

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-

neziano" waren schwerer abzugrenzen und trugen eigentlich nur dazu bei, Werke voneinander zu trennen, die besser zusammengeblieben wären. Die schönen Veduten von Ippolito Caffi (1809—1860), die den Canal Grande in wintriger Atmosphäre mit schneebedeckten Dächern oder die vom Feuerwerk angestrahlte nächtliche Piazza zeigten, hätten nebeneinander hängend noch deutlicher machen können, um was es dem Künstler eigentlich ging: Venedig im Winter, im Nebel und bei Nacht war tatsächlich ein neuer Zugriff, mit dem sich die zählebige Canaletto-Tradition romantisieren und erneuern ließ.

Die Gelegenheit zu einer kunsthistorischen Problematisierung des Ausstellungsthemas hätte die Sektion „I geni della pittura veneziana" geboten. Leider wurde sie aber vorwiegend historistisch aufgefaßt, als eine gemalte Biographie der venezianischen Maler: Man sah Tizian als Knaben, Tizian mit seinen Töchtern in der Gondel, Tizian, der den jungen Veronese unterrichtet, und gleich zweimal Tizians Begräbnis in großen Historienbildern, sowie Cogniets bekanntes Bild „Tintoretto, der seine tote Tochter porträtiert" (Kat.-Nr. 174), eine Huldigung an den vermeintlichen Realismus des Venezianers. Nur in zwei Bildern von William Etty kam in dieser Sektion zum Ausdruck, was die venezianische Kunst des Cinquecento für die Maler des 19. Jahrhunderts nicht nur als Geschichts-, sondern auch als Bild- und Inspirationsquelle bedeutet hat. Ettys Kopie des Fahnenträgers aus der Pesaro-Madonna (Kat.-Nr. 165) ist eine eindringliche Erkundung von Tizians Farbgebung und Pinselführung und zugleich eine romantische Variation über ein tizianisches Thema, in seinem melancholischen Ausdruck mit den einsamen Rittern des 19. Jahrhunderts bis zu Böcklin hin vergleichbar. In seinem Historienbild „Samson und Delila" (Kat.-Nr. 166) machte sich Etty auch die Lehren zunutze, die er aus Veroneses Kompositionen zu ziehen wußte. Veronese, besonders seine „Hochzeit zu Kana" im Louvre, war geradezu eine Schule der Figurenmalerei in der Mitte des Jahrhunderts und darüber hinaus. Auch die befreiende Wirkung, die der venezianische *colorismo* auf die europäische Malerei ausgeübt hat, z. B. auf Delacroix, wäre ein Thema gewesen, das eine ausführlichere Dokumentation verdient hätte. Dann wäre vielleicht anschaulicher geworden, daß es im 19. Jahrhundert eine Rezeptionsgeschichte der venezianischen Kunst gegeben hat, die mit Tizian und Veronese begann, erst allmählich Tintoretto akzeptierte und schließlich in den achtziger Jahren, dank der Seherfahrungen des Impressionismus, zur allgemeinen Wertschätzung von Tiepolo und dem venezianischen Rokoko vordrang, was alles für die zeitgenössische Malerei von Bedeutung war. In diesem Zusammenhang wäre eine Auswahl von Kopien nach venezianischen Klassikern sicher erhellend gewesen, etwa von Feuerbach, Lenbach, Degas, Manet, um nur einige bekannte „Kopisten" zu nennen.

Der Beitrag der verschiedenen Nationen zur Rezeption Venedigs war recht unterschiedlich, was auch in der Ausstellung zum Vorschein kam. Auffällig zurückhaltend waren die Italiener selber. Der fortschrittliche Guglielmo Ciardi (1842—1917) überwand die einheimische Vedutentradition, indem er den Sehenswürdigkeiten den Rücken kehrte, seine Motive am Canale della Giudecca und in der Lagune suchte und die typische venezianische Hellfarbigkeit noch steigerte. Eine der größ-

ten Begabungen der italienischen Malerei jener Zeit überhaupt war sein Freund Giacomo Favretto (1849—1889), dessen Bilder man in verschiedenen Sektionen suchen mußte, weshalb sie nicht so recht zur Geltung kamen. Seine „Passeggiata in Piazzetta“ von 1884 (Kat.-Nr. 258, dort seitenverkehrt abgebildet) figurierte in der Sektion „Il tempo felice“. Damit sollte das nostalgische Verhältnis bezeichnet werden, das die Gesellschaft und die Kunst des späten 19. Jahrhunderts zum ancien régime, zum Zeitalter Tiepolos und Pietro Longhis hatte. Favretto bevölkerte immer wieder venezianische Schauplätze mit Figuren aus dem Settecento, und das Zusammentreffen seiner modernen, in etwa impressionistischen Malweise mit dem historischen Kostüm ergab einen beinahe surrealistischen Effekt. Man wurde an die Faszination erinnert, die das Zeitalter Friedrichs d. Gr. auf den Realisten Menzel ausgeübt hat.

Quantitativ und qualitativ dominierten die Engländer, die ja auch Venedig zuerst wiederentdeckt und dann am fleißigsten besucht haben. Mit dankenswerter Generosität hatten englische öffentliche und private Sammlungen zu einer adäquaten Selbstdarstellung beigesteuert. Den stärksten Eindruck machten die fünf Arbeiten von Bonington (Kat.-Nr. 15—19), die der Fünfundzwanzigjährige 1826 wohl überwiegend am Orte gemalt hat. Obwohl vier davon eigentlich Veduten sind, zeigen sie doch unverwechselbar romantische Handschrift und bleiben in Kolorit und Atmosphäre der Canaletto-Tradition kaum noch etwas schuldig. Die fünfte kleine Ölstudie mit einem regnerischen Himmel über der farbig erloschenen Lagune ist den etwa gleichzeitigen italienischen Landschaften Corots ebenbürtig. Der erste ausländische Künstler, der sich nach dem Zwischenspiel des Klassizismus Venedig 1819 wieder zum Motiv erwählte, war Turner. Auf der Ausstellung waren allerdings nur seine bekannten späteren Venedigbilder vertreten, darunter „Sol de Venezia“ von 1843, in denen sich die Lokalität bereits vollkommen in Lichtvisionen aufgelöst hat. Eine reich bespickte Sektion für sich bildeten Zeichnungen und Aquarelle von John Ruskin, zum großen Teil Studien für die Illustrationen zu seinen *Stones of Venice* 1851—53. Ruskin war von Venedig geradezu besessen, es war die einzige Kunstlandschaft, in der er sich wirklich auskannte und die er auf seine bizarre Weise dem europäischen Publikum anempfahl. Ruskin machte eine künstlerische Entwicklung durch, die von einer nicht glücklichen Turner-Nachahmung über einen gekonnten topographischen Naturalismus zum nervösen Zeichenstil seiner späten, geistig gefährdeten Jahre führte. Robert Hewison hat in der chronologisch geordneten Sektion diese Entwicklung deutlich werden lassen. Ergänzt wurde das Gesamtbild durch eine Auswahl der Daguerrotypen, die Ruskin seit 1845 auf seinen Reisen machen ließ und als Hilfsmittel für seine Illustrationen in den „Stones“ benutzte (Kat.-Nr. 120—125). Gut repräsentiert war auch der aus Amerika stammende Whistler, der 1879/80 die venezianische Szene in zwei Serien von Radierungen festhielt, die ihr ganz neue und raffinierte Wirkungen abgewannen. Das „Nocturno“ bezeichnete Blatt (Kat.-Nr. 42) zeigt exemplarisch, wie es Whistler verstand, mit minimalen Sachangaben den Einfall des Mondlichts in die Häuserschluchten und seine Spiegelung in dem stehenden Gewässer zu suggerieren. Mit seinen Radie-

rungen beschwor er den Geist der Lagunenstadt ganz ohne die Stütze irgendeiner venezianischen Tradition, was nur wenigen Künstlern gelungen ist. Die Aussteller hätten ein Übriges tun und noch einige von Whistlers venezianischen Pastellen zeigen können, die zum besten gehören, was in dieser Gattung im 19. Jahrhundert hervorgebracht worden ist. Um die Jahrhundertwende war auch Whistlers Schüler Walter Richard Sickert mehrmals in Venedig, von dessen farbig kompakten, die Lagunenstadt eigentlich verfremdenden Bildern einige Beispiele zu sehen waren, von anderen Engländern ganz zu schweigen.

Die Franzosen haben viel von der venezianischen Malerei gelernt, aber sich weniger vom Mythos Venedig beeinflussen lassen. Corots Ölstudien, zwei Jahre nach Boningtons in Venedig entstanden, unterscheiden sich in der Farbigkeit kaum von seinen frühen römischen Bildern. Mit der Vedute haben sich nur einzelne französische Maler auseinandergesetzt, von denen der substanzlose Felix Ziem und der Seemaler Boudin mit je einem nicht sehr guten Bild vertreten waren. Von den Impressionisten hat sich v. a. Monet intensiv mit Venedig beschäftigt, allerdings erst sehr spät. Als er sich im Herbst 1908 zwei Monate dort aufhielt, war er bereits achtundsechzig. Begeistert von dem „lumière unique“, begann er mehrere Bilder am Orte, vollendete und komplettierte sie aber erst in Paris, um dann 1912 nicht weniger als 29 Venedig-Gemälde bei Bernheim-Jeune auszustellen. Sie waren also über mehrere Jahre hinweg aus der Erinnerung gemalt und zu einem Zeitpunkt, als sich der Impressionismus schon längst zur Manier verfestigt hatte. Das sah man den beiden ausgestellten Monets auch an, und dennoch war die Hand des großen Malers in jedem Pinselstrich spürbar: Man ließ sich bei ihrem Anblick davon überzeugen, daß Farbe, Licht und Atmosphäre Venedigs eigentlich nur von impressionistischen Augen richtig gesehen werden können, ein momentaner Eindruck, den freilich die Ausstellung gerade widerlegte. Was der französischen Präsenz in der Ausstellung fehlte, waren natürlich die beiden Delacroix-Historienbilder, der „Marino Falier“ in der Wallace Collection und „Die beiden Foscari“ in Chantilly, ebenso gewichtig als Dokumente zum Thema wie als Kunstwerke an und für sich.

Deutsche, Österreicher und Skandinavier waren auf der Ausstellung schwächer vertreten, als es den historischen Verhältnissen entspricht. Die insgesamt drei Bilder von Eduard Gerlach, Schleich d. Ä. und Bernhard Stange (zwei davon Mondscheinbilder!) hinterließen den Eindruck, daß die Deutschen mit Venedig überhaupt nichts anfangen können. Unter den „visioni e vedute“ hätten z. B. die altmeisterlichen Aquarelle von Rudolf von Alt einen Platz gehabt, die „vita contemporanea“ hat Friedrich Nerly, der seit 1837 dauernd in Venedig ansässig war, in seinen vielen Zeichnungen sehr anschaulich festgehalten, und unter den theatralischen Historienbildern hätte Feuerbachs „Tod des Pietro Aretino“ (Basel), frei nach Veronese, eine Spitzenposition behauptet. Mit ebenfalls nur drei Bildern waren die Dänen vertreten, die in Venedig tätig gewesen Schweden und Norweger fehlten ganz. Indessen kam es den Ausstellern nicht auf internationale Ausgewogenheit an, sondern auf die exemplarische Aussage der individuellen Werke und das ästhetische Niveau der Ausstellung im ganzen.

Der Katalog ist nach italienischer Sitte gut und vollständig bebildert und vermittelt den wissenschaftlichen Ertrag in den Texten zu den einzelnen Werken, welche hauptsächlich von den Organisatoren, Giuseppe Pavanello und Giandomenico Romanelli, verfaßt wurden. Einige Essays umkreisen besondere Aspekte des Themas, darunter einer mit dem Titel „Il fascino di Venezia“. Er stammt von Denys Sutton, befaßt sich nur mit dem englischen Material und den französischen Impressionisten und erweist sich als eine verkürzte Übersetzung der Einleitung zu dem Ausstellungskatalog *Venice Rediscovered*, London 1972, was allerdings nicht erwähnt ist. Ein Register fehlt und wäre bei der Vielfalt der teilweise wenig bekannten Namen besonders wünschenswert gewesen. In der Bibliographie sind nach italienischem Brauch Hunderte von Büchern und Aufsätzen chronologisch aufgeführt, aber keinerlei Akzente gesetzt. Die nicht zahlreichen Veröffentlichungen, auf welche sich die Veranstalter haben stützen müssen, gehen deshalb unbemerkt in der Masse des Gedruckten unter. Nur aus den bibliographischen Notizen zu den einzelnen Werken kann man sich ein Mosaik der wichtigsten Literatur zusammensetzen. Im Hinblick auf die Fülle an Informationen und Daten ist der Katalog ein bleibender Beitrag zur Geschichte der Rezeption Venedigs und der venezianischen Kunst im 19. Jahrhundert.

Erik Forssman

A NEW WORLD: MASTERPIECES OF AMERICAN PAINTING 1760—1910
Boston, Museum of Fine Arts, 7. 9.—13. 11. 1983; Washington, D. C., The Corcoran Gallery of Art, 7. 12. 83—20. 2. 84; Paris, Grand-Palais, 15. 3.—11. 6. 84

Die künstlerische „Unabhängigkeitserklärung“ der Vereinigten Staaten wird im allgemeinen etwa 170 Jahre nach der politischen datiert: um 1947/48 hatten Künstler in New York (darunter mehrere Einwanderer der ersten Generation) ihre europäischen Vorbilder, wie Picasso, Matisse, Mondrian, Kandinsky, Klee oder Miró, so weit adaptiert und verarbeitet, daß sie einen eigenständigen amerikanischen Stil entwickelten. Die abstrakten Expressionisten Pollock, de Kooning, Newman und Rothko (um nur einige zu nennen) kehrten die herkömmlichen Einflußrichtungen um. Von nun an setzten die Vereinigten Staaten — parallel zu ihrer weltweiten politischen Einflußnahme — die Maßstäbe auch der künstlerischen Entwicklung. Drei Jahrzehnte später hat sich die Situation erneut gewandelt; seit dem Ende der siebziger Jahre bestimmen nicht mehr die Vereinigten Staaten das künstlerische Klima, sondern eher am Rande der jüngeren Kunstentwicklung gelegene Provinzen wie Italien, die Bundesrepublik, Berlin. In dieser Situation zeigt nun eine Ausstellung die amerikanische Kunst aus jener Zeit, in der Nordamerika noch eine von Europa kaum wahrgenommene und auch von den Amerikanern eher zurückhaltend bewertete künstlerische Größe war. „Meisterwerke amerikanischer Malerei, 1760 bis 1910“ heißt im Untertitel die vom Louvre angeregte und gemeinsam mit dem Bostoner Museum of Fine Arts organisierte, von Boston nach Washington gewanderte