

eines Heine-Autographs erinnert an Bildgedichte der chinesischen Poesie des 17. Jh.s. Zhu Da (Bada Shanren), ein chinesischer Literat und Maler, unternahm den radikalen Versuch, Bilder zu schreiben, Texte zu malen. Sein Pinsel verwandelt die Schriftspur zu einem Bild der eigenen Gestimmtheit. Helmut Brinkers Vortrag zu »San jue: Drei Einzigartige als Gesamtkunstwerk. Zum Verhältnis von Wort, Zeichen und Bild in Ostasien« führte auf das vollkommene Verschmelzen der drei künstlerischen Gattungen, ein Anliegen der chinesischen Kunsttheorie, hin. In der Diskussion zu seinem Vortrag kam der Unterschied zum abendländischen Konzept »*ut pictura poesis*« zur Sprache. Die Geringschätzung der manuellen Tätigkeit des Schreibens und Malens verhinderte im Westen lange den in China eingeschlagenen Weg. Möglich wurde der Künstler-Poet wohl erst in der Moderne, die mit der zunehmenden Wertschätzung des Autographs dem chinesischen Modell nahe kommt (der Sonderfall der Künstlersignatur beschäftigte Karin Gludovatz in ihrem Vortrag zu Caravaggios »Enthauptung des Johannes« von 1608).

Die von Lukas Madersbacher organisierte Sektion »Begegnung Nord-Süd: Tirol im Schnittpunkt« zeigte die weitgespannten Bezüge der regionalen Kunstproduktion in Tirol. Von der Rezeption französischer Portalprogramme in den romanischen Apsisfresken Hocheppans (Anselm Wagner) zur Aufnahme der Figurenkompositionen der Arenakapelle in der alpenländischen Wandmalerei des 14. und 15. Jh.s (Almut Stolte), von der Ikonographie der spätgotischen Netzrippengewölbe der mitteleuropäischen Sakralarchitektur (Ethan Matt Kavaler) zu den beiden Sperantiusgloben aus Brixen (Christopher Wood). »Himmel und Erde aus Tiroler Sicht« erweisen sich als nicht sehr verschieden von der internationalen Globenproduktion, die ihren Hauptsitz im humanistischen Nürnberg hatte. Die druckgraphische Standardisierung der Vorlagen sorgt für eine Vereinheitlichung der ikonographischen und stilistischen Modelle, Brixen kann ein kleines Nürnberg werden.

Eine gute Tradition sieht vor, alle 24 Vorträge in einem Sonderheft der Zeitschrift des Österreichischen Kunsthistorikerverbands, dem *Kunsthistoriker aktuell*, zu publizieren.

Michael und Thomas Rainer

Der zweifelhafte Triumph des Superlativs

I Trionfi del Barocco. Architettura in Europa 1600-1750

Turin, Jagdschloss Stupinigi, 4. Juli - 7. November 1999

Im Reigen der derzeitigen Barockausstellungen mochte auch der für seine Großveranstaltungen berühmte Palazzo Grassi, kultureller Ableger des Wirtschaftsriesen FIAT, nicht abseits stehen. Die in Venedig ansässige Kulturinstitution nahm das Zentenarium des Automobilherstellers zum Anlaß, um vor den Toren Turins im ehem. königlichen Jagdschloß

Stupinigi eine Ausstellung einzurichten, die ganz der barocken Architektur verpflichtet ist. Sie trägt den pathetischen und nicht unpräzisen Titel *I Trionfi del Barocco - Architettura in Europa 1600-1750*.

Nach eigenem Bekunden knüpfen die von Henry A. Millon angeführten Organisatoren mit dieser Schau bewußt an ihre Wanderaus-

stellung *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo* an, die vor fünf Jahren in Venedig, Paris, Washington und Berlin für Furore, aber auch für manche Kontroversen sorgte; vgl. *Kunstchronik* 47 (1994), S. 691-696. Wie damals, so sollen auch in der Turiner Mostra Architekturmodelle den Kern des Spektakels bilden und dies nicht ohne Grund. Das historische Architekturmodell hat im vergangenen Jahrzehnt eine einzigartige und märchenhaft anmutende Erfolgsgeschichte im modernen Ausstellungswesen durchlebt. Lange Zeit unbeachtet in Magazinen und Schränken eingelagert, drängen die mit viel Aufwand restaurierten Preziosen neuerdings in die Museen und wirken jeweils als regelrechte Publikumsmagnete.

Dieses wachsende Interesse an Architekturmodellen kommt nicht von ungefähr. Wenngleich die Forschung schon früh auf ihr Potential zur Sichtbarmachung von Planungsprozess und Baupraxis vergangener Epochen hingewiesen hat (Heydenreich, Reuther), so wurden die historischen Architekturmodelle doch erst im Zeitalter von CAD und virtual reality als archaische Vorläufer (noch) nicht gebauter, aber optisch begehbarer und teilweise auch haptisch erfahrbare Architektur erkannt und geschätzt.

Den Impetus für den Siegeszug dieser Gattung gab die Straßburger Ausstellung von 1989 zum Bauhüttenbetrieb. Darauf folgte die bereits erwähnte Wanderausstellung des Palazzo Grassi. Neben diversen Entwurfszeichnungen und Plänen zur Architektur des '400 und '500 scharten sich damals rund zwei Dutzend italienische Kirchenmodelle um Antonio da Sangallos aufsehenerregenden Projektbau für Neu-St. Peter. Im vergangenen Jahr schließlich präsentierte eine sorgfältig zusammengestellte Schau in Wien Architektur- und Altarmodelle des späten 17. und des 18. Jh.s aus dem deutschen Kulturkreis; s. *Kunstchronik* 52 (1999), S. 237-242.

Mit der Turiner Ausstellung, die danach in Washington, Montreal und Marseille zu sehen

sein wird, will der Palazzo Grassi nun offenkundig neue Maßstäbe setzen. Es ist wohl dem Einfluß dieser Institution zuzuschreiben, daß eine so einmalige Ansammlung von Architekturmodellen höchster Qualität vereint werden konnte und durch ein dermaßen hochdotiertes wissenschaftliches Komitee betreut wurde. So wurden in der Alpenmetropole nicht weniger als 80 Modelle aus ganz Europa zu fast sämtlichen Bautypen profaner und sakraler Architektur zusammengetragen: Man zeigte Modelle jeglicher Größe und Ausführungsart aus der Zeit von ca. 1620 bis um 1770. Sie verkörpern Paläste, Gartenanlagen, Stadthäuser, Villen und Pavillons, Theater, Rathäuser, Hospitäler, Schulen, Bibliotheken, Börsen und Brunnenanlagen aber auch Leuchttürme, Stadtbefestigungen und Mühlen. Den sakralen Bereich umfaßten Modelle und Entwürfe von Altären, Orgeln, Kirchen und ganzen Klosteranlagen.

Wie jedoch der Titel der Ausstellung impliziert, geht es den Organisatoren nicht allein um die Präsentation von Architekturmodellen *per se*, sondern um die Darstellung einer ganzen Epoche. Den Modellen selbst wurden daher nicht weniger als 500 begleitende Objekte zur Seite gestellt, der Bodenbelag mit den Grundrissen prominenter Bauten aus dem 17. und 18. Jh. dekoriert und die Wände mit Zitaten zeitgenössischer Architekten und Beobachter geschmückt. Dies alles runden Sektionen über die Antikenrezeption, Architekturtraktate, die Rocaille, ephemere Festausstattungen und Architekturphantasien in der Malerei ab. Auf welche Art und Weise sich eine solche Materialschlacht und das Nebeneinander konkurrierender Attraktionen auf die einzelnen Exponate auswirken vermögen, verdeutlicht am besten die Aufstellung der Kirchenmodelle. In der Vorgängerausstellung hatte ihnen das uneingeschränkte Interesse gegolten, und ein Vergleich mit ihren barocken Nachfolgern hätte sicherlich konkrete Aufschlüsse ergeben und die mancherorts im Katalog postulierte Zäsur zwischen Renais-

sance und Barock etwas relativiert. Nicht so in Turin; dort wurden die plastischen Entwürfe zu Kirchen, Kapellen und Klöstern mit bemerkenswerter Lieblosigkeit dicht aneinandergedrängt am Schluß des kräftezehrenden Rundganges präsentiert.

Wie bei ihrer Vorgängerausstellung – mit der löblichen Ausnahme Berlins –, so vergaben die Organisatoren auch hier erneut die Chance, sich über die Funktion und den Stellenwert von Architekturmodellen tiefgreifendere Gedanken zu machen, sodaß man weiterhin gespannt auf Werner Oechslins in seinem Beitrag angekündigte Schrift *Idea materialis. Das Architekturmodell – Instrument zwischen Theorie und Praxis* warten darf. Dieses Versäumnis ist umso bedauerlicher, da in Turin ein Paradoxon von enormer Tragweite für die Einschätzung von Architekturmodellen offenkundig wurde: Ausgerechnet von Inkunabeln barocker Baukunst, die bewußt mit dem Herkömmlichen brechen oder auf neue Effekte setzen, haben sich seltsamerweise nur selten plastische Modelle erhalten. Diese Diskrepanz wurde in Turin leider kaum thematisiert (Ausnahmen: Michael Krapfs fundierter Artikel sowie ein Passus über Borrominis Wachsmodele in Elisabeth Kievens aufschlußreichem Katalogbeitrag) und mit dem zweifelhaften Unterfangen kaschiert, daß im Eingangsbereich einige dieser bahnbrechenden Bauten durch moderne Modelle von gigantischen Ausmaßen repräsentiert wurden.

Über die historischen Modelle selbst läßt sich in Anbetracht ihrer Menge nur summarisch berichten. Zweifelsohne eine der Hauptattraktionen sind die Exponate aus Rußland, wie etwa das Projekt für den neuen Kreml³, das Modell der St. Isaaks-Kathedrale in St. Petersburg oder die mehr phantastisch als barock anmutende Anlage des Klosters Smol'ny. In diesen Modellen spiegelt sich deutlich, wie eine auf Modernität und Großartigkeit bedachte Monarchie sich des Architekturmodells als Planungshilfe für einen Neubau ihrer projektierten Metropolen bedient (vgl. auch

den informativen Katalogbeitrag von Dmitry Shwidkovsky). Eine zentraleuropäische Parallele hierzu findet sich vielleicht am ehesten noch im Haus Savoyen, für das Filippo Juvarra diverse Architekturmodelle anfertigte (Superga, Schloss Rivoli), als sich die Alpenherrscher anschickten, aus Turin ihre absolutistische Kapitale zu formen. Bezeichnenderweise ist aber gerade einer der gewagtesten Entwürfe Juvarras für die Savoyer, nämlich der Ausstellungsort Stupinigi selbst, offenbar nicht als Modell erhalten.

Von den bisweilen megalomanen Projektbauten für die Russen und Savoyer oder von Vanvitellis opulenten Caserta-Inszenierungen heben sich die englischen Modelle deutlich und wohltuend ab. Die von Gibbs, Hawksmoor und Kent geschaffenen Kleinbauten bestechen durch Eleganz und Liebe zum Material. Ihre übersichtlichen Ausmasse scheinen sich letztlich als tauglichstes Format bewährt zu haben, denn noch in der heutigen Praxis gehen Modelle selten über diese Dimensionen hinaus. Gleichzeitig lassen sie Wrens »Great Model« für St Paul's, das in Turin weitgehend ignoriert wurde, eher als englisches Exotikum erscheinen.

Untervertreten waren in der Ausstellung deutlich die deutschen Architekturmodelle, die zumindest in Eckhart Berckenhagens Publikation der Forschungsergebnisse von Hans Reuther aus dem Jahre 1994 zu bestaunen sind. Wie anregend wäre es wohl gewesen, hätte man das Amsterdamer Rathaus-Modell mit seinem Augsburger Gegenstück vergleichen können. Wie gut hätte sich das Hamburger Idealmodell des Salomonischen Tempels aus der Zeit von 1680 geeignet, die aus der Stiftung Werner Oechslin ausgestellten Architekturtraktate, die teilweise mit der Planungsgeschichte um ebendiesen legendären Bau beginnen, plastisch zu illustrieren.

Fast gänzlich fehlten schließlich französische Architekturmodelle, und die Präsentation einiger Louvre-Pläne ist nur ein schwacher Trost. Spätestens in Marseille werden sich die Besu-

cher wohl erstaunt fragen, welchen Beitrag die französische Architektur – neben dem Louvre, Versailles und Vauban – zur Baukunst des Barock und Rokoko geleistet hat. Die Pariser Hôtels sucht man in der Ausstellung und im Katalog jedenfalls vergeblich, und auch die gesamteuropäische Bedeutung der in Frankreich etablierten Galerie wird kaum angesprochen.

Solche Auslassungen sind bezeichnend für Großanlässe, die sich nicht mit Details aufhalten wollen und komplexe Zusammenhänge vereinfachen oder ausblenden. In diesem Sinne suggeriert die Turiner Ausstellung auch zweifelhafte Abhängigkeiten, wie etwa die Vorbildfunktion der bereits in der Renaissance bestens bekannten Villa Hadriana auf die Formensprache des Barocks. Dann hätte man freilich aber auch Einflüsse der Romanik, Gotik und Renaissance (namentlich Michelangelos), beispielsweise auf die Architektur Guarinis, zeigen müssen.

Der gewichtige Katalog von über 600 Seiten (70.000 respektive 90.000 Lire; ISBN 88-452-4242-0 engl./ ISBN 88-452-4243-9 ital.) besticht im Hauptteil durch hervorragende Abbildungen und ein großzügiges Layout, dem offenbar die Sorge um die Katalognummern geopfert wurde. In seiner editorischen Qualität steht das wiederum von Bompiani besorgte Opus seinem Vorgänger von 1994 leider in nichts nach. Pedanten werden hier Tippfehler, Auslassungen und Verwechslungen zuhauf vorfinden, doch selbst nachsichtigeren Lesern stechen sehr bald unverzeihliche Fehler und fragwürdige Abschnitte in die Augen.

Geben die abermals dilettantisch bearbeiteten Indizes noch Anlaß zum Schmunzeln, so macht sich in der kaum mehr übersichtlichen Bibliographie Ärger über mangelnde Sorgfalt und die willkürliche Auswahl breit. Torgil Magnusons Übersichtswerk (*Rome in the Age of Bernini*, 2 Bde., Uppsala 1982-86) fehlt. Martha D. Pollaks grundlegende Studie von 1991 über die Urbanistik Turins im Seicento wird im Katalogbeitrag über die Entwicklung der Stadt unterschlagen, bzw. sie wird in der Gesamtbibliographie nur mit einer Passage zitiert. Nicht besser steht es um die Architekturtraktate und zeitgenössischen Quellen: Joseph Furtenbachs

Schriften sind in der Bibliographie weder in ihren Erscheinungsjahren noch im Jahr ihres Reprints (Hildesheim/New York 1971) zu finden.

Wundern werden sich auch die Mitarbeiter des Katalogs, deren gewichtige Arbeiten in der Bibliographie gar nicht aufgeführt werden (z. B. Lydia Kessels Dissertation über die Turiner Festarchitektur von 1995) oder falsch zitiert sind. Ein symptomatisches Exempel für letzteren Fall bietet Andres Lepiks fundamentale Studie zum italienischen Architekturmodell, die als Grundlage für die Turiner Ausstellung zu betrachten ist, in diesem Kontext aber viel zu wenig gewürdigt wird. Die 1994 in Worms erschienene Abhandlung soll den Titel »Das Architekturmodelle in Italien: 1335-1500« tragen (richtig wäre: *Das Architekturmodell in Italien: 1335-1550*).

Von zweifelhaftem Wert ist auch die Chronologie der Architekten und ihrer Bauten, die auf zwei Seiten die europäische Bautätigkeit von 1598-1762 darzustellen versucht. Entsprechend ihrer Kürze und Vereinfachung weist sie markante Lücken oder Fehler auf und trägt nur wenig zum Verständnis der Entwicklung barocker Architektur bei. Sant'Agnese in Rom sucht man in dieser Liste ebenso vergebens wie Bartolomeo Bianco Universität in Genua oder das Kloster Einsiedeln, von dem notabene auch ein Architekturmodell existieren würde. Abgesehen von problembefreiten Zuschreibungen scheinen die angegebenen Baujahre einzelner Objekte fraglich. In Borrominis Jubeljahr hätte man erwartet, daß die Entstehungszeit von S. Carlo alle Quattro Fontane etwas differenzierter angegeben würde als mit der Bauzeit 1638-40 (das Untergeschoß der Fassade erst 1665-67 von Borromini, das Obergeschoß von seinem Neffen in den Jahren 1675-77 erstellt, vgl. z. B. Katalog zur Borromini-Ausstellung in Lugano 1999, S. 471).

Abschließend betrachtet hinterläßt die Ausstellung einen zwiespältigen Eindruck. Die Qualität und Menge der ausgestellten Objekte ist sicherlich einmalig, und der Besucherandrang mag die Organisatoren in ihrem Konzept bestätigen. Andererseits bleibt zu bezweifeln, daß diese Form des Superlativs den einzelnen Exponaten noch gerecht zu werden vermag. Zudem scheint die Frage berechtigt, ob man das Publikum nicht in die Irre führt, indem man ihm komplexe Zusammenhänge verschweigt oder diese simplifiziert. Wenn der Blick auf das Detail für Prestige und kommerziellen Erfolg geopfert wird, so haftet dem Triumphzug des historischen Architekturmodells ein bitterer Beigeschmack an. Sinnigerweise deckt sich diese Beobachtung mit einem Pas-

sus aus Heinrich Wölfflins Schrift zur Entstehung des Barockstils: »Allgemein kann man sagen: während die Renaissance mit Liebe in jedes Detail sich versenkte, und für sein Sonderdasein sich interessierte [...] tritt man jetzt [d. h. im Barock, wie ihn Wölfflin versteht] überall weiter zurück, man will nicht nur das

Großartige im Einzelnen, sondern überhaupt nur noch einen Gesamteindruck: weniger Anschauung, mehr Stimmung.« (*Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, München 1888, Ndr. Basel/Stuttgart 1986, S. 93).

Matthias Oberli

Anne and Patrick Poirier. *The Shadow of Gradiva: A Last Excavation Campaign through the Collections of the Getty Center*

Getty Research Institute Exhibitions Gallery, Getty Center, Los Angeles, November 6, 1999-January 30, 2000

The Getty Research Institute houses an art historical library with extensive archives and offices for the Getty Scholars. At the entrance there is a small two-room gallery. Coming in out of the bright late Fall California sunshine, this space without natural lighting feels like a cave. Entering *The Shadow of Gradiva*, it is easy to imagine that you are leaving Los Angeles and going into Europe's past. The exhibition is built around Wilhelm Jensen's *Gradiva: A Pompeiiian Fantasy* (1903), a novel which fascinated Freud, who wrote an elaborate commentary on it. Anne and Patrick Poirier met, the catalogue brochure explains, in front of the Poussin's *Arcadian Shepherds* in the Louvre more than thirty years ago. Their art deals with archaeology, ruins, and in the ways in which under the spell of psychoanalysis the surrealists developed concerns with such themes.

These long, relatively narrow rooms house a twenty-seven minute video about *Gradiva*; vitrines containing archaeological artifacts from the Getty Museum and the Poiriers' collection; and many photographs and books. As Jean Clair observed in his 1978 catalogue for the exhibition of the Poiriers at the Centre Georges Pompidou, fascination with ruins reappears like a familiar dream, repeated from

century to century. The dense packing of these objects, displayed more in the style of that marvelous Los Angeles attraction, the Museum of Jurassic Technology, than the Getty's own old master collection, thus is a recreation of a Wunderkammer.

The first chapter of *The Psychopathology of Everyday Life* (1901) contains a diagram explaining how repressed thoughts about death and sexuality caused Freud to forget the name of »Signorelli,« the artist who did the frescoes *Four Last Things* in Orvieto. Like Freud, the Poiriers are interested in free association. The chart on the wall to the left of their video is similarly structured. Centered around the word »GRADIVA,« it has labels referring both to conceptual categories – Archaeology, Mythology, Psychoanalysis, Art – and to names of real and fictional figures associated with that novel: Freud; Jensen; Hanold, Jensen's hero; Schliemann, the archaeologist who excavated Troy; and Orpheus and Eurydice, whose journey to the underworld invokes the concerns of death and sexuality. This space is densely packed with very many images, identified in the »Exhibition Guide,« whose inter-relationships are left to be determined by the viewer. Photographs (some, in need of protection, covered by cloth