

nisse gefordert, die an den Hochschulen vermittelbar sind. Da aber das Einsatzgebiet weit gefächert ist und nur eine kleine Anzahl wissenschaftlich tätig sein kann, müssen die anderen Tätigkeitsfelder von vornherein stärker berücksichtigt werden und in der Praxis erprobt werden können. Wenn diese Möglichkeit aufgrund mangelnder Praktikums- und Volontariatsstellen oder einer undurchsichtigen Bürokratie nicht gegeben ist, hat auch das Hochschulstudium oft keinen Sinn. Bieten vielleicht private Mäzene in der Zukunft Alternativen, um aus der Klemme herauszugelangen, in der sich die praktische Ausbildung von Kunsthistorikern befindet? Stipendien für Auslandsaufenthalte zum wissenschaftlichen Studium oder zur praxisorientierten Ausbildung — wie im Fall der Stiftung Volkswagenwerk — sind wichtig, stehen aber einer viel zu geringen Zahl von Interessenten zur Verfügung. Ohne insgesamt Vor- und Nachteile des amerikanischen und des bundesrepublikanischen Museumssystems gegeneinander abzuwägen, ist festzustellen, daß in den ursprünglich als private Unternehmen entstandenen amerikanischen Museen, die inzwischen meist eine Mischung aus privaten und öffentlichen Initiativen sind, größeres Gewicht auf die Praxisausbildung gelegt wird als in den deutschen Institutionen. Die gemeinsam getragene Verantwortung für eine öffentliche Einrichtung scheint mit der Verpflichtung einherzugehen, im Dienste der Öffentlichkeit dafür zu sorgen, daß die Einrichtungen auch in den folgenden Generationen effektiv — sowohl unter gesellschaftlichen als auch wirtschaftlichen Aspekten — funktionieren können. Wenn die staatlichen und städtischen Kulturmittel nicht reichen und private Sponsoren in die Finanzierung eingeschaltet werden, ist es notwendig, darauf zu achten, daß die wirtschaftlichen Interessen nicht in den Vordergrund treten, so daß sich die Museen als Kulturstätten, als Vermittler zwischen Kunst und Publikum behaupten können. Hier ein Gleichgewicht zu schaffen, ist eine der vordringlichen Aufgaben, die sich einem jungen Kunsthistoriker in den USA schon heute und vielleicht zukünftig auch hier stellen werden. Nach Absolvierung eines Studiums im „Elfenbeinturm“ wird er diese Aufgabe jedoch nicht bewältigen können.

Helen Koriath

Ausstellungen

IL SEICENTO FIORENTINO

Florenz, Palazzo Strozzi, 20. Dezember 1986 — 4. Mai 1987

(mit fünf Abbildungen)

Unter den großen Ausstellungen des italienischen Barock ist die florentinische eine der letzten. Es liegt daher nahe, sie an vorangegangenen Retrospektiven zu messen, wobei Grundsätzliches außer acht gelassen werden muß, wie die Tatsache, daß die Florentiner Kunst dieser Epoche an Innovationskraft und Ausstrahlung hinter derjenigen anderer Zentren (Bologna, Neapel) zurücksteht.

Ogleich von den beiden Hauptveranstaltern — Mina Gregori und Piero Bigongiari — seit mehr als zwei Jahrzehnten durch Publikationen, zahlreiche gezielt vergebene Dissertationen sowie kleinere Ausstellungen propagiert und vorbereitet, vermittelt diese

gigantische Mostra (Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik, Skulpturen, Objekte des Kunsthandwerks) leider nicht jenen anhand eines überzeugenden Konzeptes in kritischer Auseinandersetzung mit dem überkommenen Bestand erarbeiteten Überblick, den man mit Spannung erwartet hatte.

Thema und Umfang fordern auf zum Vergleich mit der zwei Jahre zurückliegenden neapolitanischen Ausstellung *Il Seicento Napoletano*, wo es gelungen war, mit klarem Blick auf das Wesentliche, vor farbstarkem, historischem Hintergrund die Welt des 17. Jahrhunderts zu vergegenwärtigen. Wer Vergleichbares in Florenz sucht, wird enttäuscht sein. Trotz des Untertitels „Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III“ blieb im Palazzo Strozzi der Bezug zur Geschichte unberücksichtigt. Zwar haben ein gnädiges Schicksal und geschickte Politik Florenz im wesentlichen vor elementaren Ereignissen bewahrt, wie sie in der Neapolitaner Ausstellung erschreckend-eindrucksvolle Zäsuren setzten, — doch auch im friedlichen Kontext hat es durchaus „high lights“ gegeben, die es verdient hätten, hervorgehoben zu werden, etwa die naturwissenschaftlichen Erkenntnisse Galileo Galileis und seines Kreises, oder außergewöhnliche Leistungen von Auftraggebern und Sammlern mit Kardinal Leopoldo als zentraler Persönlichkeit.

Erstaunlicherweise hat man selbst auf die Vergegenwärtigung der Mitglieder des Hauses Medici in einer eindrucksvollen Bildnisreihe verzichtet, obgleich sie allein schon anhand von Porträts des für den Hof zeit lebens tätigen Giusto Susermans zu realisieren gewesen wäre und — verbunden mit informierenden Hinweisen auf die stark von individuellen Vorlieben geprägten Interessen der einzelnen „Principi“ — aufschlußreiche Einsichten in das geistige Klima des damaligen Florenz zu bieten vermocht hätte. Statt dessen erfolgte die Präsentation der Kunstwerke ausschließlich in dem Bestreben, die stilistische Entwicklung deutlich zu machen und die Eigenwertigkeit von Kategorien herauszustellen. Dies zwang von vornherein dazu, die Werke der einzelnen Meister auf verschiedene Räume zu verteilen, wodurch deren Individualität nicht zu gemäßer Geltung zu kommen vermag.

Sind Raumatikettierungen — wie etwa „Tendenzen der 20er und 30er Jahre“ — ohnehin erschwerend für den Besucher, so erscheinen sie im florentinischen Zusammenhang besonders fragwürdig, da nicht wenige Maler dieser Schule ihren Stil im Laufe des Lebens nur wenig verändert haben. Selbst dem Fachmann fällt es daher nicht immer leicht, den von den Veranstaltern vorgezeichneten Weg nachzuvollziehen. Die verfolgte Absicht wäre ungleich erfolgreicher gewesen, hätte man sich innerhalb des Ablaufs auf wenige Gegenüberstellungen beschränkt, welche einen Stilwandel eklatant anzeigen, und im übrigen der traditionellen Zusammenstellung des Œuvres der einzelnen Meister den Vorzug gegeben. Damit wäre das Eigentümliche, Hintergründige, Individuelle der jeweiligen Autoren und so das Besondere, Unverwechselbare des florentinischen Seicento überzeugender zum Ausdruck gekommen.

Der Rundgang beginnt im Erdgeschoß. Nach dem Auftakt mit vorwiegend Altarbildern aus der Übergangszeit (Santi di Tito, Jacopo Ligozzi) und des Frühbarock (Gregorio Pagani, Cigoli, Jacopo da Empoli) setzt im Piano Nobile die Seicento-Malerei mit einer solchen Fülle von Bildern religiösen Inhalts, zumeist Martyriumdarstellungen, ein, daß dem Besucher die Orientierung nur mit Mühe gelingt. Beschränkung wäre hier angebracht gewesen und die Akzentuierung durch tonangebende — leider nicht ausge-

stellte — Leistungen wie Empolis visionäres Altarbild in San Remigio, Cigolis *Kreuzabnahme* und *Ecce Homo* der Galleria Palatina. Die schmerzlichste Lücke in diesem Zusammenhang entsteht durch das Fehlen von Cigolis *Steinigung des heiligen Stephanus* der Galleria Palatina, einer Glanzleistung nicht nur dieses Meisters, sondern eines Hauptwerkes der florentinischen Barockmalerei überhaupt. Die vielen gezeichneten und gemalten Skizzen, in denen der Künstler sich zumal mit dieser Aufgabe auseinandergesetzt hat (*Abb. 1*), hätten in konfrontierender Zusammenstellung geradezu als Paradigma für die Grundfragen des Florentiner Frühbarock dienen können. Solche Bilder sind in einer Übersicht wie der hier beabsichtigten unverzichtbar. Sie können auch nicht ersetzt werden durch die Anhäufung zwar handwerklich tüchtig gemalter, aber uninspirierter, das Durchschnittsniveau kaum übersteigender Altarbilder. Dabei soll durchaus nicht das Verdienst geschmälert werden, daß selbst aus römischen Kirchen einige interessante Altarblätter einbezogen werden konnten, die man am Ort nur unzureichend sieht. Freilich, Fontebuonis von der Kunst Gentileschis und Cavarozzis nachhaltig beeinflusste *Vision des heiligen Bruno* macht die provinzielle Rückständigkeit und Begrenztheit der meisten mitausgestellten Altargemälde besonders evident.

Mit der Präsentation der „Nuova pittura da stanza“ — in Hauptwerken von Cigoli, Biliverti, Cristofano Allori — und mit dem anschließenden Einsetzen von Gemälden Vignalis, Ficherellis, vor allem aber Furinis (*Abb. 2*) gewinnt die Ausstellung zunehmend an Faszination. Hier sind viele schöne und interessante, teilweise unbekannte Gemälde erzählenden biblischen, mythologischen und literarischen Inhalts zusammengekommen. Der konventionelle Rahmen wird verlassen, die Florentiner sind nunmehr in ihrem ureigenen Element und können sich jetzt mühelos mit den Leistungen anderer Schulen messen, sie übertreffen diese sogar nicht selten an Eigenwilligkeit der Invention, an Freizügigkeit und Raffinement der malerischen Ausführung. Dabei wird auch das große Format überzeugend gemeistert, wobei angesichts von Furinis *Glorie des Hauses Salviati* (im Katalog ist die Deutung nicht exakt wiedergegeben) sich die Frage stellt, wieviel wieser Künstler bei der Anlage vielfiguriger Kompositionen seinem älteren Freunde Giovanni da San Giovanni zu verdanken haben mag.

Leider wurde Giovanni da San Giovanni, der Hauptmeister des florentinischen Seicento, in der Ausstellung stiefmütterlich behandelt. Gewiß sind seine imponierendsten Werke umfangreiche Freskenzyklen, zugleich galt aber seine Vorliebe dem transportablen, bildmäßigen Fresko, welches unsignifikant präsentiert ist, wie auch seine Leinwandbilder. In der Wahl der Themen, wie in deren witzig-aggressiver Interpretation, die bei hoch und niedrig gleichermaßen Anklang fand, ist der Meister aus San Giovanni Valdarno geradezu der Exponent toskanisch-florentinischen Geistes. Seinen sprudelnden Einfällen eignet jener alle Konvention außer acht lassende charakteristische Wesenszug, wie ihn keine andere Schule Italiens aufzuweisen hat. In diesem Bereich wartet Florenz tatsächlich mit etwas völlig Eigenständigem auf, und deshalb ist es ein wesentliches Versäumnis, daß man diesem Phänomen nicht entsprechend Rechnung getragen hat.

Wie erfrischend ist daher die im Raum „Cecco Bravo und die neue Welle venezianischen Einflusses“ arrangierte kleine Gemäldegruppe des Giovanni artverwandten Sebastiano Mazzoni, dessen von Mina Gregori jüngst in der Curia Arcivescovile entdeckte Rundbilder zu den interessantesten Überraschungen der Ausstellung gehören (*Abb. 2a*).

Leider wurde seine erstmals gezeigte bizarr-raffinierte Mythologie *Leda mit dem Schwan* nicht neben ihnen ausgestellt, sondern in der Sektion „Landschaft“, obgleich diese ungewöhnliche Darstellung im Schaffen des florentinisch-venezianischen Künstlers eine beachtliche Rolle spielt und zudem stehen mag für manches Bild von seiner und ähnlich gearteter Maler Hand, das aus Prüderie die Zeiten nicht überdauert hat. Während Pignoni recht gut zur Wirkung gelangt, ist Cecco Bravo in seinen ausgewählten Zeichnungen eindrucksvoller vertreten (*Abb. 3 und 4*) als in den Gemälden, zumal Schlüsselbilder wie *Apollo und Daphne* aus Ravenna oder die in der *Etruria Pittrice* gestochene unlängst wieder aufgetauchte *Hochzeit des Tobias* fehlen. Bereichert wird Ceccos Werk durch die bislang unbekannte *Armida*, Fragment eines gespenstischen Zauberbildes, während die *mythologische Szene* (1.994) daneben ihm zu Unrecht zugeschrieben ist.

Mit Pietro da Cortonas Tätigkeit für Ferdinando II. im Palazzo Pitti setzte in Florenz ein Stilwandel ein. Selbst bisher sehr erfolgreiche Maler gerieten in den Bann der neuen Richtung, begeistert folgten ihr die fortschrittlichen jungen Künstler: Volterrano, der Bedeutendste unter ihnen, Livio Mehus und andere. Gemälde und Zeichnungen Berettinis und der „Cortoneschi“ bilden sinnvollerweise den Abschluß des zeitlichen Überblicks der Ausstellung, wobei aus der Fülle des Möglichen eine gute, naturgemäß nur andeutende Auswahl getroffen wurde. Wiederum vermißt man als Komponente die Monumentalmalerei und zwar hier umso mehr, als es die Fresken Pietro da Cortonas in der „Sala della Stufa“ sind, die bei ihrer Enthüllung von den Florentiner Kollegen sogleich als bahnbrechende Leistung empfungen wurden.

In den nach Themen zusammengestellten Kategorien wird „Das Bildnis“ in teilweise vorzüglichen, wengleich etwas zufällig ausgewählten Beispielen vorgestellt. Neben Wohlbekanntem sieht man einige Porträts aus Privatbesitz, als bestes ein mit eindringlicher Schärfe gemaltes *Bildnis des heiligen Filippo Neri* von Carlo Dolci. Der Raum, der Dolci und dem Andachtsbild gewidmet ist, hingegen enttäuscht, weil man hier Bedeutendes und Nebensächliches vereinigte, statt sich auf Werke des unübertroffenen Meisters dieses Faches zu beschränken. Daß man Dolci in Florenz nicht das angemessene Gewicht hat zukommen lassen, verwundert umso mehr, als für die Auswahl wiederum Charles McCorquodale verantwortlich zeichnet, dem es mit einem „fresh look“ auf den Künstler 1979 gelungen war, ihn zum Star der Ausstellung *Painting in Florence 1600—1700* in der Londoner Royal Academy zu machen.

„Stilleben“ und „Landschaft“ sind Kategorien, denen sich die Florentiner nur sporadisch zuwandten, während sie ein geradezu leidenschaftliches Interesse für Fest- und Bühnendekorationen, zuweilen auch für das Erscheinungsbild ihrer Stadt und deren Umgebung entwickelt haben. Mit offensichtlichem Engagement sind die Bearbeiter dieses in Sonderräumen gezeigten Bereiches bei ihrer Auswahl vorgegangen, welche Zeichnungen von Baccio del Bianco, von Callot, Stefano della Bella, Bazzicaluva u. a. sowie zugehörige Druckgraphik umfaßt.

Einen vorzüglichen Einblick gewinnt man in das Gebiet der Zeichnung, auf dem Florenz seit eh und je führend gewesen ist. Das erschlossene Panorama ist so faszinierend und vielfältig, daß es eine eigene Besprechung verdiente. Bedauerlich ist nur, daß man den zahlreichen Skizzen, die das Entstehen umfangreicher Freskenzyklen — oftmals

historischen Inhalts (Palazzo Pitti, Villa La Petraia u. a.) — verfolgen lassen, nicht eine begleitende Fotodokumentation der wichtigsten ausgeführten Monumentalmalerei beigelegt hat.

Warum, so muß man schließlich fragen, wurde nicht — in einer längerfristigen Planung — der Palazzo Pitti als Ausstellungsort gewählt? Hier hätte sich in idealer Weise die so wünschenswerte Verbindung zur monumentalen Malerei — den Freskenzyklen der Rosselli-Schule und des Pietro da Cortona — vor allem aber zum Hauptwerk der Epoche, der von Giovanni da San Giovanni, Cecco Bravo, Furini, Vannini und Volterrano ausgemalten „Sala degli Argenti“ herstellen lassen. Zudem wäre es möglich gewesen, Meisterwerke der Galleria Palatina, die aus konservatorischen Gründen nicht ausgeliehen werden können, einzugliedern.

Die Hast, mit der das *Seicento Fiorentino* noch in die Manifestationen „Firenze — Capitale Europea della Cultura 1986“ einbezogen wurde, ist dem Unternehmen nicht gut bekommen, auch nicht hinsichtlich der Präsentation im Palazzo Strozzi, wo man auf alle Verzauberkünste, die man dort anlässlich der „Mostre dell'Antiquariato“ anzutreffen gewohnt ist, verzichtet und jeglichen Versuch zu adäquater Einstimmung der zumeist für ein anspruchsvolles Ambiente konzipierten Kunstwerke unterlassen hat.

Faßt man das Ergebnis der Ausstellung zusammen, so bietet sie die einmalige, gewiß nicht wiederkehrende Gelegenheit zum Kennenlernen eines ungewöhnlich umfangreichen, vielfältigen und weitgefächerten Komplexes an Gemälden und Zeichnungen, darunter Kunstwerken, welche an ihrem Aufstellungsort nur schwer zu sehen sind und von denen die meisten — dies ist ein nicht zu unterschätzendes Verdienst — aus gebotenen Anlaß gereinigt und restauriert wurden. Periphär nur treten Skulptur und Kunsthandwerk — letzteres in wenigen aber ausgezeichneten zumeist im Auftrag des Hofes entstandenen Beispielen — in Erscheinung. Die im siebzehnten Jahrhundert blühende „Arazzeria Medicea“ blieb ausgespart, obgleich die Kartons von den gleichen Malern entworfen wurden, deren Gemälde und Zeichnungen ausgestellt sind.

Es ist zu hoffen, daß von dieser durch ihre Vielfalt stimulierenden, wengleich in Auswahl und Zusammenordnung sehr subjektiv konzipierten Ausstellung möglichst viele Anregungen zur weiteren Beschäftigung mit dieser in ihrem Sondercharakter so faszinierenden Schule des italienischen Seicento ausgehen werden, wobei die kenntnisreiche Bearbeitung der ausgestellten Kunstwerke durch vielfach junge Nachwuchskräfte — insgesamt werden 60 Autoren namentlich aufgeführt — recht förderlich sein dürfte. Der Katalog umfaßt unter dem Obertitel *Il Seicento fiorentino* die drei Bände „Pittura“, „Disegno/Incisione/Scultura/Arti minori“ und „Biografie“ (Cantini, Florenz).

Gerhard Ewald

Nachbemerkung: Vom 7. August bis zum 13. September zeigt die Hamburger Kunsthalle eine — um einzelne Werke aus eigenem Besitz ergänzte — Auswahl aus den Exponaten der Florentiner Ausstellung unter dem Titel *Blick auf Florenz, Meisterwerke toskanischer Barockmalerei*.