

den nur stilkritisch zu ermittelnden Daten noch manche Unsicherheit bemerkbar macht — es fehlt ja für die Gemälde noch ein sorgfältig gearbeitetes Oeuvre-Verzeichnis — und daß ein alter Irrtum sich eingeschlichen hat: der zweite „Fries“ ist nicht für das Foyer des Reinhardt'schen Theaters in Berlin gemalt, hat hier nur vorübergehend Aufnahme gefunden — übrigens niemals allgemein zugänglich —, als er sich für das Zimmer im Lindeschen Haus in Lübeck, für das er bestellt ist, als ungeeignet erwies. (Man sollte also nicht vom Reinhardt-Fries, sondern vom Linde-Fries sprechen; vergl. auch den wichtigen Aufsatz von Ludwig Thormählen im „Museum der Gegenwart“ Jahrg. I 1930/31. S. 124 ff.) Und wie schmerzlich berühren die Notizen über den ehemaligen Munch-Besitz in deutschen Privatsammlungen und Museen! Heute sind Werke höchsten Ranges bei uns nur noch in den Galerien von Lübeck und Köln, in gemessenem Abstand auch in Hamburg und Bremen zu finden. Was sonst neu in der Nachkriegszeit erworben werden konnte (in Berlin, Hannover, Mannheim, München, Münster, Stuttgart, Wuppertal), das sind durchweg Arbeiten nur mittleren Ranges. Möchte es im Lauf der Zeit gelingen, wenigstens einige der früher schon so fest bei uns beheimateten Werke wie das Essener „Haus am Strande“, das Mannheimer „Selbstbildnis mit Palette“ oder das souverän gebaute und gemalte Rathenau-Bildnis aus norwegischen Privatsammlungen für das Land zurückzugewinnen, das dem Künstler am frühesten Liebe und Verständnis entgegengebracht und bis heute bewahrt hat.

Carl Georg Heise

## EUROPÄISCHE MEISTER DES 18. JAHRHUNDERTS IN DER ROYAL ACADEMY VON LONDON

(Mit 3 Abbildungen)

Nach dem früher einmal in den Sälen der Royal Academy gemachten Versuche, die europäische Malerei des 17. Jahrhunderts in einem internationalen Gesamtüberblick zu zeigen, ist nun die gleiche Zusammenfassung auch mit dem 18. Jahrhundert gewagt worden. Mit dem Erfolge, daß über 600 größtenteils qualitätvolle Gemälde und Zeichnungen der Hauptschulen in bunter, vielleicht allzubunter Mischung betrachtet werden können, so daß sich der Besuch für alle, kunsthistorische Fachleute wie kunstinteressierte Laien, in hohem Maße lohnt — aber auch mit dem Resultat, daß der nachdenkliche Besucher das Ausstellungslokal verläßt, „still wondering what the eighteenth century is about“, wie es in der Besprechung des „Burlington Magazine“ abschließend heißt.

Obwohl das Executive Committee Kunsthistoriker vom Range K. T. Parkers und J. Byam Shaws einschließt, erwies sich doch das persönliche Schwergewicht des Präsidenten Sir Gerald Kelly als so entscheidend für die Auswahl, daß gegenüber seinen subjektiven Neigungen und Abneigungen eine wirksame Vertretung des objektiven historischen Standpunktes nicht durchzusetzen war. Man sieht infolgedessen zwar viel Schönes im einzelnen, gewinnt aber von dem Gesamtkomplex als solchem einen äußerst einseitigen und mangelhaften Begriff.

Um mit Italien zu beginnen, so steht für den Organisator hier die venezianische Kunst so dominierend im Vordergrund, daß von einer Vertretung der übrigen Schulen kaum die Rede sein kann. Von der Neapler Malerei sind lediglich ein paar Zufallsproben von



Solimena und Giaquinto vorhanden, während Conca, De Mura und der so außerordentlich fesselnde Traversi ganz fehlen; Rom ist nur durch Batoni vertreten, aber nicht etwa in seinen monumentalen Figurenkompositionen, sondern in zwei ziemlich konventionellen Bildnissen, die offenbar bloß im Hinblick auf die dargestellten englischen Aristokraten Eingang gefunden haben. Von Bologna sind die Hauptmeister, Cignani, Franceschini und Crespi, überhaupt nicht, Gaetano Gandolfi nur in zwei kleinen Pendants aus dem Ashmolean Museum zu Oxford vorhanden. Künstler wie der ausgezeichnete bergamasker Porträtist Ghislandi und der genuesische Phantasiemaler Magnasco fehlen völlig, ebenso der geistreiche Mantuaner Bazzani, die Veronesen Balestra und Cignaroli u. a. m. Dagegen ist erstaunlicherweise der durchaus mittelmäßige Florentiner Sebastiano Galeotti mit einer riesigen figurenreichen alttestamentarischen Szene zur Stelle, während diese monumentale Bildgattung sonst in ihren wirklich wesentlichen Vertretern, offensichtlich aus geschmacklicher Antipathie, so gut wie ganz übergangen worden ist.

Was nun Venedig anlangt, so liegt auch hier der Akzent einseitig auf dem Triumvirat Canaletto, Guardi und Tiepolo. So dankbar man dafür ist, diese Meister in derartiger Fülle anzutreffen, ist es doch im Rahmen einer Ausstellung mit weitgespanntem internationalem Programm kaum zu rechtfertigen, ihnen allein mehr als ein Sechstel einzuräumen — Guardi ist mit sage und schreibe 33 Gemälden, z. T. großen und sogar allergrößten Ausmaßes repräsentiert, gegenüber bloßen neun, meist kleinen und z. T. wenig erheblichen Bildern Watteaus! Es kommt hinzu, daß eine so große Zahl venezianischer Veduten, auch wenn man sie auf noch so viele Säle verteilt, schon rein gegenständlich ermüdend wirken muß. Naturgemäß sind sie auch qualitativ recht ungleich, und bereits unter diesem Gesichtspunkt wäre sowohl bei Canaletto wie bei Guardi weniger Mehr gewesen. Wenn man sich aber schon dafür entschied, Guardi in solch überwältigender Fülle darzubieten, warum wurde dann der in der neueren Forschung viel umtrittene „Guardi figurista“ nicht mit berücksichtigt?

Ein paar kritische Detailbemerkungen seien an dieser Stelle eingestreut. Das riesengroße Bild (Nr. 58) aus der Sammlung Rothschild, auf dem Guardi die Riva degli Schiavoni vom Fondaco del Grano an bis über die Pietàkirche hinaus darstellt, wird von Byam Shaw in einleuchtender Weise, ebenso wie sein Gegenstück, um 1760 datiert (Burlington Mag. Jan. 1955, S. 12), aber das von ihm zum Vergleich herangezogene Bild, früher in Straßburg, war nicht, wie er der irrtümlichen Maßangabe in Goerings Guardibuch entnimmt, von kleinen Abmessungen (27 × 46 cm), sondern im Gegenteil von beträchtlicher Größe (120 × 205 cm). Auch die Angabe, daß es „während des letzten Krieges“ zerstört wurde, ist unzutreffend; das 1910 von Bode in England für das Straßburger Museum erworbene Bild fiel vielmehr einem Brand zum Opfer, der nach dem Kriege (13. Aug. 1947) durch Unachtsamkeit von Handwerkern in der Straßburger Galerie entstand. Bei dieser Gelegenheit sei erwähnt, daß das verbrannte Bild wesentlich in den Illustrationsteil einer ziemlich dilettantischen Ausstellung von angeblichen „Meisterwerken“ geriet, die 1954 in Saarbrücken und Rouen gezeigt wurde — ein weiterer Lapsus in dieser durch wiederholte Ungenauigkeit undurchsichtig gewordenen, aber im Grunde völlig klaren Angelegenheit!



Zu dem als Canaletto katalogisierten Bild (Nr. 39), das den Tiber in Rom darstellt, mit der Kirche S. Giovanni dei Fiorentini rechts vorn und der Engelsburg weiter links im Hintergrunde (das bereits als mögliche Arbeit Bellottos angesprochen wurde), möge das Gegenstück hinzugefügt werden, das sich im Museum von Detroit befindet (Abb. 2a und b). Die Engelsburg erhebt sich hier zur Rechten des Beschauers, und hinter der den Mittelgrund ausfüllenden Engelsbrücke taucht links im Hintergrund die Peterskirche auf. Da die Maße der Bilder so gut wie genau übereinstimmen ( $33\frac{1}{2} \times 57\frac{1}{2}$  inch. das erstere,  $34\frac{1}{2} \times 58\frac{1}{2}$  inch. das letztere), so dürfte die auch stilistisch offensichtliche Zusammengehörigkeit beider ebenso feststehen wie ihre Zugehörigkeit zum Oeuvre des Bellotto, dem das Detroitter Pendant mit Recht schon zuerkannt wurde.

Erfreulich ist die Auswahl der Bilder und Skizzen von Tiepolo (Abb. 3), und das Ensemble der kleineren Werke der drei Venezianer im „Small South Room“ wäre von vollendeter Harmonie, wenn es nicht von vier schreiend bunten und künstlerisch mediokren Stilleben von Jan van Os und P. Th. van Brüssel in empfindlichster Weise beeinträchtigt würde, und wenn nicht, um diesen knalligen Effekt hervorzubringen, ein reizvolles, bislang kaum bekanntes Frühwerk Tiepolos (Nr. 314) in die im entgegengesetzten Flügel gelegene Gallery 10 verbannt worden wäre.

Ganz unzulänglich ist die Vertretung der übrigen Venezianer. Sebastiano Ricci ist mit vier zufälligen Beispielen ziemlich belanglos, Pittoni mit zwei durchschnittlichen Bildern so gut wie bloß nominell, Pellegrini mit einer Deckenskizze gänzlich uncharakteristisch repräsentiert. Von Pietro Longhi sind bloße drei, von Alessandro Longhi vollends ein einziges (nicht einmal gesichertes!) Stück zugelassen worden; und an den in England namentlich als Porträtmaler früher so geschätzten Amigoni scheint sich niemand mehr erinnern zu haben.

Ähnlich willkürlich wie bei den Italienern ist die Auswahl bei der französischen Malerei. Von der schwächlichen Vertretung Watteaus war bereits die Rede, und über die sonstigen Meister der *Fêtes galantes*, Lancret und Pater z. B., ist ein Gleiches zu sagen. Lediglich als Zeichner kommt Watteau einigermaßen zu seinem Recht. Dagegen ist Boucher sowohl als Maler wie als Zeichner angemessen, Fragonard sogar ausgezeichnet repräsentiert.

Außerst wenig wird uns von der glanzvollen französischen Bildnismalerei des Zeitalters vorgeführt: von Rigaud ein einziges Porträt, von Largillière deren zwei (sowie eine unbedeutende Gelegenheitsarbeit), von Nattier und Drouais ebenfalls je zwei, von Tocqué drei (alle von unerheblicher Qualität und Größe); der hervorragende Pastellist La Tour fehlt völlig, wie übrigens auch seine venezianische Kollegin Rosalba Carriera, ebenso Carle van Loo, während von den beiden geringeren van Loo's, Jean-Baptiste und Louis-Michel, je ein kleinerer Entwurf gezeigt wird. Alles in allem eine äußerst dürftige Auswahl aus den reichen Schätzen französischer Porträtistik des *Dix-huitième*, namentlich wenn man die gleichzeitige englische Bildnismalerei zum Maßstab nimmt, wie sie uns von Hogarth über Reynolds, Gainsborough, Romney und Raeburn bis zu Lawrence in nichtendenwollender Prozession pompöser Hauptwerke vor Augen geführt wird. So gern man die gewünschte Gelegenheit ergreift, um sich mit diesen auf dem



Kontinent zu wenig vertretenen Meistern bekannt zu machen, ist es doch ausstellungstechnisch ein Fehler, das Gleichgewicht mit der italienischen, französischen, spanischen und deutschen Bildniskunst nicht besser gewahrt zu haben. Abgesehen von den bedeutenden Leistungen eines Longhi, Ghislandi und Crespi im Bildnisfach, hätten doch wohl neben den beiden trockenen Porträts von Mengs, die ihre Aufnahme bloß den Beziehungen zur englischen Aristokratie verdanken, mindestens einige Proben des prachtvollen Menschenschilderers Graff in diesen Zusammenhang gehört. Mag dieser knorrige Schweizer auch an farbiger Brillanz und dekorativem Prunk hinter anderen zurückbleiben, so stellt er sie dafür an Feinheit der psychologischen Beobachtung oft weit in den Schatten. Überdies hat er darin eine nicht zu unterschätzende kunstsoziologische Bedeutung, daß er nicht ausschließlich auf Rang und Zahlungsfähigkeit seiner Modelle, sondern auch auf ihre sich physiognomisch ausprägende menschliche Persönlichkeit Gewicht legte.

Ich halte es im übrigen für ein weiteres Manko der Ausstellung, nahezu ausschließlich die „dekorativen“ Gesellschaftsmenschen einer Epoche vorzuführen, die sich doch in erster Linie dadurch auszeichnet, daß sie der Welt einige ihrer hervorragendsten Denker, Schriftsteller, Forscher und Musiker geschenkt hat. Fallen die Bildnisse, die wir von diesen besitzen, begreiflicherweise an äußerlicher Wirkung gegen die anspruchsvollen Repräsentanten des englischen Hochadels ab, die in so imposanter Aufreihung die Wände der Royal Academy schmücken, so gehören sie doch unbedingt in eine Ausstellung, die von diesem Jahrhundert ein wirkliches Bild und nicht einen oberflächlichen gesellschaftlichen Zerrspiegel bieten will. In solchem Zusammenhang sei ferner angemerkt, daß man sich wundert, von dem unvergleichlichen Zeitsatiriker Rowlandson nur ein einziges Aquarell, von dem völlig durchschnittlichen Salonmaler Zoffany dagegen zehn seiner steifen und gleichförmigen Gruppenbilder zu sehen, unter lückenloser Aufzählung jedes Familienmitgliedes und seiner Schicksale im Katalog, wobei z. B. die wichtige Tatsache nicht verschwiegen wird, daß Mr. und Mrs. Duttons vierte Tochter, Jane, die 1775 Thomas Coke, späteren Earl of Leicester, heiratete, dem Vernehmen nach eine Fehlgeburt hatte, weil sich eine Maus in ihr Haar verwickelt hatte (!).

Um endlich auch ein Wort über die bescheiden am Rande auftauchenden Schulen zu sagen, sei das eigenartige Faktum verzeichnet, daß unter den Spaniern Goya mit bloßen fünf ziemlich unerheblichen Werken (ausschließlich Männerbildnissen) verzeichnet ist, während man von dem sich endlos wiederholenden Stillebenmaler Menendez genau die doppelte Anzahl Bilder zugemutet bekommt. Problematisch ist es um das holländische 18. Jahrhundert bestellt, das, allzu offensichtlich im Schatten der voraufgehenden großen Zeit stehend, selbst in den amüsanten Gesellschaftsszenen Troosts wenig vom eigentlichen Geiste des Zeitalters verspüren läßt. Abschließend sei noch auf einige reizvolle Entwürfe von Maulpertsch, Troger und dem Kremser Schmidt verwiesen, in denen neben Ricci, Pittoni und Carlone die österreichische Sonderart des venezianischen Rokoko zu Worte kommt, sowie auf ein paar ansprechende Proben der stark von Frankreich beherrschten schwedischen Malerei dieser Epoche (Roslin, Wertmüller, Lafrensen).

Hermann Voss