

Königinstraße von Skidmore, Owings und Merrill unter Beteiligung von Sep Ruf (1957–58) lassen aus heutiger Distanz Qualitäten erkennen, die das Signum einer überschaubaren, „abgeschlossenen ... Epoche der Baugeschichte“ tragen.

Bauten der Nachkriegszeit sind schon jetzt einem stärkeren Veränderungsdruck ausgesetzt als unsere „klassischen“ Monumente. Angesichts des vergleichsweise dichten Baubestandes aus der Nachkriegszeit könnte man sich zunächst auf die generelle Forderung des Gesetzgebers einlassen, daß „je kürzer der zeitliche Abstand zur Gegenwart ist, desto sorgfältiger bei der Auswahl verfahren...“ werden sollte (Einführung Denkmalschutzgesetz). Für die Erfassung müssen freilich noch differenziertere Kriterien erarbeitet, muß überhaupt das Material erforscht werden. Die Denkmalpflege, in ihren praktischen Alltagsgefechten ohnehin überlastet, kann dies nicht leisten. Sie wäre auf die Mitarbeit der akademischen Kunstgeschichte angewiesen.

Michael Brix

Auskünfte gaben freundlicherweise Ministerialrat Hans Heid und Professor Josef Wiedemann. – Klärende Hinweise sind Dr. Marion Wohlleben zu danken.

## Ausstellungen

### LA PEINTURE FRANÇAISE DU XVII<sup>e</sup> SIECLE DANS LES COLLECTIONS AMERICAINES / FRANCE IN THE GOLDEN AGE.

Ausstellung in Paris (Grand Palais), New York (Metropolitan Museum) und Chicago (Art Institute), 29. 1.–28. 11.1982 (Erster Teil)

Ende November letzten Jahres schloß in Chicago die große, bedeutende Ausstellung französischer Malerei des 17. Jahrhunderts aus nordamerikanischen Sammlungen, die in Paris begonnen hatte und wieder einmal den besonderen Rang der französischen Hauptstadt als Ausstellungsort unterstrich. Initiator war Pierre Rosenberg, der die Auswahl traf und den vorbildlichen Katalog schrieb. Es war die erste Ausstellung der Malerei des Grand Siècle seit der denkwürdigen, 1958 von Michel Laclotte im Petit Palais veranstalteten Schau mit französischen Beständen, die in veränderter Form 1960–61 in Amerika gezeigt wurde. Sie ordnet sich ein in Ausstellungstraditionen verschiedener Art: einmal ist sie ein weiteres Zeugnis französisch-amerikanischer musealer Zusammenarbeit und kulturellen Austausches. Sie bildet in gewisser Weise eine Fortsetzung der Rosenbergschen Ausstellung „Französische Zeichnungen des 17. und 18. Jahrhunderts aus nordamerikanischen Sammlungen“ (1972–73). Zum anderen gehört sie dem gerade in Frankreich neuerdings öfter praktizierten Ausstellungstyp an, der für eine künstlerische Epoche oder Kunstlandschaft eine Art Inventur der Bestände in einer fest umrisse-

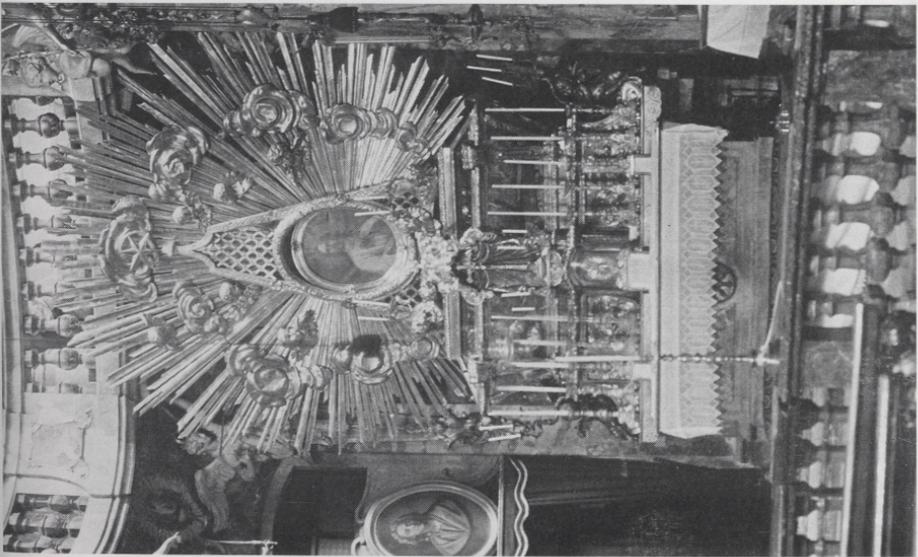


Abb. 1a München, Asamkirche. Hochaltar vor der Restaurierung (Marburg 615420)

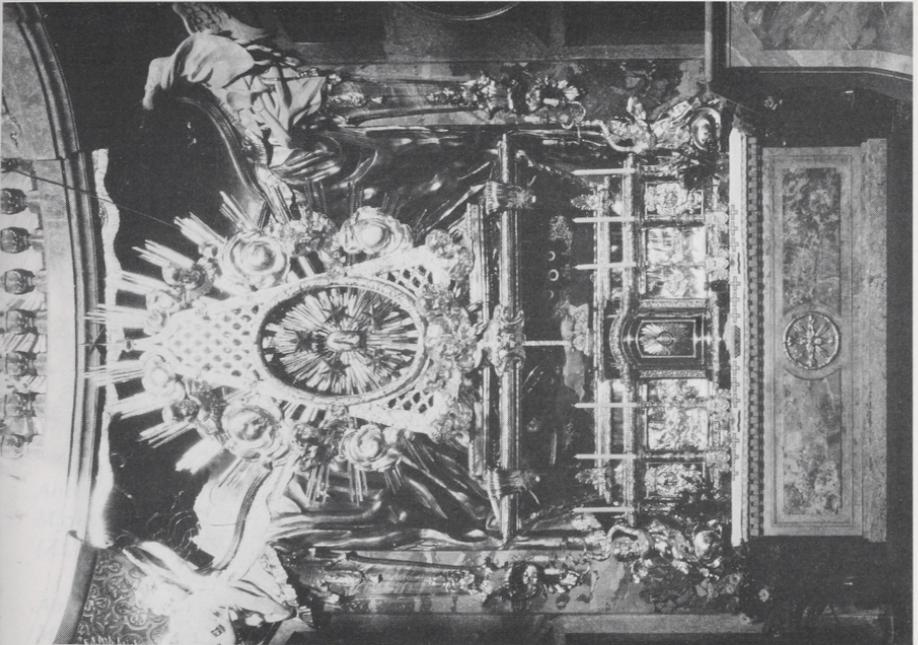


Abb. 1b München, Asamkirche. Hochaltar 1983 (ZI, Aufn.: M. Behrens)

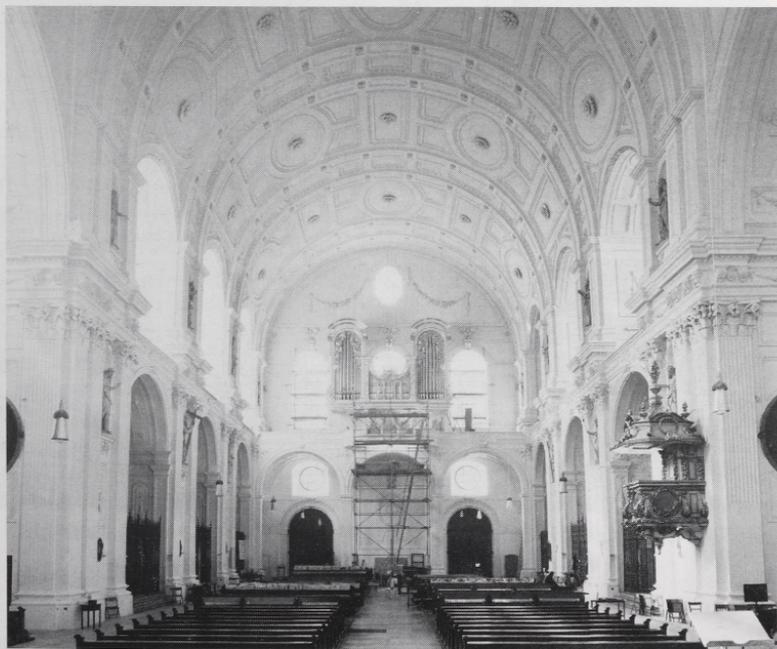


*Abb. 2 München, St. Michael. Fassadenwand im September 1946 (Marburg 202024)*



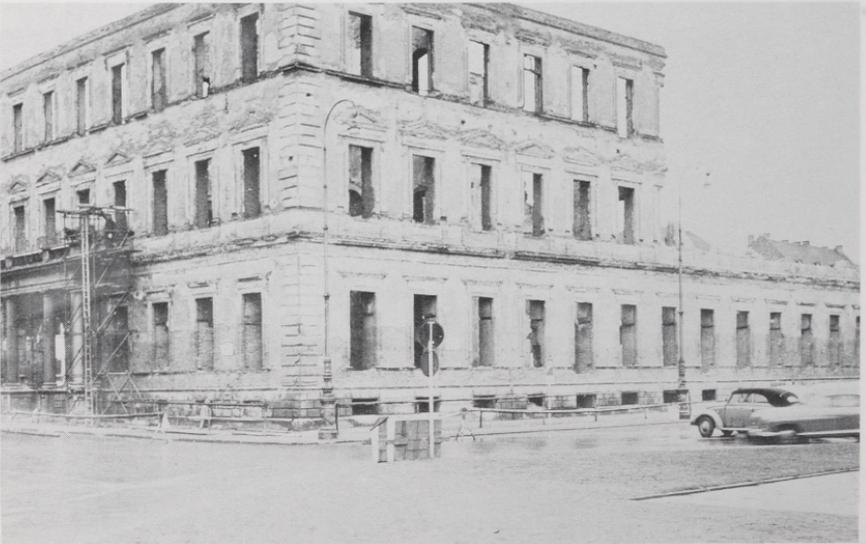
*Abb. 3a München, St.  
Michael. Inneres 1973  
(ZI, Aufn. M. Behrens)*

*Abb. 3b München, St.  
Michael. Inneres 1983  
(ZI, Aufn. M. Behrens)*





*Abb. 4a München, Odeon, Inneres 1951 (Archiv Wiedemann)*



*Abb. 4b München, Leuchtenberg-Palais während des Abbruchs (Archiv Heid)*

nen Region betreibt: zu diesem Typus gehörten bereits die von J. Foucart organisierten Ausstellungen „Le Siècle de Rembrandt“ (1971) und „Le Siècle de Rubens“ (1978), die jeweils die französischen Bestände aufarbeiteten und in einer Art Repertorium am Ende des Katalogs der Exponate zusammenfaßten. Auch bei monographischen Ausstellungen (z. B. Carle van Loo, Natoire) ging man dazu über, die gezeigte Auswahl im Katalog zu einem Gesamtoeuvreverzeichnis zu vervollständigen. Dies erscheint sinnvoll und legitim, wenn, wie in den zitierten Fällen, Katalog der ausgestellten Werke und Inventar streng voneinander getrennt bleiben und nicht vermengt werden (wie z. B. bei der Conca-Ausstellung, Gaeta 1981).

Auch in der hier besprochenen Ausstellung folgt einem Katalog von 124 Exponaten ein nach Künstlern alphabetisch geordnetes Inventar von insgesamt 530 Bildern (einschließlich der ausgestellten), von denen die 400 nicht ausgestellten sämtlich mit kleinen Abbildungen reproduziert sind. Damit wurde auf einem begrenzten Teilgebiet für die öffentlichen Bestände in den USA ein partielles Gegenstück zu dem von B. Fredericksen und F. Zeri 1972 publizierten „Census“ italienischer Gemälde in den USA geschaffen. Gewisse Inkonsequenzen wurden in Kauf genommen. Auch aus Privatbesitz sind einige Bilder ausgestellt und im Katalogteil ausführlich behandelt, im Repertoriumsteil wurden jedoch nur die öffentlichen Bestände erfaßt.

Von der Ausstellung des Petit Palais 1958 unterschied sich die jetzige nicht nur in der Beschränkung auf die Malerei, sondern grundlegend in der Abgrenzung der darzustellenden Epoche. Die frühere Schau war expansiver angelegt, sie erfaßte wirklich fast das ganze Jahrhundert: nicht nur die Epochen Richelieus und Mazarins, sondern auch die eigentliche Epoche Ludwigs XIV., die mit seiner Machtübernahme nach dem Tode Mazarins (1661) und mit der Administration Colberts begann. So waren 1958 unter den Historienmalern auch Lafosse, Jouvenet, Louis und Bon Boullogne und Antoine Coyppel vertreten, und die Porträtmalerei war bis zu Rigaud, François de Troy und Largillierre fortgeführt. Diese Maler waren 1982 mit Absicht fortgelassen worden, da „cette nouvelle génération ouvre la voie plutôt qu'elle ne clôt une époque“ (Rosenberg im Kat., S. 212). So schließt die Ausstellung im Bereich der figürlichen Malerei mit einem relativ frühen Werk Le Brun (1658–61 für Vaux-Le-Vicomte gemalt) und mit Mignards 1681 datierter „Samariterin am Brunnen“. Zwar war Le Brun Schüler Perriers und Vouets gewesen, und seine frühesten Werke stehen unter deren Einfluß, doch wurde er ja bekanntlich – und Mignard nach ihm – der erste und eigentliche Protagonist des style Louis XIV., der „französische Rubens“: insofern ist der Titel des 11. Schlußkapitels der Einleitung „Le Brun et Mignard: la fin d'une époque“ ein gewisser Widerspruch in sich. Die anderen Hauptmeister der Epoche Ludwigs XIV. waren mit der Begründung fortgelassen worden, daß ihre Werke den Auftakt zu der ebenfalls von Rosenberg organisierten und ebenso denkwürdigen Ausstellung „The Age of Louis XV“ (1975–76 Toledo, Chicago, Ottawa) gebildet hatten.

Andererseits war es klug, die Ausstellung nicht mit der spätmanieristischen bzw. flämisch dominierten Produktion der ersten beiden Jahrzehnte beginnen zu lassen,

obwohl das Inventar neben einem Werk Lallemands zwei Beispiele von Bellange (mit Fragezeichen) aufführt, deren Zuschreibung allerdings fraglich ist und von Cuzin (Burl. Mag. 1982, S. 530) bezweifelt wurde. Zwar ist im weiteren Verlauf in der Landschaftssektion ein Werk des Lothringer Spätmanieristen Claude Deruet zu sehen, doch den Auftakt bildeten Vignon und die französischen Caravaggisten, die in Rom z. T. schon seit 1614 und davor lebten, ihren caravagesken Stil aber um 1620 entwickelten und damals in die römische Kunstszene eingriffen.

Neben den Caravaggisten sind die großen Komplexe der Ausstellung Georges de La Tour, Poussin, Vouet und die Pariser Schule der Jahrzehnte 1630–60, die provinziellen Zentren, die Brüder Le Nain, Claude und die Landschaftsmalerei, das Portrait, das Stilleben und der Ausklang mit Le Brun und Mignard.

Wenn man von der historisch-politischen Situation ausgeht, so bezeichnet das Todesjahr Mazarins (1661) das Ende der dargestellten Epoche. Poussin starb 1665, Champaigne 1674, Dughet 1675. Den absoluten Endpunkt, von einigen Nachzählern wie Colombel und Verdier und Beispielen im Bereich der Stillebenmalerei abgesehen, bilden die Jahre 1681 (Mignards datiertes Bild) und 1682, das Todesjahr Claudes. Es handelt sich also um eine Zeitspanne von maximal 60 Jahren, ihr Kernbereich ist aber sogar noch kürzer. Gleichwohl ist der künstlerische Reichtum dieser Epoche, die Vielfalt ihrer Möglichkeiten und Aspekte enorm und kommt in der Ausstellung glänzend zur Geltung. Die Ausstellung bewies, daß bei Gesamtdarstellungen der künstlerischen Entwicklung einer Epoche ein Jahrhundert der maximale Rahmen ist, der noch eine sinnvolle Darstellung zuläßt, während man hierzulande leider gelegentlich noch jene unseligen Anthologien vom Typus „Vier Jahrhunderte Kunst in...“ veranstaltet, die nichts erhellen und deren oft nur kompilierende Kataloge gar keine neuen Einsichten vermitteln können. Im Katalog der hier besprochenen Ausstellung werden die sich aus dem neuesten Stand der Forschung ergebenden Fragestellungen herausgearbeitet, diskutiert, es wird Stellung bezogen, Lösungsvorschläge werden angeboten.

Die Beschränkung auf Werke aus amerikanischen Beständen macht die Sammel-tätigkeit amerikanischer Museen und Sammler zum Nebenthema der Ausstellung: es liegt nahe, die Situation in den USA mit der auf dem alten Kontinent zu vergleichen. Das Interesse von Sammlern und Museen in Amerika an der französischen Malerei des 17. Jahrhunderts reicht bis ins 19. Jahrhundert zurück, doch bis zum 2. Weltkrieg waren es (mit zufälligen Ausnahmen) nur wenige große Namen, die in den Museen vertreten waren: Poussin, Claude und die Brüder Le Nain. Wie sehr sich das Interesse und die Kenntnis des Grand Siècle nach dem 2. Weltkrieg erweiterten und intensivierten, erhellt aus der Tatsache, daß 103 der 124 ausgestellten Bilder von den Museen und Sammlern nach 1945 erworben wurden. Heute kann Rosenberg mit Recht feststellen, daß diese Museen „possèdent aujourd’hui pour tous les artistes importants du 17<sup>e</sup> siècle des toiles de la plus belle qualité“ (Connaiss. des Arts Nr. 360, Febr. 1982, S. 81).

Dies hängt zweifellos zusammen mit dem traditionell großen amerikanischen Interesse an französischer Kunst, vor allem des 18. und 19. Jahrhunderts, mit der all-

gemeinen Aufgeschlossenheit und dem generellen Nachholbedarf amerikanischer Museen an europäischer Kunst alter Meister sowie mit den engen Verbindungen des New Yorker Kunsthandels zu Frankreich – es sei nur der Name Wildenstein genannt –, es hängt aber natürlich auch mit dem allgemeinen wiedererwachenden und erstarkenden Interesse an der französischen Malerei des 17. Jahrhunderts zusammen, das dem an der italienischen und spanischen Barockmalerei parallel lief. Dieses wachsende Interesse an der Barockmalerei in den romanischen Ländern reicht natürlich Jahrzehnte zurück und hatte gerade in Deutschland erste Antriebskräfte: man braucht bloß an die erste moderne Poussin-Monographie von Otto Grautoff (München, 1914), an Walter Friedlaenders Buch über Claude Lorrain (ebd. 1921) und daran zu erinnern, daß es Hermann Voss war, der 1915 erstmals auf Georges de La Tour aufmerksam machte. Leider riß diese Tradition 1933 weitgehend ab.

Sieht man auf die Forschungslage nach dem zweiten Weltkrieg, so muß man trotz einzelner verdienstvoller Beiträge sagen, daß in der Breite gesehen die deutschsprachige Kunstgeschichte an der Erforschung der Malerei des Grand Siècle nur geringen Anteil hat. Dies gilt nicht für Architektur und Skulptur und auch nicht für Poussin, doch selbst hier ist festzustellen, daß die Zentren der Poussin-Forschung seit den letzten zwanzig Jahren England (Blunt, Mahon, zuletzt Whitfield und Brigstocke) und Frankreich (Thuillier, Rosenberg) sind. Wenn wir jedoch unseren Blick auf die malerische Produktion des 17. Jahrhunderts im ganzen lenken, so waren es neben der Pariser Poussin-Ausstellung (1960) und Lactottes Ausstellung von 1958 vor allem die Arbeiten Thuilliers aus den fünfziger und sechziger Jahren (in den Gesamtdarstellungen der beiden 1964 erschienenen Skira-Bände kulminierend), von denen die wesentlichen Impulse ausgingen, die von den amerikanischen Museen aufgenommen wurden. 1956 erwarb San Francisco zwei Frühwerke La Tours. 1960 folgte der spektakuläre Ankauf seiner „Falschspieler“ durch das Metropolitan Museum, heute befinden sich 11 La Tours (neben zahlreichen Kopien und Werkstattbildern) in amerikanischen Sammlungen, ein Drittel des Gesamtbestandes an authentischen Werken. Nur fünf (bzw. sechs) befinden sich in anderen Museen außerhalb Frankreichs (Lwow, Hampton Court, Middlesbrough, Berlin-West, Stockholm, Brüssel).

Die von Kopien und Werkstattbildern bereinigte Inventarliste der Werke Simon Vouets in Amerika umfaßt 12 Nummern, von denen acht ausgestellt sind. Bis auf zwei wichtige Werke aus ehem. Barberini-Besitz, die in Rom entstanden, handelt es sich durchweg um Werke der Pariser Zeit, deren dekorativer Schwung, höfische Eleganz, strahlend-festliche Farbigekeit – bei uns zuweilen als oberflächlich und leer abgewertet – gerade für jene attraktiv sein mußten, deren Vorstellungen wesentlich von der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts geprägt waren.

Von Vouets bedeutendstem Schüler und Nachfolger, Le Sueur, gibt es zehn repräsentative, wichtige Bilder. Ganz besonders reich ist aber Laurent de La Hyre vertreten, wohl der reinste Vertreter des „Pariser Attizismus“ (Thuillier), der – obwohl nie in Italien gewesen und Schüler des Manieristen Lallemand – strahlende

Helligkeit des südlichen Lichtes, wie er sie aus Vouets Bildern kannte, mit antikerer, kühler Klassizität der Formen und Kompositionen verband und eine Zwischenposition zwischen der barock bewegten dekorativen Kunst Vouets und Le Sueurs und dem strengen Klassizismus flämischer Prägung bei Philippe de Champaigne einnahm. Nicht zufällig schmückte ein Ausschnitt aus einem seiner seltenen großfigurigen Bilder, das 1973-74 im italienischen Kunsthandel auftauchte und das die Trustees des Art Institute in Chicago ihrem Museum 1976 zum hundertjährigen Jubiläum schenkten, den Umschlag des Pariser Kataloges und das Plakat. Seine „Allegorie der Musik“ von 1649, aus der Raumdekoration eines Hauses in Rouen mit der Folge der sieben freien Künste, war schon 1950 vom Metropolitan Museum erworben worden. Zwischen diesem Jahr und 1976 liegt eine ganze Reihe von Ankäufen anderer Museen, die sich in den frühen siebziger Jahren konzentrieren: Houston (1970), Detroit (1971 und 1973), Cleveland (1971). Farbige Reproduktionen prangen auf den Umschlägen der Museumsbulletins jener Jahre, in denen die Bilder zumeist von Thuillier und Rosenberg vorgestellt wurden, die seit langem eine Monographie vorbereiten. Von den dreizehn im Inventar verzeichneten Bildern sind fünf im Katalog behandelt, allerdings waren nur vier in Paris zu sehen, da Paris wegen des Ankaufs eines aus Frankreich illegal ausgeführten Poussin durch das Museum in Cleveland auf alle dortigen Leihgaben (La Hyre, Poussin, Valentin, La Tour) verzichtet hatte. Aber auch kleinere, unbekanntere, seltenere Meister werden in Amerika nicht vernachlässigt. Welches andere Land, außer Frankreich, weist gleich drei Bilder eines so unbekannteren, erst seit kurzem wieder „entdeckten“ und nicht uninteressanten Malers aus dem Vouet-Kreis auf wie Nicolas Chaperon (Chapel Hill, 1968; Dallas; Houston, 1971)?

Ein Blick auf den alten Kontinent ergibt weitgehend Fehlanzeige. Ein so vollständiger, qualitätvoller Überblick über die Malerei der Epochen Richelieu und Mazarins, wie er hier mit amerikanischen Beständen realisiert wurde, wäre sonst nirgendwo (außer in Frankreich selbst) zu bewerkstelligen gewesen: nicht in England, trotz der so überreichen Bestände an Werken Poussins, Claudes und Champaignes, und schon gar nicht in der Bundesrepublik. Die Malerei des Grand Siècle gehört gegenwärtig kaum zu den Sammelgebieten deutscher Museen, die, soweit sie überhaupt „alte“ Meister kaufen, bei Frankreich mehr das 18. Jahrhundert im Visier haben, das hierzulande allerdings immer noch mit den Augen der Brüder Goncourt gesehen wird (vgl. dagegen Vorwort und Einleitung zur neuesten Gesamtdarstellung von Ph. Conisbee, *Painting in Eighteenth Century France*, Oxford 1981). In den sechziger Jahren hatte zwar Jan Lauts in der Karlsruher Kunsthalle die Sammlung französischer Malerei mit bewundernswerten Ankäufen ausgebaut, doch zu einer so abgerundeten und vollständigen Repräsentation gerade der Zeit Mazarins, wie sie die Pariser Ausstellung bietet, ist es nicht mehr gekommen. Werke von Malern wie La Hyre, Stella, Perrier, Bourdon, Le Sueur fehlen. Mir ist von La Hyre in deutschen Sammlungen nur eine einzige Komposition bekannt, eine Heilige Familie, die 1926 als Geschenk in die Berliner Galerie kam, eine relativ schwache Version eines Bildes in Nantes und mit Recht weder ausgestellt noch in

den neueren Katalogen berücksichtigt. Die Berliner Galerie ist durch Kriegsverluste (Vouet, Le Brun) geschwächt und durch die Teilung (Poussin, Le Sueur) beeinträchtigt – Verluste, denen der Erwerb des bedeutenden frühen La Tour (1976) als Positivum gegenübersteht. Zweifellos gibt es bedeutende Werke von Vouet in Kassel, von Valentin, Bourdon und Le Sueur in München, – von Poussin und Claude ganz zu schweigen, doch um die „Schule von Paris“ der Zeit Richelieus und Mazarins zu sehen, wie sie die Pariser Ausstellung ausbreitete, müßte man schon nach Budapest oder Leningrad fahren.

Das Erstaunlichste an der Sammeltätigkeit der amerikanischen Museen ist, daß sie kaum eine entsprechende Abstützung an den Universitäten hat, – ganz anders als etwa auf dem Gebiet der französischen Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts und der italienischen und spanischen Barockmalerei, wo der intensiven Sammeltätigkeit der Museen eine ebenso intensive und fruchtbare Forschungstätigkeit entspricht. Es ist wahr, daß die erste moderne Vouet-Monographie von W. Crelly 1962 in Amerika erschien, hervorgegangen aus einer bei Walter Friedlaender am Institute of Fine Arts entstandenen Dissertation, und daß Marcel Roethlisberger seine Monographien über Claude Lorrain als Maler (1961) und Zeichner (1969) in Amerika geschrieben und publiziert hat. Doch haben diese Standardwerke kaum weitere Forschungen anderer Aspekte der französischen Malerei des 17. Jahrhunderts nach sich gezogen. Das Zentrum ihrer Erforschung, sei es der Periode Richelieu–Mazarin, sei es der Epoche Ludwigs XIV., liegt immer noch in Frankreich, von Ausnahmen abgesehen (vgl. z. B. die Studien von G. Fowle über Bourdon, von A. Salz über Le Sueur, von G. Davidson über Stella).

Um so mehr ist die Tätigkeit der amerikanischen Museen zu bewundern, in Rosenbergs Worten „une politique d'achat conduite avec sérieux et un véritable respect de l'histoire de l'art“ (Connaiss. des Arts Nr. 360, 1982, S. 79).

Der Ausstellungskatalog ist alphabetisch geordnet (mit jeweils beigegebenen kleinen Abbildungen zur Orientierung), doch sind ihm neun kurze Einführungskapitel vorgeschaltet, die im wesentlichen chronologisch (z. T. auch gattungsmäßig) die Entwicklung nachzeichnen und großzügig von sehr guten ganzseitigen, schwarz-weißen und farbigen Tafeln fast aller Bilder nach der Abfolge in der Ausstellung begleitet werden.

Den Auftakt bilden die Caravaggisten, Valentin, Regnier, Tournier und der frühe Vouet, deren Werke sich absetzten gegen die beiden Bilder Vignons an der Eingangswand. Vignon, einer der fruchtbarsten und meistbeschäftigten Maler zur Zeit Ludwigs XIII. und Richelieus, war 1617 (oder schon früher) bis 1623 in Rom und kehrte 1624 definitiv nach Paris zurück, drei Jahre vor Vouet. Sein „Hl. Ambrosius“ aus Minneapolis, aus dem wichtigen Jahr des Abschieds von Rom, 1623, zeigt im Zuschnitt des Halbfigurenbildes vor neutralem Grund, in den stillebenhaften Elementen des mächtigen Folianten, in der Lichtführung noch Anklänge an den Caravaggiokreis (kaum aber an die gleichzeitigen Bilder Vouets), doch in der male-rischen Faktur, in der delikaten Farbigkeit mit Lilatönen, Gold und Grün und im Morphologischen erinnert es eher an Borgianni, Bassetti und Feti. Das Bild der

Bob Jones University dagegen, „Esther vor Ahasver“, wohl nur ein Jahr später in Paris entstanden, zeigt keinerlei caravagesken Anklänge. In der statischen, frierartigen Komposition mit den kleinen Figuren, der bühnenhaften Räumlichkeit, in der filigranhaft strähnigen, funkelnd-glitzernden Malweise mit phosphoreszierenden Goldhöhlungen über einer eher venezianisch gestimmten Palette kehrt Vignon einerseits zur spätmanieristischen Kunst seines Lehrers Lallemand zurück, zugleich sind Anklänge an die toskanische Malerei der Zeit, auf die Paola Pacht Bassani hinweist, nicht zu übersehen. Dieser Stil prägt den größeren Teil der immensen Produktion Vignons.

Das Hauptstück der caravagesken Sektion war zweifellos die jüngst von Toledo erworbene große „Wirtshausszene mit Soldaten und einer Wahrsagerin“ von Valentin, ein Meisterwerk und eines der reichsten, gleichwohl nach Cuzin (1982) frühesten Exemplare jenes Bildtypus, den Valentin von Manfredi übernahm, weiterentwickelte, farblich und in der Ausdrucksskala bereicherte und differenzierte. Neben diesem Bild hatte Tourniers kargere und trockenere Wirtshausszene aus St. Louis einen schweren Stand.

Vouets caravageske, römische Phase war vor allem mit dem leider stark vergilbten und verschmutzten Hauptwerk des „Hieronymus mit dem Engel“ aus Washington vertreten, das aus Barberini-Besitz stammt, allerdings nicht in den frühen Inventaren oder gar Rechnungsbüchern vorkommt und vielleicht nicht in direktem Auftrag der Familie Urbans VIII. gemalt wurde, sondern durch einen der Kardinalnepoten vom Auftraggeber erworben sein könnte, wie es auch bei den Poussin-Landschaften in Berlin und Chicago (Nr. 91) der Fall ist. Da das Bild den Malereien der Alaleona-Kapelle (1623–24) oder selbst noch der Allegorie in der Kapitولينischen Galerie (vor 1625) nähersteht als der „Geburt Mariä“ in S. Francesco a Ripa (um 1620), würde ich eine Datierung um 1622–24 (Thuillier) für wahrscheinlich halten, eine Datierung vor 1620, vor der Reise nach Genua und Mailand, wie Rosenberg sie erwägt, für unwahrscheinlicher. Die beiden Bildpaare aus Hartford und Minneapolis können meines Erachtens nicht von Vouet selbst und auch nicht von der gleichen Hand stammen. Diese Auffassung vertreten auch schon Brejon–Cuzin 1973–74 und erneut Cuzin in seiner Rezension 1982.

Rosenberg räumt selbst die stilistische Verschiedenartigkeit der beiden Paare ein. Es ist richtig, daß die beiden Hartford Bilder der frühen „Mariengeburt“ in S. Francesco a Ripa unter allen Werken Vouets am nächsten kommen, doch sprechen die starke, ungebrochene Lokalfarbigkeit (Rot und Blau), die flache Ausleuchtung, die breite Modellierung mit harten, breiten Glanzlichtern und andere Charakteristika gegen die Autorschaft Vouets, dessen Mittel viel sensibler und flexibler sind. Eine Ähnlichkeit mit Vouets Neapler „Engeln mit Passionswerkzeugen“, wie sie Rosenberg beschreibt, der diese offenbar ähnlich früh ansetzt, kann ich nicht erkennen. Mir scheinen die Neapler Engel eher ans Ende von Vouets römischer Zeit (gegen 1626) zu gehören. Anders liegt der Fall bei den zwei Engeln mit Passionswerkzeugen aus Minneapolis, die sich nicht durch krude Robustheit, sondern durch ein Übermaß an Raffinement und Brillanz, etwa in der Wiedergabe

des Stofflichen und in der Lichtführung, von Vouets gesicherten Werken unterscheiden. Sie sind übrigens nicht auf römisch-neapolitanische Leinwand gemalt. Nicht erst in Paris, sondern schon in Rom war Vouet von Schülern, Nachahmern und Malern seines Umkreises umgeben, von denen wir nur wenige, etwa Claude Mellan und Charles Mellin, kennen. Die Tatsache, daß ein so stattliches Werk wie die Berliner „Toilette der Venus“ (bei Crellly 1962 noch als Vouet geführt), die sicher in Rom in Vouets unmittelbarem Umkreis entstand, immer noch namenlos ist, deutet auf eine erhebliche Dunkelzone, mit der wir rechnen müssen.

Der nächste Raum dieser Sektion bot Bilder des noch immer mysteriösen „Pensionante del Saraceni“, die früher als Werke Caravaggios galten, ferner Zuschreibungen an die ebenfalls mit Saraceni in engem Zusammenhang stehenden Guy François und Sebastien Leclerc sowie zwei erneut zur Diskussion gestellte Problemfälle, anonyme Bilder, die schon in Richard Spears Caravaggisten-Ausstellung in Cleveland 1971 vertreten waren: der faszinierende „Matthäus mit dem Engel“ aus Sarasota und das Memento Mori („Der Tod kommt zu Tisch“) aus New Orleans. Rosenbergs Hoffnung, das Rätsel des Bildes aus Sarasota möge sich auf der Ausstellung lösen, hat sich nicht erfüllt. Es scheint mir nicht, wie er meint, von der gleichen Hand wie der „Hieronymus“ der Galleria Corsini in Florenz zu sein, dessen Proportionen schlanker und ebenmäßiger sind und eher an den Valentin-Kreis denken lassen (Nicolson 1979: französisch), während die rustikal-derben Züge, die gedrungenen Proportionen und die etwas verquollenen Formen der Figuren in dem Bild aus Sarasota doch eher auf einen flämischen als auf einen französischen Künstler weisen. Jedenfalls sind mir die sehr charakteristischen morphologischen Eigentümlichkeiten seiner Figuren bisher noch in keinem anderen Werk wiederbegegnet.

Das „Memento Mori“ in New Orleans hat eine verschlungenere Zuschreibungsgeschichte hinter sich. Erst wurde unter wechselnden Namen eine Lokalisierung in Rom versucht. Spears (1971) zunächst von Rosenberg, Brejon-Cuzin und zuletzt von Nicolson (1979) übernommener Zuschreibung an Jean Du Camps (Giovanni Del Campo) ist insofern der Boden entzogen worden, als das Monogramm auf dem Vergleichsbild inzwischen anders gelesen wurde. Auch bildete sich in der Zwischenzeit eine Gegenströmung, die in dem Bild ein florentinisches Werk sehen will. Verschiedene Namen wurden genannt (Manetti, Paolini), zuletzt spitzte sich die Bestimmung auf den Namen Martinelli zu (zuletzt Cantelli 1978), während Mina Gregori noch jüngst (1981) die Zuordnung zur Florentiner Schule kategorisch ablehnte. Die Gesichtstypen, besonders der weiblichen Figuren (Cantelli Abb. 25, 43–45), sind bei Martinelli meist weicher, phlegmatischer, man traut ihm das Geschärfte und Aggressive des Ausdrucks, die Heftigkeit der Bewegung des Bildes aus New Orleans nicht zu, doch sind die Ähnlichkeiten mit Martinellis Bild in Pescia beachtlich.

Wir enthalten uns hier einer Stellungnahme, beziehen dagegen Stellung in einem ähnlich gelagerten Fall, wo eine bisher der Florentiner Schule zugewiesene, in mehreren Fassungen überkommene Komposition nun nach Rom lokalisiert und als rö-

misches Werk Vouets interpretiert wird: der „junge Flötenspieler“, dessen Exemplar in Los Angeles von Longhi und Gregori (1965) (vgl. J. Nissmann im Ausst. Kat. Florentine Baroque Art from American Collections, New York, 1969, Nr. 28) dem Florentiner Cesare Dandini zugeschrieben wurde, während E. Borea (1970) die Fassung in Florenz dem Florentiner Sigismondo Coccapani zuschrieb. Nach Florenz weist außerdem eine in der zitierten Literatur noch unbekannt, 1972 durch Vermächtnis in die Eremitage gelangte, von I. Linnik und S. Vsevolozhskaya 1975 publizierte Fassung, die auf dem Keilrahmen eine Inschrift aus der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts aufweist: „D’Orazio Fid.“ (d. h. Orazio Fidani, ein anderer Florentiner Maler). Dessen ungeachtet führt Rosenberg die Fassung in Los Angeles im Inventar des Katalogs als Kopie nach Vouet auf, allerdings mit einem Fragezeichen. Auch Cuzin (1982) stellte diese Bestimmung nicht in Frage. Brejon (Burl. Mag. Nov. 1982, S. 685–86, Abb. 30–31) stellt soeben fest, daß er die Fassung in Los Angeles schon 1977 stilkritisch als römisches Werk Vouets erkannt habe, wenn auch dies Exemplar wohl nur eine alte Kopie sei, und publiziert zur Stützung seiner Zuschreibung eine weitere Variante, die nur in einem anonymen, allerdings französischen Stich ohne Angabe des Malers vorliegt (im *Recueil des pièces facétieuses et bouffonnes de 1500 à 1630* des Abbé de Marolles). M. E. hat der Stich keine zwingende Beweiskraft. Mir leuchtet die Zuschreibung und Lokalisierung nach Rom nach wie vor nicht ein, ich bleibe in Übereinstimmung mit Gregori, Borea und Linnik bei der bisherigen Lokalisierung nach Florenz.

Weniger groß sind die Zuschreibungsdifferenzen bei dem sehr poetischen, ikonographisch ungewöhnlichen Bostoner Bild der „Beweinung des gesteinigten Stephanus durch Gamaliel und Nicodemus“, bei dem – trotz hypothetischer Annäherungen an Terbrugghen (Spear 1979) und Savonanzi (Volpe) – eigentlich nur strittig sein kann, ob es von Saraceni selbst (so Scott Schaefer, der Rezensent und, mit Einschränkungen, Nicolson 1979) oder von einem Schüler, Assistenten oder Maler seines Umkreises stammt. Ottani denkt an den Pensionante del Saraceni, Rosenberg stellte das Bild als Werk von Leclerc (mit Fragezeichen) aus und würde es am liebsten in die Lothringer Zeit dieses Saraceni-Schülers um 1622–23 (Nancy) setzen. Dagegen spricht aber, wie er selbst zugibt, die Provenienz aus dem Besitz der Familie Sannesi in Rom, für die das Bild höchstwahrscheinlich gemalt wurde. Auch Cuzin (1982) schließt die Zuschreibung an Leclerc aus.

Der dem Caravaggismus gewidmete Abschnitt kulminierte in der ausgestellten Werkgruppe Georges de La Tours, einem Höhepunkt der Ausstellung neben Poussin und der Schule von Paris. Mit sechs (in Paris fünf) Werken war La Tour glänzend repräsentiert, wenn auch einseitig: in Paris waren nur Tageslichtbilder vertreten, die späteren Nachtbilder, auf die sich zu Beginn der Wiederentdeckung sein Ruhm gründete, fehlten. Gleichwohl bildeten die New Yorker „Wahrsagerin“ und die kürzlich von Fort Worth erworbene erste Fassung der „Falschspieler“ ein Bilderpaar von geradezu gleißender Schönheit. Daß es sich bei beiden Bildern um bereits reife Werke des etablierten Künstlers aus den dreißiger Jahren handelt (obwohl wahrscheinlich einige Zeit zwischen den etwas früheren „Falschspielern“ und

der „Wahrsagerin“ liegt), wurde in der Ausstellung deutlich angesichts des stilistischen Abstands, der zwischen der kruderen, aufgerauhten Malweise des beträchtlich früheren „Bettlerstreits“ in Malibu und der geglätteteren Malweise der eleganten, farbig helleren Bilder aus Fort Worth und New York mit ihren regungslosen, wie innehaltenden Figuren besteht. Ob die beiden Einzelgestalten des Bauern und der Bäuerin aus San Francisco, die einzigen weit unterlebensgroßen Figuren in La Tours Oeuvre, wirklich ganz am Anfang stehen (d. h. noch vor dem „Essenden Bauernpaar“ in Berlin), mag man bezweifeln. So spät wie die „Falschspieler“ des Louvre, wie Cuzin (1982) offenbar erwägt, scheinen sie mir nicht entstanden zu sein. Wohl aber stimme ich mit Cuzin darin überein, das Bild des „Pfandleihers“ in Lwow nicht, wie bisher überwiegend geschehen, ganz früh zu datieren, sondern eher in die Nähe der „Falschspieler“ (vgl. Jb. Preuß, Kulturbes. 13, 1976, S. 237). Auch C. Wright in seiner Kurzmonographie von 1977 scheint von der Frühdatierung abgerückt zu sein, ebenso Brigstocke, der in seinem Aufsatz zur Pariser Ausstellung (Apollo Juli 1982, S. 10) das Bild in die frühen dreißiger Jahre datiert.

Erich Schleier

*(Fortsetzung im Maiheft)*

#### CLAUDE GELLÉE DIT LE LORRAIN 1600–1682

Ausstellung in der National Gallery of Art, Washington  
(17. 10. 1982–2. 1. 1983) und im Grand Palais, Paris (15. 2.–16. 5. 1983)

Zum 300. Todesjahr von Claude Lorrain bietet das Grand Palais in Paris bis zum 16. Mai eine Gedenkausstellung, die zuerst in der National Gallery of Art in Washington gezeigt wurde und von H. Diane Russell, einer dortigen Konservatorin, konzipiert wurde. Die einzige nennenswerte frühere monographische Schau war die von Michael Kitson 1969 für die Hayward Gallery in London organisierte. Im Louvre waren 1978 an die 100 Zeichnungen von Claude aus dem British Museum zu sehen. Die französischen Sammlungen selbst besitzen bekanntlich nur einen beschränkten Ausschnitt des Schaffens von Claude, der bei den Gemälden mit dem Jahr 1650 endet.

Die aus 50 Gemälden, 70 Zeichnungen und 73 Radierungen bestehende Schau ist sachgemäß präsentiert, die Gemälde im Erdgeschoß teils im Tageslicht, Zeichnungen und Radierungen vermischt im Obergeschoß, am Ende klanglos auslaufend. Die Bilder kommen, zumal auch aus der Distanz, zu sehr schöner Geltung. Eindrücklich sind die im Halbkreis angeordneten Spätwerke mit ihrer kühlen Farbgebung und ausgedehnten Räumlichkeit. Trotz der motivischen Beschränkung auf Landschaft stellt sich nirgends der Eindruck der Einförmigkeit ein. Dies ist auch der angemessenen Auswahl der Bilder zu verdanken, die alle Spielarten der Clau-