

für eine größere zeitliche Nähe sprechen, als die Münchner Gelehrten sie in Betracht ziehen.

Nebenbei ruft der Anlaß ein der Pinakothek verloren gegangenes Werk von Raphael in Erinnerung, das Portrait des jungen römischen Bankiers Bindo Altoviti, welches Ludwig I. 1808 in Italien als Selbstportrait des Malers gekauft hatte. Infolge zeittypischer Einengung des kunsthistorischen Qualitätsbegriffes ist dieses Bild 1938 als zweitrangig klassifiziert worden und auf dem Tauschwege in die National Gallery of Art, Washington, gelangt. Es gilt heute als eigenhändiges Werk Raphaels, entstanden um 1514/15 (Brown, *Raphael and America*). In München geblieben ist lediglich eine im Auftrag Ludwigs I. hergestellte Kopie der Nymphenburger Porzellanmanufaktur.

Außer einer Vortragsreihe, die das Italienische Kulturinstitut München mit der Universität Würzburg veranstaltet hat, ist die Münchner Ausstellung wohl der einzige bemerkenswerte westdeutsche Beitrag zum „Raphael-Jahr“. Sie zeigt, daß trotz notwendiger Beschränkung auf eigenen Museumsbestand das Konzept einer Studio-Ausstellung einen höchst instruktiven Beitrag zur heutigen Vorstellung von diesem Künstler leisten kann.

Gloria Schieback

GIAMBATTISTA PIAZZETTA. Il suo Tempo, la sua scuola  
Ausstellung in Venedig, Ca' Vendramin-Calergi (28. 5.—25. 9. 1983)

„Der Liebhaber der Kunst kann versichert seyn, daß, wenn es nicht nöthig wäre, die Manier gewisser Meister zu kennen, die Gemälde des Luca Giordano, des Preti von Calabrese, des Solimena, und überhaupt aller Neapelschen Maler, kaum der Zeit werth sind, dieselben zu untersuchen: eben dies kann von den neueren Venetianischen Malern, sonderlich von Piazzetta, gesagt werden.“ Winckelmanns Verdikt bedeutet einen Tiefpunkt in der Bewertungsgeschichte Piazzettas. Wenn er und schon gar seine Schüler auch nie zu Favoriten des Kunstpublikums wurden, so haben sie dennoch seit längerer Zeit das Interesse der Kunsthistoriker auf sich gezogen. 1921 erschienen die ersten Arbeiten mit monographischem Anspruch, ein Artikel von Giuseppe Fiocco (in: *Dedalo*) und das umfassende Buch von Aldo Ravà. Im folgenden ist dann insbesondere Rodolfo Pallucchini eine stattliche Liste von Beiträgen zu verdanken, bis schließlich in den vergangenen Jahren zwei längst fällige Oeuvreverzeichnisse erschienen: das eine in der Dissertation von Leslie Jones (New York 1981), das andere von Adriano Mariuz in der Reihe 'Classici dell'Arte' (*L'opera completa di P.*, Milano 1982); mit erstgenanntem Buch erschien erstmals außerhalb Italiens eine umfassende Arbeit über den Maler.

Bisher konnte das Werk Piazzettas nur auf Ausstellungen in größerem Rahmen studiert werden: etwa „Pittura italiana del Sei e Settecento“ (Florenz 1922), „Settecento italiano“ (Venedig 1929) und „Dal Ricci al Tiepolo“ (Venedig 1969). Davon unterschied sich die diesjährige Schau dadurch, daß (so gut wie) ausschließlich Werke Piazzettas und seines Kreises vorgestellt wurden. Ein ähnliches Projekt be-

reitete George Knox seit etlichen Jahren für die Washingtoner National Gallery vor, wo alle wichtigen Gemälde des Meisters gezeigt werden sollten. Aus finanziellen Gründen, allerdings auch aufgrund der verweigerten Ausleihe bedeutender Werke, bestand für dieses Vorhaben schließlich jedoch keine Aussicht mehr auf Verwirklichung. Knox und einem Mitarbeiterstab wurde nun eine Ausstellung des graphischen Werkes von Piazzetta übertragen ("G. B. Piazzetta. Disegni — Incisioni — Libri Manoscritti", Venedig, Fondazione Giorgio Cini, 23. 7.—23. 10. 1983). Auf diese gelungene Ausstellung wie auch auf den umfangreichen, mit vielen neuen Forschungsergebnissen aufwartenden Katalog (Neri Pozza Editore, Vicenza) soll hier wenigstens hingewiesen werden.

Als Verantwortliche der venezianischen Gemäldeausstellung zeichnen das städtische Kulturamt und die Soprintendenza. Erstmals nutzte man als Lokal für eine große Kunstausstellung die nur im Winter als Casino dienende Ca' Vendramin-Calergi. Der ganz im Stil des Settecento eingerichtete Palazzo bot nicht nur einen adäquaten Rahmen, sondern auch genügend Platz, um neben den ca. 25 Werken Piazzettas die gut 30 Arbeiten seines Umkreises und dazu noch ein Dutzend Gemälde anderer Zeitgenossen sowie Vitrinen mit illustrierten Büchern und graphischen Blättern aufzunehmen.

Ausstellungen bedeuten für manches Kunstwerk die Trennung von seinem historischen Kontext. Auch ein zeitgenössischer Palazzo als Ausstellungsort kann diesen Bruch nicht kitten, zumal wenn sich — wie hier — unter den Ausstellungsstücken eine Reihe großformatiger Altäre befindet. In der Ca' Vendramin-Calergi wurde dieser Bruch durch die Ausstellungsarchitektur, die sich förmlich zwischen Ambiente und Exponate schob, bewußt provoziert und verstärkt: Denn die Gemälde wurden nicht auf die schönen brokatbespannten Wände, sondern auf Wandflächen gehängt, die schwebend zwischen schmalen Eisenmasten befestigt waren. Dieser zunächst wohl konservatorisch gemeinte, in der Inszenierung aber geradezu pathetische Kontrast von Alt und Neu sollte die Aufmerksamkeit ganz auf die Bilder als grell herausgestellte, isolierte Kunstwerke lenken. Wie dieses Vorgehen zu beurteilen ist, sei dahingestellt — negativ erfuhren die Ausstellungsräume dadurch eine für die Wirkung gerade der großformatigen Arbeiten ungünstige Einengung.

Die auf weite Strecken gleiche Thematik von Vorwort (R. Pallucchini, der auch dem wissenschaftlichen Komitee vorstand) und Hauptteil (U. Ruggeri, F. Valcanover, T. Pignatti, E. Merkel, Donatella Tomasini, Attilia Dorigato, F. Pedrocco, Giovanna Nepi Sciré) des Kataloges bedingt nicht wenige Wiederholungen und Widersprüche; den gravierendsten zeigen die Beurteilungen der Stellung von Bencovich und Lama innerhalb des Piazzetta-Kreises. Vorwort und Hauptteil befassen sich vor allem mit Fragen der künstlerischen Qualität und des Stils. Bei einer so komplizierten Situation, wie die Piazzetta-Schule sie bietet, ist das auch kaum verwunderlich. Mit seiner ausführlichen Diskussion von Händescheidung, Datierung und Charakterisierung bildet der Katalog eine gute Grundlage für die weitere Diskussion.

Der Rundgang durch die Ausstellung lehrt, daß die Veranstalter aufgrund einge-

schränkter finanzieller Möglichkeiten und konservatorischer Bedenken vieler Besitzer so gut wie auf alle ausländischen und auch auf etliche italienische Hauptwerke als Leihgaben verzichten mußten. Daß dadurch für den unvorbereiteten Betrachter die Künstlerindividualität Piazzetta in einem einseitigen, seiner wirklichen Qualität nicht gerecht werdenden Licht erscheint, ist keine Frage. Für den Fachmann wird dieser Mangel teilweise dadurch ausgeglichen, daß einige sonst kaum zugängliche Gemälde, beispielsweise das Porträt der Giulia Lama (Nr. 9) oder die Altäre in Cortona (Nr. 37) und Padua (Nr. 38), sowie andere erst unlängst zugeschriebene Bilder, so ein Selbstporträt (Nr. 40) und die „Opferung der Iphigenie“ aus Cesena (Nr. 42) ausgestellt sind.

Die Ausstellung beginnt im Portego des Palastes mit Arbeiten jener Künstler, die für die „anni della formazione“ von Piazzetta als maßgeblich erachtet werden: Paganì, Molinari, Crespì, Solimena und Bencovich. Damit beschränkte man sich pragmatisch auf zeitgenössische Maler, um den Preis eines unvollständigen Eindrucks von der Vielfalt der Anregungen, die Piazzetta aufnahm. Als wesentlich für seine Stilbildung muß darüber hinaus das Werk von Caravaggio, Carracci und Guercino, nicht zuletzt auch jenes von Rembrandt und Rubens angesehen werden.

Im Gegensatz zu Pallucchini, der Bencovich als einen „collaterale“ zu Piazzetta bezeichnet (Kat. S. 15), scheint Ruggeri ihn ausschließlich als frühen Anreger Piazzettas zu sehen. Indirekt wird damit für die spätere Zeit die gegenseitige Unabhängigkeit der beiden Meister angenommen. Einer solchen Sicht vermag ich jedoch nicht zu folgen, vielmehr sehe ich Bencovich als eine ständig mit Piazzetta sich auseinandersetzende Persönlichkeit. So wäre es sinnvoll gewesen, ihn als eine Einzelfigur unter den Piazzettesken vorzustellen. Damit wäre auch die Berechtigung gegeben gewesen, mehr als nur zwei seiner Werke auszustellen, um die streckenweise enge Annäherung wie auch die damit alternierende Besinnung auf die eigenen Möglichkeiten zu verdeutlichen. Auf jeden Fall ist die Vorstellung der letzten Bencovich-Entdeckung, des zwei Jahrhunderte lang verschollenen Altares aus S. Maria del Piombo in Bologna, zu begrüßen (Nr. 6; *hier Abb. 4*). Allerdings muß die Datierung um 1710 korrigiert werden. Sie ergibt sich aus der zu Recht gesehenen, engen stilistischen Verbundenheit mit der (im Katalog auf S. 28 und 62 nur erwähnten) jüngst von Stuttgart erworbenen „Anbetung der Könige“ (nicht der „Hirten“, S. 62), die Ruggeri als wichtigen Frühbeleg für Bencovichs Schaffen um 1710 ansetzt. Mittlerweile fand sich jedoch auf der Rückseite der Stuttgarter Tafel die Datierung 1725 nebst Signatur.

Wie bei Bencovich kennt man auch bei Piazzetta nur ein einziges sicheres Werk, das im zeitlichen Vorfeld des späteren, unverkennbaren Personalstils entstand: den „Toten Abel“ der Sammlung Schulenburg. Leider ist diese authentische Arbeit nur nach einer Photographie bekannt (abgebildet Kat. S. 44). So beginnt die Vorstellung von Piazzettas Oeuvre gewissermaßen *media in re* mit dem Pendant „Bauernmädchen“ und „Hirtenknabe“ der Salzburger Residenzgalerie (Nr. 8), angeblichen Supraporten. Die beiden zeitlich folgenden Gemälde stellte die Sammlung Thyssen, die in ihren Ankäufen eine Vorliebe für Piazzetta an den Tag legt, zur Verfügung:

das idealisierte Porträt der Giulia Lama (Nr. 9), das man besser als Allegorie der Malerei bezeichnen sollte, und die „Opferung Isaaks“ (ehem. Sammlung Fenwick Owen) (Nr. 10); ein Bild, das unbedingt Piazzetta abzuschreiben ist. Ich sehe in Capella den Meister; vgl. die Fältelung der Stoffe und die Malweise mit Capellas „Familienporträt“ (Nr. 56). Die additive, unräumliche Figurenanordnung fällt im Vergleich zu Piazzetta, z. B. zu seiner „Susanna“ aus den Uffizien (Nr. 11) auf.

Ein anderes Werk, das aus Piazzettas Oeuvre auszugliedert ist, ist die „Ekstase des Hl. Franziskus“ aus einer Genfer Privatsammlung (Nr. 13). Bereits Jones (op. cit., Bd. 2, S. 222) sah in dieser Arbeit „a shop piece“. Völlig überzeugend schlägt Knox (mündl. Mitt.) Capella als Autor des Bildes vor.

Wie diese beiden Arbeiten ordnet Ruggeri auch die kaum bekannte „Judith und Holofernes“ aus dem Palazzo Corsini (Nr. 14) unter die Frühwerke und datiert sie um 1710. Wegen des rötlichen, warmen Farbtons und der weichen Malweise ist jedoch Mariuz' Datierung ins fünfte Jahrzehnt zuzustimmen (op. cit., Nr. 103). Ein Vergleich in der Ausstellung mit dem sehr ähnlichen Bild in Hannover hätte die Frage nach dessen Zuschreibung vielleicht einer Klärung näher gebracht; denn daß es sich bei diesem Bild um eine Arbeit Maggiottos handeln soll, und nicht um eine Piazzettas, scheint zumindest der Überprüfung wert.

Im zweiten Geschoß setzt sich die Ausstellung mit der Abteilung „Piazzetta e i contemporanei“ fort. Hier bediente man sich sinnvollerweise einer Auswahl der Gemälde von Piazzetta, Tiepolo, Pittoni, Pellegrini und Ricci aus dem Zyklus in San Stae um 1722. Gegenüber den Arbeiten dieser Zeitgenossen wirkt Piazzettas „Martyrium des Hl. Jakob“ (Nr. 15) gar nicht souverän, sondern — wie schon der „Abel“ — schwer und fast unbeholfen. Bei den folgenden Arbeiten in der Abteilung „la prima maturità“ spürt man, wie sich der Künstler — gewiß angeregt durch Tiepolo und mit Hilfe der dekorativen Grundstruktur der Rocaille — von dieser Schwere freimacht. Allerdings trifft das nicht für das Bild „Gottvater scheidet Tag und Nacht“ der Sammlung Heim in Paris (Nr. 22) zu, das in seiner Authentizität umstritten ist. Aus Fachkreisen hat sich nur Ruggeri für Piazzetta entschieden, während Jones und Mariuz einen noch anonymen Meister am Werk sehen (op. cit., Bd. 2, S. 234 und op. cit., Nr. A 74). Diesen glaube ich gleichfalls in Capella erkennen zu können.

Deutlicher wird Piazzettas Annäherung ans Rokoko bei den Altären aus der Fava-Kirche (Nr. 23), aus S. Vidal (Nr. 24) und aus dem Vicentiner Museum (Nr. 26) sowie bei dem Fragment mit dem „Raub der Helena“ aus Aix-en-Provence (Nr. 27). Bei dem „Hl. Filippo Neri“ aus der Fava hätte es sich angeboten, zumindest die zwei kleinen Fassungen in Salzburg und Washington (eine dritte ist inzwischen wieder verschollen, vgl. Mariuz, op. cit., Nr. 44a) daneben zu stellen. So hätte vielleicht die Funktion dieser Tafeln geklärt werden können (modello, ricordo); man hätte vor allem aber auch die Zuschreibung an Piazzetta überprüfen können, die mir bei dem Salzburger Bild keineswegs über alle Zweifel erhaben erscheint.

Nach dem Abschnitt „il lume solivo“ mit dem Altar aus der Gesuati-Kirche (Nr. 32) und vor allem der „Indovina“ (Nr. 35), nicht aber den Idyllen aus Chicago und

Köln, wird die Darstellung von Piazzettas Werk mit den von der Kritik nicht sonderlich hoch geschätzten (vgl. Kat. S. 26) „anni tardi“ beschlossen. Hier dominiert das aus der Ca'Rezzonico herübergebrachte Bild „Alexander vor dem Leichnam des Darius“ (Nr. 41), das Piazzetta 1746, acht Jahre vor seinem Tode, malte.

Die nur von fahlem Mondschein beleuchtete, fast ausschließlich in dunklen Grün- und Brauntönen gemalte Szene in monumentalem Format (240×480 cm) überrascht durch eine über das Bildthema hinausgehende Melancholie und Düsternis. Es wäre zu kurz geschlossen, empfinde man diese Atmosphäre, wie sie auch etwa bei Guardis „Gondel in der Lagune“ (Mailand, Museo Poldi Pezzoli) in einer poetischen Form zu finden ist, als Schwanengesang der Serenissima; vielmehr drückt sich hier eine seit der Jahrhundertmitte allgemein stärker werdende Sensibilität für die Nachtseite des Daseins aus. Es mag überraschend klingen, wenn hier Piazzettas Spätwerk mit den in Italien sehr verbreiteten praeromantischen Tendenzen (Piranesi, Magnasco) in Verbindung gebracht wird. Bemerkenswert ist, daß Piazzetta den neuzeitlichen Subjektivismus gerade im Historienbild, einer gewissermaßen „objektiven“ Bildgattung, zur Darstellung bringt. Die Grundlage dafür ist Rembrandt, mit dem er sich seit seinen Bologneser Lehrjahren auseinandersetzte. Waren anfangs die Anregungen mehr motivischer Art, so gelangte Piazzetta im Laufe seines Schaffens zu einer Rembrandt angenäherten Psychologie. Als Beispiel bietet sich das Selbstporträt aus Privatbesitz (Nr. 40): Fragend ernst, mit einem Anflug von Melancholie blickt der Künstler über seine rechte Schulter auf den Betrachter herab. Vielleicht wird hier verständlich, weshalb Winckelmann Piazzetta ablehnen mußte; zu verstehen ist aber auch, weshalb zum Beispiel Runge oder Wright of Derby Reproduktionsgraphiken nach Piazzetta kopierten.

Der zweite Teil der Ausstellung war den Schülern gewidmet. Zum ersten Mal war hier die Möglichkeit gegeben, eine Werkauswahl dieser Meister unmittelbar den Arbeiten des Schulhauptes gegenüberzustellen. Dabei wird einerseits die Verbindlichkeit der Anregung deutlich, andererseits aber auch die Selbständigkeit dieser Künstler. Zwei von Ihnen seien hervorgehoben. Die wohl eigenwilligste Künstlerin dieser Gruppe ist Giulia Lama. Vorderhand in enger Abhängigkeit erscheinend, offenbart sich ihr Werk bei vertiefter Betrachtung als ein persönliches Ringen um religiösen Ausdruck. Ihr Anknüpfungspunkt an Piazzetta ist dessen frühes Werk. Im Gegensatz zu Ruggeri, der sie der Schule zurechnet, bezeichnet Pallucchini sie — wie Bencovich — mit mehr Recht als „collaterale“ (S. 15). Versucht Lama dem noch mystischen Geist des Jahrhundertanfangs Ausdruck zu geben, so ist es der „direttore della scuola di Piazzetta“, Giuseppe Angeli, der den Bogen zum Frühklassizismus schlägt. Von ihm ist eine bislang nie ausgestellte, prächtige ländliche Szene der venezianischen Sammlung Pospisil (Nr. 57) besonders hervorzuheben.

In den beiden Katalogteilen sind darüber hinaus einige meist traditionelle Zuschreibungen an Piazzetta erwähnt, die kaum aufrecht zu halten sind. Folgende Neuzuschreibungen möchte ich hier vorschlagen: „Josephs Tod“, Kassel (S. 18): Lama; „Schutzengel“, Kassel (S. 18 und 48, Abb. S. 16): Kopie der Schule nach Piazzetta; „Schutzengel“, Los Angeles (S. 18 und 48): Paraphrase von Bencovich

(?) nach Piazzetta; „Mars und Venus“, Pordenone (S. 47, Abb. S. 45): Kopie von Bencovich nach Piazzetta (ebenso die Zeichnung in London); „Verkündigung“, USA (S. 47, Abb. S. 46): Capella.

Trotz den äußeren Zwängen, denen sich die Veranstalter zu beugen hatten, gab die Ausstellung die Möglichkeit, einen der hervorragenden Künstler des XVIII. Jahrhunderts näher kennen zu lernen.

Peter O. Krückmann

## Rezensionen

LUBA ELEEN, *The Illustration of the Pauline Epistles in French and English Bibles of the Twelfth and Thirteenth Centuries*. Clarendon Press, Oxford, 1982. 180 S. und 331 Abb.

Dr. Ellen's book is a revised version of her dissertation, accepted by the University of Toronto in 1972. In the preparation of this work, the author was able to make use of the corpus of Bible illustration of the twelfth and thirteenth centuries assembled by Peter Brieger and his collaborators over a period of several decades. Unfortunately, the projected publication of this corpus has not yet materialized, and the book here reviewed is thus far the only tangible effort to emerge from an admirable, though perhaps overly ambitious venture. It is a conscientious study, devoted to a subject that could be taxed as somewhat arid. The Pauline Epistles are exhortations of great moral and doctrinal weight, and they inspired some works of altogether remarkable profundity, like the typological window of Suger's choir at Saint-Denis, which the late Louis Grodecki aptly entitled „Allégories de Saint Paul". But these writings offered little that could lend itself to the mode of pictorial narration — the depiction of concrete deeds and events favored in Bible illustration of the Middle Ages, which is the focus of Eleen's investigation. Until the end of the twelfth century, illustrations of the Pauline Epistles are rather uncommon. When artists were confronted with the task of devising such illustrations, they turned to the biography of the Apostle: the account of the Conversion contained in Acts (9:1—25), and for other incidents of his ministry and eventual martyrdom, a series of second and third-century Apocryphal texts, the *Acta Pauli et Theclae*, the *Passio sanctorum apostolorum Petri et Pauli* and the shorter *Passio sancti Pauli apostoli*, sometimes attributed to Pope Linus.

In the first chapter of her book, Eleen surveys the history of Pauline iconography from Early Christian times through the end of the Romanesque period. Setting aside representations of a dogmatic type like the image of the *Traditio legis*, this survey properly begins with the fifth-century cycle of wall paintings in the Roman church of San Paolo fuori le Mura, and it accords an equal measure of attention to the illustrations of the life of St. Paul in the Vivian and San Paolo Bibles, the most significant reflection of interest in the subject in Carolingian art. Eleen sides