

oder Monstranzen in kurzer Frist liefern wollten. Das eigentliche Interesse der genannten Meister konzentrierte sich auf die großen plastischen Aufgaben wie Altarvorsätze und Statuen.

Doch wäre es an der Zeit, nun, da wieder eine bedeutende Zahl erstrangiger Werke aus den Sakristeien der Kirchen ans Tageslicht gekommen ist, diesen komplexen Fragen genauer nachzugehen. Leider läßt sich bei dieser Ausstellung kaum eine Vorstellung davon gewinnen, was nun wirklich der Besitz dieser Landschaft an alten Goldschmiedearbeiten dieser Zeit ist. Gibt es tatsächlich nur diese Prachtwerke Augsburgs Provenienz und fehlen die schlichten Barockkelche mit ihren Birnknäufen hier völlig? Waren die Städte des Landes im 17. und 18. Jahrhundert wirklich so zur Bedeutungslosigkeit herabgesunken wie es nach dieser Ausstellung den Anschein hat? Offenbar vermochten die Städte Nord- und Westdeutschlands wie Köln, Münster, Hamburg u. a. viel mehr eigene Wege zu gehen. Der eigene Anteil an der Produktion war dort weit aus größer und Augsburg wurde nur in besonderen Fällen herangezogen, keineswegs in dem Umfang wie in Baden, wo Augsburg sichtlich eine Monopolstellung innehatte.

Die Frage nach dem profanen Silbergerät muß offen bleiben. Gerade in Konstanz und Ulm, aber auch in Freiburg, entstanden im 16. und 17. Jahrhundert zahlreiche profane Silberarbeiten zweifellos von denselben Meistern, die auch kirchliches Gerät lieferten. Daher ist es bedauerlich, daß diese Arbeiten nicht mit in die Ausstellung einbezogen werden konnten. Erst in Augsburg scheinen sich dann im späten 17. und 18. Jahrhundert die Spezialisten für kirchliche Goldschmiedekunst herausgebildet zu haben. Ob profanes Augsburgs Silber in ähnlichem Umfang wie kirchliches in diese Landschaft geliefert wurde?

Die ausgestellten Werke sind in einem sorgfältigen Katalog, unterstützt durch einige Abbildungen, ausführlich beschrieben, so daß wir damit ein bleibendes Verzeichnis dieser kostbaren Werke und den Ausgangspunkt zu weiterer Beschäftigung mit ihnen besitzen. Leider konnten keine der zahlreichen unbekannteren (meist Konstanzer) Meistermarken abgebildet werden. Doch fern von allen diesen Fragen liegt der Reiz dieser Ausstellung in dem leuchtenden metallischen Glanz des Goldes und Silbers und der schimmernden Edelsteine, der schwungvoll getriebenen Formen von reich bewegtem Umriß und der monumentalen Madonnenbilder, deren kostbarer Anblick in dem stimmungsvollen Kirchenraum die Großartigkeit kirchlicher Prachtentfaltung des Barock eindrucksvoll empfinden läßt.

Johann Michael Fritz

VENEZIANISCHE VEDUTEN DES 18. JAHRHUNDERTS

Die vom Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg und dem Museo Correr in Venedig veranstaltete Ausstellung wird in Deutschland außer in Nürnberg noch in der Kunsthalle in Kiel und im Italienischen Kulturinstitut in München gezeigt. Sie ist dem Stadtbild von Venedig im Settecento gewidmet. Alle 127 ausgestellten Radierungen stammen aus den Beständen des Museo Correr. Ihre Auswahl und die Bearbeitung

des vom Germanischen Nationalmuseum publizierten, reichbebilderten Kataloges ist Terisio Pignatti zu verdanken. Erich Steingraber besorgte die sorgfältige Übersetzung des Textes. Als Gegenleistung des Germanischen Nationalmuseums wird in Venedig und Florenz eine Ausstellung deutscher Graphik der Dürerzeit veranstaltet.

Von der Beliebtheit und Verbreitung der Vedutenblätter des 18. Jahrhunderts berichten zahlreiche zeitgenössische Quellen; zitiert sei nur eine Äußerung Goethes: „Die sämtlichen Aus- und Ansichten sind so oft in Kupfer gestochen, daß die Freunde davon sich gar leicht einen anschaulichen Begriff machen können.“ Einen solchen „anschaulichen Begriff“ vermittelt nun ihrerseits die Ausstellung von der venezianischen Vedutengraphik des Settecento. Der Anordnung der Blätter liegt der Gedanke zugrunde, innerhalb der chronologischen Abfolge die Bedeutung bestimmter Künstlerpersönlichkeiten für einzelne Entwicklungsphasen besonders hervorzuheben. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet wäre es vielleicht vorteilhafter gewesen, die erst in den sechziger Jahren entstandenen Radierungen Brustolons nach den 1740/41 veröffentlichten Veduten von Marieschi und Giampiccoli zu bringen. Damit wäre zwar die Einheit des Wagner-Kreises gestört, die chronologische Reihenfolge jedoch bewahrt worden und man hätte die eigenhändigen Radierungen Canalettos und die komplette Serie der nach seinen Skizzen ausgeführten „Feste Ducali“ in einem Raum vereinen können.

Die Ausstellung wird eröffnet mit Blättern aus der 1703 erschienenen Serie von 104 Radierungen des Luca Carlevaris: „Le Fabriche e Vedute di Venezia“, die von grundlegender Bedeutung für die Entwicklung der venezianischen Vedutengraphik werden sollte (Kat. Nr. 1 – 7). Die Radierungen von Carlo Zucchi und Filippo Vasconi für den Vedutenband „Gran Teatro di Venezia“, den Domenico Lovisa 1720 verlegte, sind, was die Interpretation der Architekturansichten anbetrifft, mehr oder weniger freie Kopien nach Carlevaris. Antonio Visentini, der als Stecher vor allem durch seine Radierungen nach Gemälden Canalettos bekannt wurde, ist mit 6 Blättern aus seinem Hauptwerk, der zum Teil schon 1736 gestochenen (Gallo) und 1742 erschienenen Serie von 38 Veduten, „Prospectus Magni Canalis Venetiarum“ vertreten (Kat. Nr. 17 – 22). Auf Canaletto geht denn auch die große Vedute der Piazzetta, die mit drei weiteren Ansichten von dem bekannten Venezianer Verleger Luigi Furlanetto herausgegeben wurde, zurück (Kat. Nr. 16). Eigene Inventionen Visentinis sind dagegen die 20 kleinen Ansichten der Laguneninsel, die als Vignetten für die 1738 durch Pasquali verlegten Werke von Francesco Guicciardini entstanden, und die für dasselbe Werk gestochenen Initialen mit Darstellungen verschiedener Bauwerke Venedigs. Diese Radierungen wurden später als zwei selbständige Serien von Teodoro Viero mit den Titeln „Isolario Veneto“ und „Litterarum Felicitas“ herausgegeben. Die Insel-Folge ist eigentlich weniger als Veduten-, sondern vielmehr als Ornamentsammlung interessant. Jeder Stich zeigt einen anderen sehr sorgfältig ausgeführten Rahmen. Die Verzierung von Initialen mit kleinen Darstellungen, auch mit einem Bauwerk, dessen Name im Anfangsbuchstaben mit der Initiale übereinstimmt, findet sich schon früher in der venezianischen Buchgraphik. Die Tatsache jedoch, daß jetzt alle Buchstaben des Alphabets mit entsprechenden Stadtansichten gekoppelt werden (Arsenal für A, Prigoni für P usw.) und

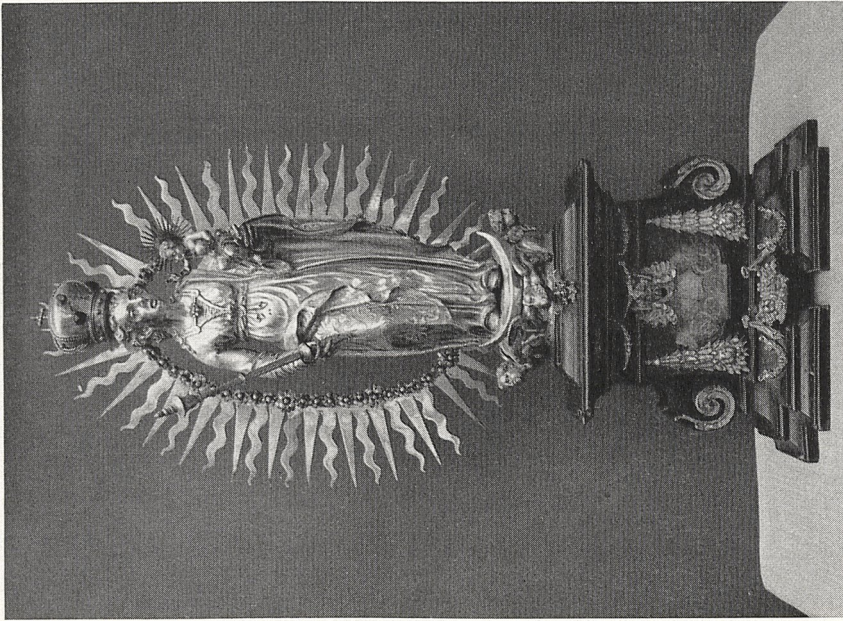


Abb. 1a Bartholomäus Koch (?): Statuette der Muttergottes.
Meßkirch, Pfarrkirche St. Martin

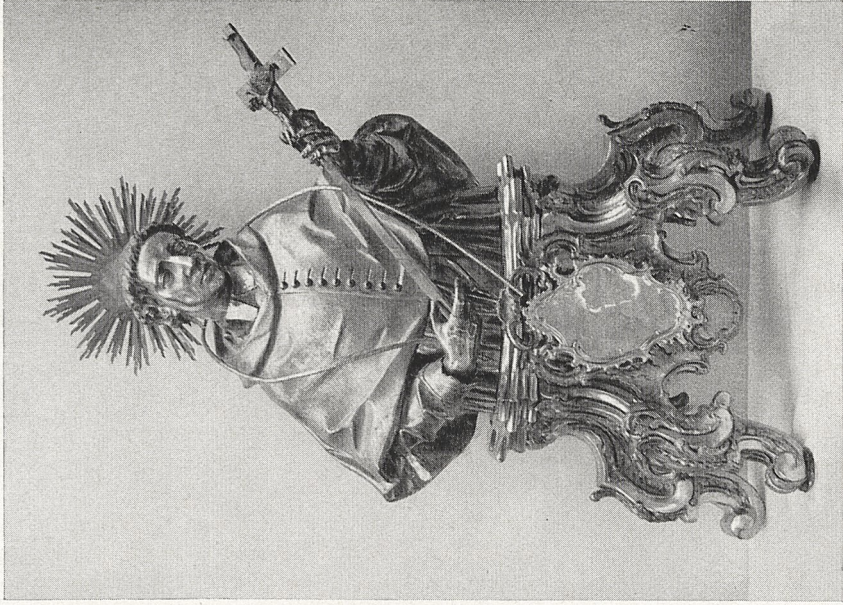


Abb. 1b Georg Ignaz Bauer: Reliquienbüste des hl. Karl
Horromäus. St. Peter, Priesterseminar

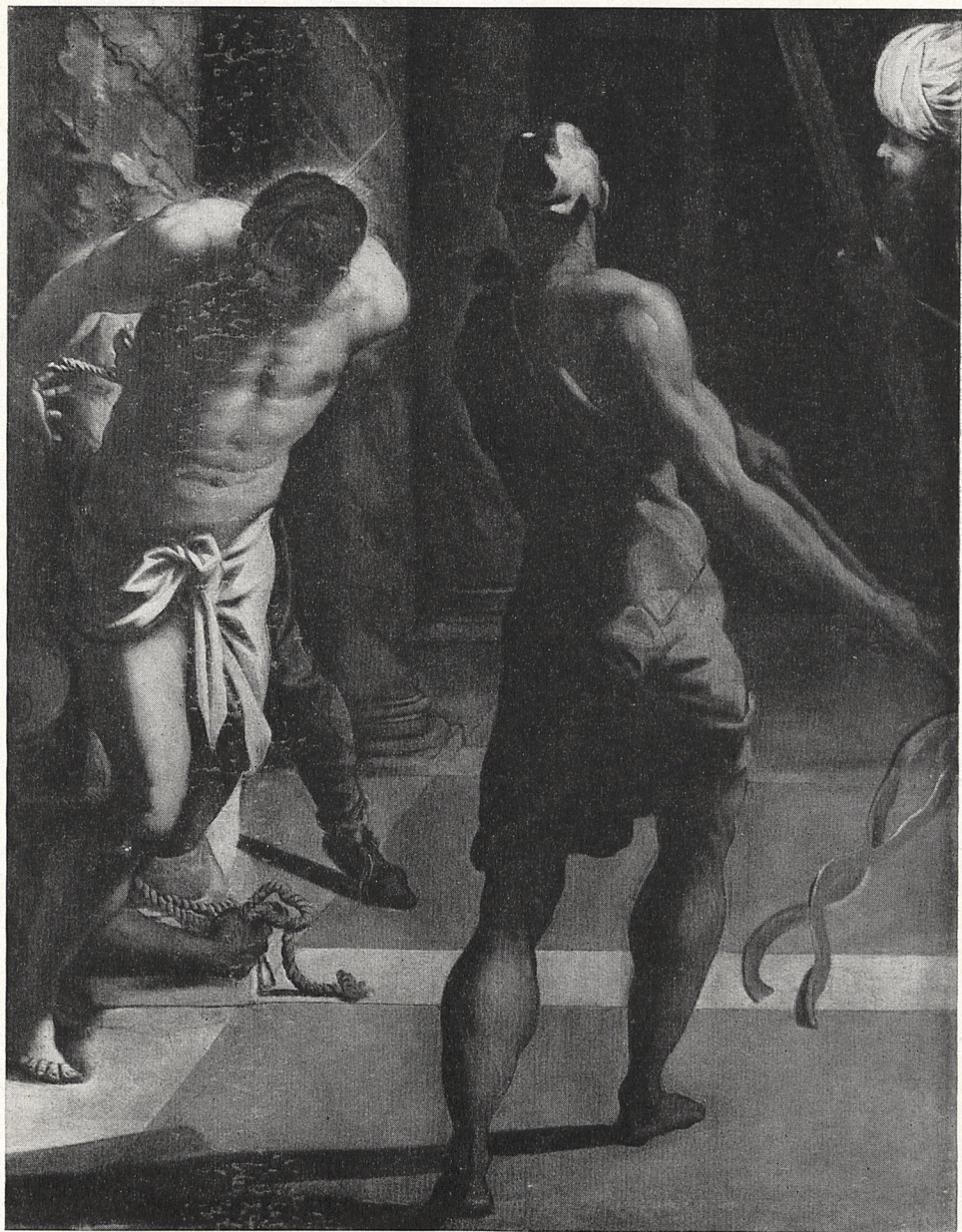


Abb. 2 Tintoretto: Geißelung Christi. Prag, Burg



Abb. 3 Domenico Fetti: Gleichnis vom Sämann. Prag, Burg



Abb. 4 b Himmelfahrt Christi. Dalhen, Gotland



Abb. 4 a Hl. Petrus. Lye, Gotland

dieses Vedutenalphabet dann als selbständige Serie erscheint (es handelt sich um winzige, ca. 5 mal 5 cm große Bildchen) spricht für die Beliebtheit der Vedute in der venezianischen Gesellschaft des Settecento (Kat. Nr. 44 – 56).

Von der Bedeutung des Antonio Canal für die venezianische Vedutengraphik zeugen die Radierungen des Wagner-Kreises (Kat. Nr. 57 ff.), die alle auf Vorlagen dieses Meisters zurückgehen. (Die Mehrzahl seiner Vorzeichnungen hat sich erhalten.) Die virtuose Technik des in Frankreich und England geschulten und seit 1739 in Venedig ansässigen Schweizers Giuseppe Wagner und seines Schülers Fabio Berardi, eine Verbindung von Radiernadel mit Grabstichelarbeit, erweist sich als besonders geeignet für die Wiedergabe der malerischen Qualitäten in den Gemälden und Zeichnungen Canalettos. Auf den Blättern der Wagner-Werkstatt begegnet man zugleich einer besonderen Art der Vedute, der sog. „Veduta ideata“. Den Reiz dieser Sondergattung, die auf einem Blatt eine topographisch fixierte Architektur mit einer topographisch nicht dazugehörigen, aber immerhin realen, oder aber auch mit Phantasiearchitekturen zu einer „erdachten Vedute“ vereinigt, beschreibt Francesco Algarotti in einem seiner Briefe: „In tal modo si viene a riunire la natura a l'arte.“ (Bottari-Ticozzi, VII, S. 427.) Daß dabei venezianischen Bauten nicht nur antike Monumente, sondern auch gotisierende Architekturgebilde hinzugegestellt werden (Kat. Nr. 58), mag auf Anregungen aus dem Kreis der Abnehmer, vor allem der Engländer, zurückgehen.

Aus der Werkstatt Wagners ist auch Gian Battista Brustolon hervorgegangen, dessen Hauptwerk, die nach aquarellierten Zeichnungen Canalettos radierte Folge der „Feste Ducali“ (1766 veröffentlicht), in der Ausstellung vollständig zu sehen ist. Auch seine etwas früher, ebenfalls nach Canaletto gestochene Serie der „Vedute Principali“ (1762/63) ist durch ein Blatt belegt (Kat. Nr. 73). Die ausgestellten Blätter von Brustolon zeigen wiederum eine besondere Gattung von Veduten. Sie vereinigen Ansichten von Gebäuden mit Darstellungen bestimmter Ereignisse, ein Bildtypus, der in der venezianischen Kunst einer langen Tradition verpflichtet ist. Ort und Ereignis werden gewissermaßen als ein Ganzes zur Schau gestellt. Die langen Sitzreihen der Nobili in der „Sala del Maggior Consiglio“ (Kat. Nr. 64) sind keineswegs nur Staffage, sondern gehören zum Raum genauso wie die Wandgliederung und die reich ornamentierte Decke. Den Charakter der Vedute bewahren diese Blätter in der Ausführlichkeit, mit der der architektonische Rahmen der Darstellung geschildert wird.

Im Mittelpunkt der Ausstellung steht das Werk der beiden großen „peintre graveurs“ der venezianischen Vedutengraphik: Michele Marieschi und Canaletto. Wenn auch in einigen Blättern Marieschis, wie z. B. in der Ansicht der Salute (Kat. Nr. 82), noch gewisse Anklänge an Werke des Carlevaris (entgegen der Meinung von Pignatti) zu spüren sind (als Vergleich empfiehlt sich die entsprechende Zeichnung von Carlevaris im Britischen Museum), so löst er sich doch völlig von der bis dahin verbindlichen, durch Exaktheit der perspektivischen Darstellung und dokumentarischen Charakter ausgewiesenen Vedute und entwickelt die malerische Ansicht.

Diese neue malerische Auffassung der Stadtansicht von Venedig, die auch heute noch manche Vorstellung von der Lagunenstadt beherrscht, erfährt in den Radierungen

Canalettos ihre reinste Ausprägung. Seine eigenhändigen Radierungen, die in den Jahren 1741/42 im Auftrag seines großen Gönners, des Konsuln und Kunsthändlers Joseph Smith entstanden, bedeuten den absoluten Höhepunkt nicht nur der venezianischen, sondern der gestochenen Vedute überhaupt. Die Serie besteht aus 30 Ansichten, von denen 13 in der Ausstellung zu sehen sind. Der Titel der Serie – „Vedute, altre prese da i Luoghi, altre ideate“ – besagt, daß sie sowohl Aufnahmen nach der Natur wie auch Phantasieveduten enthält. Aber auch bei den eigentlichen Ansichten wird zuweilen die genaue Wiedergabe der topographischen Situation zugunsten der künstlerischen Interpretation geopfert, wie es z. B. die Radierung mit dem Markt auf dem „Molo“ (Kat. Nr. 98) vor Augen führt. Von keinem Standpunkt der Piazzetta oder des „Molo“ aus kann sich die hier dargestellte, im übrigen seitenverkehrte Ansicht der Baugruppe von S. Giorgio Maggiore ergeben.

Mit den Radierungen Canalettos endet die große Zeit der venezianischen Druckgraphik. Sein großer Nachfolger Piranesi war zwar Venezianer, verließ jedoch seine Heimatstadt. In dem 1743 in Rom erschienenen Teil seiner „Architettura e Prospettive“ sind Anregungen durch Radierungen Canalettos offensichtlich (Pallucchini).

Die Mittelmäßigkeit der venezianischen Vedutengraphik in der zweiten Hälfte des 18. Jh. beweisen die Ansichten von Laguneninseln, die Antonio Sandi nach Vorlagen des Canaletto-Nachahmers Francesco Tironi schuf, die in ihrer anspruchslosen Berichterstattung an Carlevaris erinnernden Veduten der Brenta-Ufer von Gianfrancesco Costa (Kat. Nr. 119 – 124), sowie die Blätter von Antonio Baratti und Jacopo Leonardi (Kat. Nr. 113, 114), und ferner die Stiche des Dionisio Valesi nach Gemälden von Francesco Guardi (Kat. Nr. 125 – 127). Keine Veduten hingegen sind die Darstellungen von Straßenverkäufern des Petrarca- und Dante-Illustrators Gaetano Zompini. Diese in Anlehnung an die „Arti di Bologna che vanno per via“ von A. Carracci entstandenen Blätter, die mit Terzinen in venezianischem Dialekt von Monsignore Guestini, Pfarrer von S. Mater Domini, kommentiert sind, bilden jedoch eine freundliche Ergänzung zum Stadtbild von Venedig (Kat. Nr. 115 – 118).

Mit der Ausstellung wurde ein entscheidender Schritt zur Erforschung der venezianischen Vedutengraphik des 18. Jahrhunderts getan. Eine so geschlossene Darstellung der Geschichte und künstlerischen Entwicklung der venezianischen gestochenen Vedute bot weder die „Mostra degli incisori veneti del settecento“ von 1941, noch ist sie aus der Auswahl der im Museo Correr ständig ausgestellten Blätter zu gewinnen. Auch für die Architekturforschung, für die die Vedute ihrem Wesen nach besondere Bedeutung hat, ist die Ausstellung von vielfachem Interesse. So überliefert ein ausgestelltes Blatt z. B. eine Ansicht des mittelalterlichen Baues von S. Geremia (Kat. Nr. 8), ein anderes Blatt den für den Typus der venezianischen Saalkirche des frühen Cinquecento charakteristischen Vorgängerbau von S. Maria Assunta auf dem Campo dei Gesuiti (Kat. Nr. 11), um nur zwei Beispiele herauszugreifen.

Wladimir Timofiewitsch