

Zum Werk Anton von Marons in Rom

In seinem Maron dedizierten “Epilogo della vita del fù Cavalier Anton Raffaello Mengs” schreibt der Genueser Maler und Mengs-Schüler Carlo Giuseppe Ratti 1779 über Anton von Maron: “Quegli, che più di tutti ha lungamente da lui studiato, ed è un valentissimo Pittor divenuto, è il Sig. Antonio de Maron di lui cognato, Direttore in Roma de' Pensionari Imperiali, e che a quest'ora in giovane età ha già avuto l'onore di ritrarre non pochi de' primi sovrani d'Europa” (1). Maron ist in der Tat der einzige aus Mengs' Schülerkreis, dessen künstlerische Entwicklung in entscheidendem Maße vom Einfluß seines Meisters geprägt worden ist, anders als Christoph Unterberger und Martin Knoller, die zwar dem künstlerischen Kontakt zu Mengs neue wichtige Impulse für ihr späteres Schaffen verdanken, aber die nach Rom mit einer vollständigen Ausbildung kamen und deren Stil bereits in nicht mehr gänzlich rückgängig zu machender Weise determiniert war.

Maron war seit 1756 nachweisbar Hausgenosse von Mengs, muß aber, wie Noack und neuerdings Olivier Michel darlegten, bereits 1755 in Rom eingetroffen sein (2).

Über die seiner Ankunft in Rom vorausgegangen künstlerischen Studien in Wien ist kaum etwas bekannt. Die einzige Quelle, aus der man etwas über Marons Wiener Lehre erfährt, ist der nach Marons

Tod in den *Memorie Enciclopediche* 1808 erschienene Nekrolog. Dort heißt es: “... ebbe i primi rudimenti nell'arte da Carlo Nighem, da cui fece passaggio nello studio del Pittore Tedesco Daniele de Gran” (3). Darüber, wie der enge Kontakt zwischen Mengs und Maron zustandekam, bevor Maron in Mengs' Haus übersiedelte, ist nichts bekannt. Möglicherweise ergab sich die Beziehung zunächst daraus, daß Mengs 1755 in Rom schon ein sehr bekannter Mann war und seine Werke in gutem Ansehen standen.

Aus dem Schülerverhältnis entwickelte sich im Laufe der Jahre eine Freundschaft, die über Mengs' Madrider Aufenthalte hinweg bis zu seinem Tode im Jahre 1779 andauerte, wesentlich gefördert durch die seit 1765 bestehende familiäre Bindung, die sich durch Marons Heirat mit Mengs' Schwester Therese Concordia ergeben hatte (4). Mehr noch als Mengs ist Maron bisher von der kunsthistorischen Forschung aufgrund einer weitgehenden Verständnislosigkeit gegenüber den Problemen der römischen Malerei der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vernachlässigt worden. Dies wohl auch, weil gegen Ende seines Lebens der Ruhm und die Beliebtheit Angelika Kauffmanns Marons Stern verdunkelten (5). Obwohl Angelika nur um zehn Jahre jünger war als Maron, hatte sie bei ihrer Übersiedlung nach Rom 1782 den Vorteil, aus England einen für Rom neuen und modischen Geschmack der Porträt-darstellung mitzubringen, demgegenüber die von Mengs und Batoni geprägten Bildnisse Marons nichts Ungewöhnliches mehr waren.

Das verbreitete Desinteresse an künstlerischen Persönlichkeiten, die im Schatten eines bedeutenderen

Meisters stehen und dadurch weniger Aufmerksamkeit auf sich ziehen, als die Qualität ihrer Arbeiten an sich verdiente, hat im Falle Maron dazu geführt, daß viele seiner Werke bisher unerkannt als Arbeiten seines Lehrers Mengs galten<sup>(6)</sup>. Die Zuschreibung der im folgenden besprochenen Gruppe von Gemälden und Zeichnungen an Maron war erst auf der Grundlage einer erweiterten Kenntnis des Oeuvres und der stilistischen Entwicklung und Grenzen von Mengs möglich.

Das früheste, bisher überhaupt bekannte Gemälde von Maron ist ein Porträt, das Mengs darstellt (T. 29B). Das in Hamburg befindliche Bildnis galt bisher als Selbstbildnis von Mengs<sup>(7)</sup>. In einem dunklen Interieur sitzt der Maler in Dreiviertelansicht vor der Staffelei mit einem Pinsel in der rechten und der Palette in der linken Hand. Sein Blick ist nach rechts aus dem Bild gewendet und scheint sich auf ein Modell zu richten. Daß der Dargestellte Mengs ist, geht aus der Gegenüberstellung mit zwei Selbstbildnissen, die ihn etwa im gleichen Alter zeigen, hervor. Das eine ist eine 1759 entstandene Zeichnung, das andere das Selbstbildnis der Sammlung Alba<sup>(8)</sup>. Die physiognomische Verwandtschaft zu der Zeichnung von 1759 ist besonders eng, nur erscheint Mengs in dem Hamburger Bildnis trotz des ebenso weit zurückgetretenen Haaransatzes doch jünger, vielleicht wegen des fast noch etwas kindlich wirkenden Gesichtsausdruckes. Daß es sich bei diesem Porträt um ein Werk Marons handelt, wird durch eine Teilnachzeichnung des Bildnisses von Nikolaus Mosmann, einem Mitschüler Marons bei Mengs, überliefert<sup>(9)</sup>. Die Zeichnung trägt von Mosmanns Hand die Beschriftung: "Antonio Maron pinxit Cavaliere Antonio Raphael Mengs". Dieser

Angabe, daß Maron der Autor des Porträts sei, ist größte Zuverlässigkeit zuzumessen, da Mosmann sowohl Mengs als auch Maron seit langer Zeit kannte<sup>(10)</sup>. Als Entstehungsdatum der Zeichnung kommt der Zeitraum von 1760 bis ca. 1770 in Frage. Entweder befand sich also das Bildnis auch noch nach Mengs' Übersiedlung nach Madrid 1761 in seinem Atelier oder es stand zumindest für die in Rom angefertigte Kopie zur Verfügung. Nicht ganz auszuschließen ist auch, daß Mosmann als Vorlage seiner Zeichnung eine Teilreplik des Bildes benutzt haben könnte, da der Gesichtsausdruck gegenüber dem Original in Hamburg leicht verändert ist.

Aufgrund des im Vergleich zu Mengs' Selbstbildniszeichnung von 1759 noch jugendlicheren Aussehens dürfte das Porträt nicht lange nach Marons Ankunft in Rom entstanden sein, auch deswegen, weil Marons Porträtauffassung hier noch nichts von einem Einfluß der um 1755/6 entstandenen Bildnisse von Mengs erkennen läßt. Vielmehr läßt sich der Stil aus nordischen Traditionen ableiten. Man denkt jedoch weniger an Martin van Meytens, als an Kupecky und Brandl. Gerade wegen des stilistischen Unterschiedes zu den späteren Bildnissen Marons kommt diesem frühesten identifizierbaren Bild eine große Bedeutung für die Kenntnis von seinem künstlerischen Werdegang zu. Es wird deutlich, daß Maron unter Mengs' Einfluß sich von seiner in Wien erworbenen stilistischen Formation ganz lossagte.

Aus den ersten Jahren, die Maron in Mengs' Atelier verbrachte, sind keine weiteren Werke bekannt. Jedoch dürften zwei Kopien nach Mengs am ehesten in diesem Zeitraum entstanden sein. Die eine

ist eine sehr gute Kopie des Bildnisses von Mengs' Vater Ismael. Sie stammt aus Mengs' Nachlaß, ist heute im Besitz der Nachkommen des José Nicolas de Azara und wird im Inventar der Sammlung (Mitte des 19. Jahrhunderts) Maron zugeschrieben<sup>(11)</sup>. Die Exaktheit dieser Kopie läßt sich, da kommerzielle Gründe keine Rolle spielten — anderenfalls wäre das Bild nicht in Mengs' Nachlaß gewesen — nur aus der Absicht erklären, sich den Stil des Vorbildes völlig anzueignen. Die andere Kopie ist nur literarisch überliefert, läßt sich aber recht genau datieren. Nach einer Angabe von Nicolas Guibal, dem außer Maron bedeutendsten Mengsschüler, der 1756 nach Deutschland zurückkehrte, fertigte Maron eine Kopie nach einer Geburt Christi an, die Mengs für einen venezianischen Abt gemalt hatte. Das Bild hatte Figuren in Lebensgröße<sup>(12)</sup>.

Maron hat dann an den beiden römischen Freskenaufträgen mitgearbeitet, die Mengs in den Jahren 1757 und 1760/61 auszuführen hatte. Der Verfasser des Nekrologs auf Maron vermerkt, daß Maron schon praktische Kenntnisse in der Freskomalerei mitbrachte. Mengs, der zuvor nie in Fresko gemalt hatte, stützte sich also bei der Ausführung seines Plafonds in der Kirche S. Eusebio 1757 möglicherweise auf Marons Erfahrungen in dieser Technik. Außerdem soll Maron nach Angabe Guibals den unteren Teil des Plafonds mit einem musizierenden Engelschor gemalt haben<sup>(13)</sup>. Stilistische Unterschiede gegenüber dem übrigen Fresko lassen sich nicht feststellen, was auch dem durch eine neuere Restaurierung verursachten schlechten Erhaltungszustand des Gemäldes zuzuschreiben ist.

Auch am Parnaß in der Villa Albani hat Maron mitgearbeitet.<sup>(14)</sup>

Sein Anteil läßt sich hier überhaupt nicht bestimmen. Jedoch hat sich ein wichtiges Zeugnis erhalten, das Marons Teilnahme an den Vorarbeiten zu diesem Fresko bestätigt. In der Eremitage in Leningrad befindet sich eine in Grisaille ausgeführte verkleinerte Wiederholung des Parnaß (T. 32B), die gegenständlich genau mit dem Original übereinstimmt, jedoch qualitätsmäßig beträchtlich hinter diesem zurückbleibt. Aus der Sammlung Azara stammend, gelangte sie über den Pariser Kunsthändler Lebrun im frühen 19. Jh. in die Eremitage und gilt seit dem frühen 19. Jahrhundert als Mengs' eigenhändiger Modello<sup>(15)</sup>. Die geringere Qualität dieses Bildes macht es unwahrscheinlich, daß es eine Arbeit von Mengs ist. Andererseits spricht die Ausführung in Grisaille tatsächlich für einen Modello, der entweder dem Auftraggeber vorgelegt wurde oder auch für die Vorarbeit am Fresko eine Rolle spielte. Die Provenienz des Bildes paßt zu dieser Vermutung, da die meisten Bilder in Azaras Besitz aus Mengs' Nachlaß kamen.

Die Unterschiede dieser Grisaille gegenüber dem ausgeführten Fresko ergeben stilistische Merkmale, die sich in Marons späteren Werken in reiferer Form wiederholen, so die wie aufgedunsenen Gesichter mit etwas glasigen runden Augen, die verschwimmenden Konturen und der gegenüber Mengs schlanker proportionierte Körpertypus.

Maron erweist sich in diesem Modello noch nicht als eine ausgereifte künstlerische Persönlichkeit. Gegenüber dem früher entstandenen Mengsporträt ist seine Arbeitsweise hier unsicher und temperamentlos. Abgesehen davon, daß Maron auch später auf dem Höhepunkt seines Schaffens seine besten Lei-

stungen im Porträt vollbringt, lassen sich die hier beobachteten Qualitätsunterschiede auch noch aus anderen Voraussetzungen erklären. Durch seinen Eintritt in Mengs' Atelier geriet Maron in einen künstlerischen Wandlungsprozeß, den Mengs selbst schon in seiner frühen Jugend in der Auseinandersetzung mit der römischen Malerei des 16. Jahrhunderts durchgemacht hatte. Die Zusammenarbeit mit Mengs an dessen wichtigsten römischen Werken war für diesen Prozeß der Abwendung von den spätbarocken Wiener Voraussetzungen und der Aneignung einer sowohl vom römischen Ambiente als auch von dem reformatorischen Standpunkt Mengs' her bedingten neuen Formensprache von entscheidender Bedeutung.

Mengs' Berufung nach Madrid bedeutet für Maron einen fundamentalen Wandel seiner Stellung in Rom. Aus dem Ateliergehilfen wird der selbständige Künstler, dessen Ruf als Porträtist sich schnell festigt und dessen Karriere wesentlich dadurch begünstigt wird, daß ihm — besonders in der Porträtmalerei — die Reputation zugute kommt, die Mengs bis dahin als einziger Konkurrent Batonis genossen hatte. Dadurch, daß Maron in den ersten Jahren nach Mengs' Weggang von Rom weiter in dessen Atelier blieb, und er auch der Sachwalter für Mengs' römische Angelegenheiten war, fiel ihm sicher ein Teil der Bildnisaufträge zu, die anderenfalls jener erhalten hätte. Dies läßt sich an dem bisher Mengs zugeschriebenen Bildnis des George Harry Earl of Stanford exemplifizieren (T. 29A). Das Porträt (jetziger Verbleib unbekannt) trägt eine alte Aufschrift, aus der hervorgeht, daß es 1762 von Mengs gemalt worden sei<sup>(16)</sup>. Der Stil des Gemäldes zeigt starke Beeinflussung durch Batonis Bildnisse und

läßt sich mit Mengs' Porträts aus diesen Jahren nicht in direkten Zusammenhang bringen. Außerdem ist es unwahrscheinlich, daß sich der Earl of Stanford während seiner Grand Tour auch in Madrid aufhielt, wo Mengs 1762 bereits tätig war. Für die Zuschreibung dieses Bildnisses an Maron spricht die enge Beziehung zu zwei gesicherten Bildnissen der sechziger Jahre, dem Porträt des Archibald Menzies von 1763 und dem Bildnis des Robert Clive (s. Katalog-Nr. 227)<sup>(17)</sup> von 1766.

Trotz der unverkennbaren Abhängigkeit von Mengs ist die Auffassung dieser drei Bildnisse deutlich an Batoni orientiert. Die Hinwendung zu Batoni, die sich im übrigen auch an einigen Bildnissen von Mengs aus den späten fünfziger Jahren beobachten läßt, hatte offensichtlich nicht nur künstlerische, sondern auch wirtschaftliche Gründe. Der sicherste Weg, um ein ebenso erfolgreicher Porträtist wie Batoni zu werden, mußte zwischen 1755 und 1770 in Rom derjenige sein, in seiner Art zu malen und sich damit die ausländische Clientèle zu erwerben, deren Geschmack Batonis Bildnisse besonders entgegen kamen. In diesem Bestreben wirkte sich für Maron auch seine Bekanntschaft mit Winkelmann günstig aus, der von auswärts kommende Besucher als Cicerone in großer Zahl kennenlernte. Winkelmann dürfte auf diese Weise den Auftrag zum Bildnis des Herzogs von Anhalt vermittelt haben<sup>(18)</sup>.

Das Werk, das Maron gegen Ende der sechziger Jahre auch in Deutschland bekannt machte, war das Bildnis Winkelmanns (T. 30B), dessen Beachtung umso größer war, als es erst nach der Ermordung des Gelehrten beendet wurde. Die große Nach-

frage nach Wiederholungen, die Maron teilweise selbst ausführte, galt zwar mehr dem Dargestellten als dem Maler, aber der Maler profitierte davon, obwohl Winckelmann selbst in seinen zahlreichen Briefen, in denen er dem Besteller des Bildnisses Wilhelm von Stosch (Muzell) über den Fortgang der Arbeit des Porträtisten berichtet, nur ein einziges Mal Marons Namen genannt hatte<sup>(19)</sup>.

In Marons Porträt erscheint Winckelmann so, wie er selbst sich sehen wollte. Aus seinen ausführlichen Berichten über die Entstehung des Bildnisses an Stosch geht hervor, daß Winckelmann selbst die etwas befremdlich wirkende Kostümierung gewählt hatte<sup>(20)</sup>.

Winckelmanss Absicht war es, in diesem Bildnis "die Idee der Freundschaft" gegenüber Stosch auszudrücken und auch Maron seinerseits wollte laut Winckelmann "ein Bild der Freundschaft", die er für Winckelmann empfand, malen.

Gegenüber den beiden anderen gemalten Bildnissen Winckelmanss von Angelika Kauffmann und Mengs ist Marons Bildnis im 19. und 20. Jahrhundert ungünstig beurteilt worden<sup>(22)</sup>. Schon Füßli, der Besitzer des Bildnisses von Angelika, übte heftige Kritik an der Bildnisauffassung. Er wie alle anderen Kritiker beschuldigte den Maler der unangemessenen Darstellung: "Drey Jahre nach dem meinen stellt es einen zwanzig Jahre jüngeren Mann dar, und solche Mütze eines Wascherweibes dürfte der Maler schwerlich auf Winckelmanss ehrwürdigem Scheitel getroffen haben"<sup>(23)</sup>. Diese Ansicht entspricht nicht dem aus Winckelmanss eigenen Äußerungen rekonstruierbarem Tatbestand. Denn abgesehen davon, daß Winckelmann selbst die

Kleidungsstücke auswählte läßt sich auch aus dem sehr langsamen Fortschreiten der Ausführung entnehmen, daß Winckelmann mehrmals intervenierte. Noch bevor das Bildnis überhaupt angefangen war, war für ihn schon sicher, daß es ein "schönes Gemälde" sein werde<sup>(24)</sup>. Das heutige Bildnis ist das Ergebnis einer viermaligen Übermalung. Davon fallen die ersten drei Übermalungen in den kurzen Zeitraum von knapp zwei Monaten<sup>(25)</sup>.

Daß im Laufe dieser Überarbeitungen die Porträtähnlichkeit zugunsten einer verjüngenden und verschönenden Darstellung in den Hintergrund trat, läßt sich durch eine Vorzeichnung zum Winckelmann-Bildnis belegen. Das Blatt befindet sich im Rijksprintenkabinet in Amsterdam und galt bisher als Bildnis eines unbekanntes Künstlers von Mengs (T. 30A)<sup>(26)</sup>. Trotz der sehr viel realistischeren Darstellung besteht kein Zweifel daran, daß es sich hier um eine Marons Winckelmann-Porträt zugrunde liegende Modellstudie handelt. Die turbanartige Kopfbedeckung ist deutlich in der Zeichnung erkennbar, die Mundpartie und die Kontur der rechten Gesichtshälfte sind völlig miteinander identisch, während Nase und Augenpartie bedingt durch die unterschiedliche Kopfwendung in Studie und Ausführung voneinander differieren. Entscheidend für den Gesichtsausdruck der Zeichnung ist der leicht divergierende Blick und die hochgezogene linke Augenbraue, die der Physiognomie einen skeptisch beobachtenden und zugleich etwas müden und pessimistischen Ausdruck gibt. Der Porträtzeichnung glaubt man Winckelmanss fünfzig Jahre, im ausgeführten Bildnis vermutet man eher, wie Füßli richtig beobachtete, die Darstellung eines etwa fünfunddreißigjährigen Mannes. Die unter den Au-

gen und um den Mund herum schon leicht erschlaffte und faltige Haut wird geglättet und gestrafft, der Blick verliert in diesem Verjüngungsprozeß seine Direktheit und Eindringlichkeit. Bezeichnend ist auch, daß die Dreiviertelsansicht des Gesichtes, in der die charakteristische große und spitze Nase Winckelmanns wie in den beiden anderen Bildnissen von Angelika und Mengs besonders auffällt, zugunsten der Frontalansicht aufgegeben wird, um die Nase etwas gefälliger erscheinen zu lassen.

Wenn das Blatt auch nicht genau datierbar ist, so läßt sich doch dank der guten Dokumentation der Entstehungsgeschichte des Winckelmannporträts etwa bestimmen, welches Stadium der Bildnisentwicklung die Studie vertritt. Am 7.3.1767 schreibt Winckelmann an Stosch: "Morgen gedenke ich mein Bildnis für Sie anzufangen" (27). Diese Äußerung ist nicht auf die Vorarbeiten zu beziehen, sondern auf den Beginn der Arbeit an der Staffelei. Denn bereits am 2.4.1767, also kaum einen Monat später, schreibt Winckelmann, daß der Kopf fertig sei und gibt eine ausführliche Beschreibung seiner Kleidung (28). Es ist kaum anzunehmen, daß Maron während der dann folgenden Übermalungen noch einmal Modellstudien anfertigte, sondern eher dürfte er sich auch bei den Überarbeitungen an schon existierende Modellstudien gehalten haben. Darüber, wann Winckelmann Modell gesessen hat, berichtet Rat Reiffenstein in einem Brief an den Kupferstecher Mechel vom 8.10.1766. Er schreibt: "H. Winckelmann hat erst zweymal gesessen". Die Amsterdamer Zeichnung dürfte eine der Studien sein, die Maron bei den Porträtsitzungen im Jahre 1766 anfertigte und von denen Reiffenstein eine gekannt hat (29).

Die Porträtstudie in Amsterdam bereichert die Winckelmann-Ikonographie um ein Bildnis, mit dessen Wirklichkeitsnähe und Überzeugungskraft sich keines der drei gemalten Winckelmannbildnisse messen kann. Die geistige Intensivität des Gesichtsausdruckes in der Modellstudie weicht in Marons ausgeführtem Bildnis einer allzu selbstgefälligen und extrovertierten Positur, in der die physiognomische und geistige Unmittelbarkeit der Repräsentation geopfert wird. Die merkwürdige Kostümierung des ausgeführten Bildnisses rückt die Persönlichkeit Winckelmanns in eine dem menschlichen Kontakt nicht mehr zugängliche Sphäre. In diesem Aufwand an Beiwerk und glänzenden Stoffen verliert das Gesicht an Bedeutung und Ausdruck. Wenn auch Winckelmanns eigenen Äußerungen zufolge Marons gemaltes Bildnis die Wünsche des Dargestellten voll berücksichtigte und unter diesem Gesichtspunkt Marons Porträt Winckelmann so zeigt, wie dieser sich sehen wollte, also psychologisch ein authentisches und aufschlußreiches Bild ist, muß der Modellstudie doch ein höherer dokumentarischer Wert zugemessen werden. In ihrer unprätentiösen Direktheit zeigt sie uns einen bisher nicht in Bildnissen überlieferten Aspekt von Winckelmanns Physiognomie und ergänzt durch seine objektive Darstellungsweise unsere bisher nur an idealisierten und reflektierten Bildnissen orientierte anschauliche Idee von Winckelmann.

Hatte Maron die ersten zehn Jahre seiner selbständigen künstlerischen Tätigkeit in Rom sich hauptsächlich dem Porträtieren von Romreisenden gewidmet, so erweitert sich der Bereich seiner Aktivität in den siebziger Jahren in zweierlei Hinsicht. Er malt offizielle Bildnisse für das Haus Habs-

burg und er wendet sich mehrfigurigen religiösen und mythologischen Kompositionen zu. Dieser letztgenannte Teil seiner Oeuvres ist bisher kaum bekannt oder durch Publikationen zugänglich gemacht worden. Einige Bilder, die in der zeitgenössischen Literatur erwähnt und beschrieben wurden, sind verschollen<sup>(30)</sup>. Eine in Budapest aufbewahrte, aus der Sammlung Esterházy stammende hl. Familie in Grisaille (T. 32A) scheint die früheste erhaltene mehrfigurige Komposition von Maron zu sein, ausgenommen das Bildnis des Robert Clive (Kat. Nr. 227), das zwischen Porträt und Historienbild steht.

Die "Hl. Familie" in Budapest war bisher Mengs zugeschrieben, von dessen Werken aus dem Anfang der siebziger Jahre sie auch deutlich beeinflusst ist<sup>(31)</sup>. Eine Nachzeichnung des Bildes von Nikolaus Mosmann bestätigt die Zuschreibung des Bildes an Maron und gibt auch über die Provenienz Aufschluß, da als Aufbewahrungsort "Rome, Palazzo Borghese" angegeben ist<sup>(32)</sup>. Das Entstehungsdatum der Mosmann-Zeichnungen läßt sich nicht genau bestimmen. Daß die insgesamt sieben Bände von Nachzeichnungen für Lord Exeter nicht alle zwischen 1760 und 1770 entstanden, wie Ashby meinte<sup>(33)</sup>, sondern daß Mosmann auch noch nach 1770 an diesem Kopienwerk arbeitete, geht daraus hervor, daß er auch Gemälde von Mengs, die während seines römischen Aufenthaltes 1771 bis 1773 entstanden, kopierte. In dieser Zeit muß auch Marons "Hl. Familie" entstanden sein. Der Gesichtstypus des hl. Joseph ist direkt von den Hirten in Mengs' "Anbetung der Hirten" im Prado, die er in Rom 1771 vollendete, beeinflusst. Das Christuskind reflektiert Mengs' Putten in der Camera de' Papiri in der Vati-

kanischen Bibliothek von 1772. Gleichzeitig zeigt sich an ihm zum ersten Mal die für Marons spätere Werke entscheidende Orientierung an van Dyck in der Auffassung des Kindes. Auch für andere römische Künstler wie Cades und Cavallucci wird die Beeinflussung durch Rubens und van Dyck gegen Ende der siebziger und in den achtziger Jahren zu einem entscheidenden stilistischen Merkmal. Jedoch tritt diese Tendenz bei Maron schon sehr früh auf, wie auch ein Kinderbild in römischem Privatbesitz bestätigt. Dieses sehr gefällige Bild, das halb ein Porträt, halb eine Studie zu sein scheint, trägt auf der Rückseite eine ältere Aufschrift "Megns fecit 1773"<sup>(34)</sup> (T. 33A). Diese Zuschreibung ist trotz stilistischer Beziehungen zu den Putten der Camera de' Papiri nicht überzeugend. Die sehr weiche und pastos verschwimmende Malweise läßt sich dagegen mit Marons "Hl. Familie" in Budapest vergleichen. Hier ist nun das dem Bild zugrunde liegende Vorbild noch genauer faßbar. Die Kinderstudie kopiert fast wörtlich ein Christuskind, das in mehreren Madonnendarstellungen von Dycks begegnet, am engsten ist die Beziehung zu dem Madonnenbild in der Walters Art Gallery in Baltimore<sup>(35)</sup>. Kopfhaltung, Gesichtstypus und Haarbehandlung stimmen bis in Einzelheiten überein. Diese enge Abhängigkeit von van Dyck zeigen Mengs' Kinderdarstellungen nie. Auch sie spricht für Marons Autorschaft. Das Datum der rückseitigen Aufschrift dürfte trotz der irrtümlichen Zuschreibung in etwa richtig sein, weil Mengs' Putten in der Camera de' Papiri auch für dieses Bild eine der Voraussetzungen bilden.

Die Mehrzahl der Bildnisse Marons, die aus den siebziger Jahren erhalten sind, sind offizielle Fürstenbildnisse, ein Gebiet der Porträtmalerei, auf dem

er bis dahin keine eigene praktische Erfahrung gehabt hatte. Maron muß sein erstes Porträt für das Haus Habsburg bereits im Jahr 1770 gemalt haben. Dieses Porträt stellte den Erzherzog und späteren österreichischen Kaiser Franz im Alter von etwa zwei Jahren dar. Mengs schreibt in einem Brief vom 14. Januar 1771 aus Florenz an Maron, daß er mit dem Grafen Rosenberg wegen des für Wien bestimmten Bildnisses gesprochen habe. Da sich Rosenberg aber um die Angelegenheit nicht gekümmert habe, habe er sich an anderer Stelle informiert und erfahren, daß das Bild, nachdem der Großherzog und die Großherzogin es gesehen hatten, bereits nach Wien abgeschickt worden sei<sup>(36)</sup>. Über den gegenwärtigen Verbleib des Porträts ist nichts bekannt. Aus dieser Nachricht ergeben sich zwei für Marons spätere Wiener Beziehungen wichtige Umstände. Er muß, um den Erzherzog zu porträtieren, im Jahre 1770 in Florenz gewesen sein und die Beziehung zum großherzoglichen Hof in Florenz war es, wodurch er in Wien bekannt wurde und der er seine Karriere als in Rom residierender Hofmaler des Kaiserhauses verdankte. Darüber, wie die Kontakte zum Florentiner Hof geknüpft wurden, ist vorläufig nichts bekannt. Möglicherweise spielten auch hier seine Freundschaft und sein ständiger Kontakt mit Mengs eine entscheidende Rolle. Denn als Hofmaler Karls III. von Spanien, des Vaters der Großherzogin Maria Luisa, reiste Mengs 1769 von Madrid mit dem Auftrag des Königs ab, Tochter, Schwiegersohn und Enkelkinder in Florenz zu porträtieren; die Bildnisse wurden dann wie auch die der Neapler Königsfamilie nach Madrid geschickt. Es ist nun denkbar, daß Mengs für die Bildnisse der großherzoglichen Familie, die nach Wien gesendet werden sollten, seinen Schwager Maron empfahl.

Dem Bildnis des Erzherzogs Franz folgte dann das Gruppenporträt der Großherzogin mit ihren drei Kindern Maria Theresia, Ferdinand und Maria Anna, das sich heute in Schönbrunn befindet. Das Bildnis ist 1771 entstanden und Maron hielt sich zu diesem Zweck in Florenz auf. Dies bezeugt eine Anweisung des Grafen Rosenberg vom 24. Januar 1771, Maron ein Zimmer im Palazzo Pitti zur Verfügung zu stellen. Der Inhalt dieses Schreibens lautet: “È stato incaricato il Pittore S. Antonio Maron di dipingere i Ritratti delle LL. AA. RR. e affinché egli abbia tutto il comodo di eseguire quest’opera Ella avviserà il Sig. Carlo Gilles guardaroba del R. Palazzo Pitti di dare al pred.o Sig. Maron una stanza adattata e libera perché possa tenere presso di se la chiave della detta stanza. Inoltre potendo abbisognare all istesso S. Maron alcune cose accessorie per ritrarle dal vero nel quadro che deve dipingere ella gli farà somministrare dalla P. Guardaroba Generale, o da quello del R. Palazzo Pitti, quel tanto che a quest’ stesso domanderà”<sup>(37)</sup>.

Dieses für Maria Theresia bestimmte Porträt — die Büste der Kaiserin erscheint auch im Bild und Maria Luisa und ihre Tochter Maria Theresia weisen mit huldiger Geste auf die Büste hin — ist in der Porträtaufassung deutlich von Mengs beeinflusst, auch wenn Mengs nie Familienbildnisse gemalt hat. Kurz vor Maron hatte Mengs sein meisterhaftes Doppelbildnis des Erzherzogs Ferdinand und der Erzherzogin Maria Anna mit denselben Spitzenhäubchen gemalt, auch das Kleid Ferdinands mit dem Orden vom Goldenen Vlies übernimmt Maron von Mengs. Der kindliche Ausdruck in den runden Gesichtern der beiden kleinen Kinder ist so überzeugend getroffen, wie es sonst nur Mengs gelingt und

die beiden Kleinen erscheinen in Marons Darstellung sogar noch um einen Grad realistischer, weniger zeremoniell als bei Mengs. Das Porträt der Maria Luisa erinnert ebenfalls sehr an ihr von Mengs gemaltes Bildnis im Prado. Daß Maron in der repräsentativen Bildnismalerei stärker von Mengs beeinflußt wurde als in den nichthöfischen Bildnissen, wird verständlich, wenn man berücksichtigt, daß Mengs außerhalb Frankreichs und der deutschen Provinzialresidenzen die beherrschende Erscheinung der europäischen Hofporträlisten war. Maron konnte seine Karriere als Hofporträtist nur erfolgreich beginnen, wenn er in Mengs' Fußstapfen trat.

Die in Florenz entstandenen Bildnisse ebneten Maron den Weg nach Wien. Der eigentliche Anlaß seiner Reise nach Wien dürfte aber das Bildnis des verstorbenen Kaisers Franz I. gewesen sein, das er 1772 in Rom gemalt hatte<sup>(38)</sup>. In der gleichen Zeit malte er auch den Großherzog Leopold. Wo sich dieses Bildnis heute befindet, ist nicht bekannt. Beide Porträts fanden die Zustimmung Maria Theresias. Am 10.10.1772 berichtet Chracas, daß Maron auf Wunsch der Kaiserin und ihres Sohnes Leopold zum Dank für diese beiden Bildnisse ein Service der Wiener Porzellanmanufaktur zum Geschenk erhalten habe. Der Überbringer des Geschenkes war Monsignor Hrzan, der es Marons Frau Therese überreichte, weil Maron, der nichts von diesem Geschenk wußte, sich in Wien aufhielt<sup>(39)</sup>.

Über die anderen Porträtaufträge, die Maron in Wien erhielt, berichtet Chracas am 5.12.1772, nachdem Maron gerade aus Wien zurückgekehrt war: "Pregevoli in tutte le loro parti sono stati li Donativi, che ha ricevuti qui in Roma il rinomato e cele-

bre Professore di Pittura il Monsieur Marron da ambe le MM.LL.II.RR. in occasione di essere stato in Vienna a formare le sole teste di quegli Augusti Sovrani, dell'Arciduca Massimiliano, e dell'Arciduchessa Maria Elisabetta, dovendo il residuo operarlo in Roma". Bei gleicher Gelegenheit erwähnt Chracas, daß Maron auch die Gewänder erhalten habe, die er für die Bildnisse benötigte und daß er dieselben behalten dürfe<sup>(40)</sup>.

Als erstes vollendete Maron in Rom das Porträt Maria Theresias (T. 31B). Das heute im Kunsthistorischen Museum in Wien aufbewahrte Porträt mit dem Datum 1773 stellt die Kaiserin sitzend in der schwarzen Witwentracht dar. Als Maron zu Beginn des Jahres 1773 gemäß einer Nachricht bei Chracas vom 16. Januar 1773 durch Monsignor Hrzan das Adelsdiplom mit der eigenhändigen Unterschrift Maria Theresias erhielt, geschah das "a contemplazione del suo Ritratto fatto in Vienna così al naturale dal detto virtuoso Pittore, e per altri servizi prestate, come pure per gli altri Ritratti, ed in particolare quello della Maestà dell'Imperatore, che deve terminare di presente qui in Roma"<sup>(41)</sup>.

Zu diesem Zeitpunkt war das Bildnis Maria Theresias noch nicht ausgeführt, da sonst kaum das in Wien gemachte Bild, bei dem es sich nur um die Vorstudie zum endgültigen Porträt handeln konnte, in diesem Zusammenhang genannt worden wäre. Andererseits muß es sich bei dieser Modellstudie um ein Ölbild gehandelt haben, da eine Zeichnung der Erwähnung wohl kaum für wert befunden worden wäre. Diese Ölstudie ist höchstwahrscheinlich mit einem bisher Mengs und früher Goya zugeschriebenen Brustbild Maria Theresias in der Samm-

lung Alba in Madrid zu identifizieren (T. 31A) <sup>(42)</sup>. Nicht nur die enge Übereinstimmung mit dem ausgeführten Bildnis spricht dafür, daß dieses Brustbildnis, das im Gesicht vollendet ist und im übrigen nur skizzenhaft angedeutet blieb, Marons in Wien nach dem Leben angefertigte Studie ist. Denn es ist auch kaum vorstellbar, daß Mengs, der Maria Theresia nie gesehen hat, ein so lebendiges und ausdrucksstarkes Bildnis nach einer Vorlage gemalt hätte. Unter den Bildnissen Maria Theresias nimmt dieses unkonventionelle und temperamentvoll gemalte Porträt einen hervorragenden Platz ein, weil hier noch das reine Bildnis dominiert, dessen Wirkung im ganzfigurigen Porträt von den repräsentativen Absichten des offiziellen Bildes beeinträchtigt wird. Nachdem das Porträt der Kaiserin vollendet war, verblieb die Ölstudie wahrscheinlich im Atelier des Malers. Don Carlos Miguel de Alba erwarb sie am 16. Januar 1816 in Neapel als Arbeit von Mengs <sup>(43)</sup>. Möglicherweise kam das Bild aus demselben nach Marons Tod veräußerten Bestand von Bildern, aus dem auch das Kinderbild von 1773 (T. 33A) stammte, das 1817 in Neapel von Conte Statella erworben worden war.

Über die Daten und den gegenwärtigen Verbleib der übrigen von Maron in Wien angefangenen Bildnisse der kaiserlichen Familie ist nichts bekannt. Das einzige dieser Bildnisse, über das Chracas am 18. Juni 1774 berichtet, ist das ganzfigurige Bildnis Josephs II. dessen 1775 datierte Zweitfassung sich heute im Kunsthistorischen Museum in Wien befindet. Es wird im Chracas-Bericht ausführlich beschrieben und es heißt, daß es am Montag vergangener Woche nach Wien abgesendet worden sei <sup>(44)</sup>. Über das weitere Schicksal des Bildes er-

fährt man aus einem an Maron adressierten Brief von Mengs. Das Bild kam während des Transportes so zu Schaden, daß Maron es völlig neu malen mußte. Mengs schreibt: "il sentir la perdita di una Sua opera di tanta importanza come il Ritratto del Imperatore, tanto più che aspettavo la consolazione di sentir delle felice nuove del gradimento che avrebbero dimostratole quelli Sovrani. Veramente non pare comprensibile come il detto Ritratto abbia potuto patire a tal segno, se non che sia stato aperto per istrada e rimpassato con imprudenza somma..." <sup>(45)</sup>.

Kurz darauf begann Maron das zweite Bild, wie sich aus einem anderen Brief von Mengs vom 3. Oktober 1774 entnehmen läßt: "Non le parlerò del quadro del Imperatore, solamente le desidero pazienza, e che del altro che Ella sta facendo, abbia altre tante consolazioni, quanto ha avuto dispiaceri del primo" <sup>(46)</sup>. In Marons Tätigkeit von 1770 bis 1775 überwiegen also die repräsentativen Bildnisaufträge. Seine Verbindung zu den Höfen von Florenz und Wien brachte ihn einige Jahre lang in die gleiche Situation wie Mengs, in dessen Leben sich die Karriere als Hofmaler mit Zeiten der freien Auftrags­tätigkeit abwechselt. Im Unterschied zu Mengs, bei dem dieser mehrmalige Wechsel seiner sozialen Situation auch immer mit einem Ortswechsel verbunden war, gelang es Maron, beide Bereiche seiner Porträttätigkeit in Rom auszuüben und im Laufe der Jahre auch an der Accademia di San Luca eine feste Position aufzubauen, wodurch er sich auch anderweitig Aufträge sichern konnte. Kontinuierlich seit seiner Aufnahme in die Accademia di San Luca hatte Maron dort Ämter inne. Ähnlich wie Mengs versuchte er, eine Mittlerstellung zwi-

schen auswärtigen Akademien — in seinem Falle der Wiener — und der römischen Akademie einzunehmen. Als Mengs 1777 aus Madrid endgültig zurückkehrt und von Karl III. den Auftrag erhalten hat, die spanischen Pensionäre in Rom zu betreuen, war Maron schon seit Jahren als Berater für die Wiener Akademie tätig gewesen und dies auch mit sichtbarerem Erfolg als Mengs, dessen Vorschläge zur Reorganisation der Accademia San Fernando in Madrid auf wenig Verständnis gestoßen waren<sup>(47)</sup>. Maron hatte auch kunsttheoretische und -pädagogische Ambitionen. Wie Missirini schreibt, hat er in der Accademia S. Luca einige Male ragionamenti über den Kunstunterricht gehalten<sup>(48)</sup>. Ob er auch wie Mengs in der Accademia del Nudo unterrichtete, ist nicht bekannt. Es haben sich bisher nur sehr wenige Aktzeichnungen Marons nachweisen lassen. Neben den beiden signierten Blättern im Ferdinandeum in Innsbruck (s. Kat. Nr. 241) lassen sich noch vier weitere Aktstudien, die sich in der Biblioteca Comunale in Fermo befinden, Maron zuschreiben. Eine der Zeichnungen, die den Innsbrucker Blättern technisch und stilistisch sehr nahe stehen, ist bezeichnet "7<sup>ma</sup> 1772" und dahinter von der Hand des ehemaligen Besitzers Fortunato Duranti "Maron de Mens" (sic). Ein anderes Blatt trägt das Datum 177(1) bzw. 177(7)<sup>(49)</sup>. Alle vier Aktstudien sind sehr von Mengs' Aktstudien aus den Jahren 1771 bis 1773 beeinflusst, zeichnen sich aber durch eine realistischere Darstellungsweise aus, sowohl in der Wiedergabe der Muskulatur als auch in der Wahl der Pose. Auch in der technischen Behandlung unterscheiden sich diese Blätter von Mengs' Studien. Charakteristisch sind die weiche verriebene Oberflächenstruktur, die verschwimmenden Konturen und die gleichmäßige Verteilung der

Wischungen und Höhungen, wodurch die Körper viel unplastischer wirken als bei Mengs. Diese Zeichnungen lassen sich aufgrund der Aufschriften sicher in die siebziger Jahre datieren.

Marons zeichnerisches Oeuvre ist bis auf die wenigen in Sammlungskatalogen publizierten Blätter auch im übrigen bisher wenig bekannt<sup>(50)</sup>. Es kann um drei Studien, von denen zwei mit ausgeführten Werken verbunden sind, bereichert werden.

Unter dem Konvolut der Mengs-Zeichnungen in der Biblioteca Nacional in Madrid findet sich eine Studie für das Christuskind für das Altarbild von S. Maria dell'Anima in Rom<sup>(51)</sup> (T. 33B). Das Altarbild wurde 1779 in Auftrag gegeben und 1782 erfolgte die Bezahlung<sup>(52)</sup>. Die Studie stimmt bis auf eine ikonographische Besonderheit des ausgeführten Bildes mit diesem überein und ist auch für die Übertragung auf die Leinwand quadriert. Auf dem Altarbild hält das Kind dem heiligen Johannes Nepomuk eine mit Sternen versehene Krone entgegen (s. Kat. Nr. 239).

Weniger die Technik und der Stil der Zeichnung erklären, daß diese Zeichnung bisher als Mengs galt, als vielmehr das Haltungsmotiv des Kindes, das in mehreren Entwürfen von Mengs für Darstellungen der hl. Familie und der Madonna mit Kind vorkommt<sup>(53)</sup>. Der Auftrag für das Altarbild der Anima leitet in Marons Schaffen eine stärkere Hinwendung zur Sujetmalerei ein. 1784 malt er fünf quadri riportati für einen Raum im Casino Borghese, die die Geschichte von Aeneas und Dido darstellen. Das im Zentrum der Decke befindliche Gemälde mit dem Tod der Dido auf dem Scheiterhaufen gehört zum

Besten, was Maron auf dem Gebiet der mehrfigurigen Kompositionen geschaffen hat (T. 5). Maron ist hier überhaupt nicht mehr von Mengs beeinflusst, in dessen Oeuvre solche bewegt figurenreiche, in die Tiefe gestaffelte Kompositionen nicht vorkommen. Die stilistischen Voraussetzungen dieses Bildes liegen allgemein weniger in der römischen als in der französischen Historienmalerei der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts (Coypel, Subleyras, Restout). Die Vorzeichnung für den Kopf der Dienerin, die aus einer Kanne Wasser gießt, befindet sich — bisher ohne Zuschreibung — in der Biblioteca Comunale in Fermo<sup>(54)</sup> (T. 35B). Es handelt sich um ein sehr sorgfältig modelliertes, in grauer Kreide ausgeführtes Blatt, das in seiner fein strichelnden Technik mehr an Batoni als an Mengs orientiert ist. Die genaue Übereinstimmung mit dem ausgeführten Gemälde — auch die Hand der hinter der Dienerin stehenden Frau ist erkennbar — weist die Zeichnung als finale Detailstudie aus. In Fermo befindet sich außerdem noch eine zweite weibliche Kopfstudie (T. 35A), die im Gesichtstypus, in ihrem Stil und in ihrer Technik der ersten Kopfstudie so nahe steht, daß auch dieses Blatt Maron zugeschrieben werden muß<sup>(55)</sup>. Die Strichführung ist nicht ganz so sorgfältig, erinnert aber sehr an die Vorzeichnung zum Winckelmannporträt. Auch diese zweite Studie in Fermo ist unmittelbar von Batonis Zeichenstil beeinflusst. Beide Zeichnungen zeigen Maron als sehr guten Zeichner römisch-neoklassischer Tradition und vermitteln eine Vorstellung davon, wie sorgfältig Maron seine Kompositionen vorbereitete.

Kurz nach Fertigstellung des Auftrages für das Casino Borghese malte Maron für einen englischen

Auftraggeber das heute verschollene Bild "Orest und Pylades bei Elektra". 1789 malt er für Loreto ein dann in Mosaik ausgeführtes Altarbild mit den Heiligen Karl Borromäus und Emidius, 1791 für das Gabinetto Nobile im Palazzo Altieri eine Sopraporte mit der Ankunft einer Sabinerin bei Talassio<sup>(56)</sup>. Gleichzeitig ist Maron aber immer noch ein gesuchter und vielbeschäftigter Porträtmaler. Der Stil seiner Bildnisse wandelt sich gegen Ende der achtziger Jahre und die ersten Anzeichen dieses Wandels treten bereits in den Bildnissen des Kardinals Gallo<sup>(57)</sup> und des Kardinals Riminaldi (Kat. Nr. 230) zutage, äußern sich aber am deutlichsten in den Porträts des Dogen Cambiaso (s. Kat. Nr. 236), des Marchese Berio in Neapel<sup>(58)</sup> und an dem bisher Mengs zugeschriebenen Damenbildnis in der Galleria d'Arte antica in Rom (T. 34A, Kat. Nr. 237). Daß Mengs nicht der Autor dieses Bildes sein kann, ergibt sich schon allein aus der Haartracht der Dargestellten. Diese Frisur erscheint unter der Bezeichnung "grecque carrée" zum erstmalig in der Modezeitschrift "Journal des Dames" von 1790 und 1791, sodaß das Bildnis frühestens 1790 entstanden sein kann<sup>(59)</sup>. Die stilistischen Beziehungen zu Marons Porträts aus dem Beginn der neunziger Jahre, besonders zum Porträt des Dogen Cambiaso, sind sehr eng. Beiden Bildnissen gemeinsam ist die Helligkeit des Inkarnates, die die Farbschattierungen der Haut und plastische Modellierung nahezu aufhebt. Das weißlich-silbrige Licht läßt die Konturen verschwimmen und reflektiert sich in den Falten der Seiden- und Samtstoffe. Dem Damenbildnis liegt ein an Rubens und van Dyck orientierter Frauentypus zugrunde — die gläsern glänzenden Augen, die weiche Fülligkeit des Gesichtes, die wie ein Wattebausch das Gesicht rahmenden Haare und

der Samtumhang mit dem Pelzbesatz erinnern beispielsweise an Rubens' Bildnisse der Helene Fourment.

Auf die van Dyck-Einflüsse in Marons Bildern um 1771/71 war schon hingewiesen worden. Der Vergleich des Kinderbildes (T. 33 A) mit dem Damenporträt in der Galleria d'Arte antica zeigt, daß Maron sich erst viel später in seinen Porträts an van Dyck orientiert, als in anderen Darstellungen. Dies, obwohl Mengs und Batoni schon vor 1760 in ihren Bildnissen von van Dyck beeinflusst worden waren. Mengs hat zwischen 1752 und 1758 Bildnisse gemalt, von denen die Zeitgenossen sagten, sie seien im Geschmack van Dycks gemalt. Das Phänomen des van Dyck-Einflusses in der römischen Porträtmalerei des 18. Jahrhunderts vor allem bei Mengs und Batoni erklärt sich aus dem Geschmack der englischen Romreisenden, ein Umstand, der bereits schon das 1661 entstandene Porträt des Earl Spencer von Maratta bestimmt hatte. Für die Porträtisten des 18. Jahrhunderts spielt der Wunsch der englischen Auftraggeber, sich auf ihrer Grand Tour in einem ihrem Geschmack entsprechenden und in englischer Tradition stehenden Bildnis darstellen zu lassen, eine nicht zu unterschätzende ökonomische Rolle. Sie beeinflusste auch ihren Stil. Obwohl Maron schon in Rom war, als Mengs Porträts à la van Dyck malte, hat er in seinen Porträts nach 1762 diese Richtung nicht übernommen, sondern folgt Batoni, der in dieser Zeit bereits einen eigenen Porträtstil, meistens in ganzer Figur vor einer römischen Kulisse oder vor römischen Versatzstücken, entwickelt hatte.

Der auslösende Faktor für die starke Beeinflussung der Bildnisse Marons durch van Dyck in den

neunziger Jahren war völlig anderer Art als bei Mengs und Batoni nach 1750. Maron hielt sich 1792 in Genua auf, wo er das Porträt des Dogen Michelangelo Cambiaso, (Kat. Nr. 236), das Porträt der Frau Cambiasos mit ihrer Tochter<sup>(60)</sup>, das Bildnis des Marchese Berio, das eines anderen Mitgliedes der Familie Berio<sup>(61)</sup> und das der Maria Pieri Brignole Sale<sup>(62)</sup> malte. Aber bereits bevor Maron nach Genua ging, hatte er das Bildnis des späteren Genueser Dogen Paolo Gerolamo Grimaldi, als dieser außerordentlicher Botschafter Karls III. beim Heiligen Stuhl war, in Rom gemalt. Das Porträt entstand 1784 und wurde im *Giornale delle Belle Arti* beschrieben<sup>(63)</sup>. Die Porträtaufträge für Genua, die Maron in den Jahren, als seine römischen Aufträge nachließen, ausführte, bilden den Abschluß der Glanzzeit seiner Karriere. Die Kontakte zur Genueser Aristokratie dürften ihm durch seine langjährige Bekanntschaft mit Carlo Giuseppe Ratti vermittelt worden sein. Ratti hatte von 1771 bis 1775 in Mengs' Haus in Rom gelebt und wurde anschließend an die *Accademia Ligustica* in Genua als Direktor berufen. Schon Mengs hatte durch Rattis Vermittlung Beziehungen zu Genua angeknüpft und dasselbe dürfte für Maron gelten. Es erklärt sich aus Marons Tätigkeit für eine aristokratische Genueser clientèle, daß sich die Gruppe dieser Bildnisse sehr eng an van Dyck anlehnt. Am eindrucksvollsten in dieser van Dyck-Imitation ist das schon erwähnten Porträt des Marchese Berio in Neapel, hier auch von der Person des Dargestellten her erklärlich, der bürgerlicher Herkunft war und sich 1792 von Maron als genuesischer Senator malen ließ. Für ihn war die Imitation van Dycks mit der Absicht verbunden, sich eine Legitimation zu verschaffen und daher viel wichtiger als für die eingessene Aristokratie,

für die es nur um die Bewahrung und Wiederaufnahme ihrer eigenen Traditionen ging.

Das späteste vorläufig bekannte Bild Marons aus dem letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts ist die 1794 datierte Allegorie der Innocentia (Kat. Nr. 240), die Maron immer noch als einen sehr guten Maler von hohem technischen Können zeigt. Sicher hat er auch danach noch vereinzelt gemalt, aber der eingangs zitierte Brief von Trippel aus dem Jahr 1793 zeigt, daß er nur noch wenige Aufträge erhielt. Sein Vermögen war jedoch in diesen Jahren so beträchtlich, daß er von den Zinsen, die ihm sein gut angelegtes Geld brachte, leben konnte<sup>(4)</sup>. Dies änderte es sich erst durch die folgenden politischen Ereignisse, als deren Folge Maron 1797 einen großen Teil seines Vermögens einbüßte. Da er auch die vielen Wertgegenstände, die er ehemals als Geschenk vom Kaiserhaus erhalten hatte, zu Geld gemacht hatte, blieb ihm wenig zur Bestreitung des Lebensunterhaltes. Seine mißliche Situation stellte das Ehepaar Maron in einem von O. Michel im Zusammenhang der Dokumentation zu Maron publizierten Bittgesuch aus dem Jahr 1803 dar: "Nei vasti bisogni di due persone, la prima delle quali conta anni 73, e la seconda anni 78, senza ajuto di congiunti, nel languore della professione, e così tenue assegnamento indicato, che appena è sufficiente alli più piccoli bisogni di vita..."<sup>(5)</sup>. Zwar war nach Marons und seiner Frau Therese Tod immer noch ein in aktienähnlichen luoghi di monte angelegtes Vermögen vorhanden, wie aus dem Inventar hervorgeht<sup>(6)</sup>. Aber Maron hatte dieses Geld nicht angegriffen, sondern immer weiter von dem Zinsertrag gelebt, wohl aus Sorge um seinen Lebensabend und um eine ungewisse Zukunft, da er als

Maler keine Einnahmen mehr hatte. Die Gesellschaft, die sich von Malern wie Batoni und Angelika Kauffmann, Mengs und Maron hatte porträtieren lassen, hatte ihre dominierende Stellung verloren und Maron war, wie auch Angelika in den Jahren nach 1808 zu alt, als daß er sich den veränderten Umständen noch hätte anpassen können.

Steffi Röttgen, Rom

#### ANMERKUNGEN

Ich möchte an dieser Stelle M. Olivier Michel dafür danken, daß er mir während der Abfassung dieses Beitrages sein gesamtes Arbeitsmaterial zu Maron in freundschaftlicher Weise zugänglich gemacht hat.

(1) Carlo Giuseppe Ratti, Epilogo della vita del fù Cavalier Anton Raffaello Mengs (Genova 1779) p. xxi; s. auch C. F. Prange, Des Ritters A. R. Mengs hinterlassene Werke (Halle 1786) I, 173.

(2) s. Friedrich Noack, Der Wiener Maler Anton Maron. Österreichische Rundschau 14 (1908) 389. Laut eigener Aussage als Trauzeuge Christoph Unterbergers ist Maron im Mai 1755 in Rom eingetroffen. Vgl. Olivier Michel, Peintres autrichiens à Rome dans la seconde moitié du XVIIIème siècle. Römische Historische Mitteilungen 13 (1971) 291, Anm. 8.

(3) Memorie enciclopediche Romane sulle Belle Arti V (1808) 15-16. Bei dem ersten Lehrer Marons, dessen Name im Nekrolog als Carlo Nighem angegeben wird, kann es sich nur um den Maler Karl Aigen (1720-1766) handeln. Karl Aigen hatte von 1751-1759 abwechselnd mit J. Mülldorfer die Leitung der Malschule an der Akademie in Wien inne. Es haben sich in Wien einige seiner Arbeiten erhalten, darunter jedoch keine Porträts. Es ist also unwahrscheinlich, daß Maron bei Aigen die Porträtmalerei erlernt habe. In der späteren Literatur über Maron wird öfters Martin von Meytens als sein erster Lehrer genannt. Worauf diese Überlieferung fußt, war nicht

feststellbar. Daß Karl Aigen einer der Lehrer Marons war, ist bisher nicht bekannt gewesen, weil es nicht gelungen war, den im Nekrolog genannten Carlo Nighem zu identifizieren.

(4) Alle die Heirat betreffenden Dokumente sind von Michel, *Peintres autrichiens 290-294* publiziert worden.

(5) Noack, *Der Wiener Maler Anton Maron* 391 und ders., *Deutsches Leben in Rom* (Stuttgart 1907) 103 und 367 (Anm. 18) berichtet über einen Brief des Bildhauers Trippel vom 27.2.1793, worin dieser klagt, der tüchtige Maron müsse auf Bestellungen warten, weil Angelika sie ihm wegschnappe. Noack schreibt auch über die geringe Anerkennung, die Maron vor allem mit seinen historischen Bildern bei Goethe und seinem Kreis fand (s. Johann Wolfgang von Goethe, Winckelmann und sein Jahrhundert. In: *Cotta-Gesamtausgabe* Band 16 [1961] 164).

(6) Als wichtigste Literatur zu Maron sind außer den bereits genannten Arbeiten (s.o. Anm. 2 und 3) noch zu nennen: Artikel in der *Allgemeinen Deutschen Biographie* XX (Leipzig 1884) 403 (Verfasser Albert Ilg). — Constant von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthumes Oesterreich*. 17. Theil (Wien 1867) 6-7. — Friedrich Noack, *Deutsches Leben in Rom* (Stuttgart 1907) 363, 413-414. — Ders., *Artisti nordici a Villa Borghese*. In: *Atti del X Congresso Internazionale per storia dell'arte* (Roma 1912) 413. — Ders., *Das Deutschtum in Rom* (Leipzig 1927) II, 382. — Hans Werner Grohn, *Die Selbstbildnisse des Anton von Maron*. *Alte und Moderne Kunst* 5 (1960) 6/7, 17-19. — Magdalena Weingartner, *Porträts aus der Mengs-Schule*. *Römische Historische Mitteilungen* 5 (1961-62) 232-243.

(7) Öl auf Leinwand. 133,7 × 97 cm. Hamburg. Kunsthalle. Vgl. Georg Heise, *Katalog der Alten Meister der Hamburger Kunsthalle* (1956) 107, Nr. 100. 1879 Vermächtnis Johann Amsrick, davor O. C. Gaedeckens (1814-ca. 1828), Sieveking, William Thomson, Pierre Laporterie (1783). Nach dem Katalog von Laporteries Sammlung hätte Mengs das Bildnis in Rom um 1755 für einen Freund gemalt. Möglich, daß Laporterie eine ursprünglich richtige Information fehlerhaft überliefert bekommen hatte. Das Bild war nicht für, sondern von einem Freund gemalt. Das Datum 1755 stimmt mit den für Maron möglichen Daten überein. Die Zuschreibung an Mengs findet sich noch bei Dieter Honisch, *A. R. Mengs und die Bildform des Frühklassizismus* (Recklinghausen 1965) 78, Nr. 45.

(8) Zeichnung von 1759 in der Albertina, Wien Inv. Nr. 4619. Abb. bei Joseph Schönbrunner – Joseph Meder, *Handzeichnungen Alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen* (Wien s.d.) X, Nr. 1197. Selbstbildnis, Sammlung Duque de Alba, Madrid. S. Honisch, *A. R. Mengs* 107, Nr. 162, Abb. 14.

(9) London, British Museum, Dep. of Prints and Drawings Inv. Nr. 100, Band 1, Nr. 205. 190 × 155 mm.

(10) Nikolaus Mosmann war 1745 nach Wien gegangen, ab 1733 ist er in Rom nachweisbar, zunächst, wie O. Michel herausgefunden hat, als Soldat. Später ist er Schüler von Mengs gewesen und fertigte einen Kupferstich nach einer Sibylle von Mengs an. Maron hat ihn auch porträtiert. Eine Nachzeichnung des verschollenen Porträts befindet sich in dem ersten Band der Nachzeichnungen Mosmanns im British Museum (s. Anm. 9).

(11) Das Inventar wurde von Valentin Carderera verfaßt, der Text zum Porträt Ismael Mengs lautet: "Retrato que representa el mismo en tela, copia de M. Marron...". Publ. in: *Arte Espanol* XXV, fasc. 20 (1963-67) 125, Nr. 71. Das Bild befindet sich heute im Besitz von D. Jaime de Jordan de Urries y Azara, Saragossa. Abb. bei Honisch, *A. R. Mengs* Nr. 5. Honisch sah die Kopie Marons als das von Mengs gemalte Original an, während er die sicher eigenhändige Fassung ehem. in Berlin für eine Replik hielt. s. dazu Steffi Röttgen, *Two Portraits by Mengs in The Art Institute of Chicago*. *Museum Studies* 5 (Chicago 1970) 73.

(12) S. Prange, *Des Ritters A. R. Mengs... hinterlassene Werke* I, 119: "Herr Guibal sagt, bey seiner Abreise von Rom habe Herr Maron eine Kopie von diesem Gemähldt für Mengs gemacht, mit Figuren in natürlicher Größe". Auch das Original ist nicht erhalten.

(13) Prange I, 176.

(14) s. den Nekrolog in *Memorie Enciclopediche Romane* V, 16. Honisch, *A. R. Mengs* 65 schreibt den seitlichen Tondo der Galleria Albani mit der Roma Maron zu. Diese Zuschreibung ist stilistisch nicht überzeugend.

(15) Öl auf Leinwand. 55 × 101 cm. S. Musée de l'Ermitage, *Catalogue des Peintures* (Leningrad - Moscou 1958) II, 323, Nr. 1327. Honisch, *A. R. Mengs* 95, Nr. 106.

(16) Das Porträt wurde am 27.2.1931 in London bei Christie's versteigert (Grey Sale). Ein Foto befindet sich in der Fotothek

der Witt Library, London. Die spätere Aufschrift oben rechts lautet: "George Harry Earl of Stamford in 1762 by Mengs".

(17) Vgl. G. R. Brooks, A Portrait by Anton von Maron in the Busch-Reisinger Museum. Gazette des Beaux-Arts Févr. 1966, 115-118.

(18) s. Wilhelm Rehm - Hans Diepolder, J. J. Winckelmann, Briefe (Berlin 1956 ff.) III, 197, Nr. 789 (Brief an Stosch vom 15.8.1766) und 166, Nr. 763a (Brief an Knoller). Winckelmann war während des Romaufenthalts des Fürsten Leopold in näheren Kontakt zu diesem gekommen.

(19) Er nennt ihn nur in einem Brief an Mechel vom 8.4.1767 (Rehm-Diepolder III, 246, Nr. 838), weil Mechel Maron kannte.

(20) Winckelmann an Stosch, 2.4.1767 (Rehm-Diepolder III, 245, Nr. 836): "Um den Kopf wird ein seidenes Tuch, anstatt der Mütze, verlohren gebunden geleet. Die Bekleidung ist mein weißer Rußischer Wolfs-Pelz mit Caramoisi überzogen, und auf die parerga werden wir beide bei der Ausführung denken..."

(21) s. Brief Winckelmanns an Stosch, 2.4.1767 (Rehm-Diepolder III, 245-246, Nr. 838).

(22) Georg Kaspar Nagler, Künstlerlexicon VIII (München 1839) 344. — Wurzbach, Biographisches Lexikon 17 (Wien 1867) 7. — Hermann Uhde-Bernays, Zu den Bildnissen Winckelmanns. Monatshefte für Kunstwissenschaft VI (1913) 56-57. — Hermann Voss, Die Malerei des Barock in Rom (Berlin 1924) 661.

(23) Johann Rudolf Füßli, Allgemeines Künstlerlexikon (Zürich 1820) II, 11, 1601 Anm. zitiert nach Rehm-Diepolder III, 440.

(24) Brief an Stosch vom 7.3.1767 (Rehm-Diepolder III, 241, Nr. 831).

(25) Brief an Stosch vom 27.5.1767 (Rehm-Diepolder III, 246, Nr. 856): "Der Kopf meines Bildnißes ist vergangenen Dienstag zum dritten mahle ganz und gar übermahlet..."

(26) Inv. Nr. 1968-69; aus Sammlung Oehrle. Rote Kreide 182 × 159 mm.

(27) s. Anm. 26.

(28) s. Anm. 20.

(29) Lukas Heinrich Wüthrich, Christian von Mechel. Basler Beiträge zur Geschichtswissenschaft 63 (Basel-Stuttgart 1956) 311.

(30) S. Rehm-Diepolder IV, 333: Brief Reiffensteins an H. Füßli vom 23.1.1779. Er habe einen "flüchtigen, aber ziemlich ähnlichen" Entwurf zum Winckelmann-Bildnis von Maron, als Vorlage für den ersten Entwurf von Doells Büste entliehen.

(31) 1786 malte Maron eine "Rückkehr des Orestes" für einen Engländer, erwähnt im Giornale delle Belle Arti am 14.10.1786 (Nr. 14, 221-222) und in den Memorie per le Belle Arti im November 1786 (CCLI bis CCLIII). Eine finale Verzeichnung zu diesem Bild, dessen Verbleib nicht bekannt ist, befindet sich im Kupferstichkabinett in Berlin, ex collez. Pacetti. Inv. Nr. 9902. Rote Kreide, 392 × 270 mm, bez.: "Antonio de Maron inv. et fecit." und von anderer Hand: "Antonio Cav. de Maron Oreste e Pilade, con Elettra". Elfried Bock, Die Deutschen Meister. Beschreibendes Verzeichnis sämtlicher Zeichnungen. In: Die Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett in Berlin (Berlin 1921) 220. 1786 entstand auch das ebenfalls verschollene, lebensgroße Bild einer Bacchantin, beschrieben in den Memorie per le Belle Arti II, Nov. 1786, CCLII. Erhalten ist dagegen die 1784 für den Prinzen Jussupoff gemalte Leda. Sie befindet sich heute in der Eremitage in Leningrad; s. Catalogue des Peintures (s. o. Anm. 15) II, 323. Im Nachlaß Marons befand sich ein Bild mit dem Tod der Lukretia, das er seinem Neffen hinterließ (s. Michel, Peintres autrichiens 307, Nr. 21).

(32) Budapest, Museum der Bildenden Künste Inv. Nr. 776. Öl auf Leinwand, 126,5 × 154,5 cm. 1815 als Mengs erworben. S. Andreas Pigler, Katalog der Galerie Alter Meister (Tübingen 1968) I, 442, Nr. 470, Tafel 373.

(33) London, British Museum, Dep. of Prints and Drawings Inv. Nr. 100, vol. VI, Nr. 220. Es ist nicht auszuschließen, daß es sich bei der Budapester Grisaille um einen völlig identischen Modello zu dem ehemals in der Sammlung Borghese befindlichen Bild handelt.

(34) Thomas Ashby, Thomas Jenkins in Rome. Papers of the British School in Rome VI (1913) 489.

(35) Öl auf Leinwand, 59,7 × 45,7 cm. Nettuno, Palazzo Borghese, Principe Stefano Borghese (erwähnt in: Napoli e

luoghi celebri delle sue vicinanze, Napoli 1845, II, 330: "un fanciullo con ciriogha del Rubens" 1817). wurde das Bild durch Francesco Maria Statella erworben. Ich möchte hier Principe Stefano Borghese dafür danken, daß er es mir ermöglichte, das Bild zu sehen, zu fotografieren und zu publizieren.

(<sup>36</sup>) S. Emil Schaeffer, A. van Dyck. Klassiker der Kunst (Stuttgart-Leipzig 1909) 69, 70, 437.

(<sup>37</sup>) Florenz, Archivio di Stato, Imperiale e Reale Corte 2100/1303, filza 2a di affari diversi: quarantuna lettere di S. E. il Signore Conte di Rosenberg. N. 16, 24 gennaio 1771. Im gleichen Dokument wird auch eine Kopiererlaubnis für Vincenzo Robigliardi "giovane del sopranominato Maron" erteilt. Dieser Vincenzo Robigliardi (nach Thieme-Becker Robillard) wird auch in einem von Michel, Peintres autrichiens 322, publizierten Schriftstück erwähnt. Es handelt sich dabei um eine Exporterlaubnis für zwei Bilder eines Malers dieses Namens, den Michel irrtümlicherweise mit dem Stecher Roubiliac identifizierte.

(<sup>38</sup>) Wien, Schönbrunn. 282 × 123,5 cm. Bez.: Ant. Maron fecit Romae 1772. S. Österreichische Kunsttopographie II, Denkmale der Stadt Wien (Wien 1908) 133.

(<sup>39</sup>) Bonn, Universitätsbibliothek, Handschriftensammlung Inv. Nr. S 2591, Nr. 18: Mengs an Maron, 14. Januar 1771. Das aus insgesamt 40 Briefen von Mengs bestehende Konvolut wird demnächst durch Herbert von Einem publiziert werden.

(<sup>40</sup>) Diario ordinario Nr. 8412, 10.10.1772, p. 6-7

(<sup>41</sup>) Diario ordinario Nr. 8428, 5.12.1772, p. 11.

(<sup>42</sup>) Diario ordinario Nr. 8440, 16.1.1773, p. 4.

(<sup>43</sup>) Öl auf Leinwand. 67 × 54 cm. S. Angel Maria de Barcia, Catalogo de la Colección de Pinturas del Excmo Sr. Duque de Berwick y de Alba (Madrid 1911) 79, Nr. 83 (als Goya); Honisch, A. R. Mengs 106, Nr. 159 (als Mengs).

Der Bozzetto für das Bildnis Maria Theresias befindet sich ebenfalls im Kunsthistorischen Museum in Wien (vgl. Katalog der Ausstellung "Angelika Kauffmann und ihre Zeitgenossen", Bregenz 1968, Nr. 333). Auf Grund sehr enger stilistischer Beziehungen zu diesem Wiener Bozzetto ist eine in amerikanischem Privatbesitz befindliche Ölstudie zu einem ganzfigurigen Herrscherporträt in ganzer Figur Maron zuzuschreiben (T. 34 B). Die Komposition dieses Entwurfes erin-

net sowohl an Marons Porträt Franz' I. in Schönbrunn als auch an das Josephs II. im Kunsthistorischen Museum in Wien. Vergleichbar ist vor allem die Position der Skulpturgruppe im Hintergrund.

(<sup>44</sup>) Barcia, Catalogo de la Colección... Alba 106.

(<sup>45</sup>) Diario ordinario Nr. 8588, 18.6.1774, p. 2-3.

(<sup>46</sup>) Bonn, Universitätsbibliothek, Handschriftensammlung Inv. Nr. S 2591, Nr. 32: 15.8.1774.

(<sup>47</sup>) Bonn, Universitätsbibliothek, Handschriftensammlung Inv. Nr. S 2591, Nr. 33.

(<sup>48</sup>) Melchior Missirini, Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca (Roma 1823) 277.

(<sup>49</sup>) Die Zeichnungen sind weder mit Inventarnummern versehen noch sonst in irgendeiner Weise gekennzeichnet. Die Sammlung, die auf Fortunato Duranti (1787-1863) zurückgeht, kam in den Besitz des Architekt Carducci.

Halbsitzender Rückenakt mit aufgestütztem Arm, bez. 7ma 1770, verso: Scuola di Mens (sic.)

Sitzender Rückenakt mit erhobenem Arm, bez. 7ma 1772 Maron de Mens (sic.)

Liegender Akt, bez. 17ma 1773 und eine lange, keinen einheitlichen Sinn ergebende Aufschrift von Duranti.

Stehender Rückenakt, bez. 7ma 1772. Alle sind in schwarzer Kreide ausgeführt.

Die Zahlen auf den Blättern sind höchstwahrscheinlich auf die Entstehungsdaten in der Accademia del Nudo zu beziehen.

(<sup>50</sup>) Außer der Vorzeichnung zur "Rückkehr des Orestes" (s. Anm. 31) befindet sich in Berlin noch die Porträtzeichnung Bartolomeo Cavaceppi (Inv. Nr. 9402, Abb. bei Bock, Zeichnungen Deutscher Meister Taf. 169); in der Albertina befindet sich der Abklatsch einer Porträtzeichnung Pius' VI. aus dem Jahre 1776 (Inv. Nr. 5866, rote Kreide; freundlicher Hinweis von Jörg Garms).

(<sup>51</sup>) Inv. Nr. 9674; rote und graue Kreide auf gelbgrau grundiertem Papier, weiß gehöht. 523 × 362 mm, durch Feuchtigkeit beschädigt. S. Honisch, A. R. Mengs 101, Anm. 1/1.

(<sup>52</sup>) Das Altarbild wurde nicht 1779 (Thieme-Becker), sondern 1782 fertiggestellt, wie schon Noack, Anton Maron. Österreichische Rundschau 14 (1908) 391 und Joseph Lohninger, S. Maria dell'Anima. Die deutsche Nationalkirche in

Rom (Rom 1909) 143, angegeben hatten. Der von Lohninger erwähnte Auftrag zur Ausschmückung der Kapelle und für das Altarbild erfolgte am 29.3.1779 (Liber Decretorum 8, f. 51v, 52r) und hat folgenden Wortlaut: "In Congregatione habita die 29 Martii 1779 in Palatio Ill.mi et Excmi. D. Comitum de Herzan interessentibus eodem Ill.mo et Excmo. D. Comite Provisore Regente, necnon Ill.mo D.D. Joanne Francisco de Brunati Agente et Secretario Imperiali Regio Apostolico, Comite de Strasoldo, et Abbate Marcabruni Provisoribus resolutum fuit ut infra... Pro construendo altero ex Sacellis nostrae Ven. Ecclesiae una cum ejusdem Sacelli Altari deputatus fuit in Lapidam, vulgo Scarpellino Dominicus Romagnoli dirigendus a D. Navona nostro Architecto cum hoc tamen, ut omnia fiant cum scientia et regimine Ill.mi D. Joannis Francisci de Brunati Agentis et Secretarii Imperialis Regii Apostolici in ejusdem Ecclesiae Fabricerii. (f. 52r) Pro efformanda Tabula picta in supradicto Altari apponenda et representante Imagines Ill.mae Virginis Mariae et S. Joannis Nepomuceni, electus fuit D. Antonius de Maron, S. Caesariae et Regiae Majestatis Pictor, constituto Honorario Scutorum Quingentorum".

Die Zahlung des festgesetzten Honorars von 500 Scudi wird in der Congregatio vom 16. Mai 1782 beschlossen (Liber Decretorum 8, f. 79v). "... Injunctum fuit nostro Ratiocinatori, ut conficiat ordinem Scutorum quingentorum ad favorem Ill.mi D. Equitis Antonio Maron pro integra solutione Tabulae pictae ab eodem efformatae, et representantis Immagines S. Joannis Nepomuceni".

(<sup>53</sup>) Z.B. in Madrid, Biblioteca Nacional Inv. Nr. 9667, Abb. in Francisco Javier Sanchez Cantón, Antonio Rafael Mengs, Catalogo de la Exposición. Madrid 1929.

(<sup>54</sup>) Ohne Inventarnummer. Graue Kreide, weiß gehöht auf hellbraun grundiertem Papier. 527 × 396 mm. Eine zeitgenössische Beschreibung des eben fertiggestellten Bildes im Giornale delle Belle Arti 14.2.1784, Nr. 7, p. 49-51.

(<sup>55</sup>) Ohne Inventarnummer. Graue Kreide, weiß gehöht auf gelblich grundiertem Papier. 398 × 261 mm.

(<sup>56</sup>) Armando Schiavo, Palazzo Altieri (Roma 1962) 121.

(<sup>57</sup>) S. Voss, Malerei des Barock in Rom 661, Tafel 427.

(<sup>58</sup>) Neapel, Conte Giovanni Statella. S. Fernando Bologna, Il ritratto storico napoletano (Napoli 1954) 62-63, tav. XXV.

(<sup>59</sup>) Emma Calderini, Acconciature antiche e moderne (Milano 1962) 394 und fig. 654.

(<sup>60</sup>) Genua, Privatsammlung. Abb. in: La Pittura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento. A cura di Gianfranco Bruno, Gian Vittorio Castelnovi, Paola Costa Calcagno... (Genova 1971) fig. 208.

(<sup>61</sup>) Neapel, Conte Giovanni Statella. S. Bologna, Ritratto storico napoletano 63.

(<sup>62</sup>) Genua, Palazzo Rosso.

(<sup>63</sup>) Giornale delle Belle Arti I (1784) p. 400. Der Beschreibung lag eine Radierung von Luigi Gismondi zugrunde. Das Porträt befindet sich in der Galleria Durazzo-Pallavicini, eine Replik in der Accademia Ligustica in Genua. S. Piero Torriti, La Quadreria della Accademia Ligustica di Belle Arti (Genova 1963) Nr. XC und Bruno - Castelnovi - Costa Calcagno, La Pittura a Genova 321, geben das falsche Datum 1787 an.

(<sup>64</sup>) Michel, Peintres autrichiens 297. Zu den Kontakten Marons zu Genua vgl. auch Magdalena Weingartner, Ein Künstlerwettbewerb in Genua im Jahre 1783. Der Schlern 37 (1963) 241. Nach M. Weingartners Ausführungen war Maron schon 1779 aufgefordert worden, einen Entwurf für den kleinen Ratssaal im Palazzo Ducale in Genua anzufertigen (nach Federico Alizeri, Notizie dei professori del disegno in Liguria I, Genova 1864, 237).

(<sup>65</sup>) S. Michel, Peintres autrichiens 298.

(<sup>66</sup>) S. Michel, Peintres autrichiens 318.