

BAROCKBERICHTE

28

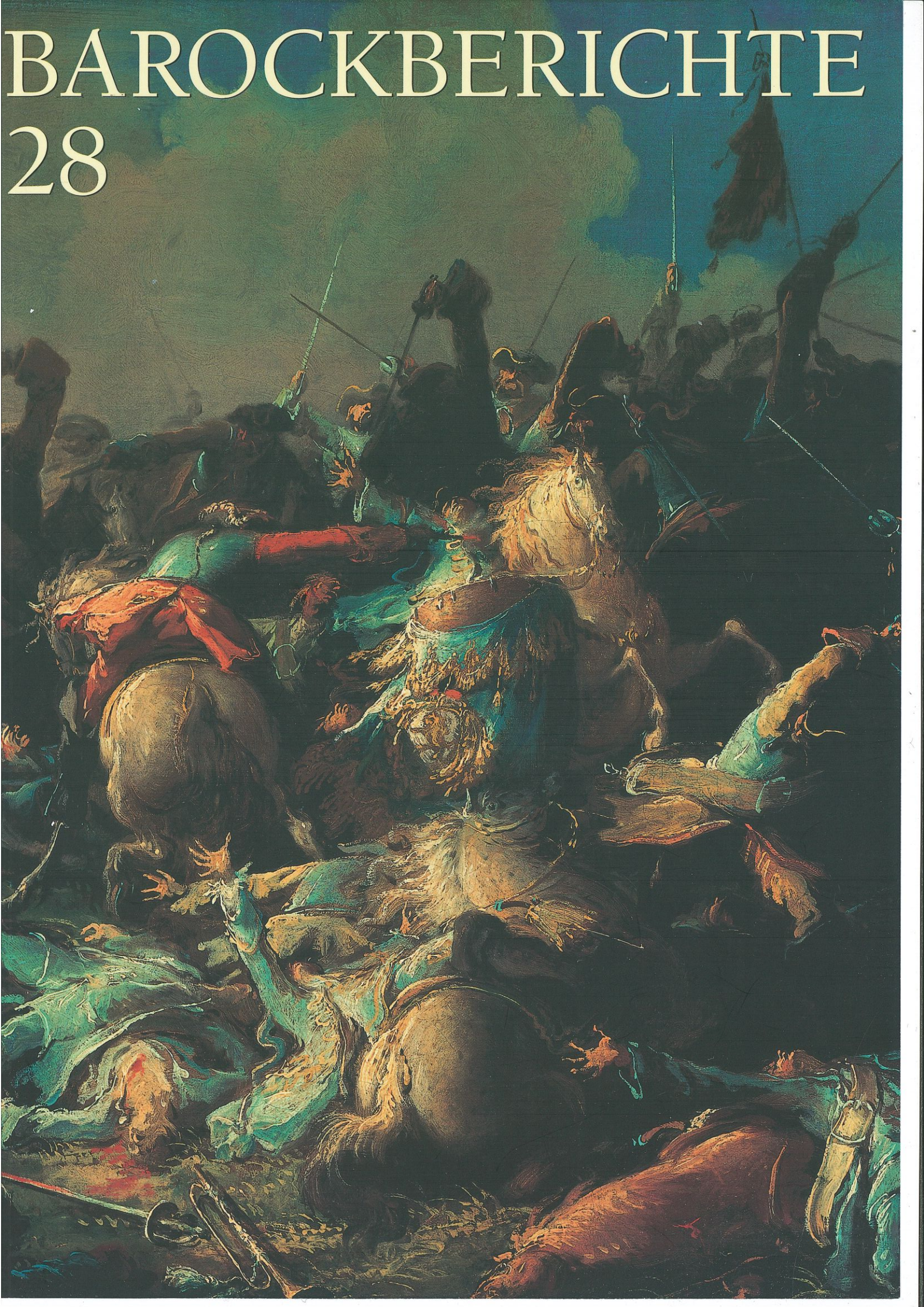




Abb. 1 (links): Gregorio Guglielmi, Entwurf für das Kuppelfresko der Kirche SS.ma Trinità degli Spagnoli, Rom. Öllw., 99 × 74 cm; Madrid, Prado, Inv.-Nr. 5352.

Abb. 2 (rechts): Gregorio Guglielmi, Kuppelfresko der Kirche SS.ma Trinità degli Spagnoli, Rom, 1748.

Stefanie von Langen

Vier wenig beachtete Deckenentwürfe von Gregorio Guglielmi¹

Guglielmis künstlerische Anfänge in Rom

Den Quellen nach lernte Guglielmi bei Francesco Trevisani (1656–1746). Paul von Stetten erwähnt zudem eine Schülerschaft bei Sebastiano Conca (1680–1764)². Zu seinen einflussreichsten Auftraggebern gehörten Kardinal Neri Corsini (Deckenbild in der Biblioteca Corsiniana, 1746) und Papst Benedikt XIV. (Wandzyklus des Ospedale di S. Spirito in Sassia, 1745–1748³). Die Annahme, dass auch Kardinal Alessandro Albani – der große Förderer Winckelmanns – zu Guglielmis Mäzenen gehörte, konnte durch

schriftliche Zeugnisse nicht bestätigt werden⁴. 1752 verließ der Maler Rom und ging nach Neapel; später kehrte er nur mehr für drei kurze Aufenthalte in seine Heimatstadt zurück. Hatte Guglielmi zunächst vermocht, sich als anerkannter Künstler in Rom zu etablieren, so schwand hier in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts allmählich sein Ruhm. Im Jahr 1789 notierte Luigi Lanzi: „Gregorio Guglielmi romano non è molto noto alla Patria, quattunque le sue pitture a fresco nello spedale di S. Spirito in Sassia lo facessero computare fra i giovani piu considerevoli, che dipingevano in Roma nel pontificato di Benedetto XIV.“

Entwurf für das Kuppelfresko von SS.ma Trinità degli Spagnoli, Rom

Der Dreifaltigkeitsorden wurde von Johann von Matha (1161–1213) und Felix von Valois (1127–1212) gegründet und 1198 durch Papst Innozenz III. approbiert.

Im 18. Jahrhundert galt die Gemeinschaft der Trinitarios Calzados in Madrid als führendes Kloster des Ordens, da es seit 1665 die Reliquien des hl. Johann von Matha besaß. Die spanischen Chorherren hatten nach Verhandlung mit Papst Clemens XII. die Genehmigung erhalten, auch in Rom einen

Konvent mit Hospiz zu gründen. Nach Plänen von Emanuele Rodriguez dos Santos wurde daraufhin zwischen 1741 und 1746 die Kirche SS.ma Trinità degli Spagnoli in der Via Condotti errichtet.

Gregorio Guglielmi schuf die Fresken des Kuppelgewölbes, der Mönchsempore und der Sakristei. Rechnungsbücher erlauben eine genaue Datierung. Den Aufzeichnungen der „Cuenta del Gastos de la Fabrica del Convento y de la Iglesia desde 1741–1753“ und des „Libro Becerro de este real hospicio de la Sma. Trinidad de Roma“ nach, malte Guglielmi ab Dezember 1746 bis März 1747 zunächst das Deckenbild der Sakristei. Das Kuppelfresko entstand im folgenden Jahr. Rechnungen sind für die Monate Oktober und Dezember 1748 mit Zahlungen von insgesamt 10.500 Escudos belegt. Im März 1749 war die Arbeit für die Mönchsempore abgeschlossen⁵.

Das spanische Mutterkloster verlangte zur Ansicht Bozzetti der in Rom beauftragten Künstler. 1776 berichtete Antonio Ponz in seinem Reiseführer „Viaje de España“ über folgende Sehenswürdigkeit innerhalb des Madrider Convento del Trinidad: „En la pieza del de profundis a que se entra por el claustro, hay algunos borroncillos de las pinturas en grande se hicieron para iglesias que posee en Roma la provencia de Trinitarios de Castilla. (...) El borroncillo de la bóveda de aquella iglesias es de un tal Gregorio Guilielmi, pintor romano de mucho práctica al temple y al fresco, que después fué a servir a la corte di Viena.“⁶

Offensichtlich war Guglielmis Ölskizze für das Kuppelfresko auf Wohlgefallen gestoßen, so dass die Mönche den Bozzetto im Kreuzgang aufhingen. Jener *borroncillo de la bóveda* befindet sich heute im Prado. 1991 noch der Hand Corrado Gianquintos zugesprochen, ist die Ölskizze nun als ein Werk Guglielmis erkannt worden (99 × 74 cm, Inv.-Nr. 5352)⁷. Die Darstellung des Bozzetto entspricht weitgehend dem ausgeführten ovalen Kuppelbild. Im Gegensatz zur Ölskizze ist das Fresko gut erhalten und gehört zu den schönsten Beispielen der noch vorhandenen römischen Werke Guglielmis.

Gleißend geht ein Strahlenkranz von dem Zeichen der Trinität aus. Drei Strahlen werden auf dem Spiegel der Allegorie des Glaubens reflektiert und zur Erdkugel hinab weitergeleitet. Mit dem rechten Zeigefinger weist der Glaube die schräg unter ihr kniende weibliche Figur auf das Symbol der Dreifaltigkeit hin. Ehrfürchtig betrachtet diese das göttliche Schauspiel. In ihrer rechten Hand hält sie leicht gekippt ein Schälchen, aus dem Wasser herausfließt. Ihr Handeln beobachtet eine dritte Allegorie, die Guglielmi mit den Attributen eines Füllhorns und eines Dolchs als Personifikation der Freigebigkeit kennzeichnete. Unter ihr eilt ein Engel im Laufschrift hinfort, der sichtbar erfreut zerbrochene Ketten vorweist. Der himmlische Bote blickt zurück auf ein Buch, das ein zweiter Engel dem Betrachter zum Lesen offen hält. „COPIOSA APUDEUM



REDPTIO“ steht hier in Kapitalen geschrieben. Die Zeilen kommentieren die Bildausage, die lautet: großzügig ist Gott bei dem Freikauf Gefangener, unergründlich ist seine Güte. So prasseln die Goldstücke aus dem Füllhorn der Freigebigkeit, die mit ihrem Dolch alle Fesseln durchschneiden kann. Die weibliche Allegorie mit dem Wasserschälchen erinnert an die Taufe. Sie lässt aber auch an Ambrosius’ Traum vom Knaben denken, der versuchte, mit einem Löffel das Meer auszuschöpfen – eine Metapher für das vergebliche Unterfangen, die Größe Gottes zu begreifen. Den Kirchenvater Ambrosius hatte Guglielmi im Fresko der Sakristei mit

seiner Schrift „De officiis ministrorum“ vor den Ordensgründern dargestellt⁸. In dem Kuppelfresko versinnbildlicht der Künstler hingegen nur mit Allegorien das Selbstverständnis der Trinitarier⁹. Der Dreifaltigkeitsorden war mit der Zielsetzung gegründet worden, getaufte Sklaven zu befreien. Im 13. Jahrhundert kam die Krankenpflege und allgemeine Seelsorge hinzu. Der Orden sah sich auch im 18. Jahrhundert als Botschafter Gottes, diesen Aufgaben gerecht zu werden und die Verheißung zu verkünden. So ist deutlich das Ordenskreuz der Trinitarier auf dem Gewand des Engels zu erkennen, der mit den zerbrochenen Ketten in die Welt hinaus eilt.



Gesamtentwurf und Fresko der Alten Aula der Universität in Wien

Gregorio Guglielmi schuf zwischen 1754 und 1761 in Wien für Maria Theresia die Hauptwerke seines Œuvres. Die Ikonographie jener Fresken ist für ihre Zeit bemerkenswert innovativ, da sie auf das übliche Bildvokabular der Allegorien vielfach verzichtet. Um so erstaunlicher ist die zuweilen negative Bewertung der Leistung Guglielmis hinsichtlich seines Deckenfreskos in der Aula der ehemaligen Universität¹⁰. Ein Vergleich zwischen Gesamtentwurf, ausgeführtem Fresko und dem erhaltenen schriftlichen Programm soll die Frage nach der ikonographischen Leistung des Malers aufgreifen.

Das Universitätsgebäude wurde nach Plänen des Hofarchitekten Jean Nicolas Jadot (1710–1761) zwischen 1753 und 1755 errichtet. Das Zentrum des Baus bildet die im Piano Nobile gelegene Aula. Guglielmi erhielt den Auftrag, den Plafond des durch zwei Geschosse reichenden Saals mit dem Thema der Vier Fakultäten zu gestalten. Das Fresko zeigt die Theologie, Philosophie, Jurisprudenz und Medizin. Jede der Fakultäten wird in Teildisziplinen unterschieden, die an der Wiener Universität gelehrt wurden. Die Quadraturamalerei führte der Bologneser

Künstler Domenico Francia (1702–1758) aus. 1961 zerstörte ein Großbrand die Fresken Guglielmis. Das Denkmalpflegeamt entschloss sich zu einer detailgetreuen Rekonstruktion des Gemäldes¹¹.

Ein Vergleich des Gesamtentwurfs mit dem ausgeführten Fresko

Guglielmis Gesamtentwurf für das Deckenbild der Alten Aula (Feder, Tusche, Pinsel, Kreide; 31,5 × 37,5 cm) blieb in der Literatur lange ohne Beachtung¹². Die Zeichnung muss Ende des 18. Jahrhunderts in den Besitz des Malers Vince Dorffmeister gekommen sein. Die Rückseite des Blattes zeigt kleine Detailskizzen, die Dorffmeister im November 1797 datierte¹³. Seit 1961 wird die lavierte Federzeichnung im Museum der Stadt Wien aufbewahrt. Sie ist als einer der ersten Gesamtentwürfe Guglielmis für das Deckengemälde der Aula zu bewerten. Das Blatt sieht für die Schmalseiten die Disziplinen der Theologie und Jurisprudenz vor, die Fakultäten der Medizin und Philosophie beanspruchen die Längsseiten. Die Frage des kompositorischen Aufbaus klärte der Künstler schon in dieser frühen Gesamtskizze. Kullissenarchitekturen rahmen und hinterfangen jede der Fakultätsdarstellungen. Ihre Reihen-

Abb. 3 (oben): Gregorio Guglielmi, Detailentwurf zur „Philosophie“ für das Deckenfresko mit den „Vier Fakultäten“ in der Aula der Alten Universität in Wien (heute Sitz der Österreichischen Akademie der Wissenschaften). Kreide, Feder, Pinsel, grau laviert, auf Papier, 268 × 384 mm; Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv.-Nr. 1315.

Abb. 4 (rechts): Gregorio Guglielmi, Gesamtentwurf für das Deckenfresko („Die vier Fakultäten“) in der Aula der Alten Universität Wien. Feder und Pinsel in Tusche, Kreide, 375 × 315 mm; Wien, Museen der Stadt Wien, Inv.-Nr. 114.810.





folge entspricht dem ausgeführten Fresko, allerdings um 90 Grad gedreht, da im Deckenbild Theologie und Jurisprudenz die Längsseiten innehaben. Im Zentrum des Entwurfs skizzierte Guglielmi Fama, die ein Bildnis-medallion von Maria Theresia hält. Das ausgeführte Deckenbild hingegen besitzt hier ein aufwendigeres allegorisches Figurenpersonal, denn nun präsentiert Zeitgott Chronos dem Betrachter das kaiserlich-königliche Doppelporträt¹⁴. Einige der Teildisziplinen der Fakultäten werden bereits im Entwurf mit berücksichtigt. So illustrierte Guglielmi zum Beispiel schon das weite Spektrum der Philosophie – die „Causarum Investigatio“ – mit Globus, Kartenstudium, Fernrohr und Standuhr. Auch finden sich bereits die für den Architekturprospekt bestimmende Cestiuspyramide und Tempelruine, die der Maler im Deckenbild zentrieren sollte. Als Zwischenschritte von Gesamtentwurf und ausgeführtem Deckenbild haben sich zur Philosophie zwei Teilentwürfe erhalten¹⁵. Die Federzeichnung der Albertina dokumentiert, dass Guglielmi sein Mittelmotiv des großen Globus in vielen Detailstudien durchdachte. Die sorgsame Planung des Malers, seine Darstellung effektiv mit den Teildisziplinen zu schildern, zeigt auch die Fakultät der Medizin. Schon der Gesamtentwurf sah als Hauptmotiv die Anatomie vor. Das Fresko führt dann sogar die Sezierung eines Leichnams vor Augen.

Der Wiener Gesamtentwurf unterstreicht zudem, dass Gregorio Guglielmi maßgeblich die Gestaltung der Quadraturmalerei mitbestimmte und die monochromen Figuren ausführte. Er skizzierte auf den Voluten der Scheinarchitektur Figuren, die vermutlich schon die Allegorien der Weltteile mit ein-

planten, wenn auch noch nicht in der später ausgeführten Reihenfolge. So verweist die weibliche Figur mit Sonnenschirm, die auf der Eckarchitektur zwischen Theologie und Philosophie lagert, auf Guglielmis Personifikation von Amerika. Im Fresko ist diese zwischen den Fakultäten der Jurisprudenz und Philosophie wiedergegeben. Die Gestaltung der Eckkartuschen mit Emblemen der folgenden Fakultäten wurde im Deckenbild allerdings nicht übernommen¹⁶.

*Pietro Metastasio als alleiniger Urheber des ikonographischen Programms?*²⁷

Im Februar oder März 1755 schickte Hofpoet Pietro Metastasio (1698–1782) den berühmten Brief an Erzbischof Trautson, der auch das Amt des Protector Universitatis innehatte¹⁸. Hierin beschrieb Metastasio das Programm des geplanten Deckenbilds der Universitätsaula. Seine Ausführungen, welche unterschiedlichen Disziplinen der vier Fakultäten zu berücksichtigen sind, stimmen mit den Darstellungen des Freskos überein. Der Name von Guglielmi wird in diesem Schreiben nicht genannt. Allerdings betont der Hofpoet mehrfach die Fähigkeit des „prudente maestro“ und deutet an, dass der Maler schon recht präzise Vorstellungen von dem Fresko besäße. Demnach entsprächen zum Beispiel dem Willen des Künstlers die fingierten Marmortafeln, die den Betrachter hinweisen, welche Fakultät vorgestellt wird. Metastasio fordert in seinem Schreiben eine Darstellung, die „qualunque più rozzo spettatore“ begreifen solle. Er rät daher auf eine symbolbeladene Bildsprache weitgehend zu verzichten: „E tanto maggior chiarezza, e perciò pregio maggiore avrà l'opera quanto sarà più parca nell'uso de'soliti personaggi ideali, al-

legorici, simbolici ed allusivi (. . .)“. Nur den Mittelpunkt des Gewölbes wollte Metastasio offenbar nicht ohne allegorische Argutezza gestalten wissen: „Si collocherà in quel mezzo un magnifico medaglione sostenuto da Tempo alato, a cui abbia tolia la falce un'aquila, e la tenga rotta negli artigli. Alcuni geni seguaci del tempo arricchiranno il gruppo, e sosterranno pittorescamente i simboli della Beneficenza, della Gloria, e dell'Eternità, che sono l'Ulivo, l'alloro, e il Serpe che morde la propria coda. Dal corpo lucidissimo del medaglione, esprimerà l'effigie de'due augustissimi regnanti, uscirà unicamente tutto il lume, che si diffonderà poi con artificiosa degradazione in tutti gli oggetti dipinti.“ Seine Beschreibung entspricht mit Ausnahme der geforderten Figur der Eternitas dem Fresko Guglielmis.

Pietro Metastasio war für seine Libretti voller Allegorien und Vergleiche berühmt¹⁹. Seine daher bemerkenswerte Absage an die traditionelle Ikonographie der Personifikationen und Allegorien in dem Deckenbild lässt sich jedoch auf mehrere Ursachen zurückführen: erstens entsprach die Kritik des Hofpoeten an dem übermäßigen Einsatz von Allegorien dem zeitgenössischen Diskurs der Kunsttheorie, der ab 1750 eingesetzt hatte. Grundlegend für die Allegorien-Kritik waren die 1719 erstmals erschienenen „Reflexions critiques sur la poesie et sur la peinture“ des Abbé J. B. Dubos. Die traditionellen Handbücher der Ikonographie wurden nun scharf kritisiert, doch blieb, wie Johann Georg Sulzer mit Bedauern feststellte, die „Iconologia“ von Cesare Ripa nach wie vor ein wichtiges Handbuch der Künstler²⁰. Zweitens hatte Erzbischof Trautson 1753 in einem Hirtenbrief die übermäßige Verwendung von Metaphern in Predigttexten verurteilt. Vielleicht hatte er selbst auf eine moderate Verwendung der Allegorien bestanden. Drittens war die Universität seit 1745 unter Maria Theresia durch Gerard van Swieten reformiert worden. Neu berufene Professoren unterrichteten nun verstärkt die unterschiedlichen naturwissenschaftlichen und politisch-historischen Fächer. Es ist daher nicht verwunderlich, dass sich ihre Vielfalt auch in dem Deckenbild widerspiegeln sollte. Darüber hinaus konnte meines Erachtens der Hofpoet bei seiner Beschreibung des ikonographischen Programms auf schon vorhandene Ideenskizzen von Gregorio Guglielmi zurückgreifen, die er dann schriftlich ausformulierte. Erste Teilentwürfe des Malers scheinen bereits im Jahr 1754, also vor Metastasios Brief, entstanden zu sein²¹. Zudem verweist der Hofpoet selbst darauf hin, dass der „maestro“ sich mit der Komposition des Deckenbildes schon beschäftigt habe. Der Gesamtentwurf Guglielmis ist leider nicht datiert. Es fällt jedoch auf, dass die entscheidenden Abweichungen zwischen dem Gesamtentwurf und dem Fresko den allegorischen Mittelpunkt des Plafonds betreffen und sich der Maler hier offensichtlich an die Vorgaben des Programms Metastasios hielt.

Abb. 5 (links): Gregorio Guglielmi, Detail mit der „Theologie“ aus dem Deckenfresko in der Aula der Alten Universität Wien; Zustand vor dem Brand von 1961.



Abb. 6 (rechts oben): Gregorio Guglielmi, Detail mit der „Medizin“ aus dem Deckenfresko in der Aula der Alten Universität Wien; Zustand vor 1961.

Abb. 7 (rechts Mitte): Gregorio Guglielmi, Detail mit den „Naturwissenschaften“ aus dem Deckenfresko in der Aula der Alten Universität Wien; Zustand vor 1961.

Das Fresko als ikonographischer Prototyp der „Vier Fakultäten“

Gregorio Guglielmi schuf mit seinem Fresko einen neuen Bildtypus der Fakultätsdarstellung. Bis 1750 trat das Motiv der „Vier Fakultäten“ als eigenständiges Thema nur selten auf. Paul Troger hatte sich 1733 in der Stiftsbibliothek von Altenburg mit dieser Thematik auseinandergesetzt. Hier versinnbildlichen weibliche Personifikationen die vier Fachrichtungen, denen biblische Szenen allegorisch zugeordnet werden. Guglielmi stellte die vier Fakultäten erstmals auf weltlicher Ebene dar. Zwar stehen seine disputierenden und forschenden Gelehrten mit ihren theatralischen Gesten noch in der Tradition der Darstellungen der „Wissenschaften und Künste“. Diese waren im 18. Jahrhundert vor allem in weltlichen und sakralen Bibliotheksräumen sehr beliebt und Guglielmi sicherlich geläufig. Erinnerung sei nur an Daniel Grans Fresko in der Wiener Hofbibliothek oder an das Deckenbild seines Lehrers Sebastiano Conca in der Biblioteca Corsiniana. Dieses Schema wurde jedoch von Guglielmi mit neuen und naturalistisch anmutenden Bildideen erweitert. So wird der Betrachter sogar Zeuge einer Leichensezierung. In der Freskomalerei hatte zuvor dieses Motiv nur Federico Zuccari verwendet, um seinen Begriff des „Disegno“ zu veranschaulichen²². Die Ausmalung der Alten Aula wurde für spätere Fakultätsdarstellungen vorbildlich. Johann Bergl schuf 1773 in dem Augustinerlesesaal der Wiener Nationalbibliothek und, ein Jahr später, in der Bibliothek des Neuklosters, Wiener Neustadt, seine an Guglielmi angelehnten Darstellungen. Er verwendete für die vier Ansichtsseiten auch den bühnenbildartigen Stufenaufbau und orientierte sich bei der



Theologie und Philosophie an Guglielmis Architekturprospekte. Als motivische Übernahme wählte Bergl zum Beispiel die effektvolle Sezierungsszene. Als wesentlichen Unterschied zu Guglielmi griff er jedoch auf die traditionellen Allegorien zurück, die – durch Attribute gekennzeichnet – als zentrale Hauptfigur die jeweilige Fakultät versinnbildlichen. Als konsequente Weiterentwicklung ist hingegen das Fresko in dem Prunksaal des Lyceums von Eger zu bewerten, das 1780 Franz Sigrist im Auftrag des Bischofs Karl Esterházy ausführte. Den Aufzeichnungen Esterházy nach, hatte dieser von Sigrist

verlangt, von dem Fakultätsfresko Guglielmis Kopien anzufertigen, um sie als Anregung zu verwenden. Sigrist oblag es zudem – um eine möglichst wirklichkeitsgetreue Darstellung zu malen – die Professoren zu konsultieren und seine Figuren in zeitgenössischer Kleidung darzustellen²³.

Die Entwürfe für die Kleine Galerie von Schloss Schönbrunn

Beim Umbau von Schloss Schönbrunn durch Hofarchitekt Nicolas Freiherr von Passaggi wurde 1745/46 der in Querachse konzi-



pierte Festsaal zugunsten der in Längsrichtung verlaufenden nördlichen Großen Galerie und südlichen Kleinen Galerie aufgegeben. 1755 entschied Maria Theresia zudem, die Flachdecken der Galerien durch Spiegelgewölbe zu ersetzen, die Frühjahr 1756 im Rohbau fertig gestellt waren. Vermutlich sah die Planung für die Ausstattung der neuen Galerien von Beginn an Gregorio Guglielmi als verantwortlichen Freskant vor. Am 12. April 1756 informierte Metastasio den in Rom weilenden Künstler, dass der kaiserliche Hof beabsichtige, ihm einen neuen Auftrag zu erteilen: „*Qui si pensa a provveder di materia gli studi vostri sulle prime idee del Conte Canale*“²⁴. Demnach war für das heute verschollene Programm Guglielmis Gönner Luigi Conte di Canale (1704–1773) verantwortlich.

Die Kleine Galerie von Schloss Schönbrunn diente als Gesellschaftsraum der kaiserlichen Familie. Hier fanden die Appartements statt, bei denen im kleinen Kreis Gesellschaftsspiele oder die Musik gepflegt wurden²⁵. Das signierte und datierte Deckengemälde vollendete der Künstler im Jahr 1759. Es verherrlicht

das gerechte und milde Regiment Maria Theresias entsprechend ihrer Devise „*Iustitia et Clementia*“. Bislang sind drei Entwürfe bekannt. Eine Federskizze auf blauem Papier aus dem Besitz der Albertina (Feder, laviert, weißgehört; 43,4 × 55,6 cm; Inv. 14293) konnte ich als Studie für die Kleine Galerie identifizieren²⁶. Im Zentrum thront Aeternitas, die mit ihrer Hand auf einen Genius weist, der einen Kranich hält. Sie wird von den anderen Allegorien in einem Oval umringt. Die linke Schmalseite bestimmt die Gruppe der *Iustitia* und *Clementia*. Die Figur der *Abundantia* mit Ähren schließt sich an und leitet mit ihrem Zeigegestus zur rechten Schmalseite über. Hier wird die Allegorie des Erzherzogtums Österreich präsentiert. Gut sichtbar prangt der habsburgische Hausorden des Goldenen Vlies. Mit Standarte und Posaunenklängen folgt die Versinnbildlichung des Kaisertums unter Hinweis auf den römischen Ursprung der *Monarchia Austriaca*. Das Figurenpersonal der Skizze stimmt bereits weitgehend mit dem des Deckengemäldes überein. Allerdings verzichtete Guglielmi darauf, das Erzherzogtum als eigenständige

Allegorie auszuführen. Auch wird der *Genius Imperii* nun als bärtiger Alter im Hermelinmantel wiedergegeben, der den Reichsapfel in die Höhe streckt. Kompositorisch lockerte der Freskant in dem Deckengemälde die ovale Reihung der Allegorien zu Gunsten einzelner Figurengruppen auf. Handelt es sich bei der Federskizze noch um einen früheren Entwurf, so könnte als *modello* des Freskos die Ölskizze des Kunsthistorischen Museums, Wien, gedient haben. Ein Vergleich mit der Wiener Ölskizze²⁷ und dem ausgeführten Fresko ergibt, dass die Komposition der allegorischen Figurengruppe nun für den Künstler feststand. Von einer zweiten Ölskizze liegt nur mehr ein Schwarz-Weiß-Abzug bei den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in München vor. Motivisch ist die heute verschollene Skizze eine Kopie des Wiener Bozzettos. Beachtliche Unterschiede lassen sich jedoch im Malduktus erkennen. Die Münchner Skizze erweist sich in der Ausführung als deutlich summarischer hinsichtlich der Binnenstruktur, Licht und Schattengebung sowie Wiedergabe von Nebenfiguren. Zudem fällt eine stärkere Konturierung auf²⁸.



Abb. 8 (oben links): Gregorio Guglielmi, *Allegorie auf die Herrschaft Maria Theresias* (im Zentrum „Aeternitas“). Feder auf blauem Papier, laviert, weiß gehöht, 434 × 556 mm; Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv.-Nr. 14.293.

Abb. 9 (oben): Gregorio Guglielmi, *Allegorie auf die Herrschaft Maria Theresias*, Ölskizze für das Deckenbild in der Kleinen Galerie im Schloß Schönbrunn. Öl/Lw., 76 × 96 cm; Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. 9684.

Ein im Cabinet des Dessins, Louvre, aufbewahrter Entwurf Guglielmis – sie stellt einen allegorischen Götterhimmel dar – als Studie für das Fresko der Kleinen Galerie zu errichten, trifft schon aus motivischen Gründen nicht zu. Jene Pariser Zeichnung ist denn auch eine Studie für das heute zerstörte Deckenbild in dem Festsaal des ehemaligen Prinz-Heinrich-Palais, Berlin²⁹.

Guglielmis Deckenbild in dem Festsaal des Prinz-Heinrich-Palais, Berlin

Das Prinz-Heinrich-Palais ist ein Geschenk Friedrichs II. von Preußen an seinen jüngeren Bruder. Die großzügige Dreiflügelanlage wurde im Außenbau zwischen 1748 und 1756 vollendet. Der Siebenjährige Krieg verzögerte den Beginn der Innenausstattung bis 1763, die drei Jahre später mit dem Einzug des Prinzen Heinrich ihren Abschluss fand. Gregorio Guglielmi erhielt spätestens im Juli 1763 den Auftrag, die Deckengemälde der Repräsentationsräume des zentralen FestsaaIs sowie der Großen Galerie im Westflügel auszuführen. Den Quellen nach geht seine Be-

rufung auf den Vorschlag Friedrichs II. zurück, der auch die Grundzüge des ikonographischen Programms der Malerei festlegte. So schrieb der Monarch über Guglielmi an seinen Bruder: „c'est lui qui a fait les plafonds à Schönbrunn, et, selon le dire le connaisseurs, le plus habile qu'il y ait à present en Italie (. . .). nous ferons quelques repas des dieux dans la salle, et, dans le galerie nous y mettrons Apollon conduisant son char, accompagné des Heures, précédé par l'Aurore, avec des genies qui répandent des fleurs“³⁰. 1810 übergab König Friedrich Wilhelm III. den Palast der neuen Universität als Domizil. Das Prinz-Heinrich-Palais wurde 1943/44 von Bomben schwer beschädigt. Vom Mittelbau blieben nur die Außenmauer erhalten. Beim Wiederaufbau der Anlage – nun Humboldt-Universität benannt – wurde die ehemalige Grundrissaufteilung des Corps de Logis verändert³¹. Guglielmis Deckenbilder der Großen Galerie fielen bereits im 19. Jahrhundert Umbaumaßnahmen zum Opfer. Den Plafond des FestsaaIs zerstörten Bomben 1943/44. Leider irrt daher das Dictionary of Art von 1996, dieses Fresko sei heute noch im Auditorium



der Universität zu sehen³². Glücklicherweise haben sich Schwarz-Weiß-Aufnahmen erhalten, die nach einer Restaurierung des Saals während der Jahre 1926 bis 1928 entstanden. Entstehung und Thematik des Freskos wird neben den Fotografien und dem erwähnten Gesamtentwurf des Louvres auch durch einen Brief Guglielmis dokumentiert. Für einen späteren Auftrag hatte der römische Freskant 1768 an den polnischen Königs Stanislaus II. Poniatowski eine Skizze des Berliner Gemäldes gesandt und die dargestellten Götter erläutert³³.

Der Festsaal des Prinz-Heinrich-Palais durchmaß zwei Geschosse und besaß eine Grundfläche von rund 25 × 12 m. Fünf Bogenfenster sowie längsrechteckige Fenster im Mezzanin belichteten den Raum. Guglielmis längsovales Deckenfresko, eingefasst von einer mehrfach profilierten Rahmung, überspannte den ganzen Saal. Das Thema ist ein traditioneller Götterhimmel, um die Tugenden und ehrenvollen Taten des Prinzen Heinrich zu verherrlichen. Der Maler teilte seine Göttersammlung in Gruppen auf. Betrat ein Gast den Festsaal, dann wurde er sogleich auf der gegenüberliegenden Ansichtsseite des Freskos mit dem Musenhügel des Apollo an den Kunstsinn des Hausherrn erinnert. Prinz Heinrich besaß nicht nur beachtliche Kunstsammlungen. Er bewies sich zudem als aufgeklärter Herrscher, der, dem Gedanken der Volksbildung aufgeschlossen, 1764 eine öffentliche Bibliothek im Park seines Lieblingsschlusses Rheinsberg einrichtete. An die militärischen

Erfolge des Prinzen Heinrich erinnerte Guglielmi mit den Figuren der Minerva und des Herkules – der Maler ordnete sie neben seine zentrale Gruppe des Jupiter an – sowie mit Kriegsgott Mars in Gefolge, der von der linken Schmalseite des Plafonds zum Musenhügel herüber blickt. Die Gruppen der Venus, des Vulkans und des Neptuns vervollständigten den Götterreigen. Guglielmis Deckenbild ist signiert und datiert. Der Künstler ließ selbstbewusst an prominenter Stelle eine der Musen ein Schriftband mit seinem Namenszug und dem Jahr 1764 präsentieren.

Vergleicht man die Berliner Arbeiten mit den Werken in Wien, überrascht der Rückgriff auf die althergebrachten Götterdarstellungen. An die Fresken in Schloss Schönbrunn erinnern motivische Übernahmen der Figuren – etwa die Gestalten des Mars und der Minerva – sowie die Bildkomposition mit dem lichterfüllten Zentrum und der lockeren, ringförmigen Abfolge der Göttergruppen. Die erstaunliche ikonographische Modernität der Fresken von Wien fehlt indessen im Prinz-Heinrich-Palais gänzlich, obwohl dieser Auftrag nur wenig Jahre später ausgeführt wurde. Einen innovativen Ansatz lässt sich für das Œuvre Gregorio Guglielmis nach seinem Aufenthalt in Wien nicht mehr feststellen. Nur mehr in Augsburg konnte der römische Maler das in der Freien Reichsstadt beliebte Thema der „Allegorie des Handels“ mit neuen Darstellungsvarianten erweitern. Er griff jedoch auf sein eigenes Repertoire zurück³⁴.

Abb. 10 (oben): Gregorio Guglielmi, Gesamtentwurf für das 1763 in Auftrag gegebene Deckenbild („Verherrlichung des Prinzen Heinrich von Preußen“) im Festsaal des Prinz-Heinrich-Palais in Berlin. Bleistift auf Papier, mit Tusche, laviert, 277 × 297 mm. Paris, Louvre, Inv.-Nr. 18,157.

Abb. 11 (rechts oben): Detail der Decke mit Gregorio Guglielmis 1944 zerstörtem Gemälde im Prinz-Heinrich-Palais in Berlin.



Anmerkungen:

(1) Grundlage der Ausführungen bildet meine Dissertation „Die Fresken von Gregorio Guglielmi“, München 1994. Da schon einmal in den Barockberichten der Werdegang des Künstlers geschildert wurde, wird darauf verzichtet, auf die Biographie des Künstlers näher einzugehen, vgl. von Langen, „Notizen zu Gregorio Guglielmis Ölskizze im Salzburger Barockmuseum“, in: *Barockberichte* 7, Salzburg 1992, S. 252–256; grundlegend ist nach wie vor der Aufsatz von Klara Garas, „Gregorio Guglielmi 1714–1773“, in: *Acta Historiae Artium* 9, 1963, S. 269–294.

(2) Vgl. Paul von Stetten, *Kunst-Gewerb- und Handwerksgegeschichte der Reichsstadt Augsburg 1788*, Bd. II, S. 207.

(3) Eine Rechnung belegt zudem ein Heiligenbild mit S. Filippo und S. Camillo für das „Ospedaletto de Giovani“ von S. Spirito. Ob es sich jedoch hier um das Ölgemälde „S. Camillo zur Zeit der Pest“ handelt, bleibt fraglich, zugeschrieben bei Maria Antonetta de Angelis,

„Nuove Attribuzione“, in: *Bollettino. Monumenti musei e gallerie*, S. 233–240, Rom 1988; vgl. von Langen 1995, S. 19 und 303.

(4) Vgl. Meßinger (Thieme – Becker). Meßinger verweist auf Albanis „Brief bei den römischen Akten im Wiener Staatsarchiv“. Eine Durchsicht der Briefe ergab kein positives Ergebnis; vgl. *Dictionary of Art*, Artikel Guglielmi, London 1996, S. 802.

(5) *Cuenta del Gastos de la Fabrica del Convento y do la Iglesia desde 1741–1753*, pagina 11, 12, aufbewahrt im Archiv von SS.ma Trinità degli Spagnoli, Rom, zit. in: von Langen 1994, S. 316.

(6) Zit. Antonio Ponz, *Viaje de España 1776*, Nachdruck 1947, S. 430; vgl. Hinweis auf Ponz bei Roberto Longhi, „Il Goya romano e la Cultura di Via Condotti“, in: *Paragone* Nr. 53, 1953, S. 37.

(7) In dem Inventarkatalog zum Fundus „El Museo dela Trinidad“, Madrid 1991, wird der Bozzetto noch als ein Werk Corrado Gianquinotto angegeben, vgl. von Langen 1994, S. 71 und Anm. 52, Kapitel IV.

(8) Die Ordensbrüder wurden in dem Fresko in der Sakristei an die Textstelle von „De Off. Lib. 2. Cap. 28“ gemahnt, die zur Befreiung der Gefangenen auffordert.

(9) Carlo Blancos Interpretation „S. Giovanni de Matha presenta alla Madonna“ ist meines Erachtens unzutreffend. Er sah in der weiblichen Allegorie mit dem Wasserschälchen den Ordensgründer der Trinitarier, vgl. Carlo Blanco, *La SS.ma Trinita die Domenicani Spagnoli*, Rom 1932, S. 27.

(10) Vgl. z. B. Hans Tintelnot, *Die barocke Freskomalerei in Deutschland*, München 1951, S. 192. In seinen Augen ist Guglielmi hier „am platten Naturalismus gescheitert“; vgl. Betka Matsche-von Wicht, Franz Sigrist 1717–1803. Ein Maler des 18. Jahrhunderts, Weissenhorn 1977, S. 723; sie beschreibt das Ergebnis als „überbevölkertes und unklares Fresko“.

(11) Vgl. von Langen 1994, S. 122–150.

(12) Den Hinweis auf die Existenz der Zeichnung verdanke ich einer Fußnote bei Ingrid Svensson-Sjöström, *Domenico Francia*, Stockholm 1966, S. 220, Anm. 32; vgl. von Langen,

1994, S. 141; vgl. Klara Garas, „A soproni Edlänger ház és Gregorio Guglielmi“, in: *Tanulmányok Csatkai, Sopron 1996*, S. 180–182.

(13) Die Skizze wurde 1960 aus Privatbesitz erworben; zu Dorffmeister vgl. Garas, 1996, S. 180–182.

(14) Die beiden Konterfeis entsprechen einer zur Einweihung des neuen Universitätsgebäudes geprägten Gedenkmünze.

(15) Vgl. Bozzetto (35,7 × 82,6 cm; Art Gallery of Ontario, Toronto) und Zeichnung (Feder, Tusche, Kreide, grau laviert, 26,8 × 38,4 cm; Albertina Wien); vgl. *Die italienischen Zeichnungen der Albertina, Generalverzeichnis Band II*, hrsg. von Veroniuka Birke / Janine Kertész, Wien 1994, S. 717.

(16) Vgl. *passim* Thomas Johannes Kupferschmied, Stucco finto oder der Maler als „Stukkator“, Frankfurt am Main, 1995.

(17) Vgl. Garas 1963, S. 271; vgl. von Langen 1994, S. 146–150. Obwohl Garas bereits 1963 ihre Zweifel anführte, Pietro Metastasio als alleinigen Erfinder des Programms zu erachten, wird zumeist der Hofpoet als Urheber der Ideen angeführt; vgl. *Die Kunst des Barock in Österreich*, hrsg. von Günter Brucher, Salzburg 1994, S. 264–266.

(18) Vgl. Pietro Metastasio, *Tutte le opere*, hrsg. von B. Brunelli, Mailand 1953, Brief No. 827.

(19) Metastasio war seit 1730 Hofpoet in Wien. Laut Neville brachte er die Opernlibretti zu ihrem Höhepunkt als literarische Gattung. Seine Texte „contained ideals and precepts that greatly enhanced the image of the Habsburg monarchy through association and identification“, vgl. Don Neville, „Metastasio and the image of Majesty in Austro-Italian Baroque“, in: *Italian culture in the Eighteenth Century*, hrsg. von Shearer West, Cambridge 1998, S. 140–158; vgl. *Handbuch der Musikgeschichte*, hrsg. von Guido Adler, München 1984, Bd. 3, S. 723.

(20) Vgl. Johann Georg Sulzer, *Theorie der schönen Künste*, Leipzig 1792², Artikel „Allegorie“.

(21) Vgl. M. Dobroklonskij, *Dessins des Maîtres Anciens*, Leningrad 1961, 79, Nr. 787. Laut Autor weist die Teilskizze zur Medizin, Graphische Sammlung der Ermitage, Inv.-Nr. 3774, eine zeitgenössische Datierung von 1754 auf.

(22) Guglielmi muss aufgrund seiner Mitgliedschaft in der Accademia di San Luca die Fresken Zuccaris gekannt haben, zudem waren ihm aus dem Ospedale di S. Spirito die Einrichtung eines „Theatrum Anatomica“ geläufig. Anregungen könnten dem Maler auch zeitgenössische, mit Stichen illustrierte Veröffentlichungen gegeben haben, so zum Beispiel Philip Verheyens, *Anatomie oder Zerlegung des menschlichen Leibes*, Leipzig 1708. Eine direkte Motivübernahme aus der Titelvignette der „Recherches Critiques“ von François Quesnays, wie Cetto es vorschlägt, ist jedoch nicht ersichtlich, vgl. Anna Maria Cetto und Gerhard Wolf Heidegger, *Die anatomische Sektion in bildlicher Darstellung*, Basel – New York 1967, S. 174.

(23) Vgl. Betka Matsche-von Wicht, 1977, S. 121; vgl. von Langen 1994, S. 156–158.

(24) Zit. Pietro Metastasio, Brief vom 12. 4. 1756, Brief No 932.

(25) Vgl. *Tagebuch des Fürsten Johann Josef Khevenhüller-Metsch*, hrsg. von Rudolf Graf Khevenhüller-Metsch und Hanns Schlitter, Wien – Leipzig 1911.

(26) Vgl. von Langen 1994, S. 165; vgl. *Die italienischen Zeichnungen der Albertina, Generalverzeichnis Band III*, hrsg. von Veroniuka Birke / Janine Kertész, Wien 1995, S. 1885.

(27) Der Bozzetto hat die Maße 76 × 96 cm, *Kunsthistorisches Museum Wien*, Inv.-Nr. 9684.

(28) Die Münchner Skizze wurde laut Inventar 1956 an seinen Eigentümer zurückgegeben, vgl. von Langen, 1994, S. 166–167.

(29) Vgl. *Zuschreibung der Pariser Skizze (Bleistift mit Tusche laviert, 27,7 × 39,7 cm, Inv.-Nr. 18157) als Entwurf für die Kleine Galerie in: Maria Theresia und ihre Zeit*, Kat.-Nr. 126,11, hrsg. von Walter Koschatzky, Wien 1979; Klara Garas hatte die Skizze bereits dem Berliner Auftrag zugeordnet, vgl. Garas 1963, S. 283; vgl. von Langen 1994, S. 203–205.

(30) Zit. *Ceuvre de Frederic le Grand, Tome XXVI, Teil IV, Correspondance de Frederic avec son Frère le Prince Henri*, hrsg. ohne Angabe, Berlin 1855, Brief vom 16. Juli 1763.

(31) Vgl. zur Baugeschichte Klaus Dietrich Gandert, *Vom Prinzenpalais zur Humboldt-Universität*, Berlin (Ost) 1985.

(32) Vgl. *Dictionary of Art*, Artikel „Gregorio Guglielmi“, hrsg. von Jane Turner, London 1996, S. 802–804.

(33) Vgl. von Langen 1994, S. 199–200, 249.

(34) So übernahm Guglielmi für das (heute zerstörte) Fresko „Allegorie des Handels und der Landwirtschaft“ des Köpfschen Palais von 1768 Motive, die er für das Deckenbild der „Frieden-allegorie“ in der Großen Galerie von Schloss Schönbrunn entwickelt hatte, vgl. von Langen 1994, S. 242–246. Zur Bedeutung der Darstellung des Handels in Augsburg und der Figur des Merkur vgl. auch Adrian de Vries, *Ausstellungskatalog der Städtischen Kunstsammlungen Augsburg*, hrsg. von Björn R. Kommer, Augsburg 2000, S. 124.

Anschrift der Verfasserin:

Dr. Stefanie von Langen
Theresienstraße 53
D-80333 München

Abb. 12: Gregorio Guglielmi, Deckenbild
(„Verherrlichung des Prinzen Heinrich von
Preußen“) im Festsaal des Prinz-Heinrich-
Palais in Berlin. 1944 zerstört.

