

aber auch etliche verwirrende Spekulationen und Thesen bescheren. Wie die Katalogbearbeiterin in ihrer Einleitung betont, ist es nun ein Jahrhundert her, daß anläßlich der vierhundertsten Wiederkehr von Raffaels Geburtsjahr in den Publikationen von Müntz, Springer, Schmarsow, Morelli und Crowe und Cavalcaselle erstmals die Probleme um die Frühzeit des Künstlers und seine Lehre bei Perugino heftig diskutiert wurden, wobei immer mehr die bis dahin fast ausschließlich in Lithographien reproduzierten Zeichnungen Raffaels eine bedeutende Rolle zu spielen begannen, da sie nun über das Medium der Photographie plötzlich eine neue, allorts verfügbare Vergleichs- und Argumentationsgrundlage boten.

Heute wie vor hundert Jahren bedeutet „connoisseurship“ die Frucht langer, intensiver Studien innerhalb eines mehr oder weniger eng abgesteckten Spezialgebiets. Anders als vor hundert Jahren gilt solche Kennerschaft heute keineswegs mehr als der Inbegriff kunsthistorischer Bemühungen. Der oft geschmähte Experte sucht jedoch weiterhin das Forum der Öffentlichkeit, er braucht den Austausch von Beobachtungen und Erkenntnissen und auch den Streit der Meinungen. In unseren Tagen scheint sich allerdings für viele ihre Kompetenz nur zu bewähren, solange sie aufsehenerregend Neues gebiert. In dieser Hinsicht gehören die Texte des Ausstellungskataloges, die wie eine Hommage für Oskar Fischel anmuten, jedenfalls immer wieder die großen Leistungen früherer Generationen in der Erforschung der umbrischen Malerei und Zeichenkunst bewußthalten, eher zu den Ausnahmen.

Günter Passavant

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

Ausstellung in Paris (Grand Palais), New York (Metropolitan Museum)  
und Chicago (Art Institute), 29. 1.–28. 11. 1982 (Zweiter Teil)

Auf La Tour folgte, durch Querwände sorgsam abgeschirmt, Poussin. Ein abrupter Szenenwechsel: statt Lothringen nun Rom. Aus der reichen Fülle der 31 von ihm als authentisch anerkannten Werke in Amerika hatte Rosenberg elf Bilder (in Paris neun) ausgewählt, und zwar wie schon in seiner Poussin-Ausstellung in Rom und Düsseldorf eine Mischung von etablierten Meisterwerken und umstrittenen Bildern, die er zu rehabilitieren suchte, – eine Auswahl, die die ganze Entwicklung Poussins von der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre bis ans Ende der fünfziger Jahre dokumentierte. Es fehlten zwei der frühesten Bilder, der „Tod des Germanicus“ aus Minneapolis und das bisher umstrittene Clevelander Bild mit „Satyr, Amor und Venus“, das nach der Poussin-Ausstellung 1960 abgeschrieben und fälschlich Mola (Schaar 1961) zugeschrieben worden war, aber von Oberhuber (1974) und Rosenberg überzeugend rehabilitiert wurde, wenn auch Brigstocke (1982) sich ihnen nur zögernd anschloß. Den Platz dieser Bilder, d. h. die frühe, lyrisch-poetische, neovenezianische Phase Poussins, vertrat das wunderbare, für die

Ausstellung frisch gereinigte und sehr gut erhaltene Bostoner Bild mit „Mars und Venus“, ein besonders großes, anspruchsvolles Bild, dessen Auftraggeber jedoch unbekannt ist. Es war von Badt (1969) und Wild (1980) völlig zu Unrecht als Pastiche abgeschrieben worden. Ebenfalls dieser frühen Zeit vor und um 1630 gehören das oft ausgestellte Detroiter Bild „Diana und Endymion“ und, als spätestes der Gruppe, die aus der Sammlung Giustiniani stammende „Himmelfahrt Mariä“ in Washington an. Nicht nur Doris Wild (1971, 1980), sondern auch Thuillier (1961, 1974) hatte dies exquisite Bild aus dem Oeuvre ausgeschlossen und Mellin zugeschrieben. Doch spätestens seit der Ausstellung „Claude Lorrain e i pittori lo-renesi in Italia nel XVII secolo“ (Rom–Nancy 1982) dürfte es klar sein, daß zwischen den authentischen Werken Mellins und der vor allem von Doris Wild (z. T. aber auch von Thuillier) aus Poussins Oeuvre zugunsten Mellins ausgeschiedenen Werkgruppe kein Zusammenhang besteht. Ich schließe mich also Blunt, Mahon, Rosenberg und Brigstocke (Apollo 1982) an, die das Bild anerkennen, muß aber verzeichnen, daß Cuzin (1982) erneut die Zuschreibung in Frage stellt. Wenn Mellin ausscheidet, muß man allerdings fragen, welcher „Pasticheur“ in Rom vor 1638 (Giustiniani-Inventar) in der Lage gewesen sein sollte, ein solches Bild zu malen.

Die entwickeltere klassizistische Phase der dreißiger Jahre mit ihren vielfigurigen, bewegten Kompositionen, der kühleren Farbigkeit, der heftigen Gestik und festeren Modellierung der Figuren, war durch zwei für Richelieu gemalte Bilder repräsentiert, den berühmten, kurz zuvor in Edinburgh gezeigten „Triumph des Neptun“ aus Philadelphia (um 1634) und den von vergilbtem Firnis bedeckten „Raub der Sabinerinnen“ aus dem Metropolitan Museum (1634–35). Die sich um 1640 anbahnende beruhigtere, klassische Phase der vierziger Jahre vertrat wiederum ein Meisterwerk, die Chicagoer „Landschaft mit Johannes auf Patmos“, deren Auftraggeber (zugleich der des Berliner Pendants) vor kurzem nachgewiesen wurde, und ein umstrittenes Bild, die „Aufzucht des Jupiter“ aus Washington, die Rosenberg gegenüber Blunt und Thuillier zu rehabilitieren suchte. Gleichwohl fiel das Bild etwas ab, und Blunt (1982) hat es nach der Ausstellung erneut abgelehnt. Die reife und späte Zeit der fünfziger Jahre vertraten die „Heilige Familie mit neun Figuren“ aus Cambridge (1650) und die „Landschaft mit dem blinden Orion“ aus New York (1658).

Nach den überwiegend in Rom gemalten Werken der Caravaggisten und Poussins schloß sich die Malerei an, die seit der Rückkehr Vouets aus Italien 1627 und seiner Ernennung zum premier peintre du roi bis zu dessen Tod 1649 und darüber hinaus bis zum Tode Mazarins 1661 in der Hauptstadt entstand. Diese erste „Schule von Paris“, wie sie Rosenberg, gemünzt auf Le Sueur, La Hyre und Champagne, die Italien nie besuchten, nannte, bildete in gewisser Weise das Herzstück der Ausstellung. In jeweils großen Ausstellungen waren die Caravaggisten (1973–74), La Tour (1972), Poussin (1960, 1977/78) und die Brüder Le Nain (1978) schon gesondert präsentiert worden, doch die Pariser Malerei der dreißiger, vierziger und fünfziger Jahre war noch nie in dieser Vollständigkeit, Fülle und Qualität zu sehen. Und gerade hier konnte Rosenberg aus dem Vollen schöpfen, besitzen doch die

amerikanischen Museen Bilder von einer Qualität, wie sie manchmal selbst in Frankreich schwer zusammenzubekommen wäre (vgl. Rosenberg Kat. S. 146). Allerdings verbot es die beschränkte Ausstellungsfläche, die Pariser Produktion Vouets und Maler wie Perrier, Le Sueur und La Hyre so reich zu repräsentieren, wie es die amerikanischen Bestände erlaubt hätten. Ein zusätzlicher Raum und 10–15 Bilder mehr in diesem Kernbereich hätten der Ausstellung gut getan. Rosenberg unterteilt in zwei Gruppen. In der ersten faßt er die Maler zusammen, die wie Vouet in Italien gearbeitet haben, dort die verschiedenartigsten Einflüsse aufnahmen und später als Vouet nach Paris zurückkehrten: François Perrier, der in den Jahren 1625–29 Schüler Lanfrancos in Rom war, dann nach Frankreich zurückkehrte und bei Vouet arbeitete, 1635–45 erneut, nun selbständig, in Rom wirkte und dann endgültig nach Paris zurückkehrte, wo er in den letzten fünf Jahren seines Lebens zahlreiche bedeutende Werke schuf, von denen praktisch nichts mehr am Ort ist; Jacques Blanchard, der 1624–26 in Rom, 1626–28 in Venedig war und 1629 über Lyon (1635) nach Paris zurückkehrte; Sébastien Bourdon, zwanzig Jahre jünger als schon seit 1616 mit Callot in Florenz war und dann 1622–34 in Rom arbeitete, eng befreundet mit Poussin und von diesem beeinflusst, und über Venedig und Lyon (1635) nach Paris zurückkehrte; Sébastien Bourdon, zwanzig Jahre jünger als Stella, 1634 mit 18 Jahren in Rom und dort im Milieu der Bamboccianten arbeitend, in deren Art er auch zunächst nach der Rückkehr nach Paris 1637 zu malen fortfuhr, bevor er während Poussins Pariser Aufenthalt unter dessen Einfluß geriet; Jean Tassel aus Langres, der wie Bourdon 1634 in Rom im Kreise der Bamboccianten sich aufhielt, länger in Rom blieb, dann aber nicht in die Hauptstadt, sondern in seine Heimatstadt zurückkehrte.

Vouets dekorativ-gefälliger, barocker Stil der Pariser Zeit mit seinen hellen, festlichen Farben, den schwellenden, weichen Formen seiner Figuren und den lichtdurchfluteten Kompositionen kündigt sich schon in der 1626, kurz vor dem Aufbruch aus Rom, entstandenen und von Kardinal Francesco Barberini erworbenen „Heiligen Familie“ (San Francisco) in Tondoform, in halber Lebensgröße, auf Holz gemalt, an, einem Bild, das, bald berühmt, kopiert und gestochen wurde und z. B. in Le Sueurs „Heiliger Familie“ in Norfolk (Nr. 54) ein Echo fand. Die großen repräsentativen Kompositionen mit lebensgroßen Figuren waren durch die Allegorie „Saturn, Venus, Mars und Amor“ (Sarasota) und die „Toilette der Venus“ aus Pittsburgh gut, aber vielleicht nicht reich genug repräsentiert.

Perrier, der erste Lehrer Lebruns und 1648 eines der Gründungsmitglieder der Akademie, war mit einem einzigen, bisher unpublizierten, sehr schönen, charakteristischen Bild aus einer Privatsammlung in Princeton („Venus heißt den Flußgott Numcius, Aeneas von den Resten der Sterblichkeit reinzuwaschen“) vertreten, aus der zweiten römischen Zeit, im Figurenstil den Fresken des Palazzo Peretti nahestehend. Doch dürfte ein Werk schwerlich ausgereicht haben, um dem breiten Publikum einen nachhaltigen Eindruck von Perriers Kunst zu vermitteln. Schade, daß man – aus Platzmangel – darauf verzichtete, das bedeutende, von Longhi 1968 publizierte Bild aus der Sammlung Cook („Polyphem und Galathea“) zu zeigen,

das die Kress-Foundation in das abgelegene Lewisburg, Pa., verbannt hat. Außer diesen beiden Werken sind mir nur noch zwei weitere Bilder Perriers in den Vereinigten Staaten bekannt, „Bacchus und Ariadne“ der Sammlung Manning in New York (Abb. im Kat. der Ausst. „Vouet to Rigaud“, Finch College Museum of Art, New York, 1967, Nr. 11) und das bisher unpublizierte Fragment einer antiken Opferszene in New Yorker Privatbesitz, das hier vorgestellt sei (Lw., 141, 6 × 131,4 cm) (Abb. 2). Die vollständige, stilistisch und thematisch dem „Opfer der Iphigenie“ in Dijon nahestehende Komposition ist uns aus einer verkleinernden Kopie bekannt, die vor einiger Zeit im römischen Kunsthandel war und am 11. 11. 1980 bei Finarte in Rom versteigert wurde (Kat. Nr. 352, Nr. 48 als „scuola romana del XVII secolo“, 121 × 97 cm) (Abb. 3). Das Original muß ursprünglich über zwei Meter hoch gewesen sein. Es stellt ein Opfer zu Ehren von Bacchus dar, dessen Statue links im Hintergrund sichtbar ist. Bacchanten sind im Begriff, einen König, dessen Augen verbunden sind und der vor einem mit brennenden Scheiten bedeckten Altar kniet, zu töten. Im Vordergrund lehnt seine Krone am Altar. Wie mir Luca Giuliani mitteilt, könnte es sich – freilich nicht ohne ikonographische Ungeheimheiten – um die Bestrafung des Königs Lykurgos handeln, kaum dagegen um jene des Pentheus.

Reicher waren die seit langem besser bekannten und deshalb auch stärker in den öffentlichen Sammlungen vertretenen Bourdon, Blanchard und Stella repräsentiert: Bourdon mit insgesamt fünf Bildern, von denen leider die wunderbare reine Landschaft aus Providence in Paris fehlte. Sie zeigten den ganzen Radius seiner Kunst, seine Entwicklung vom Bambocciantenstil (Oberlin) zur poussinesken „Findung Mosis“ (Washington). Glänzend war Jacques Stella zu studieren, zunächst mit zwei eher kuriosen, früh, 1631, datierten, d. h. in Rom entstandenen, auf Marmor gemalten Bildern, die eine gewisse Verwandtschaft in den Figurentypen mit dem Stil des Giovanni Battista Speranza zeigen, und drei vielfigurige, anspruchsvolle Kompositionen, die den Stil Poussins der dreißiger Jahre reflektieren: die „Großmut des Titus“ aus Cambridge, ein Bild, das ehemals als Kaminstück im Schloß Richelieu diente, dem Sitz des großen Ministers, dessen offizieller Maler Stella 1635 wurde; der von Poussins Bild des gleichen Themas (Nr. 90) angeregte „Raub der Sabinerinnen“ in Princeton, dessen Zuschreibung von Blunt (1982) seltsamerweise bezweifelt, von Cuzin (1982) dagegen, sicher zu Recht, bestätigt wird, und das 1650 datierte, prä-neoklassisch wirkende „Urteil des Paris“ (frei nach Marcanton bzw. Raffael), das Charles Cunningham schon 1957 für das Wadsworth Atheneum in Hartford erwarb. Eher ein Gegenpol zu dem rigoros klassizistischen Stella ist die sensualistischere Kunst Blanchards, dessen Figurenstil durch zwei Meisterwerke, „Angelica und Medoro“ aus New York und die „Caritas“ aus Toledo, repräsentiert war.

Zwischen die Gruppe der Italienfahrer und diejenigen Meister der Pariser Schule, die auf eine Italienreise verzichteten, war eine kleine Sektion eingeschoben, in der die malerische Produktion in den provinziellen Zentren dokumentiert werden sollte. Lothringen war durch zwei große, wahrscheinlich in Neapel gemalte Archi-

tekturbilder von François Nomé (Monsù Desiderio), durch ein in Rom gemaltes Bild von Charles Mellin („Himmelfahrt Mariä“, Ponce) sowie durch die „Landschaft mit Amazonen“ von Deruet vertreten; die Provence durch Nicolas Mignard (tätig in Avignon), Reynaud Levieux (aus Nîmes), Jean Daret (zeitweilig in Aix) und den „Candlelight-Master“ (vielleicht Trophime Bigot d. J.).

Im Obergeschoß kam die zweite Malergruppe der Schule von Paris zu glänzender Entfaltung: je vier figürliche Kompositionen von La Hyre und Le Sueur, drei von Philippe de Champaigne. Le Sueurs Entwicklung konnte man von dem dekorativen Stil der Frühzeit (unter dem Einfluß Vouets, diesen aber an Raffinement und Delikatesse, auch im Koloristischen, übertreffend) zu dem kühleren, klassizistischeren Stil der reifen Zeit verfolgen: von den frühen „Meergöttern“ aus Malibu (um 1636–38; aus einer Folge von Bildern nach Polifilo) zu dem monumentalen Altarbild der „Verkündigung Mariä“ aus Mitry (1650; Toledo). Le Sueurs und La Hyres Bilder waren alternierend gehängt, so daß man ihre in manchem parallele Entwicklung gut ablesen konnte. Von La Hyre, diesem wohl interessantesten Maler der Pariser Schule, der poetischsten Begabung des Pariser Attizismus, hätte man sich noch weitere Beispiele aus dem reichen Fundus amerikanischer Sammlungen gewünscht, zumal das relativ frühe, 1636 datierte Oktogonbild der beiden badenden Frauen (Ponce) eher nur entwicklungsgeschichtlich interessant war (Einfluß der Schule von Fontainebleau). Doch entschädigte das Meisterwerk aus Chicago (vor 1639), das eine Szene aus dem 1638 aufgeführten Drama „Panthée“ von Tristan L’Hermite verbildlicht, was vielleicht in gewissem Maße die betont Bühnenräumliche Anordnung der Figuren erklärt. Die unbewegte Statuarik weist auf den Klassizismus der späteren Jahre voraus und trennt La Hyre von den gleichzeitigen Werken Vouets und Le Sueurs, doch die festlich-leuchtende, mit gesuchten, kostbaren Zwischentönen arbeitende Farbigkeit in südlichem Licht ist ein Element, das ihn auf dieser frühen Stufe noch mit diesen Meistern verbindet. Der spätere, sprödere klassizistischere Stil La Hyres, der ihn eher in die Nähe Champaignes und Stellas rückt, wurde durch das Hiob-Bild aus Norfolk (1648) repräsentiert. In diesem wie in zahlreichen anderen Staffeleibildern mittleren und kleineren Formats spielt die Landschaft eine zunehmend größere Rolle, die Figuren werden kleiner.

Champaigne als Figurenmaler war durch drei ausdrucksstarke, von großem Ernst der religiösen Aussage getragene Werke vertreten, die sich natürlich stark von dem Hedonismus und Sensualismus der Werke Vouets, Le Sueurs und Blanchards ebenso abhoben wie von dem antikisierenden Klassizismus La Hyres und Stellas: die wunderbar gemalte „Hl. Magdalena vor dem Kreuz“ (Houston), von äußerstem Raffinement in der Durchbildung der Details und der Modellierung der porzellanhaften Oberfläche des Inkarnats, das kleinere Halbfigurenbild des „Moses mit den Gesetzestafeln“ (Milwaukee) und vor allem das Bild des sterbenden Christus am Kreuz, im Mondlicht vor einer menschenleeren Landschaft mit Kastell und Pyramide im Hintergrund (Kansas City), ein Modello für das Altarbild der Kartause von Grenoble (1655). Rosenberg hat mit Recht die außergewöhnliche, ganz eigenwillige Interpretation des Themas hervorgehoben, gerade im Vergleich mit den Lö-

sungen Annibale Carraccis, Renis, Rubens', Van Dycks und Murillos. Außerdem war Champagne mit einer seiner relativ seltenen Landschaften mit religiöser Staffage (Ann Arbor) und mit dem berühmten, ganzfigurigen Porträt des Omer Talon (Washington) vertreten, das neben den ganzfigurigen Richelieuporträts sicher als das bedeutendste offizielle, ganzfigurige Portrait des Malers gelten kann. Diese beiden Werke waren Sektionen zugeteilt, die der jeweiligen Gattung, dem Portrait bzw. der Landschaft, gewidmet waren: an diesem Punkt schwenkte die Konzeption der Ausstellung von der historisch-stilgeschichtlichen zur gattungsspezifischen Darstellung um. So sah man in der Porträtsektion Bildnisse von Vignon, Regnier, Blanchard, Bourdon und das herrliche, fast an Sweerts gemahnende Porträt von Le Sueur in Hartford, das Sterling publizierte und Blunt (1982), m. E. zu Unrecht, eher für Vouet in Anspruch nehmen möchte; außerdem ein Kindergruppenbild von Pierre Mignard, datiert Romae 1647, dessen Dargestellte Rosenberg als die Kinder des Herzogs von Bouillon identifizieren konnte, der am Krieg von Castro an der Seite Urbans VIII. teilnahm: ein wichtiges Dokument der Porträtkunst in Rom, das zugleich den großen stilistischen Abstand zu Mignards Nachfolger Ferdinand Voet aufzeigt.

Die Gruppierung nach Gattungen ergab sich in gewisser Weise von selbst, insofern als sich die Stilleben und die zahlenmäßig große Gruppe der Landschaften (vor allem von Claude) naturgemäß als eigene Komplexe von der figürlichen Malerei abhoben. Auch die Zuordnung der ausgestellten Bilder der Brüder Le Nain zur Gattung des bäuerlichen Genre bot sich an. Die Stillebengruppe war relativ schmal, da, wie Rosenberg anmerkte, die Museen dies Gebiet eher vernachlässigten und private Sammler traditionell eher niederländische Stilleben sammeln. Ein Blick durch das illustrierte Inventar verdeutlicht dies: einige Meister fehlen ganz (Baugin, Picart). Unter den streng gebauten, sparsam bestückten Stilleben der ersten Jahrhunderthälfte ragen neben seltenen Malern Meisterwerke von Stoßkopf, Linard (beide aus dem Norton Simon Museum in Pasadena) und Louis Moillon (Chicago) heraus. Die Identität des bisher mysteriösen „P. Nichon“ wurde gerade von S. Laveissière (Burl. Mag. 1982. S. 704) aufgeklärt. Ein Prunkstilleben des Südfrenzen Meiffren Conte und ein üppiges Blumenstilleben des in Amerika sehr gut vertretenen J. B. Monnoyer repräsentierten die reicheren Stilleben der zweiten Jahrhunderthälfte.

Von den in der Landschaftssektion vertretenen Künstlern hatte Claude Lorrain als der bedeutendste naturgemäß den Löwenanteil mit 8 (in Paris 6) Bildern. Die große Claude-Retrospektive, die im Oktober 1982 in Washington eröffnet wurde und gegenwärtig in Paris läuft, hatte zweifellos die Auswahlmöglichkeiten für die hier besprochene Ausstellung beeinträchtigt. Infolgedessen war der Gesamteindruck hier insgesamt weniger befriedigend als in den anderen Teilen der Ausstellung. Pierre Patel, der Claudes Landschaftskonzeption in Frankreich fortführte, war mit zwei guten Bildern adäquat vertreten, Francisque Millet, der Poussins heroischen Landschaftsstil in Frankreich weiterentwickelte, mit zwei Meisterwerken aus Toledo und New York. Die Bedeutung dieses bekannten, aber vielleicht doch



*Abb. 1a Gaspard Dughet,  
Landschaft. Columbus/  
Ohio, Columbus Museum  
of Art*



*Abb. 1b Alessandro  
Turchi (hier zuge-  
schrieben), Maria mit  
Kind. Norfolk, Va.,  
Chrysler Museum of Art*



Abb. 2 François Perrier, *Bacchische Opferszene (Fragment)*. New York, Privatbesitz

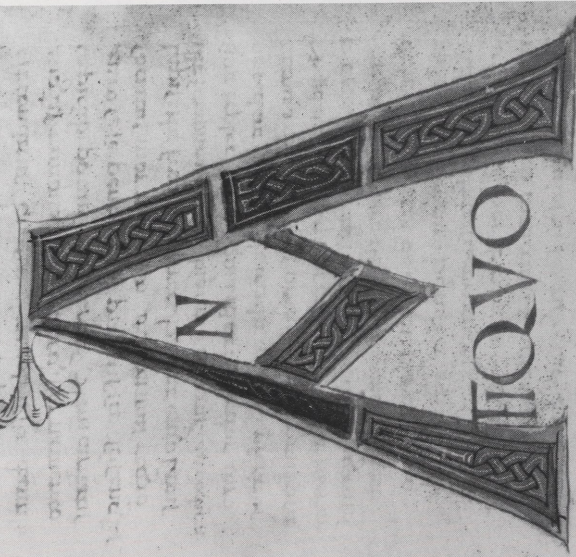




Abb. 3 Kopie nach Fr. Perrier, Bacchische Opferszene. Verst. Finarte Rom 11. 11. 80

EXPLICIUNT CAP LIB XXXIII

INCIPIB XXXIII



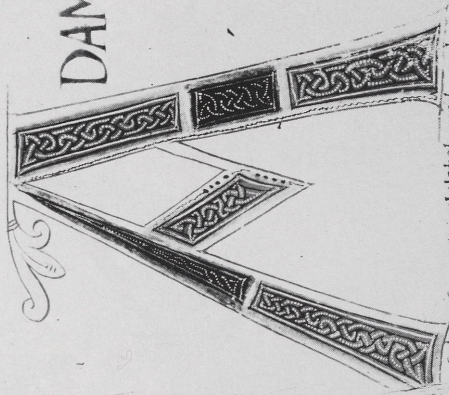
HOSTI QVISUBHEMETH NOMINEDOMINIA  
uoce deturbetur. Superbi quique tanto familiarius  
superbunt. quanto huius uitae succet sibus

Abb. 4a Paris, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 2213 (2), fol. 164v (Moralia in Job)

INCIPIT LIBER DABRIAM IN IDIST  
VERBA DIERUM. QUODEST PARALITOMENON

VII 6  
VIII

DAM



peb. enof. canan. malatabel. uari. enoch.  
mamale. Lamech. noe. sem. etiam. et aliter.  
in. h. uer. eth. gomery. magos. maeda. et aliam.  
dubal. gromof. tharf. forp. flugomer.  
if. enes. v. p. h. ar. ethogomi. h. u. a. u. n.  
u. u. h. u. b. eth. u. h. f. ethim. eth. lo. d. u. m.  
in. h. u. h. a. u. n. d. u. f. e. p. u. r. a. m. p. h. u. a. e. t. h. u. a. n.  
h. u. a. u. r. e. m. d. u. f. f. i. a. e. c. c. u. l. a. l. a. b. a. r. h. a. e. r. e. t. h. e.  
m. a. e. t. h. u. a. d. a. f. o. r. p. h. u. e. t. h. u. a. i. n. a. f. a. b. a.  
i. e. p. u. r. e. p. a. r. t. e. r. e. r. e. M. o. r. a. l. i. a. i. n. a. f. o. l. i. o.  
n. a. r. e. l. u. d. i. m. e. p. u. m. e. t. l. u. d. i. m. e. t. h. u. a. i. n. a. f. o. l. i. o.

Abb. 4b München, Bayer. Staatsbibl., Cbm. 13001, fol. 56 (Bibel Heinrichs IV.)

unterschätzten Malers, über den relativ wenig publiziert wurde, hat Rosenberg mit Recht betont. Dughet, von dem sich in Amerika zahlreiche Werke befinden und dem in den letzten Jahren zahlreiche Aufsätze (Boisclair, Bades, Heideman) und eine Ausstellung (Kenwood 1980) gewidmet wurden, war mit zwei relativ frühen, jedoch verschiedenartigen Bildern und einer späten, klassisch-beruhigten Tivoli-Ansicht vertreten. Das Inventar seiner in Amerika befindlichen Bilder sei um eine 1981 vom Museum in Columbus, Ohio, erworbene Landschaft aus der reifen Zeit ergänzt, die wir hier abbilden (Abb. 1a).

Neben Dughet, der ähnlich Poussin ausschließlich in Rom gearbeitet hat, ist der Schlachtenmaler Jacques Courtois, le Bourguignon, zu erwähnen, der ebenfalls vor allem in Rom arbeitete. Obwohl das Inventar zahlreiche authentische und typische Werke aufweist, wählte man ein Bilderpaar aus San Francisco, dessen Stil sich von dem des gesicherten Oeuvre etwas absetzt und in der Tat von Chiarini und Thuillier, vielleicht doch zu Recht, bezweifelt wurde. Der Erfolg und Einfluß von Courtois' Schlachtenszenen in Europa war bekanntlich groß, doch seine Nachfolge in Frankreich (Joseph Parrocel) konnte mangels Materials nicht dokumentiert werden. Auch der aus Brüssel stammende Adam Frans van der Meulen fehlte. Jacques Courtois' Bruder Guillaume, der von Cortona und Maratta beeinflusste, für Bernini in Rom tätige Figurenmaler, war ebenfalls abwesend, obwohl das Inventar zwei authentische, qualitätvolle Bilder aufführt (bei Nr. 7 muß es heißen: New Haven, Yale University Art Gallery, statt irrtümlich Princeton). Allerdings gehören sie in der Tat mehr der römischen als der französischen Kunstgeschichte an.

Im letzten Saal kehrte die Ausstellung zur historisch-chronologischen Darstellung zurück. Ein Frühwerk von Le Brun, ein berühmtes, 1681 datiertes Bild seines Konkurrenten Mignard sowie Bilder von Colombel und Verdier, die die Tradition Poussins bzw. Le Bruns fortführen, bildeten den Abschluß. Unter den Bildern, die das Inventar als Werke Mignards abbildet, ist (mit Fragezeichen) das Halbfigurenbild einer „Maria mit Kind“ (Norfolk, Chrysler Museum) (als Mignard gezeigt auf der Ausstellung „Vouet to Rigaud“, New York, Finch College, 1967, Nr. 33), das Cuzin (1982) mit Recht als „vielleicht überhaupt nicht französisch“ bezeichnet hat. Meines Erachtens handelt es sich um ein Werk von Alessandro Turchi (Verona 1578 – Rom 1649) (Abb. 1b). Zu vergleichen wären u. a. das Halbfigurenbild der „Madonna mit Kind vor einem Vorhang“, versteigert bei Finarte, Kat. Nr. 333, Rom 27. 3. 1980, Nr. 90, für den Madonnentypus die Altarbilder in Accumoli, (vgl. L. Mortari, Kat. d. Ausst. Opere d'Arte in Sabina, Rom 1957, Abb. 45), im Prado („Flucht nach Ägypten), in der Brera (Madonna della Neve, Kat. Nr. 102), und, für das Christkind, die „Madonna mit dem hl. Rochus“ in Schleißheim.

Erich Schleier