

Giovanni Francesco Marchini und die oberitalienische Quadraturmalerei nach Andrea Pozzo in Franken

Im Folgenden soll Giovanni Francesco Marchini¹⁾ als Vertreter der oberitalienischen Quadraturmalerei in der Art von Andrea Pozzo²⁾ in Franken vorgestellt werden, dessen Arbeitsbeteiligung in Pommersfelden und dessen gelungenstes Werk, die Ausmalung von St. Mauritius in Wiesenthied leider weitgehend in Vergessenheit geraten sind.

Damit wird im Rahmen dieses Seminars jener Künstler oberitalienischer Herkunft angesprochen, der vor Tiepolo die zu Beginn des 18. Jahrhunderts modernste Art der monumentalen Freskomalerei beherrschte und nach Franken brachte.

Lothar Franz von Schönborn hatte sich erfolglos bemüht, für die malerische Ausstattung der Neuen Residenz in Bamberg Andrea Pozzo selbst, der seit 1702 unter Kaiser Leopold I. in Wien arbeitete, zu gewinnen.

Pozzo war in Wien bis zu seinem Tode im Jahre 1709 mit Aufträgen des Kaisers selbst, der Fürsten Liechtenstein und des Jesuitenordens, dem er selbst seit seiner Weihe im Jahre 1675 angehörte, völlig ausgelastet.

Pozzos künstlerische Bedeutung für die barocke illusionistische Architekturmalerie war nicht durch die Nobilitierung der Aufträge des habsburger Kaiserhauses begründet, sondern fußt sowohl auf seinem zweibändigen theoretischen Werk „Perspectiva pictorum et architectorum“, 1693 und 1700 in Rom erschienen, wie auf seinem Monumentalwerk der Apotheose des Hl. Ignatius im Langhaus von San Ignazio in Rom, das er 1694 vollendet hatte.

Pozzos Traktat über die perspektivistischen Gesetze illusionistischer Architekturdarstellung wurde in kürzester Zeit für drei Jahrzehnte zur meistrezipierten Vorlage für die Monumentaldekoration in Europa. Dieses Lehrbuch für Maler und Architekten erfuhr

sogar eine Übersetzung ins Neugriechische und ins Chinesische.

Mit den umschreibenden Begriffen Vorlage-, Lehr- und Rezeptbuch soll betont werden, das Pozzos Quadratura reproduzierbar war, ohne daß seine Person vermitteln mußte oder seine Werke gekannt werden mußten.

Marchini, wie der Trientiner Pozzo aus Oberitalien stammend, wahrscheinlich aus der Gegend um den Comersee, hielt sich möglicherweise nach seiner heimischen Lehre in Rom auf.

Marchini empfiehlt sich 1730 dem Fürstbischof von Speyer Kardinal Damian Hugo von Schönborn als „pittore romano“³⁾. Damit verweist er nicht nur auf seine Weltläufigkeit, sondern vermittelt dem Kunstskenner auch die Sicherheit der Kenntnis des wichtigsten Werkes von Andrea Pozzo, eben dem schon erwähnten 1694 vollendeten Deckengemälde des Langhauses von San Ignazio, das die Apotheose des Hl. Ignatius in und vor monumetaler illusionistischer Architekturkulisse zeigt. Und damit war das zentrale Werk der oberitalienischen Quadratura in Rom entstanden. Mit dem Begriff Quadratura ist ein streng architektonisierender Illusionismus gemeint, der das zentralperspektivische Einfluchtpunktsystem bei der Konstruktion der Architekturillusion für Wand- und Deckendekoration einsetzte. Die Festlegung auf einen zentralen Fluchtpunkt innerhalb des realen architektonischen Raumes bindet die illusionierte Architekturgliederung in ihrer Gestalt natürlich eng an den Realraum und entfaltet so ihre Wirkkraft um so suggestiver. Was sich auch bei Giovanni Francesco Marchini zeigen läßt, der manchmal regelrechte Pozzo-Zitate in seine Aufträge einfließen ließ.

Marchini, der Pozzo zwar zitierte stand in keinem nachweisbaren, persönlichem Schülerverhältnis zu ihm. Auch wenn Marchini seinen ersten Auftrag in Franken 1716 von den Bamberger Jesuiten erhielt.

Hier nun einleitend in aller Kürze Marchinis fränkisch-rheinische Schaffensstationen:

Marchinis Tätigkeit in Deutschland läßt sich in den Jahren 1711 bis zu seinem Tode in Bamberg im Jahre 1745, also über 34 Jahre hinweg, nachweisen. Die ersten 5 Jahre seines Aufenthaltes arbeitete er wohl bei Gotha und in Kursachsen, bevor er 1716 in Bamberg und 1716 bis 1718 im Dienste Lothar Franz von Schönborn für Pommersfelden verpflichtet wurde. Nahezu 29 Jahre wird er von da ab im Dienst der Schönborn stehen. Von Lothar Franz geht er zu Rudolf Franz Erwein von Schönborn nach Wiesenthied und wurde von dort an Kardinal Damian Hugo nach Bruchsal weiterempfohlen. Letztlich kehrte er unter Friedrich Carl von Schönborn nach Bamberg zurück.

Seine Vita, die Aufträge, die Quellenlage und seine Fresken in ihrer kunsthistorischen Bedeutung sind bereits von Peter Seewaldt in seiner Mainzer Dissertation von 1983 exakt untersucht. Die zur älteren Literatur zu korrigierenden Lebens- und Werkdaten, sowie die umfassende Werkliste samt Zusehreibungen entnehme ich in der Folge immer der Arbeit Seewaldts.

In diesem Rahmen möchte ich mich auf Folgendes beschränken:

- den Anteil Marchinis an der malerischen Ausstattung in Schloß Weißenstein bei Pommersfelden in den Jahren 1716-1719
- seine Freskierung der Wallfahrtskirche Walldürn 1723/24
- seine malerische Gesamtausstattung und damit Innenraumkonzeption der von Baltazar Neumann entworfenen aber vom Hofbaumeister Johann Georg Seitz letztlich konzipierten und gebauten Pfarrkirche St. Mauritius in Wiesenthied in den Jahren 1728-30, die ich selbst, soweit mir die Fresken Marchnis im Original zu-

gänglich waren, als sein Hauptwerk einschätzen möchte

- letzlich eine Charakterisierung seiner Ausführung und Erfindung im Rahmen der Quadratura zu der Andrea Pozzos.

Vita und erste archivalische Erwähnungen

Marchini muß in den Jahren 1671 oder 1672 geboren worden sein, (Pozzo 1642, Tiepolo 1696!) da er 1745 im Alter von 73 Jahren in Bamberg starb. Seine Frau Maria Margaretha, die ihm 1721, 1722 und 1729 in Mainz Kinder gebar, eine ältere Tochter war bereits vorhanden, überlebte ihn um drei Jahre und verstarb 1748 ebenfalls in Bamberg. In einer in Gotha ausgestellten Rechnung vom 13. Juni 1711 wird erstmals ein Maler Marchini erwähnt. Es bleibt pure Vermutung, daß er für das Schloß Friedrichsthal und damit für den Herzog Friedrich von Sachsen-Gotha-Altenburg gearbeitet hätte. Sein Geburtsort in Italien, seine Jugend und seine Ausbildung zum Freskanten bleiben im Dunklen. Wie schon angesprochen, kann aufgrund formaler und stilistischer Pozzo-Zitate, die Kenntnis der Kunst und Theorie Andrea Pozzos für Marchini nachgewiesen werden.

Für Marchinis frühe Zeit im deutschsprachigen Raum, er war damals bereits knapp 40 Jahre alt, werden ihm von Seewaldt¹⁾ die Fresken in den Schlössern Krossen und Wiederau für die Jahre zwischen 1711 und 1715 zugeschrieben. Das geschieht jedoch ohne Quellenbelege auf der Basis der Stilkritik. Die stilistische Einschätzung der Fresken Marchinis stellen uns heute durch ihren entweder schlechten oder deutlich überarbeiteten Erhaltungszustand vor einige Schwierigkeiten.

In Franken taucht der Künstler erstmals neben anderen Künstlern in der Verpflegungsabrechnung vom 25. Februar 1716 bis zum 29. Januar 1717 vom Schloß in Pommersfelden auf. Ebenfalls im Jahre 1716 nennt ihn eine zeitgenössische Quelle als den Künstler, der die Scheinkuppel in der Vierung

der damaligen Jesuitenkirche in Bamberg, heute St. Martin, ausgeführt hat. Die ehemalige Jesuitenkirche Bambergs birgt ja auch das wiederum ehemalige Hochaltarblatt Andrea Pozzos von 1708, das den Namen Jesu von den Weltteilen verherrlicht zeigt und heute an der Rückwand des Hochaltares angebracht ist.

Wie der im Jahre 1716 bereits 44-jährige Marchini nach Bamberg und an die Jesuiten vermittelt oder empfohlen wurde, bleibt wie seine Herkunft im Dunkeln.

Die Hypothese, daß Friedrich Karl von Schönborn, ab 1705 als Reichsvizekanzler in Wien ansässig, dort im künstlerischen Umfeld Andrea Pozzos Ausschau nach einem begabten Ersatz des 1709 in Wien verstorbenen Künstlers gehalten hätte, um die zeitgemäße Monumentaldecoration in der Form der illusionistische Architekturmalerei nach Franken und Mainz zu vermitteln, hört sich zwar schlüssig an, bewegt sich aber im Rahmen der reinen Vermutung. Die sonst so ergiebig erzählende Korrespondenz zwischen Friedrich Karl und seinem Onkel Lothar Franz erwähnt in den fraglichen Jahren 1705 bis 1716 den Namen Marchini nicht^{5).}

Dagegen ist besser zu rekonstruieren, wie Marchini von Bamberg nach Pommersfelden kam. Der Bamberger Jesuitenpater Nikolaus Loyson war seit 1711 als Rechnungsführer und Bauinspektor für Lothar Franz nach Pommersfelden abgestellt. Er kann Marchini, der in der Tradition des Jesuiten Pozzo arbeitete, empfehlend gefördert haben.

Noch etwas zeigt uns die Quellenlage über die Künstlerpersönlichkeit Marchinis. Er wurde von seinen jeweiligen Auftraggebern und Künstlerkollegen mehr als begabter Handwerker, denn als talentierter Künstler aufgefaßt. Ob dem aus heutiger Sicht zuzustimmen sei, soll nun anhand einer kurzen Analyse von Marchinis Anteil am Treppenhausfresco des Schlosses in Pommersfelden zur Diskussion gestellt werden.

Pommersfelden 1716 bis 1719

Das Treppenhausfresco ist eine Gemeinschaftsarbeit von Rudolf Byss mit Giovanni Francesco Marchini und entstand in den Monaten Mai bis Ende September 1717. Das Treppenhaus, sein Programm und seine malerische Figuration bedürfen aufgrund ihrer Bekanntheit nur einer summarischen Beschreibung. Die vier damals bekannten Erdteile Europa, Afrika, Asien und Amerika huldigen dem Phoebus Apollon, der als Sonnengott im Zenit seines Tageslaufes die Deckenmitte triumphal einnimmt. Da alle vier Erdteile dem Sonnengott huldigen, verlischt im Sinne barocker Herrscherallegorik die Sonne über der Hauptstiege im Schloß Pommersfelden und damit über dessen Bauherrn und Besitzer Lothar Franz nie.

Bekannt und oft gewürdigt sind auch die Figurenkompositionen von Rudolf Byss. Aber sein Deckenfresco der Würzburger Hofkirche wird angeführt, um zu zeigen, daß Byss bisweilen Schwierigkeiten hat, Figurenfülle, Figurengestik, Körpermotive und körperliche Präsenz stimmig und dicht, also mit erzählerischer Qualität zu bewältigen. Im Pommersfeldener Treppenhausfresco wird bei diesem künstlerischen Problem von Rudolf Byss nun der Anteil Marchinis relevant. Marchinis illusionistische Architekturmalerei festigt die Figurengruppen von Byss. Über dem Hauptgesims der Decke zieht Marchini eine zeitgenössische, ins Phantastische gesteigerte Balustrade um das gesamte Deckenfeld. Die Balustrade ist den vier Ecken mit Eckpodesten, auf denen Monumentalvasen stehen, im Sinne architektonischen Denkens gefestigt. An den Lang- und Schmalseiten öffnet sich die Balustrade jeweils in der Mitte, auf beiden Seiten von mächtigen, volutentragenden Pfeilerpodesten flankiert, zu einem engen, bühnenartigen Freiraum, in den Byss jeweils die Figurenkonstellation seiner Erdteile personifikationen drängt. Marchinis Brüstungskonstruktion nimmt den realen Verlauf der Arkaden- bzw. Loggienarchitektur des obersten Treppenhausgeschosses auf. Es entsteht so eine logisch rhythmisierte Relation zwischen realer und malerisch illusionierter Architektur. Über den Arkadenpfei-

lern setzt Marchini Steinpodeste mit oder ohne Büstenschmuck. Über den Rundbögen der Arkaden durchbricht Marchini die Steinpodeste mit Steinrahmen, die durch schmiedeeisernes Bandwerk vergittert sind. So erreicht Marchini nicht nur eine zwischen Lasten und Leichtigkeit rhythmisierende Struktur für seinen Architekturellusionismus, sondern er reflektiert die darunterliegende Realarchitektur in subtiler Weise, so daß auch das Figurenpersonal von Byss glaubwürdig dem Realraum angenähert wird. Marchinische Illusionismus gelingt es, das architektonisch Reale des Treppenhauses mit der himmlischen Spähe durch seine gemalte Architektur zu verbinden. Auch Marchinische Attika, die die terrestrische Zone der vier Erdteile gegen das himmlische Geschehen abgrenzt, dient dem für die Anschaugung Integrativen. Mit der architektonischen Gliederung seiner Attika reflektiert Marchini seine eigene Brüstungsstruktur sowie die Figurenanordnung von Byss. Ähnlich wie die u-förmig das oberste Geschoß umlaufende Loggia dem realen Benutzer des Treppenhauses begrenzten Raum anbietet, gibt Marchinische Attika den Figuren von Byss einen begrenzten Raum, was deren Ausdruckspräsenz enorm steigert. Wäre Marchini lediglich ein begabter Handwerker gewesen, so fiele es schwer ihm jene integrative Leistung zuzusprechen, die darauf beruht, den Kern der Treppenhausarchitektur ebenso reflektierend aufzunehmen wie den Figurenerfindungen von Byss die stimmige tektonisch dramatische Kulisse zu verleihen. Marchini zeigt sich im Treppenhaus von Schloß Pommersfelden als Künstler der Verbindlichkeit, indem es ihm gelingt zwei Kunstgattungen – architektonische Raumstruktur und Figurenkomposition zu reflektieren.

Zeitlich vor der Mitarbeit am Treppenhausfresco, das Jahr 1716 hindurch, hatte Marchini laut des 1719 gedruckten Galeriekataloges von Rudolf Byss in Pommersfelden die malerische Ausstattung der Decke der Sala Terrena gefertigt. Das ovale Bild in der Mitte des Spiegelgewölbes wurde bislang dem Hofmaler Jakob Gebhard (seit 1715) zugewiesen. Seewaldts Quelleninterpretation⁶ und stilistische Vergleiche zur Figurenmalerei Marchi-

nis machen plausibel, daß die vier Jahreszeitenallegorie umgeben von den Begleitkartuschen der vier Weltflüsse und der vier Windrichtungen dem Künstler zuzuschreiben sind. Wobei die Stringenz der programmatischen Ausstattung der Sala Terrena, die die Welt und Erde in ihrer geographischen und klimatischen Struktur zeigt den Interpreten dazu zwingt das Mittelbild der Decke nicht als Allegorie auf die vier Tageszeiten sondern als die Allegorie der vier jahreszeitlichen Perioden aufzufassen. So verzahnt sich das malerische Programm nicht bloß mit der sommerlichen Nutzung dieses Raumes, sondern steht auch mit dem Programm der Treppenhausdecke in enger Verbindung. Apoll als Sonnengott herrscht natürlich mittelbar auch hier. So sind in der Sala Terrena dem ebenerdigen Saal im malerischen Programm die vier Elemente selbst wie die Erde in ihrem Jahreszeitenwechsel präsent. Die flankierenden beiden Säle, der östliche der Vanitas, der westliche der Prosperitas gewidmet und beide von Marchini alleine freskiert, ergänzen das moralisierende Sockelprogramm im Hinblick auf den Triumph des Apoll im Fresko der Treppenhausdecke.

Ich möchte kurz auf eine stilistische Besonderheit Marchinischer anhand der Freskierung des Vanitas Saales eingehen.

Über dem südlichen Eingang von der Sala Terrena her stürzt eindrucksvoll der gemalte Gewölbezwickel herunter, und reißt Brüstung, Atlanten und Zuschauer mit sich in die Tiefe. Dieses Motiv der niederstürzenden Gesteinsmassen ausgeführt in der exakten Quadratura, aber in der Tradition des Gigantensturzes des Palazzo de Té in Mantua von Giulio Romano, das Marchini noch einmal in der Kreuzkapelle in Wiesenthald wiederholen sollte, ist die einzige Formulierung eines manieristischen Motivs, übertragen in die perspektivische Exaktheit der Quadratura, und damit im Sinne des Effektes ein umso gelungener Barockwitz. Natürlich steht das Einstürzen der prächtigen Illusionsarchitektur im Rahmen des Vanitas Programmes, der Vita Breve, die als weibliche Personifikation in der Mitte der gegenüberliegenden Schmalseite dem Geschehen konfrontiert ist. Aber es

ist zugleich ein Generalstreich für die architektonische Beschaffenheit des Corps de Logis in Pommersfelden. Sie wissen, daß die Sala Terrena und ihre flankierenden Säle das Sockelgeschoß zum Marmorsaal, dem zweigeschossigen zentralen Festsaal bilden. Und jetzt denken wir mit, was passiert, wenn ein Eckrisalit des Sockels knirschend einstürzt? Die einstürzenden Folgen stehen ummittelbar vor Augen. Wieder begegnet uns das Phänomen, das Marchini in seinem architektonischen Illusionismus dazu fähig ist, nicht nur ein raumbegrenztes Programm zu erfüllen, sondern die gesamten Bedingungen der realen Architektur malerisch zu reflektieren.

In seiner letzten Arbeitsphase in Pommersfelden bis zum März 1719 schuf Marchini die Scheinarchitektur der Sattelkammer des Marstalles. Dieser zentrale Raum ist in seiner realen architektonischen Struktur ein querovaler Raum mit Rundbogennischen und er trägt über Stichkappen ein Spiegelgewölbe. Marchini gelang es hier, die begrenzte Architekturfolie zu einem weiten, mehrschaligen Raum mit dichtem barocken Zierformen zu interpretieren, der mehr einer reichgeschmückten Halle denn einem Innenraum gleicht. Marchinis architektonischem Illusionismus gelang es in diesem Fall, die Binnenstrukturen des Raumes regelrecht zu negieren und seine erfundenen zur tektonischen Raumstruktur werden zu lassen. Ähnliches wird uns bei den Fresken von St. Mauritius in Wiesentheid begegnen. Marchinis intelligente bis subversive Reflektionen der Architekturfolie, der realen Nutzung und des malerischen Gesamtprogrammes besonders deutlich in Schloß Pommersfelden sind bislang noch nicht hinreichend gewürdigt worden.

Da ich mich ausschließlich auf Marchinis Aufträge im geographischen Raum Frankens beschränke, sei lediglich erwähnt, daß Lothar Franz ihn 1719 nach Mainz zur Dekoration seines dortigen, seit 1718 im Rohbau fertigen Schlosses Favorite verpflichtet. Bis 1731, also bis zwei Jahre nach dem Tode Lothar Franz von Schönborns war Marchini mit seiner Familie in Mainz ansässig, anschließend zog er dann nach Bruchsal in den Dienst Damian Hugos um 1737, wie schon erwähnt,

unter Fürstbischof Friedrich Karl nach Bamberg zurückzukehren.

Die Wallfahrtskirche zu Walldürn

Am 28. Juli 1723 wurde der Vertrag zur Freskierung der Wallfahrtskirche zu Walldürn in Mainz von Marchini unterschrieben⁷⁾. Walldürn, das seit 1656 zum Erzbistum Mainz gehörte ist neben Dettelbach und Vierzehnheiligen eine der drei wichtigen fränkischen Wallfahrtsorte. Seit 1699 bis 1719 erstellte man den neuen Kirchenbau wie er sich uns heute noch zeigt als Emporenbasilika mit Stichkappentonnen überwölbt. Der Wortlaut des Vertrages listet für Marchini die zu freskierenden Flächen auf „.... das gantze langhaus, chorkrantz, das völlige haubtgewölb, die obere fenster in summa so weith das haubtgesims in der linie herumblaufet, mit guth frisch- und dauerhaften farben in fresco zu mahlen und zwar inner zeit von zwey jahren.“⁸⁾. Marchini erhielt dafür 1800 Florin und 6 Klafter Brennholz.

Die Raumaufnahmen der Wallfahrtskirche „Zum Heiligen Blut“ zeigen bereits, das Marchinis malerischer Illusionismus nichts gegen die schwere aber elegante Realarchitektur ausrichten konnte. Die sehr hoch ansetzenden Stichkappentonnen verschlingen Marchinis kleinteiligen Illusionismus, der Flachkuppeln inszeniert. Die architektonische Illusion wird zusätzlich durch die Bildtondi in den Scheiteln der Stichkappen gestört. Von Westen nach Osten zeigen diese Tondi die Flucht aus Ägypten, den Heiligen Martin und die Rückkehr aus Ägypten.

In der Vierung zeigt das Tondo die Elevation des Hl. Georg. Das südliche Querhaus zeigt im Gewölbespiegel das von Engeln gehaltene Vera Ikon, gegenüber im nördlichen Querarm erscheint das Blutwunder von Walldürn ebenfalls von Engeln gehalten. Das Chorjoch schmückt eine Scheinkuppel mit Laterne. In der Zone des Obergadens tragen die Stirnseiten der Queranne je zwei Evangelisten, im Chorjoch erscheinen an den Seiten die vier Kirchenväter. Die Obergadenzone des Langhauses zeigt beidseitig pro Joch vier der Apostel, so daß hier die zwölf Apostel



Kirche St. Mauritius Wiesentheid:
Blick in den Chor



Chorfresco: Hl. Dreifaltigkeit in Gloriole



Chorwand des Langhauses: Kirchenväter Gregor und Augustinus



Langhausdecke (idealer Standpunkt)

über die drei Joche verteilt sind. Die Gewölbeträger versucht Marchini durch große Palmblattbündeln ihrer tragenden Funktion zu entheben.

Obwohl Marchini seine Arbeit in Walldürn bereits im Jahre 1723 beenden kann, muß festgestellt werden, daß er bei dieser Ausführung weder die künstlerische Dichte, Erfindungsstärke und integrative Kraft entwickelt hat, wie sie sich in seinen Pommersfeldener und Wiesentheider Aufträgen niederschlagen. Der schwer akzentuierten Innenstruktur der Wallfahrtskirche zu Walldürn ist die elegante und hervorragend gearbeitete Stukkatur von Hennicke deutlich gemäss. Vielleicht liegt es an dieser partiellen Stimmigkeit, daß die Fresken Marchinis qualitativ als Raumschmuck geringer bewertet werden müssen, vielleicht sind die restauratorischen Eingriffe dafür verantwortlich, vielleicht setzte das orthodoxe Programm und die Auftraggeber vor Ort der Erfindungsstärke Marchinis Grenzen, oder liegt es einfach an der hochbarocken aber 1723 bereits unzeitgemäßen Architektur? Was auch immer die Ursache sei, Marchinis Freskierung der Walldürner Kirche zeigt sich in untergeordnet dienender Rolle, die nicht markant in die realarchitektonische Raumgestalt eingreift.

St. Mauritius in Wiesenthal 1728/29

Fünf Jahre später in Wiesenthal unter dem Auftraggeber Rudolf Franz Erwein von Schönborn konnte Marchini mit seinem Architekturillusionismus die neu gebaute Pfarrkirche im Innenraum regelrecht eigenständig „bauen“.

St. Mauritius wurde 1727 bis 1729 vom Wiesenthaler Werkmeister Johann Georg Seiz erbaut. Obwohl Balthasar Neumann 1727 insgesamt drei Pläne und Aufrisse lieferte, blieb man vor Ort doch den Entwürfen von Seiz treu. Es entstand eine schönproportionierte Saalkirche mit flachem Spiegelgewölbe aus Holz, eingezogenem rundem Chorbogen und langem, polygonal geschlossenem Chor.

Im Westen wurde der Turm des Vorgängerbauwerks von Antonio Petrini mit in den Bau ein-

bezogen, so verliert der Innenraum eines der fünf Außenjoche an die Orgelempore, die das Turmgeschoss ummantelt.

Für diesen Auftrag sind uns auch drei Zeichnungen Marchinis erhalten⁹⁾. Zwei davon beschäftigen sich mit der Konstruktion der Scheinkuppel des Spiegelgewölbes. Der dritte zeigt die phantastische Kolossalarchitektur der Chordecke bereits in perspektivischer Verkürzung und vor allem in exaktem Bezug auf die Grundrißstruktur der gebauten Architektur!

Marchini begann, wie generell beim Freskieren üblich, seine Ausmalung mit der Decke des Kirchensaales von März bis August 1728. Natürlich hatte er zu diesem Zeitpunkt die Dekoration der Saalwände mit ihren realen Pfeilervorlagen und der Durchfensterung bereits in ihrer Erscheinungsform für das Raumganze und die Deckenmalerei konzipiert.

Die Saaldecke wird, steht der Betrachter im Westen in der Mitte an der Grenze zur Orgelempore perfekt durch die Scheinkuppel dominiert. Hier zeigt sich paradigmatisch wie Marchini die von Pozzo konzipierte Einfluchtpunktperspektive zitieren und komensurabel anwenden konnte.

Die Scheinkuppel, die sich über einem durchfensterten Tambour erhebt und mit einer Laterne bekrönt ist, ist für die Raumgröße im idealen Maß entworfen, so daß sich das Spiegelgewölbe wirklich rundbogig zu weiten scheint, und die realen Fenster der Saalseiten ihre rundbogigen Pendants in der freskierten Deckenzone finden. Die Scheinkuppel wird jedoch über dem Chorbogen, über der Orgelempore und an den Langseiten in der Gewölbekehle sorgfältig vorbereitet.

Über dem Hauptgesims, das auch dem realen Gesims des Raumes entspricht, erheben sich paarig gestellte Konsolvoluten die ebenfalls paarweise gestellte Vollsäulen ionischer Ordnung tragen, diese rahmen einen Rundbogen der sich in die Himmelszone öffnet. Verbunden sind diese beiden Säulenpaare mit einem weit vorkragenden verkröpften Gesimsband das von einem mittig eingezogenem Segmentgiebel überragt wird. Mit

diesen Elementen erzeugt Marchini an der Westwand und über dem Chorbogen ein triumphales Ädikulamotiv, das sich gerade im Westen rhythmisch elegant nach unten durch die beiden die Orgel flankierenden Rundbögen und die drei Rundbögen des Erdgeschosses fortsetzt. Wobei im Osten der rundbogige Chorbogen nur durch die Ädikula überragt wird. An diesem Ort verliert der Bau fast an irdischer Substanz und strebt ganz der durchlichteten Tambourkuppel entgegen. Auf dem Hauptgesims im Osten und Westen sind in majestatisch sitzender Figur die vier lateinischen Kirchenväter eher altertümlich ins Bild gesetzt.

Über dem Chorbogen sitzen der Hl. Papst Gregor und Ambrosius, während das Orgelprospekt von Hieronymus und Augustinus überragt wird.

Die Langseiten benutzen die gleichen Architekturmotive der Säulenstellung, der Konsolen und des verkröpften Gesimses zu einer Art Peristyl, das zu den Mitten rundbogig nach Außen schwingt und wieder zwischen den Säulen die Himmelszone zeigt. Hier sind zwei von Putten gehaltene Bildmedaillons plaziert. Im Norden blickt der Salvator mundi in den Kirchenraum herunter. Im Süden erhebt Maria mit niedergeschlagenen Augen ihre betenden Hände gegen den Chorraum. Der konvex zu den Seiten ausschwingende verkröpfte Gesimskranz trägt den Fußring der illusionierten Tambourkuppel. Die Kuppel ist so konzipiert, daß das mittig offene Fenster in der senkrechten Scheitelinie des Chorbogens liegt, ebenfalls in dieser Linie liegt auch die lichtüberstrahlte Laterne der Kuppel mit dem Auge Gottes in ihrem Zentrum. In dieser Rhythmisierung und Abfolge der Scheinarchitektur gelang Marchini die elegante Verbindung von ikonografischer Anforderung mit den realarchitektonischen Bedingungen. Zugleich bereitete er mit der Konzeption des Saalraumes seine spätere Ausmalung der Chordecke vor. Der Himmel bleibt im Saalraum immer hinter Architekturelementen verborgen, wohingegen er sich im Chorraum nach einer loggiaartigen Attika unverbaut präsentiert. Auch hier, wie es in der Skizze zur Chordeckenarchitektur

bereits zeigte, strukturiert Marchini seine Scheinarchitektur in Abhängigkeit von den realen Baugrenzen deren Durchfensterung, deren Balustraden und Rundbogennischen. Die Monumentalordnung der Wände des Chores zeigt Halbsäulen mit ionischen Kapitellen vor illusionierten Pfeilervorlagen, die Monumentsäulen des Saales jedoch tragen Kompositkapitelle. Über einem reichen und hohen Gebälk erhebt sich die im heutigen Zustand sandsteinfarben graue Loggienarchitektur. Diese rahmt die zur Apsis oval abschließende Himmelszone, in deren Mitte die Trinität entspannt auf Wolken lagert. Sie wiederum umrahmt ein weiter, heller Wolkenkranz in dem sich zahlreiche Putten spielend tummeln. Zu den Schmalseiten sitzen in dunkleren Wolkenmassen musizierende und singende Engel. Dieser Chorraum scheint wirklich fein zu klingen. Und im Realraum steht ja das Orgelsprospekt der himmlischen Musik gegenüber.

Durchwandert man die Saalkirche, gelangt man an Raumpunkte, wo der Illusionismus von Marchini kippt, ja regelrecht in den Realraum zu stürzen scheint. Hier zeigen sich die Grenzen der nach einem Einzelfluchtpunkt entworfenen Architekturmalerie in Konkurrenz zur realen Raumarchitektur. Ich glaube mit der Ausmalung von St. Mauritius zeigt sich deutlich, daß Marchini als eigenständiger Künstler gesehen werden muß, der sein rezeptartiges Repertoire der Quadratura in der Tradition Andrea Pozzos elegant bemessen in den schlichten Wiesenthaler Bau einpassen konnte und ihn so nicht nur überhöhte sondern grundlegend harmonisierte und nobilitierte. Auch Rudolf Franz Erwein schien äußerst „kontentiert“, da er Marchini 1729, wo der bereits 56jährige Künstler an einer schweren Grippe leidend fast einen Monat nicht arbeiten kann, trotzdem die volle Arbeitszeit anrechnete.

Die Quadratura Pozzos bei Marchini

Marchinis Monumetalmalerei ist ohne Zweifel von Pozzos Traktat abhängig. Trotzdem sehe ich ihn nicht als Kopisten oder

Nachahmer. Wird ihm freie Hand gelassen oder ist ihm das Prestige eines Projekts klar, ist Marchini in der Lage die theoretischen Vorgaben Pozzos völlig eigenständig und überzeugend den Bedingungen der aktuellen Architektur zu unterwerfen. Zugleich ist Marchini in der Lage andere italienische Künstler in das Schema Pozzos zu integrieren.

Die beiden Flankensäle der Sala Terrena geben darüber die beste Auskunft. Im Vanitas Saal orientierte sich Marchini an den brachialen Erfindungen eines Giulio Romano, wohingegen er sich mit seinen arkadischen Landschaftsprospekt des Prosperitas Saales vielleicht an Malereien Veroneses erinnerte. Sicher erlebt Marchini im Laufe seines Schaffens Ähnliches, dem auch Tiepolo in seiner Madrider Zeit nicht entgehen konnte, das die Mode der Zeit sein Können überholte. Die Ausstattung von St. Mauritius in Wiesentheid war zeitlich gesehen 1728/29 die letzte denkbare zeitgemäße Dekoration mit den Mitteln der monumentalen Scheinarchitektur im Stile Andrea Pozzos.

Anmerkungen:

- 1) Alle biographischen Daten, Quellenauswertungen, neu veröffentlichte Dokumente und technische Angaben zu Marchinis Werken entnehme ich der hervorragend recherchierten Dissertation über Marchini von Peter Seewaldt: Giovanni Francesco Marchini, Egelsbach 1984, im Folgenden zitiert als Seewaldt 1984, S Meine Ausführungen versuchen, Seewaldt ergänzend, die künstlerische Besonderheit der Architekturmalerie Marchinis zu fassen.
- 2) Bernhard Kerber: Andrea Pozzo, Berlin, New York 1971
- 3) Seewaldt 1984, S. 9 und Ammerkung 13
- 4) Seewaldt 1984, S. 10ff.
- 5) Freedon, Max H. von: Quellen zur Geschichte des Barock in Franken unter den Einfluß des Hauses Schönborn, I. Teil, Würzburg 1955
- 6) Seewaldt 1984, S.23
- 7) Seewaldt 1984, S.201, Dokument 3
- 8) ebenda
- 9) Seewaldt 1984, Abb.57, Abb.58, Abb.60

Frohmut Dangel-Hofmann

Italienische Musiker an fränkischen Höfen

– Komponisten, Sänger, Musiker –

Im Jahr 1764 berichtet der Florentiner Musiker Domenico Palafuti an Padre Martini vom Tod dreier berühmter italienischer Musiker *lontano dalla patria*, also fern der Heimat, im Ausland ... *sono stati richiamati a Dio, nei 3 ultimi anni, 3 maestri di cappella in terra forestiera, tuttatre famosi, uno per anno. Il primo e il Signor Francesco Geminiani Lucchese ... il secondo e il signor Giovanni Platti Patavino ... il terzo e il Signor Pietro Locatelli Bergamasco....*¹⁾ Sein Bericht hält der Nachprüfung stand: 1762 ist Fran-

cesco Geminiani aus Lucca in Dublin gestorben, nachdem er seit 1714 als angesehener Solist, Komponist, Lehrer und Konzertunternehmer in London und Dublin, zeitweise auch in Paris bekannt geworden war. 1763 endete das Leben von Giovanni Benedetto Platti aus der Umgebung von Padua: es endete in Würzburg, wo der Musiker 1722 in fürstbischöfliche Dienste getreten war. 40 Jahre lang war er Mitglied der Hofkapelle, genoß einen Ruf als Lehrer und komponierte. 1764 betrauerte man in Amsterdam den Tod