

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

18. Jahrgang

September 1965

Heft 9

MOSTRA DEI GUARDI

Ausstellung in Venedig, Juni bis September 1965.

(Mit 3 Abbildungen)

Mostra dei Guardi ist der Titel der diesjährigen Biennale alter Malerei, die während des Sommers im Palazzo Grassi in Venedig abgehalten wird. Das von Giorgio Massari im 18. Jahrhundert errichtete repräsentative Bauwerk wurde im Innern durch gespannte vorgesetzte Wände und durch Einziehung von Gaze-Decken ausstellungstechnisch modernisiert. Wenn der Blick auf den Mittelhof nicht wäre, könnte man sich in einem modernen Ausstellungspalast wähnen. Die lockere Hängung der 159 Bilder und die Aufstellung der 80 Zeichnungen läßt keine Wünsche offen (nur zu den in den Kästen liegenden Zeichnungen muß man sich verhältnismäßig tief bücken).

In der ausführlichen Einleitung des Kataloges gibt Pietro Zampetti, der Organisator der Ausstellung, einen Überblick über die Geschichte der Stilkritik, den gegenwärtigen Stand der Forschung und eine persönliche Stellungnahme. Es ist kein Geheimnis, daß sich die Schulmeinungen der „panfrancescani“ mit dem Altmeister Fiocco an der Spitze und die jüngeren „gianantoniani“ in erbitterter Fehde gegenüberstehen; seitdem Fiocco 1922 die künstlerische Persönlichkeit Gianantonios wieder zum Leben erweckt und Francesco nicht nur als Veduten- und Landschaftsmaler, sondern auch als Autor großer Figurendarstellungen erkannt hat, geht der Streit darum, welche der vor 1760, dem Todesjahr Gianantonios, in der Bottega Guardi entstandenen Altarbilder und Figurenzyklen von Gianantonio und welche von Francesco ausgeführt wurden. Man hegte die Hoffnung, daß beim Studium dieser seit zwei Jahren in Vorbereitung befindlichen repräsentativen Ausstellung ebenso wie schon früher bei den Zeichnungen eine Klärung dieser die Wissenschaft bewegenden Frage zu erreichen wäre. Die Zeit hierfür scheint jedoch noch nicht reif, da die Gleichung immer noch mehrere Unbekannte enthält: Solange noch kein signiertes Werk Niccolò Guardis wieder aufgetaucht ist, solange wir nicht wissen, wer außer Francesco Casanova und Giacomo Guardi in den Werkstätten Gianantonio und Francesco Guardis mitgearbeitet hat, solange wird das Puzzlespiel der Spezialisten weitergehen. Pietro Zampetti hat vollständig recht, wenn er in der Einleitung den Rat gibt, wieder ganz von vorne zu beginnen, auf die Quellen und Doku-

mente zurückzugreifen und von Neuem den Versuch zu machen, die Verwirrung, die um die Guardi-Werkstatt entstanden ist, zu lösen. Dieser Versuch soll im Folgenden unter Zuhilfenahme sicherer Zeichnungen gemacht werden.

Gianantonio, der älteste Sohn eines als Künstlerpersönlichkeit nicht faßbaren Domenico Guardi, erblickte 1699 in Wien das Licht der Welt. 1702 befand sich die Familie schon in Venedig, wo die Tochter Cecilia, die die Frau Giambattista Tiepolos werden sollte, geboren wurde. 1712 wurden Francesco, 1715 Niccolò geboren, 1716 starb der Vater Domenico, wodurch automatisch der 17jährige Gianantonio Oberhaupt der Familie und Geschäftsinhaber der Bottega Guardi wurde. Brauchentsprechend oblag es ihm, alle Verhandlungen rechtlicher Natur auch im Namen aller übrigen Familienmitglieder zu führen und abzuschließen; so wurde 1736/37 die Erbschaftsangelegenheit mit dem Onkel Tommaso, so wurden alle Verhandlungen mit den Auftraggebern von Gianantonio geführt und alle Zahlungen an ihn geleistet, obwohl schon 1731 von den Kopien, die die „Fratelli Guardi“ ausgeführt haben, im Testament des Conte Giovanni Benedetto Giovannelli die Rede ist. Zumindest zu diesem Zeitpunkt scheint der damals 19jährige Francesco kein Unbekannter mehr gewesen zu sein; Mitte der 30er Jahre wird er, wie weiter unten ausgeführt wird, als künstlerische Eigenpersönlichkeit faßbar. Früh scheint er sich in der Werkstatt eine verhältnismäßig selbständige Stellung errungen zu haben, wofür die Signaturen auf dem Figurenbild in Trient (Kat. Nr. 66), auf den frühen Landschaften (Kat. Nr. 56, 57, 61) und einigen leider nicht ausgestellten, von Morassi veröffentlichten Veduten zeugen. Michelangelo Muraros Theorie des „maso chiuso“, wonach Francesco nicht das Recht gehabt hätte, zu Lebzeiten Gianantonios zu signieren, erscheint im Hinblick auf eine logische künstlerische Entwicklung nicht annehmbar; zu groß wäre der Sprung vom Bild in Trient (Kat. Nr. 66) zu dem für 1763 dokumentierten Figurenbild in Wien (Kat. Nr. 83). Neben den drei Brüdern haben sicher auch andere Maler in der Bottega Guardi gearbeitet, von denen uns nur der spätere Schlachtenmaler Francesco Casanova namentlich bekannt ist. Nach dem Tode Gianantonios übernahm 1760 Francesco die künstlerische und wirtschaftliche Leitung der Werkstatt. Sein jüngerer Bruder Niccolò teilte sich, obwohl als paesaggista (Kat. d. Slg. Vianelli, 1790) und als „esimio pittore di camera“ von Bernardelli 1790 erwähnt, bis zu seinem 1786 erfolgten Tode mit Francesco in die Aufträge für die Werkstatt; er ist aber künstlerisch immer noch nicht faßbar. Seit ungefähr 1780 wird Francescos 1764 geborener Sohn Giacomo ebenfalls in der Werkstatt tätig gewesen sein, neben anderen Gehilfen, die sich nach Francescos Ableben selbständig machten. Bei der Untersuchung der Spätwerke Francesco Guardis sollte nicht vergessen werden, daß Niccolò Guardis Sohn Francesco ebenfalls Maler war.

Aus dem von Morassi dankenswerterweise publizierten, für die Forschung so wichtigen Archiv des Marschalls Schulenburg (1661 – 1747), der seit 1715 Befehlshaber der venezianischen Truppen und bis zu seinem Tode ein großer Mäzen der venezianischen Künstler war, geht hervor, daß Giovanni Antonio Guardi zu den patronisierten Künstlern zählte und außer Bildnissen und Schlachtenbildern vor allem Kopien nicht nur nach Werken des Cinquecento, sondern auch nach Bildern seiner Zeitgenossen wie Seba-

stiano Ricci und Piazzetta anfertigte; diese Kopien wurden bedeutend besser bezahlt als die Bildnisse und die selbständigen Kompositionen. Daraus geht hervor, daß sich Gianantonio und seine Brüder an Kompositions- und Malweise sowohl der großen Meister des Cinquecento als auch Ihrer eigenen Zeitgenossen geschult haben. Sie gewöhnten sich daran, aus den Werken anderer Künstler nicht nur einzelne Figuren zu übernehmen, sondern auch ganze Kompositionen zu kopieren und zu variieren (Kat. Nr. 10, 14, 45, 60, 69) und auf diese Weise nach Vorlagen zu malen, eine Methode, mit der Francesco Guardi Meisterwerke schuf, die dank seiner genialen Malweise (Kat. Nr. 98 – 109) die Vorlagen vollständig vergessen lassen.

Von Giovanni Antonio Guardi besitzen wir zwei signierte Bilder, von denen die Darstellung des hl. Nepomuk (Kat. Nr. 1) 1717 datiert ist. Es ist die armselige Arbeit eines untalentierten Anfängers mit schlecht gezeichneten Händen; der Gesichtstypus ist noch ganz unitalienisch, was wohl auf das Vorbild seines in Wien geschulten Vaters zurückzuführen ist; nur die Behandlung des weißen Chorhemdes an den Unterarmen des Heiligen läßt venezianische Einflüsse erkennen. Stilistisch ist das Bild als piazzettesk zu bezeichnen. Bei seinem Vergleich mit dem im selben Jahre entstandenen Werke Piazzettas in S. Stae (Pallucchini, Ven. Mal. d. 18. Jh., Tf. 141) wird die bescheidene Qualität dieses saft- und kraftlosen Werkchens offenbar, die für den ebenfalls signierten Tod des hl. Joseph (Kat. Nr. 3) der Berliner Sammlungen charakteristisch ist. In dieser ungefähr eineinhalb Jahrzehnte später entstandenen Komposition ist Giovanni Antonios Art voll ausgebildet: die Komposition macht keinen Versuch, Raumtiefe zu erreichen, alles bleibt an der Oberfläche haften; die Figuren wirken knochenlos, ihr Ausdruck ist spätbarock-pathetisch, der der weiblichen Figuren dümmlich. Die Malweise allein ist „moderner“, die Linien gebrochen, der Farbauftrag pastos. Die Figur des Engels links ist Piazzettas Altar in der Chiesa della Fava entnommen. – In den Jahren 1737 und 1738 werden im Archiv Schulenburg eine Reihe von Bildnissen des Marschalls als abgeliefert erwähnt. Das auf der Mostra gezeigte Exemplar aus dem Museo Civico Correr (Kat. Nr. 2) wird Giovanni Antonio wohl mit Recht zugeschrieben; die schwere bräunliche Farbgebung mit den breit gemalten Faltenstegen der über die Rüstung des Feldherrn drapierten Stoffmassen in der Art des Largillière paßt zu den in diesen Jahren entstandenen Bildern; der Dargestellte ist sicherlich idealisiert und verjüngt; die Schlachtenszene im Hintergrund gibt einen Hinweis darauf, wie solche Bilder der Guardi-Werkstatt ausgesehen haben. Die Ansicht des Katalogverfassers, daß es sich bei diesem Bilde um den anfangs der dreißiger Jahre entstandenen Prototyp der 1737/38 abgelieferten Portraits handle, ist nicht von der Hand zu weisen. – 1738 wird eine Kopie einer Abendmahlskomposition des Sebastiano Ricci von Guardi an Schulenburg abgeliefert, die für eine deutsche Kirche bestimmt ist. Morassi hat das Bild mit der im Museum in Halle a. d. Saale befindlichen Komposition (Kat. Nr. 6) identifiziert, die beim Besuch d. Rez. leider noch nicht eingetroffen war. Das Original müßte einen genauen Einblick in die Arbeitsweise Gianantonios in der zweiten Hälfte des vierten Jahrzehnts vermitteln.

Am 14. Okt. 1738 werden die drei großen Lünetten in der Sakristei der Kirche in Vigo d'Anania (Kat. Nr. 7 – 9) aufgestellt; sie tragen eine verschlüsselte Inschrift, die sich

sowohl auf den Auftraggeber, ebenfalls einen Guardi, als auch auf den Autor beziehen kann. Die Diktion macht es wahrscheinlicher, daß sich die Schrift auf den Auftraggeber bezieht, wie auch der Katalogverfasser annimmt. Die von Tintoretto's Komposition in S. Trovaso kopierte Fußwaschung Christi (Kat. Nr. 9) ist so übermalt, daß die Ausstellungsleitung auf das Bild verzichtete. Die Vision des hl. Franziskus (Kat. Nr. 8) weist ein barockes Pathos auf, das für Gianantonio charakteristisch ist; auch die Figur des Engels (Kat. Abb. 8a) ist ganz ähnlich aufgefaßt wie auf dem Tod des hl. Joseph (Kat. Nr. 3). Bei den groß gesehenen Blumen rechts halte ich eine Mitarbeit des Francesco für möglich. Ganz anders liegen die Verhältnisse bei der dritten Lünette (Kat. Nr. 7), die die frevlerische Kommunion des Bischofs von Magdeburg darstellt: die Figuren des Vordergrundes (links oben befindet sich eine große, nicht ergänzte Fehlstelle) sind von einer ganz anderen Dichte des Impastos, sie weisen eine viel harmonischere Schwingung der Bewegung auf als die abgehacktere des hl. Franziskus. Ein Vergleich der beiden Engel (Kat. Abb. 7a und 8a) macht den großen Qualitätsunterschied in Zeichnung, Malweise und Ausdruck deutlich, der das Werk Francescos von dem seines Bruders Gianantonio trennt. Hier begegnen wir zum ersten Male dem kecken, koketten Ausdruck, der für die Figuren Francesco Guardis charakteristisch ist und immer wieder (Kat. Nr. 30, 37, 38, 41, 44, 45, 46, 48, 50, 60, 70) zu finden ist. In der Reihe der knienden Bischöfe, die den Hintergrund abschließen (Kat. Abb. 7a), ist jedoch die Hand eines anderen, dritten Mitarbeiters erkennbar, der sich sowohl von Francesco als auch von Gianantonio unterscheidet: die Figuren haben kurze, gedrungene Proportionen, ihr Ausdruck ist infantiler als der der Figuren sowohl des Francesco als auch des Gianantonio. Ob dieser dritte Mitarbeiter, dessen Hand noch in anderen, weiter unten zu besprechenden Werken erkennbar ist, mit dem dritten Bruder Niccolò identisch ist, ist heute noch nicht zu entscheiden.

Einige andere Werke der Zusammenarbeit Gianantonios mit Francesco können in dieselbe Zeitspanne von 1735 - 1740 datiert werden. Früher als die Lünetten in Vigo sind wohl die beiden Bilder der Wiener Akademiegalerie entstanden, die die Hl. Dreifaltigkeit mit den vier Evangelisten (Kat. Nr. 4) und die Schmerzensreiche Madonna im Kreise von Heiligen und unten die vier Kirchenväter darstellen. Sicherlich geht die Gesamtkonzeption, wie bei allen Kompositionen der Bottega dei Guardi zu Lebzeiten Gianantonios, auf diesen zurück. In die Ausführung teilten sich die Brüder. Die bessere Qualität der unteren Teile (die Figuren, ihre Attribute und die sie umgebende Landschaft) erweisen sich als von der Hand des Francesco, während die himmlischen Regionen von Gianantonio ausgeführt sind, mit Ausnahme der Heiligen Antonius von Padua und Nepomuk (Kat. Nr. 5), die sich durch dieselbe Art der Körperbildung und des Ausdrucks von den Werken der bekannten Brüder unterscheiden ebenso wie die Gruppe der Bischöfe in der Lünette in Vigo (Kat. Nr. 7). Die Landschaft mit dem Turm und dem Bäumchen (Kat. Nr. 5), die auch auf dem Altarbild in Vigo (Kat. Nr. 10) zu sehen ist, ist, wie Pallucchini (op. cit., p. 138) festgestellt hat, dem Altar des Sebastiano Ricci in S. Alessandro della Croce in Bergamo aus dem Jahre 1731 entnommen. - In Typik, Ausdruck und Malweise dem Berliner Bild (Kat. Nr. 3) nahestehend ist die Darstellung

des Christus mit Johannes (Kat. Nr. 15). Die Auffassung Christi ist ähnlich der des Joseph in der Heimsuchung des Jacopo Amigoni in S. Maria della Fava. Die leere Pathetik Christi und der weibisch dümmliche Ausdruck des Johannes sind charakteristisch für Gianantonio. Besser gemalt als die übrigen Teile des Werkchens ist das auf dem vorderen Tischrand befindliche Stilleben mit dem vorne herunterhängenden Tuch; diese Stelle des Bildes scheint mir von Francesco ausgeführt.

Sicherlich von Piazzettas Darstellung von 1739 in der Gesuati in Venedig (Pallucchini, op. cit., Fig. 181) angeregt ist der männliche Heilige, der die Hostie anbetet (Kat. Nr. 66). Es ist die früheste signierte Arbeit des Francesco Guardi, die uns bekannt ist; sie besitzt eine stärkere Dichte der Malweise als die Lünette in Vigo (Kat. Nr. 7) – das Bild stammt ursprünglich aus derselben Gegend – und ein größere Geschlossenheit der Form, was wohl auf das Vorbild Piazzettas zurückzuführen ist. Die Farben sind kräftig, aber noch in einem bräunlichen Gesamtton gehalten. – Aus derselben Zeit um 1740 stammt die Kopie nach Langetti aus dem Puschkin Museum in Moskau (Kat. Nr. 14). Die gleiche Farbigkeit, die gleiche Dichte der Malerei und die Nervosität des Pinselstrichs sprechen für Francesco Guardi als Autor, der ja schon 1731 von Giovanelli neben seinem Bruder als Kopist erwähnt wird.

Im Jahre 1741 wurden die drei ausgestellten Bildnisse (Kat. Nr. 11 – 13) von Feldmarschall Schulenburg bezahlt. Zwischen den einzelnen Bildern besteht unleugbar ein großer Qualitätsunterschied. Während das Portrait des Infanten Ferdinand (Kat. Nr. 13) qualitativ besser ist und Giovanni Antonio Guardi von seiner guten Seite zeigt – die breit gemalten, so gar nicht nervösen Lichtstege sind für ihn charakteristisch –, wirken die Bildnisse der Eltern dagegen direkt ärmlich. Abgesehen davon, daß das Gesicht der Königin (Kat. Nr. 11) stark restauriert, die Mundpartie überhaupt nicht mehr ursprünglich ist, muß die Frage gestellt werden, ob es sich hier nicht um Werke handelt, die von Gianantonio nur übergangen wurden; die Form der Hände ist für ihn charakteristisch. – Wohl 1742 wird der schöne Altar in Vigo d'Anaunia (Kat. Nr. 10), wo sich schon seit 1738 in der Sakristei die Lünetten (Kat. Nr. 7 – 9) befanden, aufgestellt. Wieder geht die Komposition von Madonna und Kind und des sie verehrenden Heiligen auf das Vorbild eines anderen Künstlers zurück, diesmal auf Solimenas Bild, das sich bis 1745 in der Sammlung Widman in Venedig befand und heute Bestandteil der Dresdener Gemäldegalerie (Kat. Posse 1929, Nr. 497) bildet. Der Altar ist sicher in Zusammenarbeit von Gianantonio und Francesco Guardi entstanden: Madonna und Kind sowie der hl. Karl Borromäus verraten die schwächere Hand des Giovanni Antonio, während alle übrigen Teile von Francesco ausgeführt sind. Bemerkenswert ist erstmals in diesem Werk eine kräftigere Farbigkeit des Ganzen. Der bis dahin in der Werkstatt gebräuchliche bräunliche Gesamtton weicht einem harmonischen Zusammenklang von Azurblau, Goldgelb und Rubinrot, der Pinselstrich wird spritzig. – Gleichzeitig, zu Beginn der 40er Jahre ist die Hl. Familie mit Engeln in Toledo (Kat. Nr. 69) entstanden: wieder eine Kopie, diesmal nach Andrea Pozzo, sicher von Giovanni Antonio mit Beteiligung des Bruders Francesco bei der Ausführung des Gewandes des Blumen darbringenden Engels und der gelben Gewandteile des hl. Joseph. – 1742 erfolgte der Auf-

trag für Darstellungen aus dem türkischen Harem für den Marschall Schulenburg. Drei solcher Gemälde sind ausgestellt: die Badeszene (Kat. Nr. 53), schon auf der Rokoko-Ausstellung 1958 in München zu sehen, ist noch eine verhältnismäßig frühe, in bräunlichem Gesamton gehaltene Arbeit des Francesco Guardi; die beiden Bilder der Sammlung Thyssen (Kat. Nr. 26, 27) sind spätere Werke desselben Künstlers, kräftig in der Farbe, mit spitzem Pinsel gemalt und nervös im Strich. Die Existenz einer Vorstudie von der Hand des Gianantonio ist kein Gegenbeweis gegen die Ausführung durch Francesco, da ja Gianantonio für die Komposition der Figurenbilder der Bottega dei Guardi verantwortlich war. Wie eine solche Darstellung von der Hand des Gianantonio aussieht, zeigt der kaffeetrinkende Türke, der sich 1959 in der Sammlung Galli in Carate Brianza, dort selbstverständlich Francesco zugeschrieben, befand. – 1746 beginnt der Bau der Kirche in Belvedere zwischen Aquileia und Grado im Auftrag von Francesco Maria Savorgnan. Der wichtige Altar mit einer thronenden Madonna, von Heiligen verehrt (Kat. Nr. 16), trägt das Wappen der Savorgnan (Abb. 2) und wird kurz nach 1746 entstanden sein. Es handelt sich hier um das vielleicht schönste der Altarbilder, das die Werkstatt der Brüder Guardi verlassen hat. Es ist sowohl von Sebastiano Ricci als auch von Pittoni (in der Typik von Mutter und Kind) beeinflusst. Die Leichtigkeit und Duftigkeit des Altarpostaments erinnert an die Zeichnung einer Monstranz des Francesco Guardi (Pallucchini, Zeichnungen des Francesco Guardi im Museum Civico Correr, 1943, Nr. 27b), dem das Bild wegen der überragenden Qualität der Ausführung zugeschrieben werden muß. Giovanni Antonio in seiner Mittelmäßigkeit wäre nie fähig gewesen, diese in der Verschiedenheit der Bewegungsmotive ungemein reiche und brillant gemalte Komposition auszuführen. – Gleichzeitig sind die leider nicht ausgestellte Verkündigung der Slg. Italico Brass (Abb. 1) von Gianantonio und die beiden grisailleartig gemalten Allegorien in Liverpool zu datieren, in deren Ausführung sich die Brüder geteilt haben. Die pathetisch-barocke männliche Figur (Kat. Nr. 17) von Giovanni Antonio, die kapriziös blickende weibliche mit dem gebrochenen, nicht fließenden Gewandumriß (Kat. Nr. 18) von Francesco; letztere ist Francescos Zeichnung einer stehenden weibl. Heiligen im Museo Civico Correr (Pallucchini, op. cit., Nr. 25) vergleichbar. Auch in dieser Grisaille ist der Frauentyp von dem des Pittoni im Altar in S. Corona in Vicenza beeinflusst. – Von Giovanni Antonio Guardi allein ist der Altar aus Pinzano (Kat. Nr. 20) ausgeführt. Der Vergleich dieser mit breitem Pinsel unsensibel gemalten, in ganz ruhigen Linien fließenden Komposition mit dem ungefähr gleichzeitig entstandenen Altar in Belvedere (Kat. Nr. 16) macht den Unterschied der Arbeitsweise der beiden Brüder deutlich. – Vor 1750 sind noch einige andere figurale Darstellungen der Brüder Guardi zu datieren. Christus am Kreuz mit der klagenden Maria (Kat. Nr. 68) in Schweizer Privatbesitz ist in der Einfachheit der Komposition, der Innerlichkeit des Ausdrucks und dem zerrissenen Kontur des Lententuches eine charakteristische Arbeit des Francesco Guardi, ebenso wie die beiden Bilder aus Cleveland (Kat. Nr. 59, 60), die den für Francesco typischen koketten Gesichtsausdruck aufweisen.

Das aus dem Jahre 1750 stammende Altarbild aus Pasiano (Kat. Nr. 22) zeigt im wesentlichen die Hand Gianantonios. Der schwächliche Ausdruck der knochenlosen

Figuren ist derselbe wie auf der Darstellung des Todes des hl. Joseph (Kat. Nr. 3) und dem Abendmahlsbild aus Crema (Kat. Nr. 15), beide unzweifelhaft Werke des Gianantonio. Francesco hat einen minimalen Teil an der Ausführung; nur die landschaftlichen Teile, das Postament links, das Fell des Täufers und das weiße Tuch des Gefesselten links unten unterscheiden sich durch bessere Qualität und dichtere Malweise von den übrigen Teilen des Bildes. – Ebenfalls eine Arbeit des Gianantonio aus dieser Zeit ist die Hl. Familie mit dem Johannesknaben und der Hl. Katharina aus Seattle (Kat. Nr. 19). Der dümmliche Ausdruck der weiblichen Heiligen macht es offenbar, daß es sich um eine gute und charakteristische Arbeit des weniger begabten älteren Bruders handelt. – Gleichzeitig ist auch die doppelseitig bemalte Kirchenfahne aus der Werkstatt des Gianantonio Guardi (Kat. Nr. 21) zu datieren. Das Vorhandensein einiger Zeichnungen Francescos für die Figur eines hl. Nikolaus, die weder in der Kopfstellung noch im Segensgestus mit dem gemalten Bilde übereinstimmen, scheinen mir für eine Zuschreibung dieses schwachen Werkes an Francesco nicht zu genügen. Nur das Gesicht des Heiligen erinnert an seine Art, allerdings nicht an Bilder dieser Periode, sondern an die der Spätzeit, der Zeit des Altars in Roncegno (Kat. Nr. 128). Die Figuren der Rückseite dagegen zeigen die charakteristische Auffassung desselben Künstlers, der die Hintergrundfiguren der Lünette in Vigo (Kat. Nr. 7) ausgeführt hat. Landschaft und Puttenköpfe dieser Seite scheinen mir der Hand des Gianantonio anzugehören. – Die drei berühmten Interieurs des Museo Civico Correr (Kat. Nr. 23–25) sind kurz nach 1750 entstanden. Die Malweise ist nicht fein genug für Francesco. Es handelt sich doch, wie Pignatti meint, um Arbeiten des Giovanni Antonio. Ein Vergleich mit den Haremszenen (Kat. Nr. 26, 27, 53) macht den Qualitätsunterschied deutlich. – 1752 werden die Verhandlungen über die Dekoration für die Orgel in S. Angelo Raffaele geführt. Meines Erachtens handelt es sich nicht um die Dekoration der Orgelbrüstung, sondern um die im allgemeinen wichtigere der Orgelflügel. Die beiden Tafeln mit dem Heiligen Nicetus und dem Bischof Magnus (Kat. Nr. 54, 55), die ursprünglich aus S. Angelo Raffaele stammen, sind sogar für Gianantonio zu schwach. Sie scheinen von einem Werkstattgehilfen in der Art des Flaminio Grapinelli gemalt zu sein, wobei die Frage zu stellen wäre, ob nicht auch letzterer seine Ausbildung in der Guardi-Werkstatt erhalten haben könnte. – 1754 ist das Datum der Entstehung des wichtigen Altars in Cerete Basso (Kat. Nr. 49). Die Deszendenz von Paolo Veronese ist offenbar. Auch die Kompositionszeichnung von der Hand Giovanni Antonios der Sammlung Springell ist unbestritten. Dies alles ist aber noch kein Beweis für die Ausführung; die Figuren besitzen nicht die für Giovanni Antonio typische Pathetik des Ausdrucks; der der hl. Katharina ist rokokohaft kokett; die Malweise ist nervös, aufgelöst, ähnlich der der Orgelbrüstung in S. Angelo Raffaele. Man muß den Kopf der Madonna in Cerete Basso zusammensehen mit der von Francesco Guardi signierten Madonna der Sammlung Tecchio (Kat. Nr. 67), um den gemeinsamen Autor beider Bilder deutlich zu erkennen.

Im sechsten Jahrzehnt, dem letzten im Leben des Gianantonio, sind die großen figürlichen Zyklen entstanden, die den künstlerischen Höhepunkt der Werkstatt bilden. Sicherlich alle von Giovanni Antonio komponiert, wird die Ausführung zum größten

Teile dem jüngeren Bruder Francesco überlassen. Nur so ist es zu erklären, daß keines dieser Werke von Gianantonio signiert ist, obwohl er 1755 (more veneto, d. h. 1756) als Mitglied in die Akademie aufgenommen wird, sowohl als Werkstattinhaber als auch als Figurenmaler, der für die Kompositionen verantwortlich war. Vielleicht noch vor dem Altar in Cerete Basso ist die Folge der Josephsgeschichte entstanden, von der zwei neuerdings gereinigte Stücke (Kat. Nr. 50, 51) ausgestellt sind; die Leichtigkeit der Figuren und die Eleganz ihrer Bewegungen und der kokette Ausdruck der Frau des Potiphar sind charakteristisch für die Ausführung durch Francesco. Gleichzeitig scheint auch das große Interieur des Dogenpalastes (Kat. Nr. 72) entstanden zu sein. Im Gegensatz zum Katalogverfasser vermag ich jedoch nicht die Hand des Francesco darin zu erkennen. Der bräunliche Gesamton spricht eher für Gianantonio, wenn es sich nicht überhaupt um eine zeitgenössische Kopie handelt. Unter dem Einfluß Giovanni Battista Tiepolos bahnt sich nach 1754 eine neue strahlende Farbigkeit in den Werken der Bottega an. Die vier Plafondbilder der Sammlung Cini (Kat. Nr. 39 – 42) gehen, wie alle Erzeugnisse der Werkstatt, auf den Entwurf Giovanni Antonios zurück; die Ausführung stammt aber sicher von Francesco, für den die Leichtigkeit des Pinselstrichs und der kokette Ausdruck sowohl der Aurora als auch der Cybele charakteristisch sind. Daran schließt sich der Triumph der Venus (Kat. Nr. 43, 44) an, der wegen des teilweise prekären Erhaltungszustandes schwieriger zu beurteilen ist. Wieder ist es die Leichtigkeit der Pinselführung, der kokette Ausdruck der Venus und der Putten sowie die ganz impressionistisch gemalten Blumen, die für Francesco als Autor zeugen. Ganz ähnliche Putten finden sich auf Francesco Guardis Zeichnung im Museo Civico Correr (Pallucchini, op. cit., fig. 60). Der Zyklus mit Darstellungen aus Tassos Befreitem Jerusalem ist die Meisterleistung der Bottega dei Guardi. Er ist sicher von Giovanni Antonio entworfen und zum größten Teil von Francesco ausgeführt. Von den ursprünglich existierenden vierzehn Gemälden, die die Dekoration einer Villa in Este bildeten, sind vier kleinere Stücke (Kat. Nr. 45 – 48) ausgestellt, die alle von Francesco ausgeführt sind, für den wiederum der rokokohaft kokette Ausdruck der Figuren und das Spielerische ihrer Bewegungen charakteristisch sind. – Ihnen schließen sich die vier Darstellungen aus der römischen Geschichte aus Oslo (Kat. Nr. 35 – 38) an, sicher der späteste Zyklus. Hier ist der Unterschied der Auffassung und Malweise der beiden Brüder mit Händen zu greifen (vgl. Kunstchronik, März 1963, Abb. 4a und b): Giovanni Antonios (Kat. Nr. 35, 36) barockes Pathos, seine kräftigere Farbigkeit, sein unsensibler Pinselstrich. Die beiden anderen Bilder (Kat. Nr. 37, 38) zeigen nicht nur in Komposition und Figurenstil die spielerische Leichtigkeit des überfeinerten Rokoko. Die ins Zart-Silbrige spielende Chromatik, die leichte, mit spitzem Pinsel ausgeführte Malweise sind für Francesco charakteristisch. – Als eines der letzten der von Giovanni Antonio selbst ausgeführten Figurenbilder möchte ich das kleine Bild des Gekreuzigten mit der klagenden Magdalena aus New York (Kat. Nr. 52) ansprechen. Der Ausdruck Christi ist pathetischer, der der Magdalena dümmlicher als bei Francesco. Die länglich hingestrichenen, im Umriß kaum gezackten Stoffdraperien sprechen für Gianantonio als Autor. Ein Vergleich des Lententuches Christi mit dem von Kat. Nr. 68 macht den Unterschied der Komposi-

tionsweise der beiden Brüder deutlich. Die helle Farbigkeit ist dieselbe wie die des zuletzt besprochenen Zyklus aus Oslo, sie ist nur nicht so zart wie bei den von Francesco ausgeführten Bildern.

Im Januar 1760 starb Gianantonio und, Francesco wurde der Chef der Werkstatt. Die Aufträge, auch für religiöse Figurenbilder, gehen weiter. 1763 entstehen für die Kapelle des hl. Dominikus in S. Pietro Martire in Murano zwei Gemälde, von denen sich eines mit dem Wunder des hl. Hyazinth (Kat. Nr. 83) in Wien erhalten hat. Nach dem Tode Gianantonios werden die Figuren etwas schwerer, ihre Bewegung ist nicht mehr so flüssig als früher. Die beiden Allegorien im Museum von Sarasota (Kat. Nr. 70, 71) trugen bei ihrem Auftauchen die Signatur Francescos und das Datum 1747. Bei der Reinigung im Museum verschwanden beide. In Sarasota behauptet man, sie seien falsch gewesen. Es besteht jedoch die Möglichkeit, daß Signatur und Datum aufgrund eines sehr zerstörten Restes in neuerer Zeit von einem Restaurator rekonstruiert wurden und bei dieser Gelegenheit das Datum fälschlicherweise als 1747 statt 1767 ergänzt wurde. 1747 können die Bilder in Sarasota von Francesco Guardi nicht gemalt worden sein, da Francescos Figurenstil voll ausgebildet erscheint und kein fremder Einfluß mehr zu spüren ist. Ein Vergleich der Figurenbildung mit den beiden Ende der 40er Jahre entstandenen Allegorien in Liverpool (Kat. Nr. 17, 18) zeigt weniger gestreckte Proportionen, die Figuren spielen nicht mehr die Hauptrolle der Komposition, sie sind in die Landschaft hineingestellt. In ihrer hellgrünen Farbigkeit fügen sie sich ausgezeichnet in die Reihe der in der zweiten Hälfte der 60er Jahre entstandenen Werke ein. Sie sind gleichzeitig mit dem großen Capriccio aus Raleigh (Kat. Nr. 92) und den nicht ausgestellten Bildern gleichen Sujets im Victoria and Albert Museum in London (Kat. Jones Coll., 111, Nr. 493, 494) entstanden. – Daß Francesco Guardi bis in sein hohes Alter als Figurenmaler tätig war, beweisen, wenn auch bisher wenige Werke bekannt geworden sind, seine Entwürfe im Museo Civico Correr, die Pallucchini 1943 veröffentlicht hat: Nr. 8, Immacolata, zu der Morassi 1949 in *Arte Veneta* Skizze und ausgeführtes Bild veröffentlicht hat; Nr. 12 Madonna mit Kind, von zwei Engeln gekrönt; Nr. 13 ein hl. Bischof, Almosen spendend; Nr. 17a hl. Antonius mit dem Christuskind; Nr. 18 hl. Stanislaus Kotska mit dem Jesuskind; Nr. 19 ein Franziskaner, die Hostie anbetend; Nr. 25 eine weibliche Heilige; Nr. 26 hl. Michael, den Drachen tötend; Nr. 26a Allegorie des Glaubens und Nr. 62 eine 1787 datierte ganzfigurige allegorische Komposition. Von diesen sind Nr. 13, 18, 19, 25 und 26 sicher Entwürfe für größere ganzfigurige Altarbilder, Nr. 12 und 17a vielleicht für kleinere religiöse Werke, während Nr. 26a den Eindruck einer Studie für ein Deckengemälde macht. Auch der in den letzten Jahren des Künstlers entstandene Entwurf Nr. 62 ist sicher für ein Bild im Format der beiden Allegorien in Sarasota gedacht gewesen, ebenso wie die „Löwenbändigerin“ der Sammlung Scholz in New York (Ausst. Katalog Fondazione Cini, Venedig 1957, Nr. 95, Abb. 95a). Nach 1771 hat Francesco Guardi, wie Edwards 1797 berichtet, den kleinen Altar mit den Heiligen Petrus, Paulus und Hieronymus als Ersatz für ein Bild des Giovanni Bellini für S. Cristoforo della Pace gemalt. Sowohl die noch 1771 von Zanetti erwähnte Tafel des Giovanni Bellini als auch das Ersatzbild des Francesco Guardi sind verschol-

len. – Nach 1766, dem Erscheinungsjahr der Stiche Brustolons, malte Francesco Guardi die Feste zu Ehren des Dogen Alvise VI Mocenigo (Kat. Nr. 98 – 109), große Innenräume und Ansichten von Venedig mit Hunderten von Figuren, die immer noch ein gewisses Volumen besitzen. Sie sind mit einem breiten Pinsel gemalt, im Zuge des Fortschreitens der Arbeit wird ein spitzerer Pinsel (Kat. Nr. 104, 105) verwendet. Einige Stücke sind neuerdings gereinigt (Kat. Nr. 100, 103, 105, 107), zwei erst zur Hälfte (Kat. Nr. 104, 106), zwei sehr leicht (Kat. Nr. 99, 101). – Die kleine Hl. Familie mit dem Lamm der Sammlung Chrysler (Kat. Nr. 127) wirkt unbefriedigend. Wohl existiert die Vorzeichnung Francescos in Berlin, und sicher hat Francesco ein Original gemalt. Die Figuren der Madonna und des hl. Joseph lassen jedoch jede Innerlichkeit der Empfindung vermissen, der Kopf des Kindes ist schlecht gezeichnet. Sehr schwach für Francesco Guardi sind auch das Lämmchen rechts und die landschaftlichen Teile dahinter, so daß die Vermutung nicht von der Hand zu weisen ist, daß es sich um eine Kopie nach Francesco Guardi handelt. – Wohl unter dem Einfluß der vielen *macchiette* in den *Veduten*, die nach 1770 den Löwenanteil der Produktion bestreiten, macht sich eine *Entmaterialisierung der menschlichen Figur* bemerkbar. In dem Altar in Roncegno (Kat. Nr. 128), dessen Entstehung aufgrund einer lebenswürdigen Mitteilung seines Entdeckers Michelangelo Muraro für 1777 dokumentiert ist, wird diese Entwicklung deutlich. Während die Heiligen Petrus und Paulus der unteren Zone durch das Widerspiel von Licht und Schatten noch verhältnismäßig kräftig modelliert erscheinen, sind die Figuren der himmlischen Welt, die Hl. Dreifaltigkeit und die von oben herabblickenden Cherubim (die Cherubimpaare zu beiden Seiten von Christus und Gottvater sind spätere Hinzufügungen) vollständig in die Fläche gebannt. Beim Vergleich dieser Trinitätsdarstellung Francescos mit der des Gianantonio im Altar von Pasiano (Kat. Nr. 22) wird noch einmal der Unterschied der Auffassung der beiden Brüder deutlich: bei Giovanni Antonio ein leeres Pathos, langgeschwungene, weiche Gewanddrapierungen; bei Francesco dagegen eine starke Innerlichkeit des Gefühlsausdrucks und nervös gemalte, in den Umrissen gezackte Gewandpartien. – Die Entmaterialisierung von Figur und Landschaft auf die Spitze getrieben finden wir endlich in der Dekoration der Orgelbrüstung in S. Angelo Raffaele mit der Geschichte des kleinen Tobias und dem Erzengel Raffael (Kat. Nr. 28 – 34). Die nervöse Malweise, die gezackten Umrisse, das Kokette des Ausdrucks sind Merkmale, die für die Kunst Francesco Guardis charakteristisch sind (Abb. 3). Für seine Autorschaft spricht auch die Ähnlichkeit der Behandlung des Laubwerks (Kat. Abb. 30a, 31a und b) mit der des Bildes der Sammlung Mario Crespi (Pallucchini, op. cit., Fig. 364). Der Typus der musizierenden Putten (Kat. Nr. 34) ist derselbe wie der der auf die Trinität herabblickenden Cherubim des Altars in Roncegno (Kat. Nr. 128). Gioseffi hat richtig gesehen, als er diesen Zyklus mit der späten Zeichnung Francescos im Museo Civico Correr (Nr. 1830, Pallucchini, Zeichnungen Nr. 24), die nach 1779 entstanden sein muß, in Verbindung gebracht hat. Stilistisch und farbig paßt der Zyklus zu den flachen und blonden *Veduten* der 80er Jahre (Kat. Nr. 136, 137, 152), früher ist er überhaupt nicht harmonisch in die Entwicklung der Guardi-Werkstatt einzuordnen. Die Zyklen der 50er Jahre haben

ein kräftigeres Kolorit, das stärker von Tiepolo beeinflusst wird. Wenn dort das Kolorit blasser ist, geht es mehr in ein helles Graublau (Kat. Nr. 37, 38). Diese Beimischung von Grau wird von Francesco noch in der ersten Hälfte der 60er Jahre (Kat. Nr. 83, 92) beibehalten. Erst gegen 1780 überwiegen die helleren Lokalfarben. – Die Entmaterialisierung des Figuren-Volumens findet ihren Höhepunkt in dem 1782 entstandenen Galakonzert der Münchner Alten Pinakothek (Kat. Nr. 141), dem im gleichen Jahre von Edwards bestellten Zyklus der Zeremonien zu Ehren Pius VI. (Kat. Nr. 142 – 144) und in der Regatta der Sammlung Gulbenkian (Kat. Nr. 152).

Aber nicht als figurista, sondern als pittore prospettico erlangte Francesco Guardi Berühmtheit und wurde als solcher 1784 zum Mitglied der Akademie gewählt. Die Reihe der ausgestellten Meisterwerke dieser Gattung ist imponierend. Da die Beurteilung dieser Materie nicht Gegenstand der großen Kontroverse ist, soll im Folgenden nur auf einige problematische Werke eingegangen werden. Die beiden Veduten aus der Akademiegalerie in Wien (Kat. Nr. 73, 74) wurden bisher zu spät datiert. Auf der Ansicht der Piazzetta gegen die Libreria zu (Kat. Nr. 74) wird, wie auch Muraro festgestellt hat, die Loggetta des Sansovino noch ohne die 1735/37 von Antonio Gai angefertigten Bronzegitter gezeigt, so daß diese beiden Bilder vor 1737 entstanden sein müssen. Diese Datierung paßt auch bedeutend besser in die Chronologie der Werke des Francesco Guardi. Die derbere Malweise entspricht eher der der landschaftlichen Teile der Lünette in Vigo (Kat. Nr. 8). Die Bildung der macchiette ist canaletto-artiger und derber als auf den für Francesco schon charakteristischen Partien in den Landschaften des folgenden Jahrzehnts (Kat. Nr. 56, 57, 58, 61). Es ist bedauerlich, daß keine der von Morassi publizierten frühen signierten Veduten (wie die in Waddesdon Manor) auf der Ausstellung zu sehen ist. Warum die mit schlecht gezeichneten Figuren in kalkigen Farben gehaltene Ansicht des Beckens von S. Marco (Kat. Nr. 76) von Francesco Guardi gemalt sein soll, ist dem Rez. unerfindlich. Auch die Piazzetta mit dem Blick auf S. Giorgio aus Treviso (Kat. Nr. 75) gibt trotz der Signatur zu Zweifeln Anlaß. Die duftige Malweise der Fahnenstange und der flatternden Fahne läßt an eine spätere Entstehungszeit denken. Sollte der als Maler tätige Sohn des Niccolò, der ebenfalls Francesco hieß, der Autor dieses Bildes sein? Als sichere frühe Vedute Francesco Guardis auf der Ausstellung ist die Ansicht von S. Maria del Giglio (Kat. Nr. 82) anzusprechen. An das um 1755 entstandene Meisterwerk aus London (Kat. Nr. 77) schließt sich die lange Reihe schöner und schönster Veduten an, deren Aufzählung im einzelnen zu weit führen würde. Zum Erhaltungszustand wäre zu sagen, daß bei Kat. Nr. 112 der obere Streifen schlecht erhalten, Nr. 150 etwas zu stark gereinigt ist und Nr. 152 durch zu starke Reinigung leider gelitten hat. – In den 80er Jahren hat Francesco Guardi den Höhepunkt seiner Berühmtheit erreicht. Außer dem 1764 geborenen Sohn Giacomo, dem betagten, 1786 gestorbenen Bruder Niccolò und dessen ebenfalls malenden, künstlerisch noch nicht sicher faßbaren Sohn Francesco werden auch noch weitere Gehilfen in der Werkstatt in der Art des Meisters gearbeitet haben. Dabei ergeben sich folgende Probleme: Wenn wir die Malweise des Gemäuers der Schleuse in Dolo (Kat. Nr. 138) von Francesco Guardi betrachten, sehen wir, wie er durch unregelmäßige dunkle Farbstriche die häu-

fig in stärker akzentuierten Punkten enden, die Struktur des Gemäuers leicht angedeutet hat. Im Gegensatz dazu finden wir auf der Ansicht des Rialto (Kat. Nr. 88) diese Strukturierung des Gemäuers von dunklerer Farbe und mit geraden, wie mit dem Lineal nachgezogenen Strichen. Ebenso sind die Fenstergitter, die Fensterumrahmungen und die Zeichnung der Fensterläden gemalt. Auch das links am Bildrand befindliche niedrigere Ziegeldach wirkt glasiger, klassizistischer als ein ähnliches Dach auf dem Bild der Sammlung Gulbenkian (Kat. Nr. 119, links unten neben dem Säulenportikus). Dieser Mitarbeiter ist derselbe, der später die Ansicht des Cannareggio in der Londoner Nationalgalerie (Nr. 1054) gemalt hat. Levey hat in seinem 1956 erschienenen Katalog (p. 67) mitgeteilt, daß das Londoner Bild nicht von Francesco Guardi gemalt sein könne, da es kobalthaltiges Blau enthalte, ein Pigment, das erst 1804 bekannt geworden sei. – Pallucchini scheidet mit Fiocco aus dem Bestand der Zeichnungen Francesco Guardis im Museo Civico Correr (1943, p. 16) eine Gruppe aus, die „an einer gewissen Kälte, mit der die länglichen, kleinköpfigen Figuren geordnet sind“ leicht kenntlich ist. Die Bauten besitzen kein eigentliches Helldunkel, das Ganze wirkt unatmosphärisch. Auch auf drei Bildern der Ausstellung sind diese Charakteristika anwendbar: auf die Piazza di S. Marco aus Stockholm (Kat. Nr. 81) und die beiden Interieurs (Kat. Nr. 84, 85). Zwei dieser Bilder sind ebenfalls Francesco Guardi signiert, ebenso wie die Vedute in Treviso (Kat. Nr. 75). Sollte diese Gruppe von vier Bildern tatsächlich von Niccolòs Sohn Francesco gemalt sein? – Ein Werk der Zusammenarbeit Francescos mit seinem Sohn Giacomo ist sicherlich die festliche Einholung einer regierenden Persönlichkeit aus dem Bostoner Museum (Kat. Nr. 151). Francesco hat die beiden Gondeln links im Vordergrund, die beiden Barken rechts unten am Bildrand, die drei Salut schießenden Schiffe in der Bildmitte sowie die Gebäude im Hintergrund und den Himmel ausgeführt. Die schematische Behandlung besonders der flach gepreßten machiette der festlichen Gondeln ist für Giacomo Guardi charakteristisch. – Nachahmungen des 19. Jahrhunderts sind die Ansicht der Piazzetta aus dem Museo Poldi Pezzoli in Mailand (Kat. Nr. 96), was durch einen Vergleich mit der Fassung aus der Cà d'Oro (Kat. Nr. 90) deutlich wird, und die Ansicht des Canale Grande mit dem Palazzo Pesaro (Kat. Nr. 80), die eine typische frühe Arbeit des Giovanni Migliara ist.

Auch als Maler von Landschaften und Capricci ist Francesco Guardi ausgezeichnet vertreten. Die Entwicklung der Frühzeit der 40er Jahre wird in den teilweise signierten Werken Nr. 56, 57, 58, 61 und 63 deutlich; bei der schönen Landschaft aus der Eremitage (Kat. Nr. 61) ist auf die Abhängigkeit von Zuccarellis 1744 datierter Landschaft in Mailänder Privatbesitz (Pallucchini, op. cit., Fig. 505) hinzuweisen, nicht nur in der Laubbehandlung, sondern auch in der Zeichnung der Äste der Nadelbäume. Das Bild der Sammlg. Cini ist das schönste dieser frühen Reihe. Bei dem Capriccio aus Verona (Kat. Nr. 110) wird die gelbliche Untermalung des hellen Himmels deutlich. Die bedeutendsten der vielen ausgestellten späteren Landschaften sind die große Landschaft aus New York (Kat. Nr. 121) und die ganz späte Ansicht einer Villa aus Londoner Privatbesitz (Kat. Nr. 139). Das Capriccio aus Moskau (Kat. Nr. 134) ist leider stark restauriert. – Die berühmte Lagune mit der Gondel im Vordergrund aus dem Museo Poldi Pezzoli

(Kat. Nr. 94) fällt durch den Mangel an Tiefenwirkung und die Parallelität der kompositionellen Elemente aus dem Rahmen der Werke Francesco Guardi. Die Schwierigkeit der zeitlichen Einordnung des Bildes spricht für sich selbst! – Die Zweifel Arslans an den beiden Landschaften der Sammlung Cagnola (Kat. Nr. 124, 125) sind nicht unbegründet. Obwohl die Qualität der Bilder unbestreitbar sehr hoch ist, machen sie doch einen für Francesco Guardi fremden Eindruck. Besonders die Behandlung des Himmels und der Wolken hat etwas Oldruckartiges, wie es für die Malerei der Romantik des frühen 19. Jahrhunderts charakteristisch ist. – Die in der ersten Auflage des Kataloges unter Nr. 111 erwähnte Variante des Veroneser Capriccios aus Prag wurde von der Ausstellungsleitung refüsiert, da sich bei der Ankunft des Bildes herausstellte, daß es rechts unten die Signatur eines bisher unbekanntem Malers namens Zattarin trug. Die beiden der Frühzeit Francesco Guardi zugeschriebenen Landschaften aus der Ambrosiana (Kat. Nr. 64, 65) sind Nachahmungen des 19. Jahrhunderts, wie ein Vergleich der Behandlung der Wolken mit der der Lagunenlandschaft (Kat. Nr. 91) deutlich macht.

Die beiden Seestürme aus dem Castello Sforzesco und dem Museum in Montreal (Kat. Nr. 113, 114) sind typische Arbeiten Francescos. Das erste Bild ist wohl sehr später als das um 1770 entstandene Bild aus Montreal. Unmöglich dagegen erscheint die Zuschreibung des ausgezeichnet gemalten großen Seesturms aus Zürcher Privatbesitz (Kat. Nr. 62) an Francesco Guardi. Der breite Pinselstrich und das Pathos der Figuren im Vordergrund erinnert, woran auch Morassi gedacht hat, an die Art Gianantonios aus der Zeit des Zyklus in Oslo (Kat. Nr. 35, 36) – wenn Gianantonio überhaupt Seestücke gemalt hat. Schlachtenbilder auch nur aus der Werkstatt der Guardi waren leider nicht ausgestellt; von den Bildnissen nur das Knabenportrait des jungen Dolfin aus dem Jahre 1783 (Kat. Nr. 147). Es wäre nicht uninteressant gewesen, wenn man wenigstens eines der ganzfigurigen Kinderbildnisse wiedergesehen hätte, die aus dem Familienbesitz der Gradenigo stammten und in den 30er Jahren bei Dino Barozzi zu sehen waren. – Ein ungutes Gefühl hat der Rez. bei den Studienköpfen der Sammlung Fodor (Kat. Nr. 145, 146), die zusammen mit drei anderen Stücken von Morassi 1949 in der *Arte Veneta* veröffentlicht wurden und sicher auf die im Museo Civico Correr aufbewahrten Studienköpfe Francesco Guardi zurückgehen. Es war vor allem der Ausdruck des bärtigen Mannes (Kat. Nr. 146), der an österreichische Arbeiten des 19. Jahrhunderts erinnert. Morassi schreibt in seiner Publikation (p. 82), daß die Bilder ohne Grundierung auf dünne Buchenholzplättchen gemalt seien. In Venedig wird hauptsächlich Pappel- und Kastanienholz, seltener Eiche als Bildträger verwendet. Buche ist nicht gebräuchlich und mußte aus dem Norden importiert werden. Ohne Grundierung auf die Holztafel zu malen und diese da und dort durchscheinen zu lassen, wie Morassi schreibt, ist nicht mit den klassischen Maleregeln in Einklang zu bringen. Diese Maltechnik ist charakteristisch für die Malerei des 19. Jahrhunderts.

Noch ein Wort zum Problem der Blumenbilder. Wahrscheinlich eine Arbeit des jungen Francesco sind die beiden Altarumrahmungen aus Vigo (Kat. Nr. 153), die eine große Ähnlichkeit mit den Blumen rechts in der Lünette derselben Kirche (Kat. Nr. 8) haben. Im übrigen scheint das Problem der Blumenstücke Francesco Guardi noch of-

fen. Die von Francesco Guardi gemalten Blumen im Altar in Belvedere (Kat. Nr. 16) und im Triumph der Venus (Kat. Nr. 43, 44) unterscheiden sich sowohl in ihrer Farbgebung als auch im Pinselstrich von den im allgemeinen Francesco Guardi zugeschriebenen Blumenstücken, die farbig gedeckter, im Strich teilweise ängstlicher und im Pigment trockener sind als die sicheren Werke Francesco Guardis. Einige sind Franc. Guardi andere nur Guardi, andere überhaupt nicht signiert. Sicher teilte sich Francesco mit seinen Mitarbeitern, wohl Spezialisten der Blumenmalerei, in die Produktion der Blumenstücke. Von den ausgestellten Bildern stammen Nr. 154 und 155 von derselben, die übrigen vier von vier anderen verschiedenen Malern, aber wohl keines von Francesco Guardi. Morassis Zuschreibung von Nr. 159 an Giovanni Antonio ist einleuchtend, wiederum unter der Voraussetzung, daß Giovanni Antonio überhaupt Blumenbilder gemalt hat.

Die Zeichnungen Nr. 1, 3, 4, 6, 8 – 17 und 19 stammen von der Hand des Giovanni Antonio; alle übrigen mit folgenden Ausnahmen von der Hand des Francesco: Nr. 18 und 30 vielleicht von Francesco, Nr. 34 als frühe Arbeit von Giacomo, bei Nr. 47 spricht die stärkere Verwendung von Sepia für Giacomo als Autor, bei Nr. 73 ist die Zuschreibung an Francesco fraglich.

Der ersten vorliegenden Auflage des Kataloges ist leider anzumerken, daß die Fertigstellung in großer Hast erfolgt ist. Abgesehen von einer großen Reihe von Druckfehlern (der Aufbewahrungsort von Kat. Nr. 3 ist nicht Saale, sondern Halle a. d. Saale) ist von dem Altarbild Nr. 20 nur der mittlere Teil, nicht aber das ganze, oben halbrund geschlossene Bild reproduziert; damit entsteht ein falscher Eindruck der Komposition. Das Bild Nr. 105 ist seitenverkehrt reproduziert, während die Abbildungen 74 und 135 nicht mit den ausgestellten Bildern übereinstimmen. Das Fehlen eines Ortsregisters macht das Aufsuchen der interessierenden Objekte unnötig schwierig. Es steht zu hoffen, daß diese Mängel in der zweiten Auflage behoben werden.

Fritz Heinemann

REZENSIONEN

ROBERT BRANNER, *La Cathédrale de Bourges et sa place dans l'architecture gothique*. Paris/Bourges 1962. 205 S., 137 Abb., 3 Faltpläne.

(Mit einer Abbildung)

In den ersten Sätzen des Vorwortes erläutert der Verfasser die Aufgabe, welche er sich mit dieser, aus einer bei Sumner Mc. K. Crosby in Yale gearbeiteten Dissertation herausgewachsenen Arbeit gestellt hat. Es ging nicht darum, eine Monographie im traditionellen Sinne zu schreiben, also einem Typus zu folgen, für welchen Georges Durands Magnum Opus über Amiens das bis heute unübertroffene Exemplum bleibt. Was hier versucht ist, bietet zugleich weniger und sehr viel mehr. Da keine inventarähnliche Monumentenmonographie intendiert ist, wurde nicht nur die gesamte Ausstattung bei Seite gelassen, sondern konnte auch die Glasmalerei völlig übergangen werden und brauchte selbst die Bauplastik nur gelegentlich und in sekundärem Zusam-