

# 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 / NÜRNBERG

20. Jahrgang

Dezember 1967

Heft 12

## FRANCESCO GUARDI IN DER ALTEN PINAKOTHEK

(Mit 5 Abbildungen)

Warum gerade die Alte Pinakothek in München relativ arm an wirklich großen Werken des 18. Jahrhunderts ist, diese Frage ist bis heute noch nicht befriedigend beantwortet. Jedenfalls ist es so, daß der gleiche Hof, der in Cuvilliés einen der bedeutendsten Architekten und Dekorateur des Rokoko besaß, kaum etwas an Meisterwerken der Malerei des Dixhuitième und Settecento an diese Pinakothek vererbte. So stammt, um nur einige Beispiele zu nennen, der einzige Chardin aus der Zweibrücker Galerie, ebenso der (bis vor einem Jahr) einzige Boucher. Watteau fehlt ganz, und man denkt hier neidvoll an Berlin. Tiepolos Altarblatt der Anbetung der Könige kam erst mit der Säkularisierung aus Münsterschwarzach nach München. Guardis „Galakonzert“ wurde erst 1909 von Tschudi erworben. Man macht es sich aber wohl zu einfach, wenn man dieses Fehlen der europäischen Rokokomalerei nur einem mangelnden Interesse der Nachfolger Max Emanuels, also Karl Albrechts und Max III. Josephs an der Malerei zuschreiben wollte. Vielleicht könnte hier weniger eine kunstsoziologische Untersuchung als eine Analyse der Anbringungsmöglichkeiten innerhalb der Rokokoausstattungen das Phänomen erklären. Dies jedoch nur als Präambel zu einem Bericht über Neuerwerbungen für die Alte Pinakothek, durch die diese Lücke verkleinert werden soll.

Im Herbst 1966 konnte man, als die Ankäufe der Bayerischen Hypotheken- und Wechsel-Bank vorgestellt wurden, der Sensation ersten Teil erleben (siehe B. Rupprecht in Kunstchronik 19, S. 356 ff). Lancret, Pater und La Tour sind seitdem erstmalig, Boucher, Greuze und Goya in repräsentativen Stücken vertreten. Jetzt wurde am 18. November ein neues Kabinett mit fünf Bildern Francesco Guardis eröffnet. Neben dem schon erwähnten Galakonzert hängen in ihm eine Ansicht von Sta. Maria della Salute, 1967 vom Verein zur Förderung der Alten Pinakothek erworben, zwei Ansichten des Canal Grande von großem Breitformat und ein kleineres Bild mit einem Tordurchblick, alles Neuankäufe der Bayerischen Hypotheken- und Wechsel-Bank in München. Das Ereignis, weniger spektakulär vielleicht als die Vorstellung der

Neuerwerbungen im vergangenen Jahr, ist dennoch kaum weniger bemerkenswert. Denn es zeigt sich, daß hier eine – für Deutschland ziemlich neue – Form des Mäzenatentums mehr ist als spontane Aufwallung kultureller Ambitionen. In minutiöser und langwieriger Arbeit – in Zusammenarbeit zwischen Privatwirtschaft und Staat – wurde eine kunsthistorische Arbeit vollbracht, durch die nicht nur eine Lücke in einem Museum gefüllt wurde, sondern auch durch fünf Bilder eines Malers, dessen Werk und seine Stadt wirklich zur Erscheinung gebracht werden. Guardi, Repräsentant des späten venezianischen Rokoko, ist in wenigen Museen so gut vertreten wie jetzt in München, was sich gerade nach der Ausstellung "I Vedutisti Veneziani del Settecento" (Venedig 1967) zeigt. Man könnte sich zur Abrundung der Münchner Sammlung höchstens noch ein Capriccio mit „antiker“ Architektur wünschen.

Zu den fünf Bildern schrieb Rolf Kultzen eine Studie mit anschließendem ausführlichen Katalog, dem sehr gute Farabbildungen und Detailaufnahmen beigegeben sind („Francesco Guardi in der Alten Pinakothek München“, München 1967). Wie schon Max Goering in seiner Monographie von 1944, so beginnt auch Kultzen mit der elegischen Feststellung, daß das 18. Jahrhundert das letzte der Republik Venedig war, um dann sehr treffend das schon von den Zeitgenossen empfundene Flair von Vergänglichkeit und Verfall über dem Prunk des Rokoko zu beschreiben. Was bietet sich mehr an, als Goethes unvergleichliche Bemerkung von seiner italienischen Reise zu zitieren und mit Goethe auch zu schließen? Dazwischen liegt eine kurze Lebensbeschreibung Guardis und ein Abriß der Entwicklung der Vedutenmalerei bis zu Guardi. Wer weiß, wie wenig erst über die Geschichte der Vedute gearbeitet wurde und auf wie unsicherem begrifflichen Boden wir hier noch stehen, wird die klare Übersicht Kultzens zu würdigen wissen. (Ob man vor Guardi in einem Zitat aus Pallucchini von „romantisch“ reden soll, mag dahingestellt bleiben.)

Nun aber zu den Bildern selbst. Das „Venezianische Galakonzert“, 1909 erworben, 1782 innerhalb eines Zyklus entstanden, der verschiedene Festlichkeiten anlässlich des Besuches der "Conti del Nord", Paul Petrowitsch und Maria Feodorowna, zeigt, muß nicht mehr vorgestellt werden. „Alles lebt und vibriert in diesem kostbaren Bild, in diesem herrlichen Orchester lichtvoller Farbtöne“, hatte Goering darüber geschrieben. Wie ungewöhnlich dieses Bild ist, wird erst jetzt ganz klar im Vergleich mit den danebenhängenden Neuerwerbungen. In einem Saal, dessen Fluchtlinien so sehr perspektivisch verkürzt sind, daß die seitlichen Wände wie aufgeklappt erscheinen, ist das Architektonische nicht mehr als eine ornamentale Tapete und sind in ihm die Figurinen nur noch hohe Glanzlichter.

Der „Blick auf Sta. Maria della Salute und die Dogana“ (Abb. 1) wurde 1967 vom Verein zur Förderung der Alten Pinakothek erworben und bereits ausgestellt. Von den mindestens 12 Bildern ähnlichen Motivs bei Guardi gehört es zweifellos zu den besten. Kultzen datiert das Bild in das Ende der 70er Jahre wegen seiner starken hell-dunklen Kontrastwirkungen. Zweifellos sind diese stärker als etwa – um nur einen Vergleich zu ziehen – in der Salute-Ansicht in Edinburgh, die wohl zwischen 1766 und 70 entstand. Dabei ist in der Edinburgher Fassung, die ziemlich hell gehalten ist,

der Schattenwinkel kaum anders als in dem Münchener Breitformat, vor dem Kultzen, wohl zu Recht, von einem „abendlichen Himmel“ schreibt. Wahrscheinlich sollte man sich aber hüten, aus Schatten- und Lichtführung in diesen Veduten verbindliche Schlüsse auf die gemeinte Tageszeit zu ziehen. In Bellottos Ansicht von Nymphenburg finden wir beispielsweise eine – bei sonst so genauer Aufnahme – unmögliche Schattenlage. Feste Lichtführung scheint zum objektiven und architektonischen Bestand dieser Veduten zu gehören, während man die Stimmungen der Tageszeiten hauptsächlich durch Differenzierungen der Helligkeiten erreichte.

Erstaunlich und für Guardi doch sehr typisch ist in dem Salute-Bild in München das schräge Absinken des Ufers nach links unten, wodurch das Architektonische „ins Schwimmen gerät“. Das ist zunächst bedingt durch den Aufnahmestandpunkt. Bei Canaletto aber noch wäre eine solche Schräge im Bild sogleich wieder durch Achsen verfestigt worden. Guardi – und das unterscheidet ihn von seinem Vorgänger – kennt eine solche Tektonisierung des Bildes nicht mehr. Architektur ist ihm nicht etwas, das das Bild aufbaut, sondern malerisches Objekt, den Wolken und dem Wasser verwandt. Das ist es auch, was bei ihm den Vergleich mit der impressionistischen Malerei nahelegt.

Von den drei Bildern, die jetzt die Bayerische Hypotheken- und Wechselbank erwarb, ist der „Tordurchblick“ (Abb. 5) das kleinere Format (60 x 43 cm). Im Wiener Kunsthandel aufgetaucht, wurde das Bild 1904 von Simonson erstmals bekanntgemacht. Eine Variante in der Wallace Collection ist erheblich weniger qualitativ und auch die Fassung im Puschkina-Museum in Moskau (38 x 26 cm), in Venedig (als Nr. 134) ausgestellt, möchten wir im Vergleich mit dem Münchner Bild für eine Werkstattvariante halten. Denn ihr fehlt in ihrer trockenen Art so ziemlich alles, was eben das Münchner Bild auszeichnet; vor allem die Auflösung des Tektonischen durch bizarre und gehaftete Draperie. Wo in der Moskauer Fassung der Architrav innen im Bogen eine harte Gerade bildet, hängt in der Münchner Version ein Mann (natürlich ohne naturalistisch ersichtlichen Grund) ein rotes Tuch herunter. Man denkt unwillkürlich an den anderen großen Venezianer dieser Zeit, Piranesi, und an sein sehr ähnliches Verhältnis zur Architektur, an ein Zentralmotiv seiner Kunst: Den archäologisch erfaßten Bestand aus der Objektivität herauszuheben und sein Alter dadurch zu kennzeichnen, daß man ihn zum malerischen Schauplatz macht, überwuchert gleichsam von bizarrer Alltäglichkeit. Alter ist hier bei Guardi wie bei Piranesi das „Verkommene“, und gerade das ist es wiederum, was das Alte bildwürdig macht. Bei diesem Tordurchblick handelt es sich sicherlich um ein „Phantasiestück“ insofern, als ein „Topos“, der malerische Durchblick, als variables Motiv benutzt wurde. Deshalb sollte man es allerdings noch nicht als Capriccio bezeichnen. Denn hier sind nicht antikische und andere Reminiszenzen auf systematisch-willkürliche Weise zusammengefügt wie in einer Vedute.

Höhepunkt des neuen Guardi-Kabinetts sind jedoch zwei andere Bilder, Pendants, Breitformate von 71,5 x 120 cm, zwei Ansichten des Canal Grande (Abb. 2 und 3). Sie sind von der Forschung noch nicht berücksichtigt und stammen aus der Fitz Herbert Collection in Tissington-Hall Castle in Derbyshire. Am Ende des 18. Jahrhunderts

wurden sie von Lord St. Helens, einem Angehörigen der Familie Fitz Herbert, erworben. Der Erhaltungszustand der beiden Bilder ist erstaunlich gut. Ohne Übertreibung darf man sagen, daß hier zwei Hauptwerke Guardi vorliegen. Eine Vedute zeigt den Canal Grande, der Einfahrt zum Cannareggio gegenüber aufgenommen: Links S. Geremia, im Bau befindlich, an der Ecke zum Cannareggio der Palazzo Labia, an dessen Rückseite der mittelalterliche Campanile von S. Geremia und dann der Blick in den abzweigenden Kanal hinein mit dem Ponte delle Guglie (Abb. 2). Vom Zustand S. Geremias her und im stilkritischen Vergleich ergibt sich eine Datierung auf ca. 1760. Das andere Bild läßt uns von einem Standpunkt etwa gegenüber der Pescheria auf den Rialto und die Ecke des Palazzo dei Camerlenghi blicken. Links der Fondaco dei Tedeschi.

Von der Rialto-Ansicht (Abb. 3) existiert eine Variante, etwas kleiner, im Besitz des Duke of Buccleuch (Nr. 139 der Ausstellung in Venedig), die gegen 1755 entstanden sein mag. Obwohl Bildausschnitt, Ansicht und Komposition weitgehend ähnlich sind, fällt ein Unterschied sogleich auf: In der Münchner Version ist eine gewisse Monumentalisierung erfolgt. Sie läßt sich nicht mit dem Zollstock messen, sie ist nur spürbar. Im Buccleuch-Bild hat das malerische Treiben und Schaukeln der Gondeln das gleiche Gewicht wie die Architektur. Das Münchner Bild läßt diese Architektur dominieren, während die Figurinen und Schiffe zu funkelnden Glanzlichtern geworden sind. Auch von der S. Geremia-Cannareggio-Vedute gibt es eine Version (in amerikanischem Privatbesitz), die jedoch erheblich weniger qualitativ ist. Außerdem existiert im Museo Correr eine Pinselzeichnung des Sujets (Goering Nr. 70, Byam Shaw Nr. 18). Sie könnte ebenfalls dazu dienen, wollte man anschaulich machen, wie Guardi in den späten 50er Jahren und über mehrere Bildstufen hin zu „klassischen“ Formulierungen gelangte.

Eine zukünftige Guardi-Monographie wird den beiden Münchener Ansichten einen zentralen Platz einräumen müssen. Sie wird an ihnen beschreiben können, wie Guardi hinter scheinbarer naturalistischer Treue der Wiedergabe alles biegt und wendet, um zu seinem Bild zu kommen; und wie er durch besondere Kunstmittel aus dem Bild seiner Stadt mehr macht als Architekturaufnahmen oder Genrebilder (Abb. 4). Venedigs Bauten sind hier geschildert in ihrem Entstehen genauso wie in ihrem Verfall. Gondeln fahren geschäftig über den Canal Grande und die Bäume grünen im Hof des Palazzo Labia. Bei genauerem Hinsehen aber entpuppt sich dieses Bild der Alltäglichkeit als etwas sehr Künstliches. Da sind über Mauern und Balustraden knallend blaue und rote Tücher gehängt, sich energisch abhebend von den Grau-Rot-Gelb-Tönen der Architektur. Im 19. Jahrhundert wären wohl an Stelle dieser Tücher Teppiche und Vorhänge gemalt, die darauf warten, geklopft zu werden. Bei Guardi sind es bizarre Akzente, „gegenstandsfrei“, Verselbständigungen des Begriffes „malerisch“. Gerade vor den Münchener Bildern, in denen man jede Ecke einer seit dem 18. Jahrhundert fast unveränderten Stadt wiederzuerkennen sich freut, wird einem vieles bald zum Rätsel. Und man wird konstatieren, daß es keine andere Stadt gibt, die so sehr Bildvorstellung war wie Venedig. Es zeigt sich auch, wie sehr Guardi ein Meister von „Stimmungen“ war. Über dem Canal vor S. Geremia liegt Vormittagslicht, über dem des Rialto das

eines Nachmittags, in feinen Nuancen anzeigend, was in der Lichtführung kaum, sondern vielmehr in gestimmten Helligkeitswerten, „die Stunde geschlagen hat“.

Seit der Vedutisti-Ausstellung in Venedig und nicht zuletzt seit Kultzens Einführung zu den Münchener Bildern scheint eine wichtige Frage, die nach Guardi Ausgangspunkt, einer gewissen Klärung zuzugehen. Erst kürzlich hatte Pallucchini ein früher Marieschi zugeschriebenes Bild von S. Geremia und der Cannareggioeinfahrt (Museum of Art, Baltimore) mit guten Gründen Guardi zugewiesen. Vor dem Münchener Bild erwähnt Kultzen eine ähnliche Ansicht Marieschis in Mailänder Privatbesitz (Vedutisti-Katalog Nr. 117), um das Nachklingen von Marieschi und gleichzeitig das Neue bei Guardi kurz zu beschreiben. Gemeinsam ist beiden, Marieschi und Guardi, das, was der venezianische Katalog „la qualità dell'impasto denso a grumi, le definizioni nette dei contorni, la luminosità del cielo“ nennt. Dagegen unterscheiden sie sich in ihrer Ansicht vom plastischen Volumen der Bauten. Marieschi könnte man hier noch spätbarock, Guardi aber eindeutig Rokoko nennen. Während Marieschi noch eine geradezu körperhafte Proportionalität von Figur zu Bauwerk kennt, ist bei Guardi diese Figur malerischer Akzent und das Bauwerk nicht mehr wie bei Marieschi (und auch Canal) Körper, sondern Bildkulisse.

Wenn jetzt durch einen Akt von in Deutschland leider noch seltenem Mäzenatentum mehrere Hauptwerke Guardi in das Scheinwerferlicht der Öffentlichkeit und der Kunstgeschichte gestellt werden, so ist dies ein bemerkenswertes Ereignis. Daß ein weiteres Geheimnis einer englischen Privatsammlung „entschleiert“ wurde, mag dem Snob (und welcher Kunsthistoriker ist im Grunde seines Herzens keiner?) etwas schmerzlich erscheinen. Überwiegend bleibt doch der große Eindruck eines kleinen Kabinetts, zu dem man der Generaldirektion und ihren Mäzenen gratulieren darf.

Hermann Bauer

## DIE JOHANN HEINRICH SCHONFELD-AUSSTELLUNG IN ULM

(Mit 3 Abbildungen)

Daß ein deutscher Maler des 17. Jahrhunderts durch die Ausstellung seines Werkes geehrt wird – ohne den Anlaß eines Jubiläums oder sensationeller Entdeckungen sogar – wäre vor einer Generation undenkbar gewesen. Erst seit dem Zweiten Weltkrieg wuchs mit dem Interesse an der Erforschung auch das Interesse an mehr als nur summarischen oder gefälligen Ausstellungen der deutschen Barockmalerei. Es ist jedoch kein Geheimnis, daß das Verhältnis selbst der versierten Museumsbesucher zu solchen Ausstellungen noch immer kühl und die Resonanz der Kunstkritik schwach und verschwommen geblieben ist. Allenfalls in Verbindung mit Touristenattraktionen scheinen sich Effekte erzielen zu lassen, die den Vergleich mit Ausstellungen mittelalterlicher, moderner oder außerdeutscher Kunst aufnehmen können.

Um so mehr ist der Entschluß der Stadt Ulm und des Ulmer Museums zu bewundern, dem Schaffen des deutschen Barockmalers Johann Heinrich Schönfeld vom 2. Juli bis 17. September eine fast das ganze Museumsgebäude füllende Ausstellung zu widmen.