

sind). Den Abschluß bildet ein ausführliches Register. Der Katalog wird eingeleitet von genauen Angaben über die Abmessungen der Bilder (keines ist je beschnitten worden), Beschaffenheit von Leinwand und Malgrund. Von Anfang an waren die neun Bilder anfällig, so daß wohl bereits im Pal. di San Sebastiano partielle Restaurierungen stattgefunden haben. Dagegen wurden keine Pentimenti Mantegnas entdeckt (was wiederum mehr für die vollkommene Sicherheit eines Altersstils spricht). Die Katalogangaben zu den einzelnen Bildern liefern zunächst erwartungsgemäß alle Fakten, die über ihren materiellen Zustand Aufschluß geben. Den weitaus größten Teil nehmen aber Erörterungen über die verschiedenen abgebildeten Gegenstände ein. Hierin zeigt sich die eigentliche Stärke des Autors, der aus seinen profunden archäologischen und philologischen Kenntnissen eine Art Bildinventar jeder einzelnen Szene liefert. Dieses Verfahren ist insofern ungewohnt, als es die herkömmliche Form der Bildbeschreibung verläßt, die — notabene gemalten — Objekte aus dem Bildganzen löst und sich unmittelbar an ihre Einzelanalyse begibt. Auf den ersten Blick mag dabei der Eindruck entstehen, als ginge es in den Bildern streng antikisch zu. Bei genauerer Lektüre erweist sich jedoch, daß Mantegna mit seinen Vorlagen immer sehr frei umgeht. Der von M. erstellte Objektkatalog ist aber vielleicht die einzig angemessene Reaktion auf die suggestive Wirkung von Mantegnas veristischem Stil. So bewahrheitet sich die Feststellung aus dem Dekret von 1492:... *nec repraesentari, sed fieri res videatur*.

M. hat mit seinem Buch ein höchst brauchbares Arbeitsinstrument geschaffen. Manche seiner Thesen werden umstritten bleiben. Aber durch die Restaurierung des Zyklus und die eingehende Untersuchung des Verfassers ist die Diskussion um Mantegnas Bilder erstmals auf eine solide Grundlage gestellt, jetzt erst ist der 'Triumph des Julius Caesar' wirklich in die Mantegna-Literatur eingeführt.

Wolfgang Liebenwein

VICTOR E. GRAHAM und WILLIAM McALLISTER JOHNSON, *The Royal Tour of France by Charles IX and Catherine de' Medici. Festivals and Entries 1564—6*. University of Toronto Press, 1979. 472 Seiten, 59 Abbildungen.

Am 13. März 1564 traten Karl IX. und seine Mutter Caterina de' Medici eine Reise an, die sie über zahlreiche Stationen quer durch Frankreich bis an die spanische Grenze bei Saint-Jean de Luz führte. Wenn es auch nicht zur beabsichtigten politisch bedeutungsvollen Begegnung mit Philipp II. von Spanien kam, so doch zu einem Wiedersehen mit seiner Gemahlin Elisabeth, der Schwester des französischen Königs. Als Karl IX., den nahezu sein gesamter Hofstaat und eine Reihe von Gesandten auf der Reise begleiteten, am 1. Mai 1566 wieder in der Residenz Paris eintraf, hatte er über einhundert zeremonielle Empfänge — „Entrées“ — hinter sich gebracht und an zahlreichen Festen teilgenommen. Die mehrtägigen Veranstaltungen in Fontainebleau und Bayonne überragten dabei alle anderen.

Victor E. Graham und W. McAllister Johnson, Professoren für Französisch bzw. Kunstgeschichte an der Universität Toronto, edieren und kommentieren in ihrem Buch sachverständig eine Vielzahl zeitgenössischer Texte, die dieses außerordentliche königliche Unternehmen überliefern. Nach der Edition von Estienne Jodelles Schilderung eines Festes im Pariser Hôtel de Ville unter dem Titel „Recueil des inscriptions“ (1558) und von Simon Bouquets Bericht der Pariser Entrées Karls IX. und seiner Gemahlin Elisabeth von Österreich (1571) ist dies ihr drittes gemeinsames Werk. Einige der nun zusammengestellten Texte waren im 16. Jahrhundert kurz nach dem jeweiligen Fest im Druck erschienen, andere Jahrzehnte später erstmals in Godefroys unentbehrlicher Sammlung „Le cérémoniel français“ (1649) abgedruckt worden. Manch bedeutsamem Bericht hatte auch die Lokalforschung des 19. Jahrhunderts schon zu einem Neudruck verholfen. Wichtige ergänzende Texte haben die Autoren bei ihrem Nachvollzug der königlichen Tour in Provinzarchiven als Manuskripte aufgefunden und nun erstmals veröffentlicht.

Das Rückgrat aller Berichte bildet die erstmals 1566 in Paris erschienene Schrift „Recueil et discours du voyage du Roy Charles IX“. Ihr Verfasser, Abel Jouan, der als „Commis du garde-manger“ in der Begleitung des Königs reiste, berichtet darin über Städte, Dörfer und Straßen, über festliche Ereignisse, Merkwürdigkeiten und Vorkommnisse. Kulturwissenschaftler und historisch interessierte Geographen werden dem — wie mehrere Auflagen beweisen — einst populären Werk eines gewissenhaften Dilettanten manches abgewinnen können. Ein allgemeines Register, ein Ortsverzeichnis und ein biographischer Index der teilnehmenden Persönlichkeiten erleichtern die Auswertung. Mängel und Unausgeglichenheiten dieses Itinerars wurden von den Herausgebern angemerkt und nach Auswertung von Akten und Korrespondenzen in den Fußnoten mehr als wettgemacht.

An anspruchsvolleren Texten interessierte Literaturwissenschaftler und Kunsthistoriker, die sich dem mühsamen Geschäft der Rekonstruktion von Festen zuwenden, werden sich aber vor allem an einige jener Texte halten, die nach der umsichtigen Einleitung und dem Reisebericht Jouans als Appendices abgedruckt sind. Da es Aufgabe jener Texte ist, jeweils von den Festlichkeiten an einem einzigen Ort zu berichten, sind sie präziser und umfangreicher als Itinerar und Chronik des Jouan. Man findet darin nicht nur die detaillierten Beschreibungen der Festdekorationen, sondern auch Verdichtungen, z. B. des großen Ronsard, der sich für Feste in Fontainebleau, Bar-le-Duc und Bayonne in den Dienst des Königs gestellt hatte, und des Jean-Antoine de Baïff, der in Bayonne mitwirkte. Die Dichtungen erscheinen in diesen Publikationen nicht neutralisiert wie in den jeweiligen „oeuvres complètes“, sondern in Verbindung mit einer ganz bestimmten Gestalt, Situation und Dekoration im Fest. Diese Einbettung der Texte ermöglicht ein Verständnis, das auf die Gesamtheit von Funktion, Realitätsgrad und dichterischem Wort zielt. In der Bereitung der Grundlagen für ein solch integrales Verständnis liegt nicht zuletzt der Wert dieser Edition, zumal die Frage nach dem ursprünglichen „Sitz im Leben“ von Kunstwerken in weiten Bereichen der Literaturwissenschaft genauso wenig selbstverständlich ist wie in der Kunstgeschichte, wo oftmals unreflektiert

vom museal isolierten Werk ausgegangen wird. Will man das Kunstwerk als Ganzes zum Sprechen bringen, so wird man zumindest um den Versuch einer hypothetischen Rekonstruktion des ursprünglichen Zusammenhangs nicht herumkommen, andernfalls sich in Beschränkung üben müssen. Bei der Erforschung von Festen, aus deren ursprünglichen Zusammenhang sich Werke der bildenden Kunst, da meist nur für den Tag gearbeitet, ungleich weniger als Dichtung und Musik in den Bereich der „Überzeitlichkeit“ des Kunstwerks zu emanzipieren imstande sind, offenbart sich die Notwendigkeit einer derart umsichtigen Betrachtung nur in größerer Deutlichkeit als sonst.

Die beinahe schon selbstverständlich gewordene Isolierung von Dichtungen berühmter Poeten hat dazu beigetragen, daß die Gattung „Festbericht“, in deren Rahmen jene Werke oftmals zuerst gedruckt erschienen, nicht recht in den Blick kam. Die Modi der schriftlichen Überlieferung sind, den verschiedenen Zielsetzungen entsprechend, variabel. Das läßt sich aus der vorliegenden Sammlung beispielhaft ersehen. Da steht auf der einen Seite die bescheidene, anonyme handschriftliche Eintragung in den Annalen eines Ortes: überlieferungswürdig erschienen in erster Linie Namen und Kleidung der Teilnehmer und der handlungsmäßige Ablauf des Festes (vgl. Appendix II: Einzug in Troyes). Auf der anderen, qualitativ gegenüberliegenden Seite etwa der in Paris gedruckte Text eines Literaten, der mit anspruchsvoller Feder in Briefform ein Bild vom Fest entwirft und anschließend mit beträchtlichen poetischen Ambitionen in komplizierten Versen den König verherrlicht (Appendix X: Einzug in Toulouse). Ein Musterbeispiel des ingeniosen literarischen Berichts ist auch das als schmales Buch konzipierte Werk des Jehan de Maisonneuve de Berri, in dem zuerst kurz das Sujet der jeweiligen Festdekoration, z. B. die an einen Felsen gefesselte Andromeda und der siegreiche Perseus, dann das Motto der gebauten Devise mitgeteilt wird. Ein nachgestelltes, vom Dichter nur für die Publikation verfaßtes Sonett eröffnet abschließend den mehr oder minder verborgenen Sinn der Dekoration. Auf diese Weise entstand ein literarisch anspruchsvoller Einzugsbericht in Form eines Emblembuches (Appendix VII: Einzug in Valence).

Jener Bericht, der kunsthistorischer Auswertung am meisten entgegenkommt, stammt von Jean-Etienne Durand, dem Organisator der Entrée in Toulouse (Appendix XI). Exakte Beschreibungen lassen den Festschmuck einigermaßen vor das geistige Auge treten, und ikonologische sowie historische Informationen ermöglichen, das Bilddenken, genauer gesagt, den Zusammenhang von Bildwerk, Inschrift und eigentlich Gemeintem nachzuvollziehen. Dieser Einzug war dadurch gekennzeichnet, daß die Figuren und Gegenstände auf den als vollwertige Architekturen erscheinenden Gerüsten von griechischen und lateinischen Motti begleitet und von langen Inschriften erläutert wurden. Das war keine Selbstverständlichkeit. An nahezu allen anderen Orten vermittelten nämlich nicht Architekturen, Bildwerke und geschriebenes Wort die Huldigung, sondern richteten zu lebendigen Bildern gestellte Schauspieler von „théâtres“ ihre panegyrischen Verse an die einziehenden Monarchen. So geschah es z. B. in Lyon (Appendix V), einer Stadt, die gewöhnlich

mit Festdekorationen von hohem Niveau aufwarten konnte. Hat man die besten Entréedekorationen des 16. Jahrhunderts vor Augen, so erkennt man diesmal allerdings einen durch die wirtschaftlichen Umstände freilich begründbaren Rückschritt. Denn schon 1548, bei der Entrée Heinrichs II., dominierten in derselben Stadt weitgehend architektonische und plastische Gebilde und hatten Inschriften das stumme Erbe der gesprochenen Huldigungsreden angetreten. 1549, beim Pariser Einzug desselben Königs, war kein einziges „tableau vivant“ mehr zu sehen gewesen. Jean Martin, der 1547 eine Vitruvausgabe herausbrachte, ließ damals nach den Regeln klassischer Architektur Triumphbögen errichten, auf denen die antikanischen Figurengruppen Jean Goujons zu stehen kamen. Erst seit diesem Zeitpunkt stellt die französische Entrée im Grunde ein kunsthistorisches Thema dar, d. h. seitdem Architektur auf den Plan kam, den Bildwerken ihren Platz anwies und mit der Stadt in gestaltete Beziehungen trat. Vorher und später immer dann, wenn die Festdekoration sich nicht architektonisch gebärdet, erweist sich das kunsthistorische Werkzeug dem lebendigen Gegenstand als wenig angemessen.

Es ist bemerkenswert, daß jene Entrée, bei der erstmals architektonische Dekorationen dominierten (Einzug Karls V. 1515 in Brügge), im ersten Entréebericht überliefert ist, der im Druck erschien und die Dekorationen in Holzschnitten wiedergibt. Ein neues Medium, der Buchdruck, wurde genutzt, um eine größere Zahl von Personen zu erreichen als durch Handschriften und Miniaturen. Da Holzschnitte und später auch Kupferstiche vorwiegend in Berichten von Entrées mit architektonisch konzipierten Dekorationen zu finden sind, ist wohl die Vermutung erlaubt, daß auch ein innerer Zusammenhang zwischen dem Auftreten der „monumentalen“ Dekoration und ihrer Bildwürdigkeit besteht. Offenbar wollte man in besonderem Maße sich architektonisch gebärdende Aufbauten als „Kunstwerke“ vor der Vergänglichkeit retten. Das Paradox einer monumentalen ephemeren Dekoration wurde durch die Bildwiedergabe, durch das Eingehen in die Geschichte mittels einer Abbildung, aufgehoben.

Erst aufgrund solcher Bildwiedergaben läßt sich kunsthistorisch arbeiten. Ansonsten bleiben die Berichte meist doch nur reiche ikonographische Fundgruben — zu deren Auswertung im vorliegenden Fall Graham und Johnson mit ihrem Anmerkungsapparat viel beigetragen haben. „Nur“ eine ergiebige ikonographische Quelle wird wohl auch Durands Schrift über die toulousaner Entrée bleiben müssen: sie enthält, wie auch die anderen edierten Schriften, keine einzige Bildwiedergabe einer Dekoration. — Im übrigen ist die hier für Toulouse bzw. Lyon aufgezeigte Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen gerade im Festwesen sehr häufig festzustellen. Deshalb sperrt es sich weitgehend einer Kunstgeschichtsschreibung, die stilistische Entwicklungslinien zu ziehen bestrebt ist.

Aus einem Buch, das einen Querschnitt durch eine Anzahl von Festen an verschiedenen Orten bietet, läßt sich mit größerer Deutlichkeit als sonst auch erkennen, auf welche Weisen gewisse Motive auf verschiedenen gesellschaftlichen und künstlerischen Ebenen wiederkehren. In kleineren Orten wurden den königlichen Gästen Stierkämpfe (S. 97, 111), Volkstänze (93, 97) und Gefechte zu Wasser und

Land (S. 124) zur Belustigung dargeboten. Bei den großen Festlichkeiten in Fontainebleau (Februar 1564) und Bayonne (Juni 1566) wurden gleichfalls Tänze und Kämpfe aufgeführt, doch diesmal nach literarischen Leitthemen und mit direkter Beteiligung des Hochadels. Die Tänze waren in diesen Fällen nicht Ausdrucksform des Bauernvolkes, sondern Bestandteil eines inszenierten arkadischen Schäferidylls im Anschluß an Sannazzaros „Arcadia“. In den mehr oder minder allegorisch motivierten Kampfspielen traten die Mitglieder des Hofes als phantasievoll kostümierte Ritter auf, die aus Gram über die grausamen Abweisungen ihrer Damen im Turnier den Tod suchten. Wurden hier Vorlagen aus der Tradition des Ritterromans, des Petrarkismus und aus Ariost verarbeitet, so bei der befreienden Erstürmung eines Turmes durch den König wohl Montalvos berühmter „Amadis de Gaule“ (Fontainebleau; Appendix I, S. 165 ff.). Gedrechselte Verse von Ronsard, die als „Cartels“ vorgetragen, den Handlungsablauf erklärten, nahmen dem Kampfgeschehen von vornherein jede Unmittelbarkeit und ließen die höfischen Teilnehmer als poetische Offenbarungen ihrer selbst erscheinen. Bei dem ähnlich konzipierten Fest des Hofes in Bayonne waren es u. a. Streitigkeit zwischen ritterlichen Repräsentanten der Tugenden einerseits und der Liebe andererseits, die man im stilisierten Waffengang austrug. Damals wurden von Rittern Devisen auf ihren Schilden in den Kampf geführt und auch in Medaillenform den Damen überreicht. Diese Devisen wurden im 1566 publizierten „Recueil des choses notables qui ont été faites à Bayonne“ als Holzschnitte gedruckt (Appendix XXI, Abb. 27 ff.). Sie stellen somit die einzigen bildlichen Wiedergaben in den Festberichten dar — es sei denn, was jedoch nicht sehr wahrscheinlich ist, die mit Antoine Caron verbundenen Zeichnungen nach Motiven des Festes sind Stichvorlagen für eine nicht zustandegekommene Monographie. Dies bezeugt erneut, daß bei anspruchsvollen Exemplaren der Gattung „Festbericht“ eine Tendenz besteht, sich als Devisenedition oder Emblembuch darzustellen. Aus dem ephemeren Fest emanzipieren sich neben der „reinen“ Dichtung am ehesten diese Formen der *Picta Poesis* im angemessenen Medium des Buches.

Absicht des strapaziösen Reiseunternehmens war es, durch die Anwesenheit des Königs dem Land nach den Unruhen, die im Zuge der Glaubensauseinandersetzungen Anfang der Sechzigerjahre das Volk zu spalten drohten, neuen Zusammenhalt zu stiften. Jouan und vor allem Durand (S. 74, 276 f.) weisen auf die prekäre Lage Frankreichs hin. Wie prekär sie war, bezeugt z. B. die Schleifung von Fortifikationen in Montauban im Anschluß an die *Entrée* (S. 108). In Toulouse zeigte man auf einer Ehrenpforte einen Altar aus einem einzigen Block bestehend und erläuterte diese *Pictura* mit der *Subscriptio* „*Non aedificabis altare de sectis lapidibus*“ (Exodus XX, 25). Damit wollte man anzeigen, Gott habe jede Häresie und jedes Schisma verurteilt (S. 270). Den Trumeau-Pfeiler von Saint Jean in Lyon schmückten ein von Engeln gehaltenes königliches Wappen und das Motto „*Un Dieu, un Roy, une Foy*“. Die *Subscriptio* „*Ne plures Leges quam Reges Gallia haberet/ Ecce duae Leges Lex sit ut una, facis*“ (S. 206) offenbarte, welche tiefgreifenden Konsequenzen aus der Hugenottenfrage zu erwachsen drohten.

Die zahlreichen Entrées waren eine bedeutsame Gelegenheit, in der Begegnung von Herrscher und Untertanen die Lage zu konsolidieren. Darin bestand die eminente politische Bedeutung der Festlichkeiten. Entrées boten von Tradition wegen jenes Zeremoniell, mit dem Gehorsam einerseits und Fürsorge andererseits gelobt wurden. Der Herrscher erschien, wie eine Fülle bildlicher und literarischer Dokumente beweisen, mit der Aura eines Messias und machte gewissermaßen alles ganz und neu. Als paradigmatisch mag der römische „Genius civitatis“ an einer Ehrenpforte in Bordeaux gelten, der seine neue, vom König wiedergegebene Jugend preist (S. 282). Nicht nur die Feste mit Beteiligung des Volkes, auch jene des Adels sollten wohl der Einheit förderlich sein. Jean Antoine de Baif, der für Bayonne Verse zur Musik geschrieben hatte und 1570 mit königlicher Protektion die „Académie de poésie et de musique“ gründete, ging jedenfalls bald in Theorie und Praxis davon aus, daß eine Wiedergeburt der alten Musik und die rechte Zuordnung des Wortes Ordnung und Tugend im Staate fördern können. Im „Ballet de Cour“, einer Tanzaufführung der Hofgesellschaft über ein vorwiegend allegorisch-mythologisches Thema mit Vokal- und Instrumentalmusik, gelang es nach zeitgenössischer Theorie tatsächlich, die himmlischen Sphären auf Erden klärend wirksam werden zu lassen. Mit dem „Ballet des Provinces Françaises“ (1572) versuchte man nachgewiesenermaßen zur ersehnten Einheit und Befriedigung im Staate beizutragen. Die Feste in Fontainebleau und Bayonne weisen deutlich auf den in Entstehung begriffenen „Ballet de Cour“ voraus. In anderer Beziehung freilich nicht minder auch auf den „Carrousel“ von 1662 und die mehrtägigen „Plaisirs de l'isle enchantée“ (1664) unter Ludwig XIV. Diese Höhepunkte des barocken Festwesens sind in vielen Zügen als Steigerung und Weiterentwicklung der entsprechenden Festformen des 16. Jahrhunderts zu verstehen.

Insgesamt ist das Buch eine umsichtig edierte Sammlung von Texten, die die Vielfalt der Feste des 16. Jahrhunderts und Möglichkeiten ihrer schriftlichen Überlieferung dokumentiert. In ihrer Einleitung und den Anmerkungen haben die Autoren historische und ikonographische Grundlagen für ein zu erarbeitendes integrales Verständnis bereitet.

Karl Möseneder

PETER GAY, *Art and Act: On Causes in History — Manet, Gropius, Mondrian*, Harper & Row Publishers, New York-London 1976. XVI, 265 S. mit 195 Abb. im Text. £ 9.75

Peter Gay hat an der Columbia University studiert und wirkt seit einem Jahrzehnt als Durfee Professor of History in Yale. Er ist also nicht Kunsthistoriker, sondern Historiker, und er hat sich einen Namen gemacht einerseits mit Publikationen über die Aufklärung, andererseits mit Werken über die Weimarer Republik und über deutsche Geschichtsphilosophie (zum Beispiel: „The Dilemma of Democratic Socialism: Eduard Bernstein's Challenge to Marx“). Durch die Auseinandersetzung mit französischer und deutscher Kultur ist wohl auch seine Liebe für und