

sche Charakter der Deutungen, die letzten Endes unbefriedigt lassen, sondern gerade auch die Vernachlässigung der Vorgeschichte, der alten Tradition des Palastes und damit das Ignorieren dessen, was den Venezianern in Wirklichkeit am meisten am Herzen lag.

Jürgen Schulz

FAUSTA FRANCHINI GUELFİ, *Alessandro Magnasco*. Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, Campomorone (Genua) 1977; 420 Seiten, davon 278 Abb., 60 Farbtafeln.

Dreißig Jahre sind seit dem Erscheinen von Benno Geigers monumentaler Magnasco-Monographie und der von Antonio Morassi veranstalteten Magnasco-Ausstellung vergangen. Nun legt Fausta Franchini Guelfi ein neues, umfangreiches, an Einsichten reiches Buch vor, die Frucht einer jahrelangen Beschäftigung mit diesem Künstler, die sich zuerst in einem 1966 erschienenen Aufsatz (*Arte Antica e Moderna*) niederschlug. Der prachtvolle, großzügig mit 60 Farbtafeln ausgestattete, großformatige Band wurde von der Cassa di Risparmio in Genua und Imperia als Weihnachtsgabe 1977 herausgegeben und ist derzeit noch nicht im Handel erhältlich. Man kann nur hoffen, daß er durch eine kommerzielle Zweitaufgabe auch einem breiteren Publikum zugänglich werden wird. Die umfangreiche, ja überbordende Literatur zu Magnasco ist souverän gemeistert. Sie ist verarbeitet in fünf Textkapiteln und dem zugehörigen ausgezeichneten Anmerkungs- und in einer auf den neuesten Stand gebrachten Bibliographie und einem brauchbaren Index. Vorangestellt ist eine chronologische Übersicht, welche die wenigen dokumentierten und datierten Bilder aufführt, von denen die meisten abgebildet sind.

Das erste Kapitel beschäftigt sich mit der Frühzeit Magnascos in Mailand. Dorthin war Alessandro (1667/72—1749), Sohn des Genueser Malers Stefano Magnasco, in jungem Alter zu Filippo Abbiati in die Lehre geschickt worden. Er begann erfolgreich im Porträtfach, gab dies aber bald auf zugunsten der Darstellung von „piccole figure contenenti alcune graziose rappresentanze“ (C. G. Ratti, *Della Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti Genovesi*, Genua 1797, S. 157). Die Schulung unter Abbiati und der Einfluß der Lombarden Morazzone, Cerano und Daniele Crespi sind in Magnascos Porträts und religiösen Bildern ablesbar. Nach der bescheidenen Qualität der beiden in Guelfis Buch abgebildeten Porträts zu urteilen, ist es verständlich, daß Magnasco sich von diesen Fächern abwandte und von der neuen Mode, Landschaften mit kleinen Staffagefiguren zu malen, anstecken ließ. Zu den Künstlern, die diese Gattung in Mailand praktizierten, gehörte der Genuese G. A. Tavella, und Guelfi zeigt Magnascos frühe Zusammenarbeit mit Tavella in Mailand sowie mit dem Quadraturisten Clemente

Spera. Ein Bild mit von Figuren belebter Ruinenarchitektur, das Guelfi abbildet (Abb. 20), zeigt Magnascos Fähigkeit, sich der Zusammenarbeit anderer Maler zu bedienen, besonders eindrucksvoll.

Es sind nur wenige datierte Bilder aus der Frühzeit erhalten, doch führt ein Inventar von 1700 (Graf Giovanni Arese, Mailand) zahlreiche Bilder mit Pilgern, betenden Mönchen und Wäscherinnen auf, so daß man annehmen kann, daß sein Themenrepertoire damals bereits voll entwickelt war. Guelfi bildet zwei datierte Frühwerke (eine monogrammierte und 16.. datierte Landschaft in der Slg. Gallarati Scotti (Mailand: Abb. 17) und einen für 1695 dokumentierten Hexensabbath (Abb. 32)) ab, um die sie andere Bilder gruppiert. Diese Gruppierung bleibt jedoch weitgehend spekulativ, da Magnascos Figurenstil und Bildwelt meines Erachtens wenig variierten, nachdem er einmal diese Art von Bildern zu malen begonnen hatte. Dazu kommt die Schwierigkeit, Magnascos Werk von dem Sebastiano und Marco Riccis und Peruzzinis zu scheiden, die in Mailand Bilder der gleichen neuen Thematik malten. Angesichts der enormen Produktivität dieser Künstler, der vielfachen künstlerischen Verbindungen untereinander und in Anbetracht dessen, daß nur wenige ihrer Werke signiert und datiert sind, sind ihre individuellen Unterschiede schwer zu differenzieren. Hilfreich sind hier zweifellos die von Mina Gregori (Paragone 307 1965, p. 69—80) kürzlich publizierten Dokumente, in denen Bilder erwähnt werden, die Magnasco in Zusammenarbeit mit Peruzzini schuf (eine Landschaft mit Figuren, 1696 oder 1698 datiert; eine Kapuzinerprozession, 1699 datiert (Abb. 23)).

Guelfis Forschungen über die Wurzeln dieser neuen Ikonographie sind sehr erhellend. In ihrer Darstellung der Entwicklung und Ableitung von Magnascos Hexensabbath nennt sie (und bildet ab) ähnliche Szenen von Heemskerck (Abb. 33) und Jacob Gole (Abb. 34) und zitiert aus nordischen Quellen (z. B. *Histoire abrégée du Kuakerisme*, Köln 1694).

Das zweite Kapitel beschäftigt sich mit der ca. siebenjährigen Tätigkeit für den Gran Principe Ferdinando de' Medici in Florenz. Mit zahlreichen Abbildungen demonstriert Guelfi die Rückverbindungen Magnascos zu Stefano Della Bella, Jacques Callot und Salvator Rosa, die alle in Florenz tätig gewesen waren. Ihre bizarren Themen übten große Anziehungskraft auf Magnasco aus: zwei seiner Bilder sind unmittelbar von Stichen Callots abgeleitet (Abb. 78—81). Auch in Florenz setzte Magnasco seine Zusammenarbeit mit Peruzzini sowie mit Sebastiano und Marco Ricci fort, ohne daß eindeutige, völlige Klarheit über die Art und das Ausmaß der Zusammenarbeit bestünde. Guelfi versucht, die Anteile der einzelnen Künstler zu scheiden, und bildet dafür eine Reihe von Bildern von Marco und Sebastiano Ricci ab, darunter die „Landschaft mit Eremiten“ in Edinburgh, deren Autorschaft in der neueren Literatur zwischen Magnasco/Tavella/Peruzzini und Marco/Sebastiano Ricci hin- und herschwankte. Während Guelfi selbst das Bild 1970 noch als Werk Magnascos abbildete, hält sie es jetzt für ein

Werk von Marco und Sebastiano Ricci. Ähnliches gilt für die „Gelehrige Elster“ (Avignon, Museum Calvet). Guelfi ist in den Uffizien auf ein Bild gestoßen, das auf Zusammenarbeit mit noch einem anderen Künstler hindeutet, nämlich mit dem Landschaftsmaler Crescenzo Onofri (Abb. 63—4). Die damals, um 1700, häufige Zusammenarbeit verschiedener Maler — meist als Spezialisten — an einem und demselben Bild wird exemplarisch verdeutlicht an einer von Guelfi 1706—07 datierten Landschaft in Privatbesitz, für die laut Inschriften auf der Rückseite vier Künstler verantwortlich sind: „Bianchi di Livorno“ für die Landschaft, Magnasco für die Figuren, Nicolas van Houbraken für die „Erbe Salvatiche“, Marco Ricci für das Wasser und die Felsen (Abb. 65).

Die „Jagd“ in Hartford (Abb. 61—62) ist ein Schlüsselwerk. Als Genreszene gibt sie uns einen Einblick in das zeitgenössische höfische Leben. Ratti zufolge stellt sie eine Begebenheit dar, die sich bei einer Jagd des Herzogs Gian Gastone (dies ein Irrtum Rattis: offenbar gemeint ist der Gran Principe Ferdinando) zugetragen habe, an der Magnasco teilgenommen habe. Beim Verfolgen des Wildes sei man auf den Hofnarr gestoßen, der im Gebüsch sein Geschäft verrichtete, worauf man zum Schein auf ihn mit dem Gewehr angelegt habe, so daß der Arme vor Schrecken die Hosen fahren ließ. Magnasco sei dann beauftragt worden, die Begebenheit in einem Bild festzuhalten, in dem er realistische Porträtgenauigkeit (einschließlich der Gestalt Sebastiano Riccis als beleibten Jäger) und erzählerischen Fluß in pointierter Weise zu verbinden weiß. Ferdinando als Sammler förderte zweifellos Magnascos Neigungen zum Pittoresk-Anekdotischen, und in diesen Florentiner Jahren entwickelte Magnasco seine Vagabundenszenen. Guelfi weist in diesem Zusammenhang auf die Beliebtheit von Darstellungen der Bohème in der Literatur des 17. Jahrhunderts hin und bildet Werke von Cornelis de Wael, David Teniers, Pieter van Laer, Hans Ulrich Franck, Olivero und Jan Molenaer ab. Sie ist der Meinung, daß die in Florenz kursierende antikatholische Literatur Magnasco zur Darstellung des „Hexensabbath“ als Gegenstück zur „Synagoge“ (Uffizien, Abb. 58—59) angeregt habe.

Das dritte Kapitel behandelt das Verhältnis Magnascos zu seinen Mitarbeitern, die an seinen späten Landschaften in Mailand mitwirkten. Dies ist ein sehr komplexes Problem, das auch Sebastiano Ricci betrifft. Guelfi bespricht zwei Olskizzen (in Sarasota (Abb. 126—127)) mit Darstellungen von figurenbelebten Ruinen, die nach ihrer Meinung ganz von der Hand Magnascos sind. Sonst ist die Ruinenarchitektur immer von anderer Hand gemalt. Meist ist es der Mailänder Clemente Spera, den man für die spektakulären Ruinenarchitekturen in Anspruch nimmt, die die stark bewegten Figuren in ihrer Wirkung unterstützen. Ein Bilderpaar mit mythologischen Szenen in Moskau und Leningrad (Abb. 166—67) repräsentiert diese eindrucksvolle Gemeinschaftsleistung. Ihnen lassen sich zwei Bilder an-

schließen, die Guelfi noch unbekannt waren und kürzlich in London ausgestellt wurden (An Exhibition of Paintings by Fetti and Magnasco, Artemis, David Carritt Ltd., London 1977, no. 5—6) und anschließend vom Getty Museum in Malibu erworben wurden (Abb. 1 + 4).

Guelfi geht ferner darauf ein, daß Magnascos Beziehungen zu Genua besonders in der Zusammenarbeit mit dem Landschaftsmaler Tavella liegen. Dieses Zusammenarbeitsverhältnis läßt sich eindeutiger belegen als andere, da es mehrere Figurenzeichnungen Magnascos gibt, die auf Staffagefiguren in Tavellas Landschaften (Abb. 142—7) bezogen werden können. Bekannt ist Magnascos Affinität zu älteren Genueser Malern wie Assereto und Travi und Zeitgenossen wie Domenico und Paolo Gerolamo Piola. Und die Gegenüberstellung zweier Darstellungen des Kindermords von Magnasco und Valerio Castello (Abb. 156—9) zeigt die Ähnlichkeit ihres abkürzenden Figurenstils und der nervös flackernden Lichter.

Interessant ist Guelfis Hinweis auf Latuadas Beschreibung von Mailand (1737), die Bilder von Antonio Lucini (der in Magnascos Stil malte und vielleicht sein Schüler war) erwähnt, die auf Entwürfe von Magnasco zurückgingen. Guelfi glaubt, diese Entwürfe hätten wohl den Zeichnungen (wie der „Flucht nach Ägypten“ in Cleveland und anderen (Abb. 173—76)) geähnelt, die üblicherweise als Frühwerke angesehen wurden, von Guelfi aber entsprechend spät angesetzt werden. Diese Zeichnungen sind den Zeichnungen Sebastiano Riccis (Abb. 181—83) sehr ähnlich, die Guelfi in die frühen zwanziger Jahre datiert. Eine davon ist eine Kopie eines frühen Bildes von Magnasco, der „Ekstase des Franziskus“ (Genua, Palazzo Bianco).

Das vierte Kapitel erörtert das schwierige Problem des Verhältnisses der Thematik von Magnascos Bildern zur zeitgenössischen Literatur. Guelfi glaubt, daß die Stücke von C. M. Maggi, das neue moralische Bewußtsein und die antikatholische Strömung in Mailand sowie Werke von Muratori, die sich mit der Ignoranz des Klerus, dem Aberglauben der Gläubigen und mit Hexen und Halluzinationen befassen, möglicherweise Magnascos Thematik beeinflußt haben.

Auch nach seiner Rückkehr nach Genua um 1733 malte Magnasco weiter seine Landschaften mit figürlicher Staffage, die in der „Gartenszene in Albaro“ vor dem panoramaartigen Hintergrund der Hügellandschaft (Abb. 273) kulminierten (Genua, Palazzo Bianco). Dieses Bild wird eingehend im fünften Kapitel behandelt, das der Auswertung der Röntgenaufnahmen von vier Bildern im Palazzo Bianco gewidmet ist. Daß diese Röntgenaufnahmen nur geringfügige Pentimenti zutage förderten, erstaunt nicht. Ob es sich nun um Früh- oder Spätwerke handelt, Magnasco änderte wenig, wie dies seine spontane Handschrift, seine frische, schnelle Pinselführung ja auch impliziert.

Magnascos Œuvre ist riesig. Guelfi hat glücklicherweise eine Reihe der am relativ unbekanntesten Bilder abgebildet (diejenigen in Rußland und

so interessante Szenen wie die in Abb. 192 abgebildete „Küchenszene“ der Sammlung Lechi in Brescia) und wählte für den Umschlag symbolhaft ein Detail aus einem Bild in Bordeaux, den Leuchtturm des Genueser Hafens, eines der wenigen Beispiele für einen konkreten Bezug auf Genua in Magnascos Bildern. Die meisten Bilder sind in guten, überwiegend großformatigen Schwarzweißabbildungen mit zahlreichen Details publiziert, die Farbtafeln (in chronologischer Folge angeordnet) sind dagegen von unterschiedlicher Qualität. Bei der großen Zahl von Bildern, die als in Privatbesitz befindlich bezeichnet werden, regt sich der Zweifel, ob die Ortsangabe nicht in manchen Fällen präzisiert und korrigiert werden könnte, wie z. B. bei der „Darstellung im Tempel“ (Abb. 46), die sich seit 1937 im Widsworth Atheneum in Hartford/Conn. befindet.

Man hätte sich bei einem so reich ausgestatteten Buch gewünscht, wenigstens eines der Werke von Alessandros Vater Stefano Magnasco (c. 1635—1672/74) abgebildet zu sehen, über den nicht viel mehr bekannt ist, als daß er ein Schüler Valerio Castellors war und in Rom sowie vielleicht in Venedig arbeitete. Manzitti hat in seiner Monographie über Valerio Castello (1972) einige Bilder Stefanos abgebildet, die uns einen Eindruck geben von seiner Kompositionsweise und seinem Figurenstil mit starken Helldunkelkontrasten, scharfen Gewandfalten, stark plastischer Behandlung der muskulösen Figuren und sensibler Oberflächenbehandlung — Stilelementen, die zur Genueser Tradition gehören und für Alessandro wichtig waren. Der künstlerische Einfluß Stefano Magnascos auf seinen Sohn ist meist gering veranschlagt worden, da er starb, als sein Sohn erst sechs Jahre alt war. Aber Angelo Costa, der bekannte, kürzlich verstorbene Genueser Sammler, besaß zwei Bilder einer „Madonna mit Kind“ (in einem Falle mit Engeln, eine „Ruhe auf der Flucht“), Varianten der gleichen Komposition, von denen er die reichere, voll durchgeführte Komposition dem Vater und die skizzenhafte, verkürzte Fassung seinem Sohn versuchsweise zuschrieb, der hier seinen Vater kopiert hätte (Abb. 2 + 3). Meines Erachtens ist ferner die Kreidezeichnung einer „Heiligen Familie mit dem Johannesknaben“ (Abb. 45), die dem jungen Alessandro Magnasco zugeschrieben ist, stilistisch älter und könnte von Stefano Magnasco stammen.

Guelfis Erforschungen der ikonographischen Querverbindungen zwischen Magnasco und nordischen Künstlern sind eindrucksvoll, es ist nur bedauerlich, daß sie bei ihrem Eifer, diese Verbindungen aufzuzeigen, die lokale Genueser Szene zu sehr vernachlässigt hat, sieht man von der Erwähnung Domenico und Paolo Gerolamo Piolas und Tavellas ab. Sie sieht die Kompositionsweise der anderen Genueser Meister als den Idealen Magnascos ganz entgegengesetzt an — eine Ansicht, die sicher eine gewisse Berechtigung hat, die aber übersieht, daß es auch im Werk der Familie Piola erhebliche stilistische Unterschiede und Variationsbreiten und auch Beziehungen zu Magnasco gibt. Man hätte aber auch Vaymer, Domenico Parodi, Impe-

riali, Narice, Stefano Maria Legnani, Sebastiano Galeotti und Gaulli heranziehen können, denn bei ihnen gibt es stilistische oder thematische Parallelen und Verwandtschaften mit Zeichnungen und Gemälden Magnascos. Guelfi hätte vielleicht auch Magnascos Bilderwelt mit den Karikaturen von Angelo de' Rossi (vgl. Ann Harris, *Master Drawings*, 2/1975) vergleichen sollen, ferner hätte man die kleinen Leinwandbilder Gregorio de Ferraris heranziehen können, deren kleine Figuren flackernden, heftigen Helldunkelkontrasten ausgesetzt sind (vgl. M. Newcome, *Pantheon* 1979, Nr. 2) und eben die Familie Piola (vgl. M. Newcome, *Antologia di Belle Arti*, 1977, Nr. 1). Man braucht sich aber keineswegs nur auf Genua zu beschränken. Auch der Neapolitaner Gennaro Greco (1663—1714) machte es zu seiner Spezialität, diese Art heftig bewegter, kleiner Figuren in Gefängnisräumen darzustellen.

Wie Guelfi dargestellt hat, spiegelte Magnasco in seinen Werken seine Zeit wider und blieb doch ein Einzelfall, ein isoliertes Phänomen. Sie hat zahlreiche mögliche und wahrscheinliche Erklärungen und Ableitungen für Magnacos besondere Bilderwelt geliefert, und doch bleibt Magnasco, trotz der Entdeckungen und Einsichten Guelfis, Geigers und Morassis, immer noch einer der geheimnisvollsten italienischen Maler des 18. Jahrhunderts.

Mary Newcome

#### BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

Irmgard Hutter: *Oxford Bodleian Library II. Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften* 2. Denkmäler der Buchkunst 3. Stuttgart, Verlag Anton Hiersemann 1978. XVII, 310 S. mit 647 Abb. auf Taf., 1 Farbtaf. DM 460,— (Serienpreis DM 420,—).

Jens Christian Jensen: *Aquarelle und Zeichnungen der deutschen Romantik*. Köln, DuMont Buchverlag 1978. 190 S. mit 92 Abb. u. Farbtaf.

Alfons Kasper: *Kunstwanderungen im Herzen Oberschwabens, II: Bad Waldsee, Kloster Reute, Bad Wurzach, Rot an der Rot, Ochsenhausen, Heggbach, Gutenzell, Wolfegg, Kißlegg, Baintdt, Waldburg, Weingarten, Ravensburg, Weißenau*. Bad Schussenried, Verlag Dr. Alfons Kasper 1978. 186 S. mit Abb. DM 10,—.

Rüdiger Klessmann: *Herzog-Anton-Ulrich-Museum Braunschweig*. Mit Beiträgen von Hans Werner Grohn, Rolf Hagen, Bodo Hedergott, Sabine Jacob, Johanna Lessmann. München, F. Bruckmann Verlag 1978. 271 S. mit 96 Farbtaf., 47 Taf. Ln. DM 162,—.

Hiltrud Kier: *Die Kölner Neustadt. Planung, Entstehung, Nutzung*. Beiträge zu den Bau- und Kunstdenkmälern im Rheinland, 23. Düsseldorf, Pädago-



Abb. 1 Alessandro Magnasco und Clemente Spera: Triumph des Bacchus. Malibu (Calif.),  
J. P. Getty Museum



Abb. 2 Stefano Magnasco (?): Madonna und Kind. Ehem. Genua, Slg. Angelo Costa





Abb. 3 *Alessandro Magnasco* (?): *Madonna und Kind*. Ehem. Genua,  
Slg. Angelo Costa



Abb. 4 Alessandro Magri und Clemente Speranza: Triumph der Venus. Malibu (Calif.),  
J. P. Getty Museum