

Die ausdrucksstarke Bildformel konzentriert und intensiviert die Aussage auf die Einsamkeit des Sterbenden und macht die Darstellung damit besonders für die Konfrontation, das Zwiegespräch mit dem Einzelbetrachter, das heißt die private Andacht wirkungsvoll. Sie dokumentiert nicht zuletzt die neue Sensibilität jener Zeit für das Seelische, Empfindsame im Bewußtsein von Künstlern und Rezipienten. Bei seinen Kruzifixen übernahm Jérôme Duquesnoy diese Neuerung des Bruders, dessen künstlerischen Nachlaß er sich nach dessen Tod angeeignet hatte. In einem Detail jedoch änderte er den Bildtypus entscheidend ab: Während die Kruzifixe seines Bruders Viernageltypen sind, bildete er den Gekreuzigten mit übereinandergengelagerten Füßen ab. Auch von Gian Lorenzo Bernini, dem bedeutendsten römischen Barockbildhauer wurde der Dreinageltyp favorisiert: Das belegen unter anderem der Kruzifixus für Philipp IV. im Escorial, das von ihm entworfene Altarkreuz in St. Peter in Rom und nicht zuletzt der Engel mit den drei Kreuznägeln auf der römischen Engelsbrücke, der ebenfalls nach seinen Entwürfen entstand. In der Frage der Zahl der Nägel am Kreuz Christi, in jener Zeit wieder intensiv diskutiert, folgten Bernini und Jérôme Duquesnoy offensichtlich der Überzeugung des Kardinals Belarmin (1542–1621) und damit der von den Jesuiten vertretenen Ansicht. So gesehen ist der Kruzifixus nicht allein meisterliches Artefact und Zeuge künstlerischer Werkstattpraxis, sondern auch ein zeit- und geistesgeschichtliches Dokument.

Frank Matthias Kammel

„Allégorie en Plafond. De Angelis Fecit in Vilna?“

Spätbarocke Entwurfszeichnungen in der Sammlung des Gewerbemuseums der LGA

Die Abteilung Gewerbemuseum der LGA im Germanischen Nationalmuseum verfügt über einige aquarellierte Tuschezeichnungen aus der Hand eines italienischen Künstlers. Zwei der Blätter sind datiert, 1797 bzw. 1804, die restlichen dürften ebenfalls etwa in diesem Zeitraum, zu Beginn des 19. Jahrhunderts, entstanden sein. Neben einer Theaterdekoration und einigen Deckengestaltungen, die vor allem durch ihr üppig arrangiertes, teilweise ägyptisierendes Beiwerk und ihren phantasievollen Umgang mit architektonischen Elementen bestechen, ist besonders eine allegorische Zeichnung bemerkenswert. Es handelt sich um den Entwurf eines sechspaßförmigen Deckenfreskos, am unteren Blattrand bezeichnet als Allégorie en Plafond (Inv. LGA 1330).

Er zeigt eine ganz in der Tradition des 18. Jahrhunderts verhaftete Auffassung der Decke als „virtueller Himmel“: der reale Raum öffnet sich nach oben in einen real erscheinenden Raum und gibt für den Betrachter den Blick frei auf ein überirdisch inszeniertes Geschehen, in diesem Falle eine von mythologischen Figuren „aufgeführte“ Allegorie. Links unten thront auf einem Podest die an ihren Attributen Helm und Schwert erkennbare Göttin Minerva. Sie gilt als Beschützerin des Friedens und zudem als Mutter des ersten Ölbaums. Auf der vorliegen-

den Darstellung legt die Göttin ihre rechte Hand schützend um einen noch jungen, an einen Stock gebundenen Ölbaum, der auf diese Weise sozusagen unter mütterlicher Obhut heranwachsen kann. Rechts von ihr lagert eine blaugekleidete weibliche Gestalt mit entblößter linker Schulter und Brust. Sie ist die Liebesgöttin Venus, die oft in dieser Weise dargestellt wird. Vor ihr sieht man zwei Hasen als Symbol der Fruchtbarkeit. Ganz rechts auf dieser untersten Ebene ist eine Gestalt zu sehen, die einen Schwan in den Armen hält. Mit ihr ist wohl Juno gemeint, die Göttin von Hochzeit, Ehe und Mutterschaft. Der Schwan, ein Symbol der mütterlichen und väterlichen Liebe, war ihr geweiht.

Diese Dreiergruppe bildet einen bogenförmigen unteren Abschluß für das Geschehen. Von Minerva steigt nach rechts hin eine Wolkenformation an, auf deren Gipfelpunkt und gleichzeitig im Brennpunkt der Gesamtkomposition ein junges Paar thront. Die Einheit der weiblichen und der männlichen Gestalt, die zwischen sich ein Herz in ihren Händen halten, ist zusätzlich betont durch eine im Wind flatternde Stola, die über den Köpfen der beiden einen Bogen von Schulter zu Schulter beschreibt. Die junge Frau schaut nach unten zu Venus, während der Mann seinen Blick zu Merkur wendet, der links oben, das Kerykeion

schwingend, als Friedensbote auf einem weiteren Wolkengebilde sitzt. Weiter oben, direkt über dem Paar, schwebt der Liebesgott Amor. Er trägt auf dem Rücken den Köcher mit Pfeilen, während er in seiner rechten Hand ein Herz und in der linken ein Bündel Stäbe (ein Symbol der Eintracht) hält.

Bisher wurde dieser Entwurf für ein Deckenfresko als „Allégorie einer Vermählung“ gedeutet. Jedoch zeigt das Bild weder jemanden, der die Vermählung des Paares vornimmt, noch wird hier der Vorgang der Brautzuführung veranschaulicht, wie ihn beispielsweise Tiepolos Fresko im Kaisersaal der Würzburger Residenz darstellt.

Der Entwurf mit einer eher statischen Komposition der ruhenden Gestalten, die allenfalls durch Körperdrehungen und Blicke Bewegung und Beziehung suggerieren, hat einen mehr emblematischen Charakter. Er ist wohl als Allegorie der „Concorde conjugale“, der ehelichen Eintracht, zu deuten, in Anlehnung an ein Emblem, das ebenfalls das Motiv der (mit einer Kette statt mit einer Stola) verbundenen Schultern des Paares und das gemeinsam gehaltene Herz zeigt. Die mythologischen Assistenzfiguren ergänzen das durch das Paar veranschaulichte Konzept der „Concorde conjugale“ passend mit den Vorstellungen von Liebe, Fruchtbarkeit, familiärer Obhut und Frieden.

Es ist nicht bekannt, ob der vorliegende, laut Signatur im litauischen Wilna angefertigte Entwurf dort tatsächlich auch zur Ausführung kam. Nach den großen Stadtbränden in der Mitte des 18. Jahrhunderts und vor allem später, Anfang des 19. Jahrhunderts mit dem beginnenden Klassizismus, erlebte die Stadt einen Aufschwung der Bautätigkeit. In allen Stadtteilen entstanden damals zahlreiche palastartige Bauten. Angesichts dieser mit reichen Triglyphenfriesen und vorgebauten Säulen verzierten Gebäude stellt sich jedoch die Frage, ob ein spätbarockes Deckenfresko, wie es unser Entwurf zeigt, für den Zeit- und damit Auftraggeberschmack nicht schon zu antiquiert gewesen ist, als daß es nach 1800 noch ausgeführt worden wäre.

Bislang wurde die besprochene Zeichnung dem italienischen Künstler Domenico de Angelis zugeschrieben, der als Schüler von Marco Benefial einer der letzten Freskenmaler des römischen Spätbarock war. Im Hinblick auf eine Zuschreibung des vorliegenden Entwurfs jedoch, der ja ausdrücklich bezeichnet ist mit „De Angelis Fecit in Vilna“ (!), ist von größter Bedeutung, daß – soweit bekannt – dieser Künstler nur in Rom tätig war.

Einen Hinweis auf die wahre Identität dieses Künstlers De Angelis können die Signaturen auf den anderen Entwürfen im GNM aufbewahrten Entwurfszeichnungen geben, da sie zweifelsfrei aus einer Hand stammen. Einer der Entwürfe – er zeigt ein Detail für eine Deckengestaltung mit mytho-

logisierendem Beiwerk und Sphingen – ist ausführlich signiert: Pietro de Angelis Romano.

Ein aus Rom stammender Maler namens Pietro (Piotr) de Angelis taucht 1804 mehrmals in den Akten der Universität Wilna auf, wo er die italienische Sprache und offenbar auch perspektivisch Zeichnen lehrte. Letzteres ist besonders bemerkenswert, da das perspektivische Zeichnen gerade für die Deckenmalerei eine wichtige Rolle spielte, mußten doch die Entwürfe (wie auch aus dem vorliegenden ersichtlich) bereits die spätere räumliche Situation und Wirkung des Gemäldes berücksichtigen und Figuren und Gegenstände in Untersicht, di-sotto-in-su, wiedergeben.

Außer diesen spärlichen Angaben in den Universitätsdokumenten und einem Reisepaß ist über diesen Künstler nichts bekannt. Vielleicht ist er identisch mit dem italienischen Maler Angeli, der 1805 den Vorhang des Warschauer Nationaltheaters bemalte. Für eine solche Tätigkeit als Dekorationsmaler spricht ein ebenfalls im GNM aufbewahrter Entwurf des Künstlers, der eine ägyptisierende Theaterkulisse zeigt.

Möglicherweise aber ist dieser Maler noch mit einer anderen Zeichnung in Verbindung zu bringen. In der Albertina wird nämlich als bislang einziges bekanntes Werk eines gewissen Pietro de Angeli, eine aquarellierte Tuschezeichnung aufbewahrt. Sie zeigt einen brennenden antiken Rundbau neben anderen klassischen Bauten und ist signiert mit Pietro de Angelis fece. Diese römi-



sche Phantasievedute, die vielleicht den Brand Roms thematisiert, zeigt einige Details, wie beispielsweise die Feuerelemente, das Interesse des Malers für antike Architektur und natürlich die Signatur selbst, die auch bei einigen der in Nürnberg aufbewahrten Deckengestaltungen auffallen. Es kann also nicht ausgeschlossen werden, daß der Pietro de Angeli der Albertina mit dem gleichnamigen Schöpfer der Deckenentwürfe im GNM identisch ist. So leisten vielleicht die phantasievollen Ent-

Entwurf für ein Deckenfresko mit Darstellung der Allegorie der ehelichen Eintracht, vielleicht Pietro de Angelis, 1797. Inv. Nr. LGA 1330

wurfszeichnungen aus der Gewerbemuseumssammlung einen kleinen Beitrag zur Wiederentdeckung einer sicher nicht ganz uninteressanten Künstlerpersönlichkeit des Spätbarock.

Dagmar Korbacher