

DER XX. INTERNATIONALE KONGRESS FÜR KUNSTGESCHICHTE  
IN NEW YORK  
7. - 12. 9. 1961

1873 fand bei Gelegenheit der Wiener Weltausstellung unter dem Vorsitz Rudolf Eitelbergers der I. Internationale Kongreß für Kunstgeschichte statt. Es war das gleiche Jahr, in welchem Charles Eliot Norton seine Lehrtätigkeit in Harvard aufnahm und die ersten kunstgeschichtlichen Universitätsvorlesungen in der Neuen Welt hielt: „on the history of fine arts as related to social progress, general culture and literature.“ Seit den fünfziger Jahren hatte James Jackson Jarves Italien durchstreift und 1860 am Broadway eine ansehnliche Sammlung früher italienischer Bilder ausgestellt. Aber erst 1870 wurden in New York das Metropolitan Museum und in Boston das Museum of Fine Arts eröffnet. 1875 wanderte Albert Valvrojenski mit seiner Familie aus Litauen nach Neuengland ein. Zur Familie gehörte ein damals zehnjähriger Sohn, der in den achtziger Jahren der Hörer Nortons war und später der erste amerikanische Kunsthistoriker von weltweitem Ansehen wurde: Bernard Berenson.

1961 sind die Vereinigten Staaten Gastgeber eines internationalen Kongresses gewesen, welcher an Elan und wissenschaftlicher Potenz viele seiner europäischen Vorgänger in den Schatten stellte. Nicht allein das. In nahezu allen Sektionen, den mittelalterlichen wie den neuzeitlichen, traten amerikanische Gelehrte mit qualifizierten Vorträgen auf. Die beiden mit der modernen oder, um genau zu sein, mit der Kunst um 1900 befaßten Abteilungen aber – übrigens, wie man hört, nur gegen den Widerstand eines konservativen Flügels unter den europäischen Kunsthistorikern überhaupt zustande gekommen – wurden von Amerikanern geleitet. Meyer Schapiro war Chairman einer Sektion: „The Reaction against Impressionism in the 1880's: its nature and its causes“; Russel Hitchcock stand einer Abteilung „Frank Lloyd Wright and Architecture around 1900“ vor. Und neben diesen beiden Sektionen, die ein Gebiet behandelten, auf dem amerikanische Museen und amerikanische Wissenschaft seit den dreißiger Jahren eine unvergleichliche Aktivität entfalteten, war weiterhin auch eine Abteilung: „The Aesthetic and Historical Aspects of the Presentation of damaged Pictures“ amerikanischer Initiative entsprungen. Richard Offner hielt hier einen viel beachteten Vortrag. Die Leitung hatte Craig Hugh Smyth, der Chairman des Institute of Fine Arts der New York University, das neuerdings ein Labor für Restaurierungsfragen unterhält. Und schließlich war auch der letzte, krönende Vortrag des Kongresses, Erwin Panofsky's Lecture über „The Iconography of Corregio's Camera di San Paolo“, wenn immer der Redner, um seine eigenen Worte zu gebrauchen, ein „transplanted European“ ist, nochmals ein Geschenk des Gastgeberlandes. Wenn Milard Meiss in seiner Grußadresse an die auswärtigen Gäste geschrieben hatte, die amerikanischen Kollegen seien der Auffassung gewesen, daß in „the mid-twentieth century“ der Zeitpunkt gekommen sei, zu dem „we should be seen and heard in our own habitat“, so hat der Kongreß die Berechtigung einer solchen Ansicht vollauf bestätigt. Keiner der europäischen Gäste wird zurückgekehrt sein, ohne den nachhal-

tigsten Eindruck von der Lebendigkeit und der Vielseitigkeit der Kunstgeschichte in den Staaten empfangen zu haben.

Was nun die Organisation und die praktische Durchführung des Kongresses angeht, so ist von zwei Neuerungen zu berichten, von denen die eine als ein singulärer „Amerikanismus“ in die Geschichte der internationalen Kongresse eingehen wird, wegen von der zweiten zu hoffen steht, daß sie exemplarische Wirkung haben möge. Um einen transatlantischen Kongreß überhaupt zu ermöglichen, hatte die *College Art Association of America* die Reisekosten für 70 europäische Gelehrte übernommen und überdies für Unterkünfte in Räumen der *Columbia-Universität* in der Zeit vom 5. bis 15. September gesorgt. Kein europäisches Land wird je diesem generösen Beispiel zu folgen vermögen. Es fehlt nicht nur an den materiellen Voraussetzungen, sondern hier waren eine Unbefangenheit des weiträumigen Planens, ein Elan der privaten, durch die öffentliche Hand nicht genierten Initiative am Werk, die man nochmals als Privilegien der Neuen Welt wird neidvoll anerkennen müssen. So kann man diese großzügige Geste in all ihrer Einmaligkeit nur mit Dank hinnehmen. Für viele europäische Gelehrte hat der Kongreß nicht nur die Gelegenheit geboten, mit der amerikanischen Wissenschaft in Kontakt zu kommen, sondern darüber hinaus die einzige überhaupt denkbare Möglichkeit geschaffen, amerikanische Museen und Sammlungen zu studieren.

Die zweite Neuerung strebte in einer, wie uns scheint, höchst anerkennenswerten Weise eine straffere und neu durchdachte Planung der internationalen Kongresse an und zwar nicht nur als eine einmalige Lösung, sondern als einen Modellfall für kommende Tagungen. Die ersten internationalen Kongresse waren, auch wenn ihre Pforten stets nach allen Seiten gastlich sich öffneten, wesentlich noch von Deutschland und Österreich aus bestimmt. Erst als der X. Internationale Kongreß 1912 unter dem Vorsitz von Rudolf Kautzsch in Rom tagte, ging man an die Bildung eines internationalen Ausschusses, in welchem alle wichtigen Länder durch ständige Deputierte vertreten waren. Und erst 1930, gelegentlich der Brüsseler Tagung, erfolgte auf Initiative Leo Van Puyvelde die Gründung des „*Comité International d'Histoire de l'Art*“. Aber auch nach der Brüsseler Tagung fehlte bei der Vorbereitung der einzelnen Treffen eine verantwortliche internationale Instanz. Das Gastgeberland bestimmte das Thema. Die verschiedenen Nationalkomitees führten dem Kongreß die Sprecher zu. Bei den Vorbereitungen für den New Yorker Kongreß nun ist man mit erfreulicher Entschiedenheit einen Schritt weiter gegangen und hat erstmals auch die Planung eines Kongresses in die Hände des „*Comité International*“ gelegt. Das „*Comité International*“ hat ein internationales Programmkomitee bestimmt, welches nicht nur die Themata für die zwölf Arbeitssektionen des Kongresses festlegte, sondern überdies für jede Sektion einen *Chairman* benannte. Es lag dann bei diesen *Chairmen*, eine begrenzte Zahl – in New York waren es nie mehr als sieben und nie weniger als drei – von für die Themenstellung der Sektion qualifizierten Sprechern auszuwählen und zwar nun ganz beliebig aus welchen Ländern. Und es lag weiterhin bei den *Chairmen*, einen begrenzten Kreis weiterer Gelehrter – meist etwa 20 bis 25 – zu benennen, welche an einer

anschließenden, nicht öffentlichen Diskussionssitzung der Sektion teilnehmen würden. Dieses Verfahren, das abermals nicht ohne Überwindung lokaler Widerstände durchgesetzt werden konnte, hat sehr zu einer – etwa gegenüber dem Pariser Kongreß von 1958 – gestrafften Kongreßführung beigetragen. Es führte mit der Internationalisierung auch der Kongreßvorbereitung konsequent jene Entwicklung zu Ende, die mit den Tagungen in Rom und Brüssel eingeleitet worden war. Und es sicherte zu einem Zeitpunkt, da Tagungen wegen der numerisch immer weiter anschwellenden Teilnehmerscharen und wegen des umgekehrt sich immer mehr spezialistisch verengenden Gesichtsfeldes jedes einzelnen Teilnehmers einer völligen Atomisierung zu erliegen drohen, dem Kongreß in New York ein festes und um Fragen von allgemeinem Interesse kristallisiertes Arbeitsprogramm. So wird man hoffen, daß diese in New York erstmals angewandte Verfahrensweise sich als eine feste Gewohnheit bei der Vorbereitung der kommenden internationalen Kongresse einbürgern möge.

Die zwölf Sektionen des New Yorker Kongresses erstreckten sich über das ganze Gebiet der mittleren und neueren Kunstgeschichte. Außer den bereits erwähnten beiden Sektionen über die Kunst um 1900 und der Sektion über Fragen der Gemälde-restaurierung bestanden folgende weitere Abteilungen: *L'An Mil* unter der Leitung von Carl Nordenfalk, *Transition from Romanesque to Gothic* unter Jean Bony, *Relations between Italian and French Sculpture of the Gothic Period* unter Cesare Gnudi, *Italian Art, 1420 – 1430*, unter Hans Kauffmann, der dann in New York durch Richard Krautheimer vertreten wurde, *The Renaissance and Antiquity* unter André Chastel, *Recent Concepts of Mannerism* unter Ernst Gombrich, *Baroque and Antiquity* unter Sir Anthony Blunt, *Drawing in the Seventeenth Century* unter J. Q. van Regteren Altena und *Metropolitan Schools in Latin American Archaeology and Colonial Art* unter George A. Kubler. Man wird rasch erkennen, daß das Programmkomitee, wenigstens in der Mehrzahl der Fälle, Themen zu wählen verstand, welche im letzten Jahrzehnt im Mittelpunkt des wissenschaftlichen Interesses standen. Das gilt, um ein mittelalterliches Beispiel zu nennen, in exemplarischer Weise von Nordenfalks Sektion „L'An Mil“. Hier war wirklich ein kritischer Augenblick der mittelalterlichen Kunstentwicklung im Westen unter verschiedenen Aspekten zur Diskussion gestellt. Die Referate von H. Swarzenski und F. Mutherich handelten von viel erörterten Einzelfragen der ottonischen Kunst und Francis Wormald griff zwei Detailprobleme der Winchester-schule auf. O. Paecht andererseits ging auf das Wiederauftauchen vorkarolingischer Motive in der romanischen Kunst ein, während Meyer Schapiro das bisher in das 12. Jahrhundert datierte Majestasfragment des Museums zu Rodez in den Zusammenhang der Kunst des „L'An Mil“ zu stellen suchte und damit die Anfänge der westeuropäischen Bauplastik in die Diskussion einbezog.

In anderen Fällen ordneten sich mehrere Sektionen einem gemeinsamen Leitbild unter: das gilt von den Abteilungen „Renaissance und Antike“, „Barock und Antike“, zu denen die Abteilung „Italienische Kunst von 1420 – 1430“ eine Art Prolog bildete. Sicherlich sind nicht alle Sektionen gleich glücklich ausgefallen. Mancherlei späte Absagen hatten hier und dort ein sorgsam durchdachtes und lange geplantes

Programm in letzter Stunde zum Torso werden lassen. Vielleicht gab es auch einmal eine Sektion, in welcher die gestellte Aufgabe den faktischen Stand unserer gegenwärtigen Kenntnisse schlechterdings überforderte. Hier und dort fügten sich einzelne Vorträge nicht recht der Themenstellung und Konzeption einer Abteilung ein. Solche kleineren Unvollkommenheiten werden jedem nachdenklichen Zuhörer aufgefallen sein. Aber es wäre weltfremder Perfektionismus, wollte man von einem so weitläufigen und in diesem Falle noch ganz besonderen Bedingungen unterliegenden Kongreßunternehmen das schlechterdings Vollkommene verlangen. Bei der Planung des New Yorker Kongresses hat man gewiß das Bestmögliche erreicht und wenn – weniger als eine nachträgliche Beschwerde denn als ein Wunsch für kommende Tagungen – irgendeine Kritik vorzubringen ist, so betrifft sie lediglich Fragen der äußeren Zeiteinteilung. Die Tatsache, daß viele Sektionen sich zeitlich überschneiden, ist bereits von Ben Nicolson beklagt worden. Der Referent hörte die Vorträge der Sektion „L'An Mil“, aber er hörte sie nicht ohne ein Gefühl des Bedauerns, der gleichzeitig laufenden Sektion Ernst Gombrichs „Recent Concepts of Mannerism“ fernbleiben zu müssen. Oder: er hatte als Sprecher an der Sektion „Transition from Romanesque to Gothic“ teilzunehmen und versäumte dafür die Parallelsitzung von André Chastels Abteilung: „Renaissance and Antiquity“. Hier sollte man in Zukunft die Neugier der Kongreßbesucher höher veranschlagen und – sei es durch eine Verlängerung der Tagung, sei es durch Einsparungen bei den gesellschaftlichen Veranstaltungen – jener idealen Zeiteinteilung nahezu kommen versuchen, welche jedem erlaubt, jeden zu hören. Die in New York für den internationalen Kongreß erstmalig angesetzten nichtöffentlichen Diskussionsitzungen stellten gewiß eine der begrüßenswertesten Neuerungen dar. Aber in den meisten Fällen hat sich die angesetzte Diskussionszeit von zwei bis drei Stunden als zu kurz erwiesen. Auch hier sollte mindestens geprüft werden, ob für solche Sitzungen nicht mehr Zeit veranschlagt werden kann.

Was nun die einzelnen Lectures angeht, so erscheint es uns nicht als sinnvoll, mit stichwortartigen Inhaltsangaben hier etwa auf das gesamte Vortragsquantum des Kongresses referierend einzugehen. Man wird sich ein begründetes Urteil ohnedies erst bilden können, wenn im kommenden Jahre die Akten des Kongresses publiziert sein werden. Es bestand wohl allgemein der Eindruck, daß man wenig Überraszendes oder etwa durch sogenannte „wesentliche“ Neuigkeiten unmittelbar Fesselndes zu hören bekam. Darin hat der Kongreß ein genaues und zutreffendes Bild von den augenblicklichen Bemühungen der kunstgeschichtlichen Forschung geboten. New York hat bestätigt: Es ist die Stunde des präzisen, positivistischen Auf- und oft sogar Nacharbeitens der Fakten, Verallgemeinerungen oder hochfliegende Gedankengebäude stoßen auf Desinteresse, wenn sie nicht gar Verstimmung hervorrufen. Von einzelnen Vorträgen wurde wohl am meisten John Shearmans Lecture „Maniera as an Aesthetic Ideal“ gerühmt, welche der Referent aus den oben beklagten Gründen nicht hören konnte. Als das Musterbeispiel eines das Thema der Sektion an einem begrenzten, freilich zentralen Einzelfall überzeugend demonstrierenden Referates war Rudolf Wittkowers Lecture „Classical Models and their Role in Bernini's and Poussin's preparatory Work“ un-

übertrafen. Zu beobachten, wie sehr der Schwerpunkt des kunstgeschichtlichen Forschens und Arbeitens sich nach den angelsächsischen Ländern hin verschoben hat, bot der Kongreß mancherlei und zuweilen nachdenklich stimmende Gelegenheit.

Die Fragen der Kongreßorganisation eingehender zu erörtern, dafür bestand bei diesem späten Rückblick auf das New Yorker Treffen ein aktueller Anlaß. Der nächste Internationale Kongreß für Kunstgeschichte wird in der Bundesrepublik stattfinden. Zum ersten Male seit 1908 kehrt der Kongreß nach Deutschland zurück. Es wird aller Anstrengungen bedürfen, man wird eine feste Hand zeigen, viel Einfallsreichtum und nicht weniger Takt beweisen müssen, soll die kommende Tagung ebenbürtig neben dem transatlantischen Kongreß von 1961 bestehen können.

Willibald Sauerländer

### „IL RITRATTO FRANCESE DA CLOUET A DEGAS“

Zur Ausstellung im Palazzo Venezia in Rom

(Mit 4 Abbildungen)

Im Palazzo Venezia in Rom sah man für einige Wochen „Il Ritratto Francese da Clouet a Degas“. Die Durchführung der Ausstellung, die unter der Schirmherrschaft des Ministero della Pubblica Istruzione stand, lag in den Händen von Germain Bazin, der auch die Wesen und Wirkung der französischen Bildniskunst beleuchtende Einführung für den Katalog schrieb. Unter den Anziehungspunkten des österlichen Rom übte die Porträtausstellung einen besonderen Reiz aus. Die französische Bildniskunst präsentierte sich von ihrer glänzendsten und angenehmsten Seite – beherrscht, geistreich, vorbildlich in der kühlen Objektivierung der Dinge, aber auch gefühlvoll, anmutig, und selten ohne gefällige Eleganz. Mit ihren gut zweihundert Nummern blieb die Ausstellung – bei allem Reichtum des Gebotenen – überschaubar. Daß die Eingrenzung „da Clouet a Degas“ nicht allein aus praktischen Erwägungen erfolgte, sondern darüber hinaus eine bestimmte Zielsetzung verrät, lehrt die Einführung, in der Bazin ein Wort Georges Rivières über Degas zitiert: „Schön wie der schönste Clouet.“ Von hier wird verständlich, warum Manet nicht einbezogen war, warum man die Romantiker und Courbet unterlegen sah.

Die ersten beiden, unzureichend beleuchteten Räume enthielten fast ausschließlich Zeichnungen. Das 16. Jahrhundert war hier außerdem mit drei gemalten Täfelchen vertreten. Die Auswahl erscheint bescheiden, wenn man an die reiche Bildnisproduktion jener Jahrzehnte denkt. Da die Stärke des frühen französischen Hofporträts nicht in der Erfindung liegt – Bildausschnitt und Wendung werden kaum variiert –, gaben Corneille de Lyon und François Clouet mit seinem Reiterbildnis Franz I. (Nr. 41, Abb. 1), dem als Handzeichnung wie als Gemälde bezaubernden Porträt der Elisabeth von Osterreich (Nr. 44, 42) einen durchaus verbindlichen Eindruck von der französischen Hofkunst des 16. Jahrhunderts. Die Blätter der Quesnel und Dumonstier, die gleichfalls ihre Anziehung aus der Distanz gewinnen, reichen schon in das neue Jahrhundert hinein. Die malerisch aufgelockerten Zeichnungen Vouets, Mellans und