

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

Sammelbegriff einer "Seconde école de Fontainebleau" in breiter Dokumentation vorzuführen. Dadurch konnte zwar ein imposantes und auch – von der Architektur abgesehen – ziemlich abgerundetes Bild der französischen Renaissancekunst gegeben werden, die stilgeschichtliche (und zunächst schon terminologische) Problematik der „Schule von Fontainebleau“ wurde dabei eher verunklärt. Fruchtbarer wäre es sicher gewesen, nur an ganz wenigen eklatanten Beispielen den Nachklang des "style bellifontain" im letzten Cinquecentoviertel und dann weiter ins Seicento und ins Grand Siècle hinein aufzuzeigen, dafür dann aber die Hintergründe und Voraussetzungen doch wenigstens anzudeuten, ohne deren Kenntnis die Beschäftigung mit dem Phänomen Fontainebleau notgedrungen zu abwegigen, mehr oder weniger „chauvinistischen“ Interpretationen und Vorstellungen führt. Darauf wird noch einzugehen sein.

Da man sich entschlossen hatte, das Schloß Fontainebleau nur mittelbar – durch wenige Fotos und vor allem durch audiovisuelle Hilfsmittel (einen Tonfilm und eine über mehrere Fernsehgeräte übertragene, regelmäßig wiederholte Tonbildschau) – in die Ausstellung zu integrieren, mußte nun also gleichsam die Urteilsfindung in Abwesenheit des Hauptzeugen erfolgen. Überraschend war allerdings, daß weder im Katalog oder im wohlfeileren Kurzführer noch auf Plakaten oder in dem zur Ausstellung herausgegebenen "petit journal" (einen ausgezeichneten Informations-Faltblatt mit einem Überblick über die Gesamtdisposition und Hauptwerke der verschiedenen Sektionen) Hinweise auf Verkehrsverbindungen nach Fontainebleau zu finden waren. Man hatte weder einen besonderen Omnibusdienst vom Grand Palais zum Schloß eingerichtet – was etwa in Italien bei einer Mostra dieser Art und Größenordnung selbstverständlich gewesen wäre – noch wurde den Besuchern überhaupt eine Besichtigung der Galerie Francois Ier oder der Salle de Bal mit Nachdruck empfohlen. Und so drängte sich im Grand Palais das Publikum, während in Fontainebleau auch an warmen Tagen kaum ein Dutzend Menschen anzutreffen war und man (in dankbar empfundener Muße) stundenlang ungestört die Räume in allen Details studieren konnte. Dieser Umstand mag wohl zum Teil auf die problematische Beurteilung der Erhaltung der originalen Dekorationsensembles zurückzuführen sein, die auch im Katalog anklingt. Wenn man sich allerdings vergegenwärtigt, was an solchen Festräumen in Europa aus dieser Zeit noch existiert und in welchem Grad der Konservierung es auf uns gekommen ist, so erscheint es unverständlich, daß die Dekorationen der "Galerie Francois Ier" und der "Salle de Bal" noch immer als sehr verdorben oder doch ihrer ursprünglichen Wirkung beraubt gelten können. Hier haben offenbar Eindrücke und Urteile früherer Generationen die inzwischen durchgeführten aufwendigen und gründlichen Restaurierungen mit verblüffender Zähigkeit überdauert – weil ihnen von zuständiger Seite bisher nicht energisch genug widersprochen wurde. Gerade die Stucchi, d. h. die Figuren, Reliefkompositionen und Rahmenpartien der "Galerie Francois Ier" sind in ihrem heutigen erfreulichen Zustand die mit Abstand wichtigsten Zeugnisse des "style bellifontain" im Bereich der Plastik, und nicht allzu viele der für die Ausstellung zusammengetragenen Skulpturen können sich in der Qualität mit ihnen messen. Leider erschien das der „Galerie Francois Ier“ gewidmete

Sonderheft der Revue de l'Art (16 - 17, 1972), das auch einen ausführlichen Restaurierungsbericht enthält, erst Wochen nach Schließung der Schau im Grand Palais.

Kennzeichnend für das nicht sehr glückliche Ausstellungskonzept und die davon bestimmte Wahl und Zusammenstellung der Exponate war schon die Tatsache, daß - von dem künstlerischen Rang und der kunstgeschichtlichen Relevanz her gesehen - der Auftakt der Ausstellung mit ihrem Höhepunkt zusammenfiel. Gleich in den allerersten Sälen wurde der Besucher mit dem konfrontiert, was als der Inbegriff des "style bellifontain" zu gelten hat, d. h. mit den Zeugnissen und Spuren der Tätigkeit Rossos in Frankreich. Mag sein Wirken in Fontainebleau auch als eine Art Initialzündung eine neue Entwicklung von großer Vehemenz eingeleitet haben, so war doch die französische Hofkunst - und nicht erst seit Leonardos Tätigkeit als Architekt, Ingenieur und Festarrangeur - auf diesen nun so starken Schub des italienischen Einflusses durchaus vorbereitet. Zum andern aber waren Rossos Leistung und die Ausstrahlung seines neuartigen Dekorationsstils, so revolutionierend sie für die Geschichte des sog. „internationalen Manierismus" gewesen sein mochten, keineswegs voraussetzungslos oder gar nur aus den besonderen Bedingungen des kulturellen Milieus in Fontainebleau zu erklären, daß man so ganz darauf verzichten konnte, Vorstufen und Vorahnungen innerhalb der eigenen Entwicklung Rossos und innerhalb der Entwicklung des italienischen Cinquecento (etwa in den Werken der römischen Raffaelschule, in Perino del Vagas Genueser Malereien, in Parmigianinos Kunst und vor allem in der Ausgestaltung des Palazzo del Te durch Giulio Romano etc.) anschaulich zu machen.

Ganz am Anfang der Ausstellung stand die berühmte Serie der Tapisserien des Wiener Kunsthistorischen Museums (nr. 443 - 448), die die Dekorationen der sechs südlichen Wandtraveen der "Galerie Francois Ier" wiedergibt und die nach Rossos Tod im Auftrage des Königs (in Paris oder Fontainebleau selbst?) angefertigt worden war. Dank der außergewöhnlichen Qualität und der zum großen Teil vorzüglichen Erhaltung dieser reich von Gold- und Silberfäden durchzogenen Tapisserien war dieser erste Raum, der auch das stark an Holbein orientierte Bildnis Franz' I. von Jean Clouet (nr. 53) enthielt, besonders faszinierend. Doch hätte man sich gewünscht, daß in einem Annex dazu anhand einiger Großfotos auf die als Vorlagen zugrundeliegenden originalen Dekorationen der Galerie und auch auf die durch die Tapisserien nicht dokumentierten nördlichen Wandfelder hingewiesen worden wäre. Man suchte vergebens nach einer schematischen Skizze, die die Verteilung der Dekorationsensembles und ihr räumliches Verhältnis zueinander gezeigt und das Gesamtprogramm wenigstens angedeutet hätte. Weder hier noch in den späteren Abteilungen war ein Grundriß des Schlosses zu finden, aus dem man zunächst einmal die Lage der "Galerie Francois Ier", des Festsaals, der "Galerie d'Ulyse" und all der anderen Räume, um deren Dekorationen es bei den Exponaten größtenteils ging, ersichtlich geworden wäre. Die meisten Kunsthistoriker und sicher auch etliche der vielen, vielen Schulklassen, die durch die Ausstellung geführt wurden, mögen darüber informiert gewesen sein, aber auch ihnen hätte man durch Aufnahme entsprechenden Plan-

materials in den Katalog (der immerhin ein instruktives "Répertoire des ensembles décoratifs cités" enthält) oder in den Kurzführer eine Orientierungshilfe geben sollen.

Von eigenhändigen Arbeiten Rossos sah man die miniaturhaft fein gemalte Szene des Wettstreits der Musen mit den Pieriden aus dem Louvre (nr. 199). Den nach Vasaris Bericht noch in Rom entstandenen Kompositionsentwurf zu diesem Bild hat Caraglio gestochen. (Der Stich als nr. 285 in der Ausstellung, mit variiertes Themenbezeichnung.) Bei der Entstehung des Louvrebildes mag der Fall ähnlich liegen wie bei der Ausführung der ersten Arbeit Cellinis für Franz I. Auch bei Cellinis Salzfaß, das leider in Paris nicht gezeigt werden konnte, war das Modell zunächst in Rom für einen anderen Mäzen, für den Kardinal Ippolito d'Este, geschaffen worden. Gerade der Witz und die Nonchalance in der koloristischen Behandlung der Pieridenszene lassen keinen Zweifel zu, daß es sich hier um ein autographes Werk Rossos handelt. – Bei dem aus Los Angeles entliehenen unvollendeten Gemälde, das die Madonna mit der hl. Anna, dem Johannesknaben und zwei Engeln zeigt (nr. 201; *Abb. 5*), ist die Datierung umstritten. Während man das Bild lange Zeit übereinstimmend der italienischen Periode Rossos zurechnete, sieht nun Sylvie Béguin, Eugène A. Carroll und S. J. Freedberg das Werk in Frankreich entstanden – nur deshalb wurde es auch in die Ausstellung aufgenommen. Man hat zunächst mit Recht darauf verwiesen, daß das Bewegungsmotiv des Christusknaben in der um 1515/16 entstandenen Heiligen Familie des Andrea del Sarto vorgeprägt ist, die sich heute im Louvre befindet und die vermutlich identisch ist mit jener von Vasari erwähnten "Nostra Donna bellissima", die Sarto im Auftrag von Händlern gemalt hat und die diese dann zum Vierfachen des dem Künstler bezahlten Preises an den französischen König weiterverkauften. Nichts spricht jedoch dagegen, daß Rosso dieses Bild oder eine zweite Fassung aus der Florentiner Werkstatt seines Lehrers kannte und nicht erst in Fontainebleau sah – auch die meisten Autoren der zwei Dutzend Kopien und Teilkopien, die Freedberg (Andrea del Sarto, 1963, Katalogbd. S. 59 ff.) zusammenstellte, müssen die Komposition in Italien und nicht in Frankreich studiert haben. Das Argument, daß Rosso außerdem das Kniemotiv der Marienfigur von Raffaels „Heiliger Familie Franz I“ übernommen habe, erscheint indessen völlig abwegig, da ein solches Motiv spätestens nach Raffaels „Familie mit dem Lamm“ (Madrid) und seiner „Madonna aus dem Hause Canigiani“ in der mittellitalienischen Malerei heimisch war. Was schließlich Anordnung und Haltung des schlafenden Johannesknaben betrifft, so ist hier schwerlich eine enge Beziehung zu Sartos Louvre-Caritas zu erkennen, eher noch zu der für Zanobi Bracci gemalten Heiligen Familie Sartos (vgl. Freedberg a. a. O., *Abb. 195*, Kat.-Nr. 69). Wesentlicher ist jedoch bei dem schlafenden Johannesknaben die ganz bewußte Anspielung auf Darstellungen des Leichnams Christi in Beweinungsszenen und hier im besonderen der Reflex der verlorengegangenen, aus dem Stich des A. Veneziano (*B. 40*) bekannten Pietà-Komposition Sartos von 1515/16 (*Abb. 6b*), die ihrerseits Anregungen von Dürers Dreifaltigkeit-Holzchnitt von 1511 verarbeitet. Nur aus diesem Bezug heraus ist die eigentümliche Wiedergabe der hochgeschobenen Schulterpartie bei schlaff herabhängendem Arm und des kraß nach hinten zurückgekippten Kopfes

zu erklären. In zeitlicher Nähe zu Sartos Pietà und zu der erwähnten, für Bracci gemalten Komposition ist Rossos Bild entstanden zu denken. Man sollte unbedingt an einer Datierung in die zweite Hälfte des zweiten Jahrzehnts, d. h. vor die Kreuzabnahme von Volterra, festhalten, wie sie auch früher – vor allem von der italienischen Forschung (Longhi, Baldini, San Miniati) – vorwiegend vertreten wurde. Engere Beziehungen bestehen einerseits zu der Pontormo zugeschriebenen Sacra Conversazione der Uffizien, andererseits zu Rossos ebenfalls kleinformatiger Komposition gleichen Themas aus S. Maria Nuova (Abb. 6a), wo der Christusknabe in Armhaltung und Mimik dem einen der beiden Engel im Los Angeles-Bild verwandt ist und wo vor allem in der Hieronymusfigur die Überspitzung der Typik und das Motiv des auf das Buch gestützten knöchigen Arms mit der dünnen Hand – beides dann den Ausdruck der hl. Anna bestimmend – vorbereitet sind. Mariens Mutter erscheint im Los Angeles-Bild zugleich als die den Erlösungstod Christi voraussagende Prophetin Anna, die wir von Bildern der „Darstellung im Tempel“ kennen. Marilyn Aronberg Lavin, die auf die Doppelbedeutung zuerst hinwies (The Art Bulletin 42, 1961, S. 319 – 26), konnte entscheidend zur Deutung dieser von einer „agitated, almost hysterical atmosphere“ bestimmten Szene beitragen, indem sie bei dem Motiv des schlafenden Giovannino die Hintergründe für die Allusion auf den Opfertod Christi sichtbar machte. Gerade gegenüber dem opulenten, sich verströmenden Pathos der ebenfalls in Paris gezeigten Pietà aus Ecouen (nr. 200) zeigt die Anna-Selbstdritt aus Los Angeles eine nervöse, hektische Dramatik, die in dieser Familienszene statt des Idyllischen die beklemmende Tragik des Passionsgeschehens anklingen läßt. Ein solches Bild entspricht der durch den Einfluß der Dürergraphik geprägten Stillage der Florentiner Malerei vor und um 1520, die auch Pontormos Certosa-Fresken hervorgebracht hat.

Von den ausgestellten zwölf autographen Zeichnungen Rossos entstammen fünf seiner vorfranzösischen Zeit. Besonders aufschlußreich war die Zusammenstellung der beiden Rötelzeichnungen von Nischenfiguren nackter antiker Gottheiten (Bacchus: nr. 202; der Pluto des Musée historique des tissus in Lyon erst 1970 durch J. F. Mégéné des Künstler zugeschrieben: nr. 204) mit der bekannten Mars-Venus-Szene des Louvre (nr. 204). Das Louvreblatt wird erst neuerdings für Rosso selbst in Anspruch genommen und überzeugend mit jener Komposition identifiziert, die – nach Vasaris Angaben – der Künstler in Venedig auf Aretinos Anregung hin entworfen hat. Daß sie auf die Vermählung Franz' I. mit der Schwester Karls V. und somit auf den dabei initiierten „Damenfrieden“ von Cambrai anspielt und daß Rosso das Blatt als eine Art Bewerbungsschreiben dem französischen König schickte, ist reine Hypothese. Vasari spricht nicht einmal von einer Allegorie, wie der Katalogtext vermuten läßt. – In den Entwürfen der Götterfiguren in Nischen, die in Rom als Vorlagen für eine insgesamt 20 Blätter umfassende Stichserie Caraglios entstanden, sieht Beguin mit Recht ein „intéressant témoignage du renouvellement artistique de Rosso à Rome, sous l'influence de Raphael et de Michel-Ange, préludent à son inspiration et à son style à Fontainebleau“. Gerade hier wird deutlich, wie bedauerlich es ist, daß die Veranstalter das Problem Fontainebleau so isoliert darstellen zu müssen glaubten. Wie leicht hätte

man durch Vorführung der Caraglio-Serie und der zweiten von Caraglio nach Entwürfen von Rosso und Perino del Vaga gestochenen Folge der „Götterliebschaften“, ferner der sechs Stiche Caraglios nach Rossos Kompositionen der Herkulestaten und der von Peruzzi entworfenen Raimondistiche der sieben Tugendenfiguren in Rundnischen ein wenig den Horizont abstecken können für eine angemessenere Bewertung des „style bellifontain“. Hier fehlte etwa das, was inzwischen die Ausstellung in Providence/Long Island gezeigt hat: „Drawings and Prints of the First Maniera, 1515 – 1535“ (22. 2. bis 25. 3. 1973). Auch die (nach Zerners aufwendiger Publikation) etwas übertrieben vollständig präsentierte Druckgraphik der „Première Ecole“ hätte dazu beitragen können, einige der Voraussetzungen für Rossos und Primaticcios Schaffen am Hofe Franz' I. anschaulich zu machen. Man hätte dazu nur jene große Gruppe von Blättern verschiedener Stecher (Fantuzzi, Meister L. D., Jean Mignon) aus dem gezeigten Bestand heraussondern müssen, die Kompositionen Parmigianinos, verschiedene Mantuaner Fresken des Giulio Romano und seiner Helfer oder auch ältere Stiche des Agostino Veneziano oder des Marcanton wiedergeben. Den Gesamteindruck dessen, was unter Franz I. in Fontainebleau geschaffen wurde, verunklärten diese Blätter ohnedies nur, solange sie zwischen den Stichwiedergaben der Dekorationen der „Galerie Francois Ier“ und der anderen von Rosso oder nach Entwürfen Primaticcios ausgestalteten Räume hingen. Eine solche dann noch durch Originalentwürfe für den Palazzo del Te, durch Zeichnungen des Perino del Vaga und einzelne (auch druckgraphische) Blätter oder sogar Gemälde Parmigianinos ohne allzu große Schwierigkeiten zu ergänzende Abteilung hätte man sich am Anfang der Ausstellung gewünscht. Bei diesen und ähnlichen Versäumnissen fragt man sich unwillkürlich, ob hier möglicherweise ein Zusammenhang besteht mit der auffälligen Tatsache, daß die Veranstalter weder zur Mitarbeit bei der Vorbereitung der Ausstellung noch zu dem Fontainebleau-Kolloquium einen italienischen Kollegen zu gewinnen wußten.

Dementsprechend war auch der Anteil an italienischen Leihgaben verblüffend gering (zehn von insgesamt 705 Exponaten). Wie sehr vermißte man etwa – zum Vergleich mit Rossos französischen Kompositionen – sein Uffizienbild „Moses' Verteidigung der Töchter Jethros“. Bei der zuerst von Popham Rosso zugewiesenen Aktstudie eines sitzenden Mannes aus dem Britischen Museum (nr. 206) hätte die Gegenüberstellung mit der Uffizienstudie zur Sebastiansfigur der Pala Dei aufgrund der Verwandtschaft von Technik und Typik (plattgedrücktes Profil mit großen, etwas dümmlich himmelnden Augen) die frühe Entstehung des Londoner Blattes erweisen können. In den Uffizien befindet sich auch eine Studie nach einem in fast gleichem Sitzmotiv angeordneten, aber von der genau entgegengesetzten Seite gezeichneten Männerakt (Die Uffizienblätter abgebildet bei Paola Barocchi. *Il Rosso fiorentino*, 1950, Abb. 167 u. 163).

Die im ersten Geschob sich anschließende Raumfolge war Primaticcio und seinem Einfluß gewidmet. Von der vorfranzösischen Zeit des Künstlers, auch von seinen Stuckarbeiten im Palazzo del Te, wissen wir reichlich wenig. Daß ihn Giulio Romano als gefürchteten Rivalen von Mantua „weglobte“, als er ihn Franz' I. empfahl, ist ein etwas törichtes Ammenmärchen, das gerade aus der französischen Primaticcioliteratur

offenbar nicht auszumerzen ist (vgl. Kat. S. 130). Man unterschätzt dabei doch Giulios künstlerischen Rang und seine besondere Position als der mit allen Freiheiten und Rechten ausgestattete Hausarchitekt des Federigo Gonzaga (und ignoriert auch allzu sehr die Daten der Ausstattungsgeschichte des Palazzo del Te). – Außer dem im Grand Palais gezeigten, in der Komposition noch stark parmigianesken Bild der Heiligen Familie aus der Eremitage, bei dem das raffinierte Gegeneinanderabsetzen der vorwiegend kühlen, lokalfarbig behandelten Gewandtöne an die Wirkung einer Pietre dure-Arbeit denken läßt, hat sich kein Gemälde erhalten, das in der Detailausführung dem Vergleich mit den eigenhändigen Zeichnungen Primaticcios standhält. Ob man für den Architekturb Hintergrund der Leningrader Tafel Vignolas Aufenthalt in Fontainebleau bemühen muß (und damit zu einer Datierung 1541/43 kommt) oder ob man hier nicht eher an die „römischen“ Architekturen in zahlreichen Gemälden und Zeichnungen Parmigianinos denken soll, bleibt zu fragen. Von den in der Ausstellung sonst direkt mit Primaticcio in Zusammenhang gebrachten Gemälden muß die Odysseus-Penelope-Darstellung aus Toledo/Ohio (*Abb. 7*) schon wegen der mannigfachen Fehler bzw. Mißverständnisse in der Lichtführung und in der räumlichen Zuordnung der beiden Figuren (vgl. den gewaltsam herbeigeführten Kontakt von Odysseushand und Penelopekopf) aus dem eigenhändigen Werk ausscheiden. – Unsere Vorstellung von Primaticcios Rang und Eigenart beruht ausschließlich auf seinem reichen zeichnerischen Oeuvre. Dementsprechend hat man im Grand Palais auch eine recht stattliche Anzahl seiner Blätter gezeigt. Von den ausgestellten 42 Zeichnungen stammten etwa zwei Drittel allein aus dem Cabinet des Dessins des Louvre. Die Louvrestände an Primaticcioblättern sind indessen noch umfangreicher; so konnten etwa von den zehn herrlichen, in Feinheit und technischem Raffinement teilweise schon auf Tiepolos Zeichenkunst vorausweisenden Entwürfen für die Musefiguren in den Arkadenzwickeln der „Galerie Basse“ nur zwei gezeigt werden (nr. 147 u. 148). Von der diese Zwickelbilder reproduzierenden Stichserie des Meisters L. D. war die Erato (nr. 376) ausgestellt. Die Pariser Blätter wurden ergänzt durch eine Auswahl wichtiger Stücke aus verschiedenen europäischen und amerikanischen Kabinetten und Privatsammlungen. So sah man aus der New Yorker Sammlung der Familie Ian Woodner das von Sylvie Béguin neuentdeckte Blatt mit dem Entwurf zu der quovalen Komposition: Jupiter entsendet drei Göttinnen zum Urteil des Paris (nr. 153), die bisher nur aus Fantuzzis Stich von 1543 (nr. 319) bekannt war und die wahrscheinlich den Raum im Obergeschoß der Porte Dorée schmückte. Fantuzzis Stich überliefert auch das zugehörige Rahmenensemble mit flankierenden Statuennischen und figurenreichen Arrangements mit Rollwerkformen und Fruchtgirlanden. Im Portikus der Porte Dorée war die Szene gemalt: Herkules wird von Omphale als Frau verkleidet. Primaticcios Entwurf dazu, der sich im Kompositionsstil eng an Parmigianino anschließt, war aus der Albertina entliehen worden (nr. 146). Von Entwürfen zur „Salle de Bal“ sah man unter anderem das Windsorblatt mit einer frühen Fassung zu dem Bild: Discordia beim Hochzeitsmahl von Thetis und Peleus; außerdem die Albertinaentwürfe für die Konzertszene in der rechten Hälfte der Tribünenlunette (nr. 165) und für die

Darstellung der Diana auf dem Drachenzug an der Kaminwand. Ebenfalls für die „Salle de Bal“ entwarf Primaticcio die Szene: Venus und Adonis mit dem schlafenden Cupido (nr. 169); auffällig hier der „hellenistisch-pathetische“ Adoniskopf). Das Motiv des Cupido ist vorgeprägt in der Szene: Alexander und Campaspe im Atelier des Apelles, die Primaticcio für das Zimmer der Duchesse d'Etampes malte. Den sehr sorgfältigen, minutiösen Entwurf, der sich in Chatsworth erhalten hat, vermißte man in Paris, ebenfalls die ganz zarte Chatsworth-Zeichnung der „Kindheit des Merkur“. Mit letzterer verbinden sich in Stil und Technik sowohl der als Neuerwerbung des Louvre vorgeführte Entwurf für die hochovale Darstellung der thronenden Gottesmutter mit den drei Erzengeln (nr. 159) als auch der Deckenbildentwurf mit dem Tierkreiszeichen Stier und den Sitzfiguren der Venus und der drei Parzen (nr. 177; für das vierte Kompartiment der Decke der „Galerie d'Ulysse“). Die Weißhöhung wirkt in diesen Blättern wie aufgedudelt, da sie hauchdünn ist und man nirgends den Duktus des Farbauftrags erkennt. Der für ein anderes Bild der gleichen Decke bestimmte Entwurf mit der zentralen Erdkugel, den ganz in Untersicht gegebenen Wagen Dianas und Apolls und zwei ebenfalls stark verkürzten Göttergruppen (nr. 176) muß von der Technik her – nicht nur wegen der Anlehnung an Decken des Palazzo del Te – sehr viel früher angesetzt werden. Zu den schönsten und gerade in der tiepolesken Technik verblüffendsten Zeichnungen Primaticcios gehören die Modellstudie zu einer männlichen Sitzfigur im Louvre (nr. 152), das Bacchus-Thetisblatt des Britischen Museums (nr. 166) und der jetzt erstmals gezeigte Entwurf für die Paulusfigur (nr. 158) der in Email gearbeiteten Apostelserie, von der die im Musée des Beaux-Arts in Chartres erhaltenen Stücke ebenfalls ausgestellt waren (nr. 627 – 632). Neben den genannten (und noch weiteren) Entwürfen für die Deckenszenen der Galerie d'Ulysse sah man auch Primaticcios Zeichnungen zu den Wandbildern der Galerie mit Szenen aus der Odyssee (nr. 171 – 173); dazu hatte man Stiche von Chartier (nr. 286), Philippe Galle (nr. 342), Ghisi (nr. 346, 347), Garnier (nr. 343), E. Delaune (nr. 293) und Van Thulden (nr. 428 – 430) geordnet, die verschiedene Bildkompositionen aus diesem so aufwendigen Dekorationsprogramm der Galerie überliefern (mitunter waren in der Galerie sogar Themen aus der „Salle de Bal“ wiederholt). Zwei Tafeln aus dem „Livre de Grottesques“ von Androuet Du Cerceau (nr. 299 u. 300) zeigen das in der Art der antikisierenden Grotteskendecken der Raffaelschule angelegte feinteilige Gesamtsystem der Galeriedecke mit den darin verteilten, z. T. sehr kleinformatigen Bildfeldern der Figurenszenen Primaticcios. Natürlich durften in diesem Zusammenhang auch nicht die bekannten Rubensskizzen nach den Odyssee-Szenen der Galerie fehlen; von den insgesamt sechs bekannten Blättern waren die beiden aus dem Rijksmuseum in Amsterdam (nr. 215 u. 216) und das des Louvre (nr. 217) ausgestellt. Außerdem sah man das Louvreblatt mit dem Raub der Helena, in dem Rubens wahrscheinlich eine Komposition Primaticcios aus dem „Chambre du Roi“ wiedergibt.

Eine Auswahl von Werken von Dominique Florentin und Jean Goujon, ferner die mit Jacquo Ponce in Verbindung gebrachte Kleinbronze der „Dornauszieherin“ aus dem Victoria and Albert Museum (nr. 600; *Abb. 8a*), Ponce's großartiges Grabmals-

relief für Blondel de Rocquencourt (nr. 551) und die beiden – versuchsweise Germain Pilon zugeschriebenen – Tugendenfiguren aus Cleveland (nr. 541 u. 542; *Abb. 8b*, für Pilon wohl doch zu kleinmeisterlich-penibel, von einer etwas sterilen Anmut) sollen Primiticcios Ausstrahlung auf die französische Skulptur anschaulich machen. Gerade auf dem Gebiete der Plastik kann man sich heute kaum noch ein rechtes Bild davon machen, wie zahlreich und vielfältig die Möglichkeiten der Anregung und Auseinandersetzung waren, die sowohl die Stücke aus der Sammlung Franz' I. als auch die für ihn am Hofe selbst geschaffenen Werke bieten konnten. Von beiden Gruppen ist sehr viel verschollen oder verloren gegangen – angefangen von der überlebensgroßen marmornen Herkulesstatue Michelangelos über Bandinellis jugendlichen Merkur bis zu Rusticis Modell für das Reiterstandbild des Königs oder zu Cellinis zwölf Leuchterfiguren antiker Gottheiten. Zu der auffällig klassisch-strengen Junofigur Cellinis, die fast wie der Archetypus all der betont imposanten allegorischen Heroinnenfiguren bis hin zur New Yorker Freiheitsstatue oder zur Münchner Bavaria wirkt, hat sich eine eigenhändige Studie des Künstlers im Louvre erhalten (nr. 50), die uns eine schwache Vorstellung vom Stil dieses Figurenzyklus gibt. Von Cellinis Bronze-Victorien, die wie beim Titusbogen als Zwickelreliefs die Porte Dorée schmückten, existieren nur noch Gipsabgüsse (nr. 510 u. 511), die man innerhalb des dekorativen Arrangements des „Vestibüls“ der Ausstellung aufgehängt hatte. Dort standen übrigens auch drei der ursprünglich zehn Bronzekopien nach antiken Statuen, für die auf Geheiß des Königs in den frühen 40er Jahren in Rom unter Vignolas Aufsicht die Gipsabgüsse genommen worden waren (nr. 498 – 500). Nachdem Cellinis Salzfaß nicht gezeigt wurde und nachdem auch sein berühmtes Bronzerelief der „Nympe von Fontainebleau“ von der Porte Dorée im Louvre verblieben war, mußte dieser Künstler (der vom französischen König immerhin ein ebenso hohes Jahresgehalt wie vordem Leonardo erhalten hat) allzusehr als Randfigur innerhalb des Kunstbetriebs von Fontainebleau erscheinen. Daß man die Hauptwerke italienischer Kunst aus dem königlichen Besitz, d. h. vor allem die Gemälde von Leonardo, Sarto, Perugino, Raphael, Tizian, Sebastiano del Piombo Savoldo und Giulio Romano im Louvre als „La collection de Francois Ier“ in einer Sonderausstellung zeigte – was den Eindruck erwecken konnte, daß diese Stücke seinerzeit einen völlig anderen Stellenwert besessen haben als die an Ort und Stelle geschaffenen Werke Rossos, Cellinis, Rusticis und der anderen –, wirkte sich überhaupt sehr ungünstig für den Gesamteffekt der Dokumentation im Grand Palais aus. Dies bei der Skulptur umso mehr, als eben der wichtige Komplex des plastischen Schmuckes der „Galerie Francois Ier“ und der anderen frühen Dekorationsensembles des Schlosses nicht gegenwärtig war. Während Tribolos „Natura“-Statue immerhin in der Sonderschau des Louvre zu sehen war, wurde der so qualitätsvolle, von Wilhelm R. Valentiner (*Studies in the history of Art dedicated to William Suida*, 1959, S. 205 ff.) versuchsweise Rustici zugeschriebene Bronzeapoll des Louvre, der zweifellos zu den für Franz I. geschaffenen Werken gehört, gar nicht vorgeführt. Es ist überhaupt unverständlich, warum der quellenmäßig bezeugte fünfundzwanzigjährige Aufenthalt Rusticis in Frankreich so gänzlich mit Stillschweigen übergangen

wird. Rustici, dessen Schüler Lorenzo Naldini als Stukkateur an der Ausschmückung der „Galerie Francois Ier“ beteiligt war, sollte vor allem dann in die Betrachtung einbezogen werden, wenn die Autorschaft monumentaler Bronzewecke diskutiert wird. Dies gilt insbesondere für die Liegefigur vom Grabmal des Albert Pie de Savoie (nr. 552), die Maurice Roy wenig überzeugend Rosso zuzuweisen versuchte.

Auch für die Bildhauerarbeiten des Pierre Bontemps, des Pierre Berton, des Pierre Marchand und vor allem des Germain Pilon, die zusammen mit Beispielen der Glasmalerei in der der „Art religieux“ gewidmeten Rotunde der ersten Etage gezeigt wurden, fehlte es an Vergleichsmöglichkeiten, da man die vorausgehenden wichtigen Werke von Antoine und Jean I Juste wie z. B. die Apostel aus der Schloßkapelle von Gaillon oder die Figuren vom Grabmal Ludwigs XII. und seiner Gemahlin im Grand Palais nicht vorführen konnte. Vom Grabmal Franz' I. sah man immerhin den von Michelangelo Brügger Madonna angeregten Genienputto (nr. 529). Die 1556 von Pierre Bontemps geschaffene Urne für das Herz Franz' I. (nr. 508) zeigt die für die klassizistischen Tendenzen unter Heinrich II. typische Reduktion der plastischen Werte; das Graphisch-Dekorative tritt in den Vordergrund. Wie aus einem für die verschiedensten Zwecke verwendbaren Musterbuch scheinen hier die Motive in ganz flachem Relief auf die Außenflächen des wenig artikulierten Gefäßes und des Sockels übertragen, ohne daß irgendein Spannungsverhältnis zwischen den Dekorationselementen und den kubischen Formen entsteht. Dieser betont zurückhaltende, kühle, dabei allerdings ziemlich trockene Stil ist offenbar die Reaktion auf die aggressive Vehemenz und Dynamik der Formensprache Rossos. In Goujons Emporenreliefs aus Saint-Germain-l'Auxerrois (nr. 520 - 524) findet man immerhin Reflexe des Figurenstils Rossos. Die gleichzeitige Auseinandersetzung mit Parmigianinographik im Beweinungsrelief (nr. 520) macht jedoch erkennbar, daß bei Bildhauern vom Range Goujon's oder Pilon's die Orientierung am italienischen Cinquecento unmittelbarer und auf breiterer Basis erfolgt und nicht primär oder ausschließlich über Fontainebleau. Dies wird deutlicher werden, wenn wir einmal mehr über die Frühzeit dieser Künstler und über die verschiedenen Möglichkeiten ihrer Kontaktnahme mit der italienischen Skulptur in Erfahrung bringen.

Der besonderen Wertschätzung, die man in Frankreich gerade auch im 16. und 17. Jahrhundert den Tapisserien entgegenbrachte, suchte man im Grand Palais durch ein Riesenaufgebot an Exponaten Rechnung zu tragen. Die meisten Stücke, vor allem die allein fünfzehnteilige Artemis-Serie, die Heinrich IV. anfertigen ließ, waren allerdings kaum geeignet, die besondere Prägekraft des „style bellifontain“ unter Beweis zu stellen. Der ein halbes Jahrhundert früher entstandene Groteskentepich des Musée des Arts décoratifs in Paris (nr. 452) zeigt Motive niederländischer Provenienz: Kröten, Frösche, Phantasieinsekten und andere Monsterwesen, wie man sie auch von Gemälden Boschs kennt. - Die breitere Darbietung der Tapisserieserien beeinträchtigte mitunter auch die Wirkung der ausgestellten Gemälde. Vor allem den so wichtigen und qualitativ herausragenden Komplex der Bilder des Nicolò dell'Abate störte die unruhige Buntheit der unmittelbar dahinter aufgehängten Tapisserien. Die Auswahl der

Gemälde und Zeichnungen des Nicolò entsprach im wesentlichen der für die Bologneser Ausstellung von 1969 getroffenen; den Bologneser Katalog hatte seinerzeit auch Sylvie Béguin bearbeitet. Neu dazugekommen war die *Detroit*er Venus- und Amor-Darstellung und das in der Lichtstimmung faszinierende Louvre-Bild der „Auf-findung Moses“ (nr. 3; *Abb. 6a*). Die Zuordnung des aus Privatbesitz beigesteuerten Bildes „Der am Tod des Adonis schuldige Eber wird der Venus gebracht“ (nr. 4) kann eigentlich nur den Zweck verfolgt haben, dieses Werk endgültig aus dem eigenhändigen Oeuvre des Meisters zu verbannen.

In der Datierung und Zuschreibung noch völlig umstritten ist das bekannte Louvre-Bild der „Diana auf der Jagd“ (nr. 234; *Abb. 6b*). Vermutlich gibt es eine quellenmäßig für Anet bezeugte, aber nicht mehr erhaltene Darstellung dieses Themas wieder. Auffällig ist die flächenbetonte Anordnung der schreitenden Göttin und des springenden Hundes zu ihren Füßen (in seiner Silhouettenwirkung und in der streng bildparallel geführten Bewegung erinnert das Tier an den Hund in Dürers „Ritter, Tod und Teufel“). Die Ausführung des Louvre-Bildes, die breit hingestrichenen Kontur-„pentimenti“ an Knien und Waden der Diana, der Farbauftrag beim Baumschlag der dunklen Waldfolie im Hintergrund, aber auch Besonderheiten des Kolorits wie die mehr oder weniger durchleuchtende dottergelbe Untermalung der blonden Haare, das bläuliche Weiß der Augäpfel u. a. würde man, wenn die altertümliche Komposition nicht wäre, eher von einem Maler des Rubenskreises erwarten. Obwohl die Behandlung des Inkarnats offenbar die emailhafte Wirkung des Vorbildes nachzuahmen versucht, macht sich doch stellenweise, z. B. in der Wiedergabe der muskulösen Rückenpartie, eine andere Auffassung von Körpermodellierung und von malerischen Oberflächeneffekten bemerkbar.

Für den Spezialforscher von unschätzbarem Wert war zweifellos die mit 16 Exponaten bisher vollständigste Zusammenstellung der Werke Antoine Caron's. Wenn die Bilder und Zeichnungen dieses unter Karl IX. und Heinrich III. hochgeschätzten Festarrangeurs, Allegorien- und Historienmalers repräsentativ sind für Auffassung und Geschmack der Hofkunst dieser Zeit, dann läßt sich allerdings kaum noch ein größerer Gegensatz zum „style bellifontain“ Rosso'scher Prägung vorstellen. – Ähnliches gilt für die meisten in der letzten Sektion gezeigten Werke der „Seconde École“, auf die hier aus Platzmangel nicht mehr eingegangen werden kann.

Nicht genug zu rühmen war die scheinbar mühelose Bewältigung der ungeheuren technischen Schwierigkeiten dieser gigantischen Ausstellung. Nirgends störte ein Zuviel an Aufwand oder ein zu lauter Effekt im Arrangement und in der Farbwahl der Wandbespannungen. Nicht sehr bewährt haben sich allerdings die an Stahlseilen frei in den Raum gehängten Zwischenwände. Da sie sich bei der ziemlich starken Publikumsdichte immer etwas bewegten, mußte der Betrachter notgedrungen die leichte Pendelbewegung mit dem Kopf nachvollziehen, wollte er die beidseitig an den Wänden befestigten graphischen Blätter in den Details genauer studieren.

Der Katalog wird dank der Sorgfalt und des großen Arbeitsaufwandes der für die einzelnen Abteilungen zuständigen Autoren und dank der guten Register für lange

Zeit ein unentbehrliches Nachschlagewerk bleiben. Für den Ausstellungsbesucher konnte er jedoch kaum die mangelnde Selbstvidenz der Dokumentationsabsichten wettmachen, d. h. auch der Katalog begnügt sich damit, die zusammengetragenen Objekte vorzustellen und die Forschungslage zu dem einzelnen Stück zu referieren. Wie gerade die Einleitungstexte deutlich machen, hat die Aufarbeitung des Materials bei der Vorbereitung der Ausstellung offenbar nicht zu neuen Reflexionen über das Gesamtproblem der „Schule“ oder der „Schulen“ von Fontainebleau geführt. Dies und vielleicht auch die etwas konfuse Gliederung des Kataloges gehen größtenteils zu Lasten der Fülle und Verschiedenartigkeit der Objekte. Für den späteren Gebrauch des Kataloges mag es zwar nützlich sein, daß man das Material streng nach den in der Museumspraxis üblichen Gattungsunterscheidungen aufzugliedern versuchte und dann innerhalb der Gattungen die Künstler in alphabetischer Reihung abhandelte, so daß die Abfolge der Exponate in keiner Weise den Katalognummern entsprechen konnte, doch blieben sowohl das Unterteilungssystem als auch die innere Disposition der sich ergebenden Abschnitte unbefriedigend, da hier weder von Konsequenz noch von einer sinnvollen Inkonzsequenz gesprochen werden kann. Wohl mit Rücksicht auf die Gruppierung besonders wichtiger Exponate wie der Werke Rossos, Primaticcios und des Nicolò dell' Abate hat man „Peintures et dessins“ im Katalog zusammengekommen, wodurch nun allerdings Du Cerceau's Architekturzeichnungen und die Skulpturenentwürfe Cellinis ganz zwischen die Malerei rutschen und im Plastikkapitel bei Cellini gerade noch die Gipsabgüsse seiner Victoiren ihren Platz behaupten. Die Druckgraphik ist gesondert behandelt, wobei man in Kauf nehmen muß, daß bei eilichen Bildhauern und Malern das Oeuvre aufgesplittert wird. Im Plastikkapitel, das seltensamerweise ziemlich am Ende des Kataloges nach den „Manuscrits illustrés“, nach den „Gravures“, den „Tapisseries“ und der Glasmalerei angeordnet ist, muß man notgedrungen auf die biographischen Angaben zu den Künstlern verzichten, die schon bei den Zeichnungen (wie Cellini) oder bei der Druckgraphik (wie bei Florentin oder Jean Cousin le Fils) vorgestellt sind. Da man Kleinbronzen nicht unter den „Sculptures“ aufführt, sondern in dem letzten, die „Objets d'art“ zusammenfassenden Katalogabschnitt, und zwar erst nach den Unterabschnitten „Armes“, „Bois“ und „Broderies“ zusammen mit den Plaketten und Medaillen, ist die Dornauszieherin aus dem Victoria and Albert Museum dort und nicht im Plastikkapitel als Attribution unter „Jacquie Ponce“ zu finden. Besondere Schwierigkeiten mußte es von vornherein machen, die *reproduzierenden* Werke des 17. und 18. Jahrhunderts innerhalb der gewählten Katalogdisposition unterzubringen. Im Malerei- und Zeichnungskapitel sind die Künstler des 16. und 17. Jahrhunderts (also auch Rubens) gemeinsam in alphabetischer Folge zusammengestellt; Percier's Aquarell nach der Emporenwand der „Salle de Bal“ (nr. 272) hat man indessen in der Sektion „Manuscrits illustrés“ untergebracht, wo sonst nur Dumontier's Pergamentminiatur des „Cartulaire de Saint Maclou“ (nr. 270) und die dem gleichen Künstler nahestehenden Illustrationen in den „Chants Royaux“ der Bibliothèque Nationale (nr. 271) aufgeführt sind und wo man eigentlich auch die vier Gouachen eines unbekanntes Künstlers, die ursprünglich eine „Holometrie“-Ab-

handlung illustriert haben müssen (nr. 259 – 263), erwartet hätte, die stattdessen unter den anonymen Zeichnungen erscheinen. Diese und die anonymen Gemälde sind am Ende der Sektion „Peintures et dessins“ zusammengestellt, wobei allerdings der Maitre de Flore als Sammelbegriff für eine Reihe von Bildern, „loin de former un groupe cohérent“ (Kat. S. 119), unter den bekannten Künstlern vorne auftaucht. Unter den anonymen Zeichnungen rangieren auch die Entwürfe zu Zierrüstungen, die man lieber im Zusammenhang der „Armes“ bei den ausgeführten Rüstungen behandelt gesehen hätte. Im Gegensatz zum Malerei- und Zeichnungskapitel sind die Bildhauer nach erster und zweiter „École“ getrennt aufgeführt. Hier wurden seltsamerweise die anonymen Werke auch nicht am Ende, sondern jeweils am Anfang der beiden Unterabschnitte angeordnet. – Der Katalogpreis war mit 80 F sehr hoch. Etwas befremdlich ist es, daß die inzwischen erschienene zweite Auflage zu einem erheblich reduzierten Preis ausgeliefert wird, der Ausstellungsbesucher demnach schlechter gestellt war als die jetzt über den Buchhandel beziehenden Interessenten.

Die Ausstellung im Grand Palais ließ die Problematik um die Bedeutung und den Gültigkeitsbereich des Begriffs „École de Fontainebleau“ überdeutlich hervortreten. Ist dieser Begriff, dem man im Laufe der Zeit immer mehr stilgeschichtliche und auch kulturhistorische Relevanz zugemutet hat, bis er nun heute fast zu einer Angelegenheit des Nationalprestiges geworden ist, überhaupt noch sinnvoll und brauchbar? Bei Bartsch hatte er zunächst doch wohl nur die Aufgabe gehabt, als eine Art Verabredungswort das Vorsortieren anonymen oder noch anonymen Druckgraphik zu erleichtern – so wie heute noch in den Graphikkabinetten unidentifizierte Blätter unter Behelfsbezeichnungen wie „römische Schule“, „bolognesisch“ etc. gruppiert und aufbewahrt werden. Sicher haben zu der Aufwertung und Ausweitung des Begriffes die terminologischen Schwierigkeiten beigetragen, in die sich die Cinquecentoforschung in den letzten Jahrzehnten verstrickt hat, als man Hochrenaissance mit „Klassischer Kunst“ gleichsetzte und für die nicht-klassischen Werke mit Begriffen wie „antiklassisch“ und „manieristisch“ zu operieren begann. Mit Bezeichnungen wie „École de Fontainebleau“ oder „style bellifontain“ für die französische Kunst des 16. Jahrhunderts umgeht man immerhin zunächst einmal diese stilbegriffliche Hürde. Doch welche Bedeutung kann den wohlklingenden Namen heute nun tatsächlich eingeräumt werden, nachdem man sie inzwischen für die Gesamterscheinung dessen verwendet, was unter den französischen Königen von Franz' I. bis zu Heinrich IV. Künstler sehr verschiedener Herkunft in Fontainebleau selbst, aber auch in Paris oder in den Schlössern von Ancy-le-Franc, Anet, Boulogne, Écouen, Gaillon, Oiron, Richelieu, Saint-Germain-en-Laye und Vincennes geschaffen haben? Ist mit dem Begriff der „Schule“ oder der „Schulen“ ein programmatischer Grundton, eine einheitliche Zielsetzung angesprochen wie z. B. mit dem Namen „Schule von Barbizon“? Oder besaß die „École de Fontainebleau“ eine Art permanenter Akademiefunktion als ein Kunstzentrum, an dem fremde, vorwiegend italienische Künstler ihre französischen Kollegen mit den Errungenschaften und Leistungen der Renaissance vertraut machten? Sind die Werke von Rosso und François Clouet, von Caron und Fréminet tatsächlich so

verwandt, daß man hier von einer Art Stillhomogenität und -kontinuität sprechen kann? Sind die französischen Gemälde des Nicolò dell' Abate so deutlich von dem „style bellifontain“ geprägt, daß man sie jederzeit eindeutig von einen italienischen unterscheiden kann? Ist die Stilevidenz so groß, daß es gerade bei der Druckgraphik nie zum Problem werden kann, ob die Blätter nun italienische oder französische Bilder, Kompositionen des Giulio Romano oder des Primaticcio, des Parmigianino oder des Nicolò dell' Abate reproduzieren? Verwechselt man oft nicht Stil mit bevorzugter Themenwahl, wenn man die Gemeinsamkeiten der Werke der „École“ hervorhebt? Gibt es einen hohen Grad von Homogenität im Figurenstil oder sind die Ähnlichkeiten nicht meist nur ganz äußerlich durch parmigianeske Anklänge und den „aktuellen“ (nach dem Geschmack des jeweiligen Herrschers sich regulierenden) Idealtypus weiblicher Schönheit bestimmt?

Unbestritten bleibt die außergewöhnliche Bedeutung, die die Kunsttätigkeit am Hofe des „italomanen“ Franz I. und seiner Nachfolger für die Invasion und das dann langanhaltende Einfließen der Renaissanceformen und der humanistischen Thematik in Frankreich und seinen Nachbarländern gewonnen hat. Die Konzeption eines neuen, in der Durchdringung von Malerei, figürlicher Plastik und Ornament alle italienischen Vorformen weit zurücklassenden Dekorationsstils ist zunächst zweifellos die persönliche Leistung Rossos. Es ist diese in den Stuckfiguren und -ornamenten stark von der Wand sich abhebende, in den Kartuschen und Rahmenelementen erstmals mit Rollwerkmotiven operierende Dekoration der Galerie Franz' I., die als der eigentliche „style bellifontain“ durch die Druckgraphik der in Fontainebleau und in Paris tätigen Stecher, durch Du Cerceau's „Petits Cartouches“ und später dann durch die Ornamentstichwerke des Cornelis Floris und die Buchillustrationen des letzten Jahrhundertdrittels in ganz Europa Verbreitung fand. Wichtige Voraussetzungen für ihre Entstehung hat B. Thomas in der ergebnisreichen Auswertung des Münchner Entwurfsmaterials zu den Zierrüstungen Franz' I. und Heinrichs II. (in: Jb. d. Kunsthist. Slgn. in Wien, 55/1959, 56/1960, 58/1962 u. 61/1965) aufzuzeigen vermocht, indem er auf die offenbar primäre Verwendung der „les cuirs“ genannten Rollwerkformen beim Schmuck der Leder- und Metallarbeiten der Prunkharnische (cuirasse), Waffen und Pferdeausrüstungen hinwies. Unsere heutige Einstufung dieser Werke unter das Kunstgewerbe, unter die „Objets d'art“, läßt allzu leicht vergessen, welche zentrale Rolle diese Mittel der persönlichen Repräsentanz für die Fürsten innerhalb der Produktion ihrer Hofkunst spielten. Und demzufolge kann bei einem so hervorragenden Entwerfer, wie es Étienne Delaune gerade auf dem Gebiet der Plattnerkunst gewesen ist, der Einfluß auf den Ornamentstil in Fontainebleau nicht hoch genug eingeschätzt werden. Leider war dieser ganze Bereich im Grand Palais nicht angemessen zur Geltung gebracht worden, zumal von dem Material der Münchner Graphischen Sammlung nur ein Bruchteil gezeigt wurde (nr. 252 – 258). Vermutlich hat Rosso selbst – ähnlich wie Leonardo und Giulio Romano – nicht nur Masken und Kostüme für die Hoffeste, sondern auch Zierrüstungen entworfen. Gerade für die Genese der

Rollwerkornamentik und ihr Eindringen in den Dekorationsstil der Galerie Franz I. sind hier noch wichtige Zusammenhänge zu klären.

Ähnliches gilt auch für die der Galerieausschmückung zugrundeliegende thematische Disposition und zunächst schon für die besondere Ausprägung dieses panegyrischen Programms, in dem sich Politisches und Mythologisches so eng durchdringen. In den Dekorationen italienischer Festräume (etwa in der Farnesina oder im Palazzo del Te) wird man kaum etwas Vergleichbares finden. Grundlegend für die neuartige Gesamtkonzeption scheint vielmehr die Tatsache, daß hier erstmals Tendenzen und Möglichkeiten der Inanspruchnahme des mythologischen Repertoires für Allusionen, Allegorien und Embleme zur Glorifizierung der Herrschertaten und -tugenden übernommen werden, wie sie bis dahin im Bereich des Festwesens, der sog. Gelegenheitskunst, sich entwickelt hatten. Man denke etwa an die quellenmäßig bezeugten Triumphbögen, die Rosso 1512 in Florenz für den Einzug von Papst Leo X. und 1540 in Fontainebleau für den Empfang von Kaiser Karl V. entworfen hat. Oder man vergegenwärtige sich die Rolle, die Leonardo bei den Inszenierungen der Theateraufführungen, Galaturniere und Maskeraden am Hofe des Ludovico il Moro in Mailand spielte, nicht zuletzt auch bei den Festlichkeiten, die dieser für Ludwig XII. gab. Die großen Meriten auf diesem Gebiet waren zweifellos für Leonardos Berufung nach Amboise mitbestimmend (es sei hier nur an die Hoffestlichkeiten am 19. Juni 1518 in Cloux erinnert, in deren Verlauf Bellinzonas Schäferspiel „Il Paradiso“ in Leonardos Mailänder Inszenierung von 1490 wiederaufgeführt wurde). Zusammenhänge dieser Art anzudeuten, lag aber wohl außerhalb der Möglichkeiten der Pariser Ausstellung. Im übrigen tritt diese der Ikonologie der höfischen Feste entlehnte Form und Systematik der thematischen Bezüge in solcher Prägnanz nur unter Franz I. hervor. Schon Heinrich II. und seine Ratgeber tendierten offenbar zu weniger kompliziert strukturierten und auch in den Allusionen eindeutigeren Programmen, wie sie aus dem römischen Cinquecento oder vom Palazzo del Te her bekannt waren. Auch der Dekorationsstil verliert unter der Ägide Primaticcios – schon durch das starke Zurückdrängen der Stuckplastik und -ornamentik – seine Exuberanz und seinen Kontrastreichtum im Zusammenwirken der verschiedenen Gattungen und Techniken, er wird gefälliger und harmloser in der Formensprache und büßt zugleich die Vehemenz in den Figurenbewegungen und in der antithetischen Typisierung ein. Dieser Wandel muß zusammen gesehen werden mit den klassizistischen Tendenzen, die im Kunstschaffen unter Heinrich II. erkennbar werden. Art und Ausmaß dieser Schwankungen und Neuorientierungen, die in Fontainebleau zwischen „Galerie Francois Ier“ einerseits und „Salle de Bal“ und „Galerie d'Ullyse“ andererseits überdeutlich hervortreten, sollten klar erkannt und berücksichtigt werden, wenn man sich die Frage vorlegt, wo überhaupt die durchgängigen Strukturen und unveränderlichen Komponenten dieses allgegenwärtigen und allumfassenden „style bellifontain“ zu suchen sind. Wann aber nimmt dieser Stil sein typisch nationales Gepräge an, von dem die französische Forschung neuerdings – in Abweichung etwa zu Dimier's Auffassung – so gerne spricht? Was damit möglicherweise gemeint sein kann (gerade das französische Presseecho auf die

Ausstellung legt diesen Verdacht nahe), verriet das wirkungsvolle Arrangement in der Erdgeschoßrotunde, die zu der letzten, der „Seconde École“ gewidmeten Sektion im Grand Palais überleitete. Hier fand man in einer großen Mittelvitrine eine Auswahl kostbarster Werke der höfischen Goldschmiede- und Juwelierkunst. Und an den Wänden hingen zuseiten von François Clouet's Dianabad aus Rouen (nr. 54) idealisierende halbfigurige Porträts von Damen in venusgleicher Schönheit und Nacktheit: „Les Dames au bain“ und „Les Dames à la toilette“. Außer dem heutzutage immer wieder abgebildeten Doppelporträt der Gabrielle d'Estrées und einer ihrer Schwestern in der Badewanne (nr. 242) sah man drei jener wenig differierenden Fassungen, die verschiedene anonyme Maler der im Bereich höfischer Minne damals als Porträttypus sehr beliebten Darstellung einer mit Gold und Juwelen geschmückten, sonst nur mit einem Schleier bekleideten Dame am Toilettentisch ihres Schlafzimmers gegeben haben (nr. 243–254). Die Bildidee ist vorbereitet in idealisierenden, meist mythologisch verbrämten nackten oder fast nackten Frauenbildnissen der italienischen Malerei. Man denke an die „Fornarina“, an die von einem Leonardo-Nachfolger gemalte sog. „Joconde nue“, an Giorgiones „Laura“ oder an die Flora-Bildnisse von Bartolomeo Veneto, Tizian und Palma Vecchio. Das Motiv des die Gesichtszüge der Dargestellten reflektierenden Spiegels ist von Venusdarstellungen Tizians bekannt; auch die im Hintergrund in einer Kleidertruhe kramende Dienerin findet man bei ihm, in der „Venus von Urbino“. Ein früheres, von den französischen Beispielen unabhängiges Bild einer „Dame à sa toilette“ aus der vormantuanischen Zeit des Giulio Romano besitzt das Puschkin-Museum in Moskau (vgl. F. Hartt, G. Romano, 1958, II, Abb. 114). Schließlich hing in der Rotunde auch das geheimnisvolle, in der Anordnung und in der Arm- und Handbewegung ganz leonardeske Gemälde der „Sabina Poppaea“ (nr. 241). – Ist nun vielleicht dieser überfeinerte kühle Erotismus, der die erwähnten Exponate der Rotunde und noch viele der sonst gezeigten Werke bestimmt (man hat sogar von „Voyeurisme“ gesprochen), eine typisch nationale Komponente des „style bellifontain“? Man muß sich hier ebenso vor Klischeevorstellungen hüten wie später bei der Beurteilung der Kunst des „galanten Zeitalters“. War in Fontainebleau der Anteil amouröser und erotischer Themen am Gesamtprogramm der Ausstattung wirklich höher als im Palazzo del Te? Oder war das Erotische in dem „Appartement des Bains“ unverblümt und frivol wiedergegeben als an anderen dem Badekult geweihten Orten – etwa in den Badegemächern der Kardinäle in Rom? Hier täuscht einfach auch das „statistische Bild“, das uns die Druckgraphik liefert. Natürlich haben die Stecher mit Vorliebe Nuditäten und Götterliebschaften (und nicht die Odysseeszenen der „Galerie d'Ulysse“) wiedergegeben, weil dies ihren Blättern einen höheren Handelswert garantierte – so wie heute viele Publizisten ihre Fontainebleau-Artikel oder -Kapitel mit Amourösem illustrieren, um Publikumsbedürfnissen entgegenzukommen. – Die Forschung wird auch hier – wie bei den stilgeschichtlichen Problemen – mit dem tieferen Eindringen in das Phänomen Fontainebleau die Akzente neu setzen. Sie wird dies umso eher können, je weiter sie den Bogen für die vergleichende Betrachtung spannt. Nicht zuletzt wird man aber bei den Nuancen und einzelnen

Phasen des immanenten Wandels der Kunstauffassung und des Kunstbetriebes in Fontainebleau feiner differenzieren müssen. Zu Zeiten Heinrichs II. ist die Diskrepanz zwischen dem kunstvoll, auch mit so viel Aufwand geschaffenen und gepflegten höfischen Milieu einerseits und der innenpolitischen Krisensituation andererseits sehr viel krasser als noch unter Franz' I. – Als eine Art Kontrastprogramm zeigten die Archives Nationales im Hôtel de Rohan eine packende Dokumentation über Admiral Gaspard de Collignon und die zur Bartholomäusnacht führenden Etappen der Glaubenskämpfe, mit zahlreichem Quellenmaterial, unter anderem dem in der Rechtfertigungseuphorie recht makabren Brief, den Heinrich II. kurz vor seinem Tod an seine Mätresse Diane de Poitiers schrieb, und ebenso befremdenden Zeilen von Heinrichs Gemahlin Cathérine des Médicis, die das Pariser Blutbad heraufbeschwor, an Philipp II. von Spanien.

Zweifellos konnte die Ausstellung im Grand Palais eine gute Vorstellung von dem hohen Niveau und der großen Produktivität der französischen Hofkunst des 16. Jahrhunderts vermitteln. Man kann den Veranstaltern dazu gratulieren, daß es ihnen gelungen ist, die außen- und innenpolitisch vielleicht nicht allzu glückvolle französische Renaissance-Epoche in ihrer kulturgeschichtlichen Bedeutung eindrucksvoll herauszustellen und damit die für das nationale Selbstverständnis bisher noch immer etwas schmerzliche Lücke zwischen „Burgundischer Pracht“ und Grand Siècle weiter zu schließen. Nachdem die französische Kunstbetrachtung das Problem Fontainebleau so lange ausgeklammert hatte, weil es mit dem Makel des Fremdimportes behaftet war, läuft man heute allerdings Gefahr, aus einer allzu isolierenden Betrachtung die nationale Eigenständigkeit und Unabhängigkeit dieser mit den internationalen Strömungen so eng verflochtenen Kunst zu überschätzen.

Zweihundert Exponate der Pariser Ausstellung wurden – mit einzelnen Ergänzungen – in den letzten Wochen in der National Gallery of Canada in Ottawa gezeigt (1. März bis 15. April 1973: Fontainebleau – Art in France, 1528–1610).

Günter Passavant

REZENSIONEN

KONRAD STRAUSS, *Die Geschichte der Töpferkunst vom Mittelalter bis zur Neuzeit und die Kunsttöpfereien in Alt-Livland (Estland und Lettland)*. P. H. Heitz-Verlag. Basel 1969. 272 S. mit 2 Abb. im Text, 148 Abb. auf Taf.

Dieser umfangreiche Band stammt von einem hervorragenden Kenner der Kachelkunst des 15. und 16. Jahrhunderts. Konrad Strauß ist in seiner Kompetenz Alfred Walcher Ritter von Moltheim vergleichbar, der sich vor Jahrzehnten auf dem gleichen Gebiet verdient gemacht hatte. Vor dem zweiten Weltkrieg war es K. Strauß gelungen, in einigen Archiven zu arbeiten, die eine Fülle von bis dahin unbekanntem Material zu einer Geschichte der Töpferkunst von Alt-Livland boten. Es sind dies die sogenannten „Baltischen Länder“, d. h. die ehemaligen Länder Estland, Lettland und das ehemalige