

Rand der Öffnung in der Skulptur durch Abarbeiten des überschüssigen Holzes zu begradien. Um zu verhindern, daß das Brett zu tief in der Figur versinkt, sind seine Ränder an den Schmalseiten jeweils mit einem Querriegel unterlegt worden. Erst dann konnte die Figur verschlossen werden. Kurz davor muß das Pergament auf der Innenseite des Rückenbrettes angebracht worden sein.

Das Brett ist durch schlank eingezogene Eichenholzdübel, die auf der rechten Seite vom Brett in den Holzstamm und links in umgekehrter Richtung verlaufen, arretiert. Die etwa 2 – 7 mm breite Fuge zwischen Deckel und Skulptur wurde durch konisch geformte, eingeleimte Eichenholzspäne ausgefüllt. Nun konnte der Bildhauer durch Abarbeiten des Holzes den durch das Brett gebildeten Teil der Figurenrückseite den bereits ausgespantten Partien des Massivholzes in den Formen angleichen. Dann wurde mit der Polychromierung begonnen. Die überarbeiteten Partien der Figurenrückseite und das Verschlüßbrett sind nicht abgesengt.

Die Rückseite der Johannesfigur zeigte keine Spuren einer früheren gewaltsamen Öffnung. Sämtliche Dübel waren intakt, ebenso wies der Falz zwischen Brett und Stamm keinerlei Verletzungen auf. Auf der Innenseite des Rückenbrettes fanden sich allerdings am oberen und unteren Rand der Stirnseite Vertiefungen, die von einem Brecheisen herrühren könnten; da das Brett aber in den Holzstamm dicht eingelegt ist, kann kein Hebel zum Herausheben angesetzt werden, ohne dabei die Kanten der Öffnung zu beschädigen. Es muß sich hier also um Arbeitsspuren handeln, die vielleicht vom Einspannen des Brettes zum Sägen stammen. Unterhalb des linken Oberarmes der Figur fand sich zudem noch ein Stück originaler Fassung, sowohl auf dem Massivholz als auch auf dem Verschlüßbrett. Alle diese Fakten sprechen gegen ein vormaliges Öffnen der Johannesfigur, der Pergamentstreifen kann demnach nur in der Werkstatt Bernt Notkes kurz vor dem Verschließen der Skulptur angebracht worden sein.

Natürlich wird das Dokument an seinem ursprünglichen Platz in der Skulptur des Johannes belassen. Alle notwendigen Konservierungsmaßnahmen wurden durchgeführt, um das Material vor weiterem Verfall zu schützen.

Eike Oellermann

DIE „SCHULE VON FONTAINEBLEAU“

Zu dem Colloquium in Paris

Vom 18. bis 21. Oktober 1972 fand in Paris auf Einladung des Collège de France und der Direktion der Musées de France ein Colloquium über die Schule von Fontainebleau statt.

Schon einmal hatte es ein derartiges Gespräch gegeben, als 1958 ein Colloquium über Nicolas Poussin veranstaltet worden war. Während das damalige Treffen jedoch als Vorbereitung für die Poussin-Ausstellung von 1960 diente, stand diesmal die Eröffnung der Ausstellung „L'Ecole de Fontainebleau“ im Grand Palais am Beginn der Diskussionen, wodurch die Unterhaltungen naturgemäß einen etwas anderen Charakter

bekamen. War es bei Poussin um die Feststellung der großen Gesichtspunkte mit dem Ziel gegangen, den Rahmen unseres Verständnisses abzustecken (vgl. Kunstchronik 12, 1959, 3 – 5), so war jetzt die Arbeit schon getan. Die Ausstellung stand, der Katalog war gedruckt. Infolgedessen entwickelten sich die meisten Beiträge aus der Ausstellungspraxis heraus und nur vereinzelt kam es zur Besinnung auf das Grundsätzliche des Künstlerischen.

Das Prinzipielle wurde einleitend von *André Chastel* anvisiert. Es gelte, drei Problemkreise ins Auge zu fassen: erstens die Lage der Wissenschaft. Sie ist durch lebhaftere Aktivität gekennzeichnet, die Forschung fließt in kontinuierlichem Strom. Unter diesen Umständen kommt dem Ausstellungskatalog eine Schlüsselfunktion zu. Unter der kundigen Federführung von Sylvie Béguin haben zahlreiche Fachgelehrte die Literatur gesichtet, ihre Ergebnisse auf das sorgfältigste verarbeitet und koordiniert (die hier im folgenden angeführten Nummern beziehen sich auf diesen, mit 80. – FF leider sehr teuren Katalog). Zweitens – so meinte Chastel – wäre die kulturelle Struktur der Fontainebleau-Schule zu überprüfen. Im näheren Umkreis von Paris hatte sich ein Italien "en miniature" entwickelt, das eine Kunst hervorbrachte, die rein französischen Charakter annahm, also nicht mehr als italienischer Import anzusprechen war und am Ende kam es dann noch sozusagen zu einem "feed back" nach Italien zurück. Natürlich ist es keine Frage, daß es für derartige künstlerische Reziprozitäten auch im 14., 15. und 17. Jahrhundert Parallelen gibt. Der besondere Vorzug der Fontainebleau-Schule dürfte aber darin zu suchen sein, daß die Zahl der erhaltenen Denkmäler größer, die Vielfalt der Gattungen, von Malerei und Zeichnung über Plastik, Glasfenster, Majoliken und Teppiche mannigfaltiger ist und daß schließlich die historische Durchsichtigkeit der Prozesse im großen und ganzen doch klarer erfaßt werden kann, als in den anderen vergleichbaren Fällen. Drittens hob Chastel das Phänomen der Schulbildung hervor. Wenig beachtet sind die Fragen der Kontinuität zur zweiten Schule von Fontainebleau, deren Konsultation der unter Franz I und Heinrich II aufgehäuften Kunstschatze im Sinne von Mustern sowie der höchst bedeutsamen Erscheinung einer Reprise unter Heinrich IV.

Was die erwähnte Durchsichtigkeit der Prozesse anlangt, so bezieht sie sich freilich nur auf das Historische im Sinn einer Geschichte von Handlungen. Im Hinblick auf das Künstlerische im engeren Sinne läßt sich von Klarheit kaum sprechen, es wäre im Gegenteil festzustellen, daß die Schule von Fontainebleau in diesem Kernbezirk Transparenz durchaus vermissen läßt. Sie gehört zu den großen hermetischen Systemen der Kunstgeschichte. Schon Rosso Fiorentino, ihre Gründungsfigur, ist schwer verständlich. Eine bloß historische Klarheit kann man durchaus erreichen. Sie wurde gefördert durch *Madame C. Godecki*, die neue Dokumente über im 17. Jahrhundert verschwundene Altarprojekte Rossos und eine Schranke (clôture) in Nöte Dame bekannt machte. – Ohne besondere Schwierigkeiten ist auch der Platz Rossos innerhalb der Formenwelt der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu bestimmen. Ausgehend von einer alten Bemerkung Berliners über den michelangelesken Charakter der Galerie Franz' I (Ornamentale Vorlageblätter, Textband, 1926, 148) ordnete *Sidney Freed-*

berg deren Dekorationszyklus in die Reihe der italienischen Beispiele ein, wobei die sich verzahnenden Rahmenkompositionen mit den "interlocking forms" der Decke von Giulio Romanos "Sala die Psiche" in Mantua zusammengebracht und außerdem Raffaels antikische Rahmen in den Gewölben der Loggien sowie Perino del Vagas Klassizismus in Betracht gezogen wurde. Den Unterschied des „italienischen“ zum „französischen“ Rosso sah Freedberg in der feineren und kontrollierteren späteren Produktion (z. B. der Louvre-Pietà, Nr. 200) sowie der Entwicklung der "maniera".

– Sehr viel rätselhafter werden aber die Dinge, sobald man sich mit den Feinheiten von Rossos Stilbildung befaßt. Die letzte Phase seiner Kunst charakterisierte *Eugene A. Caroll* als den Höhepunkt, ausgehend von dem Umstand, daß schon Vasari Rossos Vita mit einem Hinweis auf den französischen Aufenthalt beginnen läßt. Erst in Fontainebleau habe Rosso nach Carolls Meinung seinen hochexpressiven Stil ausgebildet und das Hintersinnige im Ikonographischen entwickelt. Diesem Konzept zufolge nähere sich Rossos Spätstil wiederum den italienischen Werken nach Art der Volterra-Kreuzabnahme von 1521 und erst auf Grund dieser These wurde es möglich, die Anna-Selbdrift in Los Angeles (Nr. 201) als Rossos letztes Werk anzusprechen. Bekräftigend wurde darauf hingewiesen, daß diese Tafel unvollendet sei, woraus man schließen könne, der Künstler sei über die Arbeit hinweggestorben (so schon Burlington Magazine 1966, 179). Hier besteht jedoch die Gefahr der Vereinfachung. War die Lage wirklich so schlicht? Was heißt damals „unvollendet“? Das Bild ist in keinem guten Zustand, wodurch eine exakte Beschreibung seiner Unfertigkeit erschwert wird. Läßt sich darüber hinaus nicht auch von der Volterra-Kreuzabnahme mit ihren unter den leichten Farben noch durchscheinenden Vorzeichnungen und den stehengebliebenen Farbnotizen als von einem unfertigen Bilde reden? Auch auf der Grundierung des Bildes in Los Angeles ist stellenweise Vorzeichnung zu erkennen und Shearman hat außerdem Farbnotizen gelesen (Bulletin Museum of Fine Arts Boston, 1966, 169), weshalb er das Bild auf 1521 – 22 datierte. Ist zudem unter dem Aspekt der toskanischen Situation im frühen Cinquecento ein sich unfertig gebendes Bild nicht eher in Italien als in Frankreich denkbar, umso mehr, als Vasari mehrfach von unvollendeten Planungen Rossos spricht, aber immer nur aus der italienischen, nie aus der französischen Zeit? Zusätzlichen Aufschluß gibt Vasaris Bemerkung über eines von Rossos Bildern: "Lavoro una bozza della decollazione di San Giovanni Battista, ch'oggi è in una Chiesa su la piazza de' Salviati in Roma", denn sie verrät, daß ein nur skizziert Bild gleichsam als fertiges in einer Kirche Aufstellung finden konnte. Alles dieses muß erwogen werden. Natürlich stützte *Caroll* seine Meinung auch auf andere Argumente bezüglich Rossos Stilentwicklung, doch blieben auch diese nicht unwidersprochen. *Chastel* wies darauf hin, daß die offene, un stabile Form des Bildes in Los Angeles dem Klima von Leidenschaft und Verzweiflung entspreche, das Rosso in Rom überfallen habe gemäß Vasaris Mitteilung, der Künstler sei dort angesichts der ihm neuen atemberaubenden Kunstwelt geradezu aus dem Häuschen geraten ("Il che potè intervenire al Rosso nell' aria di Roma, e per le stupende cose ch'egli vi vide d'architettura, e scultura, e per le pitture, e statue di Michelangelo, che forse lo cavarono di

se ...") – wie es ähnlich ja schon vor ihm Fra Bartolomeo und Andrea del Sarto er-
gangen sei. Ehe nicht genauere Forschungen zu Rossos römischer Zeit zugänglich sind
– sie werden derzeit durch R. Harprath unternommen – wird man also die Anna-
Selbdrift aus Los Angeles schwerlich abschließend beurteilen können. In Rossos ikono-
graphische Dunkelheiten leuchtete *Caroll* anlässlich der Maskeradenzeichnungen für
den Besuch Karls V. 1540 in Fontainebleau hinein. – Vollends in das Rätselhafte des
Bildsinnes begab sich *W. McAllister Johnson* mit einem neuen Deutungsversuch der
Galerie Franz' I. Im Mittelpunkt seiner Darlegungen standen Fragen der Thematik
und der formalen Abfolge, die an Diagrammen erläutert wurden. Der Vortragende
gruppierete die zwölf Kompositionen der Wandbilder in vier Serien, die teils einander
gegenüberliegen, teils diagonal quer durch den Raum aufeinander hin bezogen seien.
Im einzelnen können *McAllister Johnsons* Thesen hier nicht referiert werden, doch sei
erwähnt, daß er sich keineswegs der Notwendigkeit entzog, von ihm herausgelesene
politische Begriffe wie "mundus", "imperium", "sapientia" etc. in der zeitgenössischen
Literatur nachzuweisen: er verwies auf Guillaume de la Perrière, *Le miroir politique*,
Lyon 1553/55 (ein Exemplar in den Réserves der Bibliothèque Nationale). Aufs neue
wurde der hohe Verschlüsselungsgrad der Programmatik deutlich, die erhebliches
Abstraktionsvermögen voraussetzt und deren Ablesbarkeit am Orte selbst nicht mehr
gewährleistet ist. Man wird aber die Unanschaulichkeit solcher Gedankenkonstruk-
tionen an sich noch nicht als Einwand gegen die Berechtigung der Ansichten *McAllister
Johnsons* ins Feld führen dürfen, denn es könnte sein, daß dem damaligen „Kunst-
wollen“ gerade dieser Grad an intellektueller Verschlingung als Ideal vorgeschwebt
hat. Wie denn aber ein solches Ideal sich habe bilden können, warum die Entschei-
dung des Künstlers für die Verschlüsselung und gegen die platte Evidenz des Pro-
gramms gefallen sei, gegen welche Art von Evidenz sich Rosso eigentlich wandte, –
diese Fragen wurden ausgeklammert. Sie ließen sich wohl auch nur unter Heran-
ziehung der großen Galerieprogramme in Rom bearbeiten.

Die Vorträge fanden teils im Collège de France, teils im Sitzungssaal des Grand
Palais und teils im Schloß zu Fontainebleau statt, das den Teilnehmern nach Schluß
der öffentlichen Besuchszeit in der gastlichsten Weise freigegeben worden war. Im
stimmungsvollen Rahmen der fürstlichen Zimmer wurden die Architektur, die Samm-
lungen und die Geschichte von Fontainebleau abgehandelt. Zunächst hielt *Boris Lossky*
einen Vortrag über die Restaurierungen der Galerie Franz' I im 19. Jahrhundert. Wenn
man bedenkt, wie viele der Veränderungen, die das Monument im Lauf der Zeiten
hat erdulden müssen, bis jetzt nicht eindeutig festgestellt sind, hat man den Aus-
führungen Losskys – die demnächst in der Zeitschrift für Kunstgeschichte erscheinen
werden – besondere Beachtung zu schenken. Vor allem wurden die Umbauten unter
Louis Philippe nach 1831 durch den Architekten Gounod, der die Decke um 82 cm
anhob und oberhalb der alten Dekoration einen Puttenfries zufügen ließ sowie die
Restaurierungen der Plastik unter Klagman und der Malerei unter Couder beschrie-
ben, wobei sich zeichnerische Aufnahmen der Galerie durch Viollet-le-Duc von 1834
als wertvoll erwiesen. – *Henri Zerner* befaßte sich mit der Struktur des dekorativen

Systems der Galerie, das zwischen Malerei, Goldgrund, Halb- und Hochrelief pendelt. Er setzte die psychologische Schwierigkeit, die „Schichten“ auseinanderzuhalten, mit den einkomponierten ikonographischen Dunkelheiten in Parallele und ließ deutlich werden, wie komplex sich derartige Kunstwerke darstellen können, sobald man ihnen, von den einfachsten formalen Gegebenheiten ausgehend, neue Aufmerksamkeit zuwendet. – Über das Hôtel de Ferrare berichtete *F.-Ch. James*, während *Madame K. Chevalier* über den Père Dan, den ersten Historiker des Schlosses, über seine konservatorischen Ziele und den „Trésor des Merveilles“ von 1642 referierte. – *J. Ehrmann* schilderte die Entstehungsgeschichte der „Belle Cheminée“ von Mathieu Jacquet und zog für den Entwurf des Mittelreliefs mit der Schlacht von Ivry (Nr. 568) Caron in Erwägung. – Unergiebig, weil vornehmlich aus Publikationsversprechen bestehend, war das Referat von *P. Vanaise* (Brüssel) über neue Dokumentenfunde.

Kein Wunder, daß in einem Colloquium über einen so hochdekorativen Stil wie denjenigen von Fontainebleau die Kleinkunst und das Kunsthandwerk einen breiten Raum einnahmen. Man war überrascht, selbst in entlegeneren Bereichen der „objets d'art“ immer wieder auf erstrangige Vorlagen der führenden Meister zu stoßen. Aus Leningrad war *Madame N. Biryoukova* gekommen, um im Anschluß an den Möbelkatalog von 1969 über französische Stücke der Eremitage zu sprechen. An einer Truhe mit Figureschmuck nach Stichen rosso'scher Erfindung entzündete sich die – auch im Verlauf der Erörterung nicht ganz bereinigte – Frage der Datierung, kann doch nicht ausgeschlossen werden, daß Möbel erheblich später als die Vorlagen für ihre Dekoration entstanden sind. Weitgehend ungelöst blieb auch das knifflige Problem, wie eine zweifelsfreie Identifikation der Stücke als „französisch“ möglich sei. – Ausführlich behandelte *B. Thomas* aus Wien die „Armure de parade des rois de France“. Während der Ausstellungskatalog hinsichtlich der Kontroverse, ob nach Auslaufen des Mailänder Monopols Paris oder Antwerpen Herstellungsort der französischen Prunkpanzer war, eine vorsichtig vermittelnde Haltung einnimmt (p. 419; Nr. 580 – 590), bezog der Vortragende im Anschluß an seine Publikationen im Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien (1959, 1960, 1962, 1965) eindeutiger Position. Vor den letzten Jahren Franz' I ist kein einziges Waffenstück eines französischen Königs erhalten. Aus den hauptsächlich Etienne Delaune und seinem Kreise zugeschriebenen Zeichnungen in München (Nr. 252 – 258), von Thomas als Entwürfe für die Herstellung von Waffen angesprochen, läßt sich jedoch – falls der Bericht-erstat-ter den Vortragenden in diesem wichtigen Punkte richtig verstanden hat – eine nationale französische Plattnerkunst erschließen. Sie erstreckte ihre Produktion über den Zeitraum von 1540 bis 1630 und war von vornherein dem Dekor des Fontainebleaustiles verpflichtet. – Über Schmuck (Nr. 660 – 675), insbesondere die zierlichen Schätze des von ihr betreuten Departments des Metropolitan Museums, referierte *Yvonne Hackenbroch*. Für die figürlichen Darstellungen der Anhänger verwendete man gleichfalls Vorlagen erster Meister, z. B. von Primaticco, Delaune, Goujon etc. Wenig untersucht ist die Ikonographie des Schmuckes für die Hofgesellschaft. Sie war offenbar ebenso exklusiv orientiert wie die charakteristische

Mischtechnik des "Comesso" ("pietre dure" und Goldemail), das in erster Linie für den Hof produziert wurde und den französischen Geschmack für die Kombination verschiedener Materialien belegt. – Einer ganz anderen Art von „Mischung“ war der Vortrag von *B. Jestaz* gewidmet, der zeigte, wie gegen Ende des 16. Jahrhunderts die flämische Druckgraphik für den Dekor französischer Keramik vorbildlich wurde (vgl. Nr. 622). – Schließlich die Teppiche. Diese prachtvollen, kaum bekannten gewebten Riesenbilder greifen tief in die Geschichte der französischen Renaissance-malerei hinein. *Frau Dr. E. Standen* vom Metropolitan Museum besprach die "Tapisseries d'Anet". Nach Meinung der Vortragenden wurde die wegen der Ungleichwertigkeit (wie auch Ungleichartigkeit) ihrer Einzelstücke schwierig zu beurteilende Diana-Serie (Nr. 455 – 466) nicht in Fontainebleau, sondern in den nach 1551 durch Heinrich II begründeten Pariser Ateliers der Trinité gewebt. Dimier und Golson hatten die ihnen zugrundeliegenden Entwürfe Luca Penni zugewiesen, während Frau Standen sie in die Nähe der drei (von einst acht) erhaltenen Gewebe der "Histoire de Saint Mammès" (Nr. 453 – 455 bis) rückte, deren Kartons urkundlich für Jean Cousin d. Ä. gesichert sind. *Charles Sterling* leitete die sich anschließende lebhafte Diskussion. Dabei zeigte sich, daß die Beziehungen zu Cousin plausibler geworden waren als die Vermutungen über die Teilnahme Pennis. Abschließend unterstrich *Sylvie Béguin* die Notwendigkeit eines Dossiers der französischen Tapiserie. – Mittels der Druckgraphik entfaltete der Fontainebleaustil seinen Einfluß auch auf die Glasmalerei, wie man dem Vortrag von *Madame F. Perrot* über "Vitreaux d'Ecouen" sowie noch in vollem Gang befindliche Forschungen entnehmen konnte. 1802 wurden große Teile der Ecouen-Scheiben nach Bristol verkauft, wo sie Wiederverwendung fanden. Anderes ließ sich in Museen und Privatsammlungen nachweisen, und man wird auch noch weitere Funde – vielleicht im Cluny Museum oder in Chantilly? – erwarten dürfen. Die meisten Scheiben sind verstümmelt; sie sind beschnitten oder zerbrochen, oder es wurden die Wappen ausgetauscht. Es bedarf also mühsamer Rekonstruktionsarbeit. Einige der vor 1551 entstandenen heraldischen Fenster in heller Grisaillemalerei sehr feiner Faktur auf weißem Glas (Nr. 492 – 493 ter) sind nach dem Schema der römischen Grottesken komponiert. Überraschend die Parallele mit den späteren Fenstern von Michelangelos *Laurenziana*, wo man übrigens den frischen, sonnigen Effekt eines solcherart verglasten galerieartig-langgestreckten Renaissanceräumens noch erleben kann. Andere Ecouen-Scheiben verraten die Kenntnis der Ornamentstiche *Boyvins* oder der Arabesken von *Ducerceau*, weitere, mit großfigurigen Szenen, erinnern an die Malereien von *G. Dumoustier* (Nr. 495, 496 aus *Saint-Acheul* in *Ecouen*). Meistens lassen sich über den Ort, für den die Stücke gemacht sind, nur Vermutungen anstellen. Ihn genau zu kennen, wäre allerdings für die Analyse des Dekorationsprogramms im Ganzen und damit für die Schloß-Ikonographie von nicht zu unterschätzender Bedeutung. – *Frau A. M. Lecoq* sprach über Malereien in *Ecouen* und suchte nach den Vorbildern ihres altertümlichen Stiles.

Es war ein angenehmer Vorzug des Colloquiums, daß neben den spezialisierten Beiträgen auch Vorträge mit einer etwas allgemeineren Orientierung standen. Hierher

würde man die Ausführungen von *Jaques Thirion*, des Chefs der Skulpturensammlung des Louvre zu rechnen haben, der über die Plastiken der Grabkapelle der Valois von Pilon berichtete. Die „Polychromie“ des Grabes von Heinrich II und der Katharina Medici – Verbindung von Großbronzen mit Marmorarchitektur – wurde auf Leone Leoni zurückgeführt; der Auferstandene Christus von einem der Altäre deute gleichfalls nach Italien, und zwar in ikonographischer Hinsicht (ein Verweis auf das Brenzoni-Grab des Nanni di Bartolo aus S. Fermo in Verona von 1425/26 enthielt auch Fingerzeige für die Rekonstruktion der Gruppe mit den unterhalb liegenden Kriegerfiguren), während für die Trauernde Maria des Louvre Erinnerungen an Michelangelo in Betracht kommen (auch im Sockel). Thirion gab diesem Stück den Charakter eines Gründungswerkes und wies auf seine erhebliche Nachfolge hin. Im weiteren Verlauf der Untersuchung wurde auch die Marienfigur aus Pacy-sur-Eure (Nr. 539) behandelt, wobei sich die Bestimmung von Gaethgens auf ein Jugendwerk Pilon als Fehlgriff erwies. Auch dieser Vortrag erscheint in Kürze in der Zeitschrift für Kunstgeschichte. – *Konrad Oberhuber* widmete seinen Vortrag Raffaels St. Michael aus der Sammlung Franz I. Nachdem er das Gemälde in den Rahmen der Michaels-Ikonographie eingeordnet und die Etappen der heranwachsenden Bildidee in Stichen und Zeichnungen verfolgt hatte, kennzeichnete er die Titelfigur als Lichtgott, sozusagen Apollo-Substitut. – Einer Neuentdeckung kam der Bericht von *Jaques Dupont* über die von *J. Fery* geleiteten Restaurationsarbeiten an den Gewölbefresken des Nicolo dell'Abate in Fleury-en-Bière gleich. Das Werk ist nicht unbekannt, es gibt Zeichnungen dazu (z. B. Nr. 8) sowie die Nachstiche Garniers (Nr. 344). Erst jetzt aber läßt sich die hervorragende Qualität sowie die Stilreinheit der Bilder abschätzen. Es handelt sich um eines der wenigen Beispiele sakraler Fresken des Fontainebleaustiles, entstanden um 1550 – 60. Christus schwebt über der Grabeshöhle, in der ein antiker Sarkophag erkennbar geworden ist; die untere Kuppelzone wird durch Engel mit Marterwerkzeugen, Heilige, Kirchenväter und Evangelisten besetzt. Die Thematik berührt die nachtridentinische Ikonographie; von der architektonischen Seite her stellt sich ähnlich wie im Schloß Fontainebleau oder im „Grand Ferrare“ das Problem der Kombination von Galerie und Kapelle. – Aktuell gestaltete sich der Kontakt mit *Jean Guillaume*, dem Direktor des in Deutschland noch wenig bekannten Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance in Tours. Es wäre zu wünschen, daß die Humanismusforschung, insbesondere ihre etwas schmalbrüstige kunstgeschichtliche Verwandte, die Beziehungen zu diesem Institut nicht vernachlässigen. Die Colloquien in Tours beziehen auch die Kunstgeschichte mit ein (vgl. den Aufsatz von *B. Lossky* über „L'art de Mantegna, Le Primatice et l'Ecole de Fontainebleau“ in den Actes du XI^e Stage International du Tours, 1972, 249 – 257). *Dr. Guillaume* hat vier (der einst zehn) Tonhermen aus den Strebepfeilernischen über den Säulen des Nordflügels von Oiron in amerikanischen Privatbesitz wiedergefunden, das einzige bisher bekannte Stück des Louvre war unter Nr. 502 ausgestellt. Sein Colloquiumsbeitrag befaßte sich mit der Galeriedekoration von Oiron. Bei den nach erheblichen Wasserschäden restaurierten Malereien handelt es sich um 14 umfangreiche, von Noël Jallier gemalte Kompositio-

nen von 450 qm Flächenausdehnung insgesamt. Das Programm beginnt mit einer emblematischen Widmung an die französischen Könige, es folgen Paris-Urteil, Entführung der Helena sowie weitere trojanische Kampfszenen, außerdem Darstellungen nach dem 6. Buch der Eneis sowie die Schmiede des Vulcan. *Guillaume* sieht die Dekoration nicht – wie bisher üblich – um 1549, sondern schon um 1546 entstanden. Durch die Tatsache, daß einige Bildelemente Beziehungen zur Hypnerotomachia des Poliphilus zeigen, deren französische Ausgabe eben 1546 erschien, kommt dieser Vordatierung erhöhte Bedeutung zu. Die alte Oiron-Monographie von Dumolin (1931) bezeichnet die Galeriemalerei in aller Kürze als "du style italien". *Guillaume* konnte diese allgemeine Aussage differenzieren. Die Rahmengestaltung greift auf Fontainebleau zurück. Der Gedanke der offenen Landschaftszenerie dürfte aus entsprechenden Stichen Fantuzzis stammen, vor allem, weil die Stiltenz niederländisch ist. Auf Italien verweisen andere Züge, z. B. der gemalte Sockel. Das Tuch auf der Oberkante einiger Rahmen läßt sich vorher schon in Fresken finden, die unter Paul III im Konservatorenpalast entstanden. Auf einem der Bilder in Oiron taucht eine korrekte Ansicht von Rom auf. In der sich anschließenden Diskussion unterstrich *Sterling* die exemplarische Bedeutung der antiken Malerei, die im Rom des 16. Jahrhunderts natürlich noch anschaulicher vor Augen stand als heutzutage.

Der Schluß des Colloquiums lenkte wieder nach Fontainebleau zurück. Hinter dem etwas untertreibenden Titel "Quelques Précisions iconographiques sur les décors de la seconde Ecole de Fontainebleau" des Vortrages von *Madame C. Samoyault-Verlet* verbarg sich eine ebenso breit fundierte wie geistvolle Studie über literarische Quellen der Bilder von Dubois – insbesondere der Charikleia-Theagenes-Folge (Nr. 82 – 83) – sowie über die Thematik der Chapelle de la Trinité. Es ist eine Tatsache, daß uns die Geschichte im Lauf der Jahrhunderte nicht nur ein, sondern mehrere "Fontainebleau" beschert hat. Daraus erwächst für den Historiker des Schlosses die Verpflichtung zu einer in derartigem Umfang schwerlich sonstwo zu leistenden Wiederherstellungsarbeit der durch Neuanlage völlig zerstörten „Schichten“ resp. der durch spätere „Zustände“ veränderten „Urfassungen“. Dem Ausstellungskatalog ist zu entnehmen, wie viele Zeichnungen und Stiche – meist von hohem autonomen künstlerischen Wert – als Entwurfs-, Vorlage- oder Reproduktionsmaterial für monumentale Endfassungen gedient haben, von denen selbst nichts mehr erhalten ist, so daß die Schau im Grand Palais u. a. auch zu einer „Ausstellung der Rekonstruktionen“ wurde. In exemplarischer Weise widmete sich *Madame S. Béguin* dem seit 1757 vollständig verlorenen "Chambre du Roi", einem der kostbarsten Appartements im Großen Turm der Cour Ovale. Dem Ensemble kommt deshalb besondere Wichtigkeit zu, weil von Italien aus Giulio Romano entwerfend mitgewirkt und seine Ideen durch Primaticcio gleichsam als verlängertem Arm hat ausführen lassen. Subtile Zuschreibungsfragen erschweren noch zusätzlich die Auswertung des erhaltenen Materials, das von der Vortragenden geordnet wurde (vgl. dazu Nr. 142, 143, 159, 195, 230, 266, 269; sowie McAllister Johnson in *Revue de l'Art*, 6, 1969). – Etwas unschärfer in der stilkritischen wie in der ikonographischen Argumentation arbeitete *L. Golson* bei ihrer Erörter-

rung der Rosso resp. Primaticcio zuzuschreibenden Ausstattung des "Pavillon de Pomone". Bei dem als "Jardin de Pomone" zitierten Stich des Meisters L. D. (so auch der Katalog unter Nr. 370) handelt es sich genauer gesagt um Ceres, die nach Ovid (Fasti IV, 395 ff) die Menschen den Ackerbau lehrt (vgl. Festschrift Walter Friedlaender zum 90. Geburtstag, Berlin 1965, 96).

Mag das erlesene Kunstgebäude, welches den Namen Fontainebleau trägt, materiell zur Ruine geworden sein, – als geschichtliche Größe existiert es ungebrochen. Die Europa allseits durchdringende Strahlkraft läßt sich auf den unterschiedlichsten Ebenen verfolgen. In seinem auch forensisch glänzenden Vortrag feierte *Jaques Thuillier* die Fortdauer in der französischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Für die Künstler des Barock war Fontainebleau ein Museum voller Kunstwerke und Antiken geworden. Daß man bei Poussin oder LaHyre auf das Bildungserlebnis der „ersten Schule“ trifft, braucht heute nicht mehr zu verwundern; daß man es selbst bei Vignon oder LeNain nachweisen kann, überrascht; neu war den meisten die Wirkung auf die Provinz. *Thuillier* zeigte, wie sich auch bei Meistern zweiten Ranges aus den komplexen Stil durchdringungen noch immer „Rosso“ herausdestillieren läßt.

Und am Ende? *Chastel*: „Den Historiker, an ein zur Idee gewordenes Fontainebleau gewöhnt, überrascht die große Ausstellung mit ihrer Fülle von Werken, welche die versunkene Epoche von Franz I bis Heinrich IV leibhaftig wieder auferstehen lassen“. Es zeichnet sich das soziologische Kuriosum ab, daß Kunst nicht Ausdruck ist oder Folgeerscheinung eines Milieus, sondern dieses Milieu erst schrittweise selber erschaffen hat. Derartige Überlegungen wurden auf dem Colloquium nicht weiter verfolgt, auch blieb Fontainebleau als Kulturgewalt ziemlich unberücksichtigt. Man sprach von Italien als der Grundlage, – aber nicht vom Einfluß des französischen Hofes auf denjenigen der toskanischen Großherzöge. Man sprach über den Einfluß der Niederlande, – aber nicht von der durch den frühen Fontainebleau-Stil bewirkten Neuorientierung der niederländischen Maler und Zeichner (vgl. Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, 44, 1923). Gering ausgebildet schien auch das Bewußtsein von den Beziehungen zum östlichen Nachbarn. Immer wieder verweist der Katalog mit etwas undifferenziertem Schematismus auf eine imaginäre "influence nordique", sobald nur ein grimmasierendes Gesicht mit Knollennase auftaucht (z. B. Nr. 125, 239 u. ö.).

– Das Wort „Manierismus“ fiel kaum, die Dogmatiker der Stilbegriffe waren ferngeblieben. Man kann in der Tat ohne derartige Klassifizierung auskommen, sofern man den zweifachen Aspekt dieser Kunst versteht, sie einerseits von der gesellschaftsrepräsentativen Seite her als einen besonderen Fall innerhalb der breiten Skala der möglichen Beziehungen des Menschen zu den Elementen seiner Umwelt, als eine Veredelung der Lebensqualität begreift, sie andererseits aber auch wie eine heitere Produktion ohne metaphysische Schwere, decouvrierend für den naiven Bildungseifer eines neuen Gelehrtentums, hinnimmt, von dessen Allegorik man gelegentlich sagen kann, daß sie „ins Auge geht“. *Chastel* versuchte in seinem Nachwort die gemeinsame Wurzel aufzuspüren, als er das Thema mit einer Wendung zum Ethischen abschloß. Während uns die Kunst des 15. Jahrhunderts nicht nur die Schilderung des Wirklichen,

sondern auch dessen biete, „was sein soll“, die „Moral der Geschichte“ dann jedoch durchweg in unernsten, folkloristisch-karikierenden Motiven präsentiere (Totentänze), trage das 16. Jahrhundert in Fontainebleau gar keine Moral zur Schau. Das Leben erscheine hier in voller Daseinslust. Es werde jedoch in eine Form gebracht, die ihrerseits „bildend“ wirkt, sofern sie das „so ist es“ in eine hochgestimmte mythologische Stilisierung hinaufarbeitet. Eine der Funktionen der Eleganz sei es unter anderem gewesen, die „natürliche“ Sinnlichkeit im Zaum zu halten. Dies erschien *Chastel* – in deutlicher Unterscheidung zur italienischen Hochrenaissance – als ein noch mittelalterlicher Zug.

Die Veranstalter dieses Colloquiums konnten des Dankes aller Beteiligten für das ebenso ertragreiche wie vorzüglich geleitete internationale Gespräch sicher sein.

Georg Kauffmann

L'ECOLE DE FONTAINEBLEAU

Zur Ausstellung im Grand Palais in Paris 17. 10. 1972 bis 15. 1. 1973

(Mit 8 Abbildungen)

Nur selten mag in jüngster Zeit eine Kunstausstellung mit solcher Intensität und Sorgfalt vorbereitet worden sein – und ungewöhnlich war wohl auch die Spannung, mit der sie erwartet wurde. Zusammen mit dem in den Einzeltexten vorzüglich gearbeiteten Katalog bot diese schier endlos erscheinende, über siebenhundert Exponate umfassende Schau im Grand Palais eine eindrucksvolle Bilanz der in den letzten Jahrzehnten zunehmend intensivierten Forschungen zur französischen Renaissance. In dem der „Première École“ gewidmeten Teil, der an Bedeutung und Umfang dominierte, erreichte die Präsentation der Gemälde, Tapisserien, Zeichnungen und druckgraphischen Blätter einen frappierenden Grad an Vollständigkeit. Diese gerade für den Spezialforscher höchst willkommene Breite und Fülle des vorgeführten Materials hatte neben ökonomischen, technischen, vor allem auch verkehrstechnischen Gründen darauf verzichten lassen, die Ausstellung in Fontainebleau selbst, inmitten oder in unmittelbarer Nähe der 1961 – 1964 restaurierten „Galerie Francois Ier“ und der vor kurzem ebenfalls wiederhergestellten „Salle de Bal“ zu arrangieren. Die altehrwürdige Tradition zentralistischer Kulturpolitik mag diesen Verzicht etwas erleichtert haben. Auch wäre man in Fontainebleau von Jahreszeit und Klima abhängig gewesen und hätte den Termin nicht gerade in die Wintermonate legen können.

Das fast unerschöpfliche, auch bei verschiedenen gleichzeitigen Ausstellungen kaum ganz ausgenutzte Raumpotential des Grand Palais ließ es zu, über das reiche Schaffen der für Francois Ier tätigen Künstler hinaus auch die sehr ungleichwertige Produktion der unter Henri II, Charles IV und Francois II wirkenden Maler, Bildhauer, Kunsthandwerker und Stecher und auch mancher damals ganz selbständig arbeitenden Meister darzubieten und schließlich sogar die unter Henri IV. geschaffenen Werke unter dem