

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

21. Jahrgang

Februar 1968

Heft 2

DISEGNI DI GIACOMO QUARENghi

Zu den Ausstellungen in Bergamo und Venedig April-Oktober 1967

(Mit 6 Abbildungen)

Giacomo Quarenghi gehört zu den Künstlern, denen erst verhältnismäßig spät ein angemessener Wirkungskreis vergönnt war. Der 1744 bei Bergamo geborene Architekt macht lange Jahre den Eindruck eines Suchenden und Unzufriedenen, bis schließlich das Studium Palladios seine Phantasie entzündete und seine Begabung freilegte. Unvergnügen am Kunstbetrieb in Rom, der Stätte seiner Ausbildung, erleichterte ihm den Entschluß, Italien den Rücken zu kehren und sein Glück im Nordosten Europas zu suchen. Er entkam damit der Enge der ewigen Stadt, die für zu viele Architekten zu wenig lockende Aufträge hatte, und er gelangte in St. Petersburg an einen Hof, an dem ihm die Förderung der Zarin Katharina II. stets sicher war. Hier verwirklichte sich für ihn der Traum aller Baumeister: er konnte frei von aller Beschränkung, auf offenem Feld und in großem Maßstab schaffen. Er gab dem Stadtbild Petersburgs neue Akzente, und es begann die seit den Tagen Rastrellis bedeutendste Epoche im Kunstleben dieser Stadt. Quarenghi hatte einen entscheidenden Anteil daran und gab mit seinen Bauten einen Ansporn für eine Generation russischer Architekten nach ihm.

Vergleicht man einmal den Umfang seines Werkes mit dem seiner Zeitgenossen in Europa, so lassen sich ihm nur so bedeutende Künstler wie Sir John Soane, Schinkel oder Klenze an die Seite stellen. Wenn sein Name dennoch in der Kunstgeschichtsschreibung nicht in gleicher Weise gewürdigt worden ist, dann mag dies daran liegen, daß sein Werk in Petersburg bisweilen nur als eine Randerscheinung betrachtet wurde, die zur weiteren „Entwicklung“ nicht in dem Maße beitrug wie die Zentren in Paris oder Rom. In der Tat vermeint man, in den Bauten Quarenghis etwas vom Isolierten zu spüren. Die in ihnen zu Tage tretende Nachfolge Palladios erscheint in dieser Konsequenz weder in England noch im Veneto des Settecento. Man könnte auf sie das berühmte Wort vom „erborgten Dasein“ anwenden, das Goethe für das Verhältnis Palladios selbst zur Antike geprägt hat.

Die recht umfangreiche Literatur in russischer Sprache über Quarenghi wurde im Westen nur selten gründlich ausgewertet. In Italien bekam die Erforschung Q.s vor allem von den Arbeiten Ettore lo Gattos (*L'Opera del Genio Italiano all'Estero*, 3 Bde., 1934 ff.) einen neuen Anstoß. Anlässlich der 150. Wiederkehr seines Todestages veranstalteten nun die Stadt Bergamo und die Fondazione Cini in Venedig eine Ausstellung seiner Zeichnungen, Baupläne und Reiseskizzen. Hinzu kamen Photographien seiner Hauptbauten in Leningrad und Moskau, welche die Fachkollegen aus der Sowjetunion zur Ausstellung beisteuerten. Zusammen mit dem vorzüglich gearbeiteten Katalog wurde so eine lebendige Dokumentation von Quarenghis Schaffen in Rußland gegeben. Daß die Ausstellung allein mit dem Material aus italienischen Sammlungen (Bergamo, Venedig) möglich war, verdanken wir der Tatsache, daß der Künstler schon zu seinen Lebzeiten viele Zeichnungen und Pläne in seine Heimat zurückschickte, an Freunde und Gönner (z. B. an Canova); zudem schaffte Quarenghis Sohn Giulio nach dem Tode des Vaters (1817) aus dem Nachlaß große Mengen von Zeichnungen nach Italien. Weitere, nicht ausgestellte Bestände liegen in London (RIBA, ehem. Slg. des Thomas Hardwick), New York (Cooper Union Museum, ehem. Slg. Piancastelli) und natürlich in Leningrad selbst.

Die Ausstellung begann mit den in Bergamo (Bibl. Civica) aufbewahrten Dokumenten, welche über Herkunft und Jugend Quarenghis berichten. So genau jede Phase seiner Petersburger Tätigkeit überliefert ist, so wenig wissen wir noch heute über die Werke seiner Jugend- und Lehrzeit. Q. kam 1762 als 18jähriger nach Rom und ging von hier 1779 nach Petersburg. Die „*Appunti per una biografia*“ des Kataloges (von Luigi Chiodi) enthalten Auszüge aus einem 1785 geschriebenen – bereits in Tassis Biographie von 1793 abgedruckten – Brief des Künstlers an Luigi Marchesi, in dem er diese römischen Jahre schildert. Nach kurzer Lehrzeit bei bergamaskischen Malern begann er 1762 in Rom „nello studio del Sig. Mengs“ Malerei zu studieren. Entgegen der in fast allen Viten wiederholten Feststellung, er habe bei Mengs persönlich studiert, deutet der Wortlaut der Briefstelle darauf, daß Q. nur in der Werkstatt des berühmten Malers gearbeitet hat. Mengs selbst war damals bereits nach Spanien gegangen und Quarenghi kann ihn nicht mehr in Rom angetroffen haben. Tiefe Spuren hinterließ diese Lehrzeit nicht; Q. kam immer mehr in Kontakt mit römischen und ausländischen Architekten. Doch auch das Studium der Architektur ließ ihn anfangs unbefriedigt; weder Paolo Posi noch Nicola Giansimoni, bei denen er arbeitete, konnten ihn fesseln. Erst das Studium der Werke Palladios und eine Reise nach Venedig gaben ihm den entscheidenden Anstoß. Dies zeigt sich deutlich bei dem Umbau von S. Scholastica in Subiaco, seinem frühesten Werk, welches das einzige auf italienischem Boden bleiben sollte. Q. begann diesen Umbau übrigens nicht, wie es im Katalog heißt, erst 1771, sondern bereits 1769 (siehe P. Marconi in: *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura* X. 1963, S. 75 ff., mit Dokumenten und Plänen aus dem Archiv des Klosters). Ob Quarenghi den Umbau selber noch vollendet hat, ist zweifelhaft; denn noch 1788 bzw. 1791 wurden Mitglieder der römischen Archi-

teken-Familie Camporese für Baumaßnahmen in der Kirche bezahlt (laut päpstl. Chirografi im Römischen Staatsarchiv).

Aus der römischen Zeit Quarenghi haben sich, außer einem Skizzenbuch und mehreren großformatigen Veduten, keine weiteren architektonischen Entwürfe erhalten, die uns einen Einblick in die Entwicklung seines Stiles geben könnten. Die auf der Ausstellung gezeigten Skizzen aus Rom und seiner Umgebung zeigen schon seine voll ausgebildete Zeichenweise: einen sicher skizzierenden, lockeren Strich, der die Umrisse festhält, zarte Binnenlinien und eine recht geschickte Tuschlavierung. Ebenso finden sich schon die Q. eigenen Abbreviationen von Bäumen, Sträuchern oder von Landschaft sowie die stets gleichen „Kürzel“ für die Staffagefiguren; es sind bürgerliche Szenen, meist in Gruppen von drei bis vier lebhaft agierenden Personen. Die im Katalog als „rovine romane in ambiente di fantasia“ bezeichnete Zeichnung Nr. 217 (Abb. 1) wird man aus der römischen Zeit ausschalten müssen; sie kann auch in Petersburg entstanden sein. Es handelt sich um eine Kopie nach dem Stiche Piranesis „Di due spelonche“ (1762/64), der das Ninfeo Dorico der Domitiansvilla am Albaner See darstellt. Q. hält sich sehr eng an die Vorlage, verändert bezeichnenderweise nur die Staffagefiguren, von denen er einige ganz fortläßt, anderen wiederum nur eine modernere Tracht anzieht. Eine der letzten in Rom entstandenen Zeichnungen ist der Entwurf für das Grabmal Clemens' XIII. (gest. 1769), welches erst viel später (1792) von Canova ausgeführt wurde. Die Größe der dargestellten Nische und der Säulenabstand lassen erkennen, daß das Grabmal schon von Quarenghi für die Stelle des heutigen in St. Peter geplant gewesen war.

Den Hauptteil der Ausstellung nahmen die Zeichnungen aus der Petersburger Zeit ein. Sie wurden nach Sachgruppen geordnet und innerhalb dieser in chronologischer Reihenfolge dargeboten. Der Katalog (von Vanni Zanella) folgte dieser Aufstellung. Bei den Theaterprojekten macht sich besonders stark die Anlehnung an Palladio bemerkbar; z. B. zeigen die Entwürfe für das kleine Theater der Eremitage (Nr. 7 und 8) dieselbe Anordnung der Sitzreihen vor einem säulenumstandenen Halbrund wie das Teatro Olimpico in Vicenza. Bei größeren Bauten (z. B. Theater für Bassano, großes Theater in Petersburg) versuchte er einen Kompromiß mit den dort verschiedenen Raumbedürfnissen. Der allseits freistehende Bau, die Säulenfronten, weitläufige Foyers, der ovale Zuschauerraum zeigen den Schritt über das barocke Theater hinaus, wie ihn auf ihre Weise auch C. Morelli, G. Valadier und P. Sangiorgi versucht haben. Französischer Einfluß zeigt sich in der Disposition bestimmter Raumgruppen: Die großen Theaterentwürfe benützen z. B. für die Form der Aufgänge zu den Rängen eine Treppenanlage, wie sie erstmals Gondoin für die École de Chirurgie in Paris (1775 fertig, 1780 publ.) anwandte und die auch in Paris Schule gemacht hat (Palais Bourbon). Quarenghi muß diese Bauten gut gekannt haben; die Bibl. Civica in Bergamo besitzt einen ganzen Band mit seinen Nachzeichnungen nach zeitgenössischen französischen und englischen Bauten.

Für Katharina II. entfaltete Q. schon in den ersten Jahren seiner Anwesenheit in Petersburg eine rege Tätigkeit. Er baute die Loggien in der Eremitage ein, in denen

Unterbergers Kopien der Vatikanischen Loggien Raffaels untergebracht wurden. Auf den Gütern, Villen und Landschlössern der Zarin plante er großartige Bauten, darunter das – im 2. Weltkrieg zerstörte – sog. „Englische Palais“ in Peterhof. In Tsarskoe Selò vollendete er das Alexander-Palais. Daneben entstanden viele kleine Gartenbauten: Tempel, Pavillons, Badehäuser und Eremitagen. Repräsentative Residenzen auswärtiger Diplomaten (Graf Stading, Lord Whitworth) baute Q. ebenso wie Paläste für den russischen Hochadel (Palais für den Grafen Seremetev und die Fürsten Bezbo-rodko und Jusupov).

Es ist anzunehmen, daß Q. bei einer so umfangreichen Tätigkeit in Petersburg eine recht große Werkstatt unterhalten hat. Im Katalog sind seine italienischen Mitarbeiter aufgeführt (S. 47 f.). Da viele von seinen Plänen in mehreren Repliken vorhanden sind, von denen Q. manche an Freunde versandte, muß die Werkstatt auch damit beschäftigt gewesen sein, Kopien nach Q.'s Projekten anzufertigen. Nur der Vergleich solcher Repliken kann eine Vorstellung von der Eigenhändigkeit bei seinen Entwürfen geben. Es war daher sehr nützlich, daß die Ausstellungsleitung einige von ihnen nebeneinander zeigte. Neben den Original-Projekten für die Villa des Lord Whitworth (Bergamo) wurden die nicht im Katalog verzeichneten Repliken dazu aus der Slg. der Fondazione Cini ausgestellt (Abb. 2a u. b). Der sicher eigenhändige Entwurf aus Bergamo zeigt bei der Verdeutlichung des Querschnittes durch die Villa ein vorzüglich gezeichnetes Chiaroscuro, zurückhaltende pastellfarbene Lavierungen in gelb, blau, grau und braun, einen exakten Schattenschlag. Jedes Detail ist genauestens wiedergegeben. Q. zeichnet das Gebäude nicht allein, sondern, wie es im ausgehenden 18. Jahrhundert allgemein üblich war, stets mit einer Andeutung von Umgebung, die mit einer Freitreppe, einer Balustrade oder Terrasse, einem kleinen ländlichen Gebäude und einer Baum- und Heckenpartie im Hintergrund hinreichend dargestellt ist. In diesen Staffagen kommt die gleiche Vorliebe für Genrehaftes zur Geltung wie bei seinen Veduten und Reiseskizzen. Die Replik dieser Zeichnung unterscheidet sich gerade in diesen Besonderheiten von ihr. Sie zeigt nicht die unmittelbare Frische des ersten Blattes. Es fehlen die Maßangaben. Die Aquarellierung ist viel kräftiger und vergrößernd; sie ist nicht mehr so unmittelbar aus dem Chiaroscuro entwickelt. Die Darstellung der landschaftlichen Umgebung ist fahrig und grob, eine sichtliche Nachzeichnung. Ob ein solcher Vergleich die Unterschiede zwischen Quarenghis eigenhändigen Entwürfen und seinen eigenen Nachzeichnungen oder aber solche zwischen seinem Entwurf und der kopierenden Werkstatt zeigt, kann erst nach Prüfung einer größeren Zahl solcher Repliken entschieden werden.

Quarenghi war nicht immer der regelstrenge Klassizist, der sich gleichsam nur an Musterbücher antiker oder Renaissance-Architektur gehalten hat. Beim Bau der Botteghen an der Anitschkow-Brücke in Petersburg war er einer herben Kritik durch seine Zeitgenossen ausgesetzt, wie aus einem Brief von 1804 an Canova (Kat.-Nr. 104) hervorgeht. Die Botteghen entstanden in unmittelbarer Nähe eines Palastes, den eine kolossale korinthische Ordnung zierte. Um sich dieser unterzuordnen, versah er die Botteghen mit jonischen Säulen, legte aber darüber ein kräftiges dorisches Gebälk,

„pour donner plus de caractère e de relief à cet ordre“. Gegen Angriffe auf eine solche Freizügigkeit verteidigte er sich mit einem allgemeinen Hinweis auf die Freiheit der Künste und vor allem auf Beispiele aus der Antike, bei denen ebenfalls solche Mischformen aufträten. Das von ihm gezeichnete Ninfen Dorico am Albaner See könnte durchaus als ein solches Vorbild herangezogen werden.

Der zweite, nicht minder wichtige Teil der Ausstellung war den Veduten des Künstlers gewidmet. Schon die ersten erhaltenen Skizzenbücher (Bergamo) aus der römischen Zeit zeigen den Stil Quarenghis sehr ausgeprägt. Der Architekt verrät sich in der Vorliebe für räumliche Tiefenwirkungen, der Beherrschung der Perspektive, dem Herausarbeiten von Licht- und Schattenpartien auf den dargestellten Bauwerken. Es sind vor allem die antiken römischen Monumente, die ihn anfangs interessieren. Die landschaftliche Umgebung selbst, Bäume, Sträucher, auch die Staffage-Figuren werden meist nur schematisch hinzugefügt, als Versatzstücke, die das Bild beleben helfen sollen. In einigen Capricci mit antiken Ruinen und Statuen erweist sich eine deutliche Anlehnung an Pannini, dem er in Kompositionsweise und in Details fast wörtlich folgt (Kat.-Nr. 139).

Die Zeichnungen des Albums 0 (Nr. 159-178) sind zum großen Teil mit farbiger Tusche laviert. Das Album mit seinen Landschaftsskizzen aus dem Bergamaskischen, aus Tirol, Salzburg und Bayern, entstand als Skizzenbuch in den Jahren 1810/11, während einer Reise Quarenghis in seine Heimatstadt. Hier ist besonders deutlich sichtbar, wie sehr es für den Künstler stets eines architektonischen Objektes bedurfte, damit seine Zeichnungen kompositionell befriedigend wurden. Den reinen Landschaftsskizzen fehlt gleichsam der rechte Gegenstand. Zwei der schönsten ausgestellten Blätter dieses Album entstanden in München, während der Rückreise nach Petersburg: eine Ansicht des alten Dorfes Schwabing mit der Münchner Stadtsilhouette im Hintergrund (Kat.-Nr. 170; Abb. 3a) und das damals gerade erst fertiggestellte Landhäuschen in Biederstein von Karl von Fischer, im nördlichen Englischen Garten (Kat.-Nr. 169; Abb. 3b).

Es sei erlaubt, im Zusammenhang mit dem dadurch belegten Aufenthalt Quarenghis in München noch einmal auf eine, allerdings nicht ausgestellte Zeichnung in der Akademie von Venedig (Abb. 4) hinzuweisen, die 1962 nach gründlicher Restaurierung im Gabinetto delle Stampe in Rom zu sehen war (M. Catelli-Isola, *Restauro di disegni di Giacomo Quarenghi*, Kat. Rom 1962, Nr. 19). Sie zeigt einen schmalen Galerie-Bau, mit einem von Säulen umstellten runden Saal mit Pantheon-Kuppel, flankiert von zwei längsrechteckigen Hallen zu je drei Fensterachsen. Die Beschriftung des Blattes lautet: „Museo per busti e statue del Principe Ereditario di Baviera“. W. Vitzthum (*Master Drawings* 1. 1963, S. 55) vermutete zu Recht, daß es sich hier um ein Projekt im Zusammenhang mit der Erbauung der Münchner Glyptothek handele. Es besteht kein Argument gegen eine Datierung der Zeichnung in die Jahre 1810/11. Sie könnte anläßlich einer nicht weiter bekannten Begegnung des damals schon berühmten Künstlers mit dem bayerischen Kronprinzen entstanden sein; damit wäre bewiesen, daß Ludwig I. sich bereits in diesen Jahren mit konkreten Plänen für

ein Antiken-Museum für München beschäftigte. Der durchreisende Quarenghi, durch die Erfahrung seiner Petersburger Tätigkeit hinreichend qualifiziert, hätte hier einen ersten Entwurf für die geplante Glyptothek angefertigt; ein Projekt, welches in seiner Größe noch bescheiden ist, obwohl seine Längenausdehnung bereits für die Nordfront des Königsplatzes konzipiert gewesen sein kann. Mit den Forderungen der Konkurrenz von 1814/15 stimmt der Entwurf nicht mehr überein. Die Raumbedürfnisse für die durch Wagners Ankäufe angewachsene Sammlung waren gewaltig gestiegen. In der grundsätzlichen Gliederung der Fassade aber zeichnet sich bereits der Bau ab, der von Karl von Fischer geplant und von Klenze ausgeführt wurde.

Manfred F. Fischer

MITTELALTERLICHE STICKEREIEN AUS POLEN

Zur Ausstellung in Stockholm 4. 9. – 12. 11. 1967

Maria Gutkowska-Rychlewska und Maria Taszycka haben die 64 Stücke der Ausstellung, die zuerst im Frühjahr 1967 im Nationalmuseum in Krakau gezeigt wurde, gesammelt und wissenschaftlich bearbeitet. Der polnische Katalog (Polskie hafty średnowieczne), mit einem französischen Resumé, bildet auf 86 Tafeln alle, teilweise noch mit Details, ab. Auf Anregung von Anne-Marie Franzén übernahm das Historische Museum in Stockholm die Ausstellung unter dem Titel „Textilskatter från Polen“ samt den Texten für den Katalog (mit englischem Resumé), wobei 16 Katalognummern hinzugefügt wurden: 5 zusätzliche Leihgaben aus dem Muzeum Pomorskie in Danzig sollten zusammen mit 9 schwedischen die engen Beziehungen zu Ende des Mittelalters zwischen den Stickerei-Werkstätten von Danzig und Stockholm sowie Vadstena aufzeigen, während 2 weitere aus schwedischem Besitz das letzte Drittel des 14. Jhs. vertraten.

Aus der Zwiefaltener Chronik des Bertold (um 1138) wird als früheste Nachricht über Stickerei in Polen eine der Stiftungen der Witwe des polnischen Herzogs Boleslaw Schiefmund, Salome, einer geborenen Gräfin Berg-Schalklingen, interpretiert, die hier im Wortlaut zitiert sei (O. Lehmann-Brockhaus, Schriftquellen, 1938, S. 636 Nr. 2697): „... alium etiam mantellum ad casulam totum auro intextum, magno aurifrisio circumdatum, inferius limbum rubeum habentem, secundum morem gentis illius auro instellatum.“ Die rote untere Besatzkante des Brokatmantels war also nach polnischer Sitte mit Sternen verziert, daß diese gestickt waren, wird aber nicht gesagt: könnten sie nicht auch als Schmuckbrakteaten aufgenäht gewesen sein?

Isoliert stehen als ältestes Werk der Ausstellung die Fragmente (auf rotem Seidenkörper Gold in Sprengtechnik und etwas Seide in Spaltstich) aus dem schlesischen Zisterzienserkloster Heinrichau (Breslau, Diöz. Mus.; Kat.-Nr. 1). Da nur der eine lange Streifen mit Pfingstszene, Heiligenpaaren und Stifterin (von 10 erhaltenen Stücken) gezeigt wurde, lautete die Katalogbezeichnung Kaselbesatz, was aber m. E. nicht zutrifft. Abgesehen von den übrigen szenischen Fragmenten ist mir aus dieser Zeit kein derartig ausgestickter Kaselbesatz bekannt. Vielmehr meine ich, daß die Stücke von einer völlig bestickten Kasel (oder einem Chormantel?) stammen entsprechend dem 200