

- Succi, D. *Da Carlevarijs ai Tiepolo* Venice 1983
- Succi, D. *Tiepolo. Virtuosismo e ironia* Turin 1988
- Vicenza 1990 *I Tiepolo ed il Settecento vicentino* (exhibition catalogue, ed. F. Rigon, M. E. Avagnina, F. Barbieri, L. Puppi, and R. Schiavo)
- Whistler, C. 'Tiepolo's St. Patrick altarpiece' *Irish Arts Review* 2, 1985, pp. 32-35
- York 1961 *Catalogue of Paintings Vol. I City of York Art Gallery* (no authors named) and *Supplement* (J. Ingamells) 1974
- Zannandreis, D. *Le Vite dei Pittori, Scultori ed Architetti Veronesi* ed. G. Biadego, Verona 1891, pp. 426-32
- Zava Bocazzi, F. 'La documentazione archivistica delle tele settecentesche del coro del Duomo di Bergamo' *Arte Veneta* XXX, 1976, pp. 232-240

DIE VENEZIANISCHE MALEREI DES 18. JAHRHUNDERTS NACHLESE ZU EINEM MÜNCHNER SAMMLUNGSKATALOG

Venezianische Gemälde des 18. Jahrhunderts, bearbeitet von ROLF KULTZEN und MATTHIAS REUSS. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Bd. X, 2. München, Hirmer 1991. 190 Seiten, 113 Abb. auf Tafeln. DM 128,-.

(mit zwei Figuren und drei Abbildungen)

Mit dem Begriff „Ankaufspolitik“ werden auch heute vielfach noch die unterschiedlichsten Motivationen beim Zustandekommen einer Kunstsammlung umschrieben. Am ehesten trifft dies in des Wortes eigentlicher Bedeutung auf die Kunstbestrebungen an den barocken Fürstenhöfen zu. Der hier noch weitgehend vorherrschende „politische“ Aspekt des Kunstankaufs hat sich im 19. Jahrhundert mit dem Entstehen der öffentlichen Museen wesentlich zu Gunsten eher „kunsthistorisch-pädagogischer“ Gesichtspunkte verlagert. Auch die Entstehungsgeschichte der Sammlung venezianischer Malerei des 18. Jahrhunderts in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, deren vollständiger Katalog nun vorliegt, läßt dies deutlich werden.

Mit dem Aufkommen des Klassizismus, in welchem die Klassikdoktrin der französischen Akademie gewissermaßen wiederauflebte, war auch die venezianische Malerei des 18. Jahrhunderts mehr oder minder aus dem Blick geraten. Erst mit den Augen der Impressionisten konnten diese farbenfroh gestimmten Werke in neuem Licht gesehen werden. Ihre Wiederentdeckung geht Hand in Hand mit einer erneuten Wertschätzung der Maler des französischen Rokoko durch die Brüder Goncourt (vgl. E. Hüttinger, in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2.12.1967). Daß sich mit deren Anerkennung zugleich die Rehabilitation jener italienischen Kunstrichtung vollzog, welche noch zu Zeiten Ludwigs XIV. gleichsam als ein ästhetischer Gegenpol zur klassischen französischen Barockmalerei die Aufmerksamkeit vieler Sammler auf sich gelenkt hatte, ist nicht nur eine Ironie des Schicksals. Die besondere Bedeutung vor allem der venezianischen Künstler, die entweder selbst oder mit ihren Werken fast überall zugegen waren, zeigt sich in der enormen Wirkung auch auf die neue Generation von französi-

schen Malern am Ende der Regierung des Sonnenkönigs. Die Hegemoniebestrebungen Ludwigs XIV. hatten den Kaiser und die deutschen Fürsten nicht nur politisch, sondern auch kulturell herausgefordert, und die Kunst Italiens bot die einzige konkurrenzfähige Alternative zu derjenigen Frankreichs, das zur dominierenden Kulturmacht emporgestiegen war.

In den Gemäldegalerien der fürstlichen Sammler des 17. und 18. Jahrhunderts im Norden Europas hat sich mit den Vorlieben der Landesherren bei der Auswahl ihrer Erwerbungen oftmals auf sublimen Weise auch ihr politisches Bekenntnis niedergeschlagen (vgl. A. Burkarth in: Ausst.kat. *Giuseppe Maria Crespi*, Stuttgart 1990, S. 203-218). In Abhandlungen zur Entstehungsgeschichte von Museen und Galerien ist dies nur selten bedacht worden. Ohnehin fehlt bisher eine umfassende Untersuchung zu den Gemäldegalerien an den deutschen Fürstenhöfen des Barocks, welche nach dem Dreißigjährigen Krieg in auffällig hoher Anzahl entstanden sind. Darauf hat Johann Georg Prinz von Hohenzollern erst kürzlich in einer nahezu vollständigen Zusammenstellung von Sammlungen der deutschen Fürsten aufmerksam gemacht (Ausst.kat. *Friedrich der Große*, München 1992, S. 11-32). Für diese waren sowohl die Gemäldegalerien der Habsburger in Wien, Prag und Madrid als auch die des politischen Gegenspielers, des französischen Königs, Vorbilder, an denen es sich zu orientieren galt. Einigen deutschen Fürsten winkte der Königstitel: Während die bayerischen Wittelsbacher auf das spanische Erbe hofften, den Pfälzern gar das armenische Königtum angetragen wurde, gelang es den sächsischen Kurfürsten, Könige von Polen und den Hannoveranern, Könige von England zu werden; die aufstrebenden Brandenburger Kurfürsten etablierten schließlich ein eigenes Königtum in Preussen.

Vor dem Hintergrund fürstlichen Strebens nach Rangerhöhung und Prestige waren die Kunstsammlungen in erster Linie Ausdruck monarchischer Tugend und weniger kunsthistorische Lehranstalten; gleichsam als ein Attribut der Herrscherwürde wurden sie in das höfische Zeremoniell mit eingebunden. Dabei entfalteten sich vor den Augen des Besuchers höchst eindrucksvoll sowohl Stellung als auch Einstellung des jeweiligen Galeriebegründers. So war an einem hohen Anteil etwa von Gemälden französischer Künstler, womit man sich in gewisser Weise zur verstaatlichten Ästhetik der französischen Klassikdoktrin bekannte, oftmals auch eine frankophile Politik der Landesherren ablesbar. Eine geringe Anzahl von Werken der klassischen französischen Barockmalerei – dafür aber um so mehr italienische Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts – traf man dagegen in den Sammlungen jener Fürsten an, deren Politik antifranzösisch war oder sich am Kaiserhaus orientierte.

An Qualität und vor allem an Quantität übertrifft der Bestand italienischer Malerei in der Wiener Gemäldeammlung noch heute bei weitem den – häufig später erworbenen – französischen (W. Prohaska in: *Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien, Bestandsverzeichnis*, Wien 1991, S. 11). Die traditionellen Verbindungen der Habsburger Monarchie mit Italien hatten den Zustrom italienischer Künstler in den Norden wesentlich erleichtert. Künstler wie Sebastiano Bombelli, Antonio Bellucci und auch Federico Bencovich hatten

wichtige Aufträge am Wiener Hof. Der Kaiser war auf der Halbinsel des Apennin stets präsent gewesen, um seine Ansprüche auf eine Vormachtstellung in Italien, die sich noch aus dem Erbe Karls V. begründen ließen, gegenüber dem französischen König durchzusetzen. In der Italienpolitik der Habsburger unter Leopold I. und Joseph I. zeigte sich die klare Priorität erbländischer Großmachtspolitik vor der Solidarität der eigenen Dynastie, selbst gegenüber den spanischen Berechtigungen (vgl. V. Press: *Kriege und Krisen. Deutschland 1600-1715*, München 1991, S. 464). Innerhalb der kaiserlichen Politik spielte Venedig dabei eine besondere Rolle. Angesichts der Bedrohung seines Wirtschaftsraumes war es wegen der Türkengefahr, welche im Schatten Ludwigs XIV. lauerte, französischen Interessen zuwiderlaufend in der „Heiligen Allianz“ zum engen Bündnispartner des Kaisers geworden.

Zeitgenössische Gemälde italienischer Meister, die unter Ludwig XIV. in seine königlichen Sammlungen gelangten, erfüllten fast ausnahmslos jene ästhetischen Anforderungen, welche die Akademie in der Nähe des Königs mit ihrer Klassikdoktrin erhoben hatte. Noch gegen Ende des Jahrhunderts erging es den vielen lebenden italienischen Malern nicht anders als etwa den in Paris tätigen italienischen Operntheatertruppen, deren musikbetonte, malerische Arienoper mit der stärker textorientierten, rezitativen Oper der Franzosen konkurrierte. Sowohl in der Malerei als auch in der Musik wollte man eher die Kategorie des Horazschen „*prodesse*“ als die des „*delectare*“ gelten lassen (s. A. B. Rave in: *Ausst.kat. Crespi* 1990, S. 183-202). Vor allem die Werke der venezianischen Zeitgenossen entsprachen nicht dem staatlich verordneten Geschmack der Franzosen.

Seit der durch Charles Perrault entfachten „querelle des anciens et des modernes“ aber war die Klassikdoktrin der Franzosen ins Gerede gekommen. Die Folgen auch für die Malerei wurden unter Federführung von Roger de Piles in den Auseinandersetzungen zwischen den Poussinisten und den Rubenisten sichtbar. Die Künstlergeneration Watteaus setzte mit der Orientierung an Rubens und in der Dominanz der Farbe Akzente, die den Weg insbesondere auch von venezianischen Malern wie Rosalba Carriera, Pellegrini und Ricci nach Frankreich ebneten. Besondere Aufmerksamkeit widmete ihnen der Pariser Bankier und Sammler Pierre Crozat (F. Haskell: *Mecenati e pittori*, Florenz 1966, S. 434-435). Dennoch wurden diese Künstler einer modernen Richtung in den königlichen Sammlungen weiterhin ignoriert, in denen die italienische Kunst wohl mit den hervorragenden Werken vor allem ihrer „Klassiker“ aus dem Jahrhundert Franz I. und ebensolchen Gemälden vertreten war, welche der aus Italien stammende Kardinal Mazarin 1649 aus dem Verkauf der berühmten Galerie Karls I. von England erworben hatte. Noch nach der Revolution beschränkte sich die Auswahl der gezeigten Bilder im ersten Museum der französischen Republik beinahe ausnahmslos auf die Vertreter der offiziellen großen Kunst Frankreichs und ihrer Gesinnungsgenossen in den anderen Schulen (H. Tietze: *Die großen Nationalgalerien*, Zürich 1954, S. 38). Erst ein historischer Zufall, die Eroberungen Napoleons, verhalf zu einer stärkeren Präsenz der italienischen Malerei des 18. Jahrhunderts in den öffentlichen Sammlungen, wobei auch die korsische Herkunft der Familie

Bonaparte eine Rolle gespielt haben dürfte. Noch heute befindet sich in Ajaccio eine der größten Sammlungen Frankreichs mit Beständen italienischer Gemälde, darunter auch viele Werke des 18. Jahrhunderts, die Kardinal Joseph Fesch, ein Onkel Napoleons III., zusammengetragen hat (J. Thuillier: *Les tableaux du Cardinal-oncle*, in: Ausst.kat. Ajaccio 1957, S. 33-41).

Außerhalb des europäischen Festlandes, in England, hat eine traditionell vorhandene politische Gegnerschaft zu Frankreich in den Kunstbestrebungen ihren Niederschlag gefunden. Eine große Anzahl von Sammlern setzte hier in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit einer auffälligen Vorliebe für italienische Maler einen bedeutsamen Akzent. Künstler wie Sebastiano und Marco Ricci reisten nach England und fanden beim Adel, etwa in Lord Burlington und dem Earl of Manchester, wichtige Auftraggeber. Der ehemalige Londoner Operndirektor Owen McSwiny und der Handelsbankier Joseph Smith, die sich beide in Venedig aufhielten, waren die wohl erfolgreichsten Vermittler von Werken venezianischer Maler, wovon vor allem Canaletto profitierte (vgl. F. Vivian in: Ausst.kat. *Venedigs Ruhm im Norden*, Hannover-Düsseldorf 1991/92, S. 23-31). Gemälde französischer Künstler dagegen, vor allem jene der klassischen Geschmacksrichtung, blieben in England rar. Erst im 19. Jahrhundert kam der reiche Besitz an französischen Gemälden zustande, über den die Wallace Collection in London verfügt.

Auch in fast allen größeren deutschen Gemäldesammlungen finden sich Bilder venezianischer Maler des 18. Jahrhunderts. Fürstliche Sammler und Mäzene wie August III. in Dresden, Lothar Franz von Schönborn in Pommersfelden, die Wittelsbacher Brüder Johann Wilhelm und Karl Philipp von der Pfalz in Düsseldorf und Mannheim sorgten in ihren Galerien für eine angemessene Präsenz venezianischer Zeitgenossen nördlich der Alpen. Die Berliner Museen aber verdanken einen wesentlichen Teil ihrer Bilder nicht den eher frankophilen brandenburgischen Kurfürsten, die später als Könige in Preußen zum politischen Gegengewicht der Habsburger in Norddeutschland wurden, sondern dem bürgerlichen Berliner Kaufmann Sigismund Streit (E. Schleier in: Ausst.kat. *Venedigs Ruhm* 1991/92, S. 32-37). Berlin hätte durchaus auch ohne kurfürstlich-brandenburgische Mithilfe zu einem Zentrum venezianischer Malerei des 18. Jahrhunderts werden können, wären nicht die bedeutenden, für das Berliner Familienpalais vorgesehenen Gemälde des engagierten Sammlers und Feldherrn in venezianischen Diensten, des Grafen Johann Matthias von der Schulenburg, bereits 28 Jahre nach dessen Tod 1775 bei Christie's in London verauktioniert worden (A. Binion *ebd.*, S. 16-22).

In den zahlreichen Ausstellungen der deutschen Museen läßt sich ein in den letzten Jahrzehnten zunehmendes Interesse an der venezianischen Malerei des Settecento beobachten. Nicht alle Museen, die über einen bedeutenden Bestand verfügen, können ihn bis in die Entstehungszeit der Werke zurückverfolgen. Die umfangreiche Sammlung etwa der Stuttgarter Staatsgalerie hat eine andere Genealogie als entsprechende Sammlungen in Dresden, Pommersfelden oder auch in München. Unter dem eher schlichten Titel *Venedig. Malerei des 18. Jahrhunderts* präsentierte man 1987 in der Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung in Mün-

chen herausragende Meisterwerke, darunter großzügige Leihgaben aus der Lagenstadt selbst (Ausst.kat. hrsg. von E. Steingraber, München). Von *Himmel, Ruhm und Herrlichkeit*, wozu die italienischen Maler mit einem hohen Anteil der Venezianer an den rheinischen Höfen beigetragen haben, war 1989 in einer Bonner Ausstellung die Rede (Ausst.kat. hrsg. von H. M. Schmidt, Rhein. Landesmuseum), und zuletzt konnte man 1991/92 in den Museen von Hannover und Düsseldorf *Venedigs Ruhm im Norden* in zahlreichen auserlesenen Gemälden bewundern.

Diese lebhaften Ausstellungsaktivitäten geben Anlaß zu der Hoffnung, daß die Settecento-Bestände in den deutschen Gemäldemuseen wissenschaftlich bearbeitet und der Öffentlichkeit in Katalogpublikationen bekannt gemacht werden. So haben die Stuttgarter bereits vor Jahren (Ausst.kat. *Das Jahrhundert Tiepolos*, bearb. von G. Ewald, Staatsgalerie Stuttgart 1977/78) und erst kürzlich die Dresdner Sammlungen (Ausst.kat. *Venezianische Malerei des 18. Jahrhunderts aus dem Bestand*, Staatl. Kunstsammlungen Dresden, Albertinum, Gemäldegalerie Alte Meister 1992), wenn auch noch zaghaft, in kleinen Ausstellungen auf ihre hochrangigen Bestände aufmerksam gemacht. In den ständigen Ausstellungen der Gemäldegalerien sind zwar meistens Werke der bekannteren Maler zu sehen, der überwiegende Teil der Bilder jedoch ist entweder in den Depots versteckt oder zu Repräsentationszwecken an Ministerien oder andere Institutionen ausgeliehen. Vollständige wissenschaftliche Bestandskataloge zur venezianischen Malerei des 18. Jahrhunderts fehlen noch heute in den meisten Museen.

Für die öffentlichen Sammlungen des Freistaates Bayern gilt dies seit geraumer Zeit nicht mehr. Was die systematische Erfassung ihrer umfangreichen Bestände betrifft, ist die Arbeit der Münchner Kollegen bereits seit Jahren vorbildlich. Zur venezianischen Malerei des 15. bis 17. Jahrhunderts liegen ausführliche Katalogpublikationen vor (*Venezianische Gemälde des 15. und 16. Jahrhunderts*, bearb. von R. Kultzen und P. Eikemeier, Bayer. Staatsgemäldesammlungen, Bd. IX, Text- und Tafelband, München 1971; *Venezianische Gemälde des 17. Jahrhunderts*, bearb. von R. Kultzen, Bayer. Staatsgemäldesammlungen, Bd. X, 1, München 1986). Bedenkt man angesichts der zu bewältigenden Menge der Objekte, welche Anforderungen und Erwartungen an die Autoren gestellt waren, deren Tätigkeit in den Museen auch mit anderen dienstlichen Verpflichtungen kollidiert, schuldet man ihrer Arbeit desto mehr Respekt und Anerkennung.

Rolf Kultzen als verantwortlicher Referent für die italienische Malerei und Matthias Reuss haben nun mit der wissenschaftlichen Bearbeitung aller venezianischen Gemälde des Settecento eine weitere Lücke schließen können. Hervorzuheben ist dabei die erstmalige vollständige Behandlung auch der Bensberger Gemäldezyklen von Pellegrini und Bellucci, deren Anteil fast ein Drittel der im Katalog erfaßten Bilder beträgt. Die vorliegende Publikation ist nicht ganz zu Unrecht schon als „Meilenstein“ der Forschung zur venezianischen Settecentomalerei bezeichnet worden (C. Whistler in: *The Burlington Magazine* CXXXIV, 1992, S. 598). Layout und das handliche Buchformat richten sich nach den bereits vorher erschienen Katalogen der Staatsgemäldesammlungen. Die knappen, aber informativen Texte analysieren und beschreiben übersichtlich die einzelnen

Werke nach Befund, Geschichte (Provenienz), Ikonographie, Stilkritik, Katalogen (Bestandskatalogen) und weiterer Literatur. Den Werken ist jeweils eine ausführliche Vita des Künstlers vorangestellt, die wichtige Lebensdaten, Rang, Entwicklung und wechselseitige Einflüsse nennt.

Gleichwohl werden aufmerksame Kenner der Staatsgemäldesammlungen in dem neuen Band einen für die Kunst des 18. Jahrhunderts so bedeutenden Maler wie Sebastiano Ricci zunächst vermissen; auch die Gemälde Marco Riccis, Balestras oder Lazzarinis finden sich nicht in diesem Katalog: Sie wurden – man mag über diese Teilung diskutieren – bereits in dem 1986 erschienen Band zur venezianischen Malerei des 17. Jahrhunderts behandelt. In der vorliegenden Besprechung wurden daher auch die Werke all jener Künstler mitberücksichtigt, deren Lebensdaten bis in das 18. Jahrhundert hineinreichen. Die Anzahl der venezianischen Settecentogemälde im Besitz der Bayer. Staatsgemäldesammlungen erhöht sich damit gegenüber den im neuen Band behandelten 129 Werken auf insgesamt 141.

Die große Zahl der Gemälde, die bereits 1806, bei Abschluß der Eingliederungen der kurfürstlichen Bestände und des säkularisierten Kirchenbesitzes, die Staatsgemäldesammlungen erreichten, läßt jedoch nicht unbedingt auf eine ausdrückliche Vorliebe der bayerischen Wittelsbacher für die venezianische Malerei des 18. Jahrhunderts schließen (vgl. Kultzen in: Kat. München 1991, S. 10). Obwohl bereits zu Zeiten der Kurfürstin Henriette Adelaide († 1676), die venezianische Künstler (Zanchi, Bombelli, Rosa), insbesondere aber Antonio Triva mit bedeutenden Aufträgen für die Residenz und Schloß Nymphenburg betraute, die Weichen gestellt wurden, hatten in München unter dem späteren Kurfürsten Max Emanuel († 1726) Interesse und Aufträge für venezianische Maler merklich abgenommen. Der Anteil venezianischer Settecentomalerei aus Wittelsbacher Kunstbesitz ist zwar insgesamt beträchtlich, entstammt jedoch vornehmlich den Galerien der Kurpfälzer Linie in Düsseldorf und Mannheim. Erst die Zusammenführung der Galerien, die infolge des Wittelsbacher Hausvertrages und durch Erbfolge der Pfälzer Linie nach München gelangten, ergab dort einen quantitativ wie qualitativ bedeutenden Bestand.

Mit dem Blick auf die Provenienz der Bilder werden die durchaus unterschiedlichen Kunstbestrebungen in den Zweigen der Familie deutlich (*Fig. 1*). Nicht nur in dem Interesse an der zeitgenössischen Malerei Venedigs haben sich kurbayerische und kurpfälzische Linie des Hauses Wittelsbach voneinander unterschieden. Dabei hätte der einst für den Kaiser kämpfende Türkenkrieger und Sieger von Belgrad, Max Emanuel von Bayern, wie viele andere Fürsten, die sich politisch und künstlerisch an den Habsburgern orientierten, durchaus zu einem bedeutenden Sammler zeitgenössischer venezianischer Malerei werden können. Aber in Venedig, wo sich der Kurfürst seit 1691 in Begleitung des Prinzen Eugen aufhielt, erreichte den ehemals kaiserlichen Befehlshaber seine Ernennung zum Statthalter der Spanischen Niederlande. Die eigenen politischen Interessen Max Emanuels im Spanischen Erbfolgekrieg der folgenden Jahre ließen ihn die Fronten wechseln: Als Parteigänger des französischen Königs wurde er zum erklärten Gegner des Kaisers. Nicht nur Exil und die über Max Emanuel verhängte

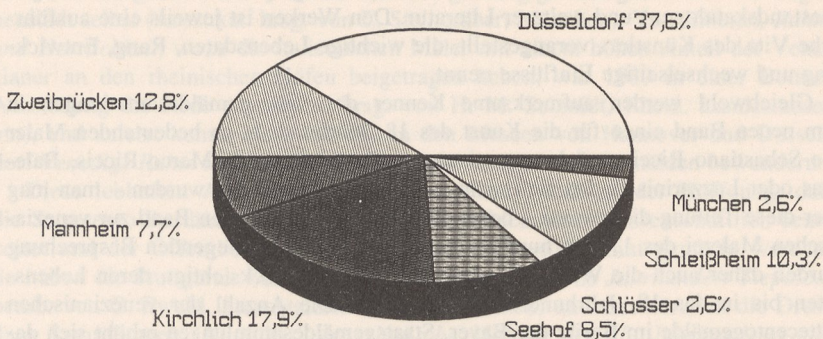


Fig. 1 Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Altbestand an venezianischer Malerei des 18. Jahrhunderts: Herkunft der 117 bis zum Jahre 1806 erworbenen Gemälde

Reichsacht waren die Folge; die von den bayerischen Wittelsbachern 1623 erworbene erste Kurwürde ging bis auf weiteres zurück an die Pfälzer Linie.

Sein eigener Vetter Johann Wilhelm († 1716) in Düsseldorf, ein entschiedener Anhänger der ihm nahe verwandten Habsburger, wurde zum Feind des Bayern. Durch geschickte Heiratspolitik war er zu Beginn des Jahrhunderts einer der einflußreichsten Fürsten Europas geworden. Johann Wilhelm suchte wie sein bayerischer Verwandter durch eine entsprechende Hofhaltung seiner Person und seinen Ambitionen Ausdruck zu verleihen. Beide Wittelsbacher haben dabei der Kunstförderung, vor allem aber dem zielgerichteten Aufbau einer Gemäldegalerie, besonderes Gewicht zugemessen. Hatte Max Emanuel als Statthalter in den Niederlanden einen bedeutenden Bestand vor allem flämischer und niederländischer Gemälde erwerben können, sich in Geschmack und Kunstbestrebungen aber gegen Ende der Brüsseler Zeit immer stärker nach Paris orientiert (P. Volk in: *Ausst.kat. Kurfürst Max Emanuel. Bayern und Europa um 1700*, Bd. 1, München 1976, S. 131), so war dagegen für Johann Wilhelm in Düsseldorf, der zwar auch über einen beträchtlichen Bestand flämisch-niederländischer Bilder verfügte, in Bezug auf die zeitgenössische Malerei eher die kaiserliche Sammlung in Wien vorbildlich. Die politischen und verwandschaftlichen Bindungen an den Habsburger Hof erleichterten dem Pfälzer, der in zweiter Ehe mit Anna Maria Luisa Medici, der Tochter des Großherzogs von Toskana, verheiratet war, die notwendigen Kontakte auf dem italienischen Kunstmarkt und damit auch zu den venezianischen Malern. So gelangte der bereits durch Aufträge für den Wiener Hof bestens empfohlene Antonio Bellucci vorübergehend nach Düsseldorf, von wo aus er 1709 in die Dienste Kaiser Josephs I. als Hofmaler nach Wien zurückkehrte.

te. Johann Wilhelm wußte nicht nur die familiären Verbindungen zu nutzen; mit dem Ankauf von Gemälden für seine Düsseldorfer Galerie waren Agenten in halb Europa betraut. Die ehemals Düsseldorfer und Mannheimer Galerien haben daher auch quantitativ den größten Anteil der venezianischen Settecentobilder in die Bayer. Staatsgemäldesammlungen einbringen können.

Der visuelle Repräsentationsbedarf der Höfe hatte zu folgenreichen organisatorischen Maßnahmen geführt und auf dem regen Markt mit seinen vielen Zwischenhändlern eigene Formen der Kunst- und Künstlervermittlung ausgebildet (M. Warnke: *Hofkünstler*, Köln 1985, S. 11). Dabei kam dem Rat und der Funktion der durch die Fürsten beauftragten Agenten und Hofkünstler, die durch ihre privilegierte Nähe zum Herrscher an der sichtbaren Erscheinung der fürstlichen Aura Anteil hatten, beim Ankauf und der Präsentation der Kunstwerke besondere Bedeutung zu. Mit dem Wegfall der Höfe wandelten sich jedoch die Galerien zu nationalen, musealen Tempeln, die von der Kunst als Ausdruck eines idealen, erhabenen Wertes der Menschheit kündeten. Angefacht vom pädagogischen Eifer der Klassizistengeneration, den Ideen der Aufklärung und der Romantik hatte sich im Schatten der Französischen Revolution auch in den fürstlichen Galerien, welche in der Folge vielfach zu Museen der bildenden Künste wurden, eine Veränderung der Künstler- und Kunstvermittlung angebahnt.

Die Doppeldeutigkeit des Wortes „bilden“ beschreibt am Beginn des 19. Jahrhunderts im Dienste einer kulturpolitisch-ethischen Mission zutreffend auch den pädagogischen Auftrag der Kunst. Bei den Ankäufen von Kunstwerken für die Museen und bei ihrer Präsentation nach Schulen und Epochen war Wissen von der Kunst und ihrer Geschichte gefragt. Kunsthistorisch gebildete Galeriedirektoren übernahmen schließlich die Funktion der früheren Hofkünstler und Agenten, und der kennerschaftlich motivierte Kauf bestimmte fortan die Erwerbungspraxis. Gleichwohl spiegelten die dabei leitenden wissenschaftlichen Bewertungskriterien von Kunst immer auch die jeweils vorherrschende ästhetische Doktrin oder Weltanschauung. Insbesondere die Verurteilung der venezianischen Settecentomalerei durch die Klassizisten und die ihnen folgende Generation hatte, wie sich auch im Ankaufverhalten der Bayer. Staatsgemäldesammlungen zeigte, für eine lange Stagnation bei den Erwerbungen gesorgt.

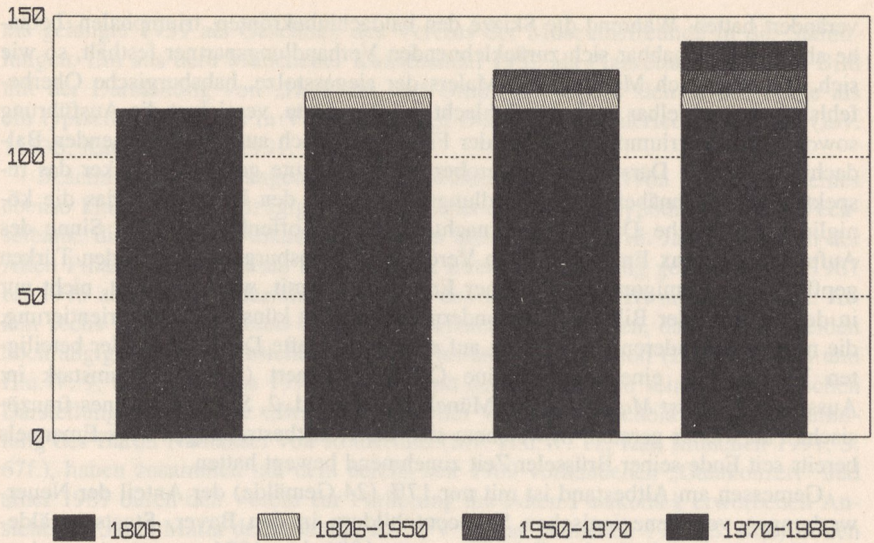
Der Altbestand läßt sich für das Jahre 1806 mit 117 Bildern beziffern. Davon entstammen allein den Galerien der Kurpfälzer Linie der Wittelsbacher in Düsseldorf und Mannheim 45,3%; aus Zweibrücken kamen 12,8% der Gemälde. Der kurbayerische Anteil aus Schleißheim und München dagegen beträgt lediglich 12,9%. Aus Kirchen und Klöstern gelangten infolge der Säkularisation 17,9% der Gemälde in die Sammlungen. 11,1% kamen aus verschiedenen Schlössern und adligem Besitz bis 1806 nach München, wovon der Anteil aus Schloß Seehof, verschiedene Veduten aus dem Umfeld Canalettos, allein 8,5% beträgt. Die 44 Gemälde aus der Düsseldorfer Galerie verteilen sich allerdings, da 40 von ihnen den Bensberger Zyklen entstammen, auf nur drei Maler: Pellegrini mit 13 Gemälden, Bellucci mit 30 und Balestra mit einem einzigen.

Von verschiedensten Künstlern dagegen sind die 10 Mannheimer Gemälde: Amigoni, Balestra, Lazzarini, Ricci und 6 Werke aus dem nahen Umfeld Piazzettas. Der Zweibrückener Anteil, 15 Bilder, bringt neben Werken Balestras und des Piazzetta-Umkreises Gemälde von drei weiteren Künstlern in die Sammlung ein: Casanova, Zugno und zwei Veduten, welche Canaletto zugeschrieben werden können; vier weitere Werke sind lediglich als Kopien oder Nachahmungen von venezianischen Malern zu klassifizieren. Von den Münchner und Schleißheimer Gemälden, die sich auf Künstler wie Amigoni, Bellucci, Pellegrini, Casanova und Lazzarini verteilen, ist als eines der herausragenden Werke die Haidhausener Ansicht auf München von Bernardo Bellotto, ausgeführt für den Kurfürsten Max III. Joseph, zu nennen (Inv. 111, Kat. München 1991, S. 29-30).

Von besonderer Bedeutung sind die aus kirchlichem Besitz stammenden Gemälde: Neben mehreren Werken des schon früh für bayerische Auftraggeber im Lande tätigen Amigoni, der u. a. in den Klöstern Benediktbeuern, Steingaden und Weißenstephan malte, sind die Gemälde Giambattista und Giovanni Domenico Tiepolos hervorzuheben. Vor allem mit großformatigen Altarbildern, die Giambattista sowohl für die ehemalige Chorfrauenkirche im Nymphenburger Schloß (Inv. L 877, Kat. München 1991, S. 92ff.) als auch für das fränkische Kloster Schwarzach (Inv. 1159, Kat. München 1991, S. 94f.) geschaffen hatte, erhielten die Staatssammlungen Werke von unschätzbarem Wert. Das ehemals Nymphenburger Altarbild war ein Auftragswerk des Kölner Kurfürsten Clemens August († 1761), eines weiteren bedeutenden Kunstmäzens aus dem Hause Wittelsbach. Seine Sammlung, heute verloren und in alle Winde verstreut, hätte, wenn sie denn nach München gelangt wäre, die Staatsgemäldesammlungen um einige Werke Rosalba Carrieras, Amigonis, Sebastiano Riccis und auch um allein 10 angebliche Gemälde Piazzettas bereichert. Die Ankaufspolitik des Kölner Kurfürsten unterlag aber insgesamt offenbar, wie die Rekonstruktion seiner Galerie zeigt, denselben Schwankungen, die auch sein taktisches Lavieren zwischen allen politischen Fronten gekennzeichnet haben (s. H. Vey, *Die Gemälde des Kurfürsten Clemens August*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 25, 1963, S. 193-226).

Außer den bereits erwähnten Veduten aus Schloß Seehof sind von den Gemälden, die aus adligem Besitz bis 1806 nach München gelangten, jene aus der Sammlung des Grafen Eltz zu nennen: zwei Werke Dizianis und vor allem die Himmelfahrt von Sebastiano Ricci (Inv. 6354, Kat. München 1986, S. 58f.).

Der mit 83% zu beziffernde Anteil der vor 1806 erworbenen Bilder am heutigen Gesamtbestand aller venezianischen Settecentogemälde bot in der Folgezeit einen soliden Grundstock für weitere Erwerbungen (Fig. 2). Unter den 117 Werken befanden sich lediglich 25 Gemälde, die entweder als Kopien oder Arbeiten von Nachahmern zu klassifizieren sind; von den 8 Bildern aus dem Umfeld Piazzettas bleiben Zuschreibungen an Domenico Maggiotto, Egidio Dall'Oglio oder an Giuseppe Angeli weiterhin vage. Der überwiegende Teil des Altbestandes jedoch kann über 17 namhaften Malern sicher zugewiesen werden; davon verteilen sich aber bereits 35% aller Gemälde auf jene drei Künstler, die vornehmlich durch Aufträge der Wittelsbacher in Düsseldorf oder München tätig werden



1986 letzte Erwerbung

Fig. 2 Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Erwerbungen von venezianischen Gemälden des 18. Jahrhunderts

konnten: Bellucci (17,8%), Pellegrini (10%) und Amigoni (7,2%). Während die Werke der beiden Erstgenannten überwiegend den Bensberger Zyklen zuzurechnen sind, erhielt Amigoni offenbar erst nach der 1715 erfolgten Rückkehr Max Emanuels aus dem französischen Exil mehrere direkte Aufträge des kurfürstlichen Hofes (vgl. W. Holler: *Jacopo Amigonis Frühwerk in Süddeutschland*, Hildesheim 1986, S. 14 und 18ff.).

Das sogenannte Audienzbild, das Amigoni als Ausstattungstück für den Viktoriensaal des Schleißheimer Schlosses malte (Inv. 2584, Kat. München 1991, S. 22) und das sich mitsamt der Entwurfsskizze erhalten hat (Inv. 2982, Kat. München 1991, S. 23), bietet Aufschluß hinsichtlich einer möglichen Einflußnahme des Auftraggebers auf den Maler (*Abb. 10a und b*). Das im Bilde festgehaltene Ereignis, der Empfang der türkischen Gesandtschaft durch Max Emanuel als den Sieger von Belgrad, lag bei Entstehen des Gemäldes fast genau 25 Jahre zurück. Von der glanzvollen Rolle des einstigen kaiserlichen Oberbefehlshabers, wie ihn das Bild zeigt, trennte den Auftraggeber jene lange Zeitspanne, in welcher er wegen seiner antihabsburgischen und profranzösischen Politik die Kurwürde zeitweilig verloren und im Exil gelebt hatte. Entwurf und Ausführung unterscheiden sich in der Tendenz ihrer jeweiligen Bildaussage offenbar in dem Maße, wie sich für den Auftraggeber die Zeiten und damit auch seine politischen Einstellungen

verändert hatten. Während die Skizze den baldachinbekrönten, triumphalen, beinahe abweisend unnahbar sich zurücklehnenden Verhandlungspartner festhält, so wie sich vielleicht nach Meinung des Malers der siegesstolze, habsburgische Oberbefehlshaber unmittelbar nach der Schlacht gesehen hätte, verzichtet die Ausführung sowohl auf eine triumphale Gestik der Figuren als auch auf den bekrönenden Baldachin. Ohne die Darstellung der eroberten Kriegsbeute gerät hier stärker das respektvolle und annähernde Verhandlungsgespräch in den Blickpunkt, das die königlich-französische Diplomatie – nachträglich nun offenbar auch im Sinne des Auftraggebers Max Emanuel – zum Verdruß der Habsburger stets mit den Türken gepflegt hatte. Amigonis anfänglicher Entwurf ist somit, wie es scheint, nicht nur in der Tendenz der Bildaussage, sondern auch in der künstlerischen Orientierung, die mit der besonderen Gewichtung auf eine porträtartige Darstellung aller beteiligten Personen an eine Idee Antoine Coypels erinnert (vgl. R. Baumstark in: Ausst.kat. *Kurfürst Max Emanuel*, München 1976, Bd. 2, S. 351), in jenes französische Fahrwasser geraten, in welchem sich die Kunstbestrebungen Max Emanuels bereits seit Ende seiner Brüsseler Zeit zunehmend bewegt hatten.

Gemessen am Altbestand ist mit nur 17% (24 Gemälde) der Anteil der Neuerwerbungen von venezianischen Settecentobildern in den Bayer. Staatsgemäldesammlungen innerhalb des Zeitraums von 1806 bis 1986 quantitativ gering. Gleichwohl erhielten die Museen in diesen Jahren durch Kauf wie auch über Stiftungen qualitativ hochwertige Gemälde, die Lücken im bisherigen Bestand zu schließen vermochten.

Zunächst jedoch hatte das klassizistische Kunsturteil, was die Ankaufspolitik der Museen betraf, nicht nur die venezianische Settecentomalerei in Verruf gebracht. Lediglich drei Erwerbungen von Werken jener Künstler, welche vom klassizistischen Bannstrahl weniger betroffen waren, verzeichnen die Sammlungen in dem Zeitraum von 1806 bis 1909: Aus dem Nachlaß des Bildhauers Canova stammen zwei hochwertige Veduten Canalettos, die Ludwig I. erwarb (Inv. WAF 137 und WAF 138, Kat. München 1991, S. 36ff.). Das „Galakonzert“ Francesco Guardi's, welches Hugo von Tschudi 1909 über den Londoner Kunsthandel aus dem Besitz des Herzogs von Ruthland für München ankaufen konnte (Inv. 8574, Kat. München 1991, S. 66f.), steht am Beginn einer Reihe von sieben weiteren herausragenden Gemälden desselben Künstlers, die in den folgenden Jahrzehnten hinzu erworben werden konnten. Mit Werken von Bellotto, Canaletto, Guardi u. a. sollte die venezianische Vedutenmalerei zu einem der glänzenden Schwerpunkte in den Bayer. Staatsgemäldesammlungen werden.

Die seit Anfang der 1920er Jahre international rege Forschungstätigkeit, an welcher auch deutsche Kunsthistoriker wie Hermann Voss maßgeblichen Anteil hatten, bemühte sich zunehmend darum, die venezianische Settecentomalerei aus dem durch die ältere Kritik verursachten Dunkel wieder ans Licht zu holen. Sie hat vor allem in den 60er Jahren auch auf weitere Ankäufe der Bayer. Staatsgemäldesammlungen Wirkung gezeigt. Zunächst aber sind erst wieder in den 30er Jahren vereinzelt Neuerwerbungen zu verzeichnen: Zwei Bilder Carlones wurden jeweils 1932 und 1939 aus dem Kunsthandel angekauft; ein Gemälde Pitto-

nis gelangte 1939 als Geschenk des Vereins der Museumsfreunde in die Sammlungen. Ein aus dem Münchener Kunsthandel 1952 als Piazzetta erworbenes Bild mit der Darstellung von „Herkules und Omphale“ erwies sich in der Folge als ein typisches Werk des in Venedig tätigen Dalmatiners Federico Bencovich (Inv. 11336, Kat. München 1991, S. 35f.).

Beachtliche Erwerbungen gelangen insbesondere seit 1965 auf Grund eines ebenso klugen wie großzügigen Engagements der Bayer. Hypotheken- und Wechselbank, die mit ihren Ankäufen vor allem die Galerie des 18. Jahrhunderts in der Alten Pinakothek aufwerten konnte. Dank ihrer Unterstützung gelangten von 1967 bis 1975 auch neun venezianische Werke des 18. Jahrhunderts nach München: Allein sechs Bilder Francesco Guardi's erlesenster Provenienzen, darunter die beiden hochrangigen Venedigansichten aus der FitzHerbert-Collection (Inv. H.u.W. 8 und H.u.W. 9, Kat. München 1991, S. 61f.) und der vor allem in seiner künstlerischen Darstellung bestechende „Brand im Quartier von San Marcuola“ aus der Sammlung des Baron Nathanael von Rothschild (Inv. H.u.W. 12, Kat. München 1991, S. 67f.), haben zusammen mit dem bereits seit 1909 vorhandenen „Galakonzert“ und einer 1967 durch den Verein zur Förderung der Alten Pinakothek erworbenen Ansicht auf Santa Maria della Salute (Inv. FV 1, Kat. München 1991, S. 62f.) in den Münchner Sammlungen sozusagen aus dem Nichts einen auch international beachteten Schwerpunkt dieses überragenden Malers entstehen lassen. Noch vier weitere Werke, die alle in den Jahren 1971 und 1974 erworben werden konnten, verdanken die Münchner der Bayer. Hypotheken- und Wechselbank: Pietro Longhi's „Kartenspiel“ (Inv. H.u.W. 17, Kat. München 1991, S. 71f.), zwei Pendants von Pittoni mit klassisch-antiker Thematik (Inv. H.u.W. 32 und H.u.W. 33, Kat. München 1991, S. 90f.) und ein typisches Architekturcapriccio von Marco Ricci (Inv. H.u.W. 31, Kat. München 1986, S. 55). Der Anteil an den Neuzugängen venezianischer Malerei des 18. Jahrhunderts seit 1806, die allein mit Hilfe der Bayer. Hypotheken- und Wechselbank erworben werden konnten, ist mit 45,5% ebenso hoch wie der Anteil der staatlichen Ankäufe; die restlichen Erwerbungen gelangten als Schenkungen des Vereins der Museumsfreunde in die Sammlungen.

Die mit Mitteln der öffentlichen Hand in den letzten beiden Jahrzehnten angekauften Bilder vervollständigen den Bestand u. a. mit beachtlichen Werken von bisher in den Bayer. Sammlungen noch nicht verzeichneten Künstlern: Neben den beiden Venedigansichten Marieschi's ist Rosalba Carriera's Pastell „Die Parze Lachesis“ aus ehemals Dresdner Galeriebesitz (Inv. 14444, Kat. München 1991, S. 51) ebenso zu nennen wie das beeindruckende, 1986 erworbene Künstlerporträt des aus Bergamo stammenden bedeutenden Bildnismalers Vittore Ghislandi (Inv. 14991, Kat. München 1991, S. 57) und als ungewöhnliches Glanzstück eines eigentlich für seine Veduten berühmten Malers „Der Empfang der venezianischen Gesandtschaft in London“ von Luca Carlevaris (Inv. 14560, Kat. München 1991, S. 44f.).

Insgesamt verteilen sich die 141 venezianischen Settecentogemälde in den Bayer. Staatsgemäldesammlungen, nachdem durch Ankäufe oder Stiftungen seit 1806 weitere 8 Künstler mit ihren Werken den Altbestand ergänzen konnten, auf 25 namhafte Maler. Sowohl durch spezielle Auftragsarbeiten (Amigoni, Bellucci

und Pellegrini) als auch durch gezielte Ankäufe (vor allem Guardi) haben sich besondere Gewichtungen auf einzelne Künstler ergeben. Gleichwohl sind viele der bedeutendsten venezianischen Maler des 18. Jahrhunderts mit wichtigen Werken vertreten, so daß durchaus von einem Bestand gesprochen werden kann, der, vom soliden Grundstock des Altbestandes ausgehend, durch die Erwerbungen vor allem in der Nachkriegszeit zunehmend an Profil gewonnen hat. Wenn auch die Namen einzelner Maler wie Piazzetta, Fontebasso oder Crosato, Bereiche wie die arkadisch gestimmten Landschaften etwa eines Francesco Zuccarelli oder Giuseppe Zais bisher fehlen, bieten die bayerischen Museen doch wie nur wenige Sammlungen in Deutschland ein nahezu geschlossenes Bild der venezianischen Settecentomalerei. Ihr unübersehbarer Einfluß insbesondere auf die spätbarocke Malerei Süddeutschlands (vgl. K. Garas in: *Ausst.kat. Venedigs Ruhm* 1991/92, S. 81f.) sollte um so mehr auch zukünftig ein besonderes Engagement bayerischer Ankaufspolitik rechtfertigen. Kulturpolitische Fehlentscheidungen sind oft kaum wieder rückgängig zu machen und entstehen meist, wie die Vergangenheit lehrt, durch ein wie auch immer geartetes Desinteresse. So wurde etwa zu Zeiten klassizistisch geprägten Geschmacks die Rückforderung des von Piazzetta im Auftrag des Kölner Kurfürsten Clemens August für die Frankfurter Deutschherrenkirche geschaffenen Altarbildes mit der Himmelfahrt Mariens, das sich noch 1801 in Augsburg befand und heute als eines der Meisterwerke venezianischer Settecentomalerei zu bewundern ist, zu wenig engagiert betrieben. Geblieben ist den Bayer. Staatsgemäldesammlungen lediglich eine Kopie dieses Gemäldes, heute in der Staatsgalerie Würzburg (Inv. 2285, Kat. München 1991, S. 81).

Für alle diejenigen, die ihn zur Lektüre und für Forschungszwecke nutzen wollen, ist der neue Bestandskatalog zur venezianischer Malerei des 18. Jahrhunderts eine große Hilfe. Wer dagegen gleichzeitig die Originale vor Augen haben möchte, wird, da sich der Bestand auf verschiedene Stellen an zehn Orten verteilt (München, Schleißheim, Würzburg, Bamberg, Aschaffenburg, Ansbach, Ottobeuren, Eichstätt, Holzschwang und Kulmbach), um eine Reise durch Bayern nicht herumkommen. Über die Hälfte der Bilder (51,4%) befinden sich in München, 13,5% in Schleißheim, 17,1% in Würzburg, 7,1% in Bamberg und der Rest verteilt sich mit jeweils 1 bis 3 Gemälden auf die übrigen Städte. (Lediglich 3,6% der im Katalog behandelten Werke sind als Kriegsverluste verzeichnet, verschollen oder zerstört.) Der überwiegende Anteil der Münchner Bilder mit einer Auswahl der zugleich wichtigsten Werke ist in der Alten Pinakothek zu sehen. Doch wer hier z. B. ein Gemälde von einem der Hauptmeister wie Sebastiano Ricci oder von dessen Neffen Marco Ricci sucht, muß nicht nur gleichzeitig den Bestandskatalog des 17. Jahrhunderts zur Hand haben, sondern sieht sich auch gezwungen, nach Schleißheim, Würzburg oder Aschaffenburg zu reisen; in der Alten Pinakothek finden sich lediglich in den Depots Kopien nach Sebastiano Ricci. Der Depotbestand in den Staatsgemäldesammlungen ist mit 31,2% der venezianischen Settecentogemälde nicht größer als in anderen vergleichbaren deutschen Sammlungen; 7,8% der Gemälde wurden an verschiedene Institutionen ausgeliehen.

Von den deponierten Werken bilden die Gemälde des Bensberg-Zyklus (10 Bilder von Bellucci und 4 von Pellegrini; vgl. *Abb. 11*) mit 31,8% den Hauptanteil. Die Präsentation dieses umfangreichen und zusammengehörigen Bildbestandes aus dem Düsseldorfer Erbe, den bereits Max Goering als „kulturgeschichtlich sehr bedeutsame Dokumente für das Zeitalter des Absolutismus“ erkannt hatte (*Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* N.F. XII, 1937/38, S. 233), läßt auch heute noch zu wünschen übrig. Die überkommenen 40 Gemälde sind allein auf insgesamt acht Institutionen innerhalb des Verantwortungsbereichs der Bayer. Staatsgemäldesammlungen verteilt und dadurch in ihrer Gesamtheit für den Betrachter nicht erlebbar. Daß eines der großen Vorbilder für diese beiden programmatischen Gemäldefolgen, der Medici-Zyklus von Rubens, in ähnlicher Weise zerstückelt würde, wäre wohl kaum denkbar. Wenngleich sich nicht alle zur Bensberger Ausstattung gehörenden Gemälde erhalten haben, sollte dennoch die geplante Zusammenführung der Bilder Pellegrinis und Belluccis für ein projektiertes Regionalmuseum im Schloß Hochstädt bei Donauwörth, so wie sie von Kultzen in der Katalogeinleitung angedeutet wurde (Kat. München 1991, S. 13), bald in die Tat umgesetzt werden.

Es ist ein besonderes Verdienst der Bearbeiter des vorliegenden Bestandskataloges, zum ersten Mal diese Gemälde gesondert und als Gesamtheit auch mit dem Blick auf ein ihnen zugrundeliegendes Programm untersucht zu haben. Dabei fehlt ebensowenig ein kurzes Resümee zur Auftragslage und zur Geschichte der Ausstattung wie die vollständige Auflistung aller noch 1806 in Mannlichs *Verzeichnis der Düsseldorfer Galerie...* genannten und heute verlorenen Gemälde. Reuss, dem die kunsthistorische Analyse des Bensberger Zyklus zu danken ist, gelang es, knapp und umfassend zugleich in übersichtlich gegliederten Abschnitten auf alle interessierenden Aspekte der Gemäldefolgen einzugehen.

Die Informationen zum bisherigen Forschungsstand schließen selbst den Hinweis auf den jüngst im Katalog *Venedigs Ruhm* erschienenen Beitrag von George Knox ein, der sich mit der ursprünglichen Anordnung von Pellegrinis Gemälden innerhalb der Raumfolge von Schloß Bensberg befaßt hat (1991/92, S. 60-71). Knox konnte sich dabei vor allem auf Angaben stützen, die u. a. aus der Korrespondenz zwischen der Malerin Rosalba Carriera und dem verwandten und befreundeten Ehepaar Antonio und Angela Pellegrini hervorgehen. Der aufschlußreiche Briefwechsel selbst, in welchem an so mancher Stelle auch die Konkurrenzsituation der beiden am Bensberger Zyklus beteiligten Maler zu Tage tritt, wurde bereits 1985 von Bernardina Sani veröffentlicht (*Rosalba Carriera. Lettere, diari, frammenti*, in: Accademia Toscana di Scienze e Lettere, *La colombaria studi* LXXI, Florenz 1985). Während demnach die allegorischen Gemälde Pellegrinis sicher zwischen dem 1.10.1713 und dem 14.8.1714 zu datieren sind, scheint ein wesentlicher Teil der Gemälde Belluccis, wie bereits von Brigitte Klesse angenommen (*Wallraf-Richartz-Jahrbuch* Bd. 34, 1972, S. 205), kurz vor 1708 begonnen und bis 1709 vollendet worden zu sein. Vor dem Hintergrund des Spanischen Erbfolgekrieges (1701-1714), insbesondere der aktuellen Ereignisse des Jahres 1708, in dem Johann Wilhelm die dem bayerischen Vetter entzogene Kurwürde errang,

ist der Programmgedanke, Herrscherlob und Legitimation der Herrschaft des habsburgisch orientierten Pfälzers, zu lesen. Dabei scheint es durchaus plausibel, in Giorgio Maria Rapparini, dem literarisch gebildeten Sekretär des Kurfürsten, den Inventor dieser Panegyrik zu vermuten (Reuss, in: Kat. München 1991, S. 112f.).

Die erhaltenen Bensberger Bilder katalogmäßig zu erfassen und innerhalb ihres Kontextes zu sehen, war längst überfällig. Darüber hinaus darf als ein besonderer Glücksfall angesehen werden, daß nahezu alle überkommenen Gemälde sich heute weiterhin in der Obhut einer einzigen Institution befinden. Es ist noch nicht lange her, daß die Verwaltung der staatlichen Schlösser und Gärten dem Maler Carlo Carlone eine lobenswerte Ausstellung in der Ansbacher Residenz mit dem Ziel widmete, „den Kunstbestand im Eigentum des Freistaats durch ausgewählte Themenbereiche der Öffentlichkeit kunsthistorisch und historisch zu erschließen“ (Ausst.kat. *Carlo Carlone. Der Ansbacher Auftrag*, bearb. von P. O. Krückmann, Landshut 1990, S. 11). Für eine Ausstellung mit dem Titel „Der Bensberger Auftrag“ wüßte ich zumindest zwei Orte mit bedeutenden Museen zu benennen, wo diese gut plazierte wäre und sich auch realisieren ließe.

August Bernhard Rave

CANALETTO'S ANSICHT DER MÜHLEN VON DOLO AN DER BRENTA. EINE SCHENKUNG AN DIE STAATSGALERIE STUTTGART

(mit einer Abbildung)

Als das aus englischem Privatbesitz stammende Gemälde (ca. 1732-1735, Öl auf Leinwand, 80,5 x 96,5 cm) 1978 erstmalig in einer Ausstellung, welche die Londoner Galerie Colnaghi zu dem Thema *Pictures from the Grand Tour* zeigte, einer breiteren Öffentlichkeit bekannt gemacht wurde, überraschte es im Vergleich mit der themengleichen Version des Ashmolean Museums in Oxford durch seine herausragende Qualität und makellose Erhaltung. Noch im gleichen Jahr konnte es von der Daimler Benz AG erworben werden, die es 1979 der Staatsgalerie Stuttgart als Dauerleihgabe zur Verfügung stellte und vor kurzem zu ihrem 150jährigen Jubiläum stiftete (Abb. 12). Neben Gaspar van Wittels Ansicht auf die römische Tiberinsel, den Architekturcapricci von Marco Ricci oder Michele Marieschi repräsentiert es dort die venezianische Vedutenmalerei auf bestmögliche Weise. Wie die meisten seiner Werke wird auch die Ansicht auf die Mühlen von Dolo auf der Kavaliereise von jungen Aristokraten erworben worden und so in eine englische Privatsammlung gelangt sein. Engländer wie der einstige Londoner Operndirektor Owen McSwiny und der Handelsbankier Joseph Smith, die sich beide in Venedig aufhielten, waren auf dem damaligen Kunstmarkt erfolgreiche Vermittler von Werken Canalettos.

Die genaue topographische Bestimmung der in dem Stuttgarter Gemälde festgehaltenen Ansicht erfolgte erst kürzlich im Zusammenhang mit der Amsterdamer Ausstellung *Schilders van Venetië. Oorsprong en bloei van de Venetiaanse „vedute“* (von Bernard Aikema und Boudewijn Bakker), Amsterdam 1990, Nr.