

# 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

22. Jahrgang

August 1969

Heft 8

## DAL RICCI AL TIEPOLO.

Zur Ausstellung im Palazzo Ducale in Venedig vom 7. Juni – 15. Oktober 1969.

(Mit 4 Abbildungen)

Die diesjährige Biennale alter Malerei in Venedig ist die dritte in der Abfolge, die die Kunst des 18. Jahrhunderts der Serenissima darstellt; nach der problemgeladenen Guardi-Ausstellung des Jahres 1965 und der Ausstellung der Vedutenmalerei vor zwei Jahren zeigen die „Pittori di Figura del Settecento a Venezia“ die große Entwicklungslinie des venezianischen Spätbarock.

Die Bedeutung dieser Kunst für die oberitalienische und europäische Malerei liegt vor allem in ihrer befruchtenden Mission. Nachdem die venezianische Malerei schon einmal zu Beginn des 16. Jahrhunderts die Malkunst revolutioniert und die gesamteuropäische Malerei in neue Bahnen gelenkt hatte, brachte sie zu Anfang des 18. Jahrhunderts noch einmal das Wunder zustande, der europäischen Malerei neue Wege zu weisen. Die venezianischen Maler trugen die Kunst des Spätbarock in alle Länder des Abendlandes: Nach seiner Tätigkeit in Parma, der Lombardei und in Florenz unternahm Sebastiano Ricci gemeinsam mit seinem Bruder Marco Reisen nach England (1712) und Frankreich (1716), die sich auf die Kunst dieser Länder auswirkten. Giovanni Antonio Pellegrini malte schon im alten Jahrhundert in Österreich, seit 1715 in Deutschland, England, Belgien, Holland und wieder in Österreich; auch ist es unzweifelhaft, daß seine 1719/20 in der Banque Royale in Paris ausgeführten Fresken, die leider wie so vieles andere nicht mehr erhalten sind, die Malerei von Boucher und Fragonard nachhaltig beeinflußt haben müssen. Die dritte dieser reisenden Künstlerpersönlichkeiten war Jacopo Amigoni, der zuerst in Süddeutschland, Österreich, Frankreich, England, Belgien und Holland tätig war, zu Ende seines Lebens nach Spanien übersiedelte und dort unstreitig die Grundlage für Francisco Goyas Portraitleistung legte, ebenso wie er in Frankreich für die Portraitleistung Nattiers und auch in Deutschland für die Bildnismalerei vorbildlich geworden ist (Abb. 3). Auch Rosalba Carriera war schon seit 1704 in Deutschland, Österreich und Frankreich tätig, wo Maurice Quentin de la Tour und Jean Baptiste Perronneau die von ihr begründete Tradition fortsetzten. Bencovich, Piazzetta, Grassi, Pittoni und Diziani wirkten hauptsächlich in den süddeutsch-österreich-



chischen Raum hinein, letzterer auch bis in die Niederlande. – Um die Jahrhundertmitte hat die venezianische Malerei des Settecento den Höhepunkt ihrer künstlerischen Entwicklung und ihrer Berühmtheit erreicht: Tiepolo malt in Würzburg seine Meisterwerke und wird Nachfolger Amigonis als Hofmaler in Madrid. Canaletto und Zuccarelli gehen nach London; letzterer wird der Ausgangspunkt für die englische Landschaftsmalerei der folgenden Zeit. Bellotto malt in Deutschland, Österreich und Polen, Fontebasso und andere in Rußland. So ist die venezianische Malerei des Settecento nicht nur als Ausklang einer versinkenden Kulturperiode, sondern auch als Wurzel für die malerische Entwicklung des Jahrhunderts zu verstehen.

Naturgemäß leidet eine Ausstellung dieses Themas unter einem großen Handicap: die Hauptzeugnisse der Epoche sind ja die Fresken und großformatigen Dekorationszyklen, die den Raum oder ganze Raumfolgen beherrschen und ausfüllen. Nur ganz wenige dieser aus ihrem Zusammenhang gerissenen Stücke konnten ausgestellt werden, die kleinen Entwürfe bilden kein Äquivalent. – Gezeigt werden wenige, aber die wichtigsten Meister der venezianischen figuralen Malerei; die Kleinmeister sind absichtlich nicht vertreten, wodurch die große Entwicklungslinie deutlicher aufgezeigt werden kann: Ricci und Pellegrini leiten sowohl von der Malerei der venezianischen Spätrenaissance des Paolo Veronese als auch von der Pathetik des Barock zum Rokoko des Amigoni und der Rosalba Carriera über; Grassi, Crosato, Pittoni und Diziani spielen die zweiten Geigen in diesem Orchester. Bencovich und Piazzetta in ihrer schwereren Farbgebung markieren den Übergang von der Barockmalerei des Seicento zum Settecento; Piazzetta gelingt in seinen späten Werken der Anschluß an die neue Farbigkeit. Das Genie der Epoche und der Höhepunkt der Ausstellung ist unstreitig Giovanni Battista Tiepolo, dem die beiden Guardi und der trockenere Fontebasso zur Seite gestellt werden. Pietro Longhi schildert in seinen Sittenbildern nicht nur die elegante Gesellschaft des venezianischen Patriziats, sondern auch das Volksleben. Giovanni Domenico Tiepolo löst sich schon früh von der Kunst seines Vaters und beobachtet und schildert das Leben des einfachen Volkes. An der Chronologie der Bildnisse des Alessandro Longhi ist die Entwicklung vom höfischen Rokoko bis zur malerischen Verarmung der 90er Jahre abzulesen.

Die ausgestellten Gemälde und Zeichnungen bringen fast keine Probleme mit sich, wenn sie auch Wünsche offen lassen. Die beste Repräsentation ist Sebastiano Ricci vorbehalten: Die frühe Hirtenanbetung aus Hampton Court (Kat. Nr. 4), der Altar aus S. Giorgio Maggiore von 1708 (Kat. Nr. 5), das erste Hauptwerk des venezianischen Settecento, ferner der späte Altar aus der Scuola dell'Angelo Custode (Kat. Nr. 17) und die beiden späten Skizzen aus Wien (Kat. Nr. 18) und Budapest (Kat. Nr. 19) sind Höhepunkte im Schaffen des Künstlers und der Ausstellung; auch die Auswahl der Zeichnungen ist ausgezeichnet. – Nicht sehr gut ist Giovanni Antonio Pellegrini vertreten; malerisch besonders eindrucksvoll sind die Findung Mosis (Kat. Nr. 27) und die Rückkehr des Jephta (Kat. Nr. 28). – Qualitativ gut, aber zahlenmäßig unzureichend sind die Werke des Jacopo Amigoni, dessen Bedeutung für die Verbreitung der venezianischen Kunst in Europa nicht zu erkennen ist; nur die ausgestellten Bildnisse (*Abb. 3*)



geben eine schwache Idee seiner großen Wirkung auf die zeitgenössische Malerei. – Von großer Wichtigkeit und äußerst eindrucksvoll ist die Repräsentanz des Federico Bencovich; dieser erst in den letzten Jahrzehnten vor allem von Pallucchini in seiner Bedeutung wiedererkannte Künstler, dessen Werke meist unter einem wenig guten Erhaltungszustand leiden, wurde bisher von Piazzettas Ruhm in den Schatten gestellt; er ist jedoch eine ganz eigenständige Künstlerpersönlichkeit, die von Giuseppe Maria Crespi und Magnasco ausgeht und ebenso wie El Greco Anklänge an die byzantinische Tradition aufweist. Die vom Grafen Schönborn zur Verfügung gestellten, für seine Vorfahren 1715 gemalten Gemälde (Kat. Nr. 47, 48) zeigen den kompositionellen Einfallreichtum des Meisters. – Von Piazzetta werden eine Reihe von Meisterwerken gezeigt: das frühe, mächtige Martyrium des Hl. Jacobus aus S. Staé (Kat. Nr. 53), das Altarbild aus der Fava (Kat. Nr. 54; *Abb. 1*), der Dresdener Fahnenträger (Kat. Nr. 55) und das Emmausbild aus Cleveland (Kat. Nr. 58) verdeutlichen Piazzettas Entwicklung von 1717 bis 1730. Das Pastorale aus Chicago (Kat. Nr. 62), eine der schönsten Fassungen dieses Themas, ist vielleicht doch etwas früher entstanden als der Katalogverfasser meint. Von den ausgestellten Zeichnungen Piazzettas ist eine schöner als die andere. – Ein ganzer, hell gespannter, sehr geschlossen wirkender Raum ist den Bildnissen der Rosalba Carriera vorbehalten; es fällt schwer, in der schönen Reihe die besten (wohl die Kat. Nr. 71, 72, 74, 76, 79 und 81) zu nennen. – Grassi ist gut, Crosato gänzlich unzureichend vertreten; von Pittoni sind die Bilder aus Liverpool (Kat. Nr. 95) und Genua (Kat. Nr. 96; *Abb. 4*), von Gaspard Diziani die beiden Aquarelle (besonders die Kat. Nr. 105) bemerkenswert; daß von letzterem kein Altarbild ausgestellt ist, ist ein Manko. – Von Giovanni Antonio und Francesco Guardi werden sieben Bilder gezeigt; noch nie ausgestellt waren die Immacolata des Francesco (Kat. Nr. 118) und die Verkündigung des Giovanni Antonio (Kat. Nr. 112); wie man aber annehmen kann, daß die neben dieser schwer gemalten Verkündigung hängende, spritzig, leicht und dünn gemalte Pala aus Belvedere (Kat. Nr. 111) von derselben Hand gemalt sein kann, ist dem Rez. allerdings ein Rätsel! Der Bestimmung der den beiden Guardi zugeschriebenen Zeichnungen ist zuzustimmen; von besonderer Schönheit sind die beiden Zeichnungen Francescos aus dem Correr-Museum (Kat. Nr. 120, 121). – Unorganisch in der Ausstellung der Figuristi wirken allerdings die drei Landschaften Zuccarellis, wenn auch die Winterlandschaft (Kat. Nr. 126) eine für die Landschaftsmalerei der Zeit wichtige Etappe bildet, besonders im Vergleich mit der Landschaft Francescos Guardis in der Eremitage (Kat. Mostra dei Guardi, Nr. 61). – Pietro Longhi dagegen ist ein typischer Figurista, allerdings im Kleinformat; die „Vorstellung“ aus dem Louvre (Kat. Nr. 131; *Abb. 2*) ist qualitativ das beste der ausgestellten Reihe; bedauerlich ist das Fehlen eines großformatigen Portraits wie des Bildnisses des Francesco Guardi aus dem Palazzo Rezzonico. Die ausgestellten Zeichnungen Pietro Longhis sind denen eines Lancret und Chardin ebenbürtig. – Die Bildniskunst seines Sohnes Alessandro ist mustergültig dargestellt; das Portrait aus dem Museum in Padua (Kat. Nr. 148) bildet einen Höhepunkt der europäischen Portraitalerei und ist den besten Erzeugnissen der gleichzeitigen französischen Hofkunst ebenbürtig. – Der zwischen Ricci und Tiepolo einzuordnende Fonte-



basso zeigt sich auch (in Kat. Nr. 151) von den Guardis beeinflusst. – Den Höhepunkt der Ausstellung hätten die Werke Giovanni Battista Tiepolos bilden sollen. Aber nur drei, die von Ricci beeinflusste Immacolata aus Vicenza (Kat. Nr. 170), die Plafondskizze für das zerstörte Deckenbild in der Scalzi aus der Akademie (Kat. Nr. 175) und die Allegorie der Venezia aus dem Palazzo Ducale (Kat. Nr. 179), alles sehr bekannte und leicht zugängliche Werke, erfüllen allerhöchste Ansprüche. Instrukтив, besonders im Vergleich mit der ähnlichen Darstellung Piazzettas aus derselben Kirche (Kat. Nr. 53) ist das Martyrium des Hl. Bartholomäus (Kat. Nr. 157), ein mächtiges Frühwerk des Meisters. Hervorragend auch die Versuchung des Hl. Antonius aus der Brera (Kat. Nr. 160), die Danae aus Stockholm (Kat. Nr. 171) und das Riccobono-Portrait aus Rovigo (Kat. Nr. 177), wenn auch das Querini-Portrait den Meister besser repräsentiert hätte. Sehr bedauerlich ist das Fehlen eines bedeutenden Deckengemäldes Giovanni Battista Tiepolos; es wäre ein Leichtes gewesen, das auch nicht übergroße Bild aus dem Museum in Vicenza nach Venedig zu verbringen. Zu viel Nebensächliches überwuchert die wirklich wichtigen Werke des Meisters. Von den ausgestellten Zeichnungen ist die Studie zu einem großen Familienbild aus der Fondazione Horne (Kat. Nr. 190) besonders zu erwähnen. – Von Domenico Tiepolo sind vier Fresken aus dem ohnehin leicht zugänglichen Palazzo Rezzonico (Kat. Nr. 191-194) ausgestellt; der „Fischerkahn“ aus Wien wäre instruktiver gewesen! Warum ausgerechnet bei dem als Zeichner bedeutenderen Domenico Tiepolo auf die Ausstellung von Zeichnungen verzichtet wurde, ist dem Rez. unklar.

Zampettis Aufhängung der Bilder und der von ihm verfaßte Katalog sind vorbildlich. Was nicht nachgeahmt werden sollte, ist die falsche Beleuchtung der Gemälde, die nicht nur die Farbwerte verfälscht, sondern auch durch die falsche Anbringung der Lampen die Mitte der großformatigen Bilder teilweise dunkler erscheinen läßt als die Randzonen!

Fritz Heinemann

## DIE KUNST AM HOFE RUDOLFS II.

Bericht über die vom 26. bis 31. Mai 1969 in Prag abgehaltene Arbeitskonferenz.

Die Kunst des 17. Jahrhunderts in Mitteleuropa gehört ohne Frage zu den Gebieten, über die wir noch relativ wenig wissen. Und wenn mit der Zeit auch immer mehr Tatsachenmaterial erarbeitet wird, so bleiben doch noch etliche Fragen zur kunsthistorischen Bedeutung der Phänomene dieser Zeit offen, zu ihrem Anteil am Gesamttablauf und auch zu ihrer geistesgeschichtlichen Stellung in der sogenannten Neuzeit.

So erscheint es sinnvoll, daß die Prager Konferenz über die Kunst am Hofe Rudolfs II. mit einem Referat über den internationalen Manierismus von Jan Bialostocki aus Warschau eröffnet wurde und die Diskussion dieses Themas eine gewisse Zeit beanspruchte. Es zeigt sich, daß der in der vorigen Generation mit Geistesgeschichte überfrachtete Stilbegriff mit seiner Reinigung immer mehr an Substanz verliert und nun von einigen bereits wieder als überflüssig erklärt wird. Wir sehen zwei Möglichkeiten, den terminus „Manierismus“ kunsthistorisch legitim zu verwenden: entweder (mit