

Rehabilitierung des Schnellmalers Paolo de Matteis

Livio Pestilli

Paolo de Matteis. Neapolitan Painting and Cultural History in Baroque Europe. Farnham, Ashgate 2013. 404 S., zahlr. Ill. ISBN 978-1-4094-4620-0. £ 70.00

Geschichten sogenannter Verlierer sind in der Regel nicht Gegenstand der Kunstgeschichte. Monographien und Ausstellungen widmet das Fach vorzugsweise den „Großen“, den Innovatoren und mitunter den „Genies“ sowie deren Chefs-d'œuvre. Gegen diese Praxis hat sich die „Entprivilegierung der hohen Kunst“, wie sie seit den 1970er Jahren zu Recht gefordert worden ist, noch nicht durchgesetzt – vor allem nicht im Forschungs- und Ausstellungsbetrieb südlich der Alpen. Livio Pestillis Monographie über den neapolitanischen Maler Paolo de Matteis lenkt den Blick nun auf einen vermeintlichen Verlierer, dem bislang weder eine Ausstellung noch eine Einzeldarstellung zuteil geworden ist, weil ihm gegenüber Ribera, Rosa, Giordano und Solimena traditionell ein untergeordneter Platz innerhalb der neapolitanischen „Schule“ angewiesen wurde.

DE MATTEIS VERSUS SOLIMENA

Pestilli kann hierfür einen Schuldigen ausmachen: Bernardo De Dominici, der in seinen *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, erschienen 1742–45 in Neapel, Person und Werk de Matteis' gezielt herabsetzt. Spannend an der These ist der Umstand, dass Pestilli hierfür darstellungsstrategische Gründe ausmacht. De Dominici sei es nämlich nicht so sehr um de Matteis als um Francesco

Solimena gegangen. Um den „caposcuola“ des 18. Jahrhunderts hervorzuheben, habe er kein Mittel gescheut: „to ‚paint‘ de Matteis's art and personality in darker colors was an essential ingredient to guaranteeing the author's ultimate goals: to make the characterization of Francesco Solimena and the quality of his art all the more exceptional“ (17). Die Verschattung des einen diene also der Glorifizierung des anderen. De Matteis sei das Opfer eines berechnenden Viten-Verfassers geworden, der bis heute das Urteil des Fachs über ihn (und implizit über die neapolitanische Malerei insgesamt) bestimme.

Und so geht es Pestilli vor allem um eine Neubewertung, ja Rehabilitierung von de Matteis. Man mag dieses Anliegen teilen oder nicht. In jedem Fall hat Pestilli ein beachtliches Bündel neuer Beobachtungen, Materialien und Überlegungen zusammengetragen, welche die Zusammenhänge von Vitenliteratur und Prestigeverteilung, Verhaltensstil und Malstil, Distinktionsstreben und Karriere genauer beleuchten und erlauben, die vernachlässigte Sozialgeschichte des Künstlers im spätbarocken Süditalien genauer in den Blick zu nehmen.

Dass de Matteis weder im karrieregeschichtlichen noch im ökonomischen Sinne eine Verliererfigur war, macht seine internationale Laufbahn deutlich, die jener seines Lehrers Luca Giordano oder seines Zeitgenossen Solimena kaum nachsteht. 1682 brach der junge Künstler aus eigener Initiative nach Rom auf, wurde Protegé des spanischen Botschafters am vatikanischen Hof, des Marchese del Carpio, der ihn nach seiner Berufung auf das vizekönigliche Amt in Neapel in den Süden zurückführte und ihm dort förderliche Kontakte eröffnete. Fest etabliert in wichtigen politischen und Patronagekreisen Süditaliens, bahnte ihm Victor-Marie Comte d'Estrées den Weg in die aristokratischen Zirkel von Paris. Dort blieb de

**Abb. 1 Paolo de Matteis,
Die Vision des Hl. Luigi
Gonzaga, 1700. Neapel,
San Ferdinando (Pestilli,
Taf. 25)**

Matteis bis 1705, bevor er nach Neapel zurückkehrte, um 1723 erneut für drei Jahre nach Rom aufzubrechen. Diesen europäischen Lebensweg markierten wichtige kirchliche und adelige Auftraggeber, so in Paris die Augustiner und Coelestiner, in Montecassino die Benediktiner, in Neapel die Kartäuser und Jesuiten, in Wien die Familie Schönborn, in Rom der Kardinal Polignac und schließlich der englische Philosoph Anthony Ashley Cooper, 3rd Earl of Shaftesbury, für den de Matteis sein zentrales Werk „Herkules am Scheideweg“ (1712) malte. Für Pestilli ist deshalb die Erfolgsgeschichte de Matteis' axiomatisch, die Lebensbeschreibung aus der Feder De Dominicis hingegen verdächtig.

DER SCHREIBSTRATEGIE DE DOMINICI

Der an Stationen reiche Karriereweg des Malers war De Dominicis keineswegs unbekannt, und so treffen seine bösen Bemerkungen primär dessen Person. Wiederholt hebt er dessen Imponiergehabe hervor. So sei de Matteis ein virtuoser Redner („si felice parlatore“), der seine Werke mit denen der größten Maler gleichsetze („che spesso ingrandi l'opere sue sino al segno di farle apparire eguali a quelle de' più eccellenti maestri“; 34, Anm. 89).



Pestilli arbeitet überzeugend all jene Aspekte heraus, mit denen De Dominicis sein Gegensatzpaar de Matteis – Solimena konstruiert. Kennzeichnet de Matteis eitle Ruhmsucht („vanagloria“), so zeichnet Solimena Bescheidenheit aus. Ist de Matteis geizig, so Solimena großzügig. Ist de Matteis ein Schnellmaler, der selbst „Luca fa presto“ überholt (was nichts anderes sei als ein weiterer Ausweis seiner Eitelkeit), so besitze Solimena die Muße zur Perfektion, die seiner Kunst ihre hohe Güte verleihe. Kurz: Das rechte Maß, dem Solimena seine Person und sein Werk unterstellt, verstärkt seine Konturen aus dem Negativmuster de Matteis, dem Unmäßigkeit eigen ist.

Indem Pestilli die biographiehistorischen Traditionslinien seit Plutarch nachzeichnet, macht er

deutlich, dass bei jedem Satz, den De Dominici schreibt, die Jahrtausende alten Archive der Vitenliteratur längst mitgeschrieben haben. De Dominici, der sein dreibändiges Werk in der Solimena-Vita gipfeln lässt („coronare le nostre fatiche rammentando l'eccelse pitture del nostro egregio Francesco Solimena“; 33, Anm. 81), habe, so Pestilli, die Lebensbeschreibung von de Matteis nach den Regeln der Vitenliteratur zur „complete antithesis to Solimena's“ (19) stilisiert. Dies hat die Forschung so noch nicht gesehen.

Man liest bei Pestilli, dass der Konstruiertheit der Viten-Texte nicht notwendig Fiktionalität eignet. So erfährt man, dass die „vanagloria“ de Matteis' keineswegs eine Unterstellung De Dominici ist. Das belegt ein Brief des Malers an den Antiquar Matteo Egizio vom 1. Januar 1724, in dem er die Überzeugtheit von der eigenen hohen Reputation unmissverständlich kundtut: „se bene io non pretenda il primato nell'arte conoscendo il mio picciol talento, qui [in Rom] però mi distinguo da tutti“ (235f.). Nun verfügt aber das Medium Brief über die Möglichkeit der adressatenbezogenen Selbststilisierung, so dass in der Selbsteinschätzung von De Matteis ein inszenatorischer Gestus zu vermuten ist. Dieser ist zumal für ein Zeitalter symptomatisch, das auf Evidenzen setzt. „Vanagloria“ gehört gewissermaßen zum notwendigen (stilistisch gestalteten) Selbstauftritt in einer stark auf Sichtbarkeit fixierten Gesellschaft. Sie ist gleichsam der soziale Betriebsstoff der (künstlerischen) Kommunikation und Selbstvermarktung. Hiermit ist ein sozialgeschichtliches Problemfeld eröffnet, das Pestilli in seinem Buch zwar immer wieder betritt, das er aber nicht weiter diskutiert.

„IMPRESSION MANAGEMENT“

De Dominici überliefert eine Reihe von Fällen, in denen de Matteis' Auftraggeber und Förderer durch die Unwiderstehlichkeit seiner Worte und den Charme seines Auftritts für sich eingenommen habe. Für den Besuch des englischen Admirals George Byng in seinem Neapolitaner Atelier an der Via Toledo habe er sich eigens einen Hausrock aus goldgewirktem Stoff und prachtvoller Kappe schneiden lassen, was De Dominici mit

den abfälligen Worten kommentiert: „e ciò fece per l'ofanità“ (27, Anm. 3) – ein Akt der Aufschneiderei. Pestilli zufolge betreibt De Dominici in solchen Passagen Denunziation. Gegen diese Feststellung ist kaum etwas zu sagen; und doch ist weitergehend einzuwenden, dass sie nicht das inhärente heuristische Potenzial von De Dominici's Aussagen ausschöpft. Im Subtext lässt sich lesen, dass neben der kompetenten Führung des Pinsels für den professionellen Erfolg talentiertes Schauspiel vonnöten ist. Beides zu verbinden, künstlerische Kompetenz und Talent zum Auftritt, ist Metier des Künstlers. Der Erfolg des Malers ist an diese Allianz gebunden, die wiederum eine Sache des Maßes ist. Bezeichnend ist, dass De Dominici nicht die stilistische Selbstinszenierung per se moniert, sondern deren Maßlosigkeit. Diese hat er de Matteis wiederholt vorgehalten.

Nun ist die Übertreibung im 17. und frühen 18. Jahrhundert – soziologisch gesprochen – Teil eines ausgeklügelten „impression management“ (Erving Goffman), das der nachhaltigen Erzeugung von Aufmerksamkeit dient. Anders als die Bohème des 19. Jahrhunderts brechen die Künstler des Spätbarock nicht mit geltenden gesellschaftlichen Normen, sondern handeln mit diesen konform. So gibt es zwischen Akteur und (höfisch-*aristokratischem*) Publikum eine stillschweigende Freude am Übertreiben. Der Betrachter subtrahiert das Nötigste, um die Übertreibung ins Angemessene zu relativieren, und dem Akteur dient sie dazu, sich dem Betrachter fester und angenehmer einzuprägen. Deshalb findet sich „impression management“ nicht minder ausgeprägt bei de Matteis' Zeitgenossen wieder. Solimena und Francesco de Mura sind gleichfalls Meister der Eindrucksmanipulation und des theatralischen Auftritts. De Mura soll bei lukrativen Auftragserteilungen vor überschießender Freude geweint haben. De Matteis aber fehle, so De Dominici, die Überzeugungskraft des „appeals“. Das erst mache die Differenz besonders gegenüber Solimena aus, der Verhaltensstil, Selbststilisierung und Malstil mustergültig in eine Synthese zu überführen verstand, welche seinen außerordentlichen Erfolg begründete.



Abb. 2 De Matteis, Selbstbildnis des Malers mit der Friedensallegorie von Rastatt und Utrecht (Bozzetto), um 1714. Houston, Sarah Campbell Bluffer Foundation (Pestilli, Taf. 2)

SELBSTBILDNIS MIT FRIEDENS-ALLEGORIE

Pestillis Werkkatalog versammelt eine beachtliche Zahl fromm blickender Madonnen und verzückt gestikulierender Heiligengestalten (Abb. 1), die sich im Verbund mit dicht bevölkerten Deckenfresken als (wenig spektakuläres) Erbe der Seicento-Malerei vorstellen. Künstlerisch unorthodoxer und bemerkenswerter sind die politischen Allegorien des Malers, besonders jene auf den Frieden von Rastatt und Utrecht von 1714, die zentral sein Selbstportrait zeigt (Abb. 2). De Dominicis hatte auch für dieses (heute nur im *bozzetto* erhaltene) Gemälde keine lobenden Worte übrig: „Concetto certamente basso, e che fu biasimato da tutti“ (154, Anm. 11). Moniert werden die Gattungsmischung und die daraus resultierende Decorumsverletzung

des Gemäldes, das zuerst öffentlich im Monte dei Poveri Vergognosi in Neapel ausgestellt worden war, bevor es im Domizil des Malers in der Via Toledo einen Ehrenplatz erhielt.

Löst man sich von De Dominicis parteiisch eingefärbtem Blick, wozu Pestilli ja einlädt, offenbart sich eine für das Ende des Seicento und den Beginn des Settecento kennzeichnende Selbstdarstellungsform. Diese hebt sich insbesondere vor dem Hintergrund jener jüngeren Epoche der neapolitanischen Malerei ab, in der sich Künstler wie Ribera, Rosa und Giordano mit Elendsfiguren und Kynikern gleichsetzten, also eine Identifikation nach „unten“ suchten. De Matteis bevorzugte seine Distinktion über die Angleichung an die Sprache und den Habitus seiner (politischen) Auftraggeber, also nach „oben“. Er stellt sich inmitten ei-



Abb. 3 Pier Leone Ghezzi, Paolo de Matteis in seinem Atelier, 1732. Privatsammlung (Pestilli, Taf. 42)

Allegorien entstanden, seinen besonderen Wert. Eine im Mainzer Landesmuseum aufbewahrte Allegorie von 1712 etwa deutet Pestilli neu als ein Bild der Allianz zwischen Frankreich und dem Regno di Napoli, für das er den Comte d'Estrées als Besteller plausibel macht.

FORTUNA

Außer De Dominici hat auch der römische Maler Pier Leone Ghezzi de Matteis ins Visier genommen, und zwar in mehreren gezeichneten Karikaturen und einem

nes allegorischen Geschehens dar, der Vertreibung von Mars und Furor durch Glauben und Wohlstand vor dem Prospekt des Golfes von Neapel, und gleichzeitig vor einer Leinwand sitzend, die den Friedensschluss zwischen dem Haus Habsburg und dem Regno di Napoli zeigt, mit dem der spanische Erbfolgekrieg beendet wurde.

Die bedeutungsgeladene politische Allegorie wird zur Kulisse des eigenen imposanten Auftritts. Soziologisch gewendet: Der Imponiertyp bevorzugt denjenigen hohen Stil, der jener seiner Auftraggeber ist. Hier besitzt Pestillis Bemühen, die Auftragslage zu klären, in der die politischen

kürzlich auf dem Kunstmarkt aufgetauchten Gemälde (Abb. 3). Letzteres zeigt de Matteis vor einer Leinwand, die eine auf dem Glücksrad stehende Fortuna präsentiert, welche einen Esel krönt. Neben diesem ist ein prächtiges Ross platziert, das leer ausgeht. In einer Tagebuchnotiz zum Bild hält Ghezzi fest, dass Fortuna die Dummen protegiere („Fortuna sempre protegge gli ignoranti“; 156, Anm. 25). Pestilli deutet die Allegorie als Reverenz an de Matteis seitens Ghezzi; denn dieser habe den Launen von Fortuna standgehalten (151). Abgesehen von dem Umstand, dass eine Karikatur kaum ein wohlwollendes Bild des Dargestellten wiederzugeben beabsichtigt, ist Fortuna ein zentrales Stichwort im vormodernen Biographiedis-

kurs: Verdankt sich die eigene Reputation der individuellen Anstrengung und dem Verdienst oder hatte man nur ein (Esels-)Glück? Ghezzi zeigt de Matteis nicht als Schmier seiner eigenen Fortuna, sondern als deren Begünstigter, was nicht sonderlich schmeichelhaft ist.

In der Tat lassen sich eine ganze Reihe von Zeitgenossen anführen, die de Matteis' Bild so oder ähnlich gezeichnet haben. Aus Rom heißt es 1726 nach Wien, dass der Maler zwar beim „Volgo ignorante“ großen Applaus ernte, von den „Virtuosi“ hingegen gerügt werde, und zwar wegen der „mille imperfettioni“, die seine Schnellmalerei zeitige. Und so sei de Matteis genötigt gewesen, alsbald Rom den Rücken zuzukehren und wieder in sein heimatliches Neapel überzusiedeln (Brief abgedruckt in: Max H. von Freeden, *Quellen zur Geschichte des Barocks in Franken unter dem Einfluß des Hauses Schönborn. Die Zeit des Erzbischofs Lothar Franz und des Bischofs Johann Philipp Franz von Schönborn. 1693–1729, Würzburg 1950–1955, 1045*). Den harschen Urteilen über de Matteis ist im Kern das Risiko eingeschrieben, welches ein Maler einging, der sich auf Wanderschaft begab. De Matteis lässt sich als jener Karrieretypus klassifizieren, der – wie sein Lehrer Giordano – auf Wagnis und Unsicherheit setzte, die mit jedem Ortswechsel verbunden sind, zugleich aber der künstlerischen Aktivität auch neue Räume und Möglichkeiten zu eröffnen vermögen. Bezüglich seines zweiten Romaufenthalts werden wir von de Matteis selbst über ein Kuriosum unterrichtet, nämlich seine Schlaflosigkeit („insonnia“), die ihn von Neapel nach Rom getrieben habe. Verursacht wurde die innere Unruhe von seiner zweiten Ehefrau, die ihm Tag und Nacht im Nacken gesessen habe.

Diese Anekdote ermöglicht es, einen Bogen zu Solimena zu schlagen, der auf ein gänzlich anderes Karrieremuster verweist. Dieser, der nie heiratete, um, laut De Dominici, sich ganz seinem Metier hingeben zu können, wird zu einem Modell von Selbstregierung und professionellem Erfolg stilisiert, das der Vitenverfasser nicht zuletzt einer (modern gesprochen) geglückten „Work-Life-Balance“ zuschreibt. Im Unterschied zu de Mat-

teis hat Solimena seine Karriere stationär in Neapel entfaltet, ohne sich je den unsicheren Herausforderungen der Fremde und damit der Launenhaftigkeit Fortunas auszusetzen. Das sind Stabilitätsfaktoren, die ein rechtes (Verhaltens-)Maß erzeugen. Indem Pestilli also immer wieder Elemente der frühneuzeitlichen Fortuna-, Aventure- und Risikodiskurse anspricht, macht er bei allen Vorbehalten gegenüber De Dominici zugleich dessen unverzichtbaren Quellenwert für eine Sozialgeschichte des Künstlers in Süditalien deutlich.

Pestillis Anliegen, mit der Deutungshoheit De Dominici zu brechen, ist eine unbestreitbare Stärke des Buches. Denn so selbstverständlich diese Form von Quellen- und Ideologiekritik sein sollte, geht sie der De Dominici-Exegese bislang weitgehend ab. Gleichwohl zeigt sich Pestilli selbst von der Biographik und ihren Urteilschemata nicht ganz frei. Denn wenn er sich an den von De Dominici vergebenen Listenplätzen abarbeitet, um de Matteis zu rehabilitieren, reproduziert er gerade jenes Urteilmuster, das er hinterfragen möchte. Hier wäre er besser beraten gewesen, dem methodischen Gebot der unbeteiligten Betrachterposition (zweiter Ordnung) zu folgen. Andernfalls entstehen jene für das kunsthistorische Schrifttum nicht seltenen „Heldengeschichten“, die der Vitenliteratur strukturverwandt sind.

PD DR. SALVATORE PISANI
Kunsthistorisches Institut der
Universität des Saarlandes,
Postfach 151150, 66041 Saarbrücken,
s.pisani@mx.uni-saarland.de