

Französische Ausstellungen zum „Grand Siècle“ im Jahr 2000

VON HENDRIK ZIEGLER (PARIS)

Bereits an den Kinokassen äußert sich die anhaltende Begeisterung des französischen Publikums für das „Grand Siècle“ und speziell das Zeitalter Ludwigs XIV. Allein im vergangenen Jahr kamen drei Filme zu dieser Thematik heraus: *Vatel* von Roland Joffé, mit Gérard Depardieu in der Rolle des genialen Festintendanten unter Fouquet und dem Prinzen von Condé, der sich auf tragische Weise im April 1671 bei einem dreitägigen Fest in Chantilly das Leben nimmt; *Saint-Cyr* von Patricia Mazuy, mit Isabelle Huppert als M^{me} de Maintenon, die mit immer strengerer Hand das von ihr und dem König 1686 in der Nähe von Versailles gegründete Pensionat für verarmte Mädchen des Militäradels führt; schließlich *Le Roi danse* unter der Regie von Gérard Corbiau, der die Karriere Jean-Baptiste Lullys nachzuzeichnen sucht, des späteren machtbewußten Direktors der Académie royale de musique, der in den 1650er und 1660er Jahren vor allem bedeutende Ballettstücke komponierte und zur Aufführung brachte, an denen der junge König begeistert mitwirkte.

Tatsächlich scheint mit dem Jahr 2000 in Frankreich ein Höhepunkt der Revision des „Grand Siècle“, jener Epoche zwischen der Thronbesteigung Heinrichs IV. und dem Tod Ludwigs XIV., erreicht worden zu sein. Davon hat sowohl der Buch- und Ausstellungsmarkt als auch die Filmindustrie profitiert. Hatten in den 1960er und 1970er Jahren Historiker in der Nachfolge der Annales-Schule, etwa Pierre Goubert und Emmanuel Le Roy Ladurie, in zahlreichen sozio-ökonomischen Untersuchungen noch herauszuarbeiten versucht, daß das 17. Jahrhundert von krisenhaften gesellschaftlichen Zuständen geprägt war, von einer lang anhaltenden wirtschaftlichen Depression und demographischen Stagnation, so legte eine andere WissenschaftlerInnengeneration um François Bluche und André Corvisier erneut Wert darauf, die reformatorischen Ansätze in Wirtschaft und Verwaltung herauszuarbeiten und vor allem aufzuzeigen, daß der Absolutismus so machiavellistisch nicht war, wie ihn die bereits im 19. Jahrhundert geprägte „légende noire“ hinstellen wollte. Diese Rehabilitationstendenzen hatten auch Folgen für die Kunstgeschichte. Haftete der von Jacques Thuillier und Jennifer Montagu 1963 in Versailles organisierten Ausstellung zum Werk von Charles Le Brun noch etwas Revolutionäres an, da sie erstmals ein breites Publikum mit der bis dahin wenig beachteten und als akademisch-doktrinär und propagandistisch abgeurteilten Kunst des ersten Hofmalers des Sonnenkönigs vertraut machte, so steht heute – nach beinahe vierzig Jahren Aufklärungs- und Sichtungsarbeit – die hohe Kunstfertigkeit Le Bruns außer Frage. Der Künstler gilt nicht

mehr nur als mächtiger, wenn auch keineswegs allmächtiger Hofmaler Ludwigs XIV., der beständig darauf bedacht war, mit Hilfe seines Ateliers die „Gloire“ des Sonnenkönigs zu verewigen, sondern auch als eines der hervorragendsten künstlerischen Talente der Epoche, das vor allem die Kunst der Zeichnung und hier speziell der Figurenstudie, wie sie bereits Simon Vouet und Eustache Le Sueur gepflegt hatten, zur Vollendung brachte.

Beständig hat die französische Kunstgeschichte zum „Grand Siècle“ an der Gewinnung einer gesicherten Quellenbasis und vertieften Materialkenntnis zu dieser Epoche gearbeitet. Heute zeigen sich die Früchte dieser mühseligen, zunächst undankbaren Grundlagenforschung. Um bei Charles Le Brun zu bleiben: Im Herbst 2000 konnte das Département des arts graphiques du Musée du Louvre ein neues Gesamtverzeichnis der dort verwahrten über dreitausend Zeichnungen und Kartons aus dem Nachlaß Le Bruns vorlegen – begleitet von wechselnden Sonderhängungen entsprechender graphischer Arbeiten des Künstlers in den Sälen 20 bis 23 des Museums.¹ Ebenfalls im vergangenen Jahr wurde an der École pratique des Hautes Études in Paris eine Doktorarbeit abgeschlossen, die eines der wichtigsten biographischen Dokumente zu Leben und Werke des „premier peintre du Roi“ endlich kritisch ediert.² Neben diesen Bestandserschließungen konnte auch eine Bestandssicherung erfolgreich zum Abschluß gebracht werden: die Restaurierung des zentralen Deckengemäldes von Charles Le Brun im Pavillon de l'Aurore im Schloßpark von Sceaux.³ Die Restaurierungsgeschichte und das ikonographische Programm des 1672 vollendeten Deckengemäldes, das die den Sonnenaufgang verkündende Aurora zeigt, wurden in einer ansprechend gestalteten Ausstellung im Orangeriegebäude des Schlosses von Sceaux unter Einbeziehung von ca. 60 Vorzeichnungen und Kartons Charles Le Bruns, die teilweise noch nie zuvor zu sehen waren, der Öffentlichkeit vorgestellt (Abb. 1).

In den zurückliegenden Jahrzehnten ist im französischen Ausstellungsgeschehen vor allem die Kunst der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts berücksichtigt worden, man denke nur an die gewichtigen Pariser Ausstellungen zu Georges de La Tour (1972 und 1997/98), den Gebrüdern Le Nain (1978/79), Simon Vouet (1990/91) oder Nicolas Poussin (1960 und 1994/95 Paris/London). Nun rückt die Generation der Gründungsmitglieder der sich 1648 konstituierenden Pariser Kunstakademie zunehmend in den Blick. In Tours und anschließend in Toulouse wurde von März bis Oktober 2000 die Ausstellung *Les peintres du roi 1648–1793* gezeigt, die 57



1. Charles Le Brun, Aurora; vor 1672; Kohlezeichnung, mit weißer Kreide gehöht, auf Karton, 1,60 x 1,67 m. Paris, Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 29 903 (Katalog Anm. 3, S. 83).

Gemälde vereinigte, die als Aufnahmestücke der Akademie-anwärter in die bis zur Französischen Revolution bestehende Sammlung der Académie royale de peinture et sculpture gelangten.⁴ Zwei gewichtige, monographisch angelegte Ausstellungen wurden Gründungsmitgliedern der Pariser Akademie gewidmet: die im März in Grenoble eröffnete Ausstellung zu Eustache Le Sueur (1616–1655)⁵ und die ab Juli in Montpellier und anschließend in Straßburg gezeigte umfassende Werkschau zu Sébastien Bourdon (1616–1671).⁶

Zunächst zu der Ausstellung *Les peintres du roi*?⁷ Sie beschränkte sich auf die „morceaux de réception“ der Maler und ließ die bildhauerischen Arbeiten unbeachtet, doch stellt der Katalog ein unentbehrliches Arbeitsmittel zur Akademiegeschichte dar, denn in einem 399 Nummern

umfassenden Anhang sind alle angenommenen Gemälde aufgeführt, chronologisch nach dem Aufnahmedatum der Antragsteller geordnet (S. 221–283). Selbst wenn diese Gemälde oft nur wenig über die tatsächlichen künstlerischen Fähigkeiten der aufgenommenen Künstler aussagen (etwa bei Boucher, van Loo oder Vien), so läßt sich an ihnen doch der Wandel des von der Akademie propagierten oder angestrebten Geschmacks deutlich ablesen, denn die Themen der Aufnahmestücke wurden stets vom Akademiedirektor vorgegeben bzw. gebilligt. Die Katalogbeiträge plädieren für eine diversifizierte Sicht auf die Arbeit und die Organisation der königlichen Akademie. MacAllister Johnson, Kurator der Ausstellung, zeigt in seinem Katalogbeitrag auf, in welchem Maße die durchaus restriktiven Statuten der Akademie in der Praxis liberal ausgelegt, wenn nicht umgangen wurden. Er



2. Eustache Le Sueur, Die Hochzeitsnacht von Tobias und Sara; 1646/47; Öl auf Lwd., 0,89 x 1,16 m (Oval); Paris, Sammlung der Bank Paribas (Katalog Anm. 5, S. 105).

führt zahlreiche Fälle an, die belegen, daß es auch ohne Abgabe eines Aufnahmestücks möglich war, Akademiker zu werden (S.33–35).

In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, daß sich Christian Michel, Leiter des Centre de Recherches sur L'Art (CREART) an der Universität von Paris X in Nanterre, seit Jahren darum bemüht, nachzuweisen, daß das in den Konferenzen der Akademie erarbeitete Regelwerk durchaus nicht so starr war, wie es die seit jeher von der Forschung unbedachterweise als kanonisch erachteten *Conférences* von André Félibien (1668) und die *Tables de préceptes* von Henri Testelin (1680) nahelegen. Die Vielstimmigkeit der damaligen Debatten, vor allem vor 1700, versucht Christian Michel in Zusammenarbeit mit Jacquelin Lichtenstein, Professorin für Ästhetik an derselben Universität, und dem Deutschen Forum für Kunstgeschichte in Paris in einem Forschungsvorhaben, das der vollständigen und philologisch genauen Erfassung aller an der Akademie abgehaltenen Konferenzen gewidmet ist, zurückzugewinnen.⁸

Mit der Ausstellung zu Le Sueur⁹ führt das Museum in Grenoble unter der Leitung von Serge Lemoine sein Engagement auf dem Gebiet der französischen Malerei des 17. Jahrhunderts fort, das 1989 mit der Präsentation des Œuvres von Laurent de La Hyre (1606–1656) eingesetzt hat. Die Le-Sueur-Ausstellung stellte gewissermaßen eine Visualisierung der Forschungsergebnisse dar, die Alain Mérot, heute Professor an der Sorbonne (Paris IV), mit seiner 1987 publizierten Dissertation vorlegen konnte. Aus Anlaß der Ausstellung wurde diese längst vergriffene Publikation, die einen umfassenden Catalogue raisonné einschließt, neu aufgelegt.¹⁰ Le Sueur, wie La Hyre ein Vertreter des sogenannten „atticisme parisien“, entwickelte im Spannungsfeld Vouets und Poussins eine eigenständige, fast visionäre Form des Klassizismus, die oft schon auf Errungenschaften des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts vorauszuweisen scheint (Abb. 2). Tatsächlich galt der Künstler das 18. Jahrhundert hindurch als „Raphaël français“ und wurde neben Poussin von der Akademie als wichtigstes Vorbild propagiert, bis ihn die Romantiker als tiefgründigen religiösen Maler für sich

entdeckten. Die Ausstellung versuchte gerade – jenseits aller einseitigen Vereinnahmungen – die Vielstimmigkeit und Diversität des Œuvres Le Sueurs wiederzuentdecken, seine künstlerische Eigenständigkeit zu belegen und seine Biographie von allen späteren Mystifikationen zu befreien.

Auf welches gesteigerte Interesse die im Kreise der Akademie entstandene Kunst in jüngster Zeit stößt, ist daran ablesbar, daß erst im vergangenen Jahr dem aus Montpellier gebürtigen Sébastien Bourdon eine umfassende Werkschau gewidmet werden konnte.¹¹ Waren 1971 noch Jacques Thuillier und Pierre Rosenberg mit ihrer Idee gescheitert, aus Anlaß des dreihundertjährigen Todestages des Künstlers diesem eine Ausstellung auszurichten, so erhielt jetzt die in Montpellier und Straßburg realisierte Retrospektive vom französischen Kultusministerium das Label „exposition d'intérêt national“. Thuillier konnte mit dem Ausstellungskatalog, zurückgreifend auf seine seit über dreißig Jahre angewachsene Materialsammlung, ein mehr als vierhundert Seiten starkes Werkverzeichnis zum künstlerischen Schaffen Bourdons vorlegen. Ein Künstler, der bewußt einen fast schon schockierenden Stilpluralismus praktizierte, sowohl die Schönlinigkeit Vouets als auch den eigenwillig-herben Klassizismus Poussins nachzuahmen und zu übertreffen suchte und anfänglich auch noch Genreszenen und Bamboccadien im Stil der Gebrüder Le Nain und der Niederländer malte, scheint erst heute, im Zeitalter der Postmoderne, wieder ausstellungswürdig.

Mit der Bourdon-Ausstellung fand aber die Flut der letztjährigen Veranstaltungen zum Thema „Grand Siècle“ bei weitem noch nicht ihr Ende. In Lille, der Hauptstadt des Artois im Norden Frankreichs, wurde von September bis Dezember im Musée des Beaux-Arts und im Stadtmuseum im Hospice Comtesse die breit angelegte Schau *Lille au XVII^e siècle: Des Pays-Bas espagnols au Roi-Soleil* gezeigt.¹² Realisiert wurde eine umfangreiche stadtgeschichtliche Ausstellung mit deutlichem Schwerpunkt im Bereich der bildenden Kunst, wie sie in ähnlicher Form 1999 in Orléans mit der Ausstellung *A l'ombre des rois. Le grand siècle d'Orléans. L'histoire d'Orléans de 1610 à 1715* verwirklicht worden war. Allerdings ging es bei der Veranstaltung in Lille nicht allein darum, die Bedeutung eines regionalen Kunstzentrums im 17. Jahrhundert zu beleuchten, sondern vor allem aufzuzeigen, daß den lang umkämpften Städten im nördlichen Grenzgebiet eine besondere Rolle in der Vermittlung neuer Kunstströmungen aus Flandern und den Niederlanden zukam. Die Ausstellung rief in Erinnerung, daß Frankreichs Grenzen im 17. Jahrhundert noch stark in Bewegung waren und die Herausbildung einer *École française* im Verlauf des Jahrhunderts ohne den permanenten Austausch mit dem Norden nicht denkbar gewesen wäre. Thematisiert wurden daher nicht nur die kunst- und kulturgeschichtlichen Veränderungen, die sich in Lille zwischen 1600 und 1715 vollzogen, insbesondere als die Stadt 1668 endgültig aus dem spanischen in den französischen Herrschaftsbereich gelangte.

Ebenso wurde anschaulich gemacht, daß die beständige Einverleibung niederländischer Gebiete einen zunehmenden Einfluß auf den französischen Barock gehabt hat. Daß gerade in den Jahren 1668–1672, als die Spanischen Niederlande im Zentrum der französischen Außenpolitik standen, jener folgenreiche Streit zwischen den sogenannten „Rubenisten“ und „Poussinisten“ in- und außerhalb der Pariser Kunstakademie ausbrach, ist sicher kein Zufall gewesen. In der Ausstellung wurde an mehreren Beispielen deutlich, welchen zunehmenden Einfluß die Kunst des Rubens nach 1670 auf die französische Malerei gehabt hat. So fertigte etwa Charles de La Fosse, einer der wichtigsten Anhänger der „Rubenisten“, 1688 eine *Schlüsselübergabe Petri* für die Stiftskirche Saint-Pierre in Lille, die in ihrem kräftigen Kolorismus deutlich Anleihe bei den Werken des berühmten Flamen nimmt (Abb. S. 64).

Die demnächst wegen Umbau- und Renovierungsarbeiten geschlossene Académie de France à Rome richtete im letzten Jahr zwei vorzügliche Ausstellungen zur französischen Malerei des 17. Jahrhunderts aus, von März bis Juni *Intorno a Poussin*, auf die hier nicht weiter eingegangen werden soll,¹³ und von Oktober 2000 bis Ende Januar 2001 *Le Dieu caché. Peintres du Grand Siècle*.¹⁴ Die von Olivier Bonfait und Neil MacGregor organisierte Ausstellung ging der Frage nach, welchen Ausdruck die gallikanische Spiritualität, die Anfang des Jahrhunderts vor allem von dem zunächst den Jesuiten nahestehenden Pierre de Bérulle entwickelt worden war, um Mitte des Jahrhunderts in der strengen Augustinusauslegung der Jansenisten von Port-Royal zu gipfeln, in der religiösen Malerei Frankreichs von Simon Vouet bis Philippe de Champaigne gefunden hat. Bereits Bérulle hatte eine christozentristische Theologie entwickelt, die wesentlich um Christus als der Inkarnation des ansonsten „unsichtbaren“ und „unsagbaren“ Gottes kreist. Schließlich sollte die Vorstellung des „deus absconditus“, dessen Zeichen sich nur dem im Zustand der Gnade befindlichen Gläubigen offenbaren, auch im theologischen Denken Blaise Pascals und der Schule von Port-Royal eine zentrale Bedeutung zukommen.¹⁵ Von daher wird verständlich, warum Christus viel stärker als Maria und die Heiligen im Zentrum der religiösen Malerei in Frankreich stand. Signifikant sind einzelne thematische Verschiebungen: bei Abendmahlsdarstellungen etwa legten die Franzosen den Schwerpunkt auf den Moment der Wandlung, während die italienischen Kollegen den des Verrats betonten.

Zwei Jubiläen des Jahres 2000 sorgten für ein weiteres Anschwellen der Ausstellungsflut: das vierhundertste Geburtsjahr von Claude Gellée, genannt Le Lorrain (1600–1682) und das dreihundertste Todesjahr von André Le Nôtre (1613–1700). Allerdings beging man in Nancy, der Geburtsstadt Claudes, das Gedenkjahr lediglich mit einer bescheidenen, nicht weiter dokumentierten „exposition-dossier“, die man mit hauseigenen Bild- und Graphikbeständen und

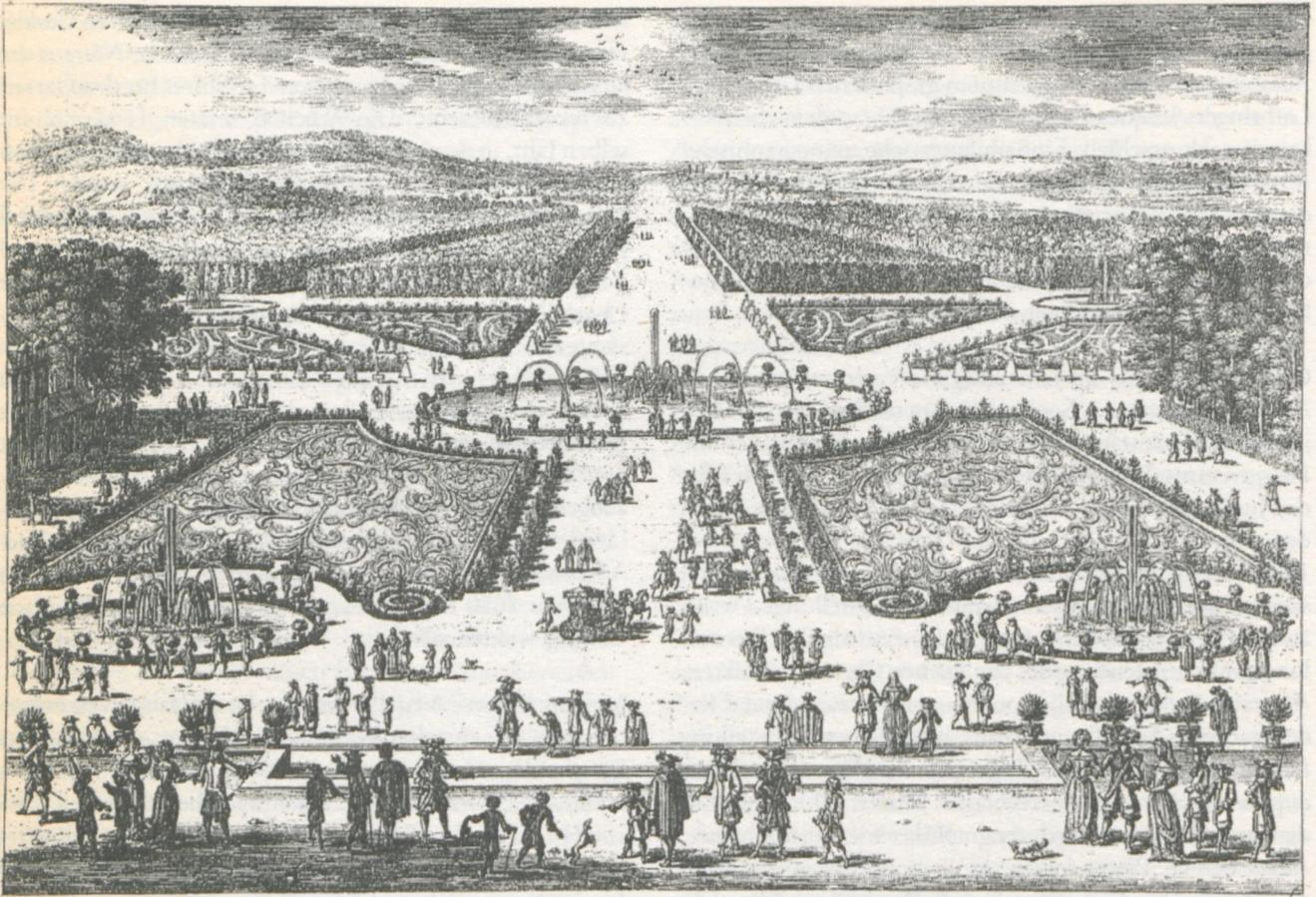
einer einzigen Leihgabe aus dem Louvre bestritt. Vorausgegangen war ein von März bis Mai gezeigter zweiteiliger Ausstellungszyklus zum gesamten graphischen Œuvre des Lothringers Jacques Callot (1592–1635), zu dem ebenfalls kein Katalog erschien. Eine umfangreiche monographische Ausstellung wird Claude Le Lorrain erst im Jahr 2001 mit der vom Musée départemental d'art ancien in Épinal ausgerichteteten Schau *Claude Le Lorrain et le monde des dieux*, die die Auseinandersetzung des Künstlers mit der antiken Mythologie beleuchtet, gewidmet werden.

Gewichtiger waren im Jahr 2000 die Veranstaltungen aus Anlaß des sich am 15. September zum dreihundertsten Mal jährenden Todestags von André Le Nôtre. Wenn auch die Hauptveranstaltung des Gedenkjahrs, die in Versailles für den Juni angekündigte Ausstellung *Les jardins baroques* wegen der schweren Schäden, die die Unwetter von Dezember 1999 im Park angerichtet hatten, abgesagt werden mußte, sorgten doch zwei kleinere, exquisite Ausstellungen wenn auch an weniger prominentem Ort für eine würdige Darstellung der Lebensleistung des königlichen Gartenarchitekten. An erster Stelle ist an die vom Musée départemental d'Ile-de-France im Schloß von Sceaux ausgerichtete Ausstellung *La main du jardinier, l'œil du graveur. Le Nôtre et les jardins disparus de son temps* zu erinnern.¹⁶ Mittels zahlreicher Radierungen bekannter Vedutengraphiker wie Israël Silvestre, Adam Perelle, Pierre Aveline le Vieux und Jacques Rigaud wurde versucht, die untergegangene Pracht der zahlreichen Gärten königlicher und adeliger Landsitze um Paris vor dem Auge des Betrachters wiedererstehen zu lassen. Allerdings wurde bereits in den Ausstellungstexten davor gewarnt, die Graphiken als objektive Wiedergaben der einstigen Begebenheiten zu nehmen, manipulierten und phantasierten die Graphiker doch in nicht unbeträchtlichem Maße. Zwei Thesen versuchte die Ausstellung zu belegen: zum einen, daß der französische Garten mit seiner deutlich achsialen Ausrichtung und Symmetrisierung der Parterres keineswegs von Le Nôtre erfunden worden sei, zum anderen, daß nicht hinter jedem französischen Garten der zweiten Jahrhunderthälfte Le Nôtre als planender und gestaltender Gartenarchitekt vermutet werden dürfe. Sauber wurde zwischen den „jardins disparus de Le Nôtre“, etwa Saint-Germain-en-Laye (Abb. 3), Sceaux oder Clagny, und den „jardins réguliers de son temps“, etwa Chaville, Maisons oder Rueil, unterschieden.¹⁷ Leider läßt die Druckqualität des querformatigen Katalogs, der ansonsten einen guten wissenschaftlich-kritischen Überblick über den gesamten im Musée d'Ile-de-France verwahrten Graphikbestand zur Thematik bietet, etwas zu wünschen übrig. Auf verlorene Landsitze und Schlösser der Ile-de-France ging im übrigen noch eine weitere Ausstellung des vergangenen Jahres ein, diesmal vom Rathaus des fünften Pariser Stadtbezirks in der Vorweihnachtszeit ausgerichtet und von einem prächtig aufgemachten, wissenschaftlich aber wenig ergiebigen Bildband begleitet.¹⁸

In Chantilly, dem einstigen Landsitz des Prinzen von Condé, versuchte man mit der Ausstellung *André Le Nôtre et les jardins de Chantilly* die Planungen Le Nôtres für den Garten zu rekonstruieren.¹⁹ Die Arbeiten setzten 1662 ein, im selben Jahr, in dem auch in Versailles mit den ersten großen Umgestaltungen der Parkanlage begonnen wurde. Die Schwierigkeit der Rekonstruktion liegt in der verschwindend geringen Zahl an auffindbaren originalen Dokumenten und Zeichnungen aus der Hand Le Nôtres. Auch im Fall von Chantilly ist man daher auf zeitgenössische graphische Ansichten angewiesen, um die wichtigsten Etappen der bis 1684 andauernden Arbeiten zurückzuverfolgen, denn im Archiv des Schlosses haben sich nur ganze zwei Briefe gefunden, die der königliche Gärtner an den Prinzen gerichtet hat (S. 12f.). Wie sich das Leben auf einem solchen hochadligen Landsitz bis zum Ausbruch der Französischen Revolution tatsächlich darstellte, veranschaulichte eine in L'Isle-Adam ausgerichtete Ausstellung, die der Geschichte des dort zwischen 1650 bis 1793 ansässigen Hauses von Bourbon Conti gewidmet war.²⁰

Mehrere kleinere Ausstellungen des letzten Jahres beschränkten sich auf einzelne Werke oder Werkgruppen aus der Epoche des „Grand Siècle“. Das Musée Bossuet in Meaux konnte eine Vorzeichnung zu dem zwischen 1701 und 1705 von Hyacinthe Rigaud angefertigten großformatigen Porträt des langjährigen Hofpredigers und späteren Bischofs von Meaux Jacques-Bénigne Bossuet, das sich heute im Louvre befindet, erwerben. Ausgestellt wurden über sechzig Arbeiten, die in Zusammenhang mit der neu erworbenen Zeichnung und dem aus Paris entliehenen Gemälde gebracht werden können.²¹ In Aix-en-Provence wurde ein Altarblatt mit der Darstellung der *Heimsuchung*, die Pierre Puget für die Jesuitenkirche in Aix gefertigt hatte, nach einer gründlichen, 1999/2000 erfolgten Restaurierung in einer Sonderausstellung dem Publikum vorgestellt.²² Schließlich wurde in Paris die erste monographische Ausstellung zum Werk des Bologneser Meisters Francesco Albani (1578–1660) abgehalten, dessen Arbeiten in Frankreich im 17. Jh. beliebte Sammlerstücke waren. Albanis vierteilige Gemäldeserie *Histoire de Venus*, zwischen 1621 und 1633 entstanden, erwarb der Sonnenkönig 1685 auf Anraten seines Ministers Louvois und ließ sie in Versailles an bevorzugtem Ort aufhängen. Der 1997 restaurierte Zyklus ist jetzt in der permanenten Ausstellung des Louvre zu sehen.²³

Mehrere französische Museen zeigten in Sonderausstellungen ihren sonst im Magazin verwahrten älteren Gemäldebestand. Das Musée Magnin in Dijon legte im letzten Jahr einen neuen Bestandskatalog zu den französischen Gemälden in seinem Besitz vor und veranstaltet aus diesem Anlaß die Ausstellung *Restaurations et réserves. Peintures françaises du XVII^e au XIX^e siècle*.²⁴ Dabei kamen qualitätvolle Arbeiten zum Vorschein, die sonst dem Auge der Öffentlichkeit entzogen sind, etwa eine dem Umkreis Simon Vouets zu-



Vue et perspective du Jardin de St. Germain en Laye, et de L'avenue pour aller a Maisons.

N. Poully sc. c. p. r.

J. Perrault del. sc.

3. Adam Perelle, Der Garten von Saint-Germain-en-Laye mit der Avenue in Richtung Maisons; nach 1684; Radierung, 26,0 x 34,5 cm. Paris, Musée Carnavalet, inv. 83.24.2 (Katalog Anm. 16, S. 54)

geschriebene Darstellung der *Céres, déesse des moissons* (S. 182). Das Kunstmuseum in Orléans veranstaltete von April bis Juni ein größere Schau *Les Maîtres retrouvés. Chefs-d'œuvre du Grand Siècle* mit 150 Gemälden, 70 Zeichnungen und 15 Skulpturen des 17. Jahrhunderts, die bisher größtenteils im Depot verborgen waren, darunter ein Zyklus von Malereien von Nicolas Prévot (1604–1670) für das Château de Richelieu. Der angekündigte Bestandskatalog, der wie in Dijon die Ausstellung begleiten sollte, konnte allerdings nicht vorgelegt werden. Er wird voraussichtlich erst 2001/2002 erscheinen. Ohne begleitende Ausstellungen legten die Museen von Grenoble, Rouen und Caen Kataloge zu ihren Gemäldebeständen des 17. Jahrhunderts vor. Vor allem der Bestandskatalog des Museums in Rouen ist opulent ausgestattet.²⁵

Diese nicht enden wollende Aufzählung von Veranstaltungen und Publikationen, die allein das letzte Jahr zur französischen Kunst des 17. Jahrhunderts hervorgebracht hat, zeugt von einer neuen Vitalität der Forschung, wie sie vor zehn Jahren noch nicht denkbar gewesen wäre. Allerdings dominiert noch immer der Typus der monographischen Ausstellung,

bei dem die kennerschaftliche Sichtung des Œuvres eines Künstlers im Vordergrund steht. Jedenfalls ist die Politik der Dezentralisierung des französischen Ausstellungswesens, wie sie vor allem von Pierre Rosenberg, dem nun verabschiedeten Generaldirektor des Musée du Louvre, und von Françoise Cachin, bis vor kurzem an der Spitze der Musées de France, in Absprache mit den Vorgaben aus dem Kultusministerium getragen wurde, aufgegangen. Keine der letztjährigen großen Ausstellungen zum „Grand Siècle“ fand in Paris statt. Dahinter steht der bewußte Versuch, die französischen Provinzmuseen stärker am überregionalen Ausstellungsgeschehen zu beteiligen und für die internationalen Besucherströme attraktiver zu machen. Tatsächlich ist es nie spannender, aber auch nie anstrengender gewesen, den französischen Ausstellungskalender aktiv zu verfolgen: gleich zu Beginn des neuen Jahres zeigte die École des beaux-arts in Paris ihre französischen Zeichnungsbestände des 17. Jahrhunderts;²⁶ und in Rennes, der Hauptstadt der Bretagne, lockte von Februar bis Mai 2001 eine breit angelegte Ausstellung zum gesamten graphischen Œuvre des Spätmanieristen Jacques de Bellange.²⁷

Anmerkungen

- 1 Musée du Louvre, Département des arts graphiques, Inventaire général des dessins, École française: Charles Le Brun 1619–1690. Lydia Beauvais avec la contribution de Madeleine Pinault Sørensen et la collaboration de Véronique Goarin et Catherinè Scheck. 2 Bde. Paris 2000.
- 2 Claude Nivelons: Vie de Charles Le Brun et description détaillée de ses ouvrages (Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, fonds français, n°12987); vgl. die Dissertation von Lorenzo Pericolo: Peinture et doctrine académique sous Louis XIV. La vie de Charles Le Brun par Claude Nivelon, Edition critique. 2 Bde. Thèse de doctorat (machinenschr.), École pratique des Hautes Études, soutenue sous la direction de M. Bertrand Jestaz, Paris 2000.
- 3 Le Pavillon de l'Aurore. Les dessins de Le Brun et la coupole restaurée. Orangerie du domaine de Sceaux, Musée départemental d'Ile-de-France, Château de Sceaux, 4. 10. – 31. 12. 2000. Paris 2000
- 4 Les peintres du roi 1648–1793. Musée des Beaux-Arts de Tours, 18. 3. – 18. 6. 2000; Musée des Augustins, Toulouse, 30. 6. – 2. 10. 2000. Paris 2000.
- 5 Eustache Le Sueur. Musée de Grenoble, 19. 3. – 2. 7. 2000. Paris 2000.
- 6 Sébastien Bourdon, 1616–1671: Rétrospective. Catalogue critique et chronologique de l'œuvre complet par Jacques Thuillier. Musée Fabre, Montpellier, 7. 7. – 15. 11. 2000; Galerie de l'Ancienne Douane, Strasbourg, 25. 11. 2000 – 4. 2. 2001. Paris 2000.
- 7 Vgl. Anm. 4.
- 8 Vgl. für einen ersten Zwischenbericht: Christian Michel: Les conférences académiques: enjeux théoriques et partiques. In: ders. und Stefan Germer (Hg.): La naissance de la théorie de l'art en France 1640–1720. Paris 1997 (= Revue d'esthétique 31/32). S. 71–82. Siehe dazu neuerdings: Jutta Held: Französische Kunststheorie des 17. Jahrhunderts und der absolutistische Staat. Le Brun und die ersten acht Vorlesungen an der königlichen Akademie. Berlin 2001
- 9 Vgl. Eustache Le Sueur (wie Anm. 5).
- 10 Alain Mérot: Eustache Le Sueur (1616–1655). Paris 1987; Neuauflage Paris 2000.
- 11 Sébastien Bourdon (wie Anm. 6).
- 12 Lille au XVII^e siècle: Des Pays-Bas espagnols au Roi-Soleil. Musée des Beaux-Arts, Lille, 15. 9. – 27. 12. 2000. Paris 2000.
- 13 Vgl. die Besprechung von Henry Keazor in: Kunstchronik 54 (2001). H. 3. S. 109–116.
- 14 Le Dieu caché. Peintres du Grand Siècle. Académie de France à Rome, Villa Medici, 3. 10. 2000 – 28. 1. 2001. Hg. v. Olivier Bonfait und Neil MacGregor. Rom 2000.
- 15 Vgl. die grundlegende Studie von Lucien Goldman: Le dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine. Paris 1955 (deutsch 1985).
- 16 La main du jardinier, l'œil du graveur. Le Nôtre et les jardins disparus de son temps. Musée départemental d'Ile-de-France, Château de Sceaux, 17. 6. – 18. 9. 2000. Garenne Colombres 2000.
- 17 Vgl. dazu auch Amélia Rostaing: André Le Nôtre et les jardins français du XVII^e siècle: perspective de recherche et vues bornées. In: Revue de l'Art 129 (2000). H. 3. S. 15–27; Hervé Brunon: De l'image à l'imaginaire: notes sur la figuration du jardin sous le règne de Louis XIV. In: XVII^e siècle 52 (2000). Nr. 209. H. 4. S. 671–690.
- 18 A la Recherche des Châteaux disparus d'Ile-de-France. Demeures Royales, Princières et Privées. Mairie du V^e arrondissement, Paris, 29. 11. – 13. 12. 2000. Hg. v. Jean-Marc Hofmann und Paul Ph. Vögele, unter Mitarbeit v. Jean-Pierre Babelon, Jose Lothe und Jean-Claude Rochette. Genf 2000.
- 19 André Le Nôtre et les jardins de Chantilly. Musée Condé, Chantilly, 14. 6. – 9. 10. 2000. Hg. v. Nicole Garnier-Pelle, mit einem Vorwort v. Alain Decaux. Paris 2000.
- 20 Les Trésors des Princes de Bourbon Conti. Musée d'Art et d'Histoire Louis-Senlecq, L'Isle-Adam, 28. 5. – 1. 10. 2000. Paris 2000.
- 21 Hyacinthe Rigaud dessinateur. Musée Bossuet, Meaux, Juni–Sept. 2000. Lyon 2000 (Dossier de l'Art, Numéro spécial).
- 22 Le Visitation de Pierre Puget dans la Chapelle des Messieurs chez les jésuites, un grand décor religieux à Aix au XVII^e siècle. Musée Granet, Aix-en-Provence, 22. 10. 2000 – 20. 4. 2001. Lyon 2000.
- 23 L'Albane 1578–1660. Musée du Louvre, Paris, 20. 9. 2000 – 8. 1. 2001. Hg. v. Stéphane Loire. Paris 2000 (= Exposition dossier du département des Peintures 58).
- 24 Les peintures françaises. Catalogue sommaire illustré. Dijon, Musée Magnin. Par Laure Starcky, préface d'Emmanuel Starcky, avec la participation d'Hélène Isnard. Paris 2000.
- 25 Peintures françaises avant 1815. La collection du Musée de Grenoble. Par Gilles Chomer, préface de Jacques Thuillier. Paris 2000; Philippe Malgouyres: Peintures françaises du XVII^e siècle. La collection du musée des Beaux-Arts de Rouen. Paris 2000; Caen, musée des Beaux-Arts. Peintures françaises des XVII^e et XVIII^e siècle. Par Françoise Debaisieux. Paris 2000 (= Inventaire des collections publiques françaises 44).
- 26 Le dessin en France au XVII^e siècle dans les collections de l'École des beaux-arts de Paris. École nationale supérieur des beaux-arts, Paris, 12. 1. – 31. 3. 2001; Musée d'Art et d'Histoire, Genève, Suisse, 20. 9. – 18. 11. 2001; The Frick Collection, New York, USA, 17. 9. – 1. 12. 2002. Paris 2000.
- 27 Jacques de Bellange. Musée des Beaux-Arts, Rennes, 16. 2. – 14. 5. 2001. Par Jacques Thuillier. Rennes 2001.