

des neunzehnten Jahrhunderts seit etwa 1955. Hier sind die Motivationen und Voraussetzungen vielleicht noch lebendig und überschaubar, von hier dringen Ansprüche und Probleme in die Museen und die Denkmalpflege, und hier wäre vielleicht auch eine Denkpause nützlich, bevor wir alle Bahnhöfe analysieren wie gotische Kathedralen. So kam es zu dem Entschluß, die Neubewertung der Kunst des 19. Jahrhunderts als exemplarischen Fall für die oben skizzierte Gesamtproblematik dem Kongreß zugrunde zu legen. Nach Erkundung der personellen und sachlichen Möglichkeiten wurden innerhalb dieses Rahmens die im Kongreß aufgeführten Sektions-themen festgelegt. Nach Meinung von Vorstand und Beirat sollen die Sektionen neues Material nur insofern ausbreiten als es der Antwort auf die Frage dienlich ist, wie es zu der veränderten Taxierung der historistischen Architektur oder der Salonkunst überhaupt kommen konnte. Der Kongreß hätte so die Chance, an einem expandierenden Forschungsgebiet die Entstehung und Entwicklung neuer Denk- und Sehmuster zu beobachten und zu untersuchen, ob und in welcher Weise sie Konsequenzen aktueller Faktoren sind.

Sinn hat diese Konzeption nur, wenn sich an ihrer Durchführung alle Kollegen, welcher Denkrichtung sie auch angehören mögen, beteiligen. Nur dann wird die Möglichkeit gegeben sein, an einem Modellfall die Bedingtheit wie den Freiheits-spielraum kunsthistorischer Erkenntnis vor offenem Horizont zu erörtern, das Abgleiten in Mode und Jargon ebenso zu vermeiden wie simplifizierende Antworten, welche die Dialektik der anstehenden Probleme durch Bekenntnisse zudecken.

Der Vorstand des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker e. V.

DIE PALLADIO-AUSSTELLUNG IN VICENZA

(Mit 2 Abbildungen)

Vom 30. 5. — 4. 11. 1973 fand in Vicenza die „Mostra del Palladio“ statt. Geplant war die Ausstellung eigentlich für das Jahr 1970, zum 400jährigen Jubiläum des Erscheinens der „Quattro Libri dell'Architettura“. Da die Vicentiner Veranstalter — das „Centro Internazionale di Studi di Architettura“ in Zusammenarbeit mit verschiedenen lokalen Institutionen — die Kosten allein tragen mußten, konnte der ursprünglich vorgesehene Termin nicht eingehalten werden. Daß die Ausstellung ohne Subventionen des Staates dennoch zustandekam, dafür ist den Vicentiner Veranstaltern zu danken, vor allem aber dem Sekretär des „Centro“ und „Direttore della Mostra“, Renato Cevese. Die Veranstalter hoffen, daß mit dem ausgestellten Material der Grundstein zu einem zukünftigen Palladio-Museum gelegt wurde, das zur 400. Wiederkehr von Palladios Todesjahr im Jahre 1980 eröffnet werden soll.

Die Ausstellung des Oeuvres eines Architekten ist stets problematisch. Eine Palladio-Ausstellung in Vicenza aber ist gleichsam eine Palladio-Ausstellung in einem Palladio-Museum, das einen großen Teil der „Originale“ enthält: die Paläste, die „Loggia“, die „Basilica“. Einige der Villen in der Umgebung öffneten ihre Tore den

Besuchern, wenn auch meist nur für eine Stunde am Tag — allzu kurze Öffnungszeiten, die sich zudem häufig schwer miteinander koordinieren ließen. Die beiden großen Kirchen Palladios — S. Giorgio Maggiore und Il Redentore in Venedig — ließen sich in einem Tagesausflug besichtigen.

Die Ausstellung selbst beschränkte sich auf das, was vom Werk eines Architekten in einem Ausstellungsraum vorgezeigt werden kann: Photographien, graphische Aufnahmen der Bauten und ergänzende Studien, Holzmodelle von Bauten Palladios, darunter solche, die nur durch Entwürfe überlieferte oder nur zum Teil ausgeführte Bauten zu rekonstruieren versuchen. Einige wenige Gemälde, auf denen Bauten Palladios zu sehen sind, und Gipsabgüsse von Baugliedern — Basen, Kapitelle, Gesimsprofile — belebten den Gesamteindruck. Außer diesen die Werke Palladios reproduzierenden Exponaten waren immerhin 101 Originalzeichnungen ausgestellt (zum größten Teil Leihgaben des Royal Institute of British Architects, London), dazu natürlich die verschiedenen Ausgaben der „Quattro Libri dell'Architettura“ und Traktate anderer Autoren. Die Handschrift Palladios konnte man an einigen Urkunden und Briefen studieren.

Das Ausstellungslokal kennzeichnete den Anspruch, mit dem die Palladio-Ausstellung sich präsentierte. Die Veranstalter hatten die sogenannte Basilika gewählt, d. h. den riesigen, sehr hohen Raum im Obergeschoß des Baues. Die „Inszenierung“ der Ausstellung lag in den Händen des Architekten Franco Albini und seiner Mitarbeiter Franca Helg und Antonio Piva. Sie hatten in dem Saal eine Holzkonstruktion errichtet, die den an der Längsseite des Saales eintretenden Besucher nach links über jeweils vier Stufen zu zwei übereinander gestaffelten Podesten, nach rechts jedoch, wiederum über jeweils vier Stufen, zu fünf übereinander gestaffelten Podesten leitete. Die terrassenartige Konstruktion stieg nach der rechten Seite immerhin so weit auf, daß unter dem letzten Podest ein Raum für Dia-Vorführungen eingerichtet werden konnte. Die gesamte Ausstellungsarchitektur — feierlich gewandet in roter Wandbespannung und rotem Fußbodenbelag — stand frei im Raum: ein etwa 2 m breiter Umgang trennte sie an allen Seiten von den Saalwänden. Das Ungeöhnliche dieser Ausstellungsstruktur nahm allerdings der Besucher der Ausstellung kaum wahr. Stufen und Podeste waren an allen Seiten von hohen Schaukästen umstellt, und geschickt angebrachte Beleuchtungskörper verhinderten durch den starken Lichteinfall, daß die Höhe des realen Raumes die Proportionen des künstlich geschaffenen Ausstellungsraumes beeinträchtigte. Dennoch konnte es natürlich nicht ausbleiben, daß die Abwechslung, die das Hinauf- und Hinabsteigen von einem Podest zum anderen bot, den Besucher zuweilen in Konflikt mit den Treppenstufen brachte.

Außer den bereits erwähnten Schaukästen am äußeren Rand der Terrassenanlage war in der Mittelachse des längeren Armes eine Doppelreihe von Vitrinen aufgestellt, die bis zu den Stufen des vorletzten Podiums reichte. Auf den beiden obersten Podesten und zwischen der mittleren und den beiden äußeren Vitrinenreihen hatte man die Holzmodelle verteilt, und zwar so, daß die graphischen Aufnahmen und

die Photos des jeweils im Modell wiedergegebenen Baues in einem der benachbarten Schaukästen zu finden waren. Zwei weitere Holzmodelle standen auf den Podesten des kürzeren Flügels der Ausstellungskonstruktion.

Als thematische Unterteilung der Ausstellung hatte man fünf Sektionen gewählt. Die Abteilungen „Palladio und die Antike“ und „Palladio und die Architektur seiner Zeit“ sollten den Besucher mit den wesentlichsten Faktoren für den Bildungsgang Palladios vertraut machen. Das Schwergewicht lag naturgemäß bei der Abteilung „Das Werk Palladios“. Die Auswirkung der Architektur Palladios auf spätere Zeiten schilderte die Abteilung „Der Palladianismus“. Aufgabe der letzten Sektion mit dem Titel „Bibliografia e letteratura Palladiana“ war es — laut Einleitung zum Katalog —, Palladios „fortuna critica nel campo della trattatistica e della letteratura artistica“ zu schildern. Die Verantwortung für die verschiedenen Sektionen lag bei Erik Forssman (Palladio e l'antichità), Wolfgang Lotz (Palladio e l'architettura del suo tempo), Renato Cevese (L'opera del Palladio), Peter Murray (Il Palladianesimo) und Lionello Puppi (Bibliografia e letteratura palladiana). Jedem der Mitarbeiter war die Auswahl der Exponate und der entsprechende Text im Katalog anvertraut. Den Komplex der Originalzeichnungen, der geschlossen als eine Unterabteilung der Sektion „Das Werk Palladios“ ausgestellt war, hat Howard Burns bearbeitet.

Die Organisatoren der Ausstellung hatten sich also entschlossen, das Werk Palladios, nach Aufgabenbereichen gegliedert, zumindest theoretisch geschlossen zu präsentieren und die Komplexe Voraussetzungen, Einwirkungen, Nachwirkungen diesem Mittelstück anzugliedern. Aus dieser Taktik ergab sich, daß Palladios Werke nur untereinander vergleichbar waren, daß der Eindruck einer unvermittelten und einmaligen Erscheinung seiner Werke gewahrt blieb, und daß Widersprüchlichkeiten in seinen Schöpfungen keine unmittelbar einsichtigen Erklärungen fanden.

Kennzeichnend für diese Tendenz der Ausstellung war die Abteilung „Palladio und die Antike“. Man erfuhr, daß Palladio sich mit Bauwerken der Antike beschäftigte; der Laie wird das für etwas ganz Besonderes gehalten und nicht verstanden haben, daß diese Beschäftigung in Italien schon seit über einem Jahrhundert zum normalen Ausbildungsgang eines Architekten gehörte. Dieselbe bewußte oder unbewußte Isolierung wurde Palladio in der Abteilung „Palladio und die Architektur seiner Zeit“ zuteil, denn Werke von Palladio waren in dieser Abteilung nicht vertreten, mit Ausnahme von zwei Entwürfen für San Petronio in Bologna (Photos), auf die wir noch zu sprechen kommen werden. Die Abteilung „Der Palladianismus“ war insgesamt ein etwas unglückliches Anhängsel. Sie konnte in der vorliegenden Form höchstens das Selbstbewußtsein der Vicentiner und Venezianer befriedigen — in der Form nämlich, daß ihr Hausarchitekt eine ganze Flut von „Nachahmungen“ in aller Welt hervorgebracht hat, was für Palladio weniger interessant ist als für die Auftraggeber und Architekten des 17., 18. und 19. Jahrhunderts in den verschiedenen Ländern Europas und in Amerika. Das sogenannte „Rinascimento Palladiano“ in Italien selbst, vor allem im venezianischen Raum im 18. Jahrhundert, hat man im übrigen fast völlig außer Acht gelassen.

Im Vorwort zum Katalog (S. 11) bemerkt Rodolfo Pallucchini ausdrücklich, daß die Ausstellung nicht für den bereits qualifizierten Kenner konzipiert sei, sondern das Werk Palladios „dem Publikum aller Gesellschaftsschichten“ zugänglich machen soll. Gerade diesem Ziel aber schien unserer Ansicht nach die Anordnung der Exponate nicht gerecht zu werden. Der sogenannte Kenner wußte natürlich, was für eine Bedeutung der Türgestaltung zukommt, die Palladio im Tempio di Vesta in Tivoli abzeichnete (Vicenza D/4 v) und in den „Quattro Libri“ reproduzierte. Ein solches Portal mit einer nach unten leicht divergierenden Portalrahmung verwendete Palladio z. B. im Refektorium von S. Giorgio Maggiore. Der „Eingeweihte“ wußte natürlich auch, warum in der Abteilung „Palladio und die Architektur seiner Zeit“ die Abbildung eines Architekturmotivs aus dem Nymphäum in Gennazzano (Kat. Abb. 26) ausgestellt war, denn dieses Motiv erinnerte ihn an die Fassadengestaltung der Villa Pojana in Pojana Maggiore. Der Kenner wird mit Befriedigung zur Kenntnis genommen haben, daß in derselben Abteilung eine Abbildung vom Innenraum der Kirche Santa Giustina in Padua auslag. Die einander ergänzenden Exponate befanden sich jedoch weit von einander entfernt ausgestellt und der „Laie“ wird sie nicht unbedingt mit den entsprechenden Bauten Palladios kombiniert haben.

Was heutzutage nötig wäre, ist doch wohl, Palladio in aller Öffentlichkeit von der Aura zu befreien, die er mit seinem Architekturtraktat um sich geschaffen hat und die die Palladio-Rezeption ins Überdimensionale steigerte. Katalogtexte werden in der Regel nur von interessierten Fachleuten gelesen. Der durchschnittliche Ausstellungsbesucher erwartet normalerweise von der Ausstellung selbst die Auskünfte, die sein Wissen bereichern sollen. Nur eine solche Zielsetzung rechtfertigt unseres Erachtens die Aufwendigkeit von Ausstellungen überhaupt. Die Frage war also, ob die Vicentiner Ausstellung einem solchen Ziel gerecht wurde.

Erik Forssman betont zu Recht (Kat. S. 18), daß das zweite Buch der „Quattro Libri dell'Architettura“, in dem Palladio seine eigenen Werke bespricht, das Hauptstück des Traktes ist, und daß die theoretischen Abhandlungen und die Besprechungen antiker Monumente als Kommentar zu den eigenen Werken gedacht sind, der diese als „moderne“ Architektur im Sinne der inzwischen erreichten Phase der Antikenrezeption ausweist. Denkt man in der Richtung weiter, wie man den Künstler Palladio als arbeitenden, denkenden, studierenden, sich übenden und sich präsentierenden Architekten dem Publikum verständlich machen könnte, dann stellt sich die Frage, ob man nicht Zusammenhänge, die von Fachleuten erkannt wurden, mit den Möglichkeiten einer Ausstellung dem Publikum hätte erklären können. Diese Aufgabe zu lösen, wäre bei der Palladio-Ausstellung gar nicht so schwierig gewesen. Man hätte nur die Abteilungen „Palladio und die Antike“ und „Palladio und die Architektur seiner Zeit“ in die Hauptabteilung einarbeiten müssen.

Nehmen wir einmal das Beispiel S. Giorgio Maggiore. Man sieht photographische Aufnahmen vom Außenbau und vom Innenraum, man sieht Grundriß, Aufriß und Querschnitt nach Stichen von Bertotti-Scamozzi. Würde man die Aufnahme vom Innenraum von Santa Giustina und möglichst noch einen Grundriß dieser Paduaner

Kirche und vielleicht auch den Grundriß einer stadtvenezianischen Renaissancekirche vom Typus Santa Felice dazulegen, dann würde auch der Laie gemerkt haben, daß Palladio auf ein im Veneto bekanntes Raumschema aus der Renaissance zurückgriff. Hätte man die Aufnahmen der Maxentius-Basilika aus den „Quattro Libri“ dazu gelegt, vielleicht noch den sogenannten Raffael-Grundriß für Sankt-Peter aus dem Serlio-Traktat und schließlich noch Studienblätter wie etwa Uff. Arch. 17 oder Uff. Arch. 34, dann wäre der Besucher auf die Bedeutung der römischen Architektur für die Grundrißkonzeption Palladios aufmerksam gemacht worden und er hätte dann vor allem begriffen, daß man unter dem Eindruck der Antike vor Palladio schon in Rom mit der Verwendung von Säulen, reduziert auf Halbsäulen, im Innenraum von Kirchen experimentiert hatte. Auch das Phänomen des Presbyteriums von S. Giorgio Maggiore hätte man auf das Maß der Fortentwicklung einer Antikenrezeption reduzieren können, wenn man neben den Grundriß einer Thermenanlage mit eingestellten Säulen den Grundriß des Chores von S. Fantin (voll. 1564, Sansovino?) gelegt hätte.

Ähnliches ließe sich zu der Präsentation der von Palladio entworfenen Paläste sagen. Die an ganz anderer Stelle gezeigten Vergleichsbeispiele vermögen in dem „Laien“ nur gerade die Vorstellung zu erwecken, daß in anderen Städten Italiens eben auch Paläste gebaut wurden. Die Möglichkeit, den Besucher zu selbständigen Überlegungen über das Verhältnis der Bauten Palladios zu anderen, früheren und gleichzeitigen Bauten anzuregen und in ihm den Sinn für Differenzierung zu erwecken, wurde leider in Vicenza verspielt; gefördert hingegen wurde durch die Präsentation der Werke Palladios die Lehre von der Autonomie des Kunstwerkes.

Ein gutes Beispiel dafür, daß mit den Mitteln der Ausstellung selbst anschauliche Information nicht erreicht wurde, ist die Präsentation des Teatro Olimpico. Für diesen Bau gab es ja nun wirklich keine Tradition, an die Palladio hätte anknüpfen können, vielmehr handelt es sich um eine in den Augen der Zeitgenossen echte Rekonstruktion eines antiken Theaters, vermittelt durch Vitruv, die Forschungen Serlios, Daniele Barbaros und Palladios selbst. Wenn schon Goethe nicht sonderlich von der Tatsache berührt worden zu sein scheint, daß er im Teatro Olimpico im ältesten erhaltenen Theaterbau der Neuzeit stand, wie soll es dann der Laie von heute sein? Daß leidenschaftliche Literaten „Urheber“ dieser Antikenrekonstruktion waren, scheint Goethe nicht gewußt zu haben. Dieser gesellschaftspolitische Aspekt wäre aber auch für das Publikum der Ausstellung zweifellos nicht ohne Interesse gewesen.

In der Abteilung der Werke Palladios, in der die Villen dargeboten wurden, vermißte man die Gegenüberstellung mit Werken gleichzeitiger oder wenig älterer Architekten am wenigsten, weil die Vielfalt der Lösungen, die Palladio für das Arbeitsgebiet Villa fand, an sich schon faszinierend ist und genügend Probleme aufwirft. Zudem wirkte sich vor allem in dieser Abteilung die langjährige Tätigkeit zweier polnischer Architekten, Andrzej Pereswet Soltan und Ewa Borkowska, für das Vicentiner „Centro Internazionale di Studi di Architettura“ besonders nutzbringend aus. Ob es notwendig war, ausgeführte Villen, wie etwa die „Rotonda“, in der Ausstellung in einem Modell zu zeigen, mag man bezweifeln. Mit größtem Interesse

jedoch betrachtete man die in Zusammenarbeit mit zuständigen Wissenschaftlern von den genannten Architekten erarbeiteten Versuche, nicht oder nur zum Teil ausgeführte Villen Palladios zu rekonstruieren. Von besonderem Reiz waren das Modell und die Rekonstruktionsstudien nach der Zeichnung Palladios R. I. B. A. XVII/2 r, die unter dem Titel „Villino giovanile“ ausgestellt waren. Umstritten muß wohl die Frage bleiben, ob die Villa Valmarana in Vigardolo auf diesen Palladio-Entwurf zurückzuführen ist. Zu den Prunkstücken der Ausstellung gehörte das Modell der Villa Trissino in Meledo (*Abb. 2*) und die dazugehörigen Studien der beiden polnischen Architekten, die sich auf die Darstellung der Villa in den „Quattro Libri“ stützen. Wer jemals das Fragment der Villenanlage in Meledo gesehen hat, muß zugeben, daß seine Phantasie ihn nicht dazu befähigt, sich die Gesamtanlage zu vergegenwärtigen.

Wenn man Palladio als Villenarchitekt gerecht werden will, muß man neben der „Rotonda“, die ja eine Vorstadtvilla ist und charakteristischerweise von Maurizio Capra, der die Villa in den 90er Jahren besaß, durch eine Inschrift dezidiert als Monument gekennzeichnet wurde, solche Entwürfe berücksichtigen, die landwirtschaftliche Nutzbauten durchaus mit dem eigentlichen Repräsentationsbau zu verbinden wissen. Man darf sich durch die Tatsache, daß die Errichtung der Villa Trissino z. B. schon in den Anfängen stecken blieb, nicht dazu verführen lassen, derartige Entwürfe Palladios als Utopien zu bezeichnen. Sowohl in der Villa Emo wie auch der Villa Maser funktionieren die Anlagen — in etwas kleinerem Maßstab allerdings — heute noch. Ob die Fragen, die heute die junge Generation der Kunsthistoriker mit Recht beschäftigen — „Die Villa als Statussymbol“ oder „Villa als Negation“ —, sich mit den Mitteln einer Ausstellung zur Diskussion stellen oder gar beantworten lassen, vermögen wir nicht zu beurteilen.

Entgegen unserer anfangs aufgestellten These, daß es nützlicher gewesen wäre, nicht nur die „Erscheinung“ der Werke Palladios mit den Mitteln einer Ausstellung zu präsentieren, sondern auch ihre Entstehung, d. h. also alles Zugehörige um den jeweiligen Bau zu gruppieren, müssen wir gestehen, daß die Zusammenstellung aller der Ausstellung zur Verfügung gestellten Originalzeichnungen große Vorzüge hat. (Photographien der Zeichnungen, dem jeweiligen Bau zugeordnet, hätten durchaus ihren Dienst erfüllen können.) Die Betrachtung von Architekturzeichnungen verlangt nun einmal eine gewisse Konzentration, wenn man ihnen mehr abgewinnen will als die Einsicht, daß sie sich auf diesen oder jenen Bau beziehen, dieses oder jenes Detail wiedergeben usw. Die Präsentation der Zeichnungen stand allerdings zuweilen einer aktiven Anteilnahme des Betrachters im Wege. Wie schon gesagt, waren die Zeichnungen in einer langen Doppelreihe von Vitrinen ausgestellt, und zwar einer geschlossenen Reihe von Vitrinen, denn diese standen sogar über den Treppenstufen des Podestaufbaues. Wer Zeichnungen vergleichen wollte, die nach dem Willen der Veranstalter nicht in einer Vitrine vereinigt oder wenigstens in einer benachbarten Vitrine ausgestellt waren, mußte unter Umständen bis zum Ende der terrassenförmigen Ausstellungs konstruktion hinab- und auf der anderen Seite

bis zu der Vitrine mit der gewünschten Zeichnung wieder hinaufsteigen — bzw. vice versa. Nun gab es natürlich — wenigstens theoretisch — die Möglichkeit, sich auf das System der Aussteller einzustellen und den vorgeprägten Gesichtspunkten zu folgen. Bestimmte Gesichtspunkte, nach denen die Zeichnungen zusammengestellt waren, ließen sich jedoch nicht immer erkennen.

Die große Zahl der Architekturzeichnungen, die von Palladio bzw. seiner Werkstatt erhalten blieben, verdanken wir bekanntlich dem Umstand, daß er ständig Architekturzeichnungen für seinen Architekturtraktat, der über die vier Bücher hinaus vermutlich noch mindestens sechs weitere Bücher bringen sollte, anfertigte, sammelte, überarbeitete und ins Reine zeichnete. Diesen Zusammenhang hat die Ausstellung nicht deutlich genug hervorgehoben. So, wie man die Zeichnungen präsentiert hatte, erwecken sie den Eindruck, daß Palladio ein besessener Architekturzeichner war. Rekonstruktionen von Thermenanlagen (wie etwa R. I. B. A. V/1 und V/2) oder die Rekonstruktionen des Fortuna-Heiligtums in Palestrina (R. I. B. A. IX/1, 2 und 5) wirkten infolgedessen wie Trainingsübungen: Training des Auffassungsvermögens, Training in der Veranschaulichung, Training für eigene Konzeptionen.

Palladios Aufnahmen von einzelnen existierenden Baudenkmalern der Antike, von hervorragenden Baugliedern oder auch von zeitgenössischen Werken gehen in den meisten Fällen nicht über das hinaus, was schon vor Palladio in dieser Kategorie der Architekturzeichnungen geleistet worden war. Es ist daher nicht verwunderlich, daß Zeichnungen dieser Art, wie etwa Vicenza D. 22r oder D. 16r, eine Zeitlang aus dem Oeuvre Palladios ausgeschlossen wurden (Zorzi). Neuerdings nimmt man an (Lotz, Spielmann, Burns), daß Palladio hier gewissermaßen Architekturzeichnungen für eigene Zwecke „abgelichtet“, d. h. Vorlagen nachgezeichnet hat. Diese These wird in der Ausstellung durch die Gegenüberstellung von Vicenza D. 22r mit der Zeichnung von Pirro Ligorio mit der Darstellung des Tempietto von Clitumnus (Paris, Nationalbibliothek, Cod. Ital. 1129, p. 339) erhärtet. H. Burns vermutet für die beiden Blätter eine gemeinsame Vorlage.

Was die Entwürfe für eigene Bauten anbetrifft, so darf man annehmen, daß so gut wie alles das, was auf die Praxis des Bauens unmittelbar bezogen war, im Atelier verloren ging. Erhalten sind Vorstudien zu einzelnen Bauten, wie etwa R. I. B. A. XVII/2v, 17 und 18 mit verschiedenen Varianten eines Villengrundrisses. Wie in jedem Atelier, so wird man auch in Palladios Werkstatt die Repräsentationsentwürfe gesammelt haben, soweit der Bauherr sie nicht für sich behielt. Gerade bei diesen Blättern — wie etwa dem Alternativentwurf für das Teatro Olimpico (R. I. B. A. XIII/5) oder der Zeichnung, die angeblich ein „progetto per un palazzo veneziano“ zeigt (Vicenza D. 27) — bereitet die Frage nach der Eigenhändigkeit besondere Schwierigkeiten. Daß es sich hier wirklich um Werkstattarbeiten im wahren Sinne dieses Wortes handeln muß, d. h. daß an der Ausführung eines solchen Repräsentationsentwurfes verschiedene Mitarbeiter der Palladio-Werkstatt beteiligt waren, beweist die Tatsache, daß der plastische Schmuck auf den verschiedenen Blättern

eindeutig von verschiedenen Händen eingezeichnet wurde. Die Statuen und Reliefs in den beiden Entwürfen für den Palazzo municipale von Brescia (Brescia, Museo Martinengo) z. B. und in dem sogenannten „progetto per una loggia“ (Vicenza D. 19r) sind offensichtlich nicht von derselben Hand gezeichnet worden, und wiederum von einem anderen Zeichner stammt der plastische Dekor in dem bereits erwähnten Entwurf für das Teatro Olimpico. Daß an einer Zeichnung sogar mehrere Künstler arbeiteten, beweist das bekannte Blatt mit der Fassade der Scuola della Misericordia (Vicenza D. 18). Die Zweckbestimmung dieser Zeichnung bleibt weiterhin ungeklärt. Von einem Auftrag an Palladio, nach dem Tode Sansovinos einen Entwurf für die Verkleidung des Außenbaues bzw. der Fassade der Scuola zu liefern, ist nichts bekannt. Der Name Palladios kommt im Archivmaterial der Scuola aus dem 16. und 17. Jahrhundert nicht vor. Nachfolger Sansovinos am Neubau der Scuola wurde Francesco de Bernardin Smeraldi, der schon vor seiner offiziellen Ernennung zum „Proto“ für die Bruderschaft tätig war. Er lieferte z. B. den Entwurf für das zu Lebzeiten Sansovinos noch nicht errichtete Treppenhaus. Auf der Vicentiner Zeichnung hält sich das Dekorationsystem ziemlich genau an die Wandgliederung der unverkleideten Fassade der Scuola. Allein aus diesem Grunde läßt sich die Zeichnung kaum als eine Invention Palladios bezeichnen, ganz abgesehen davon, daß offenbar schon das Sansovino-Modell das Dekorationsschema festgelegt hatte („...adornamenti, si come è dissegnato nel modello“, Arch. d. St., Venezia — Scuola Grande della Misericordia, N. 167, fol. 151). Die Annahme, es handle sich bei dieser Zeichnung um eine für die Werkstatt-Sammlung bestimmte, leicht modifizierte (das Hauptgebälk?) Reproduktion des Sansovino-Entwurfes, wirkt am glaubwürdigsten (vgl. M. Tafuri, Jacopo Sansovino e l'architettura del '500 a Venezia. Padova 1969, p. 13).

Die Mehrzahl der mit eigenen Bauten verbundenen Architekturzeichnungen haben wir ebenfalls dem Umstand zu verdanken, daß Palladio Studien aller Art — Grundrisse, Aufrisse, Fassaden, Alternativvorschläge — für die Wiedergabe seiner Bauten in den „Quattro Libri“ anfertigte. Das 2. Buch seines Traktates ist ja im Grunde genommen eine „zweite verbesserte Auflage“ der bereits erstellten bzw. begonnenen Bauten. Wortkarg wie er ist, gibt Palladio in seinem Traktat dennoch unmißverständlich zu verstehen, daß er vielfach durch die Auftraggeber bei der Realisierung seiner Konzeption gestört wurde (L. II, p. 3 und 22). In dem Traktat rekonstruiert, „verbessert“ er auch zuweilen den ursprünglichen Entwurf. Der Reiz der als Studien und Vorlagen für die Abbildungen im 2. Buch der „Quattro Libri“ bestimmten Zeichnungen ist mehrfacher Natur: 1. allein dadurch, daß ein Architekt seine eigenen Bauten aufnimmt, 2. dadurch, daß er sie in der Form einer „schönen“ Aufnahme präsentiert, wie heute Architekten „schöne“ Aufnahmen von ihren Bauten machen lassen, und 3. gewinnt man Einblick in das Verhältnis Architekt-Holzschneider. Die beiden Zeichnungen z. B. R. I. B. A. XVII/3 und XVII/4 enthalten scheinbar Alternativvorschläge für Einzelheiten der Gestaltung. In Wirklichkeit gab es offenbar eine Übereinkunft mit den Herstellern der Traktatillustrationen. Wenn Palladio nur

in einer Achse der Palastfassade unter einem Fenster Baluster einzeichnete, hieß das offenkundig: Baluster unter allen Fenstern; Stuckdekor um ein Fenster signalisierte Stuckdekor um alle Fenster — zumindest in dieser Etage.

Mußte man, um solche Einsichten zu gewinnen, Originalzeichnungen ausstellen? Gewiß spielt Fetischismus eine gewisse Rolle, wenn man sich andächtig über die Zeichnungen feststellt. Andererseits kann man in vielen Fällen eben nur an den Originalzeichnungen feststellen, wie so etwas gemacht wird. Man kann erkennen, wie Linien mit der Reißnadel gezogen wurden, man erkennt an der Farbe der Tinte, daß einige Linien zunächst die wichtigsten Teile festhielten, anderes später hinzugefügt wurde, man sieht, welche Linien über andere hinweggeführt sind, man kann sich also in den Arbeitsgang hineinfühlen. Und schließlich bedarf es des Originals, wenn es um das Problem der „Handschrift des Künstlers“ geht.

Die Unterscheidung zwischen eigenhändigen Zeichnungen Palladios, Zeichnungen von Söhnen, von Neffen oder anonymen Mitgliedern des Ateliers sind und bleiben problematisch. Hier beginnt nun tatsächlich so etwas wie Fetischismus. Kriterien, wie sie etwa Spielmann zusammengestellt hat oder wie Burns darlegt, führen doch immer nur in extremen — positiven oder negativen — Fällen zu sicherer Erkenntnis. Die Feststellung z. B., daß die kurze „Inschrift“ von der Hand Palladios, die die Zeichnung der Porta Borsari trägt (R. I. B. A. XII/16), noch keineswegs bedeutet, daß die Zeichnung von Palladio stammt, ist zweifellos richtig. Vermutlich stammt die Zeichnung aber auch nicht aus der Palladio-Werkstatt, sondern aus dem 1. Drittel des 16. Jahrhunderts. Palladio scheint die Zeichnung für seine Sammlung erworben und beschriftet zu haben. Im Grunde genommen laufen alle übrigen Unterscheidungen zwischen Zeichnungen von Palladio und denen seiner Werkstatt darauf hinaus, daß Zeichnungen, die „gut“ sind, eigenhändig sind, daß Zeichnungen, die „weniger gut“ sind, eben nicht eigenhändig gezeichnet wurden. Die feinen Differenzierungen im Werkstattbereich wirken oft widersprüchlich. So werden zwei Zeichnungen „Marc Antonio Nipote“ zugesprochen (R. I. A. XIII/3 und XVII/8), die nach unserer Ansicht Kottierungen von verschiedenen Händen zeigen. Wie weit der Wunsch führen kann, einen Autor für eine Zeichnung zu benennen, zeigt die Zuschreibung der unverbindlichen und unklaren Studie einer Säulenstellung neben einer Arkade (R. I. B. A. X/10) an Scamozzi, von Burns begründet durch die Übereinstimmung der Aufschrift mit Scamozzi-Autographen. Nach unserer Ansicht überzeugt der graphologische Befund keineswegs von dieser Annahme. Ganz und gar unwahrscheinlich ist die Bezeichnung „Studio preliminare“ für die Zeichnung Oxford, Worcester College, H. T. 93. Vorbereitende Studien Palladios, ganz gleich, ob nun Entwürfe für den Bau selbst oder für seine Wiedergabe in den „Quattro Libri“, tragen einen durchaus anderen Charakter, wie die Zeichnung R. I. B. A. XVII/5 beweist. Die harte und pedantische Linienführung unterscheidet sich hier erheblich von vergleichbaren Zeichnungen der Palladio-Werkstatt. Die Zeichnung gibt sich deutlich als Nachzeichnung zu erkennen, der es auf Details mehr ankam, als auf die Richtigkeit der Gesamtkonzeption, mit der der Zeichner ohnehin nicht recht zu Rande kam. Hier, wie in vielen anderen Fällen,

wäre es nützlich gewesen, wenn der Katalog Angaben über Papier und Wasserzeichen gebracht hätte.

Abschließend seien uns einige Bemerkungen gestattet, die sich auf die Entwürfe zur Fassadengestaltung von San Petronio in Bologna und San Giorgio Maggiore in Venedig beziehen. Ausgestellt waren, wie schon bemerkt wurde, in der Abteilung „Palladio und die Architektur seiner Zeit“ Photos von zwei Zeichnungen (Kat. Nr. 128 und 129), beide bezeichnet als Entwürfe von Palladio für San Petronio aus dem Jahre 1572. Bei dem ersten Entwurf handelt es sich um eine Zeichnung von Francesco Terribilia nach Anweisungen Palladios aus dem Jahre 1572; die zweite Zeichnung ist ein Entwurf für die Fassade von San Petronio, den Palladio allem Anschein nach im Jahre 1578 lieferte. Soweit wir sehen, wurde diese Bestimmung und Datierung von der Palladio-Forschung anerkannt (vgl. z. B. E. Forssman, Palladios Lehrgebäude. Stockholm 1965, S. 114). Da der Bearbeiter der erwähnten Sektion (W. Lotz) offensichtlich anderer Meinung ist, hätte er die Angaben im Katalog kurz begründen müssen.

Vor zwei Jahren hat John Harris eine Zeichnung publiziert (The Burlington Magazine, CXII, 1971, 34–37), die er in der Sammlung des Worcester College in Oxford fand (H. T. 98) und die jetzt in der Ausstellung zu sehen war (*Abb. 1*). Sie zeigt den Entwurf Palladios für San Petronio mit vorgestelltem Portikus, von dem in Briefen an die „Fabbrica“ seit Dezember 1578 die Rede ist. (Bisher war diese Invention Palladios nur durch eine von Ackerman publizierte etwas spätere und modifizierte Kopie bekannt.) Dieser Entwurf nun zeigt ein Detail, das eine bestimmte Zeichnungspraxis von Palladio kennzeichnet und insofern interessant für andere Entwurfszeichnungen ist. Man sieht im mittleren Interkolumnium (am linken Rande des Blattes also), etwa in halber Höhe der Säulen, einen waagrechten Strich und einen ebensolchen Strich, in einem Drittel der Säulenhöhe, im äußeren rechten Interkolumnium. Vergleicht man diese erst seit kurzem bekanntgewordene Zeichnung mit den bekannten Entwürfen E, F und G für San Petronio, dann ist ohne weiteres erkennbar, daß diese Striche die Höhe der Portale angeben. Die Tatsache, daß die Portale nicht eingetragen sind, sondern nur ihre Höhe durch die waagerechten Striche angegeben wurde, bedeutet zweifellos, daß die Portale an der Rückwand des der Fassade vorgesetzten Portikus zu denken sind. Ein solcher waagrechter Strich ist auch (im mittleren Interkolumnium) auf der Zeichnung R. I. B. A. XIV/12 zu sehen, die Rudolf Wittkower als eine Studie für die Fassade von S. Giorgio Maggiore in Venedig identifizierte. Wittkower vertrat die Ansicht, daß es sich in der Studie um den Entwurf für eine Fassade mit vorgelegten Halbsäulen handelt, die von demselben Bodenniveau aufsteigen wie die kleinere Ordnung der Seitenkompartimente. Geht man davon aus, daß ein von Palladio nur mit einem waagrechten Strich angeedeutetes Portal stets ein Portal ist, das nicht in der Ebene der Säulenstellung liegt, dann würde das für den Entwurf für S. Giorgio Maggiore bedeuten, daß Palladio — entgegen der Annahme von Wittkower — auch einmal für S. Giorgio Maggiore einen dem Mittelteil der Fassade vorgestellten Portikus vorgeschlagen hat. Damit würde

unsere Annahme („Arte Veneta“, XVI, 1962, 160–163, Abb. 185) bestätigt werden, daß die Grundrißzeichnung im Staatsarchiv von Venedig (Misc. Mappe 857) einen spät zu datierenden Vorschlag Palladios für die Gestaltung der Fassade von S. Giorgio Maggiore zeigt.

Wladimir Timofiewitsch

REALISTISCHE MALEREI UND FOTOREALISMUS

Zu einer Reihe von Ausstellungen und Katalogen der jüngsten Zeit

(Mit 8 Abbildungen)

Zahlreiche Ausstellungen zeigten und zeigen Material zur sogenannten realistischen Kunst des 20. Jahrhunderts und begleiten sie mit Katalogen, deren Texte sich mit dem Begriff „Realismus“ in Malerei (und Fotografie) auseinandersetzen:

- 1) Realismus in der Malerei der Zwanziger Jahre. Kunstverein Hamburg 1968. Katalog-Text von Hans Platte.
- 2) Realismus zwischen Revolution und Machtergreifung 1919–1933. Württemberg. Kunstverein Stuttgart 25. 9. — 28. 11. 1971. Katalog mit Texten von Bertolt Brecht, Uwe M. Schneede, Reinhard Müller-Mehlis, Carl-Wolfgang Schümann, Günther Metken.
- 3) Documenta 5: Befragung der Realität — Bildwelten heute. Kassel 1972. Katalog-Haupttext: Hans Heinz Holz: Kritische Theorie des ästhetischen Zeichens (86 S.).
- 4) Realismus / Realität / Realismus. Ausstellungsverbund von der Heydt-Museum Wuppertal (28. 10. — 17. 12. 1972), Haus am Waldsee, Berlin (12. 1. — 25. 2. 1973), Kunsthalle Kiel (17. 3. — 30. 4. 1973), Kunsthalle Bielefeld (19. 5. — 30. 6. 1973), Wilh.-Lehmbruck-Museum Duisburg (14. 7. — 25. 8. 1973), Westfälischer Kunstverein Münster (8. 9. — 22. 10. 1973) und Städt. Museum Leverkusen (3. 11. — 15. 12. 1973). Gezeigt werden Werke von Duchamp, Warhol und Beuys. Katalog-Texte: Joh. Heinrich Müller: Realismus — Kunst gegen die Philosophen; Rolph Wedewer: Duchamp; Tilman Osterwold: Warhol; Karlheinz Nowald: Beuys.
- 5) Amerikanischer Fotorealismus. Württemberg. Kunstverein (Nov.—Dez. 1972), Frankfurter Kunstverein (Januar—Februar 1973), Kunst- und Museumsverein Wuppertal (25. Febr. — 8. April 1973). Katalog-Text: Uwe M. Schneede und Stimmen aus der Presse.
- 6) Prinzip Realismus. 1972—1974 Wanderausstellung: Amsterdam, Athen, Belgrad, Freiburg, Genua, Mailand, München, Padua, Recklinghausen, Rom, Stockholm, Triest, Turin, Utrecht, West-Berlin, Zagreb, Zürich. Katalog herausgegeben vom Deutschen Akademischen Austauschdienst in Zusammenarbeit mit dem Goethe-Institut München, den beteiligten Künstlern und der Galerie Poll, Berlin, 1972.