

tiven Wirkens einer kleinen Gruppe die Werke der Kunst und Alltagskultur zu schätzen wüßte und damit zu leben verstünde. Die Wirkung der Denkmalpflege war und ist in Wahrheit jedoch relativ und nimmt im Vergleich zu den ständig umfassender stattfindenden Bestandszerstörungen weiter rapide ab. Das Schwinden nicht nur der aus der Vergangenheit überkommenen Bauwerke sondern schlichtweg alles Gewohnten hat beängstigende Ausmaße angenommen. Veränderte Lebensformen nahmen schon zur Zeit der Jahrhundertwende den Relikten aus der Vergangenheit, sofern sie nicht einer angemessenen Nutzung zugeführt werden konnten, die Existenzberechtigung; daran konnte auch die Denkmalpflege nur wenig ändern. Über ihre vergleichsweise dann doch wieder geringe Wirkung hätte gerade in einem Buch, das so kritisch und kompetent den gesellschaftlichen Stellenwert der Denkmalpflege erörtert, auch gesprochen werden sollen.

KARIN STOBER

SFB 315 „Erhalten historisch bedeutsamer Bauwerke“

Universität Karlsruhe

**Francesco Podesti. A cura di Michele Polverari.** Milano: Electa 1996; 273 S., zahlreiche Abbildungen; ISBN 88-435-5328-3 [Ausstellungskatalog Ancona, Mole Vanvitelliana, 2.6.-1.9.1996]; Lit. 80.000

Beiträge von G.L. Mellini (Podesti e l'Europa), Pietro Zampetti (La tradizione pittorica in Ancona), Alberto Campitelli (Podesti e la committenza Torlonia, affreschi rovinati e dispersi), Michele Calzolari, P. Zampetti (la stanza dell'Immacolata), Anna Rita Podesti (Note sulla committenza Busca-Serbelloni...), Maria Teresa Barolo (Podesti, la scultura e l'incisione).

Der im Jahre 1800 in Ancona geborene Historienmaler Francesco Podesti (gestorben 1895 in Rom) ist unter den meist immer noch zu wenig erforschten Künstlern des italienischen 19. Jahrhunderts vielen Kunsthistorikern eher beiläufig bekannt geworden. Vor der Besichtigung der Stanzen Raffaels streift man zwangsläufig einen in der Torre Borgia gelegenen Raum, der meist mit Befremden durchschritten wird: den Saal des Dogmas der unbefleckten Empfängnis Mariae, das 1854 unter Pius IX. verkündet wurde. Die aufwendige, 1856 begonnene und an dem Vorbild Raffael orientierte Freskendekoration wurde von Podesti ausgeführt, der damals im Ruf des „*più grande pittore storico di Roma*“ stand und dem Höhepunkt seiner Malerkarriere entgegenging.

Seine Geburtsstadt richtete dem Künstler 1996 endlich eine erste umfassende Retrospektive aus, die dem dem *Ottocento italiano* gegenüber unvoreingenommenen Betrachter einige Überraschungen bot, welche nicht zuletzt dem in hervorragender Qualität bebilderten Katalog zu verdanken sind. Die zahlreichen ganzseitigen Detailaufnahmen vermitteln einen wirklich guten Eindruck von den farbenprächtigen Gemälden, auch für denjenigen, der die Ausstellung nicht gesehen hat.

Podesti erhielt seine Ausbildung in Rom bei Vincenzo Camuccini, dessen Leben und Werk noch immer nicht bearbeitet ist, und bei Gaspare Landi, also im Umkreis des römischen Neoclassicismo. Rom sollte auch Podestis Hauptwirkungsort werden, so arbeitete er unter anderem an der Ausstattung des (heute zerstörten) Palazzo Torlonia neben dem Palazzo Venezia; ausgestellt waren zwei wenige bekannte, großformatige Kartons für diese Fresken (Nr. 25 a/b: *L'Olimpo o Apollo Citaredo; Disfida di Marsia e Apollo*). Die mehrfach neben den Gemälden präsentierten vorbereitenden Kartons waren überhaupt eine Überraschung, da diese Gattung, in Italien, wie auch leider noch in Deutschland, bislang ignoriert wurde und zumeist ein Schattendasein in dunklen Depotwinkeln geführt hat, falls sie nicht längst zerstört worden sind.

Die Ölstudien zu den Immacolata-Fresken (Nr. 49 a-c, 50), fünf Kartons (Nr. 51 a-e) sowie zwei Studienbücher mit Porträtstudien zu den im Wandbild verewigten Geistlichen (Nr. 52; insgesamt 95 Studien) zeigten erstmals den künstlerischen Entstehungsprozeß dieses vor allem auch religionsgeschichtlich bedeutsamen Werkes, das erstmals von Judith Huber untersucht worden ist (*Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 18, 1979, S. 197-218).

Neben diesen prominenten Aufträgen dominiert in Podestis Œuvre in der langen Zeitspanne zwischen 1820 und 1870 das Historienbild im Stile des *Romanticismo storico*. Ohne daß er sich der fortschreitenden Entwicklung der Kunst in irgendeiner Weise öffnete, bevorzugte Podesti immer zeittypische, romantisch-patriotische, jedoch stets retrospektiv geprägte Motive, zum Beispiel der italienischen Geschichte (*Enrico II re di Francia ferito a morte in un torneo congiunge sua sorella Margherita con Emanuele Filiberto duca di Savoia*, Nr. 37), aus dem Bereich der gängigen Künstlerviten (*Leonardo che presenta il pensiero del cenacolo al duca di Milano Ludovico il moro*, Nr. 40; *Francesco I nello studio di Benvenuto Cellini*, Nr. 27), aus dem Alten Testament (*Il giudizio di Salomone*, Nr. 34), aus der antiken Geschichte und Mythologie (*Eteocle e Polinice*, Nr. 4; *Incontro di Venere*, Nr. 46; *Ratto di Europa*, Nr. 29), aus der italienischen Literatur im Dienste des Dichterkultes (*Torquato Tasso che declama la Gerusalemme Liberata alla Corte Estense*, Nr. 23; *Il Tasso a Ferrara*, Nr. 31; *I novellatori del Decamerone*, Nr. 43) und natürlich speziell aus der Geschichte Anconas (*Il giuramento degli Anconitani*, Nr. 42). Eine Überraschung ist die Darstellung einer Anconitanerin, die mit Heldenmut die Belagerungsmaschinen in Brand steckt, die ihre Stadt bedrohen (*Stamura che incendia le macchine all'assedio di Ancona*, Nr. 60; entstanden allerdings erst 1877!). Die Ikonographie bezieht sich auf den während der französischen Revolution entstandenen Topos der heldenhaften Frau, wie sie u.a. auch Goya in seinen *Desastres de la Guerra* (Nr. 7: *Que valor!*) dargestellt hat.

Die religiöse Thematik, ein Hauptthema des in Rom vorherrschenden und päpstlich geförderten Purismus spielte bei Podesti, trotz der Immacolata-Fresken, eine eher untergeordnete Rolle und blieb, obwohl technisch hervorragend ausgeführt, dem Kanon des Neoclassicismo verhaftet; allein eine *Verkündigung* (Nr. 8) und eine *Pietà* (Nr. 17, mit Karton Nr. 16) verdienen Erwähnung.

Podesti war besonders ein Meister des feinsinnigen Porträts. Angefangen bei einem ersten *Selbstbildnis* von 1817 (oder 1819; Nr. 2), über das *Porträt der Elisa Napoleona Baciocchi Camerata* (1824, Nr. 5), zum bekannteren *Doppelbildnis der Marchesi*

*Busca* (1825, Nr. 6), zeigt sich seine ausgeprägte Vorliebe für dieses Sujet. Verschiedene repräsentative Kardinalsbildnisse deuten die Wertschätzung an, derer sich Podesti im Kreise der römischen Kurie erfreute (*Cesare Nembrini Gonzaga*, Nr. 13; *Gabriele Ferretti*, Nr. 38; *Antonio Maria Cadolini*, Nr. 39).

Trotz des späten Beharrens auf längst überholte Stilmuster, beeindruckt das in sich geschlossene Werk Francesco Podestis, und der Katalog, der neben den erwähnten Beiträgen ein kritisches Verzeichnis der ausgestellten Werke, eine (etwas knappe und dennoch leider unübersichtliche) Biographie sowie eine Bibliographie enthält, bietet einen guten Einstieg in das Verständnis dieser Kunst, ersetzt jedoch nicht den noch ausstehenden kritischen Katalog des Oeuvres. Ergänzend sei die Autobiographie des Künstlers empfohlen (Francesco Podesti: *Memorie biografiche*, in: *Labyrinthos* 1/2, 1982, S. 209-253).

ANDREAS STOLZENBURG  
 Museum der Bildenden Künste  
 Leipzig

**Regine Prange: Jackson Pollock. Number 32, 1950.** Die Malerei als Gegenwart (*Fischer Kunststück Bd. 11858*). Frankfurt: Fischer 1996; 113 S.; ISBN 3-596-11858-1; DM 16,90

Die Kunst der Nachkriegszeit sorgt zwar bisweilen für spektakuläre Besucherzahlen bei Ausstellungs-Ereignissen, doch auf dem Buchmarkt ist die „zweite Moderne“ eigentlich nach wie vor ein Stiefkind. Um so bemerkenswerter ist es, daß soeben in der eher populären, von Klaus Herding begründeten „kunststück“-Reihe des Fischer Verlages eine Publikation von Regine Prange zu Jackson Pollock erschienen ist.

Der bereits im Alter von 44 Jahren verstorbene Künstler, zweifellos eine Schlüsselfigur der Nachkriegskunst, wird am Beispiel seines Hauptwerkes, dem Bild Nr. 32 aus dem Jahre 1950, von der Tübinger Kunsthistorikerin vor dem Hintergrund seines zeitgeschichtlichen Kontextes vorgestellt, wobei Prange gleich am Anfang ihrer Analyse zu Recht die „ambivalente Popularität“ (S. 6) Pollocks hervorhebt und diese im Zuge ihrer materialreichen, d.h. mit zahlreichen Abbildungen gespickten Ausführungen auch eindrucksvoll belegen kann. Das Spektakuläre an Pollocks Malweise beruht dabei auf dem Verfahren des „drip paintings“, bei dem die vom Pinsel abtropfende Farbe auf der auf dem Boden liegenden Leinwänden in Gestalt von Spuren auf die Bewegung des Herstellungsaktes verweist, ohne mit dieser jedoch zusammenzufallen, da der Pinsel die Leinwand nicht berührt und auch die Schwerkraft der Farbmasse eine Rolle spielt. Regine Prange verfolgt die kunsthistorischen Wurzeln dieser Malweise, die vor allem im automatistischen Ansatz des Surrealismus begründet liegen (vgl. S. 6 ff.) und betont die Neuartigkeit des Werkbegriffes von Pollock. Hierbei handelt es sich zum einen um eine akompositionelle Bedeckung der Bildfläche („all over“), die mehrere, irregulär verteilte Zentren bzw. lineare Verdichtungen besitzt (Polyfokalität). Die Wirkung des in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf befindlichen Bildes von Pollock