

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 Tafelchen 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

Bourdons dokumentierten die Vorbildlichkeit des italienischen Barock. Der gebürtige Flame Philippe de Champaigne und Robert Nanteuil, den man gern auch als Stecher gesehen hätte, bekunden das Studium der Niederländer, mit denen sie den schärferen Blick für die äußere Erscheinung des Menschen teilen (Abb. 2). Den stärksten Eindruck hinterließ ein dem Pierre Puget zugeschriebener, farbig angelegter Männerkopf (Nr. 164). Für das 18. Jahrhundert folgten gezeichnete Studien Watteaus und Fragonards, die geistreichen Profilköpfe der Danloux (Nr. 56) und Moreau le Jeune (Nr. 147, Robespierre), das revolutionär ungepflegte, aber durch seine Unmittelbarkeit fesselnde Bildnis der Gattin Boillys (Nr. 11). Die Blätter des 19. Jahrhunderts von Ingres, Chasseriau und Degas waren offenbar auf die Werte hin ausgesucht worden, die mit Clouet verbinden: präzise registrierende Bildnishaftigkeit bei feinstem Linienreiz und zartesten Tonstufen.

Die anschließenden Räume enthielten – vorzüglich gestellt und beleuchtet – die Bildergalerie. Geschmack und Kunstverstand hatten hier ein Ensemble geschaffen, in dem noch mittlere Qualitäten angenehm zur Geltung kamen. Die kleinformatigen Gruppenbildnisse der „Capitouls de Toulouse“ von Chalette, Durand und Rivalz wirkten in der Reihung ein wenig trocken. Auch Philippe de Champaignes Leistungen in dieser Gattung (Nr. 29, Die Ratsherren von Paris, Nr. 30, Die Kinder Montmort) werden – bei aller energischen Modelltreue und Frische der Beobachtung in den Kinderbildern – nicht recht lebendig. Dahingegen kann sich sein Porträt des Kardinals Richelieu (Nr. 28) mit den besten Flamen messen, die freilich auch bei dieser außerordentlichen Bildnisschöpfung Pate gestanden haben. Die Vielfalt der Möglichkeiten einer nicht allein auf die Bedürfnisse des Hofes zugeschnittenen Kunstübung bezeugten Bourdons lässig posierendes Künstlerporträt (Nr. 16) und Tassels menschlich eindringliche Cathérine de Montholon (Nr. 177) neben Louis Le Nains „Bauernmahlzeit“ (Nr. 131) und Valentin de Boulognes „Konzert“ (Nr. 193). Wie weit die letztgenannten in den engeren Rahmen einer Bildnisausstellung gehören, ist eine andere Frage, die man auch hernach vor Chardins Mädchen mit dem Federball (Nr. 37) und Fragonards „l'Etude“ (Nr. 92) stellen konnte. Das „portrait d'apparat“ des frühen Louis XIV steht uns heute recht fern. Die herrische Gebärde der selbstsicher auftretenden Personen von Stand, das Arrangement, die durchformende Bewußtheit, die Pierre Mignards Kinderbild der Mademoiselle de Blois (Nr. 143) ebenso erfüllt wie das Selbstbildnis Lebruns (Nr. 127), waren von je mehr dazu angetan, auf Distanz bewundert zu werden, als persönliche Sympathien zu erwecken.

Um so mehr fesselte die Zeit des späten Louis XIV. Rigauds brillanter Dangeau (Nr. 169) – man sah ihn in Rom neben dem Bildnis der Mutter (Nr. 168) –, Largillières Familienbild (Nr. 125), für dessen leihweise Überlassung der Direktion des Louvre nicht genug gedankt werden kann, in einigem Abstand auch die Selbstbildnisse der Vivien und Desportes (Nr. 206, 77) bezeichnen die Höhe der europäischen Bildniskunst um 1700. Largillière, wie vor ihm Desportes, gefällt sich in der Rolle des Jägers, während die singende Tochter und die Gattin vor der landschaftlichen Szenerie wie vor einem Gobelin agieren. Das „verkleidete“ Porträt ist wohl der persönlichste Beitrag der Franzosen zum Bildnis – angefangen von den als Diana jagenden Hofdamen

des 16. und 17. Jahrhunderts bis hin zu Nattiers Mme Henriette als Flora (Nr. 151), zu den in Rom leider mit keinem Beispiel vertretenen Schauspielerinnen und Tänzerinnen im Bühnenkostüm, wie sie Largillière, Lancret und Pesne gemalt haben. Noch Drouais läßt den kindlichen Comte d'Artois und seine Schwester (Nr. 79, Abb. 3) in einer Art Schäferspiel auftreten. Watteaus Porträt des Bildhauers Antoine Pater (Nr. 211) hat etwas von der rückhaltlosen Schärfe, die auch andere französische Außenseiter-Bildnisse kennzeichnet – die Selbstdarstellungen Poussins und Chardins. Leider war keines der Pastelle des Maurice Quentin La Tour für die Ausstellung zu bekommen. Seine sprühende Geistigkeit, sein feiner Skeptizismus finden sich so pointiert weder bei Perronneau (Nr. 155, Jean-Baptiste Oudry), noch bei Boucher (Nr. 13, Die Dame mit dem Muff), die im Palazzo Venezia mit bekannten Werken, aber nicht eigentlich interessant vertreten waren. Liotard – wohl als gebürtiger Schweizer – fiel aus. Die Neigung des Louis XVI und des endenden 18. Jahrhunderts zum sentimentalen Genre bekunden Greuze (Nr. 101, Mme. de Porcin) und Lépicier. Auch Landrys attraktives Damenbildnis (Nr. 122) gehört noch hierher. Wie leicht der Gefühlsüberschwang das Komische streift, zeigte Lonsings Porträt des Ehepaares Mareilhac (Nr. 136), das wie die Darstellung einer Entführung anmutet. Die zu ihrer Zeit gepriesenste Vertreterin der ganzen Richtung, Mme Vigée-Lebrun, kam in Rom zu kurz. Dafür war dem reinen Genre – mit Rücksicht auf einen bestimmten Publikumsgeschmack? – zuviel Platz eingeräumt. Von hier aus gesehen wirkte Davids Marquise d'Orvilliers (Nr. 65) besonders nah in ihrer durch keine räumliche Atmosphäre, kein Beiwerk, keine Pose verstellten Menschlichkeit. Auch der die Grenzen des Porträts sprengende Marat (Nr. 66) – Totenbildnis, Historie und Aufruf – bewies fern aller Schrecken seinen klassischen Rang. Aus dem Umkreis Davids waren Prud'hon (Nr. 161, Georges Anthony, Abb. 4), Gérard und – mit einem entzückenden Kinderbilde – Guérin (Nr. 104) gut vertreten.

Im 19. Jahrhundert erwies sich die Fülle der Möglichkeiten für die Aussteller eher hemmend als fördernd. Die Geschlossenheit des Gesamten spaltete sich auf in einzelne Individualitäten, die dann nicht immer ihrem Wert gemäß präsentiert wurden. Ingres' Bertin (Nr. 107, mit der gezeichneten Studie, Nr. 108) kann zwar seiner Wirkung sicher sein – im Palazzo Venezia hing er nicht günstig –, aber nach dem Marat Davids hätte man gern eines der delikaten, zwischen Modellhaftigkeit und feiner Stilisierung die Waage haltenden Frauenbildnisse gesehen, in denen Ingres sein Bestes gibt. Die elegante, aber gewöhnliche Salonschönheit Winterhalters (Nr. 216, Mme Rimsky-Korsakov) bot keinen Ersatz. Die romantisch-realistische Gegenströmung kam mit Géricaults „Studienkopf eines Negers“ zur Geltung (Nr. 98), der unmittelbar zu Courbets leidenschaftlichen Selbstbildnissen, seinem „Baudelaire“ oder „Chopin“ hätte überleiten können. Man sah indes nur das zahme Bildnis der Schwester Courbets und das des Vaters (Nr. 52, 53). Auf Chasseriau und seinen ein wenig mondän aufgefaßten „Lacordaire“ (Nr. 38) war mehr Gewicht gelegt als auf Delacroix, der mit dem Bildnis der Mme Riesener und der skizzenhaft kleinen Selbstdarstellung als Hamlet (Nr. 75, 74) hinter seiner möglichen Wirkung zurückblieb. Als vorzüglich

gebaut und gemalt und von unmittelbar persönlicher Ausstrahlung muß Millets Porträt eines Marineoffiziers (Nr. 146) genannt werden. Blieben als Mittler zur Moderne Degas (Nr. 69) und Fantin-Latour, der in seiner unausgeglichenen „Hommage à Delacroix“ (Nr. 90) offenbar versucht hat, die dargestellten Künstler in ihrer eigenen Manier wiederzugeben, auffällig vor allem bei dem Bildnis Manets, der auf diese Weise doch noch im Abglanz auf der Ausstellung vertreten war. Die Karikaturen Daumiers – ohne die Partnerschaft versöhnlicherer graphischer Blätter ein etwas erschreckender Abschluß – brachten etwas von der Beunruhigung und dem kritischen Unterton, die aus dem 19. Jahrhundert nicht wegzudenken sind, in Rom jedoch auffällig gemieden wurden.

Kurt Löcher

REZENSIONEN

MARIA WALCHER CASOTTI, *Il Vignola*. Triest 1960. 2 Bände, 293 S. und 296 Abbildungen.

Auf verhältnismäßig knappem Raum hat Maria Walcher Casotti ihr ebenso umfangreiches wie schwieriges Thema bewältigt. Das Werk gliedert sich in Textteil, Oeuvrekatalog, Regesten und eine leider wenig übersichtliche Bibliographie; die Abbildungen sind nach Format und Druckqualität recht bescheiden ausgefallen. Als handliche Zusammenfassung unseres Wissens über Vignola muß C.s Buch, die erste Gesamtdarstellung seit Willichs Monographie von 1906, jedem einschlägig Interessierten willkommen sein. Allein die eigentliche Absicht der Autorin geht dahin, den „philologisch-kritischen“ Standpunkt der neueren Forschung (Giovannoni, Lotz, Vodoz, Coolidge) zu überwinden und den obsolet gewordenen Ruhm Vignolas des Traktatisten aus neuer, tieferdringender Analyse seiner Kunst frisch zu begründen. Das Konzept ist also ein apologetisches, und darin liegt, neben der Chance neuer, positiver Wertungen, auch die Gefahr eines Rückfalls in den Mythos vom „Gesetzgeber der Baukunst“. Durch den Katalog zieht sich die Tendenz, die für Vignola charakteristische, breit ausgedehnte „attività minore“ als apokryph abzutun, während sein Anteil an den kunsthistorisch bedeutenden Werken nach Möglichkeit aufgewertet wird. In ihnen sieht C. die folgerichtige Entfaltung einer spezifisch vignolesken „Poetik“ – ein Ausdruck, der kaum glücklich gewählt ist angesichts des nüchtern rationalistischen, ausgesprochen „prosaischen“ Grundzuges, der Vignola sowohl von den florentinischen Bildhauerarchitekten wie von dem großen venetischen „Dichter“ Palladio unterscheidet. Als Hauptmomente dieser Poetik gelten: 1. ein neuer Sinn für die dynamische Spannung von Massen und Räumen, 2. die neue Tendenz zur Öffnung des Bauwerks gegen den Außenraum (die „Landschaft“). Beide Thesen sollen im folgenden anhand der wichtigsten Beispiele diskutiert werden.

Ein Hauptverdienst C.s liegt in der intensiven Beschäftigung mit Vignolas Frühzeit. Der Versuch, seine erste Tätigkeit als Intarsienmaler genauer zu bestimmen, führt zu der interessanten Annahme einer (indirekten) Einwirkung Bramantinos. Manches aus Vignolas späterer Formenwelt (Fensterbekrönungen etc.) ließe sich aus diesem Zu-