

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 Unpräntziöse 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-

liere Tempesta; dieser war 1687 in Venedig und könnte sehr wohl der erste Lehrer Marco Riccis gewesen sein; die für Tempesta charakteristische Bildeinteilung und die Vorliebe für eine heroische Landschaftsauffassung, die sich in der Wolkenbildung und den häufigen Gewitterdarstellungen manifestiert, begleiten das Gesamtwerk Marco Riccis. Sodann war es Matteo Stom, der die Frühwerke des Künstlers nachhaltig beeinflusste, nicht nur thematisch und kompositionell; auch das düstere Kolorit, das bei Marco Ricci mehr ins Schwärzliche spielt, macht eine Lehrzeit bei Matteo Stom wahrscheinlich, der seit 1687 in der fraglia erwähnt ist. Die Kenntnis der Werke Salvatore Rosas und der römischen Landschaftsmalerei konnte dem Künstler sehr wohl durch Tempesta vermittelt werden. Antonio Francesco Peruzzini, der mit dem vom Abate Girardi als ersten Lehrer Riccis genannten „Perugino“ identisch zu sein scheint, ist ebenfalls stark von Salvatore Rosa beeinflusst; wo allerdings diese Unterweisung stattgefunden haben könnte, bleibt vorläufig noch im Dunkeln. – Die in die Frühzeit datierte Gruppe der ausgestellten Bilder (Kat. Nr. 8 – 17) erscheint reichlich uneinheitlich: die beiden Gegenstücke aus dem Museo Civico in Padua (Kat. Nr. 9, 10) machen den Eindruck von Kopien nach Salvatore Rosa, ob von Marco Ricci oder nicht, wie Fiocco annimmt, mag dahingestellt bleiben. Die andere in sich geschlossene Werkgruppe (Kat. Nr. 11 – 13) könnte wegen der viel helleren und farbigeren Erscheinung dieser Bilder erst im dritten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts entstanden sein, wenn es sich tatsächlich um Arbeiten Marco Riccis handeln sollte und nicht um solche eines in Italien tätigen Niederländers, wie der Rezensent anzunehmen geneigt ist. Sichere Werke Marco Riccis aus der Frühzeit erscheinen mir von den ausgestellten Bildern nur die beiden Gegenstücke aus Bologna und das Meisterwerk der Sammlung Brass (Kat. Nr. 14 – 16).

1706/7 wird Marco Ricci zum ersten Male als Mitarbeiter Sebastianos an den Fresken des Palazzo Marucelli in Florenz als Künstler wirklich faßbar. Gleichzeitig entstanden die 18 Landschaften, Reiterschlachten und Seestücke für Lord Irwin, die sich noch heute in Temple Newsam House befinden und von denen vier Proben (Kat. Nr. 18 – 21) in Bassano zu sehen waren. Diese Gruppe von Bildern bildet sowohl in künstlerischer als auch in maltechnischer Hinsicht den Höhepunkt im Schaffen Marco Riccis. Weich und gelöst in der Bewegung, kräftig in der Modellierung der Figuren und im Impasto der malerischen Materie erhebt sich Marco Ricci zu Anfang des Jahrhunderts weit über seine Vorläufer und Zeitgenossen Matteo Stom und Bartolomeo Pedon. Dicker im Impasto und etwas schwerer in der Bewegung sind die Seestücke im Vergleich zu den späteren des Francesco Guardi, die weniger heroisch in der Auffassung und etwas heller und bläulicher in der farbigen Erscheinung sind. Alessandro Magnasco, dessen Einfluß in dieser Zeit besonders spürbar ist, übertrifft Marco Ricci durch stärkere Farbigkeit.

1708 verläßt Marco Ricci Venedig, seine Anwesenheit in England dauert, mit einer kurzen Unterbrechung anfangs des Jahres 1712, bis zum Jahre 1717. Die erste Reise nach England erfolgte mit großer Wahrscheinlichkeit über die Niederlande, wo der Künstler in direkten Kontakt mit der holländischen Kunst kam; durch diesen Einfluß

wird die malerische Materie der Bilder dünner; die Verdünnung bedeutet jedoch keine Verfeinerung und deshalb keine Verbesserung der Qualität. – Erst als Mitarbeiter Pellegrinis, nach 1712 als solcher Sebastiano Riccis betätigt sich Marco in der Hauptsache als Bühnendekorateur und Kostümbildner; es entsteht eine große Reihe von Kostüm- und Maskenzeichnungen für das italienische Opernensemble im Queens Theatre am Haymarket. Die charmantesten Zeugnisse seiner Tätigkeit in England sind die Interieurs mit Proben für Opernaufführungen (Kat. Nr. 28, 29); in Ausdruck und Haltung der Personen zeigt sich das Brio seines Witzes und seine Gabe der Menschenbeobachtung. Kompositionell sind diese Bilder die künstlerische Vorstufe zu den sittenbildlichen Interieurs des William Hogarth, in den Einzelheiten der Figuren, besonders auch des Hundes, die Vorstufe zur Darstellungsweise des Antonio Canale. Die malerische Ausführung dieser Bilder ist jedoch dünn, das Kolorit blaß.

1717 kehrt Marco Ricci endgültig nach Venedig zurück und nimmt im Hause seines Onkels Sebastiano, mit dem er auch in Zukunft zusammenarbeitet, Wohnung. 1718 erfahren wir von einem Aufenthalt in Belluno, wo wohl die schöne Ansicht (Kat. Nr. 81) entstand. 1719 besuchte er Rom, wo das Interesse für die Antike ausgelöst wird; von jetzt an entstehen sowohl in Öl als auch in Tempera eine große Reihe von hellen Gemälden mit antiken Bauwerken und Ruinen; dabei ist seine Bildauffassung moderner im Sinne der Frühromantik als die Bilder des akademischer empfindenden Pannini und des mehr topographisch interessierten Piranesi. In Zusammenarbeit mit Sebastiano entstehen auch großformatige, monumental angelegte Bilder mit klassischen Motiven, von denen das 1725 für den Herzog von Richmond ausgeführte (Kat. Nr. 59) und das Bild des Museo Civico in Vicenza (Kat. Nr. 62) ausgestellt waren. Diese Werke sind wohl auch ein Niederschlag der Bühnenbildnerischen Tätigkeit Marco Riccis, die für die Jahre 1718, 1719 und 1726 bezeugt ist. – Die eigentliche Bedeutung Marco Riccis für die Geschichte der Landschaftsmalerei liegt aber, wie schon eingangs erwähnt, in den ganz einfach komponierten, hellen, auf Pergament und Ziegenhaut in Temperatechnik gemalten romantischen Landschaften seiner Spätzeit; bei der Betrachtung dieser Bilder ist man genötigt, sich immer wieder ins Gedächtnis zu rufen, daß ihr Autor nicht um die Wende des 18. zum 19. Jahrhunderts tätig war, sondern schon 1729 gestorben ist!

Einen Fremdkörper in der Ausstellung bildete die große Landschaft mit den beiden Eselstreibern (Kat. Nr. 32; Abb. 4). Alles in diesem Bilde ist für Marco Ricci uncharakteristisch: der Vordergrund ist bis zur Höhe des ersten Bilddrittels vollständig gefüllt, die stark-plastische Erscheinung der großfigurigen Staffage (Menschen und Tiere) widersprechen der Auffassung und dem Stil der Werke des Marco Ricci; das eigentümlich hellbläuliche, ins Grüne spielende Kolorit und die lockere Malweise des Baumschlags stehen im Widerspruch zu der Maltechnik Marco Riccis. Nur die Behandlung der Äste mit den einzelnen Blättern an dem schräg ins Bild hereinragenden abgestorbenen Baum erinnert an die Malweise des Künstlers. Die tiepoleske Bildauffassung und die Farbigkeit lassen an eine Entstehung frühestens in den vierziger Jahren denken. Zu dem Bild existiert in Schweizer Privatbesitz ein gleichgroßes Gegenstück: vor einer von

links nach rechts abfallenden Felskulisse steht die Figur einer jungen Hirtin mit Kühen, Eseln, Hunden und anderen Tieren, der umgestürzte Baum deutet von rechts nach links; das Kolorit ist kräftiger, mehr auf Blau und Braun gestellt. Beide Bilder sind ähnlich komponiert, die Qualität beider ist besser als die irgendeines Bildes von Marco Ricci oder Antonio Diziani, an den Fiocco gedacht hat. Beide Bilder stammen sicher nicht von der Hand eines liebenswürdigen Kleinmeisters, dem nur unter dem Einfluß Magnascos eine Reihe hervorragend gamalter Landschaften gelingen, sondern sind Arbeiten eines großen Dekorateurs, der hier pastorale Motive verarbeitet. Es bleibt doch zu erwägen, ob diese Bilder nicht in der Werkstatt des Giovanni Antonio Guardi entstanden, vielleicht sogar von ihm selbst gemalt sind; die kräftige Plastik der Staffage und die unkonventionelle Farbgebung unterscheiden diese Bilder von dem Werk des Marco Ricci und sind charakteristisch für die Kunstübung in der Werkstatt Giovanni Antonio Guardis.

Im Untergeschoß des Palazzo Sturm war eine große Anzahl von Zeichnungen ausgestellt; diejenigen aus dem Besitz des Konsuls Smith und der ehemaligen Sammlung Cernazai sind über jeden Zweifel erhaben. Die Katalognummern 111 – 115 machten eher den Eindruck bolognesischer Arbeiten des 17. Jahrhunderts, Nr. 121 scheint die Arbeit eines in Italien tätigen Niederländers wie Barth. Breenbergh zu sein. – Künstlerischer Höhepunkt der Ausstellung und der Kunst Marco Riccis überhaupt ist die Serie der in Kupfer gestochenen Landschaften aus dem Besitz des Museo Civico in Bassano; die unerhörte Subtilität der Strichführung und die ausgezeichnete Qualität der Drucke ließ die vergleichsweise mäßige Qualität der Gemälde vergessen, und man verließ die Ausstellung mit einem Gefühl der Befriedigung.

Im Unterschied zu den sonst in Venedig üblichen One-Man-Shows wurde in Bassano der Versuch gemacht, durch Hereinnahme der „Vorläufer“ und der „Großen Erben und Epigonen“, wie es in der Einteilung des Kataloges heißt, die Kunst Marco Riccis in die allgemeine Geschichte der venezianischen Landschaftsmalerei einzugliedern. Dieser Versuch ist nicht geglückt. Große Künstler wie Salvatore Rosa oder Alessandro Magnasco sind doch nicht als Vorläufer eines Kleinmeisters, sondern als Quellen seiner künstlerischen Auffassung zu bezeichnen! Bartolomeo Pedon ist kein Vorläufer, sondern ein schwächerer Zeitgenosse Marco Riccis, seine meist dunklen Bilder vermitteln einen weichlicheren Eindruck als die straff gezeichneten Arbeiten Riccis. Ebenso wenig geht es an, Canaletto und Guardi als seine „Großen Erben“ zu bezeichnen. Dem Kleinmeister war es nur vergönnt, beim Staffellauf der Landschaftsmalerei den Stab von Alessandro Magnasco zu übernehmen und an Canaletto und Guardi weiterzureichen! Das gezeigte Beispiel des letzteren war besonders unglücklich gewählt: die als Arbeit Francesco Guardis ausgestellte Temperalandschaft (Kat. Nr. 248) war doch eher ein Spätwerk Marco Riccis! Wie instruktiv und einfach wäre es gewesen, die schöne Marine Francesco Guardis der Sammlung Bortolotti in Bassano zu zeigen, die tatsächlich von den entsprechenden Darstellungen Marco Riccis ausgeht! – Noch einmal sei darauf hingewiesen – und man kann es nicht oft genug tun –, daß Gemälde in Tageslicht entstanden und für die Betrachtung bei Tageslicht berechnet sind; aus

diesem Grunde ist es ein Unfug, Kunstausstellungen in nicht dafür geeigneten Räumen und bei künstlicher Beleuchtung abzuhalten, auch wenn es sich um ein schönes, künstlerisch ausgestattetes Bürgerhaus des 18. Jahrhunderts handelt! Die veranstaltenden Verwaltungsbehörden sollten endlich dem Rat ihrer fachkundigen Museumsbeamten folgen und wenigstens Gemäldeausstellungen nur in hierfür geeigneten Museumsräumen unterbringen!

Fritz Heinemann

## REZENSIONEN

EILEEN HARRIS, *The Furniture of Robert Adam*. London, Alec Tiranti 1963. VIII, 110 S., 152 S. Taf.

Die Verfasserin behandelt in dieser sehr sauber und klar gearbeiteten Studie Robert Adams Möbel, und zwar nur diejenigen, welche sich eindeutig aufgrund der zahlreich vorhandenen Entwürfe besonders in Sir John Soane's Museum als Werke seiner Erfindung nachweisen lassen. Die Zahl der so festgestellten ausgeführten Werke, besonders an Kastenmöbeln, ist verhältnismäßig gering; im Abbildungsteil überwiegen daher auch die Entwürfe Adams und Stiche nach R. und J. Adams „The Works in Architecture“. Nachdem aber zu lange schon für Möbel „Adam“ ein Stilbegriff – ähnlich wie „Chippendale“, „Sheraton“ und „Hepplewhite“ – mit ziemlich verschwommenem Umriß des Oeuvres war und oft sehr allgemein für englische Möbel des Klassizismus verwandt wurde, erscheint diese strenge Auswahl als Rückführung auf das, was kunsthistorisch gesehen nun wirklich Adam-Möbel ist, verdienstvoll und notwendig. Harris geht zuerst auf die Voraussetzungen von Adams Stil ein, die im Architekturatelier seines Vaters gewonnen wurden und bei frühen Arbeiten in Schottland als Neopalladianismus mit besonderem Sinn für Rhythmisierung der Architekturmittel und – für unser Thema besonders wichtig – für eine Raumdekoration, welche die Anmut des Rokoko suchte, auch dann noch, als Adam die „aus der männlichen Schwere des englischen Palladianismus“ gewonnenen klassischen Motive einführte.

Damit bekennt sich auch die Verfasserin zu der Auffassung, daß die Raumkunst des Frühklassizismus oder sog. Louis-seize unbeschadet des neuen Formenschatzes noch Geist vom Geiste des Rokoko ist. (Erst die gesellschaftliche Umwälzung der französischen Revolution zeitigte etwas völlig Neues und anderes.) – Adams Stil wurde weitgehend geprägt und bestimmt durch seinen italienischen Aufenthalt 1754/58, wo er vor allem von Rom beeindruckt wurde, wo er die antike und Renaissance-Groteske aufnahm, die zum herrschenden, ja fast ausschließlichen Motiv seiner Ornamentik wurde, aber auch antike Architekturformen, die seinem englischen Palladianismus entsprachen und die er dann in jene hochkultivierte Rhythmisierung (paarweise Gruppierung der Tischbeine) und lässige Grazie seiner Zierformen zu seinem persönlichsten Stil formte. Demgegenüber erlag Adam nur kurz in der Frühzeit seiner Laufbahn 1762 – 64 und auch da nur in einzelnen Werken dem Einfluß des französischen Louis-XVI. Die Möbel, die dem Rokoko und Louis-XVI Tribut zollten, stehen nur vereinzelt