

ANTON RAPHAEL MENGES IN DRESDEN UND MADRID: ZUR GESCHICHTE DES HOCHALTARBILDES IN DER KATHOLISCHEN HOFKIRCHE*

Steffi Roettgen

Die kurfürstlich-sächsische Kunstpolitik zielte bereits unter August dem Starken, noch deutlicher aber unter der Regierung seines Sohnes und Nachfolgers Friedrich August II. (1733-1763) auf eine Förderung einheimischer Talente. Eines der hoffnungsvollsten Talente war der junge Anton Raphael Mengs (Abb. SW 1), der als Sohn des in Hofdiensten stehenden Email- und Miniaturmalers Ismael Mengs 1728 geboren worden war und der in programmatischer Absicht die Taufnamen Anton Raphael erhalten hatte. Seine beiden Namenspatrone waren Correggio und Raphael und allein hieran zeigt sich, wie genau geplant der Lebensweg in künstlerischer Hinsicht war. Die Namenswahl bestimmte nämlich nicht nur den Lebensweg des Malers, sondern sie entsprach auch den damals in Dresden geltenden Kunstidealen. Dies zeigt sich allein daran, daß ca. zwei Jahrzehnte später – 1746 und 1753 – Hauptwerke dieser beiden Meister für die kurfürstliche Gemäldegalerie erworben wurden. Kaum zeigten sich die ersten Früchte der vielversprechenden Talente des jungen Malers, der schon mit 16 Jahren meisterhafte Porträts in Pastell malte, erfuhr er seitens des Hofes eine effektive und nachhaltige Förderung. Er wurde 1751 zum dritten Mal nach Rom geschickt und sollte sich hier zum deutschen Raffael bilden. Dies hatte einen ernsthafteren Hintergrund als heute bewußt ist – der Hl. Stuhl zeigte ein reges und unverhohlen gegenreformatorisches Interesse an der Rekatholisierung des protestantischen Sachsenlandes, und er arbeitete gezielt auf die Etablierung einer religiösen Kunst im Stile der römischen Gegenreformation hin. Bezeichnend dafür ist die Kritik Papst Benedikts XIV. an Monsignor Querini, dem Beichtvater Augusts III., dem er 1747 vorwarf, nicht genug für die Ausbreitung der

* Alle hier geschilderten Lebensumstände und Fakten, wie auch die dafür herangezogenen Quellen und Archivalien sind genau zitiert oder nachgewiesen in meiner im Druck befindlichen Werkmonographie (Steffi Roettgen: *Anton Raphael Mengs (1728-1779)*. Bd. 1: *Das malerische und zeichnerische Werk*. Bd. 2: *Leben und Wirken*. München 1999 (Band 2 erscheint im Herbst 2000).

katholischen Religion in Sachsen zu tun.¹ Ausdruck und Ergebnis dieses Bestrebens ist bekanntlich die katholische Hofkirche, die eine Art sächsisches St. Peter sein sollte, was sich u.a. daran zeigt, daß die Weihe der Kirche zum St. Peter und Paulstag, nämlich am 29. Juni 1751 erfolgte. Nur aus solchen politischen Absichten werden die riesigen Dimensionen dieser Kirche verständlich, die außer der kurfürstlichen Familie ja nur eine kleine katholische Gemeinde zu versorgen hatte. Der römische Klerus war in Dresden durch den Jesuitenpater Guarini und später durch den einflußreichen Nuntius Kardinal Archinto vertreten, die beide enge Vertraute der wegen ihrer Frömmigkeit bekannten Königin Maria Josepha waren, für die die Verehrung der Muttergottes und des hl. Joseph eine besondere Rolle spielte, da es sich hier um ihre Namenspatrone handelte.

Die beiden geistlichen Berater der Königin haben sich intensiv für den jungen Maler Mengs interessiert und durch ihre Fürsprache beim König entscheidend dazu beigetragen, daß er die Gelegenheit zu mehreren vom Hof finanzierten Romaufenthalten erhielt. Als er 1749 nach Dresden zurückkehrte, beherrschte er die Stilformen der italienischen Renaissance schon auf bemerkenswerte Weise, wie ein Gemälde beweist, das er dem König überreichte. Die deutlich im Stil Raffaels gemalte hl. Familie fand in Dresden größte Anerkennung und führte zu den ersten offiziellen Aufträgen an den jungen Maler. Darunter waren das Bildnis des gerade geborenen Kronprinzen (später Friedrich August der Gerechte) und die Bildnisse des Kurprinzen und seiner Gemahlin. Mengs, der schon seit 1746 über Titel und Gehalt eines Kabinetmalers verfügte, wurde nach diesen Leistungen am 23. März 1751 zum sächsisch-polnischen Oberhofmaler ernannt. Kurze Zeit darauf erging an ihn der Auftrag für zwei Altarbilder in der gerade fertiggestellten katholischen Hofkirche. Er hat beide Bilder in wenigen Wochen gemalt, so daß sie die einzigen Gemälde waren, die bereits am Tag der Weihe am 29. Juni 1751 *in situ* waren. Die Erklärung dafür ist, daß sie sich an ausgezeichnete Stelle befinden, nämlich im direkten Blickfeld der Fürstenlogen, was auch ihren inhaltlichen Bezug auf die königliche Familie erklärt. Das Bild am nördlichen Nebenaltar des Chorbereiches stellt die Unbefleckte Empfängnis Mariens dar, das am südlichen Choraltar den Traum des hl. Joseph vor der Flucht nach Ägypten. Maria und Joseph sind hier als Namenspatrone der Königin Maria Josepha dargestellt. Darüber hinaus verweisen sie auf Christus, dem das Hochaltargemälde gewidmet wurde. Im Gemälde der Immaculata (Höhe 290 cm)

1 Vgl. Ludwig von Pastor: *Geschichte der Päpste im Zeitalter des fürstlichen Absolutismus von der Wahl Benedikts XIV. bis zum Tode Pius' VI. (1740-1799)*. Bd. XVII/1, Freiburg i. Br. 1931, S. 220 (Brief des Papstes an Tencin vom 22. Februar 1747).

knüpfte Mengs formal an die 1749 in Rom gemalte hl. Familie an. Dies wird deutlich am Gesicht der Maria und an dem auf der Weltkugel stehenden Kind, das mit einem Speer in der Hand der Schlange den Kopf zertritt. Der Vergleich macht jedoch auch die Unterschiede deutlich – der kultische Charakter des Altarbildes erforderte ebenso wie das schwierige, da sehr abstrakte und unanschauliche Bildthema eine andere Tonlage als die Begegnung einer Gruppe von heiligen Figuren in einer Landschaft. Die Einhüllung der Mutter-Kind-Gruppe durch eine Engelsgloriole und die besonders große Lichtaureole um die Madonna geben dem Bild einen süßlichen und übertriebenen Ausdruck, wie er aus der barocken Andachtsmalerei vertraut ist. Gerade die Immaculata-Darstellungen bedienen sich häufig dieser Ausdrucksformeln, die auf uns einen unangenehmen und fast kitschigen Eindruck machen. In jedem Fall ordnet man ein Bild dieser Thematik und Tonart in die Kategorie der katholischen Malerei ein. Dem entspricht auch die von gegenreformatorischen Vorbildern geprägte Ikonographie. Das Besondere an diesem Immaculata-Typus ist die Tatsache, daß Maria hier nur als Mutter des verheißenen Siegers über die Schlange aufgefaßt ist. Sie tritt nicht selbst auf die Schlange, sondern hält nur das Kind, das die Schlange tötet. Diese Variante der Immaculata-Ikonographie basiert auf der protestantischen Auslegung der Genesisstelle, die von der Schlangenbezwingerin handelt und die auf Maria bezogen wird. Es hat also den Anschein, als ob die Wahl dieses in der Malerei des 18. Jhs. ungewöhnlichen Bildtypus auf die Kompromißbereitschaft der Urheber des Bildprogramms der Hofkirche zurückzuführen ist. Übrigens hat Mengs später auch für König Karl III. eine Immaculata gemalt – sie folgt dem Bildtypus, der für die spanische Immaculata-Ikonographie verbindlich ist und die durch ein Gemälde Guido Renis geprägt worden war.

Kurz nach der Weihe der Hofkirche am 29. Juni 1751 scheint die Entscheidung darüber gefallen zu sein, welches Thema das Hochaltarblatt darstellen sollte. Gian Ludovico Bianconi, der damals als kurfürstlich-königlicher Leibarzt am Dresdner Hof weilte und der später die wichtigste Biographie über Mengs verfaßt hat, berichtet, daß August III. unter drei ihm von Mengs vorgelegten Entwürfen für das Hochaltarbild das Thema der Himmelfahrt Christi auswählte. An die Ausführung dieses mit seinen 9,30 x 4,50 m ungewöhnlich großen Altarblattes (Abb. SW 2) knüpfte der Maler die Bedingung, dafür nach Italien zurückkehren zu dürfen. Diese Forderung stieß beim König auf volles Verständnis, nicht dagegen bei Brühl. Zur Bewältigung eines so großen Formates war in der Tat mehr vonnöten als das Können, das Mengs in den zwei kleineren Altarblättern bewiesen hatte. Mengs erklärte, er müsse das Bild unter den Augen Raffaels malen. Der König aber habe, so berichtet Bianconi, im Stillen gehofft, seinen

Oberhofmaler auf diese Weise von der Annahme allzu vieler Aufträge abzuhalten. Mengs bereitete sich zwischen Juni und September 1751 auf die Abreise vor, von der nicht entfernt angenommen werden konnte, daß sie seinen endgültigen Abschied von der deutschen Hofwelt des Spätrokoko und von seiner sächsischen Heimat bedeutete. Mit der Fertigstellung der Hofkirche hatte sich für Mengs eine vielversprechende Situation ergeben, die ihm auch nach seiner Rückkehr aus Italien ansehnliche Aufträge verschafft hätte. Für die Ausmalung der Hofkirche hatte der König zunächst den in Venedig ausgebildeten Hofmaler Anton Kern vorgesehen, der jedoch bereits 1747 verstarb. Ein Jahr später starb auch der Theatermaler Giovanni Battista Grone, der 1734 die Kuppel der Frauenkirche ausgemalt hatte.² Damit gab es in Dresden keine geeigneten Maler mehr für eine solche Aufgabe. Bianconi überliefert denn auch, daß die Absicht bestand, Mengs nach seiner Rückkehr aus Italien mit der Ausmalung des Plafonds der Hofkirche zu beauftragen. Das Thema sollte vermutlich die Verherrlichung der Trinität sein, der die Kirche geweiht ist. Wie Mengs diese Aufgabe bewältigt hätte, verdeutlicht das Deckenfresko mit der Glorie des hl. Eusebius in Rom, das er zwischen 1757 und 1759 gemalt hat (Abb. F 1). In dieser Zeit mußte sich der Maler in Rom bereits auf eigene Faust durchschlagen. Seit Beginn des Jahres 1755 war das sächsische Gehalt von jährlich 1000 Talern, das Mengs während seiner Beurlaubung nach Rom überwiesen wurde, ausgeblieben. Vergeblich ersuchte er den Grafen Brühl mehrfach um die Zahlung seiner Bezüge – dieser konterte, daß der Maler bisher nichts nach Dresden geliefert habe, und er monierte, daß das Altarbild für die Hofkirche immer noch nicht fertig sei. Gleichzeitig wollte Brühl ihn dazu verpflichten, sich im Auftrag des Dresdner Hofes nach Neapel zu begeben, um dort die Bildnisse der königlichen Familie zu malen. Die Korrespondenz über diesen Punkt zog sich über mehrere Monate des Jahres 1756 hin, da Mengs darauf drang, daß er für diese von Dresden gewünschte Mission eine seinem Status entsprechende finanzielle Ausstattung erhielt. Während dieser Zeit war er intensiv mit der Vollendung des Hochaltarbildes beschäftigt. Die Verhandlungen mit Brühl fanden durch den Kriegsausbruch im August 1756 ihr Ende, im Oktober des gleichen Jahres vollendete der Maler das Bild.

2 Vgl. Harald Marx: Giovanni Battista Grone (1682-1748). Sein Schaffen in Sachsen und die Gemälde in der Kuppel der Dresdener Frauenkirche, in: *Die Dresdener Frauenkirche. Jahrbuch zu ihrer Geschichte und zu ihrem archäologischen Wiederaufbau*. Bd. 2. Weimar 1996, S. 115-136.

Die durch den Dresdner Hof angeknüpfte Verbindung nach Neapel kam schließlich doch noch zustande und zwar durch die Initiative der Königin Maria Amalia, die sich hierbei der Vermittlung des Kardinal Archinto bediente, der mittlerweile in Rom zum päpstlichen Staatssekretär aufgerückt war und der dort von Mengs porträtiert wurde. Maria Amalia setzte gegen den Widerstand des Neapler Hofarchitekten Luigi Vanvitelli durch, daß Mengs den Auftrag für eines der Bilder in der Kapelle des Schlosses von Caserta erhielt. Gleichzeitig ging es aber auch um die Anfertigung der Porträts, die ja schon in den Briefen zwischen Mengs und Brühl das eigentliche Thema gewesen waren. Als Mengs schließlich im Spätsommer 1759 das nicht erhaltene Bild für Caserta, eine Darstellung des Tempelgang Mariens, nach Neapel brachte und es der Königin persönlich überreichte, wurde er mit einem Honorar von 600 Zechinen entlohnt. Wenige Tage darauf schiffte sich die königliche Familie nach Madrid ein, so daß von den Porträts der königlichen Familie nur das Porträt des gerade neunjährigen Königs Ferdinand IV. gemalt wurde (Abb. F 2), für den der Marchese Tanucci die Regentschaft übernahm. Dieses Bildnis wurde dann zum Anlaß für Mengs' Berufung nach Spanien. Als ihn der damalige spanische Botschafter Manuel de Roda in dieser Sache im Juli 1761 in Rom kontaktierte, war bekannt, daß der offiziell immer noch in sächsischen Diensten stehende Maler hoch verschuldet war und aus diesem Grund hoffte man, daß er ein so verlockendes Angebot wie es ihm seitens des spanischen Königs unterbreitet wurde, annehmen werde. Tatsächlich waren es finanzielle Gründe, die den Ausschlag dafür gaben, daß Mengs, der gerade unter dem Beifall Winckelmanns die Deckenbilder in der Galerie der Villa Albani vollendet hatte, das spanische Angebot akzeptierte. Er bat um einen Vorschuß, weil seine finanzielle Situation durch das Unglück, das über sein Vaterland hereingebrochen sei – er meinte hiermit den Siebenjährigen Krieg – äußerst angespannt sei. Bereits Anfang August 1761 verließ der Maler mit seiner Familie Rom, um sich in Neapel einzuschiffen. Im September 1761 traf er in Madrid ein, das er für die nächsten neun Jahre nicht mehr verlassen sollte. Obwohl er nicht gleich zum Oberhofmaler ernannt werden konnte, da dieses Amt durch den Italiener Corrado Giaquinto besetzt war, wurde er diesem in Gehalt und Privilegien gleichgestellt. Er übernahm auch bald dessen Aufgaben, da Giaquinto im April 1762 nach Neapel zurückkehrte. Am 4. Juni des gleichen Jahres 1762 traf dann Giovanni Battista Tiepolo mit seinen Söhnen Giandomenico und Lorenzo in Madrid ein und begann sogleich mit der Ausmalung der *Sala del Trono* im Palacio Real. Er hatte zwar ebenfalls den Status des Hofmalers und bezog ein sehr hohes Gehalt, aber er war von allen Aufgaben freigestellt, die nichts mit seiner Tätigkeit als Deckenmaler zu tun hatten. Auch

Mengs' hauptsächliche Aufgabe in den ersten Madrider Jahren war die Freskomalerei, wie er sich dies bei den Verhandlungen in Rom eigens ausbedungen hatte. Daneben aber fielen ihm alle jene Aufgaben zu, die normalerweise von einem *primer pintor de cámara* – das spanische Äquivalent zum sächsischen „Oberhofmaler“ – erfüllt werden mußten. Dazu gehörte die Oberaufsicht in der Teppichmanufaktur, die Direktion der Gemäldesammlung und andere Aufgaben aus dem Bereich der höfischen Kunstverwaltung. Das Ergebnis war, daß Mengs in diesen ersten Jahren seiner spanischen Tätigkeit kaum Tafelbilder und Porträts gemalt hat. Eines der vermutlich ersten Bildnisse offiziellen Charakters, das er in Madrid gemalt hat, dürfte das der Königin Maria Amalia (Abb. F 3) gewesen sein, die bereits im Herbst 1760, also ein Jahr vor seiner Ankunft in Madrid, verstorben war. Als Vorlage für sein vor allem farblich sehr eindrucksvolles Porträt diente daher ein älteres Porträt von einem neapolitanischen Maler, das Mengs mit wenigen, aber wirksamen Mitteln zu einem würdigen Erinnerungsbild der früh verstorbenen Königin umgedeutet hat. Es war Maria Amalia gewesen, deren künstlerischen Interessen er letztlich seine bedeutende Stellung am spanischen Hof verdankte. Karl III. (Abb. F 4), der sich nach dem Tod seiner Frau nicht wieder verheiratet hat, war Mengs sehr gewogen. Es gibt Berichte darüber, daß er ihn oft in seinem Atelier besuchte und dies zeigte sich u.a. daran, daß er sich in seinen privaten Gemächern vorzugsweise mit religiösen Gemälden seines *primer pintor* umgab. Allerdings entstanden die meisten dieser Gemälde erst ab 1765 – eines der ersten war die heute in der Slg. des Duke of Wellington befindliche hl. Familie, in der er den Typus der frühen hl. Familie wiederaufgriff, die er 1749 in Rom für August III. gemalt hatte. Dennoch ist offensichtlich, wieviel sich verändert hat und was er an Sicherheit gewonnen hatte. Zur gleichen Zeit, als dieses Bild entstand, kam Bewegung in die seit Jahren auf Eis gelegten Beziehungen zwischen Mengs und dem Dresdner Hof.

Offenbar hatte Mengs davon erfahren, daß sich die Verhältnisse in der alten Heimat langsam normalisierten. 1764 war sein Schüler Giovanni Battista Casanova an die neugegründete Dresdner Akademie berufen worden. Am 16. Dezember 1765 schrieb Mengs dem sächsischen Gesandten in Madrid, daß er gern für einige Zeit nach Sachsen gehen würde, um seinem Vaterland nützlich zu sein. Er bat darum, dies den Königlichen Hoheiten mitzuteilen. In Dresden wurde das großzügig erscheinende Anerbieten des berühmten Malers mit Skepsis und Mißtrauen aufgenommen. Christian Ludwig von Hagedorn hat dies in einem Memorandum an den Prinzregenten Franz Xaver (Dresden, Hauptstaatsarchiv) deutlich zum Ausdruck gebracht. Er argwöhnt hier, daß Mengs mit seinem großzügigen Angebot Absichten und persönliche Interessen verbinden könnte, die

mit der neuen sächsischen Kunstpolitik kaum vereinbar waren. So z.B. fürchtete er, daß der Maler die Mißstände an der Akademie erkennen und publik machen würde, oder daß er erwarten würde, freies Quartier zu bekommen und ein Deckenstück in der Kirche malen wollte, womit ja kaum eine andere als die katholische Hofkirche gemeint gewesen sein dürfte.

Durch den Ausbruch des Siebenjährigen Krieges und durch den daraus folgenden Verlust der polnischen Krone, der zeitlich (1763) mit dem Tod des Kurfürsten, seines Nachfolgers Friedrich Christian und des Grafen Brühl sowie mit dem Kollaps der Staatsfinanzen zusammenfiel, hatte sich in der künstlerischen Situation Sachsens eine totale Wandlung vollzogen. Nun konnten die bereits unter der alten Herrschaft sich rührenden Widerstände gegen die „italophile“ Linie endgültig die Oberhand gewinnen, und zwar vor allem aus wirtschaftlichen Gründen. Hatten schon Heineken und Brühl die Vorliebe des Kurfürsten und seiner Gemahlin für die italienische Malerei keineswegs geteilt, so verstärkte sich diese Tendenz nun ganz entschieden. Die Vorbehalte Hagedorns gegen eine Berufung von Mengs beruhten wohl nicht nur darauf, daß dies den italienischen Einfluß wieder gestärkt hätte.³ Sie dürften auch durch das Kalkül genährt worden sein, daß auf diese Weise der Eindruck der Kontinuität gegenüber der Brühlschen Kunstpolitik entstanden wäre, was angesichts der herrschenden Zustände nicht gerade opportun war. Für Persönlichkeiten, die wie Mengs und Winckelmann von der römisch-katholischen Gesellschaft geprägt worden waren und die sich einen aristokratisch-luxuriösen Lebensstil angewöhnt hatten, war nach 1763 im verarmten und geschlagenen Sachsen kein Platz mehr. Obwohl das Herrscherhaus katholisch blieb, gewann unter der Führung Hagedorns eine Kunstpolitik an Boden, die von bodenständigem Pragmatismus geprägt war und die sich der Förderung einer von den Themen und vom Anspruch her bürgerlichen Kunst zuwandte. Sie fand im bürgerlichen Porträt, in der Landschaft und in der Druckgraphik, nicht aber in der großen Dekoration und in der religiösen Historienmalerei ihre Betätigungsfelder. In Anbetracht dieser Situation wurde Mengs' Angebot abgelehnt. Man könne ihn zwar nicht daran hindern, nach Sachsen zu kommen, aber man könne ihm keinerlei *Conditionen* bieten und auch nicht die Kosten für die Reise tragen. Auch die rückwirkenden Gehaltsansprüche der Familie Mengs beunruhigten Hagedorn. Tatsäch-

3 Vgl. Steffi Roettgen: Hofkunst – Akademie – Kunstschule – Werkstatt. Texte und Kommentare zur Kunstpflege von August III. von Polen und Sachsen bis zu Ludwig I. von Bayern, in: *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, 3. Folge, Bd. XXXVI, 1985, 1985, S. 158.

lich bemühte sich Mengs zur gleichen Zeit darum, daß ihm und seinen Schwestern die rückständigen Gehälter ausbezahlt würden. Er verlangte sie für die Zeit vom 1.1.1755 bis zum Übertritt in spanische Dienste am 31.8.1761, gewährt wurden sie jedoch nur für die Zeit vom September 1755 bis 31. Dezember 1760. Seine beiden ebenfalls als sächsische Kabinettmalerinnen angestellten Schwestern Julie und Therese Charlotte übertrugen ihm zu diesem Behufe eine entsprechende *Procura*. In seinem Gesuch bringt er sein Ansehen und seine Verdienste ins Spiel, indem er daran erinnert, daß „ich der erste Sachse bin, so in der Wenigkeit meiner Kunst den Waahn der Fremden überwunden, und wo ich bis dato gewesen, auch der Erste geliebt bin“. Schließlich bestimmte der Prinz Franz Xaver am 6.8.1766, daß Mengs' Ansprüche rechtens waren, und er gewährte auch den Schwestern die Nachzahlung der ihnen zustehenden Gehälter. Für Mengs bedeutete diese Entscheidung immerhin die Erstattung der stattlichen Summe von 4333 Talern. Aus der geheimen Mitteilung eines spanischen Hofbeamten geht hervor, daß er diese Entscheidung nur der Fürsprache Karls III. zu verdanken hatte.

Vielleicht war dies aber doch nicht der einzige Grund. Die ganze Angelegenheit der Ansprüche von Mengs und seines Angebotes, persönlich nach Dresden zu kommen, muß nämlich auch vor dem Hintergrund der das Hochaltarbild für die Hofkirche betreffenden Vorgänge gesehen werden. Über sie erfährt man aus einem Memorandum, das Giovanni Battista Casanova am 21. November 1764 im Auftrag des Dresdner Hofes verfaßt hat. Er schreibt hier, daß er das Bild von Mengs nicht aus Rom mitgebracht habe, weil er keinen ausdrücklichen Befehl dazu erhalten habe, sondern nur einen Brief des Sängers Domenico Anibaldi, mit dem Mengs seit Jahren eine enge Freundschaft verband. Da Casanova wußte, daß Mengs noch ein Drittel der vereinbarten Honorars zu bekommen hatte, nämlich 2000 Florin bzw. 1000 Scudi oder 500 Golddukat, habe er das Bild verpackt und es vor seiner Abreise von Rom im Mai 1764 bei einem römischen Bankier in Verwahrung gegeben. Aus Casanovas Bericht geht auch hervor, daß er das Bild nicht, wie von Mengs verlangt, nach Madrid geschickt habe, weil er befürchtete, daß der spanische König das Bild dann nicht mehr herausgeben würde. Der Dresdner Hof nahm nun erst Kontakt zu Mengs auf. Der Maler bestand wiederum darauf, daß man ihm das Bild nach Spanien schicke. Es sei acht Jahre aufgerollt gewesen, und er könne es nicht zulassen, daß es in diesem Zustand aufgestellt würde. Nach vielem Hin und Her einigte man sich über die Modalitäten, schickte das Bild nach Neapel und von hier aus nach Madrid. Dort traf es am 14. Dezember 1765 ein, also zwei Tage, bevor Mengs anerbote, seine Dienste dem Vaterland zeitweise und gratis zur Verfügung

zu stellen. Wahrscheinlich gibt es mehr unterschwellige Verbindungen zwischen diesen Vorkommnissen, als wir dies heute anhand der erhaltenen Dokumente noch rekonstruieren können. Jedenfalls hatte Winckelmann bereits wenige Monate vor diesen Ereignissen einem deutschen Freund mitgeteilt, daß Mengs demnächst Spanien verlassen werde und sich mit einem anderen Hof nördlich der Alpen eingelassen habe. Dies trat dann jedoch nicht ein – Mengs zog es angesichts der guten Bedingungen, die ihm der Madrider Hof nun zugestand, schließlich vor, dort zu bleiben. Ende des Jahres 1766 wurde er zum *primer pintor de cámara* befördert und hatte damit eine mindestens ebenso ehrenvolle Stellung erreicht, wie er sie ehemals in Sachsen und Polen innegehabt hatte. Das Gehalt lag sogar weit über dem, was er in Dresden bekommen hatte.

Beim Auspacken des Bildes in Madrid im Dezember 1765 war der Legationsrat Graf Saul als der am spanischen Hof akkreditierte sächsische Resident zugegen. Er berichtete nach Dresden über die festgestellten Beschädigungen („*frottements*“ = Abreibungen) und übermittelte das Urteil von Mengs über das Ausmaß der Schäden. Mengs wolle außerdem um die Erlaubnis bitten, das Bild in den Großen Saal des *Palacio Real* zu verbringen, um hier während der Abwesenheit des Hofes ungestört daran arbeiten zu können. Wahrscheinlich wurde die Leinwand während dieser Arbeiten nicht auf einen Keilrahmen gespannt, sondern an einem Balken oder Gestell aufgehängt, so daß der Maler mit einem fahrbaren Malgerüst oder einer Leiter daran gehen konnte. Auf jeden Fall war das Bild aber im *Palacio Real* so aufgestellt, daß man es bequem betrachten konnte, wie sich aus dem Bericht des Botschafters entnehmen läßt. Es heißt hier, daß sich die Kenner ohne Ausnahme sehr lobend über dieses *chef d'œuvre* äußerten und daß sie der Meinung waren, daß das Bild nicht nur Mengs, sondern auch seinem Vaterland und dem sächsischen Hof zur Ehre gereiche.⁴ Der große Saal des Königlichen Palastes war kein anderer als die zuvor erwähnte *Sala del Trono*, deren Ausmalung Tiepolo 1764 vollendet hatte. Wahrscheinlich hat also auch Tiepolo, der inzwischen in den angrenzenden Sälen arbeitete, das Gemälde von Mengs dort gesehen und sich vielleicht seine Gedanken darüber gemacht, wie dieser darin die Anregungen von Tizians *Assunta* verarbeitet hat, die tatsächlich eines der wichtigen Vorbilder dieses Bildes war, insbesondere für die Haltung und die Drapierung Christi. Die Retuschierungen waren im Februar 1766 fast vollendet und Mengs wartete nur noch das Trocknen ab, um dann das Ge-

4 Bericht des Residenten Saul, Postscriptum: „Je pens au reste assurer Vôte Excellence que ce tableau a été admiré ici de tous les connoisseurs en peintures, qu l'ont vù“ (Dresden, Hauptstaatsarchiv, Geh. Cab. Loc. 3108 f. 274r).

mälde selbst zu verpacken, und zwar sachgemäßer und sicherer, als es auf dem Transport von Rom nach Madrid der Fall gewesen war. Anfang März war seine Arbeit beendet und man wartete nur noch die Rückkehr des Königs ab, der das Bild zu sehen wünschte. Nachdem dies geschehen war, packte Mengs in Gegenwart des Botschafters das Bild persönlich ein. Es wurde wie üblich mit der bemalten Fläche nach außen aufgerollt, wobei die Malschicht außerdem durch ein Wolltuch geschützt wurde. Der Transport zu Land erfolgte auf einem großen Wagen, in Cadiz übernahm das unter holländischer Flagge segelnde Schiff *Vigilance* unter dem Kapitän Pierre Outgars die Fracht und brachte sie nach Amsterdam. Von hier aus ging es weiter per Schiff nach Hamburg. Ob der weitere Transport von Hamburg nach Dresden per Schiff oder auf dem Landweg erfolgte, geht aus den Dokumenten ebenso wenig hervor wie das Datum der Ankunft in Dresden. Jedenfalls wurde dem Bild als „Fürstengut“ die zollfreie Passage durch Mecklenburg gewährt. Laut Quittung des Hamburger Transportunternehmers François Brentano vom 14.1.1767 beliefen sich die Kosten für den Transport von Cadiz nach Dresden auf 332 Taler. Aber auch noch andere Kosten fielen an – Mengs erhielt das noch fehlende Drittel seines Honorars ausbezahlt – also die erwähnten 500 Golddukat, und auch die Kosten für die Verpackung wurden ihm erstattet, nicht dagegen seine Aufwendungen für die achtjährige Magazinierung in Rom. Die Transportkosten von Rom nach Madrid hatte großzügigerweise der spanische König übernommen. In Dresden mußte das Bild dann noch gespannt und in den Rahmen eingepaßt werden, der bereits seit vielen Jahren auf seinen Inhalt wartete.

Wie wurde aber das Bild – eines der größten in Deutschland befindlichen Altarblätter – in Dresden aufgenommen? Leider wissen wir über die ersten Reaktionen der Öffentlichkeit und über die Einweihungsfeierlichkeiten nichts. Dennoch ist davon auszugehen, daß das Bild auch hier Zustimmung fand und gelobt wurde. Mengs' Schüler Casanova verfaßte jedenfalls sofort eine Beschreibung des Bildes, die 1766 in der „Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste“ erschien.⁵ Unter Hinweis auf die ungünstigen Proportionen des Gemäldes und den hohen Standort erläutert Casanova hier ausführlich und sehr kompetent und anschaulich, wie Mengs diese Probleme bewältigt hat. Er geht vom Ganzen zu den einzelnen Figuren und bespricht dann Zeichnung und Farbwirkung. Seine Beschreibung ist sozusagen ein Lehrstück

5 Giovanni Casanova: Beschreibung des Hochaltarbildes der Hofkirche in Dresden, in: *Neue Bibliothek der schoenen Wissenschaften und der freyen Künste*. Bd. III, Leipzig 1766. 1. Stück, S. 133-144.

dafür, wie man ein Bild betrachten und beurteilen soll. Ich vermute, daß dieser Text – eine der frühesten und sachkundigsten Gemäldebeschreibungen in deutscher Sprache – nicht ohne Wirkung blieb. Das Bild jedenfalls war für Dresden lange Zeit ein Magnet, auch als längst vergessen war, daß es eine so umständliche und komplizierte Entstehungsgeschichte gehabt hatte.

Die historische Rekonstruktion dieser Geschichte verschafft eine Genugtuung besonderer Art, die darin liegt, daß sie Auskunft darüber gibt, wessen Augen einst auf diesem Bild geruht haben. Die Vorstellung, daß Winckelmann, König Karl III. und Tiepolo unter denen waren, die sich dieses Gemälde angesehen haben, ist zumindest unterhaltsam. Dazu kommen die zahlreichen Erwähnungen in den bekannten Dresdner Kunstführern des späten 18. Jahrhunderts. Heineken hoffte 1786 leider vergeblich, daß die drei Bilder von Mengs in der Hofkirche in Kupfer gestochen würden. Die jüngere Generation war weniger begeistert von dem Bild, das sie als zu wenig „raffaelisch“ empfand und in seiner Auffassung zu „barock“. Der Maler Ludwig Richter hat in seinen Lebenserinnerungen aufgeschrieben, wie er das Bild als Kind betrachtet und erlebt hatte. Er schreibt: „Da ich aber kein Gebetbuch besaß oder keines mitgebracht hatte, so betrachtete ich gewöhnlich während der ganzen Zeit das große Altarbild, die Himmelfahrt Christi von R. Mengs; daß aber Gott Vater so unbehilflich und unbequem von ihm umflatternden Engeln gehalten, getragen und gestützt wurde, erfuhr stets meine stille Mißbilligung und ich versenkte mich desto lieber in den verklärten Ausdruck Christi und die Schönheit seiner ganzen himmlischen Erscheinung. Das Bild, jahrelang gesehen, hat sich tief in die Seele gelegt“.⁶

6 Ludwig Richter: *Lebenserinnerungen eines deutschen Malers* (1885¹). Leipzig 1909. S. 9.

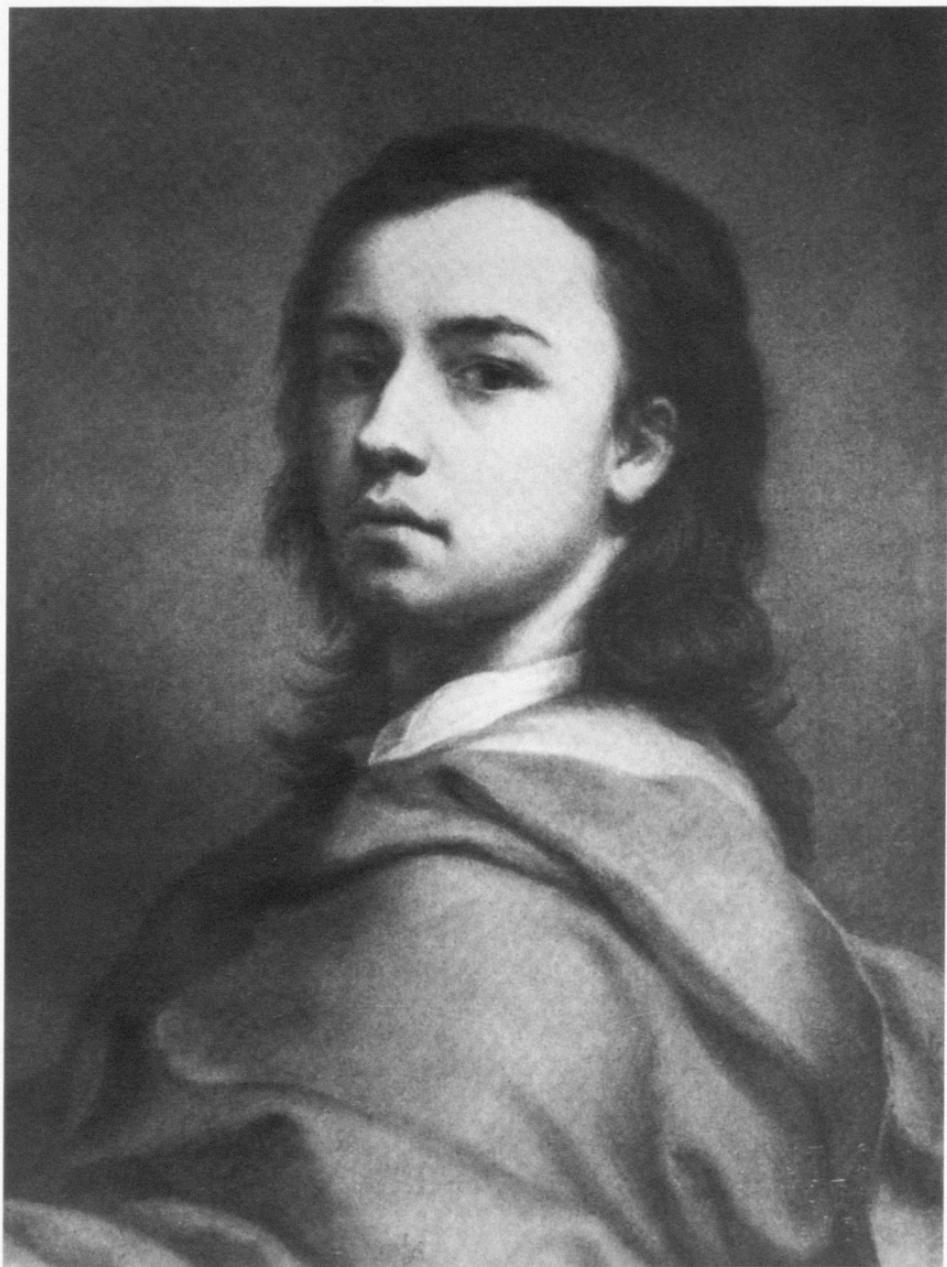


Abb. SW 1: Anton Raphael Mengs, *Selbstbildnis in Pastell*, 1744.



Abb. SW 2: Anton Raphael Mengs, *Himmelfahrt Christi*, 1751-1756.



Abb. F 1: Anton Raphael Mengs, *Glorie des hl. Eusebius*,
Deckenfresko, 1757-1759.



Abb. F 2: Anton Raphael Mengs, *Bildnis König Ferdinand IV. von Neapel im Alter von neun Jahren*, 1759/1760.



Abb. F 3: Anton Raphael Mengs, *Bildnis Königin Maria Amalia von Spanien*, nach 1761.



Abb. F 4: Anton Raphael Mengs, *Bildnis König Karl III. von Spanien*, um 1767.