



109 Jean-Jacques de Boissieu

Jean-Jacques de Boissieu

Lyon 1736 – 1810 Lyon

109 *Der Weinkeller*

Pinsel und Feder in Bister

25,1 × 38,6

Stichlöcher in allen vier Ecken und kleine Einrisse an den Rändern rücks. hinterklebt; Knickfalten
 Bez. rücks. u. l. in Blei: Aus der Verlassenschaft des Malers Moriz Clima, gest. Juli 55 25 J. alt. von Boissieu, der es auch gestochen. F. W. Fink; in der Mitte: franck 861
 Prov.: Slg. F. W. Fink, 1796–1861 (Stempel L. 928);
 Slg. Franck, 1808–1884 (Stempel L. 947); Slg. Oetel;
 Slg. Nitzschner (Kat. II A 27)
 Slg. N. 55 Photo X 2265

Ein weitgespannter steinerner Flachbogen, an dessen linken Stützpfeiler eine Faßleiter gelehnt ist, rahmt den schrägen Einblick in einen Kellerraum. Im vor-

herrschenden Dunkel ist nur die rechte Begrenzungswand mit zwei weiteren Bogenunterzügen auf vorspringenden Wandpfeilern erkennbar, stärkeres Streiflicht aus einer verdeckten Lichtquelle am linken Bildrand modelliert dagegen kontrastreich die Formen und Oberflächen zweier stehender offener Holzfässer zur Linken und dreier auf Balken lagernder gefüllter Weinfässer zur Rechten der leeren Bildmitte. Die Größe der Fässer nimmt jeweils zur Tiefe hin zu, auf dem mittleren der vollen Fässer steht ein Weinkrug.

Jean-Jacques de Boissieu war einer der begabtesten unter den Künstler-Amateuren des ausgehenden 18. Jahrhunderts (vgl. auch Kat. Nr. 181). Zunächst in seiner Heimatstadt von den Berufskünstlern Lombard im Zeichnen und J. Ch. Frontier im Malen angeleitet, tritt er ab 1759 mit Radierungen in der Art seines Freundes Hubert Robert auf. Bereits 1761

ändert sich jedoch sein Stil, eine realistische, am Beispiel der alten Niederländer (etwa Swanevelt, Jacob van Ruysdael und Karel Dujardin, nach denen er auch Graphiken schuf) stets aufs neue geschulte Naturbeobachtung (vgl. Kaposy) wird, dem vorherrschenden Geschmack der Boucher-Schule zum Trotz, sein eigentliches Anliegen. Von 1763 bis 1764 läßt er sich in Paris nieder, wo er freundschaftlichen Umgang mit J. G. Wille, Cl.-H. Watelet, J.-B. Greuze und J. Vernet pflegt (vgl. zum Kontakt mit Wille insbesondere Kaposy Anm. 7, mit Watelet ebda. Anm. 6). Nach einer zusammen mit dem jungen Herzog Alexandre de La Rochefoucauld unternommenen Italienreise im Jahre 1765 oder auch schon 1758–59 (vgl. Chaudonneret-Foucart), die auch zu einer Begegnung mit Winckelmann in Rom führt, nach Aufenthalt in der Auvergne und wieder in Paris läßt er sich 1771 endgültig in Lyon nieder.

Obwohl vom Ancien Régime mit verschiedenen öffentlichen Ämtern betraut, bringt ihm die Revolution, dank der Protektion durch J.-L. David, später keinerlei persönliche Nachteile, ja sogar neue Ämter ein. Sein künstlerisches Credo hat er mehrfach in Worte gefaßt, so bei der Antrittsrede in der Lyoner Akademie von 1780: „L'art d'imiter la nature offre un champs immense et les routes qui y conduisent sont presque aussi variées que la nature elle-même... Rien ne peut suppléer aux charmes de la vérité“ (s. Trenard S. 49). Resultat seiner Bemühungen waren Hunderte von Zeichnungen, 140 graphische Blätter und etliche Gemälde, deren Sujets Porträts, Figuren, Genre und Landschaften umfassen. Vor allem die Zeichnungen und Graphiken waren schon früh begehrt und begründeten den über die Grenzen Frankreichs sich ausbreitenden Ruhm des Künstlers (so war er Akademiemitglied nicht nur in Lyon, sondern auch in Grenoble, Bologna und Florenz).

Fast alle französischen Museen bewahren heute Zeichnungen seiner Hand, voran der Louvre mit 20 Blättern. Die Beziehungen Boissieus zu deutschen Sammlern waren äußerst rege (vgl. Perez), in Darmstadt kaufte Prinz Ludwig I. bereits 1798 das gesamte vorhandene radierte Werk; mit 36 Stück besitzt jetzt das Hessische Landesmuseum den größten Boissieu-Zeichnungsbestand überhaupt (vgl. Bergsträsser). Über vorzügliche Graphiksammlungen verfügen daneben Frankfurt und Coburg (vgl. Ausst. Kat. Coburger Landesstiftung S. 108). Zeichnungen in Deutschland finden sich außerdem in den Kabinetten von Berlin (SMPK), Bremen, Leipzig und Weimar, im übrigen Ausland in London (British Museum), Amsterdam, Rotterdam, Florenz (Uffizien), Buda-

pest, in Baltimore, Detroit, Kansas City und Sacramento (zu den Blättern in Amerika vgl. Rosenberg Nr. 9). Eine Liste der heute nachzuweisenden Gemälde haben Chaudonneret-Foucart aufgestellt.

Der ausgiebige Gebrauch des Bisters, das Herausstellen starker Lichtkontraste im vorliegenden Blatt ist typisch für viele Boissieu-Werke. Dieses ist 1770 oder kurz zuvor anzusetzen, da es eine entsprechend datierte Radierung, genannt ‚Les petits tonneliers‘, direkt vorbereitet. Der weitgespannte Flachbogen, die perspektivisch angeordneten Fässer in gleicher Beleuchtung bestimmen auch dort das Ambiente, hinzugefügt sind nur drei stehende Gestalten, zwei Küfer (der eine im Gehrock mit einem Hammer in der Hand am kleineren der Fässer links, der andere mit Schürze vor den liegenden Fässern rechts, die Hand an den Rand des Weinkrugs gelehnt) sowie eine abgewandte Frau im Hintergrund (Trenard Abb. 1, S. 49; Baudson Nr. 103).

Das Keller- und Küfer-Thema hat den Künstler spätestens seit 1767 interessiert und in der Folge nicht mehr losgelassen. Ein Drouot-Versteigerungskatalog vom Jahre 1866 nennt in der Liste einer Anzahl von 166 Boissieu-Zeichnungen unter Nr. 2 ‚Tonneliers dans une cave, avec une femme et trois enfants‘ (Bister, signiert und datiert 1767) und unter Nr. 128 ‚Tonneliers dans une cave‘ (Bister, unvollendet). Zeitlich nah an das vorliegende Blatt rückt ein Gemälde von 1769 heran (‚Le cellier‘, Lyon, Musée des Beaux-Arts Nr. A 2846, Öl/Lwd., 28×37, signiert und datiert, vgl. Trenard S. 48 Anm. 4, Photo Museum Nr. 1519; die Räumlichkeit ist allerdings nicht dieselbe, außer einem Mann, zwei Frauen, einem Mädchen und einem Jungen taucht ein Maultier als Staffage auf). Auf die erste radierte Fassung von 1770 folgt 20 Jahre später eine zweite, genannt ‚Les grands tonneliers‘ (zu Boissieus Wiederaufgreifen gleicher Motive in großen Zeitabständen vgl. auch Schnapper), 1793 eine zusätzliche Variante, ‚L'intérieur de ferme à Saint-Jean-de Toulas‘ (vgl. Trenard S. 48).

Die Zeichnung in Hannover zeigt exemplarisch das Bemühen des Künstlers um ‚nackte‘ Redlichkeit, sie vermittelt trotz ihrer gewissen Steifheit auch etwas vom Reiz des menschenleeren Interieurs, das in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts die Künstler Europas auffällig zu interessieren beginnt (vgl. de Chapeaurouge). In den durch Figuren angereicherten ‚Tonneliers‘- Fassungen wird vollends deutlich, daß Boissieu ein Erbe angetreten hat, das Schnapper zu Recht auf die Gebrüder Le Nain im 17. Jahrhundert zurückführt und das sich später Gustave Courbet zu eigen machen wird.

Lit.: V. Kaposy, Influences néerlandais sur les dessins français du XVIII^e siècle (J. J. de Boissieu et A. Th. Desfriches), in: Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae XXIII, 1977, 3-4, S. 315-328; M.-Cl. Chaudonneret und J. Foucart, Jean-Jacques de Boissieu, in: Ausst. Kat. De David à Delacroix. La peinture française de 1774 à 1830, Paris, Grand Palais, Nov. 1974-Febr. 1975, Paris 1974, S. 325f.; L. Trenard, L'œuvre de Jean-Jacques de Boissieu au Musée des Hospices Civils de Lyon, in: Bulletin des Musées Lyonnais 1954, S. 33-38, S. 47-52, S. 65-73; M.-F. Perez, La diffusion en Allemagne des gravures de Jean-Jacques de Boissieu d'après sa correspondance, in: Nouvelles de l'estampe Nr. 57, Mai-Juni 1981, S. 4-14; G. Bergsträsser, Zeichnungen von J. J. de Boissieu im Hessischen Landesmuseum zu Darmstadt, in: Kunst in Hessen und am Mittelrhein 10, 1970, S. 89-99; Ausst. Kat. Coburger Landesstiftung. Meisterwerke europäischer Graphik 15.-18. Jahrh. aus dem Besitz des Kupferstichkabinetts Coburg. Ausstellung zur 200-Jahrfeier des Coburger Kupferstichkabinetts 1775-1975, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Dez. 1975-Juni 1976, Coburg 1975; P. Rosenberg, French Master Drawings of the 17th and 18th centuries in North American collections, Toronto 1972; F. Baudson, Ausst. Kat. Jean-Jacques de Boissieu, Bourg en Bresse, Musée de l'Ain, Juni-Okt. 1967, Bourg en Bresse 1967; Catalogue d'une belle collection de dessins par J.-J. de Boissieu et par différents maîtres des diverses écoles provenant de la collection de M. le baron de M... dont la vente aux enchères publiques aura lieu Hotel des Commissaires-Priseurs, Rue Drouot, no. 5... 18., 19. und 20. April 1866, Paris 1866; A. Schnapper, Jean-Jacques de Boissieu, 1736-1810, in: Revue de l'Art 1968, 1-2, S. 137; D. de Chapeaurouge, Das leere Zimmer, in: Ausst. Kat. Wilhelm Busch als Maler in seiner Zeit, Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum, Mai-Aug. 1982, Berlin 1982, S. 218-220; alle Beiträge mit weiterer Lit.



110 Boucher-Nachfolger

Auf recht unverblünte Weise hat der Zeichner seine Motive bei François Boucher abgeschaut. Die Gesamtkomposition erinnert in großen Zügen an dessen Kompositionen zum Thema der Toilette der Psyche (vgl. Ananoff, Boucher, Abb. 601 und 603). Direkt kopiert nach einer Farbkreidezeichnung des Meisters ('Bacchantin auf Wolken gelagert'; Ananoff, L'Œuvre dessiné Nr. 900, Abb. 153) ist die Gestalt der obersten der drei Damen. Neben Boucher scheint auch Pierre-Charles Trémolières (zu dessen Werk s. Méjanès) dem Zeichner stilistische Anregungen vermittelt zu haben.

Lit.: A. Ananoff, François Boucher, Bd. I, Lausanne, Paris 1976; ders., L'Œuvre dessiné de François Boucher (1703 - 1770), Bd. I, Paris 1966; J.-F. Méjanès, Ausst. Kat. P.-Ch. Trémolières (1703 - 1739), Cholet, Musée des Beaux-Arts, Cholet 1973.

François Boucher – Nachfolger

Paris 1703 – 1770 Paris

110 Damen und Dienerinnen im Park

Rote Kreide

16,1 × 20,2

Bez.: rücks. in moderner Handschrift F. Boucher

Prov.: Slg. Nitzsner (Kat. II A 22)

Slg. N. 57 Photo X 2254

Im Winkel eines Parks mit steinernem Hermen- und Vasenschmuck auf Postamenten lagern drei junge, freizügig-modisch gekleidete Damen am Boden, Musikinstrumente in den Händen haltend. Hinter ihnen ist eine Gruppe von fünf Dienerinnen mit Gerätschaften wie Korb, Teller und Schüssel beschäftigt.

François Boucher, Kopie nach

111 *Lagernde Nereide*

Rötelf auf graubraunem Papier, Spuren von Weißhöhung
24,6 × 30,7
Stockfleckig, Fehlstellen l. und r. u.
Prov.: Slg. Jasper
Inv. als: Unbekannter Franzose 18. Jahrhundert
PHz 664 Photo X 2063

Ref.: Dorner 1930 Nr. 452 als unbekannter Meister
des 18. Jahrhunderts.

Der Frauenakt ist in Rückansicht nach rechts (auf einer Woge) gelagert, der Oberkörper ist zum Betrachter gedreht, das Gesicht ins Dreiviertelprofil gewendet. Beide Arme gleiten ausgestreckt herab.

Mäßige Kopie nach der Zeichnung einer Nereide im Londoner British Museum, einer Studie Bouchers zu einem heute verschollenen Gemälde mit der Darstellung des Triumphes der Venus Marina, s. Ananoff Nr. 180 und fig. 579 (Zeichnung) und fig. 578 (Gemälde). Die Figur der Nereide erscheint in beiden Werken im Gegensinn; da das vorliegende Blatt kein Abklatsch ist und die Zeichnung in Details geringfügig abweicht – so liegen die Hände, die im Gemälde eine Taube und Perlenketten tragen, im Original weiter auseinander –, muß auf die Vorlage eines bislang nicht nachgewiesenen Stiches geschlossen werden.

Lit.: A. Ananoff, François Boucher, Bd. I, Lausanne, Paris 1976.

111 Boucher-Kopie



Sébastien Bourdon

Montpellier 1616 – 1671 Paris

112 *Narzissus an der Quelle (Farbtaf. VIII)*

Feder in Braun, braun laviert, über Skizzierung
in roter Kreide
19,8 × 18,5

Waagerechte Linien in roter Kreide, Fehlstellen und Risse
im o. l. Viertel und am r. Rand hinterlegt, z. T. berieben;
montiert

Bez.: u. r. N. Poussin

Prov.: Französische Sammler vom Ende des 18. Jahrhunderts
(Kartusche L. 3000 rücks. mit Nr. 48 und der Beschriftung
Nicolas Poussin / Collection Destouche St maurice / et
Martini / Le Dessin represente Narcisse); Slg. H. Lempertz
sen., Köln (Stempel L. 1337 rücks.); Slg. Nitzschner (Kat.
II A 157)

Inv. als: Nicolas Poussin zugewiesen
Slg. N. 64 Photo X 2241

Der 16jährige Narzissus, der Sohn von Cephisus und der „herrlichen Nymphe“ Liriope, wurde seiner außerordentlichen Anmut und Schönheit wegen von Jünglingen und Mädchen heiß begehrt, vergeblich freilich, da er aus Stolz niemanden erhörte. Nach einer sommerlichen Jagd gelangte er einst an eine Quelle, wo ihn die Liebe zum ersten (und letzten) Mal überfiel: „Während den Durst er will löschen, erwuchs ein anderer Durst ihm./Während des Trinken liebt er, berückt von dem Reiz des erschauten/Bilds einen leiblosen Wahn, was Welle ist, hält er für Körper,/staunt sich selber an; und reglos bleibt mit gebanntem/Blick wie ein Standbild er starr, das aus parischem Marmor gehauen.“ (Ovid, Met. III, 415–419, deutsche Übersetzung von Erich Rösch) Aus Gram darüber, daß sein so überraschend gewecktes, immer glühender werdendes Verlangen unstillbar bleiben mußte, ging er schließlich in Selbstanschauung und Selbsterkenntnis („Was ich begehre ist an mir! Es läßt die Fülle mich darben“) zugrunde und verwandelte sich in die Blume, deren geneigtes Haupt die Erinnerung an seine Hingabe an das eigene Ich für alle Zeiten bewahrt (zum Zusammenhang vgl. ebda. 319–510). – Als hätte der Zeichner die deutsche Übersetzung des lateinischen „ut e Pario formatum marmore signum“ wörtlich genommen, gibt er den Jüngling nicht „humi positus“, sondern aufrecht in der Bildmitte wieder, wie er nackt bis auf einen kurzen Mantel, der über Schulter und Rücken fällt, frontal zum Betrachter gewandt an den Quellrand tritt und, in beglückter Verwunderung die Arme weit ausbreitend, innehält. Verhängnisvoll nah ist Amor aus dem Hinterhalt von rechts an sein Opfer herangeschwebt, den todbringenden Pfeil gezückt bereithaltend. Den ersten, animalischen Durst verkörpern die zwei Jagdhunde, die sich



112 Sébastien Bourdon

auf der Gegenseite ans Wasser gedrängt haben. Dunkle Schatten, Laubwerk und Felsstücke bezeichnen den Wald, „der von keiner Sonne den Ort will lassen erwärmen“. Wenn der Schein nicht trügt, ist am rechten oberen Bildrand der Kopf einer Beobachterin der Szene, der von Narcissus verschmähten Nymphe Echo, zu erkennen.

Der Qualität des Blattes halber hat man früher nicht gezögert, es Nicolas Poussin zuzuschreiben, Poussins Strichführung ist aber stets bestimmter, sein Formenkanon strenger; hier zeichnet unter seinem starken Einfluß ein Künstler mit leichterem, sprühendem Temperament: Die Konturen sind keck bewegt und besitzen etwas Irrlichterndes. Zauberhaft flackerig ist auch die Lavur, nur entfernt verwandt mit der Pinseltechnik des Pier Francesco Mola (vgl. Farbtaf. VI) – dessen Namen eine anonyme Kartonnotiz nennt –, im Kern von jener deutlich unterschieden, weil sie gerade nicht deren weichfließende Übergänge kennt (das ‚Narzissus‘-Thema war dem Zeichner und Maler Mola durchaus geläufig, s. Kat. Nr. 59, Cocks Nr. 31 mit Verweisen). Wiederzutreffen sind die Charakteristika unserer Zeichnung dagegen in etlichen Blättern des Louvre (zur Übersicht vgl. Guiffrey-Marcel Bd. II, 1908, S. 96–103), deren Autor sicher bezeugt ist: es handelt sich um Werke des Sébastien Bourdon. Insbesondere zwei Fassungen eines ‚Martyrium Petri‘, Studien zu einem ‚Mai‘-Bild des Jahres 1643 für Notre-Dame zu Paris (Inv. Nr.

24991f.; ebda. Nr. 1691f., vgl. Ausst. Kat. Paris 1984 Nr. 130f.), zeigen die engsten Analogien in der Handschrift. Der Vergleich läßt sich erweitern auf ein Blatt aus der Sammlung Brühl in der Ermitage zu Leningrad, ‚Die Taufe Christi‘ (Inv. Nr. 396; Ausst. Kat. Zeichnungen Alter Meister aus der Ermitage Nr. 15. Dieses Thema taucht außer in einem Albertina-Blatt, Inv. Nr. 1163, auch im Louvre-Blatt Inv. Nr. 25001, s. Guiffrey-Marcel ebda. Nr. 1623, und in einer weiteren Fassung im Musée Atger zu Montpellier auf, s. Ausst. Kat. French Drawings Nr. 43). Die Behandlung der Landschaftselemente in der Leningrader ‚Taufe‘, die auf 1650 datiert wird, ist nahezu identisch mit derjenigen des Hintergrundes unserer Narcissus-Szene, völlig identisch ist die Art der abkürzenden Wiedergabe eines Figureschattens im Wasser durch einfache schnelle Pinselzüge.

Sébastien Bourdon, Sohn calvinistischer Eltern, verlebte eine ungestüme Jugend, die ihn quer durch Frankreich führte. In Paris, wo er mit sieben Jahren eintraf, ging er beim Maler Barthélémy in die Schule, mit 14 schuf er sein erstes Deckenfresko in der Nähe von Bordeaux. 18jährig gelangte er nach Rom. Hier übte er sich in vielerlei künstlerischen Stilen, imitierte Ludovico Carracci wie Andrea Sacchi, Claude Lorraine wie Poussin und verlegte sich gleichzeitig, ange-regt von Pieter van Laer, auf das Genre der Bamboccia-den. Die Androhung eines Ketzerprozesses nach einem Künstlerstreit veranlaßte ihn, 1637 über Venedig nach Paris zurückzukehren. In der französischen Hauptstadt machte er sich bald einen Namen, als einer der 12 Gründerväter trug er dazu bei, 1648 die neue Académie ins Leben zu rufen. 1652 zog er, von Königin Christine zum schwedischen Hofmaler ernannt, nach Stockholm und malte bis zu deren Konvertierung und Abdankung im Jahre 1654 zahlreiche Porträts, darunter das Reiterbild der Königin, das sich heute im Prado zu Madrid befindet. In Paris nahm er seine Professur an der Académie wieder auf und wurde 1655 deren Rektor. Zwei Jahre später bereits war er in Montpellier anzutreffen. Neuerliche Streitigkeiten, die bis zur Handgreiflichkeit gediehen, zwangen ihn 1658 zum hastigen Rückzug nach Paris, wo er schließlich doch noch seßhaft wurde.

Das Hauptwerk dieser Epoche seiner Vita, die Ausmalung der Galerie des Hôtel de Bretonvilliers, fiel der Zerstörung anheim. Wenig Fortune war dem Künstler auch in der neueren Kunstgeschichte beschieden. Die Forschungen von G. E. Fowle konnten nur zum Teil veröffentlicht werden, eine Gedächtnisausstellung, die P. Rosenberg und J. Thuillier 1971 aus Anlaß des 300. Todestages in Montpellier veranstalten wollten, kam nicht zustande (vgl.

Rosenberg S. 226). So bleibt die angemessene Erfassung der zeichnerischen und malerischen Hinterlassenschaft ein Desiderat. Obgleich die Stilformen des Œuvres unstedt und wechselhaft sind, ist es doch reich an meisterlichen Leistungen. Sein Bestes gab Bourdon offensichtlich dann, wenn er, was ja auch für unser Blatt zutrifft und was in späteren Jahren immer häufiger der Fall sein sollte, dem großen Vorbild Poussin auf eine sehr persönliche Weise nach-eiferte.

Lit.: R. Cocke, Pier Francesco Mola (Oxford Studies in the History of Art and Architecture), Oxford 1972; Ausst. Kat. Zeichnungen Alter Meister aus der Ermitage zu Leningrad. Die Sammlung Brühl, Staatliche Kunstsammlungen Dresden/Kupferstichkabinett, Albertinum 1972, Dresden 1972; Ausst. Kat. French Drawings. Masterpieces from seven Centuries. A Loan Exhibition Organized by L'Association Française d'Action Artistique and Circulated by The Art Institute of Chicago 1955 – 1956, The Art Institute of Chicago 1955 u. a., Chicago 1955; G. E. Fowle, The biblical Paintings of Sébastien Bourdon (Ph. D. dissertation), 2 Bde., Anne Arbor (University Microfilms) 1970; P. Rosenberg, Sébastien Bourdon, in: Ausst. Kat. La peinture française du XVII siècle dans les collections américaines, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Jan. – April 1982 u. a., Paris 1982, S. 226–231; H. Stein in: Thieme-Becker Bd. IV, 1910, S. 458f.; A. Blunt, Art and Architecture in France 1500 to 1700 (The Pelican History of Art), Harmondsworth 1953, S. 203; R. Guilly in: Kindler Bd. I, 1964, S. 498–501; alle mit weiterer Lit.

113 Callot-Pasticcio



Jacques Callot, Pasticcio nach

Nancy 1592 – 1635 Nancy

113 Stehender Bauer mit großem Hut und Spaten

Rötrel

18,8 × 15,9

Montiert

Bez. auf der Montierung: Gius. Crespi, Ziffer 30

Prov.: Slg. Jasper

Inv. als: Giuseppe Crespi/Unbekannt/Bologneser Künstler

18. Jahrhundert

PHz 658 Photo X 1747

Ref.: Dorner 1930 Nr. 11 als Giuseppe Maria Crespi (?)

In der Mitte vorn die große Gestalt eines Landmanes mit Hut, der nach rechts schaut und die Linke ausstreckt, während die Rechte einen Spaten am Boden aufstützt. Sehr fern im Hintergrund liegen um einen freien Dorfplatz herum verschiedene Häuser, Bäume und ein Ziehbrunnen, davor bewegen sich Tiere und Menschen.

Die Zeichnung bietet ein Pasticcio, das recht raffiniert aus zwei Arbeiten Jacques Callots, des bedeutenden Pioniers einer eigenständigen Radierkunst, gefertigt ist. Aus der Radierung ‚Der verlorene Sohn als Schweinehirt‘, Lieure Nr. 1409 (Teil einer posthum 1635 verlegten Serie zum Leben des verlorenen Sohns) stammt sowohl die Häusergruppe zur Rechten mit zwei Frauen am Ziehbrunnen, den Tieren und einem pinkelnden Mann als auch die Hauptgestalt des Bauern mit dem Spaten, die ursprünglich jedoch nur eine Randgestalt war, im Gespräch mit dem schweinehütenden Sohn begriffen. Die drei stehenden Männer zur Linken sind der zweiten Fassung der Radierung ‚Offizier, von vorn gesehen‘, Lieure Nr. 210 (aus einer um 1617 entstandenen Serie von Figurenstudien) entnommen, wo sie als Winzlinge der dominierend riesig erscheinenden Vordergrundfigur in demselben manieristisch-klassen Maßstabskontrast zugeordnet sind, wie er hier zu beobachten ist.

Vor diesen Männern flohen bei Callot Frauengestalten, an deren Haltung noch die des kleinen Mädchens erinnert, das der Dreiergruppe im Pasticcio davonläuft (Abb. der beiden zitierten Radierungen auch bei Schröder S. 1371 und S. 973).

Lit.: J. Lieure, Jacques Callot, La vie artistique, Catalogue de l'œuvre gravé, 5 Bde., Paris 1924–1927; Th. Schröder (Einleitung), Jacques Callot, Das gesamte Werk, Bd. I Handzeichnungen, Bd. II Druckgraphik, München 1971.

Michel-Ange Challe

Paris 1718 – 1778 Paris

114 *Architekturphantasie*

Feder in Schwarz, aquarelliert in Gelbbraun, Rotbraun, Grau und Schwarz unter Verwendung von Deckweiß
12 × 13,1

Bez. rücks. in winziger alter Schrift: Canaletto.

Prov.: Slg. Culemann (Kat. I 244; Stempel rücks.)

Inv. als: Fälschlich Antonio Canaletto zugewiesen/

Unbekannter Italiener des 18. Jahrhunderts

Z. 61 Photo X 2132

Durch einen Triumphbogen innerhalb der nach rechts zu fluchtenden Wand im Vordergrund fällt der Blick in eine quergestellte kassettengedeckte Pseudobasilika, deren ionische Säulen und deren statuen- geschmückte Hochwand in die Bogenöffnung vor- springen. Eingelassen in die Vordergrundswand sind Adikulen mit Figuren und Relieffelder, am Boden- eingang stehen zwei einander zugewandte Betrach- terpaare.

Scharf von rechts oben einfallendes Licht erzeugt starke Helldunkelkontraste.

114 Michel-Ange Challe



In jungen Jahren war Michel-Ange Challe vom Wunsch besessen, Architekt zu werden, seine Begeisterung für Architektur und Dekoration erlahmte auch nicht, als er nach Ausbildung bei Lemoyne und Boucher die Laufbahn eines Historien- und Landschaftsmalers eingeschlagen hatte. 1741 gewann er den Rompreis, seine Stipendiatenzeit an der Villa Medici dauerte von 1742 bis 1749. Hier traf er mit Vien zusammen, war maßgeblich an den Entwürfen zum legendären Karneval von 1744 beteiligt und fand Anschluß an einen Künstlerzirkel (Clérisseau, L.-J. Le Lorrain, Petitot und Saly), der engen Kontakt zu Piranesi besaß. Mit Piranesi trat er alsbald in einen regen künstlerischen Austausch; der Einfluß des um zwei Jahre jüngeren Genies der Architekturdarstellung sollte für die Zukunft in seinem Werk unauslöschliche Spuren hinterlassen. Challe, seit 1753 Mitglied, erhielt 1758 die Professur für Perspektive an der Pariser Académie royale, 1764 erfolgte die Ernennung zum Dessinateur de la Chambre et du Cabinet du Roi. Noch bis 1765 stellte der Künstler Gemälde im Salon aus, dann war er gefesselt von den Aufgaben, die sein neues Amt mit sich brachte. Er plante und ersann die geeigneten Dekorationen für Festlichkeiten aller Art (Theateraufführungen, Feuerwerke, Illuminationen, Bälle), einschließlich der Hofzeremonien bei traurigen und freudigen Ereignissen. Anlässlich der 1770 mit größter Pracht gefeierten Hochzeit des Dauphins mit Marie Antoinette soll er sich selbst übertroffen haben. Am Lebensabend beschäftigte er sich mit der Übersetzung der Schriften Piranesis ins Französische.

Die geistige Verwandtschaft zwischen Challe und Piranesi drückt sich auch in unserem Blatt aus, das sich auszeichnet durch die suggestive Raumwirkung, die von ihm trotz des kleinen Formats ausgeht, durch die Eleganz und Feierlichkeit der klassizistischen Architektur sowie die kühne und raffinierte Beleuchtung. Stil und Technik sind typisch für Arbeiten, die Challe am französischen Königshof, nach 1764 also, schuf (vgl. etwa ‚Blick in ein Mausoleum‘, Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, Inv. Nr. 1967–20; von Borries Nr. 28 mit Abb.).

Lit.: J. E. von Borries, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Kupferstichkabinett: Die französischen Zeichnungen, Karlsruhe 1983; J. Locquin in: Thieme-Becker Bd. VI, 1912, S. 335f.; Berkenhagen 1970, S. 285; J.-F. Méjanès in: Ausst. Kat. London 1977, S. 49; nachzutragen: Ausst. Kat. Piranèse et les Français 1740–1790, Rom, Villa Medici u. a., Mai–Nov. 1976, Rom 1976, Farbtaf. nach S. 24, S. 69–82; R. P. Wunder, The spread of ‚Piranesism‘ to France through Legeay and Challe, in: G. Brunel (Hrsg.), Piranèse et les Français. Colloque tenu à la Villa Médicis, 12–14 Mai 1976, Rom 1978, S. 553–566, vgl. ebda. S. 584; alle mit weiterer Lit.

François Clouet

Tours um 1515 – 1572 Paris

115 *Jeanne d'Albret (Farbtaf. IX)*

Schwarze und rote Kreide

21,9 × 14,7

Beschnitten, braune Einfassungslinie; Bereibungen, Flecken; WurmLöcher und Risse hinterlegt; aufgezogen auf Restaurierungsbütten

Prov.: Slg. MP (Paraphe L. Suppl. 1908a mit Nr. 490, getilgt, auf der Rücks. der ehemaligen Montierung); Slg. August Kestner

Inv. als: François Clouet?

5421 a Photo X 2587

Ref.: A. Kestner in Jorns 1964 S. 442; Dimier, Peinture de Portrait, Nr. 490 und unter Nr. 502; Dimier, Clouet, S. 117; Chatelet-Pariset-de Broglie unter Nr. 8; Ausst. Kat. Land im Mittelpunkt der Mächte Abb. S. 138; Trudzinski S. 159, Farbabb. 18.

Vier Königen – Franz I., Heinrich II., Franz II. und Karl IX. – war François Clouet, einer der berühmtesten französischen Künstler des 16. Jahrhunderts, dienstbar (wenngleich in wechselhafter Weise, vgl. Adhémar, Documents), nachdem er 1541 das Amt des Peintre et Valet de Chambre in der Nachfolge seines Vaters, des aus Flandern gebürtigen Jean Clouet, angetreten hatte. Wie zuvor der Vater, in dessen Werkstatt er herangebildet worden war und in der er seit 1536 eine führende Stellung einnahm, genoß er die Anerkennung eines Spezialisten im Porträtfach, jener Kunstgattung, die am Hofe der Valois eine außerordentliche Blüte erlebte. In Anbetracht der Verbreitung des Ruhmes beider Meister, die in alten Quellen gleichermaßen mit dem Kurznamen Janet belegt werden, nimmt sich der Umfang ihrer auf uns überkommenen Werke eher bescheiden aus. Deren letzter übersichtlicher Gemeinschaftskatalog, verfaßt von I. Adler, die sich auf wichtige französische Arbeiten (Bouchot, Dimier, Moreau-Nélaton) stützen konnte, akzeptiert etwa für Jean 7 Ölbilder, 9 Miniaturen und 125 Zeichnungen sowie für François 13 Ölbilder, 2 Miniaturen und 55 Zeichnungen. Neuere Forschungen galten der Revision der traditionellen Kataloge: Während inzwischen zum Werk des älteren Janet immerhin ein aktuelles Verzeichnis vorliegt (s. Mellen), steht ein solches zu dem des jüngeren wohl noch lange aus. Was bisher geleistet wurde, aber auch wie viele offene Fragen erst zu lösen sind, hat J. Adhémar im Pariser Katalog zur Clouet-Ausstellung von 1970 resümiert (s. Adhémar, Les Clouet, u. a. S. 14f.).

Aus mancherlei Gründen wird die Beurteilung der Zeichnungen des François erschwert. Nie signiert, waren und sind sie zu isolieren aus einer Menge zeitgenössischer, vom Atelier oder von Nachfolgern geschaffener Arbeiten, in denen zu hunderten ebenfalls die Brustbildnisse der Herren und Damen von Stand, der Feldherren und Geistlichen sowie der Mitglieder der königlichen Familien wiedergegeben sind (die umfangreichsten Sammlungen einschlägiger französischer Zeichnungen des 16. Jahrhunderts bewahren mit 569 bzw. 362 Exemplaren die Bibliothèque Nationale in Paris und das Musée Condé in Chantilly; s. Adhémar, Les Clouet, Adhémar-Moulin und de Broglie). Zwar konnten etliche Hände unterschieden werden, aber noch immer tauchen in den offiziellen Kontobüchern mehr Künstlernamen auf, als mangels stilistischer Anhaltspunkte auf den Porträtkomplex zu verteilen sind; die Identifizierung der Dargestellten und ihrer Lebensdaten bleibt häufig genug zweifelhaft, chronologische Fixierungen werden auch deshalb behindert, weil nicht selten die von den Personen zur Schau getragene kostbare und raffiniert-höfische Kleidung nachträglich modernisiert wurde. François Clouets Zeichenstil ist zudem in sich keineswegs einheitlich.

Erst langsam und kaum vor 1552 löst sich der Künstler vom anfangs imitierten Vorbild des Vaters, dessen Bildnisse eine herbere, strengere Note besitzen, und zeigt seine wichtigste Eigenart in einem eleganteren, leicht manierten Ausdruck, der den Dargestellten oft den Anflug von Verträumtheit verleiht und ihre Züge in einer gewissen Typik idealisiert (darin sind sie grundsätzlich verschieden von den Kreideporträts des Hans Holbein, mit denen sie bis weit ins 19. Jahrhundert hinein oftmals verwechselt wurden). Der Förderung besagter Eigenart dürften wohl italienische Vorbilder gedient haben, die François vielleicht 1549–50 (vgl. Adhémar, Les Clouet, S. 27) oder zwischen 1540 und 1547, dem Jahr der Ernennung zum Peintre du Roi (vgl. Adhémar, Documents, S. 160), auf einer Italienreise hat kennenlernen können. Gegen Ende der Regierungszeit Heinrichs II. erfährt den königlichen Zahlungsabrechnungen zufolge seine Kunst die höchste Wertschätzung, nach Heinrichs Tod im Jahre 1559 erhält er Aufträge von Adligen und Literaten, besonders zugetan sind ihm die Königin Katharina von Medici und ihre Kinder. Von 1559 an vergrößert sich offenkundig die Schar der Mitarbeiter (vgl. Adhémar, Les Clouet, S. 27, Adhémar, Documents, S. 168, Anm. 12).

Daß unsere 8 Zeichnungen Verwandte im Bestand der Pariser Bibliothèque Nationale haben, bemerkte bereits August Kestner, der im Mai 1851 von einem

Besuch des unlängst eröffneten neuen Lesesaals sehr beeindruckt war und nebenbei im Tagebuch notierte: „Wir sahen zwei Bücher interessanter Köpfe aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Unter jenen war eine gute Anzahl, im Stil sehr ähnlich meinen acht, die für Holbein gelten“ (vgl. Jorns 1964 S. 442). Der Äußerung ist zum einen zu entnehmen, in welchen Ehren Kestner die Blätter hielt, zum anderen, daß er sie schon längere Zeit besaß, Kennermeinungen über sie eingeholt hatte und sie nicht etwa während des relativ kurzen Parisaufenthaltes – er war auf der Durchreise von Genua nach London – erwarb. Die dem Sammler bewußte hohe künstlerische Qualität ist allen 8 Exemplaren eigen, sie weisen in technischer und stilistischer Hinsicht keine Unterschiede untereinander auf, sind auf gleichen Papierträgern gezeichnet und haben (leider) sämtlich erhebliche Beschädigungen und nachfolgende Beschneidungen erlitten. Erfreulicherweise konnten die größten Entstellungen, soweit sie vor allem durch unsachgemäßes zweimaliges Aufziehen und mangelhafte Flikung von Rissen und Löchern verursacht waren, bei einer umsichtigen Restaurierung, 1984/1985 durchgeführt von Anita Kästner in Staufen, beseitigt werden.

Der restaurierte Zustand der Blätter erlaubt, die Autorenfrage unbefangen wieder aufzugreifen. Nicht nur die äußerst feine Durchbildung der Gesichtspartien, sondern auch die Lockerheit und gleichzeitige Präzision bei aller abkürzenden Formangabe der Kostümdetails zeugen von einer schöpferischen Hand. Sie mit der des François Clouet zu identifizieren, erscheint trotz der komplizierten Ausgangslage der Beurteilung die einzig angemessene Folgerung.

Mögliche stilistische Vergleiche werden nachdrücklich unterstützt durch ein besonderes Faktum: Das erste der Hannoveraner Exemplare ist eine Vorzeichnung zu einem einhellig von der Forschung anerkannten Gemälde des Meisters. Es handelt sich um das maßstäblich gleich große Bildnis der Jeanne d'Albret im Musée Condé zu Chantilly (Öl auf Holz, 32×23; s. u. a. Gruyer, Peinture S. 43–48, Gruyer, Musée Condé Nr. 254, Dimier, Peinture de portrait Nr. 502, Dimier, Peinture française S. 71, Taf. XLV, 1, Adler S. 246 Nr. 11, Guilly S. 759, Chatelet-Pariset-de Broglie Nr. 8 mit Abb.). L. Dimier hat die vorliegende Zeichnung und das Ölbild erstmals aufeinander bezogen, wollte jener aber nicht den Status des Originals zuerkennen, sondern sah in ihr eine Kopie nach einer hypothetisch angenommenen Vorlage, vielleicht aufgrund des mißlichen Zustands, den seinerzeit das Blatt (oder dessen Photographie) darbot.

In nichts indessen ist die Hannoveraner Fassung dem Bild in Chantilly unterlegen, alle Anzeichen sprechen für eine freie zeichnerische Studie des Modells. Während I. Adler von Dimiers Hypothese und der Zeichnung keinerlei Notiz nahm, erkannten Chatelet-Pariset-de Broglie die Hannoveraner Studie als die originale Vorzeichnung an, freilich unter Berufung auf eine angeblich unzweideutig positive Einschätzung durch Dimier. Ungeachtet dieses Irrtums ist also ihrem Votum beizupflichten.

François Clouet ist der hier im Dreiviertelprofil nach links mit Blick auf den Betrachter Dargestellten, die von 1528–1572 lebte, eine Tochter des Henri II. d'Albret, König von Navarra, und Nichte Franz' I. von Frankreich war, mehrfach begegnet. Ein erstes gezeichnetes Porträt entstand gegen 1540, dem Jahr, in welchem sie zwölfjährig gegen ihren Willen mit Herzog Wilhelm dem Reichen von Jülich-Kleveberg in Châtelleraut vermählt wurde (Chantilly, Musée Condé; de Broglie Nr. 352 mit Abb.). Ohne ihrem Gatten in dessen Heimat zu folgen, wartete sie in Frankreich ab, bis die Ehe 1545 von Papst Paul III. annulliert wurde. Drei Jahre darauf, 1548, heiratete sie Herzog Antoine de Bourbon. Aus dieser Zeit datiert ein zweites Porträt (Chantilly, Musée Condé; de Broglie Nr. 309 mit Abb.). 1553 gebar sie in Peau den Sohn Heinrich, der später als Heinrich III. den Königsthron von Navarra besteigen und als Heinrich IV. die französische Krone tragen sollte. Sie selbst wurde 1555 navarräische Königin, trat 1560 öffentlich zum Calvinismus über und trennte sich 1562 von ihrem Gatten, der die Trennung nicht lange überlebte. Wenn der Jahreszahl 1570, die von alter Hand neben ihrem Namen auf das Ölbildnis in Chantilly gesetzt wurde, Glauben geschenkt werden darf, muß sie 42 Jahre alt gewesen sein, als sie zur vorliegenden Zeichnung Modell saß. Bezeugt ist ihr Aufenthalt in Paris anderweitig erst wieder 1571–72 anlässlich der Verhandlungen über die Hochzeit ihres Sohnes mit Marguerite de Valois. Ein Porträtblatt aus dem Clouet-Atelier zeigt sie gegen 1571 in Witwentracht (Paris, Bibliothèque Nationale, Inv. Nr. Na 22 rés.; Adhémar, Les Clouet, Nr. 68). Möglicherweise vergiftet, starb sie zwei Monate vor der Bartholomäusnacht eines plötzlichen Todes. Zu ihrer Biographie s. Cazaux, zu ihren Bildnissen auf Münzen Dhénin (mit weiterer Lit. zu ihrer Ikonographie).

Alle Einzelheiten der Kleidung, des Schmuckes und der Frisur auf unserer Bildnisstudie sind nahezu unverändert ins Chantilly-Gemälde übernommen, wo sie z. T. jedoch wegen der Unversehrtheit des Bildganzen besser zu erkennen sind. Ausführlich werden sie, unter Berücksichtigung auch der Farb-

gebung, von Gruyer, Peinture, S. 43 f. beschrieben. Eine Kurzfassung gibt Blum S. 80 (Legende zu Abb. 29 S. 101): „Kleid mit Tülleinsatz, mit Perlen und einer doppelten in Falten gelegten Halskrause verziert, die einen Spitzenrand hat. Ärmel, die oben reich geschmückt sind und Einschnitte haben. Die mit Band durchzogenen Flechten sind über den Kopf gelegt und mit einem zweifachen Perlendiadem umgeben.“ Vgl. zudem ebda. S. 69.

Die nicht anders als bei den meisten Erwerbungen August Kestners vorauszusetzende Herkunft der 8 Hannoveraner Bildnisse aus dem italienischen Kunsthandel fordert eine Überlegung über eventuelle Vorbesitzer heraus, zumal da wir nichts über die Sammlung MP wissen, außer daß sich in ihr eine anonyme flämische Zeichnung vom Ende des 16. Jahrhunderts befand. Es wäre denkbar, eine Spur zu rekonstruieren, die zurückführte auf jene Verkäufe größerer Mengen von gezeichneten Porträts der Clouet und ihrer Schule, die in Florenz zwischen 1737 und dem Ende des 18. Jahrhunderts erfolgten. In Florenz bereicherte vor 1758 der 4. Earl of Carlisle seine Sammlung auf Castle Howard um ca. 150 solcher Blätter (sein Sohn steuerte als Erwerbungen aus Flandern weitere 150 entsprechende Stücke hinzu, die komplette Castle-Howard-Kollektion von 311 Exemplaren kaufte 1889 der Herzog von Aumale für Chantilly zu einem Preis, den er gleichzeitig für ein einziges Gemälde des noch lebenden Ernest Meissonier zu zahlen bereit war, vgl. de Broglie S. 263), auf die Florentiner Verkäufe geht auch der Uffizien-Bestand von 62 Stück zurück, ebenso stammen aus Florenz 8 Zeichnungen in Boston (Harvard College Library und Museum of Fine Arts; Mongan).

Die Porträts kamen samt und sonders aus einer erstklassigen Quelle: Sie gehörten einst Katharina von Medici, die bezeugtermaßen eine der glühendsten Liebhaberinnen dieser glanzvollen Dokumente war (man weiß, daß sie ganze Bände davon verschenkte, s. Adhémar, Les Clouet, S. 12, und sich noch in ihrem Nachlaß 341 Blätter fanden, s. Adler S. 204, Anm. 17). Testamentarisch vermacht hatte sie der Enkelin Christina von Lothringen 551 Exemplare, welche von dieser anlässlich ihrer Hochzeit mit Großherzog Ferdinand I. von Medici in die Hauptstadt der Toskana gebracht wurden. Nach dem Tod des 7. und letzten Großherzogs 1737 waren sie in den Florentiner Handel geraten (vgl. de Broglie S. 265 f.). Gehaltvoller zu nähren ist der Verdacht einer Provenienz auch unserer Blätter aus derselben Quelle allerdings nicht; er wäre es gewesen, wenn die Bildnisse, unbeschritten, die meist üblichen, die Identität der Dargestellten festhaltenden Beschriftungen aus der

Feder der Sekretäre und Hofdamen Katharinas aufwiesen. Da das nicht der Fall ist, hat das Rätselraten, sei es über die ursprüngliche Provenienz, sei es über die Namen der meisten Personen, vorerst noch kein Ende.

Lit.: L. Dimier, *Histoire de la peinture de portrait en France au XVI^e siècle. Accompagnée d'un catalogue de tous les ouvrages subsistant en ce genre . . .*, Bd. II, Paris, Brüssel 1925; L. Dimier, François Clouet, in: *Thieme-Becker* Bd. VII, 1912, S. 117–119; A. Chatelet, F.-G. Pariset und R. de Broglie, Chantilly, Musée Conde: *Peinture de l'école française XV^e–XVII^e siècle* (Inventaire des collections publiques françaises 16. Institut de France I), Paris 1970; Ausst. Kat. Land im Mittelpunkt der Mächte. Die Herzogtümer Jülich-Kleve-Berg, Kleve, Städtisches Museum Haus Koekkoek, Sept.–Nov. 1984, Düsseldorf, Stadtmuseum, Nov. 1984–Febr. 1985, Kleve 1984; M. Trudzinski (Bearb.), *Museen in Niedersachsen*. Hrsg. vom Niedersächsischen Minister für Wissenschaft und Kunst, Hannover 1985; J. Adhémar, Documents and Hypotheses Concerning François Clouet, in: *Master Drawings* XVIII, 1980, S. 155–168; I. Adler, Die Clouet. Versuch einer Stilkritik, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N. F. III, 1929, S. 201–246; H. Bouchot, *Les Clouets et Corneille de Lyon*, Paris 1908; E. Moreau-Nélaton, *Les Clouets et leurs émules*, Bd. I–III, Paris 1924; P. Mellen, Jean Clouet, *Catalogue raisonné des dessins, miniatures et peintures*, Paris 1971; J. Adhémar, Ausst. Kat. *Les Clouet & la cour de rois de France. De François I^{er} à Henri IV*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1970, Paris 1970; J. Adhémar und Chr. Moulin (Mitarb.), *Les portraits dessinés du XVI^e siècle au Cabinet des Estampes*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, LXXXII, 1973, S. 121–198, S. 327–350; R. de Broglie, *Les Clouet de Chantilly. Catalogue illustré*, in: *Gazette des Beaux-Arts* LXXVII, 1971, S. 257–336; F. A. Gruyer, *La peinture au château de Chantilly. École française*, Paris 1898; F. A. Gruyer, Chantilly, Musée Condé: *Notice des peintures*, Paris 1899; L. Dimier, *Histoire de la peinture française des origines au retour de Vouet. 1300 à 1627*, Paris Brüssel, 1925; R. Guilly, François Clouet, in: *Kindler* Bd. I, 1964, S. 756–759; Y. Cazaux, Jeanne d'Albret, Paris 1973; M. Dhénin, Il était une fois . . . Jeanne d'Albret, in: *Bulletin du Club français de la Médaille* 59/60, S. 122–128; A. Blum, *Das französische Kostüm zur Zeit der Valois. 1515–1589*, in: *Renaissance und Frühbarock* (Das Kostüm. Eine Geschichte der Mode, hrsg. von J. Laver), München 1951, S. 61–126; A. Mongan, in: *Harvard Library Bulletin*, I, 1947, S. 155–175; alle mit weiterer Lit.



115 François Clouet

116 *Bildnis einer jungen Frau*

Schwarze und rote Kreide

24,2 × 15,8

Beschnitten, braune Einfassungslinie; Bereibungen, Flecken; Wurmlöcher und Risse hinterlegt; aufgezogen auf Restaurierungsbütten

Prov.: Slg. MP (Paraphe L. Suppl. 1908a ehemals auf der Rückseite der Montierung); Slg. August Kestner

Inv. als: François Clouet?

5421c Photo X 2591

Ref.: A. Kestner in Jorns 1964 S. 442; Trudzinski S. 159.

Die junge Frau, im Dreiviertelprofil vorgestellt, blickt nach links. Ihr in der Mitte gescheiteltes Haar ist an den Schläfen gekräuselt. Hinterkopf und Ohren bedeckt eine mit Perlenschnüren aufgeputzte, am Rand mit einem plissierten Streifen versehene Haube, von der ein Schleier in den Nacken fällt. Ein Juwelenhalsband und eine in feine Röhrenfalten



116 François Clouet

gelegte Kröse mit getönten Spitzen umschließen den Hals. Der Décolletéeinsatz aus Tüll ist mit Perlen unterschiedlicher Farbe und Größe bestickt. In Zickzacklinien angeordnete Bänder schmücken den Besatz an den Säumen des von innen versteiften Mieders. Aus den Schulternähten der gebauschten Ärmel heraus sind zwei Perlenketten in Bögen bis vor die Brust geführt und am Décolletérand befestigt; die freihängenden Kettenenden reichen bis zur Taille. Vgl. Kat. Nr. 115.



117 François Clouet

117 *Marguerite de Valois (?) als Kind*

Schwarze und rote Kreide

27,9 × 17,7

Beschnitten, braune Einfassungslinie; Bereibungen, Flecken; Wurmlöcher und Risse hinterlegt; aufgezogen auf Restaurierungsbütten

Wz: Buchstaben I und G, verbunden durch eine Lilie (Briquet Nr. 9454)

Prov.: Slg. MP (Paraphe L. Suppl. 1908a ehemals auf der Rückseite der Montierung); Slg. August Kestner

Inv. als: François Clouet?

5421d Photo X 2590

Ref.: A. Kestner in Jorns 1964 S. 442; Trudzinski S. 159.

Madeleine Barbin hat (mündl.) dafür plädiert, die Dargestellte mit Marguerite de Valois (1553–1615), der Tochter Heinrichs II. und der Katharina von Medici, der Schwester Franz' I. und Heinrichs III. sowie der späteren Gattin Heinrichs IV. (und damit

Schwiegertochter der Jeanne d'Albret) zu identifizieren. In der Tat ist die Physiognomie des etwa 4–5-jährigen Mädchens gut vergleichbar mit derjenigen der etwa 7-jährigen Marguerite, die François Clouet auf einer berühmten aquarellierten Kreidezeichnung in Chantilly (de Broglie Nr. 366; Farbabb. z. B. bei Béguin Taf. III) verewigte, ebenso mit derjenigen der etwa 19-jährigen Prinzessin, die der Künstler auf einem Blatt der Pariser Bibliothèque Nationale (Adhémar-Moulin Nr. 145, zuletzt Jestaz) festhielt. Träfe die Identifizierung zu, müßte unser Bildnis um 1557–58 entstanden sein. Einzuwenden wäre, daß Marguerite nach Aussage aller bekannten Zeichnungen und Gemälde dunkelbraune Augen besaß, die hier keineswegs angedeutet sind. Zu bedenken ist auch das früheste bislang eruierte Datum des Wasserzeichens im vorliegenden Papierträger (Antwerpen 1571).

Die Prinzessin, wiedergegeben in Halbfigur mit angewinkelten Armen und zusammengelegten Händen, wendet das Gesicht ins Dreiviertelprofil und blickt nach links. Eine perlenbestückte Haube bedeckt den Hinterkopf, die Haare sind nach innen eingelegt. Perlenschnüre zieren das rechteckig geschnittene, vorn gebogte Décolleté des steifen Mieders. Von den Schultern aus sind doppelte Juwelenbänder zur Brust geführt; in der Mitte des Décolletébogens zusammengenommen, fallen sie zur Taille herab. Einzelne Juwelen markieren den Schulteransatz der oben bauchigen Ärmel. Vgl. Kat. Nr. 115.

Lit.: S. Béguin, *Il cinquecento francese (I disegni dei maestri)*, hrsg. von W. Vitzthum, Mailand 1970; F. Jestaz, Nr. 83 in: *Ausst. Kat. La Renaissance et le Nouveau Monde, Musée du Québec*, Juni–Aug. 1984, Québec 1984; vgl. im übrigen Kat. Nr. 115.

118 *Bildnis eines bärtigen Mannes mit Straußenfeder am Baret*

Schwarze und rote Kreide
25,8 × 17,9
Beschnitten, braune Einfassungslinie; Bereibungen, Flecken; Wurmlöcher und Risse hinterlegt; aufgezogen auf Restaurierungsbütten
Prov.: Slg. MP (Paraphe L. Suppl. 1908a ehemals auf der Rücks. der Montierung); Slg. August Kestner
Inv. als: François Clouet?
5421h Photo X 2588

Ref.: A. Kestner in Jorns 1964 S. 442; Trudzinski S. 159.



118 François Clouet

Der bärtige Mann wendet, den Blick auf den Betrachter geheftet, den Kopf leicht ins Dreiviertelprofil nach rechts. Sein Baret schmücken eine Straußenfeder sowie ein Juwelenband. Die verzierte Kröse schließt der hochgeschlossene Kragen des vorn geknöpften Wamses ein, das breite, diagonal angebrachte Schlitz zeigt; kleine Diagonalschlitz besitzt der Mantel über den Schultern. Vor der Brust hängt von einer dünnen Halskette ein winziger Anhänger herab. Vgl. Kat. Nr. 115.



119 *Bildnis eines blonden jungen Mannes*

Schwarze und rote Kreide

24,1 × 15,8

Beschnitten, braune Einfassungslinie; Bereibungen, Flecken; Wurmlöcher und Risse hinterlegt; aufgezogen auf Restaurierungsbütten

Prov.: Slg. MP (Paraphe L. Suppl. 1908a mit Nr. 493, getilgt, auf der Rücks. der ehemaligen Montierung); Slg. August Kestner

Inv. als: François Clouet?

5421e Photo X 2592

Ref.: A. Kestner in Jorns 1964 S. 442; Trudzinski S. 159.

Der junge Mann blickt im Dreiviertelprofil nach links. Sein blondes, gekräuselttes Haupthaar ist unbedeckt, ein spärlich sprießender Bart ziert Oberlippe, Kinn und Wange. Das vorn geknöpfte Wams mit angenestelten Ärmeln besitzt Schmucknähte; über dem umgelegten, bestickten Kragen des Wamses wird der Saum einer Kröse sichtbar. Vgl. Kat. Nr. 115.



119, 120 François Clouet

120 *Bildnis eines Klerikers*

Schwarze und rote Kreide

21,4 × 14,5

Beschnitten, braune Einfassungslinie; Bereibungen, Flecken; Wurmlöcher und Risse hinterlegt; aufgezogen auf Restaurierungsbütten

Prov.: Slg. MP (Paraphe L. Suppl. 1908a ehemals auf der Rücks. der Montierung); Slg. August Kestner

Inv. als: François Clouet?

5421g Photo X 2589

Ref.: A. Kestner in Jorns 1964 S. 442; Trudzinski S. 159.

Der Kleriker, erkenntlich an der Form seines Baretts, die vom Grundriß eines Quadrats bestimmt wird, ist im Dreiviertelprofil nach links blickend wiedergegeben. Der altersgraue, in der Kinnpartie halbblang gestutzte, ansonsten kürzere Bart verdeckt zum großen Teil den gefältelten Hemdkragen, der nur am Hals aus dem Pelzbesatz des übergeschlagenen Mantelkragens herauschaut. Die Mantelärmel sind gebauscht. Vgl. Kat. Nr. 115.



121 François Clouet

121 *Bildnis eines bärtigen Mannes mit Barett*

Schwarze und rote Kreide
 18,9×15
 Beschnitten, braune Einfassungslinie; Bereibungen, Flecken;
 Wurmlöcher und Risse hinterlegt; aufgezogen auf Restaurierungs-
 bütten
 Prov.: Slg. MP (Paraphe L. Suppl. 1908a ehemals auf der
 Rücks. der Montierung); Slg. August Kestner
 Inv. als: François Clouet?
 5421b Photo X 2586

Ref.: A. Kestner in Jorns 1964 S. 442; Trudzinski S. 159.

Das von einem Barett beschirmte Haupt des bärtigen Mannes erscheint im Dreiviertelprofil nach rechts, die braunen Augen unter buschigen Brauen blicken auf den Betrachter. Das Gewand besteht aus einem vorn geknöpften, mit Zierschlitz versehenen Wams, dessen einfacher, kleiner, umgelegter Kragen durch einen größeren, ebenfalls schlichten und umgelegten Hemdkragen überdeckt ist. Die Schultern werden eingehüllt vom Pelz eines Capes oder Mantels. Störende Überzeichnungen bei den Haarpartien. Vgl. Kat. Nr. 115.



122 François Clouet

122 *Bildnis eines bärtigen jungen Mannes mit Hut und Halskrause*

Schwarze und rote Kreide
 18,5×14,5
 Beschnitten, braune Einfassungslinie; Bereibungen, Flecken;
 Wurmlöcher und Risse hinterlegt; aufgezogen auf Restaurierungs-
 bütten
 Prov.: Slg. MP (Paraphe L. Suppl. 1908a ehemals auf der
 Rücks. der Montierung); Slg. August Kestner
 Inv. als: François Clouet?
 5421f Photo X 2585

Ref.: A. Kestner in Jorns 1964 S. 442; Trudzinski S. 159.

Den mit einem schmalkrempigen Hut bedeckten Kopf leicht ins Dreiviertelprofil nach links drehend, richtet der weichbärtige junge Mann die Augen auf den Betrachter. Aus seinem hoch zugeknöpften Wams ragt eine stark gefälte, spitzenbesetzte Halskrause hervor. Vgl. Kat. Nr. 115.

Jean-Baptiste Deshays

Colleville bei Rouen 1729 – 1765 Paris

123 *Armstudie*

Schwarze Kreide, weißgehöhlt, auf hellbraunem Papier
32,3 × 23,2

Montierung des 18. Jahrhunderts; kleine Flecken
Bez. auf der Montierung: Dessiné par M^r des Hayes;
alte Nr. 71

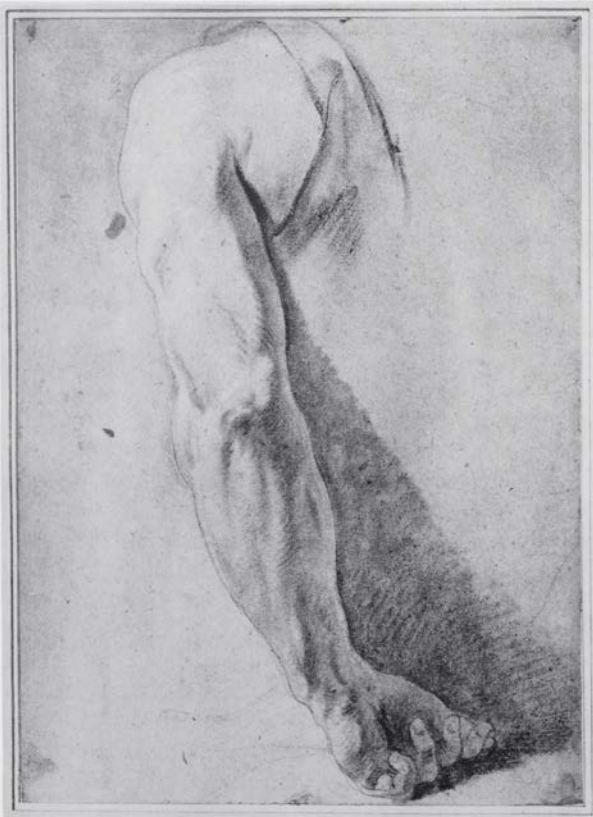
Prov.: Slg. Jasper
PHz 585 Photo X 2252

Ref.: Dorner 1930 Nr. 12.

Der muskulöse Arm mit Schulteransatz und Gewandfragment ist von hinten gesehen, die Hand ruht, leicht mit dem Rücken aufgestützt, auf einer ange deuteten Kante. Das Licht fällt von links ein und wirft einen breiten Schlagschatten auf die Papierfläche.

Ausgebildet von seinem Vater, bei Descamps, Colin de Vermont, Restout und Boucher, dessen älteste Tochter er später heiratete, gewann Deshays 1751 den Rompreis, der ihm zunächst ein weiteres Studium an der École royale des Elèves protégés bei Vanloo erlaubte. Von 1754 bis 1758 wahrte der Aufenthalt an der Académie de France in Rom. Eindruck machten dem jungen Maler Raphael, die Carracci, Domenichino und Guido Reni. Nach der Rückkehr in die französische Hauptstadt wurde Deshays vorläufiges Mitglied der königlichen Académie, 1759 endgültig aufgenommen. Von nun an stellte er auch bis zu seinem frühen Tod – er starb an einer rätselhaften Krankheit, die Diderot einem ausschweifenden Lebenswandel zuschrieb – im Salon aus. Die Gemälde des Künstlers, große Altarbilder vor allem und mythologische Darstellungen, sind bestimmt von dramatischer Figurenregie und effektvoller Beleuchtung. Das Gefühl für Helldunkel-Kontraste und eine energische Faktur zeichnen nicht minder seine Figurenstudien aus, insbesondere, wenn sie, wie das vorliegende Blatt, zum Typ der „étude à la chandelle“ (vgl. Méjanès) gehören. Zu vergleichbaren Zeichnungen männlicher Akte s. Sandoz Abb. 6–10.

123 Jean-Baptiste Deshays



Lit.: J.-F. Méjanès, Nr. 89 in: Ausst. Kat. Acquisitions du Cabinet des Dessins 1973 – 1983, Paris, Louvre, Cabinet des Dessins, März – Juni 1984, Paris 1984; M. Sandoz, Jean-Baptiste Deshays 1729 – 1765, Paris 1977; N. Volle, Jean-Baptiste Deshays, in: Ausst. Kat. Diderot & l'Art de Boucher à David, Paris, Hôtel de la Monnaie, Okt. 1984 – Jan. 1985, S. 171–178, Paris 1984; H. Vollmer in: Thieme-Becker Bd. IX, 1913, S. 128f.



124 Ambroise Dubois

Ambroise Dubois,
eigentl. **Ambrosius Bosschaert**

Antwerpen ca. 1543 – 1614 Fontainebleau

124 *Der Schäfer Dryas findet Chloë in der Grotte der Nymphen*

Feder in Schwarz über schwarzer Kreidezeichnung, grau laviert und weißgehöht auf hellbraunem Papier
39,1 × 52,2

Korrekturinsalat (22,5 × 6,5); Knickspuren, Risse, Flecken, berieben; Fehlstelle in der r. u. Ecke ergänzt; montiert
Bez.: u. l. D. 9 ambroise dubois; auf der Montierung:
Dessein d'Abroise du Bois, alte Nr. 8

Prov.: Slg. Jasper

PHz 629 Photo X 2273

Ref.: Dorner 1930 Nr. 14; Béguin 1966 S. 14 und 67, Abb. 16; Béguin 1971 S. 32f., Abb. 5; Béguin 1972 unter Nr. 89; Ausst. Kat. Paris 1984 unter Nr. 2; Ausst. Kat. La Renaissance et le Nouveau Monde unter Nr. 182.

Um die Szene angemessen zu erklären, ist die Wiedergabe der literarischen Vorlage unerlässlich, die außerdem zeigt, mit welcher weitgehender philologischer Treue und welcher Einfühlungsgabe sich Ambroise Dubois dem Thema genähert hat. Es geht um die Exposition zu einer der schönsten Liebesgeschichten der antiken Literatur, zu „Daphnis und Chloë“ von Longus. Das erste Buch beginnt mit dem Bericht von der Auffindung des auf dem Land bei Mytilene auf Lesbos ausgesetzten Säuglings Daphnis durch den Ziegenhirten Lamon, dann folgt die Einführung der anderen Titelfigur (deutsch nach der Übersetzung Friedrich Jacobs' von 1832):

„Schon waren zwei Jahre verflossen, als ein auf der angrenzenden Flur weidender Schäfer, Dryas genannt, ebenfalls zu einem gleichen Fund und Anblick kam. Eine Grotte der Nymphen war hier, ein großer Fels, inwendig hohl, von außen gerundet. Die Bilder

der Nymphen selbst waren von Stein gefertigt, die Füße unbeschuht, die Arme bis zu den Schultern nackt, das Haar bis zum Nacken aufgelöst, ein gürtender Bund um die Hüfte, Lächeln um die Augenbrauen; die ganze Stellung ein Ringeltanz. Innerhalb der Grotte, in des großen Felsens Mitte, war eine Quelle. Aus dieser Quelle sprudelte Wasser auf, das sich zu einem Bache ergoß, so daß sich auch eine gar anmutige Wiese vor der Grotte hinzog, indem vieles und weiches Gras von dem Nasse genährt ward. Auch waren hier Milchgefäße und Querpfeifen und Panflöten und Rohre aufgestellt, Weihgeschenke der bejahrten Hirten.

Zu diesem Heiligtume begab sich häufig ein Schaf, das kürzlich geworfen hatte, und oft meinte man, daß es verloren sei. Um es zu züchtigen und zur frühern Ordnung zurückzubringen, bog Dryas eine grüne Weide wie eine Schlinge und begab sich zu dem Felsen hin, wo er es zu fangen meinte; als er aber hinzutrat, sah er nicht, was er zu sehen gehofft hatte, sondern das Schaf, das recht nach menschlicher Weise seine Euter darbot zum reichlichen Genusse der Milch, und das Kind, das lautlos und gierig beide Euter abwechselnd mit dem reinen hellen Munde faßte; denn das Schaf leckte mit der Zunge des Kindes Angesicht, wenn es der Nahrung genug hatte. Das Kind war weiblichen Geschlechts, und auch ihm waren Erkennungszeichen beigegeben, eine golddurchwirkte Mitra, übergoldete Schuhe und goldene Beinspangen.“

(Der Hirt brachte es zu seiner Frau Naxe. Diese fühlte sich sogleich als Mutter, „und liebte es nicht anders als ob sie fürchtete, von dem Schafe übertroffen zu werden, und gibt ihm ebenfalls zur Bestätigung der Sache den Hirtennamen Chloë.“) Dryas mit geschultertem Hirtenstab steht im Profil nach rechts in der Bildmitte, begleitet von einem Hund. Die Grotte tut sich zur Rechten auf, zur Linken geht der Blick über die Schafherde in eine tiefe gebirgige Landschaft. Korrigiert wurde der Wasserquell in der Grotte. Drei der Nymphen weisen die Attribute von Diana, Venus und Ceres auf.

Ambroise Dubois ist neben Toussaint Dubreuil und Martin Fréminet der Hauptvertreter der sogenannten zweiten Schule von Fontainebleau, die von Heinrich IV. mit der Ausgestaltung der königlichen Schlösser beauftragt wurde. Die Begründer der ersten Schule hatte Franz I. aus Italien gerufen: Rosso Fiorentino, Francesco Primaticcio und Niccolò dell'Abate. Deren Vorbild blieb für die Meister der zweiten Generation, die ihre Tätigkeit nach den Religionskriegen aufnahmen, verbindlich; mit demsel-

ben Maßstab künstlerischer Qualität sind beide Gruppen freilich nicht zu messen (vgl. auch Blunt S. 124). Dubois muß noch jung an Jahren aus Antwerpen, wo er wahrscheinlich bei einem heimischen, von Spranger beeindruckten Meister in die Lehre ging, nach Paris gekommen sein. Von Félibien, dem ersten Biographen, erfahren wir, daß er zu jenem Zeitpunkt 25 Jahre alt gewesen sei. Naturalisiert wurde er 1601, 1606 zum ‚Peintre et valet de chambre‘ ernannt. Fontainebleau war des Künstlers wichtigste Wirkungsstätte. Das beste, was er dort schuf, die Ausstattung der Galerie der Diana, fiel der Zerstörung im 19. Jahrhundert anheim, Reste nur sind überliefert vom Zyklus zur Geschichte der Clorinda (nach Tasso), gut erhalten ist einzig der Zyklus zur Geschichte von Theagenes und Chariclea (nach Herodot) in der alten Salle Ovale (dem heutigen Salon Louis XIII.), ein Spätwerk des etwa 60jährigen Malers.

Beispiele seiner Zeichenkunst, die vornehmlich orientiert ist an derjenigen der Parmigianino-Schüler Primaticcio und Niccolò dell'Abate, auch der des Dubreuil, aber ein flämisches Element bewahrt, sind ziemlich rar; lediglich etwa zwanzig lassen sich zusammentragen (s. hierzu grundlegend Béguin 1966). Das vorliegende Blatt wurde mit vager Inhaltsbeschreibung verzeichnet bei Dorner und bei Béguin ebda. („... la grande esquisse...“, dont le touchant titre allemand ‚Die sorgsame Mutter‘ cache, évidemment, quelque épisode mythologique ou romanesque“), von der Dubois-Kennerin dabei qualitativ hoch eingeschätzt („C'est une très belle étude...“, projet sans doute pour quelque cycle décoratif“). Des weiteren stellte S. Béguin ebda. wegen einer Reihe von Übereinstimmungen, so in den Maßen und im Bildaufbau, unsere Zeichnung mit Abb. neben eine des Louvre, die ein ‚Opfer an Pan‘ zeigt (Inv. Nr. 33571, 38 × 51, rücks. alte Bez. Goltzius). Laut hiesigem Inventarvermerk gab sie mit Brief vom 3. 6. 1966 bekannt, daß ihr die Identifizierung der Hannoveraner Szene gelungen war, was sie der Fachwelt auf einem Kolloquium in London 1967 mitteilte (vgl. Béguin 1971, S. 32). 1971 publizierte dieselbe Autorin dann die beiden Blätter gemeinsam mit einem dritten aus Privatbesitz zum Thema ‚Daphnis und Chloë werden von Lykenion belauscht‘ (31,5 × 47, alte Bez. Abraham Bloemaert; Béguin 1971 S. 34, Abb. 6) als zusammengehörige Darstellungen von Geschichten aus dem Hirtenroman des Longus, der von Amyot 1559 ins Französische übersetzt worden war. Nach ihrer Vermutung dürfte die Serie dem Entwurf einer verlorenen Saaldekoration in Fontainebleau gedient haben; am ehesten wäre sie in Einklang zu bringen mit der Beschreibung, die R.-P. Dan (S. 151) von der



125 Jean Pierre Bernard Duvivier

Ausstattung des Cabinet de la Volière gibt und in der von „six grands paysages“ die Rede ist. Im Fontainebleau-Aust. Kat., wo das dritte Blatt erneut präsentiert ist, wird nachgetragen, daß es 1971 in der Pariser Galerie Claude Aubry (zum Verkauf?) ausgestellt war (Béguin 1972 Nr. 89). Was die Bemerkung zu den Differenzen technischer Art zwischen den drei Blättern angeht, die Béguin 1971 S. 34 macht, ist eine Korrektur vonnöten. Es handelt sich ohne Ausnahme um lavierte Federzeichnungen mit Weißhöhung, nur die Farbe des Papierträgers und der Tusche wechselt, Kreide kommt im Hannoveraner Blatt wohl vor, aber nicht Kreide allein, wie stets zu lesen steht.

Daß die Serie um eine vierte Vorzeichnung mit dem Thema ‚Der Ziegenhirt Lamon bringt Daphnis zu seiner Frau Myrtale‘ in Chicago zu ergänzen ist, hat H. Joachim bekannt gemacht (The Art Institute of Chicago, Helen Regenstein Collection, Inv. Nr. 1973.154, 26,7 × 37,4, Feder in Braun, grau laviert, weißgehöhrt über Bleistift auf rosa Papier, alte Bez. Abraham Bloemaert f.; Joachim Nr. 23 mit Abb.).

Die weiträumige Auflösung der Landschaftshintergründe in sämtlichen Exemplaren der Hirtenszenen ist eine Errungenschaft des reifen Künstlers. Die Folge wird u. a. deswegen allgemein (vgl. auch Ausst. Kat. Paris 1984 Nr. 2) in enge zeitliche Nachbarschaft zum Zyklus von Theagenes und Chariclea gerückt und ca. 1610 datiert.

Lit.: Ausst. Kat. La Renaissance et le Nouveau Monde, Musee du Québec, Juni – Aug. 1984, Québec 1984; A. Blunt, Art and Architecture in France 1500 to 1700 (The Pelican History of Art), Harmondsworth 1953; R.-P. Dan, Le Trésor des Merveilles de la maison royale de Fontainebleau, Paris 1642; H. Joachim, The Helen Regenstein Collection of European Drawings, The Art Institute of Chicago, Chicago 1974; Thieme-Becker Bd. IX, 1913, S. 600f.; Ausst. Kat. De Triomf van het Maniërisme. De europese stijl van Michelangelo tot el Greco, Amsterdam, Rijksmuseum, Juli – Okt. 1955, Amsterdam 1955, S. 60, Nr. 48.

Jean Pierre Bernard Duvivier

Brügge 1762 – 1837 Paris

125 Mädchenporträt

Bleistift, weißgehöhrt, Rötelstriche

10,1 × 7,7

Ecken schräg beschnitten, rücks. Wust von Bleistift-, Rötel- und Federstrichen

Bez.: vorders. mit Monogramm D, rücks. von Sammlerhand 24, Kürzel, Dorey

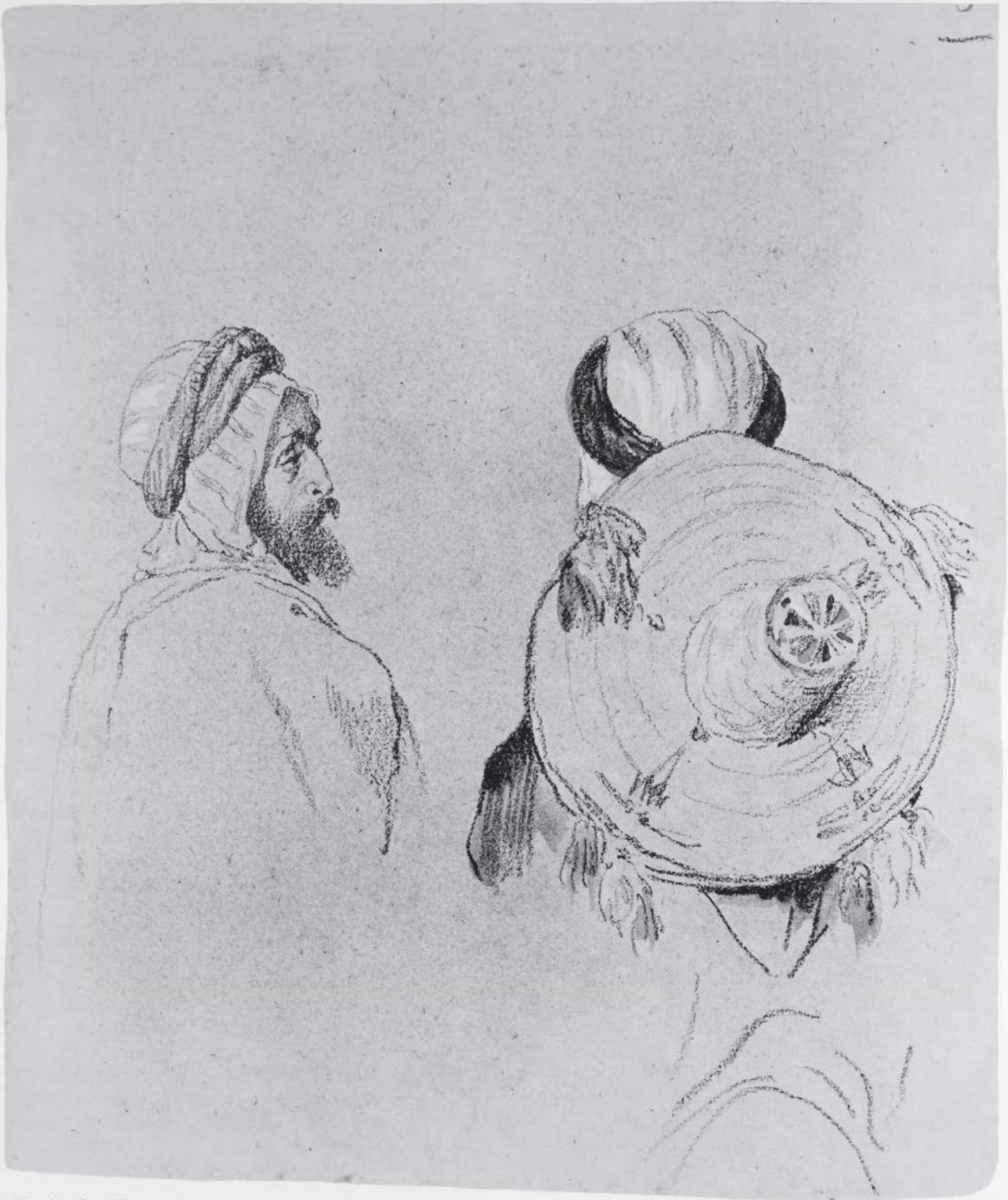
Prov.: Slg. Nitzschner (Kat. II B 17)

Slg. N. 377 Photo X 3035

Das Brustbild ist im Dreiviertelprofil nach rechts aus leichter Aufsicht gezeichnet, der Blick des Mädchens richtet sich etwas verschämt zum Betrachter. Das schwarze Haar ist gescheitelt, die weiße Bluse besitzt einen runden Halsausschnitt.

Duvivier, ausgebildet an der Antwerpener und Pariser Akademie, seit 1796 naturalisierter Franzose, war Historien-, Landschafts- und Porträtmaler. In seinen letzten Jahren, in denen, wenn die Überlieferung der Autorschaft zutrifft, auch dieses Bildnis entstanden sein mußte, soll er sich auch dem Kupferstich gewidmet haben.

Lit.: Thieme-Becker Bd. X, 1914, S. 250.



126 Eugène Fromentin

Eugène Fromentin

La Rochelle 1820 – 1876 Saint Maurice bei La Rochelle

126 *Zwei Araber*

Schwarze Kreide, mit Deckweiß gehöht und teilweise aquarelliert, auf grauem, ehemals graublauem Papier
24 × 20,5

Prov.: Kunsthandel Galerie Grünwald, München
PHz 2133 Photo X 921

Ref.: Kat. Galerie Grünwald München, Winter 1980/81,
Nr. 57 mit Abb.; M. Trudzinski in: Grohn-Schällicke-Trud-
zinski 1985, Nr. 66 mit Abb.

Beide Männer, bekleidet mit Burnus und gestreiftem Kopftuch, sind lediglich als Halbfiguren gegeben. Der linke wendet seinen feingeschnittenen bärtigen Kopf aus der Dreiviertel-Rückansicht des Oberkörpers ins Halbprofil, der rechte bietet dem Betrachter die reine Rückansicht, die jedoch weitgehend von einem breitrempigen, über die Schultern herabhängenden Strohhut mit bunten Wollbändern und -quasten beherrscht wird.

Fromentin, der ursprünglich die Juristenlaufbahn eingeschlagen hatte, widmete sich ab 1840 der Malerei und entdeckte auf einer ersten Nordafrikareise, der manche folgen sollten, 1846 Algerien für seine Bilderwelt. Neben seiner künstlerischen entwickelte er auch eine fruchtbare schriftstellerische Begabung („Dominique“, „Die Meister der Vergangenheit“ u.a.).

Kreidestudien dieser Art, die nicht immer direkt auf ausgeführte Gemälde zu beziehen sind, obwohl sie ihnen zugrunde liegen, brachte der Künstler in großer Zahl vom dritten Algerienaufenthalt 1852–1853 mit. Sein Biograph Louis Gonse beschreibt sie dergestalt: „Sie unterscheiden sich von den anderen auf den ersten Blick, und sind außerdem viel persönlicher als die der vorhergehenden Reisen. Sie sind sämtlich in gewischer schwarzer Kreide, oft weißgehöht, auf sehr grobem grauen Papier, oder mit schwarzer Conté-Kreide ausgeführt . . . Es sind Studien nach der Natur, schnellgezeichnet und entsprechend locker, summarisch, übersichtlich, ja selbst gewalttätig angelegt, von klarem und bestimmten Charakter, gesteigert in ihrer Wirkung. Die Gliedmaßen, Hände und Füße sind kaum angegeben, aber die Bewegung darin ist echt, fließend, von einer stets vorzüglichen Aussagekraft . . . Sein Kreidestift trifft auf Anhieb mit einer Gewißheit des Empfindens, die mich tief beeindruckt, den eigentlichen Genius der algerischen Lande, d. h. des Orients in seiner nobelsten und vollends geläuterten Ausprägung“ (Gonse S. 54 f.).

Die Rundfalten am Rücken des rechten Arabers auf der Zeichnung rühren, wie vergleichbare Gemälde (z. B. ‚Cavaliers arabes‘, Musée des Beaux-Arts, La Rochelle, Inv. Nr. 88; Ausst. Kat. Fromentin Nr. 20 mit Abb.) zeigen, vom Umriß der hohen Lehne des algerischen Pferdesattels her; die Figuren sind also auch hier als beritten vorgestellt.

Lit.: L. Gonse, Eugène Fromentin, peintre et écrivain, Paris 1881; Ausst. Kat. Fromentin, le peintre et l'écrivain 1820–1876, Bibliothèque Municipale, Musée des Beaux-Arts, La Rochelle 1970.

Pierre-François-Eugène Giraud

Paris 1806 – 1881 Paris

127 *Bildnis M^{me} C. Chelard*

Bleistift

25,8 × 19,7

Bez.: eigenhändig Giraud/1834/München (?); von späterer Hand in Feder: M^{me} C. Chelard/1834. Munich; rücks. von derselben Hand: Emile Chelard/Weimar. 1859

Prov.: Slg. Nitzschner (nicht im Katalog)
Slg. N. 378 Photo X 3042

Das Brustbildnis zeigt die Dame im strengen Profil nach rechts; sie trägt eine spitzengesäumte, mit einem Kinnband befestigte Haube und ein Kleid mit hochgeschlossenem, dreifachen Spitzenkragen.

Giraud, Porträt-, Genre- und Historienmaler, Karikaturist, Stecher und Lithograph, wurde ausgebildet von Louis Hersent und Théodore Richomme. 1826 erhielt er den Rompreis, kehrte 1830 in seine Vaterstadt zurück und stellte vom folgenden Jahr an bis 1881 regelmäßig im Salon aus. Von zwei gemeinsam mit Alexandre Dumas père unternommenen Reisen, 1844 nach Spanien sowie 1847 nach Algerien und Ägypten, brachte er die Motive für seine berühmtesten Bilder mit. Er malte und zeichnete – als Karikaturist vornehmlich für den „Artiste“ und den „Charivari“ – so gut wie alle namhaften Gestalten des Pariser Lebens seiner Zeit.

Über die Dargestellte, deren Namen die Beschriftung von der Hand eines Verwandten (Gatten?) nennt, ist nichts Näheres in Erfahrung zu bringen.

Lit.: Thieme-Becker Bd. XIV, 1921, S. 174 f.



127 Pierre-François-Eugène Giraud

Jean-Antoine Théodore Gudin

Paris 1802 – 1880 Boulogne-sur-Seine

128 *Rubige See*

Aquarell in Schwarz und Grau

26 × 44,3

Bez. u. l.: J. Gudin

Prov.: Slg. Nitzschner (Kat. II B 24)

Slg. N. 379 Photo X 3040 Corpus 40594

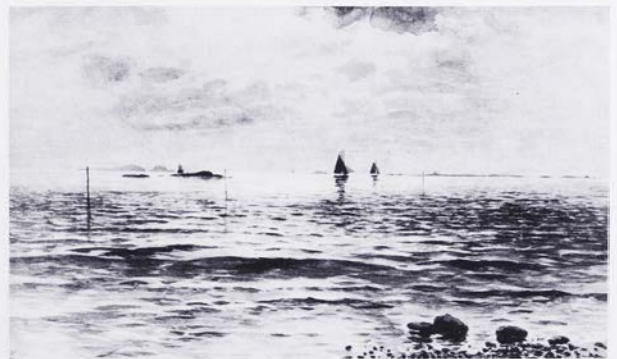
Zwei Drittel der Bildfläche nimmt die im Gegenlicht liegende, von sanftem Wellengekräusel belebte Wasseroberfläche ein. Lockere Wolkenpartien im Himmel bedecken die Sonne. Durch schwarze Schatten hervorgehoben sind einige Steine und Kiesel am Ufer vorn rechts, einige größere Gegenwellen sowie drei in die Tiefe leitende Markierungsstangen. Noch silhouettenhafter in der Helligkeit der See am Horizont zeichnen sich links eine Gruppe kleiner felsiger Inseln, zwei Boote in der Mitte und eine langgestreckte flache Insel rechts ab.

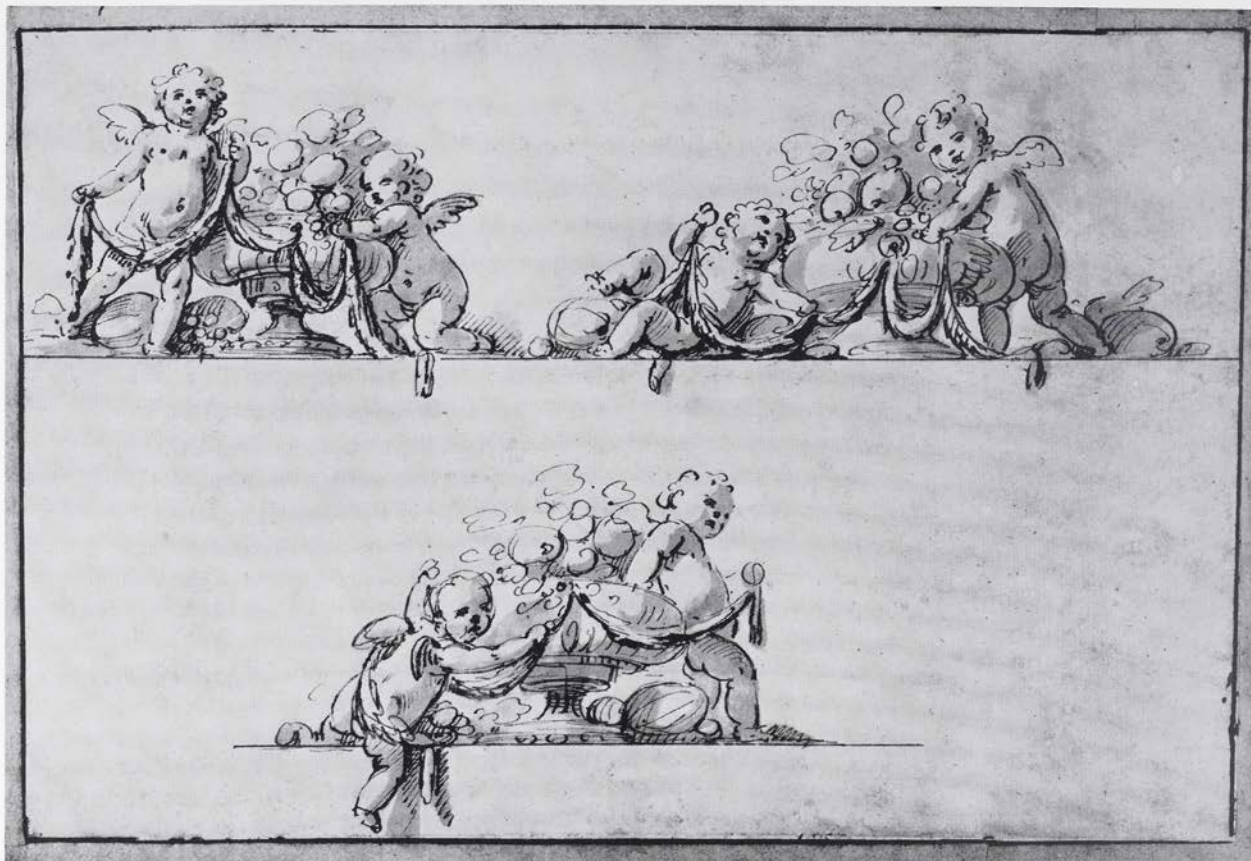
Théodore Gudin hatte ab 1817 an der Pariser École des Beaux-Arts bei dem David-Schüler Anne-Louis Girodet-Trioson studiert, sich aber bald dem Kreis der romantischen Maler um Delacroix und Géricault angeschlossen. Zur Marinemalerei fand er bereits Anfang der zwanziger Jahre (erste Ausstellung im Salon 1822) und hielt an ihr, neben dem Landschaftsfach, bis an sein Lebensende fest. Im Auftrage König Louis-Philippes reiste er 1838/39 nach Algier; dort fertigte er Skizzen an, nach denen er für das neue Museum in Versailles 63 Kolossalgemälde zur Feier der Heldentaten der französischen Marine ausführte. 1841 ging er nach Warschau und Petersburg, wo er für Zar Nikolaus I. 12 Gemälde mit den Ansichten der Haupthäfen Rußlands schuf. Seit 1837 Mitglied der Berliner Akademie, fand er 1844/45 Gelegenheit zu einem Besuch der preußischen Hauptstadt. Mehrfach weilte er in London und beschickte die Royal Academy. Sein anfangs über ganz Europa verbreiteter Ruhm verblaßte abrupt nach der Mitte des Jahrhunderts.

Eine genaue Eingrenzung der Entstehungszeit unseres Blattes ist bislang mangels Überblick über Gudins graphisches Werk nicht möglich. Mit dem Verzicht auf jegliche Farbe im Aquarell nähert sich der Künstler druckgraphischer Technik, in der er sich gelegentlich ebenfalls versucht hat (vgl. Vollmer und Ausst. Kat. Von Delacroix bis Maillol Nr. 145).

Lit.: H. Vollmer in: Thieme-Becker Bd. XV, 1922, S. 194f. Ausst. Kat. Von Delacroix bis Maillol. Handzeichnungen französischer Meister des 19. Jahrhunderts, Kunsthalle Bremen, März-April 1969, Bremen 1969.

128 Jean-Antoine Théodore Gudin





129 Nicolas Guibal

Nicolas Guibal

Lunéville 1725 – 1784 Stuttgart

129 *Drei Vasen mit Früchten und Guirlanden haltenden Putten*

Feder in Schwarz, grau laviert

24,5 × 37,3

Montierung des 18. Jahrhunderts

Prov.: Nachlaß Plinke/Stadt Hannover

o. Inv. Nr. Photo X 2339

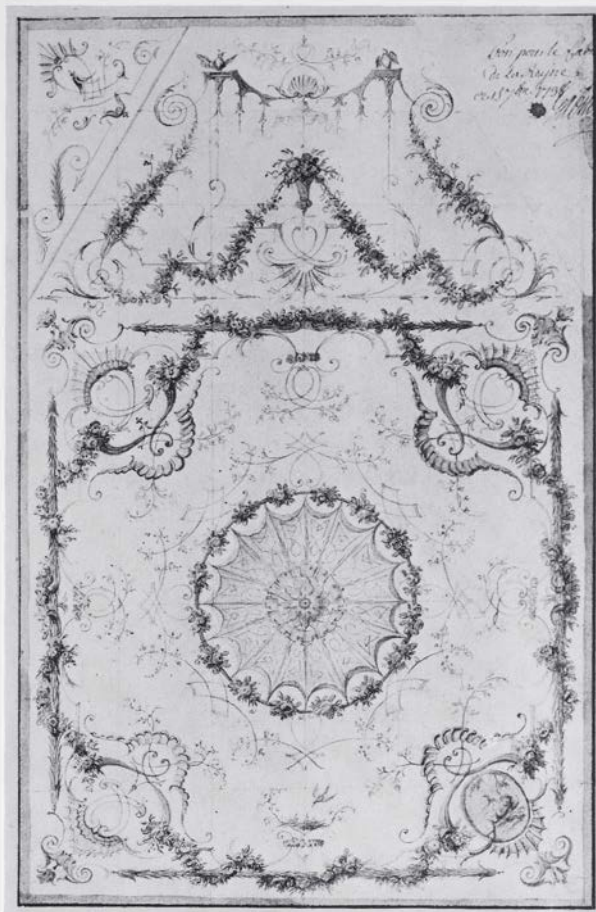
Je zwei nackte Putten spielen mit Guirlanden, die an drei hoch mit Früchten gefüllten, breit über eingezogenen Füßen ausladenden Vasen befestigt sind. Einer der Kinderengel ist jeweils aufgerichtet (stehend, laufend oder lehnend), der andere kniend oder lagernd dargestellt. Zwei der Paare sind auf einer oberen gemeinsamen Grundlinie vereinigt, das dritte ist auf eine eigene untere Linie gesetzt. Durch Untersicht und Überschneidungen der Linien wird die Illusion von Gruppen auf einer hohen Mauerkante erzeugt.

Das bislang anonyme Blatt ist aufgrund stilistischer Gemeinsamkeiten mit einer lavierten Federzeichnung von ca. 1767 in der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart (21,5 × 29,6; Ausst. Kat. Die Hohe Carlsschule Nr. 586 mit Abb. 31) Nicolas Guibal zuzuweisen (freundliche Bestätigung der Eigenhändigkeit durch Heinrich Geissler mit Brief vom 21.1.1986). Dort sind ebenfalls eine aufrechte und eine lagernde Figur mit Guirlanden um eine Vase von mittlerer Größe gruppiert. Gleiche Vasenformen wie hier, zum Teil wiederum mit spielenden Putten zusammengebracht, tauchen auch auf einem Entwurf von 1757 für das Deckengemälde des Haupttreppenhauses des Stuttgarter Neuen Schlosses auf (ebendort, Inv. Nr. 5586; Pannowitz mit Abb.). Nicolas Guibal war seit 1740 Schüler Ch. Natoire's in Paris, wurde 1745 in die Akademie aufgenommen und ging 1749 nach Stuttgart. Herzog Carl Eugen von Württemberg schickte ihn 1750 nach Rom, wo er Schüler und Freund von A. R. Mengs wurde. 1755 kehrte er, vom Herzog zum ‚premier peintre‘ des Hofes ernannt, nach Stuttgart zurück. Seit 1760 leitete er die Gemäl-

degalerie Ludwigsburg, ab 1776 hatte er die Stellung eines Professors an der Hohen Carlsschule inne. Seine Verbindungen zu Frankreich ließ er nicht abreißen, er ging selbst noch zweimal, 1760 und 1783, nach Paris, wohin er auch seine Schüler zwischen 1780 und 1790 in so großer Zahl zu Studienaufenthalten schickte, daß sie dort die wichtigste Gruppe unter den ausländischen Kunststudenten ausmachten (vgl. Becker S. 47, S. 340 und S. 346). An der Förderung der künstlerischen Entwicklung Württembergs hatte er vielfältigen und maßgeblichen Anteil.

Das antike, in der Renaissance mit neuer Begeisterung erprobte Dekorationsmotiv guirlandentragender Putten greift Guibal hier mit leichter Hand auf. Im Zeichnungsstil ist zwar noch das spontan Abkürzende einer barocken Strichtechnik spürbar, der großzügige Einsatz der Lavierung, der den kleinen Gestalten trotz aller Beweglichkeit eine größere statuarische Festigkeit verleiht, trägt jedoch schon einen deutlich frühklassizistischen Stempel.

Lit.: Ausst. Kat. Die Hohe Carlsschule, hrsg. vom Württembergischen Landesmuseum Stuttgart, Museum der Bildenden Künste Stuttgart, Nov. 1959–Jan. 1960, Stuttgart 1959; O. Pannewitz, Kat. Nr. 81 in: Ausst. Kat. Meisterwerke aus der Graphischen Sammlung, Zeichnungen des 15. bis 18. Jahrhunderts, Graphische Sammlung, Staatsgalerie Stuttgart, März–Juni 1984, Stuttgart 1984 mit ausführlichen weiteren Literaturangaben; W. Becker, Paris und die deutsche Malerei 1750–1840, München 1971.



130 Christophe Huet

Christophe Huet

Pontoise (?) 1700 – 1759 Paris

130 Plafond-Entwurf

Aquarell, vorwiegend in Dunkelrosa, Hellblau, Grün und Gelb über Bleistiftvorzeichnung mit leichtem Quadratnetz 37,5 × 24,3

Montiert

Bez. mit Feder r. o.: bon pour le Cabin(et)/de La Reyne/le 15^{7bre} 1738/Gabrie(l); auf der Montierung alte Nr. 99

Prov.: Slg. Jasper

PHz 663 Photo X 2255 Corpus 40547

Ref.: Dorner 1930 Nr. 463 als Jan Antoine Watteau (?) mit Abb. S. 339, irrtümlich mit Nr. 459 beschriftet; Berkenhagen mit Abb. 1.

Die Gesamtfläche ist aufgeteilt in einen größeren, nahezu quadratischen Teil und einen kleineren quereckigen. Im Zentrum des ersten ist einem mit

Rosenbouquets besetzten Reif eine zeltartige Rosette eingepaßt. Zwischen Eckvoluten gespannte und gewundene Guirlanden bilden die äußere Einfassung; die gewundenen quellen aus symmetrisch den Diagonalen des Quadrats zugeordneten Füllhörnern, welche in Eckkartuschen mit Muschelmotiven eingebunden sind. Die rechte untere Ecke zeigt alternativ zu den übrigen ein Medaillon mit figürlicher Szene. In den Entrelacs des Grundes aus symmetrisch geordnetem feineren Zweiggespinst hat am unteren Rand ein Vogelnebst samt Vogelmutter und Jungen einen luftigen Platz gefunden.

Der obere Teil wird von zwei an einer mittleren Vase befestigten Rosenguirlanden durchzogen und an der Spitze von einer Gebälkgroteske gekrönt, auf deren Endpunkten je ein Vogel sitzt. Nur die obere linke Ecke ist ornamental ausgefüllt. Eine beide Teile der Gesamtfläche einschließende gelbe Aquarelllinie spart gleichfalls die rechte obere Ecke aus.

Die Zuschreibung dieses Blattes und der folgenden vier wird Ekhart Berckenhagen verdankt, der im Gegensatz zu Alexander Dorner ihre unmittelbare Zusammengehörigkeit erkannte, die auch durch die alten Numerierungen und dieselbe Montierung bestätigt wird. Dorners Watteau-Zuweisung, mit Fragezeichen versehen, war keine ganz abwegige Etikettierung, nur von vornherein obsolet, weil der große Meister des frühen Rokoko oder des Régence-Stils bereits 1721 verstarb. Die Datierung des Blattes, nicht minder maßgeblich für den Rest der Serie, geht eindeutig aus dem Freigabevermerk in der rechten oberen Ecke hervor, der dem Blatt seinen Vorrang vor den anderen verleiht. Er stammt aus der Feder des Jacques V. Gabriel (1667–1742), der von 1735 bis 1741 das Amt des Premier Architecte du Roi bekleidete, d. h. Ludwigs XV., dessen sämtliche Bauunternehmungen er leitete.

Nach diesem Vermerk sollte einer Ausführung der geplanten Dekoration im „Kabinett der Königin“ eigentlich nichts mehr im Wege gestanden haben. Die naheliegende Frage, ob der Entwurf (bzw. die Entwürfe) wirklich zur Anwendung und zur Übertragung in Stuck und Malerei gelangte(n) und wo sich das betreffende Kabinett der Maria Leszczyńska, der Tochter des entthronten Königs Stanislaus von Polen, die 1725 mit Ludwig vermählt wurde, befand, ist freilich bis heute noch nicht beantwortet. Jacques Gabriel war vielfach mit dem Ausbau, dem Umbau und der Innenausstattung von königlichen Schlössern beschäftigt. In Versailles zeichnete er für die ‚cabinets du Roi‘, die ‚petits cabinets‘ und die ‚chambre de la Reine‘, in Fontainebleau für den Speisesaal, die ‚salle du conseil‘ sowie das ‚cabinet de la Reine‘ verantwortlich (vgl. Willich S. 11). Fontainebleau würde damit unter den möglichen Bestimmungsorten in die vorderste Reihe rücken, doch hat Berckenhagen S. 122 unter Verweis auf Bottineau dort nur „stilistisch angenäherte Ornamentformen“ ausgemacht. Willich ebda. nennt des weiteren Ausbaupläne Gabriels für Compiègne und Veränderungen in Chambord.

Da der Architekt im Zeichnen von Ornamenten offenbar gänzlich ungeübt war, beschäftigte er einen Stab von versierten Mitarbeitern (vgl. ebda.). Daß Christophe Huet derjenige war, der den Auftrag erhielt zu den vorliegenden detaillierten Plänen, die mehrfach Rücksicht nehmen auf bauliche Besonderheiten – so ist etwa auch das erste Blatt sicherlich ein Plafondentwurf für einen unregelmäßig geschnittenen Raum und kein „Wanddekoriations-“ (Dorner) bzw. allgemeiner „Dekorationsentwurf“ (Berckenhagen) –, hat Berckenhagen durch schlüssige Verglei-

che mit Zeichnungen des Künstlers in der Berliner Kunstbibliothek (Hdz. 27, 109, 111, 112, 114, 115) erhärtet. Sein Aufsatz bietet ebenfalls einen Ausblick auf dessen sonstiges Schaffen.

Huet wurde möglicherweise von Jean-Baptiste Oudry oder Alexandre-François Desportes ausgebildet und machte sich mit seinen Tier- und Stillebildern ebenso einen Namen wie mit seinen Dekorationsmalereien. Er stattete, stark beeinflusst von Watteau und Claude III. Audran, mit dem er spätestens seit 1733 zusammenarbeitete, Räumlichkeiten aus im Schloß von Chantilly, im Pariser Hôtel de Rohan, in Schloß Bagnolet sowie dem Schloß Plaisance bei Nogent-sur-Marne (die beiden letztgenannten Werke zerstört), selbstverständlich stets im Verein mit Stukkateuren und Holzschnitzern. Zudem trat er als Graphiker mit zwei Stichfolgen an eine breitere Öffentlichkeit, in denen Affen, wie so oft in seinen Dekorationen, die Hauptrolle spielen.

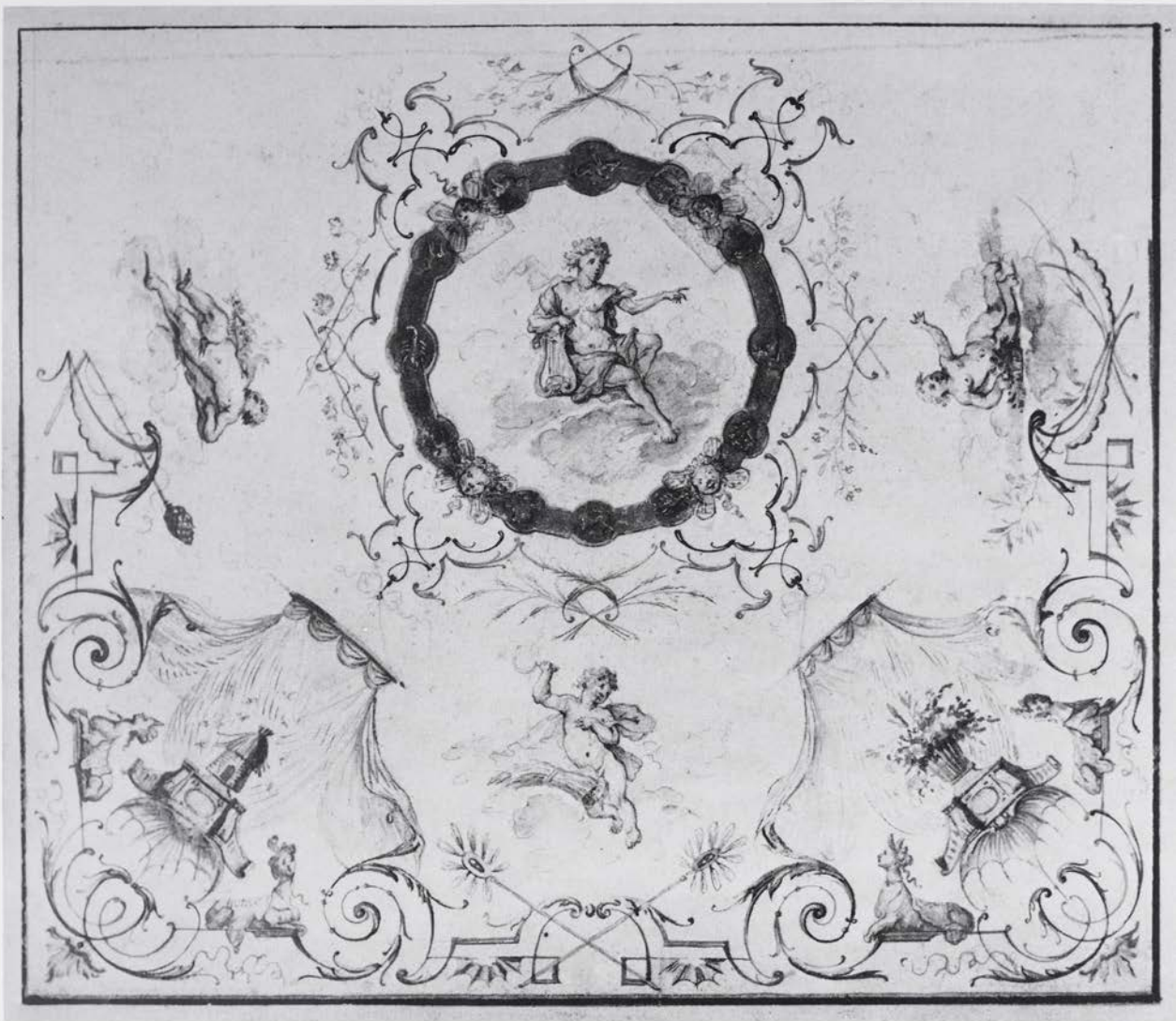
Lit.: E. Berckenhagen, Zeichnungen von Christophe Huet im Kestner-Museum zu Hannover, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 11, 1972, S. 119–128; H. Willich in: Thieme-Becker Bd. XIII, 1920, S. 11 f.; Y. Bottineau: L'Art d'Ange-Jacques Gabriel à Fontainebleau, Paris 1962.

131 Plafond-Teilentwurf mit Jahreszeiten-Allegorie

Aquarell, vorwiegend in Gelb, Weinrot und Blau über Bleistiftvorzeichnung; Deckweißkorrekturen
21,4 × 24,8
Klebekorrekturen; montiert
Bez.: auf der Montierung alte Nr. 97
Prov.: Slg. Jasper
PHz 680 Photo X 2257 Corpus 40546

Ref.: Dorner 1930 Nr. 459 als Jan Antoine Watteau (?); Berckenhagen mit Abb. 2 (dort mit irriger PHz-Nr. 682).

Das im Teilausschnitt des Entwurfs aus der Mitte nach oben gerückte Zentrum bildet ein Tierkreiszeichen-Kranz, unterbrochen von vier Puttenköpfen mit Libellenflügeln (zwei davon auf Klebeblättern korrigiert). Er nimmt die auf Wolken sitzende Figur



131 Christophe Huet

Apollons mit der Lyra auf. Die Ornamentumrandung des Kranzes ist mit vier unterschiedlichen Pflanzen bestückt; oben mit immergrünen, rechts mit knospenden Zweigen, unten mit Ähren, links mit Weinranken. Auf die Jahreszeiten spielen auch die drei im Ausschnitt ausgeführten allegorischen Puttengestalten auf Wolken in den Achsen des Plafonds an: auf den Frühling die rechte mit Blütenkorb, auf den Sommer die untere mit Ährengarbe und Sichel, auf den Herbst die im Weinrausch hingestreckte zur Linken. Neuerliche Attribute finden sich in der orna-

mental Bordüre: rechts junge Zweige mit frühen Blüten, unten Stecken mit Sommerblumen, links der Thyrsosstab des Bacchus. Vorhangdraperien, an Stangen aufgehängt, breiten sich in den unteren Ecken aus; die linke schließt Volutenformen, zwei lagernde Sphingen und ein schwebendes Podest mit Bienenkorb zusammen, die rechte dasselbe mit Blumen- statt Bienenkorb.

Lit.: Vgl. Kat. Nr. 130.

132 Plafond-Alternativentwurf

Aquarell, vorwiegend in Violett, Graublau, Gelb und Grün
sowie Deckweiß über Bleistiftvorzeichnung

30,5 × 25,6

Montiert

Bez.: auf der Montierung alte Nr. 98

Prov.: Slg. Jasper

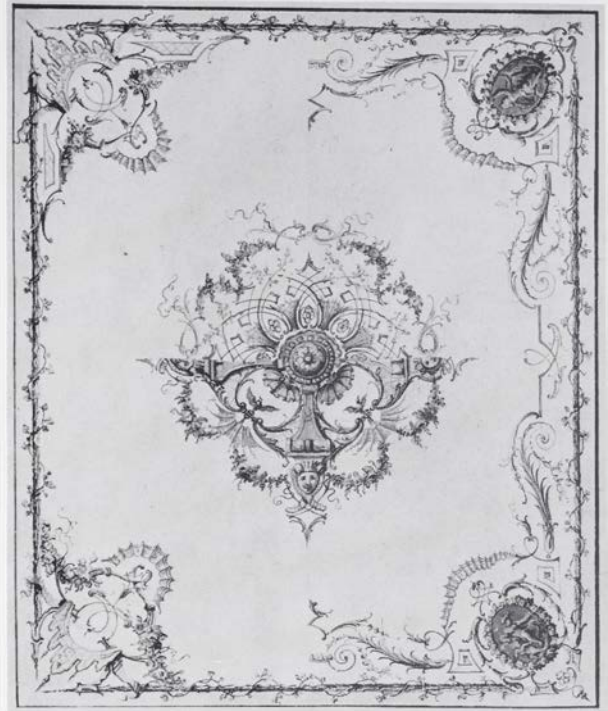
PHz 682 Photo X 2253 Corpus 40549

Ref.: Dorner 1930 Nr. 460/461 (sic) als Jan Antoine Watteau (?);
Berckenhagen mit Abb. 4 (dort mit irriger PHz-Nr. 680).

Der Entwurf folgt dem Grundschemata der Dekoration des Hauptteiles in PHz 663, sieht man von den dortigen Entrelacs im Fond ab. Leicht verwandelt sind wieder am Rand gespannte Guirlanden, diesmal umwunden von Ranken, Eckkartuschen und eine zentrale Rosette anzutreffen. In der linken Hälfte, alternativ zur rechten behandelt, werden die Eckkartuschen, wie dort in drei Fällen, locker behandelt; auch die Füllhornmotive treten erneut auf. In der rechten Hälfte ist die Bordüre um Volutenwerk angereichert, die Eckkartuschen sind, entsprechend der vierten Ecklösung dort, mit Ovalmedaillons besetzt, die nun von Rosenkränzen eingefasst werden. Sie enthalten unten eine nackte thronende Gottheit nebst Putto und oben eine halbnackte sitzende Frauengestalt.

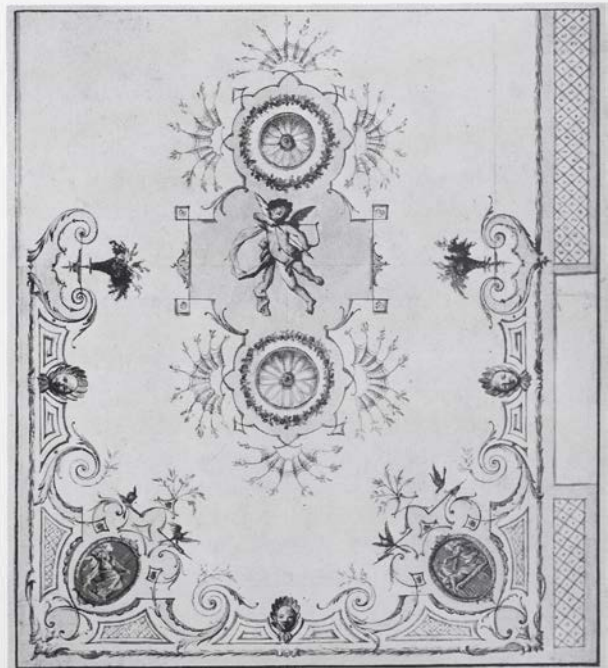
Die Rosette ist waagrecht geteilt und ihrerseits in zwei alternativen Fassungen vorgestellt. Die obere Lösung bedient sich vorwiegend vegetativer Elemente sowie einander überschneidender Kreissegmente, die untere verteilt stärkere Gewichte auf die Mittelachsen durch architekturplastische Zierstücke mit Sphingenmasken. Dazwischen sitzen Vögel auf Blüten, von denen aus verbindende Schmuckglieder zu den Architekturteilen ausschwingen.

Lit.: Vgl. Kat. Nr. 130.



132 Christophe Huet

133 Christophe Huet



133 Plafond-Teilentwurf mit Amor

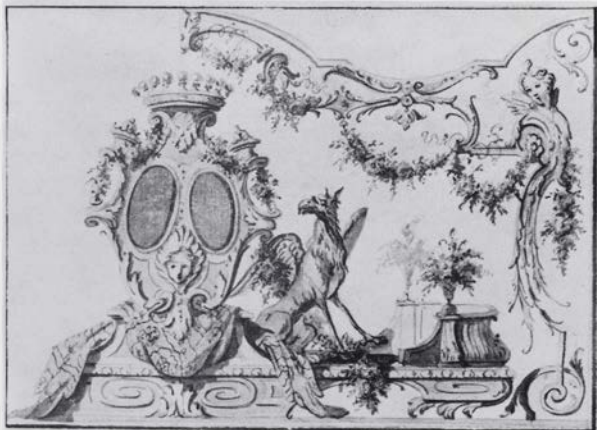
Aquarell, vorwiegend in Weinrot, Hellgrün, Blau und Gelb
sowie Deckweiß über Bleistiftvorzeichnung
32,3 × 28,7
Montiert
Bez.: auf der Montierung alte Nr. 95
Prov.: Slg. Jasper
PHz 678 Photo X 2256 Corpus 40548

Ref.: Dorner 1930 Nr. 466 als Jan Antoine Watteau (?);
Berckenhagen mit Abb. 3.

Das Mittelstück der längsrechteckigen Decke, im Ausschnitt leicht nach oben versetzt, besteht aus einer zusammengesetzten Form, die ein Querrechteck mit zwei rosenkranzgefaßten Rosetten verbindet und von fächerartigen Ornamenten begleitet wird. Im Zentrum schwebt der bogenschießende Amor. Die Bordürenornamentik ist nur im unteren Teil ausgeführt, flächige und Voluten-Elemente wechseln einander ab, markante Punkte sind mit Blumenvasen, Masken und Vogelpaaren verziert. Die unteren Eckpartien werden beherrscht von diagonal angeordneten Ovalmedaillons; das linke enthält eine weibliche Gestalt in antiker Sitzpose, das rechte eine Figurenszene: Die neugierige Psyche tritt an das Bett ihres geheimnisvollen Liebhabers und entdeckt Amor (nach Apulejus, Der Goldene Esel). Eine Laubstabumrahmung ist am rechten Blattrand in voller Höhe ausgeführt, schmale hochrechteckige Felder, eines leer und zwei mit Gitterwerk versehen, schließen sich auf dieser Seite der Umrahmung an.

Lit.: Vgl. Kat. Nr. 130.

134 Christophe Huet



134 Dekorationskizze

Aquarell, vorwiegend in Gelb, Blau und Weinrot
über Bleistiftvorzeichnung
13,6 × 19
Montiert
Bez.: auf der Montierung alte Nr. 96
Prov.: Slg. Jasper
PHz 679 Photo X 2250 Corpus 40545

Ref.: Dorner 1930 Nr. 462 als Jan Antoine Watteau (?), mit
irriger PHz-Nr. 674; Berckenhagen mit Abb. 5.

Eine Doppelwappen-Kartusche mit Maskenapplique und neunzackiger, perlenbesetzter Krone wird getragen von einem drapierten Postament, das sich nach rechts um einen Ausläufer mit geschwungener Eckbrüstung erweitert und einen sich umwendenden Greifen aufnimmt. Asymmetrisches Volutenwerk geht darüber von einer weiblichen Hermen-Groteskübüste aus. Rosenguirlanden verzieren beide Dekorationsteile, zwei Rosensträuße zusätzlich die Ansätze der Eckbrüstung.

Lit.: Vgl. Kat. Nr. 130.



135 Gabriel Huquier

Gabriel Huquier

Orléans 1695 – 1772 Paris

135 ‚Le Jardinier fidèle‘, Dekorationsentwurf

Bleistift, Feder in Schwarz, grau laviert
30,2 × 19,1

Montiert; Pinselspuren in Rot am r. u. Rand

Bez. auf der Montierung: Watteau fec.

Prov.: Slg. Jasper

Inv. als: Watteau zugeschrieben

PHz 622 Photo X 2239 Corpus 40565

Ref.: Réau S. 55, Nr. 63 als Watteau;

Dorner 1930 Nr. 467 als Jan Antoine Watteau (?);

Parker 1931 S. 19, Anm. 4 als Huquier.

Gabriel Huquier spielte eine entscheidende Rolle bei der Überlieferung der dekorativen Erfindungen Antoine Watteaus, in denen sich dieser auf ganz spezifische Weise von den Vorbildern seines Lehrers Claude III. Audran und denen des Jean Bérain löst (vgl. insbesondere Kersting-Bleyl). Die Fülle von Arabesken, die das von Watteaus Freund Jean de Jullienne herausgegebene „œuvre gravé“ des Malers und Zeichners enthält (Dacier-Vuaflart Bd. II, 1922, S. 78 zählen 55 Stück), sind sämtlich von Huquier gestochen worden. In auffälligem Kontrast dazu steht die ganz geringe Zahl von authentischen Zeichnungen Watteaus (vgl. Morgan Grasselli Nr. D 70), die zudem weitaus flüchtiger skizziert sind als die stets präzisen Wiedergaben im ‚Recueil Jullienne‘ (s. ebda. Nr. D 40, D 71), der in verschiedenen Bänden publizierten und 1735 abgeschlossenen Sammlung der zunächst einzeln vertriebenen graphischen Blätter. Wenn sich ausgeführte Zeichnungen erhalten haben, die exakt im Gegensinne den Stichen entsprechen – wegen des ‚Watteau inv.‘-Vermerks früher Antoine zugeschrieben, so neben unseren vier Blättern auch eines der Albertina, Vorlage zu Dacier-Vuaflart Bd. III/IV 1921–1922 Nr. 89, ‚La Pellerine alterée‘ (vgl. Parker 1931 S. 19), – stammen sie von Huquiers Hand. Sie als Kopien im eigentlichen Wortsinn zu bezeichnen, wäre falsch, und auch Parker, der die Hannoveraner Blätter so etikettiert, räumt bezüglich des Wiener Exemplars die Möglichkeit ein, daß es sich um „the engraver’s working design based on a less elaborate, perhaps indeed only partly finished drawing by the master himself“ handle. Als eben solche Zeugnisse des gemeinsamen Vorgehens beider Künstler im Entstehungsprozeß der Arabesken des „œuvre gravé“ sind zweifellos auch die vorliegenden Zeichnungen zu betrachten.

Huquier, „graveur très habile et inventif“ (Morgan Grasselli Nr. D 70), war so etwas wie die rechte Hand Watteaus, wenn es um die Ausführung von Dekora-

tionsentwürfen ging. Er war imstande, Winke und Ideenskizzen zu verstehen und dementsprechend gewissermaßen aus Rohmaterial ausgefeilte Zeichnungen herzustellen. Noch in ihrer säuberlichen Art erhalten sie sich eine eigene Entwurfsfrische, nicht zuletzt zu erkennen an diversen Pentimenti. Offensichtlich – und dafür sprechen gerade die von Morgan Grasselli ebda. behandelten Fälle – war dem Interpreten watteauscher Arabesken-„Noten“ in überraschendem Maße selbst die Freiheit der Improvisation eingeräumt. In den Stichen, deren Vertrieb Huquier zum Teil ebenfalls besorgte, ging dann allerdings manches von der Frische verloren, vor allem, weil die leichten, duftigen Lavierungen in härtere Strichlagen verwandelt werden mußten und die Randbordüren ein fast mechanisch wirkendes Raster erhielten. Die fertigen Arabesken konnten auf mancherlei Weise in größeren Raumdekorationen Verwendung finden, sei es in Form von ausschließlich in Ölfarbe bemalten Wandpaneelen, sei es in Form von Wandfeldern, die nur zu einem Teil bemalt, zum anderen aber stuckiert und vergoldet waren, oder in Form von Wandtapisserien.

Wie die Huquier-Blätter nach Hannover kamen, liegt im Dunkeln, doch eine hypothetische Erklärung wäre die, daß sie durch die Hände von Watteaus Malerfreund und Kupferstecher Philippe Mercier hierher gelangten. Mercier, geboren 1689 in Berlin als Sohn eines hugenottischen, in Aubusson ausgebildeten Teppichwebers, ging nach einem Akademiestudium bei Antoine Pesne in Berlin auf Studienreisen nach Paris und Italien. Danach lebte er einige Zeit in Hannover, wo er eine Hannoveranerin zur Frau nahm. Mit dem Sohn Georgs II., dem Prinzen Frederick von Wales, zog er später, gegen 1716, nach London, wo er 1760 starb (vgl. Dacier-Vuaflart Bd. I, 1929, S. 100, Ausst. Kat. Watteau S. 45 f.).

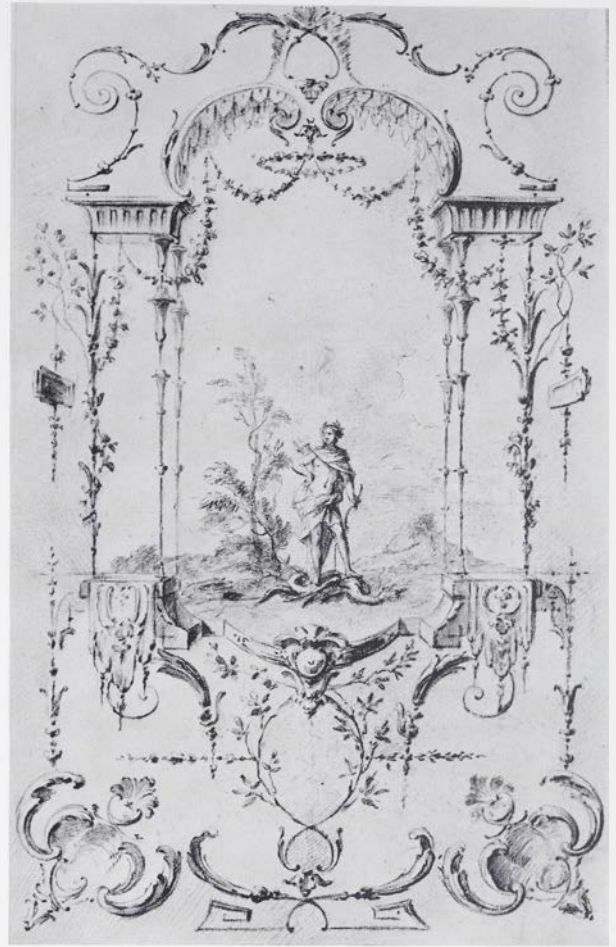
Gabriel Huquier hat sich durch umfangreiche Ornamentstichpublikationen außer nach und in Verbindung mit Watteau auch nach Claude Gillot, François Boucher, Jacques de Lajoue, Gilles-Marie Oppenort, Juste-Aurèle Meissonnier, Alexis Peyrotte u. a. um die Verbreitung der Werke dieser Meister ihres Fachs ebenso verdient gemacht wie er als Sammler Vorbildliches leistete: Seine vorzügliche große Kollektion von Handzeichnungen und Druckgraphiken zeitgenössischer französischer Künstler stand an bestimmten Tagen der Woche jungen Kunstschülern und Amateuren zur Besichtigung offen (vgl. Vollmer).

Das Bildfeld der ersten Komposition wird von der äußeren, an den unteren Ecken eingezogenen Bordüre getrennt durch einen Kranz aus symmetrisch ange-

ordneten Schilfblattbündeln, Volutenformen und Draperien, zwischen denen einzelne Gerätschaften und Symbole der Gartenarbeit und der Gartenfrüchte placiert sind: Man erkennt im unteren Teil einen Henkelkorb, eine Kiepe, Spaten und Hacken, im oberen Teil ein Paar flacher Henkelkörbe mit gekreuzten Thyrsosstäben. Eine große Traube, umgeben von Lichtstrahlen, hängt von der abschließenden Kartusche herab; von ihr aus sind Weinguirlanden locker zu den Seiten hingeführt. Rebzweige breiten sich in den oberen Ecken und am unteren Rand aus. Das Bildfeld selbst gibt den Blick frei in eine anmutige Landschaft mit baumbestandenem Hügel, dahinter eine Klippe und weitere Bäume sowie ein fernes steiles Gebirge. Vor dem Baum des Vordergrunds hat sich auf dem Hügel ein junges Gärtnerpaar niedergelassen; die liebevoll hingeebene Gebärde des Jünglings wird dadurch unterstrichen, daß er etwas tiefer sitzt als das Mädchen, das zierlich seinen Korb am Handgelenk hält und die Berührung durch den Verliebten wohlwollend duldet. Zur Seite lagert ein neugieriges Hündchen.

Der entsprechende Stich (Dacier-Vuaflart Bd. III/IV 1921–1922 Nr. 220 mit Abb.) zeigt keine wesentlichen Veränderungen. Er trägt neben dem Titel die Angaben „A. Watteau Inv.- Huquier Sculp.“ und „Paris chez la veuve de F. Chereau rue St. Jacques aux deux Pilliers d’Or, et chez Huquier vis a vis le grand Chatelet aux armes d’Angleterre/Avec Privilege du Roi“. Seine Maße (29,5 × 18,7) sind nahezu identisch mit der Vorzeichnung. Dacier-Vuaflart verzeichnen ebda. eine Stichkopie, die sie Johann Conrad Steiner (1757–ca. 1815) zuschreiben. Als Gegenstück zu Nr. 220 hat Huquier auf derselben Seite des Stichwerkes eine ähnliche Komposition, ‚Le Berger empressé‘ (ebda. Nr. 219), aufgenommen.

Lit.: L. Réau, Watteau, in: L. Dimier u. a., *Les peintres français du XVIII^e siècle*, Bd. I, Paris, Brüssel 1928, S. 1–59; H. Kersting-Bleyl, Arabesken, in: *Ausst. Kat. Jean-Antoine Watteau. Einschiffung nach Cythera. L’Île de Cythère*, Frankfurt a. M., Städtische Galerie im Städelischen Kunstinstitut, Sept.–Okt. 1982, Frankfurt a. M. 1982, S. 49–55; M. Morgan Grasselli, *Les dessins de Watteau*, in: *Ausst. Kat. Watteau (s. u.)*, S. 55–226; *Ausst. Kat. Watteau 1684–1721*, Washington, National Gallery of Art, Juni–Sept. 1984, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Okt. 1984–Jan. 1985, Berlin, Schloß Charlottenburg, Febr.–Mai 1985, Paris 1984; H. Vollmer in: *Thieme-Becker Bd. XVIII*, 1925, S. 165; L. Deshairs, *Les Arabesques de Watteau (Melanges offerts à M. Henri Lemonnier)*, in: *Archives de l’Art français* 7, 1913, S. 287–300; Berckenhagen 1970 S. 218 f.; Y. Fromrich, *Watteau et la gravure*, in: *Ausst. Kat. Pèlerinage à Watteau*, Paris, Hôtel de la Monnaie, Juli 1977, Paris 1977, S. 151–166; alle mit weiterer Lit.



136 Gabriel Huquier

136 ‚Apollon‘, Dekorationsentwurf

Bleistift, Feder in Schwarz, grau laviert
30,2 × 19,2

Montiert

Bez. auf der Montierung: Watteau fec., alte Nr. 106

Prov.: Slg. Jasper

Inv. als: Watteau zugeschrieben

PHz 625 Photo X 2238 Corpus 40564

Ref.: Réau S. 55, Nr. 56 als Watteau;

Dorner 1930 Nr. 468 als Jan Antoine Watteau (?);

Parker 1931 S. 19, Anm. 4 als Huquier.

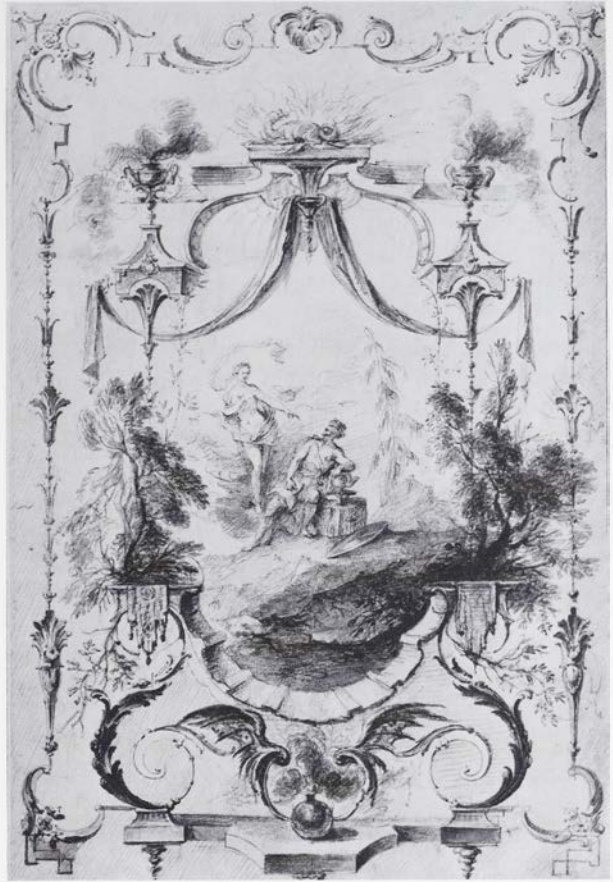
Eine zierliche, transparente Grottesken-Architektur gibt den Blick auf ein weites Mittelfeld frei. Zwei schabrackenbehängte Sockel zu jeder Seite tragen je drei Säulchen aus ineinandergesteckten Blütenstäben und -kelchen sowie ein Gebälkstück; die Sockel sind

durch schwungvoll lastende, die Gebälkstücke durch beschwingte, brückenschlagende Ornament-Elemente verbunden. Im lastenden Teil rahmen Ölzweige ein Medaillon mit flüchtig skizzierter Figurenszene, der beschwingte Abschlußteil ist mit dünnen Guirlanden behängt, deren Enden sich um die äußeren Säulchen winden. Der untere Blattrand ist mit Eckkartuschen und einer verbindenden Volutenform besetzt. Blütenstäbe und -zweige begrenzen die äußere flächige Bordüre oder ragen in sie hinein. Von den Zweigen, die aus den äußeren Säulen der Grottesk-Architektur hervorwachsen, hängen gerahmte Täfelchen an Blütenstäbchen herab. Das Mittelfeld beherrscht die in Siegerpose mit in der Hüfte aufgestütztem Arm auf einer erlegten geflügelten Schlange frontal stehende halbnackte Gestalt eines jugendlichen Gottes. Er trägt den Bogen in der Linken und den Köcher auf dem Rücken, sein Haupt ist bekrönt. Ein Baum und ein ferner Berg sind das einzige, was die ansonsten flache Landschaft auszeichnet. Im Himmel steigen Wolken auf.

Der Stich nach diesem Entwurf (Dacier-Vuaflart Bd. III/IV 1921–1922 Nr. 217 mit Abb.), 29,5 × 18,7, zeigt insofern Abweichungen, als die Figurenszene des Medaillons im Ölzweigrahmen etwas deutlicher geworden ist und das unmittelbar darüber gesetzte Ornament keine Kugel- oder Fruchtform, sondern eine Muschel enthält. Ansonsten ist selbst die unterschiedliche Länge der Schabracken beibehalten. Die Beschriftung ist neben dem Titel identisch mit der des nach Kat. Nr. 135 gestochenen Blattes. Im Stichwerk hat Huquier den ‚Apollo‘ zusammengestellt mit einer ‚Diana‘ (ebda. Nr. 218).

Unter den vier Hannoveraner Ornamententwürfen ist dies derjenige, der sich am engsten an Vorbilder von Claude III. Audran anlehnt, vgl. etwa die Zeichnung zum ‚Bacchus‘ (Herbst) für die 1699 in Auftrag gegebene Tapiserie-Serie der ‚Triumphes des Dieux‘ im Stockholmer Nationalmuseum (Inv. Nr. Slg. Cronstedt II, 166; Ausst. Kat. Claude Audran Nr. 134 mit Abb.) oder ein Beispiel der vielen nach denselben Götterserien-Entwürfen Audrans auch später noch ausgeführten Teppiche (Kat. Galerie Fischer Nr. 1 mit Abb.).

Lit.: L. Réau, Watteau, in: L. Dimier u. a., Les peintres français du XVIII^e siècle, Bd. I, Paris, Brüssel 1928, S. 1–59; Ausst. Kat. Claude Audran (Dessins du Nationalmuseum de Stockholm. Collections Tessin & Cronstedt: I. Claude III Audran (1658–1734). II. Dessins d’architecture et d’ornements), Paris, Bibliothèque Nationale, Paris 1950; Kat. Galerie Fischer Luzern. Ausgewählte Objekte. Gemälde, Zeichnungen, Tapiserien. Verkaufsausst. März–April 1984, Luzern 1984; beide mit weiterer Lit.; vgl. im übrigen Kat. Nr. 135.



137 Gabriel Huquier

137 ‚Le Feu‘, Dekorationsentwurf

Bleistift, Feder in Schwarz, grau laviert

38,7 × 26

Montiert

Bez. auf der Montierung: Watteau fec., alte Nr. 104

Prov.: Slg. Jasper

Inv. als: Watteau zugeschrieben

PHz 623 Photo X 2243 Corpus 40562

Ref.: Dorner 1930 Nr. 464 als Jan Antoine Watteau (?); Parker 1931 S. 19, Anm. 4 als Huquier.

Das Bildfeld wird von zwei deutlich verschieden behandelten Rahmen umgeben. Der äußere, zarte begrenzt die flächige Randbordüre und ist aus einer Bodenplatte, kelchblatt- und blütenbesetzten Stäben und diversen Volutenformen, die vornehmlich die Ecken betonen, zusammengefügt. Der innere, gewichtigere stellt eine Mischung aus vegetabilen und

architektonischen Formen dar. Große, auf der äußeren Bodenplatte aufsitzende Voluten tragen seitlich kleine reduzierte Sockelstücke mit Schabracken, gänzlich reduzierte Säulchen stützen ihrerseits groteske Gebälkstücke, gekrönt von rauchspendenden Henkelvasen und verbunden durch einen phantastischen Baldachin mit Draperien, auf dessen Spitze ein von Flammen umgebener Drache lagert. Ein lastendes, ausgeschnittenes, von einem sich faltenden Band begrenztes Ornamentfeld stellt die Verbindung zwischen den Sockelstücken und den sie tragenden Voluten her; zwischen diesen ist ein bizarres Flügelpaar eingespannt, das eine auf dem Mittelvorsprung der äußeren Bodenplatte liegende, rauchende Pulverkugel umgibt. Die Sockelstücke sind umrankt und besetzt von laubreichen Zweigen und Bäumen, die unmittelbar in die Landschaft des Bildfeldes einleiten, die gebirgig gestaltet ist und in der Ferne einen hohen Nadelbaum aufweist. In ihrem Zentrum erscheint auf Wolken die nur mit einem wehenden Schleier bekleidete Venus dem am Boden neben einem Baumstumpf sitzenden, auf kleinem Amboß Waffen schmiedenden und zu ihr aufblickenden Vulkan (vgl. Vergil, Äneis VIII, 370–385).

Die Komposition gelangte fast unverändert zum Stich in den Maßen 38,1 × 25,5 (Dacier-Vuaflart Bd. III/IV 1921–1922 Nr. 16 mit Abb.). Huquier hat lediglich verschiedene Bleistiftpentimenti bereinigt, nicht allein die linke, sondern beide Schabracken mit Ornamenten versehen und die rechtwinkeligen Ornamentansätze an den unteren Eckvoluten sowie eine kleine Konsole in der Mitte der Bodenplatte getilgt. Der Entwurf ist Teil einer Serie der vier Elemente, zu der auch das folgende Blatt gehört (vgl. ebda. Nr. 15–18). Die Stiche der Serie tragen neben dem Titel und den Namen der beteiligten Künstler die Beschriftung: „A Paris chez Huquier vis a vis le grand Châtelet et chez la Veuve Chereau rue S. Jacques aux deux pilliers d’Or/ avec privilege du Roy.“ Eine Kopie nach der ganzen Serie hat wahrscheinlich Johann Conrad Steiner gestochen. Dacier-Vuaflart ist davon jedoch nur ‚le Feu‘ zu Augen gekommen (vgl. ebda. Nr. 15A–18A).

Lit.: Vgl. Kat. Nr. 135.



138 Gabriel Huquier

138 ‚L’Eau‘, Dekorationsentwurf

Bleistift, Feder in Schwarz, grau laviert
38,5 × 25,7

Montiert

Bez. auf der Montierung: Watteau fec., alte Nr. 103

Prov.: Slg. Jasper

Inv. als: Watteau zugeschrieben

PHz 624 Photo X 2262 Corpus 40563

Ref.: Dorner 1930 Nr. 465 als Jan Antoine Watteau (?) mit Abb. S. 340, irrtümlich mit Nr. 468 beschriftet; Parker 1931 S. 19, Anm. 4 als Huquier.

Von den zwei verschiedenen Rahmensystemen, die um die Bildszene gelegt sind, ist diesmal das innere weitaus zurückhaltender gestaltet und fast ganz der Sphäre der Szene einbezogen, die dadurch eine breite Ausdehnung erfahren hat. Ein Rasenstück mit langen Moosfransen, in denen sich unter Blattpflanzen ein

bärtiger Maskenkopf verbirgt, scheint im leeren, freien Raum zu schweben. Auf einer Erhebung kniet Latona mit ihren zwei Kindern. Dargestellt ist, wie die dürstende Titanentochter, der die lykischen Bauern das Wasser eines Teiches verwehrt hatten, obwohl „das doch allen gemeinsam ist“ (usus communis aquarum est), diese in Frösche verwandelt: „Zum Himmel die Hände erhebend, ruft sie: ‚Auf ewig sollt ihr leben hier in dem Teich‘“ (Ovid, Met. VI, 339–381). Einer der Bauern hat noch seine Menschengestalt, zwei weitere hat ihr Schicksal bereits ereilt. Weiden und Schilf umgeben die Figuren. Zwei Säulchen aus Wasserpflanzenstäben tragen einen vierfach gebogten Baldachin in luftiger Höhe und fassen einen steilen Wasserfall ein, der sich im Hintergrund der Szene aus den Mäulern dreier ineinander verschlungener Delphine ergießt. Der äußere Rahmen greift das Stangenmotiv aus Wasserpflanzen sowie das der wasserspeienden Delphine auf, Schnecken kommen als Schmuck hinzu. Der obere Rahmenteil enthält Eckkartuschen, gekreuzte Voluten und Guirlanden, der untere, besonders reiche Rahmenabschnitt wird beherrscht von zwei wie Wogen aus der Randbordüre ausbrechenden Voluten, die mit zackigen Fischflossen besetzt sind. Die Stichausführung innerhalb derselben Serie, zu der auch die vorhergehende Kat. Nr. zählt (Dacier-Vuaflart Bd. III/IV 1921–1922 Nr. 18 mit Abb.), in den Maßen 37,6×25,3, verzichtet auf wenige kleine Details des Entwurfs; von den oberen Eckkartuschen sind nur die inneren Medaillons übriggeblieben, die Guirlanden am oberen Rahmenstab sind fortgelassen.

Lit.: Vgl. Kat. Nr. 135.

Raymond La Fage

Lisle-en-Albigeois (heute Lisle-sur-Tarn) 1656 – 1684 Lyon

139 *Nessus und Dejanira*

Feder in Braun, Spuren von Bleistiftskizzierungen
40,4×28,6

Bez. rücks. mit Feder: N. 654/10 Bl., mit Bleistift: f 25
Prov.: Slg. Culemann (Kat. I 318; Stempel rücks.)
Z. 28 Photo X 2246

Dejanira, von Herkules zur Frau gewonnen, lebte glücklich mit ihm im Hause ihres Vaters Oeneus von Kalydon bis zu dem Tag, an dem der Held einen von dessen Dienern, der ihn durch Ungeschicklichkeit gereizt hatte, tötete. Herkules verbannte sich selbst und zog mit der Gattin zum König Keyx in Trachinos. Als man den wilden Fluß Euenos zu überqueren hatte, war der Kentaur Nessus anscheinend bereit, die Schöne auf seinem Rücken überzusetzen, raubte sie jedoch, kehrte um und wurde zudringlich. Ein Pfeilschuß des zornentbrannten Gemahls streckte ihn nieder. (Nessus, todtgeweiht, rächte sich, indem er Dejanira sein blutgetränktes Gewand als Zaubermitel empfahl, das imstande sei, ihr stets des Gatten Liebe zu erhalten. Als sie später glaubte, Grund zur Eifersucht zu besitzen, sandte sie es Herkules, führte auf diese Weise unwissentlich seinen qualvollen Tod herbei und erhängte sich.)

Nach Ovid, Met. IX, 101–128 ist der Augenblick zur Darstellung gewählt, in dem der Kentaur handgreiflich wird. Er sprengt nahe am vorderen Bildrand die Uferböschung herauf nach links, Dejanira stemmt sich mit beiden Armen verzweifelt von seinen Schultern ab. Herkules, sehr flüchtig am anderen Ufer im Hintergrund rechts skizziert, wartet noch auf den rechten Moment zum Pfeilschuß. Zwei sich kreuzende Baumstämme am linken Rand geben ein Echo auf die divergierenden Körperachsen von Kentaur und Frau. Der rechte Baum ist eine Weide, deren sich sträubende Zweige den Ausdruck der Erregtheit Dejaniras noch steigern.

Raymond La Fage verließ etwa elfjährig sein Elternhaus und eignete sich bei einem Chirurgen in Montauban Grundkenntnisse der Anatomie an. Dank der Hilfe eines Mäzens konnte er in den späten 70er Jahren zu Studienzwecken nach Rom gehen. Besonders angetan hatten es ihm die Werke von Michelangelo, Giulio Romano und den Carracci. Die wichtigste Frucht der römischen Zeit, die 1681 endete, war eine Reihe von Ovid-Illustrationen, offensichtlich für eine Ausgabe der Metamorphosen bestimmt, die jedoch nie zum Druck gelangte. Südfrankreich, Paris,

die Niederlande und wieder Südfrankreich waren die letzten Stationen in der Vita des ruhelosen, zu Ausschweifungen und zur Trunksucht neigenden Künstlers, der erneut auf dem Weg nach Italien war, als er in Lyon mit nur 28 Jahren verstarb.

„Fece stupire Roma per il terribile modo di disegnare a pochi tratti e puri contorni“ beschreibt Orlandi die Resonanz, die La Fages oft genialisch hingeworfene Zeichnungen unter italienischen Kunstliebhabern hervorriefen (vgl. Ausst. Kat. La Fage S. 5), während sich die Landsleute zumeist noch von ihnen vor den Kopf gestoßen fühlten, was angesichts der Vorherrschaft der Poussin-Schule in der französischen Zeichenkunst jener Zeit verständlich ist. Im 18. Jahrhundert dagegen war die Bewunderung für derartige Extravaganzen des Strichs Gemeingut unter europäischen Sammlern – J. A. Crozat z. B. besaß allein 340 Blätter von La Fages Hand, vgl. Thieme-Becker S. 201 –, eine Bewunderung, die sich nicht zuletzt in der Nachfrage niederschlug, die gerade nun Stichwerke nach Zeichnungen des Künstlers erfuhren (eine Liste der Stichwerke ebda.).

139 Raymond La Fage



40 Blätter zur unpublizierten römischen Ovid-Folge – incl. drei Ergänzungen aus der Geschichte von Paris und Helena – sind in Windsor erhalten (vgl. Blunt S. 25–28); darunter befindet sich auch eine Darstellung von Herkules, Nessus und Dejanira (Inv. Nr. 6219; Blunt Nr. 100). Vorerst ist ungeklärt, ob das Hannoveraner Blatt als ‚primo pensiero‘ für die dortige Bildfassung anzusprechen ist oder eher als ‚afterthought‘ und neuerliche Variante eines vertrauten Themas. Die Bildformate und die Technik weichen voneinander ab, Windsor Nr. 6219 mißt, wie alle übrigen grau-blau lavierten (und manchmal Kreidenvorbereitungen aufweisenden) Federzeichnungen der Folge, ca. 20×26,7. Blunt (S. 25) vermutete, daß die Textvorlagen, an die sich La Fage bei der Illustrierung der Serie gehalten hat, wegen der Paris und Helena-Einschübe vielleicht die französischen Übertragungen von Renouard (1617) und Du Ryer (1667) waren; im Ausst. Kat. La Fage (S. 79) wird dagegen angenommen, daß es sich mit größerer Wahrscheinlichkeit um eine handschriftliche italienische Übersetzung gehandelt haben mag. Von Du Ryer gab es auch eine frühere Ausgabe, Paris 1660, vgl. ebda.

Vor der römischen Phase des Künstlers und vor jener eingehenden Beschäftigung mit den Metamorphosen Ovids jedenfalls wird das vorliegende Blatt kaum entstanden sein, so daß sich seine Datierung grob auf 1679–1684 eingrenzen läßt.

Lit.: P. A. Orlandi, *L'Abecedario Pittorico* dall'Autore ristampato corretto et accresciuto di molti professori e di altre notizie spettanti alla pittura, Bologna 1719; Ausst. Kat. *Les Dessins de Raymond La Fage*, Toulouse, Musée Paul Dupuy 1962; Thieme-Becker Bd. XXII, 1928, S. 201 f.; A. Blunt, *The French Drawings in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, Oxford, London 1945; J. Arvengas, *Raymond la Fage, dessinateur*, Paris 1965; M. Kopplin, Ausst. Kat. *Kompositionen im Halbrund. Fächerblätter aus vier Jahrhunderten*, Staatsgalerie Stuttgart, Juli–Sept. 1984 u. a., Stuttgart 1983, Nr. 16.



140 Lagneau?

Lagneau ?

tätig in der Mitte des 17. Jahrhunderts

140 *Bildnis eines Herren*

Kreide in Schwarz, Rot und Braun

11,7 × 15

Ecken beschnitten, montiert; wellig, Flecken

Inv. als: Französisch?, 17. Jahrhundert

167 Photo X 2277

Der wohlbeleibte Herr in mittlerem Alter mit Oberlippenbart und langem Haupthaar blickt frontal den Betrachter an. Ein breiter weißer eckiger Kragen bedeckt seine Schultern.

Der Vorschlag einer „Lagneau“-Zuschreibung mit Fragezeichen, von unbekannter Hand als Kartonnotiz hinterlassen, erscheint akzeptabel. Der Künstler, von dem keine Lebensdaten und sonstigen Nachrichten überliefert sind und dessen Schaffenszeit früher zuweilen in der zweiten Hälfte des 16. und am Anfang des 17. Jahrhunderts angenommen wurde (vgl. Bacou-Sérullaz Nr. 23), beschränkte sich offenbar ganz und gar auf das Zeichnen von kleinen Porträts zumeist älterer Leute mit feinlinigem, nervösen Strich. Seine Technik ist stets die der farbigen Kreiden. Zwar gehört die Tracht der Dargestellten häufig noch dem 16. Jahrhundert an, doch ist dies nicht ausschließlich der Fall, und da der Zeichner auch noch Moden der Mitte des 17. Jahrhunderts erfaßt hat, muß er entsprechend spät gewirkt haben. Die mit steter Beharrlichkeit studierte, eigentümlich melancholische Gemütsverfassung der porträtierten Menschen – gelegentlich schneiden sie auch Grimas-

sen – hat Anlaß zu der Vermutung gegeben, es könnte sich bei ihnen um die Angehörigen eines Siechenhauses gehandelt haben (vgl. Bouleau-Rabaud Nr. 130). Die beiden größten Bestände an „Lagneau“-Werken besitzen die Pariser Bibliothèque Nationale und der Louvre (vgl. Guiffrey-Marcel Bd. VII, 1912, Nr. 5469–5538), enthalten in je einem Sammelband; beide waren ursprünglich vereint in der Slg. Marolles. Probleme im Umgang mit dem Namen Lagneaus ergeben sich daraus, daß schwerlich alle Blätter von ein und derselben Hand herrühren (vgl. auch Thieme-Becker S. 218). Das vorliegende Blatt läßt sich recht gut mit einigen der am wenigsten karikiert wirkenden Arbeiten im Louvre vergleichen, s. etwa Guiffrey-Marcel ebda. Nr. 5471 und 5476.

Lit.: R. Bacou und M. Sérullaz, Ausst. Kat. Französische Zeichnungen von den Anfängen bis zum Ende des 19. Jahrhunderts, Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Febr.–März 1958 u. a., Hamburg 1958; A. W. Bouleau-Rabaud, Ausst. Kat. De Michel-Ange à Gericault. Dessins de la donation Armand-Valton, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Mai–Juli 1981 u. a., Paris 1982; Thieme-Becker Bd. XXII, 1928, S. 218f.

Charles Le Brun

Paris 1619 – 1690 Paris

141 *Entwurf für eine der Seepferdfontänen des Großen Kanals in Versailles*

Schwarze Kreide, grau und braun laviert

35,4 × 27,9

Quadriert; montiert; stockfleckig, Knickfalten

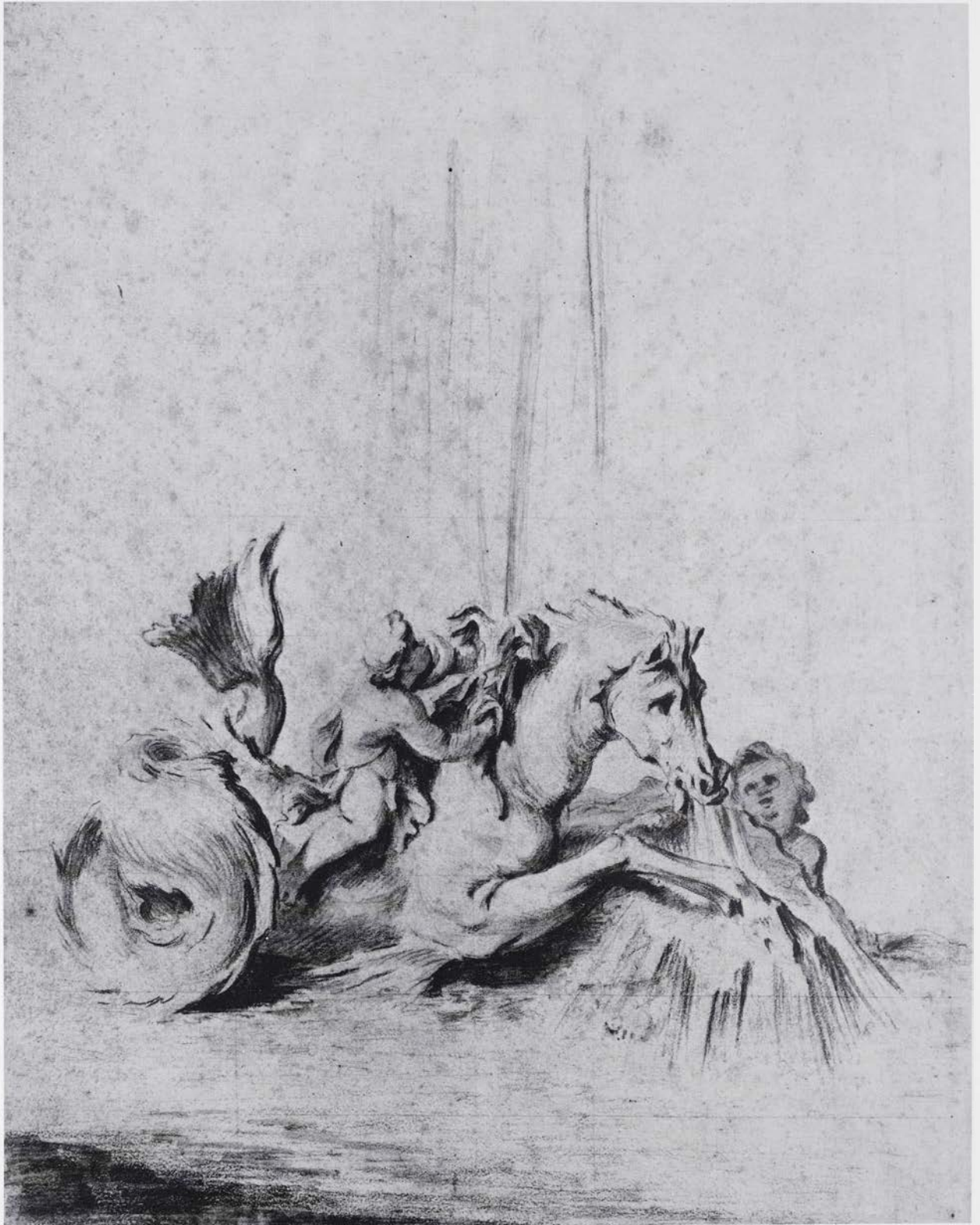
Prov.: Slg. Jasper

Inv. als: Unbekannt

PHz 670 Photo X 2270

Das nach antiker Muster als Mischwesen gebildete Seepferd lagert auf der Wasseroberfläche im Profil nach rechts, sein Fischschwanz ist eingerollt, die Schwanzflosse steil aufgerichtet. Ein spärlich mit Mäntelchen und Brustgurt bekleideter Putto reitet auf ihm und stemmt gegen seinen Hals ein Füllhorn, aus dessen Blatt-Trichter eine hohe Fontäne aufschießt. Ein weiterer Wasserstrahl entströmt dem Maul des Hippokampen und ergießt sich in eine Muschel, die von einem rücklings schwimmenden zweiten Putto gehalten wird und auf die das Pferd die ausgestreckte rechte Vorhand gesetzt hat.

Die Identifizierung und die Zuschreibung hat Ekhart Berckenhagen am 30.4.1970 in einer Kartonnotiz vermerkt, offensichtlich nach der Drucklegung sei-



141 Charles Le Brun

nes Katalogs der Französischen Zeichnungen in der Kunstbibliothek Berlin, in dem ein ähnlicher Entwurf publiziert ist (Inv. Nr. Hdz 308; Berckenhagen 1970 S. 105 f. mit Abb.), zu Recht vom Autor bezogen auf eine Brunnen-Skulpturengruppe aus Blei, die Charles Le Brun zusammen mit einer Pendant-Gruppe für den Schmuck des Kopfbassins des Großen, auf Geheiß Ludwigs XIV. ab 1668 angelegten Kanals im Park von Versailles entworfen hat und ab 1672 durch den Bildhauer Jean-Baptiste I. Tuby ausführen ließ. Zu Unrecht allerdings faßte Berckenhagen das Blatt Hdz. 308 als Gegenstück zu einer Zeichnung Le Bruns im Louvre (Inv. Nr. R.F. 3350; Guiffrey-Marcel Bd. VIII, 1913, Nr. 5961) auf, welche die Vorderansicht der vom Schloß her gesehen rechten Skulpturengruppe festhält, denn das Berliner Blatt gibt nicht deren Pendant, sondern deren Rückansicht wieder – wobei zu beachten ist, daß die Louvre-Zeichnung einem früheren Planungsstadium angehört, da der reitende Putto noch kein Füllhorn mit Fontäne in den Händen hält und die Gruppe im übrigen einen Sockel besitzt. Der Entwurf zur linken Seepferdgruppe ist also nicht in dem Berliner Blatt, dessen Eigenhändigkeit zudem angezweifelt wurde (vgl. Weber 1985 S. 278: „Kopie“), sondern im vorliegenden zu erkennen, was sich belegen läßt durch einen Vergleich mit zwei Abbildungen der Fontänen im zuerst 1694 erschienenen „Recueil des Figures . . . de Versailles“ von Simon Thomassin (vgl. Thomassin Nr. 137 f.); wir haben es aber insofern ebenfalls nicht mit dem endgültigen Entwurf zu tun, als gegenüber den Stichansichten, in denen die Reiter beider Gruppen sowohl geflügelt als auch mit Füllhörnern ausgestattet sind, hier der Reiter noch ungeflügelt auftritt. Welchem Stadium der Planung eine weitere Zeichnung Le Bruns in Stockholm, von der die Forschung knapp berichtet (Nationalmuseum, Sammlung Tessin Inv. Nr. 393; Marie S. 177, Berckenhagen 1970 S. 105, Weber 1985 S. 279) angehört und welche der Gruppen sie von welcher Seite präsentiert, war leider trotz wiederholter Anfrage nicht zu erfahren; Marie ebd. bringt sie gleichfalls mit der linken zusammen.

Jean-Baptiste Tuby, dem neben diesem verschiedene andere Brunnenprojekte Le Bruns anvertraut wurden, darunter der monumentale Apollo-Wagen für das Bassin unmittelbar vor dem Großen Kanal, dessen Herstellung lediglich zwei Jahre Arbeit zwischen 1668 und 1670 erforderte (vgl. Weber 1985 S. 274), ließ sich die doppelte Zeit, bis daß die Seepferde seine Gießwerkstätte in den Pariser Gobelins verließen. Die königlichen „Comptes des Bâtimens“ verzeichnen nach ersten Zahlungen 1672 600 liv. am 20. Juni 1673, 2000 liv. am 19. Mai 1674 sowie 2500 liv. als

„Prevision“ für die Vollendung und Bronzierung im Jahre 1675, als jedoch nur die Wasserspiele ohne Figuren installiert wurden, ebenso noch einmal 1500 liv. „Prevision“ für 1676. Vom 8. April bis zum 13. November 1676 erhielt Tuby 4 p. 3700 liv., Ende des Jahres ist die Aufstellung erfolgt. Während die „Previsions“ für das folgende Jahr für die Vollendung 4000 liv. ansetzen, wurden am 4. Januar 1677 nur 661 liv. 10 s. an einen Transporteur und am 16. März 400 liv. an Tuby ausgezahlt, offensichtlich, weil die Bronzierung abgeschlossen war. Zur Endabrechnung über 1900 liv. kam es erst am 9. Juli 1679 (vgl. Guiffrey Bd. 1, Marie S. 167–177, Weber 1985 S. 274 f.).

Auf zahlreichen zeitgenössischen bildlichen Wiedergaben und Plänen des Kanals und seiner Umgebung sind die Seepferdfontänen mit den Putten mehr oder weniger deutlich auszumachen (vgl. zuletzt die Zusammenstellung bei Weber 1985 S. 278 f.). Irgendwann aber sind die Gruppen verschwunden, beseitigt vielleicht, weil ihre Armierung nicht stark genug war; auch beim Apollo-Wagen-Brunnen ist ein Pferd sehr früh „zusammengekracht“ (Weber 1985 S. 274), wurde aber repariert. Weber (1985 S. 275) vermutet den Untergang der Kanalgruppen um 1760, da sie Dézallier d'Argenville allein in der Erstausgabe seiner oft neu aufgelegten „Voyage pittoresque . . .“ bespricht.

Die eminente Rolle, die Charles Le Brun, bekleidet mit den einflußreichsten Ämtern, die ein französischer Maler seiner Zeit erringen konnte, auf weiten Feldern der Dekoration – von der Freskomalerei über Tapissier- und Möbelentwurf bis hin zur Garten- und Brunnengestaltung – gespielt hat und die ihn zum Mitbegründer des Louis-XIV.-Stils werden ließ, haben vielfach neuere Untersuchungen seines unermüdlichen Schaffens beleuchtet.

Lit.: S. Thomassin, Fürstellung derjenigen Statuen, Gruppen, Bäder, Brunnen, Vasen, wie auch anderer herrlicher Zierathen, welche dermalen in dem unvergleichlichen Königl. Schloß und in dem fürtrefflichen Garten zu Versailles zu sehen seyn . . ., Augsburg 1750; A. Marie, Naissance de Versailles, Le Château-Les Jardins. Bd. 1, Paris 1968; J. Guiffrey, Comptes des Bâtimens du Roi sous le règne de Louis XIV, 5 Bde., Paris 1881–1901; A.N. Dézallier d'Argenville, Voyage pittoresque des environs de Paris, Paris 1755, 1762, 1768, 1779; J. Thuillier und J. Montagu, Ausst. Kat. Charles Le Brun, 1619–1690, peintre et dessinateur, Château de Versailles, Juli–Okt. 1963, Paris 1963; E. Kretzulesco-Quaranta, Les Jardins du Songe. „Poliphile“ et la Mystique de la Renaissance, Paris o. J.; G. Weber, Charles le Brun, „Recueil de divers Desseins de Fontaines“, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst XXXII, 1981, S. 151–181; Ausst. Kat. Le Brun à Versailles, Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Okt. 1985–Jan. 1986, Paris 1985; alle mit weiterer Lit.

Alphonse Legros

Dijon 1837 – 1911 Watford bei London

142 *Skizzenblatt mit zwei Modell- und verschiedenen Händestudien*

Feder in Braun

18,8 × 14,3

Montiert

Bez. auf der Montierung: Le Gros fecit

Prov.: Geschenk Oberst Blumenbach (Mitglied H.K.V. seit 1842)

H.K.V. Photo X 2180

In der Mitte beugt sich eine junge Frau lesend oder beobachtend über ein Stück Papier auf einer imaginären Tischplatte. Der linke Arm liegt angewinkelt und aufgelegt vor der Brust, der Kopf ist ins Profil nach rechts gewandt. Die Frisur ist schlicht, in die Schläfe fallen einige Locken. Auf der rechten Blattseite sind dreimal übereinander vor einer weiblichen Brust ineinander verschränkte und auf einer Fläche aufliegende Hände in verschiedenen Haltungen wiedergegeben; links oben sind zwei Einzelstudien einer

142 Alphonse Legros



rechten Hand hinzugefügt. Links unten findet in kleinerem Maßstab eine frontal gesehene Personenbüste Platz. Die linke Hand ist erhoben, der Zeigefinger berührt die Oberlippe.

Alphonse Legros zählt zu den profiliertesten Künstlern der zweiten französischen Realistengeneration. Nach einer Kindheit in Armut und Lehrjahren bei unbedeutenden Dekorationsmalern in Dijon, Lyon und Paris wird er hier von Lecoq de Boisbaudran an der Petite École de Dessin gefördert, besucht die École des Beaux-Arts und tritt in Kontakt zu Bonvin, Ribot und Bracquemont. Durch Fantin-Latour, der seit der Zeit an der Petite École sein enger Freund ist, lernt er Whistler kennen, Freundschaft verbindet ihn jahrelang auch mit Baudelaire. Auf Whistlers Rat geht Legros 1863 nach London, wo ihm größerer Erfolg als in der Heimat beschieden ist. Vor allem als Graphiker und Radierlehrer am South Kensington Museum und an der Slade School of Art gewinnt er Einfluß auf junge Briten und Schotten, darunter William Strang. Er verbringt den Rest seines Lebens in England, ohne sich jedoch die Landessprache anzueignen. Die Beziehungen zu französischen Künstlern unterhält er weiterhin, 1868 empfängt er Manet, zur Kriegszeit 1870/71 beherbergt er die Exilanten Bonvin, Cazin und Dalou, auch trifft er mit Pissarro und Monet zusammen. Englischer Staatsbürger wird er 1880.

In strenger, gesammelter, von (nicht zuletzt spanischen) alten Meistern inspirierter Form stellt er zumeist alltägliche Szenen dar, außerdem beschäftigen ihn immer wieder religiöse Themen, die er mit einem eigentümlich stillen Pathos behandelt. Neben Graphik und Malerei interessiert ihn gelegentlich die Bildhauerei. Der Zeichner Legros ist ein brillanter Techniker und Experimentator, der gleichermaßen mit der Feder, der Kreide oder dem Silberstift umzugehen versteht. Unserem Blatt ganz allgemein gut vergleichbare Figurenstudien besitzt das New Yorker Metropolitan Museum of Art (Geschenk des Künstlers von 1892; s. Ausst. Kat. Dessins français Nr. 56). Die Haltung der jungen Frau insbesondere wirkt wie eine Reminiszenz aus dem 1856 gemalten ‚Bildnis des Vaters‘, ausgestellt im Salon von 1857 und heute im Musée des Beaux-Arts zu Tours (Weisberg Nr. 140), das sich gerade in der Neigung des Kopfs von seinem Holbein-Vorbild, dem ‚Erasmus‘ des Louvre, unterscheidet.

Lit.: Ausst. Kat. Dessins français du Metropolitan Museum of Art. De David à Picasso. Paris, Louvre, Cabinet des Dessins, Okt. 1973 – Jan. 1974, Paris 1973; S. Achenbach, Ausst. Kat. Berufskünstler und Amateure. Whistler, Haden und die Blüte



143 Jean-Baptiste Le Prince

der Graphik in England. Eine Ausstellung aus den Beständen des Berliner Kupferstichkabinetts, SMPK, Berlin 1985; G. P. Weisberg, Ausst. Kat. *The Realist Tradition. French Painting and Drawing 1830 – 1900*, The Cleveland Museum of Art, Nov. 1980 – Jan. 1981 u. a., Cleveland, Ohio 1980, Nr. 83f., 140 und S. 298; Ausst. Kat. *Alphonse Legros. Peintre et graveur 1837 – 1911*, Dijon, Musée des Beaux-Arts 1957, 2. Auflage, Dijon 1957; G. Lacambre, *Alphonse Legros*, in: Ausst. Kat. *Von Courbet bis Cézanne. Französische Malerei 1848 – 1886*, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Berlin 1982, S. 181–183.

Jean-Baptiste Le Prince

Metz 1734 – 1781 St. Denis du Port

143 *Wäscherinnen und Kinder auf einem Bauernhof*

Feder in Schwarz, braun laviert,
kleine Deckweißkorrekturen
19,4 × 22,4

Lose montiert, schwarze Einfassungslinie; mit dünnem
Papier verstärkt, teilweise wieder entfernt
Bez. rücks. mit Bleistift: Weirötter (durchgestrichen), Zif-
fern; auf der Montierung rücks. mit Bleistift: Le Prince,
Titel und Technikangaben

Wz. undeutlich: gekröntes Wappen

Prov.: Slg. Nitzschner (Kat. II A 122)

Slg. N. 59 Photo X 2242 Corpus 40550

Vor einer reetgedeckten Bauernkate, aus deren Tür ein Mann herausschaut, stehen zwei Bäuerinnen, eine junge und eine alte, bei der Wäsche am Bottich neben einem Ziehbrunnen. Drei Kinder mit einem Hund spielen in ihrer Nähe. Pittoreske hölzerne Schuppen umstehen eng den Hof, in allen Ecken häufen sich Strohbindel, Fässer und Geräte. Halbverdeckt ragt links ein Baum in die Höhe, Bäume über einer Mauer am Haus verhindern den Ausblick in die Ferne.

Jean-Baptiste Le Prince ging nach Lehrjahren in den Werkstätten von Joseph-Marie Vien und François Boucher mit 20 Jahren nach Italien, sodann nach Holland, um von hier aus 1757 weiter nach Rußland zu ziehen. Er beließ es während eines sechsjährigen Aufenthaltes (bis 1763) nicht dabei, seine dekorativen Fähigkeiten vornehmlich in (heute zerstörten) Supraporten-Bildern für den Winterpalast in St. Petersburg zu beweisen, sondern widmete sich ebenfalls dem Studium von Land und Leuten. Ein Gemälde russischen Genres präsentierte er 1765 in Paris, das ihm die Aufnahme in die Académie royale de Peinture eintrug und von Diderot beifällig bedacht wurde. Russische und exotische Sujets bevorzugte der Künstler auch in seiner Graphik; seit 1768 wandte er ein neuartiges, von ihm selbst erfundenes Aquatinta-verfahren an (vgl. dazu Michel). 1775 zog er sich für immer aufs Land zurück, und zwar in das Département Brie südöstlich von Paris. Die Schaffensperiode bis zum Lebensende war von einer stärkeren Hinwendung zur Natur geprägt (vgl. Méjanès mit weiterer Lit.).

Das Thema der Wäscherinnen war ausnehmend beliebt bei den Landschaftsmalern des 18. Jahrhunderts, insbesondere bei Fragonard und Boucher; daß es auch Le Prince des öfteren angezogen hat, ist bekannt (vgl. Bouleau-Rabaud Nr. 134). Seine von Bouleau-Rabaud ebda. vorgestellte Zeichnung von 1770 in der Pariser École des Beaux-Arts, Inv. Nr. 1130, steht deutlich in der Boucher-Nachfolge. Demgegenüber geht es in unserem Blatt nicht mehr um die reine Idylle; ein Hauch von Realismus liegt bereits über der Szene, trotz aller Berchem-Anklänge, die sich stets aufs neue in den Zeichnungen des Künstlers bemerkbar machen. Eine spätere Datierung des Blattes als 1770 dürfte plausibel sein, ein Ansatz nach 1775 wäre vorzugsweise zu erwägen.

Lit.: Ch. Michel, Jean-Baptiste Le Prince, in: Ausst. Kat. Diderot & l'Art de Boucher à David. Les Salons: 1759 – 1781, Paris, Hôtel de la Monnaie, Okt. 1984 – Jan. 1985, Paris 1984, S. 521–524; J.-F. Méjanès, Jean-Baptiste Le Prince, in: Ausst. Kat. London 1970, S. 77; A. W. Bouleau-Rabaud, Ausst. Kat. De Michel-Ange à Gericault. Dessins de la donation Armand-Valton, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Mai – Juli 1981 u. a., Paris 1982; J. Hédou, Jean Le Prince et son œuvre, Paris 1879.

Philippe Jacques de Louthembourg

Straßburg 1740 – 1812 Chiswick bei London

144 *Landschaft mit Hirten und Herde*

Feder in Braun über Bleistiftvorzeichnung, weißgehöht
38,9 × 52,5

Aufgezogen

Bez. u. r. eigenhändig: Louthembourg ft. 176(2) (letzte Ziffer undeutlich); rücks. von Sammlerhand: Louthembourg, Philipp Jacob/Maler + Radierer geb. zu Strassburg 1740/ gest. in England 1812/Schüler seines Vaters, Tischbeins und Casanovas/Ziffer 436

Prov.: Slg. Nitzschner (Kat. II A 123)

Slg. N. 60 Photo X 2269 Corpus 40587

Ref.: Joppien 1973 Nr. 3; Morris-Hopkinson S. 110; Joppien 1984 S. 317; Trudzinski S. 994f. mit Abb.

Die Zeichnung zeigt einen Rasenplatz vor einer mehr als zwei Drittel der Bildhöhe beherrschenden, bis zum oberen Bildrand ansteigenden, zu beiden Seiten stark abfallenden, von Bäumen und Buschwerk flankierten Felsengruppe. An ihrem Fuß, in der Bildmitte, lagert eine Herde von drei Kühen sowie mehreren Schafen und Ziegen. Inmitten der Herde unterhält sich ein Hirt auf einem Esel mit einem vor ihm stehenden Gefährten. Weiter rechts, wo die Felswand beginnt, sich in Steinbrocken aufzulösen, sitzt ein dritter (pfeiferauchender?) Hirt mit zwei Hunden, den übrigen zugewandt. Ein vierter Mann in Rückansicht ist schwach am rechten Bildrand, schon jenseits des Felsabhanges, zu erkennen. Vorn links auf einer verschatteten, bewachsenen kleinen Geländeerhebung erscheint eine vom Blattwerk herabhängender Zweige fressende Ziege.

Philippe Jacques de Louthembourg wurde nicht, wie manche Lexika (etwa Meyer und Kindler) berichten, in Fulda als Sohn eines polnischen Malers geboren, sondern am 31. Oktober 1740 in Straßburg als Sohn des aus Basel stammenden Miniaturmalers Philippe Jacques Louthembourg d. Ä. und seiner Frau Catherine-Barbe Heitz, einer Tochter des bekannten Verlegers. 1755 zog die Familie nach Paris, Philippe Jacques kam in die Lehre zu Carle Vanloo und wechselte bald zu Francesco Casanova (vgl. Kat. Nr. 18), der ihn zum Tier- und Schlachtenmaler ausbildete. Mit 22 Jahren machte er anlässlich seiner ersten Salon-Ausstellung Furore dank der enthusiastischen Besprechung, die Denis Diderot einer seiner Landschaften widmete, eingeliefert unter dem Titel „Un Paysage avec Figures et Animaux. L'heure du jour est le matin“. Die Weichen des Erfolgs waren damit gestellt, 1767 erlangte der Künstler die Aufnahme in die Akademie und die Ernennung zum Peintre du



144 Philippe Jacques de Loutherbourg

Roi. Reisen führten ihn durch die Schweiz, Deutschland und Italien. Ein eheliches Desaster veranlaßte ihn, 1781 seinen Wohnsitz nach London zu verlegen, wo er von David Garrick als Bühnenbildner am Drury-Lane-Theatre angestellt wurde. 1781 nahm ihn die Royal Academy endgültig auf. In seinen in England entstandenen Gemälden wandte sich Loutherbourg immer stärker von der Tradition der Niederländer des 17. Jahrhunderts, der er bislang stark verpflichtet war, ab und der Darstellung ‚echter‘ zeitgenössischer Ansichten zu (incl. denen der ersten Industrieanlagen, vgl. dazu Wagner), um sich sodann besonders mit dramatischen, von Naturgewalten erschütterten Landschaften zu befassen, was ihn zu einem entscheidenden Anreger der britischen romantischen Malerei machte. Auch William Turner wurde von ihm beeinflusst.

Loutherbourg, ein Mensch von schillerndem Charakter, war ein vielseitiges Talent; neben Landschaften, Genre-Bildern und Historien schuf er auch Vorlagen für große Illustrationsprojekte. Zeitweilig betätigte er sich als Wunderdoktor und Okkultist. Die Arbeit am Theater brachte ihn auf die Erfindung des „Eidophysikons“, eines darstellerlosen Miniatur-Naturtheaters, das entwicklungsgeschichtlich das Diorama wie das Panorama unmittelbar vorbereitet und eine wichtige Voraussetzung auf dem Weg war, der letztlich zum Kino führte (über die Literatur zu diesem Thema vgl. Trudzinski).

Im minuziösen, gleichwohl beschwingten Feinzeichnen der Konturen und im virtuos-säuberlichen Lavieren erweist sich Loutherbourg mit dem vorliegenden Blatt einerseits als ein gelehriger Schüler Casanovas,

andererseits sind noch die Reminiszenzen an die Bildwelt der alten Niederländer, insbesondere Berchems und Wouwermans offenkundig. Der Form der Felskulisse speziell dürfte ein Gebirgsvorsprung in einer Radierung von Paul Bril (Felsige Küstenlandschaft, 1590, 20×28,1; Schälcke Nr. 1 mit Abb., Trudzinski Abb. 3) Pate gestanden haben.

Bedeutsam ist die Zeichnung insofern, als sie eine der wenigen bekannten Vorzeichnungen des Künstlers zu einem Gemälde ist, noch dazu nicht zu irgendeinem, sondern eben jenem, das 1763 im Salon ausgestellt und durch Diderots Kritik geadelt wurde. Das Bild konnte 1963 von Michael Compton in der Walker Art Gallery in Liverpool identifiziert werden (Inv. Nr. 2899, Öl/Lw., 114×194; Compton S. 99). Rüdiger Joppien brachte Entwurf und Ausführung in seiner Loutherboung-Ausstellung von 1973 zusammen (Joppien 1973, Nr. 2 und 3).

Die Gegenüberstellung beider Werke (bildlich dokumentiert bei Trudzinski) läßt die sorgfältige zeichnerische Vorbereitung der Komposition, gleichzeitig aber auch Abweichungen erkennen: Nach links zu ist der Bildausschnitt der Leinwand ein wenig, nach rechts zu beträchtlich erweitert, in der linken Bildhälfte ist der bis in die mittlere Figurengruppe hinein seinen Schatten werfende Felsvorsprung abgetragen, seine Stelle wird ausgefüllt vom sich breiter ausdehnenden Waldgrund, aus dem ein zuvor nur wenig hervorgehobener abgebrochener Baumstamm nun herausstößt und in den Himmel ragt. Am rechten Rand ist Platz gewonnen für die Einfügung eines Weihers, hinter dem sich zusätzlich ein tiefer Ausblick in eine hügelige Landschaft und eine ferne Bergkette eröffnet.

Der Reichtum der Landschaftselemente ist somit vergrößert worden, das Gewicht der Figuren ist etwas vermindert, auch dadurch, daß die äsende Ziege vorn links, die dritte Kuh, der stehende der beiden Hunde und der vierte Hirte ganz fortgelassen sind.

Andererseits wirkt die gemalte Landschaft insgesamt sanfter, wozu neben dem Einsatz der Farbe mit weichen Übergängen einige weitere Veränderungen von Details beitragen, wie das Umspielen der Felsbrocken am Boden durch Gräser und das partielle Auffüllen der klaffenden Einbuchtung in der Felsilhouette durch einen Busch mit sich neigenden Zweigen. Dieser Busch, die Einbeziehung der Wasserfläche und der akzentuierte längere Diagonalzug im abfallenden Vordergrunds-Terrain sind durchaus wieder als Anleihen entsprechender Einzelheiten aus dem Stich von Paul Bril zu verstehen.

Die verbleibenden Hauptfiguren unterwirft der Maler noch einem Verzauberungsakt, in dem der Eselreiter sich in ein hübsches junges Mädchen verwandelt und der auf der Erde rastende Hirt sich zum Flötenspieler mausert (Pentimente an Arm und Schulter der Frau deuten noch auf Spuren ihrer Metamorphose hin). Wie ausgiebig sich Loutherboung um die Beleuchtung der Szene gekümmert hat, gibt die Zeichnung klar zu erkennen. Aus der nuancenreichen Lavierung leitet sich leichthin das farbige Changieren von Waldgrund und Fels ab, das von Blaugrün-Blaugrau ins Ocker und schließlich ins Rötlichbraun spielt. Diderots Beschreibung dazu (s. Diderot, Salons, S. 225–227; vgl. Joppien 1984, S. 315–317) liest sich so:

«Voyez à gauche ce bout de forêt. Il est un peu trop vert, à ce qu'on dit; mais il est touffu et d'une fraîcheur délicieuse. En sortant de ce bois, et vous avançant vers la droite, voyez ces masses de rochers, comme elles sont grandes et nobles, comme elles sont douces et dorées dans les endroits où la verdure ne les couvre point, et comme elles sont tendres et agréables où la verdure les tapisse encore! Dites-moi si l'espace que vous découvrez au delà de ces roches, n'est pas la chose qui a fixé cent fois votre admiration dans la nature? Comme tout s'éloigne, s'enfuit, se dégrade insensiblement, et lumières et couleurs et objets!»

Die linke Kuh ist weiß-gelblich, die rechte braun-ocker: «Et ces bœufs qui se reposent au pied de ces montagnes, ne vivent-ils pas, ne ruminent-ils pas? N'est-ce pas là la vraie couleur, le vrai caractère, la vraie peau de ces animaux? Quelle intelligence et quelle vigueur!» (ebda.)

Das Zartgrün des Buschwerkes und des Rasens gibt zusammen mit dem Ocker den farblichen Hauptklang ab, sein durchlichtetes Schimmern steht der Transparenz der Zeichnungslavierung wiederum ganz nah: «Regardez comme ce long sillon de lumière éclaire cette verdure, se joue entre les brins de l'herbe, et semble leur donner de la transparence.» (ebda.)

Der Felsblock am Wasser nimmt die Farben beider Kühe erneut auf, ein weißer Fleck verliert sich ins Braun-Ocker: «Et l'accord et l'effet de ces petites masses de roches détachées et répandues sur le devant, ne vous frappent-ils pas?» (ebda.)

Belebend wirken blaue, rote und weiße Farbtupfer bei den Figuren. Der stehende Hirte trägt eine graublau Weste, ein weißgraues Hemd und einen hellbraunen Hut. Die Frau auf dem Esel hat ein weinrotes

Mieder, weißes Schultertuch und weiße Ärmel sowie einen türkisblauen Rock, rot und türkis sind auch Weste und Mantel des flötespielenden Hirten.

Wenn auch dem Entwurf die volle Farbigkeit des Bildes mangelt, so ist doch bereits in ihm ein beträchtliches Quantum der Qualitäten vorweggenommen, die Diderot so emphatisch auskostet, als wäre es ihm möglich, in die dargestellte Bildsphäre einzutreten (zur Neuartigkeit dieser Betrachterperspektive vgl. Fried); die Stimmungsreize der eingefangenen Morgenstunde, den wohligen Anblick der friedlich vereinten Mensch- und Tierfamilie weiß auch der Zeichner Louthembourg meisterlich darzubieten.

Ob mit dem Gemälde auch seine Vorstudie im Salon von 1763 ausgestellt war, bleibt fraglich, da wir lediglich Nachricht davon haben, daß Zeichnungen mitausgestellt waren, aber nicht wissen, welche genau.

Lit.: E. Morris und M. Hopkinson, Walker Art Gallery, Liverpool, Foreign Catalogue, 2 Bde., Liverpool 1977; M. Trudinski, Philippe Jacques de Louthembourg. Erinnerungen an einen weniger bekannten Maler, in: Weltkunst 55, 1985, S. 994–996; M. Wagner, Die Industrielandschaft in der englischen Malerei und Grafik, 1770–1830, Frankfurt a. M., Bern, Las Vegas 1979; B. Schälicke, Ausst. Kat. Europäische Landschaftsgraphik. Aus der Sammlung des Hannoverschen Künstlervereins im Niedersächsischen Landesmuseum Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Kupferstichkabinett, Okt.-Dez. 1982, Hannover 1982; M. Compton, Walker Art Gallery: Foreign Schools Catalogue, Liverpool 1963 (Text), 1966 (Abb.); D. Diderot, Salons, ed. J. Sezec und J. Adhémar, Bd. I, Oxford 1957; M. Fried, Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot, Berkeley, Los Angeles, London 1980.

Jean-Baptiste Monnoyer ?

Lille 1636? – 1699 London

145 Blumenstück

Feder in Braun, olivgrün laviert und weiß gehöht auf blau grundiertem Papier
52 × 45,2

Einfassungslinie mit Feder in Braun

Bez. u. l. (von späterer Hand?): J. B. Monnoyer p.; rücks.:

Johann Bap. Monnoyer /1635/1699/1800/Hln/3582

Prov.: Slg. Nitzschner (Kat. II A 143)

Inv. als: Jean-Baptiste Monnoyer

Slg. N. 61 Photo X 2267 Corpus 40584

Auf steinerner, von Rissen gezeichneter Brüstung ist ein üppiger Strauß aus Rosen, Mohn, Iris, Nelken und anderen Blumen arrangiert. Er entspriest einem Ziergefäß mit dem Relief eines schlafenden Amorknaben und seitlichen Löwenappliquen. Schmetterlinge umschwärmen die Blüten, ein Nachtfalter sitzt auf der Brüstung.

Paarweise ausgeführte Blumenstücke sind wohl im Werk Monnoyers anzutreffen (vgl. Lauts Abb. 6 f.), doch weiß man allzuwenig über die Zeichnungen des höchst erfolgreichen und schaffensfreudigen Stillebenmalers, an dem sich ungezählte Nachahmer orientierten, um zu beurteilen, mit wieviel Recht die beiden Hannoveraner Exemplare seinen Namen tragen. Auch die Erforschung des malerischen Œuvres (s. Pavière, Faré) ist noch nicht so weit gediehen, als daß die Bezeichnung Monnoyer bereits hinreichend vom Odium des Sammeletiketts französischer Blumenbilder des 17. Jahrhunderts befreit worden wäre. Zum Geburtsdatum des Künstlers s. Ausst. Kat. La peinture française S. 292.

Lit.: J. Lauts, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe: Stilleben Alter Meister. II. Franzosen (Bildhefte der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe 7), Karlsruhe 1970; S. H. Pavière, Jean-Baptiste Monnoyer 1634–1699, Leigh-on-Sea 1966; M. Faré, Le grand siècle de la nature morte en France, Fribourg 1974; Ausst. Kat. La peinture française du XVII^e siècle dans les collections américaines, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Jan.–April 1982 u. a., Paris 1982.

146 Blumenstück mit Früchten

Feder in Braun, olivgrün laviert und weiß gehöht auf blau grundiertem Papier

52 × 44,9

Einfassungslinie mit Feder in Braun

Bez. rücks.: Johann Bap. Monnoyer / 1635/1699 / 3582 /

Hln

Prov.: Slg. Nitzschner (Kat. II A 144)

Inv. als: Jean-Baptiste Monnoyer

Slg. N. 62 Photo X 2266 Corpus 40585

Der Aufbau des Blumenstücks entspricht Kat. Nr. 145. Der wiederum von Schmetterlingen umflatterte Strauß besteht u. a. aus Mohn, Hopfenranken, Chrysanthemem, Anemonen und Frauenschuh. Die Prunkvase zeigt nun das Relief eines sitzenden Putto und seitliche Appliquen mit Frauenköpfen. Ein kleiner toter Vogel, drei Weintrauben und zwei Äpfel liegen auf der Brüstung.



145, 146 Jean-Baptiste Monnoyer?

Gilles-Marie Oppenort ?

Paris 1672 – 1742 Paris

147 *Entwurf zum Gehäuse einer Standuhr*

Feder in Schwarz über Bleistiftvorzeichnung, aquarelliert in Grau, Braun und Türkis, teilweise vermischt mit Deckweiß

25,5 × 19,3

Montiert

Bez. auf der Montierung: Dessein de Oppenort.

Prov.: Slg. Jasper

PHz 587 Photo X 2234

Ref.: Dorner 1930 Nr. 58 als Gilles-Marie Oppenort.

Kreissegment- und Volutenformen beherrschen den Aufbau des Gehäuses, selbst seine guirlandengeschmückte Basisplatte über geschwungenen Füßen ist im Mittelabschnitt gezwungen, sich dem Diktat des Bruches und der Rundung durch Erhebung zu beugen. Auf dem Scheitelpunkt sitzt ein bogenspannender Amor, eingerahmt von den freitragenden Streben, die den Uhrzylinder mit seinen ohrenartigen Ansätzen und dem lilienbekrönten Giebel tragen.

Dem Zeichner, Architekten und Dekorateur Oppenort, einem der maßgeblichen Formgestalter zur Zeit der Régence, wird diese qualitätvolle Zeichnung traditionellerweise wegen der alten Sammleraufschrift zugewiesen, ob zu recht, sei dahingestellt. Zu publizierten Zeichnungen des Künstlers vgl. Berckenhagen 1970, S. 164–176. Diese erlauben keinen direkten Vergleich, genausowenig wie Stichproben in den zeitgenössischen, von Gabriel Huquier besorgten Publikationen zahlloser Entwürfe (Aufstellung bei Guilnard S. 141–143).

Lit.: D. Guilnard, *Les Maîtres ornemanistes*, Bd. I, Paris 1880.

Gilles-Marie Oppenort, Kopie nach?

148 Entwurf zur Dekoration eines Apothekengefäßes

Schwarze und weiße Kreide auf hellbraunem Papier

49,8 × 33,4

Aufgelegt auf Montierungsrahmen; Knickfalten, berieben, stockfleckig, kleines Loch

Bez.: Aufschrift innerhalb der Darstellung

Prov.: Slg. Jasper

Inv. als: Unbekannt

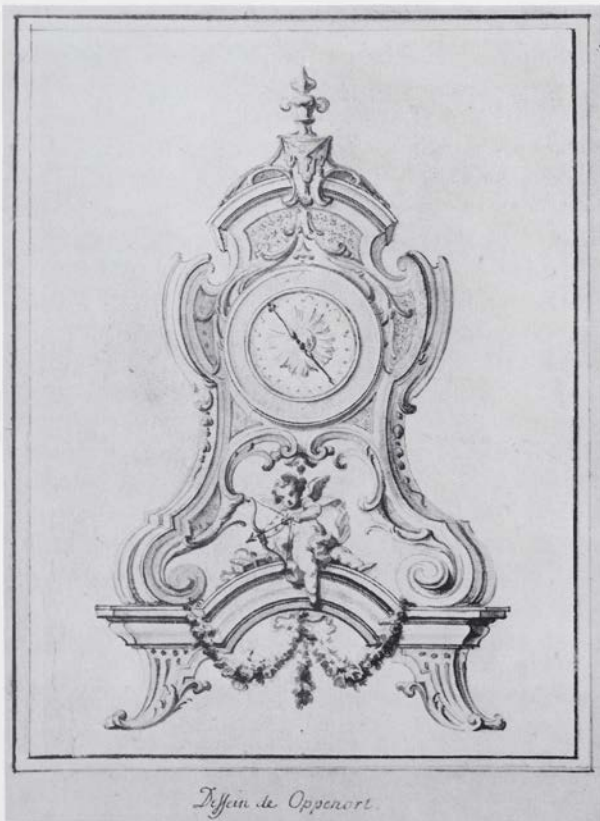
PHz 676 Photo X 2274

Das ovale bauchige Gefäß, dessen Henkel und Hals vom Bildrand beschnitten sind, wird von einem Rankenwerk geziert, das aus einem Medusenhaupt hervorwächst und drei Figuren trägt; zur Linken einen sitzenden Priester, zur Rechten einen stehenden Propheten (?), an der Spitze den gelagerten Apoll. Innerhalb des Rankenwerks die Inschrift „VÉRITABLE TERIAQUE (?) DE VENISSE“.



148 Oppenort-Kopie?

147 Gilles-Marie Oppenort?



Eine direkte Vorlage Oppenorts ist bisher nicht nachgewiesen, doch entsprechen die gleichermaßen kraftvolle und elegante Ornamentik sowie die bewegte Figurenstaffage dessen Stil, wie er sich in Buchillustrationsentwürfen manifestiert (vgl. Berckenhagen 1970, S. 174f.). In eklatantem Gegensatz zu den Qualitäten der Komposition stehen die gravierenden Mängel der Ausführung, die nur auf das Konto eines Kopisten gehen können.

Charles Parrocel

Paris 1688 – 1752 Paris

149 Ein Kriegsrat

Schwarze Kreide, Pinsel in Dunkelbraun, hellbraun laviert
26,6 × 39,2

Aufgezogen

Bez. eigenhändig u. r.: parocelle f 17-- (Rest radiert bzw. abgeschnitten); rücks. Joseph Parrocel. b. 1648 d. 1704, Parrocel (zweimal), very beautifull, Scipio Africanus u. Hannibal, Reverend Cramer collection, Ziffern
Prov.: Slg. Dr. E. Peart, London und Butterwick (Monogramm EP. in Feder, L. 89, u. l.); Slg. Reverend Cramer; Slg. Nitzschner (Kat. II A 151)

Inv. als: Joseph Parrocel/Etienne? Parrocel

Slg. N. 63 Photo X 2244

Am Tisch im Zentrum halten drei Kommandanten Kriegsrat. Auf einer Bank sitzt links der erste, den Fuß lässig auf einen Schild am Boden gestützt, den rechten Arm über die geschlossene Banklehne hängen lassend. Seine Linke weist auf die Landkarte, die

der zweite, rechts auf einer Trommel sitzend, auf dem Tisch mit der einen Hand ausgebreitet hat, während er mit der anderen weit ausgreift, um ein Ziel in der Ferne anzuzeigen. Der dritte, hinter dem Tisch, scheint vor der Geste zurückzuweichen. Im Rücken des Wegweisenden drängen sich zwei Soldaten, um einen Blick auf die Karte werfen zu können. Ein weiterer Soldat im Hintergrund, voll bewaffnet, schaut hinüber zur Gegenseite, wo eine um die Fahne versammelte Kriegerschar die Köpfe im Gespräch zusammensteckt. Vor der Banklehne sind ein Schild und eine Trommel zu einem kleinen Stilleben arrangiert.

Entgegen der Lesart, die einer der englischen Vorbesitzer unseres Blattes gegeben hat, wird man den Taufnamen des Zeichners aus der großen Künstlerfamilie Parrocel (vgl. Parrocel, Vergnet-Ruiz) in Charles aufzulösen haben. Der ältere und der jüngere Etienne scheiden aus, ihr Name geriet offensichtlich allein wegen der Mißdeutung von Edward Pearts Sammlermonogramm ins Inventar. Charles, Sohn und Schüler des Joseph (1646 – 1704), betätigte sich wie jener als Schlachtenmaler (nach abschließender Ausbildung bei Charles de La Fosse und Louis de Boullogne). 1705 trat er in die Kavallerie ein, widmete seine freie Zeit jedoch ganz dem Zeichnen. Pferde und Soldaten hatten es ihm angetan. 1712 ging er nach Rom, während seiner Stipendiatenzeit an der Académie de France traf er Dézallier d'Argenville, einen seiner späteren Biographen. Aufgenommen in die Pariser Académie royale 1721, fand er Freunde in Maurice Quentin de La Tour und Charles-Nicolas Cochin, einen Gegner und Rivalen in Nicolas Lancret. 1745 wurde er zum Professor ernannt. Neben vielen Gemälden, die er u. a. im Auftrag des Königs anfertigte, nachdem er an Feldzügen der Armee teilgenommen hatte, schuf er auch Vorlagen für Wandteppiche und Stichwerke (z. B. für De La Guérinières „École de Cavalerie“, Paris 1733 und 1751, vgl. Blunt Nr. 333–339; ein Album mit 21 Zeichnungen und 78 übergangenen Stichen kam am 19. 2. 1979 bei Drouot [Rive Gauche] in Paris zur Versteigerung). Seine Zeichenkunst wurde schon von Pierre-Jean Mariette hoch gelobt (s. Ausst. Kat. Dessins Français Nr. 30), was angesichts so meisterhafter Leistungen wie der hier gebotenen verständlich ist.

Lit.: E. Parrocel, Monographie des Parrocel, Marseille 1861; J. Vergnet-Ruiz in: Thieme-Becker Bd. XXVI, 1932, S. 256–259; A. Blunt, The French Drawings in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle, Oxford, London 1945; Ausst. Kat. Dessins Français du XVIII^e siècle. Amis et contemporains de P. J. Mariette, Paris, Louvre, Cabinet des Dessins, Paris 1967; Berckenhagen 1970 S. 214f.

150 Charles Parrocel





149 Charles Parrocel

150 *Drei Pferdeköpfe*

Schwarze und weiße Kreide auf graubraunem Papier
 25,5 × 21,5
 Verschiedene Randeinrisse; aufgelegt; Wasserflecke, berie-
 ben
 Bez. u. l.: Parocels; auf der Unterlage: Esquisse de Parocel,
 Ziffern
 Prov.: Slg. Jasper
 PHz 590 Photo X 2237 Corpus 40559

Ref.: Dorner 1930 Nr. 450 als unbekannter Meister
 des 18. Jahrhunderts.

Drei Pferdeköpfe sind flüchtig im Profil nach rechts
 skizziert. Der rasche, starke Kreidestrich und die
 großflächige Schraffur sind nicht ungewöhnlich für
 bestimmte Arbeiten des Künstlers (vgl. auch eine
 ‚Soldatenszene‘ im Musée Atger von Montpellier,
 datiert 1728), so daß kein Grund besteht, den alten
 französischen Sammleraufschriften zu mißtrauen.

Lit.: Vgl. Kat. Nr. 149.

Charles Parrocel ?

151 *Pferdekopf*

Schwarze Kohle und Bleistift auf Pauspapier
 10,5 × 6,3
 L. u. Ecke abgerissen, aufgezogen auf Zeichenblatt, rücks.
 Fragment einer Gewandstudie mit Fuß
 Prov.: Slg. Jasper
 PHz 591 Photo X 2236 Corpus 40558

Ref.: Dorner 1930 Nr. 451 als unbekannter Meister des
 18. Jahrhunderts.

Der Pferdekopf ist gesenkt und im Dreiviertelprofil
 nach rechts wiedergegeben.

Die Inventar-Zuschreibung ist fragwürdig, eine Pau-
 se nach einer Originalzeichnung kann nicht ausge-
 schlossen werden.



151 Charles Parrocel?

Bernard Picart

Paris 1673 – 1733 Amsterdam

152 *Antike Opferszene*

Rötel

15,5 × 13,3

Quadriert

Bez. u. r. in Blei: Picart f.

Prov.: Nachlaß des Malers Schulz (Mitglied H.K.V. seit 1842)

H.K.V. Photo X 2331

In einer durch Stufenpodest und säulenflankierte Portal- oder Nischenöffnung angedeuteten Tempelarchitektur haben sich verschiedene Personen um einen reliefgeschmückten römischen Altar versammelt, auf dem ein Feuer brennt und vor dem eine Vase oder Urne am Boden steht. Eine Priestergestalt, das Haupt mit dem Mantelsaum bedeckt, begleitet von zwei Jünglingen, von denen der eine ein Kästchen trägt, weist hochaufgerichtet mit einer Hand auf die Flammen. Zu seinen Füßen sind zwei Männer mit bloßen Oberkörpern mit einem am Boden hingestreckten Stier beschäftigt. Eine auf den Stufen kniende, die Arme ausbreitende Frau, ein Knabe, ein Mann und ein Jüngling mit geschulterter Traglast beobachten die Opfervorbereitungen von der linken Seite her.

Bernard Picart, der hauptsächlich als Stecher in Paris und Amsterdam tätig war, wohin er 1696 übersiedelte, hat zahlreiche Buchillustrationen geschaffen, fast ausschließlich nach französischen Werken. M. D. Henkel führt unter den z. T. nach seinen Zeichnungen geschaffenen Stichsammlungen eine Ausgabe von ‚Cérémonies et coutumes religieuses‘ (1721–43) mit 261 Tafeln an. Im Zusammenhang mit diesem oder einem ähnlichen Projekt könnte auch dieses Blatt entstanden sein. Verwandte Gruppenkompositionen zeigen zwei signierte und 1723 datierte lavierte Federzeichnungen in der Hamburger Kunsthalle (Inv. Nr. 1954/109–110), der Stil der knitterigen, aber ruhig fallenden Gewänder, die Vorliebe für symmetrisch eingerichtete Säulenarchitektur ist auch in einem Kupferstich von 1721 mit der Darstellung der Einweihung der portugiesischen Synagoge in Amsterdam zu beobachten (Femmel Nr. K 66 [5] mit Abb.); zur Röteltechnik ist ein veröffentlichtes Blatt im Ashmolean Museum in Oxford generell zum Vergleich heranzuziehen, eine Studie von 1708 zu einer ‚Fête galante‘, die geradewegs auf Watteau vorausweist (Parker Nr. 544 mit Abb.), wengleich Picart dort eine dieser Zeichnung überlegene Virtuosität an den Tag legt. Größere Gemeinsamkeiten, z. B. in



152 Bernard Picart

einer auffälligen Betonung des Konturs von Gliedmaßen sowie in einer gleichmäßigen Parallelschraffur zur Schattenangabe auf einem Gesicht, läßt die Zeichnung einer ruhenden Dame in zwei verschiedenen Röteltönen in Windsor erkennen (Nr. 13103; Blunt Nr. 343 und Taf. 115). Zur Signatur vgl. auch ein Blatt im Teylers-Museum in Haarlem (Nr. S.X. 59; van Regteren Altena Nr. 41), der Sammlung, die im übrigen wohl den größten, aus der Nachlaßauflösung von 1737 stammenden Picart-Zeichnungsbestand von mehr als 100 Stück besitzt.

Die knienden Stiertöter auf dem H.K.V.-Blatt unten rechts lehnen sich stark an zwei Opfergehilfen auf einem berühmten und vielkopierten Sarkophag aus den Mediceischen Gärten, jetzt in den Uffizien zu Florenz, an (vgl. Wild Nr. R 12, Gemälde von Jean Lemaire, 1598-1659, im Prado zu Madrid).

Lit.: M. D. Henkel in: Thieme-Becker Bd. XXVI, 1932, S. 572 f.; G. Femmel, Goethes Grafiksammlung: Die Franzosen. Katalog und Zeugnisse, Leipzig 1980; K. T. Parker, Catalogue of the collection of drawings in the Ashmolean Museum, Bd. I, Oxford 1938; A. Blunt, The french drawings in the collection of his Majesty the King at Windsor Castle, London 1945; Berckenhagen 1970 S. 191-193; I. Q. van Regteren Altena, Ausst. Kat. Cent dessins du Musée Teyler Haarlem, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, Okt.-Dez. 1972, Paris 1972; D. Wild, Nicolas Poussin, Bd. II, Katalog der Werke, Zürich 1980.

Camille Pissarro

Charlotte-Amalie auf St. Thomas (dänische Antillen) 1830 - 1903 Paris

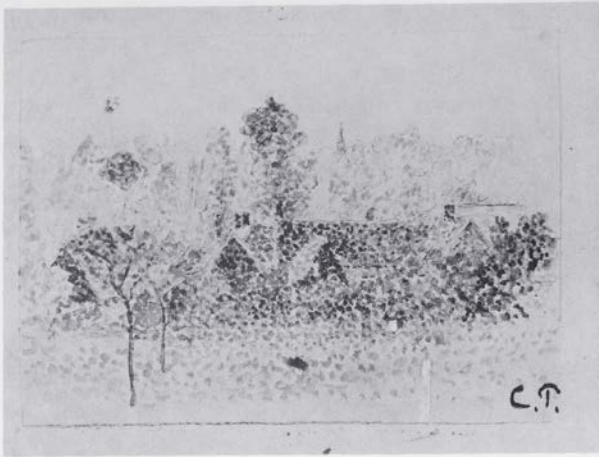
153 *Herbstlandschaft: Blick aus den Eptewiesen auf Bazincourt (Farbtaf. X)*

Bleistift, Aquarell und Deckfarben auf gelblichem Papier
18,2 × 23,2; Bildfeld 15 × 20,6
Kleine Farbflecken, Heftzweckenperforierung am o. Rand
Prov.: Atelier Pissarro (Stempel L. Suppl. 613a u. r. in Braun); Slg. Nitzschner (Kat. II C 100, Kat. I S. 66)
Slg. N. 544 Photo X 2235 Corpus 40566

Plan und bildrandparallel erstreckt sich im Vordergrund ein Wiesenterrain, auf dem linkerhand drei kleine Obstbäume zum Mittelgrund überleiten. Hier tauchen aus einer Buschwerkbarriere verschiedene

Giebel- und Dachflächen mit Schornsteinen auf. Sie werden in der linken Bildhälfte überragt von einer Gruppe hochgewachsener Bäume, deren stattlichstes Exemplar genau die Bildmitte einnimmt. In der rechten Bildhälfte führt der Blick über ein kleines Wiesenstück auf einen bewaldeten, leicht erhöhten Geländestreifen zu, in dessen Silhouette der Giebel und das Spitztürmchen einer Kirche fast eingebettet sind.

Camille Pissarro, Sohn eines jüdischen, aus Bordeaux stammenden Kaufmanns, aufgewachsen auf der (heute zu den US-amerikanischen Virgin Islands gehörenden) Insel St. Thomas, nach Paris zur Schule geschickt, sollte in das väterliche Geschäft einsteigen, brannte aber zusammen mit dem dänischen Maler Fritz Melbye 1852 nach Caracas durch und zog einem bürgerlichen Leben die ungewisse Malerlaufbahn vor. Seit 1855 in Frankreich ansässig, bildete er sich weitgehend autodidaktisch unter dem Eindruck Courbets, Corots und anderer Meister von Barbizon fort und konnte 1859 als ersten Erfolg eine Teilnahme am Salon verbuchen. Aus demselben Jahr datiert die Bekanntschaft mit Monet, den er an der Académie Suisse traf, wo er zwei Jahre darauf auch Guillaumin und Cézanne begegnete. Noch vor dem deutsch-französischen Krieg, den Pissarro im Londoner Exil überstand, während der größte Teil seines Frühwerks von den Besatzern und von Plünderern vernichtet wurde, hatte sich der Freundeskreis um verschiedene Literaten und Maler der Pariser Avantgarde erweitert, darunter Manet, Sisley, Degas und Renoir. Ab 1874 stellte man auf privat organisierten Ausstellungen, so bei Nadar und Durand-Ruel, gemeinsam aus, 1877 erhielt die Gruppe den Namen „Impressionisten“. Pissarro, von ausgleichendem und gutmütigen Wesen, wurde zum ruhenden Pol, zum eigentlichen Haupt der Bewegung, als einziger nahm er an sämtlichen acht impressionistischen Ausstellungen, deren letzte 1886 stattfand, teil. Uneitel und selbstlos zeigte er sich stets bereit, jüngere Kollegen, wie etwa Gauguin, zu fördern, Cézanne sagte später über ihn: „Er war ein Vater für mich; er war ein Mann, den man befragen konnte, und etwas ähnliches wie der liebe Gott“ (vgl. Lemagny S. 776). Andererseits zögerte er nie, die eigene Kunst von anderen befruchten zu lassen, er gab sich nicht mit dem einmal Erreichten zufrieden und war aufgeschlossen für manche Experimente, nicht zuletzt auch auf druckgraphischem Gebiet. Revolutionären, antibürgerlichen und anarchistischen Ideen anhängend, kümmerte er sich doch, trotz aller jahrzehntelangen finanziellen Bedrängnis, treusorgend um seine bis 1884 ständig angewachsene Familie, zu deren Wohnsitz er beschauliche Orte wählte, da er das



153 Camille Pissarro

ländliche Leben dem Großstadtbetrieb vorzog. Die meisten seiner Werke geben Ansichten der Umgebungen und die Einwohner dieser Wohnorte wieder (Pontoise ab 1866, Louveciennes ab 1869, wieder Pontoise ab 1873, Osny bei Pontoise ab 1882, Eragny-sur-Epte bei Gisors ab 1884). Erst nach 1893, infolge eines Augenleidens, das ihm die Arbeit im Freien erschwerte, wandte er sich in Paris (wo er zuvor immerhin meist ein Pied-à-terre unterhielt) und in Rouen der serienmäßigen Darstellung von Stadtlandschaften zu.

Der Stil unserer Zeichnung, deren Farbauftrag in hunderten von einzelnen, im Ton ungebrochenen Tupfen erfolgte, die erst im Auge des Betrachters sich zu einem schillernden Dunst verdichten und den Eindruck von Farbmischungen hervorrufen, weist sie als ein Erzeugnis jener äußerst markanten Phase im Lebenswerk des Malers aus, in der er die künstlerischen Mittel des Neoimpressionismus oder Pointillismus erprobte und die von 1885 bis ca. 1890 währte (vgl. etwa speziell Perruchot, Rosensaft, Shikes-Harper Kap. 17, Ausst. Kat. Pissarro S. 29 f., 124 mit weiterer Lit.). Ankündigungen des Stils sind in Pissarros Arbeiten seit den späten 70er Jahren bemerkbar, von einigen der ihm zugrundeliegenden optischen Theorien dürfte der Maler schon 1883 gewußt haben (s. Shikes-Harper S. 182), den Anstoß zur systematischen Anwendung der pointillistischen Methode verdankte er freilich den Begegnungen mit Signac und Seurat, dem Pionier des Neoimpressionismus, im Jahre 1885. Für beide setzte er sich uneingeschränkt ein, ungeachtet der Anfechtungen der mei-

sten Kritiker und der Zerreißprobe, auf die er damit die Freundschaft zu den alten Weggefährten stellte, die ihn in einer Sackgasse wähten.

So überzeugt der Mittfünfziger von der neuen „wissenschaftlichen“ Kunst war, so wenig leicht fiel ihm die Praxis, was die Briefe an den Sohn Lucien belegen, der sich ebenfalls malend an den Experimenten des Pointillismus beteiligte. Pissarros Themen blieben dieselben wie zuvor, aber jede Zeichnung, jeder Fächer und jedes Gemälde in der neuen Technik verlangte minutiöses, langwieriges Arbeiten. Mehrfach werden in den Briefen des Jahres 1886 Gouachen oder Aquarelle erwähnt, häufiger noch in denen von 1887; 1888 bereits ließ die Begeisterung nach: „Ich denke hier viel über die Möglichkeit nach, ohne *point* zu malen, und hoffe, es gelingt mir. Die Frage des reinen divisionierten Tones ohne Härte habe ich aber noch nicht zu lösen vermocht. Wie soll ich zu den Eigenschaften der Reinheit, der Einfachheit des *point*, und gleichzeitig zur Fülle, Geschmeidigkeit, Freiheit, Ursprünglichkeit, Frische der Empfindung unserer impressionistischen Kunst gelangen? Da liegt das Problem. Es beschäftigt mich viel, denn der Point ist mager, ohne Konsistenz, durchsichtig, mehr monoton als einfach, sogar bei den Seurats – ja, vor allem bei den Seurats“ (Paris, 6. Sept.; Pissarro ed. Rewald S. 147). 1891 schließlich heißt es: „Den Pointillismus habe ich ganz aufgegeben und bin wieder zur Teilung der reinen Töne zurückgekehrt, ohne das Trocknen abzuwarten, das den Nachteil hatte, die Empfindung abzukühlen. Ich bin sehr zufrieden und versichere Dir, die Töne sind genau so fein, geben die Empfindung freier wieder und sind viel persönlicher“ (Eragny, 10. Juni; ebda. S. 213).

Blätter wie das unsrige – eine andere pointillistische Landschaft besitzt z. B. der Louvre (Inv. Nr. RF 38.837; Ausst. Kat. L'Aquarelle en France Nr. 128) – entstanden vornehmlich als selbständige Werke, die der Künstler leichter zu verkaufen hoffte. Ein Gemälde mit der exakt gleichen Ansicht ist deswegen auch nicht zu nennen, doch gibt es viele Bilder und Zeichnungen, die aus verändertem Blickwinkel die Häuser und die an der niedrigen Turmspitze erkenntliche Kirche von Bazincourt zeigen (s. etwa Pissarro-Venturi Nr. 633, 725, 727, 739, 760, 765, 812, 831, 853, 1430, Bretell-Lloyd Nr. 183). Bazincourt ist der unmittelbare Nachbarort von Eragny, auf den der Maler über die Eptewiesen hinweg bereits vom Wohnhaus aus blicken konnte (vgl. dazu die Photographie bei Reidemeister S. 127). Die relative Nahsicht der Gebäude deutet an, daß die vorliegende Ansicht von einem Standpunkt inmitten der Wiesen aufgenommen wurde.

Lit.: J.-C. Lemagny in: Kindler Bd. IV, 1967, S. 773-777; H. Perruchot, *Pissarro et le Néo-Impressionnisme*, in: *Jardin des Arts*, Nov. 1965, S. 48-57; J. B. Rosensaft, *Le Néo-Impressionnisme de Camille Pissarro*, in: *L'Oeil*, Febr. 1974, S. 52-57, 75; R. E. Shikes und P. Harper, *Pissarro*, Königstein/Ts. 1981; Ausst. Kat. *Camille Pissarro 1830-1903*, London, Hayward Gallery, Okt. 1980 - Jan. 1981, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Jan.-April 1981, Boston, Museum of Fine Arts, Mai-Aug. 1981, Paris 1981; C. Pissarro, *Briefe an seinen Sohn Lucien*, hrsg. von J. Rewald, Erlenbach-Zürich 1953; Ausst. Kat. *L'Aquarelle en France au XIX^e siècle*, Paris, Louvre, Cabinet des Dessins, Juni-Sept. 1983, Paris 1983; L. R. Pissarro und L. Venturi, *Camille Pissarro. Son art - son oeuvre*, 2 Bde., Paris 1939; R. Brettel und Chr. Lloyd, *A catalogue of the Drawings by Camille Pissarro in the Ashmolean Museum*, Oxford, Oxford 1980; L. Reidemeister, *Auf den Spuren der Maler der Ile de France. Topographische Beiträge zur Geschichte der französischen Landschaftsmalerei von Corot bis zu den Fauves*, Berlin 1963; alle mit weiterer Lit.

Nicolas Poussin - Umkreis

Villers bei Les Andelys 1594 - 1665 Rom

154 *Grabtragung*

Schwarze Kreide und Feder in Braun auf gelb grundiertem Papier, graubraun laviert, z. T. mit Deckweiß vermischt, Deckweißhöhe
25,4 × 38,2

Einfassungslinie; faltig, berieben, Flecke

Bez. rücks.: Raphael D'Urbin. dans la Colection de Cardinal Fleury

Inv. als: Nach Nicolas Poussin (?)

Prov.: Slg. Chr. Hammer, Stockholm (Stempel L. 1237 rücks.); Slg. Nitzschner (Kat. II A 158)

Slg. N. 65 Photo X 2275

Vor der monumental Kulisse einer idealen Stadtarchitektur im Stile Poussins tragen in der Mitte des Vordergrunds drei Männer eine männliche Leiche, deren Haupt verhüllt ist, zu Grabe. Zur Rechten steht, flankiert von einem Knaben, ein lang gewandeter Greis, redend die Hand zum Boden ausstreckend. Hinter dem Leichnam verbirgt eine trauernde Frau das Gesicht in den Falten ihres Mantels.

Eine Kartonnotiz „cf. Bourdon“ von Silvie Béguin ist wohlbegründet, zu bestimmten Arbeiten des Meisters aus Montpellier bestehen Verbindungen, vgl. ‚Tobias begräbt die Toten‘ im Cabinet des Dessins des Louvre in Paris (Inv. Nr. 25007) oder ‚Christus und der Hauptmann von Kapernaum‘ im Department of Drawings des Metropolitan Museum in New York (Inv. Nr. 1975.131.92). In der New Yorker Zeichnung ist eine ähnliche Modellierung der Figu-

ren und der Gewänder mit ihren schwer fallenden Parallelfalten durch die Verwendung von viel Deckweiß zu beobachten, doch ist die Strichführung insgesamt lebhafter. Nachgeahmt wurde diese Technik Bourdons auch von jüngeren Künstlern wie Antoine Bouzonnet-Stella (vgl. Ausst. Kat. Paris 1984 Nr. 153). Irgendwo zwischen beiden möchte man den anonymen Zeichner unseres Blattes vermuten, wenn er nicht sogar direkt nach Bourdon kopiert hat.

Pierre-Cécile Puvis de Chavannes

Lyon 1824 - 1898 Paris

155 *Der Holzfäller, Studie zum Wandbild ,Die hl. Genovefa als Kind im Gebet‘ im Pantheon zu Paris*

Schwarze Kreide auf gelblichem Papier
(im Passepartoutausschnitt gebräunt)

40,7 × 25,3

Quadriert

Bez. u. l.: P. P de C.; Rahmungsanweisungen

von Sammlerhand am Rand l. und u.; rücks. Ziffern

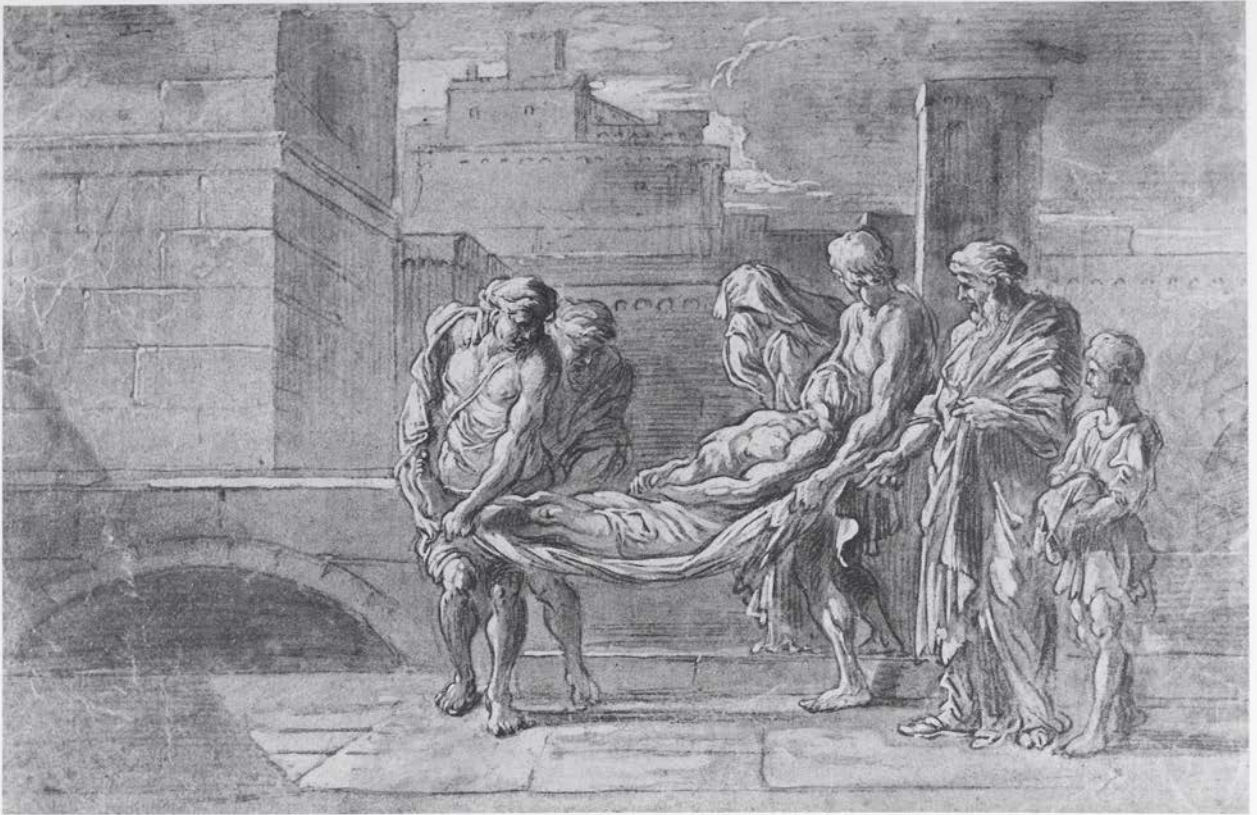
Prov.: Privatbesitz

PHz 2156 Photo X 2407

Ref.: M. Trudzinski in: Grohn-Schälicke-Trudzinski 1985, Nr. 71 mit Abb.

Die männliche Figur, in Dreiviertel-Rückansicht von links zu sehen, steht aufrecht, mit leicht geneigtem Kopf und leicht erhobenem linken Unterarm. Die Bekleidung besteht lediglich aus einem Hüfttuch, die gesenkte Rechte hält einen Hut. Der Standort der Figur auf einer Felsenklippe über tieferliegendem ebenen Grund ist nur angedeutet.

Zeichnerische Entwürfe spielten im Schaffen des Pierre-Cécile Puvis, des Erneuerers der monumentalen Wandmalerei in Frankreich, eine bedeutsame Rolle. Da er nicht schwindelfrei war, malte er seine Riesenbilder zu ebener Erde auf Leinwände, die er in seinem Atelier im Boden versenken konnte, und ließ sie erst im fertigen Zustand am Bestimmungsort anbringen, ein Verfahren, das eine äußerst minuziöse und systematische Vorbereitung verlangte. Der Karton bedeutete ihm nach eigenem Bekunden gleichsam die Partitur, die Farbe der Malerei die danach sich richtende Musik (vgl. Bénédite S. 18). Dementsprechend gibt es von seiner Hand keine freien Zeichnungen, dagegen stets zahlreiche Studien, die,



154 Poussin-Umkreis

verschiedentlich abgewandelt und zunächst in einer Gesamtkomposition vereinigt, dem Bild vorausgehen. Die häufige Quadrierung ist Anzeichen des Arbeitsprozesses.

Dieses Blatt und das folgende – in ihrer strichelnden, die plastischen Details der Körper in lockeren Parallelschraffen nur summarisch angehenden, die Körperkonturen hingegen kräftig herausstellenden Zeichenweise unverwechselbare Zeugnisse des Stils, den Puvis in den siebziger Jahren fand – sind beide Vorarbeiten für sein Hauptwerk, den Zyklus zur Legende der hl. Genovefa im Pariser Pantheon, und zwar für den Komplex der sog. ersten Phase, in der von 1874 bis 1878 vier Gemälde zum Thema ‚Die Kindheit der Heiligen‘ sowie ein zugehöriger Fries mit Darstellungen von ‚Glaube, Hoffnung und Liebe an der Wiege der Heiligen‘ und einer ‚Prozession von Heiligen aus der Frühzeit des französischen Christentums‘ entstanden (eine zweite Phase datiert 1893 bis 1898). Die erste Zeichnung enthält den Entwurf

zur Figur des Holzfällers mit einem Hut in der Hand, die im äußersten rechten der vier Monumentalbilder, betitelt ‚Die hl. Genovefa als Kind im Gebet‘ (von den übrigen durch eine Säule getrennt, vor ihnen beendet und bereits 1876 im Salon ausgestellt), zusammen mit der Gestalt einer Frau, die ein Kind trägt, auf einer Vordergrunds Böschung wiedererscheint, um das im Mittelgrund in beträchtlicher Entfernung vor einem Baum betend kniende heilige Mädchen erstaunt zu betrachten. Puvis selbst hat die Szene so beschrieben: „Considérant le premier panneau comme une sorte de prologue, j’ai fait apparaître la petite sainte à un groupe rustique composé d’un bûcheron et de sa femme portant un enfant . . .“ (vgl. de Chennevières S. 88, Foucart Kat. 110). Die fromme Überraschung in der Haltung des Mannes angesichts des (in der Zeichnung nur in schwächsten Umrissen angedeuteten) Mädchens nennt auch die dem Gemälde beigefügte Inschrift beim Namen: „... Sans cesse en prières, elle frappait de surprise et d’admiration ceux qui la voyaient“.

Die Endfassung weicht, was den Holzfäller betrifft, von diesem Entwurf kaum mehr ab; zu beachten ist allerdings, daß zur Rechten des Mannes, wo später die Frau ihren Platz findet, hier noch freie Landschaft angezeigt ist.

Seit der Enthüllung der ersten vier Genovefa-Gemälde am 22. Mai 1877 teilte sich die Publikumsreaktion in glühende Bewunderung und bissige Ablehnung, die Anerkennung der Leistung Puvis' durch seine Fachkollegen brach sich jedoch immer breitere Bahn. Obwohl der Meister, abgesehen von Gefolgsleuten unter den Malern der übrigen Wandbilder des Pantheon, keine eigentliche Schule bildete, konnten sich in der Folgezeit junge Künstler in stattlicher Zahl auf sein Beispiel berufen, darunter etwa Paul Gauguin, Maurice Denis und Ferdinand Hodler. Anregungen speziell von der Gestalt des Holzfällers hat Pablo Picasso im Gemälde der Jungen Akrobatin auf einem Ball' von 1905, heute in der Washingtoner National Gallery of Art, verarbeitet, das eine entsprechende Einleitung ins Bild durch eine ähnliche männliche Rückenfigur aufweist (vgl. Wattenmaker S. 173, Abb. 34 und 36).

In Verbindung zum „Prolog“ der Genovefa-Serie stehende sonstige Puvis-Zeichnungen befinden sich u. a. im Louvre zu Paris, in Rotterdam und im Musée Sainte-Croix von Poitiers; eine gegenüber dem Originalformat von 4,62 x 2,21 m stark reduzierte, 1879 gemalte Replik bewahrt das Fogg Art Museum in Cambridge, Mass. (vgl. Foucart S. 136 und Kat. 110 bis 113. Ebd. Abb. des Wandbildes, Schema der Gesamtdекoration der ersten Phase S. 134). Eine gedruckte Liste von ehemals im Pariser Musée National du Luxembourg ausgestellten Zeichnungen des Künstlers, im Archiv des Cabinet des Dessins des Louvre aufbewahrt und dort als nicht regulär erschiene Fortsetzung des Aufsatzes von L. Bénédite (a. a. O.) bezeichnet, erwähnt unter Nr. 51 bis 56 eine Federskizze und eine Farbskizze zum „Prolog“, eine Studie zur betenden Heiligen sowie drei Kreidezeichnungen zum Holzfäller mit jeweils veränderten Armhaltungen.

Lit.: L. Bénédite, Les dessins de Puvis de Chavannes, in: La Revue de l'art ancien et moderne VII, 1900, S. 15–28; Ph. de Chennevières, in: L'Artiste, 1885, I, S. 7–27, 97–106; J. Foucart, Beiträge zum Ausst. Kat. Puvis de Chavannes 1824–1898, Paris, Grand Palais, Nov.–Febr. 1977, Ottawa, The National Gallery of Canada, März–Mai 1977, Paris 1976; R. J. Wattenmaker, Ausst. Kat. Puvis de Chavannes and The Modern Tradition, Art Gallery of Ontario, Okt.–Nov. 1975, 2. Aufl., Ontario 1976, S. 173, Abb. 34 und 36.



155 Pierre-Cécile Puvis de Chavannes

156 *St. Crispin und St. Crispinian, Studie zur „Prozession der Heiligen“ im Pantheon zu Paris*

Schwarze Kreide auf graublauem Papier

49 x 31,5

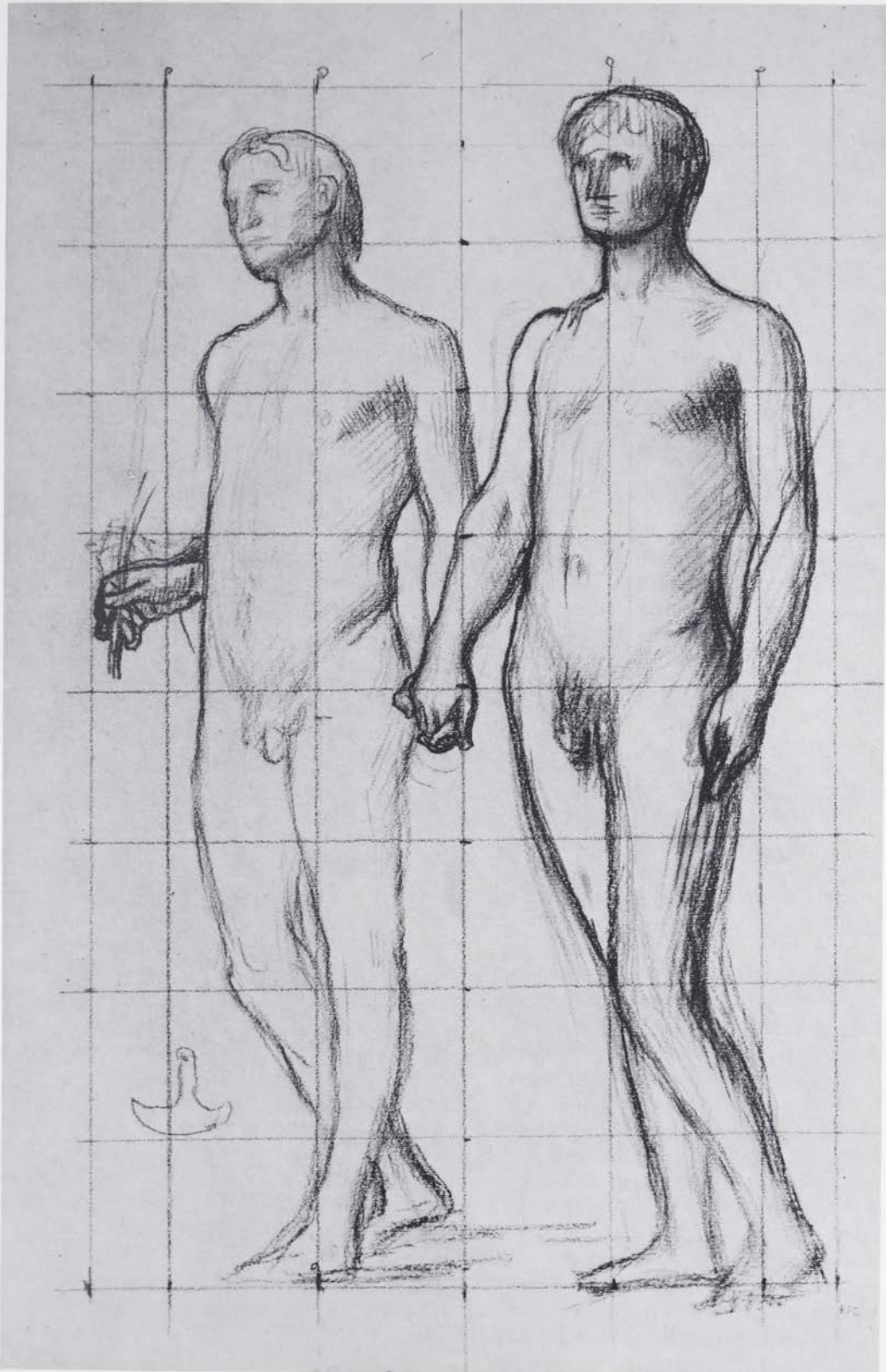
Quadriert

Bez.: Nachlaßstempel P.P.C. (L. 2104) u. r.; rücks. . . . ge 173^e pièce

Prov.: Kunsthandel Galerie Arnoldi-Livie, München

PHz 2140 Photo X 1627

Ref.: Galerien Maximilianstraße München. Angebote. Gemeinsamer Katalog der Galerien in der Maximilianstraße, München, 2. April 1981: Galerie Arnoldi-Livie, Aquarelle und Zeichnungen 1750 bis 1900, o. S. mit Abb.; M. Trudzinski in: Grohn-Schällicke-Trudzinski 1985, Nr. 72 mit Abb.



156 Pierre-Cécile Puvis de Chavannes

In ganzer, leicht nach links gewandter Figur schreiten zwei nackte, flüchtig angedeutete Palmzweige tragende Jünglinge gemessenen Schrittes Hand in Hand voran. Ihre jeweiligen Kopf-, Bein- und Armhaltungen sind zwar nur geringfügig, doch merklich variiert, von verworfenen Möglichkeiten noch stärkerer Variation zeugen zahlreiche Pentimenti. Ein nicht genau zu identifizierender Gegenstand (Leder-schabmesser?) erscheint in der Bodenzone zu Seiten der linken Gestalt.

Die Zeichnung ist auf die ‚Prozession der Heiligen‘ im Fries über den drei zusammenhängenden Monumentalbildern zur Kindheit der hl. Genovefa (vgl. die vorige Kat. Nr.) zu beziehen. Die Wahl des Themas stand seit dem 12. Mai 1874 fest, dargestellt werden sollten ursprünglich 22 namentlich in einer undatierten Notiz aufgeführte französische Heilige der ersten 400 Jahre n. Chr. (Die Dokumente dazu zitiert von Foucart S. 135.) Die Anzahl wurde später verringert, das ausgeführte Programm enthält nur noch 20 Heilige. Zur Jahreswende 1877/78 konnte die Leinwand des Frieses – 2,25 m hoch, in drei Abschnitte von 2,80 m, 3,475 m und noch einmal 2,80 m Breite unterteilt, die den Breitenmaßen der darunterliegenden Gemälde entsprechen und wie diese durch eine einzige Guirlandenrahmung zusammengefaßt sind – auf die Wand aufgezogen werden. Wie Namenszusätze im Fries belegen, handelt es sich bei dem Heiligenpaar am rechten Rand des Mittelabschnitts, deren Gestaltung in diesem Blatt vorbereitet wird, um Crispin und Crispinian, zwei vornehme Römer, die nach Soissons gezogen waren, um das Christentum zu predigen, dabei ihren Lebensunterhalt als Schuster verdienten und unter Maximilian den Märtyrertod erlitten.

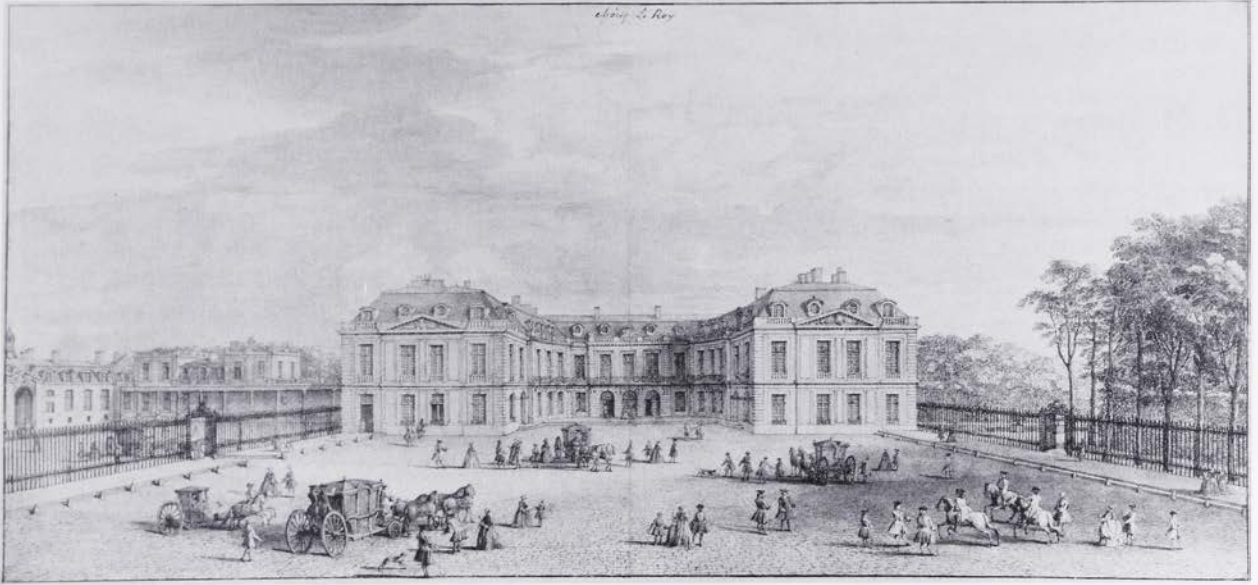
Puvis stellt die Jünglinge im Planungsstadium als Aktfiguren vor, während sie im Bild lange, über die Knie reichende Tuniken tragen, die ihre Stiefel sichtbar lassen, was dazu dient, sie als Patrone der Schusterzunft kenntlich zu machen. Ihre Haltung ist gegenüber der Zeichnung in manchen Details verändert, die Beinstellung ist gleichförmiger, die Körper sind enger zusammengerückt, der rechte Arm des linken Heiligen hängt locker herab, der Kopf des rechten ist ins Profil gewendet, die Märtyrerpalmen fehlen, große Nimben umgeben, wie bei den übrigen Gefährten des Zuges, die Häupter.

Eine Kreidezeichnung im Louvre (Inv. R. F. 2212), die zwar ebenfalls die Jünglinge noch unbekleidet und mit Palmzweigen in den Händen wiedergibt, steht bereits der Malerei näher, da sie im übrigen die wesentlichen Abwandlungen vorwegnimmt. Ihr

Strichduktus ist summarischer als derjenige der vorliegenden Zeichnung, die aufgrund der größeren Individualität der Gesichter, der feineren Modellierung der Muskeln sowie nicht zuletzt der Pentimenti an Händen, Knien und Schultern durchaus den Charakter einer direkten Modellstudie besitzt.

In der im vorangehenden Katalogeintrag erwähnten Liste des Musée du Luxembourg kommen unter Nr. 64–68 verschiedene Studien zu Heiligen des Frieses vor. Unter Nr. 64, auf einer farbigen Gouache mit Gold, tauchen Crispin und Crispinian zusammen mit drei weiteren männlichen Nachbargestalten auf, Nr. 65 gilt ihnen allein. Weitere Hinweise auf Vorstudien zum Fries und zu Repliken gibt Foucart. S. 136: Karton in der Sammlung Norton Simon, Los Angeles; Kat. 121 f.: Gruppen- und Einzelstudie anderer Heiliger in Privatbesitz; Kat. 120: Gesamtreplik von 1879 im Museum of Art, Philadelphia. Ebda. eine gegenüber älterer Literatur verbesserte Namensliste aller Heiligen (allerdings nicht völlig korrekt, da eine der fünf Frauen darunter fehlt). In einigen von ihnen hat Puvis verschiedene Freunde verewigt, der vorletzte Heilige des Zuges (St. Trophime) ist ein Selbstporträt.

Lit.: J. Foucart, Beiträge zum Ausst. Kat. Puvis de Chavannes 1824–1898, Paris, Grand Palais, Nov. 1976–Febr. 1977, Ottawa, The National Gallery of Canada, März–Mai 1977, Paris 1976.



157 Jacques Rigaud

Jacques Rigaud

Marseille um 1681 – 1754 Paris?

157 Hofansicht des Schlosses von Choisy

Feder in Schwarz über Bleistift, grau laviert

22,1 × 47,6

Montierung des 18. Jahrhunderts; Knickfalte in der Mitte, kleine Flecken

Bez. in der Mitte des o. Randes: choisy Le Roy

Prov.: Slg. Jasper

PHz 669 Photo X 2272 Corpus 40592

Ref.: Dörner 1930 Nr. 441 (Maßangaben irrtümlich die des Passepartouts); Thieme-Becker Bd. XXVIII, 1934, S. 351; Berckenhagen mit Abb. 1.

Das zweigeschossige, mit Mansarddach versehene Schloß und seine symmetrisch angelegten Hoftrakte erscheinen exakt in der Mitte der Zeichnung. Zur Rechten ist ein Teil des Parks zu sehen, zur Linken der niedrige Galerietrakt mit dem Speisesaal-Pavillon. Gitter fassen den ausgedehnten, gepflasterten Hofplatz ein, der von fünf Kutschen, Reitern und zahlreichen Passanten, dazu zwei Hunden, belebt ist. Wolken türmen sich am Himmel.

Wie aus A. Dörners Kat.-Eintrag hervorgeht, hat G. Rouchès entdeckt, daß das Blatt eine Vorzeichnung des Künstlers zu seinem ab 1730 zunächst unter dem

Titel „Maisons royales de France, dessinées et gravées par J. Rigaud. Commencé par lui en 1730, terminé par son neveu“ erschienenen Stichwerk ist. Im Exemplar der Pariser Bibliothèque Nationale trägt der entsprechende Stich die Seitenzahl 56. Die Legende lautet: „Vue de la maison royale de Choisy du côté de la cour. Cette Maison est située à deux lieues de Paris, en remontant la Seine, ses Jardins et son Parc se terminent au bord de cette rivière“.

Das Stichwerk wurde verschiedentlich neu aufgelegt, vgl. Berckenhagen S. 259 Anm. 1, der den nach der Zeichnung mit nur geringen Veränderungen – so ist der Hund am vorderen Rand fortgelassen – seitengleich ausgeführten Stich nach einer Ausgabe von 1780 abbildet (Berckenhagen Abb. 2).

Jacques Rigaud war Vedutenzeichner und Kupferstecher. Er arbeitete in Toulon, Marseille und Paris, wo er sich 1720 niederließ; 1736 unternahm er eine Reise nach England (vgl. Ausst. Kat. Meisterwerke europäischer Graphik S. 95). Nach seinem Tode im Jahre 1754 setzte der Neffe und Gehilfe Jean-Baptiste Rigaud das Werk des Onkels fort.

Die Darstellung des Schlosses Choisy, eines ab 1680 im Auftrag der Cousine Ludwigs XIV., Anne-Marie-Louise d'Orleans, Herzogin von Montpensier (1627 – 1693), von Jacques IV. Gabriel (nach

1636 – 1686) südlich von Paris, auf der Strecke nach Fontainebleau, am Ufer der Seine errichteten Baues, ist minuziös bis in das kleinste Detail durchgearbeitet. Ausgesprochen malerisch werden die zierliche Figurenstaffage und die Umgebung der Architektur ins Bild gebracht. Dieselben Qualitäten zeigt Rigauds Gartenansicht des Schlosses, ebenfalls für die genannte Veduten-Serie geschaffen und seitengleich zum Stich, im Cabinet des Estampes der Pariser Bibliothèque Nationale (Inv. Nr. Ve 26 f., Bd. I, S. 101; Berckenhagen S. 253 f. mit Abb. 3). Nach dem Studium der Baugeschichte, die er ausführlich abhandelt, konnte E. Berckenhagen belegen, daß die vorliegende Ansicht den Bauzustand zwischen 1743 und 1745 wiedergibt. Die weitläufige Anlage des Schlosses einschließlich ihres von André Le Nôtre geschaffenen Parks fiel der Französischen Revolution zum Opfer. Zur Vita der Bauherrin s. gleichfalls Berckenhagen.

Lit.: E. Berckenhagen, Schloß Choisy. Rigauds Aufnahme im Kestner-Museum zu Hannover, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 12, 1973, S. 253–260, mit weiterer Lit.; Ausst. Kat. Meisterwerke europäischer Graphik, 15.–18. Jahrhundert, aus dem Besitz des Kupferstichkabinettes Coburg, Ausstellung zur 200-Jahr-Feier des Coburger Kupferstichkabinettes 1775 – 1975, Coburg, Dez. 1975 – Juni 1976, Coburg 1975.

Gabriel-Jacques de Saint-Aubin

Paris 1724 – 1780 Paris

158 *Das Menuett im Park*

Bleistift und schwarze Kreide

19 × 25,1

Bildbegrenzung muschelförmig; montiert, kleine Stockflecken

Bez.: u. l. St. Aubin del.; rücks. Augustin de S. Aubin, verschiedene Ziffern

Inv. als: Angeblich Augustin Saint-Aubin

Z. 29 Photo X 2251 Corpus 40552

In freier Parklandschaft – im Mittel- und Hintergrund angedeutet durch eine Baumgruppe links und eine im Zentrum in die Tiefe führende Boskett-

Wand – tanzt ein modisch gekleidetes junges Paar Menuett: der Herr zur Linken, mit Hirtenstab und großem Hut frontal gezeigt, die Augen schräg nach oben richtend; die Dame zur Rechten in Rückansicht, das Haupt kokett zur Seite wendend und den verträumten Blick eines am linken Bildrand auf einem Rasenstück lagernden Dudelsackspielers erwidern. Vom anderen Bildrand her schauen drei Herrschaften zu, ein galantes, auf einer Parkbank sitzendes Paar sowie ein sich über die Banklehne von hinten vorneigender Kavalier.

Gabriel-Jacques de Saint-Aubin zählt zu den brilliantesten und produktivsten Zeichnern der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Aufgewachsen als eines von sieben Kindern, die der Vater, der Hofsticker Gabriel-Germain de Saint-Aubin, sämtlich künstlerische Berufe ergreifen ließ, kam er in die Malerausbildung zu Jeurat, Colin de Vermont und Boucher. Nach dreimaliger vergeblicher Bewerbung um den Rompreis zwischen 1752 und 1754 verzichtete er auf die reguläre Karriere, wurde Lehrer an der privaten Kunstschule des Architekten Jacques-François Blondel und anschließend Mitglied der inoffiziellen, bis 1776 bestehenden Lukas-Akademie. Während die Zahl seiner Radierungen und Gemälde eng begrenzt ist, geht die der Zeichnungen in einige Tausende (mehr als 1100 davon allein registriert bei Dacier, Saint-Aubin). Unersättlichen Auges hielt der Künstler alle erdenklichen Alltags- und Festereignisse des Pariser Lebens zum Entzücken jedes Kulturhistorikers mit Stift und Feder auf dem Papier fest; Kunsthistoriker sind ihm besonders dankbar, weil er zudem viele Versteigerungs-, Sammlungs- und Ausstellungskataloge seiner Epoche mit bildlichen Randnotizen versah (vgl. Dacier, Catalogues).

Unser Blatt, keines der ganz frei aus dem momentanen Erfassen einer Szene heraus geschaffenen, sondern eher ein säuberlicher Entwurf zu bestimmter zweckdienlicher Verwendung (Fächer, Supraporte?), ist gleichwohl aufgrund der graphischen Technik, des perligen, enge Parallelschraffuren bevorzugenden Strichs, der guten Charakterisierung der Köpfe und der bestimmten Disposition der Figuren als eigenhändige Arbeit zu akzeptieren. Zu Analogien hinsichtlich der Technik bieten sich etwa die Zeichnung bzw. der Abklatsch einer Zeichnung im Amsterdamer Rijksmuseum (Dacier, Saint-Aubin, Nr. 358, van Hasselt Nr. 102) oder das in Feder ausgeführte Blatt einer Parkszenen in der Pariser École des Beaux-Arts (Inv. Nr. 1534) an. Daß die etwas statuarisch wirkende Figurenverteilung von sitzenden Zuschauern, frontal gegebenem Tänzer und von

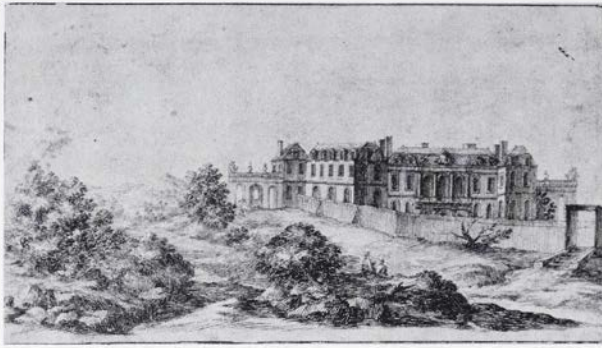


158 Gabriel-Jacques de Saint-Aubin

rückwärts betrachteter Tänzerin dem Kompositionsvokabular des Künstlers gemäß ist, belegt ein von F. Basan nach dessen Vorlage hergestellter Stich, 'le Carnaval du Parnasse' (Dacier, Saint-Aubin Nr. 748 mit Abb.), der freilich, abgesehen von den Gemeinsamkeiten, wegen mancher Abweichungen (Kostümveränderungen, Vervielfältigung der Personenstaffage, Lockerung der Baumkulisse) nicht direkt auf unseren Entwurf zu beziehen ist. So wie unsere boucherhafte, höfisch-graziöse Menuett-Fassung besagtem Stich wohl zeitlich vorangegangen sein wird – dieser folgt grosso modo einer Gouache Gabriels, die von einer Ballettaufführung inspiriert war und auf dem Salon du Colisée von 1766 ausgestellt wurde (ebda. Nr. 747) –, wird zu einem späteren Zeitpunkt eine aquarellierte Federzeichnung im Louvre (Photo Braun Nr. 65603) entstanden sein, die das Thema erneut aufgreift, die Komposition wiederum nur geringfügig abwandelt, aber nun vollends den

Anschein erweckt, als handle es sich bei der Darstellung um die einer zufälligen, spontan beobachteten Begebenheit auf dem Lande.

Lit.: E. Dacier, Gabriel de Saint-Aubin, 2 Bde., Paris, Brüssel 1929 – 1931; E. Dacier, Catalogues de ventes et livrets de Salons illustrés par Gabriel de Saint-Aubin, Paris 1909; C. van Hasselt, Ausst. Kat. Le Dessin Français de Claude à Cézanne dans les collections hollandaises, Paris, Institut Néerlandais, Mai – Juni, Amsterdam, Rijksmuseum, Prenten-Kabinet, Juni – Aug. 1964; Berckenhagen 1970 S. 306–308; V. Carlson, E. D'Oench und R. S. Field, Ausst. Kat. Prints and Drawings by Gabriel de Saint-Aubin 1724 – 1780, Davison Art Center, Wesleyan University, Middletown, Ct., März – April, Baltimore Museum of Art, Baltimore, April – Juni 1975; R. Bacou, Nr. 62 in: Ausst. Kat. London 1977; J. E. von Borries, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Kupferstichkabinett: Die französischen Zeichnungen, Karlsruhe 1983, Nr. 29; R. Flynn Johnson und J. R. Goldyne, Master Drawings from the Achenbach Foundation for Graphic Arts. The Fine Arts Museums of San Francisco, San Francisco o.J., Nr. 46–48; alle mit weiterer Lit.



159 Silvestre-Nachahmer

Israel Silvestre – Nachahmer

Nancy 1621 – 1690 Paris

159 Ansicht eines französischen Schlosses

Feder in Schwarz

10,8 × 18,6

Lose montiert; kleine Stockflecken

Bez.: rücks. alte Nr. 270; auf der Montierung halb abgeschnitten Israel Silvestre

Prov.: Slg. Nitzschner (nicht im Katalog)

Inv. als: Israel Silvestre

Slg. N. 66 Photo X 2259 Corpus 40557

Rechts im Mittelgrund liegt das sich aus verschiedenen Gebäudetrakten zusammensetzende zweigeschossige, mansarddachgedeckte Schloß, z. T. verdeckt von einer Mauer, die am rechten Rand durch ein Gartentor mit Stufen unterbrochen wird. Links erstreckt sich leicht hügeliges Gelände, baumbestanden, von einem Fluß durchzogen und in der Ferne in Berge übergehend. Auf einer Bodenerhebung im Vordergrund sitzen, zum Schloß gewandt, zwei Betrachter.

Die holperige, perspektivisch unkorrekte Wiedergabe der Architektur schließt eine Urheberchaft des exzellenten Landschafts- oder Vedutenzeichners und -stechers definitiv aus, auch sonst drängt sich der Eindruck auf, als sei ein Stich nachgeahmt worden. Sicherlich irgendwo bei Silvestre abgeschaut wurden die Anlage des Landschaftsausschnittes und das Motiv der in Betrachtung des Gebäudes versunkenen Vordergrundfiguren, vgl. eine Zeichnung des Meisters im Cabinet des Dessins des Louvre (Inv. Nr. 33,058; Bacou mit Abb.).

Lit.: R. Bacou, Nr. 3 in: Ausst. Kat. London 1977.

François Clement Sommier, genannt Henry Somm

Rouen 1844 – 1907 Paris

160 Studienblatt mit sieben Feder- und zwei Bleistiftskizzen

Feder in Schwarz, Bleistift

30,6 × 18,8

Aufgezogen

Bez. u. r. eigenhändig: Henry Somm; auf der Unterlage von Sammlerhand Henry Somm – dessin original, Planche de 7 croquis à la plume und Henry Sommier

Prov.: Slg. Nitzschner (Kat. II C 126)

Slg. N. 555 Photo X 3036

Am Kopf des Blattes streckt ein bärtiger Alter in weitem Gewand die Arme beidseitig aus, in der Mitte links und rechts schreiten zwei Damen in üppiger Modetracht von 1870 nach außen; im Kleid der rechten ist noch einmal der Kopf des Alten wiederholt. Am unteren Rand reihen sich die Halb- und Dreiviertelfiguren weiterer vier aufgeputzter Damen im Profil nach links und rechts. Mit Bleistift sind im Zentrum zwei Adlerskizzen eingefügt.

Sommier arbeitete nach seiner Ausbildung an den Zeichenakademien von Rouen und Pils als Genremaler, Illustrator, Karikaturist, Radierer, Aquarellist und Scherenschnittkünstler. Er lieferte Beiträge für viele Zeitschriften – (z. B. „Charge“, „Cravache“, „Chronique parisienne“, „High-Life“, „Frou-Frou“, „Chat Noir“) und Buchpublikationen. Benezit berichtet, er habe eine beträchtliche Anzahl von Skizzenalben mit zeitgenössischen Sittenschilderungen hinterlassen: „Il y accumulait les notations les plus fugitives, saisies avec art et qui sont d'un maître.“

Lit.: Bénézit ed. 1976 Bd. 9, S. 695 f.; Thieme-Becker Bd. XXI, 1937, S. 272.



160 François-Clement Sommier

Constant Troyon

Sèvres 1810 – 1865 Paris

161 ‚On the coast‘

Schwarze Kreide auf graublauem Papier, weißgehöhnt
21,7 × 30,4

Bez.: u. r. mit Nachlaßstempel CT. (L. 642) in Rot;
rücks. Ziffern

Prov.: Slg. Nitzschner (Kat. II C 140)

Slg. N. 380 Photo X 3037

Ref.: Katalog der Nachlaßversteigerung, vgl. u.

Über eine kleine Anhöhe im Vordergrund hinweg geht der Blick auf eine weite Meeresbucht und einen langgestreckten Höhenzug am Horizont. Zur Rechten markiert eine Fahnenstange mit wehender Tri-

kolore den Standort dreier Fischerhütten, die hinter der Anhöhe auftauchen. Auf dieser sitzt vorn ein städtisch gekleideter Herr, nach links zum Meer gewandt, weiter hinten ein Fischer in Rückansicht, dem sich ein zweiter stehender zugesellt hat. Ein dritter bewegt sich auf die Hütten zu.

Wie Frits Lugt zur Erläuterung von L. 642 ausführte, wurde der Stempel CT. – stets vorderseitig aufgebracht in Rot – bei der Troyon-Nachlaßauktion benutzt, die F. Petit zwischen dem 22. Januar und 1. Februar 1886 in Paris veranstaltete. Nach Lugt erschien aus diesem Anlaß ein Katalog mit Einführung von Ph. Burty, in welchem die vom 25.–27. Januar versteigerten nachgelassenen Zeichnungen, Pastelle und Aquarelle des Künstlers die Nummern 401–550 trugen. Ob der englische Titel des Blattes, den das Inventar wohl in Übereinstimmung mit dem Katalog der Slg. Nitzschner verzeichnet, der ursprünglichen Benennung im Pariser Katalog entspricht, war bislang nicht nachzuprüfen. Möglicherweise bezieht er sich auf ein Gemälde in englischem Besitz, das nach dieser Zeichenskizze entstand (zur Beliebtheit Troyons unter englischen Sammlern vgl. Mantz S. 402: „C'est même en Angleterre que son talent a reçu le meilleur accueil.“). Dargestellt ist, nach der Trikolore zu urteilen, eher eine Nordseeküsten-Partie in der Normandie, die der Künstler häufig aufsuchte, als eine Ansicht aus England (eine Reise auf die Insel ist für das Jahr 1853 bezeugt).

Constant Troyon, zunächst geschult in der von seiner Familie traditionell betriebenen Porzellanmalerei, bildete sich aus eigenem Antrieb zum Landschaftler aus. Durch Paul Huet mit der neuen Kunstrichtung der Maler von Barbizon vertraut gemacht, lernte er 1832 Théodore Rousseau, Jules Dupré und Narcisse Virgile Diaz de la Peña kennen. Ihren Ruhm übertraf er zu Lebzeiten bei weitem; seine ureigene Domäne wurde die Tiermalerei, die er nach einer Hollandreise 1847 für sich entdeckt hatte.

Von einer späten Hinwendung des Künstlers zu See- stücken und Strandlandschaften berichtet Mantz, der auch ein Beispiel abbildet, ebda.: „Le paysagiste qui, à son point de départ, se contentait de représenter le coin d'une allée dans le parc de Saint-Cloud, avait peu à peu changé et renouvelé ses modèles, et volontiers, en ces récentes années, il aurait peint des marines . . . Ces scènes des bords de la mer présentent dans l'œuvre de Troyon un caractère special, et il est fâcheux qu'il n'en ait pas fait un plus grand nombre. Mais si heureux qu'il fût sur la côte normande, Troyon, subissant la tyrannie du succès, était obligé de revenir à ses pâturages.“



161 Constant Troyon

Robert L. Herbert hat in seiner „Barbizon Revisited“-Ausstellung eine sehr schöne gemalte Ansicht von Le Tréport aus der amerikanischen Slg. Johnson bekannt gemacht (Nr. 107), deren leichte, ganz vorimpressionistisch empfundene Malerei von derselben Stimmung getragen wird wie das sanfte Linienwerk unserer Zeichnung. Nicht von ungefähr kommen vor dem Gemälde – und vor der Zeichnung m. E. nicht minder – Boudin-Assoziationen auf, denn in der Tat arbeitete Troyon um 1860–62, der Zeit, in der ‚Le Tréport‘ angesetzt wird, mit dem um eine Generation jüngeren Maler aus Honfleur, der auf Anraten Corots zu ihm gekommen war, zusammen (s. Herbert ebda.) ‚On the coast‘ dürfte demnach als ein beachtliches Dokument für den Zeichenstil des zukunftssträchtigen, ‚reinen‘ Landschafters Troyon vom Anfang der 60er Jahre einzustufen sein.

Lit.: P. Mantz, Troyon, in: Gazette des Beaux-Arts XVIII, 1865, S. 393–407; R. L. Herbert, Ausst. Kat. Barbizon Revisited, San Francisco, California Palace of the Legion of Honor, Sept.–Nov. 1962 u. a., New York 1962; Ausst. Kat. Zurück zur Natur. Die Künstlerkolonie von Barbizon. Ihre Vorgeschichte und ihre Auswirkung, Kunsthalle Bremen, Nov. 1977–Jan. 1978, Bremen 1977; Ausst. Kat. De School van Barbizon. Franse meesters van de 19de eeuw, Gent, Museum voor Schone Kunsten, Den Haag, Haags Gemeentemuseum, Paris, Institut Néerlandais 1985–1986, Den Haag 1985.

Unbekannt, 2. Hälfte 17. Jahrhundert

162 *Der hl. Sebastian*

Feder in Braun über Bleistiftskizzen

15 × 19,7

Einrisse am l. und o. Rand; aufgezogen

Prov.: Slg. Nitzschner (nicht im Katalog)

Inv. als: Salvator Rosa (?)

Slg. N. 112a Photo X 1858

Sebastian, Offizier der Leibwache Kaiser Diokletians, hatte sich für die verfolgten christlichen Glaubensgenossen so sehr eingesetzt, daß ihm selbst der Prozeß gemacht wurde. Von Bogenschützen gemartert, überlebte er zunächst und wurde schließlich erschlagen. Des Heiligen Pflege nach seiner ersten Tortur hat man gewöhnlich der hl. Irene zugeordnet. Die außerordentliche Verehrung, die Sebastian als einem Beschützer vor der Pest zuteil wurde, spiegelt sich in ungezählten Kunstwerken (vgl. Assion).

Der jugendliche Offizier, nackt bis auf ein Lendentuch, ist vor dem Pfahl, an den er mit erhobenen Händen gebunden wurde, frontal auf die Knie gesunken; sein Haupt neigt sich nach rechts, wodurch sein Blick dem der hl. Irene begegnet, die ihm zur Seite kauert und klagend die Hände ringt. Um die Befreiung von den Qualen, die der schöne Leib des Heiligen erdulden mußte, kümmern sich drei Gestalten. Rechts hinter dem Pfahl stehend, löst ein junger Mann die Stricke von den Händen, ihm gegenüber beugt sich eine gleichfalls stehende Frau vor, um den rechten Arm zu umfassen, vor ihr kniet ein Knabe am Boden, im Begriff, mit seiner Linken einen der zwei in der Brust steckenden Pfeile herauszuziehen. Die Fackel in der Rechten des Kindes wirft volles Licht nur auf Sebastian, bei der Wiedergabe der übrigen Personen und zur Andeutung eines kargen Raumes wurden Licht und Schatten in vielfacher Variation gemischt. Die schlichte Hintergrundfolie der Wände unterstreicht den pyramidalen Aufbau der gesamten Figurengruppe.

Mit Salvator Rosas Arbeiten hat das Blatt nichts gemein, generell erscheint eine französische Herkunft wahrscheinlicher als eine italienische. Die beträchtlichen Freiheiten der Strichführung, besonders augenfällig bei der linken weiblichen Gestalt, weisen in die Richtung des Raymond La Fage (s. dort).

Lit.: P. Assion in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. VIII, Rom, Freiburg, Basel, Wien 1976, Sp. 318–324 mit weiterer Lit.



162 Unbekannt, 2. Hälfte 17. Jahrhundert

163 Unbekannt, 1702



Unbekannt, 1702

163 *Ecce homo*

Feder in Schwarz über Bleistiftvorzeichnung, aquarelliert in Braun und Rot, Deckweißhöhung, auf braunem Papier 26,2 × 20,3

Originale dreifache Einfassungslinie; aufgezogen, kleine Fehlstellen

Bez.: u. l. in der Einfassung mit Feder 31 le 5^{me} mars 1702; o. l. mit roter Kreide Ziffer 65; auf der Unterlage alte Nr. 19

Prov.: Slg. Jasper

Inv. als: Unbekannter französischer? Meister/Art des Guido Reni, Kopie?

PHz 688 Photo X 2233

Der von der Verhöhnung als „König der Juden“ mit falschen Insignien – Dornenkrone, Rohrstockzepter und Spottmantel – gekennzeichnete Christus steht (dem Volk von Pilatus mit den Worten „Ecce homo“ vorgestellt, vgl. Joh. 19, 4f.) in Halbfigur mit gebundenen Händen frontal vor dem Betrachter. Leidvoll-ergeben hebt er das vom Strahlennimbus umgebene Haupt, die Augen zum Himmel emporgerichtet, den Mund halb geöffnet.

Die Numerierung und Datierung auf den Tag innerhalb der originalen Einfassungslinien zeigt an, daß dieses Blatt einem sogenannten „Livre de raison“ entstammt, in dem Künstler Buch führten über all das, was sie geleistet und mit Auftrags Erfüllung oder durch Verkauf aus den Händen gegeben hatten. Überliefert sind schriftliche Verzeichnisse mit Abrechnungen (zum „Giornale“ des Paolo Farinati vgl. Kat. Nr. 29), aber auch Sammlungen verkleinerter bildlicher Wiedergaben der eigenen Werke, von denen das berühmteste der „Liber Veritatis“ des Claude Lorrain ist. Für gewöhnlich werden darin Gemälde durch Zeichnungen festgehalten; eine Ausnahme macht Jean-Baptiste Oudry, der neben seinen Gemälden auch seine Zeichnungen durch Skizzen registrierte (vgl. Opperman S. 53).

Unser noch unbekannter Künstler „kopiert“ sich hier also selbst. Sein Christusbild mochte vielleicht eher von Pierre Mignard, der die Carracci in Rom studiert hatte, als von Guido Reni beeinflusst gewesen sein.

Lit.: H. Opperman, Ausst. Kat. J.-B. Oudry 1686 – 1755, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Okt. 1982 – Jan. 1983, Paris 1982.



164 Unbekannt, 1. Hälfte 18. Jahrhundert

Unbekannt, 1. Hälfte 18. Jahrhundert

164 *Nackter Jüngling mit Eberkopf (Meleager?)*

Rote und graue Kreide

35,9 × 22

Doppelte Einfassungslinie

Wz.: Lilie

Prov.: Slg. Nitzschner (Kat. II A 23)

Inv. als: François Boucher zugewiesen?

Slg. N. 58 Photo X 2264

Der nackte lockige Jüngling steht, das rechte Bein auf einen Hang gestützt, an einem Wegesrand. Geneigten und nach rechts gedrehten Oberkörpers hält er mit beiden vorgestreckten Händen einen Eberkopf fest.

Die Zeichnung erweckt nicht den Eindruck einer originalen Erfindung. Bouchers Name geriet ungerechtfertigterweise ins Spiel (laut Inventarvermerk durch einen ehemals aufgeklebten Zettel aus einem Versteigerungskatalog). Die Positur des Jünglings erinnert an Haltungsmotive bei François Lemoyne, vgl. dessen Louvre-Blätter Inv. Nr. 30552 und 30513.

Unbekannt, (französisch?) 1. Hälfte 18. Jahrhundert

165 *Antike Szene*

Feder in Braun, grau laviert
26,4 × 39
Kleine Rostflecke
Bez. mit Bleistift in der Mitte u.: de la Rohse (?)
Prov.: Geschenk Oberst Blumenbach (Mitglied H.K.V. seit 1842)
H.K.V. Photo X 2305

Rechts hält eine durch ein Diadem ausgezeichnete weibliche Gestalt, zu ihrem Gefolge, das aus vier Hofdamen und einem Pagen besteht, gewandt, mit dramatischer Gestik ein flaches Trinkgefäß empor. Auf der linken Seite sind drei Krieger in antiker Rüstung, der mittlere versehen mit einer Prunkkanne sowie Federn am Helm, erstaunte Zeugen des Auftritts.

Das Blatt von bescheidener Qualität, dessen Darstellung möglicherweise als die der Kleopatra, welche im Beisein des Antonius eine Perle in ihrem Weinglas auflöst (Plinius, Hist. Nat. XXXV), zu verstehen ist, wird laut traditioneller Beschriftung auf dem Untersatzblatt des H.K.V. unter dem Namen von J.B. de la Rose (= Jean Baptiste de La Rose, Toulon 1696-1740 ebda., vgl. Thieme-Becker Bd. XXII, 1928, S. 390) geführt. Die stilistischen Eigenheiten lassen eine französische Herkunft jedoch fraglich erscheinen, sie dürften vielleicht eher auf einen österreichischen Künstler des 18. Jahrhunderts im weiteren Umkreis des Paul Troger (vgl. z. B. dessen Albertina-Zeichnungen, Inv. Nr. 3913 und 25812, Tietze u. a. 1933 Nr. 2080f.) hindeuten.

Unbekannt, um 1770

166 *Allegorie der Künste (Plafondentwurf)*

Feder in Schwarz, aquarelliert in Graubraun, Gelb, Grün, Türkis und Rosa, teilweise vermischt mit Deckweiß
42,8 (davon 13,8 angestückt) × 53,3
Knickfalten, verschiedene Risse hinterlegt
Bez.: rücks. alte Unterschrift, abgeschnitten
Prov.: Slg. Nitzschner (nicht im Katalog)
Slg. N. 68a Photo 2271 Corpus 40588

Aus einer umlaufenden Randeinfassung entwickeln sich einfache Stufen in der Mitte der Stirnseiten und doppelte in der Mitte der Längsseiten; darüber türmen sich jeweils Wolkenberge mit Puttengruppen, wobei diejenigen der Längsseiten zusätzlich von je zwei gelagerten allegorischen Frauengestalten flankiert werden. Die Attribute der ersten Gruppe, Instrumente vom Cembalo bis zur Querflöte, spielen auf die Musik an, die der zweiten (im Uhrzeigersinn), Leinwand, Büste und verschiedene Utensilien, auf Malerei und Skulptur, die der dritten, Feder, Lyra und Bücher, auf die Dichtkunst, die der vierten, Grundriß, Zirkel und Kapitell, auf die Architektur. In unregelmäßigem Verlauf windet sich eine Blütengirlande, mitunter gestützt von schwebenden Putten, durch die Randzonen und über die Gruppen, ihr Ende wird von einem der Kinderengel bis in das freie Himmelszentrum des Plafonds gezogen.

J.-F. Méjanès (mündl. Mitteilung) sieht eine Verwandtschaft der Zeichnung mit Werken des Louis Durameau.

165 Unbekannt, 1. Hälfte 18. Jahrhundert



Unbekannt, (französisch?) um 1770

Vorders.:

167a *Bildnis eines jungen Mannes
in Louis-Seize-Tracht*

Braune Kreide und Bleistift

Rücks.:

167b *Bildnis einer jungen Frau*

Rote Kreide

27,4 × 20,4

Zwei größere Flecken

Bez. u. l. mit Feder: retratto di Greuze; rücks. u. l. Ziffer 18

Prov.: Slg. Kestner

Inv. als: Angeblich Jean-Baptiste Greuze / Deutscher?

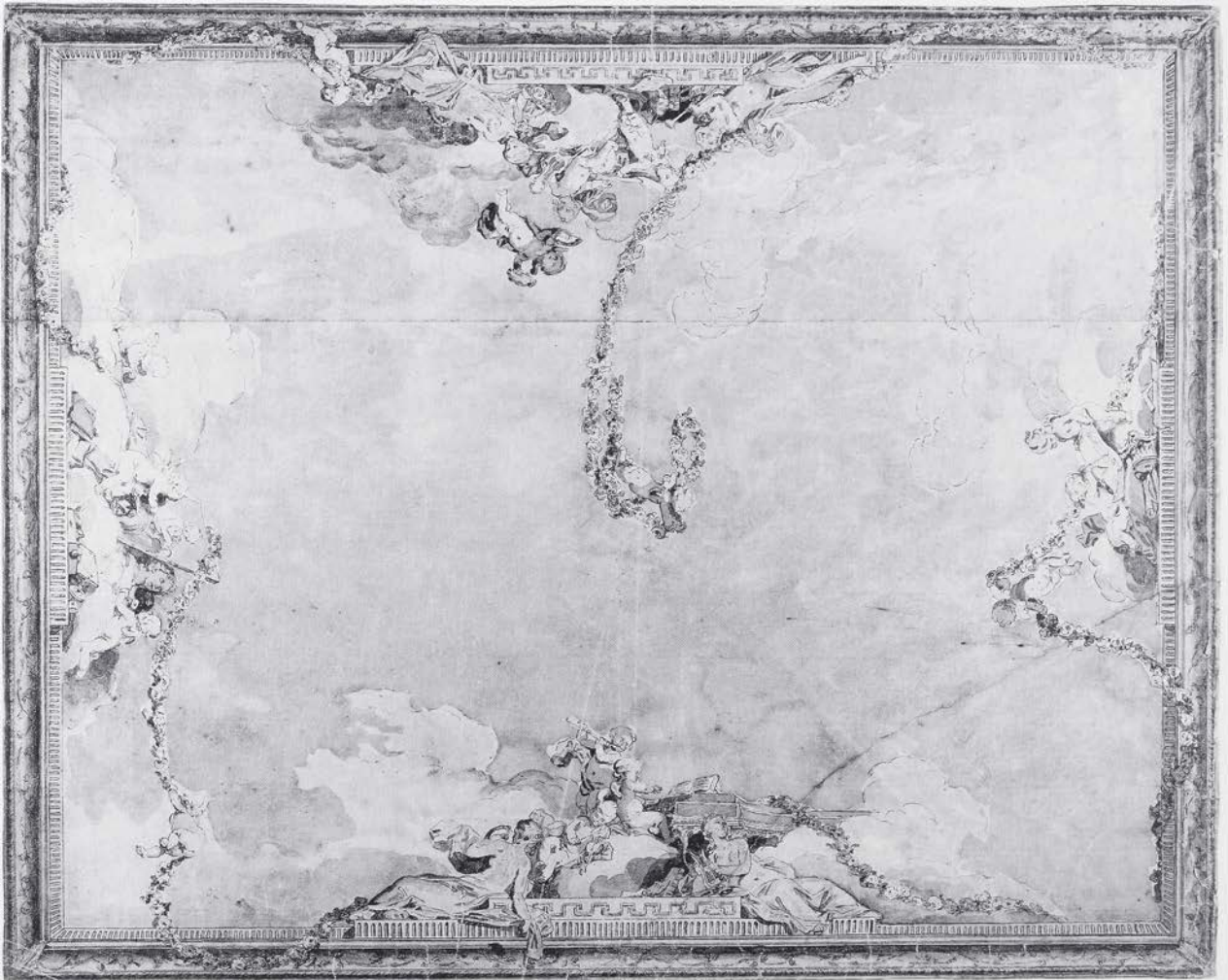
Z. 27 Photo X 2258 / X 2278 Corpus 40553 / 40554

Vorders.: Der junge Mann, halbfigurig in Dreiviertelansicht nach rechts vorgestellt, blickt den Betrachter freundlich an. Er ist nach schlichter Louis-Seize-Mode gekleidet und trägt eine Zopffrisur, das Seitenhaar ist zu zwei festen Rollen gewickelt. Die Arme sind zusammengelegt, die Linke fährt unter den Rock.

Rücks.: Skizze eines weiblichen Porträtkopfes mit Haube im Dreiviertelprofil nach links.

Bei der guten Zeichnung, von der im Inventar vermerkt wird „dem Kestnerschen Klebeband 7 entnommen“, ist schwer zu entscheiden, ob sie französisch oder deutsch ist; Jean-Baptiste Greuze jedenfalls, dessen Aussehen durch Selbstbildnisse mehrfach überliefert ist, kommt weder als Dargestellter noch als Autor in Betracht.

166 Unbekannt, um 1770





167a, 167b Unbekannt, um 1770

Unbekannt, Ende 18. Jahrhundert

168 Mädchen mit Kanne

Feder in Schwarz, grau und braun laviert, Bleistiftspuren
 18,5 × 12
 Einstichlöcher, Stockflecken
 Prov.: Slg. Culemann (Kat. I 278; Stempel rücks.)
 Z. 30 Photo X 2248 Corpus 40561

Das Mädchen, bekleidet mit Haube, Bluse, Mieder, Rock und Schürze, hält eine metallene Kanne mit beiden Händen. Sie steht frontal in freier Landschaft und wendet den Kopf nach rechts ins Profil.

Die Zeichnung macht keineswegs den Eindruck einer originalen Erfindung. Es ist nicht auszuschließen, daß nur die Vorlage (aus einer Serie von Berufsdarstellungen?) französisch war und ein Deutscher sich an ihr versucht hat. Mit Sorgfalt wurde vor allem der Krug behandelt, der mit Zirkel und Lineal konstruiert ist.



Unbekannt, 18. Jahrhundert

169 Dame mit großer Krinoline

Rote Kreide, weiß gehöht, auf graubraunem Papier
 22 × 23,6
 Montiert
 Bez. von älterer Hand auf der Montierung: Etude de Watteau; in jüngerer Hand: Schule Watteau (Lancret)
 Prov.: Slg. Jasper
 Inv. als: Watteau-Schule/Lancret?
 PHz 621 Photo X 2249 Corpus 40560

Ref.: Dorner 1930 Nr. 40 als Nicolas Lancret?

Die Dame sitzt in Vorderansicht mit weit auseinandergerebtem Reifrock und hält in der Rechten einen Fächer.

Dorner's Lancret-Verdacht läßt sich nicht stützen; für eine Zuweisung an einen namentlich bekannten Zeichner fehlen alle Anhaltspunkte.



168 Unbekannt, Ende 18. Jahrhundert

Unbekannt, 18. Jahrhundert

170 Kopf eines Soldaten

Rote Kreide
 21,9 × 25,8
 Einrisse, Klebespuren am u. Rand
 Bez. am o. Rand mit Bleistift: Scheint ein Contradruck von
 einem Kupfer zu seyn
 Prov.: Slg. Jasper
 PHz 647a Photo X 2056

Der im Profil nach links gezeigte Kopf eines aufblikkenden bartlosen Soldaten mit langem Haar ist von einem Helm mit Wangenschutz bedeckt. Die Stirnseite des Helms zierte eine Feder. Eine Drehung von Hals und Schulter des Mannes wird knapp angedeutet.

Das Blatt ist zwar kein „Contradruck von einem Kupfer“, aber in der Tat ein Abklatsch, und zwar von einer Rötzelzeichnung, die ihrerseits wohl eine Stichvorlage besaß. Im Kopf- und Helmtyp sowie in der Art des Büstenanschnittes bestehen große Ähnlichkeiten der Darstellung zu solchen in einem Sticherwerk, das Pierre Hutin (Paris ca. 1720 – 1763 Moskau) nach Zeichnungen von François Boucher schuf und das Kriegerköpfe von der römischen Trajanssäule wiedergibt, vgl. Ananoff S. 30 fig. 71f.

Lit.: A. Ananoff, François Boucher, Bd. I, Lausanne, Paris 1976.

Unbekannt, 18. Jahrhundert

171 Drei Frauen in antiker Gewandung

Rote Kreide
 16,8 × 15,1
 Montierung des 18. Jahrhunderts
 Prov.: Slg. Jasper
 PHz 681 Photo X 2240

Von plötzlichlicher Schwäche überfallen ist die mittlere der Frauen auf ein schlichtes Ruhebett gesunken. Sie wird an Rücken und Arm von einer kauernenden Gefährtin gestützt, eine weitere eilt händeringend von links herzu. Vor dem Bett am Boden steht ein Kandelaber.

Allein die perspektivisch mißverstandene Stellung des Leuchters macht deutlich, daß die Zeichnung eine Kopie ist. Die Melodramatik der Szene, die stummfilmhafte Klassik der Gesten weckt entfernte Erinnerungen an die Kunst eines Henri de Favanne (s. Schnapper).

Lit.: A. Schnapper, Deux tableaux de Henri de Favanne; in: La Revue du Louvre et des Musées de France XXII, 1972, S. 361–364.



169, 170, 171, 172 Unbekannt, 18. Jahrhundert

Unbekannt, 18. Jahrhundert

172 *Kopf eines älteren Mannes*

Rote Kreide

24,7 × 23

Kleine Flecken und Einrisse

Prov.: Slg. Jasper

PHz 697 Photo X 2062

Der im Profil gezeigte Kopf mit lockig und lang herabwallendem Haupt- und Barthaar blickt nach links.

Derartige vollausgeführte, aber blaß wirkende Studienköpfe zählen neben Akt- und Körperdetailzeichnungen zum festen Bestand des Genres, das im Französischen „académie“ oder „école du modèle“ genannt wird und auf das Pierre Rosenberg (S. 11) den schönen Ausdruck „anonymous by definition“ gemünzt hat.

Lit.: P. Rosenberg, Vorwort zu: H. Rubin und D. Levine, Ausst. Kat. Eighteenth-Century French Life-Drawing. Selections from the Collection of Mathias Polakovits, The Art Museum, Princeton University, Princeton 1977.



173 Unbekannt, 18. Jahrhundert

173 *Kopf und Schulter eines Muskelmannes*

Rote Kreide

34 × 22,7

Aufgezogen

Bez. auf der Unterlage: der Anistilius (?) von Alessandro Allori

Prov.: Slg. Jasper

Inv. als: Alessandro Allori?

PHz 662 Photo X 1735

Ref.: Dorner 1930 Nr. 2 als Alessandro Allori.

Der Muskelmann oder Ecorché ist im Profil nach rechts gezeichnet.

Ursache der abenteuerlichen alten Allori-Zuschreibung des Blattes, einer sehr anfängerhaften Akademiestudie nach plastischem Modell, kann einzig und allein die Fama von der Begeisterung des Bronzino-Schülers für anatomische Untersuchungen, einschließlich des Sezierens von Leichen, gewesen sein.

174 Fußstudie

Rote Kreide
28 × 21
Montiert
Bez.: auf der Montierung Bouchardon mit Bleistift
Prov.: Slg. Jasper
PHz 693 Photo X 2065

Der linke Fuß mit knappem Beinansatz ist frontal gestellt und von rechts beleuchtet.

Extremitäten, zumeist von Abgüssen antiker Statuen, waren an Akademien obligatorischer Studiengegenstand der Anfangsklassen. Die anonyme moderne Zuweisung auf der Montierung an Edme Bouchardon (Chaumont 1698–1762 Paris) ist zwar nicht aus der Luft gegriffen, vgl. die Louvre-Zeichnungen Inv. Nr. F. 19.24030 und F. 19.24031 (Guiffrey-Marcel Bd. I, 1907, Nr. 456 f. mit Abb.), doch auch nicht unbedingt zwingend.

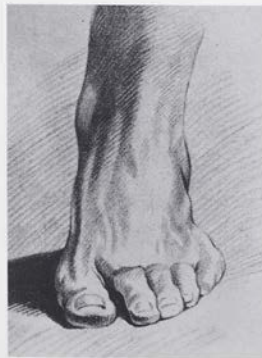
175 Fußstudie

Rote Kreide
36 × 34,2
Bez.: u. r. Französ. Akademie 18. Jahrh. mit Bleistift
Prov.: Slg. Jasper
PHz 693 a Photo X 2066

Der rechte Fuß einer nach rechts knienden Figur ist in Dreiviertelansicht von hinten aufgenommen.

Akademiestudie, eher nach der Natur als nach der Antike.

174, 175 Unbekannt, 18. Jahrhundert



Unbekannt, um 1810

176 *Der Desaix-Brunnen auf der Place Thionville (Place Dauphine) in Paris*

Feder in Schwarz, grau laviert
22,4 × 30
Doppelte Einfassungslinie, Ränder ausgespart
Bez.: u. l. L. Ch. del.; auf dem u. Rand: fontaine De Desaix sur la place Thionville cy devant Dauphine. Von späterer Hand: L. Chancourdois. und bbbbb 1017; rücks. 2 bl. 1017. H.K.V. Photo X 2182

Zwei dreigeschossige Gebäudeflügel mit Mansarden, Teile einer regelmäßigen Platzbebauung, sind leicht aus der Hauptachse verschoben in Schrägsicht von rechts gezeichnet. Sie werden von einer breiten Straßenzufahrt getrennt, die zu einem Torbau hinführt. Dieser liegt jenseits einer querverlaufenden weiteren Straße und besteht aus einem hohen rustizierten Teil mit großer Bogenöffnung, einer zweigeschossigen Attika und einem steilen Dach mit Dreiecksgiebelvorblendung. In der Mittelachse des Platzes, im Vordergrund links, ragt ein mächtiges Denkmal, verbunden mit einem kleinen Brunnenbassin, in die Höhe. Nahe beim Brunnen halten sich zwei Reiter und mehrere wasserholende Bürger auf, weitere Personen und eine zweispännige Kutsche sind über den Platz und die Straßenzufahrt verteilt.

Die Auflösung des Monogramms entspricht den Angaben bei Nagler IV, Nr. 990 zu René Louis Maurice Beguyer de Chancourtois (Nantes 1757–1817 Paris, tätig als Maler, Architekt und Radierer, auch als Urheber zahlreicher architektonischer Ansichten in Aquarell bekannt) und gibt eine Zuschreibung, die sich jedoch vorerst nicht bestätigen läßt und von J.-F. Méjanès abgelehnt wird (mündl.).

So relativ unscheinbar die Zeichnung auch ist, so muß ihr doch ein bestimmter historischer Wert zugemessen werden. Sie überliefert nicht nur eine Ansicht der ab 1857 – zugleich mit dem Westportal des Palais de Justice an der Rue de Harlay, hier im Hintergrund – niedergelegten östlichen Abschlußseite der dreieckigen Place Dauphine, die Heinrich IV. seit 1607 in der unmittelbaren Nachbarschaft des ein Jahr zuvor vollendeten Pont Neuf hatte errichten lassen (zu ihrer stadtbaugeschichtlichen Bedeutung s. Blunt S. 114), sondern zeigt auch ein wichtiges Monument der napoleonischen Ära an seinem ursprünglichen Bestimmungsort.

Verschiedene Stifter schrieben 1802 einen Wettbewerb aus zur Errichtung eines Denkmals für Louis

Charles Antoine Desaix de Veygoux. Desaix, am 17.8.1768 auf Schloß St. Hilaire in Ayat (Dep. Puy-de-Dôme) geboren, hatte sich u. a. auf der ägyptischen Expedition Napoleons als General und anschließend als Verwalter Oberägyptens größte Verdienste erworben. Napoleon verdankte ihm die Entscheidung der Schlacht von Marengo im italienischen Feldzug von 1800; der General hatte seinen Einsatz dort am 14.6. mit dem Leben bezahlt. Unter 128 Einsendungen wurden die Pläne des Charles Percier (1764–1838) prämiert, der zusammen mit Pierre François Léonard Fontaine (1762–1853) von 1794–1814 als Hofarchitekt Napoleons wirkte. Beider Schaffen war von größtem Einfluß auf die französische Architektur und die Entwicklung des Empirestils. Zur Konstruktion des im Jahre 1803 auf der damals Place Thionville benannten Place Dauphine aufgeführten

Brunnen-Denkmal zog Percier Augustin Beudot heran, zu den Bildhauerarbeiten Augustin Fortin. Über einem säulenförmigen Sockel, aus dem heraus Löwenköpfe Wasser in ein niedriges kreisrundes Bassin speien, erhebt sich ein weiterer Säulenstumpf mit seitlich angebrachten Reliefs. Dieser gedoppelte Sockel wird bekrönt durch eine vollplastisch ausgeführte, antikisch gewandete, weibliche Figur mit Kriegshelm, Frankreich vorstellend, die eine neben ihr aufragende Porträt-Herme des Generals bekrönt und mit einem Schwert behängt. Perciers Entwurf, abgebildet bei Fouché S. 3, gibt die auf der Ansicht nur skizzierten Inschriften deutlicher wieder, die vollständige Transkription sämtlicher angebrachten Texte bietet Baedeker S. 107f. Zwischen den Reliefs der oberen Säulentrommel, welche die Göttin des Ruhms einmal mit der Personifikation des Nils, das

176 Unbekannt, um 1810





177, 178 Unbekannt, um 1820

andere Mal mit der des Eridan in Verbindung bringen, erscheinen kranzgefaßt die zwei (statt drei) Widmungszeilen „A Desaix“, darunter werden die letzten Worte des Gefallenen zitiert: „Allez dire au Premier Consul que je meurs avec le regret de n'avoir pas assez fait pour la postérité.“ Auf der unteren Säulentrommel folgt u. a. eine Aufzählung der Namen der Schlachtstätten, ‚die Zeugen waren seines Talentes und seines Mutes‘. Fouché berichtet (S. 51, Anm. 1), daß das Denkmal 1875 von der Pariser Stadtverwaltung im Zuge der Umgestaltung des Platzes mit dem Plan entfernt wurde, es an noch unbekannter anderer Stelle wiederaufzubauen. Fouché nennt als Aufbewahrungsort des in zwei Teile zerlegten und leicht beschädigten Monumentes zu seiner Zeit (1905 nach Thieme-Becker Bd. XII, 1916, S. 165, 1907 nach Berckenhagen) das Magazin der Stadt Paris in Auteuil. Der Brunnen wurde jedoch nicht wieder in der Hauptstadt aufgestellt, sondern gelangte nach Riom, der Stadt, in deren Nähe Desaix geboren wurde, wo er heute noch zu besichtigen ist. Wie Danièle Devynck dankenswerterweise aus Riom mitteilt, fand die Überführung hierher allerdings bereits 1904–1905 auf Betreiben des Riomer Bürgermeisters Etienne Clémentel statt; zu den Kosten der Wiedererrichtung trug der Mäzen J. B. Laurent bei, nach dem der jetzige Aufstellungsort auch benannt wurde, da ein Boulevard und eine Place Desaix sowie ein Boulevard Clémentel bereits existierten.

Während die auf dem vorliegenden Blatt gebotene Ansicht der Place Dauphine zu Paris von 1803 bis 1857 bestand, schränken die napoleonische Namensgebung in der Bildunterschrift, der Zeichnungsstil und die Tracht der Personenstaffage seine Datierung auf das erste Jahrzehnt nach der Einweihung des Denkmals ein.



Lit.: G. K. Nagler, Die Monogrammist, Bd. IV, München, Leipzig o. J.; A. Blunt, Art and Architecture in France 1500 to 1700 (The Pelican History of Art), Harmondsworth 1953; M. Fouché, Percier et Fontaine, Paris o. J.; K. Baedeker, Paris et la France du Nord, 2. Auflage, Koblenz 1867; Berckenhagen 1970 S. 420f.; wichtiger Nachtrag bei Drucklegung: J. Hillairet, Dictionnaire historique des rues de Paris, Bd. I, 6. Auflage, Paris 1963, S. 416f.

Unbekannt, um 1820

177 Vor dem Gasthof, Gegenstück zu Kat. Nr. 178

Feder in Schwarz, braun laviert
23,8 × 37,7
Einfassungslinien
Prov.: Geschenk Herr Eggert, Hannover
1934, 98 Photo X 3034

Einer jungen Frau hilft ein herbeieilender Galan aus einer Postkutsche; ein wartender Postillon schaut nach rechts, wo sein Begleiter von einem Mädchen geküßt wird, das einem neben ihm stehenden Herrn hinterrücks einen Gegenstand zukommen läßt bzw. diesen von ihm in Empfang nimmt. Ganz rechts schleppt ein Hausknecht zwei Gepäckstücke in die Gasthofstür.

Wie das folgende Blatt reingezeichnete Illustrationsvorlage zu einem unbekanntem Text.

178 *An der Straßenecke, Gegenstück zu Kat. Nr. 177*

Feder in Schwarz, braun laviert
23,8 × 37,7
Einfassungslinien
Prov.: Geschenk Herr Eggert, Hannover
1934, 99 Photo X 3033

Zur Rechten von einem Straßenbaum an einer Hausecke wird eine schwangere, von Wehen gezeichnete Frau vom Kutscher in einen Wagen gehoben. Vor dem Baum steht mit verschränkten Armen in teilnahmslosem Grimm ein Mann. Von links tritt ein Herr in Begleitung eines jungen Paares heran, das die größte Bewegung zeigt; der Jüngling ist vom Geschehen so gebannt, daß er nicht merkt, wie seine Dame in Ohnmacht zu sinken droht.

Unbekannt, Mitte 19. Jahrhundert

179 *Bauernhäuser am Walde*

Aquarell
13 × 20,5
Bez. rücks. von Sammlerhand: Daubigny
Prov.: Slg. Nitzschner (Kat. II B 11)
Inv. als: Daubigny, angebl. Charles Fr.,
vielleicht Charles-Pierre
Slg. N. 376 Photo X 3038

Hinter einem Weiher, halbverdeckt von Bäumen an seinem Ufer, liegt eine Ansammlung von braunrot gedeckten weißen Fachwerkbauten, überragt von einer dunklen Waldeswand.

179 Unbekannt, Mitte 19. Jahrhundert



Horace Vernet

Paris 1789 – 1863 Paris

Vorders.:

180a *Bildnis einer jungen Frau*

Schwarze Kreide auf graublauem Papier,
Spuren von Weißhöhung

Rücks.:

180b *Zuave in Rückansicht*

Schwarze Kreide

26 × 20,5

Ovale Einfassungslinie, Klebespuren vorders.

Prov.: Slg. Nitzschner (Kat. II B 94)

Slg. N. 381 Photo X 3041/X 3043 Corpus 40582/40583

Vorders.: Die junge Frau blickt, fast im Profil, zur linken Seite. Ihr dunkles, glattes Haar wird von einem Netz gehalten, das helle Kleid ist hochgeschlossen. Die Einfassungslinie wurde nachträglich gezogen, ein ovales Passepartout war früher offensichtlich aufgeklebt.

Rücks.: An seiner Tracht, bestehend aus einer schoßlosen, zweifach am Rücken geschlitzten, vorn offenen Jacke und langen weiten Hosen mit Bauchbinde ist die breitbeinig stehende Rückenfigur als Angehöriger der algerischen Zuaventruppe erkenntlich.

Horace Vernet war der begabte Sprößling einer namhaften Künstlerfamilie, sein Vater Carle hatte sich als Pferdemaier, sein Großvater Joseph als Landschaftler hervorgetan, sein Großvater mütterlicherseits war der Radierer Jean-Michel Moreau. Bei diesem und dem Vater hatte er in jungen Jahren gelernt und war nach seiner frühen Heirat 1811 schon imstande, mit populären Illustrationen für ein Modejournal die Familie zu ernähren. Enge Freundschaft verband ihn mit Théodore Géricault, der ihm manches verdankte. Horace wurde ein erfolgreicher Schlachten- und Historienmaler und erhielt in jenem Fach 1826 eine Stelle als Lehrer an der Pariser Académie des Beaux-Arts. 1829 wurde er zum Direktor der Académie de France nach Rom berufen, wo er ein reges gesellschaftliches Leben entfaltete. Felix Mendelssohn-Bartholdy und der Stipendiat Hector Berlioz, Bertel Thorvaldsen, August Kestner, Adam Mickiewicz und Stendhal frequentierten seine Empfänge in der Villa Medici. Nachdem ihm dort 1835 Jean-Auguste-Dominique Ingres im Amt gefolgt war, erhielt er von Louis-Philippe in Paris große Aufträge zu Schlachtengemälden für das neugeschaffene Musée de Versailles. Reisen führten ihn durch Europa, Rußland und den Orient. Mit bemerkenswertem Geschick überstand er alle politischen Wirren und Umschwünge seiner Epoche.



Ein schwerer, energischer Strich, wie er in frühen Arbeiten des Zeichners nicht vorkommt, charakterisiert sowohl das bislang namenlose Frauenporträt (zur lockeren Art der Hintergrundbehandlung vgl. ein früheres, in Öl angelegtes Beispiel in der Niedersächsischen Landesgalerie aus der Slg. Kestner, Inv. Nr. KM 265; Weschenfelder Nr. 309) als auch die Figurenstudie des Afrikaners, deren Betrachtung näher an die Datierung des Blattes heranführt. Von orientalischen Sujets, die den romantischen Malern Frankreichs so eng am Herzen lagen, war auch Vernet zutiefst fasziniert. 1843 gelangte er zum ersten Mal nach Algerien, wo das französische Militär bereits seit 1831 eine kleine Infanterietruppe aus dem Berberstamme der Zuaven rekrutiert hatte. Vielfach beleben Zuaven einschlägige Schlachten- und Genremalerei des Künstlers. Die Entwicklung zu einer vergleichsweise gravitätischen, dem Strich der Zeichnung entsprechenden Bildauffassung vollzieht sich aber erst in den 50er Jahren, sie gipfelt in den Bildern zum Krimkrieg von 1853 bis 1856, die Vernet nach dessen Beendigung schuf (er selbst hatte nur kurz die Belagerung von Sewastopol miterlebt; vgl. Brunel in: Brunel u. a. Nr. 93, der jedoch irrt, wenn er angibt, Vernet habe Ende 1855 den Anfängen der Belagerung beigewohnt, da diese vom 14.9.1854 bis zum 10.9.1855 dauerte). Markante Beispiele dafür sind ‚Die Eroberung der Festung von Malakoff‘, 1858, im Museum von Autun (ebda. Abb. S. 31) oder ‚Der Zuave beim Angriff‘, 1857, verschollen (ebda. Nr. 93 mit Abb. nach einer Reproduktion). Aus der Vorbereitungsphase dieser Gemälde dürfte wohl auch die vorliegende Zeichnung stammen.



Lit.: K. Weschenfelder, Die Ölskizzen in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover (Kataloge der Niedersächsischen Landesgalerie IV), Hannover 1983; G. Brunel, C. Constans, Ph. Durey und I. Julia, Ausst. Kat. Horace Vernet 1789–1863, Rom, Accademia di Francia, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, März–Juni 1980, Rom 1980 mit weiterer Lit.

180a, 180b Horace Vernet

Claude-Henri Watelet

Paris 1718 – 1786 Paris

181 *Ansicht des Dorfkernes von Bezons*

Schwarze Kreide, leicht aquarelliert, vor allem in Grün,
Rötlichbraun und Grau
24,2 × 37,7

Montierung des 18. oder frühen 19. Jahrhunderts

Bez. u. r. in Tusche: dessiné a Bezons par C H Watelet 1759

Prov.: Slg. H. Lempertz sen., Köln (Stempel L. 1337 rücks.);

Slg. Nitzschner (Kat. II A 213)

Slg. N. 67 Photo X 2276

Ein weiter, von mehreren Wegen durchzogener Wiesenplatz wird in der Bildmitte von einer langgestreckten Mauer begrenzt, an die sich nach rechts zu ein kleines spitzgiebeliges Fachwerkhaus mit braunen Fensterläden, ein Torbogen sowie ein stattliches, dreigeschossiges Steingebäude mit Mansarde anschließen.  ber die Mauer ragt eine Anzahl dichtbelaubter hoher Bäume hinaus; darüber erscheint ein Teil des quadratischen Kirchturmes mit rundgeschlossenen Schall-Löchern und spitzem Helm. Der Helmansatz wird von kleinen Eckhelmen akzentuiert. Eine Gruppe bescheidener Gebäude ist nach links zu in den Kirchenbereich eingeschlossen, der Hintergrund am linken Bildrand ist von weiteren Bäumen bestanden. Einen der Wege des Dorfplatzes beleben drei Staffagefiguren, vor dem Torbogen zur Rechten ist ein gror driger Leiterwagen abgestellt.

Claude-Henri Watelet, dessen Signatur das Blatt aufweist – sie stimmt überein mit der Beschriftung einer Selbstbildnisradierung in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, s. Lauts S. 52 –, ist eine der herausragenden Gestalten unter den im 18. Jahrhundert so zahlreichen Künstler-Dilettanten im echten Sinne des Wortes, zumeist Angehörigen der besseren und besten St nde (vgl. hierzu Arquie-Bruley). Von Beruf, wie schon sein Vater zuvor, Generalsteuereinknehmer des Bezirks Orléans, lernte er – seit 1747 Honoraire-associé libre der Pariser Akademie für Malerei und Bildhauerei – nicht nur zeichnen, radieren, malen und modellieren, sondern fr nte seinen künstlerischen und wissenschaftlichen Interessen auch als Kunstsammler sowie als Besitzer einer großen Bibliothek und eines Naturalienkabinetts. Im zeitgenössischen literarischen Leben trat er mit Romanen, Novellen und Theaterstücken hervor. Wichtige kunsttheoretische Werke sind die Abhandlung „L'Art de peindre“ (1760) und der (unvollendete) „Dictionnaire des arts de peinture, gravure et

sculpture“ (1788, ergänzt von Levesque 1792). Watelets Fähigkeiten wurden hochgeschätzt, die Akademien in Berlin, Wien, Madrid und Rom – wo er 1764 glänzend empfangen wurde und u. a. trotz theoretischer Differenzen die Freundschaft Winckelmanns gewann (vgl. Justi, Hofer sowie Lauts S. 54 f. und Anm. 35) –, in Bologna, Cortona, Parma und Marseille ernannten ihn zum Ehrenmitglied. Insbesondere seine menschlichen Qualitäten müssen bestochen haben; als er starb, berichtete der „Dictionnaire historique“ im Anhang der Diderotschen Enzyklopädie: „Ein wirklich liebenswerter Mann, interessant und allseitig gebildet. Er gefiel auf den ersten Blick, auf den zweiten fühlte man sich zu ihm hingezogen, beim dritten mußte man sein Freund sein, sofern man überhaupt freundschaftlicher Gefühle fähig war. In Gesellschaft war er ein wahrer Friedensengel: Klagen, Eifersüchteleien, Ressentiments, Haß, stürmische oder niedere Leidenschaften kamen vor ihm nicht auf; allen Seelen fl te er Ruhe und Sanfttheit ein, wie sie in der seinigen zu Hause waren. In seiner Gesellschaft mußte jeder dem anderen gut sein, weil man nicht anders konnte, als ihm gut zu sein.“ (Vgl. Henriot S. 194, Lauts S. 63.) Fast dreißig Jahre lebte er mit seiner Lebensgefährtin und Schülerin Marguerite Le Comte (und deren Gatten) zusammen (zwei Porträts von ihr abgebildet bei Lauts S. 49 und 62). Mit ihr unternahm er ausgedehnte Kunstreisen, mit ihr pflegte er einen erstklassigen gesellschaftlichen Verkehr auf dem Landsitz „Moulin-Joli“, den selbst Marie-Antoinette besuchte. Diesen Landsitz hatte sich Watelet seit 1754 in der Nähe von Paris, zwischen Argenteuil und Colombes, geschaffen. Der nächste Ort war das Dorf Bezons am rechten Seine-Ufer, das der Nachbar in der vorliegenden Zeichnung wenige Jahre nach dem Kauf des Anwesens wiedergegeben hat. Die weitläufige Anlage von „Moulin-Joli“, die auch eine im Fluß liegende Insel einschloß, wurde von Watelet zu einem der ersten naturnachahmenden Gärten überhaupt umgestaltet (z. T. unter Mitwirkung von François Boucher, vgl. Buttler S. 90), sie war bald eines der prominentesten Beispiele einer neuen, nicht mehr, wie traditionell in Frankreich üblich, streng formalen Gesetzen gehorchenden Gartenkunst, dessen Ruhm sich in ganz Europa verbreitete. Neben anderen hat die Malerin Elisabeth Vig e-Lebrun eine begeisterte Beschreibung davon gegeben („... Eine jener St tten, die man nicht vergißt: so schön, so abwechslungsreich, malerisch, ely-sisch, wild, alles in allem bezaubernd...“, vgl. Lauts S. 59–61). Kritischer äußerte sich nur Horace Walpole, dem die Insel wie ein verwilderter französischer Rokoko-Garten vorkam (vgl. Buttler ebda.). Die gestalterischen Grundsätze, die Watelet in „Moulin-Joli“ leiteten, fanden ihre Formulierung im 1774 ver-



181 Claude-Henri Watelet

öffentlichten „Essai sur les jardins“, das praktische Exempel fiel bereits in der Mitte der neunziger Jahre, nach der Revolution, einer Bauspekulation zum Opfer.

Etwas von der neuen, empfindsamen, malerisch-„natürlichen“ Landschaftsauffassung äußert sich auch in dieser Bezons-Ansicht, deren Erwerbung durch einen deutschen Sammler von der breiten Resonanz zeugt, die Watelets Schaffen in Deutschland fand, und zu der nicht zuletzt Übersetzungen seiner Schriften gehören: Die deutsche Ausgabe des „Essai sur les jardins“ erschien bereits 1776 in Leipzig, die des „Dictionnaire des arts“ ebendort 1793–95. Als historisches Dokument zu betrachten ist die Zeichnung überdies noch aus einem anderen Grund: Die Kirche, ein Bau des 15. Jahrhunderts, wurde samt den Nebengebäuden 1965 abgerissen; an ihrer Stelle erhebt sich heute eine Beton-Hochhaussiedlung.

Lit.: C. Justi, Winkelmann und seine Zeitgenossen, Bd. III, 3. Auflage, Leipzig 1923, S. 49–53, S. 297, 340, 402; M. Henriot, Un amateur d'art au XVIII^e siècle, l'académicien Watelet, in: Gazette des Beaux-Arts, 1922, II, S. 173–194; Thieme-Becker Bd. XXXV, 1942, S. 179; Ph. Hofer, A visit to Rome in 1764, Harvard 1956; J. Lauts, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe: Französische Bildnisse des 17. und 18. Jahrhunderts, Karlsruhe 1971, S. 47–63; F. Arquie-Bruley, Baudoin officier aux gardes françaises et graveur amateur, in: Gazette des Beaux-Arts LXXXIX, 1977, S. 9–16; dies., Les graveurs amateurs français du XVIII^{ème} siècle, in: Nouvelles de l'estampe No. 50, März – April 1980, S. 5–14; A. von Buttlar, Der Landschaftsgarten, München 1980; V. Magnol-Malhache und G. Weill, Ausst. Kat. Jardins et Paysages des Hauts-de-Seine de la Renaissance à l'Art Moderne, Nanterre, Archives des Hauts-de-Seine, Nanterre 1982, Nr. 69–73.

Antoine Watteau – Umkreis

Valenciennes 1684 – 1721 Nogent-sur-Marne

182 *Lagerndes Landmädchen in Rückansicht*

Rote Kreide und Bleistift auf hellbraunem Papier

10,2 × 16,4

Fleckig

Prov.: Slg. Nitzschner (Kat. II A 217)

Inv. als: Unbekannter Meister des 18. Jahrhunderts,
angeblich Antoine Watteau

Slg. N. 68 Photo X 2263

Das nach rechts mit halbaufgerichtetem Oberkörper lagernde Mädchen hat den rechten, nur ganz leicht angewinkelten Arm auf das rechte Knie gelegt. Seine Kleidung besteht aus einem knöchellangen faltigen Rock und einer im Rücken ausgeschnittenen Bluse mit halblangen Ärmeln. Auf dem Kopf trägt es eine Haube.

Stilistisch durchaus in der Entourage Antoine Watteaus anzusiedeln, erlaubt das Blatt aber keine Zuweisung an einen sonderlich qualitätvollen Meister, betrachtet man nur den recht verunglückten linken Fuß des Mädchens. Der Zeichner hat das Haltungsmotiv Watteau direkt abgeschaut, vgl. die im Gegensinne gelagerte Figur einer Dame im Londoner British Museum (Parker-Mathey Nr. 628, Hulton Nr. 38, Ausst. Kat. Watteau Nr. P 48 Abb. 10), die als Vorstudie für das Gemälde ‚Le prélude au concert‘ in der Berliner Gemäldegalerie der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz von ca. 1716 diente.

Lit.: K. T. Parker und J. Mathey, Antoine Watteau – Catalogue complet de son œuvre dessiné, 2 Bde., Paris 1957; P. Hulton in: Ausst. Kat. Watteau, Drawings in the British Museum, London, British Museum 1980–1981, London 1980; Ausst. Kat. Watteau 1684–1721, Washington, National Gallery of Art, Juni–Sept. 1984, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Okt. 1984–Jan. 1985, Berlin, Schloß Charlottenburg, Febr.–Mai 1985, Paris 1984.

182 Watteau-Umkreis

