

59

## HIMMELFAHRT CHRISTI

Bez. rückseitig: 1. Aufkleber: 257/ Christi Himmelfahrt/ Ude; 2. Stempel: Hans Weber Berlin NW 40, Thomasiusstr. 4 Tel. 353743; 3. auf dem Keilrahmen: Eigentum Edith Weber  
Leinwand, 48,5 x 26,8 cm  
Erworben 2009 aus Privatbesitz mit Unterstützung der Kulturstiftung der Länder  
Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister,  
Inv.-Nr. 2009/01

Als am 29. Juni 1751 die Katholische Hofkirche in Dresden geweiht wurde, schmückten – wie auch heute noch – zwei kleinformatige Gemälde des gerade zum sächsischen Oberhofmaler ernannten Anton Raphael Mengs die beiden Seitenaltäre des Chores, während sich über dem Hochaltar ein nicht erhaltenes Interimsbild des Dresdner Theatermalers Johann Benjamin Müller befand, das „die Erlösung der Menschheit“ darstellte.<sup>1</sup> Nicht nur wegen seiner „Übergröße“ war die Fertigstellung des Altarbildes zunächst zurückgestellt worden, sondern auch, weil August III. unter den von Mengs vorgelegten „argomenti“ noch seine Wahl zu treffen hatte. So jedenfalls berichtet es Gian Ludovico Bianconi, damals Leibarzt des Königs und späterer Biograph von Mengs. Bevor Mengs im September 1751 seine dritte italienische Studienreise antrat, die er zur Bedingung für die Erledigung dieses Auftrages gemacht hatte, gab der König dem Thema der „Himmelfahrt Christi“ vor der „Anbetung der Hirten“ beziehungsweise der „Ausgießung des Heiligen Geistes“ den Vorzug. Bianconi zufolge befanden sich die „bozzetti in piccolo“ für alle drei, von Mengs vorgelegten Themen ehemals in der Dresdner Galerie. Da die älteren Kataloge der Galerie jedoch kein einziges dieser Bilder verzeichnen, muss diese Angabe in Zweifel gezogen werden, obwohl es durchaus üblich war, dass das Präsentationsmodell für ein bedeutendes Werk in den Händen des Auftraggebers verblieb.

Innerhalb der Genese des Altarblattes repräsentiert der Bozzetto eine frühe und signifikante Phase. Abweichend von einem der ersten Arbeitsphase angehörenden Bozzetto und einer Zeichnung in Florenz<sup>2</sup>

sind – statt elf – bereits zwölf Apostel dargestellt, andererseits findet sich hier noch die später aufgegebenen bewegte Rückenfigur eines Apostels, der genau in der Bildmitte unter dem auffahrenden Heiland kniet. Unterhalb seiner linken Hand ist ein Pentiment sichtbar, das noch die gleiche Geste zeigt wie die Florentiner Zeichnung. Dieses Detail erlaubt es, die zeitliche Stellung des Bozzettos innerhalb der Bildgenese zu präzisieren. Er dokumentiert einen auf den Präsentationsentwurf unmittelbar folgenden nächsten Arbeitsschritt, der aber vielleicht bereits in Italien erfolgte. Hierfür spricht die Gestalt der kleinen Leinwand, die statt der geschweiften Umrissform des ersten Entwurfs, die de facto für das Altarbild gewählt wurde, dem in Italien gängigen Typus des Altarblattes mit einem leicht eingezogenen halbrunden Abschluss folgt. Es ist jedoch unwahrscheinlich, dass diese „klassische“ Lösung jemals zur Debatte stand. Die Tatsache, dass auch die beiden verworfenen Alternativentwürfe<sup>3</sup> die geschweifte Rahmenform respektierten, erklärt sich daraus, dass der Umriss des Altarblattes bereits durch den Architekten der Hofkirche, Gaetano Chiaveri, festgelegt worden war.

Von größerem Gewicht als die formalen Veränderungen, die im Laufe der Ausarbeitung an fast allen Figuren vorgenommen wurden, war die Arbeit an der Position und Haltung des Heilands als der für die Bildwirkung und Bildaussage entscheidenden Figur. Im Dresdner Bozzetto trägt er ein bis zu den Füßen reichendes weißes Gewand, das grau verschattet ist. Während seine Arm- und Beinhaltung noch der Anlage des ersten Entwurfs folgt, befindet er sich wie im ausgeführten Gemälde frontal in der Bildmitte. Unter seinen Füßen ist – wie im Altarbild – eine hügelige Landschaft angedeutet, die sich gegen einen Streifen blauen Himmels absetzt, über dem die von den himmlischen Wesen bevölkerte Wolke lagert. Der erste Entwurf hatte hier noch ein dramatisch beleuchtetes Wolkengebilde vorgesehen, das Christus wie eine Mandorla umhüllte. Wie intensiv die Gestaltung Christi den Maler in den kommenden Jahren noch beschäftigen sollte, zeigt der Blick auf das Altarbild (Abb. 54), in dem ein karminrotes Gewand die Hüften des nun gestreckten und athle-

tisch geformten Körpers umspielt, der den Vorgang des Aufsteigens anschaulich verdeutlicht.

Berücksichtigt man den enormen Größenunterschied zwischen einem Präsentationsmodell und der monumentalen Umsetzung – das Dresdner Altarbild ist eines der größten auf Leinwand gemalten Altarbilder in Europa – so wird die Leistung erkennbar, die nach der Approbation der Komposition im kleinen Format noch zu vollbringen war. Die Ausarbeitung der Gesichter, der Faltenwürfe, der Gesten und des Kolorits mussten nach den akademisch anerkannten Regeln der Kunst erfolgen und dies war die eigentliche Herausforderung des Auftrages. So erklärt es sich auch, warum Mengs, der in diesem Spektrum der Historienmalerei noch kaum Erfahrung hatte, dieses Bild nach Aussage seiner Biographen in Rom und „unter den Augen Raffaels“ malen wollte, dessen Teppich der Himmelfahrt Christi ihm wichtigere kompositorische Anregungen gegeben hatte als die berühmtere „Transfiguration“, die von den Zeitgenossen als Vorbild genannt wurde. Die entscheidende kompositionelle Anregung für die Bewältigung der ungünstigen Proportionen der dreizonigen Komposition erhielt Mengs während seines fünfmonatigen Aufenthaltes in Venedig (Herbst 1751 bis Frühjahr 1752) von Tizians „Himmelfahrt Mariae“ in S. Maria dei Frari. Als er schließlich das von Winkelmann mehrfach lobend erwähnte Bild im Oktober 1756 in Rom vollendet hatte, befand sich Sachsen jedoch im Kriegszustand, sodass es aufgerollt und eingelagert wurde. Erst 1766 wurde die Leinwand auf Veranlassung des Regenten Prinz Franz Xaver von Rom nach Madrid geschickt, wo Mengs sie retuschierte und im Palacio Real ausstellte, bevor Ende 1766 der Transport nach Dresden erfolgte. *Steffi Roettgen*

1 Weinart 1777, S. 69.

2 Roettgen 1999, Bd. 1, Abb. S. 119 und S. 115.

3 AK Padua/Dresden 2001, Nrn. 25, 26.

Lit.: Weinart 1777, S. 69; Bianconi 1780, S. 23 ff. u. Verzeichnis (unpaginiert); Roettgen 1999, Bd. 1, Nrn. 68, 69; Roettgen 2000, S. 13-23; AK Padua/Dresden 2001, Nr. 27; Roettgen 2003, S. 134-135; Roettgen 2009, S. 164-169.

