. 62) zählt, das in der Tat die gleichen unruhig schlängelnden Gewandbewegungen, die gleiche dicht gedrängte Figurenanordnung, das gleiche fahle Licht und die gleiche kupferbraune Tonalität aufweist, aber nun auch eindeutig Le Nain'sche Physiognomien (vgl. Abb. im Kat. auf S. 289). Weniger überzeugen Zuordnungen wie die der Bostoner „Beweinung Christi“ (Nr. 59), die (entgegen Thuillier) mediokre Fassung (Kopie?) einer nicht unorginellen Komposition, des „Ecce Homo“ in Reims (Nr. 60) und des „Konzerts“ Landry (Nr. 61), das auch Blunt von dieser Gruppe abgerückt hat.

Thuillier greift seltsamerweise die These Sterlings von 1956 auf, der diese Bilder für Frühwerke Mathieus gehalten hatte. 1956 waren aber die Bilder aus den Petits-Augustins noch nicht bekannt. Thuillier räumt selbst ein, daß die Gruppe der „Anbetung“ stilistisch nichts mit den Bildern der Kapelle von den Petits-Augustins zu tun habe. Sie allerdings vor diese Kapellenbilder zu setzen, in die Zeit vor der Niederlassung der Le Nain in St. Germain-des-Prés, wie Thuillier vorschlägt, scheint mir absolut unmöglich, da die Gruppe bereits stilistische Errungenschaften einer caravagesk-vouettesken Modellierung und Lichtführung zeigt, die in den drei frühesten Bildern der Petits-Augustins absolut fehlen. Allerdings paßt die Gruppe der „Anbetung“ auch nirgendwo in die Entwicklung zwischen die Bilder der Petits-Augustins (und Notre Dame) und die datierten Bilder der frühen vierziger Jahre.

Während Blunt (1978) jede direkte Verknüpfung der Anbetungsgruppe bzw. der „Anbetung“ in Abbéville (Nr. 57) mit den Le Nain verneint und an einen holländischen Maler denkt, der in Italien gewesen sei und auf der Rückreise in Paris vielleicht mit den Le Nain Kontakt gehabt habe, findet Cuzin (1978, S. 876) einen anderen Ausweg, indem er die Gruppe für Spätwerke Mathieus hält, was zweifellos im Prinzip möglich ist, nachdem er einmal die Gruppe Seyssel aus dem Wege geräumt und dem Meister der Spiele zugeschrieben hat. Die Schwierigkeit ist, daß spezifische, von uns skizzierte Unterschiede zwischen der Kerngruppe einerseits und dem „Abendmahl“ im Louvre bestehen bleiben. Cuzin glaubt sie zu lösen, indem er im „Abendmahl“ das Meisterwerk des reifen Mathieu, vielleicht noch vor 1648 entstanden, sieht und die anderen Bilder der Anbetungsgruppe danach ansetzt und als Produkte eines zwar neuen, ausgreifenderen Stilwillens, aber auch nachlassender, degenerierender künstlerischer Qualität Mathieus begreift. Nachdem er einmal das Problem Mathieu gelöst zu haben glaubt, bleibt die Schwierigkeit der Scheidung der Hände von Antoine und Louis. Obwohl die Charakterisierungen der drei Brüder bei Du Bail (1644) und Leleu (Anfang 18. Jahrhundert, gedruckt erst 1822) in sich widersprüchlich sind, greift er, Thuillier folgend, Du Bail's Charakterisierung von Louis auf, der „kleine Bilder mit tausend verschiedenen Haltungen“ gemalt habe. Würde man dem folgen, ergäbe sich eine Umkehrung der bisherigen

Gruppierung: Louis wäre der Autor der Kabinettbilder, Antoine, der in der Tat geschäftsführender Atelierleiter bis zum Tode war, wäre der Autor der großen Gruppe „Louis“, also der Altarbilder in Notre Dame, der „Schmiede“, der „Allegorie des Sieges“, der Bauernbilder. Auch Cuzin sieht die „Tabaksrunde“ und die „Schmiede des Vulkan“ zusammen (sie m. E. fälschlich mit der „Anbetung“ Hévésy kombinierend), und auch er findet, daß diese Gruppe etwas abseits steht, was er aber wieder mit dem Hinweis relativiert, daß es sich um Nachtszenen handle. Letztlich beläst er diese Bilder in der Gruppe „Louis“ (oder, ihm zufolge, vielleicht „Antoine“, während meines Erachtens die Gruppe „Tabaksrunde“ — „Schmiede des Vulkan“ (und das Londoner Dreierporträt) nicht von der Hand („Louis“) sind, die die Altarbilder in Notre Dame, die „Schmiede“, die Leningrader „Kinderschule“ usw. gemalt hat. Und ich fürchte, daß sich das „Abendmahl“ im Louvre im Physiognomischen eher an die Gruppe „Louis“ anschließt. So sehr ich also mit Cuzins Spätdatierung der Anbetungsgruppe übereinstimme, so zweifelhaft erscheint mir deren Zuschreibung an Mathieu.

Sehr viel klarere Verhältnisse schließlich finden wir im zweiten Stock vor, wo Thuillier die Œuvres von drei (bzw. 4) Nachfolgern der Le Nain ausgebreitet hat, des inzwischen wohlbekannten Jean Michelin mit 6 Bildern, des hier erstmals abgegrenzten Meisters der Hauben (maitre des béguins) mit neun Bildern, des ebenfalls hier erstmals definierten Meisters der Umzüge (maitre des cortèges), dessen Werke früher Mathieu zugeschrieben waren („Umzug mit dem Hammel“: Philadelphia; „Umzug mit dem Ochsen“, Louvre, Picasso-Stiftung), dem man vielleicht auch das „Porträt eines Soldaten“ in Le Puy (Nr. 37) zuschreiben könnte, und schließlich ein Unikat, ein „Montalli.../IN.F.“ signiertes Bild der sieben Werke der Barmherzigkeit in Leningrad, dessen Signatur als Montallier (vielleicht Alexandre Montallier, der in den vierziger Jahren als peintre ordinaire du Roy genannt wird) gelesen wird.

Erich Schleier

REZENSIONEN

KURT WEITZMANN, *The Monastery of St. Catherine at Mt. Sinai. The Icons. Volume 1: From the sixth to the tenth century* (Princeton University Press 1976) XVII, 107 S. und 122 Tafeln, darunter 38 in Farbe. \$ 106.50

Das Interesse an Ikonen liegt heute nicht beim Fach Kunstgeschichte, sondern beim Kunsthandel. So kommt es, daß vielen Büchern über Ikonen etwas von Büchern über Teppiche eignet, nur, daß sie weniger genau sind, diesen Mangel aber durch einen Schuß Mystik und durch pseudo-theologische Erklärungen auszugleichen suchen. Ihr Objekt ist nicht die Ikone, die in einer geschichtlichen Entwicklung entstanden und Teil der Kunst ihrer Zeit und Umwelt gewesen ist, sondern eine Art Mumie der Ikone, die ihre