

Steffi Roettgen

Venedig oder Rom – Disegno e Colore Ein Topos der Kunstkritik und seine Folgen

Riassunto

Partendo dal concetto di 'regionalismo' oppure d'identità regionale nell'interpretazione che ne ha dato Fernand Braudel ci rendiamo conto che il modo di guardare Venezia e l'arte veneziana con una certa ottica si forma a partire dal romanticismo. Sono autori quali John Ruskin e Hippolyte Taine che sulla base della teoria del 'milieu' hanno dato inizio a un metodo della storia dell'arte ottocentesca che identifica il carattere del luogo e della sua gente con l'arte che vi viene prodotta. Il concetto teorico che sta alla base di questo modo di interpretare la pittura, deriva però dal Vasari e si riferiva all'opposizione artistica tra Venezia e Firenze, e al loro antagonismo che secondo Vasari vedeva vincitore il disegno. Dopo Vasari questo concetto viene ripreso da altri teorici italiani, ma all'inizio del Settecento il dibattito si sposta in Francia dove de Piles sulla scia del 'debat des anciens et modernes' dando la palma a Rubens invece di Poussin, prende la parte del colore. Grazie alla diffusione del nuovo gusto per il colore che si diffonde dalla Francia per tutta l'Europa, l'arte veneziana acquista una grandissima riputazione dalla quale approfittano soprattutto i pittori moderni veneziani attivi all'estero, durante il Settecento.

Davanti questo sfondo viene sottolineata l'importanza di Venezia per il giovane Mengs che deve il suo primo successo al 'ritratto a pastelli', seguendo il gusto del sovrano sassone Augusto III. A causa dell'incarico per il quadro della chiesa cattolica di Dresda il pittore si porta a Venezia dove studia l'Assunta di Tiziano che si rispecchia nel quadro per Dresda. Dall'incontro con l'arte di Tiziano nasce un intenso dialogo teorico con la sua pittura di modo che Tiziano viene incluso da Mengs nella 'trias' dei tre primi pittori della storia della pittura per la perfezione del suo colore. Tale rivalutazione di Tiziano, pubblicata nei suoi scritti, porta alla revisione generale dei pregiudizi accademici verso la scuola veneziana sul livello teorico e pratico. A Venezia è Andrea Memmo, basandosi sui scritti di Mengs, a dare con la sua 'Orazione' davanti l'Accademia nel 1787 una nuova visione quando abbandona la tradizionale gerarchia 'disegno, colore e chiaroscuro' e con essa anche la tradizionale classifica delle scuole. Angelika Kauffmann che ritrae Memmo durante il suo soggiorno veneziano rappresenta forse il tipo di pittura che Memmo intese come ideale ed è una pittura che riunisce le qualità dei grandi maestri del passato facendolo confluire in un gusto universale. Spetterà poi al Lanzi di introdurre l'idea di una nuova pittura di carattere nazionale che si verifica durante l'Ottocento con i 'Macchiaioli' che danno la prevalenza al colore e non al disegno.

Vom 'campanilismo' zum Regionalismus

<1>

Während sich die Kunst und die Kunstgeschichte gegenwärtig vom eurozentrischen Bild zu lösen versuchen und anthropologische Modelle entwickeln, die unter Einschluss der europäischen Kulturräume von Amazonien bis Indonesien gelten, schärft sich zugleich das Bewusstsein für die Identität historischer Lebens- und Kulturräume, sowie für die Strukturen und Merkmale ihrer Begrenzungen und Unterscheidungen, aber auch für die daraus resultierenden Konflikte und Vorurteile. Dies war einer der Hintergründe für die Überlegungen, die ich hier im Hinblick auf das 18. Jahrhundert für zwei italienische

Kunstzentren darlegen möchte, die in künstlerischer und geographischer Hinsicht als exemplarische Antagonisten gelten – Venedig und Rom. Einige grundsätzliche Bemerkungen zum Phänomen des Regionalismus sollen einen größeren Kontext andeuten, in den diese Überlegungen gehören.

<2>

Es war Fernand Braudel, der 1947 einer regionalen Betrachtungsweise von Kultur und Kunst zu neuem Ansehen verholfen hat, indem er den geographischen Raum des Mittelmeers zum Inbegriff einer bis in die Gegenwart reichenden kulturellen Identität machte, welche die essentialia der menschlichen Existenz in einem bestimmten Klima und Milieu umfasst und ausmacht. [1] Braudel verstand die Geschichte des Kulturraums Italien während des 17. Jahrhunderts als antipodisch zur politischen Geschichte des Landes, ja er sah sogar in der politischen Bedeutungslosigkeit der italienischen Staaten vom 15. bis zum 17. Jahrhundert eine ideale Voraussetzung für ihre kulturelle Blüte. [2] Infolge dieser Interpretation haben regional bestimmte Eigenheiten seitens der Geschichte und der Kunstgeschichte in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine neue wissenschaftliche Aufmerksamkeit gefunden, der nichts mehr von der Beschränktheit der forciert nationalen Kunsttopographie zu Beginn des 20. Jahrhunderts anhaftet, die in der Kunst das Abbild rassistisch bestimmter kollektiver Mentalitäten gesehen hatte. [3]

<3>

Dass eine Region einen kulturell fest umrissenen Charakter habe, der sich nach ihrer geographischen und klimatischen Beschaffenheit richtet und der auch die Bewohner dieser Region formt - diese Vorstellung basiert auf dem Gedankengut der Aufklärung, auch wenn die Ansätze dafür schon bei Pausanias zu finden sind. [4] Die unterschiedlichen Positionen zur Milieu- und Klimatheorie trafen in einem berühmten Streitgespräch zwischen Voltaire und Montesquieu im Jahr 1748 aufeinander. [5] Blütezeiten von Kultur wurden aber bereits von Petrarca [6] als Abbilder politischer Prosperität gesehen, ebenso wie die Vielfalt der lokalen Unterschiede innerhalb des italienischen Kulturraumes, die schon Plinius der Ältere als Ausdruck des Reichtums und einer wohlgefühten politischen Ordnung verstanden hatte. [7]

<4>

Das vielschichtige Geflecht, das sich in der regionalen Identität abbildet, vereint klimatische, geographische und ökonomische Faktoren mit ihrem Beharrungsvermögen und Veränderungspotential. Der instabilste Faktor in diesem Gefüge ist der Mensch, der sowohl als Akteur und wie auch als Voyeur des kulturellen Raumes agiert, dem er eine äußerlich sichtbare Identität gibt, an der die künstlerische, vor allem die architektonische Gestaltung einen wesentlichen Anteil hat. Kulturelle Gewohnheiten des Alltags werden darunter ebenso verstanden wie die Eigenheiten der Sprache, auch die Malerei gilt als eines der Merkmale lokaler Identität. Kulturräume sind Mikrokosmen, in denen Leben und Kultur Bahnen folgen, die von der Landschaft und dem Klima, dem Sozialgefüge, der Tradition und der Ökonomie geprägt sind. Ihre interne Kommunikation wird durch Verkehrswege und durch landschaftliche und architektonische Bezüge geschaffen und veranschaulicht. Der Anteil des Individuums an diesen Konstanten oszilliert im Urteil der Literatur entsprechend der Gewichtung, die dem *genius loci* gegeben wird. [8]

<5>

Die Definition einer regionalen Identität steht immer in direkter Abhängigkeit vom Standort des Betrachters – an den kulturgeographischen Gegensätzen schärfte sich das Selbstbewusstsein der Bürger, gleichzeitig bestimmt der Standort die Grenzen der regionalen Befindlichkeiten, die je nach Standpunkt an den Rändern der größeren Kulturräume oft unklar und umstritten waren und sind. In Italien wird die Beschränkung auf die Sichtweise der Insider mit dem Begriff '*campanilismo*' [9] umschrieben, ein Wort, das vom 18. bis zum 20. Jahrhundert einen schlechten Ruf hatte, da es als Synonym für Beschränktheit und für engstirnige Perspektiven und für Konflikte um Boden, lokale Macht

und Besitzstand galt. Nach diesem Topos bezieht sich das Land auf die Stadt, lebt von ihr, richtet sich zu ihr hin, umrahmt sie, und bezieht seine immer etwas rückständigere Verfassung aus diesem kulturellen Gravitationszentrum. In Frankreich und in Deutschland wurde dieses Phänomen mit dem Begriff 'Provinzialismus' umschrieben, [10] der für den Kosmopoliten einen schlechten Klang hatte, und zwar selbst dann, wenn man die kulturelle 'Welthaltigkeit' der Provinz apostrophierte, wie dies etwa für Thomas Mann zutraf, als er 1947 aus der von ihm als kosmopolitisch empfundenen Schweiz in das provinzielle, zugleich aber auch welthaltige Weimar reiste. [11]

<6>

Es ist ein Faktum, dass die negative Behaftung der Beschränkung auf kleinere kulturgeographische Räume in den letzten Jahren nachgelassen hat. Man spricht heute weniger von Provinzialismus und 'campanilismo' als von Regionalismus, ein Begriff, der die gegenwärtige politische und gesellschaftliche Realität genauer widerspiegelt. Wurde die Stadt-Land-Hierarchie früher einseitig vom Zentrum her definiert, wobei die Stadt immer über das für sie lebensnotwendige Hinterland dominierte und den Charakter der Region in kondensierter Form verkörperte, wird diese Relation mittlerweile als konzertiertes, antizyklisches oder polarisiertes Zusammenspiel von Zentrum und Peripherie beschrieben, in dem die Peripherie durchaus ihre Eigengesetzlichkeit behauptet. [12] Während zugleich im Alltag die zentrifugale Tendenz der Städte zunimmt, gewinnen überschaubare historische Kultureinheiten, die im globalisierten Raum Geborgenheit versprechen, an Attraktivität. Städte und Stadtkulturen entwickeln dank ihrer Identität als geschlossene ästhetische Kulturräume im Europa der Regionen eine beachtliche Sogwirkung. Sie verfestigen sich für den Nostalgie-, Konsum- und Kuriositätentourismus zu Bildern, die aus dem Thesaurus der 'kollektiven Phantasie' gespeist werden, die die Wirklichkeit zu imaginären Bildern reduziert, die, wie Umberto Eco es ausgedrückt hat, "Teile der wirklichen Welt aus ihren gewohnten Zusammenhängen herausnehmen und zu einer neuen Realität kombinieren". [13] Ganz neu ist dieses Verfahren nicht und die Kunstgeschichte hat seit ihrem Bestehen an den Bausteinen und am Gefüge dieser fiktiven Realität kräftig mitgewirkt.

Das Bild von Venedig im 18. und 19. Jahrhundert

<7>

Wenn man von dieser Problematik in Italien spricht, braucht man das nicht weiter auszuführen. Gerade hier und besonders an Venedig lässt sich zeigen, wie sich die Wahrnehmung der Stadt im Laufe des 19. Jahrhunderts zu einem ästhetischen Faktum verfestigt hat, das die Realität überlagerte. [14] Liest man nacheinander die Berichte von Montesquieu (1728), [15] Charles de Brosses (1739), [16] Schinkel (1803), [17] die berühmten Stanzas Lord Byrons (1818) [18] und schließlich John Ruskins Eindrücke, angefangen von seiner ersten Venedigreise (1835) bis zum Vorwort zu den 'Stones of Venice' (1850-1853), so lässt sich nachvollziehen, wie die Vorstellung von der Stadt aus der Wahrnehmung ihrer Realität und ihres Lebens sukzessiv zu einem ästhetischen Erlebnis mutierte, dem die klischeehaften Züge nicht fehlen, was sich in den gleichzeitigen Veränderungen der künstlerischen Wahrnehmung spiegelt. [19]

<8>

Es war offenbar unvermeidlich, dass dieser grundsätzliche Antagonismus fast immer mit einer geschmacklichen Konstellation einhergeht, die sich auf den seit Vasari etablierten Gegensatz zwischen 'disegno' und 'colore' beziehungsweise 'intelletto' und 'natura' zurückführen lässt. Zwei dafür symptomatische Verhaltensweisen und Urteile zeigen dies. Winckelmann, der sich auf seiner Reise von Dresden nach Rom fünf Tage in Venedig umgesehen hatte, resümiert seinen Eindruck von dieser auch damals an Antiken ja nicht gerade armen Stadt kurz und lapidar: "Venedig ist ein Ort, der mir nicht gefallen hat." [20] Dem gegenüber steht das von einem tiefen Verständnis für die Eigenart der Stadt und die

Besonderheit ihrer Malerei geprägte Schlüsselerlebnis, das Wilhelm Heinse drei Jahrzehnte später in seinem Roman 'Ardinghello' poetisch verarbeitet hat. [21]

<9>

Eines der Themen dieses Romans ist die Verteidigung der venezianischen Malerei gegenüber der römisch-toskanischen Malerei. [22] Heinses Position war zweifellos diejenige, der die Zukunft gehörte und das hing auch damit zusammen, dass er seinen Emotionen nicht den Einfluss auf sein Sehen verwehrte. Einzelne Stimmen, die die romantische Sicht auf Venedig vorwegnehmen, lassen sich allerdings auch schon um die Mitte des 18. Jahrhunderts vernehmen. Eine von ihnen gehört dem französischen Maler Joseph-Marie Vien, der 1750 im Mondschein in Venedig ankam und der seinen ersten Eindruck wie folgt beschrieb: "Nous arrivâmes à Venise pendant une magnifique claire de lune. Le ne saurais décrire l'impression que fit sur moi cette ville bâtie dans la mer. La reproduction de l'image de tous ses bâtiments dans l'eau, produisit à mes yeux une espèce de rêve enchanteur dont je conserverai le souvenir toute ma vie." [23]

<10>

Der konzertierte und verklärte Blick auf die Stadt Venedig und ihre Kunst führte schließlich dazu, dass zwischen der klimatisch und geographisch bedingten Mentalität und Geschichte Venedigs und seiner Kunst eine direkte Parallele gezogen wurde. [24] Goethe war diesem Gedanken anlässlich seines ersten Venedigaufenthaltes im Jahr 1786 noch eher beiläufig nachgegangen, wenn er feststellte, dass er die Gabe besitze, "die Welt mit den Augen desjenigen Malers zu sehen, dessen Bilder sich ihm eingedrückt" hatten, um daraus den vorsichtigen Schluss zu ziehen, "dass sich das Auge nach den Gegenständen bildet, die es von Jugend an erblickt und so muss der venezianische Maler alles klarer und heiterer sehn als andere Menschen." [25] Das Bild, das er von Venedig mitnahm und das er sehr bewusst seinem Thesaurus bildlicher Erinnerungen einverleibte, hat er malerisch in einer Weise festgehalten, die erstaunlicherweise das von der atmosphärischen Verschwommenheit geprägte romantische Bild Venedigs um Jahrzehnte vorweg nimmt (Abb. 1). [26]



Abb. 1

<11>

Vielleicht beeinflusst durch die Parallelen, die er zwischen England und dem Staat Venedig sah, stellte John Ruskin den Gegensatz zwischen Venedig und Rom dezidiert heraus, indem er etwa behauptet, dass in Tizians Werken nichts Religiöses sei und dass selbst seine größeren sakralen Gemälde die Themen nur der Vorwand wären für "the exhibition of pictorial rhetoric – composition and color." [27] In extrem pointierter Weise bezog Ruskin eine programmatische Position im Hinblick auf das Verhältnis der Koloristen zu den Nichtkoloristen, wie er sie nennt, wobei deutlich wird, dass es ihm nicht um die malerischen Möglichkeiten, sondern um grundsätzliche Sichtweisen der Welt und der Wahrheit in der Kunst ging. [28] Auch wenn nicht alle Autoren eine so prinzipielle und absolute Wertung von Farbe und Zeichnung vornahmen, so ist offensichtlich, dass sich mit der Kunst von Venedig beziehungsweise von Florenz und Rom eherne kunsthistorische Topoi verbinden, die immer wieder zu pointierten Aussagen führten. Zwar beruhten sie zu einem Teil auf individuellen Anschauungen und Präferenzen, zum anderen aber ergaben sie sich auch aus der Synthese eines Kanons von Lese- Reise- und Seherfahrungen, wie sie für die Konstituierung der "kunsthistorischen Mentalität" im 19. Jahrhundert prägend waren.

<12>

Jacob Burckhardts Kapitel über die venezianische Malerei des 16. Jahrhunderts im 'Cicerone' (1855) macht nachvollziehbar, wie sehr für ihn die Faszination dieser Malerei darauf beruhte, dass sie den "Geist Venedigs" evozierte, und zwar unabhängig davon, wo man ihr begegnete. [29] Aus diesen Vorgaben entwickelte sich die Gleichsetzung zwischen dem lokalen Kunstcharakter und der Natur der Orte, eine Betrachtungsweise, an der die Kunstgeschichte im Großen und Ganzen bis heute festgehalten hat, und zwar für alle künstlerischen Bereiche, in besonderem Maße aber für die Malerei. Die ersten Anzeichen dieser Art der Betrachtung finden sich bei bereits Carl Friedrich von Rumohr, der schon 1827 im Rückgriff auf Herders Ideen die These aufstellte, dass die Kunstbetrachtung von der "Übereinstimmung des künstlerischen Wollens (...) mit dem gesamten Leben des Volkes" auszugehen habe. [30]

<13>

Besonders deutlich und mit speziellem Blick auf Venedig prägte sich diese Auffassung später in den Schriften von Hippolyte Taine aus, der als Begründer der neueren Milieuthorie gilt und in dessen hymnischen, ja geradezu trunkenen Elogen auf Venedig die Unterschiede zwischen Kunst und Leben aufgehoben werden. Taines Passagen über das Venedig des 18. Jahrhunderts und die Malerei dieser Zeit sind ein anschaulicher Beleg für eine Betrachtungsweise, die in der romantischen Gleichsetzung zwischen Leben und Kunst schwelgte: "Der Geschmack (der Malerei) wird zur gleichen Zeit, in der er verflacht und verschrumpft, auch weichlich und lüstern. Aber dieser Abend der sinkenden Stadt ist ebenso weich und glänzend wie ein venezianischer Sonnenuntergang."

<14>

Für Taine ist Tiepolo der Gestalter des Melodramas, insbesondere im religiösen Bereich und der passende Maler für eine Gesellschaft, die er mit den Thebanern der Niedergangszeit vergleicht, "welche sich zusammaten um ihr Vermögen gemeinsam aufzuzehren und sterbend den Rest ihrer Güter den Überlebenden ihres großen Gastmahles vermachten." [31] In dieser ästhetisch determinierten Betrachtung der Kunst und der Geschichte, die eine Gleichung zwischen der eigenen Faszination durch die Dekadenz und dem Zustand der venezianischen Malerei am Ende des 18. Jahrhunderts suchte, [32] war es nicht Rom, das den Gegenpart zu Venedig bildete, sondern Florenz. Hören wir noch einmal Taine: "Mit Florenz verglichen, welches das andere Zentrum bildet, ist es eine Wasserwelt neben einer Erdwelt. Das was in einem trockenen Lande dem Lande auffällt, ist die Linie, in einem feuchten Lande ist es der Farbfleck." [33]

Der Traum von der Kunstlandschaft



Abb. 2

<15>

Es war diese visuell vor allem für das 15. und 16. Jahrhundert an der Malerei nachvollziehbare Polarisierung, die der Ausgangspunkt einer auf den lokalen Kunstcharakter fixierten stilistischen Betrachtungsweise war. [34] Die Bilder, die diese Relation visualisieren, sind die Veduten der beiden Städte – die Silhouette von Florenz mit der Domkuppel, umgeben von der Kulisse der toskanischen Hügellandschaft (Abb. 2) und eine Ansicht des Canale Grande von Antonio Canale (Abb. 3). Bilder dieser Art hatte der kunsthistorisch gebildete Italienreisende des 19. Jahrhunderts parat. [35] Für die synthetische

Wahrnehmung der durch Lektüre und kunsthistorischen Stilvergleich gebildeten Reisenden bewirkte die Übereinstimmung zwischen den Kunstwerken und den landschaftlichen und klimatischen Eigenarten der Regionen, aus denen sie hervorgegangen waren, jenes nostalgische Erlebnis der Geschlossenheit und Harmonie, nach dem sie suchten.



Abb. 3

<16>

Die Guidenliteratur bietet zahlreiche Belege dafür, wie wichtig die geographischen Koordinaten für die Betrachtung der Kunstschatze waren. [36] Stellvertretend für diese Einstellung sei Hermann Hesse zitiert, der 1901 über Venedig zu Papier gab: "Auch fand ich nirgends sonst eine solche Einheit des heutigen Lebens mit dem Leben, das aus den Kunstwerken der goldenen Zeit Venedigs redet und in welchem Sonne und Meer wesentlicher sind als alle Historie." [37] Während Venedig mit seinem Wasser und seinem Licht als "Bereiterin seelischer Stimmung und Trägerin fassbarer Wirklichkeit in Licht und Luft" galt, sah man in Florenz "mit seinen festumrissenen Bergkonturen und mit der Deutlichkeit seiner Palastfestungen als die Stadt der Zeichnung und Linie." [38] Noch Harald Kellers 1960 veröffentlichtes Werk 'Die Kunstlandschaften Italiens' [39] lebt von diesem Mythos, der sich vor allem im Begriff der "Kunstlandschaft" artikuliert. In ihm verdichtet sich die Vision, die dem mit kunsthistorischem Wissen befrachteten Fremden an den Orten befällt, mit denen er Kunstwerke verbindet, an die er sich erinnert und die sich in Museen befinden. Als Ersatz für den vermissten kulturellen Kontext wurde die stilistische Nabelschnur um so wichtiger, da sie die Kunstwerke mit der Region verband, aus der sie stammten. Schon Stendhal hatte den Rombesuchern empfohlen, sich, ausgestattet mit Luigi Lanzis 'Storia pittorica della Italia', vor ihrer Abreise in den Louvre zu begeben, um dort die fünf wichtigsten italienischen Schulen der Malerei zu studieren, ein Wissen, das ein nie versiegendes Gesprächsthema war, mit dem sie in jedem römischen Salon Eindruck machen würden. [40]

Der Antagonismus der Malschulen

<17>

Lanzi verstand unter Schule einen Ort, "ove insegni e si professa pittura", wobei er nichts dagegen hatte, wenn man an die Stelle dieses Wortes den Begriff der 'università' setzte. Nach seinem Verständnis sind Ausbildung und Lehre nicht zu trennen von 'Schule'. Im gleichen Zusammenhang äußert sich Lanzi kritisch über die anekdotisch ausgeschmückte Vitenliteratur und über die eingeschränkte Perspektive der Lokalhistoriker, woraus er sein Prinzip einer komplexen Darstellung der Kunstentwicklung entwickelt, die örtliche und zeitliche Faktoren mit der individuellen Geschichte vereint. [41] Das Ergebnis war bekanntlich eine Strukturierung der italienischen Malerei, die sich topographisch an Plinius' 'Historia naturalis' orientiert, die aber die künstlerische Entwicklung in den einzelnen Kulturräumen nach Intensität, Tempo und Dichte differenziert. Lanzi unterstellte einen kausalen Zusammenhang zwischen der Intensität der künstlerischen Impulse der jeweiligen 'scuola' und der politischen Geschichte, was ihn allerdings mit dem Konflikt zwischen der aktuellen politisch-historischen Realität und einer in der Vergangenheit angesiedelten künstlerischen Identität konfrontierte, da in vielen Fällen das ursprüngliche politische Gravitationszentrum, das Bezugspunkt und Grund der künstlerischen Blüte einer Schule gewesen war, nicht mehr existierte, als er darüber berichtete, [42] so wie im Fall von Florenz,

das seine ehemals führende Rolle im 18. Jahrhundert verloren hatte. Während kleinere lokale Schulen (Mantua, Modena und Parma) von ihm in nur drei Epochen eingeteilt werden, artikuliert sich die Entwicklung in Venedig und in Mailand in vier Epochen, die Einteilung in fünf Epochen kommt nur in der florentinischen und der römischen Schule vor. Ihr allein attestierte Lanzi einen "proprio stile", machte zugleich aber deutlich, dass er damit mehr meinte als einen lokalen Stil, da er diese Schule als "uno degli stili principali della pittura" ansah. [43]

<18>

Lanzis kunstgeschichtliche Betrachtung nach Schulen basiert bekanntlich auf Vasari, der seine chronologisch und biographisch angelegten Künstlerviten bereits mit einem kunsttopographischen Netz überzogen hatte. [44] Vasari war es auch, der mit seinem ausgeprägten "panfiorentinismo" (F. Bologna) [45] die Entstehung eines lokalpatriotischen Kunstbewusstseins in Italien gefördert hat, dessen Nachwirkungen noch heute spürbar sind. [46] Es ist immer wieder betont worden, dass er im *genius loci* entscheidende Impulse für die Etablierung einer künstlerischen Tradition sah, die über die Zeiten hinweg den besonderen Charakter der Regionen garantierte und bewahrte. Das Modell der Schulen war aber auch ein Abbild der künstlerischen Konkurrenz um die besten Plätze in dieser Rangfolge. Mit der Verknüpfung lokaler und künstlerischer Qualitäten – die Zeichnung für Florenz, die Farbe für Venedig – hatte Vasari eine für lange Zeit stabile Hierarchie etabliert, in der der 'disegno' als gemeinsamer Nenner der Künste an erster Stelle stand, während dem Kolorit und damit den Venezianern den zweiten Platz zufiel.

<19>

Diese Position kristallisierte sich vor allem in der Biographie Tintoretts heraus, dessen Begabung und Genie Vasari zwar anerkennt, dem er jedoch vorwirft "ha superato la stravaganza, con le nuove e capricciose invenzioni e strani ghiribizzi del suo intelletto che ha lavorato a caso e senza disegno." [47] Vasaris Hierarchie wurde von Lomazzo übernommen [48], um dann zu Beginn des 17. Jahrhunderts durch die Bolognesen aktualisiert und zementiert zu werden. Die Wertschätzung Tizians durch die Carracci änderte nichts daran, dass sie kraft der Zeichnung und der Perspektive triumphierten und nicht kraft der Farbe. Rom trat im 17. Jahrhundert mit der Dominanz des 'disegno' an die Stelle von Florenz, wofür anscheinend Domenichino, ein entschiedener Anhänger der Zeichnung, der die flüchtige Skizze dezidiert ablehnte oder sein Mentor Monsignor Giovanni Battista Agucchi verantwortlich waren. [49] Sie sprachen jedenfalls zum ersten Mal dezidiert von einer 'scuola romana' in der Malerei, womit in erster Linie die Bolognesen in Rom gemeint waren. [50] Das eigentliche Profil der römischen Schule definierte dann 1664 Giovanni Pietro Bellori, der neben dem 'disegno' die vorbildhafte Funktion der Antike als ihr Charakteristikum verstand. [51]

<20>

Etwa zur gleichen Zeit formierte sich auch in Venedig die Riege der lokalpatriotischen Historiographie, die den von Vasari im Zusammenhang mit Schiavone zum ersten Mal gebrauchten Begriff der 'macchia' salonfähig machte. [52] Claudio Ridolfi (1648) und vor allem Marco Boschini (1660) verstanden sich nicht nur als Chronisten der venezianischen Malerei, sondern zugleich als ihre Apologeten. In seiner 'Carta del navegar pintoresco' bezieht Boschini deutlich Stellung gegen Vasari und gegen die von ihm gepriesenen Maler, vor allem Raffael und rühmt die venezianische Malerei "che contiene in sè la machia e insieme el trato." [53] Bemerkenswert ist, dass er die malerische Freiheit der venezianischen Schule als Synonym für die politische Freiheit sieht, welche die venezianische Republik gewährte, [54] womit er eine ähnliche Richtung einschlug wie Veronese dies in seiner Aussage vor der Inquisition im Jahre 1573 getan hatte, indem er den Malern die gleiche Freiheit zugestanden hatte wie den Dichtern und den Verrückten. [55] Die Verbindung von malerischer mit politischer Freiheit wurde fortan zu einem Markenzeichen Venedigs, auch wenn dies nicht immer als ein Vorteil galt. Dass die in Venedig herrschende Freiheit auch

von den Reisenden des 18. Jahrhunderts als Gegenposition zur Unfreiheit des Kirchenstaates gesehen wurde, wird durch eine markante Äußerung von Daniel Defoe von 1720 belegt: "The prodigious stupid Bigottry of the People also was irksome to me; I thought there was something in it very sordid, the entire Empire the Priests have over both the Soul and Bodies of the People, gave me a Specimen of that Meanness of Spirit which is no where else to be seen but in Italy, especially in the City of Rome. At Venice I perceived in quite different, the Civil Authority having a visible Superiority over the Ecclesiastick; and the Church being more subject there to the State than in any other Part of Italy." [56]

Von Venedig nach Paris

<21>

Es ging bei der Abgrenzung der venezianischen und der römischen Schule um mehr als um lokalen Stolz und malerische Merkmale. In den Positionen, für die sie in dieser Polarisierung standen, zeichnen sich Dimensionen ab, die nichts mehr mit den campanilistischen Querelen zu tun haben, die mit der lokalpatriotischen Kampagne Cesare Malvasias in der 'Felsina pittrice' für die 'scuola bolognese' in der Malerei (1678) eine kämpferische Note bekamen. [57] Dies wird auch in der Debatte um Zeichnung und Kolorit deutlich, die von Roger de Piles in Paris nach dem Vorbild der Literaturdebatte um die 'Anciens et Modernes' entfacht wurde und die den Antagonismus zwischen Farbe und Zeichnung erstmals zugunsten der Farbe entschied.

<22>

Die Verlagerung der Debatte um Kolorit und Zeichnung nach Frankreich hatte sie von der lokalpatriotischen Einengung befreit, die ihr in Italien seit Vasari angehaftet hatte. Dies verlieh der Debatte eine intellektuelle Zuspitzung, die sie im italienischen Kontext niemals gehabt hatte. Eine ehemals durch Schulzugehörigkeit oder Geburt erworbene Kondition wurde nun wählbar und sogar messbar, wenn man an de Piles' Punktesystem – die sogenannte 'Balance des Peintres' (1708) [58] - denkt, die freilich in erster Linie der Aufwertung der französischen Malerei dienen sollte. Seit diesem Zeitpunkt stand die Farbe für eine moderne und phantasievolle, zur Wiedergabe der modernen Wirklichkeit fähige Malerei, die Zeichnung dagegen für die Antike und für einen konservativen Regelkanon, wobei zwei fast noch zeitgenössische Maler zu den Bannerführern der beiden rivalisierenden Parteien ernannt wurden, nämlich Rubens und Poussin.

<23>

Eigenartigerweise besaß die kunsttheoretische Polarisierung von 'disegno' und 'colore' im Italien des 18. Jahrhunderts so gut wie keine Wirksamkeit, was wohl damit zusammenhängt, dass die Exponenten der beiden Parteien keine italienischen Maler waren. In einer Hinsicht blieb de Piles' Sichtweise jedoch auch in Italien nicht ohne Folgen: seine Präferenz für das Kolorit, die einer Option für Rubens gleichkam, stärkte in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Position Venedigs im europäischen Kontext, wie sich an dem starken venezianischen Einfluss auf die französische Malerei des Rokoko zeigt.

<24>

Der Erfolg von Sebastiano Ricci, Antonio Pellegrini und Rosalba Carriera in Paris (1716, 1720) hing entscheidend mit dem Sieg der hellen pastellhaften Farbe zusammen, der eines der sichtbaren Ergebnisse dieser Debatte war und der die geschmacklichen Tendenzen unter Ludwig XV. bestimmte. Aber auch im weiteren Verlauf des 18. Jahrhunderts nährte sich die Diskussion um die Malerei aus dieser Quelle. Man braucht nur an Nicolas Cochin der Jüngere [59] und an Diderots Plädoyer für die Malerei und die Farbe zu erinnern, um zu erkennen, dass der Siegeszug des Kolorits unaufhaltsam war. Er war gleichbedeutend mit der Anerkennung der Eigengesetzlichkeit der Malerei im Sinne der durch das Malen erschaffenen Bilderscheinung, womit der Weg für die Moderne bereitet wurde, die mehr

durch die Farbe als durch die Zeichnung bestimmt war. Diese Umpolung war wohl die wichtigste Konsequenz dieses transalpinen Transfers, der sich nicht auf Frankreich beschränkte, sondern der dank der europäischen Verbreitung von de Piles' Schriften und aufgrund des normativen Charakters der französischen Geschmackskultur in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts auch alle anderen Kunstzentren nördlich der Alpen erreichte.

<25>

Eine Folge der europäischen Verbreitung der französischen Geschmacksnormen und Regeln war, dass sich auch innerhalb Italiens die Orts- und Schulbindung der Maler lockerte. Die Abgrenzungen der Malschulen büßten ebenso an Schärfe ein wie der Kampf um die besten Platzierungen in der Rangfolge. Es kam auch mehrfach zu konzertanten Auftritten aller Schulen. Einer der ersten Versuche zur Versöhnung der ehemaligen Konkurrenten, die nun in einem friedlichen Wettstreit gegeneinander antraten, war der Auftrag des Macerateser Edelmannes Raimondo Buonaccorsi, der von 1711 bis 1715 bei den herausragenden Vertretern der vier Schulen (Venedig, Bologna, Rom, Neapel) einen Aeneas-Zyklus in Auftrag gab. [60] Zugleich lässt sich beobachten, dass sich nach dem 1715 geschlossenen Frieden von Utrecht, der den Spanischen Erbfolgekrieg beendete, die Sogwirkung Roms aufgrund des dortigen Angebots an akademischen Strukturen für die nordischen Maler verstärkte, [61] während Venedig noch keine solche als öffentlich deklarierte Einrichtung hatte. [62] Gleichzeitig ließ auch die Auftragslage in der Lagunenstadt zu wünschen übrig: die neu geadelten Familien kauften zwar Gemälde älterer Meister, geizten aber mit Aufträgen an die profilierten und zahlreichen lebenden Maler. [63] Diese rückläufige Patronage war bekanntlich für das übrige Europa ein Glücksfall. Die Präsenz der venezianischen Malerei an den Höfen von Dresden, Düsseldorf und München, Paris und Großbritannien wirkte in mancher Hinsicht auf die Stadt selbst zurück, steigerte sie doch die Attraktivität des Aufenthaltes in der Lagunenstadt für nordeuropäische Fürsten und Agenten. [64]

<26>

Dass es immer noch die Malerei war, die neben dem Luxus und den gesellschaftlichen und populären Vergnügungen das Charakteristikum den venezianischen Seins – wenigstens in den Augen der Fremden – verkörperte, macht ein Gedicht von James Thomson aus dem Jahr 1736 deutlich, das den bezeichnenden Titel 'Liberty' trägt. Hier wird beschrieben, wie sich die Malerei in ihrem allmählichen Wachstum erhebt, bis die Göttin der Malerei mit dem Ziel der Perfektion die Reiche aufteilt: "In elegant design,/ Improving nature: in ideas, fair/ Or great, extracted from the fine antique,/ In attitude, expression, airs divine/ Her sons of Rome and Florence won the prize./ To those of Venice she the magic art/ Of colours melting into colours gave. Theirs too it was by one embracing mass/ Of light and shade, that settles round the whole/ Or varies tremulous from part to part,/ O'er all a binding harmony to throw,/ To raise the picture, and repose the sight." [65]

Mengs entdeckt Tizian

<27>

Als eine direkte Folge dieses internationalen 'feedback', das die venezianische Malerei vor allem außerhalb Italiens fand, ist die Beziehung anzusehen, die Anton Raphael Mengs mit Venedig verknüpft. Seinen frühen Ruhm verdankt er dem Vorbild der Rosalba Carriera, deren Werken die Begeisterung des sächsischen Kurfürsten gehörte. Ihre zahlreichen in Dresden befindlichen Werke (Abb. 4) gaben den Maßstab für seine Ambitionen als Pastellmaler (Abb. 5) ab. Nachdem er 1745 dank seiner Pastelle und mit der Ernennung zum Kabinettmaler die erste Sprosse auf der Karriereleiter erklommen hatte, war das nächste Ziel die Historienmalerei. Durch den Auftrag des Jahres 1750 für drei Altarbilder der katholischen Hofkirche in Dresden kam der junge Maler seinem Ziel einen großen Schritt näher. Unter den drei thematisch verschiedenen Entwürfen, die er dem Kurfürsten vorlegte, wählte dieser die

Himmelfahrt Christi aus. Um das über 9 m hohe Leinwandbild (Abb. 6) zu malen, erbat der Maler die Erlaubnis für einen weiteren Italienaufenthalt. Bevor er sich nach Rom begab, wo er das Bild angeblich unter den Augen Raffaels malen wollte, machte er 1751 für sechs Monate in Venedig Station. Der Grund dafür ist nicht schwer zu erraten – er setzte sich hier intensiv mit Tizians Assunta auseinander, der die Dresdner Himmelfahrt sehr viel verdankt. Mengs' Auseinandersetzung mit Tizian gewinnt jedoch noch eine weitere Dimension, wenn man sich die Vorgeschichte des Dresdner Altarbildes klar macht.



Abb. 4



Abb. 5



Abb. 6

<28>

Das erste Altarbild (Abb. 7) der alten katholischen Hofkirche in Dresden, die nach der Konversion des Kurfürsten im ehemaligen Komödienhaus (Abb. 8) eingerichtet wurde, stellte ebenfalls eine Himmelfahrt Christi dar und es war 1702 von Sebastiano Ricci gemalt worden. [66] Noch 1742 ist es in der Hofkirche nachgewiesen, 1753 erscheint es dann im Inventar der Gemäldegalerie. Zwar ist nicht bekannt, wann die Überführung in die Galerie erfolgt ist, aber man kann davon ausgehen, dass Mengs dieses Bild gekannt hat. Nicht nur aufgrund des Breitformats kann man sich schwerlich eine gegensätzlichere Auffassung des Themas vorstellen. An die Stelle der rhetorisch-theatralischen Übertreibung in Riccis furiosem und dem klassischen Kanon eklatant widersprechenden Bild, das an das kurz zuvor (1701) entstandene Deckenbild in SS. Apostoli in Rom anknüpft, [67] setzt Mengs gesammelte Ruhe, Vertikalität, Symmetrie, Klarheit der Form und Komposition und inhaltliche Würde.



Abb. 7



Abb. 8

<29>

Dass August III. von den drei thematischen Alternativen, die Mengs ihm vorlegte, die Himmelfahrt Christi auswählte, [68] hing vermutlich nicht nur mit der Macht der ikonographischen Gewohnheit zusammen, sondern vielleicht auch damit, dass der König und seine geistlichen Berater der dramatischen und in mancher Hinsicht auch problematischen Auffassung des Ereignisses der Himmelfahrt Christi durch Ricci eine Bildkonzeption entgegensetzen wollten, die mit der gegenreformatorischen Auffassung konform ging. Die Wahl von Tizians 'Assunta' als Vorbild durch Mengs zeigt, wie maßgeblich die damals in Dresden vorherrschende Vorliebe für die venezianische Malerei war. Es ist in diesem Zusammenhang daran zu erinnern, dass Pellegrini 1725 in Dresden weilte und bei dieser Gelegenheit ein Altarbild für die alte Hofkirche schuf und die 1848 durch einen Brand zerstörten Deckengemälde von drei Pavillons des Zwingers [69] (Abb. 9).



Abb. 9

<30>

Die engen Kontakte zwischen Dresden und Venedig waren durch den Grafen Algarotti und durch seine Ankäufe in Venedig für Dresden wie auch durch die Berufung von Bellotto (1747) weiter intensiviert worden. Dies ist der Hintergrund für den sechsmonatigen Venedig-Aufenthalt von Mengs, den er dazu benutzte, Rosalba Carriera aufzusuchen und der ihn vermutlich auch in Kontakt zum Konsul Smith brachte, der ihm vielleicht die Bekanntschaft mit zwei Engländern vermittelte, die für ihn wichtig werden sollten, nämlich Thomas Jenkins und Richard Wilson und die ihn 1752 zusammen mit Giovanni Battista Casanova nach Rom begleiteten. Außerdem brachte Mengs von seinem venezianischen Aufenthalt, über dessen Verlauf wir so gut wie nichts wissen, eine genaue Kenntnis der Werke Tizians und Giorgiones mit nach Rom. Das exzellente Kolorit der Venezianer führte er später auf die Dominanz der Porträtmalerei zurück [70] und dass er diese Lektion verstanden hatte, zeigt sein erstes, für die Ca' Rezzonico bestimmtes Bildnis des venezianischen Papstes Clemens XIII., das er 1758 in Rom gemalt hat (Abb. 10) und das später die Bewunderung von Canova und von Goethe fand. [71]



Abb. 10

<31>

Abgesehen von dem Gewinn, den er als Maler aus seinem Studium der venezianischen Malerei zog, wurde damit auch die Grundlage für seine Hochschätzung von Tizians Malerei gelegt, die für diese Zeit absolut ungewöhnlich war und die sich erstmals in seinen 1762 publizierten 'Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei' nachlesen lässt. Mengs' ungewöhnliche Aufmerksamkeit für Tizian machte den Zeitgenossen die überragende Bedeutung und den Rang dieses Malers auf eine völlig neue Weise bewusst. [72] Seine Betrachtung von Tizians Gemälden ist frei von den theoretischen Scheuklappen, die fast alle früheren Urteile besitzen, indem sie mehr oder weniger getreu das wiederholen, was Vasari über Tizians verschiedene 'maniere' geäußert hatte. Noch in anderer Hinsicht unterscheidet sich Mengs' Zugang zu Tizian von den früheren Autoren, und das ist die Aufhebung der Hierarchie zwischen den drei Malern, die im Blickpunkt seines Traktates stehen. Obwohl er in der äußeren Abfolge die konventionelle Rangfolge nicht in Frage stellt, indem er die Zeichnung an die erste Stelle, das Helldunkel an die zweite und das Kolorit an dritter Stelle behandelt, betont er, dass Raffael, Correggio und Tizian gleich vollkommen seien, eben nur jeder auf seine Weise: "Eben deswegen sind diese drei, die größten Maler, weil sie in allen Stücken groß, in einigen Teilen aber unvergleichlich und die größten gewesen. Sie haben unterschiedlichen Geschmack gehabt, weil sie unterschiedene Sachen

gewählt. Raphael hatte den Geschmack der Bedeutung, Correggio den der Annehmlichkeit, und Tizian der Wahrheit." [73]

<32>

Indem er von den drei Geschmäckern der Bedeutung, der Annehmlichkeit und der Natur sprach, vermied Mengs die übliche Hierarchie der Klassifizierung und stellte die drei Maler auf einen einzigen Podest nebeneinander. Die Gerechtigkeit, die er gegenüber den Exponenten der drei italienischen Malschulen übte, indem er jedem von ihnen die gleiche Vollkommenheit zuerkannte und sie gemeinsam zu nachahmenswerten Vorbildern erklärte, setzte im Streit der Parteien um den Primat - hierher gehört auch de Piles' absurdes Punktesystem der Maler - neue und versöhnliche Maßstäbe und vielleicht erklärt sich der Erfolg seiner kunsttheoretischen Schriften aus der Objektivierung, mit der die in mancher Hinsicht belastende regionale Sichtweise der Kunst hier außer Kraft gesetzt wurde.

<33>

Die kontrastreiche Schwarzweißmalerei und die Vorurteile der Kunstkritiker des 16. und 17. Jahrhundert lebten trotz dieser Suche nach der Balance in der späteren Kunstgeschichte wieder vehement auf, bevor sie sich im diffusen Licht der Postmoderne versöhnen konnten, das in mancher Weise dem undramatischen Licht der Aufklärung ähnelt. Von ihrem gewollt objektivierten Blick war jedenfalls das Urteil von Mengs über die italienischen Maler der Renaissance geprägt, das aber auch das Urteil des Fremdlings war, der ohnehin gut beraten war, wenn er nicht allzu pointiert Partei ergriff. Wie neu diese Auffassung von der 'balance' war, wird deutlich, wenn man andere, zum Teil auch jüngere Autoren zu diesem Thema hört. Aufgrund der zeitlichen Nähe liegt es nahe, Luigi Lanzi heranzuziehen, der mit Mengs persönlich bekannt war und dem auch dessen Schriften zugänglich waren. Lanzis Besprechung der 'scuola veneziana' enthält zahlreiche Bemerkungen zum Wesen und zu den Besonderheiten der venezianischen Malerei, die zum Teil auf Mengs beruhen und die er nicht nur zum Anlass dafür nimmt, ihre Qualitäten herauszustellen, sondern auch, um sie gegen die gängigen Vorurteile zu verteidigen. [74]

<34>

Lanzi führt das Wesen der venezianischen Malerei auf Giorgione und Tizian zurück, die er auf sehr unterschiedliche Weise charakterisiert. Giorgione schreibt er das Verdienst zu, die Kleinteiligkeit überwunden zu haben und sie durch eine gewisse Freiheit, ja Überheblichkeit ("sprezzatura") ersetzt zu haben. [75] Hier kehrt eine Assoziation wieder, die schon Boschini verwendet hatte, nämlich die Verbindung zwischen der künstlerischen Freiheit mit dem malerischen Duktus. Lanzi gibt ihr die folgende Wendung: "maneggio di pennello sì risoluto, sì forte di macchia, sì abile a sorprendere in lontananza." Tizian gesteht er die "franchezza di pennello" zwar im Fresko zu, nicht aber in den Ölgemälden, in denen er statt der venezianischen Üppigkeit ("pompa") die Bemühung ("fatica") findet, "per giungere alla perfetta intelligenza" [76].

<35>

Möglicherweise ist die stereotype Wiederholung der angeblichen Defekte in Tizians Malerei darauf zurückzuführen, dass sie sich selten auf die Betrachtung der Werke bezog, sondern auf graphische Reproduktionen und sich meistens auf frühere angesehene Kritiker stützte. Im Fall von Lanzi ist dies eindeutig der Venezianer Antonio Maria Zanetti gewesen, dessen Werk 'Della Pittura Veneziana' 1771 erschienen war, [77] und das Lanzi nach eigenem Bekunden zum Vorbild für seine Systematik diente. Auch Zanetti folgte mit seiner Charakterisierung der 'maniere' Tizians dem Vorbild Vasaris, was letztlich auf eine Abwertung hinauslief, obwohl er dies gerade vermeiden wollte. [78] Ähnlich zwiespältig war die Position Lanzis, der einerseits darum bemüht war, die Eigenarten jeder Schule zu würdigen, auf der anderen Seite aber von der Überlegenheit und die Vorrangstellung der römischen Schule überzeugt war. Um seine Kritik an den Venezianern auf deutliche und

dennoch unverfängliche Weise anzubringen, zitiert Lanzi Joshua Reynolds, der in seinem 'Discourse IV' vom 10. Dezember 1771 erklärt hatte, dass die wichtigsten Schulen der Historienmalerei drei seien. [79] Die französische Malerei nennt er an erster Stelle, erklärt aber zugleich, dass sie - es fallen hier die Namen Poussin und Le Sueur - ein Ableger der römischen Schule sei. Die venezianische Schule nennt Reynolds dagegen in einem Atemzug mit der flämischen und der holländischen Schule, die ja bekanntermaßen in der konventionellen Hierarchie der Malschulen das absolute Schlusslicht bildeten.

<36>

Reynolds bestätigte damit nicht nur die traditionelle 'ranking list' der Malschulen, sondern er verteidigte seine niedrige Klassifizierung der Venezianer sogar mit dem Argument, dass ihr Hauptanliegen die Eleganz und die Affekte seien. Daher könne es nicht falsch sein, wenn man sie an dieser Vorliebe messe, denn was der Eleganz diene, schmälere die Erhabenheit. Die Einfachheit und Strenge des großen Stils seien nicht kompatibel mit dem sinnlichen Stil der Venezianer. Die hinter diesem Urteil stehende Einschätzung entsprach weitgehend dem Urteil über das Kolorit in den wichtigsten und maßgeblichen kunsttheoretischen Schriften der Zeit. Als stellvertretend für die allgemeine Tendenz zur Vernachlässigung des Kolorits sei der durch Mengs beeinflusste Francesco Milizia genannt, der 1781 bekräftigte, dass das Kolorit im Dienste der Zeichnung und des modellierenden Helldunkels stehe. [80] Konsequenterweise drehte er die klassische Abfolge der Künste um – nicht die Malerei, sondern die Skulptur steht bei ihm an erster Stelle.

<37>

Anders dagegen Andrea Memmo, der in seiner 1787 vor der venezianischen Akademie vorgetragene 'Orazione' Skulptur und Malerei zu Schwestern erklärte, die jedoch der Architektur den Vortritt gelassen haben. [81] Hier flackert noch einmal kurz der alte 'Paragone'-Streit auf, der dem Streit der Malschulen zeitlich vorangegangen war. Memmo [82] trat eindeutig in die Fußstapfen von Mengs, wenn er erklärte, dass die Jünger der Malerei die vorzüglichen Merkmale aller großen Meister vereinen sollten, wobei die Palette der von ihm empfohlenen Vorbilder allerdings weiter gefächert ist. Er gruppiert seine Vorbilder zu den folgenden Paaren: Leonardo und Michelangelo, Albani und Guido Reni, Correggio und Raffael. Von dieser Bandbreite versprach er sich das Wiedererblühen der venezianischen Schule, als deren Häupter er Veronese, Pordenone und Tintoretto nennt, während Tizian von ihm den Ehrentitel 'principe della pittura veneziana' erhält. Wie sehr Memmos Vorstellung von der neuen Blüte der Malerei in Venedig der florentinisch-römischen Hierarchie der Bestandteile der Malerei verpflichtet ist, zeigt sich daran, dass auch er unter den Elementen der Malerei die Zeichnung an die erste Stelle setzt. Inwieweit dies die Folge seiner Begegnung mit der römischen Kunstwelt war, die sich im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts dazu anschickte, mit Hilfe der Akademiegründungen den verbindlichen Normenkanon für die zukünftige italienische Malerei zu etablieren, kann hier nicht weiter verfolgt werden.

<38>

Memmos malerisches Ideal wurde vielleicht am ehesten durch Angelika Kauffmann vertreten, die – das sei kurz in Erinnerung gerufen – von London kommend, vom Herbst 1781 bis zum Frühjahr 1782 zusammen mit ihrem Ehemann, dem venezianischen Vedutenmaler Antonio Zucchi, für ein halbes Jahr in der 'Serenissima' gewohnt hatte, bevor sie sich dauerhaft in Rom niederließ. Dort pflegte sie beste Beziehungen zur dortigen venezianischen 'Kolonie', wie sich etwa daran zeigt, dass sie neben Canova, Volpato und Memmo auch die beiden Neffen Clemens XIII. Rezzonico porträtierte, und zwar nicht nur den bereits verstorbenen Kardinal Giambattista, [83] sondern außerdem den Senator Don Abbondio Rezzonico, wie ich mit der Identifizierung des bisher als Bildnis eines Unbekannten angesehenen Porträts vorschlagen möchte (Abb. 11).



Abb. 11

<39>

Hinter Lanzis Geschichte der italienischen Malschulen stand die Überzeugung des Autors, dass es die regionalen Unterschiede in Zukunft nicht mehr geben würde und dass die Impulse für die Veränderungen, die er als Fortschritt ansah, von Rom ausgegangen wären und ausgehen würden. [84] Lanzi sah allein in der Übernahme der akademischen Prinzipien durch Venedig die Voraussetzungen für ein neues 'avanzamento', als dessen erste Frucht er am Ende seiner Ausführungen über Venedig Canova erwähnt. [85] Hierin irrte er sich allerdings, wie die weitere Entwicklung im 19. Jahrhundert zeigen sollte. Es ist nicht verwunderlich, dass die akademische Brille, die sich der ehemalige Jesuit Lanzi aufgesetzt hatte, die großen Leistungen der venezianischen Malerei des 18. Jahrhunderts nicht sichtbar machen konnte.

Der Siegeszug der 'macchia'

<40>

In dem Maße wie im 19. Jahrhundert die akademischen Normen an Attraktivität verloren, trat die Farbe als dominierendes Element der Malerei in den Vordergrund. Diese für die Entwicklung der Moderne entscheidende Umpolung wird sowohl in theoretischer wie in praktischer Hinsicht mit Frankreich und mit England, keinesfalls aber mit Italien assoziiert. [86] Unzweifelhaft leistete Venedig dazu einen zwar passiven, aber nicht unwesentlichen Beitrag. Vor allem William Turner setzte den Zauber und die Atmosphäre Venedigs in Bildschöpfungen um, deren Thema neben der in malerischer Unordnung versinkenden venezianischen Stadtlandschaft das Faszinosum der freien Farbe wurde, [87] die er teilweise als Flecken einsetzte (Abb. 12). Diese Wiederentdeckung des Farbflecks ('macchia'), der in der Kunstauffassung Venedigs seit dem 16. Jahrhundert eine so große Rolle gespielt hatte [88] und der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zum Inbegriff der neuen Malerei wurde, ging endgültig zu Lasten der alten Konkurrentin, der mit der römisch-florentinischen Tradition verbundenen akademische Schule, die nun in die Wüste geschickt wurde.



Abb. 12

<41>

Tatsächlich hatte die Entmachtung der akademischen Hierarchie in Venedig zu einem sehr viel früheren Zeitpunkt stattgefunden, ohne dass dies großes Aufsehen erregt hatte. Ihre im 18. und im 19. Jahrhundert noch nicht unter diesem Gesichtspunkt geschätzten Protagonisten waren Canaletto [89] und Guardi. [90] Dass die innovative Komponente ihrer malerischen Praxis von den Zeitgenossen kaum wahrgenommen wurde, hing damit zusammen, dass der topographische Aspekt der Vedutenmalerei im Vordergrund stand,

während ihr 'Kunstwert' aufgrund der akademischen Gattungshierarchie kaum rezipiert wurde. Die theoretische Leitlinie für das Urteil über den venezianischen Umgang mit der Farbe war offenbar immer noch so fest etabliert, dass die in der Praxis vollzogene Abweichung im 18. Jahrhundert als wenig signifikanter Sonderweg einer gefälligen, aber unbedeutenden malerischen Gattung galt.

<42>

Den von Turner eingeschlagenen Weg führten jedoch auch einige junge italienische Maler fort, [91] die ab 1862 aufgrund ihrer Malweise in einer zeitgenössischen Kritik abwertend als 'macchiaioli' bezeichnet wurden, ein Begriff, der ihnen hinfort als Schlachtruf im Kampf gegen die Fesseln der akademischen Historienmalerei galt. Obwohl sich diese künstlerische Revolution in Florenz und in der Toskana vollzog, verdankte sie Venedig wesentliche Anregungen. [92] Telemaco Signorini (Abb. 13), der die 'macchia' als Element des malerischen Helldunkels betrachtete und als "ein Mittel, sich von dem kapitalen Fehler der alten Schulen zu befreien, die die Materialität der Malerei der Transparenz der dargestellten Körper geopfert hatte", [93] war 1856 in Venedig auf Giuseppe Abbati getroffen, der neben ihm eine der wichtigsten Figuren in der Gruppe der Macchiaioli wurde. [94] Auch die Maler Vito d'Ancona und Federico Zandomenighi vertreten in dieser Gruppe das venezianische Ferment, das sich aufgrund der politischen Verhältnisse - Venedig stand von 1814 bis 1866 mit einer kurzen Unterbrechung (1848) unter dem habsburgischen Joch - dort jedoch nicht entfalten konnte. [95]



Abb. 13

<43>

Die Theorie der 'macchia' basierte letztlich auf den gleichen Prinzipien, die bereits bei der Verwendung des Begriffes im 16. Jahrhundert maßgeblich gewesen waren, [96] mit dem einzigen Unterschied, dass 'macchia' nun im Sinne der Moderne zum Synonym für Kreativität, Phantasie und künstlerische Freiheit wurde und zum Sinnbild der malerischen Idee schlechthin. [97] Fattori etwa sah das Prinzip der 'macchia' in jedem Motiv, das sich gegen einen hellen Hintergrund abhob, sei es eine weiße Mauer oder die klare helle Luft. [98] Unter dem Einfluss dieser fundamentalen Neubewertung des malerischen Prozesses und seiner Intention, die als die eigentliche Wasserscheide zwischen der bis dahin in Italien dominierenden konservativen Tradition und der Moderne anzusehen ist, gerieten auch die Parameter der kunsthistorischen Kritik allmählich in Bewegung. Entsprechend der längeren Inkubationszeit, die der nachvollziehende Umgang mit der Malerei benötigte, dauerte es allerdings noch einige Jahrzehnte, bis sich die Früchte dieses Umdenkens zeigten, die insgesamt neue Maßstäbe für die Beurteilung der venezianischen Malerei des 18. Jahrhunderts setzten. Symptomatisch dafür ist die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einsetzende Revision Tiepolos, dessen Genius und Originalität seit dem 18. Jahrhundert noch keine angemessene Reputation zuteil geworden waren. [99] Wie Haskell gezeigt hat, hatten die Künstler und die neuen Kunstvorstellungen des 19. Jahrhunderts einen nicht unwesentlichen Anteil an diesem Prozess. [100]

<44>

Gleichwohl verwundert es nicht, dass der Brückenschlag zwischen den Tiepolo betreffenden Positionen der Kunstkritik und den neu etablierten malerischen Prinzipien von der Kunstkritik vollzogen wurde. 'Facilità', 'vaghezza' und die Helligkeit der Farben, dazu eine gewisse

Freiheit im Umgang mit der Natur und die 'maschine' seiner figurenreichen Plafonds konnten sich im kunsthistorischen Urteil gegen die älteren hierarchischen Prinzipien erstmalig behaupten, als Tiepolo 1892 zum Meister der 'Plein-air'-Malerei und zum Pionier der Ziele und Inhalte der modernen Malerei erklärt wurde. [101] Seine Malerei wurde nun als Repräsentantin eines Prinzips erkannt, das zwar auch schon früher benannt und diagnostiziert worden war, das aber unter dem Vorzeichen des akademischen Geschmacks als Schwäche gegolten hatte, während es nun als innovativ erkannt wurde. Noch Jacob Burckhardt, der von Tiepolos hellen Farben durchaus angezogen wurde, sah sich zu einem in seiner lapidaren Kürze vernichtenden Urteil berechtigt, wenn er 1855 im 'Cicerone' schreibt, Tiepolo gehöre zu den ansprechenden späteren Talenten, die sich nach Veronese richteten "wenn er nicht schmiert" [102]. In dieser Ausdrucksweise wird genau jene Haltung erkennbar, die auch der Verfasser der Kritik an den Macchiaioli 1862 einnahmen, als er im Begriff der 'macchia', die man im Deutschen durchaus auch mit Schmiererei übersetzen könnte, das tertium comparationis der jungen aufmüpfigen Maler des Florentiner Café Michelangelo diagnostizierte.

<45>

Dass die neue Interpretation Tiepolos als Vorreiter der Moderne, die zum ersten Mal explizit von John Ruskin formuliert wurde, [103] das objektive Urteil über den Maler nicht nur förderte, liegt auf der Hand. Sie generierte ihrerseits einen neuen Mythos, der in mancher Hinsicht bis heute andauert und führte damit zu neuen Missverständnissen. Eine Folge dieses Mythos war, dass die Modernität Tiepolos häufig ein forciertes Gewicht erhielt, sei es, wenn er in der Belle Époque als frenetischer Schöpfer sensualistischer und dekadenter Schönheit gefeiert wurde, [104] oder ein Jahrhundert später als Verkörperung "malerischer Intelligenz". [105] Ob man Tiepolo richtig versteht, wenn man ihn als Synonym für den Genius der venezianischen Malerei des 18. Jahrhunderts nimmt, mag ebenso dahingestellt bleiben wie die aus dieser Vereinnahmung für den "Geist Venedigs" resultierende Interpretation seiner Malerei unter dem Vorzeichen einer zeitlosen Moderne, als Garant der heilen Welt des Ancien Régime oder auch als Visualisierung von Unendlichkeit und Melancholie. [106]

<46>

Das Oszillieren der Urteile über Tiepolo zwischen dem Zugeständnis seiner hochentwickelten intellektuellen Kapazität und dem Bedürfnis, seine Malerei vor allem als rauschendes und theatrales Fest venezianischen Stils wahrzunehmen, führte besonders in einem Punkte zu merkwürdigen Kapriolen. Gemeint sind die willkürlichen Abgrenzungen gegenüber dem lange Zeit als böswilliger Rivale und als Widersacher diffamierten Mengs, als dessen Kollege Tiepolo ab 1762 in Madrid weilte. Um jedem Verdacht eines wie auch immer gearteten Einflusses oder gar möglicher klassizistischer Neigungen des Venezianers zuvorzukommen oder ihn auszuräumen, mussten Tiepolos Spontaneität und seine Verhaftung in der Tradition der venezianischen Rokoko-Malerei stärker betont werden als es eigentlich von der Sache her vertretbar ist. [107] Paradoxerweise wurde damit das Rokoko auf Kosten des Klassizismus retrospektiv zur Moderne gekürt. Diese Notlösung hat der kunstgeschichtlichen Auseinandersetzung mit dem 18. Jahrhundert jahrzehntelang Scheuklappen angelegt.



Abb. 14

<47>

Vielleicht wäre der Umgang mit dem für das 20. Jahrhundert befremdlichen Phänomen des Dialogs zwischen dem römischen Akademismus und der venezianischen 'vaghezza' auf einem so weit von Italien entfernten Schauplatz wie es Madrid war differenzierter ausgefallen, wenn man damals schon gewusst hätte, dass einst unter Tiepolos Plafond in der 'Sala dell'Udienza' der venezianischen Ca' Rezzonico (Abb. 14) das Bildnis Clemens XIII. (Abb. 10) von Mengs hing [108] und dass seine Dresdner Himmelfahrt Christi (Abb. 6) 1766 für kurze Zeit in der 'Sala del Trono' des Madrider Palacio Real (Abb. 15) ausgestellt wurde. [109] Die Familie Rezzonico in Venedig und König Karl III. von Spanien wussten jedenfalls gelassener und angemessener mit dem Nebeneinander und dem geheimen Dialog der Stile umzugehen als die Kunstgeschichte im 20. Jahrhundert. Vor allem Karl III. scheint sich der Tatsache bewusst gewesen zu sein, dass er mit diesen beiden unterschiedlichen Malern die Vertreter der beiden bedeutendsten Schulen der italienischen Malerei berufen hatte, die exemplarisch die Prinzipien von 'disegno' und 'colore' repräsentierten. In Madrid wurde beides benötigt und es sind die so unterschiedlichen Deckengemälde der beiden Maler im Palacio Real, an denen dies deutlich wird.



Abb. 15

Anmerkungen

[1] Fernand Braudel: *La Méditerranée et le monde méditerranée à l'époque de Philippe II* (1947, 1. Aufl.), italienische Übersetzung, in: *Storia d' Italia*, II, 1947; als Einzelpublikation: *Il secondo rinascimento. Due secoli e tre Italie* (1986). Deutsche Edition: Fernand Braudel: *Modell Italien 1450-1650*, Stuttgart 1991.

[2] Braudel: *Modell Italien*, 226. Das gleiche Modell, das besagt "dass jeder kulturellen Blütezeit der Einbruch einer Nacht vorausgeht", wendet Braudel auch für das Deutschland am Ende des 18. Jahrhunderts und für das Frankreich der Revolution an.

[3] Allgemeine Überlegungen zum methodischen Stand der Kunsttopographie für den deutschen Sprachraum habe ich in dem folgenden Beitrag dargelegt: *Kunsttopographie in Bayern – Zur Genese und Problematik einer Methode*, in: Christian Drude / Hubertus Kohle (Hg.): *200 Jahre Kunstgeschichte in München. Positionen, Perspektiven, Polemik 1780-1980*, München 2003, 9-28.

[4] Jacques Laager (Hg.): *Pausanias. Beschreibung Griechenlands. Ein Reise- und Kulturführer aus der Antike*, Zürich 1998.

[5] Ausgangspunkt dafür war der Standpunkt, den Montesquieu in seiner Schrift 'Esprit de Loix' (1748) vertreten hatte, siehe: Götz Pochat: *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie*, Köln 1985, 413-414.

[6] Francesco Petrarca: Ad Guidonem Septem archiepiscopum ianuensem (De mutatione temporum), in: Gianni Villani (Hg.): Francesco Petrarca: Lettera ai Posterì, Roma 1990 (Minima 1), 74-143.

[7] Die Einteilung und Benennung der geographischen Regionen des römischen Reiches geht auf Plinius zurück. Vom Küstenverlauf ausgehend, beginnt er mit den Landstrichen am tyrrhenischen Ufer von Norden nach Süden und verfolgt dann die adriatischen Landstriche von Süden nach Norden. Vgl. Plinius, Naturalis Historia, Buch III, in: H. Rackham: Plinius Natural History with an English Translation in ten volumes, II, London 1947, 31.

[8] Ein kritischer Fall hierfür ist die Beurteilung von Andrea Palladios Verhältnis zur venezianischen Architekturtradition, etwa in der Darstellung Harald Kellers: Die Kunstlandschaften Italiens (1960, 1. Aufl.), Frankfurt am Main 1983, II, 819.

[9] Laut dem Grande Dizionario della Lingua italiana, II, Torino 1962, 599 versteht man darunter eine Einschränkung der Vaterlandsliebe auf das Territorium, das vom Kirchturm der Pfarrkirche beherrscht wird.

[10] Hippolyte Taine: Reise in Italien. Aus dem Französischen übertragen von Ernst Hardt, Jena 1910, II, 206 gibt anlässlich der Reise von Florenz nach Rom folgende Charakterisierung des provinziellen Lebensgefühls: "Zunächst sind die Gesellschaften, um fester zu werden, zu groß geworden, und die meisten haben sich, um fremden Angriffen besser zu widerstehen, ihrer Regierung zu sehr untergeordnet. Von den Menschen, aus denen sie bestehen, sind neun auf zehn und manchmal neunundneunzig auf hundert, provinzielle Verwaltete, welche, seltene Erschütterungen ausgenommen, an dem öffentlichen Leben keinen Teil nehmen."

[11] Ohne hier der Frage nachzugehen, wann der Begriff Provinzialismus sein pejoratives Vorzeichen erhalten hat, sei auf die Bemerkungen von Thomas Mann zu diesem Thema verwiesen, zum Beispiel in 'Deutschland und die Deutschen', Berlin 1947.

[12] Vgl. Enrico Castelnuovo / Carlo Ginzburg: Zentrum und Peripherie, in: Italienische Kunst. Eine neue Sicht auf ihre Geschichte, 1, Berlin 1987, 45. Die Begriffe 'Zentrum' und 'Peripherie' sind mittlerweile zu einer festen methodischen Größe in der italienischen Kunstkritik geworden, zum Beispiel Maurizio Ricci (Hg.): L'architettura a Bologna nel rinascimento (1460-1550). Centro o periferia?, Bologna 2001.

[13] Christoph Henning: Die Lust der Lemminge, in: Die Zeit, 23. Juni 1995, 52.

[14] Als neuere Literatur zum Venedig-Mythos in der Literatur ist zu erwähnen: Giuseppe Pavanello / Giandomenico Romanelli (Hg.): Venezia nell'Ottocento. Immagini e mito (Ausstellung Venedig 1983-1984), Milano 1983; Bernard Dieterle: Die versunkene Stadt - Sechs Kapitel zum literarischen Venedig Mythos, Frankfurt am Main 1995; Angelika Corbineau-Hoffmann: Paradoxie der Fiktion – Literarische Venedig Bilder 1797-1984, Berlin 1993. Außerdem: Mariella Battilana: Scrittori inglesi a Venezia 1350-1950. Antologia di testi in lingua originale, Venezia 1981.

[15] Aus dem Kapitel über Venedig zitiere ich den folgenden Satz aus der anhand des originalen Manuskripts von Montesquieu übersetzten italienischen Übersetzung: "I miei occhi sono molto soddisfatti di Venezia, il mio cuore e il mio spirito no. Non posso amare una città in cui nulla ci imponga di essere gentili e virtuosi. E perfino i piaceri che ci offrono, per supplire a tutto ciò che ci tolgono, cominciano a spiacermi, e a differenza di Messalina, si è sazi senza essere stanchi." (Giovanni Macchia / Massimo Colesanti (Hg.): Montesquieu. Viaggio in Italia, Bari 1971, 20).

[16] "La città è così singolare per il modo come è fatta, per i costumi, le abitudini di vita ridicolissime, per la libertà che vi regna e la tranquillità che vi si gode, che non esito a considerarla come la seconda città d'Europa, e dubito che Roma mi faccia cambiare idea." (Charles de Brosses: *Viaggio in Italia. Lettere familiari*, Lettera XIV (13. August 1739), Bari 1973, 104).

[17] "Man fährt zwischen einzelnen Lagunen der Stadt, welche nichts von ihrem Boden blicken lassen. Sie scheinen Gebäude, in den Wogen des Meeres gebaut, größtenteils Klöster mit ihren Kirchen und Türmen. Im Hintergrund erblickt man den durch unzählige Brücken zusammenhängenden Teil der Stadt. Bei der Annäherung machen die Paläste an der Ripetta di Schiavoni, überstiegen von dem Turm des St. Markus-Platzes, einen großen Eindruck." (Karl Friedrich Schinkel: *Reisen nach Italien. Tagebücher, Briefe, Zeichnungen, Aquarelle*, Berlin 1982, 43-44).

[18] "Ich schaute von Venedigs Seufzerbogen,/ Ein Kerker, ein Palast zu jeder Hand;/ Ich sah die Bauten steigen aus den Wogen,/ Wie Zaubers Blendwerk; ein Jahrtausend stand/ Vor mir, die dunklen Flügel ausgespannt; Sterbender Glanz umfloß siegesgewohnte/ Versunkene Zeit, da manch bezwungnes Land/ Dem Marmorsitz des Flügellöwen fronte,/ Wo stolz Venezia auf hundert Inseln thronte" (Dt. Übersetzung von Otto Gildemeister, 1868, nach: Lindsay Stainton: *Turner in Venedig*, München 1985, 9).

[19] Auf diesen Aspekt weist Lea Ritter Santini hin (*Oltre il confine tracciato col gesso*, in: Gino Benzoni (Hg.): *Le metamorfosi di Venezia. Da capitale di stato a città del mondo*, Firenze 2001, 189-208, hier: 207-208).

[20] Brief an Uden vom 1.6.1756, siehe Walter Rehm / Hans Diepolder (Hg.): *Johann Joachim Winckelmann, Briefe*, I, Berlin 1952, 225.

[21] Francis Claudon: *Visite e visitatori tedeschi a Venezia*, in: Franco Paloscia (Hg.): *Venezia dei grandi viaggiatori*, Casale Monferrato 1989, 111.

[22] Max L. Baeumer (Hg.): *Wilhelm Heinse, Ardinghello und die glückseligen Inseln (1787, 1. Aufl.)*. Kritische Studienausgabe, Stuttgart 1975, hier: 10-16. Dazu auch: Ritter Santini: *Oltre il confine tracciato*, 192-193.

[23] *Memoirs de J.-M. Vien* in: Thomas Gaehtgens / Jacques Lugand: *Joseph-Marie Vien, 1716-1809*, Paris 1988, 299.

[24] "I would next endeavour to give the reader some idea of the manner in which the testimony of Art bears upon these questions, and of the aspect which the art themselves assumes when they are regarded in their true connexion with the history of the state". (John Ruskin, *The Stones of Venice*, 1850-1853, 1. ed., in: John Ruskin: *Works*, Boston o. J., I, 24).

[25] Brief aus Venedig vom 8.10.1786 (*Tagebuch der Italienischen Reise*), in: Erich Trunz / Herbert von Einem (Hg.): *Goethes Werke*, Band 11, München 1974, 86-87.

[26] In seinem letzten Eintrag aus Venedig vom 14. Oktober 1786 schreibt er: "Ich verlasse Venedig gern: denn um mit Vergnügen und Nutzen zu bleiben, müßte ich andere Schritte tun, die außer meinem Plane liegen; auch verläßt jedermann nun diese Stadt und sucht seine Gärten und Besitzungen auf dem festen Lande. Ich habe indes gut aufgeladen und trage das reiche, sonderbare, einzige Bild mit mir fort." (Trunz / von Einem: *Goethe, Tagebuch der Italienischen Reise*, 99). Allgemein zu Goethes Aufenthalt in Venedig: Hermann Harder: *Goethe et les voyageurs et écrivains allemands à Venise au XVIIIe siècle*,

in: Emanuele Kanceff / Gaudenzio Boccazzi (Hg.): *Viaggiatori stranieri a Venezia* (Akten des Kongresses der Universität Venedig), Genève 1981, 81-96.

[27] John Ruskin: *The Stones of Venice*, in: John Ruskin, *Works*, Boston, o. J., I, 25.

[28] 1870 schreibt Ruskin (Seventh Oxford Lecture, Colour): "Some of the most beautiful blues and purples in nature, for instance, are those of mountains in shadow against amber sky (...) Well, the Venetians always saw this, and all great colourists see it, and are thus separated from the non-colourists or schools of mere chiaroscuro, not by difference in style merely, but by being right while the others are wrong. It is an absolute fact that shadows are as much colours as lights are; and whoever represents them by merely the subdued or darkened tint of the light, represents them falsely. I particularly want you to observe that this is no matter of taste, but fact." Nach: Joan Evans (Hg.): *The Lamp of Beauty. Writings on Art by John Ruskin*, Oxford 1980, 141.

[29] Jacob Burckhardt: *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens* (1855, 1. Aufl.), Stuttgart 1978, 779, 908.

[30] Carl Friedrich von Rumohr: *Italienische Forschungen*, Berlin-Stettin 1827, I, 110-111; siehe dazu G. Bickendorf: Luigi Lanzis "Storia pittorica della Italia" und das Entstehen der historisch-kritischen Kunstgeschichtsschreibung, in: *Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte* (1986)/II, 231-272, hier: 251-252.

[31] Taine: *Reise in Italien*, II, 258, 260.

[32] Vgl. Francis Haskell: *Tiepolo e gli artisti del secolo XIX*, in: Vittore Branca (Hg.): *Sensibilità e razionalità nel Settecento*, Firenze 1967, II, 481-497.

[33] Taine: *Reise in Italien*, II, 269.

[34] Moritz Hauptmann widmete dem Gegensatz zwischen Florenz und Venedig ein ganzes Kapitel, in dem er eine Gleichsetzung zwischen Stil und Volkscharakter vornimmt, die in dieser Weise nur während der NS-Zeit denkbar war (Moritz Hauptmann: *Der Tondo. Ursprung, Bedeutung und Geschichte des italienischen Rundbildes in Relief und Malerei*, Frankfurt am Main 1936).

[35] Ruskin charakterisiert Canalettos Veduten wie folgt: "The effect of a fine Canaletti is, in its first impression, dioramic. We fancy we are in our beloved Venice again, with one foot, by mistake, in the clear invisible film of water lapping over the marble steps of the foreground. Every house has its proper relief against the sky- every brick and stone its proper hue of sunlight and shade- and every degree of distance its proper tone of retiring air (...) But what more there is in Venice than brick and stone- what there is of mystery and death, and memory and beauty- what there is to be learned or lamented, to be lobed or wept- we look for the Canaletti in vain." (John Ruskin: *Modern Painters* (1843-1860) in Evans: *Lamp of Beauty*, 24-25).

[36] Ein exponiertes Beispiel dafür ist: Victor Hehn: *Italien. Ansichten und Streiflichter* (1879, 1. Aufl.), Darmstadt 1992.

[37] Volker Michels (Hg.): *Hermann Hesse, Italien. Schilderungen, Tagebücher, Gedichte, Aufsätze, Buchbesprechungen und Erzählungen*, Frankfurt am Main 1983, 54.

[38] zitiert nach Heinrich Kretschmayr: *Geschichte von Venedig*, Stuttgart 1934, Aalen 1986, Bd. 3, 243.

[39] Keller: Kunstlandschaften.

[40] Stendhal: Promenades dans Rome. Wanderungen in Rom. Dt. von Friedrich von Oppeln-Bronikowski, Berlin o. J. (1920), 275.

[41] Zu Lanzis Gedankengut: Giovanna Perini: Luigi Lanzi: questioni di stile, questioni di metodo, in: Gli Uffizi. Quattro secoli di una Galleria. Convegno internazionale di studi. Fonti e Documenti, Firenze 1982, 215-265.

[42] Dieses Problem ist von Enrico Castelnuovo und Carlo Ginzburg dargelegt worden; Castelnuovo / Ginzburg: Zentrum und Peripherie, I, 28-29.

[43] Martino Cappucci (Hg.): Luigi Lanzi: Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo (1795-1796, 1. ed.), I, Firenze 1967, 259.

[44] Besonders deutlich wird dies an der Hervorhebung der Tradition seiner Heimatstadt Arezzo als Kunst- und Kulturstadt, womit Vasari auch an seinem eigenen Mythos arbeitete. Dazu: Paul Barolsky: Warum lächelt Mona Lisa? Vasaris Erfindungen. Aus dem Englischen von Robin Cackett, Berlin 1995, 113-120.

[45] Fernando Bologna: Il problema metodologico, in: Storia dell'arte italiana, Bd. 1: Questioni di metodo, Torino 1979, 193.

[46] Ein Beleg hierfür ist die Struktur der von dem Mailänder Verlag herausgegebenen Reihe 'La Pittura in Italia', die das regionale Prinzip selbst noch für die Malerei des 19. Jahrhunderts bis in die heutigen kommunalen Verwaltungseinheiten hinein befolgt.

[47] Paola della Pergola / Luigi Grassi / Giovanni Previtali (Hg.): Giorgio Vasari, Vita di Battista Franco, in: Giorgio Vasari, Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori (1568, 1. ed.), Novara 1967, VI, 431. Die Folgen dieser Attacke auf Tintoretto lassen sich bis ins 20. Jahrhundert feststellen, siehe Cornelia Syre: Tutto spirito, tutto prontezza. Tintoretto's Gonzaga-Zyklus, in: Tintoretto. Der Gonzaga-Zyklus (Ausstellung München 2000), München 2000, 13-27, hier: 23-26. Als eine der ersten besonders vehementen Befürworter Tintoretto's und Gegner Michelangelo ist John Ruskin zu erwähnen (The Relation between Michel Angelo and Tintoret, siehe Evans: Lamp of Beauty, 117-128).

[48] Paola Barocchi (Hg.): Scritti d'arte del Cinquecento, IX (Colore), Milano-Napoli 1971, 2304, 2295, 2300; dazu auch: Thomas Puttfarcken: The Dispute about Disegno and Colorito in Venice: Paolo Pino, Ludovico Dolce and Titian, in: Peter Ganz, Martin Gosebruch u.a. (Hg.): Kunst und Kunsttheorie 1400-1900, Wiesbaden 1991, 75-95.

[49] Dazu Luigi Grassi: Teorici e Storia della critica d'arte, II: L'età moderna: il Seicento, Roma 1973, 31.

[50] Vgl. Denis Mahon: Studies in Seicento Art Theory (1947, 1. ed.), Westport (USA) 1971, 109-191.

[51] "La scuola romana della quale sono stati i primi Raffaele e Michelangiolo, ha seguitato la bellezza delle statue si è avvicinata all'artificio degli antichi", siehe Evelina Borea (Hg.): Giovan Pietro Bellori, Le vite de' Pittori Scultori e architetti moderni (1672, 1. ed.), Torino 1976, 191.

[52] Laut Vasari hielt der junge Tizian an dem für die Venezianer typischen Prinzip fest "di cacciar si avanti le cose vive, e naturali e di contraffarle quanto sapeva il meglio con i colori e macchiarle con le tinte crude e dolci, che il vivo mostrava." Aber auch der Spätstil des

Meisters war laut Vasari durch diese Malweise gekennzeichnet: "colpi, turate via di grosso e con macchie ovvero bozze senza esser finita punto." (Vasari: *Le Vite*, VII, 308 und 332). Allgemein zum 'linguaggio di macchia': Nicola Ivanoff: *Arte e critica d'arte nella Venezia del Seicento*, in: *Storia della civiltà veneziana nell'età barocca*, Firenze 1959, 81-95, hier: 81.

[53] Nach Grassi: *Teorici*, II, 50.

[54] "In suma la maniera Veneziana porta con sì l'istessa libertà, che porta ognun che vive in sta cita, Patria che tien l'obligacion lontana", nach Bologna: *Il problema metodologico*, 192.

[55] "Noi pittori ci pigliamo licenzia che si pigliano i poeti e i matti" (nach Remigio Martini: Paolo Veronese, *Opera completa*, Milano 1973, 84).

[56] *Memoirs of a Cavaliere* (1720), zitiert nach Battilana: *Scrittori inglesi*, 85.

[57] Zu Malvasias lokalpatriotischer Einstellung: Grassi: *Teorici*, II, 48-49.

[58] Raffael erhielt von de Piles 65, Tizian 51 und Annibale Carracci 58, vgl. Pochat: *Ästhetik*, 357.

[59] "Venezia può tuttora vantarsi di possedere i pittori più abili di tutta l'Italia e tale da potersi annoverare fra le migliori in tutta Europa." (Michael Levey: *La pittura a Venezia nel diciottesimo secolo*, (1959, 1. ed.) Milano 1983, 30).

[60] Vgl. Gabriele Barucca und Alessandra Sfrappini: "Tutta per ordine dipinta": la Galleria di Palazzo Buonaccorsi a Macerata (Ausstellung Macerata, Palazzo Buonaccorsi, 2002), Urbino 2001.

[61] Krzysztof Pomian: *Venise dans l'Europe artistique au XVIIIe siècle*, in: Lionello Puppi (Hg.): *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita*, *Atti del convegno Università Ca' Foscari di Venezia*, Padua 1998, 395.

[62] Die Akademie, die erst 1750 offiziell gegründet wurde, hatte einen Vorläufer in der zwar privaten, aber intensiv von Ausländern frequentierten Zeichenakademie Piazzettas, die seit Beginn der 1720er Jahre existierte, vgl. Gino Fogolari: *L'Accademia Veneziana di Pittura e Scoltura del Settecento*, in: *L'Arte XVI* (1913), 241-272, 364-394; Elena Bassi: *L'Accademia di Belle Arti di Venezia nel suo bicentenario. 1750-1950*, Venezia 1950. Daneben scheint noch mindestens eine weitere Privatakademie existiert zu haben, und zwar die von Tiepolos Lehrer Gregorio Lazzarini. Ihr Aussehen ist in einer Zeichnung von Tiepolo überliefert, dazu: Adriano Mariuz: *Giambattista Tiepolo: "il vero mago della pittura"*, in: *Giambattista Tiepolo, 1696-1996* (Ausstellung Venedig New York 1996-1997), Milano 1996, 4, Abb. 1.

[63] Francis Haskell: *Maler und Auftraggeber. Kunst und Gesellschaft im italienischen Barock* (1963, 1. Aufl.), Köln 1996, 374.

[64] Zur Außenwirkung Venedigs und zu den Sammlern und Sammlungen ist neben Haskells Standardwerk (Haskell: *Maler und Auftraggeber*) zu nennen: Krzysztof Pomian: *Venise dans l'Europe artistique au XVIIIe siècle*, in: Puppi: *Tiepolo nel terzo centenario*, 393-400.

[65] James Thomson, *Liberty* (1736), nach Battilana: *Scrittori inglesi*, 86.

[66] Öl auf Leinwand, 2,75 x 3,09 m, siehe Jeffery Daniels: *Sebastiano Ricci*, Hove 1967, 24-25. Es ist nicht klar, wo sich das Bild befunden hat. Die Innenansichten des Raumes (Antoine Aveline nach Raymond Leplat, circa 1708-1709) lassen keine Altarbilder erkennen. Möglicherweise befand sich das Bild auf der Empore, wofür das Breitformat sprechen würde.

Der Hochaltar enthielt nur eine Gloriette mit dem Trinitätssymbol. 1725 erhielt die Kirche ein hochformatiges Altarbild mit einer Darstellung der Trinität von Antonio Pellegrini, vgl. Heinrich Gerhard Franz: Die Katholische Hofkirche in Dresden (Kathedrale St. Trinitatis) und die Rückkehr zum Barock. Vorgeschichte, Pläne, Vorentwürfe 1736–1738, in: Das Münster 41 (1994), 21–32, hier: 23. Eine Abbildung des Altarbildes von Pellegrini in: George Knox: Antonio Pellegrini 1675-1741, Oxford 1995, Abb. 153.

[67] Daniels: Ricci, Nrn. 114, 125.

[68] Steffi Roettgen (Hg.): Mengs. Die Erfindung des Klassizismus (Ausstellung Padua-Dresden 2001), München 2001, 144-149.

[69] Harald Marx: Die Gemälde des Louis de Silvestre, Dresden 1975, 33.

[70] Giuseppe Niccola d'Azara / Carlo Fea (Hg.): Opere di Antonio Raffaello Mengs (...), Roma 1787, 133.

[71] Roettgen: Mengs, 263.

[72] Als Beispiel für die Positionen der älteren Kritik ist der Vortrag von Samuel Theodor Gericke vor der Berliner Akademie vom 12. November 1705 zu erwähnen, der auf der Rede des Philippe de Champaigne von 1676 vor der Pariser Akademie basierte. Tizian wurde hier auf dem Höhepunkt der französischen Debatte um Zeichnung und Kolorit wegen der zeitgenössischen Gewänder und seiner mangelnden historischen Korrektheit kritisiert. Vgl. Ausstellungskatalog 'Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen', Berlin, Akademie der Künste 1996, 42.

[73] Anton Raphael Mengs: Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerey (1762), in: Helmut Pfotenhauer / Norbert Miller / Markus Bernauer (Hg.): Frühklassizismus. Position und Opposition. Winckelmann, Mengs, Heinse (= Bibliothek der Kunstliteratur 2), Frankfurt 1995, 246.

[74] Vgl. besonders die Passagen über die Malweise der 'macchia', die Lanzi mit dem Gebrauch der ungemischten und kräftigen Farben verbindet, die auf einen weißgründig präparierten Bildträger aufgebracht werden und die besonders auf die Entfernung wirken (Lanzi: Storia pittorica, II, 44-45).

[75] Lanzi: Storia pittorica, I, 48.

[76] "anzi sbozzate prima le opere con certa libertà e coraggio, lasciavole così da banda per qualche tempo, e tornava poi con occhio fresco ed attento apurgarle d'ogni difetto" (Lanzi: Storia pittorica, II, 70). Lanzis Charakterisierung Tizians stützt sich auf die Beobachtungen von Mengs, den er als einen der tiefsten Kenner seines Stils bezeichnet (Lanzi: Storia pittorica, II, 68). Auch die Ausführungen über Giorgione gehen weitgehend auf Mengs zurück, wie sich u. a. daran zeigt, dass er wie Mengs Giorgione in der "grandiosità del gusto" über Tizian stellt, vgl. d'Azara / Fea: Mengs, 131.

[77] Antonio Maria Zanetti: Della Pittura veneziana e delle pitture pubbliche de' Veneziani maestri, Venezia 1771.

[78] Zanetti: Pittura Veneziana, 97-105.

[79] Robert R. Wark (Hg.): Sir Joshua Reynolds, Discourses on Art, New Haven / London 1975, 57-73.

[80] Francesco Milizia: Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno, Venezia 1781, 104.

[81] Orazione recitata nella pubblica veneta Accademia di Pittura, Scultura ed architettura, il 28 settembre 1787 nella quale si criticano i principii dell'architettura lodoliana, in: Elementi d'architettura lodoliana ossia L'Arte del fabbricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa. Edizione corretta ed accresciuta dall'autore nobile Andrea Memmo, patrizio veneto, Cavalier e Procuratore di S. Marco, già ambasciatore presso la Santa Sede. Zara 1834, 2, 187-207.

[82] Gianfranco Torcellan: Una figura della Venezia settecentesca: Andrea Memmo. Ricerche sulla crisi dell'aristocrazia veneziana, Venezia / Roma 1963.

[83] Giuseppe Pavanello: Rezzonico. Committenza e collezionismo fra Venezia e Roma, in: Arte Veneta 52 (1998), 109, Abb. 19.

[84] Lanzi: Storia pittorica, I, 431: "Ben può dirsi che se la pittura va crescendo, il suo avanzamento cominciò in Roma."

[85] Lanzi: Storia pittorica, II, 182.

[86] Die faire Beurteilung des Modernitätsgrades der italienischen Malerei des 19. Jahrhunderts im europäischen Maßstab scheidet bis heute an der lokalhistorischen Betrachtungsweise und an den durch die Historienmalerei ausgebildeten Kategorien der Betrachtung, die das kleine Format und ihre Sujets schon in der musealen Präsentation benachteiligen, wie ein Gang durch die Galleria d'Arte Moderna in Florenz nur allzu deutlich macht.

[87] Lindsay Stainton: William Turner in Venedig, München 1985, 7-38.

[88] Dazu: Nicola Ivanoff: Arte e critica d'arte nella Venezia del Seicento, in: Storia della civiltà veneziana del barocco, Firenze 1959, 81-95.

[89] Lanzi: Storia pittorica, II, 179 hebt die Neuigkeit von Canalettos Darstellung gebührend hervor, wenn er sagt, dass seine Veduten die großartigsten und die modernsten der Welt seien, da er ihnen die Natur und die Kunst vereint habe. Er bewundert an ihnen das "grazioso misto di moderno e di antico, di vero e di capriccioso."

[90] Die Wiederentdeckung Guardi, der von Lanzi deutlich auf eine niedrigere Stufe als die Canalettos gestellt hatte, geht auf Paul Leroi zurück, der sich auch schon in einem Aufsatz in der Zeitschrift 'L'art' (1876) für Tiepolo eingesetzt hatte. Leroi war, wie Haskell darlegt, ein entschiedener Antiakademiker.

[91] Es ist nicht bekannt, ob sich die 'Macchiaioli' mit Turner auseinandergesetzt haben bzw. seine Werke kannten.

[92] Signorini hat in seiner Selbstbiographie diese Station seines Lebens wie folgt resümiert: "mi portai a Venezia coll'artista Vito d'Ancona e Federigo Maldarelli di Napoli. Là vi rimasi tutto l'anno 1856, studiai nei musei e nei canali, strinsi amicizia con Enrico Gamba e Federigo Leighton e vari altri stranieri. Nel mio ritorno a Firenze ebbi i miei primi lavori rigettati della nostra Promotrice per eccessiva violenza di chiaroscuro e fui attaccato dai giornali come macchiajuolo." (nach Ettore Spalletti: Telemaco Signorini, Soncino 1994, 13).

[93] Spalletti: Signorini, 22.

[94] Dazu: Francesca Dini: Giuseppe Abbati, una retrospettiva, in: Francesca Dini / Carlo Sisi (Hg.): Giuseppe Abbati, 1836-1868 (Ausstellung Castiglioncello 2001), Torino 2001, 21.

[95] Zur künstlerischen Situation in Venedig in diesen Jahren: Fernando Mazzocca: Arti e politica nel Veneto asburgico, in: Sergio Marinelli, G. Mazzariol, F. Mazzocca (Hg.): Il Veneto e l'Austria. Vita e cultura artistica nelle città venete 1814-1866 (Ausstellung Verona 1989), Milano 1989, 40-79, hier: 66-70.

[96] Vgl. Benedetto Croce: Una teoria della macchia, in: Problemi di estetica, Bari 1923, 236-246; siehe auch: Luigi Grassi: I concetti di schizzo, abbozzo, macchia, non-finito e la costruzione dell'opera d'arte, in: Studi in onore di Pietro Silva, Firenze 1957, 97-106.

[97] Vittorio Imbriani über die 'macchia' (1869), in Dini / Sisi: Abbati, 26.

[98] Mario de Micheli: Carte d'artisti dal neoclassicismo al simbolismo. Lettere, confessioni, interviste, Milano 1995, 159 [nach: G. Fattori: Ricordi autobiografici, in: F. Errico (Hg.): Scritti autobiografici editi e inediti, Roma 1980, 46 (die Äußerung wird in das Jahr 1903 datiert)].

[99] Donata Levi: La fortuna critica di Tiepolo alla fine del Settecento, in: Puppi: Tiepolo nel terzo centenario, 453-458.

[100] Haskell: Tiepolo e gli artisti, II, 481-497.

[101] John Addington Symonds: On an altarpiece by Tiepolo, in: In the key of the blue, London 1892; siehe Haskell: Tiepolo e gli artisti, 495-496.

[102] Burckhardt: Cicerone, 936.

[103] John Ruskin: St. Mark's rest (1887): "È lui che ha inaugurato il modernismo; questi quadri (Sant' Alvisè, Venedig) sono esattamente ciò che produrrebbe un buon allievo dell'Accademia delle Belle Arti di Parigi (...)", nach: Anna Pallucchini (Hg.): Tiepolo. L'opera completa, Milano 1968, 11.

[104] Dazu: Mariuz: Giambattista Tiepolo, 1996, 3-13.

[105] Svetlana Alpers / Michael Baxandall: Tiepolo and the Pictorial Intelligence, New Haven / London 1994.

[106] Diego Valeri: Il mito del Settecento veneziano, in: La civiltà veneziana del Settecento, Firenze 1960, 3-26, hier: 12.

[107] Charakteristisch für diese Haltung ist das Urteil von Paolo D'Ancona: Tiepolo a Milano. Gli affreschi di Palazzo Clerici, Milano 1956, siehe auch Pallucchini: Tiepolo, 13.

[108] Pavanello: Rezzonico, 91, 104.

[109] Steffi Roettgen: Anton Raphael Mengs in Dresden und Madrid: Zur Geschichte des Hochaltarbildes in der katholischen Hofkirche, in: Christoph Rodiek (Hg.): Dresden und Spanien (Akten des interdisziplinären Kolloquiums, Dresden, 22.-23. Juni 1998), Frankfurt am Main 2000, 13-23, hier: 21.

Abbildungsverzeichnis

1. Johann Wolfgang von Goethe, Die Lagune im Dunst, Bleistift und schwarze Kreide, 187 x 314 mm, 1786, Weimar, Nationale Forschungsstätten, Goethe – Nationalmuseum
2. Unbekannter Künstler (Monogramm A), Ansicht von Florenz von San Miniato aus, datiert 1. Januar 1839, Feder in braun und grau, laviert, 140 x 250 mm, Deutschland, Privatbesitz
3. Antonio Canale, gen. Canaletto, Ansicht der Piazzetta von S. Marco in Venedig, um 1755, Los Angeles, Norton Simon Museum
4. Rosalba Carriera, Selbstbildnis als Winter, Pastell, 1731, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister
5. Anton Raphael Mengs, Selbstbildnis, Pastell, 1744, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister
6. Anton Raphael Mengs, Himmelfahrt Christi, 9,30 x 4,50 m, 1751-1755, Dresden, Katholische Hofkirche, Hochaltar
7. Sebastiano Ricci, Himmelfahrt Christi, 2,75 x 3,09 m, 1702, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister
8. Bernardo Bellotto, Ansicht des Zwingerhofs in Dresden, 1749-1753, Detail mit der ehemaligen katholischen Hofkirche im Komödienhaus, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister
9. Antonio Pellegrini, Entwürfe für Deckengemälde der Zwingerpavillons, 1725, Dresden, Landesamt für Denkmalpflege
10. Anton Raphael Mengs, Bildnis Papst Clemens XIII. Rezzonico, 1758, Privatbesitz
11. Angelika Kauffmann, Bildnis eines Herrn, hier als D. Abbondio Rezzonico identifiziert, um 1781, Graz, Landesmuseum Johanneum
12. William Turner, Venedig von Fusina aus, Aquarell, um 1840, London, The Trustees of the British Museum
13. Telemaco Signorini, Il Ponte della Paziienza in Venedig, 1856, Mailand, Privatbesitz
14. Giambattista Tiepolo, Nobilitas und Virtus leiten Meritus in den Tempel des Ruhms, 1757, Venedig, Ca' Rezzonico, Deckengemälde in der Sala dell'Udienza
15. Giambattista Tiepolo, Die Größe der spanischen Monarchie, 1762-1764, Madrid, Palacio Real, Deckengemälde in der Sala del Trono

Autor

Prof. Dr. Steffi Roettgen
 LMU München
 Department Kunstwissenschaften
 Georgenstraße 7

80799 München
steffi.roettgen@t-online.de

Empfohlene Zitierweise:

Steffi Roettgen: Venedig oder Rom – Disegno e Colore. Ein Topos der Kunstkritik und seine Folgen, in: **zeitenblicke** 2 (2003), Nr. 3 [10.12.2003], URL: <<http://www.zeitenblicke.historicum.net/2003/03/roettgen.html>>

Bitte setzen Sie beim Zitieren dieses Beitrags hinter der URL-Angabe in runden Klammern das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse. Zum Zitieren einzelner Passagen nutzen Sie bitte die angegebene Absatznummerierung.