

# KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.  
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN  
IM VERLAG HANS CARL / NURNBERG

12. Jahrgang

August 1959

Heft 8

## IL SETTECENTO A ROMA

*Zur Ausstellung im Palazzo delle Esposizioni zu Rom (März bis Mai 1959)*

*(Mit 2 Abbildungen)*

Diese dem römischen Settecento gewidmete kunst- und kulturgeschichtliche Ausstellung war nicht etwa, wie man versucht sein könnte anzunehmen, eine Art Fortsetzung oder Ergänzung der 1957 an gleicher Stelle veranstalteten Mostra del Seicento europeo, sie führte vielmehr eine schon 1930 begonnene Serie von Ausstellungen weiter, die das „Istituto di Studi Romani“ dem „volto ineguagliabile di Roma nei secoli“ widmet. Unter diesem Gesichtspunkt ist sie also in ihrem doppelten Aspekt, dem speziell kunsthistorischen und dem allgemein kulturellen, zu verstehen und zu würdigen. Schon äußerlich trat ihre Duplizität dadurch in Erscheinung, daß das untere Stockwerk des Palazzo delle Esposizioni den Kunstwerken, das obere der kulturgeschichtlichen Dokumentation vorbehalten war, die sich in zahlreichen Sektionen die einzelnen Gebiete des römischen Lebens des 18. Jahrhunderts zu veranschaulichen bestrebt. Unzweifelhaft hatte gerade die letztere, fast überreich ausgestattete Abteilung dem Beschauer außerordentlich viel Neues und teilweise Erstaunliches zu bieten; wir werden uns jedoch an dieser Stelle auf das rein kunsthistorische Material beschränken müssen und verweisen alle spezieller Interessierten auf den ausführlichen, von nicht weniger als 26 Sachkennern sorgsam gearbeiteten, mit einer chronologischen Übersicht und einer zeitlich angeordneten Bibliographie versehenen Katalog (2656 Nummern, aber leider nur 80 Abbildungen).

Zwei Schwierigkeiten stellen sich der zeitlichen und sachlichen Abgrenzung der kunstgeschichtlichen Aufgabe entgegen. Der stilistische Trennungsstrich zwischen Seicento und Settecento läßt sich erheblich schwieriger ziehen als bei der vorhergehenden Jahrhundertwende, da der lange nachwirkende Einfluß Marattis in hohem Maße retardierend wirkte; und die angesichts der Themastellung notwendige weitgehende Berücksichtigung der in Rom tätigen ausländischen Künstlerschaft macht wiederum die Abgrenzung der nachhaltig und stark römisch beeinflussten von den sich hier nur der „allgemeinen Bildung“ wegen aufhaltenden Malern und Bildhauern nicht immer leicht. Allerdings läßt sich diesem ungünstigen Umstand ein nicht zu unterschätzen-

des Activum entgegenhalten: da fraglos während des 18. Jahrhunderts eher ein allmähliches Nachlassen der eigenen Kräfte zu konstatieren ist als eine schöpferische Neubelebung, so bereicherten die Werke der Franzosen, Engländer, Deutschen, Spanier, Niederländer und Skandinavier, die auf der Mostra in reicher Fülle zu sehen waren, das an und für sich an großen Persönlichkeiten nicht eben reiche Bild des einheimischen Settecento in erfreulichster Weise.

Innerhalb der im eigentlichen Sinne lokalen Kunstübung hoben sich drei Persönlichkeiten markant hervor – auch dadurch, daß man ihnen eigene Räume gewidmet hatte – : *Pompeo Batoni* mit sage und schreibe 29 Bildern, etwa die Hälfte davon Porträts! (Abb. 2), *Gio. Paolo Pannini* mit 22 meist römischen Veduten und Ruinenstücken, die ein eindrucksvolles Bild dieses zwar wohlbekannten, seiner wirklichen Bedeutung nach aber kaum gewürdigten Meisters gaben (Abb. 3) und *G. P. Piranesi*, der mit seinen unvergleichlichen Visionen des antiken Roms etwa 80 Nummern des Katalogs (Zeichnungen und Radierungen) beansprucht.

Der erwähnten Schwierigkeit bezüglich Marattis und seiner Schule hat man, wie es nahelag, dadurch zu begegnen versucht, daß man von dem bis 1713 tätigen Caposcuola 4 Werke (darunter das schöne Brüsseler Selbstporträt) und einige wenige von seinen Schülern wie Giuseppe Chiari und Passeri auswählte, während Benedetto Luti und Francesco Mancini, deren weichlich-gefällige Eleganz ohne Marattis verführerisches Vorbild aus den lokalen Schulverhältnissen heraus nur unzulänglich zu erklären wäre, sich einer eindrucklicheren Vertretung erfreuten.

Geschickt ausgesucht und wirkungsvoll zusammengestellt waren die Proben, die man aus dem reichen Schaffen von Francesco Trevisani, Sebastiano Conca und Michele Rocca zu sehen bekam, Künstlern von verschiedener Herkunft und Bedeutung, in denen jedoch das römische Rokoko seine bezeichnendste Ausprägung finden sollte. Ihnen schließen sich als Vertreter der „Pittura minore“ Andrea Locatelli, Paolo Monaldi, Orizzonte (Fr. van Bloemen) und Vanvitelli (Gaspar van Wittel) an, die zusammen mit dem ihnen freilich weit überlegenen Pannini der römischen Vedute und Landschaft jene ausgesprochen settecenteske Physiognomie verliehen haben, mit der sie sich, bislang in den heroischen Spuren Dughets und Claude Lorrains wandelnd, allmählich zu der präromantischen Stimmungskunst eines Joseph Vernet und eines Hubert Robert umformen sollte. In welcher Weise diese Entwicklung sich vollzog, zu welchen weiteren Konsequenzen sie im Schaffen eines Hackert, Reinhart, G.A. Wallis und ähnlicher führen sollte, ist hier nicht näher zu erörtern; auf der römischen Ausstellung ließ es sich an zahlreichen Beispielen (von H. Robert z. B. waren 17 Werke zu sehen) anschaulich verfolgen.

Die auf dem speziellen Gebiete der Landschaft und der Vedute so sehr in die Augen fallende Mitbeteiligung ausländischer Künstler – namentlich von Niederländern und Franzosen – und das Wachsen ihres rückwirkenden Einflusses auf die einheimische Tradition tritt in der monumentalen Malerei zwar anfänglich weniger deutlich in Erscheinung, nimmt jedoch im Laufe des Jahrhunderts immer klarere, stärker betonte Formen an. Marco Benefial ist der erste in der Reihe von Meistern,

die der römischen Kunst jene Richtung auf eine „classica sobrietà“ zu geben suchen, die schließlich auf dem Wege über Mengs ihren Höhepunkt mit Jacques Louis David erreichen sollte. Benefial war auf der Mostra mit den beiden Szenen aus der Legende der hl. Margherita da Cortona (um 1730 entstanden) von seiner besten Seite kennen zu lernen, und mit dem nahezu dreiundeinhalb Meter breiten „Gruppenbild einer Familie“ (von 1756 datiert) von seiner allerschlechtesten. Aber schon neben Benefial (der im übrigen von väterlicher Seite südfranzösisches Blut in seinen Adern hatte) erhebt sich der aus der Languedoc stammende Pierre Subleyras als Wegbereiter für den von Benefial selber im Studium des Nackten unterwiesenen Anton Raphael Mengs, in dessen suggestiver Persönlichkeit die neue Richtung in engstem Anschluß an Winckelmanns Interpretation der Antike ihren theoretischen Begründer erhält. Unter den 7 von ihm gezeigten Werken befand sich, nebenbei bemerkt, auch das von dem Mengsbiographen d'Azara beschriebene Fresko „Zeus und Ganymed“, das Mengs in Nachahmung antiker Wandgemälde 1762 schuf, und mit dem er seinen Freund Winckelmann irrezuführen wußte (aus der Galleria Nazionale in Rom). Von David war leider der im Katalog verzeichnete „Schwur der Horatier“ aus dem Louvre, der den Mittelpunkt dieses klassizistischen Komplexes hätte bilden sollen, ausgeblieben, und diese fühlbare Lücke ließ sich weder durch das imposante „Reiterbildnis des Grafen Potocky“ (1781) aus Warschau noch durch die zahlreich vertretenen Meister der gleichen Richtung zufriedenstellend ausfüllen. Doch sei demgegenüber ausdrücklich hervorgehoben, daß die sonstige allgemeine Auswahl klassizistischer Werke aus den verschiedensten europäischen Ländern so reich und anregend war wie selten zuvor. Mit dem Dänen Abildgaard beginnend, über A. J. Carstens, J. H. Dannecker, J. Flaxman, F. H. Füger, H. Füßli, Gavin Hamilton, Angelika Kauffmann, Laurent Pécheux, Joshua Reynolds bis zu Elisabeth Vigée-Lebrun und dem gebürtigen Amerikaner Benjamin West war der gesamte internationale Komplex des Klassizismus, immer natürlich auf das Zentrum Rom bezogen, in den wichtigsten seiner mannigfaltigen Ausstrahlungen auf reichhaltige, wenngleich nicht stets erfreuliche Weise zugegen. Unnötig zu betonen, daß auch die Italiener dieser Richtung, die Lapis, Corvi, Cavallucci und Cades, namentlich aber Canova (von dem außer den Skulpturen auch 2 eigenartige Gemälde gezeigt wurden) nicht zu kurz gekommen waren.

Was sonst noch an wesentlichen oder nebensächlicheren Künstlern unter den 692 Nummern, die der Katalog umfaßt, zu entdecken war, kann hier nur mit wenigen Worten angedeutet werden. Unter den Italienern seien kurz aufgeführt: der Neapler Genremaler Gaspere Traversi, den man als – freilich äußerst weltlichen – Schöpfer biblischer Historien (um 1750 – 1752 in Rom gemalt) kennen lernte, Antonio Canal, Bernardo Bellotto und Francesco Guardi, die in diesem Zusammenhang, programmgemäß auf ihre etwas schematisch behandelten römischen Veduten beschränkt, neben dem sprühend vitalen Pannini auffallend bläblich und wirkungslos blieben, und endlich die beiden Ricci, von denen sich Sebastiano mit den schwungvollen großen Leinwänden „Apollo und Daphne“ und „Meleager und Atalante“ für den Palazzo di Monte Giordano im vollen Glanze seines Könnens präsentierte.

Unter den Franzosen brillierten außer den schon genannten Meistern insbesondere Fr. Boucher, von dem drei seiner italienisch beeinflussten Frühwerke gezeigt wurden, darunter die deutlich das Studium Castigliones verratende, signierte „Flucht nach Agypten“, Ch.-L. Clérisseau mit zwei römischen Veduten, J.-H. Fragonard mit drei Gemälden und sieben Rötelzeichnungen aus seiner italienischen Periode, Greuze (Lautenspieler von 1756 aus Warschau), Ch.-J. Natoire, J.-B. Pierre (drei diesen Meister recht vorteilhaft veranschaulichende Gemälde), J.-Fr. de Troy, der von 1738 – 1751 Direktor der Académie de France war, und von dessen etwas gezielter Kunst eine reiche Kollektion religiöser wie mythologischer Darstellungen Zeugnis ablegte, endlich sein späterer Amtsnachfolger (1775 – 1781) J.-M. Vien, der von sich selber sagen durfte: „J’ai entr’ouvert la porte, David l’a poussée.“

Der Beitrag der deutschen Malerei zu der römischen Veranstaltung reichte von den Bayern Asam, Stern und Beich über den Hamburger Stillebenmaler Christian Berentz, den Schweizer Salomon Gessner, die Wiener A. von Maron und L. Guttenbrunn bis zu Ph. Hackert, Chr. Klengel, F. Kobell, J. Chr. Reinhart, J. W. Mechau und J. A. Koch, mit denen sich das klassizistische Landschaftsideal unmerklich zur Romantik hinneigt. Bedauerlicherweise waren die Mitglieder dieses Kreises weder in ausreichender Weise repräsentiert, noch ließen sich die von ihnen gezeigten Bilder, Zeichnungen und graphischen Arbeiten in räumlichem Zusammenhang überblicken, so daß der deutsche neben dem französischen und englischen Anteil nur in recht sporadischer Form zur Wirkung zu gelangen vermochte.

Über Anordnung und Gliederung der in ihrer Gesamtheit ebenso aufschlußreichen wie schwer überschaubaren Ausstellung ist zu sagen, daß sie unvermeidlich unter der Ungunst der ihrer Eigenart wenig gemäßen Lokalität litt. Dieser bedauerliche Umstand wurde schon bei früheren ähnlichen Anlässen vielfach hervorgehoben und beklagt, und auf ihn dürfte zu einem Teil wahrscheinlich auch der ihrer Bedeutung nicht voll entsprechende Publikumserfolg, den diese gerade für Rom so instruktive Mostra erzielte, zurückzuführen sein.

Hermann Voss

## AUSKLANG DES BAROCK

*Ausstellung im Heidelberger Schloß vom 1. Juni bis 15. Oktober 1959*

*(Mit 2 Abbildungen)*

Der Untertitel schränkt ein: „Kunst und Künstler des 18. Jahrhunderts in der Pfalz“. Gemeint sind die wittelsbachischen Territorien der Pfalz mit den höfischen Polen Mannheim rechts und Zweibrücken links des Rheins. In dynastischen Daten heißt das für Mannheim und seine kurfürstlichen Mäzene: Carl Philipp (1716 – 42) und Carl Theodor (1742 – 77 bzw. 1799); für Zweibrücken und seine herzoglichen Auftraggeber: Gustav Samuel (1718 – 31), Christian III. (1731 – 35), Christian IV. (1735 – 75), Carl II. August (1775 – 95). Daß die höfischen Kunstströmungen Mannheims wie Zweibrückens gegen Ende des Jahrhunderts, gelenkt von dynastischen Verschie-