

I. FORSCHUNGSGEGENSTAND

Alessandro Magnasco (1667-1749) ist einer der eigenwilligsten Maler des italienischen Spätbarocks. Verglichen mit seinem künstlerischen Umfeld überraschen Magnascos Werke durch eine höchst unkonventionelle Ikonographie wie auch durch einen drastisch lebendigen Malstil. Auch entziehen sich seine Gemälde einer klaren Zuordnung in traditionelle Gattungsgefüge. Obwohl sein überkommenes Oeuvre auf der Grundlage der bisherigen Forschung weitestgehend greifbar ist, verschiedene Themenschwerpunkte (monastisches Leben, *Commedia dell'arte*, Zigeuner- und Soldatenszenen) identifiziert und vereinzelt auch deren kulturhistorische Motivation (Aufklärung, Religionspolitik, Literatur) rekonstruiert werden konnten, bleiben die Fragen nach Ursprung und Absichten der Eigenheiten Magnascos unbeantwortet.¹ Grund hierfür mag die bislang immer nur getrennt von einander erfolgte Betrachtung der ikonographischen und stilistischen Gesichtspunkte, was einer ganzheitlichen Werkanalyse und folglich auch einem tiefgründigen Werkverständnis im Wege stand. Diese Arbeit zielt auf eine neue Auswertung der Kunst Magnascos in der Annahme, dass beide Aspekte programmatisch eng miteinander verbunden sind und diese eine konkrete Funktion für die Bildkonzeption beinhalten.

Die Sujets in Magnascos Oeuvre zeichnen sich in den meisten Fällen durch eine verwirrende Uneindeutigkeit in ihrer thematischen wie gattungsspezifischen Zuordnung aus. Zudem handelt es sich vielfach um Szenen, deren Handlungsinhalte zwar plausibel, aber hinsichtlich des erzählerischen Gehalts wenig bildwürdig anmuten und dennoch zum Hauptdarstellungsgegenstand erhoben wurden.² Diese Irritation wird durch das eigentlich den Historienbildern vorbehaltene Großformat weiter unterstützt. Ähnlich verhält es sich mit Malweise und Farbauffassung: bewegte Szenen mit expressiver Gestik werden durch schnelle und dynamisch-skizzenhafte Pinselführung gemalt, die viel von der dargestellten Bewegtheit mitträgt. Die Farbigkeit hingegen fördert das Lebhaftige kaum, sondern ist beinahe auf eine Monochromie reduziert.³ Diese unter-

¹ Die maßgeblichen Publikationen zu Alessandro Magnasco stellen immer noch folgende Titel dar: Georg Syamken, *Die Bildinhalte des Alessandro Magnasco 1667-1749*, Hamburg 1965; Fausta Franchini Guelfi, *Alessandro Magnasco*, Genua 1977; Fausta Franchini Guelfi, *Alessandro Magnasco. Con un saggio sulla tecnica e sui materiali pittorici di Paolo Bensi*, Soncino 1991; *Alessandro Magnasco 1667-1749*, hrsg. von Marco Bona Castellotti & Ettore Camesasca, [Ausstellungskatalog: Mailand, Palazzo Reale], Mailand 1996.

² Z.B. in der Darstellung *Nonnen bei der Handarbeit* (Abb. 5) bewegt sich die gesamte Atmosphäre der Situation disparat zwischen den Extrempolen monotoner Ruhe der Tätigkeit und enervierend vielfachen Variationen.

³ Im Gemälde *Abendmahl Pulcinellas* (Abb. 6) arbeitet Magnasco mit einer gedämpften, oftmals nur in erdigen, aber nuancenreichen Beige- und Brauntönen gehaltenen Palette. Den wenigen Farbakzenten steht eine Vielzahl gleißender Lichtreflexe gegenüber. Die Figurenauffassung ist theatralisch, bleibt dabei aber präzise und individuell. Die oft sehr kleinen, mitunter zueinander unproportionalen Figuren heben sich in ihrer bewegten und expressiven Art in karg ausgestatteten Innenräumen oder vor monumentalen Architekturruinen und Waldlandschaften besonders ab. Solche Hintergründe ließ Magnasco von befreundeten Fachmalern ausführen; eine ca. 60 % des Oeuvres betreffende Zusammenarbeit, die nicht der üblichen Arbeitsteilung in Werkstattzusammenhängen entsprach, sondern zwei bis drei hochspezialisierte und anerkannte Künstler zusammenbrachte. Siehe Abb. 1.

schiedlichen Elemente fügen sich dennoch zu einem stimmigen Gesamteindruck zusammen und fesseln den Betrachterblick auf der Suche nach dem übergreifenden Sinn. Es erhärtet sich der Eindruck, dass Dargestelltes und Darstellungsweise, Sujet und Stil, eng ineinandergreifen. Dies wurde auch schon von der älteren Forschung bemerkt, aber nicht weiter verfolgt.⁴ So blieb die Frage unberücksichtigt, ob die extreme Ambivalenz auf stilistischer und ikonographischer Ebene mit den Betrachtergewohnheiten die eigentliche Pointe des Kunstwerks darstellt und somit eine bislang unterschätzte Rolle für die Werkdeutung besitzt. Es gilt also, danach zu fragen, welche Konsequenzen sich daraus für die Interpretation seiner Werke ableiten lassen. Um dies zu beantworten, ist es hilfreich, die historische Rezeption der Bilder Magnascos sowie die Rolle der Auftraggeber und Sammler genauer zu untersuchen: Ihre zeitgenössische Auffassung, Einordnung und Bewertung der Bilder sind dabei wichtige Quellen.⁵

Mit ihrer Extravaganz wurden Magnascos Kunstwerke von Sammlern an seinen Wirkstätten in Genua, Mailand und Florenz sehr geschätzt. Es kann daher angenommen werden, dass Magnascos Malerei nicht nur *trotz*, sondern gerade *aufgrund* ihrer Eigenart und Novität in besonderem Maße etwas zum Ausdruck brachten, was allgemein großes Interesse fand. Um dies konkreter zu fassen, ist es folglich notwendig, den zeitgenössischen Umgang mit Magnascos Gemälden und damit das ursprüngliche Verständnis dieser Bilder zu rekonstruieren. Dazu gehört, die Akzeptanz des Künstlerprofils Magnascos auf dem Markt zu überprüfen und die Auftragsumstände und die Sammlungskontexte zu klären, die seine Bildwerke hervorbrachten und in die sie eingingen. Besonders eine Rekonstruktion der Hängung mag für die ursprüngliche Interpretation und Gattungszuordnung aufschlußreich sein. Zugleich ist auch die kunsthistorische Stellung Magnascos nicht zu vernachlässigen: durch seine gezielten Grenzüberschreitungen ästhetischer und stilistischer Konventionen sowie durch das Zusammenwirken mit stilistisch unterschiedlich geprägter Künstlern (u.a. A. F. Perruzini, M. Ricci) kommt seinen

⁴ Georg Syamken: Die Bildinhalte des Allesandro Magnasco 1667-1749, Hamburg 1965: 6. Schon Syamken vermutete ein Zusammenspiel von »Ausführung und Bildidee«, und C. Giuseppe Ratti (*Vite de' pittori, scultori, ed architetti Genovesi/2* (= *Italica gens*, Bd. 8), hrsg. von Raffaello Soprani, 2 Bde., Bologna 1769: 155, 157f) belegt, dass Magnascos Fähigkeit »nel dipingere di tocco« sowie seine Figuren »fatte con rara maestria, e composte di veloci, e sprezzanti, ma artificiosi tocchi, lanciati con una certa bravura, che è difficile a spiegarsi, nè può ben immaginarla chi non la vede« ihm Anerkennung einbrachte. Die Darstellung der sieben Todsünden für Conte Colorado (Mailand) betitelt Ratti gar als »Storiati con Capricci ed allusioni argutissime«. Roland Kanz: Die Kunst des Capriccio. Kreativer Eigensinn in Renaissance und Barock, München/Berlin 2002: 218. Kanz verweist auf vergleichbare Beobachtungen Vasaris bei Tinotretto: dieser habe die Skizze als ‚fertig‘ gelten lassen und sei dennoch als »kühner, guter Maler [...], aufgeweckten Geistes, wunderlich (*capriccioso*) und artig« geschätzt worden. Auch Rubens' Ölskizzen wurden aufgrund des Niederschlages origineller *inventio* von Sammlern geschätzt. Dabei spielt der von Rubens eigens für die Farbskizze entwickelte Malstil eine große Rolle, da der Duktus den erdachten Bewegungsrhythmus der Komposition vorwegnimmt und damit den Malvorgang für den Betrachter nachvollziehbar machte. Siehe dazu Rubens und die flämische Barockmalerei in der Gemäldegalerie der Akademie der Künste Wien, [Ausstellungskatalog: Wien, Akademie der Künste Wien], Wien 2000: 55.

⁵ Galeriewerke, Sammlungs- und Nachlaßinventare werden durch Beschreibungen von Gemäldegalerien in Stadt- reiseführern (z.B. S. Latuada: *Descrizione de Milano*, Mailand 1737) und in privaten Reiseberichten ergänzt (z.B. Montesquieu beschrieb sowohl den Besuch der Sammlung Arese als auch Ferdinandos de' Medici).

Werken – seiner ‚*arte capricciosa*‘, wie sie schon sein Biograph C. G. Ratti (1769) nannte – eine bislang unterschätzte Bedeutung innerhalb der *Capriccio*-Diskussion zu.

In der hier vorgestellten Arbeit soll der Versuch unternommen werden, anhand des zeitgenössischen Umgangs mit den Werken Magnascos deren ursprüngliche Funktion und Rezeption darzulegen. Die funktionalen Zusammenhänge zwischen Entwicklung und Organisation von Sammlungen in der Frühen Neuzeit Italiens, die Struktur des lombardischen Kunstmarkts im späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts sowie die Akzeptanz eines tendenziell antiakademischen Stils sind dabei von besonderer Bedeutung und sollen in diesem Zusammenhang entsprechend ihrer jeweiligen Relevanz erarbeitet werden. Nach der Auswertung des neuen Quellenmaterials ist zu hoffen, dass eine präzise Bestimmung der zeitgenössischen Auffassungsweise Magnascos' Kunstwerke wie auch seine Marktstrategien möglich ist. Darüber hinaus wäre es wünschenswert, wenn sich aus diesen Ergebnissen neue Erkenntnisse über Rolle, Relevanz und Funktion des ‚*Prinzips Capriccio*‘⁶ in der Kunst des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts ableiten lassen.

II. KERNFRAGEN

(1.) Welche Sammler interessierten sich für die Kunst Magnascos? Eine solche Zuordnung erlaubt Rückschlüsse, ob bestimmte ikonographische und stilistische Erscheinungen für individuelle Auftragswünsche oder für den breiten Kunstmarkt produziert wurden.

(2.) Wie und in welche Sammlungszusammenhänge wurden die Gemälde Magnascos integriert? Paßten sich die Werke harmonisch in die bestehende Sammlung ein oder stachen sie als extravagante Ausnahmen hervor?

(3.) Nach welchen Gesichtspunkten führte Magnasco seine Werke gemeinsam mit Künstlerkollegen aus, und welche Kriterien bestimmten die Wahl der Partner? Konten Auftraggeber Einfluß darauf nehmen?

(4.) Liegt die Motivation für solche Bildkonstrukte in den Ansprüchen der Betrachter? Wünschten sie eine Teilhabe an der künstlerischen Kreativität durch kognitive Involvierung in den künstlerischen Schaffensprozeß? Nicht zuletzt auch, um ihre Kennerschaft unter Beweis zu stellen, indem es ihnen gelang, die *maniera* des einen Künstlers vom anderen zu unterscheiden?

(5.) Weisen die zeitgenössischen Beurteilungen der Bilder Magnascos Aussagen über die Relevanz seiner Malweise und einer Stil-Pluralität auf? Wie weit ist das synergetische Zusammenarbeiten stilistisch unterschiedlich Maler als *Capriccio* von Künstlerstilen aufgefaßt worden?

⁶ Zur Definition des ‚*Prinzips Capriccio*‘ siehe Das Capriccio als Kunstprinzip. Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya. Malerei - Zeichnung - Graphik, hrsg. von Ekkehard Mai, [Ausstellungskatalog: Köln, Wallraf-Richartz-Museum; Zürich, Kunsthhaus; Wien, Kunsthistorisches Museum], Mailand 1996.

III. THESEN ZUR CHARAKTERISIERUNG DES FORSCHUNGSPROGRAMMS

Erste Untersuchungen bestätigen die Arbeitshypothesen, dass sich aus der Rekonstruktion des zeitgenössischen Umgangs mit Magnascos Gemälden sowie der kulturhistorischen Interessen seiner Sammler Ergebnisse für die ursprüngliche Bedeutung und Funktion seiner Bilder ableiten lassen. Es ist anzunehmen, dass Magnascos Bilder als prominentester Ausdruck einer sukzessiven Veränderung der Gattungskonventionen und Betrachteransprüche zu Beginn der Aufklärung zu verstehen sind. Magnasco vermeidet bewußt eine Orientierung an traditionellen Gattungskonzepten und dehnt bzw. überschreitet damit die Grenzen traditioneller akademischer Festlegungen. Hierdurch können seine Bilder eine spezifische Funktion innerhalb frühneuzeitlicher Kunstsammlungen erfüllen, die zunehmend der Öffentlichkeit zugänglich werden: Sammlungsräume fokussieren zur gleichen Zeit auf die Inszenierung einzelner Höhepunkte wie auch auf die Repräsentation der Sammlung als Ganzes – als ein eigenes Kunstwerk, generiert durch den Sammler für den Betrachter. Magnascos Werke fungieren hierbei, neben ihrem ikonographischen Kuriositätencharakter, in ihrer Gattungsoffenheit als Beziehungstifter zwischen einzelnen Gattungs-, Themen- und Stilgruppen und fordern den Intellekt des Connaisseurs heraus.⁷ In diesem Zusammenhang ist auch Magnascos Zusammenarbeit mit spezialisierten Fachmalern einzuordnen: Sie erklärt sich nicht als Produktionsökonomie, sondern hat programmatischen Charakter. Die Pluralität stilistischer, technischer und motivischer Eigenheiten auf einer Leinwand zusammengeführt, könnte das Konzept des *Capriccios* um eine neue ästhetische Komponente ergänzen und gezielt neue, kennerschaftliche Ansprüche der Betrachter befriedigen. Auch der zeichnerisch-skizzenhafte Malstil Magnascos ist dem Konzept des *Capriccios* verpflichtet: Die technische Bildsprache einer prompten, unmittelbaren Umsetzung des eben Erdachten – typisch in der Entwurfszeichnung wie auch in druckgraphischen *Capricci* seit Callot– wird methodisch eingesetzt und als neues malerisches Stilmittel kultiviert.⁸

Auch das auf der ikonographischen Ebene angewandte Prinzip der Kombinatorik stützt die *Capriccio*-Hypothese. Vor allem bei religiösen Themen, lassen sich verschiedene Motiv-

⁷ Die Sammlungspraxis stützt dies: Francis Haskell (Maler und Auftraggeber. Kunst und Gesellschaft im italienischen Barock, Köln 1996: 343) führt an, dass etwa das ikonographische Sammlungsinteresse Ferdinandos de' Medici u.a. durch dessen Wunsch geleitet war, von konventionellen Historienbildern loszukommen. Ferdinando animierte seine Künstler dazu, dieser Vorgabe zu folgen, bzw. erteilte Aufträge solchen Künstlern, die er für fähig erachtete, neue Bildformen zu erfinden. Zu diesen gehörte auch Alessandro Magnasco.

⁸ Ferdinando de' Medici schätzte schon Veronese für dessen »*gran gusto di colore, bizzaro per l'invenzione, e pare uscito aesso dal penello dell'Autore*« (zit. nach Francis Haskell: Maler und Auftraggeber. Kunst und Gesellschaft im italienischen Barock, Köln 1996 332f). Und auch bei zeitgenössischen Künstlern suchte er »*qualche cosa di bizzaro*« und »*meno flemmatico*«. Auf seinem Landsitz in Poggio a Caiano war ein Sammlungsaal sogar den bizarren Themen vorbehalten. – Auch die Beschreibung des *Triumph des Bacchus* in der Gemäldegalerie Arese festigt den Eindruck, dass die ausgefallenen Motive und der Stil als die hervorhebenswerten Eigenarten Magnascos im Vordergrund standen. Hier wird die »*prontezza delle poetiche sue immagini*« und die »*fertilità dell'ingegno*« Alessandro Magnascos betont. Er zeichne sich durch »*figure grottescamente anatomizzate*«, der Ausdruckskraft ihrer Bewegungen und »*un morbido di carnagione*« aus (zit. nach Franco Arese: Una quadreria milanese della fine del Seicento, in: Arte lombarda. Rivista di storia dell'arte, 1967: 129f).

Entlehnungen bei anderen Künstlern finden.⁹ Allerdings mutet das inhaltliche Zusammenspiel im Vergleich zur Vorlage widersprüchlich an: Invertierte Proportionen der Größenverhältnisse von Sujet und Hintergrund (bzw. Figur und Landschaft) und auch der gravierend veränderte Ausdruck der atmosphärischen Wirkung.

Die Hauptszene Magnascos *Taufe Christi* (Abb. 2) schrumpft im Vergleich zur motivischen Vorlage bei Tintoretto (Abb. 3) auf Staffagengröße, während die Landschaft und ihr atmosphärischer Ausdruck beinahe zum dominierenden Aspekt wird. Ein Verschieben der Größenverhältnisse war schon einmal bei der Entwicklung der Gattung Landschaftsmalerei zu beobachten (Patinir). Bei Magnasco geht es natürlich nicht mehr darum, die Landschaftsmalerei noch einmal zu erfinden. Statt dessen dient das Spiel mit den Proportionen dazu, die Grenzen zwischen den Gattungen – hier Landschaft und religiöse Historie – zu verwischen und das Bild für den Betrachter interessanter zu machen. Während die Figurendarstellung Magnascos zitatgleich zu Tintoretts Umsetzung ist, verändert sich der landschaftliche Hintergrund enorm. Hier gemalt von Antonio Francesco Peruzzini, der am häufigsten mit Magnasco zusammenarbeitete. Aus dem friedlichen Flußlauf des Jordans durch ein Wäldchen wird eine tosende, kolossale See, begrenzt von sturmgebeugten Bäumen. Eine aufgewühlte, nahezu bedrohliche Atmosphäre entsteht. Ein Erklärungsansatz für diese Abwandlung mag sich erst in der Tatsache finden, dass es ein Pendant zu Magnascos *Taufe Christi* gibt, welches die *Rettung des Apostel Petrus aus den Fluten des Sees Genezareth* (Abb. 4) darstellt. Die Verbindung beider Gemälde erfolgt über die einheitliche Hintergrunddarstellung, deren Bewegtheit sich über das Thema *Rettung des Apostel Petrus* legitimiert. Die Sinnfestigung durch ein weiteres Gemälde untermauert die These, dass Magnascos Kunst sprichwörtlich erst im ‚Zusammenhang‘ mit anderen Bildern ihre volle Semantik entfalten.

Stand: Mai 2010

Kontakt: charlottesmende@gmx.de

⁹ Fausta Franchini Guelfi: Un 'Pensiero' di Alessandro Magnasco da Gregorio de Ferrari, in: *Antichità viva*. Rassegna d'arte (3), 1979: 28. Guelfi bemerkte beispielsweise den motivisch engen Bezug von Magnascos *Taufe Christi* (Abb. 2) zu Tintoretts *Taufe Christi* (Abb. 3).

IV. ABBILDUNGEN

Abb. 1: Alessandro Magnasco und Clemente Spera, *Triumph des Bacchus*, 118 x 148,5 cm, Malibu, The J. Paul Getty Museum.



Abb. 2: Alessandro Magnasco und Antonio Francesco Peruzzini, *Taufe Christi*, 117 x 146,7 cm, Washington, National Gallery of Art.



Abb. 3: Tintoretto, *Taufe Christi*, 137 x 105 cm, Madrid, Museo del Prado.



Abb. 4: Alessandro Magnasco, *Christus rettet den Apostel Petrus aus den Fluten*, 117 x 146,7 cm, Washington, National Gallery of Art.



Abb. 5: Alessandro Magnasco, *Nonnen bei der Handarbeit*, 73,1 x 111,7 cm, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum (z.Zt. Städel Museum, Frankfurt/Main).



Abb. 6: Alessandro Magnasco, *Das Abendmahl Pulcinellas*, 78,1 x 105,1 cm, Raleigh, North Carolina Museum of Art, Kress Collection.

