

Das künstlerische Schaffen des Carlo Carlone, Giuseppe Appiani und Federico Bencovich in Franken

Der vorliegende Aufsatz widmet sich drei Barockmalern, die in Oberitalien geboren wurden bzw. dort aufwuchsen und mehrmals in ihrem Leben die Alpen überschritten, um neben ihrer künstlerischen Tätigkeit im Heimatland auch im süddeutschen Raum zahlreiche Werke zu schaffen. Für die Mobilität vieler italienischer Künstler waren zum einen die begrenzten Aufträge in ihrer Heimat verantwortlich, zum anderen hatte sich der Norden allmählich von den Folgen des Dreißigjährigen Krieges erholt und stellte umfangreiche künstlerische Aufgaben bereit.¹⁾

Im Rahmen des Seminars interessierten uns insbesondere diejenigen Werke, die die drei Maler Carlo Carlone, Giuseppe Appiani und Federico Bencovich in der fränkischen Region geschaffen haben. Deshalb sollen diese im Mittelpunkt der nachfolgenden Betrachtung stehen, obgleich darüber hinaus versucht wird, das Leben und OEuvre der drei Künstler in knappen Zügen zu umreißen.

Vergleichen wir das künstlerische Schaffen der drei genannten Maler, so zeigt sich, daß **Carlo Innocenzo Carlone** der produktivste und berühmteste unter diesen war.²⁾ Geboren im November 1686 als Sohn des Architekten und Stukkators Giovanni Battista Carlone in Scaria im Val d'Intelvi – einem Tal, das zwischen dem Luganer und Comer See liegt – gehörte Carlo Carlone einer bedeutenden und traditionsreichen Comasker Künstlerfamilie an.³⁾ Im Anschluß an eine Stukkatoren-Lehre in der väterlichen Werkstatt⁴⁾ erlernte er bei dem Freskantem Giulio Quaglio (1668-1751), einem Landsmann, das Maler-Handwerk und wurde hierdurch sowohl mit der bolognesischen als auch mit der venezianischen Malerei vertraut. Zeitgleich, in den Jahren 1699-1702, besuchte Carlone die Akademie in Venedig. Daran anschließend hielt er sich

noch circa vier Jahre in Rom auf, studierte dort die Arbeiten der führenden Maler und setzte seine Studien an der „Académie de France“ fort. Carlone genoß folglich eine lange und zudem akademische Ausbildung, die zwar für eine handwerklich organisierte Künstlerfamilie eher unüblich war, ihn aber für große Aufträge an den bedeutendsten Höfen in Österreich, Böhmen und Deutschland prädestinierte.

Der Maler hinterließ aus dem langen Zeitraum seiner selbständigen künstlerischen Tätigkeit – diese erstreckte sich über circa 74 Jahre – eine Fülle von Arbeiten: Darunter befinden sich überwiegend Deckenfresken, die eine herausragende Stellung in seinem künstlerischen Schaffen einnehmen, Altarbilder, vielzählige Entwürfe in Öl und Zeichnungen. Entscheidend für die zahlreichen Aufträge, die der Künstler im süddeutschen Raum erhielt, dürfte seine frühe Berufung nach Wien durch Prinz Eugen von Savoyen gewesen sein. Neben herausragenden Deckenbildern im Unteren und Oberen Belvedere des Prinzen in Wien, schuf Carlone bedeutende Fresken in Schloß Hetzendorf bei Wien und in der Dreifaltigkeitskirche in Paura bei Lambach, sowie ab 1718 umfangreiche Arbeiten in Schloß Ludwigsburg für Herzog Eberhard Ludwig von Württemberg. Hinzu kommen Werke in Como und Fresken im Palais Clam-Gallas in Prag. Im Jahre 1733/34 wurde Carlone an den Ansbacher Hof berufen. Zusammen mit seinem älteren Bruder, dem Stukkator Diego Carlone (1674-1750), erhielt er den Auftrag, den Festsaal des Ansbacher Schlosses auszuschnüßeln. Bevor auf die Ausmalung jenes Festsaaals im einzelnen eingegangen wird, soll der Werdegang des Künstlers zu Ende skizziert werden. Nach seiner Ansbacher Tätigkeit kehrte Carlone für viele Jahre nach Italien zurück. Erst 1747 rei-

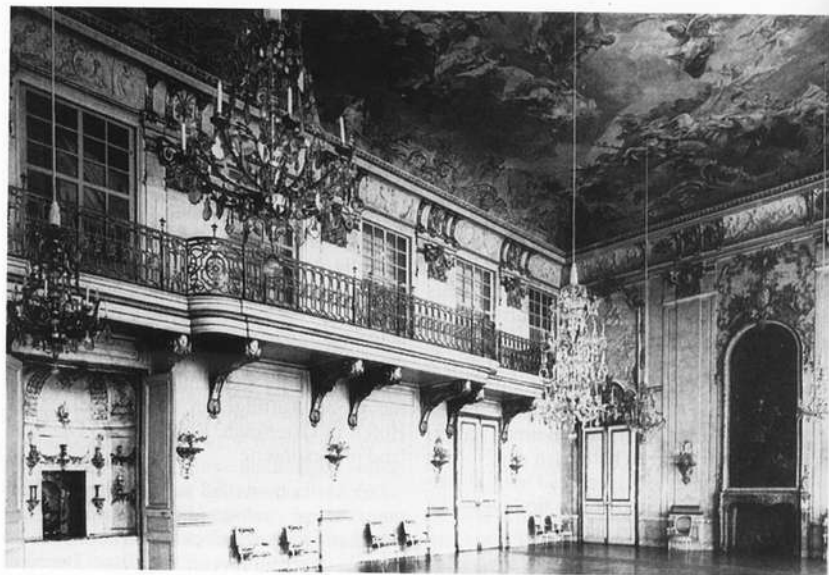


Abb. 1: Der Festsaal der Ansbacher Residenz, Blick nach Norden

ste er wieder nach Deutschland und schuf bis 1750 die hervorragenden Deckenbilder im Schloß Augustusburg zu Brühl. Von nun an war der Maler nur noch in seinem Heimatland, in Italien, tätig und schuf dort unzählige Arbeiten. Am 17. Mai 1775 starb er im Alter von 89 Jahren in Scaria, seinem Geburtsort.

Als Carlo Carlone 1733/34 im Alter von 48 Jahren an den Hof des Ansbacher Markgrafen Carl Wilhelm Friedrich berufen wurde, genoß er bereits internationalen Ruhm.⁵⁹ Er stand in Kontakt mit vielen bekannten Künstlerkollegen und Bauherren. Verwandtschaftliche Beziehungen verbanden ihn zudem mit dem Architekten Leopoldo Retti, der den Umbau des Ansbacher Schlosses zum Abschluß brachte und in der Rolle eines Baudirektors verantwortlich für dessen Ausschmückung war.⁶⁰ Im Jahre 1733 war der Bau des Ansbacher Schlosses soweit gediehen, daß mit seiner künstlerischen Ausstattung begonnen werden konnte.⁶¹ Nachdem Retti im Dezember des Jahres 1733 die beiden Brüder Diego

und Carlo Carlone für die Dekoration des Festsaals empfohlen hatte (Abb. 1), wurde nur wenige Monate später, am 18. Mai 1734, der Vertrag mit den beiden Künstlern geschlossen. Die Arbeitsarbeiten der Gebrüder Carlone im Saal zogen sich dann über das Jahr 1734 hin und waren spätestens am 14. 01. 1735 vollendet, als sie von den beiden Ansbacher Hofmalern Johann Christian Sperling und Johann Gottfried Hopfer mit lobenden Worten begutachtet wurden. Im Februar 1735 reisten die beiden Carlone wieder aus Ansbach ab. Statt der geforderten 11400 fl. erhielten die Carlone für ihre Arbeit zwar nur 8000 fl. zuzüglich einiger Goldmedaillen, ohne Zweifel handelte es sich dabei aber um eine beachtliche Summe, die die hohe, den Künstlern entgegengebrachte Wertschätzung zum Ausdruck bringt.

Die Dekoration der Wände, deren Stukturen und Reliefs Diego Carlone ausführte, wurde weitgehend durch Entwürfe Rettis bestimmt. Der Ausmalung der Deckenzone

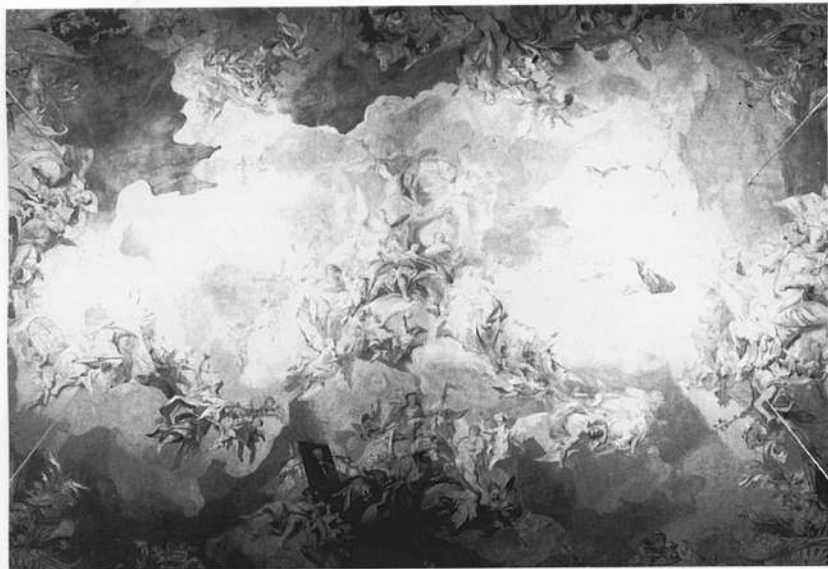


Abb. 2: Carlo Carlone, Allegorie auf die „Gute Herrschaft“ des Markgrafen Carl Wilhelm Friedrich von Ansbach, Deckenfresko im Festsaal der Ansbacher Residenz

lag indessen ein ausführliches inhaltliches Programm zugrunde, das sich glücklicherweise erhalten hat und Einblick in die verschlüsselte allegorische Darstellung gibt. Doch kommen wir zunächst auf die räumliche Gestalt des Festsaals zu sprechen, der häufig auch als „Großer Saal“ bezeichnet wird, für hohe Feste offizieller und privater Art genutzt wurde und unter der Hauptraumfolge des Schlosses den Höhepunkt bildete.⁵⁾ Der rechteckige Saal liegt im ersten Obergeschoß des Hauptflügels unmittelbar über dem Vestibül, durchmißt eine Höhe von zwei Vollgeschossen und eine Länge von sechs Fensterachsen. Er wird einseitig durch zwölf in Superposition angeordnete Fenster an der Längsaußenwand erhellt. Drei der insgesamt sechs Türen, die jeweils symmetrisch zueinander an den Innenwänden angeordnet sind, erschließen ihn. Als einziges den Raum architektonisch gliederndes Element ist die Musikerempore an der Innen-Längswand hervorzuheben. Diese erstreckt sich nahezu über die gesamte Länge des Saals. Die Wandglieder-

ung, die sich im Wechsel von kolossalen Pilastern und flachen Rücklagen gestaltet, verleiht dem Raum, unterstützt durch den dezenten Farbklang des hellgrauen Stuckmarmors und der akzentsetzenden Vergoldungen, ein elegantes und zugleich kühles Gepräge. Den eigentlichen Höhepunkt des Festsaals stellt die Ausmalung des Gewölbes dar (Abb. 2).⁶⁾ Über einer Hohlkehle, die den oberen Abschluß des Wandaufnisses bildet und mit friesartigen Stuckreliefs geschmückt ist, steigt das Gewölbe an und überspannt den gesamten Raum mit einem flachen Deckenspiegel. Dem Freskant stand hierdurch eine einheitlich durchlaufende Deckenzone mit einer Gesamtfläche von 250 m² zur Verfügung. Streng gerahmt, greift das Spiegelgewölbe somit die rechteckige Grundrißstruktur des Saals auf und öffnet ihn mittels der Ausmalung in einen imaginären, von zahlreichen Figuren bevölkerten Himmel. Angelpunkt der gesamten Bildkomposition ist eine Figurengruppe, die das Zentrum der Spiegeldecke einnimmt und durch ihre



Abb. 3: Carlo Carlone, Allegorie auf die „Gute Herrschaft“ des Markgrafen Carl Wilhelm Friedrich von Ansbach, Entwurf zum Deckenfresko im Festsaal der Ansbacher Residenz

Anordnung die Breiten- und Streckung des Gewölbes und damit auch die des Raumes betont. Carlone richtete diese, auch inhaltlich höchst bedeutsame Figurengruppe auf einen Standort des Betrachters im Zentrum des Saals mit dem Rücken zur Fensterseite aus. Um die flankierenden Figurengruppen, die sich an den Schmal- und Langseiten des Deckenbildes befinden, im einzelnen studieren zu können, ist die Passage im Raum unerlässlich; dies entspricht der üblichen Anlage barocker Deckenbilder.

Wie bereits erwähnt wurde, hat sich das ikonographische Programm eines bislang unbekannt gebliebenen Gelehrten erhalten, das Carlone als Grundlage für die Ausmalung diente.¹⁰ Es legt nicht nur die Bedeutung der einzelnen Figuren, sondern auch deren Anordnung innerhalb der Bildkomposition fest. Da das Programm vom 5. Mai 1734 datiert¹¹, einem Zeitpunkt, als Carlone wohl schon längst am Ansbacher Hof weilte, dürfen wir mit ziemlicher Sicherheit annehmen, daß der Maler in die Überlegungen zum

erwähnten Programm miteinbezogen wurde. Hierfür spricht zum einen, daß Text und Bild sich nahezu weitgehend entsprechen, zum anderen, daß der Maler im Ansbacher Deckenbild auf routinierte Weise Figuren-motive und -gruppierungen einzusetzen wußte, die er seinem über zehn Jahre früher geschaffenen und dazu themenverwandten Fresko im Marmorsaal des Oberen Belvedere in Wien (1721-1723) entlehnte.¹²

Außer dem Programm hat sich Carlones Ölskizze zum Ansbacher Deckengemälde erhalten (Abb. 3).¹³ Diese konnte im Jahre 1990 durch den Freistaat Bayern aus Privatbesitz angekauft werden und befindet sich seitdem zur Aufbewahrung im Ansbacher Schloß. Es handelt sich um einen Gesamtentwurf in Öl auf Leinwand von erstaunlicher Größe mit den Maßen 145,5 x 211 cm. Die repräsentative, auf den Auftraggeber abzielende Wirkung des Bozzettos ist unübersehbar und es darf daraus geschlossen werden, daß der Entwurf als Vertragsgrundlage dien-

te. Da das Deckenbild durch äußere Einwirkungen bedingt, seine ursprüngliche Leuchtkraft eingebüßt hat und insbesondere die zentrale Partie große Verluste in der Pigmentschicht aufweist,¹⁴⁾ läßt sich der Wert des Entwurfes in Öl, aber freilich nicht nur deshalb,¹⁵⁾ kaum ermessen. Hinzu kommt, daß die Ölskizze bis auf die Gestaltung der Rahmenzone weitgehend dieselbe Komposition wie das Fresko aufweist und somit ein relativ spätes Stadium im Entwurfsprozeß wiedergibt. Da die Ölskizze folglich wohl kurz vor Beginn der Ausmalung entstanden ist, bietet es sich an, sie bei der Betrachtung des Freskos unterstützend heranzuziehen.

Zum übergeordneten Thema der Ausmalung wurde die Verherrlichung der „Guten Regierung“ des Markgrafen Carl Wilhelm Friedrich (1729-1757) erhoben, der zum Zeitpunkt der Ausmalung erst in seinem 15. Lebensjahr stand.¹⁶⁾ Generell gehörte die Verherrlichung eines Herrschers, die sogenannte Herrscherapotheose, zum üblichen Ausstattungsprogramm des barocken Schloßbaus. Der komplexe Bildinhalt wurde dabei in allegorischer Einkleidung wiedergegeben. Somit erscheint im Zentrum des Ansbacher Deckenbildes der lorbeerbekränzte Markgraf als Tugendheld und versinnbildlicht, mit dem Szepter in der Rechten und durch eine Thronarchitektur hervorgehoben, das „Gute Regiment“.¹⁷⁾ Die Thronarchitektur wiederum wird soeben von Chronos, der Personifikation der Zeit, enthüllt. Zum Zeichen seiner Tugendhaftigkeit flankieren den Herrscher die vier Kardinaltugenden, die Tapferkeit, Mäßigkeit, Klugheit und Gerechtigkeit. Sie weisen ihm den „rechten Weg“ und stürzen die Laster zu Boden. Während zur Rechten des Herrschers eine weibliche Personifikation mit Obelisk auf die Ewigkeit seiner Regentschaft anspielt, flechten ihm zu seiner Linken Flora und die drei Grazien Blütenkränze.¹⁸⁾ An den Randzonen des Deckenbildes treten zahlreiche weitere Personifikationen in Aktion, die von der Tugendhaftigkeit des Markgrafen künden. Zu Füßen des Regenten weisen die Personifikationen der drei freien Künste, der Architektur, Malerei und Bildhauerei, auf seine Kunstsinnigkeit hin.¹⁹⁾ Während die „Architektur“, den Winkel emporhaltend, auf

einen Grundriß aufmerksam macht und die „Bildhauerei“ eine Skulptur meißelt, vollendet die „Malerei“, die nach oben zum Markgrafen blickt, soeben sein Bildnis. In der Ölskizze ist das Porträt des Regenten allerdings noch nicht angelegt. Links von den drei freien Künsten erscheint zudem Magnificentia, die, mit einer Zackenkrone bekrönt, auf „das öffentliche Wohl“ verweist und möglicherweise als eine „Allusion auf die Mutter des Markgrafen“ zu deuten ist.²⁰⁾ Magnificentia wird von Nobilitas und Munificentia begleitet. Auf der, den drei freien Künsten gegenüberliegenden Langseite erscheinen zusammen mit Apoll Parnaß und Abundantia die Sinnbilder der Musica, Poesia und Astrologia. An den beiden Schmalseiten des Freskos werden schließlich noch links die Allegorie der Wachsamkeit und rechts die sogenannte Bacchus-Gruppe wiedergegeben.²¹⁾ Letztere spielt auf die sinnlichen Begierden an und warnt zugleich vor zu großen genüßlichen Ausschweifungen.

Dem Fresko lag folglich ein umfassendes Konzept zugrunde.²²⁾ Hinzu kommen die zahlreichen Stuckreliefs in den Hohlkehlen und an den Wänden des Saals, die mit den Darstellungen der vier Elemente, der Tierkreiszeichen und der vier Hauptflüsse des Markgrafentums Ansbach das „Gute Regiment“, das Buon Governo“, des Deckenbildes in ein großes kosmologisches Programm einbetten.

Carlone gab den komplexen Bildinhalt meisterhaft in einem imaginären, über dem Festsaal sich scheinbar öffnenden Himmelsraum wieder. Es handelt sich folglich um ein sogenanntes Hypäthralbild, in dem die Figuren ausschließlich auf Wolkenbänken angeordnet sind bzw. durch die Lüfte schweben. Während der Maler im Ölentwurf noch eine schwere, architektonische, am Bildrand entlanglaufende Rahmung fingierte, wurde diese im Deckenbild aufgegeben. Statt dessen täuschte er im Fresko eine niedrige Sockelzone vor, die oberhalb der Hohlkehle ansetzt und von verhältnismäßig filigranen, teilweise mit Rocailles versehenen Stukkaturen umspielt wird. In den Zwickeln dieser Übergangszone, die zwischen der Wanddekoration

und der himmlischen Szenerie an der Decke vermitteln soll, künden Trophäen als herrscherliche Siegeszeichen vom Ruhm und von der Macht des Markgrafen.

Kommen wir nun auf das Kolorit und den malerischen Stil in Carlones Ansbacher Deckenbild zu sprechen. Wie bereits erwähnt wurde, läßt sich anhand des Ölbozzettos eine annähernde Vorstellung von der ursprünglichen Farbgebung des Freskos gewinnen. Zu beachten ist jedoch, daß die Farbgebung eines Ölbildes gegenüber der eines Freskos opak und damit weniger transparent wie auch weniger licht erscheint. Daher ziehen wir zum Vergleich ein themenverwandtes, doch über zehn Jahre später entstandenes Deckenbild Carlones heran: das 1747-50 geschaffene Fresko im Gardesaal des Schlosses Augustusburg zu Brühl.²³ Insgesamt betrachtet, begegnet uns in Brühl ein kühles Kolorit. Vor einer lichten Himmelszone werden die Figuren dargestellt, die ebenfalls von einem überirdischen Licht getroffen zu sein scheinen. Gleichmäßig verteilt, setzte Carlone gezielt farbliche Akzente, indem er partiell die Gewänder durch ein Ockergelb, Blau, helles Grün und gedämpftes Rot hervorhob. Das Eigentümliche in Carlones Werken zeigt sich freilich in der ungemainen Lebendigkeit der Darstellung, die vor allem durch das „eingefangene“ Bildlicht, den skizzenhaften Malstil und die bewegten Körperkonturen zum Ausdruck kommt. Deutlich wird dies beispielsweise bei der Wiedergabe der drei freien Künste in der Ansbacher Ölskizze wie auch im Ansbacher Deckenbild.²⁴ Die einzelne Figur, deren Körper von einer „zipfeligen“ Stoffdrapierung verhüllt wird, geht dabei in der Fülle aller Figuren auf. Diese Darstellungsweise, die zudem von einem schnellen, aber überwiegend kalligraphisch wirkenden, also zeichnerischen Pinselduktus geprägt wird, verrät eine Versiertheit des Künstlers, die – wie Krückmann zeigen konnte – in intensiven akademischen Anatomiestudien des Künstlers wurzelte.²⁵ Am stärksten von der venezianischen Settecentomalerei, vor allem von den Arbeiten ihres Wegbereiters Sebastiano Ricci berührt, entwickelte Carlone einen eigenständigen künstlerischen Stil, dessen hervorstechendes Merkmal wohl die

skizzenhafte, flotte Malweise sein dürfte. Außer seiner Tätigkeit in Ansbach arbeitete Carlone nur noch für einen weiteren Auftraggeber in Franken, für den Würzburger Fürstbischof Friedrich Carl von Schönborn. Dieser gab bei dem Italiener zwei Deckengemälde für seine Sommerresidenz, das Schloß Werneck, in Auftrag. Aber die Gemälde sind weder erhalten geblieben, noch besitzen wir Kenntnis über ihr ehemaliges Aussehen. Das Inventar aus dem Jahre 1750 überliefert lediglich, daß es sich um zwei große, ovale Deckenfresken mit Götterdarstellungen gehandelt hat.²⁶ Zeitlich dürfte Carlones Aufenthalt in Werneck in die erste Hälfte der 40er Jahre des 18. Jhs. fallen.²⁷

Wenden wir uns nun dem weniger bekannten und 20 Jahre jüngeren Maler **Giuseppe Appiani** zu.²⁸ Wie Carlo Carlone gehörte auch er einer weitverzweigten oberitalienischen Künstlerfamilie an, deren Stammsitz Porto Ceresio am Luganer See war. Geboren wurde Appiani am 16. 10. 1706 in München, wo sein Vater, der Stukkator und Baumeister Pietro Francesco Appiani, eine Werkstatt hatte. Über seine künstlerische Ausbildung ist wenig Gesichertes überliefert, doch zeigen seine Arbeiten sowohl Einflüsse der venezianischen als auch der süddeutschen Malerei. Darüber hinaus beeindruckten den Maler französische Werke des 18. Jhs., die er wohl während eines Frankreich-Aufenthaltes gesehen hatte.²⁹ Bislang sind von Appiani ausschließlich Gemälde in Deutschland bekannt geworden. Von seinem ersten Wohnsitz in München wurde er 1740 an den Hof in Nassau-Saarbrücken berufen, wo er möglicherweise infolge seiner verwandtschaftlichen Beziehungen zur Stukkatorenfamilie Bossi mit Balthasar Neumann in Kontakt trat. 1745 siedelte er dann nach Mainz über, wurde dort kurmainzischer Hofmaler und gründete 1758 die Mainzer Kunstakademie, deren Leiter er auch war. Großen Ruhm erlangte Appiani vor allem durch seine Deckenfresken, von denen allerdings viele zerstört wurden. Es seien hier nur einige seiner Werke genannt: die Ausmalungen der Damenstiftskirche in Lindau (1749, zerst.) und der Jesuitenkirche in Mainz (1745/46, zerst.), das Deckenfresko in Schloß Seehof bei Bamberg (1751-52), die Fresken

im Neuen Schloß zu Meersburg am Bodensee (1761 u. 1762) und in der Wallfahrtskirche zu Vierzehnheiligen (Kreis Lichtenfels, 1764-70, größtenteils wiederhergestellt), die Ausmalung der Jesuitenkirche St. Michael in Würzburg (1772/73, zerst.). Am 19. 08. 1785 starb Appiani im Alter von 79 Jahren im unterfränkischen Triefenstein.

Appianis künstlerische Tätigkeit in Franken setzte erst um 1750 ein, als er bereits ein erfahrener und bekannter Maler war. Beauftragt durch den Bamberger Fürstbischof Philipp Anton von Franckenstein (reg. 1746-1753), freskierte Appiani im Jahre 1751 die Decke des sogenannten „Weißen Saals“ in Schloß Seehof (Abb. 4), dem wenige Kilometer nordöstlich von Bamberg gelegenen Sommersitz der Bamberger Fürstbischöfe.³⁰⁾ Der Festsaal des ab 1687 durch Antonio Petri- ni errichteten Baus befindet sich im Obergeschoß des Westflügels, unmittelbar über dem Eingangportal.³¹⁾ Es handelt sich um einen langgestreckten Saal, der aufgrund seiner

Raumstruktur durchaus mit dem zuvor betrachteten Ansbacher Festsaal vergleichbar ist, bedingt aber durch seine wesentlich kleineren Ausmaße ein völlig anderes, geradezu intimes Gepräge besitzt. Da der Saal in seiner Höhe auch nur ein Vollgeschoß einnimmt, die Spiegeldecke sich also im Verhältnis zur Raumgröße relativ niedrig über den Raum spannt, übernahm Appiani mit dem Auftrag, das Gewölbe auszumalen, keine leichte Aufgabe.

Glücklicherweise hat sich die Ausschmückung des „Weißen Saals“ weitgehend unversehrt erhalten (Abb. 5).³²⁾ Appianis Fresko, das 1984/85 restauriert wurde, wie auch die ornamental zarten Blaumalereien und die Stuckreliefs an den Wänden geben nahezu den originalen Zustand des 18. Jhs. wieder. Zudem überliefert das Protokoll des Bamberger Hofbauamtes vom 24. 09. 1751 neben vertraglichen Bedingungen wichtige Angaben über die Bildthemen der vorgesehenen Saaldekoration: ³³⁾ „[...] solle der ganze



Abb. 4: Innenansicht des „Weißen Saals“ in Schloß Seehof

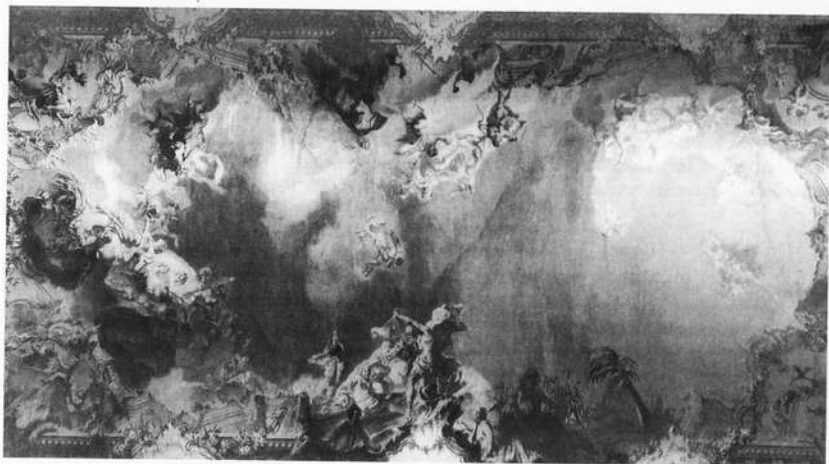


Abb. 5: Giuseppe Appiani, Deckengemälde im „Weißen Saal“, Schloß Seehof (Photomontage)

plavon nach dem vorgerichteten scitzo mit naturellfarben [...] gezeichnet und in fresco gemahlet werden. Dieser stellet vor den aufgang der sonn, die Auroram, Dianam, Pomonam, Cererem, Nilum, Neptunum, Junonem, alles auf das jagdhaus, garten, öconomie, dann fischerei in Seehof alludierend [...]. Die nebenwänd werden mit gips, marmor, verschiedenen kindeln, blumen und anderen garten- und feldbau-, jagdinstrumenten mit weiß und in das weiße die verzirungen mit blau ausgemacht und auf das feinste geschliffen, auch polieret, wie solches der riß und gemachte gipsprob [...] anzeigt, [...] in denen fenster, spaletten und bögen von dieser blau und weißen gipsarbeit verschiedene auszierungen an gehänk von musique, jagd, feldbau, fischerei angebracht werden [...] Der Maler erhält Quartier in Seehof, wird an der Hofafel verpflegt und bekommt für seine Arbeit nach und nach 1600fl. rh. ausbezahlt [...]“.³⁴⁾

Appiani sollte folglich an der Decke eine Himmelszone mit aufgehender Sonne und zahlreichen Göttern fingieren. Die erwähnten Gottheiten spielen dabei auf die Jagd, die Fischerei, die Gärtnerei und die Landwirtschaft an – Vergnügungen und Beschäftigun-

gen, die im Zusammenhang mit dem fürstlichen Landsitz stehen.³⁵⁾ Bei der Umsetzung des Programms in die bildliche Darstellung entschied sich der Freskant für eine an den Rändern des Deckenbildes rundumlaufende Figurenanordnung. Hierdurch konnte er im Zentrum der Spiegeldecke eine blaue Himmelszone vortäuschen, den bedrückend wirkenden Deckenspiegel förmlich aufbrechen und den Raum imaginär nach oben öffnen. An den Schmal- und Langseiten des Gewölbes schilderte Appiani ungemein erfindungsreich das Treiben der Götter. Während an den Schmalseiten zum einen Aurora mit ihrem Gefolge vor der aufgehenden Sonne, zum anderen eine Göttergruppe mit Flora, Pomona, Ceres und Bacchus erscheinen und die Gärtnerei und Landwirtschaft versinnbildlichen, nehmen Neptun und Diana mit ihren Gefolgen die Langseiten des Deckenbildes ein.³⁶⁾ Besonders beeindruckend ist die Szene, wie Neptun auf seinem stürmischen Gefährt über das wilde Meer „hinwegbraust“ und soeben die Zügel emporgerissen hat (Abb. 6).³⁷⁾ Die Dramatik und Momentaneität dieser Szene unterstreichend, flattert das Gewand des Meeresgottes empor und einige der flankierenden Figuren haben ihren Blick ener-

gisch auf Neptun gerichtet. Dennoch gewinnen wir den Eindruck, daß die Dramatik nur eine vordergründige, eine inszenierte ist. Hierfür sind bisweilen die posenhaft wirkenden Gebärden verschiedener Figuren verantwortlich, die weniger den Eindruck erwecken, am Geschehen teilzunehmen, als vielmehr vor dem Betrachter zu kokettieren. Deutlich wird dies insbesondere bei der Darstellung der beiden Nymphen oder des Cupido in den Szenen mit Neptun und Diana (Abb. 6 u. Abb. 7).

Unterschwellig und kaum faßbar kommt im Deckenbild eine bukolische Stimmung zum Tragen, die durch die landschaftlichen Elemente unterstrichen wird und wohl keinen geeigneteren Rahmen als eine Sommerresidenz und die damit verbundenen Vergnüglichkeiten des Landlebens hätte finden können. Nicht nur dieses bukolische Moment und die Bildstimmung im Ganzen, sondern auch verschiedene Figurenmotive dürften Gründe dafür sein, weshalb in der einschlägigen Lite-

ratur Appianis Deckenbild in Seehof mit französischen Vorbildern, insbesondere mit Gemälden Bouchers, in Zusammenhang gebracht wird.³⁸⁾ Auffallend ist vor allem, daß außer den bereits genannten Parallelen Bouchers Werke und Appianis Fresko eine durchaus ähnliche Farbgebung aufweisen.

Neben Werken der französischen Malerei wirkten noch weitere Vorbilder auf den Künstler. So ist festzuhalten, daß die grundlegende Idee, eine an der Decke rundumlaufende Landschaft zu fingieren, nicht eine Erfindung Appianis war, sondern bereits in den 20er Jahren des 18. Jhs. der venezianische Maler Jacopo Amigoni in die süddeutsche Deckenmalerei eingeführt hatte³⁹⁾. Appiani gelang es aber, die landschaftlichen Elemente mit fingierten architektonischen Versatzstücken zu kombinieren und diese wiederum durch scheinbar pflanzlich gewordene Rocailles zu überspielen. Eine nahezu vollständig an den Bildgrenzen rundumlaufende Sockelzone dient dabei den Figuren als Büh-



Abb. 6: Giuseppe Appiani, Detail aus dem Deckengemälde im „Weißen Saal“, Schloß Seehof, Szene mit Neptun an der östlichen Längseite

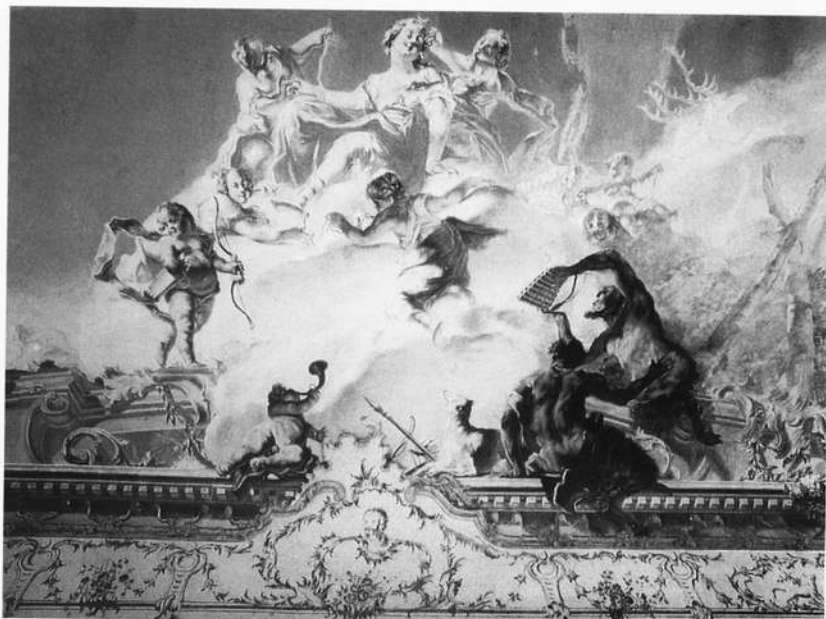


Abb. 7: Giuseppe Appiani, Detail aus dem Deckengemälde im „Weißen Saal“, Schloß Seehof, Szene mit Diana an der westlichen Langseite

nenartiger Grund. Gerade diese unteransichtige „Sockelarchitektur“ weckt Assoziationen an G. B. Tiepolos Treppenhausausmalung in der Würzburger Residenz.⁴⁰⁾ Hinzu kommen figürliche Motive, wie z. B. die rückenansichtige Figur im Vordergrund der Dianaszene oder der Flußgott in der Neptunszene, die in ähnlicher Gestalt in Werken Tiepolos wiederkehren. Freilich konnte Appiani 1751 nicht durch Tiepolos Treppenhausausmalung in Würzburg beeinflusst worden sein, da erst Mitte des Jahres 1752 die Entwurfsarbeiten für das großartige Werk einsetzen. Dennoch zeigt sich anhand späterer Arbeiten Appianis, auf die wir noch eingehen werden, daß der Maler in der Tat noch Tiepolos Würzburger Fresken in Augenschein nehmen und durch diese maßgeblich geprägt werden sollte. Im Hinblick auf das Fresko in Schloß Seehof könnte Appiani indessen durch G. B. Tiepolos Deckengemälde im Palazzo Clerici in Mailand (1740) angeregt worden sein,⁴¹⁾ denn

beide Werke weisen nicht nur eine Sockelzone in der Gestalt eines Kranzgesimses auf, sondern täuschen auch vergleichbare Kulissenarchitekturen an den Schmalseiten des Deckenfeldes vor; damit liegt bei beiden Ausmalungen eine durchaus ähnliche Gesamtkomposition vor. Auch im malerischen Stil lassen sich Ähnlichkeiten in den Werken der beiden Italiener erkennen.⁴²⁾ Mit einer ungemessenen Vehemenz und Sicherheit vorgetragen, unterstreicht Appiani mittels eines skizzenhaften Pinselduktus die Dramatik der Szenerie. Dabei wirken sowohl rein zeichnerische als auch malerische Momente zusammen und rufen mit den heftig gegeneinander gesetzten Farbwerten eine starke plastische Wirkung hervor.

Erst circa 15 Jahre nach seinem Aufenthalt in Seehof war Appiani wieder in der fränkischen Region tätig. Mit der Ausmalung der Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen erhielt er

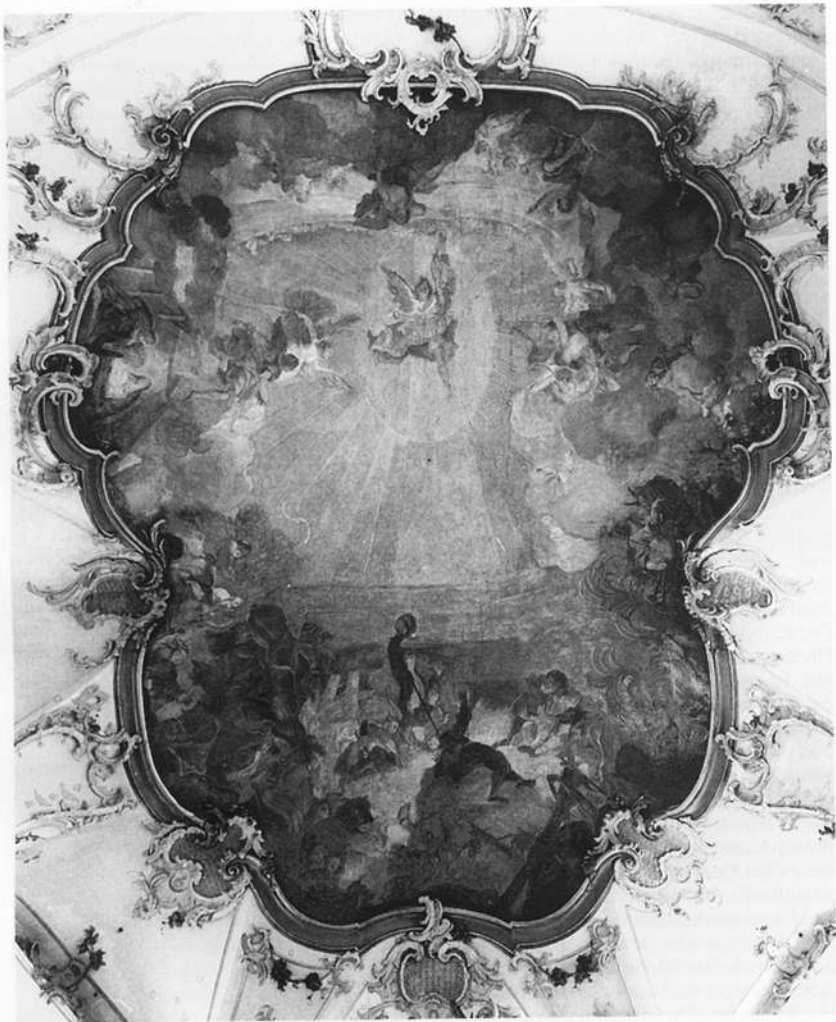


Abb. 8: Giuseppe Appiani, „Anbetung der Hirten“, Deckenfresko im Hochaltarraum der Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen

einen seiner bedeutendsten und zugleich umfangreichsten Aufträge. Neben den Deckenfresken, die in den Jahren 1764-1767 entstanden waren, schuf der kurmainzische Hofmaler bis 1770 auch verschiedene Altarbilder für die von Balthasar Neumann errichtete Kirche.⁴³⁾ Auftraggeber des großen Ausstattungsunternehmens war der Abt des Zisterzienserklosters Langheim, dem die Wallfahrtskirche entstand. Unglücklicherweise haben Appianis Werke für Vierzehnheiligen die Jahrhunderte nicht unbeschadet überdauert. Während die Altarbilder gänzlich verloren gingen, vermitteln die erhaltenen Fresken nur noch eine vage Vorstellung von dem, was der Künstler einst geschaffen hatte. Hierfür sind mehrere Ursachen verantwortlich: Erste Auslöser waren ein Brand des Dachstuhls im Jahre 1835 und anschließend versäumte Sicherungsmaßnahmen am Gewölbe. Daraufhin erfolgten eine vollständige Überputzung und Übermalung von Appianis Fresken. Restaurierungen und erneute Übermalungen schlossen sich an. Die letzte Restaurierung in den 80er Jahren unseres Jahrhunderts nahm sich zum Ziel, Appianis Deckenbilder von den nachgedunkelten Übermalungen zu befreien und Fehlstellen mit Retuschen auszugleichen. Wenngleich die Fresken heute wieder von einem helleren Gesamtonn bestimmt werden, können sie doch aufgrund ihres stumpfen und blassen Kolorits, dem jegliche Tiefe und Akzentuierung verloren gegangen sind, nur noch einen schwachen Eindruck ihres ursprünglichen Aussehens vermitteln. Die Kompositionen der Deckenbilder sind indessen nahezu authentisch überliefert. Die nachfolgenden Ausführungen beschränken sich lediglich auf zwei Deckenbilder des Kirchenraumes, auf das Hauptdeckenbild im Langhaus über dem Nothelferaltar und das Gewölbefresko im Hochaltarraum (Abb. 8).⁴⁴⁾

Im Mittelpunkt der Kirchengemälde stehen die Vierzehn Heiligen, deren Vision und Verehrung der Anlaß für die Gründung und Errichtung der Wallfahrtskirche waren. Daher erscheinen die Vierzehn Nothelfer im Zentrum des Hauptdeckenbildes, unmittelbar über dem Nothelferaltar, und huldigen zusammen mit weiteren Heiligen der Trinität

Gottes und Maria. Auch die übrigen, doch kleinformatigen Fresken des Kirchenraumes widmen sich Visionsthemen, die dem Alten und Neuen Testament entnommen sind. So gibt das Deckenbild des Hochaltarraumes die Szene wieder, als der Engel den Hirten erscheint und ihnen die Geburt des Christkinde verkündet.

Kompositionell betrachtet, schuf Appiani in Vierzehnheiligen keine außergewöhnlichen Werke. Die Illusion einer himmlischen, von zahlreichen Heiligen bevölkerten Szenerie im Hauptdeckenbild, wie auch die Darstellung einer Landschaft an der Decke über dem Hochaltar, gehörten bereits seit den 20er Jahren des 18. Jhs. zum üblichen Repertoire eines Freskantens.⁴⁵⁾ Von großem Interesse dürften hingegen die malerische Wirkung und ursprüngliche Leuchtkraft von Appianis Fresken gewesen sein. Nur noch in wenigen Partien lassen sich diese im Hauptdeckenbild des Langhauses unter Zuhilfenahme von nahansichtigen Photographien verfolgen, die während der letzten Restaurierung angefertigt worden sind.⁴⁶⁾ Trotz der Pigmentverluste tritt ein helles, leuchtendes und ursprünglich kräftiges Kolorit zutage. Noch deutlicher demonstrieren dies Nahaufnahmen vom Gewölbefresko im Chor (Abb. 9).⁴⁷⁾ Nahezu aquarell- bzw. pastellhaft erscheinen



Abb. 9: Giuseppe Appiani, Detail eines Hirten, Deckenfresko im Hochaltarraum der Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen

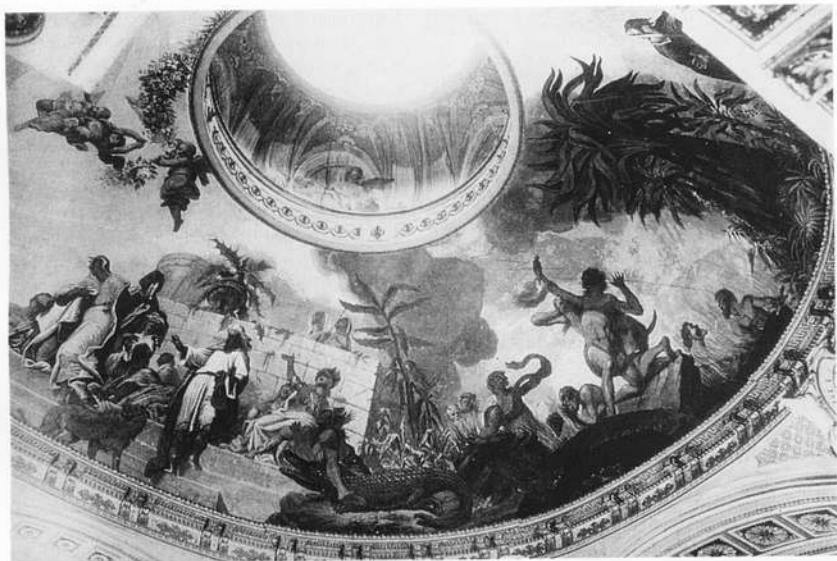


Abb. 10: Giuseppe Appiani, „Verherrlichung des Namens Jesu durch die vier Erdteile“, Kuppelfresko (zerstört), ehem. Jesuitenkirche St. Michael, Würzburg, Detail

dort bisweilen die farbenfroh gestalteten Gesichter. Die kräftige, aber zugleich transparente Modellierung erinnert dabei an G. B. Tiepolos Fresken in der Würzburger Residenz. Daß sich Appiani in der Tat an den Arbeiten des berühmten Venezianers orientierte, belegt schließlich auch der verkündigende Engel in der oberen Bildhälfte des Chorfreskos. Dieser weist nahezu dieselbe Körperhaltung wie Tiepolos Apoll im Treppenhausfresko der Würzburger Residenz auf und wird zudem auch von einem in Streifen gestalteten Strahlenkranz umgeben.⁴⁸ Möglicherweise könnten wir noch einen Schritt weitergehen und „im Geiste“ für die Fresken in Vierzehnheiligen ein tiepoleskes Kolorit rekonstruieren. Aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes von Appianis Werken muß dies allerdings Spekulation bleiben. Dennoch dürfen wir festhalten, daß Tiepolos Würzburger Werke mit Sicherheit einen prägenden Einfluß auf den kurmainzischen Hofmaler hinterließen.

Auch in Würzburg wurde Appiani künstlerisch tätig. Er schuf dort in den Jahren 1772/73 die Ausmalung der von Johann Philipp Geigel und Johann Michael Fischer errichteten Jesuitenkirche St. Michael.⁴⁹ Mit der Zerstörungswut des Zweiten Weltkrieges und den nachfolgenden Aufräumungsarbeiten gingen jedoch alle seine in St. Michael geschaffenen Werke zugrunde. Lediglich Vorkriegsaufnahmen dokumentieren zum Teil die malerische Ausschmückung der Kirche.⁵⁰ Am besten ist hiervon noch die Ausmalung der Vierungskuppel belegt (Abb. 10), obgleich diese in ihrem Gepräge durch spätere Übermalungen verändert wurde.⁵¹ Dargestellt war ein typisch jesuitisches Thema, „Die Verherrlichung des Namens Jesu durch die vier Erdteile“.⁵² Unverkennbar lassen die Photographien des Kuppelfreskos einen kühlen, gleichsam abgeklärten Gesamtton erkennen, der im Widerspruch zum barocken Illusionismus stand. Appiani versuchte folglich sich dem allgemeinen, ab der 2. Hälfte

des 18. Jhs. einsetzenden Stilumbruch zum Klassizismus anzupassen.

In der einschlägigen Literatur wird ferner das Hochaltarbild in der St. Jacobus-Kirche in Bad Kissingen mit Appiani in Verbindung gebracht.⁵³⁾ Obgleich das Gemälde „Martyrium des hl. Jacobus“ den Namen des Künstlers trägt, wirft seine künstlerische Ausführung einige Fragen auf. Perspektivische und anatomische Unsicherheiten bei der Wiedergabe der Figuren legen die Vermutung nahe, daß das Werk wohl überwiegend von einem Schüler des Meisters geschaffen wurde. Hierfür spricht auch der vorgeschlagene und durchaus vertretbare Entstehungszeitraum des Tafelbildes um „1780“;⁵⁴⁾ zu diesem Zeitpunkt befand sich Appiani bereits im fortgeschrittenen Alter und überließ gewiß verschiedene Arbeiten seiner Werkstatt.

Von seinem letzten Auftrag, der den Maler 1784 im Alter von 78 Jahren in das unterfränkische Triefenstein führte und die Ausmalung der dortigen Klosterkirche umfassen sollte, ist nichts mehr erhalten.⁵⁵⁾ Nachdem der Maler unerwartet im Jahre 1785 verstorben war, wurde Januarius Zick mit der Ausmalung der Kirche betraut.⁵⁶⁾ Das einzige von Appiani ausgeführte Fresko wurde daraufhin abgeschlagen. Aufgrund seines hohen Alters dürfen wir davon ausgehen, daß Appiani sicherlich die Entwürfe zu den Deckenbildern in Triefenstein geschaffen hatte bzw. hätte, die Ausführung der Fresken aber doch eher durch seine Werkstatt erfolgt wäre.

Kommen wir zuletzt noch auf **Federico Bencovich** zu sprechen.⁵⁷⁾ Geboren um 1677 wohl in Dalmatien, dem Herkunftsland seiner Familie, kam Bencovich sehr bald nach Venedig und erhielt dort seine künstlerische Ausbildung. Im Unterschied zu Carlone und Appiani stand Bencovich zum einen unter dem Einfluß der dunkeltonigen Malerei Venedigs, die im 17. Jh. ihren Ausgang nahm, zum anderen wurde er durch einen längeren Aufenthalt in der Werkstatt Carlo Cignianis (1628-1719) nachdrücklich von der akademischen Richtung der bolognesischen Malerei beeindruckt. In Venedig fanden Bencovichs Arbeiten keinen sonderlichen Anklang. Wohl ab circa 1711 stand der Maler durch einen

Kunstagenten in Kontakt mit dem Bamberger Fürstbischof und Mainzer Erzbischof und Kurfürst Lothar Franz von Schönborn, für dessen neu errichtetes Schloß zu Pommersfelden er einige Gemälde lieferte.⁵⁸⁾ Schon zu Lebzeiten Lothar Franz', insbesondere aber, nachdem der Fürstbischof im Jahre 1729 gestorben war, trat der Maler in enge Verbindung mit dessen Neffen, Friedrich Carl von Schönborn, der Reichsvizekanzler in Wien und Fürstbischof von Bamberg und Würzburg war. Spätestens ab 1730 hatte Bencovich einen festen Wohnsitz in Wien, wurde 1734 durch Friedrich Carl zum Hofmaler ernannt und schuf für diesen zahlreiche Werke. Darunter befand sich eine Reihe von Gemälden, die für die Ausschmückung der Würzburger Residenz und des Schlosses in Werneck bestimmt waren. Fast alle diese Arbeiten sind verschollen oder verbrannten im Zweiten Weltkrieg. Erinnert sei hier zum Beispiel an die beiden Seitenaltarbilder, die Bencovich Mitte der 30er Jahre für die Hofkirche der Würzburger Residenz ausgeführt hatte und seither unauffindbar sind.⁵⁹⁾ Neben seiner Tätigkeit für die Familie Schönborn, die sein Hauptauftraggeber war, schuf der Maler auch Werke für oberitalienische Auftragsorte, wie z. B. für Venedig oder für Mailand. Die letzten zehn Jahre seines Lebens verbrachte er zurückgezogen in Görz und starb dort 1753. Von Bencovichs Arbeiten, die für fränkische Auftragsorte bestimmt waren, haben sich nur drei gesicherte Werke erhalten: das um 1740 im Auftrag von Friedrich Carl von Schönborn für die Ausstattung der Würzburger Residenz entstandene Gemälde „Jacob und Rahel am Brunnen“⁶⁰⁾, das sich heute im Veitshöchheimer Schloß befindet, im Rahmen des vorliegenden Aufsatzes aber nicht näher erläutert wird, sowie die beiden noch heute im Schloß zu Pommersfelden aufbewahrten Gemälde, die der Künstler um 1715 für Lothar Franz von Schönborn geschaffen hatte und somit seinem Frühwerk angehören.⁶¹⁾ Das größere der beiden Ölgemälde, das zu den Hauptwerken des Malers zählt, mißt 182 x 287,5 cm und gibt im Querformat die mythologische Erzählung „Opferung der Iphigenie“ wieder (Abb. 11). Das kleinere und hochformatige Werk, auf das im folgenden weniger einge-



Abb. 11: Federico Bencovich, „Opferung der Iphigenie“, Öl/Lwd., Schloß Pommersfelden

gangen wird, besitzt die Maße 213 x 160 cm und stellt das alttestamentliche Thema „Hagar und Ismael“ dar.

Unverkennbar wurden die beiden Gemälde von ein und demselben Meister geschaffen. Als auffallendste Gemeinsamkeit sticht dabei die reduzierte Farbpalette ins Auge. Dunkle Farbtöne, die vor allem die räumliche Einbettung der Figurenszenen weitgehend im Unklaren lassen und an den Bildrändern in „nächtliches Schwarz“ überwechseln, stehen im harten Kontrast zum gleißenden Licht, das die Figuren anstrahlt. Jenes theatralische Hell-Dunkel bildet zusammen mit einem System aus diagonalen Achsen, auf denen die Figuren angeordnet sind, die Hauptelemente von Bencovichs Werken aus. Deutlich wird dies insbesondere im vielfigurigen Gemälde der Opferung Iphigenies, das eine Begebenheit aus dem Kampf um Troja wiedergibt. Um den Zorn der Göttin Artemis zu besänftigen, sollte Iphigenie, die Tochter des mykenischen Königs Agamemnon, geopfert werden. Artemis, die der unschuldigen Iphigenie zu Hilfe kommt, hatte heftige Winde entsandt, um das

Auslaufen der griechische Flotte aus dem Hafen von Aulis zu verhindern. Unübersehbar hebt der Maler die Hauptfigur, Iphigenie, nicht nur durch ihre Anordnung im Zentrum des Bildes, sondern vor allem durch das gleißende Bildlicht und ihre achsiale Verspannung im Format hervor. Der Künstler entschied sich, den entscheidenden Augenblick der Erzählung im Bilde festzuhalten, als Artemis, am oberen Bildrand wiedergegeben, in das Geschehen eingreift, um Iphigenie durch die Entsendung einer Hirschkuh – diese lagert links unten am Bildrand – vor dem Opfertod zu retten. Hieraus erklärt sich auch die offensichtliche Dramatik des Bildgeschehens, die der Maler durch die jähren Bewegungen der flankierenden Figuren zu unterstreichen versuchte. Im Gegensatz hierzu erstaunt wiederum der ruhevoll ausgestreckte Körper Iphigenies, die sich ihrem Schicksal zu ergeben scheint. Das pointierte Gegeninsetzen von Kontrasten, von Hell und Dunkel oder von Aufruhr und Ruhe, gehörte zu den grundlegenden Gestaltungsmitteln des Malers und kennzeichnet alle seine Werke. Nicht eindeutig geklärt ist bislang der

ursprüngliche Aufhängungsart des querschnittlichen Werkes. Verwirrung brachte diesbezüglich der Eintrag des Malers Johann Rudolf Bys im Katalog der Bildergalerie Pommersfeldens aus dem Jahre 1719: Bys erwähnt darin „ein Plafond [gemeint ist ein Deckenbild] von vielen Figuren, das Opfer der Ewigkeit mit Oelfarben. Von Benekowiz“.⁶² Eine 1953 publizierte Photographie belegt, daß das Gemälde tatsächlich zeitweise als Deckenbild in einem der sogenannten Kaiserräume des Schlosses aufgehängt war.⁶³ Zu diesem Zwecke waren die Ecken des Gemäldes abgeschrägt worden, später wurden diese aber wieder ergänzt.

Nicht auszuschließen ist, daß das Gemälde schon zu Lebzeiten von Lothar Franz von Schönborn sozusagen in „Zweitverwendung“ an die Spiegeldecke montiert wurde.⁶⁴ Allerdings deuten viele Indizien darauf hin, daß der Maler, als er das Werk schuf, nichts von seiner späteren Verwendung als Deckengemälde wußte. Zwar gibt das Gemälde eine unteransichtige Konzeption wieder, diese ist aber dermaßen moderat, daß eher eine hohe Hängung des Bildes an der Wand zu erwarten wäre.⁶⁵ Der Vergleich mit anderen Werken des Malers, die nahezu alle auf eine Hängung an der Wand berechnet waren, ergibt zudem, daß der Künstler generell eine gemäßigte Unteransicht bei der Gestaltung seiner Bilder bevorzugte. Hierdurch wirkte er der unmittelbaren Präsenz seiner blitzlichtartig angestrahlten Figuren entgegen und schuf eine undefinierbare Distanz zwischen Bild und Betrachter.

Stilistisch gehörte Bencovich zu jenen Vertretern der venezianischen Settecentomalerei, die zwar an die vorangegangene Dunkelmalerei der Lagunenstadt anknüpften, diese aber mit der Lichtgestaltung der Bologneser Schule zu verbinden wußten.⁶⁶ Neben Bencovich kristallisierte sich der jüngere Giambattista Piazzetta als der bedeutendste Künstler der vorgenannten Hell-Dunkel-Malerei heraus. Stellvertretend für zahlreiche Werke, sei Piazzettas Tafelbild „Ekstase des hl. Franziskus“ von circa 1730 erwähnt, das sich im Museo Civico in Vicenza befindet.⁶⁷ Ab den 20er Jahren wurde Bencovich maßgeblich durch

das Schaffen des jüngeren Meisters geprägt. Das Gemälde in Pommersfelden zeigt sich allerdings noch kaum von Piazzetta beeinflusst. Es fehlt ihm offensichtlich die atmosphärische Lichtwirkung. Nicht zu vergessen ist freilich, daß die beiden Maler, Bencovich und Piazzetta, einen entscheidenden Einfluß auf das frühe Schaffen G. B. Tiepolos ausübten. In zunehmendem Maße setzte sich aber schließlich eine andere Richtung in der venezianischen Malerei durch, die auf die Errungenschaften Sebastiano Riccis gründete und ein helles Kolorit bevorzugte. So kam es auch, daß Bencovichs Altarbilder von 1734-36, die für die Würzburger Hofkirche bestimmt waren, circa 15 Jahre nach ihrer Vollendung nicht mehr aufgehängt, sondern durch Werke G. B. Tiepolos ersetzt wurden.⁶⁸

Unser Streifzug durch Franken beschäftigte sich mit Kunstwerken, die in einer Zeitspanne von 1715 bis circa 1770 entstanden waren. Die frühen Arbeiten Bencovichs aus der zweiten Dekade, Carlones Ansbacher Fresko aus den 30er Jahren und die Ausmalungen Appianis aus den 50er bis 70er Jahren veranschaulichen nicht nur die Vielfalt der Aufträge, sondern auch den sich verändernden Zeitgeschmack. Mit diesen Werken haben sich bedeutende Zeugnisse der italienischen Barockmalerei in Franken erhalten.

Anmerkungen:

¹⁾ Zu den sog. „Wanderkünstlern“, die überwiegend aus dem oberitalienischen Raum nach Deutschland kamen, s. Ausst. Kat., Himmel, Ruhm und Herrlichkeit, Italienische Künstler an rheinischen Höfen des Barock, hg. v. Hans M. Schmidt, Rheinisches Landesmuseum Bonn, Köln, Bonn 1989, S. 23.

²⁾ Zu C. Carlone s. die grundlegende Monographie von Amalia Barigozzi Brini u. Klara Garas, Carlo Innocenzo Carloni, Mailand 1967; s. ferner den Ausst. Kat., Carlo Carlone 1686-1775, Der Ansbacher Auftrag, Eine Ausst. d. Bay. Verwaltung der staatl. Schlösser, Gärten u. Seen, Museumsabteilung, i. d. Residenz Ansbach, bearb. v. Peter O. Krückmann, Landshut/Ergolding 1990; Susanna Zatti (u. D. T.), Carloni (Carlone), Carlo Innocenzo, in: Allge-

meines Künstlerlexikon, hg. v. K.G. Saur Verlag, Bd. 16, München, Leipzig 1997, S. 450f.; Silvia A. Colombo u. Simonetta Coppa, I Carloni di Scaria (= Artisti dei laghi, Itinerari europei, 2), Lugano 1997, S. 221ff. Zur äußeren Erscheinung Carlones s. sein Familienbildnis von 1737 (Mailand, Privatbesitz), das den Maler im Alter von 41 Jahren wiedergibt. Abb. hierzu im vorgeh. Ausst.Kat., Carlo Carlone, 1990, Frontispiz u. S. 58, Abb. 27.

³¹ Über Generationen hinweg brachte die Familie Carlone Architekten, Bildhauer und Stukkatoren, weniger aber Maler hervor. Ihr Kunstschaffen läßt sich bis ins 16. Jh. zurückverfolgen. S. hierzu die neuesten Erkenntnisse bei Colombo/Coppa 1997 (wie Anm. 2), S. 29ff. Zur Biographie Carlo Carlones u. zur Chronologie seiner Werke s. a. Brigitte Langer, Carlo Innocenzo Carlone 1686-1775, in: Ausst.Kat., Carlo Carlone, 1990 (wie Anm. 2), S. 47-76.

⁴² Bereits im Alter von 12 Jahren begleitete er seinen Vater nach Deutschland, um ihm dort bei der Stukkierung des Passauer und des Regensburger Doms zur Hand zu gehen.

⁵³ Zum Ansbacher Schloß s.: Residenz Ansbach, Hofgarten und Orangerie, Amtlicher Führer, bearb. v. Erich Bachmann, München 1978.

⁶⁴ Hinzu kommt, daß Carlone auch mit dem Architekten Donato Giuseppe Frisoni und den Stukkatoren G. A. Corbellini und Pietro Scotti verwandt war - Künstler, die, wie Carlone, für zahlreiche süddeutsche Auftraggeber, darunter auch für den Württembergischen Hof, arbeiteten. Eine gegenseitige Empfehlung durch die Künstler selbst und die Auftraggeber ist daher als selbstverständlich anzunehmen.

⁷⁵ S. hierzu auch Peter O. Krückmann, „Fare alla Carlona“, Die Skizzen-Kunst, in: Ausst.Kat., Carlo Carlone, 1990 (wie Anm. 2), S. 92.

⁸⁶ Hierzu s.: Residenz Ansbach, Amtlicher Führer, 1978 (wie Anm. 5), S. 43ff. u. Stefan Nadler, Zur Baugeschichte des Ansbacher Festsaals und seiner künstlerischen Ausstattung, in: Ausst. Kat., Carlo Carlone 1990 (wie Anm. 2), S. 35-45.

⁹⁷ Ausst. Kat., Carlo Carlone, 1990 (wie Anm. 2), Abb. 8, Klapptafel.

¹⁰⁸ Vgl. den Originaltext des Programms, zit. bei: Bernt von Hagen, Carlo Innocenzo Carlones Plafondfresko, „Buon Governo“ im Festsaal der Residenz zu Ansbach, Zeugnis einer ikono-

logischen Formel, in: Ausst. Kat., Carlo Carlone, 1990 (wie Anm. 2), S. 107f.

¹¹⁹ Krückmann 1990 (wie Anm. 7), S. 92.

¹²⁰ Zum Wiener Werk „Allegorie des Prinzen Eugen“ s. Colombo/Coppa 1997 (wie Anm. 2), Abb. 102.

¹³¹ Ausst. Kat., Carlo Carlone, 1990 (wie Anm. 2), Abb. 7, Klapptafel, S. 161, Kat.Nr. 14. Vgl. hier auch die Angaben zur Signatur und Datierung des Bozzettos.

¹⁴² Lt. den Angaben bei Nadler wies das Deckenbild bereits sehr früh zahlreiche Risse und Beschädigungen durch eindringendes Wasser auf. Die Ursache hierfür war der ungenügende Dachstuhl, dessen Tragfähigkeit und Steifigkeit den einwirkenden Windkräften und Schneelasten nicht standhielt. S. bei Nadler die Zustandsaufnahme des stark beschädigten Freskos aus dem Jahre 1957. Der Autor erwähnt ferner, daß bei „[...] einer der letzten Restaurierungen, deren Ergebnisse ohnehin alles andere als befriedigend sind [...]“, insbesondere in den figürlichen Partien viele Retuschen vorgenommen wurden. „[...] die das originale Aussehen kaum mehr erahnen [...]“ lassen. Nadler 1990 (wie Anm. 8), S. 38, Abb. 13 u. S. 44, Anm. 13.

¹⁵³ Auf die Bedeutung und Aussagekraft des Entwurfes im Kontext von Carlones Entwurfsprozeß kann an dieser Stelle nicht eingegangen werden.

¹⁶⁴ Zur Ausdeutung des Bildprogramms s.: Residenz Ansbach, Amtlicher Führer, 1978 (wie Anm. 5), S. 45-47 und Von Hagen 1990 (wie Anm. 10), S. 107ff.

¹⁷⁵ Detailaufnahme s. in Ausst. Kat., Carlo Carlone, 1990 (wie Anm. 2), Abb. 86.

¹⁸⁶ Vgl. hierzu auch die Ölskizze.

¹⁹⁷ Detailaufnahme s. Ausst. Kat., Carlo Carlone, 1990 (wie Anm. 2), Abb. 87 u. Helga Wagner und Ursula Pfistermeister, Barocke Festsäle in bayerischen Schlössern und Klöstern, München 1974, Abb. s. S. 137.

²⁰⁸ Zit. n. Von Hagen 1990 (wie Anm. 10), S. 112. S. Detailaufnahme in Ausst. Kat., Carlo Carlone, 1990 (wie Anm. 2), Abb. 2.

²¹⁹ Zur Bacchusgruppe vgl. eine Detailaufnahme der Ölskizze in Ausst. Kat., Carlo Carlone, 1990 (wie Anm. 2), Abb. 68.

- ²²⁾ Vgl. hierzu das Schema in Ausst. Kat., Carlo Carlone, 1990 (Anm. 2), S. 110, Fig. 1.
- ²³⁾ Ausst. Kat., Carlo Carlone, 1990 (wie Anm. 2), Abb. 34.
- ²⁴⁾ Detailaufnahme s. Ausst. Kat. Carlo Carlone, 1990 (wie Anm. 2), Abb. 67.
- ²⁵⁾ Krückmann 1990 (wie Anm. 7), S. 95ff.
- ²⁶⁾ Barigozzi Brini/Garas 1967 (wie Anm. 2), S. 94f., 132. Zur Innenausstattung des Schlosses – ohne, daß hier allerdings C. Carlone genannt wird – s. Helmut-Eberhard Paulus, Die Schönbornschlösser in Göllersdorf und Werneck (= Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft, Bd. 69), Nürnberg 1982, S. 94ff.
- ²⁷⁾ Dies läßt sich aus dem zeitlichen Ablauf der Ausstattungsarbeiten schließen. Erich Schneider, Schloß Werneck, Bau- und Entstehungsgeschichte von Schloß und Fasanengarten im 18. und 19. Jh., (= Schnell/Steiner, Gr. Kunstführer, Bd. 193), Regensburg 1995, S. 76ff.
- ²⁸⁾ Zu Appiani s.: Heinz Leitermann, Josef Appiani, Kurfürstlich Mainzischer Hofmaler und Akademiedirektor, in: Mainzer Zeitschrift, Jg. XXX, 1935, S. 1-31; Hermann Voss, Giuseppe Appiani, Versuch einer Würdigung, in: Pantheon 21, 1963, S. 339-353; J. Heinzelmann, Appiani in: Allgemeines Künstlerlexikon, hg. v. K.G. Saur Verlag, Bd. 4, München, Leipzig 1992, S. 561ff. Bislam ist noch kein gesichertes Bildnis des Künstlers bekannt.
- ²⁹⁾ In der neueren Literatur werden, allerdings ohne detaillierte Begründungen, Einflüsse von Wiener Arbeiten, Werken Carlo Carlonis und Jacopo Amigonis auf Appianis künstlerisches Schaffen erwähnt. S. Ausst. Kat., Himmel, Ruhm und Herrlichkeit 1989 (wie Anm. 1), S. 232; Ausst. Kat., Barock in Baden-Württemberg, Vom Ende des Dreißigjährigen Krieges bis zur Französischen Revolution, Badisches Landesmuseum Karlsruhe, Schloß Bruchsal, 2 Bde., Karlsruhe 1981, Bd. 1, S. 65, Heinzelmann 1992 (wie Anm. 28), S. 561.
- ³⁰⁾ Ausschlaggebend für seine Berufung, könnte die enge Verbindung zwischen den beiden Fürstentümern Bamberg und Mainz gewesen sein, die seit der Regierungszeit Lothar Franz' von Schönborn bestand. Zu Appianis Arbeiten in Seehof s. Margarete Kämpf, Das fürstbischöfliche Schloß Seehof bei Bamberg, in: Jahrbuch des Historischen Vereins Bamberg, 93. u. 94. Bericht, Bamberg 1956, S. 68f.; York Langenstein u. Michael Petzet, Seehof, Baugeschichte und Restaurierung von Schloß und Park (= Denkmalpflege Informationen, hg. v. Bay. Landesamt f. Denkmalpflege), München 1989 (2. Aufl., 1985¹), S. 8 u. S. 9 mit Abb.; Michael Petzet, Seehof, Geschichte und Restaurierung von Schloß und Park (= Denkmalpflege Informationen, Ausg. D Nr. 20/12.09.1993, hg. v. Bay. Landesamt f. Denkmalpflege), München 1993, S. 2, 22f., Abb. 23 u. Farbabb. s. Umschlagrückseite. Michael Petzet u. Emil Bauer, Schloß Seehof, Sommerresidenz der Bamberger Fürstbischöfe, Bamberg 1995, Farbabb. S. 41.
- ³¹⁾ Zur Baugeschichte von Schloß Seehof s. Alfred Schelter, Schloß Seehof als „Hochfürstliches Jagdschloß“ und Wirkungsstätte Balthasar Neumanns, in: Jagdschlösser Balthasar Neumanns in den Schönbornlanden (= Arbeitsheft 68 des Bay. Landesamtes f. Denkmalpflege, hg. v. Michael Petzet) München 1994, S. 131-137. Zur Innenansicht des Saals s. a. Wagner/Pfistermeister 1974 (wie Anm. 19), Abb. S. 165.
- ³²⁾ Dies ist dem Bay. Denkmalschutzgesetz zu verdanken, denn mittels seiner Statuten konnte der zu Beginn des 19. Jhs. beabsichtigte Verkauf der gesamten Saalausstattung verhindert werden. Lediglich an der Fensterseite beeinträchtigte eindringendes Wasser die Originalsubstanz des Freskos.
- ³³⁾ Vgl. die Photomontage des Deckenbildes bei Petzet 1993 (wie Anm. 30), Abb. 23.
- ³⁴⁾ Staatsarchiv Bamberg, Hofbauamtsprotokoll v. 24.09.1751, Rep. B 53, Nr. 455, Prod. 65, in Auszügen zit. n. Kämpf 1956 (wie Anm. 30), S. 221f. (= Quellenanhang, Nr. 126); s.a. Schelter 1994 (wie Anm. 31), S. 134. Aus den erhaltenen Dokumenten läßt sich schließen, daß Appiani frühestens ab dem 24.09.1751 mit der Freskierung des Saals begann. Zu diesem Zeitpunkt lag die Komposition des Deckengemäldes bereits fest, die nach der Vorlage des „*vorgelerichten scitzo*“ angelegt werden sollte. Dahingestellt sei, ob der Maler die gesamte Raumdekoration noch im Jahre 1751 abschließen konnte, oder ob er diese zu Beginn des darauffolgenden Jahres vollendete.
- ³⁵⁾ Die Dekoration an den Wänden – die Blaumalerien und die Stuckreliefs – widmet sich den Darstellungen der Jahreszeiten, der Musik, des Garten- und Feldbaus, der Jagd und Fischerei, wie auch Szenen aus den Metamorphosen des Ovid. Die Stuckarbeiten wurden wohl vom

Bamberger Hofstukkator Franz Jacob Vogel ausgeführt.

³⁶⁾ Detailaufnahmen bei Petzet/Bauer 1995 (wie Anm. 30), S. 42, 43 u. 45.

³⁷⁾ Petzet/Bauer 1995 (wie Anm. 30), Abb. s. S. 43.

³⁸⁾ Auf den Einfluß Bouchers wies bereits Leitermann 1935 (wie Anm. 28), S. 10 hin. Stellvertretend für zahlreiche Werke Bouchers, könnte beispielsweise sein Gemälde „Triumph der Venus“ von 1740 (Stockholm, Nationalgalerie) als Vergleich herangezogen werden. David Terrois, Francois Boucher, o. J., Abb. II-III, S. a. L'Opera Completa di Boucher (= *Classici dell'Arte*), bearb. v. Alexandre Ananoff u. Daniel Wildenstein, Mailand 1980, Taf. XV u. S. 100, Kat. Nr. 190. Vgl. auch Bouchers „Raub der Europa“ von 1747 (Paris, Louvre) s. Ausst. Kat., Boucher, New York, Detroit, Paris 1986, Abb. S. 239.

³⁹⁾ S. hierzu Appianis Fresken in der Abts- und Benediktuskapelle des Ottoberer Klosters von 1725. Wolfgang Holler, Jacopo Amigonis Frühwerk in Süddeutschland, Hildesheim 1986, Abb. 16, 19, 20, 27, 28 u. 30.

⁴⁰⁾ Vgl. Ausst. Kat., *Der Himmel auf Erden*, Tiepolo in Würzburg, 2. Bde., hg. v. Peter O. Krückmann, München, New York 1996, Bd. 1, Abb. s. Taf. 1 u. S. 108f.

⁴¹⁾ William B. Barcham, Giambattista Tiepolo, New York 1992, Abb. 13.

⁴²⁾ S. hierzu Detailaufnahmen bei Petzet/Bauer 1995 (wie Anm. 30), S. 44f.

⁴³⁾ S. hierzu u. zu den nachfolgenden Beobachtungen über den heutigen Zustand, die vorausgegangenen Übermalungen und Restaurierung von Appianis Fresken: Die Restaurierung der Wallfahrtskirche Vierzehenheiligen, hg. v. Michael Petzet, (= Arbeitsheft 49/1 u. 2, Bay. Landesamt für Denkmalpflege), Bd. 1 (Textband) u. Bd. 2 (Bildband u. Anhang), München 1990; s. vor allem in Bd. 1 die Beiträge von Marion Alof (S. 119ff.), Peter R. Pracher (S. 195ff. u. 200ff.), Ewald Onnen (S. 205ff.) u. Jürgen Pursche (S. 242ff.).

⁴⁴⁾ Die Restaurierung der Wallfahrtskirche Vierzehenheiligen, 1990 (wie Anm. 43), Bd. 2, S. 17, Farbtaf. X u. S. 9, Farbtaf. II.

⁴⁵⁾ Vgl. hierzu z. B. Deckenbilder von C. D. Asam oder J. B. Zimmermann; Ausst. Kat., C. D. Asam 1686-1739, Leben und Werk, Ausst. z.

300. Geburtstag, Kloster Aldersbach, hg. v. Bruno Bushart u. Bernhard Rupprecht, München 1986, Taf. 1 u. 9 (Fresken in Ensdorf u. Michelfeld); Hermann u. Anna Bauer, Johann Baptist und Dominikus Zimmermann, Regensburg 1985, S. 176ff. (Ausmalung in Steinhäusen).

⁴⁶⁾ Vgl. die Darstellungen der hll. Erasmus, Blasius und Margarethe. Die Restaurierung der Wallfahrtskirche Vierzehenheiligen, 1990 (wie Anm. 43), Bd. 2, S. 22f., Farbtaf. XV u. XVI sowie S. 19, Farbtaf. XII.

⁴⁷⁾ S. z. B. Detailaufnahmen der Hirten. Die Restaurierung der Wallfahrtskirche Vierzehenheiligen, 1990 (wie Anm. 43), Bd. 2, S. 12, Farbtaf. V, 2 und S. 13, Farbtaf. VI, 1, 2.

⁴⁸⁾ Ausst. Kat., *Der Himmel auf Erden*, Tiepolo in Würzburg, 1996 (wie Anm. 40), Bd. 1, Taf. 1 u. 9.

⁴⁹⁾ Leitermann 1935 (wie Anm. 28), S. 21ff.

⁵⁰⁾ S. die Abb. in: Die Restaurierung der Wallfahrtskirche Vierzehenheiligen (wie Anm. 43), Bd. 2, 1990, S. 314f.; Karl Hillenbrand, Schnittpunkt von Lebenslinien, Zur Neugestaltung der St.-Michaels-Kirche in Würzburg, in: *Erdkreis*, Eine Bildermonatsschrift im Echter Verlag Würzburg, Nov. 1991, S. 523ff. Abb. S. 530; Karl Hillenbrand u. Rudolf Weigand, Mit der Kirche auf dem Weg, 400 Jahre Priesterseminar Würzburg 1589-1989, Würzburg 1989, Abb. s. S. 272f.

⁵¹⁾ In der einschlägigen Forschung wird eine Restaurierung der Deckenbilder Appianis im Jahr 1866 erwähnt. S. hierzu Friedrich Leitschuh, Würzburg (= *Berühmte Kunststätten*, Bd. 54), Leipzig 1911, S. 266.

⁵²⁾ Dieses Thema war bereits 1691-94 von Andrea Pozzo in der Langhausausmalung von S. Ignazio in Rom, der Mutterkirche der Jesuiten, wiedergegeben worden. Bernhard Kerber, Andrea Pozzo (= *Beiträge zur Kunstgeschichte*, 6, hg. v. G. Bandmann u. a.), Berlin, New York 1971, Abb. S. 54f. Zu den Bildthemen der übrigen Deckenbilder in der St. Michaels-Kirche s. Joseph Braun, *Die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten*, 2. Teil: Die Kirchen der oberdeutschen und oberrheinischen Ordensprovinz, Freiburg i. Br. 1910, S. 722f., Leitschuh 1911 (wie Anm. 51), S. 266 u. Hillenbrand 1991 (wie Anm. 50), S. 218.

- ⁵³⁾ P. Leopold Kapa, St. Jacobus-Kirche, Bad Kissingen (= Schnell/Steiner, Kunstführer Nr. 1344), München, Zürich 1982, Abb. s. S. 7 u. 9.
- ⁵⁴⁾ s. ebd.
- ⁵⁵⁾ Leitermann 1935 (wie Anm. 28), S. 24.
- ⁵⁶⁾ Josef Straßer, Januarius Zick 1730-1797, Gemälde, Graphik, Fresken, Weißenhorn 1994, S. 553f, FX.
- ⁵⁷⁾ Zu Leben u. Werk des Künstlers s. Peter O. Krückmann, Federico Bencovich 1677-1753, Hildesheim, Zürich, New York 1988, M. Pelc, Bencovich, Federico, in: Allgemeines Künstlerlexikon, hg. v. K.G. Saur Verlag, Bd. 8, München, Leipzig 1994, S. 609f. Ein Selbstbildnis des Malers in der Sammlung von Ivo Benkovic (Lublana) zeigt den Maler im fortgeschrittenen Alter; s. *Arte Veneta*, XXV, 1971, S. 310, Abb. 404.
- ⁵⁸⁾ Zur großen Sammelleidenschaft des Lothar Franz von Schönborn, der sich vor allem für Gemälde begeisterte und durch ein Netz von Mittelsmännern seine Galerien in Gaibach und Pommersfelden mit zahlreichen Werken überwiegend zeitgenössischer Meister ausstücken ließ, s. Heinrich Kreisel, Das Schloß zu Pommersfelden, München 1953, S. 9; s. a. Krückmann 1988 (wie Anm. 57), S. 12f.
- ⁵⁹⁾ Krückmann 1988 (wie Anm. 57), S. 316ff., Va-30 u. Va-31. Zu weiteren Werken Bencovichs, die sich ehem. in der Residenz zu Würzburg befanden, s. ebd., S. 263, Kat. Nr. I-27 (einziges noch erhaltenes Werk; heute im Schloß zu Veitshöchheim bei Würzburg), S. 270ff., I-35 u. I-3, S. 319ff., Va-32-34 u. ev. auch I-35. Zu Werken in Werneck s. S. 314f., Va-27-28.
- ⁶⁰⁾ Krückmann 1988 (wie Anm. 57), Kat. I-27, Abb. 34.
- ⁶¹⁾ Ausst. Kat., Die Grafen von Schönborn, Kirchenfürsten, Sammler, Mäzene, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Passau 1989, S. 403 u. S. 405; Krückmann 1988 (wie Anm. 57), S. 45ff. u. 70ff. sowie S. 254f. Kat. Nr. I-18 u. S. 256f., Kat. Nr. I-19, Abb. 2 u. 3. Zu diesen beiden Werken existierten ehemals auch Pendants; s. Krückmann, ebd., S. 307f., Va-13-14.
- ⁶²⁾ Krückmann 1988 (wie Anm. 57), S. 254. Zit. n. Ausst. Kat., Die Grafen von Schönborn, 1989 (wie Anm. 61), S. 404.
- ⁶³⁾ Kreisel 1953 (wie Anm. 58), Abb. 46.
- ⁶⁴⁾ Lt. Kreisel 1953 (wie Anm. 58), Abb. 46 datiert der Stuck in die Jahre 1716/17.
- ⁶⁵⁾ Hinzu kommt, daß der Maler den unteransichtigen Blickwinkel nicht in voller Konsequenz einhielt. So bringen beispielsweise der frontalansichtige Priester (links von Iphigenie) oder die fragmentarisch angedeutete Statue am oberen Bildrand, links, das perspektivische System des Gemäldes ins Wanken.
- ⁶⁶⁾ Allgemein hierzu s. Michael Levey, *Painting in Eighteenth-Century Venice*, New Haven, London 1994, (= 3. Aufl.; 1. Aufl. v. 1959), S. 49ff.
- ⁶⁷⁾ Roberto Longhi, *Venezianische Malerei* (Florenz 1975), Berlin 1995, Abb. 161.
- ⁶⁸⁾ Ausst. Kat., *Der Himmel auf Erden*, 1996 (wie Anm. 40), Bd. 1, S. 136, Kat. Nr. 69 u. 70.

Reproduktionen nach:

- Ausst. Kat., Carlo Carlone 1686-1777, Der Ansbacher Auftrag, bearb. v. Peter O. Krückmann, Abb. 6, Klapptafeln 7 u. 8 [= Abb. 1, Abb. 2 u. Abb. 3].
- Helga Wagner und Ursula Pfistermeister, *Barocke Festsäle in bayerischen Schlössern und Klöstern*, München 1974, Abb. s. S. 165 [= Abb. 4].
- Michael Petzet, *Seehof, Geschichte und Restaurierung von Schloß und Park* (= Denkmalfpflege Informationen, Ausg. D Nr. 20/12.09.1993, hg. v. Bay. Landesamt f. Denkmalfpflege), München 1993, Abb. 23 [= Abb. 5].
- Michael Petzet u. Emil Bauer, *Schloß Seehof, Sommerresidenz der Bamberger Fürstbischöfe*, Bamberg 1995, Farbabb. S. 42 u. 43 [= Abb. 7 u. Abb. 6].
- *Die Restaurierung der Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen*, hg. v. Michael Petzet, (= Arbeitsheft 49/1 u. 2, Bay. Landesamt für Denkmalfpflege), Bd. 1 (Textband) u. Bd. 2 (Bildband u. Anhang), München 1990, Bd. 2, Abb. S. 9, II, S. 12, V-2 u. S. 315 [= Abb. 8, Abb. 9 u. Abb. 10].
- Ausst. Kat., *Die Grafen von Schönborn, Kirchenfürsten, Sammler, Mäzene*, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Passau 1989, S. 403 [= Abb. 11].

Giovanni Francesco Marchini und die oberitalienische Quadraturmalerei nach Andrea Pozzo in Franken

Im Folgenden soll Giovanni Francesco Marchini¹⁾ als Vertreter der oberitalienischen Quadraturmalerei in der Art von Andrea Pozzo²⁾ in Franken vorgestellt werden, dessen Arbeitsbeteiligung in Pommersfelden und dessen gelungenstes Werk, die Ausmalung von St. Mauritius in Wiesentheid leider weitgehend in Vergessenheit geraten sind.

Damit wird im Rahmen dieses Seminars jener Künstler oberitalienischer Herkunft angesprochen, der vor Tiepolo die zu Beginn des 18. Jahrhunderts modernste Art der monumentalen Freskomalerei beherrschte und nach Franken brachte.

Lothar Franz von Schönborn hatte sich erfolglos bemüht, für die malerische Ausstattung der Neuen Residenz in Bamberg Andrea Pozzo selbst, der seit 1702 unter Kaiser Leopold I. in Wien arbeitete, zu gewinnen.

Pozzo war in Wien bis zu seinem Tode im Jahre 1709 mit Aufträgen des Kaisers selbst, der Fürsten Liechtenstein und des Jesuitenordens, dem er selbst seit seiner Weihe im Jahre 1675 angehörte, völlig ausgelastet.

Pozzos künstlerische Bedeutung für die barocke illusionistische Architekturmalerei war nicht durch die Nobilitierung der Aufträge des habsburger Kaiserhauses begründet, sondern fußt sowohl auf seinem zweibändigen theoretischen Werk „*Perspectiva pictorum et architectorum*“, 1693 und 1700 in Rom erschienen, wie auf seinem Monumentalwerk der Apotheose des Hl. Ignatius im Langhaus von San Ignazio in Rom, das er 1694 vollendet hatte.

Pozzos Traktat über die perspektivischen Gesetze illusionistischer Architekturdarstellung wurde in kürzester Zeit für drei Jahrzehnte zur meistrezipierten Vorlage für die Monumentaldekoration in Europa. Dieses Lehrbuch für Maler und Architekten erfuhr

sogar eine Übersetzung ins Neugriechische und ins Chinesische.

Mit den umschreibenden Begriffen Vorlage-, Lehr- und Rezeptbuch soll betont werden, das Pozzos Quadratura reproduzierbar war, ohne daß seine Person vermitteln mußte oder seine Werke gekannt werden mußten.

Marchini, wie der Trientiner Pozzo aus Oberitalien stammend, wahrscheinlich aus der Gegend um den Comersee, hielt sich möglicherweise nach seiner heimischen Lehre in Rom auf.

Marchini empfiehlt sich 1730 dem Fürstbischof von Speyer Kardinal Damian Hugo von Schönborn als „*pittore romano*“³⁾. Damit verweist er nicht nur auf seine Weltläufigkeit, sondern vermittelt dem Kunstsammler auch die Sicherheit der Kenntnis des wichtigsten Werkes von Andrea Pozzo, eben dem schon erwähnten 1694 vollendeten Deckengemälde des Langhauses von San Ignazio, das die Apotheose des Hl. Ignatius in und vor monumentaler illusionistischer Architekturkulisse zeigt. Und damit war das zentrale Werk der oberitalienischen Quadratura in Rom entstanden. Mit dem Begriff Quadratura ist ein streng architektonisierender Illusionismus gemeint, der das zentralperspektivische Einfluchtpunktsystem bei der Konstruktion der Architekturillusion für Wand- und Deckendekoration einsetzte. Die Festlegung auf einen zentralen Fluchtpunkt innerhalb des realen architektonischen Raumes bindet die illusionierte Architekturgliederung in ihrer Gestalt natürlich eng an den Realraum und entfaltet so ihre Wirkkraft um so suggestiver. Was sich auch bei Giovanni Francesco Marchini zeigen läßt, der manchmal regelrechte Pozzo-Zitate in seine Aufträge einfließen ließ.