

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

37. Jahrgang

Juli 1984

Heft 7

Ausstellungen

MALEREI AUS ERSTER HAND. ÖLSKIZZEN VON TINTORETTO BIS GOYA

Ausstellung in Rotterdam (Museum Boymans-van Beuningen, 10. 12. 1983—29. 1. 1984) und Braunschweig (Herzog Anton Ulrich-Museum, 11. 2.—1. 4. 1984)

Die Organisation der Ausstellung und die wissenschaftliche Bearbeitung des 265 Seiten starken, reich bebilderten Katalogs lagen in Händen von Jeroen Giltay, Rotterdam. Vom 28. bis 30. März 1984 fand in Braunschweig ein „Symposium zur Entstehung und Funktion der Ölskizze des 16.—18. Jahrhunderts“ statt mit Teilnehmern aus Belgien, Holland, Österreich, Ungarn, Italien, USA und der Bundesrepublik Deutschland. Die dort gehaltenen Referate sollen in Kürze veröffentlicht werden.

Die Ausstellung war nicht die erste dieses Sujets, das seit der Nachkriegszeit das Interesse der Forschung wie auch der Sammler in steigendem Maße beansprucht. Erinnerung sei an die — freilich nur Teilgebiete umfassenden — Vorgänger in Darmstadt (1965), Florenz (1952), London (1961), Los Angeles (1968), Neapel (1947), New York (1967), Paris (1934), Recklinghausen (1964) oder Salzburg (1966). Als Richtschnur für die Auswahl aus dem unüberschaubar großen Bestand diente J. S. Helds Definition, nach der — im Falle Rubens — unter Ölskizzen „alle in Ölfarben gemalten Bilder“ zu verstehen sind, „die entweder nachweislich oder doch mit großer Wahrscheinlichkeit als Vorbereitung für andere Werkkategorien gemalt wurden, wobei das Endprodukt nicht notwendigerweise ein anderes Bild sein muß“. Eine weitere Einschränkung ergab sich in Rotterdam und Braunschweig durch den Verzicht (von Ausnahmen abgesehen) auf Ölskizzen auf Papier, auf Skizzen für Stiche und auf Studien einzelner Köpfe, Figuren oder Landschaften. „Was übrig blieb, sind Entwürfe für unterschiedliche Zwecke“ (Katalog S. 13).

Ausgewählt wurden 82 Ölskizzen, darunter allein 15 von Rubens und je eine von de Crayer, Jordaens, van Dyck und van Thulden. Die Holländer (Rembrandt, Lievens, Bol, Weenix, de Witt) waren mit 9 Werken vertreten, die Italiener (Tintoretto, Veronese, Strozzi, Borgognone, Gaulli, Pozzo, Giordano, del Po, Solimena, de Mura, Giaquinto, Bardellino, Diano, Ricci, Pellegrini, Piazzetta, Carlone, Pittoni, Tiepolo) mit 24, die Franzosen (Le Brun, Largillière, de Troy, Natoire, Boucher, Vanloo, Vien, Doyen, Deshayes, Fragonard) mit 12, die Österreicher und Deutschen (Rottmayr, Gran, Unterberger, Troger, Kremers Schmidt, Maulbertsch, Zimmermann, Bergmüller, Johann und Januarius Zick, Günther) mit 14 und Goya mit vier. Den Hauptanteil stellten die Skizzen für Wand- und Deckenfresken (24), Altarblätter (17) und Teppiche (14). 5 Skizzen waren für Deckengemälde auf Leinwand, 8 für mehr oder minder ortsfeste Wandgemälde bestimmt. Der Rest verteilte sich auf Skizzen für Staffeleibilder unterschiedlichen Themas, Stiche oder Goldschmiedearbeiten. Offen blieb die Frage nach der Bestimmung von Rembrandts „Allegorie auf die Eintracht des Landes“ (Kat. Nr. 23). Zeitlich entfallen 2 Skizzen auf die 1. Hälfte des 16., 21 auf die 1. Hälfte, 11 auf die 2. Hälfte des 17., 26 auf die 1. Hälfte und 22 auf die 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Diese Aufschlüsselung ist keine Beckmesserei, sondern erleichtert den Vergleich der getroffenen Auswahl mit dem überkommenen oder archivalisch tradierten Bestand. Dabei stellt sich, von der Funktion her gesehen, der Verzicht auf ganzfigurige Porträtskizzen als ebenso bedauerlich heraus wie die Abstinenz gegenüber farbigen Stichvorlagen auf Leinwand oder Holz, denn sie gehörten eindeutig zu den unter Helds Definition der Ölskizzen fallenden Werken. Hinsichtlich der Kunstlandschaften vermißte man u. a. England mit Thornhill oder Hogarth, Spanien mit Murillo, Böhmen mit Lischka oder Reiner, Schlesien mit Willmann, Berlin mit Wentzel oder den Mittelrhein mit Seekatz. Nachzutragen wäre, daß auch in Deutschland um 1580 durch Christoph Schwarz bereits von der Ölskizze auf Holz oder Leinwand Gebrauch gemacht wurde und daß Sandrart die Ölskizze in seiner „Teutschen Academie“ 1675 nachdrücklich empfahl (und selbst Ölskizzen angefertigt hat).

Wie schwierig es ist, selbst innerhalb der von Held definierten Grenzen zu einer präzisen Funktionsbestimmung oder gar zu einer verbindlichen Terminologie der Ölskizze zu kommen, hat die Ausstellung mit aller Deutlichkeit bewiesen. Es ist hier nicht der Ort, zu den überaus sorgfältigen und ausführlichen Kommentaren des Katalogs im einzelnen Stellung zu nehmen. Die beabsichtigte Publikation des Symposiums wird darüber mehr berichten. Aber grundsätzlich mag bedacht werden, daß die Anfertigung von Ölskizzen, vollends im großen Format und auf Holz oder Leinwand, ein allzu arbeitsintensiver Vorgang ist, als daß sie ohne triftigen Grund erfolgt wäre, solange auch eine einfache, rasche und billigere Zeichnung oder Ölskizze auf Papier denselben Effekt erzielen konnte. Im Falle Rubens bedeutet das, daß an solche Skizzen andere und gewiß „höhere“ Anforderungen gestellt wurden als an die Papierskizzen, sei es, daß sie den Strapazen eines häufigen Gebrauchs ausgesetzt waren, sei es, daß die Ausführung einen höheren Grad an Bildmäßigkeit

der Vorlage erforderte, als ihn die farbige Zeichnung bieten konnte, sei es, daß man — der Künstler oder der Auftraggeber — die Skizze nach Gebrauch aufbewahren wollte. Eine eindeutige Entscheidung von Fall zu Fall ist trotz gelegentlicher Nachrichten selten möglich. Die Annahme, Rubens habe die prachtvolle Allerheiligens-*skizze* (Kat. Nr. 4) zur Vorbereitung einer Stichvorzeichnung gemalt, um die Verteilung der — letztlich doch nicht verbindlichen — Helldunkelwerte (s. Dreifaltigkeitsgruppe!) festzulegen, leuchtet angesichts der großen Unterschiede zwischen Skizze und Stich nicht nur nicht ein, sondern würde im Hinblick auf das Endprodukt für Rubens' rationale Arbeitsweise ein allzu umständliches Verfahren bedeuten. Ähnliches gilt für Strozzi's „Entwurf für eine Silberschale“ (Kat. Nr. 31). Es ist schlecht vorstellbar, wie ein Goldschmied nach diesem 75 × 74 cm großen Gemälde sein Werk ausführen sollte, Zeichnungen hätten dafür bessere Dienste geleistet. Könnte Strozzi's Bild nicht die ausgeführte Schale darstellen und als gemaltes Inventar für die Kunstkammer des Besitzers oder zum Schmuck des Futterals bestimmt gewesen sein?

Überhaupt reicht die „Werkvorbereitung“ allein in den seltensten Fällen zur Erklärung für die Ölskizze aus, besonders dort nicht, wo mehrere identische oder fast identische Fassungen überliefert sind. Die Nachrichten sprechen eher dafür, daß sie entweder für Wettbewerbszwecke (Kat. Nr. 1, 2), zur Information der Auftraggeber (Kat. Nr. 37, 41, 42, 44, 68, 76, 77 usw.), als verbindliche Vorlage bei der Ausführung durch Mitarbeiter oder fremde Kräfte (Kat. Nr. 36, 74), als Bestandteil des Arbeitskontraktes oder als Muster für künftige Aufträge des Malers angefertigt wurden, sofern sie nicht mehrere dieser Funktionen in einem zu erfüllen hatten.

In der Nürnberger Neuausgabe der *Teutschen Academie* Sandrarts von 1773, Bd. VI, S. 24/25, heißt es denn auch in leichter, aber aufschlußreicher Abwandlung gegenüber dem Originaltext von 1675: *Sandrarts Manier, bey der er sich sehr gut befunden, war, erstlich ein paar Zeichnungen zu machen, alsdan eine Skizze auf Leinwand ein oder zwey Schuch hoch zu malen und darauf die ganze Anordnung, und das Kolorit anzugeben. Dieses Modell schickte er denen, die ihm das Bild zu malen aufgetragen, um ihre Meinung darüber zu hören, ehe er sich an die wirkliche Ausmalung des Bildes im Großen machte. Und dies Art rath er allen Malern bey Verfertigung großer und wichtiger Arbeiten an.*

Der neue Wert, den die Kunstliteratur wie auch die Sammlerpraxis der Ölskizze im 18. Jahrhundert zugesteht, ist darüber hinaus zugleich ein Anzeichen für die zunehmende Emanzipation des Künstlers aus den Bindungen an Auftrag und Auftraggeber, Ausweis der künstlerischen Fähigkeiten eines Freskantens oder Kupferstichtentwerfers, Antwort auf den zunehmenden Bedarf an erschwinglichen Bildern kleineren und mittleren Formats. Pittonis „Hl. Eustachius“ (Kat. Nr. 47), Tiepolos „Bankett der Kleopatra“ (Kat. Nr. 51), Fragonards „Spielzeugverkäuferin“ (Kat. Nr. 64), Maulbertschs „Krönung des hl. Stephanus“ (Kat. Nr. 71) oder Goyas „Verkündigung“ (Kat. Nr. 80) sind, so sehr sie sich nach Funktion und Skizzenhaftigkeit unterscheiden mögen, vor allem Höchstleistungen malerischer Kultiviertheit und künstlerischen Könnens. Das Faszinierende an ihnen ist weniger die „Malerei

aus erster Hand", wie denn überhaupt nur ein Teil der ausgestellten Werke unter dieses Motto fällt, als die Manifestation einer eminent fruchtbaren Schöpferkraft, für die sich dem Künstler jener Zeit die Ölskizze als das geeignetste Medium angeboten zu haben scheint und die auf das veränderte Selbstverständnis des Künstlers im 19. Jahrhundert vorausweist. Hand in Hand damit ging die Entstehung neuer Käuferschichten, der bürgerlichen oder geistlichen Sammler, der Reisenden und der Händler, mit ihrem steigenden Interesse an Ölskizzen anerkannter Künstler ihrer Zeit. In der Nürnberger Sandrartausgabe von 1773 heißt es dazu (Bd. VI, S. 10): *Weil dergleichen Skizze die ersten Gedanken sind, die der Meister in der Hitze der Einbildung entwirft, und auf die Leinwand bringt, so werden sie von Liebhabern, zumalen wenn sie von der Hand berühmter Künstler kommen, fast eben so begierig als die Gemälde selbst aufgesucht.* Von hier aus gesehen erhält die Ölskizze eine andere kunstgeschichtliche Dimension, so daß sich die Frage erhebt, ob ihre Geschichte und Aufgabe nicht doch unter mehr Gesichtspunkten zu untersuchen sei als den in der Ausstellung angesprochenen.

Aber auch die Begrenzung auf das erklärte Ziel, „die entwerfenden Künstler aufzufinden und damit eine bestimmte Kategorie von Bildern zu zeigen" (S. 31), befriedigt nicht. Wäre es dann nicht konsequenter gewesen, wenigstens an einigen gut dokumentierten Beispielen den gesamten Werkprozeß eines Bildes einschließlich der zugehörigen Zeichnungen und der Ausführung darzustellen? Jede Frage nach der Funktion der Ölskizze innerhalb der Werkvorbereitung — wenn man sich schon auf diese zweifellos wichtige Frage beschränkt — muß solange problematisch bleiben, als nicht das gesamte erhaltene Material ausgebreitet wird. Gerade das wechselnde Verhältnis der gezeichneten Modelle zu den gemalten zu veranschaulichen oder eines der seltenen dreidimensionalen Kuppelmodelle einschließlich der Zeichnungen heranzuziehen, hätte der manchmal unfruchtbaren Debatte über die Funktion der Ölskizze eine breitere Basis zu sichern vermocht.

Dennoch gebührt den Veranstaltern der Ausstellung große Anerkennung, nicht nur wegen des weitgespannten Rahmens der Auswahl und der vorzüglichen, gründlichen Katalogarbeit, sondern auch wegen der Qualität der ausgestellten Stücke. Die lebhaften Diskussionen während des Symposiums zeugen für die Wichtigkeit und Richtigkeit der Ausstellung, deren bleibendes Verdienst die Anstöße sein werden, die die Forschung dadurch erhält. Der Aufbau — ich habe nur die Ausstellung in Braunschweig gesehen — war übersichtlich und sinnfällig, die Skizzen nahmen sich ihr Recht, als vollgültige Galeriebilder zu wirken. Zusätzlich zum Katalog half eine Tonbildschau in separatem Raum, den Besucher mit der verständlicher Weise zunächst wenig publikumsattraktiven Materie vertraut zu machen. Trotzdem sei der Wunsch angeschlossen, die Veranstalter kommender Skizzenausstellungen möchten dem Besucher, ob Dilettant oder Fachmann, dadurch entgegenkommen, daß sie ihr Informationsangebot im Ausstellungsraum selbst erweitern, z. B. durch Fotos der nachfolgenden Ausführung, der zugehörigen Zeichnungen oder Ölskizzen oder der wichtigsten Vorbilder und Vorlagen samt erläuterndem Text. Das

braucht keine Störung der Besucher oder der Originale zur Folge zu haben, ein schmaler Holzschragen unterhalb der Bilder vor den Hängewänden, mit Glasplatten über den Vergleichsfotos abgedeckt, genügt. Die Kritik wird es nicht weniger danken als die Besucher.

Bruno Bushart

VENEZIA NELL'OTTOCENTO. IMMAGINI E MITO.

Ausstellung im Museo Correr, Venedig, Dezember 1983—März 1984

Schon im 18. Jahrhundert war Venedig politisch bedeutungslos geworden, übte aber dank seiner kultivierten Gesellschaft und seinem Karneval noch immer eine starke Anziehungskraft auf die Angehörigen höherer Stände aus, die in Scharen aus ganz Europa anreisten, um sich hier zu bilden und zu amüsieren. Seit dem Sturz der Republik 1797 und dem darauf folgenden katastrophalen wirtschaftlichen und sozialen Niedergang, dem die österreichische Besatzungsmacht vergeblich zu begegnen suchte, kamen statt dessen Künstler und Literaten, die für den besonderen Reiz von Verfall und Untergang ein Organ hatten. Lord Byron, der sich 1816—19 hier aufhielt, hatte den Vorsatz, „to meditate amongst decay“. Mit seinen blutrünstigen Geschichtsdramen „Marino Falier“ und „The two Foscari“, beide 1821, gab er der romantischen Dichtung, Musik und Malerei starke Impulse. So wurde Venedig in den Augen der europäischen Gebildeten allmählich zum einzigartigen Geschichts- und Kulturdenkmal, zum Mythos seiner selbst, und schließlich zu dem von Touristen wimmelnden Freilichtmuseum, das es heute noch ist. Von alledem wollte die Ausstellung mit dem Untertitel „immagini e mito“ etwas vermitteln. Sie sollte vor allem zeigen, wie italienische und fremde Künstler im 19. Jahrhundert Venedig gesehen und wie sie mit der großen künstlerischen Vergangenheit Venedigs, dem „Genius of Venice“, um einen anderen aktuellen Ausstellungstitel zu zitieren, fertig geworden sind. Daß die Malerei dabei den breitesten Raum einnehmen, daß die Skulptur fehlen würde, war vorauszusehen. Die Architektur kam am Rande vor: Wirklich originell war nur das Projekt von Ludovico Cadorin von 1853 für ein riesiges Hotel-, Kur- und Unterhaltungsetablisement, welches an der Riva degli Schiavoni entstehen sollte (Kat.-Nr. 337). Große aquarellierte Ansichten zeigten, wie dieser historistisch garnierte Kurhaus-Komplex den benachbarten Dogenpalast zu einem minderen Annex degradiert hätte. Obwohl der Tourismus bereits zu einer Existenzfrage geworden war, konnte sich die verarmte Stadt einen solchen Kraftakt aber nicht leisten, und der Koloß blieb der Nachwelt erspart.

Trotz ihrer 400 Katalognummern war die Ausstellung nicht groß, präsentierte aber viele qualitätvolle und selten gezeigte Objekte in ansprechender Weise. Die Einteilung in Sektionen, dem Katalog folgend, überzeugte nur zum Teil. Natürliche Gruppen bildeten die Veduten italienischer und fremder Maler, die Historienmalerei mit venezianischen Themen oder die Genremalerei mit Szenen aus dem ärmlichen venezianischen Alltag. Andere Sektionen wie „Gondola“ oder „notturmo ve-