

Gedankenexperiment stelle man sich eine Schokoladenskulptur von Dieter Roth als Bronzeguss vor. Mit solchen Konsequenzen aus den Erkenntnissen von Clausen Pedersen, Berger und Beyer wird sich die Degas-Forschung künftig auseinandersetzen müssen. Die Ny Carlsberg Glyptotek hat dies in ihrer Ausstellung *The Complete Collection of Degas' Models in Bronze* 2015 ignoriert – im ebenfalls von Line Clausen Pedersen herausgegebenen Katalog sind zahlreiche Photographien der Bronzen und Ausstellungsansichten seitenfüllend abgedruckt, doch eine Auseinandersetzung mit den im eigenen Haus gesetzten kunsthistorischen

Maßstäben oder auch nur ein Wiederabdruck des Aufsatzes von Barbour und Sturman aus dem Katalog von 2013 finden nicht statt. Degas bleibt nach wie vor so *inconnu*, wie es dem Ausstellungsbetrieb gerade recht ist, um ihn als *illustre* präsentieren zu können.

DR. DR. GRISCHKA PETRI
Kunsthistorisches Institut,
Regina-Pacis-Weg 1, 53113 Bonn,
grischka.petri@uni-bonn.de

Pompeo Batoni als „caposcuola“ der römischen Malerei und Liebling der „Milordi“

Edgar Peters Bowron
Pompeo Batoni. A complete catalogue of his paintings. New Haven/
London, Yale University Press 2016.
2 Bde., 730 S., 420 Farb-, 40 s/w Abb.
ISBN 978-0-300-14816-9. £ 195,00

Die römische Malerei des 18. Jahrhunderts gehört nicht zu den Gebieten, die sich in der deutschsprachigen Kunstgeschichte einer besonderen Beachtung erfreuen. Fast scheint es, dass hier immer noch das Verdikt nachwirkt, das Joshua Reynolds 1788 über die damals noch im Zentrum der internationalen Aufmerksamkeit stehende römische Malschule fällte. Die Perspektiven des Fortschritts und der Innovation verbanden sich schon zur damaligen Zeit nicht mit den von Reynolds als Epigonen des römischen Akademismus kritisierten Malern, von denen Batoni neben Mengs der promi-

nenteste war. Aus der Perspektive der Zeitgenossen wurden beide Maler als konkurrierendes Dioskurenpaar wahrgenommen, und so war es folgerichtig, dass der radikale Verlust an Ansehen, der zu Beginn des 19. Jahrhunderts einsetzte, beide traf, wenn auch aus unterschiedlichen Gründen.

WEGE DER BISHERIGEN FORSCHUNG

Nach dem ersten Ansatz zu einer Rehabilitation Batonis durch die Dissertation von Ernst Emmerling von 1932 übernahmen italienische und amerikanische Fachleute die Aufarbeitung des Œuvres und des kulturellen und sozialen Kontextes, in dem es zu verorten ist. Auf die erste monographische Ausstellung, die Isa Belli Barsali 1967 in Lucca, dem Geburtsort des Malers, kuratierte und die ein großes internationales Echo fand, folgte der auf extreme Konzentration und Informationsdichte angelegte Catalogue raisonné, den Edgar Peters Bowron 1985 auf der Grundlage der von Anthony M. Clark († 1976), dem eigentlichen Wiederentdecker Batonis und des römischen Settecento, gesammelten Materialien erarbeitet und publiziert hat. Mit diesem Standardwerk war das Funda-

Abb. 1 Pompeo Batoni, *Die bildenden Künste*, um 1739/40. Öl/Lw., 99 x 74 cm. Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Kat. Nr. 31)

ment für mehrere Publikationen gelegt, die den 300-jährigen Geburtstag des Malers im Jahr 2008 umrahmten und die alle unter Bowrons Ägide entstanden. Die damals präsentierten Forschungen, an denen ein internationales Team von Wissenschaftlern beteiligt war, bestätigten die schon durch die großen Ausstellungen 2000/01 über das römische 18. Jahrhundert in Philadelphia und Houston befestigte Führungsposition, die dem nahezu 60 Jahre in Rom tätigen Batoni als bedeutendstem und markantestem Protagonisten dieser Schule zukam.

Parallel dazu schritt die von Bowron seit Jahren geplante und aufgrund der zahlreichen neuen Ergebnisse und Anreicherungen des malerischen Œuvres wünschenswerte Neubearbeitung des Werkkatalogs fort, die nun in einer aufwendig gestalteten und mit vorzüglichem und überwiegend farbigem Abbildungsmaterial versehenen Publikation vorliegt. Gegenüber 1985 hat sich das Corpus der Gemälde um 17 Werke auf 481 nachweisbare Bilder vergrößert, von denen mehr als 300 Porträts sind. Mit diesem umfangreichen Œuvre ist Batoni einer der produktivsten Maler seines Jahrhunderts. Ein Verzeichnis der nicht eigenhändigen Wiederholungen und Kopien schließt sich



an jede Katalognummer an, die zugehörigen Vorzeichnungen werden erwähnt, aber weder abgebildet noch besprochen. In unebilderten Kurzkatalogen sind die gesicherten, aber nur unzulänglich dokumentierbaren Werke erfasst, während listenartige Aufstellungen die nicht verifizierbaren und fälschlich zugeschriebenen Gemälde und Zeichnungen nennen. Neben Batonis malerischem Opus steht trotz hoher Verlustquoten ein mit 252 Blättern immer noch stattliches Corpus an Zeichnungen, die in Form eines Kurzkatalogs erfasst, aber (vermutlich aus editionstechnischen Gründen) nicht abgebildet werden. Dies ist vor allem bei den vorbereitenden Studien für Gemälde bedauerlich, die Batonis elaborierte akademische Arbeitsweise und seine zeichnerische Virtuosität offenbaren.

Abb. 2 Batoni, Porträt von Thomas William Coke, 1774. Öl/Lw., 245,8 x 170,3 cm. Holkham Hall (Kat. Nr. 384)

Anhänge und Kurzkataloge, ohne die heute kein seriöser Werkkatalog mehr auskommt, sind zugleich eine Achillesferse, repräsentieren sie doch den ungeklärten Bodensatz eines jeden Werkverzeichnisses, das mit dem Anspruch der Vollständigkeit antreten muss, auch wenn dieses Ziel niemals gänzlich einlösbar ist. Umso wichtiger ist daher der ‚rote Faden‘, an dem entlang die künstlerische Hinterlassenschaft eines Malers so betrachtet, gedeutet und klassifiziert werden kann, dass trotz einiger Lücken ihre Eigenarten und Strukturen klar vor Augen stehen. Dass

Bowrons Publikation diesem Anspruch nichts schuldig bleibt, hängt auch mit der Art von Malerei zusammen, die Batoni hervorgebracht hat. Sein Stil und sein Repertoire sind von einer inneren Kohärenz geprägt, die – jedenfalls in dem der Nachwelt zugänglichen zeitlichen Spektrum seiner Tätigkeit von 1733 bis 1787 – ohne Brüche und Einschnitte blieb. Die Veränderungen und Oszillationen seiner Malweise und seiner Bildstrukturen resultieren aus der Art und Funktion der Aufträge und aus seiner persönlichen Disposition, was sich besonders an den späten Werken zeigt. Äußere



Faktoren – seien sie politischer oder künstlerischer Natur – haben keine nachhaltigen Spuren in seinem Œuvre hinterlassen, das sich in seltener Geschlossenheit auf hohem formalem Niveau präsentiert.

PHANTASIEVOLLE INVENTIONEN

Da Bowrons Werkkatalog chronologisch strukturiert ist, wird diese Einheitlichkeit sicht- und nachvollziehbar, zumal der Duktus der Texte einen narrativen Charme entfaltet, der dem Format des Werkkatalogs normalerweise abgeht. Dank

**Abb. 3 Batoni, Doppelpor-
trät Kaiser Josephs II. und
seines Bruders Peter Leo-
pold, Großherzog von Tos-
kana, 1769. Öl/Lw., 173 x
122 cm. Kunsthistorisches
Museum Wien (Kat. Nr.
336)**

der Chronologie und ge-
stützt auf ausführliche
Angaben zu den Perso-
nen und Zitaten aus den
Auftrag und Rezeption
betreffenden schriftli-
chen Quellen erhebt
vor den Augen des Le-
sers die Werkstatt des
Malers in ihrer bunten
Mischung aus Porträts,
Historienbildern und
Altartafeln wie in ei-
nem virtuellen Zeitraf-
fer, etwa so, wie es nach
Batoni eigener Aussa-
ge dort aussah, da er zu-
weilen sechs Bilder auf
den Staffeleien hatte,
an denen er gleichzeitig
arbeitete. Der Maler
selbst und seine Persön-
lichkeit treten in dieser
Gesamtschau auf das Werk eher in den Hinter-
grund, womit Bowron einem seit der ersten Biogra-
phie Batonis anhaltenden Trend folgt, der sich
letztlich aus dem damals etablierten Topos erklärt,
der ihn im Unterschied zu seinem Antipoden
Mengs zum Naturtalent stilisierte, welchem es an
Bildung und intellektuellem Impetus fehlte. Die
Korrekturen an diesem Bild liegen längst vor und
sind auch in die 2007 erschienene Monographie
eingegangen, die Bowron zusammen mit Peter
Björn Kerber als Begleitbuch zur Batoni-Ausstel-
lung in Houston und London konzipiert hat und
die er nun als „adjunct and companion“ seiner Pu-
blikation verstanden wissen möchte.



Eine solche Konstruktion funktioniert jedoch
nur bedingt, erfordert doch ein so skrupulös doku-
mentiertes Œuvre wie das von Batoni auch einen
aktuellen und strukturell abgestimmten Kommen-
tar, der über den Werkbestand hinausgeht und
den größeren Kontext umschreibt. Erst so würde
evident, warum einige Bilder sofort zu Publikums-
lieblingen wurden, sodass man sie massenhaft ko-
pierte. Einer der spektakulärsten Fälle dieser Art
ist das Bildpaar *Malerei, Skulptur, Architektur* und
Apollo, Musik und Geometrie, das Batoni für Fran-
cesco Conti in Lucca malte und dessen Ruhm sich
so weit verbreitete, dass es vielfach kopiert wurde
und dem Maler 1741 die Ernennung zum Mitglied

Abb. 4 Batoni, Porträt von Aleksandra Potocka, 1779/80. Öl/Lw., 65 x 53,5 cm. Warschau, Palastmuseum Wilanów (Kat. Nr. 438)



der Accademia del Disegno in Florenz einbrachte. Die in den Dresdner Sammlungen befindliche Version der *Bildenden Künste* (Kat. Nr. 31; Abb. 1) gilt heute als Urfassung dieser erfolgreichen Komposition. In seiner Korrespondenz mit dem Marchese Andrea Gerini in Florenz erklärt Batoni, dass er mit den Personifikationen der drei ihm am nächsten stehenden Künste in gewisser Weise sich selbst gemalt habe. Wenn die Malerei seine Braut sei, so seien die beiden anderen seine Geliebten (vgl. Martina Ingendaay, „Posso vantarmi d'aver un gran Protettore“. Il carteggio tra Pompeo Batoni e il marchese Andrea Gerini 1740–1748, in: *Pompeo Batoni 1708–1787. L'Europa delle corti e il Grand Tour*, Ausst.kat. Lucca 2008, 378).

Dieser Kommentar, den man in Bowrons Katalogtext vergeblich sucht, erschließt Ebenen, die der bloßen Tatsache der benutzten Bildquellen den intellektuellen und künstlerischen Hintergrund geben, der ihre Wirkung erklärt. Besonders bei den profanen Historienbildern richtete sich Batonis Ehrgeiz auf anspruchsvolle Bildgegenstände, die er als „figli della mia fantasia“ bezeichnete. Mit dem „inventar cose non più da altri pensate o almeno non vedute dipinte o scolpite“ stellte er sich selbstbewusst dem Paragone mit der Malerei der Alten (Brief vom 18. Juli 1744; Ausst.kat. Lucca 1967, 303f.). Der Stellenwert, den die eigene In-

vention in seiner künstlerischen Arbeit einnimmt, offenbart jedoch nicht nur seine Phantasie, sondern auch seine literarische Bildung. In gleicher Weise unreflektiert bekannte er sich entschieden zu den Dogmen des römischen Akademismus. Die Malerei war für ihn nach guter rhetorischer Tradition eine *poesia muta* und ihr Hauptzweck, die Seelen der Betrachter zu erreichen und anzurühren.

Seine Begeisterung für die Oper, deren regelmäßiger Besucher er war, ist zu Recht mit dem vielleicht auffälligsten Merkmal seiner Historienmalerei assoziiert worden, nämlich der Konzentration auf einen bestimmten Moment der Handlung (Peter Björn Kerber, *La precisione del momento*:

testo e contesto nella pittura di storia di Batoni, in: *Pompeo Batoni 1708–1787*, 2008, 68–85). Dass Batoni innerhalb weniger Jahre zum begehrtesten Maler der römischen Schule wurde, um dessen mythologische und allegorische Gemälde sich die Höfe und die Eliten Europas rissen, hat sehr viel mit dieser Fokussierung der Handlung auf einen bestimmten Augenblick zu tun, in dem der Betrachter gleichsam in das Geschehen eintritt und in die Seele der Protagonisten blickt.

PERFEKTE AKADEMISCHE MALEREI UND PORTRÄTS FÜR DEN ENGLISCHEN MARKT

Der zweite Grund für seinen Ruhm als „Raffaello de' nostri tempi“ (Gori 1746) war die Perfektion seiner Malerei, sowohl in der Zeichnung wie im leuchtenden Kolorit („vaghezza e forza di colore“) und der technischen Bravour seiner Figuren. Lione Pascoli, der diese Qualitäten schon 1741 hervorhebt, führte sie auf das „studio indefesso ed esclusivo dell'antico“ zurück, das Batoni in den ersten Jahren seines römischen Aufenthaltes vor die Originale in den Palästen und in den Kirchen Roms geführt hatte. Auch das Studium Raffaels mit Hilfe von Kopien und das Aktstudium standen damals auf seinem Programm, mit dem er sich zielgerichtet vom Stil der Maratti-Nachfolge absetzte und sein eigenes Profil schärfte und damit die römische Malerei tiefgreifend veränderte. Bowrons Werkkatalog demonstriert diesen konsequent verfolgten Weg auf eindrucksvolle und faszinierende Weise. Bei jedem Sujet, das sich Batoni aneignete, sei es ein intimes Halbfigurenbild, ein großformatiges Altarbild, ein Andachtsbild, eine Allegorie oder eine seiner vielen Darstellungen aus dem homerischen Sagenkreis: Immer gelingt es ihm, seinen unverwechselbaren Stil mit dem Flair der Empathie, einem wohl dosierten Pathos und einer sinnlichen Ausstrahlung zu verbinden, die niemals ins Banale abgleiten. In dieser Balance erweist er sich, abgesehen von seiner malerischen Brillanz, als der unbestrittene „caposcuola“ seiner Epoche und als Repräsentant der Ideale des aufgeklärten Papsttums, vor allem während des Pontifikats Benedikts XIV. (1740–1758), der ihm bedeutende Aufträge anvertraute, darunter auch ein Altarbild für St. Pe-

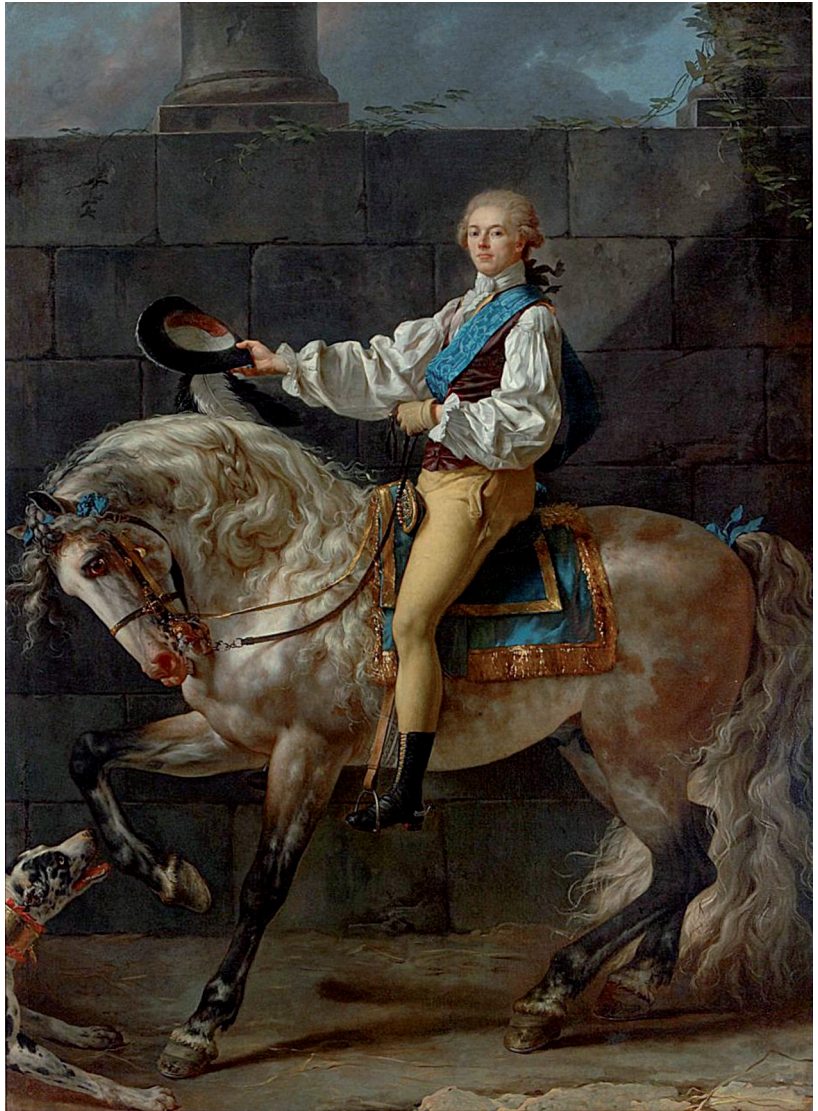
ter (Kat. Nr. 180), das dann allerdings wegen theologischer Bedenken hinsichtlich des Themas eine andere Destination fand.

Batonis Erfolg beruhte aber vor allem auf dem direkten Kontakt zur Klientel der englischen Romtouristen, den er bereits früh aufbauen konnte. Sein erstes Historienbild für einen britischen Auftraggeber, das die *Opferung der Iphigenie* darstellt (Kat. Nr. 48, Abb. S. 55), entstand zwischen 1740 und 1742. Die bestens dokumentierte Geschichte dieses magistralen Werks, für dessen raffinierte Komposition Batoni nach dem Vorbild Poussins zur Vorbereitung Terrakottafiguren angefertigt hat, gibt auch Einblick in sein Geschäftsgebaren und in seine Arbeitsweise. Hier wird deutlich, dass seine Langsamkeit im Arbeiten mit seiner permanenten Geldknappheit zusammenhing. Er arbeitete nur dann schnell, wenn er unter Druck stand und wenn das Honorar in Gestalt regelmäßiger Raten während der Arbeit eintraf (Kerber, *La precisione del momento: testo e contesto nella pittura di storia di Batoni*, in: *Pompeo Batoni 1708–1787*, 2008, 72). Unabhängig davon, welche Gründe dieses Verhalten hatte, war seine beständige Geldnot mitverantwortlich für denjenigen Bereich seiner Tätigkeit, der ihm das meiste und das schnellste Salär einbrachte, nämlich das Porträtieren. Darin war er so versiert, dass er angeblich nur wenige Stunden benötigte, um ein Porträt zu malen, was sich jedoch meistens nur auf das eigentliche Konterfei bezog, das er direkt auf die Leinwand skizzierte. In Batonis Bildnissen, die Kaiser, Päpste, hochrangige europäische Fürsten, Kardinäle, Aristokraten und Intellektuelle, vor allem aber junge britische Lords auf der *Grand Tour* darstellen, spiegelt sich die weltläufige und selbstverliebte Gesellschaft, die in Rom zusammentraf.

Die Eleganz der Pose und das modische Flair der äußeren Erscheinung wurden besonders von der sich gern in auffällige und bunte Gewänder kleidenden britischen *jeunesse dorée* geschätzt, die diesen dauerhaften Souvenirs ihrer Bildungsreise im Heimatland einen nachhaltigen Erfolg bescherte. Jedenfalls verdankt die britische Porträt-

Abb. 5 Jacques-Louis David, Reiterporträt von Stanisław Kostka Potocki, 1781. Öl/Lw., 304 x 218 cm. Warschau, Palastmuseum Wilanów (<http://www.wilanow-palac.pl/galeria/13816/0/foto/0>)

malerei der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Batonis Bildnissen wesentliche Impulse, wie er seinerseits die Gattung des englischen *conversation piece* in monumentale Proportionen übersetzt hat (Kat. Nr. 355; Abb. S. 449). Zu einer besonderen Erkennungsmarke, vor allem seiner ganzfigurigen Bildnisse, wurden die Versatzstücke antiker römischer Monumente, mit denen die wichtige Lebensstation der *Grand Tour* dokumentiert und inszeniert wurde. Mit Zutaten dieser Art erhöhte der Maler die im akademischen Ambiente eher gering geschätzte Gattung des Porträts zum *portrait historié* und konnte dafür auch deutlich höhere Preise verlangen, die aber dennoch unter den in England üblichen blieben. Die teuren Gewänder, in denen die jungen Lords posieren, lassen, ebenso wie die Pose und die Bildausstattung, mehrfach die Rezeption des Vorbilds van Dyck erkennen. Das gelungenste seiner späten Bildnisse dieser Art ist das Porträt des später zum Earl of Leicester ernannten Thomas William Coke, das den jungen Mann vor römischer Kulisse in einem bravourös gemalten, grauschimmernden Seidenkostüm zeigt, mit dem er 1774 beim römischen Karneval Furore gemacht hatte (Kat. Nr. 384, Abb. S. 481; Abb. 2).



Eines der bedeutendsten und am häufigsten kopierten Porträts Batonis ist das Doppelbildnis Kaiser Josephs II. und seines Bruders Peter Leopold, Großherzog von Toskana, das er 1769 im Auftrag der Kaiserinmutter Maria Theresia gemalt hat (Kat. Nr. 336; Abb. 3). Bowron widmet diesem Bildnis und seiner Geschichte einen ausführlichen Text, der auf der monographischen Untersuchung von Angelika Schmitt-Vorster (*Pro deo et populo: Die Porträts Josephs II. [1765–1790]*. Diss. München 2005, Online-Publikation 2006) und auf den Forschungen von Michael Yonan (*Empress Maria Theresia and the Politics of Habsburg Imperial Art*, University Park 2011) basiert. Das Bildnis dokumentiert eine neue Auffassung vom Herrscherporträt,

das mit „Handlung“ angereichert wird und so den in diesen Jahren geforderten Brückenschlag zwischen Porträt und Historienbild vollzieht. Der Vergleich mit dem entsprechenden Eintrag im Werkkatalog von 1985 macht deutlich, wie sehr sich der Blick der Forschung auf dieses auch in politischer Hinsicht emblematische Werk inzwischen geschärft und geweitet hat.

SUMMA SUMMARUM

Der heute erreichte und nun in so opulenter Form zugänglich gemachte Forschungsstand zu Batonis Œuvre wird – so steht zu hoffen – dem internationalen Ansehen des römischen Settecento zugute kommen, auch wenn jetzt erst recht deutlich wird, was zu tun bleibt. Die Forschung zum 18. Jahrhundert, immer noch vom Blick auf Paris und London dominiert, muss Rom stärker in den Fokus nehmen. Das macht auch die jüngst erschienene Publikation von Christopher M. S. Johns deutlich, die den Bildkünsten der katholischen Aufklärung gewidmet ist (*The Visual Culture of Catholic Enlightenment*, University Park 2015). Batoni ist einer der wichtigsten Künstler dieser nördlich der Alpen bislang kaum reflektierten Spielart der Aufklärung, die im Pontifikat Benedikts XIV. Lambertini gipfelte (vgl. den Sammelband *Benedict XIV and the Enlightenment. Art, Science, and Spirituality*, hg. v. Rebecca Messbarger/Christopher M. S. Johns/Philip Gavitt, Toronto u. a. 2016). In Rom bildeten sich mit der Rückbesinnung auf die Antike und auf Raffael die Kriterien für die neuen kulturellen Weichenstellungen aus, die schon vor dem durch Napoleon herbeigeführten gewaltsamen Ende des Kirchenstaates nach ganz Europa ausstrahlten. Batoni war ein stilbildender Protagonist dieser Veränderungen, obwohl er sich niemals vom Kanon der römischen Historienmalerei löste, wie die späten mythologischen Gemälde verdeutlichen, darunter etwa das selten verbildlichte Thema der um 1768 für die Zarin Katharina II. gemalten *Rückgabe des Achilles an Thetis* (Kat. Nr. 347, Abb. S. 439) oder auch die letzten Altarbilder für Lissabon (Kat. Nrn. 443, 470, 478, 479), die einen hohen Werkstattanteil aufweisen.

Vielleicht modebedingt, betritt Batoni in seiner letzten Produktionsphase nur mit den weiblichen Halbfiguren- und Büstenporträts (Kat. Nrn. 438, 439, 473, 476) neue und ungewohnte Wege, die an Gainsborough, aber auch an Goya denken lassen. Zur gleichen Zeit, als er Aleksandra Potocka 1779/80 in einer Füßlis bizarr aufgeputzten Damen kaum nachstehenden Aufmachung porträtierte (Kat. Nr. 438; Abb. 4), ließ sich – nur wenige Straßen von Batonis Wohnung entfernt – deren Ehemann Stanislaw Kostka Potocki vom jungen Jacques-Louis David ein großartig inszeniertes Ganzfigurenbild als idealisierter jugendlicher Reiter malen (Abb. 5). Obwohl Bowron auf diese Konstellation hinweist, ist es bedauerlich, dass ein solches Detail, das so viel über die künstlerische Verfasstheit Roms in diesen Jahren aussagt, nicht weiter ausgelotet werden kann, weil das Format des Werkkatalogs dies verbietet. Es ist daher zu wünschen, dass die Fülle an Informationen und Materialien, die Bowrons Werk als Krönung der bisherigen Forschungen zu Batoni zur Verfügung gestellt hat, nun zum Ausgangspunkt eines integralen und erweiterten Blicks auf diesen Künstler, seine Persönlichkeit, seine Auftraggeber und seine Stellung im Rom des 18. Jahrhunderts werden möge.

PROF. DR. STEFFI ROETTGEN
 Friedrich-Loy-Str. 7, 80796 München,
steffi@steffiroettgen.de