

**Michael Brunner**

## **Der römische Einfluss auf die Entwicklung des 'gusto classico' in der venezianischen Malerei des späten 18. Jahrhunderts**

<1>

Im Jahr 1807 erhielt der in Rom tätige Maler Felice Giani den Auftrag, sechs Innenräume des Palazzo Reale in Venedig auszumalen. Es handelte sich dabei um das Appartement des Vizekönigs. Giani wurde vermutlich engagiert, weil man ihn als einen progressiven Vertreter eines internationalen Stils betrachtete. Noch zwei bis drei Jahrzehnte zuvor wäre in Venedig weder sein postbarockes Stilrepertoire akzeptiert worden, noch hätte man einen so prestigeträchtigen öffentlichen beziehungsweise halböffentlichen Auftrag an einen römischen Maler vergeben. Und doch wurden die grundlegenden Voraussetzungen für eine solche Entwicklung in genau jenen Jahren geschaffen. Damals wurde das Diktat der 'venezianità' in Frage gestellt. Gerade in Fragen des Kolorits hatte die 'venezianità' bis dahin ein Tabu für die lokalen Maler dargestellt.

<2>

Darüber hinaus setzte in Venedig allmählich eine Diskussion darüber ein, ob denn das Ringen um nur einen einzigen gültigen Leitstil sinnvoll sei. Diese Diskussion scheint erstmalig von dem venezianischen Maler Pier Antonio Novelli bereits in den 1770er Jahren aufgeworfen worden zu sein. Novelli vertrat die Ansicht, dass der Maler je nach Sujet und Bildcharakter zwischen unterschiedlichen Stilmöglichkeiten und 'gusti' variieren sollte. Novelli konzipierte einen Traktat, in dem er rund zwanzig verschiedene Stile herausarbeitete. Der Maler war einer der ersten, der das Prinzip der freien Stilwahl explizit propagierte. Möglicherweise verarbeitete sein Konzept auch Anregungen von Antonio Canova, mit dem Novelli in Rom Konversation geführt hatte, wie wir aus Canovas Tagebuch entnehmen. Novellis Traktat ging nie in Druck, dennoch trug seine rege Lehrtätigkeit in den verschiedenen akademischen Kreisen ihre Früchte. Das Ausmaß von Novellis Einfluss ist allerdings schwer abzuschätzen, da seine eigene Kunstproduktion hinter den auf dem Papier formulierten Ansprüchen hinterherhinkte und daher nur eine eingeschränkte Vorbildwirkung entfalten konnte. Es waren vor allem die anderen Maler, die Novellis Ideen umsetzten, unter ihnen dessen Sohn Francesco. Bereits in den 1790er Jahren beobachten wir in der venezianischen Kunstlandschaft einen bemerkenswerten Stilpluralismus.

<3>

Es war nach meiner Ansicht zuvor Pier Antonio Novelli, der das 'colorire romano' in die venezianische Malerei eingeführt hat. Ich behaupte dies nicht nur, weil Novelli nachweislich die Schriften von Mengs studierte. Eine allererste Spur des 'colorire romano' entdecken wir in Novellis allegorischem Gemälde, das der Maler der Accademia in Venedig stiftete. (Abb. 01) Es entstand aus Anlass von Novellis Aufnahme in die Akademie 1768. Novelli malte es 1771, und im Jahre 1776 führte er Ergänzungen am rechten Bildrand aus. Welche Botschaft steckt nun in diesem Bild? Es stellt zunächst einmal die Allegorien des 'Colore' (mit der Palette), des 'Disegno' (mit dem Griffel) und der 'Invenzione' dar. Die Invenzione ist exakt nach den Angaben in Cesare Ripas' 'Iconologia' dargestellt: eine weibliche Gestalt in weißer Kleidung, mit geflügeltem Haupt, in ihren Händen das 'simulacro della natura'.



Abb.

<4>

Darüber hinaus entdecken wir versteckte, aber signifikante Attribute: Es sind Bücher. Die Beschriftung der Buchrücken verrät, um welche Autoren es sich handelt: Es sind die Schriften von Vasari und Lanzi. Novelli scheint sich in diesem Bild zu den Idealen der florentinisch-römischen Schule bekennen zu wollen. Diese Vermutung unterstreichen zwei Schlüsselmotive im Bild: Zum einen sind die Augen des 'Colore' auffällig verschattet. Dem 'Colore' ist keine Erleuchtung vergönnt. Er wartet vergeblich auf die Eingebung. Stattdessen fällt das Licht auf das Haupt des 'Disegno'. Und in unmissverständlicher Weise neigt sich ihm, dem 'Disegno', die 'Invenzione' zu. Novelli stellt hiermit klar: Bei ihm nimmt die Zeichnung einen höheren Rang ein als die Farbigkeit. Im Hinblick auf die Jahrhunderte währende Rivalität zwischen dem venezianischen Kolorismus und der römischen Kunst der Linie nimmt der junge Novelli in diesem Bild eine recht mutige Position ein. Und in der Tat deckt sich die Malweise mit dem rhetorischen Bildaussage. Die Linienführung ist mit einer Präzision ausgeführt, die an die Malerei des Cinquecento erinnert. Man beachte beispielsweise, mit welcher Sorgfalt die Füße und Zehen gezeichnet sind.

<5>

Kehren wir nun zurück zum 'colorire romano': Gerade in dem gedeckten und mit verschiedenen Brauntönen vermengten Grün des Gewandes erkennen wir hier einen frühen Versuch, nach den Grundsätzen von Rafael Mengs zu malen. Die gesamte farbliche Erscheinung des Bildes unterstreicht unsere Beobachtung. Die in Venedig so beliebten stofflichen Effekte durch Lichtreflexe werden bewusst vermieden. Die Palette der Buntfarben ist sehr reduziert. Es treten zudem keine gesättigten Farbpartien auf.

<6>

Wenige Jahre später hatte Novelli die Gelegenheit, das 'colorire romano' an seinem Entstehungsort zu studieren. Von 1779 bis 1781 arbeitete Novelli gemeinsam mit seinem Sohn Francesco in Rom. Es sollte sein einziger Romaufenthalt bleiben. So sehr sich Novelli in späterer Zeit um eine Rückkehr nach Rom bemühte, sie blieb ihm vergönnt. Ebenso erfolglos verlief Novellis insistierendes Buhlen um einen Auftrag in Florenz. Aus Novellis Korrespondenz wird deutlich, dass ihn das Arbeiten in den Zentren Rom und Florenz mehr reizte als in seiner venezianischen Heimat. Der Anlass der Romreise 1779 war der prestigeträchtige Auftrag, einen Raum der Villa Borghese auszumalen. Während dieser Zeit malte Novelli auch andere Leinwandbilder, die er aus Rom nach Venedig schickte. Das wichtigste dieser Werke ist sein monumentales Abendmahl für den Konvent San Lazzaro degli Armeni. In venezianischem Privatbesitz existiert ein unpublizierter Bozzetto in Öl. Bislang war noch kein einziger Bozzetto Novellis in Öl bekannt, so dass man den Eindruck gewinnen konnte, Novelli habe seine Bozzetti stets als farbige Aquarelle ausgeführt. Diese These ist mit diesem noch unpublizierten Neufund von der Hand zu weisen. Die Signatur informiert explizit, dass Novelli diesen Bozzetto erst in Rom entwarf. Es war also kein venezianischer Entwurf, der dann schließlich in Rom zur Ausführung kam. Als der Maler nach Rom reiste, war ihm die Ausführung des Abendmahls möglicherweise noch nicht

endgültig zugesichert. Am Ende entstand eines der interessantesten Leinwandbilder im Oeuvre Novellis, das ja bekanntlich im allgemeinen nur eine mediokre Qualität aufweist.

<7>

Zweifellos war Novelli als Zeichner talentierter denn als Maler. Der 'Disegno' spielt auch in diesem Werk eine entscheidende Rolle. Das Abendmahl mit lebensgroßen Figuren ist vielleicht das 'klassischste' aller Werke Novellis. Nicht nur das Format, auch die Figuren entwickeln eine monumentale Präsenz, wie wir sie sonst in keinem anderen Werk Novellis finden. Der Maler bemüht sich um einen antikischen, fast reliefartigen Charakter. Dieser Eindruck entsteht nicht zuletzt dadurch, dass die Gestalten in der streng frontalen und relativ nahsichtigen Bildperspektive horizontal aneinander gereiht sind. Der Blickpunkt des Betrachters ist so gewählt, das er sich etwa auf gleicher Ebene mit den sitzenden Apostel befindet. Die Darstellung ist daher auf die reale Situation im Refektorium des Konvents zugeschnitten. Die Komposition ist betont achsensymmetrisch. Das ruhende Zentrum des Bildes ist die Christusgestalt. Zu den seitlichen Bildrändern hin werden die Figuren immer lebhafter. Das Bild verrät auch in seiner Farbigkeit eine Schulung des Malers an der Kunst des Cinquecento.

<8>

Nach seiner Rückkehr aus Rom beschränkte sich Novelli jedoch in seiner Farbpalette nicht auf das 'colorire romano', sondern reagierte variabel im Hinblick auf Ort und Besteller. Für monumentale Deckenfresken hielt er weiterhin das venezianische Kolorit für geeigneter, wie beispielsweise seine 1784 erfolgte Ausmalung des von Giannantonio Selva errichteten Palazzo Pisani in Padua dokumentiert. Hier werfen wir einen Blick in die Sala Grande. Vor allem die unteren Wolkenformationen wirken sehr venezianisch. Für die Fassade hingegen entwarf er eine Dekoration "nel gusto delle cose di Ercolano", wie Novelli in seinen Briefen erläuterte. Im Zentrum der Dekoration standen frei in der Luft schwebende Tänzerinnen und Musikantinnen. Es haben sich davon nur sehr fragmentarische Reste der Malereien an der rückwärtigen Gartenfassade erhalten. Die Malereien bildeten eines der seltenen Beispiele der 'Pittura Ercolana' als Außendekoration. Seit der Mitte der achtziger Jahre erfreute sich der internationale 'gusto ercolano' auch im Veneto zunehmender Beliebtheit in der Innenausstattung der Häuser und Paläste. Dabei ist bei verschiedenen Künstlern die Tendenz zu beobachten, Raumausstattungen mit einer geradezu archäologischen Präzision den Funden aus Ercolano und Pompei nachzubilden. Einige Maler wie Novelli studierten und exzerpierten daher die Publikationen der Funde aus dem Golf von Neapel. Authentizität war gefragt. Der Künstler dieser Zeit entwickelte sich zunehmend zu einem historischen Gelehrten und so manches Mal sogar zu einem archäologischen Wissenschaftler – ich verweise hier auch auf die wichtigen Restaurierungen von Giuseppe Angeli in San Rocco und von Novelli im Palazzo Ducale, die letztlich aus einer geistesverwandten Einstellung resultieren. Es war eine Neuheit, dass Künstler begannen, alle denkbaren Bild- und Schriftquellen wie zum Beispiel Kostümbücher zu konsultieren. Von der Hand Novellis existieren unpublizierte Fragmente von Musterbüchern im Seminario Patriarcale, die solche Dokumentationen enthalten, und zwar sogar mit Quellenangaben.

<9>

Wie wir bereits feststellten, ist der 'gusto ercolano' nur einer von zahlreichen 'gusti'. Der Terminus 'gusto' hatte sich nun als eine zentrale Kategorie der bildenden Kunst etabliert. Wenn wir einen Blick auf andere Künste werfen, stellen wir fest, dass dies in der Musik schon deutlich früher zu beobachten ist. Dem Stilwandel der venezianischen Malerei geht eine Pionierleistung in der Architektur voraus. Tommaso Temanza hat mit dem erstaunlich kompromisslosen klassischen Bau von Santa Maria Maddalena in Padova ab 1760 neue Maßstäbe gesetzt. Es überrascht daher nicht, dass er engste Verbindungen zu dem Rom-orientierten Maler Pier Antonio Novelli und zu Francesco Milizia unterhielt. Temanzas Briefe an Milizia aus den Jahren 1760-63 sind von der Begrifflichkeit der Aufklärung geprägt und bilden ein frühes Manifest klassischer Kunsttheorie. Ein Teil der originalen Korrespondenz

zwischen Temanza und Milizia befindet sich heute in Venedig und wird im Seminario Patriarcale verwahrt.

<10>

Es ist hier nicht der Ort, alle 'gusti' der 1780er und 1790er Jahre in Venedig aufzulisten. Daher wollen wir uns auf den Hinweis beschränken, dass eine analoge Entwicklung in der Malerei natürlich auch auf dem Gebiet der Grafik zu beobachten ist. Interessanterweise ist die Entwicklung zwar analog, aber nicht wirklich parallel. Nehmen wir einmal das Beispiel der Wiederentdeckung Rembrandts. Sie ist ein Phänomen, das nur in der Grafik, nicht aber in der Malerei zu beobachten ist. Hier spielte Venedig eine historisch bedeutsame Rolle, und zwar in der Person von Francesco Novelli, der auf Anregung seines Vaters Pier Antonio um 1790 begann, intensiv die Radierkunst Rembrandts zu studieren. Er kopierte nicht nur dessen Arbeiten (wie wir links sehen), sondern schuf auch neue Werke in dessen Stil. Es geschah sogar, dass Francesco venezianische Vorlagen seines Vaters in die malerische Manier Rembrandts übersetzte.

<11>

Ziehen wir ein Fazit: Ab etwa 1780 beobachten wir eine zunehmende Rezeption römischer Einflüsse in der venezianischen Malerei. Folgerichtig notieren wir in dieser Zeit (und zwar im Jahre 1785) auch eine erstmalige Präsenz aktueller römischer Malerei an öffentlichen Orten in Venedig, nämlich ein Altarbild von Domenico Corvi in der Chiesa del Redentore. Darüber hinaus kann man aus den Korrespondenzen der Künstler und Agenten ersehen, dass man in Venedig nun die aktuelle römische Kunstproduktion mit größerer Aufmerksamkeit verfolgte als zuvor. Ich möchte dies an einem kleinen Beispiel demonstrieren: Als Giuseppe Cades 1780 sein für eine Genueser Altarkirche bestimmtes Altarbild in Rom ausstellte, musste er Kritik einstecken. Das Thema war die Heilige Familie. Dem Maler wurde jedoch vorgeworfen, dass seine Josephsfigur eher einem antiken Feldherrn glich. Diesen Vorfall nahm man auch in Venedig zur Kenntnis. Dort behandelte man mit Sensibilität die Frage, wie weit sich die Innovationen mit dem Dekor vereinbaren ließen. Diese Sensibilität offenbarte sich beispielsweise 1786 in der öffentlichen Diskussion um ein Altarbild für die Kirche San Tomà, das in der antiken Wachsmaltechnik ausgeführt und schon nach wenigen Jahren ersetzt wurde.

<12>

Das 'colorire romano' verliert nach 1800 relativ schnell an Bedeutung. Die Epoche der politischen Umwälzungen bewirkte offensichtlich auch eine Kurzlebigkeit und verwirrende Heterogenität im Kunstbetrieb. Charles Dickens charakterisierte das Zeitalter der Revolution in seinem Roman 'A Tale of Two Cities' mit folgenden Worten: "Es war die beste, es war die schlechteste aller Zeiten. Es war das Zeitalter der Weisheit, es war das der Torheit, es war die Epoche des Glaubens, es war die des Unglaubens..."

<13>

Giannantonio Armani – Kunstsammler und Agent für die Florentiner Uffizien und im übrigen ein enger Freund des Malers Novelli – hat die Entwicklung im damaligen Kunstbetrieb mit folgenden Worten beklagt: "Gli schiribizzi della moda della pittura moderna hanno guastato ad un tratto tutte le scuole d'Italia". Es hätte ihn wohl tief bestürzt, hätte er erfahren, dass heutige Kunsthistoriker die Epoche um 1800 gerne als die "Geburt der Moderne" apostrophieren.

## Abbildungsverzeichnis

Abb. 01

Pier Antonio Novelli, 1771, Venedig, Galleria dell'Accademia

## **Autor**

Dr. Michael Brunner  
Kulturreferent der Stadt Überlingen  
Steinhausgasse 1  
88662 Überlingen  
[m.brunner@ueberlingen.de](mailto:m.brunner@ueberlingen.de)

### **Empfohlene Zitierweise:**

Michael Brunner: Der römische Einfluss auf die Entwicklung des 'gusto classico' in der venezianischen Malerei des späten 18. Jahrhunderts, in: **zeitenblicke** 2 (2003), Nr. 3 [10.12.2003], URL:  
<<http://www.zeitenblicke.historicum.net/2003/03/brunner.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.