

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

17. Jahrgang

Januar 1964

Hef 1

LE SIÈCLE DE BRUEGEL

LA PEINTURE EN BELGIQUE AU XVI^e SIÈCLE

(Mit 2 Abbildungen)

Dem „Jahrhundert Bruegels“, der Kunst der südlichen Niederlande von 1500 bis 1600, war die Ausstellung gewidmet, die das Königliche Museum der Schönen Künste in Brüssel im Herbst des vergangenen Jahres veranstaltete. Das seit längerer Zeit geweckte Interesse an der europäischen Kunst des 16. Jahrhunderts hat seine bisher großartigste Manifestation in der Amsterdamer Ausstellung „Der Triumph des Manierismus“ im Jahre 1955 gefunden. Eine speziell der Malerei der südlichen Niederlande in dieser Epoche gewidmete Ausstellung war durch die Ergebnisse zahlreicher Einzeluntersuchungen und die zusammenfassende monumentale Publikation von Leo van Puyvelde („La peinture Flamande au siècle de Bosch et Brueghel“, Paris o. J.) wünschenswert geworden; das Brüsseler Museum unter seinem Direktor Ph. Roberts-Jones hat diesen Wunsch zu erfüllen versucht.

Die für die Ausstellung maßgebende Vorstellung, ein Jahrhundertbeginn und ein Jahrhundertende seien Zäsuren in der Kontinuität einer historischen Entwicklung, hatte schon die Anlage von Puyveldes Buch bestimmt. Die Problematik solcher zeitlicher Terminierung wird einem hier wieder bewußt, wenn man beispielsweise Gemeinsamkeiten zwischen Colijn de Coter und Adam van Noort oder Joachim Patenier und Gillis van Coninxloo zu sehen versucht, nur weil sie in der gleichen Jahrhundertspanne gearbeitet haben. Andere, vielleicht organischere Abschnitte der niederländischen Kunstentwicklung wären vorstellbar und sind auch vorgestellt worden. Max J. Friedländer ließ sein Werk über die altniederländische Malerei mit Pieter Bruegel enden; „Het landschap in de Nederlanden 1550 – 1630, van Pieter Bruegel tot Rubens en Hercules Seghers“ war der Titel einer 1960/61 in den Museen von Breda und Gent veranstalteten Ausstellung, die an einem begrenzten Thema einen historischen Ablauf eindrucksvoll vor Augen führte; eine neue Abteilung der Alten Pinakothek in München, „Deutsche und niederländische Malerei zwischen Renaissance und Barock“, versucht in der Zeitspanne von 1530 bis 1630 eine innere Einheit spürbar werden zu lassen.

Der Brüsseler Veranstaltung ist es gelungen, die Malerei innerhalb der gewählten Grenzen in eindrucksvoller Breite darzulegen. Ausgewählte Werke der Skulptur, der Goldschmiedekunst, der Glasmalerei, der Bildweberei und der Zeichnung sowie eine Reihe von druckgraphischen Blättern waren in Beziehung zur gleichzeitigen Malerei gesetzt. Bei dieser enzyklopädischen Darstellung war die Tendenz unverkennbar, die in die Zukunft weisenden Kräfte innerhalb des 16. Jahrhunderts zu betonen und den profanen Themen wie Mythologie, Porträt, Genre und Landschaft einen breiten Platz einzuräumen. Daß sich an vielen Punkten nicht die beabsichtigte Übersicht einstellen wollte, lag wohl an den zunehmenden Bedenken der Museen und Sammler, ihre kostbaren Bilder den Risiken eines Transports und eines veränderten Klimas auszusetzen. Gerade die beiden bedeutendsten Künstlerpersönlichkeiten dieser Epoche, Bosch und Bruegel, hatten deshalb in diesem Ensemble nicht das Gewicht, das ihnen gebührt. Bei Bosch konnte, mit Ausnahme des nicht unbezweifelten „Gauklers“ aus Saint-Germain-en-Laye (Kat. Nr. 34), nur auf die Bilder in belgischem Besitz zurückgegriffen werden; und auch von diesen fehlten die großartige „Kreuztragung“ und der „Hieronymus“ des Museums in Gent. Von den von der Forschung anerkannten Werken Pieter Bruegels des Älteren hatten aus dem Ausland nur die „Krüppel“ des Louvre einen Platz in der Ausstellung gefunden (Kat. Nr. 46); bedauerlicherweise fehlte auch das Hauptwerk des Künstlers in Belgien, die „Dulle Griet“ des Museums Mayer van den Bergh in Antwerpen.

Im Katalog der Ausstellung – dem Rez. lag die erste Auflage vor – wird nicht nur jedes Gemälde abgebildet und mit Akribie verzeichnet, sondern auch diskutiert. Er ist die Gemeinschaftsarbeit einer Reihe mit dem Brüsseler Museum verbundener Forscher. Jeder der dreiundzwanzig Autoren hat die Werke katalogisiert, die mit seinen wissenschaftlichen Spezialinteressen in Zusammenhang stehen. Gelegentliche Meinungsverschiedenheiten zwischen den Bearbeitern deuten die Schwierigkeiten an, die der Forschung auf diesem Gebiet gegenüberstehen.

In den Galerien um den großen Lichthof des Brüsseler Museums waren die Werke in chronologischer Folge und mit geschickter Akzentsetzung angeordnet; schon durch die Hängung wurden Entwicklungen und Zusammenhänge angedeutet. Nach dem Eingangssaal mit den Werken in der Tradition des 15. Jahrhunderts (Aelbert Bouts; Gerard David; Colijn de Coter; Jan Provoost; Meister von Frankfurt) boten die Bilder Boschs und seiner Nachfolger Gelegenheit zu aufschlußreichen Vergleichen. Unter den acht als Hieronymus Bosch ausgestellten Tafeln ist nur die „Kreuzigung“ des Brüsseler Museums (Kat. Nr. 36) nie angezweifelt worden; von den übrigen sind der „Gaukler“ des Museums von Saint-Germain-en-Laye (Kat. Nr. 34), das „Jüngste Gericht“ des Groeninge-Museum in Brügge (Kat. Nr. 37) und die Flügel der „Anbetung der Könige“ aus Anderlecht (Kat. Nr. 35) als Werke des Künstlers oder seiner engeren Werkstatt in Betracht zu ziehen. Das Triptychon der „Versuchung des heiligen Antonius“ des Brüsseler Museums (Kat. Nr. 38) nähert sich, vor allem bei den Grisailen der Außenflügel, in Maltechnik und Kopftypen der Tafel „Karneval und Fasten“ der Galerie Cramer im Haag (Kat. Nr. 39). Die Zuschreibung von Bildern der Bosch-Nachfolge an

bestimmte Künstler bleibt schwierig. Jan Mandyn ist wohl nur durch das in Brüssel nicht gezeigte, glaubwürdig signierte Bild des Haarlemer Museums faßbar (man vermißte in der Katalog-Bibliographie zu diesem Künstler einen Hinweis auf die wichtigen Aufsätze von H. Dollmayr, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen, 1898, S. 284 ff., und G. Ring, in: Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 1923, S. 196 ff.). Mit dem Haarlemer Bild geht die „Kreuztragung“ der Sammlung Jacobs van Merlen (Kat. Nr. 151), die ein problematisches Monogramm trägt, nicht zusammen, eher schon die aus Privatbesitz ausgestellte „Versuchung des heiligen Antonius“ (Kat. Nr. 152). Zwei Bilder des Brüsseler Museums waren als Pieter Huys katalogisiert (Kat. Nr. 138 und 139). Es fehlte leider die wichtige, von Pieter Huys signierte und 1547 datierte „Antoniusversuchung“ des Louvre, so daß sich Puyvelde's Zuschreibung (o. c., S. 79) des bedeutendsten Werkes der Bosch-Nachfolge, des „Christophorus“ der Alten Pinakothek in München, an diesen Künstler hier nicht nachprüfen ließ. Mit den beiden Brüsseler Tafeln hat das Münchner Bild nichts gemeinsam.

Auch die in der Ausstellung gezeigten religiösen Werke von Quinten Massys waren Eigenbesitz des Brüsseler Museums (der „Annenaltar“, Kat. Nr. 162, und zwei Madonnen, Kat. Nr. 163 und 164). Bei den Leihgaben auswärtiger Sammlungen hatte man sich mit Recht auf weltliche Themen beschränkt. Wohl zum ersten Mal waren die von Wenzel Hollar als Pendants gestochenen Charakterköpfe von Massys, das Profilbildnis eines Mannes aus dem Museum Jacquemart-André und das groteske Porträt einer alten Frau aus der National Gallery in London zusammen zu sehen (Kat. Nr. 165 und 166). Augenfällig wurde dabei die geringere Qualität des Londoner Bildes, die M. Davies dazu geführt hat (Early Netherlandish School, 1955, S. 70 f.), in ihm nur eine Kopie zu sehen. Ein Höhepunkt der Ausstellung war der „Geldwechsler“ von Massys aus dem Louvre (Kat. Nr. 167), nicht nur wegen seiner malerischen Vollkommenheit, sondern auch als Ausgangspunkt einer Entwicklung, die sich über Roymerswaele und Hemessen bis zur Genremalerei des 17. Jahrhunderts verfolgen läßt.

Bei der Auswahl von Bildern Jan Gossaerts hatte man ebenfalls das Schwergewicht auf die profanen Themen gelegt. Um sein großartiges Hauptwerk „Neptun und Amphitrite“ (Kat. Nr. 107) aus den Staatlichen Museen Berlin gruppierten sich die Mythologien aus Birmingham, Rotterdam und Brüssel (Kat. Nr. 108, 109, 110) zu einem eindrucksvollen Ensemble. Bei den von Jan Gossaert gezeigten Porträts scheinen uns die verschiedentlich in der Literatur geäußerten Bedenken gegen das „Bildnis eines Kaufherrn“ aus Bowood (Kat. Nr. 112) zu schwinden, wenn man es neben den Stifterporträts der Brüsseler Galerie (Kat. Nr. 111) sieht. – Die einseitigste künstlerische Begabung der Zeit, Marinus van Roymerswaele, dessen Werk sich in der Wiederholung von fünf verwandten Kompositionen erschöpft, war mit allen fünf Themen vertreten (der „Notar“, Kat. Nr. 214, aus englischem Privatbesitz ist dem Münchner Exemplar aus dem gleichen Jahr 1542 ebenbürtig, der „Geldwechsler“ des Bargello, Kat. Nr. 213, doch wohl später als die Fassungen im Prado und in München, beide von 1538).

Von Jan Sanders van Hemessen und dem Braunschweiger Monogrammist wurden fast alle wichtigen Werke gezeigt; man vermißte nur das in diesem Zusammenhang

bedeutsame Bild der „Lautenspielerin“ im New Yorker Kunsthandel und das dazugehörige Fragment aus der Sammlung Max J. Friedländers (auch den Hinweis auf die Publikationen der beiden Teile durch V. Bloch, in: Burlington Magazine, 1956, S. 445 f.). Aber auch die Gegenüberstellung der „Kupplerszene“ von Hemessen aus Karlsruhe (Kat. Nr. 135) und der „Speisung der Zehntausend“ aus Braunschweig (Kat. Nr. 253) konnte jeden Zweifel daran beseitigen, daß der Maler der Hintergrundszenen bei Hemessen und der Monogrammist identisch sind. Gewiß, es gibt beim Braunschweiger Anonymus wohl durch zeitlichen Abstand bedingte Unterschiede in der Farbigkeit; das Braunschweiger Bild ist durch ein kühles Grau gekennzeichnet, der „Einzug Christi in Jerusalem“ aus Stuttgart (Kat. Nr. 6; unverständlicherweise als Jan van Amstel ausgestellt) dagegen durch eine starkfarbige Buntheit. Doch ist sein Figurenstil so unverkennbar und nur ihm eigen, daß ihm offensichtlich auch die Staffagefiguren in zwei Landschaften von Herri met de Bles, der „Kreuztragung“ der Galleria Doria Pamphili (Kat. Nr. 23) und dem „Bergwerk“ der Uffizien (Kat. Nr. 25) zugeschrieben werden können. Das Werk des Monogrammisten gewinnt dadurch an Profil, seine Persönlichkeit bleibt aber weiter im Dunkeln. Ein neu aufgetauchtes, signiertes Bild der Catharina van Hemessen, „Veronika reicht Jesus das Schweißstuch“ (Kat. Nr. 127), widerlegt mit einer ganz anderen Figurenauffassung die von S. Bergmans (Revue Belge, 1955, S. 136 ff.) vertretene These, Catharina van Hemessen sei die Malerin der Hintergrundszenen in den Bildern ihres Vaters. Der schon vor 1543 gestorbene Jan van Amstel, dem S. Bergmans eine hochinteressante „Sintflut“ zuzuschreiben versuchte (Revue Belge, 1957, S. 136 ff.; Kat. Nr. 5), kann aus zeitlichen Gründen nicht mit dem um die Jahrhundertmitte tätigen Monogrammisten identisch sein; Meyken Verhulst, die von Bergmans mit dem Braunschweiger Bild und den damit zusammenhängenden kleinformigen Kompositionen zusammengebracht wurde, bleibt eine unbekannte Figur. Einige dem Monogrammisten zugeschriebenen Werke sind aus seinem Oeuvre auszuscheiden. Die Hintergrundfiguren des linken Flügels des Auferstehungstriptychons von Pieter Coecke van Aelst in Karlsruhe (Kat. Nr. 79) sind nicht von seiner Hand; das „Ecce homo“ der Bob Jones University Collection (Kat. Nr. 254) ist die Arbeit eines Nachfolgers von Hans van Wechlen (vgl. Rez., in: Münchner Jahrbuch, 1963, S. 103, Anm. 31); im „Verlorenen Sohn“ des Museums Carnavalet (Kat. Nr. 252) setzt offensichtlich ein Schüler den kleinteiligen Stil des Monogrammisten in große Figuren um. Wenn die These des Rez. zu Recht besteht, daß die „Kreuztragung“ der Sammlung de Boer (Kat. Nr. 239; vgl. Münchner Jahrbuch, 1963, S. 99 ff.) ein Frühwerk von Hans van Wechlen und Cornelis van Dalem unter dem Einfluß des Monogrammisten ist, muß auch die „Kreuzigung“ in Basel (Kat. Nr. 255) diesen beiden Künstlern gegeben werden. Wie sehr der Monogrammist deren Stil vorbereitet, macht vor allem die „Bordellszene“ in Berlin (Kat. Nr. 251) deutlich; die Mauer des Hintergrundes ist in ihrer delikaten, nuancierten Farbigkeit eine Vorwegnahme der verfallenen Hauswände des Cornelis van Dalem. Sollte dieser hier schon, in der Werkstatt der Monogrammisten, mitgearbeitet haben? Von Cornelis van Dalem und Hans van Wechlen wurden, neben der erwähnten „Kreuztragung“ der Sammlung de Boer, die schon häufig ausgestellten „An-

fänge der Zivilisation“ der Sammlung Bouvy (Kat. Nr. 85), der „Bauernhof“ des Louvre (Kat. Nr. 86) und der neu entdeckte „Besuch des Arztes“ der Sammlung Jacobs van Merlen (Kat. Nr. 87) gezeigt. Die im Katalog zu Nr. 87 geäußerten Bedenken gegen die Eigenhändigkeit bestehen u. E. zu Unrecht.

Wie oben schon angedeutet, war der größte Maler des 16. Jahrhunderts, Pieter Bruegel der Ältere, nicht seiner Bedeutung entsprechend vertreten. Neben den Meisterwerken des „Engelsturzes“ der Brüsseler Galerie (Kat. Nr. 52) und der „Krüppel“ des Louvre (Kat. Nr. 46) fiel es schwer, seine Hand in den Studienköpfen aus Brüssel, Montpellier und Bordeaux (Kat. Nr. 47, 48, 49) und der Serie der „Zwölf Sprichwörter“ des Museums Mayer van den Bergh (Kat. Nr. 55) zu sehen. Die Auswahl von Bildern Pieter Brueghels des Jüngeren, die das Werk des Vaters hätten ergänzen sollen, war nicht glücklich; von den sechs unter seinem Namen gezeigten Gemälden waren nur drei von seiner Hand: Kat. Nr. 57 (signiert und 1607 datiert), Kat. Nr. 60 und Kat. Nr. 61. Zwei wichtige Meister der Bruegel-Nachfolge, Maerten van Cleve und Pieter Balten, fehlten ganz; gerne hätte man zu ihren Gunsten auf einige der sechs unbedeutenden Bildchen von Abel Grimmer (Kat. Nr. 118 – 123) verzichtet. Lucas van Valckenborch war mit drei gut gewählten Beispielen repräsentiert (Kat. Nr. 222, 223, 224; Nr. 225 ist die Arbeit eines Malers der vorangehenden Generation); in der Wiener „Sommerlandschaft“ erweist er sich als einer der bedeutendsten und originellsten Meister der Bruegel-Nachfolge. Bei der „Marktszene in Passau“ (Kat. Nr. 223; Sammlung Jochems) scheint sich die wichtige, im Katalog nicht zitierte Beobachtung W. J. Müllers (Georg Flegel, 1956, S. 88 f. und T. 4) zu bestätigen, daß der junge Flegel in Frankfurt in der Werkstatt Lucas van Valckenborchs die Früchte in das Bild gemalt hat. Fast alle ausgestellten Werke der Valckenborch-Familie sind in Deutschland entstanden, vielleicht mit Ausnahme des „Turmbaus zu Babel“ von Maerten van Valckenborch aus Gaesbeeck (Kat. Nr. 228). Das von H. Geißler wiederentdeckte, wahrscheinlich schon 1610 in der Sammlung von Philipp Hainhofer erwähnte kleine „Jüngste Gericht“ Frederick van Valckenborchs (Kat. Nr. 219, München) ist wohl die Skizze zu einem Altarblatt. Verrät dieses Bild durch seine lockere Maltechnik und lichte Farbigkeit den Eindruck Venedigs auf den Künstler, so schlägt der „Karneval“ (Kat. Nr. 220; ebenfalls München) auch im Thema venezianische Motive an (vgl. den Stich von Pieter de Jode nach Toeput, Hollstein IX, S. 205). Eine Reihe verwandter, signierter Werke des Künstlers entkräften die Einwände, die gegen das Bild geäußert wurden (vgl. Rez., in der 1. Auflage des Katalogs: Deutsche und niederländische Malerei zwischen Renaissance und Barock, München 1961, S. 47; auch G. Faggin erwähnt das Bild in seiner Arbeit über Frederick und Gillis van Valckenborch nicht [in: Bulletin Museum Boymans-van Beuningen, 1963, S. 9]). Die von Faggin (o. c., S. 15) versuchte Zuschreibung der „Landschaft mit Elias“ des Brüsseler Museums (Kat. Nr. 80) an Gillis van Valckenborch berücksichtigt zwar die italienische, speziell venezianische Komponente in diesem wichtigen Werk, scheint uns aber ebensowenig überzeugend wie die herkömmliche, auch im Katalog verteidigte Benennung als Gillis van Coninxloo.

Es ist hier nur auf einige Facetten der an die zweihundertsiebzig Gemälde zählenden Ausstellung hinzuweisen. Ein ganzer Raum war den Bildern von Pieter Aertsen und Joachim Beuckelaer vorbehalten; in der Auswahl (man hatte vor allem auf den reichen belgischen Besitz an Werken der Künstler zurückgegriffen) trat Aertsen hinter Beuckelaer als dem in der Farbe sensibleren, kompositionell originelleren Künstler zurück. – Die Porträtmalerei des 16. Jahrhunderts bildete einen besonderen Schwerpunkt. Sie war umsichtig ausgewählt, auch nicht mit so unnötig vielen mittelmäßigen, meist aus Privatbesitz stammenden Werken belastet wie andere Themen der Ausstellung. Die Entwicklung von Pieter Pourbus blieb über drei Jahrzehnte hinweg verfolgbar; den bedeutendsten Bildnismaler der Zeit, Anthonis Mor, repräsentierte eine Reihe von Hauptwerken: der „Alexander Farnese“ aus Parma, das „Selbstbildnis“ aus den Uffizien, der „Goldschmied“ aus dem Mauritshuis und der „Willem von Oranien“ aus Kassel (Kat. Nr. 169, 170, 171, 173). Das „Bildnis eines Ritters“ im Rijksmuseum (Kat. Nr. 172) ist wohl, wie auch der Katalogbearbeiter vorschlägt, Frans Pourbus dem Älteren zu geben. (Im Katalogtext zu dem interessanten, 1563 datierten „Christus am Kreuz“ von Frans Pourbus d. Ä. ist zu korrigieren, daß das zitierte Schleißheimer Bild mit dem ausgestellten aus München identisch ist). Bei Frans Floris hatte man auf die religiösen Bilder ganz verzichtet und außer den großartigen „Meergöttern“ aus Stockholm (Kat. Nr. 97) und einer zierlichen Skizze mit Kopfstudien (Kat. Nr. 96; Sammlung Wetzlar) nur Bildnisse ausgestellt. Wie schon 1953 bei der vlämischen Ausstellung in London, war auch hier wieder der „Falkner“ aus Braunschweig mit seinem Gegenstück, dem Damenbildnis aus Caen, vereinigt (Kat. Nr. 93 und 94). Das Gruppenporträt der „Familie van Berchem“ aus Lier (Kat. Nr. 95) verteidigt der Katalog mit Recht als ein Werk von Floris; der fließende, Floris eigene Farbauftrag unterscheidet es deutlich von der strähnigen Pinselführung der Bilder des Adriaen Thomasz. Key, dem Puyvelde (o. c., S. 340) das Werk gegeben hat. Das Problem der dem Lehrer von Floris, Lambert Lombard, zugeschriebenen Bildnisse wurde in der Ausstellung erneut aufgeworfen. Von seinen präzisen und naiv erzählenden, buntfarbigen, religiösen Bildern (die „Vermehrung der Brote“, Kat. Nr. 149, aus Northwick Park ist den Predellentafeln mit der Dionysius-Legende aus Lüttich, Kat. Nr. 143 – 146, in der Qualität überlegen) ist keine Brücke zu sehen zu der souveränen, großzügigen Malerei des sog. „Selbstbildnisses“ und der „Flötenspielers“ (Kat. Nr. 148 und 147, beide Museum Lüttich; den im Katalog zu Nr. 148 zitierten Repliken und Kopien ist die in Schloß Pommersfelden hinzuzufügen). In der breiten Malweise, auch in Einzelheiten wie der Zeichnung der Augen, sind die beiden Lütticher Bildnisse den Porträts von Frans Floris jedoch sehr nahe. In der Ausstellung bot sich der „Falkner“ (Kat. Nr. 94) zum Vergleich an; noch engere Analogien zeigt ein frühes Bildnis von Floris, der „Mann mit der roten Mütze“ der Alten Pinakothek (vgl. Abb. 2 und 3). Das Münchner Porträt wird, obwohl es von Zuntz dem Floris-Kreis zugeschrieben wurde und Friedländer es nicht aufführte, durch seine Verwandtschaft mit dem männlichen Bildnis in Dresden (Abb. bei D. Zuntz, Frans Floris, T. 16) als Werk des Künstlers bestätigt.

Wenig akzentuiert erschien die Figurenmalerei des ausgehenden Jahrhunderts, wenn man von den vier Bildern von Maerten de Vos (Kat. Nr. 234 – 236, Brüsseler Museum, und Kat. Nr. 237, Brüsseler Privatbesitz) und einem der großartigen Wiener Sprangers (Kat. Nr. 217) absieht. Von Adam van Noort wurde nur die 1601 datierte „Johannespredigt“ aus dem Rubenshuis in Antwerpen gezeigt; die beiden anderen Lehrer von Rubens, Tobias Verhaecht und Otto van Veen, traten nicht in Erscheinung (der als Verhaecht ausgestellte „Turmbau zu Babel“ des Mainzer Museums, Kat. Nr. 229, hat mit diesem Künstler nichts zu tun). Auch hier blieb das oben skizzierte Konzept der Veranstaltung konsequent gewahrt; eine Verbindung zum 17. Jahrhundert, zu Rubens, wurde nicht zu schlagen versucht.

Ernst Brochhagen

DIE MOSTRA MARCO RICCI IN BASSANO

(Mit 2 Abbildungen)

Hoch über dem Flußbett der Brenta, in den Räumen des vor kurzem der Gemeinde Bassano gestifteten Palazzo Sturm mit seinen Rokoko-Stukkaturen und Wandmalereien fand im Herbst 1963 die Mostra Marco Ricci statt. Anlaß war der reiche Bestand des Museo Civico an Kupferstichen des Künstlers, die aus dem Besitz von Riccis Neffen, des Stechers Giuliano Giampiccoli, in die Sammlung Remondini gelangten, die zur Gänze dem Museo Civico vermacht worden war. Prof. Giuseppe Maria Pilo, der rührige Direktor dieses Institutes, der auch den selten ausführlichen Ausstellungskatalog ausgezeichnet redigierte, hatte bei der Aufnahme der Bestände der Sammlung Remondini eine große Reihe bisher unveröffentlichter Blätter vor der Schrift entdeckt und den Gedanken zu dieser Schau gefaßt, die er mit Tatkraft und Umsicht ins Leben gerufen hat.

Marco Ricci, obwohl nicht einer der Großen des venezianischen Settecento, ist von zentraler Bedeutung für die Geschichte der Landschaftsmalerei: im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts wird das barocke Pathos des Salvatore Rosa und des Magnasco nicht nur überwunden, sondern die Stilstufe der arkadischen Landschaftsmalerei des 18. Jahrhunderts übersprungen und die Romantik des frühen 19. Jahrhunderts vorweggenommen; die auf Pergament und Ziegenhaut gemalten Temperalandschaften der Spätzeit (Kat. Nr. 65 – 96) atmen bei aller Gebundenheit an den Zeitstil das Wesen, die Einfachheit der Komposition und das Unprätenziöse der Ausführung der frühen Romantik, besonders deutlich in den Blättern Nr. 65, Ländliche Prozession, Nr. 73, Landschaft mit Fuhrwerk, Nr. 80, Getreideernte, Nr. 81, Ansicht von Belluno und Nr. 86, Hof eines Landhauses (Abb. 1).

Fiocco vermutet, daß der 1676 in Belluno geborene Marco Ricci seine erste Ausbildung bei seinem Onkel Sebastiano, dessen Mitarbeiter er die meiste Zeit seines Lebens gewesen ist, erhalten habe; den künstlerischen Niederschlag einer solchen Schulung vermag ich in dem Werk Marco Riccis nicht zu erkennen. Ausgangspunkt seiner Kunst sind vielmehr die Landschaften des Pieter Mulier d. Jüng., des sog. Cava-