

die noch nicht abgeschlossene Restaurierung wird noch genauer nachgewiesen werden müssen, ob Riemenschneider hier wirklich abgelagertes Holz benutzt hat, dessen Schwundrisse er nachträglich ausgespänt und dessen Schadstellen (Astlöcher) er durch Andübeln ausgebessert hat.

Ganz in den Anfängen stehen noch die restauratorischen Untersuchungen der Steinskulpturen Riemenschneiders, wie Artur Kratz selbst betonte. Hier müßten erst noch die Methoden gefunden werden, um die beobachteten Meißelspuren deuten zu können. Es erhebt sich dabei überdies die Frage, ob der Restaurator, dessen Sorge primär der Steinkonservierung und -fassung gilt, das notwendige Rüstzeug besitzt, um an der Meißelführung Eigenhändigkeit, spätere Überarbeitungen, auch die künstlerische Schultradition kritisch beurteilen zu können; hierzu wäre eine bildhauerische Ausbildung gewiß förderlich.

Das Kolloquium zeigte die Berliner Projektgruppe noch mitten in ihrer Arbeit. Am überzeugendsten waren m. E. die restauratorischen Befunde und Entdeckungen bei der Restaurierung, notwendige Voraussetzungen für die dann erst einsetzende kunsthistorische Erforschung des Riemenschneider-Frühwerks. Vorbildlich erscheint mir, daß durch die Einbeziehung möglichst vieler Werke, die durch an Museen verschickte Fragebögen erfaßt werden, hier eine zentrale Kartei mit den notwendigen Daten entsteht, die auf die Dauer eine wichtige Grundlage für eine neue Riemenschneider-Monographie bietet. Die Berliner Projektgruppe plant, ihre Ergebnisse zunächst in einem „Handbuch“ vorzulegen. Das Kolloquium bot einen Einblick in ihre Arbeitsweise; das Frühwerk Riemenschneiders ist jedoch noch lange nicht erforscht.

Heribert Meurer

DAS JAHRHUNDERT TIEPOLOS
ITALIENISCHE GEMALDE DES 18. JAHRHUNDERTS AUS DEM
BESITZ DER STAATSGALERIE STUTTGART
Ausstellung vom 23. 10. 1977 bis 18. 6. 1978

(Mit 4 Abbildungen)

Etwas irreführend sind die Plakate und Ankündigungen schon. Man hätte den Untertitel voranstellen oder auf die „headline“ ganz verzichten sollen. „Das Jahrhundert Tiepolos“, als Lockruf für das breitere Publikum gedacht, klingt im Anschluß an „Die Zeit der Stauer“ doch zu anspruchsvoll für eine Ausstellung von rd. sechzig Bildern, zu fast zwei Dritteln Neuerwerbungen der Staatsgalerie aus den letzten anderthalb Jahrzehnten, das übrige Altbestand mit einzelnen Leihgaben. Wer sich an den Untertitel hält und mit entsprechend bescheideneren Erwartungen nach Stuttgart kommt, ist dann allerdings überrascht und begeistert ob des hohen Quali-

tätsniveaus dieser neuen Galerie italienischer Settecentomalerei, einer Sammlung, die vor zehn Jahren noch vornehmlich aus Lücken bestand, die aber heute nördlich der Alpen wenig Vergleichbares hat. Nur Wien ist da überlegen, vor allem wenn man zu den Beständen des Kunstmuseums die neapolitanischen Spitzenwerke der Gräfllich Harrach'schen Gemäldegalerie hinzurechnet — und natürlich Budapest dank der 1871 für das Museum der bildenden Künste erworbenen Wiener Sammlung des Fürsten Nikolaus Esterházy. Die Stuttgarter haben offenbar angesichts ihrer Etatmittel aus der Not eine Tugend gemacht; sie sammelten geduldig und unbeirrbar, mit viel Glück und mit Hilfe guter persönlicher Kontakte und nutzten dabei jene Chancen, die sich im Kunsthandel heutzutage Galerien ihrer Größenordnung bieten, nachdem die Ankaufspolitik der Weltrangmuseen sich immer mehr auf die berühmten Namen konzentriert.

In seinem Bericht über die Erwerbungen der Staatsgalerie in den ersten acht Nachkriegsjahren hat Erwin Petermann 1964 (im ersten Band des Jahrbuches der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, S. 72 f.) die den begrenzten Möglichkeiten angepaßten Zielsetzungen für den Ausbau der Sammlungen umschrieben. Nicht ohne einen Anflug von Bitternis spricht er dabei von den ungünstigen historischen Voraussetzungen und manchen verpaßten Gelegenheiten, die es mit sich brachten, daß das 1843 gegründete Museum nicht ein Haus von größerem Range wurde. „Es gab verschiedene Gründe dazu: der amusische Provinzialismus im Fürstenhaus des Landes, dem Persönlichkeiten mit echter Kunstintention wie in den Nachbarländern fehlten; eine geisteswissenschaftliche Tradition, die von Humanismus und Pietismus bestimmt war, und eine gewisse Verstocktheit, auch Selbstzufriedenheit ...“ Eines der Hauptziele für die Staatsgalerie ist seit Kriegsende der Aufbau der Sammlung der Kunst des 20. Jahrhunderts. „Die Vernichtung der modernen Kunst durch den Nationalsozialismus brachte es mit sich“, so schreibt Petermann im gleichen Zusammenhang, „daß eine Generation von Zwanzig- bis Dreißigjährigen noch kein modernes Bild gesehen hatte oder höchstens aus der Sicht Kalibans.“ So liegt in den letzten drei Jahrzehnten der Schwerpunkt der Sammeltätigkeit bei der „Moderne“, und hier konnten auch schon in den 50er Jahren mit dem Ankauf des doppelseitigen Artistenbildes Picassos und von großen Teilen der Sammlung des Osloer Reeders Moltzau aufsehenerregende Erfolge erzielt werden.

In Stuttgart wie an anderen Orten, wo ein sehr kleiner Mitarbeiterstab die Geschicke des Museums lenkt, sind die Ankaufsaktivitäten naturgemäß durch die persönlichen Ambitionen und Interessenrichtungen des Verantwortlichen geprägt. Dies gilt insbesondere natürlich für den Bereich der Alten Kunst. Unter Musper konnte die ohnehin schon bedeutende Abteilung altdeutscher Malerei durch Werke vom Meister der Darmstädter Passion, vom Meister des Ulmer Hochaltars, von Ratgeb, Cranach, Strigel und Holbein d. J. bereichert werden. Das Interesse Muspers galt aber vor

allem auch den Niederländern. Hier versuchte er nicht nur Lücken zu schließen, sondern durch Weltrangstücke den Altbestand aufzuwerten. Bilder von Jan van Goyen, Lastman, Terbrugghen und Van Dyck wurden erworben und dazu die beiden Frans Hals-Porträts und das vieldiskutierte Porträt Rembrandts. Die kontinuierlichen Ankäufe an italienischer Malerei setzten bezeichnenderweise erst um die Mitte der 60er Jahre ein, nachdem unter Erwin Petermann nun Gerhard Ewald die Betreuung der italienischen Bilder und der deutschen Barockmalerei anvertraut worden war. Unter seinen ersten Erwerbungen für die Galerie waren die prachtvoll pathetische „Befreiung Petri“ des Bolognesen Gaetano Gandolfi (Kat. Nr. 24) und die kleine querformatige „bacchische Szene“ Carlonis (Kat. Nr. 15) — ein Bild von der farblichen Delikatesse und Feinheit eines Stillebens, ohne die oft so zerfahrene Bewegungsrhythmik und die karikierende Typisierung seiner Bozzetti. 1966 gelang auch der Ankauf von Batonis großfiguriger Komposition „Die drei Marien am Grabe“ (Kat. Nr. 3; Abb. 2). Aus der römischen Barocktradition überkommene Dramatisierungseffekte in Bewegungsmotiven und Gliederverkürzungen gewinnen hier eine neue Ausdrucksintensität gerade durch ihre Einbettung in eine verhaltene, weihevoll Grundstimmung, die einer neuen Verinnerlichung des Themas zu entspringen scheint. In einem solchen religiösen Bild Batonis spürt man sehr viel deutlicher die allmähliche Auflösung und Aufzehrung des Barock im Übergang zum Klassizismus als in den traditionsgebundeneren Arrangements seiner Herrscherporträts. Das von Batoni 1754 in Rom gemalte ganzfigurige Jugendbildnis des Herzogs Carl Eugen von Württemberg hing (als Leihgabe der Württembergischen Landesbibliothek) am Treppenaufgang zur Ausstellung.

Seine besonderen Intentionen für den Ausbau der italienischen Abteilung erläutert Ewald im Katalogvorwort (S. 9): „Angesichts der Aufgabe, den überkommenen Bestand italienischer Gemälde sinnvoll und erfolgreich zu erweitern, bot sich das achtzehnte Jahrhundert hierfür wie von selbst an, da Meisterwerke von der Hand seines größten Malers eine ermutigende Ausgangsbasis bilden konnten. Der naheliegende Wunsch, den Gemälden Tiepolos venezianische Werke verwandten Ranges, etwa von Canaletto oder Guardi, zur Seite zu stellen, konnte aus finanziellen Gründen nicht verwirklicht werden. Es galt daher, unbeeinflusst von dem weitverbreiteten Vorurteil, nur venezianische Werke seien schätzenswert, anderweitig Chancen zu suchen, bei Meistern, die bedeutend und eigenständig genug waren, um auch außerhalb Italiens mit Erfolg zu Worte zu kommen. So kamen Gemälde der bolognesischen und römischen Schulen nach Stuttgart und Werke der hochbegabten späten Neapolitaner, die erst allmählich, vor allem durch die Forschungen Nicola Spinosas, wieder greifbar werden.“

Wie man gerade auch im Ausstellungskatalog an den oft kargen bibliographischen Angaben zu den Neuerwerbungen ersehen kann, begibt sich

Ewald bei seinen Recherchen und Ankaufsbemühungen immer wieder in wissenschaftlich noch kaum erschlossene Bereiche der Settecentomalerei. Das bringt naturgemäß höheres Risiko mit sich und auch Mehraufwand an Nachforschungen; andererseits sind nun einmal Werke von Künstlern, von denen weder eine Monographie noch überhaupt eine vorläufige Œuvreübersicht vorliegen, auf dem Kunstmarkt sehr viel eher erschwänglich als selbst ein schwächeres Bild aus dem Guardi-Atelier oder ein irgendwann unter Piazzettas Namen veröffentlichtes Schülerwerk.

Die Idee, als eine Art Rechenschaftsbericht über Ziele und Erfolge der Erwerbungsaktivitäten die Neuzugänge im Bereich des italienischen 18. Jahrhunderts mit zugehörigen Bildern des Altbestandes zu einer Ausstellung zu vereinen, nahm wohl festere Formen an, als 1975 gleich vier neue Werke, die beiden Pittoni-Pendants (Kat. Nr. 47 u. 48), Rotaris „Mädchen mit dem Perlohrgehänge“ (Kat. Nr. 51) und — besonders willkommen als Beispiel aus der sonst kaum vertretenen Stilleben- und Genremalerei — Bosellis „Taubenschlag“ (Kat. Nr. 9) erworben werden konnten. Noch erfolgreicher war das nächste Jahr, in dem die beiden großen Magnascobilder (Kat. Nr. 36 u. 37) angekauft wurden und außerdem mit Giaquintos „Ruhe auf der Flucht“ (Kat. Nr. 28), einem Gewölbemalerei-Bozzetto des gleichen Künstlers (Kat. Nr. 29) und dem als Trouvaille in vielerlei Hinsicht bemerkenswerten, ziemlich großen Altarbildentwurf von Jacopo Cestaro (Kat. Nr. 18; *Abb. 3*) bedeutende Werke der neapolitanischen Malerei hinzukamen. Von der Kunst Cestaros, der sich gerade durch das Stuttgarter Bild als der wohl beste in Neapel tätige Maler in der Nachfolge von Solimena und De Mura erweist, hat man überhaupt erst seit einigen Jahren aufgrund der Forschungen und Veröffentlichungen von Nicola Spinosa eine ungefähre Vorstellung. 1977 gelang es dann schließlich, bei Colnaghi eines der späten Hauptwerke von Giuseppe Maria Crespi zu erwerben: die vielfigurige Szene des von Nymphen umsorgten Jupiterknaben (Kat. Nr. 20), die der Künstler, wie im Katalog zu lesen, als „Auffindung des Mosesknaben“, also als Darstellung religiösen Inhalts deklarierte, weil dies steuerliche Vorteile brachte. Das Bild, das 1728/29 für den Luccheser Sammler Stefano Conti gemalt wurde, ist 1976 durch Mira Pajes Merriman im Burlington Magazine erstmals veröffentlicht worden (vergl. Kat.), nachdem es ihr gelungen war, das Thema zu deuten und von ihr neu entdeckte Briefe Crespis mit dem Auftrag in Zusammenhang zu bringen. Sicher zur besonderen Genugtuung der Veranstalter konnte, ebenfalls 1977, schon während der Laufzeit der Ausstellung, die „Ruhe auf der Flucht“ von G. B. Tiepolo dazuerworben werden, ein für Tiepolos Spätzeit höchst aufschlußreiches ‚Landschaftsbild‘, bei dem die figürliche Szene nur noch ganz klein als Vordergrundsstaffage erscheint; die Landschaft selbst, obwohl nach wie vor aus den in früheren Werken stereotyp verwendeten Elementen (langstämmiger Nadelbaum, felsiges Gebirge, Bergsee, fliegende Vögel etc.) zusammengestellt, gewinnt

nun dank der eindringlichen malerischen Behandlung einen neuen Grad an Homogenität, wobei sich fast so etwas wie ein ‚Natureindruck‘ einstellt.

Die Staatsgalerie leidet — nicht zuletzt aufgrund der so zahlreichen Nachkriegserwerbungen in den verschiedenen Abteilungen — seit langem unter Raumnot. Dies wird sich erst bessern, wenn in den 80er Jahren ein zusätzliches großes Gebäude neu errichtet werden wird. So standen für die Settecentoausstellung nur drei nicht allzu große Säle zur Verfügung. Die dadurch erzwungene Beschränkung auf etwa sechzig Exponate war für Ewald willkommener Anlaß, bei der Auswahl der aus dem Altbestand hinzuzunehmenden Stücke strengste Maßstäbe anzulegen. Vor allem die zahlreichen venezianischen Veduten, die einst in der Sammlung Barbini-Breganze mit großen Meisternamen versehen worden waren und unter diesen dann — zusammen mit den großartigen, neuerdings sorgfältig gereinigten Pendants des Luca Carlevarijs (Kat. Nr. 10 u. 11) und den beiden Marieschibildern (Kat. Nr. 39 u. 40) — 1852 en bloque für die Staatsgalerie erworben wurden, blieben ins Depot verbannt. Leider mußte aber auch darauf verzichtet werden, außer der späten „Heimsuchung“ Luca Giordanos (Kat. Nr. 31) und dessen verblüffend realistischem Selbstporträt (Kat. Nr. 30; Leihgabe des Galerievereins) noch weitere Werke des 17. Jahrhunderts aus dem Besitz der Staatsgalerie (Strozzi, Pietro Bellotti, Nicolo Renieri, Maffei, Mattia Preti) in die Ausstellung einzubeziehen; man hätte damit wenigstens einzelne der die Settecentomalerei vorbereitenden Stilrichtungen andeutungsweise sichtbar machen können.

Für das Publikum — und nicht nur für den nicht-professionellen oder nicht-passionierten Ausstellungsbesucher — erwächst aus der zahlenmäßig beschränkten, sehr konzentrierten Präsentation der große Vorteil, eben nicht mehr als drei Säle mit einer überschaubaren Anzahl von Gemälden, und zwar alle von vorzüglicher Qualität, vor sich zu haben. Daran liegt es wohl auch, daß selbst viele der sog. Normalbesucher nach Absolvierung des ersten Rundgangs sich bereit finden, zu bestimmten Bildern noch einmal zurückzukehren, um Gesehenes sich besser einzuprägen und — wie auch immer — den Gesamteindruck abzurunden. Das ist bei Ausstellungen mit strapazierendem Umfang selten zu beobachten. — Hervorzuheben ist außerdem, daß man offenbar alle Exponate einer behutsamen Restaurierung unterzogen und (soweit noch nicht vorhanden) mit Settecentorahmen versehen hat.

Die Bilder sind — mit ganz geringen Ausnahmen — ausgezeichnet präsentiert. Trotz der bewußt galeriemäßigen Hängung in der üblichen Kombination von symmetrischen Gruppen und Untergruppen, die das Vorhandensein von Pendants oder Bildern ähnlicher Formate und Gattungen geschickt ausnutzt, werden Zeit- und Schulzusammenhänge erkennbar. Scheint sich auch dieses Ordnungssystem als das einzig sinnvolle und zugleich adäquate aus dem darzubietenden Material wie von selbst zu er-

geben, so bedarf es doch keiner Frage, daß eine solche Inszenierung „von leichter Hand“ für den Verantwortlichen wochen-, wenn nicht monatelanges Grübeln und Tüfteln bedeutet.

Im zweiten Saal, in dem Crespis mythologische Szene in der Mitte der Hauptwand dominiert, sind zwei der vier Supraporten Giuseppe Bazzanis aus dem Palazzo Focchessati in Mantua (Kat. Nr. 4—7), ihrer originalen Funktion entsprechend, über den Durchgängen angeordnet. Schade nur, daß man die beiden anderen Stücke in entsprechender Höhe oberhalb der Fenster placiert hat, wo allein schon das Gegenlicht eine halbwegs detaillierte Betrachtung nicht zuläßt. Man hätte sich hier besser für eine — wenn auch ‚zweckentfremdete‘ — Anbringung in der oberen Zone der gut beleuchteten Längswand, über den anderen Bildern, entschließen sollen. So läßt sich von der durch die Reinigung wiedergewonnenen Leuchtkraft des sehr satten, üppigen Kolorits (und nicht zuletzt auch von der guten Erhaltung) dieser beiden Supraporten nur in den späteren Nachmittagsstunden, bei Kunstlicht, eine Vorstellung gewinnen. Ähnliches gilt für das in der hinteren Fensternische des letzten Saals angeordnete Verkündigungsbild des Giovan Battista Rossi (Kat. Nr. 50), den Nicola Spinosa etwas zu emphatisch „einen der sensibelsten und originellsten Vertreter des süditalienischen Rokoko“ bezeichnet hat, wie der Katalog referiert. Durch das Streiflicht verliert die ohnedies sehr ‚transluzide‘ Farbwirkung der von Wolkenschwaden umfängenen Figuren zu sehr an Substanz.

Ebenfalls im letzten Saal, an der hinteren Schmalwand, hängt in mächtigem Format Panninis „Imaginäre Gemäldegalerie mit Ansichten der antiken Monumente Roms und berühmter Kunstwerke des Altertums“ (so die Beschriftung dieser außerhalb des Kataloges rangierenden Leihgabe der Leger Galleries, London). Das Bild, das Pannini 1756 mit einer Serie von insgesamt vier Stücken für den Comte Etienne-François de Stainville gemalt hat, gehört nicht nur wegen seiner bildungs- und rezeptionsgeschichtlichen Aussagekraft zu den faszinierendsten Werken des Künstlers. Das entsprechende Gegenstück, eine Gemäldegalerie mit der Bestandsaufnahme der barocken Kunst in Rom, befindet sich derzeit im Athenaeum in Boston (vgl. B. Nicolson im Burlington Magazine CXIX, 1977, S. 798, mit Wiedergabe des Londoner Bildes in Fig. 81). Es bleibt zu hoffen, daß die Leihgabe der Leger Galleries — trotz des ziemlich hohen Preises, den das Bild schon beim letzten Besitzerwechsel erzielte — für Stuttgart erworben werden kann, zumal der Gesamteindruck der Settecento-Abteilung durch einen etwas höheren Anteil an großformatigen Werken noch gewinnen könnte.

Damit ist bereits die Frage nach den von Ewald anvisierten oder nach den überhaupt wünschbaren Zielen für den weiteren Ausbau der Sammlung angesprochen. Selbstverständlich wird man, wenn sich halbwegs diskutabile Gelegenheiten dazu bieten, d. h. wenn dadurch nicht die Ankaufsmittel auf

Jahre hin blockiert werden, auch die Lücken bei den Venezianern (Piazzetta, Marco Ricci, Guardi, Canaletto, Pietro Longhi) nach und nach zu schließen versuchen. Dies sollte jedoch keineswegs vorrangig angestrebt werden oder gar unter dem Aspekt einer publicity-wirksamen Aufwertung durch Impionennamen erfolgen. Wichtiger für die Abrundung des Gesamtbildes ist weiterer Zuwachs für die verschiedenen Schulen, und zwar gerade in den bisher noch vernachlässigten Gattungen. So fehlen vor allem Beispiele der neapolitanischen und der römischen Stillebenmalerei oder — ergänzend zu den Gambarini-Pendants aus Schloß Ludwigsburg (Kat. Nr. 22 u. 23) — weitere Genrebilder, auch etwa von Giuseppe Bonito. Er ist bisher nur durch den Deckenbildentwurf für die Sakristei der Kirche des Pio Monte di Pietà in Neapel (Kat. Nr. 8) vertreten, einem Bild, das allerdings in der naïv-volkstümlichen, ungemein anmutigen Figurendarstellung den seinerzeit in Neapel so beliebten Genremaler nicht verleugnen kann.

Eine besondere Aufgabe wird ferner darin liegen, Entwürfe zu sammeln, die die Tätigkeit italienischer Barockmaler in Deutschland belegen. Außer den drei Bozzetti Carlonis für Deckenfresken in Schloß Ludwigsburg (Kat. Nr. 12—14) besitzt die Staatsgalerie bekanntlich aus der Sammlung Barbini-Breganze Tiepolos Ölstudie für den Plafond des Würzburger Kaisersaals; die Mittelzone des Ovalbildes mit Apolls Sonnenwagen schmückt Plakat und Katalog der Ausstellung. 1968 konnte Pellegrinis kleiner Bozzetto für den Cäcilienaltar der St. Clemenskirche in Hannover erworben werden (Kat. Nr. 43; Abb. 4). „Selten ist ein zu religiöser Andacht bestimmtes Thema so stark im Sinne raffinierter höfischer Eleganz gestaltet worden“, schreibt der Katalog dazu. Mit der exaltierten Verzückung einer Primadonna greift die Heilige in die Tasten, während ein etwas athletisch gebauter Engelsjüngling ihr die Noten umblättert.

Im Zuge solcher Komplettierungen und Erweiterungen lassen sich auf die Dauer die Bestände noch überzeugender gruppieren und in ihren Schwerpunkten ausbalancieren. Dabei wird man dann schließlich zu prüfen haben, wieweit einzelne Maler im Vergleich zu anderen durch die vorhandenen Werke ausreichend repräsentiert sind. Oft genügt ein einziges besonders qualitätvolles und zugleich typisches Bild, um von einem Künstler im Rahmen der Stuttgarter Bestände eine gute Vorstellung zu vermitteln. Dies gilt für die Einzelstücke von Conca, Maggiotto oder G. B. Rossi, aber auch für die von Batoni und De Mura; es gilt für die Veduten der Wahrömer Van Wittel und Van Lint oder bei der Bildnismalerei für die gezeigten Werke von Pietro Rotari und Rosalba Carriera. Auch Zuccarellis kleine, hinreißend gemalte „Flucht nach Ägypten“ (Kat. Nr. 58) belegt überzeugend Rang und Eigenart dieses in Venedig tätigen Toskaners. Andererseits wirken beispielsweise Sebastiano Ricci und Solimena, von denen figurenreiche Kompositionen noch fehlen, im Vergleich mit den Paradestücken eines Giaquinto (vgl. Abb. 1), mit den Supraporten Bazzanis oder den betont

gefälligen, brillanten Pendants Pittonis etwas unterrepräsentiert. Auch wünschte man sich von Amigoni neben dem Porträt des berühmten Kastraten Farinelli (Kat. Nr. 1) doch noch eine figürliche Szene.

Darüber hinaus wird man aufgrund der bisherigen Aktivitäten Ewalds erwarten können, daß noch von so manchem hierzulande kaum bekannten Maler qualitätvolle Bilder aufgespürt und erworben werden. In der Staatsgalerie sind ja heute schon etliche Namen vertreten, die man in den meisten großen Museen außerhalb Italiens vergebens sucht und auch weiterhin wird suchen müssen, obschon sie in der Settecentoforschung inzwischen eine wichtige Rolle spielen. Die Auswahlkriterien, nach denen heute nördlich der Alpen italienische Barockmalerei präsentiert wird und die entsprechende Komplettierung der Museumsbestände erfolgt, sind meist so alt und ehrwürdig wie der von den Sammlungsgründern ererbte Grundbestand an Gemälden. Das bedeutet: Geschmackstrends, die das Bild einer Sammlung bei ihrer Entstehung geprägt haben, bleiben bis in unsere Zeit bestimmend. In der ehrlichen Überzeugung oder doch immerhin mit der Beteuerung, man dürfte den Charakter des Altbestandes nicht verändern, kauft man lieber mit größtem finanziellen Aufwand alle zehn Jahre noch ein weiteres Bild von Guardi oder den nächsten Canaletto, statt kontinuierlich bedeutende Werke anderer, bisher noch nicht oder zu schwach verteilter italienischer Schulen zusammenzubringen. Dem Museumsbesucher wird also weiterhin Römisches, Neapolitanisches oder gar Bolognesisches in schwächster Dosierung vorgesetzt, nur weil man an den barocken Fürstenhöfen Mitteleuropas der venezianischen Schule den Vorzug gab. Es wäre doch sehr zu wünschen, daß das Stuttgarter Beispiel gerade bei den Museen Schule machte, die bereits einen nennenswerten Bestand an italienischen Gemälden des 17. und 18. Jahrhunderts besitzen.

Sieht man das Zustandekommen der Stuttgarter Settecentosammlung vor dem Hintergrund der allgemeinen Ankaufspolitik der Staatsgalerie in den letzten Jahrzehnten, so taucht noch eine weitere Frage auf: Ist nicht hier und an manchen anderen deutschen Museen (von ähnlicher Struktur und Größenordnung) der Aufbau der Abteilungen moderner Kunst nach dem enormen Nachholbedarf bei Kriegsende inzwischen zu einem Punkt gelangt, der es erlaubt und ratsam erscheinen läßt, die Verteilung der Ankaufsmittel neu zu überdenken? Wird nicht, wenn die modernen Abteilungen in dem gleichen Tempo weiterwachsen, wie dies zunächst dringend erforderlich war, in absehbarer Zeit ein nur schwer wieder auszugleichendes Mißverhältnis zwischen den Beständen alter und neuer Kunst eintreten?

Der Katalog der Stuttgarter Ausstellung, die man — wie Ewald selbst angibt — „dem kunstinteressierten Publikum im weitesten Sinne“ zugeordnet hat, ist eine üppig bebilderte, handliche Broschüre von 128 Seiten. Alle darin aufgenommenen Werke (d. h. nicht die vorübergehend entliehenen oder zu allerletzt erworbenen) sind abgebildet, dreizehn davon in farbigen



Abb.1 Corrado Giaquinto: Die Feldherrn Ursus, Nepotian und Apilion vor dem hl. Nicolaus von Bari (Ausschnitt). Stuttgart, Staatsgalerie.



Abb. 2 Pompeo Batoni: Die drei Marien am Grabe (Ausschnitt). Bezeichnet: P. B. 1747. Stuttgart, Staatsgalerie.



Abb. 3 *Jacopo Cestaro: Die Beschneidung Christi (Ausschnitt). Um 1755. Stuttgart, Staatsgalerie.*



Abb. 4 Giovanni Antonio Pellegrini: Die hl. Cäcilie beim Musizieren. Skizze für den 1717 gemalten Altar in der Clemenskirche in Hannover. Stuttgart, Staatsgalerie.

Gesamtansichten; bei zehn der übrigen, schwarzweiß wiedergegebenen Bilder sind noch farbige Ausschnitte hinzugefügt. Die Qualität der Farbreproduktionen beweist, daß diese sorgfältig anhand der Originale kontrolliert werden konnten, die ja eben nicht nur kurzfristig zur Verfügung standen. In leicht verständlicher Form schildert Ewald zunächst die besonderen Voraussetzungen für das Zustandekommen der Ausstellung; im Katalogteil selbst gibt er jeweils eine Übersicht über den Werdegang der einzelnen Künstler und erläutert zu den gezeigten Werken die Bildthemen, wobei auch Eigenheiten der Themenbehandlung und der Gestaltung angedeutet werden. Auf Stilritisches, d. h. auf strittige Zuschreibungs- und Datierungsfragen, wird nur dort eingegangen, wo es aufgrund neuerer Erkenntnisse oder Hypothesen aktuell ist. Mancher Nichtspezialist vermißt vielleicht ein ergänzendes Literaturverzeichnis, das zur weiteren Information über die vertretenen Künstler und Schulen wichtige neuere Aufsätze, Monographien und auch Handbücher zusammenfaßt. Denn in den Rubriken „Ausstellungen“ und „Literatur“ werden bei den einzelnen Werken üblicherweise nur jene Veranstaltungen oder Publikationen angegeben, in denen das Bild selbst gezeigt bzw. behandelt wurde. Oft sind es ja nur die Neuerwerbungsberichte, in denen das Werk bisher (kommentarlos) veröffentlicht wurde.

Zu einzelnen Katalognummern noch ergänzende Angaben bzw. Korrekturen:

Kat. Nr. 28: Aufgrund der von Luigi Dania (nicht: Damia) zu Recht vorgeschlagenen Datierung der „Ruhe auf der Flucht“ in Giaquintos spanische Spätzeit muß die zeitliche Einordnung der „Anbetung der Könige“ der Galleria E. Sestieri, die in der Giaquinto-Monographie von Mario d'Orsi unter den allerersten bekannt gewordenen Frühwerken des Künstlers erscheint, neu überprüft werden. Die Madonnenfigur der Epiphaniastellung stimmt mit der des Stuttgarter Bildes in fast allen Einzelheiten überein.

Kat. Nr. 29: Bei Giaquintos Deckenmalereientwurf sind die Provenienz- und Literaturangaben zu ergänzen. Auch ergeben sich Korrekturen hinsichtlich der vermuteten Entstehungszeit und Bestimmung des Entwurfs. Er befand sich, bevor er nach England verkauft wurde, in der Galleria C. & M. Sestieri in Rom und wurde von Mario d'Orsi auf dem Anfang 1969 in Molfetta veranstalteten Giaquinto-Kolloquium bekannt gemacht. Vgl.: Atti Convegno di Studi su Corrado Giaquinto, Mezzina/Molfetta 1971, S. 103 u. Fig. 48. Dort ist nach den Unterlagen des (vor der Publikation verstorbenen) Referenten angegeben: „... Interessantissimo bozzetto con Putti ed ornati... da dipingersi su tela intorno agli archi delle cappelle laterali della Primaziale di Rocca di Papa. Molto danneggiati, dopo il 1814, i resti di questa decorazione furono da lui [M. d'Orsi] veduti in un ripostiglio della sacrestia, del tutto abbandonati.“ Aufgrund der von Ewald vorgeschlagenen Spätdatierung hat Alfonso E. Pérez Sánchez — obschon er an der Tagung in

Molfetta teilgenommen hatte — den Bozzetto irrtümlich mit der Ausmalung des Gran Salon des Colomnes im Palacio Real in Madrid in Zusammenhang gebracht. Mario d'Orsi sieht den Stuttgarter Entwurf 1739, d. h. gleichzeitig mit den anderen Arbeiten Giaquintos für die Rocca di Papa, entstanden.

Kat. Nr. 41: Der Kuppelfreskoentwurf des Francesco de Mura muß sich schon gegen 1940 in der Sammlung des Duca di Corigliano befunden haben. Er ist mit dieser Besitzerangabe — irrtümlich als Werk Solimenas — besprochen und abgebildet bei Giulio Lorenzetti, *Das Jahrhundert Tiepolos*, Wien 1942, S. LII u. Taf. 1 (und entsprechend in der italienischen Originalausgabe „*La Pittura italiana del Settecento*“).

Kat. Nr. 47 u. 48: Die Pittoni-Pendants „Bacchus und Ariadne“ und „Die Opferung der Polyxena“ der Sammlung des Conte Alessandro Casati in Mailand sind durch Laura Coggiola Pittoni bereits 1914 in der *Rassegna d'Arte* (XIV, S. 169 ff.) publiziert worden; die dort beigegebenen Abbildungen — vor allem die ganzseitige des Polyxena-Bildes — lassen einwandfrei erkennen, daß das Stuttgarter Paar mit dem der Sammlung Casati identisch ist (und nicht die heute in den Musei Civici in Mailand und im Kunsthandel befindlichen Exemplare).

Günter Passavant

REZENSIONEN

LOUIS GRODECKI (unter Mitarbeit von CATHERINE BRISAC u. CLAUDINE LAUTIER), *Romanische Glasmalerei*, Fribourg — Stuttgart 1977, 293 S., 60 farbige und 151 Schwarz-Weiß-Abbildungen. Übersetzung aus dem Französischen: L. Châtelet-Lange. DM 158,—

Von ernst zu nehmender Seite wird das „ungebührliche Gewicht“, das in den Geisteswissenschaften Forschungsergebnissen in „Trivialbereichen“ zugemessen wird, für die Schattenrolle, in die diese gegenüber den Naturwissenschaften im allgemeinen Bewußtsein gedrängt sind, mit verantwortlich gemacht (C. F. v. Weizsäcker, *Wissenschaft, Sprache und Methode*, in: *Die Einheit der Natur*. dtv München 1974, S. 35). Mit Grodeckis jüngstem, gleichzeitig in einer französischen und deutschen Ausgabe erschienenen Werk nun hat die Kunstgeschichte wieder eine jener raren Synthesen hervorgebracht, die weit über die Ergebnisse spezialistischer Detailforschung hinausgreifen.

Dem ist freilich sogleich eine Aufzählung aller jener Voraussetzungen anzufügen, die eine solche Synthese nicht nur als persönliches Wagnis, sondern als gültiges wissenschaftliches Ergebnis möglich gemacht haben: Grodecki hat einen großen Teil der zugrundeliegenden Einzelforschungen selbst geleistet; es gibt keine namhafte französische Glasmalerei der Romanik, mit der er sich nicht auseinandergesetzt (man denke an Schlüsselwerke wie an Saint-Denis) oder die er überhaupt erst für die Kunstwissenschaft im