

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-

deschen Kunst zur Anschauung bringt. Gewiß fehlen die namhaftesten Werke wie die Altieri Claudes, der Parnass, das Goldene Kalb und die Bergpredigt, was nur verständlich ist; zu den Hauptwerken zählen im Grunde nur der frühe Europarab, zwei Hochformate des Prado, die Ansicht von Delphi und Jakob mit Laban. Doch sind manche der kleineren Bilder in ihrer Art nicht weniger vollendet. Über die Hälfte der Werke stammt aus amerikanischen Museen und Sammlungen, die heute 56 zumeist nach dem zweiten Weltkrieg erworbene Gemälde des Meisters besitzen; zehn kommen aus Frankreich, nur sechs aus England, wogegen 1969 fast alle damals gezeigten Werke in britischem Besitz waren.

Den schönsten Bildern eignet die Kraft, den Betrachter in eine magische Traumwelt zu versetzen. Nur stößt man sich auf Schritt und Tritt am Problem der Erhaltung. Infolge von Nachdunkelung der Grün- und Braunpartien und übermäßiger Restaurierungen sind viele Bilder nur noch ein schwacher Abglanz dessen, was ihr ursprünglicher Zustand gewesen sein muß. Besonders einige Frühwerke wie die Landschaften in Houston und St. Louis sind Ruinen, aber auch Spätwerke wie Egeria (in Neapel) und die Zweitfassung von Delphi (in Chicago). Die bloße Erwähnung dieses Sachverhaltes wird heute auch bei anderen Künstlern peinlichst vermieden und das ahnungslose Publikum dadurch letztlich irreführt. Das erste Exponat, die Flußlandschaft des Chrysler Museums, erweist sich mehr als je als eine zeitgenössische Nachahmung, deren Schwächen besonders in der rechten Hälfte offensichtlich sind. Dagegen führte die neuliche Reinigung der frühen Ansicht von Genua zu einer überzeugenden Datierung vor 1630. Die Brückenschlacht aus Richmond ist im Vordergrund bestimmt echt, im Meer jedoch übermalt und im Himmel wohl allzu radikal abgerieben.

Die Ausstellung enthält kein neues Material (mit Ausnahme zweier Radierungen). Ist der größere Teil der Bilder in Museen zugänglich, so bleiben die Zeichnungen dem Publikum weitgehend unbekannt. Auch auf diesem Gebiet stammt der Hauptanteil aus amerikanischen Sammlungen, wo er wiederum meist seit 1945 erworben wurde. Naturgemäß überwiegen die frühen Naturzeichnungen. Abgesehen von schwarzer Kreide sind alle vom Künstler verwendeten Mittel vertreten. Es wäre wünschenswert gewesen, einige Serien vorbereitender Blätter für gewisse Bilder zu zeigen; einzig für drei Bilder, die selbst nicht ausgestellt sind, finden sich hier je zwei Studien. Angesichts des Gesamtumfanges von 1200 Blättern hätte man m. E. eine ungleich stattlichere Wahl treffen können. Nicht eine Höhenfahrt, sondern ein allgemeiner Querschnitt ist hier geboten. Weshalb gleich vier der frühen, winzigen Skizzenblätter oder vier der rein vorbereitenden Zwecken dienenden Figurenstudien mit der Geschichte des Paris? Weniger als bei den Gemälden, und dennoch fühlbar, spielt auch in der Zeichnung der sehr unterschiedliche Erhaltungszustand mit, zumal im Vergleich mit der atemraubenden Qualität des Wildenstein-Albums, wovon hier nur vier Beispiele zur Schau stehen, am schönsten das Panorama des Sasso mit dem Flötenspieler, Nr. 40. Die einzige Zuschreibungsfrage stellt sich bei dem Blatt der Sammlung Ames, Nr. 27; Seite an Seite neben den Blättern von Chicago und dem Petit Palais erweist sich nun, daß es nicht von Clau-

de ist (und ebensowenig von Poussin). Bei den sog. Naturzeichnungen wird man sich des hohen Vollendungsgrades und der kompositorischen Elemente bewußt, was mich schon mehrfach vermuten ließ, daß die meisten, entgegen der üblichen Annahme, nicht vor der Natur entstanden, sondern im Atelier ausgearbeitete Kabinettstücke sind; das neulich bei Sotheby versteigerte kleine Skizzenalbum, von dessen Kritzeleien in der Tat viele vor dem Motiv entstanden, bestärkt diese Überlegung.

Die Abteilung der Radierungen ist zahlenmäßig die größte, im Gesamtschaffen Claudes jedoch ohne nennenswerte Bedeutung. Nach Robert-Dumesnil, Duplessis und Blum werden sie hier erneut katalogisiert und erstmals in den Zuständen gezeigt. Für den Spezialisten ist eine Darstellung auf solcher Breite neu und von hohem Interesse, im Zusammenhang einer Gesamtschau jedoch fällt ein derartiges Übergewicht gänzlich aus dem Rahmen, um so mehr, als nur bei vier Kompositionen beachtenswerte Veränderungen der Zustände auftreten. Die meisten der 51 Nummern sind in zwei, bisweilen in drei Exemplaren von überragender Qualität ausgestellt. Eine Reihe neuer Zustände wurden identifiziert. Doch läßt sich aus Claude kein Rembrandt machen, und das technische Experiment der Pinselätzung, Nr. 20, blieb schließlich ein Fiasko. Die Vignette mit dem Kopf des Täufers, wenn wirklich von ihm, ist ein belangloses Puzzle, während die nach Callot kopierten sechs Kupfer keinesfalls von Claude sind. Immerhin ist man dankbar für die erstmals gebotene Fülle dieses Materials.

Während die Ausstellung als solche eine Augenweide ist, will der schön aufgemachte Katalog weit mehr als ein Führer sein, wie dies heute so oft der Fall ist und nie befriedigt; Ausstellungskatalog und umfassendes Buch sind unvereinbar. Der Band enthält 23 Farbtafeln, eine Chronologie, Einleitung, Katalogteil (einschließlich eines Dutzends nicht ausgestellter Bilder und Zeichnungen), eine Auswahl kritischer Texte von Sandrart bis zur Gegenwart, eine Erörterung der Wasserzeichen von Catherine Nicholson, eine dem Oeuvrekatalog entnommene, von Larry Feinbert zusammengestellte Liste der Besteller, Konkordanzen und Bibliographie. Das Ganze ist mit großer Sorgfalt und Akribie erforscht und dargelegt. In vielen Einzelheiten gibt der Katalog über die Aufarbeitung der bestehenden Literatur hinaus neue Informationen und anregende Hypothesen.

Am positivsten ist die Bearbeitung der Radierungen zu werten: hier rechtfertigt sich die erstmalige, reiche Abbildung verschiedener Zustände, wodurch das Buch zu einem maßgeblichen Nachschlagewerk wird. Doch bleibt das ganze Kapitel dem technischen Detail verhaftet. Von einer Einordnung der Claudeschen Stecherkunst in die Graphik seiner Zeit ist mit keinem Wort die Rede (es fehlt der Vergleich mit dem einen, einflußreichen Stich seines Lehrers Wals, dem Schaffen der gleichaltrigen holländischen Italianisten oder anderen Veröffentlichungen von Festdekorationen, die viel reicher als die bescheidene Feuerwerksserie sind).

In der Besprechung der Zeichnungen und mehr noch der Bilder geht vor lauter Einzelheiten der Überblick ganz verloren. Das Licht ist nach wie vor die ergreifendste Qualität der Kunst von Claude, doch davon ist im einzelnen Eintrag nichts

zu lesen: kein Wort über den überwältigenden Sonnenaufgang im Hafenstein des Prado, über den Sonnenuntergang bei Sta. Marinella, Nr. 20, die rote Sonnenuntergangsstimmung im Bild von Ottawa, Nr. 32, oder die staunenswerte Erfindung des Sonnenscheibe durchquerenden Wolkenstreifens im ersten Bild von Delphi – alles Dinge, die in den übrigens zu schwarzen Abbildungen nicht erkennbar sind. Ist unterstellt, der Betrachter werde dies vor dem Original selbst wahrnehmen? Wozu dann ein ausführliches Buch? Die Texte bezeugen einen rein intellektualistischen Zugang, der oft im Kleinlichen und im Besserwissen verharret.

Die vier einleitenden Kapitel behandeln Claudes Schaffen im Überblick, die bisherige Forschung, Kennerschaft und Ikonographie. Anlässlich der beiden letzteren stellen sich die größten Bedenken ein. Mit bedeutendem, aber irreführendem Aufwand wird die frühe Chronologie in Frage gestellt – ein sinnloser Rückschritt, dessen fallhafte Widerlegung hier zuviel Raum einnähme. Nicht der geringste Beweis bestätigt die Theorie, wonach Claude anfänglich nicht der Reihe nach im Liber Veritatis gezeichnet, sondern die blaue bzw. weiße Papierfarbe berücksichtigt habe: weshalb hätte er in diesem Fall die stimmungshaften Sonnenuntergänge LV 6, 14, 31, 39, 44 und 46 auf weiße Seiten gezeichnet? Das 1634 datierte Dokument von Crescenzi bezieht sich m. E. nicht auf die spanischen Bilder von Claude und gibt deshalb kein Datum dafür ab. Das Marinella-Bildchen wird hier vor 1638 datiert (statt 1639, wie die Abfolge des Liber Veritatis anzeigt), weil es eines der vier in einem Dokument von 1638 genannten Kupfer der Barberini Sammlung sei; doch ist das Bild gewiß nicht mit jenen vier – uns unbekannt – Kupfern zu identifizieren. Die altüberlieferte Lesung 1631 für die Ansichten von La Rochelle und Susa ist nicht kurzerhand von der Hand zu weisen; die Lesung 1635 für das Bildchen in Nancy scheint mir unbestreitbar (ebenso der Bezug zu LV 1 verso), wogegen bei der Flußlandschaft in Boston Zweifel an der überklaren Signatur 1631 (statt 1637?) angebracht erscheint. Wo der Verfasserin ein Datum nicht genehm ist, wie 1643 für das Kupfer von Detroit (Nr. 11, in der Tat überraschend), wird es kurzweg als „störend“ beiseitegeschoben. Daß die Zeichnung 15 des Liber Veritatis die Radierung Nr. 20 wiedergebe, ist undenkbar. Zusammenfassend ist bis zu Kat.-Nr. 26 (Mosesfindung) die von Russell vorgeschlagene Chronologie völlig unhaltbar, auch wenn sie sich teils nur wenig von der bisher festgelegten unterscheidet. Dasselbe gilt von der Abschreibung der Madrider Anchoretin-Figuren, die in der Ausstellung fehlen, während andererseits das Problem der ausgestellten frühen Figuren nirgends angeschnitten ist.

Das letzte Kapitel versucht, zwei thematische Leitfäden im Werk Claudes zu eruieren: das Reisetema und die Musik. In romantischer Sicht werden Reisetemata wie die Flucht nach Ägypten und der Emmausgang als Gleichnisse von Zeitablauf und Lebensreise postuliert. In Wirklichkeit ist bei Claude noch nichts Zeitartiges zu erkennen. Gewisse Reisetemen stellen sich eo ipso durch den landschaftlichen Zusammenhang ein, ganz besonders auch bei den Hafenszenen; das war bereits bei Tassi nicht anders. Ebenso ist das häufige Vorkommen von Tanz und Flötenspiel nichts Neuartiges; diese Thematik erhebt sich aus dem bamboccesken

Realismus zur antiken Schäferidylle. Russells überfordernde Betonung der Musik als ein Claudisches Leitmotiv ist ein Holzweg, der zu nichts führt; Claude war kein Tizian. Ein Hauptanliegen der Verfasserin sind ferner die langfädigen ikonographischen Erläuterungen, die sich teils auf nicht ausgestellte Werke beziehen. Hier findet der Leser sowohl Gutes – wie etwa die Lesung von Dido und Aeneas in Karthago – als auch Schlechtes. Russell breitet viel Gelehrsamkeit aus und ruft von Klemens von Alexandrien über Katakombenmaterial, Patristik, den moralisierten Ovid und den Neoplatonismus bis zu Jung entlegenes Quellenmaterial auf, wobei jedoch oft an Claude und der konkreten Bestellersituation vorbeiarargumentiert wird. Schließlich gäben zahllose Einzelheiten zu Entgegnungen Anlaß. Alles in allem stellt der Katalog dennoch einen ernst zu nehmenden Beitrag zu Claude dar und erweitert unsere Kenntnis des Künstlers, ohne sie umzuwälzen, was auch nicht zu erwarten war.

Marcel George Roethlisberger

Rezensionen

Raum und Ausstattung rheinischer Kirchen 1860—1914 (Beiträge zu den Bau- und Kunstdenkmälern im Rheinland; Bd. 26, hg. von Udo Mainzer), Düsseldorf 1981. 287 S. mit 270 z. T. farbigen Abb.

Kaum ein Forschungsbereich der Kunstgeschichte wußte in den vergangenen Jahren so viel Interesse auf sich zu ziehen wie die Architekturgeschichte des 19. Jahrhunderts. Seit Alfred Kamphausens 1952 erschienener „Gotik ohne Gott“, Henry-Russell Hitchcocks 1958 erschienener Architekturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts oder Caroll L. V. Meeks „Italian Architecture 1750—1914“ (London 1966) sind die Publikationsfolge und die Beschäftigung mit der 19.-Jahrhundert-Architektur nicht mehr abgerissen. Auf die epochenüberglickenden Gesamtdarstellungen folgten Abhandlungen über einzelne Stilrichtungen des 19. Jahrhunderts und auf diese wiederum Baumonografien, Architekten- und Künstlerbiografien sowie Darstellungen einzelner Baugattungen. Die Aufarbeitung des Quellenmaterials durch Dissertationen, Habilitationsschriften oder freie Forschungsunternehmen wie etwa das der Fritz Thyssen-Stiftung hat in kürzester Zeit ein erstaunlich reiches und selbst für den Fachmann nur mehr schwer überblickbares Schrifttum zur Folge gehabt. Diese rasche und intensive Bestandsaufnahme tat allerdings not, da der Baudenkmälerbestand des 19. Jahrhunderts bereits heute stark reduziert erscheint. In diesem Sinne wird man auch weiterhin für Publikationen über die Baukunst des 19. Jahrhunderts dankbar sein müssen.

Vielleicht als Folge der sehr oft allzu großen Eile, mit der die einzelnen Publikationen erarbeitet worden sind, wurden Ausstattung und Dekoration der Architek-