

Keinerlei neue Ergebnisse sind dem Beitrag von Fabrizio Fenucci (S. 80-87) zu den Emblemen und Impresen Federicos zu entnehmen. Im Gegenteil: die in Ceccarellis Neuedition *Non mai* (Urbino, 2002) enthaltenen prinzipiellen Fehler werden hier wiederholt (s. dazu meine Besprechung im *Journal für Kunstgeschichte* 7, 2003, S. 212ff.).

Als Ergänzung zu beiden Ausstellungen wurde von April bis Oktober 2008 in Urbania, dem ehemaligen Casteldurante, unter dem Titel *Nelle stanze del Duca* eine Auswahl früher Drucke gezeigt. Mit deren Präsentation wollte man der 400-Jahrfeier der Gründung dieser Bibliothek durch Francesco Maria II. della Rovere im dafür gebauten Bibliothekstrakt der Rovere-Residenz gedenken. Dieser Bestand von etwa 15.000 seltenen Frühdrucken, geographischen Karten etc. war, ebenfalls gegen den im Testament geäußerten Willen des letzten Rovere-Herzogs, 1667 nach Rom gebracht und in die vom Chigi-Papst gegründete Biblioteca Alessandrina an der Universität La Sapienza eingeordnet worden. Aus Rom

kamen als Leihgaben u.a. Ovids *Metamorphosen*, 1513 in Venedig gedruckt, eine weitere sehr seltene Ausgabe der *Metamorphosen in volgare* von 1497, sowie eine hervorragend illustrierte *Ornithologie* des Ulisse Aldrovandi, 1599-1603 in Bologna gedruckt. Von einigem Interesse ist eine anonyme Federzeichnung des 17. Jh.s mit dem bekannten Profilporträt des Federico da Montefeltro, bezeichnet »Federico Ubaldini Duca d'Urbino«, womit ganz selbstverständlich auf seine Abstammung aus dem Hause Ubaldini verwiesen wird; ein Montefeltro wurde Federico erst, als ihn sein Großvater mütterlicherseits, Guidantonio da Montefeltro, adoptierte. In der Literatur kursieren bezüglich der Verwandtschaft noch immer die merkwürdigsten Varianten.

Als Ertrag bleiben in jedem Fall die gehaltvollen Beiträge zu den Handschriften, die DVD und die hervorragenden Farbtafeln der üppig bebilderten Kataloge, die einen der größten Bücherschätze der Renaissance ins rechte Licht setzen.

Irmlind Luise Herzner

La Reggia di Venaria e i Savoia. Arte, magnificenza e storia di una corte europea

Hrsg. von ENRICO CASTELNUOVO, mit Beiträgen von ALBERTO VANELLI, MARIA GRAZIA FERRERI, MAURICE AYMARD, WALTER BARBERIS, ANDREA MERLOTTI, TOMASO RICARDI DI NETRO, ELISABETH KIEVEN, FRANCESCO PERNICE, CARLA ENRICA SPANTIGATI, ANDREINA GRISERI, MARIA LUISA DOGLIO, MICHELA DI MACCO, SILVIA GHISOTTI. *Katalog der Ausstellung in der Venaria Reale (Turin), 12. Oktober 2007-12. Mai 2008. 2 Bände, Turin u.a., Umberto Allemandi & C. 2007. 673 S., zahlr. meist farb. Abb. ISBN 978-88-422-1577-6*

Als Papst Leo X. 1515 seinen jüngeren Bruder Giuliano de' Medici mit der Schwester des savoyischen Herzogs Carlo II. verheiraten wollte, erhielt er zunächst einen Korb: Die Savoyer fanden diese Partie unter ihrer Würde. Die Ehe kam dann doch zustande, aber ohne Mitgift der Braut. Dieser Vorfall,

der das Selbstbewußtsein der savoyischen Dynastie veranschaulicht, mag den Historiker kaum überraschen, aber sollte nicht auch der Kunsthistoriker aufhorchen?

Wer waren die Savoyer? Die Ursprünge der seit dem 11. Jh. faßbaren Dynastie der Savoyer liegen im Westalpengebiet, nach dem sie ihren Namen trägt. Im Lauf der Zeit gelang es den Grafen, die 1416 zu Her-

zogen aufstiegen, ihr Herrschaftsgebiet von diesem französischen Stammland nach Westen in das Aostatal und das italienische Piemont sowie nach Süden bis nach Nizza auszudehnen: Bis zum 16. Jh. hatten die Savoyer die strategisch wichtige Lage ihres Territoriums zwischen Frankreich, dem Habsburgerreich und den Staaten der italienischen Halbinsel zu nutzen gewußt und sich durch geschickte Heirats- und Bündnispolitik sowie durch erfolgreiche Kriegsführung als respektable Mittelmacht in Europa etabliert. Zeitweilig gerieten sie durch das ewige Taktieren allerdings in enge Abhängigkeit von Frankreich. *De iure* stand das savoyische Herrschaftsgebiet seit dem Mittelalter zumindest in Teilgebieten unter der Lehenshoheit des Kaisers. Als Reichsfürsten mit Sitz im Reichstag beanspruchten die Savoyer den ersten Rang unter den Dynastien der Apenninhalbinsel. Ihre hartnäckigen Bemühungen um einen Königstitel führten 1713 zum Erfolg, als Vittorio Amedeo II. nach siegreicher Teilnahme am Spanischen Erbfolgekrieg die Krone Siziliens verliehen wurde (1720 gegen Sardinien getauscht). Ein letzter Aufstieg gelang, als die Savoyer 1861 die Königwürde des geeinten Italien erlangten.

Nach der offiziellen Verlegung des Regierungssitzes vom savoyischen Chambéry nach Turin 1563 entwickelte sich die piemontesische Stadt zum politischen und kulturellen Zentrum des Landes, das im 17. und 18. Jh. zur Residenz ausgebaut wurde. Mit dieser Stadtanlage, den umliegenden Landschlössern und ihren Gartenanlagen, Kirchenbauten, Ausstattungsprogrammen, intensiver Sammeltätigkeit und aufwendigen Festen profilierten sich die Savoyer, die schon im Mittelalter und in der Renaissance als Kunstförderer hervorgetreten waren, ab dem späten 16. Jh. endgültig auf dem europäischen Parkett der Mäzene. Sie hatten die Zeichen der Zeit erkannt und setzten Kunst als Mittel der Politik ein.

Zu den aufwendigsten Kunstunternehmungen der Dynastie zählt die Venaria Reale, ein Jagdschloß vor den Toren Turins, das ab 1658 im Auftrag Herzog Carlo Emanuele II. nach einem Entwurf des Hofarchitekten Carlo di Castellamonte begonnen und von Vittorio Amedeo II., Carlo Emanuele III. und Vittorio Amedeo III. bis ins späte 18. Jh. immer weiter ausgebaut wurde. Der riesige Schloßkomplex wird gerne als das savoyische Versailles apostrophiert. Hier wie dort wird ein außerhalb der Hauptstadt gelegenes Schloß durch ein

übergreifendes Achsensystem mit einer planmäßigen Stadt- und einer Gartenanlage zu einer Einheit verklammert. Im Unterschied zum (etwa zeitgleich entstandenen) Versailles Ludwigs XIV. führte die Venaria jedoch ein Schattendasein im Bewußtsein sowohl der Kunsthistoriker als auch des allgemeinen Publikums. Nicht zufällig: Nach dem Sturz der Savoyer durch die Truppen Napoleons und dem späteren Wegzug der Könige in die neue Hauptstadt Rom waren Gebäude und Gärten unpassenden Nutzungen ausgesetzt und schließlich dem Verfall preisgegeben. Erst durch die jüngste, zehn Jahre andauernde Generalsanierung von Schloß und Garten, die 250 Millionen Euro verschlang, gelang es, den Komplex mit neuem Leben zu erfüllen und zu einem Publikumsmagneten zu machen.

Zum Abschluß der Restaurierung weiter Teile der Anlage fand eine große Ausstellung mit dem verheißungsvollen Titel *La Reggia di Venaria e i Savoia. Arte, magnificenza e storia di una corte europea* statt, mit einem opulenten zweibändigen Katalog: Der erste Band breitet in zahlreichen Aufsätzen Geschichte und Kunstgeschichte der Savoyer aus, während der zweite thematisch geordnet die ausgestellten Objekte behandelt. Ausstellungen über die großartige barocke Vergangenheit der Stadt sind in Turin nichts Neues, ist dies doch traditionell eine Domäne der hier tätigen Forscher. Schon 1963 und dann verstärkt seit den 80er Jahren wurden hier Ausstellungen zu diesem Themenkreis gezeigt. Unsere Kenntnis der barocken Kunst Piemonts wird zudem ständig durch die in unregelmäßigen Abständen erscheinenden Bände der von der Cassa di Risparmio di Torino geförderten Reihe *Arte in Piemonte* erweitert. Die internationale Forschung hingegen schenkt diesem Gebiet, sieht man von den Architekten Guarino Guarini und Filippo Juvarra ab, ungleich weniger Aufmerksamkeit als anderen höfischen Zentren der Barockzeit. So zeichnen auch für diesen Katalog vorwiegend Turiner Forscher verantwortlich.



Abb. 1
 La Venaria,
 Sala di Diana, Südwand
 (Aufsatzbd., S. 272)

Katalog und Ausstellung konzentrieren sich auf die große Zeit der Savoyer in Turin ab dem späten Cinquecento, nur der Herausgeber Castelnovo wirft auch einen kurzen Blick auf die frühere Zeit in Chambéry. Nach einer allgemeinen Einführung des Historikers Aymard in die Rolle des Fürsten und seines Hofes im Prozeß der frühneuzeitlichen Staatenbildung widmen sich Barberis, Merlotti und Ricardi di

Netro der Geschichte der savoyischen Dynastie. In diesem Überblick wird das bereits bekannte Bild einer Herrscherfamilie bestätigt, die über Jahrhunderte durch wechselnde politische und militärische Allianzen und opportune Eheschließungen mit allen wichtigen Dynastien Europas gut »vernetzt« war: den österreichischen und spanischen Habsburgern, dem französischen Königshaus und so

manchem Fürstengeschlecht des Reichs und der italienischen Halbinsel. Als weitere Kennzeichen gelten die durch die Regierung über einen zwischen den Großmächten eingeklemmten Pufferstaat motivierte Ausprägung eines spezifisch militärischen Ethos (und ein entsprechend starkes Heer) sowie die ungewöhnlich frühe Institutionalisierung des Staats neben der Figur des Souveräns. Positiv hervorzuheben an diesem 500 Jahre umfassenden Überblick ist, daß hier – neben der zeitweiligen Abhängigkeit von Frankreich – endlich einmal die enge Bindung der Savoyer an das Reich betont wird: Nicht nur die mutmaßliche Abstammung von den sächsischen Wettinern, sondern vor allem der für das Selbstverständnis der Dynastie entscheidende Status als Reichsfürsten kommen hier zur Sprache. Man vermißt jedoch, daß kein Wort über die stark religiös geprägte Herrschaftsauffassung der Savoyer fällt, die u. a. durch den Besitz des Leichentuchs Christi (die *Santissima Sindone*) motiviert war.

Zu den unverzichtbaren Themen von Studien über ein Herrscherhaus gehört mittlerweile die Frage nach dem Hof des Fürsten. Merlotti konzentriert sich auf die Organisation des savoyischen Hofes, die dem burgundisch-spanischen Modell folgt. Die historischen Hintergründe hierfür bleiben leider unerwähnt: Als Reichsfürsten orientierten sich die Savoyer am Wiener Kaiserhof und eben nicht am französischen Hof, der ja immer noch unbegründet für alles Mögliche als Vorbild durch die Kunstgeschichte geistert. Auch auf Fragen des Zeremoniells und dessen politische Bedeutungen geht Merlotti leider überhaupt nicht ein. Das vielschichtige Thema »Hof« erfreut sich zwar seit einiger Zeit auch in Turin einer gewissen Beliebtheit, aber die zahlreichen Forschungsansätze, die seit Norbert Elias' Studie zum Hof Ludwigs XIV. an Beispielen von Höfen im Alten Reich entwickelt wurden, haben hier noch zu wenig Eingang gefunden.

Nach diesen historischen Einführungen drängen sich einige Fragen zur Kunsttätigkeit des

Hauses Savoyen in Turin auf, so z. B. welche Auswirkungen die engen Verbindungen mit anderen Ländern und der Reichsfürstenstand auf die Repräsentationskultur der Dynastie hatten. Oder ob und wie sich die wiederholten kriegerischen Bedrohungen und die religiöse Prägung in der Kunst manifestierten. Kieven steckt einen solchen weiten Rahmen und entwirft ein kurzes Panorama der europäischen Residenzarchitektur um 1700 und ihrer politischen Zusammenhänge, um zu zeigen, wie die savoyischen Herzöge und späteren Könige versuchten, sich durch ihre Baupolitik im Konkurrenzfeld der maßgeblichen Fürsten im Reich zu behaupten.

Einen ausführlichen Überblick über die wichtigsten Architekturprojekte der Savoyer in Turin von Herzog Emanuele Filiberto bis zu König Carlo Emanuele IV. (1563-1798) verschafft Cornaglia. Eindringlich beschreibt er, wie das Herrscherhaus nach der Verlegung der Residenz seine Hauptstadt quasi »neu erfinden« mußte und im Laufe des 17. und 18. Jh.s eine repräsentative, planmäßige Stadnanlage gleichsam aus dem Boden stampfte. Die Ausdehnung des übergreifenden planerischen Konzepts auf das umliegende Territorium, wo ein Kranz von durch Straßenachsen verbundenen Landschlössern entstand, gehört zu den Charakteristika der savoyischen Baupolitik. Es erstaunt, daß sich bei all dem Eifer der Bau der eigentlichen Residenz, des sog. Palazzo Ducale (später Reale), lange hinzog, weil er offenkundig nicht zu den vorrangigen Interessen gehörte. Besondere Würdigung erfährt die Ära Vittorio Amedeos II. (1713-30), der Juvarra aus Rom nach Turin berief und damit die Architektur der Stadt auf ein neues Niveau hob. Die gerade erlangte Königswürde manifestierte sich in einem gigantischen Bauprogramm: Stadterweiterung, die Kirchen Superga und S. Uberto, die Schlösser Rivoli, Venaria Reale und Stupinigi, Pläne für den Dom, Bauten für staatliche Verwaltung und Ministerien etc. Trotz kritischer Reflexion zieht Cornaglia das (unvollendet geliebene) Schloßprojekt

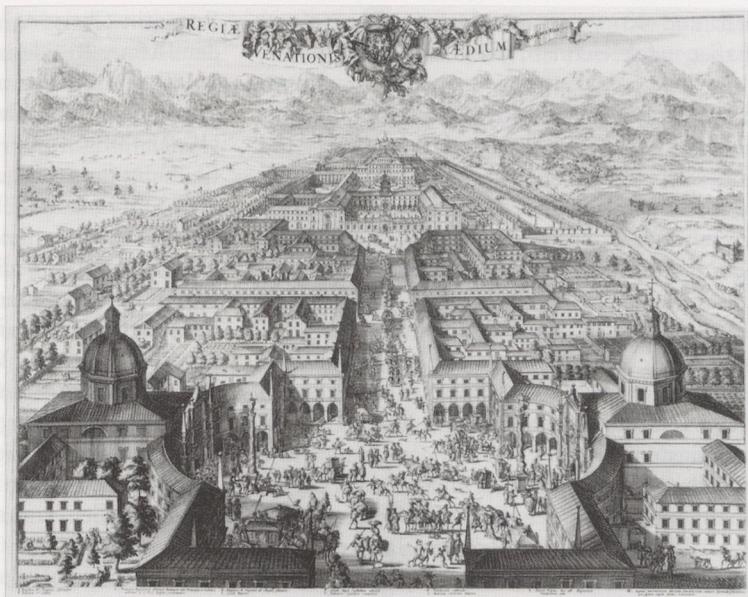


Abb. 2
 Ansicht von La Venaria.
 Kupferstich nach
 Giovanni Tommaso
 Borgonio
 (Katalogbd., Nr. 7.3)

von Rivoli als neue extraurbane Königsresidenz nach dem Vorbild Versailles' in Erwägung. Diese Hypothese wird von den Quellen zur zeremoniellen Nutzung des Schlosses widerlegt. In der Architektur Rivolis sollte sich vielmehr der Herrschaftsanspruch der Savoyer über Piemont und die Zugehörigkeit zum Reich manifestieren (vgl. E. Wünsche-Werdehausen, *Turin 1713-1730. Die Kunstpolitik König Vittorio Amedeos II.*, im Druck). Nach dieser Blütezeit der Turiner Baukunst förderte Carlo Emanuele IV. (1730-73) vor allem die verfeinerte Ausstattung von Innenräumen und ließ das berühmte Opernhaus von Benedetto Alfieri bauen. Im fortgeschrittenen Settecento machte sich eine gewisse Nostalgie breit, andererseits suchte man den Anschluß an neue Strömungen wie den englischen Klassizismus. Cornaglia zeichnet sich durch eine fundierte Kenntnis der Turiner Architekturszene der Barockzeit und viele neue (meist stilistische) Einzelbeobachtungen aus, aber zu einer Interpretation der Baupolitik der einzelnen Auftraggeberpersönlichkeiten dringt er trotz der Gliederung des Materials nach Herrscherägidien nicht vor.

Eine Ausnahme gelingt ihm bei einigen Prinzen der Nebenlinien, z. B. der Savoia-Carignano: Es kommt deutlich zum Ausdruck, mit welchen Strategien sie sich künstlerisch zu positionieren suchten, um gegebenenfalls zur Übernahme der Thronfolge gerüstet zu sein. Der Beitrag di Maccos zu den Bildkünsten beschäftigt sich hauptsächlich mit der Sammeltätigkeit der Savoyer und den Ausstattungsprogrammen der Schlösser vom 16. bis zum späten 18. Jh. Sie betont zu Recht die heute oft vergessene Bedeutung der Kunstsammlungen, die sich vor allem durch bedeutende antike Stücke (heute teilweise verloren, teilweise im Louvre), exquisite Preziosen und einen reichen Gemäldebestand auszeichneten. Europaweiten Ruhm erlangte die Sammlung unter Carlo Emanuele III., der 1741 die Gemälde des Prinzen Eugen aus Wien erwarb. Man versuchte zu allen Zeiten, mit anderen fürstlichen Sammlungen Schritt zu halten, wenn auch oft erfolglos. Zur Geschichte der Sammlungen hat die Forschung schon viel erfolgreiche Arbeit geleistet, vor allem auf der Grundlage der erhaltenen Inventare. Die Ankäufe der einzelnen Herrscher, ihre Vorlie-

ben und Konzeptionen lassen sich einigermaßen nachzeichnen, aber von einer wirklichen Rekonstruktion ist man noch weit entfernt. Aufgrund der herben Verluste durch die bewegte Geschichte des Landes und den Brand von 1659 ist dieses Ziel allerdings nur schwer zu erreichen. Nur ein Teil der Objekte läßt sich heute noch in der Galleria Sabauda in Turin oder in anderen Museen identifizieren. Die Ausstattungsprogramme der savoyischen Schlösser, die di Macco in stilistischer und ikonographischer Hinsicht *revue* passieren läßt, sind hingegen (mit Ausnahmen) vergleichsweise gut auf uns gekommen. Es werden die wichtigsten für den Hof tätigen Maler, ihre künstlerische Herkunft sowie die bevorzugten Themen benannt. Bei aller Wertschätzung läßt sich allerdings nicht leugnen, daß trotz der fürstlichen Förderung viele der nach Turin berufenen Maler kaum überregionale Bedeutung erlangten (und daher oft den Kunsthistorikern auch nur wenig bekannt sind), und sich im Unterschied zur Architektur keine wirklich eigenständige »piemontesische Malerschule« entwickelte. Ganz zu schweigen von der Bildhauerei, die erst im fortgeschrittenen 18. Jh. einen gewissen Rang behaupten konnte. Vittorio Amedeo II. begegnete diesem Problem, indem er vor allem nach seiner Königskrönung 1713 Kunstwerke bei international gefragten Künstlern wie Sebastiano Ricci oder Francesco Solimena bestellte, d. h. regelrecht importierte. Bei den Bildthemen lassen sich hingegen spezifisch savoyische Vorlieben ausmachen. Im 16. und 17. Jh. bevorzugte man Genealogie und *gesta* der Dynastie (die auch durch Texte propagiert wurden, denen Merlotti in einem Überblick über die savoyische Geschichtsschreibung und -forschung kurz nachgeht). Auch wenn di Macco die Besonderheiten mancher Zyklen kurz erwähnt, wäre es an der Zeit, diese Werke monographisch genauer zu analysieren: Es seien nur die (zerstörte, aber schriftlich dokumentierte) Galerie Carlo Emanuele I. mit der Ausstattung von Federico Zuccari u. a., die Landschlösser der

Regentin Christina oder die Hauptraumfolge der Turiner Residenz genannt. Gegen Ende des 17. Jh.s eroberten monumentale Deckenfresken (anstelle der bislang meist bevorzugten Ölmalerei) mit Herrscherallegorien zur Glorifizierung der Könige Vittorio Amedeo II. und Carlo Emanuele III. die Gemächer des Palazzo Reale. Turin entwickelte sich damals zum »Umschlagplatz« der Malereiszene Italiens. Zur Deutung dieser Freskenprogramme und ihrer Stellung im italienischen Spätbarock vgl. Steffi Roettgen, *Wandmalerei in Italien. Barock und Aufklärung 1600-1800*, München 2007. Zu di Maccos Beitrag ist noch anzumerken, daß man die Altarausstattung der vielen Kirchenbauten vermißt, die für die Savoyer, allen voran Vittorio Amedeo II., so wichtig waren.

Bei den angewandten Künsten, welche Ghisotti und Spantigati untersuchen, stehen wir vor ähnlichen Problemen wie bei der Sammlungsgeschichte: Viele Raumdekorationen, Möbel, Teppiche, Prunksilber oder Porzellan sind verloren, zerstreut oder verändert. Dank der (teilweise hier erstmals ausgewerteten) Inventare ist es jedoch möglich, eine Vorstellung von der ehemals prächtigen Ausstattung der Schlösser zu gewinnen. Im 18. Jh. entwickelte sich Turin zu einem Zentrum exquisiter höfischer Rokoko-Raumdekorationen und -möbel, oft in Kombination mit Chinoiserien. Die übrigen Aufsätze behandeln die Venaria Reale: Baugeschichte und Ausstattungsprogramme (Cornaglia, Doglio, Griseri, Ghisotti, di Macco, Spantigati), die militärische Nutzung im 19. Jh. und ihre Folgen für die Bausubstanz sowie schließlich die verschiedenen Restaurierungskampagnen im vorigen Jahrhundert, und last but not least die jüngste Restaurierung (Vanelli und Ferreri, Pernice, Spantigati). Cornaglia bietet einen guten, ausführlichen Überblick über die lange (schon bekannte) Bau- und Planungsgeschichte, geht aber zu wenig auf die machtpolitische Symbolik dieser ganz besonderen Jagdanlage und die Frage nach dem Bezug zu Versailles ein. Mit

der Bildausstattung beschäftigt sich Griseri, die Grande Dame der Turiner Barockkunst, die sich mit dem ihr eigenen assoziativen Wortreichtum des Themas annimmt, ohne aber zu einer wirklichen Deutung des Programms vorzudringen. Auch der Katalogband, der die Serie der Ölgemälde des Hauptsaaes, der Sala di Diana, ausführlich vorstellt, beschäftigt sich mehr mit stilistischen als mit ikonographischen Fragen. Im Zuge der Restaurierung hat man fast alle Tafeln an ihrem ursprünglichen Ort zusammengeführt. Umso enttäuschender ist es, daß man nicht die Chance zur Interpretation dieses Programms genutzt hat, das wie in kaum einem anderen zeitgenössischen Schloß auf die herrschaftspolitische Dimension der Jagd ausgerichtet ist – obwohl die Quellenlage günstig ist: Der *concerto* stammt von Emanuele Tesauro, dem damaligen »Chefrhetoriker« des Turiner Hofes, mit dessen Leben und Werk sich Doglio beschäftigt.

Der Katalogband präsentiert viel bekanntes, teilweise schon öfter ausgestelltes Material, von den Projekten zur Stadtentwicklung, den Entwürfen Guarinis, Juvarras, Alfieris und anderen für den Turiner Hof tätigen Architekten, gemalten und gestochenen Veduten der Stadt und der umliegenden Landschlösser (vor allem natürlich der Venaria), den Holzmodellen Juvarras, berühmten Sammlungsstücken wie der *Tavola Isiaca*, preziosen Wandverkleidungen, chinesischem Porzellan etc. Viele der Objekte wurden anlässlich der Ausstellung restauriert. Die Schau führt glücklicherweise erstmals die zahlreichen wenig bekannten (weil oft abgelegen oder gar nicht publizierten) Porträts der Savoyer zusammen. Hier lernt man eine Menge Neues über Gattungsfragen, Bezüge zum Herrscherporträt anderer Höfe und ursprüngliche Hängungskontexte. Gerade die Porträts sind aber ein gutes Beispiel dafür, daß die thematische Ordnung der Objekte nicht immer einleuchtet: Sie tauchen in allen möglichen Kapiteln verstreut auf, ebenso manches Sammlungsstück. Bei Objekten wie dem Holzmodell für Schloß Caserta

fragt man sich, warum sie gezeigt werden, zumal keinerlei Bezug zu Turin hergestellt wird.

Es gehört zu den Verdiensten dieses Ausstellungskatalogs, einen guten Überblick über die Kunst unter den Savoyern vom 16. bis zum 19. Jh. zu bieten. Neue Erkenntnisse gewinnt man dabei allerdings nur wenige. Ein Ausstellungskatalog zu einem historisch so weit gefaßten Thema geht naturgemäß mehr in die Breite als in die Tiefe und ist nicht unbedingt der Ort für die Diskussion wissenschaftlicher Spezialprobleme. Aber nachdem das hier ausgebreitete Material zum großen Teil schon hinlänglich bekannt ist, wäre es an der Zeit, nicht immer wieder dieselben Allgemeinplätze zu wiederholen. Auch eine bessere Rezeption neuerer (vor allem nicht-italienischsprachiger) Literatur hätte man erwarten dürfen. Der Titel verspricht zudem einen methodischen Ansatz, der von der Auftraggeberschaft der Savoyerfürsten ausgeht. Davon kann jedoch nicht wirklich die Rede sein. Ganz zu schweigen von einem Versuch, das eigene Erkenntnisinteresse methodisch zu reflektieren, wie es bei Forschungen zur höfischen Repräsentationskultur mittlerweile zum Standard gehört. Man hat den Eindruck, daß hier einfach alles zusammengetragen worden ist, was mit den Savoyern zu tun hat (oder auch nicht), um es mit diffusen Schlagwörtern wie »arte di corte« oder »politica culturale« zu belegen – ein leicht panegyrischer Unterton, der den Stolz der Industriestadt Turin auf die monarchische Vergangenheit verrät, ist oft nicht zu überhören. Man erfährt zu wenig darüber, durch welche Charakteristika sich die Savoyer im Vergleich zu anderen Dynastien auszeichnen, noch gewinnen einzelne Herrscherpersönlichkeiten an echtem Auftraggeberprofil. Viele Passagen lesen sich vielmehr wie eine allgemeine Kunstgeschichte Piemonts, für die die Savoyer eine Art »Hintergrundfolie« abgeben. Bei vielen Werken werden z. B. immer wieder stilistische und typologische Vergleiche zu anderen Kunstzentren (Frankreich, Rom,

Reich) gezogen, meist jedoch ohne diese im Sinn einer politischen Ikonographie zu interpretieren. Vor allem die politische Verankerung im Reich war noch zu wenig Thema der savoyischen Kunstgeschichtsschreibung. Die Savoyer wären aufgrund ihrer besonderen politischen Einbindung in die europäische Staatenwelt geradezu ein Paradebeispiel für die Frage nach der Rezeption von Vorbildern

und ihrer Bedeutung (Stichwort »Kunststransfer«). Im Jahr 1515 konnten sie als Mäzene wohl noch nicht mit den Medici konkurrieren, aber das sollte sich bald ändern! Dieser Ausstellungskatalog mit z. T. so wenig qualitätvollen Abbildungen und einem derart geschmacklosen, golden glitzernden Buchdeckel hätte daher kaum ihre Zustimmung gefunden.

Elisabeth Wünsche-Werdehausen

CLÉMENTINE GUSTIN-GOMEZ

Charles de La Fosse 1636-1716. Le maître des Modernes

Mit einem Vorwort von Marc Fumaroli. 2 Bde., Dijon, Editions Faton 2006. 2 Bde. 294+349 S., 860 Abb. ISBN 978-2-87844-083-6. € 235,-

Charles de La Fosse wird heute gewöhnlich im Zusammenhang mit Antoine Watteau genannt, für den er an der Pariser Akademie offenbar die Rolle eines Mentors spielte. Diese Facette seiner Biographie hat früh den Blick auf einen ebenso wichtigen wie produktiven Maler versperrt, der in der kunsthistorischen Literatur meist auf wenige Werke und eine klischeehafte Vorstellung seines Stils geschrumpft ist. Man nennt La Fosse gerne als typischen Vertreter des französischen Rubenismus, ohne seine Werke daraufhin genauer zu untersuchen. Als offensichtliches Beispiel für die eher respektierte als geliebte »Génération 1700« erklärte man ihn zum Teil eines Übergangsphänomens statt zum Exponenten einer wichtigen Epoche der französischen Malerei. Mit seinem Tod 1716 starb jedoch zugleich der letzte überlebende Künstler der großen Projekte Ludwigs XIV., an denen er von Versailles bis zum Invalidendom mitgewirkt hatte, und eine zentrale Figur der französischen Malerei über einen Zeitraum von mehr als einem halben Jahrhundert.

La Fosse wurde in eine Pariser Familie von Goldschmieden mit weit verzweigten Verbindungen innerhalb der Pariser Künstlerschaft geboren. Er selbst

begann mit einer Ausbildung zum Stecher und arbeitete später – nun als Maler – in der Werkstatt Charles Lebruns. Zwischen 1659 und 1664 hielt sich La Fosse in Italien auf, zunächst in Rom, dann in Venedig. Über seine dortige Tätigkeit ist nichts bekannt. Nach der vorläufigen Aufnahme 1671 wurde La Fosse 1673 Vollmitglied der Pariser Akademie. Zu dieser Zeit setzte auch die Mitarbeit an den großen Projekten ein: für Pariser Kirchen, für die Grands Apartments in Versailles und dann für Saint-Louis-des-Invalides, obwohl dort die erste Planungsphase noch nicht zu Aufträgen führte. Die Unterbrechung der königlichen Projekte während der Finanzkrise überstand La Fosse anscheinend ohne größere Probleme. Er arbeitete für die Duchesse de Montpensier im Palais du Luxembourg und erhielt bedeutende Aufträge aus den maßgeblichen Pariser Kreisen. 1689 übernahm er die Ausmalung von Montague House in London – auffallend, da zu einer Zeit, als er gerade von Carl-Gustav Tessin als der bestbeschäftigte Maler in Paris neben Pierre Mignard beschrieben worden war. Seit 1695 erhielt La Fosse eine bedeutende Pension und wichtige Aufträge vom König in Marly, Meudon und im Trianon. Als krönender Abschluss seiner Karriere wurde ihm die Ausmalung der Apsis in der Schlosskapelle von Versailles übertragen. Von 1706 bis zu seinem Tod wohnte er bei Pierre Crozat, ein weiterer Beleg für seine guten Verbindungen ins Zentrum der Pariser Kunstwelt.

Margret Stufmann war die erste, die 1964 einen – wenn auch noch notwendig vorläufigen – Werkkatalog des Malers vorlegte. Nach einer Pause von mehr als dreißig Jahren, in der sich La Fosses Bedeutung bestätigt hat,