

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

den angewandten Künsten mitteilt. Ausstellung und Katalog verfolgten erklärtermaßen die Absicht, einen Beitrag zu dem noch relativ wenig erschlossenen Forschungsgebiet des römischen Kunstmöbels und der angewandten Kunst zu leisten. A. González-Palacios, der bahnbrechende Arbeit auf diesem Gebiet geleistet hat, bereichert den Katalog mit einem Essay über die Fürstenpracht im Urteil der Romreisenden, die es vor allem seit dem späten 18. Jahrhundert nicht an kritischen Anmerkungen zu Arroganz, Pomp und Eitelkeit fehlen lassen. E. Safarik nimmt die Giuseppe Bartolomeo Chiari zugeschriebenen aquarellierten Ausstattungsmodele der Galleria Colonna um 1703 zum Anlaß, das Thema *Fasto Romano* am Beispiel des Hauses Colonna darzustellen. C. Pietrangeli handelt die Geschichte des Palazzo Sacchetti vor dem Horizont anderer, großenteils verlorener „Einrichtungen“ römischer Paläste ab. Der Katalog stellt eine nützliche Materialsammlung zum Thema dar und enthält in den einzelnen Artikeln eine Fülle von Forschungsergebnissen.

Von den Exponaten seien einige hervorgehoben. Im Vorzimmer zu Seiten des Baldachins (die Sacchetti gehören zu den Familien „di Baldacchino“, welche das Privileg genossen, im Vorzimmer ihrer Empfangsräume einen Baldachin über dem Familienwappen anzubringen) waren die großen Bildnisse des Kardinals Giulio Sacchetti und des Marchese Marcello Sacchetti vereint, beide von Pietro da Cortona wohl 1626 gestaltet. Ein virtuoses Porträt von Carlo Maratta um 1670 zeigt den Kunsttheoretiker Giovanni Pietro Bellori, der auf sein großes Buch, die *Vite dei pittori*, weist. Ein Bildnis des Antiquars und Kurators Nicolò Simonelli, umgeben von Altertümern des Museums von Flavio Chigi, ein Werk des Giovanni Maria Morandi um 1665, illustriert das Ausstellungsthema, und in einem präziösen Bildnis von 1777 zeigt Laurent Pecheux die Marchesa Gentili Boccapaduli inmitten ihrer Sammlung von Antiquitäten, Naturalien und Schmetterlingen; ein Zweiglein mit einer Raupe in der Hand, posiert sie vor einem ägyptisierenden Tisch, dessen Deckplatte mit Marmorintarsien wie in einem Schachbrett Mustern der verschiedenen Marmorarten enthält. Ein Tisch mit entsprechender römischer Marmorplatte war unter dem Gemälde ausgestellt.

Das plastische Bildnis war durch eine meisterhafte Bronzebüste des Papstes Clemens VIII. Aldobrandini aus der Zeit von 1592–96 von Taddeo Landini vertreten. Eine Bronzestatue des Carlo Barberini in stürmischem Ritt hat Francesco Mochi um 1630 wahrscheinlich im Zusammenhang mit der Planung eines nicht ausgeführten Reitermonumentes geschaffen. Als „Engelsporträt“ erscheint ein weiblicher Terrakotakopf von Antonio Giorgetti — das Modell für eine Figur auf der Engelsbrücke, genauer: des Engels, der von den Leidenswerkzeugen die Stange mit dem Essigschwamm trägt; die Figur entstand auf der Grundlage der Entwürfe Berninis und stilistischer Anregungen Algardis. Ein qualitätvolles Porphyrtporträt einer alten Frau, das in einem Inventar um 1700 als antike Skulptur aufgeführt wird (zugunsten antiker Entstehung haben sich auch Amelung und Delbrueck ausgesprochen), wird im Katalog als Arbeit des 17. Jahrhunderts eingeschätzt; eine Hypothese, die weiterer Begründung bedarf und kennzeichnend ist für die Schwierigkeiten bei der Beurteilung antiker oder antikisierender Züge der römischen Skulptur.

Im Zentrum eines Saales stand die Marmorskulptur einer Allegorie des Herbstes, ein gemeinsames Werk von Pietro Bernini und seinem Sohn Gian Lorenzo um 1615. Federi-

co Zeri, der den Herbst und die übrigen drei Jahreszeiten im Depot der Villa Aldobrandini entdeckt hat, wies auf die stilistischen Zusammenhänge mit Gian Lorenzos späterer Gruppe „Apollo und Daphne“ hin, vor allem hinsichtlich der durch virtuosen Einsatz des Bohrers ermöglichten „luftreichen“ Behandlung von Zweigen und Blattwerk. Die Kopfbehandlung des Herbstes schließt sich im übrigen an die vergnügten, mit Laub bekränzten Puttenköpfe bei der „Ziege Amalthea“ an, einem sicheren Werk Gian Lorenzos von 1615. Die Herbstallegorie war etwas zu hoch aufgestellt, der Blick in ihr Gesicht dadurch verwehrt — zum Vergleich sei an die geringe Höhe des in der Galleria Borghese erhaltenen originalen, antiken Sockels der gleichfalls frühen Aeneas- und Anchises-Gruppe verwiesen, deren heutige hohe Sockelung aus dem Jahre 1909 stammt.

Von den Bildwerken in Marmor, Bronze und Terrakotta seien weiter erwähnt: das Modell des Grabmonuments für Stefano und Lazzaro Pallavicini in S. Francesco a Ripa von G. Mazzoli und N. Michetti (1712—15), ein gutes Terrakottarelief „Jupiter mit dem Adler“ von Tommaso Righi um 1770, ferner Vincenzo Pacettis Terrakottagruppe „Achilles und Penthesilea“, eine an der Pasquinogruppe orientierte Komposition, die 1773 in der römischen Accademia di S. Luca mit einem ersten Preis gekrönt wurde, und die Bronzebüsten von Paris und Helena nach Canova, die mit guten Gründen Giuseppe Boschi zugeschrieben werden konnten.

Eine Anzahl römischer Veduten bildete den Hintergrund zu den plastischen Werken der Ausstellung, Gemälde von Gaspar van Wittel, Hendrik Frans van Lint, Giovanni Paolo Panini, Adrien Manglard, Hans und Christian Reder und Jakob Philipp Hackert. Dessen Bild der Familie Borghese am Meeresstrand vor der Villa in Pratica könnte zu den einst in der Villa Borghese befindlichen, verschollenen Veduten gehört haben. Im Rahmen der Ausstellung kam van Wittels Ansicht der Villa Sacchetti eine besondere Bedeutung zu, da sie eine verlorene, 1626 im Auftrag der Sacchetti entstandene Villenarchitektur hohen Ranges von Pietro da Cortona überliefert.

Auf der Grundlage seiner langjährigen Forschungen besorgte González-Palacios die Auswahl hervorragender Möbel und trägt neue Ergebnisse bei, indem er etwa die Verbindung zwischen autobiographischen Bemerkungen Vasaris und einem wohl von Bernardino da Porfirio für Bindo Altoviti nach Vasari ausgeführtem Tisch darlegt und die Knotenmotive seines Dekors aus Elfenbein und Pietradura untersucht, die über Leonardo und dann Druckgraphik von Dürer und Balthasar Sylvius dem mittleren 16. Jahrhundert bekannt waren. Er beobachtet auch Beziehungen zwischen einer Zeichnung Dosios in den Uffizien und einem marmorintarsierten Achtecktisch aus dem späten 16. Jahrhundert im Quirinalspalast. Zusammenhänge mit dem Formenrepertoire des Giovanni Paolo Schor (das erstmals 1986 in einer Ausstellung des römischen Gabinetto dei Disegni durch Fusconi geklärt wurde) zeigen sich bei einer um 1663 in Holz skulptierten und vergoldeten Prunkwiege des Sohnes von Don Lorenzo Onofrio Colonna und seiner Gemahlin Maria Mancini, Nichte des Kardinals Mazarin. Aus demselben der Berniniwerkstatt nahestehenden Kreis des Schor stammte ein Tisch in naturalistischer Baumform.

An diesen und anderen Beispielen manifestiert sich eine in der römischen Möbelkunst verbreitete Orientierung an der Skulptur mit betonter Verwendung vollplastischer figürlicher Elemente wie Trägerfiguren, die auch im 18. Jahrhundert nicht aufgegeben werden. Rocailleornamentik wird wenn überhaupt, dann auf dem Weg über nordische

Künstler und Stichwerke wie die Stiche von Lespilliez nach Zeichnungen von François Cuvilliés eingeführt. Das Festhalten an gewissen Vorstellungen von Symmetrie und *gracitas* kennzeichnet die römische dekorative Kunst auch des 18. Jahrhunderts.

Ein Beispiel solch eines ausgewogenen Dekorationsgeschmacks stellt das Antependium von Antonio Piffetti von 1747 dar; ein nahezu vier Meter langes Werk mit Einlegetarbeit von reichem Perlmutter, Elfenbein, Gold und seltenen Hölzern, das González-Palacios im Depot der Sixtinischen Kapelle gefunden hat. Auf Piffetti, den berühmtesten Intarsienkünstler des 18. Jahrhunderts in Italien, dürften auch die meisterhaften Holz- und Elfenbeinintarsien an zwei raren, von Pierre Daneau entworfenen und signierten Tischen in französischen Proportionen zurückgehen.

Der in Rom durch einen Brief an Lord Arundel bereits für 1616 belegten „Chinamode“ huldigten Kommoden und Schränke des 18. Jahrhunderts, vor allem aber zwei um 1750 entstandene holzgeschnitzte und gefaßte Chinesen, die Leuchter halten, Verwandte der Figuren am Potsdamer Chinesischen Pavillon. Neben exotischen Kuriositäten gehörten zum *Fasto Romano* auch einige „Naturwunder“, so die kostbar gefaßten Rhinoceroshörner des 17. Jahrhunderts und das etwa 1,50 m hohe Narwalhorn, das einem vergoldeten Pferdekopf der Berninischule aus der Stirn zu wachsen und ihn in das mythische Einhorn zu verwandeln scheint.

Eine neue Blütezeit der römischen Möbelkunst im späten 18. Jahrhundert war durch klassizistische Werke dokumentiert, etwa den von A. Asprucci entworfenen und von Vincenzo Pacetti skulptierten Prachtstisch der Sammlung Rothschild. Uhren, Silberleuchter und ein Schreibservice aus dem Atelier von Luigi und Giuseppe Valadier erweisen sich als Spitzenwerke des „Neoclassico“. Von dem renommierten Bronzekünstler Francesco Righetti stammen zwei Löwenfiguren und dreiarmlige Bronzekandelaber, die aber wohl einschließlich der in der Ausstellung fehlenden Kerzen proportioniert waren, so daß sie unangemessen gedrungen wirkten. Giovanni Volpato reproduzierte den Apollo vom Belvedere naturgroß in einer Büste aus Bisquit, während er andere berühmte Figuren der Antike oder von Sansovino extrem verkleinerte und zu einer Tafeldekoration aus Bisquit gruppierte. Eine Reihe römischer Miniaturmosaiken des 18. Jahrhunderts ergänzte die Auswahl aus den dekorativen Künsten. Hervorzuheben ist endlich ein Tisch von Francesco Sibilio, dessen Marmorplatte einen Mosaikschmuck aus kleinen Fragmenten von Grabungsfunden aus Glas und Glaspaste enthält.

Abschließend noch einige Bemerkungen zur nahezu unsichtbaren Art der Anordnung der Exponate durch Federico Forquet, dem es gelungen war, die Objekte derart wohlproportioniert in die Räume einzufügen, daß man keinen prinzipiellen Unterschied zwischen den Ausstellungssälen und den durch eine Glastüre sichtbaren Wohnräumen bemerkte. Anstatt einer „Ausstellung“ präsentierte er „Einrichtung“. Dem entsprach sein entschiedener Verzicht auf Spotlight oder Scheinwerferlicht, das so häufig die Aufmerksamkeit der Betrachter gewaltsam auf einzelne Objekte lenkt und die farbige Intensität ebenso schwächt wie das plastische Erscheinungsbild. Mit Ausnahme der voluminösen Vorhänge, welche die Stufen der Fensternischen verbargen, wirkten vor allem die Wandverkleidungen in diesen Räumen optimal eingesetzt. Anstelle der verlorenen Damastbehänge waren die Wände mit raffiniertem Model-Handdruck auf Papiergrund „all'antica“ dekoriert, und auch die Paravents ähnlichen hohen Stellwände wiesen

unauffällig handgedruckte Dessins nach alten Vorlagen auf. Die modernen Heizungskörper trugen eine Scheinmarmorverschalung, auf der die illusionistische Wandmalerei der Sockelzone unmerklich weiterging. Die Gesamtwirkung der verschiedenen Bereiche von Architektur, Skulptur, Malerei und Einrichtung einschließlich der Kunst des Blumenarrangements ergab eine Steigerung der Innenräume des Palazzo Sacchetti im Sinne eines maßvollen „Fasto Romano“.

Kristina Herrmann-Fiore

Rezensionen

HERMANN FABINI, *Gotik in Hermannstadt* (= Siebenbürgisches Archiv XXIII). Köln und Wien, Böhlau 1989. 268 S., 140 s/w Abb.

Hermann Fabinis Beitrag zur gotischen Profanarchitektur Hermannstadts erscheint bei uns in einem für Siebenbürgen historischen Moment. Angesichts der politischen Umwälzungen im gesamten Osteuropa und auch in Rumänien (Siebenbürgen gehörte bis zum Zerfall der Donaumonarchie nach dem Vertrag von Versailles 1919 zu Ungarn), geht die Geschichte der Siebenbürger Sachsen, welche seit über 800 Jahren auf diesem Territorium leben, als Minorität zu Ende. Infolge der schon seit Ende des 2. Weltkriegs laufenden Auswanderung und durch Assimilation wird die Gruppe verschwinden und damit schließt auch das Kapitel deutscher Kunst in Siebenbürgen ab. Gleichzeitig sind die Gefahren der groß angelegten Abrissaktionen, welcher schon ganze Straßenzüge homogener gewachsener siebenbürgischer Städte auf dem Gebiet Rumäniens zum Opfer fielen (Fogarash, Schäßburg), abgewendet. Es bleibt zu hoffen, daß durch intensiviertere denkmalpflegerische Tätigkeit die noch erhaltene alte Bausubstanz in Siebenbürgen vor dem weiteren Verfall bzw. Abbruch bewahrt wird. Zu erwarten ist eine Liberalisierung der Wissenschaften, die Öffnung der Archive, und damit wären die Voraussetzungen für eine intensivere Erforschung der siebenbürgischen Kunst geschaffen. Bisher haben sich fast ausschließlich einheimische Kunsthistoriker, Volkskundler und interessierte Laien oder — oft mit nostalgischer Note — Heimatvertriebene mit der Kunst in Siebenbürgen beschäftigt. Unter den neuen Bedingungen könnte sich das ändern, und darin liegt die Chance, daß der begrenzte Kreis „siebenbürgischer Themen“ (sakrale Architektur, bes. Wehrkirchen, gotische Tafelmalerei und Plastik, Kunsthandwerk, bes. Keramik und Goldschmiedekunst) durchbrochen und der wissenschaftliche Anspruch der Studien, dem zu genügen in den gegebenen politischen Verhältnissen wohl auch schwer möglich war, steigen wird.

Untersuchungen zur profanen Architektur Siebenbürgens sind rar. Gänzlich fehlen Arbeiten, die sich auf ein gründliches Studium der vorhandenen Bausubstanz stützen. Allgemeine Veröffentlichungen, wie Grigore Ionescus zweibändiges Werk *Istoria arhitecturii in România* (Bucureşti 1963 u. 1965), Gh. und V. Sebestyens *Arhitectura Renaşterii in Transilvania* (Bucureşti 1963) und Vasile Drăgut *Arta gotică în România* (Bucureşti 1979) streifen den gotischen Wohnbau, beschränken sich aber in der Regel auf die Erwähnung und Datierung bekannterer Bauwerke. Städte-monographien über Bi-