

Sebastiano Riccis *Himmelfahrt Christi* in Dresden

Stilistische Orientierungen im augusteischen Dresden und ihr Wandel*

Die Malerei Venedigs, die in Dresden so reich und so hochkarätig wie in keiner anderen deutschen Gemäldegalerie vertreten ist, wird seit dem 16. Jahrhundert mit einem *Topos* assoziiert, der sich bis weit ins 18. Jahrhundert behaupten sollte.¹ Im Einklang mit dem Bild, das die im Meer erbaute Stadt evoziert, verkörperte sie den Triumph der Farbe und des Lichts, kurzum das Malerische schlechthin. Dies machte die venezianische Malerei zum Gegenpol der florentinisch-römischen Schule, als deren Stärken Monumentalität und Zeichnung galten.² Bei Sulzer, einem Kronzeugen der deutschen Kunstkritik des 18. Jahrhunderts, liest sich das so:

Die Lebhaftigkeit sowol, als die Wahrheit der Farben, die vollkommene Austheilung des Lichts und Schattens, die Kühnheit, der wahre Ton der Natur sind die vorzüglichsten Eigenschaften dieser Schule, die aber weniger Größe und weniger Richtigkeit der Zeichnung hat als die römische oder die lombardische Schule.³

Die Kunstgeschichte ist reich an Beispielen und Quellen, die belegen, dass die Polarisierung der Malschulen von Venedig und Florenz bzw. Rom sehr willkommen war, bot sie doch einen handfesten und visuell überprüfbaren Maßstab für stilistische Definitionen und den Vorwand für Debatten über den Geschmack und über die Normentreue von Malern und Gemälden.⁴ Dazu kam im 18. Jahrhundert die Konkurrenzsituation zwischen den italienischen Kunstzentren, die unter dem Vorzeichen des Kunstmarkts und der Grand Tour stand.⁵ Während Tizian als Hauptmeister der venezianischen Schule und als Meister des Kolorits stets zum akademischen Kanon gehörte, war es der «Manierist» Tinto-

* Mein besonderer Dank für wertvolle Hinweise und Informationen gilt Dr. Costanza Caraffa, Dr. Wiebke Fastenrath Vinattieri und Dr. Susanne Müller-Bechtel.

1 Zur Kontinuität dieses *Topos* Grasman 2000 (holl. Ausgabe 1992).

2 Roettgen 2003.

3 Sulzer 1792–1794, IV, 634–635.

4 Dazu auch *Venezianische Malerei* 2003.

5 Dazu Pomian 1998.

retto, an dem sich die Geister schieden. Vasari charakterisierte seine Malerei als extravagant, kapriziös, wild (*fiero*) und reich an Grillen (*sghiribizzi*) und machte ihm den Vorwurf des schnellen und gedankenlosen Hinpinselns. Sein Urteil gipfelt in der vorwurfsvollen Feststellung, dass Tintoretto, hätte er sein großes Talent durch Studium und Einsicht verbessert, einer der größten Maler Venedigs gewesen wäre.⁶ Wie konstant sich dieses Urteil hielt, zeigt die Kritik, die Anton Raphael Mengs übt, wenn er die Schnellmalerei («sollecitudine nel dipingere») tadelt, die zum Markenzeichen der venezianischen Schule geworden sei.⁷ In einem anderen Zusammenhang stellt er fest, dass sich Tintoretts Nachfolger nicht für die Fundamente der Kunst und den Geschmack interessiert hätten, sondern die *facilità* suchten, die dann das einzige Merkmal der venezianischen Schule geworden sei.⁸ Aus dem Kontext, in dem dieses Urteil steht, ergibt sich, wie nützlich auch in diesem Fall der Topos war, um das eigene Profil hervorzuheben. Mengs' Verhältnis zur venezianischen Malerei war jedoch in der Praxis differenzierter, als es seine schriftlichen Äußerungen vermuten lassen.

Für Winckelmann, der nach seinem kurzen Besuch in Venedig im Herbst 1755 bekannte: «In anderen Städten in Italien» – er bezieht dies auf andere Städte als Rom – «ist für mich nichts zu thun. Venedig ist ein Ort, der mir nicht gefallen hat»,⁹ hatte diese Aussage offenbar programmatische Bedeutung. Daran, dass die Stadt den seinem Ideal der «edlen Einfalt und der stillen Größe»¹⁰ entgegengesetzten Pol verkörperte, änderte selbst die Tatsache nichts, dass es in Venedig in Gestalt des *statuario pubblico* eine beachtliche und schon seit Langem öffentlich zugängliche Antikensammlung gab.¹¹ Obwohl er damals noch nicht mit Mengs' Augen auf die Malerei seiner Zeit blickte, muss diese harsche Ablehnung der Lagunenstadt aus einer grundsätzlichen Einstellung heraus erklärt werden. Was dazu beitrug, lässt sich nur vermuten. Vielleicht sah er in Venedig den Inbegriff des modernen Luxus, der Opulenz des Festlichen und der Extravaganz, die er am gekünstelten Geschmack seiner Gegenwart kritisierte, indem er die Einfachheit und die Mäßigung der Antike lobte.¹² All diese Symptome der Dekadenz kristallisierten sich in der von barocker Verve, üppiger Buntheit und höfischer Eleganz geprägten venezianischen Malerei des 18. Jahrhunderts. Sein Urteil über Venedig stand jedenfalls schon fest, bevor er sich selbst nach Italien

6 Vasari 1906, VI, 587–588: «se egli avesse conosciuto il gran principio che aveva dalla natura, et aiutato con lo studio e col giudizio [...] sarebbe stato uno de' maggiori pittori che avesse mai avuto Vinezia».

7 *Riflessioni sopra i tre gran pittori Raffaello, il Correggio, e Tiziano, e sopra gli antichi*, in: Mengs 1787, 131.

8 *Lettera ad un amico*, in: Mengs 1787, 345.

9 Winckelmann 1952, I, 225, dat. 1. Juni 1756, an Uden.

10 *Gedanken über die Nachahmung* [1755], in: Winckelmann 1968, 43.

11 Favaretto/Ravagna 1997.

12 Besonders deutlich wird dies in den Bemerkungen über die «heutigen Verzierungen» und über die Deckengemälde und Supraporten, die dazu dienen, «um die ledigen Plätze zu decken, welche nicht mit lauter Vergöldungen können ausgefüllt werden», Winckelmann 1968, 57.

begab, wie man in den *Gedancken über die Nachahmung* von 1755 nachlesen kann: «Die neue Venetianische Schule, welche noch weiter [als Solimena und Maratti] zu gehen gesucht, hat diese Manier [der Draperien] übertrieben, und indem sie nichts als große Partien gesucht, sind ihre Gewänder dadurch steif und blechern geworden». ¹³ Seine Kritik an den steifen und blechernen Draperien zielte auf die auffälligen Farben von effektiv drapierten Gewändern, die oft die Bildgestalt beherrschen, wie dies bei Pellegrini, Sebastiano Ricci und Tiepolo der Fall ist. Fragt man sich, auf welchen konkreten Dresdner «Seherfahrten» Winckelmanns negatives Urteil beruhen könnte, so kommen besonders die Meister dieser Schule ins Visier, deren Werke während seiner Dresdner Jahre (1748–1756) dort präsent waren, wie die Deckenfresken von Giovanni Antonio Pellegrini in der von ihm frequentierten königlichen Bibliothek, ¹⁴ die damals in den Obergeschossen der beiden östlichen Eckpavillons des Zwingers untergebracht war. ¹⁵ Von Pellegrini stammte auch das Altarbild ¹⁶  s. 362 der ersten katholischen Hofkirche im ehemaligen Komödienhaus. Tiepolo war seit 1744 in Dresden mit drei herausragenden Gemälden vertreten ¹⁷ und von Sebastiano Ricci befanden sich drei charakteristische Werke in der kurfürstlichen Gemäldegalerie. Die beiden paganen Opferszenen  s. 358  s. 358, ¹⁸ die Ricci um 1723 für die Galerie des französischen Regenten Philipp d'Orléans in Paris gemalt hatte, waren 1743 durch die Vermittlung von Francesco Algarotti ¹⁹ vom Dresdner Hof erworben worden. ²⁰ In ihnen sind alle Qualitäten vereint, die den Zeitgenossen an Riccis Werken so gut gefielen: Sie sind brillant und flüssig gemalt und wirken temperamentvoll und geistreich. ²¹ Francesco Algarotti zählte Ricci zu den Malern, die «segundo vari stili cercarono di rappresentare e di esprimere il natura-

13 Winckelmann 1968, 42–43.

14 Abb. des Bozzetto (Köln, Wallraf-Richartz-Museum) in: Marx 2009, 26.

15 Garas 1972, 288–289; Holler 2001.

16 Marx 2009, 251–252 (Thomas Liebsch), mit Farbabbildung.

17 In der kurfürstlichen Sammlung: *Bankett des Marc Anton und der Kleopatra* (Melbourne, National Gallery of Victoria); in der Galerie des Grafen Brühl: *Maecenas präsentiert die Künste dem Kaiser Augustus* (St. Petersburg, Staatliche Eremitage) und *Triumph der Flora* (San Francisco, The M. H. de Young Memorial Museum), dazu Marx 2009, 55, 359 (Farbabb.).

18 Öl auf Leinwand, je 56,5 x 73 cm, siehe *Katalog Gemäldegalerie Alte Meister* 1992, 321, Kat.Nr. 549 und 550; des Weiteren Scarpa 2006, 179, Nr. 95 und 96.

19 Algarotti schreibt an P.-J. Mariette (13. Februar 1751) über die beiden Bilder von Ricci: «Dal Signor Antonio Zanetti due quadri di Sebastiano Ricci, colle figure di grandezza la metà circa di quella alla Pussina. L'uno di essi rappresenta un sacrificio alla dea Vesta, l'altro un sacrificio a Sileno. I più disegnati e i più morbidi quadri di questo autore non si sono veduti», Algarotti 1791, VIII, 15; Posse 1931. [Von Herrn Antonio Zanetti zwei Gemälde von Sebastiano Ricci mit Figuren, die etwa halb so groß wie die bei Poussin sind. Eines von ihnen stellt ein Opfer für die Göttin Vesta dar, das andere ein Opfer an Silen. Besser gezeichnete und weicher kolorierte Gemälde von diesem Autor gibt es nicht.]

20 Daniels 1976, 25.

21 Orlandi/Guarienti 1753, Sp. 161: «Egli è spedito, franco, spiritoso, di bel colore e di vaghe attitudini; ha lasciato molte belle memorie.»

le». ²² Bevor Tiepolo die Bühne betrat und auch für Algarotti zum Favoriten wurde, genossen seine figurenreichen, eleganten und gefälligen Kompositionen, die ein weit gefächertes thematisches Spektrum umfassen, höchste Schätzung. Ähnlich wie Tiepolo verdankte auch Ricci einen Teil seiner Erfolge der Bereitschaft, an die Orte zu reisen, an denen ihm Aufträge winkten. Er hat in Paris, Wien und London ebenso gearbeitet wie in den großen Kunstzentren Italiens und wurde so in den Jahren zwischen 1700 und 1725 zum international bekanntesten Repräsentanten der modernen *maniera veneziana*. ²³ Damit bot er der Kunstkritik dieselben Angriffsflächen, an denen die Vorurteile über die venezianische Schule von jeher angesetzt hatten. Der französische Kritiker D'Argenville merkte 1762 an, dass Ricci's Figuren anatomisch genauer gewesen wären, wenn er sich mehr an das Studium der Natur gehalten hätte. ²⁴ Ähnlich lautende Bemerkungen finden sich auch in der Biografie, die ihm der Römer Lione Pascoli 1736 gewidmet hat. ²⁵ Der Grund dafür, dass Ricci in diese auf Rom fokussierte Vitensammlung aufgenommen wurde, waren die prominenten Werke, die er in Rom geschaffen hatte. ²⁶ Pascoli hat ihn in ähnlicher Weise wie Vasari Tintoretto kritisiert, denn er erklärte: Hätte sich Ricci nicht von der Fantasie verführen lassen, wäre er einer der exzellentesten Maler Italiens geworden. Was Ricci aus Pascolis Sicht fehlte, war die Gabe zur Nachahmung (*imitatio*) der (schönen) Natur, die – besonders in den Kreisen der römischen Lukas-Akademie – als Grundvoraussetzung für den vollkommenen Maler galt. Dennoch gesteht Pascoli ihm die Meisterschaft in allen Kategorien zu, die den exzellenten Maler auszeichnen, nämlich: Erfindungsreichtum, Leichtigkeit, Harmonie der Komposition und kraftvolles Kolorit. ²⁷ Das dritte Dresdner Gemälde von Ricci  ^{8.359}, das die Himmelfahrt Christi darstellt, ist weitaus weniger prominent als die beiden kleinformatigen Galeriebilder. Entsprechend dürftig ist die einschlägige Literatur, obwohl es viele offene Fragen gibt. So sind die Umstände, unter denen es nach Dresden gelangte, bisher nicht bekannt. Lediglich das Jahr des Entstehens (1702) ist sicher, da es gut sichtbar auf dem aufgeschlagenen Buch angebracht ist, das am rechten unteren Bildrand unterhalb des knienden Apostels liegt. Die heute im Treppenhaus der Ge-

²² Algarotti 1963, 21–22.

²³ Capucci 1970, 170, konstatiert zu Recht, dass viele Schulen Italiens Anrecht auf ihn hätten.

²⁴ Dézailler D'Argenville 1762, I, 307: «S'il avoit voulu consulter la nature, ses figures seroient plus correctes. Quand on critiquoit ses ouvrages, il disoit que c'est respecter un bon ouvrage, de le contredire; les autres ne méritent pas cet honneur.»

²⁵ Pascoli 1965, II, 378–386.

²⁶ Zu den Fresken im Palazzo Colonna: Roettgen 2007, 220–230, Tafel 100.

²⁷ «se il nostro Bastiano fosse stato un po' più imitatore, e no si fosse lasciato trasportare dalla fantasia si potrebbe certo, e per la fecondità dell'inventare, e per la facilità dell'eseguire e per l'armonia del comporre, e per la forza del colorire, e per altre sue degne qualità tra più eccellenti professori annoverare», Pascoli 1965, 379.

mäldegaleriehängende Leinwand mit überlebensgroßen Figuren²⁸ unterscheidet sich von den beiden Galeriebildern vor allem durch ihre ungewöhnlichen Maße und durch ihr monumentales Sujet. Posse beschreibt das Bild wie folgt:

Die beiden Gruppen der Apostel werden zusammengehalten durch den warm rot-braunen Ton der Untermalung. Gebrochenes Graublau und Goldgelb in der Gewandung des links knienden Apostels; dahinter stumpfes Rot und Grün (Johannes, der die Arme nach Christus ausstreckt), Gelb, Grün und Rot in den Gewändern. Der Kniende rechts in gelbgrün-rot schillerndem Mantel, der stehende dahinter in Hellrot, rückwärts Goldgelb. Gegen das warme Braun der unteren Bildhälfte steht Dunkelblau im Mantel Christi, weiss im Gewand und Graublau der Luft.²⁹

Die erste Erwähnung des Bildes stammt aus dem Jahr 1718. Sie findet sich im *Inventarium der Catholischen Hoff-Capell* in Dresden, aus dem hervorgeht, dass Riccis Gemälde zusammen mit drei weiteren Gemälden venezianischer Maler im Januar 1714 der unter apostolischer Verwaltung stehenden Hofkapelle³⁰ übergeben worden war,³¹ die man 1708 als Provisorium im ehemaligen Komödienhaus³² eingerichtet hatte. Bei der Umwandlung des Komödienhauses in eine Kirche durch den Militäringenieur Johann Christoph Naumann, der Skizzen Augusts des Starken zugrunde lagen, wurde die innere, weitgehend in Holz ausgeführte Konstruktion verändert. An die Stelle des westlichen Bühnenhauses trat das Portal, die Ränge wurden entfernt und durch eine einzige umlaufende Empore ersetzt. Der Hochaltar kam an den Platz der ehemaligen kurfürstlichen Loge, die bei dem Umbau von 1691 entstanden war, und wurde auf beiden Seiten von je zwei kurfürstlichen Logen eingerahmt.³³ Daniels vermutete, dass der König das Bild bei Ricci in Auftrag gegeben hatte,³⁴ nachdem er von dessen

28 Öl auf Leinwand, 2,75 x 3,09 m; in der Restaurierungsakte von 1957 finden sich keine Angaben zur Frage, ob die Leinwand eventuell beschnitten oder angestückt wurde, ob die Ränder original sind bzw. ob sich auf der Rückseite Hinweise auf die originale Verwendung feststellen lassen. Anlässlich der geplanten Sanierung der Gemäldegalerie soll das Bild 2012 abgehängt werden und kann erst dann einer eingehenden technischen Untersuchung unterzogen werden. Für diese Angaben danke ich Dr. Andreas Henning, Kustos der Gemäldegalerie Alte Meister.

29 Posse 1929, 241–242.

30 Fastenrath Vinattieri 2000/01, 266: «hujus Cappella Regia dependeat immediate à Sede Apostolica», nach *Historia Societatis Jesu, ad annum 1710*, 31. In der Ricci-Literatur ist bisher nur das Inventar von 1722 bekannt gewesen, in dem das Bild ebenfalls als in der Hofkirche befindlich erwähnt wird.

31 Fastenrath Vinattieri 2000/01, 259.

32 Das Gebäude wurde als eines der ersten autonomen Theatergebäude Deutschlands durch Wolf Caspar von Klengel 1664/65–1668 errichtet, 1691 erfuhr es einen Umbau durch Johann Georg Starcke, dazu Passavant 2001, 168, 300–312 (mit weiterer Literatur). Nach der Entweihung (1751) wurde das Gebäude als Ballhaus genutzt, bevor es von 1802 bis 1804 Sitz des Sächsischen Hauptstaatsarchivs wurde. Der Bau wurde 1888 abgebrochen; Gurlitt 1903, 391–392.

33 Dies dokumentieren die gestochenen Ansichten von 1719 anlässlich der Hochzeit des Kurprinzen Friedrich Christian mit Maria Josepha von Habsburg und der Längsschnitt und Grundriss von Antoine Aveline, in: Meinert 1970, Abb. 9 und 10.

34 Daniels 1976, 24–25, Kat.Nr. 82.

Tätigkeit für Kaiser Joseph I. im Jahr 1702 erfahren hatte. Sein Aufenthalt in Wien, der dokumentarisch nicht belegt ist, scheint nur wenige Monate gedauert zu haben. Da Ricci aber ein «schneller» Maler war, könnte er das Dresdner Gemälde trotz seiner umfangreichen Aufträge tatsächlich während seines Aufenthaltes in Wien³⁵ ausgeführt haben. Vielleicht wollte er sich mit dem Gemälde dem Dresdner Hof empfehlen, wo nach der Konversion Augusts des Starken (1697) Bedarf für «katholische» Gemälde bestand. Theoretisch wäre es auch möglich, dass das Bild zwar in Wien gemalt wurde, aber erst zu einem späteren Zeitpunkt – etwa als Geschenk des Kaiserhofes – nach Dresden gelangte.³⁶ Da aber die Hofkapelle im Komödienhaus 1702 noch nicht existierte und daher auch noch kein geeigneter Standort für diese große Leinwand zur Verfügung stand, scheint die Vermutung naheliegender, dass der Erwerb des Bildes durch den Dresdner Hof erst nach dem Datum der Fertigstellung der Hofkirche (1708) erfolgt ist. Auch wenn Ricci in den Jahren zwischen 1706 und 1718 häufig außerhalb Venedigs arbeitete, dürfte der Erwerb des Bildes in Venedig auch nach 1708 möglich gewesen sein. Ein Indiz, das für diese These spricht, ist der Umstand, dass zur Schenkung von 1714 eine Darstellung mit *Christus im Ölberg* von Antonio Molinari (1665–nach 1727) sowie zwei Bilder von Bartolomeo Litterini (1669–1745) gehörten, die das *Quellwunder Moses* und die *Errichtung der Ehernen Schlange* darstellten. Auch wenn sich keines der drei Gemälde erhalten hat, ergibt sich aus ihren Sujets, dass es sich wahrscheinlich um Altarbilder – etwa für die Nebenaltäre in den Seitenschiffen – handelte,³⁷ die zu diesem Zweck in Venedig erworben worden waren. Die Schenkung, mit der die Hofkirche ein auf Christus und Moses konzentriertes Bildprogramm erhielt,³⁸ dokumentiert zugleich die Vorliebe Augusts des Starken für die Kunst der Stadt Venedig, die er 1689 auf seiner Kavaliersreise erstmalig besucht hatte.³⁹

Ricci hat die Himmelfahrt Christi als ein fulminantes Ereignis von höchster Spannung aufgefasst. Unschwer lässt sich sehen, dass er hierfür auf die venezianische Tradition zurückgriff. Die heftige Gestik seines Christus ist direkt von Tintoretts auffahrendem Christus in der Scuola di San Rocco in Venedig über-

35 Pascoli 1965, 380: «Chiamato poi dal re de Romani a Vienna fece per Sua Maestà varie cose, e quelle delle pitture della Sala di Scemprunn furon le più singolari.» [Als er dann vom Kaiser nach Wien gerufen wurde, führte er für Ihre Majestät verschiedene Aufträge aus und die Malereien im Saal von Schönbrunn waren die herausragendsten.] Das Bild wurde erst 1962 identifiziert; Garas 1962.

36 Scarpa 2006, 178–179, Kat.Nr. 94.

37 Zwei Seitenaltäre sind in einer anonymen Tuschzeichnung im Dresdner Kupferstich-Kabinett sichtbar. Die Themen sind jedoch nicht identifizierbar, siehe Abb. bei Meinert 1970, 64.

38 Möglicherweise spielte hierbei auch die seit dem frühen Mittelalter lebendige Tradition der typologischen Gegenüberstellung von Moses- und Christusszenen eine Rolle. Das Quellwunder Moses wurde u. a. in Parallele zur Hochzeit zu Kana gesetzt, die Errichtung der Ehernen Schlange in Parallele zur Kreuzigung Christi.

39 Keller 1994, 363–373.

nommen. In dem für die Himmelfahrt Christi maßgeblichen Passus in der Apostelgeschichte wird berichtet, dass den Aposteln nach Christi Auffahrt zwei Männer in weißen Kleidern erschienen und ihnen verkündeten, dass er in den Himmel aufgefahren sei.⁴⁰ Sie fehlen in Riccis Bild ebenso wie die Andeutung der himmlischen Sphäre. Ein dramatisch bewölkter Himmel und der helle Schein um Christi Gestalt sind die einzigen Hinweise auf die himmlische Welt, in die er entrückt wird. Anders als in den meisten Darstellungen des Themas, die den Auffahrenden von einer Engelschar umgeben zeigen – so auch bei Tintoretto –, ist Christus in dem Augenblick gezeigt, als er sich in einer kühnen Aufwärtsschwung aus dem Kreis der Apostel emporhebt. Seine heftige Gestik, als deren Vorbild Ludovico Carraccis *Transfiguration* identifiziert wurde,⁴¹ und die gebauschten Draperien lassen diese Aufwärtsbewegung als eine aus eigener Kraft bewirkte Aktion erscheinen, wozu die in starker Verkürzung gegebene Schrittstellung wesentlich beiträgt. In einer energischen Linksdrehung beugt sich Christus leicht herab, um mit seiner nach oben weisenden Rechten dem Apostel, der seine Arme nach ihm ausstreckt, als ob er ihn festhalten wolle, zu bedeuten, dass seine Bestimmung der Himmel ist. Die Linke weist ebenso energisch nach vorn bzw. nach unten und veranschaulicht den Auftrag an die Schar der Zwölf,⁴² auszuführen, um seine Botschaft in der Welt zu verkünden.⁴³ Etwas anders hat Ricci das Thema in dem Plafond in der Sakristei von Santi Apostoli in Rom  S. 360 dargestellt, der nur ein Jahr vor dem Dresdner Bild von dem venezianischen Geografen Vincenzo Maria Coronelli aus Anlass seiner Wahl zum General der Franziskaner (14. Mai 1701) ge-

40 «Und als sie ihm nachsahen gen Himmel fahrend, siehe, da stunden bei ihnen zwei Männer in weißen Kleidern, welche auch sagten: Ihr Männer von Galiläa, was stehet ihr, und seht gen Himmel? Dieser Jesus, welcher von euch ist aufgenommen gen Himmel, wird kommen, wie ihr ihn gesehen habt gen Himmel fahren» (Apg 1,10–11).

41 Bologna, Pinacoteca Nazionale, siehe von Derschau 1922, 64.

42 Gemäß der Chronologie dürften eigentlich nur elf Jünger dargestellt sein, da der Verräter Judas erst nach der Himmelfahrt durch Matthias ersetzt wurde, der durch das Los auserwählt wurde. Jedoch variiert die Anzahl der Apostel in allen Darstellungen erheblich, siehe Réau 1957, II, 587.

43 Die Beschreibung im Katalog der Dresdner Galerie von 1822 (*Neues Sach- und Ortsverzeichnis* 1822, 218) hebt dies hervor: «Der das Werk der Erlösung vollendende Heiland schwebt mitten im Bilde; er redet die letzten Worte zu seinen Jüngern, welche im Ausdruck der Trauer, Anbetung und Ueberraschung unter ihm versammelt sind.»

stiftet worden war.⁴⁴ Hier wird der in einer Spiralbewegung über den erschreckten Aposteln schwebende Christus gleichsam in den Trichter der rosafarbenen Wolken gezogen, in denen Engel und Putten den Aufwärtssog verdeutlichen.⁴⁵ Das römische Bild stimmt trotz des abweichenden Formats⁴⁶ in entscheidenden Punkten mit dem Dresdner Bild überein. Die in heftiger Bewegung nach oben strebende Figur Christi ist zwar im Profil gegeben, aber ähnlich wie im Dresdner Gemälde wird die Bewegung des Körpers durch das üppig gebauschte Gewand bestimmt, dem die wichtige Aufgabe zufällt, die das rationale Vorstellungsvermögen übersteigende Vision des Aufsteigens sinnfällig zu machen. Dies wird durch die Haltung des Körpers in seiner «hastigen Erregtheit»,⁴⁷ die heftige Gestik und den fast zornig wirkenden Gesichtsausdruck bewirkt. Die Zurückwendung des Blicks auf Maria und die Apostel sowie die Schrittstellung basieren auf der mittelalterlichen Tradition.⁴⁸ Später setzte sich die Auffassung des aus eigener Kraft empor-schwebenden Christus in Frontalansicht durch, die im Italien der Hoch- und Spätrenaissance dominant wurde.⁴⁹

Aus römischer Sicht entsprach Riccis Gemälde kaum dem *decorum*, das seit der Gegenreformation in Rom einer der zentralen Begriffe für die Beurteilung religiöser Kunst geworden war.⁵⁰ Dass Riccis Christusfigur nicht mit dem römischen Gottesbild konform geht, verdeutlicht der Blick auf die Komposition des aus der

44 von Derschau 1922, 57; dort abgedruckt die Erwähnung im *Inventario di Mobili etc. del convento e basilica parrocchiale de' Santi XII Apostoli*, im Archiv von Santi Apostoli in Rom: «Nel 1700 fu abbellita la volta con stucchi e sotto la medesima vi fu posto un gran quadro dipinto in tela rappresentante l'Ascensione di Gesu Christo al cielo e fatto fare in Venezia con sue limosine dal Rmo Pre Maestro Vincenzo Coronelli che nel 1701 fu eletto Generale della nostra religione.» [Im Jahr 1700 wurde der Plafond mit Stuckarbeiten verziert und darunter wurde ein großes auf Leinwand gemaltes Bild aufgehängt, das die Himmelfahrt Christi darstellte und in Venedig von dem ehrwürdigen Pater Vincenzo Coronelli mit seinen Almosen bezahlt wurde, welcher im Jahr 1701 zum General unseres Ordens gewählt wurde.] Zocca 1959, 134/135, druckt ein Dokument ab (*Libro de' Consigli 1697–1727*, fol. 29), aus dem Folgendes hervorgeht: «A di 16 agosto 1701 il p. Rev.mo Vincenzo Coronelli disse d'aver fatto dipingere a Venetia da celebre Pittore un quadro, da collocarsi nel nicchio della volta di questa Sacristia.» [Am 16. August 1701 berichtete der Ehrwürdige Pater Vincenzo Coronelli, dass er in Venedig von einem berühmten Maler ein Bild habe malen lassen, welches in der Gewölbeneise unserer Sakristei aufgestellt werden sollte.]

45 Zocca 1959 kommentiert den Plafond wie folgt: «Cristo irrompente verso l'alto in un improvviso bagliore che squarcia l'ombra in cui si agitano le figure degli apostoli.» [Christus, der gewaltsam in die Höhe strebt, in einem plötzlich aufbrechenden Lichtschein, der den Schatten, in dem sich die Figuren der Aposteln dramatisch bewegen, aufreißt.] Sie bescheinigt dem Helldunkelkontrast eine «insolita violenza» und denkt an den Einfluss von Gaullis Deckenfresko in der Kirche *Il Gesù* in Rom mit dem von dramatischen Helldunkeleffekten belebten Triumph des Namens Jesu.

46 Öl auf Leinwand, ca. 580 x 300 cm, siehe Daniels 1976, 104–105.

47 von Derschau 1922, 27.

48 Schiller 1971, 140–164 (mit Bildbeispielen); außerdem Schmid 1970, Sp. 268–276.

49 Im Zentrum der ikonografischen Untersuchungen der Himmelfahrt Christi stehen das frühe und das hohe Mittelalter. Eine Zusammenstellung und Klassifizierung der reichen Produktion dieses Themas vom 16. bis zum 20. Jahrhundert fehlt dagegen bisher. Eine Auswahl in Réau 1957, 582–590.

50 Thimann 2003, 64–68.

Schule Raffaels hervorgegangenen Teppichs mit der Himmelfahrt Christi  S. 360, der zur Serie der *Arazzi della Scuola Nuova* gehört.⁵¹ Dank der Reproduktionstische konnte diese Komposition im 17. und 18. Jahrhundert als Vorbild dienen.⁵² In welchem Kontrast Riccis Auffassung zum Christusbild römischer Provenienz steht, verdeutlichen auch die Aussagen der theologischen Protagonisten der Gegenreformation, die genaue Angaben über das Aussehen Christi und über seinen Gesichtsausdruck machen. Als besonderes Charakteristikum wird seine ruhige Gelassenheit, die ohne jeden Jähzorn ist («*placidity, priva affatto di iracondia*»), angesehen.⁵³ In dieser Hinsicht unterscheidet sich das Christusbild der Gegenreformation kaum von dem Luthers, der ihn als «freundlich, lockend und süß» dargestellt sehen wollte.⁵⁴

Welche Funktion Riccis Gemälde in der ersten Hofkirche hatte, ist nicht bekannt. Die starke Untersicht der Figuren und das ungewöhnliche Format legen jedoch seine ursprüngliche Verwendung als Plafondbild nahe. Die Innenansichten der ersten Dresdner Hofkirche  S. 361  S. 361, die den Zustand von 1719 wiedergeben, lassen allerdings im Deckenspiegel des Hauptsaaes keinen malerischen Schmuck erkennen. Auch scheinen die Proportionen des Bildes für die große Fläche des Plafonds im Hauptsaal nicht wirklich geeignet. Dagegen befand sich über der Musikempore ein Spiegelgewölbe, das besser geeignet war, das querformatige Bild aufzunehmen. An dieser Stelle wäre das Gemälde auch von den neben dem Altar befindlichen Logen der Königsfamilie⁵⁵ aus sichtbar gewesen. Für diese Art der Anbringung der *Himmelfahrt Christi* spricht außerdem die Situation in der Hofkapelle des Schlosses Moritzburg, die von 1661 bis 1672 durch Wolf Caspar von Klengel errichtet worden war. Hier befindet sich im Gewölbe ein hochouales *quadro riportato*, das die Himmelfahrt Christi darstellt. Der Dresdner Hofmaler Johann Fink hatte das Bild im Jahr 1670 für die damals noch protestantische Kapelle geschaffen.⁵⁶ Das Gemälde ist auf die Betrachtung aus der in der Längsachse gegenüber dem Hochaltar befindlichen kurfürstlichen Empore angelegt. Der heftig bewegte Christus ist in extremer Untersicht auf einer Wolke sitzend dargestellt und sein nackter athletischer Körper wird von einer üppig gebauschten und weit über seinen Körper hinausgreifenden roten Draperie umhüllt. Vielleicht war die Existenz der *Himmelfahrt Christi* in der Schlosskapelle von Moritzburg, in der zu Weihnachten 1699 übrigens die erste katholische Mes-

51 Zur Serie und ihrer kunsthistorischen Einordnung Höper 2001, 500–507.

52 Die Abbildungen der Stiche von Nicolas Beatrizet und Andrea Marelli in Höper 2001, 506–507.

53 Castiglioni 1932, II, 2, 86.

54 Kirschbaum 1970, I, Sp. 431.

55 Meine ursprüngliche Vermutung, dass sich das Bild auf der «kurfürstlichen Empore» befand (Roettgen 2003a, 146), ist zu verwerfen, weil die königlichen «Betstübchen» sehr klein waren.

56 270 x 170 cm. Obwohl 1728 restauriert und übermalt, scheinen damals keine gravierenden Eingriffe in die Malsubstanz erfolgt zu sein. Dazu Kretschmann 1991, 10 (unter Berufung auf den Restaurierungsbericht in der Dombauhütte des Bistums Dresden-Meißen 1985–1989).

se gelesen worden war, der eigentliche Grund dafür, dass diese Konstellation in Dresden wiederholt wurde. Die Himmelfahrt Christi, die sowohl für die lutherische wie auch die römische Kirche ein zentrales Thema war, wurde durch die visuelle Evidenz des Wunders zum Garanten der von der konfessionellen Zäsur unberührten Inhalte des Glaubens. Angefangen mit der Wahl des konfessionell neutralen Trinitätspatroziniums, das sich auch als *signum unitatis* zwischen den Konfessionen interpretieren ließ,⁵⁷ fällt besonders im Bildprogramm der ersten katholischen Hofkirche die Bevorzugung von «ökumenischen» Themen auf. Ein Grund dafür könnte in der konfessionellen Spaltung gesehen werden, die die kurfürstliche Familie insofern direkt betraf, als die Kurfürstin Christiane Eberhardine und die Prinzen am lutherischen Bekenntnis festhielten. Mit der bildlichen Ausstattung der Hofkirche ließen sich diese Diskrepanzen kaschieren und überbrücken.

Während einige wichtige Ausstattungsstücke, darunter Permosers Kanzel⁵⁸ und sein Geißelchristus von 1721,⁵⁹ aus der alten in die neue Hofkirche überführt wurden, wurde Riccis Bild, das sich noch 1742 in der alten Hofkirche befand,⁶⁰ in der neuen Kirche nicht aufgestellt, sondern der Gemäldegalerie zugeteilt.⁶¹ Dies geschah etwa zu der Zeit, als die Entscheidung fiel, für die neue, am 29. Juni 1751 geweihte Hofkirche als Hochaltarblatt die Himmelfahrt Christi zu wählen, mit deren Ausführung der 1751 zum Oberhofmaler ernannte Anton Raphael Mengs betraut wurde.⁶² Die Entscheidung für das neue Thema scheint erst nach der Weihe der Kirche gefallen zu sein, da die früheste Nachricht über den Auftrag an Mengs vom 29. Juli 1751 datiert.⁶³ Gian Lodovico Bianconi, der eine verlässliche Quelle darstellt, berichtet über die Auftragsumstände, dass August III. unter den drei ihm von Mengs vorgelegten thematischen Alternativen die Himmelfahrt Christi auswählte.⁶⁴ Welche Gründe für seine Wahl verantwortlich waren, ist nicht bekannt. Zweifellos wurde die dreizonige Komposition mit ihren vertikalen Akzenten⁶⁵ den architektonischen Gegebenheiten des steilen und hohen Raumes besser gerecht als die beiden anderen Themenvorschläge, das Pfingst-

57 Seifert 1988, 11.

58 Magirius/Seifert 1980; Fastenrath Vinattieri 2000/01, 261–263.

59 Stephan 2002, Kat.Nr. 8. Gerade der Geißelchristus, von dem zwei weitere Versionen existieren, die aus den Kapellen von Moritzburg und vom Dresdner Taschenbergpalais stammen, spricht dafür, dass es ein ikonografisches Standardprogramm für die sächsischen Palastkapellen gab.

60 von Derschau 1922, 65.

61 In dem zwischen 1749 und 1753 von Pietro Guarienti verfassten Inventar der Gemäldegalerie wird es aufgeführt. Zum ehemaligen Standort innerhalb der Galerie: Weddigen 2009.

62 Preiss 1998, 16–17; siehe auch die Zusammenfassung der Geschichte des Bildes von Christine Rabensteiner in Marx 2009, Kat.Nr. 37, 201–203.

63 Brief des Grafen Wackerbarth-Salmour an die Dauphine Maria Josepha, in: Caraffa 2005, 316, Dok. 293.

64 Roettgen 2000, 15; Roettgen 2003a, 115–116.

65 Roettgen in Marx 2009, 232–233, Nr. 59.

wunder und die Anbetung der Hirten.⁶⁶ Wenngleich sich nicht ausschließen lässt, dass es dem Maler oblag, die Themenvorschläge zu formulieren, dürfte hierbei aber auch die für die Hofkirche zuständige Geistlichkeit hinzugezogen worden sein. Als Hinweis darauf lässt sich vielleicht die Hinzufügung einer Gloriole mit Gottvater und der Taube des Heiligen Geistes verstehen, die dem Trinitätspatrinium der Kirche gerecht wird. Im 18. Jahrhundert wurde die Trinität sowohl in Form des dreieckigen Trinitätssymbols wie auch figurativ, d. h. als Gottvater und Christus mit der Geisttaube dargestellt.⁶⁷

Dass das Thema der Himmelfahrt Christi in der neuen katholischen Hofkirche einen so prominenten Platz erhielt, war zunächst nicht beabsichtigt gewesen. Das zeigt der Blick auf die Vorgeschichte des Auftrags für das Hochaltarbild. Pellegrinis Gemälde des Hauptaltars der ersten Hofkirche  S. 362, das 1725 an die Stelle einer Gloriole mit dem Trinitätssymbol getreten war,⁶⁸ konnte in dem neuen Gebäude nicht mehr adäquat verwendet werden, da es den Proportionen des Raumes nicht entsprach.⁶⁹ Jedoch sollte das Altarblatt des neuen Hochaltars zunächst das gleiche Thema, nämlich die Erlösung der Menschheit durch den Ratsschluss Gottes darstellen, wie die mit 1747 datierte Zeichnung des Innenraums der neuen Hofkirche von Sebastian Wetzel zeigt.⁷⁰ Den Auftrag dazu hatte der böhmische Maler Anton Kern erhalten, der nach seiner Lehre bei Giovanni Battista Pittoni in Venedig und durch ein sächsisches Romstipendium intensiv gefördert worden war. Offensichtlich hatte der von Kern wohl schon um 1740 ausgearbeitete Bozzetto,⁷¹ der mit seinem koloristischen Schmelz und der barocken Üppigkeit seiner Figuren und Draperien ein Musterbeispiel der modernen *maniera veneziana* ist  S. 362, bereits alle Hürden der Bewilligung genommen, bevor die Zeichnung von Wetzel entstand. Als der Maler im Jahr 1747 plötzlich verstarb, wäre es durchaus möglich gewesen, auf der Grundlage seines als Präsentationsmodell anzusehenden Gemäldes einen anderen Maler mit der Übertragung des Bildes in das große Format zu beauftragen. Tatsächlich war bei der Weihe der Kirche am 29. Juni 1751 über dem Hauptaltar ein Interimbild des Theatermalers Johann Benjamin Müller zu sehen, dem Kerns Komposition zugrunde lag⁷² und das erst entfernt wurde, als Mengs' Altarbild 1767 in Dresden eintraf.⁷³

66 Roettgen 2001, 144–145, Kat.Nr. 25; 146–147, Kat.Nr. 26.

67 Bauerreiß/Feldbusch/Guldan 1958, Sp. 441.

68 Marx 2009, 251, Kat.Nr. 37 (Thomas Liebsch).

69 Es gelangte in den Dom von Bautzen und wurde erst im 20. Jahrhundert in den Chorungang auf die Rückseite des Hochaltars versetzt, Knox 1995, 183–184.

70 Dresden, Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, Plansammlung, Inv.Nr. M.2.11.Bl.20, Abb. in Marx 2009, 202.

71 Graz, Landesmuseum Joanneum, Alte Galerie, Inv.Nr. 270, 135 x 68,3 cm; Farbabb. in Marx 2009, 201.

72 Weinart bezeichnet das Bild als *Erlösung der Menschheit* und schreibt, Gottvater sei dargestellt, «der mit einer erbarmenden Geste herunter auf die auf der Erde versammelten Engel und Menschen weist, während Christus, dem Engel das Kreuz vorantragen, auf seine verwundete Seite weist», Weinart 1777, 69. Wie Preiss 1998 beobachtet hat, fehlte in Kerns Bild allerdings die Seitenwunde.

Warum unter den drei thematischen Vorschlägen, die Mengs August III. vorlegte, das Thema des Ratschlusses der Erlösung fehlte, lässt sich nur vermuten. Aus der Sicht des Künstlers war es vermutlich opportun, ein Thema zu vermeiden, dessen formaler und motivischer Spielraum durch die Kompositionen von Pellegrini und von Kern weitgehend ausgereizt war. Gründe dieser Art dürften aber kaum den Ausschlag dafür gegeben haben, von der ikonografischen Tradition der Hofkirche abzuweichen. Die Tragweite dieser Entscheidung wird deutlich, wenn man berücksichtigt, dass Pellegrinis Hauptaltarbild der ersten katholischen Hofkirche ebenfalls dieses Sujet darstellt. Obwohl bis heute als *Heilige Dreifaltigkeit* bezeichnet – womit aber nur eines der Motive des Bildes benannt ist –, handelt es sich *de facto* um eine Variante des theologisch komplexen Themas des Ratschlusses der Erlösung, das auf einen Sermon Papst Leos I. zurückzuführen ist, in dem es heißt: «Der Sohn Gottes neigte [...] seine unveränderliche Gottheit herab zur Knechtsgestalt, um zur Wiederherstellung des Menschengeschlechtes den gemeinsamen Ratschluss auszuführen».⁷⁴ Pellegrini, der vermutlich genaue Instruktionen für die Umsetzung dieses Themas erhalten hatte, das im 18. Jahrhundert sowohl in der evangelischen wie auch in der katholischen Bildkultur geläufig war,⁷⁵ veranschaulicht den gemeinsamen Ratschluss durch die Ergebnheitsgeste des sein Kreuz umfassenden Heilands, der in einem Wolkenmeer vor der Weltkugel steht, sowie durch den Zeigegestus des über ihm schwebenden Gottvaters. Kern betont dagegen weniger das Kreuz als Medium der Erlösung der Menschheit, sondern hebt die Gleichrangigkeit von Gottvater und Gottsohn hervor. Theologisch gesehen ersetzt die Darstellung, die Christus vor seiner Menschwerdung zeigt, die in der Verkündigung Mariae vollzogene Inkarnation, da der Ratschluss zur Erlösung die Vorstufe und Voraussetzung für die Entsendung des Erzengels Gabriel und dessen Verkündigung an Maria ist. Möglicherweise erklärt sich die Wahl des Themas in der ersten Hofkirche aus der Rücksicht auf die evangelischen Mitglieder des Hofes, denen man ein so «katholisches» Thema wie die Darstellung der Verkündigung Mariae nicht zumuten wollte. Um die fundamentale heilsgeschichtliche Botschaft der Darstellung zu verstehen, bedurfte es jedoch theologischer Kenntnisse, die sich nicht aus der Lektüre der Bibel ergaben. Bedingt durch den abstrakten Gehalt, entziehen sich fast alle bildlichen Umsetzungen des Ratschlusses der Erlösung der unmittelbaren Verständlichkeit.⁷⁶ Dies gilt auch für Pellegrinis Gemälde, das schon 1725 als *Heilige Dreifaltigkeit* bezeichnet wurde.⁷⁷

73 Hasche 1781, 669.

74 Zitiert nach Kirschbaum 1970, III, Sp. 499–501.

75 Beispiele in Bauerreiß/Feldbusch/Guldan 1958, Sp. 430–431.

76 Schiller 1966, 20–23.

77 *Gedenkbuch des katholisch-geistlichen Hauses zu Dresden 1725*, 175: «Bis jetzt wurde das Jahr durch das goldene Licht der Morgenröte erhellt, als die königliche Kapelle durch einen neuen mit bewunderswerter Kunstfertigkeit gearbeiteten Hoch-Altar geschmückt wurde, wobei dessen Herzstück, das von einem italienischen Pinsel gestaltet wurde – wie die strahlendste Sonne, in einer Darstellung der Heiligen Dreifaltigkeit aufleuchtet.» (Thomas Liebsch in Marx 2009, 253).

Vor diesem Hintergrund werden die unter dem Aspekt der *propaganda Fide* zu betrachtenden Motivationen für die 1751 getroffene Wahl der Himmelfahrt Christi offensichtlich. Das Sujet war für eine konfessionell gemischte Gemeinde kein Reizthema, denn es stellt ein Ereignis dar, das durch die Evangelien überliefert ist,⁷⁸ und es befriedigte auch die vom gegenreformatorischen Bildverständnis geforderte sinnliche Evidenz des Ereignisses. Die Himmelfahrt wird als ein sich gerade vollziehender Vorgang vor Augen geführt, d. h., der gläubige Betrachter ist Zeuge des Ereignisses, das sich vor seinen Augen im Bild *realiter* vollzieht. Dieser für die Wirkung entscheidende Aspekt, den Riccis Bild so kraftvoll in Szene gesetzt hatte, spielte vielleicht bei der Entscheidung Augusts III. für dieses Thema eine Rolle. In der visuellen Überzeugungskraft eines die Vernunft übersteigenden Wunders war die *Himmelfahrt Christi* von Mengs zweifellos den beiden anderen zur Debatte stehenden Themen überlegen.

Die Entscheidung für ein den Richtlinien der Gegenreformation entsprechendes Christusbild, das sich an Raffael orientierte, war eng mit der Förderung von Mengs verbunden, damals zweifellos der hoffnungsvollste Kandidat für die emblematische Figur eines «deutschen Raffael». August III. sah in der Wahl dieses Themas vielleicht auch eine willkommene Gelegenheit, um seinen jungen Oberhofmaler zu einer Höchstleistung zu stimulieren. Um dieser Erwartung zu entsprechen, musste sich Mengs wie schon bei den Pastellbildnissen für das Pastellkabinett der Rosalba Carriera an der venezianischen Schule messen.⁷⁹ Dieser Vergleich wurde zum Katalysator und Ansporn für die Bemühungen um das monumentale römische Stilideal. Riccis Gemälde diente gleichsam als Kontrastfolie, um den normativen Anspruch der sakralen römischen Kunst deutlich zu machen. An die Stelle der theatralischen Übertreibung in Riccis effektvollem Bild, das sich dem klassischen Kanon entzieht, setzte Mengs gesammelte Ruhe, Vertikalität, Symmetrie, Klarheit der Formen und der Komposition. Die Schwierigkeit bei der Darstellung der Himmelfahrt bestand darin, den Vorgang des Aufsteigens so zu veranschaulichen, dass er korrekt und plausibel erscheint, ohne die Würde und die Aura einzubüßen, Merkmale, die, anders als für ein Plafondbild, im Altarblatt des Hauptaltars der Hofkirche unverzichtbar waren. Darüber hinaus bot das Thema auch die Möglichkeit des *paragone* zwischen der venezianischen und der neurömisch-sächsischen Schule, die als Folge der künstlerischen und theologischen Fokussierung auf Rom gesehen werden muss, welche die Regierungszeit Augusts III. prägte.

78 Zu den biblischen Quellen und zur Entstehung der westlichen Ikonografie des Themas siehe Schiller 1971, 140–164.

79 Bianconi 1998, 251: «I pastelli della Rosalba sono bellissimi, e ridono: si vede però che sono pastelli. Quelli di Mengs paiono ad olio, e direste che parlano.» [Die Pastelle der Rosalba sind wunderschön und lachen: Man sieht jedoch, dass es Pastelle sind. Die von Mengs scheinen in Öl gemalt und scheinen zu sprechen.]

Die Anregungen zur Bewältigung dieser Aufgabe – zu der sich die Schwierigkeit des für ein Altarblatt extremen Formats gesellte – holte sich Mengs nicht nur von Raffael und der römischen Malerei. Dies zeigt sich daran, dass er auf der Reise von Dresden nach Rom vom Herbst 1751 bis zum Frühjahr 1752 in Venedig Station machte. Während dieser Zeit setzte er sich vor allem mit Tizians Altarbild der *Himmelfahrt Mariae* (*Assunta*) in der Frarikirche auseinander. Dieser Komposition, die als die genialste Lösung des Problems der Verbildlichung eines schwerelosen Himmel fahrenden Körpers berühmt ist, verdankt Mengs' Gemälde entscheidende Impulse, so vor allem die Distribution in drei Zonen und die Anlage der Hauptfigur, deren rotes Gewand den Körper gleichsam nach oben trägt. Tizians *Assunta* machte ihn auch mit den Wirkungen vertraut, die ein Gemälde in extremem Hochformat im Raum und auf die Entfernung verursacht. Dennoch vermochte sein erst 1767 aufgestelltes Bild  S. 363 nicht alle Betrachter zu befriedigen,⁸⁰ woran auch die von Giovanni Battista Casanova veröffentlichte Beschreibung nichts änderte,⁸¹ die wahrscheinlich aufgrund der engen Verbindung Casanovas zu Mengs ohnehin als akademisch maskierte Lobhudelei abgetan wurde. Der unter Mengs' Ägide zum Römer «konvertierte» Venezianer Casanova hat die «Defekte» von Riccis Bild, das ihm für seinen *paragone* als Sündenbock willkommen war, in seiner Beschreibung exakt aufgezählt:

Man sehe die Himmelfahrt Christi auf der Churfürstlichen Gallerie von Sebastian Ricci. Das feurige ungestüme Genie des Künstlers hat ihn dahin gerissen. Sein Geist ist bey so einem Gegenstande in das Uibertriebene verfallen, so wie seine Hand bey der Ausführung in die Manier gerathen ist. Keine Wahrheit, keine Uiberlegung haben weder Idee noch Pinsel geleitet. Wenn der Zuschauer von seiner ersten Verblendung zurückgekommen ist, so mus er nothwendig ein Werk tadeln, das der Natur des Gegenstandes nicht entspricht und wider die Vernunft und alle Sinne verstoest.⁸²

Die Kritik der Dresdner Künstler an Mengs' Gemälde tat sich nicht in Worten, sondern in Gemälden kund. Hier ist vor allem das von Christian Wilhelm Ernst Dietrich 1752 geschaffene Hauptaltarbild der evangelischen Nikolaikirche in Freiberg zu nennen  S. 363, dessen Thema ebenfalls die Himmelfahrt Christi ist. Dietrich, der Mengs' Komposition in ihrem ersten Stadium sicher gekannt hat, ließ sich von dessen symmetrisch strenger Konzeption nicht beeinflussen. Er vermied sie vielmehr, was vielleicht auf Riccis Komposition zurückzuführen ist, und er fand für das heikle Motiv des Entschwebens Christi die Lösung, ihn ohne Engel zwischen zwei Wolken zu platzieren. Er folgte damit wörtlich der Apostelgeschichte, die berichtet, dass Christus durch eine Wolke entrückt wurde, sodass

80 Trotz «Fleißes» und «Geschmacks» vermisse man das «dichtende Genie»; *Gedanken über den Zustand der Künste in Sachsen*, in: *Deutsches Museum* 2 (1782), 153.

81 Casanova 1766, 1. Stück.

82 Referiert nach Kanz 2008, 70–71.

ihn die Jünger nicht mehr sehen konnten.⁸³ In der Anordnung der Apostel und in ihren Proportionen ist dagegen der Einfluss von Mengs' Entwurf offensichtlich, auch wenn die Muttergottes fehlt, die, anders als die von Mengs in den Kreis der Augenzeugen aufgenommene Maria Magdalena,⁸⁴ seit dem frühen Mittelalter fester Bestandteil der Ikonografie der Himmelfahrt Christi war.⁸⁵

Riccis Gemälde, dessen Stärke zweifellos in der Fokussierung auf den Vorgang des Aufsteigens lag, faszinierte nach seinem Umzug in die Gemäldegalerie auch noch jene Betrachter, die bereits jenseits der bildideologischen Konflikte um das *decorum* standen und die sich auch nicht mehr für barocke Inszenierungen begeisterten. Deutlich geht dies aus Carl Heinrich von Heinekens Besprechung des Bildes von Mengs hervor, deren Anlass der niemals verwirklichte Plan zur Reproduktion der drei Altarbilder von Mengs in Kupferstichen war. Er machte sich zum Sprachrohr der kritischen Stimmen, die an Mengs' Christus die Veranschaulichung des Schwebens vermissten, und er lobte Sebastiano Ricci dafür, dass er dies so meisterhaft dargestellt hatte.⁸⁶

83 «Und da er solches gesagt hatte, ward er aufgehoben, zusehends, und eine Wolke nahm ihn auf vor ihren Augen weg» (Apg 1,9).

84 Die sehr seltene Darstellung Maria Magdalenas in der Himmelfahrt Christi erklärt sich daraus, dass sie die einzige Person war, der Christus seine Himmelfahrt angekündigt hat (Joh 20,17: «Rühre mich nicht an, denn ich bin noch nicht aufgeföhren zu meinem Vater»), dazu Schrade 1930, 70.

85 Das früheste Beispiel einer zweizonigen Himmelfahrt mit Maria als zentraler Figur findet sich im Rabula-Codex von 586 (Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana), Abb. 459 in Schiller 1971. Maria symbolisiert in diesem Zusammenhang die Kirche, die Christus auf der Erde zurücklässt; Réau 1957, 587.

86 von Heineken 1786, 30: «Wir haben in Dresden von Mengs' Pinsel ein großes und zwei kleine Altarblätter in der Katholischen Kirche. Wenn doch jemand von den jetzigen Dresdner Künstlern unternehmen wollte, diese drei Gemälde in Kupfer zu stechen. Nicht nur den Liebhabern würde ein Gefallen geschehen, sondern auswärtige Kenner würden sodann mit mehrerem Recht beurteilen können, ob, wie einige Kritiker vorgeben, in dem großen Altarblatte dergleichen Zwang hauptsächlich in der Figur des Heilandes befindlich sei, und ob er als auf die Leinwand geheftet ihnen vorkomme. Nach ihrer Meinung findet sich darin nicht das Schwebende in der Luft, welches in Raphaels Verklärung Christi und in der Figur Papst Sixtus des II. in der jetzo in Dresden sich befindlichen Schilderei des Raphaels zu sehen ist, und welches sowohl Sebastiano Ricci, als auch Carle Vanloo in ihrer Himmelfahrt Christi so meisterhaft vorgestellet haben.»



SEBASTIANO RICCI

Opfer an Vesta, ca. 1723

Öl auf Leinwand, 56,5 x 73 cm

Staatliche Kunstsammlungen Dresden,

Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 549

SEBASTIANO RICCI

Opfer an Silenus, ca. 1723

Öl auf Leinwand, 56,5 x 73,5 cm

Staatliche Kunstsammlungen Dresden,

Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 550



SEBASTIANO RICCI

Himmelfahrt Christi, 1702

Öl auf Leinwand, 275 x 309 cm

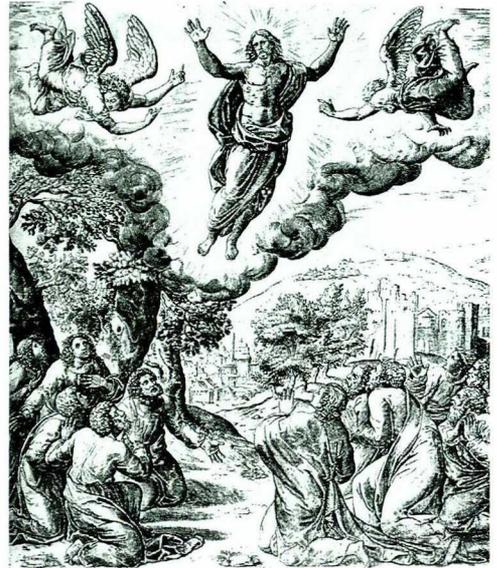
Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 548



SEBASTIANO RICCI

Himmelfahrt Christi, 1701

Rom, Santi Apostoli Rom, Plafond der Sakristei



ANDREA MARELLI

nach Entwurf der Raffael-Schule

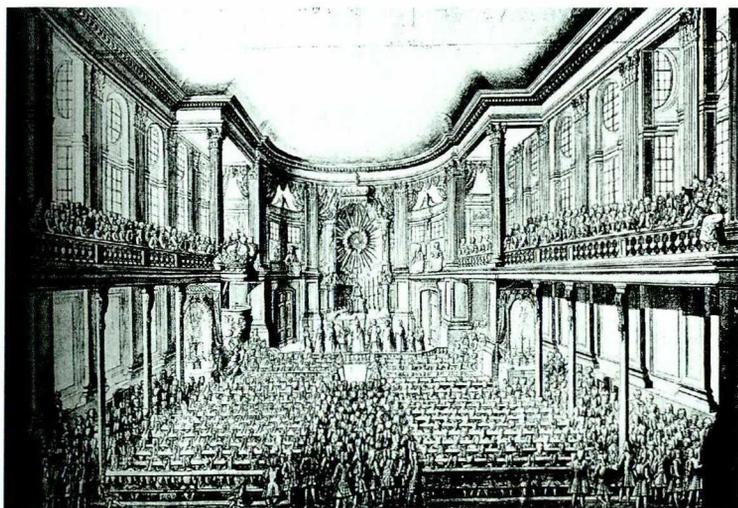
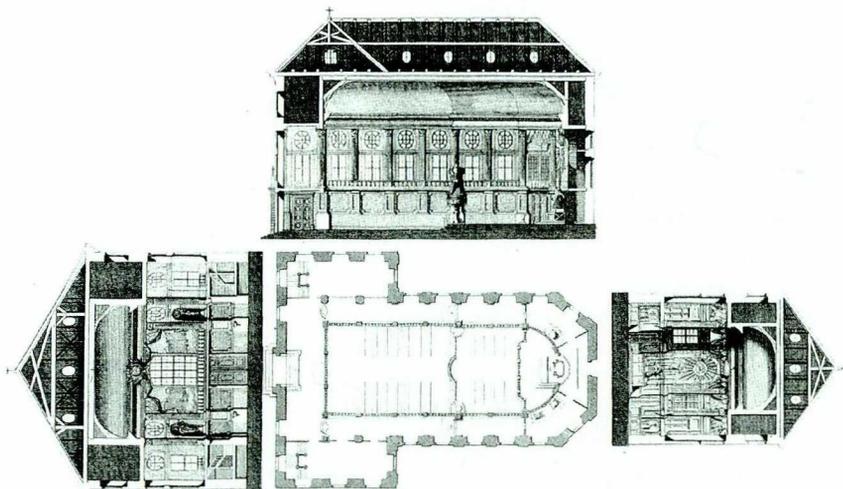
Himmelfahrt Christi

(aus der Serie der Teppiche der Vita Christi
für die Sixtinische Kapelle), ca. 1567–1572

Kupferstich

Staatliche Kunstsammlungen Dresden,

Kupferstich-Kabinett, Inv.Nr. A 128200



RAYMOND LEPLAT

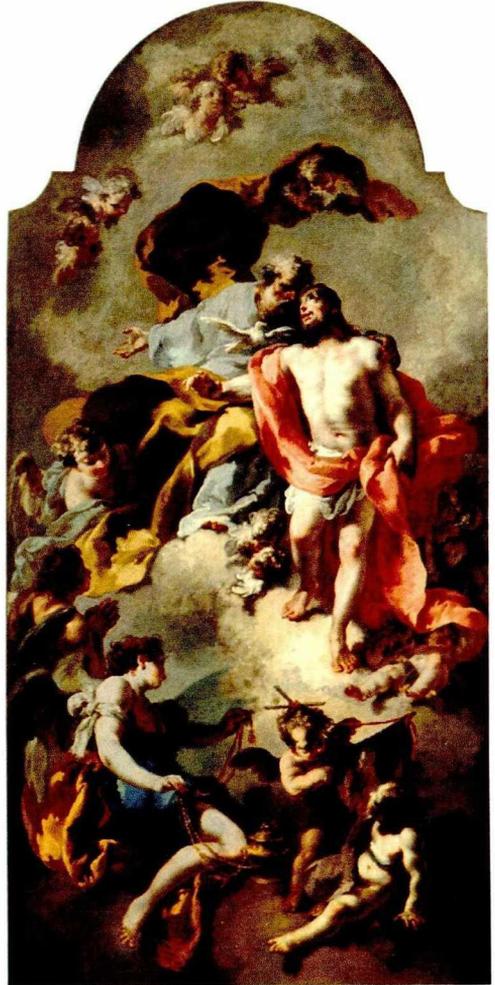
*Inneres der ersten katholischen Hofkirche während
der Vermählungsfeierlichkeiten des Kurprinzen
Friedrich mit Maria Josepha von Habsburg, 1719*
Kupferstich
Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupfer-
stich-Kabinett, Inv.Nr. C 6691 (aus Ca 202, Bl. 69)

ANTOINE AVELINE

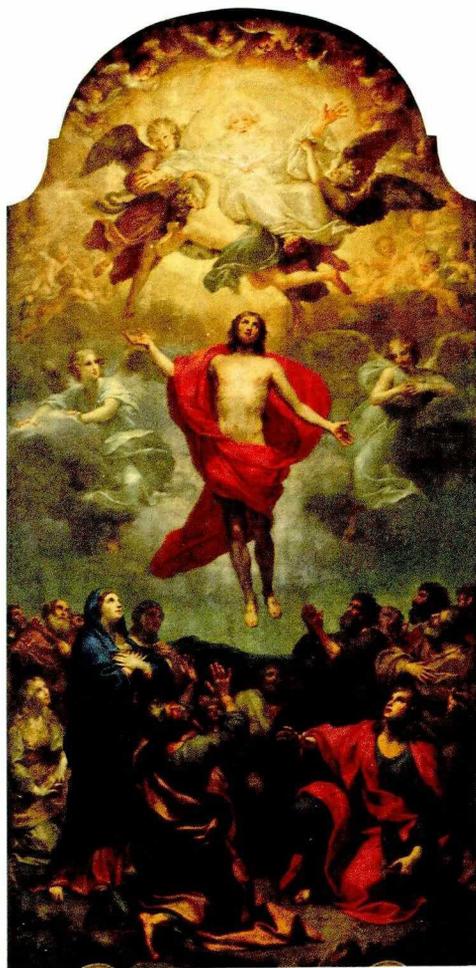
*Aufgeklappte Ansicht der ersten katholischen Hofkirche
im ehemaligen Comödienhaus, 1719*
Kupferstich
Staatliche Kunstsammlungen Dresden,
Kupferstich-Kabinett, Inv.Nr. A 153225 (Ca 202, 68 (2))



GIOVANNI ANTONIO PELLEGRINI
*Ratschluss zur Erlösung
 der Menschheit*, 1724/25
 Dresden, Katholische Hofkirche,
 ehem. Hochaltar der ersten
 katholischen Hofkirche
 Aus: George Knox, *Antonio Pellegrini*
 1675–1741, Oxford 1995, Abb. 153



ANTON KERN
Ratschluss zur Erlösung der Menschheit, ca. 1740
 Bozzetto für das Hochaltarbild
 der neuen katholischen Hofkirche in Dresden
 Graz, Landesmuseum Joanneum



ANTON RAPHAEL MENGS
Himmelfahrt Christi, 1751–1756
Dresden, Katholische Hofkirche, Hauptaltar



CHRISTIAN WILHELM ERNST DIETRICH
Himmelfahrt Christi, 1752
Freiberg, Nikolaikirche