



Abb. 2. G. B. Pittoni, Geburt Christi. Ehem. Lugano, Slg Dr. Wendland

Maler seiner Heimatstadt Venedig hätten ihm jedenfalls bei ähnlicher Anrede dieselbe Antwort geben müssen, wie der Dichter. Dem unbefangenen Beschauer wird es immer so scheinen, als seien ihre Werke mühelos hingeworfen. Aber eine gründliche, wechselvolle Vorarbeit ist stets vorausgegangen, um das sprühende Leben der temperamentgeladenen Werke eines Tiepolo, um die so leicht wirkenden Bilder eines Sebastiano Ricci und eines Piazzetta, um die in flüssiger Eleganz hingegossenen Schöpfungen eines Pittoni entstehen zu lassen. Unendliche Mengen von Skizzen, Entwürfen und Vorzeichnungen für ausgeführte und nicht ausgeführte Bilder dieser venezianischen Schulen sind in Galerien und Sammlungen Europas und Amerikas verstreut. Viele warten noch heute auf den Entdecker, der sie ihrem Autor zurückgibt, dem wirklichen Autor, dessen Name verloren ging, vornehmlich durch die Schuld des allzu tätigen und oft leichtfertigen Kunsthandels zweier Jahrhunderte.

Ganz besonders von Giovanni Battista Pittoni weiß man, daß er oft mehrere Ölskizzen entworfen hat, ehe eine davon zur endgültigen Ausführung im großen Format kam, und daß jeder dieser Ölskizzen eine ganze Schar von Detail- und Gruppenstudien vorausging. Durch das mangelnde Interesse der letzten anderthalb Jahrhunderte sind viele durch Stiche oder Quellenangaben überlieferte Bilder dieses

Künstlers nicht mehr feststellbar. Manches Werk konnte durch die jüngere Forschung schon wieder nachgewiesen werden, vieles wird unter falschem Namen oder an allzu versteckter Stelle noch vorhanden sein.

Hans Posse hat ein besonders charakteristisches Beispiel dafür beschrieben, wie schnell der richtige Autornamen schon im 18. Jahrhundert verloren ging¹. In den Jahren 1743/44 hat Francesco Algarotti für August den Starken einige Bilder von zeitgenössischen Malern anfertigen lassen. Um 1744 wurden sie nach Dresden geliefert. Bereits 1765, nach den schweren Verlusten Sachsens im siebenjährigen Krieg, kamen sie zur Versteigerung nach Amsterdam. Darunter befand sich je ein Werk von Pittoni und von Piazzetta. Beide wurden im Auktionskatalog, also zwanzig Jahre nach der Bestellung, nicht unter dem Künstlernamen sondern als „*école venetienne*“ aufgeführt². Beide Bilder sind seither verschollen.

Algarotti hat sich vorher von den Künstlern genaue Ölskizzen anfertigen lassen, richtiger gesagt „*Modelle*“. Das Modell Pittonis befand sich noch lange in der Sammlung Algarotti und kam 1911 in den Besitz der Akademie zu Venedig (Abb. 1)³. Es stimmt genau mit dem Thema überein, das Algarotti mit dem König in Dresden, wie für alle diese Bilder, vereinbart hatte. Der Text, der sich in Algarottis Werken findet⁴, lautet: „... del sig. Gio: Battista Pittoni Crasso nel santuario del tempio di Gerusalemme, che alla presenza del gran pontefice Eleazzaro fa da'suoi soldati spogliare il tempio di vasi sacri e dei tesori.“

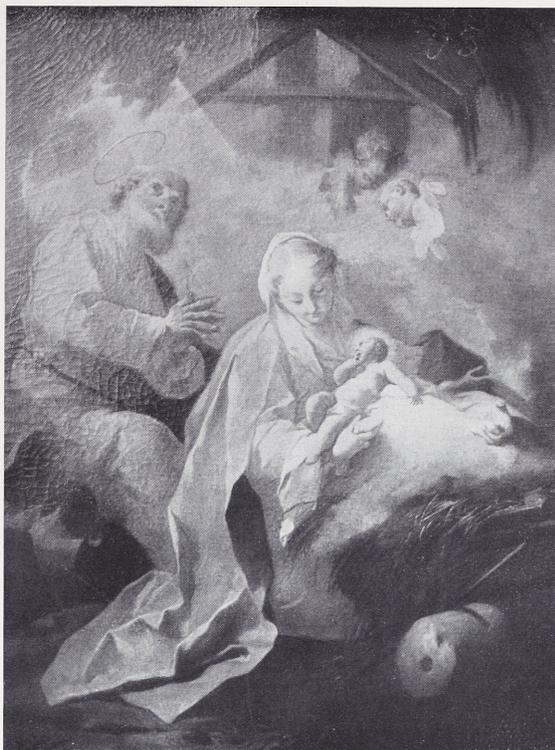


Abb. 3. G. B. Pittoni, Geburt Christi. Treviso, Contessa Giulia Folco-Zambelli-Clementi

¹ H. Posse in *Jahrbuch der Preuß. Kunstslg.* 1931, Beiheft, S. 22 f.

² *Catalogus van een Koninglyke Verzameling van Schildereyen gekomen uit Saxen .. den 22 May 1765 .. Te Amsterdam by Johannes School*, S. 25, Nr. 56. Die Maße lauten dort, hoog 55 duim, breed 71½ duim.

³ Venezia, Accademia, *Catalogo* 1924, S. 139, Nr. 741. Leinwand, 54,2×72 cm. Vgl. dazu auch Gino Fogolari in *Bollettino d'Arte* V, 1911, S. 311 ff.

⁴ Francesco Algarotti, *opere*, vol. 8, Venezia 1792, S. 366.



Photo Alinari

Abb. 4. G. B. Pittoni, Geburt Christi. Rovigo, Accademia dei Concordi

Für Pittoni war der ausdrückliche Auftrag Algarottis, erst ein „modello“ anzufertigen, bestimmt nichts Besonderes. Solche Entwürfe im kleinen Format gingen gewöhnlich der endgültigen Ausführung seiner Bilder voran. So hat sich eine ganze Anzahl etwa gleichgroßer Krippendarstellungen erhalten, die alle dasselbe Motiv in kleineren oder größeren Varianten vorführen. Zwei dieser Krippenbilder waren früher in der Pinacoteca Folco zu Vicenza. Das eine davon befindet sich heute bei der Contessa Giulia Folco-Clementi in Treviso (Abb. 3), das andere bei Signora Giulia Daniele-Folco in Rom (Abb. 5). Weitere Exemplare finden sich in der Accademia dei Concordi zu Rovigo (Abb. 4), in der alten Pinakothek zu München

(Abb. 13), in der Galleria Galvani zu Cordenons im Friaul. Ein sechstes Bild wurde 1931 mit der Sammlung Dr. Wendland, Lugano, in Berlin versteigert (Abb. 2)¹. Es lassen sich bei diesen Bildern leicht drei Gruppen von Kompositionen unterscheiden. Die Bilder in Cordenons und München geben eine Kompositionsart, die Bilder in Rom und Rovigo eine zweite, dasjenige in Treviso und das aus der Sammlung Dr. Wendland geben eine dritte Anordnung der Hauptfiguren.

Diese große Zahl an erhaltenen kleinformatigen Exemplaren kann zu dreierlei Vermutungen Anlaß geben. Entweder sind es zum Teil Entwürfe für ein bisher unbekanntes großes Altarbild. Die andern mögen dann von Bewunderern des Altarbildes für ihr Privathaus kleinformatig bestellt worden sein. Oder aber es handelt sich um die verschiedenen Entwürfe zu mehreren Altarbildern, die dann zeitlich auseinanderliegen müßten. Daneben ist es freilich auch möglich, daß einzelne kleinere Bilder ohne weitere Absichten als Selbstzweck geschaffen wurden. Die Frage nach der zeitlichen Entstehung der einzelnen Bilder wird hier, sofern sie beantwortet werden kann, am besten zur Klärung führen.

In der neueren Literatur findet sich die Annahme, daß alle diese Krippenbilder



Abb. 5. G. B. Pittoni, Geburt Christi. Rom, Signora Giulia Daniele-Folco

¹ Die Krippenbilder aus der Pin. Folco s. Laura Pittoni, *Dei Pittoni*, Bergamo 1907. Bild in Cordenons, Galleria Galvani, s. Abb. in L. Coggiola-Pittoni, *G. B. Pittoni, Piccola Collezione d'Arte* Nr. 26, Firenze (1921), Abb. 2. Das Bild der alten Pinakothek, München, s. Katalog d. A. P. 1930, Nr. 5762. Leinwand, 72×56 cm. Es stammt aus Schloß Bayreuth und kam 1925 aus der Filialgalerie Speyer, wo es unter Nr. 22 als Boucher geführt wurde. Das Bild in Rovigo, Accademia dei Concordi, s. Guida della Pinacoteca dei Concordi di Rovigo, Rovigo 1931, S. 98, Nr. 181, Leinwand, 61×45 cm. Das Bild aus der Sammlung Dr. Wendland, Lugano, s. Versteigerungskatalog Ball-Graupe, Berlin, 1931, S. 18, Nr. 15, 52,4×67 cm. Brachte auf der Versteigerung zus. mit Nr. 16, Anbetung der Könige von Pittoni (52×67 cm) 7100 Mark.

Frühwerke seien¹. Diese Annahme fußt wohl auf der Angabe der älteren Guiden und Quellen über Pittonis Bilder in S. Gallo zu Venedig. In der „Descrizione di tutte le pitture pubbliche . . . di Venezia“ von 1733, der Neu-Ausgabe von Boschinis „Ricche Minere“ heißt es zu S. Gallo (S. 166): „Varj quadri concernenti la vita della SS. Vergine, che sono all'intorno sulle Parete sono delle prime cose di Giambattista Pittoni, quando studiava dal Zio, e sono quattro“. 1771 schreibt Zanetti (Della pittura veneziana, S. 461): „In San Gallo sono quattro quadri con azioni della B. Vergine, cioè lo spozalizio con S. Giuseppe, la visitazione di S. Elisabetta, la Natività del Signore, e l'adorazione de' Maggi. La maniera specialmente dei primi è molto vicina a quella di Francesco Pittoni suo Zio e maestro“. Nun zeigen aber alle bekannten Krippen Pittonis keinerlei Ähnlichkeit mit den Bildern des Francesco. Ferner ist in den Quellen nur von einem Bild die Rede. Da aber eine solche Fülle von Krippenbildern des Giovanni Battista Pittoni bekannt ist, fällt die Annahme nicht schwer, daß es noch ein weiteres wirklich frühes gegeben hat außer den hier genannten.

Inzwischen hat Frau Laura Coggiola-Pittoni mehrere datierte und leicht und überzeugend datierbare Werke Pittonis veröffentlicht². Unter Hinzuziehung einiger anderer Bilder des Künstlers, deren Datierung festliegt, läßt sich damit leicht eine ungefähre Chronologie seiner Arbeiten aufstellen.

Giovanni Battista hat die Malkunst nach der Überlieferung bei seinem Onkel Francesco Pittoni erlernt. Seine ersten Arbeiten standen nach Angaben von Zeitgenossen deutlich im Zeichen der Kunst dieses Lehrmeisters. Als Werke dieser ersten Epoche werden nur die verschollenen Bilder aus S. Gallo in Venedig genannt. Nach Analogien aus der gleichzeitigen Künstlergeschichte in Venedig hätte man an Arbeiten zu denken, die Pittoni etwa bis zu seinem 21. oder höchstens 23. Lebens-



Abb. 6. G. B. Pittoni, Madonna mit Heiligen.
Vicenza, Sta. Corona

¹ Laura Pittoni, *Dei Pittoni* op. cit. und Laura Coggiola-Pittoni, G. B. Pittoni, *Piccola Collezione d'Arte* Nr. 26, op. cit. S. 9 f.

² Laura Coggiola-Pittoni in *Dedalo* VIII, 1927/28, S. 671 ff.

jahr geschaffen hat, so daß der erste Abschnitt der eigentlichen Jugendwerke etwa die Jahre bis 1708 oder höchstens 1710 umfassen mag. Von Erhaltenem sind die ersten datierbaren Bilder zwei große historische Szenen der Dresdner Galerie und die Entwürfe dazu¹, darstellend den „Tod der Agrippina“ und den „Tod des Seneca“. Die beiden großen Bilder werden in einem Dresdner Inventar des Jahres 1722 aufgeführt. Frau Coggiola nimmt als Entstehungsdatum 1718—1721 an, wofür es aber keinen weiteren Grund gibt. Auch die Annahme, die Bilder seien im Auftrag der Dresdner Galerie geschaffen, ist bisher durch nichts belegt. Mit dem Stil des Francesco haben diese Werke nichts gemein. An Stelle von dessen plumperer Formgebung und kompositioneller Schwere ist leichtere Beweglichkeit und elegantere Behandlung der Körperformen getreten, die an Lazzarini und Nicola Grassi geschult ist. Wenn Zanettis zitierte Angabe auf Richtigkeit beruht, sind die Dresdner Bilder also bereits in einer zweiten Phase von Pittonis Kunst entstanden, die bis dahin einen starken Wandel durchgemacht hat. Ihre Datierung wird folglich zwischen 1710 und 1720 zu suchen sein. Arbeiten aus der ersten Frühzeit sind aber heute nicht bekannt.

Es folgt dann die „Madonna mit Heiligen“ in S. Corona zu Vicenza (Abb. 6) vom Jahre 1723. Diese Werke zeigen also die frühesten mit Sicherheit feststellbaren Stilstufen der Kunst Pittonis. Nimmt man, wie als richtig zu vermuten ist, 1687 als Geburtsjahr des Künstlers an, so hat er das Bild in S. Corona im 37. Lebensjahr geschaffen, wenige Jahre vor seiner Ernennung zum Mitglied der Accademia Clementina in Bologna (1727). — Um die stilistische Weiterentwicklung Pittonis zu verfolgen, ist dann als nächstes festdatiertes Bild die „Opferung der Jephta“ in Genua von 1733, richtiger wohl 1732/33, da schon im Januar 1733 Zahlungen erfolgen, heranzuziehen (Abb. 7), und weiter „Maria von S. Carlo Borromeo verehrt“ im Tempio della Pace zu Brescia, 1737 gemalt¹.

In die aus den genannten Bildern ablesbare Stilentwicklung Pittonis von etwa seinem 30. bis 50. Lebensjahr ordnen sich auch die drei Gruppen von Krippenbildern ein. Den frühesten Typ zeigen das Bild der Contessa Folco in Treviso und das aus der Sammlung Wendland. Der Typus der Madonna und die liebliche Anmut ihres Köpfchens sind der Altartafel in S. Corona sehr nahe verwandt. Die weichen Hände, die metallische Art der Gewanddrappierung und der Falten, das alles findet sich hier wie dort.

An der Entwicklung des Faltenantypus kann man gerade bei Pittoni den Wandel seines Stils besonders klar verfolgen. Bei der Madonna von S. Corona in Vicenza (1723) und den etwa gleichzeitig oder etwas später entstandenen Bildern liegt der Kulminationspunkt. Die Faltenränder und Kämme verlaufen in geraden oder geschwungenen Linien, die Flächen und Täler dazwischen gleichmäßig in weiten

¹ Abb. der vier Bilder s. Dedalo VIII, S. 672—675. Ebendort Abb. des Altarbildes in Brescia, Tempio della Pace, S. 686.

Strecken. Der Stoff ist von metallischer Härte. Diesen Stil zeigt die Krippe in Treviso.

Auf den früheren Bildern in Dresden sieht man ein unruhiges Gewirr knittiger Falten. Die Buckel und Kämme sind breiter, dafür aber unzählige Male umgebrochen; auch die breiteren Zwischenflächen geben ein bewegtes Durcheinander, ohne dem Auge je einen so ruhigen, weiten Flächenzug zu gewähren wie die Bilder der späteren Stufe. Wegen dieses großen Unterschiedes und der vielen Werke, die sich zwischen beide Stilarten einordnen — auf diese Arbeiten wird noch einzugehen sein — scheint mir die Entstehung der beiden Dresdner Bilder in der ersten Hälfte des zweiten Jahrzehnts oder doch nicht nach 1715 wahrscheinlicher als eine Datierung auf 1718—1721.

Zwischen diesen beiden Typen steht die Krippe aus der Sammlung Wendland. Noch finden sich die unruhig gebrochenen Flächen (besonders am Mantel Josephs und in der Mitte des Madonnenmantels), daneben aber auch schon die längs auslaufenden Flächenzüge (Mantel Mariä von der Schulter bis gegen die Mitte und unterer Ausläufer). Ebenso zeigen die Faltenbuckel den Übergang. Der innere Rand des Madonnenmantels verläuft zwar in Schwingungen, aber scharfkantig und ungebrochen. Daneben finden sich noch breite Buckel, so bei Josephs Mantel, öfters ganz scharf, manchmal fast im rechten Winkel, umgebrochen.

Nach diesen Feststellungen wäre das Entstehungsjahr der Krippe aus der Sammlung Wendland etwa um 1720 anzunehmen. Für diese Datierung sprechen auch sonst allerlei Übereinstimmungen sowohl mit der Krippe bei der Gräfin Folco in Treviso als auch mit der Madonna in S. Corona zu Vicenza. Der Gesichtstyp aller drei Madonnen ist der gleiche. Das Kopftuch ist immer ganz ähnlich drapiert. Die Haltung der rechten Hände der Madonnen der Bilder aus der Sammlung Wendland und in S. Corona sind völlig gleich. Die Tatsache, daß sie genau so mit den drei geschlossenen Fingern und dem graziös zurückgezogenen kleinen Finger später auf der Verkündigung der Venezianer Akademie (Abb. 10) wiederkehrt, zeigt, daß solche Modellposen — wohl als Skizzen — aufbewahrt und weiterverwendet wurden, wofür sich noch manches andere Beispiel anführen ließe. Die linke, das Kissen umschließende Hand der Madonna auf dem Bild von Wendland kehrt in genauer Umkehrung als rechte Hand der Madonna in Treviso wieder. Fast möchte man hier an ein umgelagertes Modellfigürchen denken, zumal sich auch das Motiv auf späteren Bildern Pittonis wiederfindet. — Im ganzen ist ferner die Gesamtanordnung, Haltung, Kopfneigung der Madonnen u. a. auf den Bildern in Treviso und der Sammlung Dr. Wendland aufs nächste verwandt. Eine gewisse, mehr allgemeine Beziehung besteht außerdem zwischen dem Joseph der Krippe von Wendland und dem Petrus der Madonna in S. Corona.

Die anordnungsmäßige Übereinstimmung von Madonna und Kind auf den beiden jetzt besprochenen Krippenbildern läßt sie als zusammengehörige Gruppe erscheinen, die vielleicht als Vorentwürfe für ein nicht bekanntes Altarbild geschaffen ist. Es

hat dabei wenig zu sagen, daß dem Hochformat von Treviso in dem Bild aus der Sammlung Wendland ein Breitformat gegenübersteht, und daß dort noch mehrere andere Figuren eingeführt sind. Derartige große Unterschiede auf dem Weg zur Konzeption einer großen Komposition finden sich auch sonst bei Pittoni. — Es kann sich aber auch um ein für einen privaten Besteller nebenher geschaffenes Bild handeln. Diese Annahme besitzt sogar eine gewisse Wahrscheinlichkeit, denn zu der Krippe gibt es im selben Format ein Pendant mit der „Anbetung der Könige“, das auch in der Sammlung Wendland war¹.



Photo Fiorentini

Abb. 7. G. B. Pittoni, Opferung der Jephtha. Genua, Palazzo Ducale

Ein weiteres wesentliches Motiv für die zeitliche Zusammengehörigkeit dieser beiden Krippen gegenüber der zweiten Gruppe, von der bisher die Exemplare in Rovigo und bei Signora Daniele-Folco in Rom erwähnt wurden, ist die Architektur und die Konstruktion der Krippe. Auf der ersten Gruppe ist jeweils ein runder Holzbalken von rechts an die Krippe herangerollt, während ein primitives Holzgestell auf der zweiten Gruppe allein den Halt gewährt. Als Architekturhintergrund hängt auf den beiden ersten Exemplaren ein dachartig gebautes Sparrendreieck, während bei der zweiten Gruppe

¹ Abb. U. Ojetti, *Il Settecento* 1932, vol. I, Tafel LXXI. Ein zweites Exemplar dieser „Anbetung der Könige“ befindet sich im Museo Civico zu Padua.

auf der rechten Seite ein weiter ausgeführtes Architekturwerk angebracht ist. Auf allen vier Krippen dient eine Wolke, in der Puttenköpfe auftauchen, der heiligen Familie als Folie und schließt sie von der unruhig flackernden Architekturandeutung des Hintergrundes ab. Auf dem Bild aus der Sammlung Wendland schweben noch großfigurige Engelputzen herab, die, wie die Figurengruppe rechts, nötig sind, um das Breitformat zu füllen.

Die feste Datierung der Werke Pittonis macht von 1723, dem Madonnenbild in S. Corona zu Vicenza, bis zu der „Opferung der Jephtha“ in Genua, Palazzo Reale (Abb. 7), vom Jahre 1733 einen Sprung von zehn Jahren. Die metallische Härte der Gewänder und die scharfkantige, fast zu Linien zusammengesogene Faltengebung von 1723 sind auf dem Bild in Genua verschwunden. Die breiten, langflächigen Falten­täler und Zwischenflächen sind geblieben, aber in eine mehr malerisch modellierte Form umgebildet. Die Buckel und Höhenkämme sind wieder breiter geworden. Die Umbrüche, auch der Randlinien, sind wieder häufiger, aber völlig anders als auf den früheren Bildern in Dresden. Das unruhige Geflacker von damals ist jetzt durch ein vielteiliges Gewirr von Einzelheiten ersetzt, das aber doch einen geschlossenen, einheitlichen Gesamteindruck erzeugt. Trotz häufiger Unterbrechungen und Wechsel der Richtung im einzelnen, wird im ganzen doch meist eine gemeinsame Gesamtrichtung eingehalten. Der Eindruck größerer Klarheit wird durch häufige, meist größere Zwischenflächen hervorgerufen. Vielleicht am klarsten läßt sich der Unterschied und überhaupt die Entwicklung an den schleppenartigen Ausläufern, den auf dem Boden aufliegenden Gewandzipfeln, verfolgen. Man vergleiche auf dem Tod der Agrippina in Dresden (etwa 1710—15) den auf dem Boden aufliegenden Mantelteil der Frau rechts, die voll Entsetzen ihre Augen mit dem Arm bedeckt, mit der Schleppe der Jephtha in Genua (1733). In Dresden bildet sich unten eine Serpentine, deren Längslinien, wie um einen ganz steilen Berg zu erklimmen, fast parallel laufen und sich am äußeren Wendepunkt in ganz spitzem Winkel treffen. Darüber ist durch vier Kanten eine unregelmäßige, etwa trapezförmige viereckige Figur entstanden, die eine tiefe Schattenhöhle umschließt. Daneben ein eiszapfenartiges Hängewerk mit drei Zapfen. Zwei sind ungleich kurz, während der dritte in langer, schmaler Schlangenlinie vielteilig weit hinunter verläuft. Bei der Jephtha dagegen sieht man einen breiten Abhang mit breit vorstoßenden Buckeln, die durch Schattentäler unterbrochen sind. Die Buckel selbst gehen breit bis zur halben Höhe, dort setzt in leichter Kurve schwingend etwas tiefer der dritte ein, der — sich gleichmäßig verbreiternd — nach unten verläuft. So wird der Eindruck einer ruhigen Einheit des Gesamtkomplexes erzeugt, zum Unterschied gegen die unruhige Addition der Einzelheiten beim früheren Bild. Die Zwischenstufe veranschaulicht die Schleppe des Madonnenmantels der Krippe in Treviso. Hier sind die Buckel scharfkantig, verlaufen aber in unruhiger Zackenlinie nach unten. Die Zwischenflächen geben in ihrer Breite schon eine gewisse Beruhigung. Auf dem Bild in S. Corona zu Vicenza und auf der „Krippe“ aus der Sammlung Wendland sind die Schleppen nur in breiten

Falten mit leicht zackigen Schatteneinbrüchen komponiert.

Die Mantelschleppen der Madonnen auf den Krippen in Rom und Rovigo lassen sich nun unschwer zwischen die Typen der „Krippe“ in Treviso und der „Opferung der Jephtha“ in Genua einordnen. In Rovigo sieht man wellenartige breitere Faltenbuckel, dominierend aber die Komposition der Zwischenflächen. In Rom unten breitflächiger Abhang, oben, darüber, wellige breite Faltenbuckel.

Auf den Bildern dieser zweiten Krippengruppe finden sich auch sonst Hinweise auf den Stil der „Opferung der Jephtha“ in Genua. So kehrt die S-Linie, die die Faltenbuckel in der Mitte der betrachteten Schleppe auf dem Bild in Rom bilden, am Rockende der Frau links im Vordergrund auf der „Opferung der Jephtha“ genau wieder. Ganz freilich ist die Vierteiligkeit des Bildes in Genua noch nicht erreicht. Reminiszenzen an den früheren großflächigen Stil sind noch spürbar, stärker noch auf der Krippe in Rovigo als auf der in Rom.

Der, um den Ausdruck beizubehalten, „großflächige“ Stil des Bildes in S. Corona und der frühen Krippen kennzeichnet die ganze Komposition. Auf den Dresdner Bildern zeigte sich dagegen eine gewisse Unruhe auch in der Figurenanordnung. Die Köpfe, in die verschiedensten Richtungen gewendet, sind häufig so gedreht, daß nur ein Bruchteil des Gesichtes zu sehen ist, oder dieses vom Beschauer ganz abgewandt bleibt. Es sind die letzten Nachklänge einer bolognesischen Beeinflussung zu spüren, die sich vor allem auf Giuseppe Maria Crespi zurückführen läßt, auch in der Art der Falten und ihrem unruhigen Schwingungsgewirr. Daneben gibt es jene manieristischen Überschneidungen und Körperdrehungen, die sich — vor allem von Piazzetta in die Kunst des 18. Jahrhunderts umgesetzt — aus dem Studium besonders Tintoretto's, der Bassani, Palma Giovanes und gewisser Werke Paolo Veroneses erklären lassen. Auf den Bildern, die sich um die Madonna von S. Corona gruppieren, ist stets viel klarer komponiert. Die Gesichter sind im Vergleich zu den früheren großflächiger gegeben. Die Divergenz der Richtungen und Ansichten ist sehr eingeschränkt. Diese Richtungsbeschränkung ist dann auch auf den späteren Bildern



Abb. 8. G. B. Pittoni, Geburt Christi. Grims-
thorpe Castle (England), Slg Earl of Ancaster



Abb. 9. G. B. Pittoni, Madonna. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

in Genua und Brescia beibehalten. Auch auf dem Entwurf für den „Crassus“ finden sich einige wenige Konzentrationszentren der Blickrichtungen. Fast kein Kopf wird mehr über das Profil nach hinten gedreht. Aber die Typen sind wieder kleinteiliger geworden. Durch zahlreiche Schatten werden die Gesichter gewissermaßen in viele Teile zerlegt, wie es sich z. B. bei der „Opferung der Jephtha“ fast allenthalben beobachten läßt. Dadurch wird die neue Unruhe der späteren Kompositionen erheblich verstärkt. Freilich ist es eine andere Art der Unruhe als vor dem Kulminationspunkt um das Coronabild. Lediglich in der Farbe ist Pittonis Entwicklung scheinbar konstanter. Auf die hellen, meist klaren Farben der Frühstufe folgen schwerere,



Photo R. Soprintendenza delle belle arti, Venedig

Abb. 10. G. B. Pittoni, Verkündigung. Venedig, Accademia

tieferen Tinten auf dem Bild in S. Corona. Die Entwicklung geht dann weiter zu dunkleren, manchmal sogar trüben Farben, wie sie sich etwa beim „Crassus“ finden. Der starke Wandel in den 20er Jahren ist auf eine neue, verstärkte Beeinflussung durch die Werke Nicola Grassis zurückzuführen. Schon auf den Dresdner Bildern finden sich Berührungspunkte (man vergl. die Kinderköpfe mit denen auf Grassis Altarwerken in S. Francesco zu Udine¹). Aber diese frühere Beziehung ist weniger deutlich. Dagegen ist der Einfluß am Anfang der 20er Jahre so stark spürbar, daß mit einem neuen Zusammentreffen mit Werken Grassis um diese Zeit gerechnet werden muß. Die Faltengebung des Coronabildes geht ganz auf Grassi zurück. Auch die tieferen Farben, wie besonders ein warmes Violett, hat Pittoni von dort übernommen.

Nach den bisherigen Beobachtungen würde sich für die beiden Krippenbilder in Rovigo und Rom eine Datierung etwa um 1730 ergeben. Dasjenige in Rovigo wäre als das frühere anzusprechen. Diese letzte Vermutung läßt sich als sicher erweisen.

¹ Abb. Dedalo, X, S. 432.

Bisher waren all diese Krippen nur im kleinen Format bekannt. Meine Vermutung aber, daß es sich dabei — mindestens teilweise — um Ölskizzen für ein großes Altarbild handle, hat sich bestätigt. Im Besitz des Earl of Ancaster in Grimsthorpe Castle, England, findet sich genau dieselbe Darstellung in einem etwa zwei Meter hohen Bild, das dort als Giovanni Battista Tiepolo gilt (Abb. 8)¹. An der Autorschaft Pittonis aber besteht keinerlei Zweifel. Das Bild ist in direkter Anlehnung an die Ölskizze bei Signora Daniele-Folco in Rom ausgeführt. Die untere Bildhälfte ist eine fast genaue Umsetzung der römischen ins große Format. Die heilige Familie ist von der Skizze in Rom genau übernommen, so daß als sicher anzunehmen ist — wie es schon die Datierung aus stilistischen Gründen ergab —, daß das Bild in Rovigo ein früherer Entwurf ist. Die Mantelschleppe der Maria zeigt fast unverändert das Faltenmotiv der römischen Fassung. Nur in der Raumbegrenzung hat Pittoni auf das Motiv von Rovigo zurückgegriffen. Joseph ist dicht an die Gruppe von Mutter und Kind herangeschoben. Sein ausgestreckter Fuß liegt kaum mehr entfernt vom Rand des Mantels der Maria. Dadurch ist oben das auf dem römischen Exemplar zwischen Jesuskind und Joseph eingeschaltete breitere Stück der Krippe weggefallen, und ebenso unten die Bodenfläche. Stock und Krug, die auf den früheren Fassungen hier lagen, sind jetzt unter die herabhängende rechte Hand des Schlummernden gelegt, die ausgestreckt ist, als seien die genannten Attribute ihr eben entglitten. Entsprechend der Zusammendrängung der Komposition sind nun sowohl der untere wie der linke Bildrand dicht an Joseph herangeschoben, Teile seines Gewandes überschneidend.

Eine völlige Programmänderung gegenüber allen bisherigen Fassungen aber bringt die obere Hälfte des Altarbildes. Auf die architektonischen Andeutungen des Stalles ist ganz verzichtet. Dafür taucht groß hinter Maria und dem Christuskind eine Weltkugel auf, mit der die symbolische Bedeutung der Geburt Christi als Entstehung der neuen allgültigen Weltreligion, die Geburtsstunde des weltumstürzenden und weltumfassenden Christentums, verdeutlicht werden soll. Die frühere Wolkenwand ist aus der Bildmitte weggeschoben, da sie nun nach Fortlassen des kleinteiligen Architekturhintergrundes nicht mehr nötig ist, um, wie bei den früheren Fassungen, die göttliche Gruppe von den irdischen Bildteilen abzutrennen. Wolken mit Puttenköpfen und Engeln umkreisen die Weltkugel. Mit dem Erdganzen senkt sich das Weltall hinter der heiligen Familie, um die Gottheit zu verehren. Bedeutet schon die Umwandlung des anbetenden Joseph aller früheren Fassungen in den Schlummernden der Ölskizze in Rom ein Hervorheben des Gottheitsgedankens im Christuskinde, so ist nun auf dem Altarbild eine völlige Vergöttlichung der ganzen Darstellung erreicht.

Der gleiche Madonnenkopf, den die drei zuletzt besprochenen Bilder zeigen, findet sich noch einmal, allein als Brustbild gemalt, in der Berliner Gemäldegalerie

¹ Als Tiepolo veröffentlicht in Arundel Club Publication, 1915, Nr. 9, Tafel IX. Leinwand, 87 × 61¹/₂ inches = 220,9 × 156,2 cm.



Abb. 11. G. B. Pittoni, Büßende Magdalena. Venedig, Accademia

(Abb. 9)¹. Typus, leichte Kopfneigung, gesenkte, wulstige Augenlider, locker zurückgekämmtes Haar, Stirn- und Wangenschatten gleichen den Madonnenköpfen der drei Bilder, besonders den Exemplaren in Rom und Grimsthorpe Castle. Kompositionell ist die veränderte Drapierung des Kopftuches zu bemerken. Auf der Berliner Studie hängt es weiter vor und bedeckt die Ohren, während es auf den anderen Bildern dahinter zurückgeschlagen war. Diese motivische Änderung läßt sich leicht als kompositionelle Notwendigkeit erklären. Während bei den Krippenbildern das gegen links (im Bild) vorhängende Tuch die Betonung der freien Bildmitte stören und eine überflüssige Abgrenzung des Antlitzes der Madonna von der

¹ Berlin, Gemäldegalerie, Katalog 1931, Nr. 1918, Leinwand, 44×35 cm.

Folie (Wolken bzw. Weltkugel) erzeugen würde, bildet es auf der Kopfstudie eine betonte Abhebung des hellen Antlitzes vom hellen Hintergrund. Außerdem liefert das nun auf beiden Seiten breit herabfallende Kopftuch eine angenehme Symmetrie und dient auch zur Füllung des sonst leeren Bildraumes. Die Art der Faltengebung in breiten, wulstigen Buckeln, die Art der Licht- und Schattenverteilung zeigt dieselbe Stilstufe der Kunst Pittonis wie die zweite Krippengruppe.

Die „Verkündigung“ der Venezianer Akademie (Abb. 10), ein sicheres Werk des Meisters, das er selbst der Akademie geschenkt hat¹, schließt sich ebenfalls dieser Gruppe an. Die linke Hand der Jungfrau Maria ist eine genaue Wiederholung der linken Hände der drei Madonnen auf den Krippen in Rovigo, Rom und Grimsthorpe Castle. Ferner sind die linken Ärmelfalten und der von der linken Schulter herabfallende Mantelteil ganz gleich. Selbst die S-Kurve ist in nur geringer Veränderung vorhanden und ebenso die fast zur Geraden gestreckte leichte Wölbung des beleuchteten wagerechten Faltenbuckels darüber.

Die „Verkündigung“ in Venedig steht noch zu einem anderen Werk des Künstlers in enger Beziehung — und diese Beziehung liefert einen wichtigen Beweis für die Datierung. Typus, Kopf und Haltung der Jungfrau Maria stimmen völlig überein mit der Jephtha auf der „Opferung der Jephtha“ in Genua. Hier wie dort dasselbe Profil, dieselbe leicht ins Bild hinein geneigte Kopfhaltung, dasselbe Modell. Es bestehen noch weitere Übereinstimmungen, die nicht nur auf die gleiche Künstlerhand zurückgeführt werden können, sondern überzeugend für eine gleichzeitige Entstehung sprechen. Um nur ein Beispiel zu nennen, betrachte man die zweimalige Umknickung des Faltenbuckels über der rechten Schulter des Verkündigungensengels in Venedig. Auf dem Bild in Genua findet sich dasselbe Motiv links unten am Gewand der knieenden Jephtha fast genau so. Unter Berücksichtigung der früher dargelegten Entwicklung von Pittonis Faltenstil ergibt sich dann eine Datierung der „Verkündigung“ in Venedig zwischen der zweiten Krippengruppe und der „Opferung der Jephtha“. Nach dem Entstehungsdatum 1732/33 des Bildes in Genua muß die Verkündigung also wenig früher, vielleicht schon im selben Jahr, gemalt sein, und kurz davor, also zwischen 1730 und 1732, die drei Krippenbilder in der früher bewiesenen Reihenfolge Rovigo, Rom, Grimsthorpe Castle, und gleichzeitig auch die Madonnenstudie des Berliner Museums.

Etwa in derselben Epoche ist die „Magdalena“ in Parma und die Ölskizze dazu in der Venezianer Akademie (Abb. 11)² entstanden. Die rechte Hand der Magdalena ist

¹ Venezia, Cat. Acc. 1924, S. 88, Nr. 438, Leinwand, 153×204 cm. Im Catalogo 1914 von Luigi Serra S. 135 findet sich die Angabe, das Bild sei 1758 vom Künstler der Akademie geschenkt. Das will für die Datierung nichts besagen, da die Akademie erst 1756 gegründet wurde, und die Geschenke ja nicht neu geschaffen zu sein brauchten.

² Die Skizze in Venedig s. Cat. 1924, S. 133, Nr. 707, Leinwand, 47×37 cm. Das Bild in Parma ist von Pietro Monaco gestochen und wird von älteren Guiden in der Chiesa dei Cappuccini in Parma erwähnt. Vgl. Paolo Donati, Nuova Descrizione della Città di Parma ..., Parma 1824, S. 135.



Photo R. Soprintendenza delle belle arti, Venedig

Abb. 12. G. B. Pittoni, Beschneidung Christi, Ausschnitt. Venedig, Accademia

wieder eine genaue Wiederholung derjenigen der Madonnen der zweiten Krippengruppe und der Venezianer „Verkündigung“. Die dunkleren tiefen, warmen Farben erinnern an die Berliner Madonnenstudie. Der Gesichtstyp ist — fast unverändert — derjenige der Maria der „Verkündigung“ und der „Jephta“ in Genua. Auch die Kopfhaltung ist ähnlich, nur ein bißchen mehr vorgeneigt. Die Puttenköpfe links oben sind in der fleckigen Schattengebung und — der mittelste besonders — im Typus den jugendlichen Köpfen auf beiden Seiten des Priesters auf dem Bild in Genua sehr nahe verwandt. Auch die Gewandfalten erinnern in einigen Einzelheiten an die „Opferung der Jephta“, sind aber noch etwas duftiger. Auch geben sie in ihrer Gesamtheit ein unruhiges Geflimmer. Damit weist dieses Bild auf einen neuen Stilwandel in der Kunst Pittonis hin, der auch im nächsten datierten Werk des Künstlers deutlich wird, in der „Madonna von S. Carlo Borromeo verehrt“ in Brescia, Tempio della Pace, von 1737¹. Als Datierung für die „Magdalena“, die deutlich den Stilwandel zwischen der „Opferung der Jephta“ von 1733 und dem

¹ Abb. Dedalo VIII, S. 686.

genannten Bild in Brescia von 1737 zeigt, möchte ich deshalb etwa 1735/37 vorschlagen.

Einzelne Motive der zuletzt besprochenen Bilder finden sich auch auf der „Beschneidung Christi“ in der Venezianer Akademie (Abb. 12)¹, einer auf Goldgrund gemalten Grisaille in sehr großem Format, die in Faltenstil und Stoffbehandlung noch viel von der metallartigen Festigkeit der Madonna in S. Corona und der Krippe in Treviso zeigt. Der Typ der Maria ist, soweit die Zerstörung ihrer unteren Gesichtshälfte es noch erkennen läßt, derselbe wie auf der Venezianer „Verkündigung“ und der „Jephta“ in Genua. Ihre rechte Hand ist völlig gleich der auf der Krippe aus der Sammlung Wendland, ihre linke dagegen findet sich genau wiederholt bei der Magdalena (Parma und Venedig). Die Gesamtkomposition mit der zum Beschauer hin ausblickenden Frau, die tizianartig, links im Vordergrund, vor der eigentlichen Darstellung sitzt, zeigt schon eine gewisse Vorahnung der Komposition der „Jephta“. Auch bei den Falten finden sich neben der metallischen Härte schon erste Anzeichen der breiteren Buckel vom Anfang der 30er Jahre, besonders unten am Mantel der Madonna. Die Entstehungszeit ist deshalb zwischen dem Stil des Altarbildes in S. Corona und der zweiten Krippengruppe zu suchen, etwa in den Jahren 1725 bis 1727. Dieses Bild wird hier hauptsächlich angeführt, um zu zeigen, daß die Übereinstimmung einzelner Motive für die Datierung der Werke Pittonis nicht immer ausschlaggebend ist, so verlockend sie manchmal erscheinen mag. Das Wesentliche ist aus den größeren Zusammenhängen, wie der Entwicklung seines Faltenstils und ähnlichem, abzulesen. Auch der oben angedeutete Wechsel der fremden Einflüsse ist dafür wichtig. Die einzelnen Motive halten sich manchmal jahrelang in seinen Werken. Dann tauchen neue auf, die oft erst neben den alten bestehen, ehe sie diese wirklich ablösen.

Von den eingangs erwähnten Krippenbildern bleibt noch eine letzte Gruppe zu besprechen, die Exemplare in der Galleria Galvani zu Cordenons (Friaul) und in der Alten Pinakothek zu München (Abb. 13)². Beide Bilder zeigen dieselbe Figurenkomposition, die eine völlige Veränderung gegenüber der zweiten Krippengruppe darstellt. Maria sitzt jetzt links, das Kindlein lehnt aufrecht an ihrem Arm, ähnlich wie auf den beiden Fassungen der ersten Gruppe, aber nun auf der andern Seite, da ja die ganze Gruppe umgedreht ist. Joseph sitzt rechts, in Typ und Haltung völlig verändert. Diese neue Figur aber findet sich genau so auf anderen Bildern des Malers. Ebenso sitzt der Joseph da auf der „Anbetung der Könige“ in SS. Nazaro e Celso zu Brescia und auf dem Entwurf dazu in der Sammlung Barozzi in Venedig, die von Frau Coggiola auf 1739/40 wohl richtig datiert sind (Abb. Dedalo, a. a. O.

¹ Cat. 1924, S. 148, Nr. 803, Leinwand, 320×480 cm. Die Leinwand ist in der Mitte des Bildes der Breite nach zerstört. Rechts ist ein großes Stück herausgeschnitten. Das Bild befindet sich im Depot der Accademia. Gesamtabb. s. Rassegna d'Arte 1914, S. 175, und Picc. Coll. d'Arte Nr. 26, Abb. 15.

² Vgl. oben S. 205¹. Abb. des Bildes in Cordenons s. Picc. Coll. d'Arte Nr. 26, Abb. 2.



Abb. 13. G. B. Pittoni, Geburt Christi. München, Ältere Pinakothek

S. 689 u. 691). Nur seine Hände sind auf den Krippenbildern anders angeordnet. Diese Figur allein kann aber nicht als ausreichender Beweis für die Datierung der beiden Krippen gelten, nachdem festgestellt wurde, daß einzelne Posen oder auch ganze Figuren manchmal längere Zeit auf Werken Pittonis vorkommen. So finden sich denn auch auf diesen Krippen ältere Motive wieder verwendet. Die rechte Hand der Madonna des Münchener Bildes ist eine fast genaue Umkehrung der linken der Madonna auf dem früheren Krippenbild in Treviso. Dieses oft vorkommende Motiv, bald von dieser, bald von jener Seite gesehen, läßt sich nur durch Verwendung von Modellfigürchen erklären. Das breit herabhängende Kopftuch findet sich nur auf



Photo Bildarchiv des rhein. Museums, Köln

Abb. 14. G. B. Pittoni, Tod des hl. Joseph.
Köln, Wallraf-Richartz-Museum

dem Münchener Exemplar, nicht in Cordenons. Ähnlich, freilich nicht so weit ausgebildet, fand sich dieses Motiv schon vereinzelt bei den anderen Krippengruppen, und zwar in der ersten auf dem Bild bei Dr. Wendland, in der zweiten auf der Berliner Madonnenstudie. All diese Motive sind also so allgemeiner Art, daß sich für die Datierung daraus nicht viel schließen läßt. Am nächsten ist noch die Beziehung zu der „Anbetung der Könige“, vermutlich von 1739/40. Aber der Faltenstil der beiden Krippen ist ein anderer. Er liefert einen wesentlichen Beweis für eine frühere Entstehung. Die Falten sind am nächsten mit dem Madonnenbild im Tempio della Pace zu Brescia von 1737 vergleichbar, zeigen aber eine noch etwas frühere Stufe. Die weit ausladenden Kurven der großen Faltenzüge finden sich ganz ähnlich auf dem Altarbild im Tempio della Pace, dort aber einfacher. Die kleine, fast

viereckige Ausbuchtung bei einem Faltenumbruch am Mantel Josephs auf beiden Krippen, deutlicher auf dem Münchener Exemplar, findet sich genau wieder am Gewand des Engels auf dem Bild in der Pace. Dieses Motiv gibt es aber nur auf diesen Bildern Pittonis. Auch die große, fast trapezförmig von Faltenbuckeln umschlossene Höhle am Mantel der Maria des Münchener Bildes erinnert an Ähnliches auf dem Altarbild im Tempio della Pace, nur sind die Umbrüche in München häufiger, in Brescia ist alles ausgeglichener, glatter. Noch mehr zusammengedrückt ist die Faltenschleppe des Madonnenmantels in Cordenons. Da sich von derartigen Faltenmotiven noch



Abb. 15. Kopie nach G. B. Pittoni, Tod des hl. Joseph. Turin, San Lorenzo

sonderen Zweck. — Im Münchener Exemplar greift Pittoni dann wieder auf den Hintergrund der zweiten Krippengruppe zurück, der nur auf dem großen Altarbild aufgegeben war. Es ist dieselbe Architektur wie auf den Ölskizzen in Rovigo und Rom. Nur die Engelköpfchen sehen jetzt anders aus und die Einführung eines ganzfigurigen Engelputtos ist neu. Die Köpfe zeigen hier alle dieselbe Schlankheit, die nachher die Figuren des Bildes im Tempio della Pace in Brescia auszeichnet. Vermutlich handelt es sich hier auch um eine Nachbestellung, obwohl ja das plötzliche Wiederauftauchen eines alten Motivs in einem späteren Werk bei Pittoni nicht selten vorkommt.

Außer dem Altarbild beim Earl of Ancaster gibt es noch ein weiteres Altarbild in großem Format mit der Krippendarstellung, das dem Giovanni Battista Pittoni

manches Beispiel geben ließe, ist die Entstehungszeit dieser dritten Krippengruppe kurz vor 1737 (Pacebild) zu suchen, um 1735—1736. Das Bild in Cordenons dürfte das früher entstandene sein, da es noch mehr solcher Erinnerungen an den Stil von 1733 („Jephta“ in Genua) aufweist. Als Besonderheit ist noch zu erwähnen, daß auf dem Bildchen in Cordenons auf architektonischen Hintergrund verzichtet ist, nur am oberen Rand ist etwas herabhängendes Stroh angedeutet. Die Annahme liegt nahe, daß hier ein späterer Auftraggeber im Anschluß an das Altarbild, das sich heute beim Earl of Ancaster befindet, eine ebensolche Krippe im kleinen Format bestellt habe. Der symbolische Gehalt des großen Anbetungsbildes mit der herabsinkenden Weltkugel hätte für dieses kleinere Bildchen nicht gepaßt, so daß der Künstler ganz auf Detaillierung des Hintergrundes verzichtet hat. Die ungewöhnliche Umrisslinie des Bildchens in Cordenons deutet übrigens direkt hin auf die Bestimmung für irgendeinen be-

zugeschrieben wird. Es befindet sich im Sidney Sussex College in Cambridge¹. Auf den ersten Blick mag manches an Pittonis Krippen erinnern, wie die Gestalt des schlummernden Joseph, Stab und Krug, die seiner Hand entglitten sind, die Krippe, an die ein großer, runder Balken herangerollt ist. Zweifellos sind das alles Motive, die von Werken Pittonis stammen, aber entlehnt sind, wie ein Schüler vom Meister Motive entlehnt. Ein näherer Vergleich mit den gesicherten Werken Pittonis beweist, daß es sich hier um die Arbeit eines anderen Künstlers handelt. Madonna und Kind zeigen ebenso wie die beiden Putten oben und wie die ganze Art der Faltengebung einen völlig anderen Stil als den Pittonis. Das irdische Christuskind mit dem Finger im Mund hat nichts mehr gemein mit Pittonis Idee der geborenen Gottheit, vor der sich Erde und Weltall neigen. Auch sind so viele Anzeichen des späteren, abklingenden Rokoko in dem Bild enthalten, daß nur ein jüngerer Künstler als Autor in Frage kommen kann. Die Puttenköpfe und die weiche Hand der Madonna finden sich wieder auf der „Madonna und S. Antonio“, dem Altarbild des Gianbettino Cignaroli in Clusone. Die Falten am Mantel des Joseph stimmen völlig überein mit den Falten auf dem „Tod des heiligen Joseph“ desselben Malers in Alzano Lombardo². Der Madonnentyp und die Art, das Kopftuch zu drapieren, lassen sich auf anderen Bildern von ihm nachweisen, in denen sich auch sonst gelegentlich Anklänge an den Stil Pittonis finden. Mit Sicherheit kann daher die Krippe des Sidney Sussex College in Cambridge dem Gianbettino Cignaroli zugeschrieben werden.

II

Was am Anfang dieser Abhandlung über den Verlust von Künstlernamen bei Bildern gesagt wurde und bei dem für Dresden gemalten „Crassus im Tempel von Jerusalem“ ebenso wie bei dem großen Krippenbild beim Earl of Ancaster in Erstaunen setzen kann, gilt natürlich in noch weit höherem Grade von Ölskizzen und Zeichnungsentwürfen. Denn diese können naturgemäß viel leichter und öfter den Besitzer wechseln als die schwer transportierbaren großen Bilder, obwohl ja — gerade im Fall Pittonis — eine Reihe größerer Werke nur aus zeitgenössischen Stichen bekannt sind. Es kann als wahrscheinlich angenommen werden, daß auch diese Werke noch vorhanden sind, ohne daß man heute Näheres über sie weiß.

Pittoni hat zweimal im großen Format den Tod des hl. Joseph gemalt. Das eine Exemplar ist in der Sakristei von S. Maria in Organo zu Verona erhalten. Das Modello dazu, das mit dem Altarbild genau übereinstimmt, erwarb vor einigen Jahren das Wallraf-Richartz-Museum in Köln (Abb. 14)³. Zu dem zweiten großen

¹ Vgl. Constable and John, *The Italian Rococo of Cambridge* in *Burlington Magazine* vol. 42 (1923), S. 47 ff. Abb. ebendort.

² Abb. des Bildes in Clusone s. *Inventario di Bergamo*, 1931, S. 238. Abb. des Bildes in Alzano Lombardo s. ebenda, S. 151, und E. Fornoni, *Alzano Maggiore*, Bergamo 1923, S. 44.

³ Inv. Nr. 2419, Leinwand, 42×27 cm. s. *Lempertz-Kat. der Versteigerung Slg. Löwe*, Breslau



Abb. 16. G. B. Pittoni, Zwei kniende Figuren. Sepiazeichnung. Paris, Louvre, Cabinet des Dessins

Gemälde war bis vor wenigen Jahren nur der Stich Pietro Monacos¹ bekannt. Dann wurde eine Skizze zu dem Bild, deren Fassung noch nicht völlig mit dem Stich übereinstimmt, im Besitz des Museo Civico Correr in Venedig gefunden. Es ist eine Grisaille, die schon in der Mitte des vorigen Jahrhunderts in der Sammlung Correr vorhanden war, aber als Arbeit Piazzettas galt². Gemäß der Unterschrift des Stiches hat sich das Original, zusammen mit einer ganzen Reihe weiterer Bilder Pittonis, im Besitz Pietro Monacos befunden, der gleichzeitig Kommissionär für den Vertrieb der Werke lebender Maler gewesen zu sein scheint. Außer vielen Bildern Pittonis besaß er auch Arbeiten Piazzettas und Zeichnungen von Tiepolo, deren

1929. Das Altarbild in S. Maria in Organo zuerst erwähnt bei Giamb. Biancolini, *Notizie storiche delle chiese di Verona* lib. 1. 1749 S. 317. Die *Descrizione di Verona* ... P. II. Verona 1821 S. 60 nennt Giambatista Pittoni als Autor. Noch bei G. M. Rossi, *Nuova Guida di Verona*, 1854 S. 245 als in der Kirche selbst befindlich angegeben.

¹ Abb. L. Pittoni, *Dei Pittoni*, op. cit. S. 58 (Tafel) und *Rassegna d'Arte*, 1912, S. 27. Der Stich findet sich als Nr. 25 in „*Raccolta di opere scelte rappresentanti la Storia del Vecchio, e Nuovo Testamento, dipinte dai più celebri Maestri ... dal Secolo decimo Quinto, fino al Presente, Componenti al Num. 112 Stampe Tratte dai quadri esistenti, nelle nobili e private Famiglie Venete incise Da Pietro Monaco nell'anno MDCCXL. Parte Seconda — ora pubblicate da Teodoro Viero — In Venezia nel M. DCC. LXXXIX.*“

² Inventar Nr. 133. Grisaille, Leinwand, 70,8×45 cm. Im Depot des Museo Correr. Vgl. Vincenzo Lazari, *Notizie delle Opere d'Arte e d'Antichità della Raccolta Correr in Venezia*, Venezia 1859, S. 22, Nr. 114. Abb. s. *Piccola Collezione d'Arte* Bd. 26, Abb. 46.



Abb. 17. G. B. Pittoni, Entwurf zu einer Figurengruppe. Sepiazeichnung.
Paris, Louvre, Cabinet des Dessins

einige bei Drucklegung des Vioschen Stichwerkes schon in andere Hände übergegangen waren, was dann ausdrücklich unten vermerkt ist. Meines Wissens ist fast nichts von diesen Werken bisher wieder aufgetaucht.

Eine bisher unbeachtete Kopie nach Pittonis verschollenem „Tod des hl. Joseph“ findet sich über dem Altar des hl. Joseph in der Kirche S. Lorenzo zu Turin (Abb. 15). Das Bild gilt dort als anonymes Werk des 18. Jahrhunderts. Über seine Herkunft ist nichts Näheres festzustellen. Die alten Guiden berichten nichts über das Bild. G. G. Craveri, Guida de' Forestiere per la real Città di Torino, 1753, macht nur



Abb. 18. G. B. Pittoni, Dekoratives Bild. London, Max Rothschild Ltd.

ungenauere Angaben über einige Bilder in S. Lorenzo, ohne den „Tod des hl. Joseph“ zu erwähnen. In der gerade für die Altarbilder in den Kirchen recht genauen Guida „Dieci giorni in Torino — Almanacco storico pel 1831“ wird für diesen Altar ein ganz anderes Bild mit anderer Darstellung angegeben. Das heute dort ausgestellte Bild scheint also erst im Lauf des vorigen Jahrhunderts an diesen Platz gekommen zu sein. Es stimmt völlig überein mit Pietro Monacos Stich. Daß die Kopie im selben Sinn wie der Stich gegeben ist, ist kein Beweis dafür, daß sie nach dem Stich angefertigt sei, denn die virtuosen Stecher des 18. Jahrhunderts haben fast ausnahmslos die natürliche Umdrehung durch den Stichabzug vermieden. Die Farben aber sind so ähnlich denen Pittonis, daß die Kopie nach dem verschollenen Original

angefertigt worden zu sein scheint. — Übrigens zeigt auch die Ölskizze in Venedig denselben Sinn ebenso wie die erste Fassung.

Eine feste Datierung der beiden Ausführungen des „Tod des hl. Joseph“ ist nicht überliefert. Das Altarbild in S. Maria in Organo wird in der *Ricreazione Pittorica* ... Verona 1720 noch nicht erwähnt. 1749 wird es dann von Biancolini als in der letzten Kapelle links befindlich angegeben. Der Stich nach dem verschollenen Bild aus P. Monacos Besitz ist erst 1789 mit Vieras Stichwerk erschienen; der Titel sagt aber, die Stiche seien „incise da P. M. nell' anno 1740“. Diese Angabe ist nicht ganz zuverlässig, da zu einzelnen Stichen Jahreszahlen angegeben sind, die zwischen 1739 und 1745 schwanken. Die Werke aus Monacos eigenem Besitz dürften auch in diesen Jahren gestochen sein, jedenfalls kaum viel später als 1745. Da eine relative Ähnlichkeit zwischen den Kompositionen der beiden Bilder und der Entwürfe dazu besteht, in der Idee des Gruppenaufbaus sowohl als besonders in der sehr ähnlichen Gestalt Christi, dürften sie zeitlich nicht allzu weit auseinander liegen. Beide Fassungen stehen den Altarkompositionen Pittonis der 30er und 40er Jahre nahe. Die Bilder der 30er Jahre zeigen meist mehr Elastizität als die späteren Altarbilder Pittonis. So ist hier eine Entwicklung von dem Veroneser Bild zu der verschollenen Fassung anzunehmen. Die nähere Datierung wird später aus dem Vergleich mit anderen Werken abzuleiten sein.

Die geschlossene Komposition der ersten Fassung ist bei der zweiten weit auseinandergezogen. Die Kopfhöhe der Hauptfiguren liegt nun fast in einer Wagerechten, während vorher die Mittelfigur (Maria) hoch über den anderen emporragte. Auch das Lager des Sterbenden ist mehr in die Breite geschoben. Gegenüber dem schmalen Hochstreben der ersten Fassung ist eine deutliche Breitenwirkung erzielt. In diesem Sinn sind auch die Beifiguren in der unteren Gruppe verändert.

Statt der Putten im schmalen Luftraum über der Hauptgruppe der Bilder in Köln und Verona sind auf dem Entwurf in Venedig in dem nun breiten, hohen Luftraum verschiedene Figuren eingeführt. Rechts über Maria und Christus schwebt ein heiliger Franziskaner über Wolken, der die Arme ausbreitet und nach links aufblickt, wo der heilige Michael sich von oben herniedersenkt und unter sich die Gruppe der gefallenen Engel hinabstürzt. Unter dieser Gruppe tauchen zwei Puttenköpfe auf, die die Vision vom Hauptvorgang abtrennen.

Pittoni scheint hier eine ähnliche symbolische Vorstellung mit dem Tod des heiligen Joseph zu verbinden, wie in dem sich neigenden Weltall auf der Krippe beim Earl of Ancaster. Mit dem Tod des irdischen Pflegevaters Christi wird die Vergöttlichung des Christentums weitergeführt, indem der erdgeborene Vater Joseph zum Heiligen wird. Symbolisch ist hier damit die Bereinigung des Himmels von den Erdgeistern, der Sturz der gefallenen Engel zur Hölle, verbunden. Es ist naheliegend, für beide künstlerischen Konzeptionen einen literarischen Beleg in der späten Gegenreformationsliteratur des ausklingenden Barock zu suchen. Die betreffenden Stellen sind mir bisher nicht bekannt geworden.

Bei der endgültigen Ausführung der zweiten Fassung ist auf diese ganze, merkwürdige Darstellung verzichtet. Engel, die zur Hauptszene gehören, sind an ihre Stelle getreten. Die Breite wird nun durch einen Vorhang links oben betont. Die hochstrebende, geschlossene Schmalkomposition der ersten Fassung hat sich langsam zur vollen Breitenwirkung gewandelt. Der Entwurf in Venedig ist die Zwischenstufe. Die Breitenkomposition ist hier in der unteren Bildhälfte schon voll durchgeführt. Die Anordnung des oberen Bildteiles gibt eher ein Herabsinken auf den unteren, als ein Aufstreben trotz des emporstrebenden hl. Franziskus.

Zu der ersten Fassung steht eine Folge von Zeichnungen im Gabinet des Dessins des Louvre in Beziehung, die von derselben Künstlerhand stammen und auf Grund einer alten Aufschrift dem Giovanni Battista Piazzetta zugeschrieben werden. Auf dem ersten Blatt finden sich zwei knieende Figuren, vorn rechts ein Knabe, der auf einem Tablett Krone, Stab und Schlüssel darbringt, hinter ihm, links auf dem Blatt, eine junge weibliche Gestalt, die in der rechten Hand ein Weihrauchgefäß hält (Abb. 16)¹. Es ist dieselbe Gestalt wie der Engel mit dem Weihrauchgefäß auf den Bildern in Verona und Köln. Die Pariser Zeichnung ist ein genauer Entwurf für diese Figur. Nur der Fransenschal des Entwurfs ist auf dem „Tod Josephs“ durch ein faltiges Tuch ersetzt und die weit herabfallende Schleppe vom Bildrand überschritten. Außerdem ist der Flügel ergänzt, freilich ohne daß seine organische Verbindung mit dem Körper ganz zu überzeugen vermag. Sonst ist alles, sogar fast alle Gewandfalten, auf beiden Ausführungen genau gleich. Diese Übereinstimmung rechtfertigt die Zuweisung der Zeichnung an Pittoni hinlänglich. Aber auch der knieende Knabe hat zwei Gefährten auf einem gesicherten Bild dieses Malers, der „Großmut Scipios“ im Louvre². Ganz ähnlich hält der vordere der beiden Pagen dort sein Tablett. Sehr charakteristisch für Pittoni ist auch jene unten überhängende Faltenwelle auf dieser Zeichnung, die sich fast ebenso auf verschiedenen seiner Bilder wiederfindet. Charakteristisch für Pittoni ist ferner die ganze Art dieser Teilkompositionsstudie. Daß es sich aber um den Teil einer nicht erhaltenen oder nicht bekannten Komposition handelt, das ist sicher. Vermutlich ist es ein Ausschnitt für ein historisches oder mytologisches Bild, das die Darbringung der Königswürde einer Stadt (daher der Schlüssel) an irgendeine Persönlichkeit darstellte. Solche Teilkompositionsstudien mit einer oder mehreren Figuren sind von Pittoni in größerer Zahl erhalten, besonders in den Sammlungen der Akademie und des Museo Correr in Venedig³.

Ebenso gründlich und exakt gezeichnet und ganz zweifellos von derselben Hand

¹ Paris, Louvre, Gabinet des Dessins, Inv. 5271. Lavierte Sepiazeichnung, weiß gehöht. 24,1 × 36,3 cm.

² Abb. Rassegna d'Arte 1912, S. 21, und Picc. Coll. d'Arte Nr. 26, Abb. 13.

³ In der Accademia ist vor allem die vor einigen Jahren erworbene Sammlung Salvotti reich an Pittonizeichnungen. S. unten u. V. Moschini in Bollett. d'Arte, Serie II, VII, 1927/28, S. 465 ff. Aus dem Museo Correr sind einzelne Blätter von Frau Coggiola veröffentlicht worden, u. a. Dedalo VIII, S. 671 ff.

wie das besprochene Blatt ist die zweite Zeichnung des Louvre, die dort deshalb ebenfalls dem Piazzetta zugeschrieben wird (Abb. 17)¹. Es sind zwei stehende Männer in ganzer Figur dargestellt, ein junger Krieger und ein älterer Priester, an den er sich wendet. Hinter dem Krieger steht, nur bis zu den Knien ausgeführt, aber zweifellos zur selben Gruppe gehörig, ein Page, der ein Schwert trägt. Außerdem findet sich rechts oben ein Männerkopf im Profil.

Es ist der genaue Entwurf für ein bisher unbekanntes Bild Pittonis im Besitz von Max Rothschild Ltd. in London (Abb. 18)². Dort ist die ganze Gruppe im unteren Teil der linken Bildseite genau übernommen. Architektur und Pflanzenteile füllen den Raum, der auf der Zeichnung zwischen und unter den beiden linken Figuren freigelassen ist. Der Hauptteil des Bildes gibt die Ansicht eines Tempelvorhofes. Das Bild ist offenbar auch wieder nur eine Art Vorstudie zu einer großen Komposition. Anders dürfte sich schwer eine befriedigende thematische Deutung finden lassen. Der junge Krieger weist mit seiner ausgestreckten Hand nach rechts ins Leere, wo irgendein Hauptvorgang zu denken ist.

Dieses Londoner Bild zeigt ebenso wie die Pariser Vorzeichnung der Gruppe überzeugend den Stil Pittonis, dessen Autorschaft sich auch durch Vergleich mit bekannten Werken erweisen läßt. Der junge Krieger findet sich fast völlig übereinstimmend noch einmal auf der „Opferung der Polyxena“ in der Sammlung des Conte Cassati in Mailand³. Nur die Stellung ist aus thematischen Gründen etwas anders, außerdem ist die Metallverzierung des Helmes auf dem Bild in Mailand durch einen Federbusch in ähnlichen Umrissen ersetzt.

Auf diese Gewohnheit Pittonis, eine für ein bestimmtes Bild entworfene Figur oder Gruppe später für ein ganz anderes wieder zu verwenden, konnte schon mehrfach hingewiesen werden. So findet sich zum Beispiel die Gruppe klagender Frauen im Vordergrund auf der „Opferung der Jephtha“ in Genua als Gruppe genau wieder auf der „Opferung der Polyxena“ des Louvre. Es gibt diese Gruppe noch ein drittes Mal auf einer typischen Pittonikomposition, dem „Martyrium des heiligen Clemens“, dem Hochaltarbild der Clemenskirche zu Münster in Westfalen, das dort irrtümlich dem Piazzetta zugeschrieben wird⁴. Die Übereinstimmung der Figur des

¹ Paris, Louvre, Gabinet des Dessins, Inv. 5272. Lavierte Sepiazeichnung, weiß gehöht, 50×36,5 cm. Zu dieser und der vorher besprochenen Zeichnung s. auch Kunstchronik NF. III, 1892, S. 375: Die Handzeichnungen ital. Meister in fotogr. Aufn. v. Braun & Co., Dornach, kritisch gesichtet von Giovanni Morelli (Lermolieff). Mitgeteilt von E. Habich, Fortsetzung: Zeichn. im Louvre. Dort heißt es: (422) Piazzetta, Figures historiques, (423) Piazzetta, Figures angeouillées, und zu beiden: Kritik Morellis: Echt.

² Leinwand 101×76 cm. Für freundliche Überlassung des Photos sage ich Mr. Max Rothschild, London, auch an dieser Stelle meinen Dank.

³ Abb. Rassegna d'Arte 1914, S. 168 (Tafel), u. Picc. Coll. d'Arte Nr. 26, Abb. 9.

⁴ Die Zuschreibung an Piazzetta geht auf eine später mißverständene Stelle der von Guillaume anonym herausgegebenen „Topographisch-historisch-statistische Beschreibung der Stadt Münster. Ein Handbuch für Einheimische und Fremde. Münster 1836“ zurück. Dort heißt es S. 216: „Viel Werth hat auch das Gemälde des Hochaltars. Es ist aus der Venetiani-

hl. Clemens und der ganzen Komposition mit seinem Bartholomäusbild im Santo zu Padua läßt keinen Zweifel daran, daß es sich um eine Erfindung Pittonis handelt. Nach der schwächeren Qualität zu urteilen, scheint es mit Werkstatthilfe ausgeführt zu sein. Ein Bozzetto Pittonis zu dem Altarbild befindet sich in der Universität Uppsala (Abb. in *Konsthistoriska Sällskapet's Publikation*, 1915, S. 100).

Um zu den vorher besprochenen Werken zurückzukehren, sei noch erwähnt, daß auch die anderen Figuren, wie der Priester des Londoner Bildes und des Pariser Entwurfes dazu, sich auf gesicherten Werken Pittonis ähnlich wiederfinden. Man vergleiche ferner den schwertragenden Pagen mit dem knieenden Schleppenträger auf der „Anbetung der Könige“ der Galleria Barozzi in Venedig und der Vorzeichnung im Museo Civico Correr (Abb. s. *Dedalo VIII S. 690*), besonders in Kopfhaltung und Gesichtsausdruck. Übrigens ist die Zeichnung im Museo Correr, auf der der Knabe ein großes Buch hält, sicher auch nur der Entwurf für ein anderes nicht bekanntes Bild, wenn auch freilich dem knieenden Schleppenträger auf der Anbetung der Könige sehr ähnlich.

Pittoni arbeitete solche Teilkompositionsentwürfe sehr genau aus, beschränkte sich dabei aber oft auf das Figürliche unter Fortlassung dazwischen einzuordnender architektonischer und sonstiger Einzelheiten. Wie verschiedene Teile auf dem Pariser Entwurf für das Bild in London, so blieb auch das linke Bein des stehenden Kriegers auf dem Entwurf des Museo Correr zur „Opferung der Jephtha“ (Abb. *Dedalo VIII S. 684*) unausgeführt. Man möchte meinen, daß Pittoni nur für die Figuren selbst verantwortlich ist, während er bei den übrigen Bildteilen von Mitarbeitern unterstützt wurde. Diese Möglichkeit, die hier nur hypothetisch angedeutet werden soll, wird wesentlich gesichert, wenn man die langweiligere Ausführung der Architekturteile der meisten Bilder mit der bis ins letzte virtuos vollendeten Ausführung des Entwurfs zu dem „Crassus“ für den Dresdner Hof vergleicht, der bei der Wichtigkeit der offiziellen Bestellung Algarottis zweifellos völlig eigenhändig ist. Übrigens ist auch durch Quellen eine derartige Zusammenarbeit Pittonis

schen Schule des Piazzetta . . .“. Wegen der Beziehungen des Bauherrn der Clemenskirche, Kurfürsten Clemens August von Köln, Bischofs von Münster, zu Piazzetta (er hat in seiner Eigenschaft als Deutschherrenmeister das heute im Museum zu Lille befindliche Hochaltarbild für die Deutschherrenkirche in Frankfurt a. M. bei Piazzetta bestellt) hat die jüngere Lokalforschung offenbar aus der ungenauen Angabe des alten Führers die präzise Zuschreibung des Bildes in der Clemenskirche an Piazzetta gemacht. Vgl. u. a. Hartmann, *Johannes Conrad Schlaun, Münster 1910*, S. 117 u. a., H. Schmitz, *Münster, Berühmte Kunststätten Bd. 53*, Leipzig 1911, S. 160, Dehio, *Handb. d. dt. Kunstdenkm. V*, 1912, S. 372, E. Renard, *Clemens August, Kurf. v. Köln, Monogr. z. Weltgesch. 33*, Leipzig 1927, S. 74 f. — Die verglichene Gruppe ist auch sonst von Nachfolgern übernommen worden, z. B. in der achten Kreuzwegstation in S. Nicolò in Belluno, Borgo Piave. E. Renard, *op. cit.*, spricht noch von einem weiteren Werk Piazzettas im selben Zusammenhang, der h. Elisabeth in der Deutschordensschloßkirche in Bad Mergentheim. Auch dieses Werk ist eine charakteristische Arbeit des G. B. Pittoni. Skizzen dazu in Budapest, *Mus. d. bild. Kste*, s. A. Pigler im *Jahrb. des Budapest. Mus.*, VI (1929/30) S. 207 ff.

mit Architekturmalern überliefert. Die Stelle hat H. Voss 1926 im Repertorium der Kunstwissenschaft (S. 32 ff.) veröffentlicht.

Auch die dritte, ebenfalls Piazzetta zugeschriebene Zeichnung des Louvre, von der leider keine Abbildung beschafft werden konnte, zeigt ebenso deutlich die Hand Pittonis wie die beiden andern, mit denen sie in Technik, Papier und Zeichenweise völlig übereinstimmt¹, sodaß hier nicht nur ein zufälliges Sichzusammenfinden, sondern ein ursprüngliches Zusammengehören der drei Blätter angenommen werden kann. Dargestellt ist in der Mitte ein runder Tisch mit darüber gezogener Decke, auf der ein Schwert und ein Helm liegen. Hinter dem Tisch sitzt ein junges Mädchen, dem Beschauer ein aufgeschlagenes Buch zeigend. Rechts steht ein zweites Mädchen in reichstem Faltengewand. In der gezierten Hand hält sie an einer Kette ein Medaillon vor den Tisch. Mit der linken hat sie auf dem Rücken ihre Schleppe ergriffen. Links im Hintergrund steht eine Priesterin, deren Kopftuch weit herunterfällt und unten in langen Fransen endigt, wie sie sich ganz ähnlich auf anderen Zeichnungen Pittonis wiederfinden. Die Priesterin schwingt ein Weihrauchgefäß. Als Modell dafür muß dasselbe gedient haben, wie für die andere Pariser Zeichnung, nur ist es diesmal von unten gesehen. Hier ist also an ein Atelier-Requisit zu denken. Der Standpunkt der Priesterin liegt tiefer als der Vordergrund der Zeichnung, was wieder, wie bei dem Knaben des zweiten Blattes, durch einen Strich unterhalb ihres Knies und davorgesetzte Lavierung angedeutet ist. Im Vordergrund steht in einer kleinen Vertiefung eine Vase, die reich mit figürlichem und vegetabilem Ornament verziert ist. Die Typen sind charakteristisch für Pittoni. Die Haltung der Priesterin ist fast die gleiche wie die der alten Priester auf seinen meisten Martyriumbildern. Die Art der Zierrate an Helm, Schwert, Vase und Tischfuß, die dekorativ über den Tisch gezogene, halb heruntergerutschte Decke, die reiche, ornamentfreudige Faltengebung, all das zeigt seinen Stil.

Wie schon angedeutet, kann als sicher angenommen werden, daß alle drei Pariser Zeichnungen von Pittoni für dasselbe Bild angefertigt wurden. Das Bild bei Max Rothschild ist vermutlich eine Teilfassung für dieselbe historische oder mythologische Szene. Es entspricht wahrscheinlich ungefähr der linken Seite des endgültigen Bildes. Die Gruppen der beiden anderen Pariser Zeichnungen sind dann rechts davon anzunehmen. Der Krieger links weist vermutlich mit seiner ausgestreckten Hand auf die Übergabe von Krone, Szepter und Schlüssel rechts hin. Eine ungefähre Vorstellung von der mutmaßlichen Bildfassung ergibt sich dann leicht, wenn man sich den Empfänger der gesamten Embleme auf der rechten Bildseite thronend oder stehend denken will. Die Gruppe der dritten Zeichnung ist vermutlich ganz rechts auf der Gesamtkomposition anzunehmen. Dieser hypothetische Rekonstruktionsversuch soll hier nur Hinweise geben, die vielleicht eher zur Wiederfindung des großen Bildes oder eines Gesamtmodells dafür führen können.

¹ Paris, Louvre, Gabinet des Dessins, Inv. Nr. 5270. Lavierte Sepiazeichnung, weiß gehöht, 50,7 × 36,4 cm.

Die Betrachtung bekannter historischer Bilder Pittonis kann die Vorstellung von dem verschollenen Bild verdichten. Außer der „Opferung der Jephtha“ in Genua (1732/33) und dem „Crassus“ in Venedig (1743) wurden die „Opferung der Polyxena“, Mailand, Slg. Conte Cassati, und die „Großmut Scipios“ im Louvre bereits erwähnt, die beide einzelne Ähnlichkeiten mit den Pariser Zeichnungen aufweisen. Außerdem ist noch die „Opferung der Polyxena“ im Louvre¹ heranzuziehen, auf der rechts ein Tisch steht, der dem der dritten Pariser Zeichnung sehr ähnelt.

Zwischen „Jephtha“ und „Crassus“ stehen die Altarbilder in Brescia (Madonna im Tempio della Pace, 1737, und Anbetung der Könige in SS. Nazaro e Celso, wohl 1739/40). Gegenüber dem Stil der Jephtha (Addition zahlloser kleiner Einzelteile) ist ein deutlicher Wandel zum Malerischen zu bemerken. Die vielen Einzelteile sind zu großen Flächen zusammengezogen, diese aber durch lebhaften Wechsel von Lichtern und Schatten belebt. Die Entwicklung geht — am Beispiel der Stoffbehandlung gesehen — von großen Flächen, die metallisch hart wirken (20er Jahre), über kleine Flächenaufteilung, aber auch metallisch gesehen (Jephtha), zu wieder großen Flächen, die aber leicht und lebendig behandelt sind (Bilder in Brescia, Crassus). Während man die Körperformen unter den massigen Stoffballungen auf der „Jephtha“ kaum ahnen kann, tritt das Knie des Joseph auf der Anbetung der Könige unter dem dicken Mantel deutlich hervor. Noch gibt es in Brescia die breiten Faltenbuckel der „Jephtha“, aber die Abhänge sind steiler und die Kanten dadurch stärker betont. Auf die Entwicklung der Gesichter wurde früher schon hingewiesen. Sie sind beim „Crassus“ noch flackernder, noch viel „aufgelöster“ behandelt als auf der „Jephtha“. Dieser Wandel hängt mit der Entwicklung des Zeitstils zum vollen Rokoko gegen die Jahrhundertmitte zusammen.

Die Ähnlichkeit der vier Historienbilder in Genua, Paris und Mailand, Slg. Cassati, läßt vermuten, daß sie alle kurz hintereinander entstanden sind. Dem früheren Stil (Krippe beim Earl of Ancaster usw.) steht die „Jephtha“ am nächsten. Die drei andern Bilder zeigen — besonders in der Faltengebung — mehr und mehr Hinweise auf den späteren Stil. Die „Großmut Scipios“ ist das nächste Bild, im Faltenstil der „Jephtha“ noch am meisten verwandt. Die „Opferung der Polyxena“ ist zwar sonst in allen Teilen sehr an die „Jephtha“ angelehnt (die Frauengruppe und der stehende Krieger links, sowie der rechts knieende Priester, der die Schale vor sich hält, sind beiden Bildern gemeinsam; auch der theaterhafte² Architekturhintergrund weist Ähnliches auf), aber die Stoffbehandlung ist vereinfacht, die Falten sind etwas geglättet, und schon beginnt das lebhaftere Spiel von Licht- und Schattenwechsel. Auf der „Opferung der Polyxena“ beim Conte Cassati findet sich

¹ Abb. Rassegna d'Arte 1912, S. 23, und Picc. Coll. d'Arte Nr. 26, Abb. 42. Auf die engen Zusammenhänge besonders der Historien (aber auch der Heiligenbilder) Pittonis mit Werken des Sebastiano Ricci ist in der Literatur häufig genug verwiesen worden, so daß es überflüssig ist, hier von neuem darüber zu sprechen.

² Den Hinweis darauf, daß diese Architekturen dem Theater entstammen, verdanke ich Herrn Professor Fischel in Berlin.

dann fast dieselbe Art der Stoffbehandlung wie bei den späteren Bildern. Das Motiv der Zurückneigung des rechts knieenden Knaben ist dasselbe wie das des Engels rechts auf der „Madonna“ in Brescia, Tempio della Pace. Im hohen Altaraufbau rechts ist ein Motiv der Pariser „Opferung Polyxenas“ wieder aufgenommen, aber sachliche Details halten sich eben auf den Bildern Pittonis länger als sein fließend sich verändernder Faltenstil.

Die zeitliche Abfolge ist nach diesen Beobachtungen: 1. Jephta, Genua, 1732/33. — 2. Scipio, Paris. — 3. Polyxena, Paris. — 4. Polyxena, Mailand, Slg. Cassati, um 1736/37. Zwischen den beiden letztgenannten steht stilistisch der Tempelvorhof bei Max Rothschild in London. Die Pariser Zeichnungsentwürfe sind demnach auf die Jahre 1735/36 zu datieren. Der zweite Entwurf wird kurz vor dem Londoner Bild, das ihn vollkommen übernimmt, angefertigt sein. Die andern aber müssen aus stilistischen Gründen gleichzeitig mit dem zweiten gemalt sein.

Die Entstehung des ersten „Tod des heiligen Joseph“ (Verona und Köln) ist kurz nach den Pariser Entwürfen anzunehmen, da hier die dortige Priesterin mit dem Weihrauchgefäß als Engel übernommen ist. Daß es nicht umgekehrt ist, lehrt ein Blick auf den wie unzugehörig angebrachten Engelsflügel. Eine nähere Betrachtung der Stoffbehandlung und sonstiger Einzelheiten zeigt auch den gleichen malerischen Stil, wie ihn die beiden Altarbilder in Brescia aufweisen. Sehr deutlich ist die Verwandtschaft mit der Anbetung der Könige von etwa 1739/40. Der Typ der Madonna ist ganz ähnlich dem des ersten Bildes in Brescia von 1737. Auch die Art der Bildanlage, die hochstrebende Komposition und der schmale Luftraum oben finden sich dort ebenso. Demnach muß die erste Fassung zwischen den beiden Bildern in Brescia, also wohl 1737 oder 1738 entstanden sein. Der Venezianer Entwurf für die zweite Fassung zeigt noch einen etwas fortschrittlicheren Stil als den, der früher bei der Besprechung des zweiten Altarbildes in Brescia, der Anbetung der Könige, für dieses Bild dargelegt werden konnte. Die großflächige, langzügige Faltengebung vom Anfang der 40er Jahre ist schon ganz erreicht. Auch die Betonung des Körperlichen unter den Gewandmassen entspricht schon ziemlich dem „Crassus im Tempel von Jerusalem“. Man wird also nicht fehlgehen, wenn man den Entwurf für den zweiten „Tod des heiligen Joseph“ im Museo Correr an den Anfang der vierziger Jahre datiert. Das verschollene Altarbild wird etwas später entstanden sein. Dafür spricht auch die trübe Farbgebung der Turiner Kopie, die an Pittonis Altarbilder in Brescia und an den „Crassus“ anschließt.

Einige andere Heiligenbilder Pittonis gruppieren sich um die bisher besprochenen Werke. Zunächst eine große Komposition, die Kommunion der Apostel, nur in Pietro Monacos Stich bekannt (Abb. Rassegna d'Arte 1912 S. 26). Der Christus zeigt eine Vorstufe desjenigen der Kölner Skizze. Der Engel ist eine Wiederholung des Venezianer Verkündigungsengels, der auf 1732 oder 1733 datiert wurde. Als Entstehung der verschollenen Apostelkommunion läßt sich also die Mitte der 30er Jahre vermuten. Der Christus stammt von Seb. Ricci; vgl. dessen „Ölberg“ der Galerie



Abb. 19. G. B. Pittoni, Rebekka und Eleazer am Brunnen.
Bordeaux, Musée de Peinture et de Sculpture

Liechtenstein (Abb. Rassegna d'Arte 1912 S. 26), von Fiocco richtig bestimmt, der in Riccis Spätzeit, Anfang der 30er Jahre, entstanden sein muß, etwa gleichzeitig mit der „Himmelfahrt Mariä“ in der Wiener Karlskirche.

Derselbe Christus kommt dann noch einmal vor, aber schon in der Umwandlung, die der Venezianer Entwurf und die Kopien nach der endgültigen Ausführung des „Tod des heiligen Joseph“ bringen, auf der „Schlüsselübergabe“ in Paris¹. Der Stil der „Anbetung der Könige“ in Brescia ist hier noch etwas weiter fortgesetzt, so daß die Entstehung etwas nach 1740 anzunehmen ist. Es ist dasselbe Datum, das aus anderen Gründen für ein großes Altarbild Pittonis festgestellt wurde, für das „Martyrium der heiligen Esteria“ im Dom zu Bergamo². Dieses Bild ist nicht nur stilistisch in Farben, Falten und Art der malerischen Stoffbehandlung dem Pariser Bozzetto sehr ähnlich, beide Bilder haben auch den großen fliegenden Engel gemeinsam, übereinstimmend in Typ, Gestalt, Bewegung und Haltung.

¹ Abb. Rassegna d'Arte 1912, S. 24, und Picc. Coll. d'Arte Nr. 26, Abb. 32. Zwei Zeichnungsentwürfe dazu befinden sich in der Albertina in Wien unter Nr. 280 u. 281 des Katalogs der Handzeichnungen Band I, Wien 1926. — Einen Stich danach oder vermutlich nach der verschollenen größeren Ausführung, der das Pariser Exemplar als Modell diente, gibt es in der früher erwähnten Stichfolge Pietro Monacos. Abb. des Stiches bei L. Pittoni, Dei Pittoni a.a.O.

² Abb. Inventario di Bergamo 1931, S. 68.

III

In der Wiener Albertina befindet sich eine Zeichnung, Nr. 419 des Kataloges, dort als venezianische Schule der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bestimmt, die das „Martyrium einer Heiligen“ darstellt¹. Mit gesicherten Werken Pittonis verglichen läßt sie sich leicht als Arbeit dieses Künstlers erkennen. Es ist ein vollständiger Bildentwurf, ähnlich dem ersten der beiden Entwürfe für die Pariser „Schlüsselübergabe“ (Albertina Nr. 280 u. 281). Das Blatt mit dem Martyrium ist nur noch etwas weiter ausgeführt. Die Kompositions-idee der erhöhten Bühne, zu der man über Treppen von der schmalen Fläche des Vordergrundes ansteigt, erinnert an das „Martyrium der Esteria“ im Dom zu Bergamo. In der Idee des Bildaufbaus aber steht die Zeichnung dem zweiten Entwurf für den „Tod des heiligen Joseph“ im Museo Correr näher. Hier wie dort ist, trotz Hochformat, in die Breite komponiert, dadurch, daß die Hauptfiguren en face gestellt und unter möglicher Vermeidung von Überschneidungen nebeneinandergereiht sind. Auch die Art der Massenverteilung ist sehr ähnlich. Beidemale läuft ein breites Band, von der Hauptgruppe gebildet, in einem Abstand über dem unteren Bildrand von rechts nach links über die Bildfläche. Links verbreitert sich das Band nach unten zu, während rechts unten ein freier Raum bleibt. Nach kleiner Unterbrechung findet sich links oben wieder eine Massenballung. In der Mitte stoßen die figürlichen Teile noch einmal nach oben vor. Die beiden Figuren, die oben auf den Wolken sitzen, erregen beim Beschauer einen ebenso merkwürdigen Eindruck, wie der schwebende Mönch auf dem Venezianer Bozzetto. Vergleicht man die stilistischen Einzelheiten mit den vorher besprochenen Bildern, so ergibt sich unschwer eine Datierung zwischen die beiden Fassungen des „Todes des heiligen Joseph“. Übrigens finden sich der sitzende Kaiser als Begleitfigur und die Götterstatue auch auf anderen Werken Pittonis, wie etwa dem „Martyrium des heiligen Bartholomäus“ im Santo zu Padua, dort freilich etwas anders angeordnet.

Es sei nun noch auf einige bisher unbeachtet gebliebene Martyriums- und Andachtsbilder Pittonis hingewiesen. Außer den hier öfter zitierten beiden Altarbildern in Brescia erwähnen die älteren Guiden noch drei weitere Arbeiten Pittonis in verschiedenen Kirchen derselben Stadt. Es sind: „das Martyrium der heiligen Ursula“ am Hochaltar von S. Orsola, ein „S. Andrea Avellino“ in S. Gaetano und die „Madonna von den Heiligen Leonardo und Francesco di Paola verehrt“, in S. Giorgio. Alle drei Bilder befinden sich an den Stellen, für die sie gemalt sind. Meines Wissens ist keines davon bisher in die neuere Literatur eingeführt. Während aber die örtliche Tradition die Autorschaft Pittonis an den Bildern in S. Giorgio und in S. Gaetano bis heute überliefert hat, gilt das „Martyrium der hl. Ursula“ völlig unbegreiflicherweise als Kopie nach Moroni! Der Namensverlust bei diesem Bild

¹ Abb. im Katalog der Handzeichnungen i. d. Albertina I, Die Zeichnungen der venezian. Schulen, Wien 1926, S. 186, Nr. 419. Weiß gehöhte Kreidezeichnung auf grauem Papier, 40,8 × 27,7 cm.



Photo Alinari

Abb. 20. G. B. Pittoni, Brotwunder, Ausschnitt (rechte Seite). Venedig, Accademia

läßt sich nur durch die wechselvollen Schicksale erklären, denen die kleine Kirche S. Orsola während der letzten hundert Jahre ausgesetzt war. Kirche und Kloster wurden gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts von den Ursulinerinnen geräumt. Das Kloster diente von 1849 an einige Zeit als Kaserne. Jetzt ist ein Hospital darin eingerichtet, das von den Frati fatebenefratelli betreut wird. In den Jahren 1928 bis 1930 ließen sie die Kirche etwas restaurieren. — Das nicht allzu gut erhaltene Bild mit dem „Martyrium der heiligen Ursula“ schmückt noch immer, oder wieder, den Hochaltar. Es ist dasselbe Werk, von dem von 1760—1834 die Guiden von Brescia berichten. Das im Jahre 1760 von Giov. Batt. Carboni und Giov. Batt. Rodella anonym herausgegebene Buch „le pitture e sculture di Brescia“ spricht über die Kirche S. Orsola auf S. 82. Dort heißt es: „Nella Tela dell’Altar maggiore Giov. Battista Pittoni ha figurata S. Orsola appoggiata ad uno Stendardo, e colpita nel cuore da un dardo scoccato da un Re tiranno, con molte Vergini martirizzate in varie guise alla riva del mare.“ 1826 schrieb dann P. Brognoli in seiner „Nuova Guida per la città di Brescia“ über dieselbe Kirche auf S. 147/48: „All’altar maggiore si è collocato di nuovo il primario quadro del martirio di sant’Orsola, appoggiata ad uno standardo con altre sue vergini compagne, dipinto da Gio, Battista

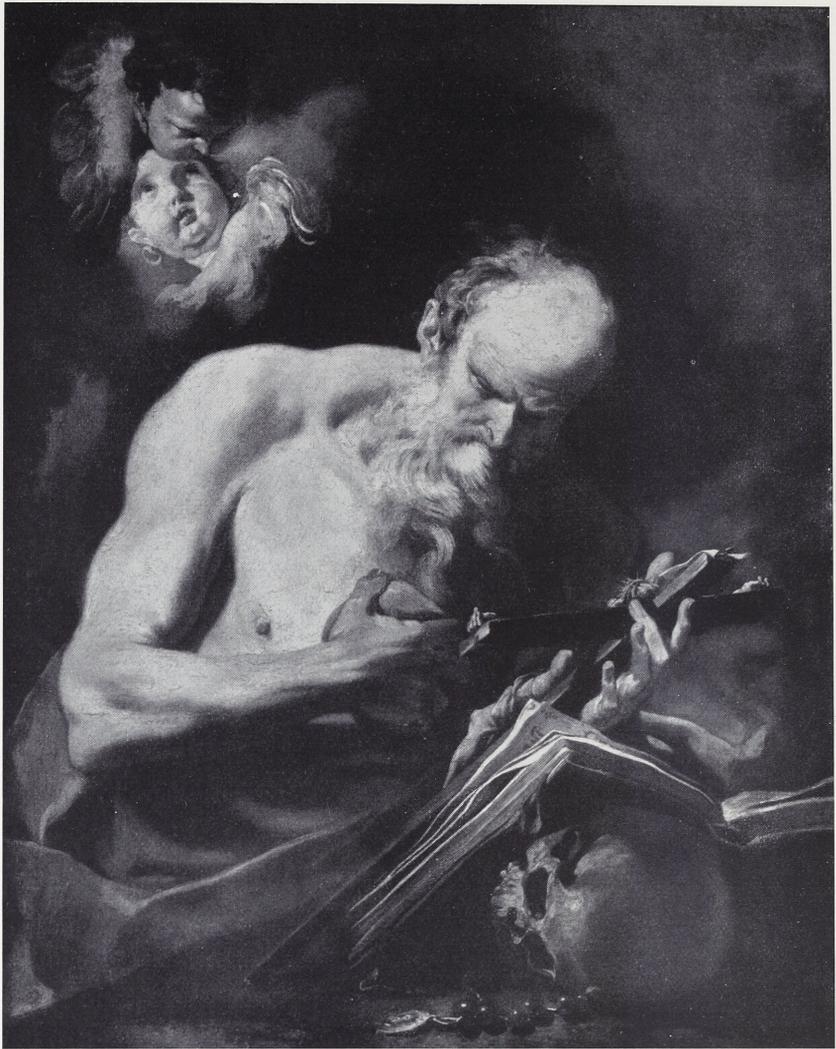


Photo Alinari

Abb. 21. G. B. Pittoni, Hl. Hieronymus. Rimini, Pinacoteca Civica

Pittoni, il quale si è formato uno stile proprio, che ha del nuovo per certa arditezza di colorito e per certi vezzi ed amenità pittoresche; ma non può dirsi però tanto scelto, singolarmente in quadri di simile grandezza, quantunque dall'Algarotti e dal Zanetti egli venga esaltato.“ Das Bild scheint also vorher schon einmal von seinem Platz entfernt worden zu sein. Im übrigen ist das abfällige Urteil Brognolis über den Stil Pittonis nur charakteristisch für seine Zeit. Die letzte Erwähnung des Bildes findet sich dann in der 1834 erschienenen Schrift „Pitture ed altri oggetti di Belle Arti di Brescia“. Dort ist das Bild nur kurz aufgezählt, S. 117 zu S. Orsola: „Altare Maggiore: Martirio di S. Orsola e delle sue compagne. Pittoni.“



Abb. 22. G. B. Pittoni, Hl. Petrus. Hamburg, Kunsthalle

Die Beschreibung der Guida von 1760 trifft vollständig zu. Auch zeigt das Werk so klar den Stil Pittonis, daß keinerlei Zweifel an seiner Autorschaft bestehen können. In der Mitte des Bildes steht S. Orsola in einem hellila Kleid. Sie hält die Kreuzesfahne im Arm. Schon hat sie ein Pfeil in die Brust getroffen. Den Blick gen Himmel gerichtet, scheint sie im Begriff, nach links zu stürzen. Von oben schwebt ein Engel herab, ihr den Palmenzweig zu bringen. Links auf einer Stufe neben der Heiligen steht der Krieger, der den Pfeil abgeschossen hat. Über der üblichen Heroenuniform trägt er einen roten Mantel. Im Vordergrund steht in gebückter Stellung ein anderer Mann. Auf der rechten Bildseite ist ein Krieger im Begriff, eine der Jungfrauen zu töten, die einen tiefgrünen Mantel trägt. Eine

andere, in blauem Mantel, ist schon zu Boden gestürzt. Im Hintergrund geht das furchtbare Gemetzel weiter bis zur Meeresküste, an der ganz rechts ein Segelschiff vor Anker liegt. Dahinter ist die blaue Wasserfläche sichtbar.

Farben und Stil sind dem „Martyrium der heiligen Esteria“ in Bergamo so nahe, daß auch das Ursula-Martyrium in den Jahren nach 1740 entstanden sein muß. Überhaupt ist es wahrscheinlich, daß Pittoni die fünf Altarbilder für Brescia in wenigen aufeinanderfolgenden Jahren geschaffen hat, in denen er auch für das benachbarte Bergamo tätig war, etwa zwischen Mitte der 30er und Anfang der 40er Jahre des Jahrhunderts. Das festdatierte Werk von 1737, die „Madonna von San Carlo Borromeo verehrt“ im Tempio della Pace, scheint das früheste Bild der Gruppe zu sein. Die anderen Aufträge haben sich daran angeschlossen. Zunächst die „Anbetung der Könige“ in SS. Nazaro e Celso, dann das „Martyrium der hl. Ursula“ etwa nach 1740; die schwächeren Bilder, der „S. Andrea Avellino“ in S. Gaetano und die „Madonna mit Heiligen in San Giorgio“ folgen wohl noch etwas später, der Qualität nach sicher mit Werkstatthilfe ausgeführt. Diese Folge läßt sich aus der stilistischen Entwicklung Pittonis ziemlich sicher ablesen. Ein näheres Eingehen erscheint mir ohne Abbildung nicht zweckmäßig. Ein Photo zu beschaffen, ist mir aber trotz monatelanger Verhandlungen mit Brescia nicht gelungen.

IV

Das Musée de Peinture et de Sculpture zu Bordeaux bewahrt ein Bild Pittonis, „Eleazer und Rebekka am Brunnen“ darstellend, das dort irrtümlich dem Giovanni Battista Tiepolo zugeschrieben wird (Abb. 19). Auf die Autorschaft Pittonis haben H. Voss und G. Fiocco schon kurz hingewiesen¹. Von den festdatierten Bildern steht es der Coronamadonna am nächsten. Der Typ der Madonna und der Rebekka ist derselbe. Auch ihre linken Hände stimmen überein. Eleazer hält seine rechte Hand ebenso wie die Madonna. Die Lichtverteilung an seinem Kragen ist genau wie am Mantel des Petrus. Die Stoffbehandlung mit den wie Dellen in Metall eingefügten Falten ist ähnlich. Daneben zeigen sich aber auf dem Bild in Bordeaux auch noch Nachwirkungen des Knitterstils der Dresdner Bilder, besonders in den breiteren, in Windungen verlaufenden Faltenbuckeln am Gewand der Rebekka. Das Bild in Bordeaux ist deshalb zwischen die Dresdner Bilder und die Coronamadonna zu datieren, also etwa um 1720.

Der Typus der Magd, die links hinter Eleazer steht, mit den großen Augen, der breiten Nase, den wulstigen Wangen und dem dicken Kinn findet sich in zahlreichen Frauengestalten auf Pittonis „Brotwunder“² wieder (Abb. 20), z. B. in der Knieenden rechts unten und in der Frau ganz rechts, die ein Kind auf dem Arm hält. Von

¹ Leinwand, 99×140 cm. Vgl. Hermann Voss in Besprechung v. Derschau, S. Ricci, in *Kunstchronik* NF. 23 (1921/2), S. 86, und Giuseppe Fiocco, *La Pittura Veneziana del Seicento e Settecento*, Verona 1929, S. 65.

² *Accad., Cat.*, 1924, S. 157 f. Nr. 865. Leinwand 540×830 cm.

diesem Hauptwerk — heute in der Venezianer Akademie —, das er für SS. Cosma e Damiano in Venedig gemalt hat, war bisher nur bekannt, daß es vor 1733, dem Erscheinungsjahr der Zanettischen Neuausgabe von Boschinis Guida von Venedig, gemalt sein muß, da es dort erwähnt ist. Der gekennzeichnete Frauentyp ist aber so charakteristisch und von allen andern Pittonis so verschieden, daß die Verwendung eines besonderen Modells angenommen werden muß. Es kann dem Maler nur kurze Zeit gedient haben, da es nur auf diesen beiden Bildern vorkommt. Damit ist ihre etwa gleichzeitige Entstehung bewiesen. Auch in den übrigen stilistischen Einzelheiten steht das Brotwunder dem Bild in Bordeaux sehr nahe. Das Knitterwerk der Falten und die noch unruhiger bewegten Detailflächen sind noch stärkere Anklänge an die Dresdner Bilder, so daß sich eine Datierung des „Brotwunders“ kurz vor 1720 ergibt.

Zwischen dem Brotwunder und der Rebekka, oder neben diesen Werken, muß die „Halbfigur des heiligen Hieronymus“ der Sammlung Cecconi in Florenz entstanden sein, die von Frau Coggiola mit einer Zeichnung des Museo Correr in Verbindung gebracht wurde¹. Das Bild in Florenz zeigt nicht nur den Stil der beiden größeren Werke, sondern hat auch von jedem Motive aufgenommen. Die Figur des Hieronymus mit dem schmalen hohen Kopf, der hochgezogenen rechten Schulter, ist fast gleich dem alten Mann, der unter Christus über dem unteren Bildrand auf dem Brotwunder sitzt. Das Motiv der unnatürlichen, etwas gezierten Stellung der langen, schmalen Finger, die das Kruzifix halten, kehrt sehr verwandt in der linken Hand des Eleazer wieder, mit der er den Arm der Rebekka hält.

Ein ganz ähnliches Bild, auch ein „heiliger Hieronymus“, findet sich in der Pinacoteca Civica zu Rimini, dort als Werk des Sebastiano Ricci (Abb. 21). Ich fand die Photographie dieses Bildes in der reichen Photosammlung des Florentiner Kunsthistorischen Instituts, wo von anonymer Hand schon die Zuschreibung an Pittoni vollzogen war. An der Autorschaft Pittonis kann kein Zweifel bestehen, wenn man das Bild in Rimini mit dem „Hieronymus“ bei Cecconi und mit der oben bezeichneten Figur auf dem „Brotwunder“ in Venedig vergleicht. In derselben Art ist die rechte Schulter vorgestemmt, in der gleichen Weise der leicht geneigte Kopf mit dem langen Bart durch starke Beschattung der linken Gesichtshälfte in die Länge komponiert. Auch die Art, wie das Kruzifix gehalten wird, und die langen schlanken Finger, stimmen völlig überein.

Noch einmal, ganz ähnlich denen dieser beiden Hieronymusbilder, findet sich diese linke Hand, einen Schlüssel haltend, bei einer Halbfigur Petri in der Hamburger Kunsthalle (Abb. 22), dort fälschlich dem Piazzetta zugeschrieben, aber von Hermann Voss schon vor einiger Zeit auf Pittoni bestimmt². Der aufblickende

¹ Abb. Rassegna d'Arte 1912, S. 40, und Picc. Coll. d'Arte Nr. 26, Abb. 27.

² Katalog der Kunsthalle, Hamburg 1918, S. 123, Nr. 222. Leinwand, $96\frac{1}{2} \times 76\frac{1}{2}$ cm. Vgl. H. Voss in Riv. archeol. di Como 1931 fasc. 102/04. Neuerdings von Voss im Verzeichnis der Werke P.'s im Artikel Pittoni im Thieme-Becker, Kstl. Lex. zus. mit dem Hieronymus in



Abb. 23. G. B. Pittoni, Taufe des hl. Daniel durch den hl. Prosdozimus. Padua, Museo Civico

hinunterläuft, ist ein Motiv, das in ganz ähnlicher Weise auf „Venus und Cupido“ der Sammlung Botta in Mailand wiederkehrt. Dieses Bild wurde von Frau Coggiola aus anderen Gründen auf den Anfang der 20er Jahre datiert¹. Es ist dieselbe Faltenidee, die sich besonders in den Quersfalten am Gewand der Rebekka und beim Hieronymus in Rimini findet. Der endgültige Typ ist aber erst beim Petrus in Hamburg und bei dem Bild der Sammlung Botta erreicht. Diese Bilder werden

Rimini aufgeführt. S. a. Nachtrag. — Eine süddeutsche Replik des Petrus im Kunsthandel in Frankfurt a. M.

¹ Abb. Dedalo VIII, S. 677.

Kopf, die weiche auf der Brust ausgebreitete rechte Hand, die Faltenmodellierung, Strichführung und Malweise beweisen die Autorschaft Pittonis. Es ist dieselbe Art der plastischen Stoffbehandlung wie auf „Brotwunder“ und „Rebekka“. Weicher Bart, Stirnfalten und Gesichtshaut sind dem Eleazer sehr ähnlich. Charakteristisch ist die Faltengebung des Mantelteils, der von der rechten Schulter des Petrus breit herunterfällt. Die Doppelfalte mit zwischengeschaltetem Tal, die vom äußersten Ende der Schulter herabfällt, findet sich an derselben Stelle am Kragen des Eleazer wieder. Die breite, wulstige Faltenwelle aber, die dort einsetzt, wo der Mantel in der Nähe des Halses ein wenig umgeschlagen ist und bis über den Arm

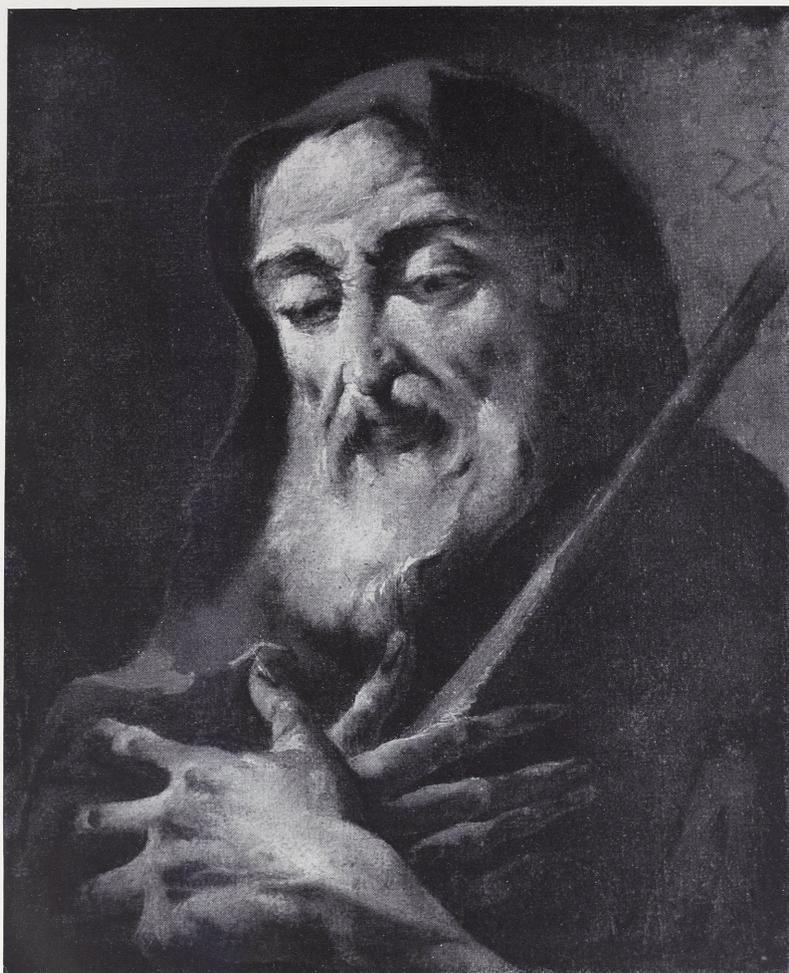


Abb. 24. G. B. Pittoni, Hl. Franziskus von Paola. Venedig, Slg Italice Brass.

also gleichzeitig und beide etwas später als die Rebekka und die beiden Hieronymus-Halbfiguren in Rimini und Sammlung Cecconi entstanden sein, etwa 1721.

Stilistisch ähnlich ist auch der „heilige Joseph“ in Rovigo, Accademia dei Concordi¹, dessen rechte Hand genau mit der des Eleazer auf „Rebekka am Brunnen“ übereinstimmt. Die Gewandung erinnert hier noch sehr an den Typ der Dresdner Bilder des zweiten Jahrzehnts, ganz besonders aber an „Olindo und Sofronia“ des Museums in Vicenza². Dieses Bild ordnet sich nach der hier dargelegten Entwicklung zwischen die Dresdner Bilder und die „Brotvermehrung“ ein.

¹ Abb. Rassegna d'Arte 1912, S. 40, u. Picc. Coll. d'Arte Nr. 26, Abb. 28. Guida della Pin. di Rovigo 1931, S. 95, Nr. 172, Leinwand, 76×61 cm (Legato Silvestri).

² Abb. Ojetti, Il Settecento, 1932, Vol. I, Taf. XLVIII. Museo Civico di Vicenza, Cat. della Pinacoteca 1912, S. 50, Nr. 98, Leinwand, 155×145 cm.

Im Museo Civico zu Vicenza findet sich, außer „Olindo und Sofronia“, noch ein Bild Pittonis, darstellend „Diana und Aktäon“¹. Beide Bilder sind einander stilistisch ähnlich. Kompositionsart, Farbgebung, Faltenbehandlung, alles weist darauf hin, daß es sich um Arbeiten derselben Epoche handelt. Die unruhige Bewegtheit des knittrigen Faltentyps der frühen Dresdner Bilder ist auf „Olindo und Sofronia“ noch deutlicher. Bei „Diana und Aktäon“ mehren sich die Anzeichen der Umbildung zum klaren Faltenstil der Rebekka, der in der Madonna in S. Corona zu Vincenza den Höhepunkt erreicht. Dafür, daß „Diana und Aktäon“ das

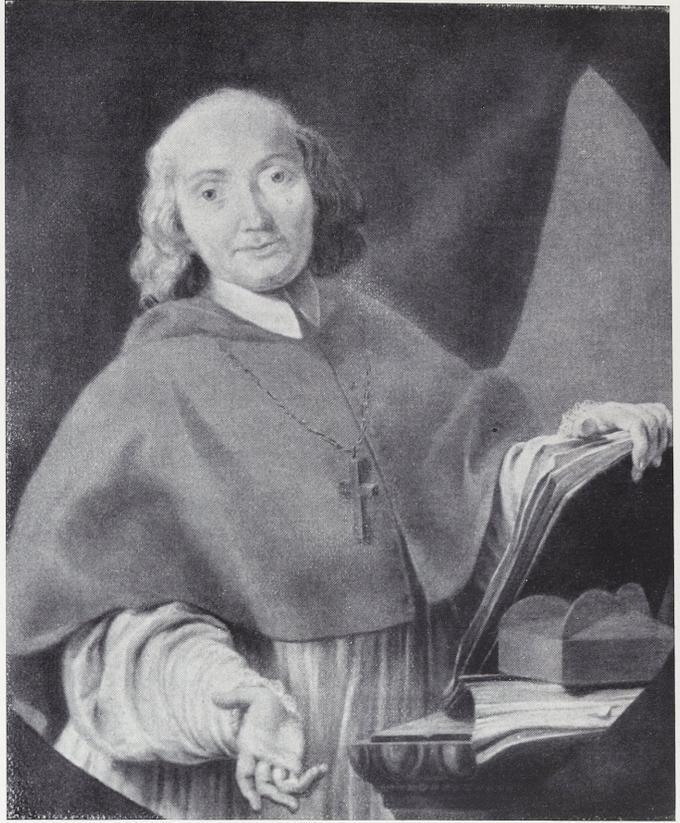


Abb. 25. G. B. Pittoni, Bildnis des Cardinals Bartolomeo Roverella. Rovigo, Accademia dei Concordi

später entstandene der beiden Bilder ist, gibt es noch andere Anzeichen. Beide Bilder sind einander sehr verwandt in der hellen Buntheit der Farbgebung. Aber bei „Diana und Aktäon“ sind die Hauptfarben auf Gelb, Rot und Blau beschränkt, denen sich die andern Farben in gedämpften Tönen, gewissermaßen hintergrundhaft, unterordnen. Auf „Olindo und Sofronia“ kommen noch dunkles Graugrün und dunkles Rosa als Hauptakzente dazu. Da das grelle Leuchten der Farben dieser Bilder auf den späteren Werken, besonders bei der Coronamadonna, in gedämpfte Töne umgebildet ist, muß eine Entwicklung vom noch Bunteren her über die beginnende Beschränkung bei „Diana und Aktäon“ angenommen werden. Durch das Nachlassen der häufigen Aufhellungen mit Weiß wird auch die flackernde Beweglichkeit der Falten von „Olindo und Sofronia“ auf „Diana und Aktäon“ etwas beruhigter. — Eine andere Beziehung des zweiten Bildes im Museum von Vicenza zu den Bildern, die sich um die Coronamadonna gruppieren, bildet die zurückblickende Nymphe

¹ Abb. Ojetti, *Il Seicento e Settecento op. cit. Taf. XLVIII. Cat. Vicenza 1912, S. 50, Nr. 97, Leinwand, 155 × 200 cm.*



Photo R. Sopraint. delle belle arti, Venedig

Abb. 26. G. B. Pittoni, Bildnis des Cardinals Bartolomeo Roverella, Rötzelzeichnung. Venedig, Accademia

oben ganz rechts. Sie ist identisch mit dem Mädchen an derselben Stelle auf dem Krippenbild aus der Sammlung Wendland (Abb. 2), das hier aus anderen Gründen vor die Madonna in S. Corona datiert wurde.

Ich ging aus von dem „heiligen Joseph“ der Accademia dei Concordi zu Rovigo, der mit diesen beiden Bildern im Museum zu Vicenza etwa gleichzeitig entstanden zu sein scheint. In Anordnung, Faltenbehandlung und lebhafter Buntheit der Farbgebung zeigt sich derselbe Stil. Man vergleiche zu diesen Bildern auch „Venus und Mars“ beim Conte Porto in Trissino. Als Entstehungszeit nimmt Frau Coggiola die Jahre 1721—22 an¹. Der Mars wiederholt in genauer Umkehrung die Figur des Sitzenden vorn rechts auf „Olindo und Sofronia“. Aber der Stil-

wandel von den Dresdner Bildern zum Brotwunder ist schon vollzogen. Den Wendepunkt zeigt eben das Bild in Vicenza.

Im Museo Civico zu Padua hängt ein Heiligenbild, das dort als anonymes Werk des 18. Jahrhunderts gilt. Dargestellt ist die Taufe des heiligen Daniel durch den heiligen Prosdozimus (Abb. 23)². Nach Art der kompositionellen Anordnung, Typen, Architektur, Faltenbehandlung und Farbgebung ist es zweifellos ein Werk Pittonis. Die Kompositions-idee zeigt Ähnlichkeit mit der „Opferung der Jephtha“ in Genua (Abb. 7). Der heilige Daniel kniet über einer Treppe im Profil, hinter ihm steht, dem Beschauer voll zugewandt, der heilige Prosdozimus in der Mitte des Bildes. Wie in Genua gibt es rechts und links von dem stehenden Heiligen, fast in der gleichen Bildebene, Hauptgruppen. Dazwischen führen Einschnitte den Blick in den Hintergrund. Auch die Idee der vor der Treppe lagernden Figur, die durch ihre Haltung den Blick des Beschauers auf die Hauptszene lenken soll, ist

¹ Abb. Dedalo VIII, S. 680.

² Padova, Pinacoteca del Museo Civico, Inv. Nr. 1594. Leinwand, 150×101 cm.



Photo R. Soprant. delle belle arti, Venedig

Abb. 27. G. B. Pittoni, Studienblatt, Rötzelzeichnung. Venedig, Accademia

beiden Bildern gemeinsam. Diese Verwandtschaft mit der „Opferung der Jephtha“ beschränkt sich aber auf die Komposition. In allem andern würde man Beziehungen zum Stil der 30er Jahre vergeblich suchen. Solche Beziehungen sind vorhanden, sehr reichlich sogar, aber zu den Werken einer erheblich früheren Epoche von Pittonis Kunst, nämlich zu den zuletzt besprochenen Werken, dem „Brotwunder“ in Venedig und der „Rebekka am Brunnen“ in Bordeaux. Der Kopf des heiligen Prosdozimus in seiner leichten Neigung nach links mit dem fast irrealen, man möchte sagen — geisterhaften — Bart ist sehr ähnlich dem des Brot verteilenden Apostels links auf dem Brotwunder. Die Haltung der Hände beider Männer stimmt genau überein. Die Handhaltung Daniels ist sehr ähnlich der des links stehenden jungen Mannes, nur in der Richtung verändert. Der kräftige runde linke Arm, den die Frau rechts vorn über ihr Kind gelegt hat, ist sehr verwandt dem der Figur, die (auf Abb. 20) rechts neben Christus kniet und einen Korb mit Fischen hält. Eine ziemlich genaue Übereinstimmung besteht zwischen dem aufgeblähten Rockzipfel und den leichten Schlangenlinien der Falten mit ihren verschiedenen Umbrüchen bei der zuletzt erwähnten Frauengestalt des Paduaner Bildes und den Mantelschleppen Christi und der rechts neben ihm knienden Figur des

„Brotwunders“. Die harten Faltenbuckel, in denen der Mantel Daniels herabfließt, sind ganz ähnlich denen, die der Mantel des vor Christus knienden Apostels bildet. Besonders typisch sind die Unregelmäßigkeiten, die kaum merklich den gleichmäßigen Fluß unterbrechen. Der Mantel Daniels ist fast gleich dem des Eleazer auf dem Bild in Bordeaux. Stickerei, Stoffspiegelung und das charakteristische Motiv des doppelten Falteneinbruchs am Schulterabfall ist beiden gemeinsam. — Viele andere Beziehungen ließen sich noch anführen. Nicht zuletzt wäre auf die Behandlung der Stilleben hinzuweisen, in der Pittoni in seiner feinen sachlichen Art eine besondere Meisterschaft besaß. Nur um den Kreis dieser Bildergruppe, die von den früheren Dresdner Bildern zu den Werken vom Anfang der 20er Jahre überleitet, auch von dieser Seite aus zu schließen, sei noch auf eines hingewiesen. Der zurückblickende Kopf der vorn lagernden Frau ist ganz ähnlich denen, die sich auf der „Krippe“ aus der Sammlung Wendland und auf „Diana und Aktäon“ im Museo Civico zu Vicenza gemeinsam finden.

V.

Sehr beliebt waren im 18. Jahrhundert in Venedig die Halbfiguren und die noch kleineren Brustbilder einzelner Heiliger. Sie dienten sicher für Hausaltäre und überhaupt als häusliche Andachtsbilder. Mancher vornehme Mann oder wohlhabende Bürger wollte seinen Namensheiligen so dargestellt haben. Oft fanden sie sich auch als Kollektionen zusammengestellt und zum Schmuck von Sakristeien verwandt, wie man sie noch heute in San Moisè in Venedig und in mancher andern Kirche des Veneto sehen kann. Diese Bildergattung wurde ganz besonders von Piazzetta und seinen Nachfolgern gepflegt. Von der Hand Pittonis konnten hier schon einige solcher Halbfiguren nachgewiesen werden. Unter dem reichen Bestand derartiger Bilder der venezianischen Schulen des 18. Jahrhunderts fand ich noch drei weitere Exemplare, die überzeugend die Hand Pittonis zeigen, ohne daß sie bisher mit diesem Künstler in Zusammenhang gebracht worden wären. Ein „heiliger Joseph“ und ein „S. Francesco di Paola“, Pendants, sind im Museo Civico zu Bassano del Grappo, wo sie bisher als „Tiepolesco“ bezeichnet wurden¹. Der Joseph ist weit besser erhalten als das andere Bild. Der Heilige blickt nach rechts, wohin auch der weiche kurze Vollbart zu streben scheint. Die linke Hand liegt auf einer Wolke und hält einen Stab, der am oberen Ende Blüten trägt. Über grünlichgrauer Jacke und gelblichweißem Kragen trägt der Heilige einen mattrosa Mantel mit eingewirkten Goldtönen. Die harte Art der Faltengebung, die gleichsam zierlichen Köpfe und Hände, Farben und Malweise beider Bilder sind völlig charakteristisch für Pittoni.

Das dritte Bild, auch ein „S. Francesco di Paola“, befindet sich in der Sammlung

¹ Bassano, Pinacoteca del Museo Civico Inv. Nr. 169, S. Francesco di Paola, Leinwand, 42×31,5 cm. — Inv. Nr. 171, Heiliger Joseph, Leinwand, 41×32 cm.

Italico Brass in Venedig (Abb. 24)¹. Es ist ein späteres Werk Pittonis, später als die Bilder in Bassano, in den harten Falten und in der Art, wie das Körperliche unter der Gewandung betont wird, dem Modell für den „Crassus im Tempel von Jerusalem“ (Abb. 1) nahestehend. Die harte Kante der Kapuze, die über die rechte Wange herunterfällt, zeigt eine andere Härte als die Bilder der Frühzeit. Es ist derselbe ausgeglichene, reife Stil, der die scharfen, aber gleichmäßigen Faltenkanten am Gewand jenes Priesters entstehen ließ, der in der Mitte des Crassusbildes kniet. Bei aller Weichheit der Bartbehandlung ist er weit entfernt von jenem Geisterhaften, wie es sich etwa bei dem Petrus auf der „Madonna in S. Corona“ zeigt. Auch die vollplastischen, weichen Hände sprechen für den späten Stil. Die letzte Beeinflussung der Kreise um Piazzetta und Tiepolo ist zu spüren, die gegen die Jahrhundertmitte die Figurenmalerei in Venedig beherrschten. Aber das Wirken der andern ist hier völlig aufgegangen in der eigenen Kunst Pittonis. Man vergleiche einen anderen „S. Francesco di Paola“, auch ein Brustbild, im Museo Civico zu Padua, wo es früher dem Piazzetta, heute, mit ebenso wenig Recht, dem Francesco Maggiotto zugeschrieben wird. An der Urheberschaft von Tiepolos häufigem Mitarbeiter Francesco Fontebasso dürfte aber heute niemand mehr zweifeln, wenn diese Beobachtung auch noch nicht publiziert wurde (Phot. Anderson 10365). Wie völlig verschieden ist Pittonis Auffassung von der des Tiepolokreises. Und doch mag er Einzelheiten, wie die Idee der plastischen, schmalen, langen Finger dorthier übernommen haben. So finden sich auch in der Farbgebung Anklänge an Piazzettas Werke.

In der Accademia dei Concordi zu Rovigo befindet sich das schöne Bildnis des Kardinals Bartolomeo Roverella (Abb. 25), das nach der Faltengebung, die auf den „Crassus“ hinweist, um 1740 entstanden sein dürfte. Es handelte sich hier darum, einen längst Verstorbenen darzustellen. Der Cardinal stammte wahrscheinlich aus Rovigo und gehörte zu den bedeutenderen Kardinälen des 15. Jahrhunderts². Deshalb wollte man sein Bildnis, wie die anderer bedeutender Männer der Rodigenser Vergangenheit, in Rovigo würdig gemalt haben. Pittoni, der diesen Auftrag erhielt, mußte nun auf irgend eine Weise zur Porträtähnlichkeit gelangen. Unter den Zeichnungen, die die Venezianer Akademie vor einigen Jahren aus der Sammlung des Barons Salvotti erwarb, fand ich ein Blatt, das Aufschluß über Pittonis Porträt gibt. Die Zeichnung (Abb. 26) verrät zweifellos Pittonis Stil. Es ist das Porträt eines Kardinals, offenbar die Nachzeichnung nach einem der vielen derartigen Porträtstiche historisch bedeutender Männer, die das 17. und 18. Jahrhundert, meist

¹ Für gütige Überlassung der Photographie sage ich Herrn Prof. J. Brass, Venedig, auch an dieser Stelle besten Dank. Leinwand, 36×29 cm.

² Guida della Pin. dei Conc. 1932, S. 28, Nr. 53, Leinwand, 99×87 cm. — Bartolomeo Roverella, 1406—1476, geboren zu Rovigo oder Ferrara. 1444 Bischof von Adria, 1445 Erzbischof von Ravenna, dann Nuntius in England etc. Vgl. Vincenzo Forcella, Iscrizioni delle Chiese e d'Altri edifici di Roma dal Sec. XI. fino ai giorni nostri, vol. IV, S. 506, Nr. 1248, Grabinschrift von Roverellas Grab in der Cap. Sagramenti in S. Clemente zu Rom.

konventionell in Brustbildern über einer Brüstung, hat entstehen lassen. Der Kopf ist identisch mit dem des Roverellabildnisses in Rovigo. Es ist offenbar die erste Vorzeichnung dafür¹. Interessant ist, wie Pittoni das Bildnis von der ersten Vorzeichnung bis zur Ausführung in Öl verändert hat. Die Drehung der Figur und die leichte Neigung der Gestalt erinnern unwillkürlich an Andrea Pozzos Selbstbildnis in den Uffizien. Freilich läßt sich schwer sagen, ob die Idee hier auf eine derartige Beeinflussung zurückgeführt werden kann.

Zum Schluß sei noch ein Blatt aus der an Skizzen so überaus reichhaltigen Sammlung Salvotti abgebildet (Abb. 27). Denselben Zeichenstil, dieselbe Art des Herablickens zeigt ein männlicher Kopf (Rötel), der sich auch in der Venezianer Akademie befindet und dort dem Piazzetta zugeschrieben wurde. Da sich auch diese Art der Schraffierung noch auf anderen sicheren Zeichnungen Pittonis findet, kann hier kein Zweifel an seiner Autorschaft bestehen².

NACHTRAG

Nach Fertigstellung dieser Abhandlung erschienen zwei Artikel, die dasselbe Thema behandeln, aber nicht mehr berücksichtigt werden konnten. Der eine ist der Artikel „Pittoni“ von Hermann Voss in Thieme-Becker, Künstler-Lexikon Bd 27, 1933, der andere von Laura Coggiola-Pittoni, *La pseudo-influenza francese nell'arte di G. B. Pittoni in Rivista della città di Venezia*, Augustheft 1933. Beide Artikel geben Zusammenstellungen der Werke Pittonis, der zweite setzt zu jedem Werk ein Datum. Durch vorliegende Arbeit werden beide Listen ergänzt und vor allem die teilweise irrigen Daten der zweiten verbessert.

¹ Die Stichvorlage habe ich vergeblich gesucht. Ich konnte lediglich feststellen, daß es einen solchen Stich gegeben haben muß, denn im Inventar der Stiche, die sich im Besitz der Accademia dei Concordi zu Rovigo befinden, wird er als vorhanden geführt. Unter den Stichen selbst ist er nicht mehr auffindbar. — Eine Kopie nach Pittonis Vorzeichnung zum Porträt Roverellas befindet sich in einem Klebeband der Biblioteca del Museo Correr in Venedig (Album Disegni XXXVI, Nr. 105).

² Kataloghaft seien hier noch einige bisher unbeachtete Zeichnungen Pittonis erwähnt. Unter den reichen Beständen des Museo Civico Correr in Venedig befindet sich ein Blatt, darstellend die Madonna mit Kind neben der Krippe, in schwarzer und weißer Kreide auf braunem Papier gezeichnet, 42,5×32 cm messend. Eine ältere Aufschrift des 19. Jahrhunderts schreibt diese Zeichnung dem „Sebastiano Rizzi“ zu. Es ist aber zweifellos eine Arbeit Pittonis. — Neben den Piazzetta irrig zugeschriebenen Pittonizeichnungen des Louvre finden sich dort noch einige Blätter mit der richtigen Zuschreibung an Pittoni. Es sind Nr. 5274, Martyrium eines Heiligen, Rötelentwurf, 37×30,5 cm; Nr. 5275, S. Antonius von Padua mit dem Christuskind, 27,4×20,5 cm. Ferner Nr. 5273, Kopfstudie, Rötel, 15,6×11,7 cm; es ist eine Studie zu dem Kopf des Juda für das verschollene Bild „Juda und Thamar“, das nur im Stich bekannt ist.

Inhalts-Auszug

An der Entstehungsgeschichte des Bildes „Crassus im Tempel von Jerusalem“ wird die Entwicklung von Pittonis Bildkonzeptionen erläutert. Sechs Krippenbilder im kleinen Format lassen sich zu drei Gruppen ordnen. Die Exemplare aus der Sammlung Wendland und in Treviso sind 1720 und 1723/24 zu datieren. Die beiden in Rom und Rovigo sind Entwürfe zu einem bisher Giov. Batt. Tiepolo zugeschriebenen großen Bild beim Earl of Ancaster. Zu dieser Gruppe gehört die Halbfigur der Maria in Berlin. Als Datierung dieser drei Bilder ist 1730 bis 1732 anzunehmen. Im Anschluß daran ist die Verkündigung der Venezianer Akademie 1732 zu datieren, die Magdalena in Parma und der Entwurf dazu in Venedig auf 1735/37. Die Beschneidung Christi im Depot der Akademie muß dagegen früher entstanden sein, etwa 1725 bis 1727. Die dritte Gruppe von Krippendarstellungen besteht aus je einem Bild in Cordenons und in München, etwa 1735—1736 entstanden. Ein dem Pittoni gegebenes Altarbild in Cambridge muß ihm abgesprochen und dem Gianbattista Cignaroli zugeschrieben werden. — Ein verschollener „Tod des hl. Joseph“ Pittonis ist durch P. Monacos Stich und eine bisher unbeachtete Kopie nach dem Original in S. Lorenzo zu Turin erhalten, ein Entwurf dazu im Museo Correr, Venedig, verbindet die Darstellung des Höllensturzes mit dem Hauptthema. Eine frühere Fassung befindet sich in Verona, S. Maria in Organo, das Modell dazu im Kölner Museum. Die Vorstudie zu einem Engel der Kölner Skizze findet sich auf einer Zeichnung des Louvre. Sie wird dort mit zwei andern zusammen dem Piazzetta zugeschrieben. Die zweite Zeichnung ist der Entwurf für eine Figurengruppe auf einem Bild Pittonis in London. Alle drei Blätter scheinen als Entwürfe für ein verschollenes Historienbild gedient zu haben, das sich unter Einbeziehung des Londoner Bildes und mit Hilfe vergleichender Betrachtung bekannter Historienbilder des Künstlers ungefähr rekonstruieren läßt. Als Datum der Pariser Entwürfe und des Londoner Bildes werden die Jahre 1735/36 festgestellt. Die „Großmut Scipios“ und die „Opferung der Polyxena“ des Louvre sind nacheinander nach 1733, aber vor 1737 entstanden, die „Opferung der Polyxena“ beim Conte Cassati in Mailand um 1737. Die erste Fassung des „Todes des hl. Joseph“ wird um 1737/38 datiert, die Skizze im Museo Correr auf den Anfang der vierziger Jahre. Von dieser Bildergruppe abgeleitet läßt sich die verschollene „Kommunion der Apostel“ mutmaßlich auf die Mitte der dreißiger Jahre datieren. Die „Schlüsselübergabe an Petrus“ im Louvre ist dagegen nicht vor 1740 anzusetzen.

Als Werk Pittonis vom Ende der dreißiger Jahre wird das Martyrium einer Heiligen, eine Zeichnung der Albertina, in Anspruch genommen, die dort als Werk der venezianischen Schule der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts galt. Dann wird auf das Martyrium der hl. Ursula in S. Orsola in Brescia verwiesen, das um 1740 entstanden sein dürfte. — Das Bild „Eleazer und Rebbekka am Brunnen“ im Museum zu Bordeaux wird mit dem „Brotwunder“ in der Venezianer Akademie in Verbindung gebracht und mit diesem um 1720 datiert. Damit werden dann einige Halbfigurenbilder in der Slg. Cecconi in Florenz, in Rimini, Hamburg und Rovigo in Beziehung gesetzt, und ebenso die Bilder in Vicenza und beim Grafen Porto in Trissino. Weiter kommt als Werk dieser frühen Epoche die „Taufe des hl. Daniel“ im Museum in Padua dazu. Einige weitere Halbfigurenbilder, zwei im Museum von Bassano, eins in der Slg. Brass, werden dem Pittoni neu zugeschrieben. Ebenso einige Zeichnungen, vor allem ein bisher als anonym geltendes Blatt in der Venezianer Akademie, in dem eine Vorzeichnung für Pittonis Porträt des Kardinals Roverella erkannt wird.