

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß der in der UB Tartu erhaltene Bestand an Oeser-Zeichnungen ein ziemlich übersichtliches Bild von seiner Bedeutung und Eigenart als Zeichner vermittelt. Als bescheidenes Gegenstück ergänzt er die reicheren Bestände an Zeichnungen dieses Künstlers im Leipziger Kunstmuseum.

Inge Kukk

Tagungen und Ausstellungen

TAGUNG: KULTURELLE BEZIEHUNGEN ZWISCHEN DER SCHWEIZ UND DEUTSCHLAND IN DER ZEIT VON 1770—1830. Bern, Haus der Universität, 22. bis 26. 10. 1990.

AUSSTELLUNG: »HELVETIEN IN DEUTSCHLAND«. SCHWEIZER KUNST AUS RESIDENZEN DEUTSCHER KLASSIK 1770—1830. Zürich, Strauhof, 25. 10. 1990—6. 1. 1991 und Schwäbisch Hall, Hällisch-Fränkisches Museum, 20. 1.—3. 3. 1991.

Auch im Wissenschaftsbetrieb ist Deutschland wieder ein Thema. An der Universität Bern wurde unter dem Titel *Kulturelle Beziehungen zwischen der Schweiz und Deutschland in der Zeit von 1770—1830* (22.—26. 10. 1990) ein interdisziplinäres Kolloquium abgehalten. Organisatoren waren Martin Bircher (Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel u. Universität Zürich), Wolfgang Proß und Hellmut Thomke (beide Universität Bern). Während der Tagungswoche wurde die Ausstellung *Helvetien in Deutschland* eröffnet, veranstaltet von der Präsidialabteilung der Stadt Zürich in Zusammenarbeit mit den Kunstsammlungen zu Weimar. Bedingt durch die politischen Ereignisse des Jahres 1989 bekam die Ausstellung erst unmittelbar vor Drucklegung des Kataloges ihren Titel. Ausstellungsort war der sympathische, aber etwas beengte Strauhof in Zürich (Augustinergasse 9), wo seit wenigen Jahren sorgfältig erarbeitete Ausstellungen stattfinden. Danach wanderte die Ausstellung nach Schwäbisch Hall in das kürzlich umgebaute, ebenfalls räumlich beschränkte Hällisch-Fränkische Museum, wo sie im Rahmen der 5. Internationalen Kulturtage mit dem Thema „Begegnung mit der Schweiz“ gezeigt wurde.

Treibende Kraft während der langen Planungszeit des Projektes von etwa 5 Jahren war Martin Bircher. Auf sein Engagement ist die kulturpolitische Zusammenarbeit der Stadt Zürich mit den damaligen DDR-Staatsorganen zurückzuführen — begünstigt durch ein Mitte der achtziger Jahre allenthalben spürbares Repräsentationsbedürfnis der DDR (vgl. Ausst. *Barock und Klassik*, Schallaburg 1984 und Ausst. *Barock in Dresden*, Essen 1986).

Das *Kolloquium* widmete sich Themen der Literaturgeschichte, Musikgeschichte, Buchhandelsgeschichte, Medizingeschichte und nicht zuletzt der Kunstgeschichte. Vermißt wurde ein Beitrag zur Kirchengeschichte, da in einigen Momenten der Diskussion die konfessionellen Rahmenbedingungen eines kulturellen Austausches zwischen der Schweiz und den deutschen Territorialstaaten angesprochen wurden, aber letztlich doch wichtige Fragen offen bleiben mußten. Die kunstgeschichtlichen Vorträge wurden sämt-

lich von Wissenschaftlern der ehemaligen DDR gehalten, was wohl mit der Vorgeschichte zur Ausstellung zusammenhängt, da Gisold Lammel das Material aus den ostdeutschen Museen zusammengestellt hat und Rainer Krauss, der Leiter der Kunstsammlungen Weimar, für die organisatorischen Belange federführend war. Leider abge-sagt hatten ihre Vorträge Dieter Dolgner (Universität Halle-Wittenberg) und Rainer Krauss.

Peter H. Feist (Akademie der Wissenschaften Berlin) widmete sich dem Werk des aus Schaffhausen stammenden, in London, Kopenhagen, Potsdam, Paris, der Schweiz und schließlich Rom (ab 1776) tätigen klassizistischen Bildhauers Alexander Trippel (1744–93). Er war durch seine Büsten deutscher Schriftsteller bekannt. Die Marmorbü-ste Goethes (1787–88, Arolsen, Fürstliches Residenzschloß, nicht in der Ausstellung) galt nicht nur dem Dichter selbst als „sehr gut geraten“. In dessen Urteil scheint unverkennbare Eitelkeit durch: „Gewiß ist sie in einem schönen und edlen Stil gearbeitet, und ich habe nichts dagegen, daß die Idee, als hätte ich so ausgesehen, in der Welt bleibt“ (12. Sept. 1787, in: *Italienische Reise*, Hamburger Ausgabe Bd. XI, S. 397). Auch in der Folgezeit galt und gilt sie vielen als eine treffende Charakterisierung des Klassikers. Feist betonte die schon von den Zeitgenossen goutierte Offensichtlichkeit der Apollo-Ikonographie. Zuzurechnen wären aber auch Alexander-Motive wie die Lockenzange über der Stirn sowie die großen Augäpfel als ein traditionelles Darstellungsmittel in der Herrscherikonographie. Vor diesem Hintergrund wurde nun die Entstehung der Herder-Büste von Trippel (1789–90, S. 114 ff. u. Kat. Nr. 119) interpretiert. Herders unglückliche Italienreise war nicht nur von den direkten Umständen beeinträchtigt, es plagte ihn auch die Rolle desjenigen, der überall nur als Zweiter hinkommt. Er schrieb an seine Frau, daß das erste, was er in Rom sah, die Büste von Goethe im Salon von Angelika Kauffmann war. Herder unterwarf sich dem Wunsch nach einem Pendant zur Goethebü-ste mit Widerwillen: „O der leidigen Pendants! G. hat sich als einen Apollo idealisieren lassen; wie werde ich Armer mit meinem kahlen Kopf aussehen! Desto besser, so stehe ich nackt u. arm da“ (Kat. S. 116). Sowohl die Ausführungen von Feist als auch der Katalogtext von Andreas Herz bewegen sich im üblichen Rahmen einer Rekonstruktion der Antikenaneignung innerhalb der Künstlerszene in Rom und den daraus resultierenden Konsequenzen für den deutschen Klassizismus. Trippel als einen Künstler „ohne sonderliche Individualität“ einzuschätzen, „der [...] das Regelsystem geschickt weitergab“ und dabei „als zeitweiliger Lehrer der meisten führenden deutschen Hochklassizisten“ (Feist im Vortrag) eine wichtige Rolle spielte, mag in der Gesamtsicht zutreffen, bleibt jedoch für die Interpretation stilisierter Rollenprägungen in der Porträtplastik gerade für die Phase, als die »Klassiker« sich selbst zu solchen machten, zu sehr dem stil-kritischen Blickwinkel verhaftet. Zumindest würde es sich lohnen, über den Rückkopplungseffekt in der Öffentlichkeitswirkung solcher Personalitätswürfe zu reflektieren.

Gisold Lammels Beitrag galt Daniel Chodowiecki und dessen Beziehungen zu Schweizer bildenden Künstlern, Schriftstellern und Wissenschaftlern. Im Vordergrund standen die Aufträge für das opulente Werk *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* (1775–78) von Johann Caspar Lavater und die Rolle Chodowieckis als marktbeherrschender Protagonist des moralischen Rührstücks,

vor allem im Bereich des Buchschmucks. Einmal mehr wurde Chodowiecki unter den herkömmlichen Gesichtspunkten des kongenialen Illustrators empfindsamer und aufklärerischer Literatur dargestellt. Die bekannte Freundschaft mit Anton Graff wurde anhand der Briefe Chodowieckis an Graff, die zahlreich in der Publikation von Charlotte Steinbrucker vorliegen (*Briefe Daniel Chodowieckis an Anton Graff*, hrsg. v. Charlotte Steinbrucker, Berlin/Leipzig 1921), referiert. Mehr Ausführungen hätte man sich in bezug auf Erzähltechniken in den Bildfolgen zu beliebten Büchern gewünscht (in der Ausstellung: Radierungen zu Pestalozzis *Lienhard und Gertrud*, 1781, Kat. Nr. 153 u. 154). In der Zusammensicht von Text und Bild ließe sich für Chodowiecki mehr als nur Illustrierung nachweisen, denn der epochenspezifische Medientransfer, der Literarizität (Briefkult) und Visualität (Bildfolgen) in ein objekthaftes Kommunikationsrepertoire überspielt, entwickelt über die Kunstformen vorbildliche Muster von Verhaltensnormierung.

Den Schweizer Künstlern in Dresden galt der Vortrag von Harald Marx (Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden). Im Mittelpunkt standen Anton Graff und Adrian Zingg, gebürtige Schweizer, die jahrzehntelang in Dresden wirkten. Der Aufenthalt von Konrad Gessner, des Sohnes von Salomon Gessner, der bei Anton Graff Aufnahme fand, besitzt für die Dresdner Kunst eher episodischen Charakter, belegt aber die engen Verbindungen zwischen Dresden und Zürich. Herausgestellt wurde die dominierende und wegweisende Rolle Anton Graffs im Porträtfach und die zeichnerische Entdeckung der »Sächsischen Schweiz« in den Landschaften von Adrian Zingg, wobei Marx die Annahme, die Bezeichnung »Sächsische Schweiz« rühre vom Wirken Zinggs her, zu Recht in den Bereich der Legende abrückte (vgl. auch Lammel Kat. S. 156 f). Es bleibt unbestritten, welche eminente Wichtigkeit beide Künstler für die nachfolgende Generation der Dresdner Romantiker hatten. Im Falle Anton Graffs hätte sich eine Untersuchung des nicht genügend geklärten Aufenthalts des Künstlers in Zürich bei Salomon Gessner (Winter 1765–66) und der von Heidegger währenddessen für Graff betriebenen Werbung in Dresden angeboten. Nach gängiger Forschungsmeinung wird ausschließlich Heidegger das Verdienst der Vermittlung zugesprochen (auch in der neuesten Literatur *Dresden. Von der Königlichen Kunstakademie zur Hochschule für Bildende Künste [1764–1989]*, Dresden 1990, Kap. I wird zu dem Vorgang nichts Neues beigetragen). Zu berücksichtigen wäre zumindest auch die weitgehend unbeachtete Tatsache, daß Christian Ludwig von Hagedorn, der Generaldirektor des Kunstwesens in Sachsen, mit Graffs Lehrer in Augsburg, Johann Jacob Haid, seit 1746 in regem Kontakt stand. Haid schuf für Hagedorn Schabkunstblätter nach Gemälden aus dessen Sammlung, und jener gibt in seiner *Lettre à un amateur de la Peinture [...] (1755)* Haid als Gewährsmann für die Beurteilung seiner Bilder an (vgl. Moritz Stübel, *Christian Ludwig von Hagedorn. Ein Diplomat und Sammler*, Leipzig 1912, S. 150 u. 169). Für das Werk von Adrian Zingg, das ja zeitlich zwischen den Vedutenmalern Bernardo Bellotto und Johann Alexander Thiele einerseits und den Romantikern um Caspar David Friedrich andererseits steht, ist zu hoffen, daß die Beschäftigung mit seiner Landschaftskunst einen neuen Impuls erfährt, zumal eine gültige Monographie noch aussteht.

Von literaturwissenschaftlicher Seite wies Gotthardt Frühsorge (Wolfenbüttel) darauf hin, daß der Gartenbautheoretiker Christian Cay Lorenz Hirschfeld als Theoretiker

künstlerisch gestalteter Natur nicht nur aus dem Fundus englischer Vorbilder schöpft, sondern ebenso die reale Schweizer Naturerfahrung als Gestaltform des Naturerhabenen in eine ästhetisierende Landschaftsgestaltung überführt. Wolfgang Proß (Bern) machte in seinem Vortrag zu Johann Georg Sulzer mit Nachdruck deutlich, daß seine wissenschaftliche Bewertung allzu lange dem Verdikt aus den Rezensionen Goethes und Mercks in den *Frankfurter Gelehrten Anzeigen* (1772) zu Sulzers *Theorie der schönen Künste* (1771–74) verpflichtet war, ohne daß dies kritisch überprüft worden wäre (Johannes Dobai, *Die bildenden Künste in Johann Georg Sulzers Ästhetik*, Winterthur 1978, S. 221–245, bespricht die Rezeption bis Gottfried Keller ausführlich). Zu Recht plädierte Proß unter dem Hinweis auf Sulzers frühere Schriften für eine angemessene Würdigung des Ästhetikers, dessen enzyklopädisches Hauptwerk gerne unreflektiert zitiert werde.

Insgesamt lag es wohl am angesetzten Zeitlimit für die Vorträge (20–30 min.) und an der Notwendigkeit, Themeneinführungen zu geben, daß für viele offene Fragen der Kunstgeschichtsforschung auch keine Antworten gesucht werden konnten. Angesichts dieses Handicaps aller interdisziplinären Veranstaltungen, das aber kein solches zu sein braucht, wäre ein Vortrag zu Salomon Gessner, welcher nicht eingeplant war, auch gerade deshalb nötig gewesen, weil sich an einer solchen Doppelbegabung interdisziplinäre Forschung ohne großen Anlauf praktizieren ließe — Martin Birchers beispielhafte Forschungen zu Gessner hätten sich als solide Ausgangsbasis angeboten. Manche Verständigungsschwierigkeit mag auch darin gelegen haben, daß methodisch die Gleise manchmal unnötig nebeneinanderher verliefen und zusammenführende Weichenstellungen verpaßt wurden. Grundtenor war bei allen Teilnehmern, daß die Beziehungen zwischen der Schweiz und Deutschland auf den Gebieten der Literatur und der bildenden Künste noch zu gering erforscht sind, um die jeweilige Bedeutung angemessen benennen zu können. Auch in der Publikation zum 1989 abgehaltenen Kolloquium der Vereinigung der Kunsthistoriker in der Schweiz (Titel: *Wandlungen der bildkünstlerischen Produktion und ihrer Bedingungen in der Schweiz 1600–1850*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* Bd. 47,2, 1990) wurde auf manches Brachfeld der Forschung hingewiesen. Insofern mag das Kolloquium in Bern als ein weiterer Anstoß zu intensiver Forschung verstanden sein, die bemüht sein sollte, Ergebnisse aus Nachbardisziplinen gebührend zu berücksichtigen.

Die *Ausstellung*, konzipiert von dem Literaturwissenschaftler Martin Bircher und dem Kunsthistoriker Gisold Lammel, dem auch die Auswahl der Objekte oblag, präsentierte trotz der beschränkten Ausstellungsmöglichkeiten eine stattliche Anzahl zum Teil wenig bekannter Exponate. Erfreulich ist die Tatsache, daß ein Forschungsdesiderat überhaupt ins Bewußtsein gerückt ist. Die Schweiz gilt seit Albrecht von Hallers Lehrgedicht *Die Alpen* und den gebirgssüchtigen Erhabenheitstouristen des 18. Jahrhunderts als ein Sehnsuchtsbezirk, der Großartigkeit der Natur, Freiheit des Geistes und Humanität der Lebensformen zu einem Idealbild verschmelzen lassen. Auch Schweizer Künstler galten im 18. Jahrhundert als Inbegriff jener Redlichkeit, die dem Schweizer Nationalcharakter allgemein zugute gehalten wurde.

Die Ausstellung vereinigte neben Werken von Anton Graff, Adrian Zingg, Johann Heinrich Füssli und Angelika Kauffmann auch Werke nicht so beachteter Künstler wie

beispielsweise Ludwig Heß, Johann Heinrich Lips, Johann Heinrich Meyer (Goethes „Kunsch“-Meyer) und Heinrich Pfenninger.

Ein Verdienst der Ausstellung war es, hervorragende Exponate aus dem Œuvre von Adrian Zingg zu präsentieren, die dem Publikum im Original sonst schwer zugänglich sind. Zinggs künstlerische Ausbildung bei Johann Georg Wille in Paris ist zunächst von anhaltendem Einfluß. Doch das kontinuierliche Studium in der Natur, für das er in Sachsen eigens eine Erlaubnis erwirkte, befreit seine Handschrift von starrer Akribie. Seine für ihren sicheren Strich und sorgsam lavierenden Pinsel berühmt gewordenen Landschaften des Elbsandsteingebirges lassen ahnen, welche Bedeutung seiner atmosphärischen Zeichenweise für die Dresdner Romantiker zukommt. Die Zeichnung „Klosterruine auf dem Oybin mit Begräbnis“ (1780, Stadtmuseum Bautzen, Kat. Nr. 124) atmet den Geist eines „purifizierten Rokoko“ (B. Bushart), doch macht sie auch deutlich, daß nicht erst die Romantiker solche sächsischen Landschaftsmotive stimmungsträchtig zu sehen wußten.

Glanzlichter der Ausstellung waren die Gemälde von Anton Graff. Neben seinem bekannten Selbstbildnis von 1765 (Bewerbungsstück für Dresden) waren vier der wichtigen Porträts aus der Sammlung des Leipziger Verlegers Philipp Erasmus Reich ausgestellt (J. G. Sulzer, Ch. L. v. Hagedorn, Ph. E. Reich, Ph. D. Lippert), die sich im Besitz der Universität Leipzig befinden und lange Zeit einem breiten Publikum entzogen waren. Erst 1988 kamen die Bilder in einer Ausstellung zu Ph. E. Reich wieder zu Ehren. Mark Lehmstedt, profunder Kenner von Reich und dessen für die deutsche Aufklärung überaus wichtigem Verlag, hat Quellen zusammengetragen, die über manchen Auftragshintergrund informieren, doch leider floß von seinen Ergebnissen zu wenig in den Katalogbeitrag ein (vgl. Mark Lehmstedt, Anton Graff und die Reich'sche Porträtsammlung, in: *Anton Graff — Selbstbildnis vor der Staffelei*, Museum der bildenden Künste Leipzig 1985, S. 42 ff.). Die Gelehrten- und Künstlergalerie Reichs ist zwar längst als eine Besonderheit im Werk Graffs erkannt, doch erst jüngst wird deutlich, welch zentralen Stellenwert die Porträts für Graffs künstlerische Entwicklung und die deutsche Porträtmalerei des späteren 18. Jahrhunderts einnehmen. Die kompositorische Straffung der Bildfläche, die subtile Lichtregie, die das Studium von Rembrandts Malweise nahelegt, und die virtuose Farbgebung der Reichschen Bilder aus den frühen siebziger Jahren legen den hohen Standard fest, der Graffs Malerei der Folgejahrzehnte auszeichnet. Als exzellentes Beispiel aus der großen Zahl Graffscher Selbstbildnisse konnte neben dem des 70-jährigen mit Brille und Zeichenmappe von 1806 (Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister) auch sein letztes aus dem Todesjahr 1813 für die Ausstellung gewonnen werden (Leipzig, Museum der bildenden Künste). Für die stattliche Zahl der Selbstbildnisse Graffs steht eine eingehende Studie noch aus. Zu diesen hervorragenden Exponaten hätte man sich noch das Hüftporträt von Graffs Schwiegervater J. G. Sulzer von 1771 (Winterthur, Kunstmuseum) und das Ganzfigurenporträt Zinggs beim Zeichnen in der Landschaft (St. Gallen, Kunstmuseum, 1790–96) dazu gewünscht.

Unter dem Aspekt der sogen. »Freundschaftstempel« wurden auch Porträts aus der Sammlung von J. W. L. Gleim in Halberstadt ausgewählt, die einen manchmal bemühten Zusammenhang mit der Schweiz aufweisen. blieb die Veranschaulichung dieses Phänomens von Porträtgalerien der Aufklärung notgedrungen fragmentarisch, so mach-

te sich der Verzicht auf entsprechende Erklärungstafeln empfindlich bemerkbar. Der Kontext dieser Bilder war für den Unkundigen nur über den Katalog erfahrbar. In dem ausführlichen Textbeitrag mit dem umständlichen Titel „Kontakte und Dialoge zwischen Schweizer und deutschen Künstlern zur Zeit Füsslis und Goethes“ referiert Gisold Lamel, der an dem DDR-Band zur *Geschichte der deutschen Kunst 1760—1848* mitarbeitete und 1986 ein kenntnisreiches Buch zur klassizistischen Malerei in Deutschland vorlegte, sachlich den Forschungsstand, wobei er etwas dazu neigt, Künstler und deren gesicherte Fakten zu Leben und Werk aneinander zu reihen, ohne einen übergreifenden und interpretierenden Zugriff erkennen zu lassen. Im Falle der Freundschaftstempel bleibt die Argumentation an der Oberfläche. Unverständlich bleibt auch, warum die bedeutendsten Künstler wie Johann Heinrich Füssli, Angelika Kauffmann oder Anton Graff gerade im Ausland zu höchster Anerkennung gelangten, und ungeklärt, ob denn eine Rückwirkung in die Schweiz stattfand. Der Mythos Schweiz als Thema in der Malerei scheint vorrangig bei den Landschaftern plausibel, was mit der Konjunktur der Erhabenheitsdebatte zusammenhängt. Künstlersoziologisch bleiben viele Fragen offen, was man bei der langen Vorbereitungszeit der Ausstellung bedauern darf.

Für das Kolloquium war eine zeitliche Beschränkung ratsam. Die Ausstellung hätte angesichts der „historischen Breite und kulturellen Vielfalt“ — Martin Bircher verweist im Vorwort darauf — einen größeren Rahmen verdient. So läßt sich die Familie Füssli nicht nur auf Johann Heinrich Füssli reduzieren (die beiden Exponate Kat. Nr. 15 u. 16 von Johann Caspar Füssli fielen nicht ins Gewicht). Joseph Werner d. Ä. (1637—1710), erster Akademiedirektor in Berlin, fällt nicht in den avisierten Zeitraum und wird völlig unterschlagen. Dagegen findet sich eine Zeichnung von Rudolphe Toepffer, die wohl eher per Zufall in die Ausstellung fand (Kat. Nr. 117). Schweizer Baukünstler, die Vorarlberger zumal, finden keine Erwähnung. Erwartet hätte man auch einen Hinweis auf Jean-Etienne Liotard, der in ganz Europa Wertschätzung erfuhr, auch in Dresden, wo das »Schokoladenmädchen« seit 1745 zu bewundern ist. Für die Entdeckung der Schweiz in der Landschaftsmalerei hätte man sich den gebührenden Hinweis auf Johann Ludwig Aberli und besonders Caspar Wolf gewünscht. Der Frankfurter Christian Georg Schütz d. Ä., der eigens eine Schweizreise zu Landschaftsstudien unternahm, war mit nur einem Exponat vertreten (Kat. Nr. 187). Obwohl die Schweiz 1991 die 700-Jahr Feier des Rütlichswurs begeht, wird thematisch darauf mit nur einer Entwurfszeichnung Johann Heinrich Füsslis (1778—79, Kat. Nr. 29) zu seinem berühmten Gemälde hingewiesen. Die Schweiz als Projektionsland republikanischer oder gar revolutionärer Ideen und eventuell daraus resultierende Umsetzungen eines solchen Schweizverständnisses in den Bildkünsten — dies erfuhr in der Ausstellung keinen thematischen Schwerpunkt. Die Wunschliste an ausgesparten Themen und Objekten ließe sich vermehren. Doch muß den Organisatoren zugute gehalten werden, daß die Ausstellungsräume ein Limit an Anzahl und Format vorgaben und daß es eine Ausstellung ausschließlich mit Leihgaben aus der ehemaligen DDR sein sollte. Vielleicht hätte man auch kurzfristig in Betracht ziehen können, ob nicht doch noch aus schweizerischen Beständen hochkarätige Werke hätten aufgenommen werden können. Für die zweite Station der Ausstellung in Schwäbisch Hall wäre noch anzumerken, daß die Anzahl der Exponate erheblich reduziert wurde, sich keine Erklärungstafeln fanden und die Zerteilung auf mehrere Räume des winkligen

Hällisch-Fränkischen Museums erheblich Verwirrung stiftete — selbst für Kundige war die Suche nach dem roten Faden mühsam.

Der erste Schritt, ein Desiderat der Kunstgeschichtsforschung aufzuarbeiten, ist mit einem soliden Katalog und einer sorgfältigen Auswahl von teils hervorragenden Exponaten geleistet. Die sicherlich schwierige und Ausdauer erfordernde Planungsarbeit der Organisatoren hat sich gelohnt. Eine umfassende Ausbreitung möglichst vieler Facetten im Wirken Schweizer Künstler in Deutschland und umgekehrt blieb aufgrund der Konzentration auf Residenzen sowie der Beschränkung des Zeitraumes und der Leihgeber nicht realisierbar. Desto mehr wäre eine Ausstellung mit einer großzügigen zeitlichen Spannweite und entsprechenden internationalen Leihgebern wünschenswert.

Roland Kanz

FASTO ROMANO

Ausstellung in Rom, Palazzo Sacchetti, 15. Mai bis 30. Juni 1991

Eine ungewöhnliche Schau erlesener Gemälde, Möbel, Skulpturen und dekorativer Arbeiten aus römischen privaten und öffentlichen Sammlungen wurde bis Ende Juni im Palazzo Sacchetti an der Via a Giulia gezeigt. Anlässlich der Ausstellung waren auch die Innenräume des Renaissancepalastes dem Publikum geöffnet. Das Besondere des Gesamtkunstwerkes dieser Initiative lag darin, daß es sich nicht um eine Ausstellung im üblichen Sinne handelte, vielmehr die Exponate so in den Kontext der Palasträume eingebunden waren, daß sie den Anschein erweckten, als stünden sie seit jeher dort.

Fasto Romano entstand im Anschluß an die Restaurierung der Innenräume des Palastes. Dessen Architektur geht auf Antonio da Sangallo den Jüngeren zurück, wurde 1542 um zwei Fensterachsen erweitert und nach 1553 von Nanni di Baccio Bigio im Auftrag des Kardinals Giovanni Ricci da Montepulciano vollendet; gleichzeitig schuf Francesco Salviati die Fresken im Piano Nobile, die zu den Hauptwerken römischer Monumentaldekoration des Cinquecento zählen. 1572 erwarb Tiberio Ceuli den Palast und ließ die zum Tiber orientierte Galleria dekorieren; Giacomo Rocca führte dort Fresken, Zitate nach Michelangelos Sixtinischer Kapelle, aus, während später die Schmalseiten des Saales bedeutende Einzelfresken von Pietro da Cortona erhielten: Maria mit dem Kind gegenüber dem Sündenfall.

Seit 1642 ist der Palast im Besitz der Familie Sacchetti. Der heutige Besitzer, Marchese Giulio Sacchetti, stellte darin Räume für die Ausstellung zur Verfügung, deren Ertrag dem Verein Arca zur Fürsorge für Schwerbehinderte zugute kommt. Leihgeber waren zum großen Teil römische Familien wie die Aldobrandini, Colonna, Doria Pamphilj, ferner der Palazzo del Quirinale, Vatikanische Museen, Accademia di S. Luca, Galleria Borghese, Banco di Roma und andere.

Dem provozierenden Thema *Fasto Romano* widmet Giuliano Briganti im wissenschaftlichen Katalog (*Fasto Romano — dipinti, sculture, arredi dai Palazzi di Roma*, Rom, Leonardi-De Luca Editori 1991, 236 Seiten, 227 illustrierte Katalognummern, 80 Farbabb.) eine einleitende Studie, in welcher die „römische Pracht“ gleichgesetzt ist mit vornehmer Eleganz, die sich bisweilen streng, bisweilen festlich-raffiniert allen, auch