

Räume mit durchgehenden Landschaftsdarstellungen

Autor(en): **Roethlisberger, Marcel**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **42 (1985)**

Heft 4: **Das Panorama**

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-168630>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Räume mit durchgehenden Landschaftsdarstellungen

von MARCEL ROETHLISBERGER

Einführung

Dieser Aufsatz greift, ohne Anspruch auf Ausgewogenheit, einige Probleme aus einem breiter gefassten Vortrag auf. Panoramen im eigentlichen Sinn entstanden vor genau zweihundert Jahren und überfluteten während eines Jahrhunderts die ganze westliche Welt. In ihrer spezifischsten Ausprägung als riesige, in eigens erbauten Hallen zylindrisch aufgemachte Schaubilder, die sich an das breiteste Publikum wandten, waren die Panoramen in der Tat etwas sensationell Neues. Versteht man sie indessen als Raum mit einer durchlaufenden Landschaftsdekoration, so geht ihnen eine auf der Antike fussende Tradition voraus. Weshalb sich das Panorama zu Ende des 18. Jahrhunderts als selbständige Kunstform herausbildete, dafür lassen sich eine ganze Reihe kulturgeschichtlicher und soziologischer Begründungen geltend machen, ohne dass es damit allerdings völlig zu erklären wäre, ist doch die Geschichte kein dialektisch vorausbestimmbarer Vorgang.

STEPHAN OETTERMANN beseitigte die Frage der Vorstufen auf der ersten Seite seines Buches *Das Panorama* Frankfurt 1980: «Vor- und Nachläufer lassen sich wie überall finden, sie sind bedeutungslos.» Es ist im Gegenteil höchst lohnend, die Geschichte der Räume mit durchlaufenden Landschaften zu verfolgen und zu beobachten, wie sich die Beispiele und Spielarten von der Antike bis zum 19. Jahrhundert zunehmends vermehren. Vor bald 20 Jahren hat EVA BÖRSCH-SUPAN in ihrem Buch *Garten-, Landschafts- und Paradiesmotive im Innenraum*, Berlin 1967, eine vorbildliche und unerschöpfliche Studie dieser Geschichte gegeben, die auch die altchristliche und islamische Kunst einschliesst. Wäre ihr Buch, besonders was die Spätzeit anbetrifft, reich bebildert gewesen, so wäre die heutige Panoramaforschung vielschichtiger und weniger pionierhaft ausgefallen. Es gibt in der Tat seit der Renaissance über ganz Europa eine in ihrer vollen Breite noch unerfasste Anzahl mit Landschaften ausgemalter Räume. In Schlössern, Villen und Stadthäusern von Portugal bis Russland, von Schottland bis Sizilien und in Nordamerika finden sich zahllose Beispiele, berühmte wie auch unerschlossene. Die Dekorationssysteme können wirkliche oder gemalte Architekturen einschliessen. Eine der Hauptschwierigkeiten ihrer Erfassung ist die Beschaffung des photographischen Materials; mitunter ist eine gerechte Wiedergabe solcher die Wände und Decken zusammenfassender Gesamtkunstwerke überhaupt unmöglich.

Die Landschaft der Aussenwelt ins Innere zu bannen, den Innenraum in einen Garten oder eine Landschaft auszuweiten, gehört seit jeher zu den Grundtrieben der Ausgestaltung städtischer wie auch ländlicher Behausungen. Alle Möglichkeiten wurden erprobt, vom geschlossenen Gartenbild mit Baumstellun-

gen zur offenen Landschaft mit darin verstreuten Gebäuden. Eine eventuelle Rahmung mit Pfeilern oder Säulen verstärkt das Gefühl des Ausblickes aus dem Innern, die Landschaftsdarstellung ohne jede Rahmung ruft einen Aquariumseffekt hervor. Die Reihe setzt in Mesopotamien, Ägypten und Kreta ein. Die pompejanischen Räume mit gemalten Baumwänden, aber auch mit offenen Landschaften, haben bis heute ihre Illustrationskraft nicht eingebüsst.

Vitruv, Plinius

Beginnen wir mit einem Rückblick auf die beiden antiken Quellen, die von landschaftlichen Raumausmalungen handeln. Sie sind die eigentlichen Garanten, welche den modernen Vertretern des Faches erst ihre *lettres de noblesse* gaben. VITRUV, *Von der Baukunst*, 7, Kap. 5, schreibt:

In den offenen Räumen [ihrer Sommerhäuser], wie beispielsweise Exedren, malten die Alten, den Ausmassen entsprechend, Bühnenfassaden im tragischen, komischen und satyrischen Stil. Ihre langen Wandelhallen schmückten sie mit einer Vielfalt von Landschaften, die Merkmale bestimmter Örtlichkeiten nachahmend. In solchen Gemälden finden sich Häfen, Vorgebirge, Küstenstreifen, Flüsse, Brunnen, Meerengen, Tempel, Haine, Berge, Herden und Hirten. An einigen Orten gibt es auch Bilder im grossen Stil, mit Götterfiguren, ausführlichen mythologischen Szenen... Aber die nach der Wirklichkeit gemalten Themen werden in unserer Zeit des schlechten Geschmacks verachtet; wir haben nun Wandmalereien von Monstern.

Nur wenige Jahrzehnte später berichtet PLINIUS d.Ä. im 35. Buch seiner *Naturgeschichte* über den einzigen namentlich bekannten Maler solcher Dekorationen:

Nun müssen wir Studius (der Ludius) aus der augustäischen Zeit erwähnen, der als erster eine höchst gefällige Art einführte, Wände mit Villen, Portiken, Parks, Hainen, Gehölzen, Hügeln, Fischteichen, Meerengen, Flüssen, Küstenstreifen und was immer man sich wünschen konnte, zu bemalen. Darin malte er zudem alle Arten von Figuren, zu Fuss gehend oder im Boot, über Land nach Dörfern wandernd, auf Eselsrücken oder im Wagen, ferner Fischer und Jäger und selbst die Ernte in den Rebbergen. Seine Werke enthalten prachtvolle Villen mit Zugangswegen im Sumpfland...¹

Es fällt auf, dass bei Plinius eine Mehrzahl von Motiven mit den von Vitruv genannten übereinstimmt. Diese zumindest seit der Frührenaissance bekannten Texte wurden, wie GOMBRICH in einer

meisterhaften Studie von 1953 nachwies², seit dem 16. Jahrhundert auch kunsttheoretisch wirksam.

Renaissance

Das späte Mittelalter gab den kompakten gemalten Baumstellungen und Verdürenwänden die weiteste Verbreitung. Wir finden sie seit dem 14. Jahrhundert in Avignon, in den Schlössern des Alpenraumes (Aostatal, Trient). Die friesartige Baumreihe über einer Wandzone mit Inkrustationsmalerei kommt sozusagen in jedem florentinischen Palast des 15. Jahrhunderts vor. Leonardo gab ihr kurz vor 1500 in der Sala delle Assi des Mailänder Kastells mit felsigem Chaos dem Boden entlang, mit den Stämmen und dem Astwerk im Gewölbe die persönlichste Ausgestaltung.

Lösungen anderer Art sind Gozzolis Mediceerkapelle in Florenz 1459, Mantegnas Camera degli Sposi in Mantua bis 1474, die Wandbilder der 1480er Jahre in der Sixtinischen Kapelle, Pinturicchios Piccolomini Bibliothek in Siena 1502, und so viele weitere Gesamtausschmückungen ganzer Räume, wobei der Eindruck der Ausweitung durchaus keine durchlaufende Raumeinheit in der Abfolge nebeneinandergestellter Bilder bedingt. Hier seien ferner die mobil präsentierten Tapisserienzyklen erwähnt, welche im Norden wie im Süden grosse Räume allseits mit Landschaften ausschmückten. Man denke, um nur wenige Beispiele zu nennen, an die frühen Jagd- und Falknereizyklen, die sog. Jagden des Maximilian, die Schlachten (Pavia, Tunis), die Metamorphosen Dossis, die Monatszyklen Bramantinos und Bacchiaccas, die Vertumnus und Pomona-Suite, die Verdüren der Isola Bella. Wiederum ist es für den Gesamteindruck nicht entscheidend, dass dabei jedes Stück eine unabhängig in sich geschlossene Landschaft enthält; im 17. und 18. Jahrhundert bleibt das früher übliche trennende Rahmenmotiv breiter Bordüren oft weg. Zu nennen sind ferner in zahlreichen fürstlichen Residenzen die Galerien mit kartographischen Landschaften der Besitztümer, mit Ansichten von Schlössern der jeweiligen Dynastie und mit Schlachtendarstellungen (Snayers, van der Meulen).

Bei ALBERTI finden wir um 1450 einige mit Plinius verwandte Stellen in einem der Dekoration von Gebäuden und Innenräumen gewidmeten Kapitel seiner *Zehn Bücher über die Baukunst*:

Die Darstellungen der grossen Taten grosser Männer unterscheiden sich . . . von denjenigen des Landlebens . . . Letztere, da von allen die lieblichste [iucundissima] Gattung, eignet sich bestens für Gärten [d.h. Villen, Landhäuser]. Wir erfreuen uns über die Massen am Anblick von Gemälden mit landschaftlichen Schönheiten, Häfen, Fischerei, Jagd, Badeszenen, ländlichen Spielen, Blumen und Vegetation.

GOMBRICH sieht hier wohl zu Recht noch eine Anspielung an nordische Jagdtapisserien. ALBERTI betont ausserdem die psychologisch wohltuende Wirkung solcher Bilder: «Wer an Fieber leidet, erhält Milderung beim Anblick von gemalten Fontänen, Flüssen und Bächen.»

Kaum mehr als ein Dutzend Jahre nach Leonardo beginnt mit Peruzzis perspektivischer Farnesinadekoration ein neuer Ansatz, der für Jahrhunderte gültig bleiben sollte. Abermals neuartig ist in den 1530er Jahren die Ausmalung einer Reihe eher kleiner Gemä-

cher der Villa Imperiale bei Pesaro – eines Landhauses – durch die Brüder Dossi (Abb. 1). Wohl zum ersten Mal sind hier ausgedehnte, bis zum Boden reichende Landschaften mit niederem Horizont unterbrochlos über die vier Wände jedes Saales gelegt. Realistisch anmutende Karyatiden tragen die als Lauben und Pergola geformten Gewölbe. Giorgioneskes Naturgefühl und die Evokation antiker Pastorallandschaft werden vom Naturalismus der Landschaftsdarstellung übertönt.

Während des ganzen 16. Jahrhunderts finden wir Raumbemalungen in den Spuren der ursprünglichen Gegenpole Peruzzi und Dossi. Im Palazzo Salvadego-Martinengo in Brescia öffnet sich die Fernlandschaft jenseits einer perspektivisch gemalten Terrasse. In der Villa d'Este zu Tivoli, wiederum aus den 1560er Jahren, zeigen einige Räume die Kombination mehrerer Systeme: der illusionistische Wanddurchbruch, das gerahmte Bild und die Scheintapisserie stehen nebeneinander, ohne sich zu widersprechen, die Ausblicke in die Ferne bleiben überzeugend.

Die Fresken von Claude Lorrain

Einen umfassenden Landschaftscharakter muss ein halbes Jahrhundert später der um 1617 entstandene, allseits bemalte Apollo-Raum Domenichinos in der Villa Aldobrandini zu Frascati gehabt haben (Hauptstücke nun in London); wie in vielen anderen Fällen soll die gemalte Bordüre diesen Fresken die Kostbarkeit von Tapisserien verleihen. Von besonderem Interesse ist dann die Verbindung von Treillage-Gewölben und Landschaftslünetten, wie sie Paul Bril in einer Reihe von Sälen, vor allem im Palazzo Rospigliosi, entwickelte. An spätantike Vorbilder anknüpfend, stellen diese stets im Erdgeschoss befindlichen Räume die wirkungsvollsten Illusionen von Gartenlauben dar. Die beschirmende, reiche Gewölbemalerei verschwindet in der Folge zugunsten des landschaftlichen Fries- und Wanddekors.

Der bei Bril ausgebildete begabte Dekorateur römischer Palazzi, Agostino Tassi, gab dem langegezogenen Landschaftsfries am oberen Abschluss der Wände einen neuen Impuls.³ Sein bedeutendstes Denkmal einer gesamthaften Innendekoration ist jedoch der grosse Saal des Palazzo Lancellotti an der Via dei Coronari, 1617 begonnen.⁴ Der Saal zeigt eine zweigeschossige, prunkhafte Scheinarchitektur offener Bogenstellungen mit einer durchlaufenden Fernsicht in der unteren Zone. Erst in Tiepolos grossem Saal des Palazzo Labia in Venedig finden wir eine vergleichbare Wirkung.

Alles weist darauf hin, dass Tassi damals unter seinen Gesellen den jungen Claude Lorrain hatte, den er als Freskant ausgebildete und in das Milieu des römischen Patriziates einführte. Claudes erster Biograph, SANDRART, berichtet in der *Teutschen Academie* aus ihrer Freundschaftszeit in Rom (1628-35):

Er hat nicht allein mit Ölfarben, sondern auch in fresco viele herrliche Werke gemacht, unter anderen bey dem Cavalier Mutio eines grossen Saals vier hohe Mauren; auf den ersten Theil mahlte er ein Stuck eines Palasts, der sich an einem grossen Wald endigte, wo er allerley Bäume in Lebens-Grosse herrlich gebildet, jeden Baum nach eigener Art an Stämmen, Blättern, Colorit so erkantlich, als ob sie rauscheten und vom Wind bewegt würden, auch mit ringsherumgewachsenem Laubwerk und Kräutern, aus dem Grund gezieret, dass sich dieser grossen

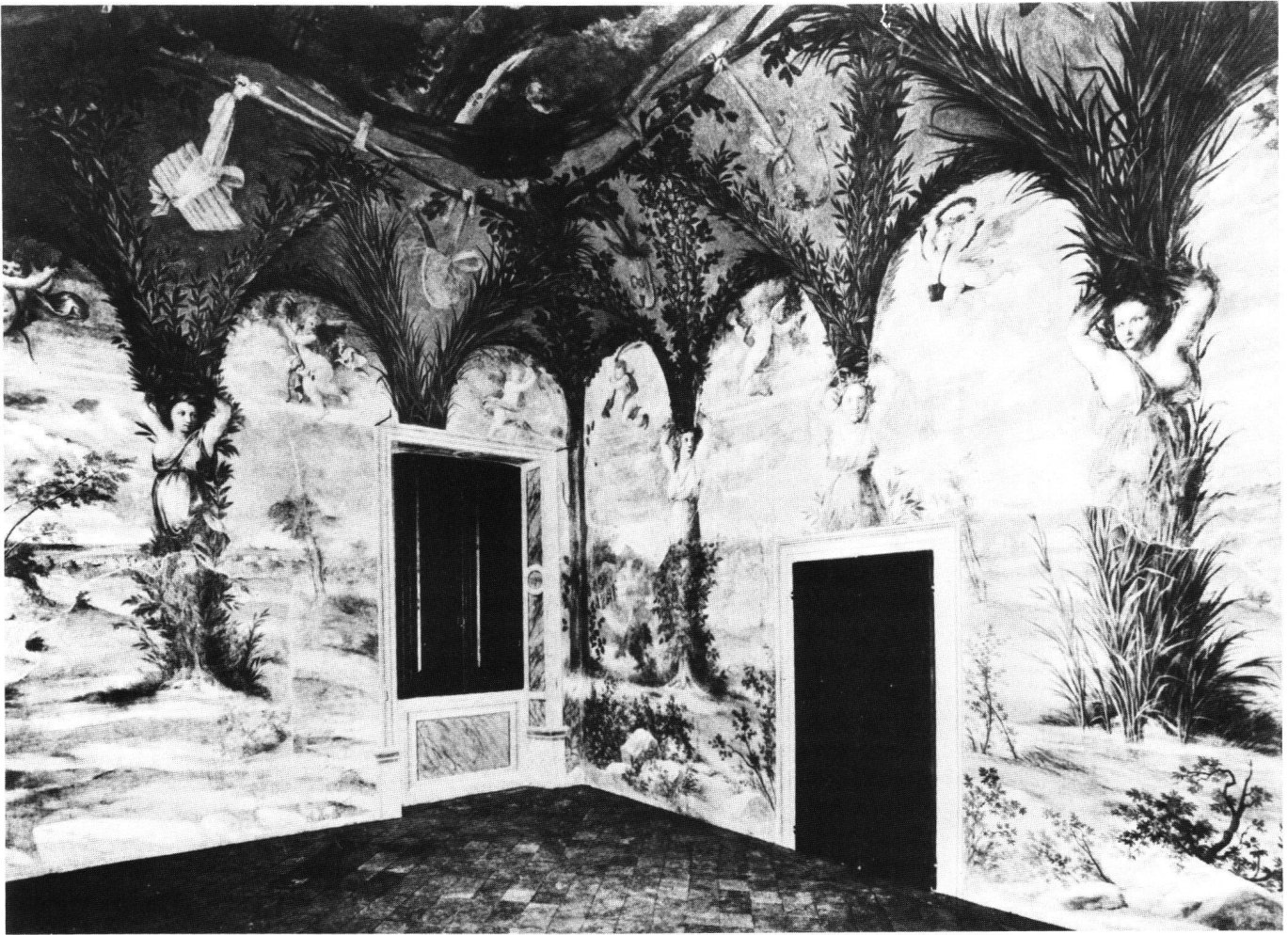


Abb. 1 Landschaftsraum, Battista und Dosso Dossi, 1530–40. Pesaro, Villa Imperiale.

Bäume Gründe erst in das andere Stuck verlieren, unter welchen Höhe und Grösse, auch die Contanza hinaus biss zum Horizont, wie auf dem andern Stuck, völlig aufeinander correspondieren. Auf das andere Stuck fertigte er eine grosse offene Landschaft reich von Bergen, Wasserfällen, kleinen Baumwerk, Gesträuss, Kräutern, reisenden Leuthen. Bildern [d.h. Figuren] und Thieren, die sich zu der dritten Seiten einflechten, in welcher etliche Berge an einem See-Port mit allerley Schiffzeug, auch viele in einem offenen wilden Meer, durch die Winde beunruhigte Schiffe. Gegen der vierdten Seiten sind ausgeholte Felsen, Grotten, mit verfallenen Ruinen, Stucken von Gebäuden, Statuen, allerley Fragmenten, und wilde Thiere, alles dermassen meisterhaft gearbeitet, dass . . . unser Claudi Gilli das allerhöchste Lob in Landschaft-Mahlen erhalten, und ich bekenne, dass meine Feder zu schwach ist, sein Lob nach Meriten vorzutragen, . . .

Dieser enthusiastische Text ist Sandrarts bei weitem ausführlichste Beschreibung eines Werkes von Claude und lässt keine Zweifel an dessen Bedeutung und Schönheit aufkommen. Indessen fehlt von diesen Fresken jede visuelle Evidenz, weshalb sie denn auch in der neuen Literatur wenig Beachtung fanden.⁵

BALDINUCCI, der zweite Biograph Claudes, der den Künstler erst in dessen alten Tagen kannte, gibt von seiner Freskenmalerei in Nancy (als Gehilfe Deruets) und Rom einen erwartungsgemäss kürzeren Bericht:

So arbeitete er nach seiner Rückkehr nach Rom [Ende 1627] im Palast des Cardinals Crescenzi am Platz des Pantheons⁶, im Muti Palast am Platz von Ss. Apostoli, der heute von Kardinal Ludovisi bewohnt ist, sowie in einem grossen Haus [Casone] der Familie Muti bei Trinità de' Monti.

Ob das von Sandrart genannte Haus des Cavalier Muti der von Baldinucci genannte Stadtpalast oder – wahrscheinlicher – der Casone, d.h. ein grosses Gebäude ländlichen Charakters – bei Trinità de' Monti war, lässt sich nicht feststellen. Weder Claudes Fresken noch der Casone sind in Romführern erwähnt, und sie sind wohl früh zerstört worden.⁷ Was die Datierung des Landschaftsraumes anbelangt, so weisen alle Indizien auf die erste Hälfte der 1630er Jahre.⁸

Wie sah dieser Landschaftsraum aus? Die erste Wand enthielt einen Palast und einen Wald mit grossen Bäumen; die zweite eine offene Landschaft mit Bergen und Wasserfällen; die dritte Berge, einen Hafen und die stürmische See; die vierte Grotten, Ruinen,

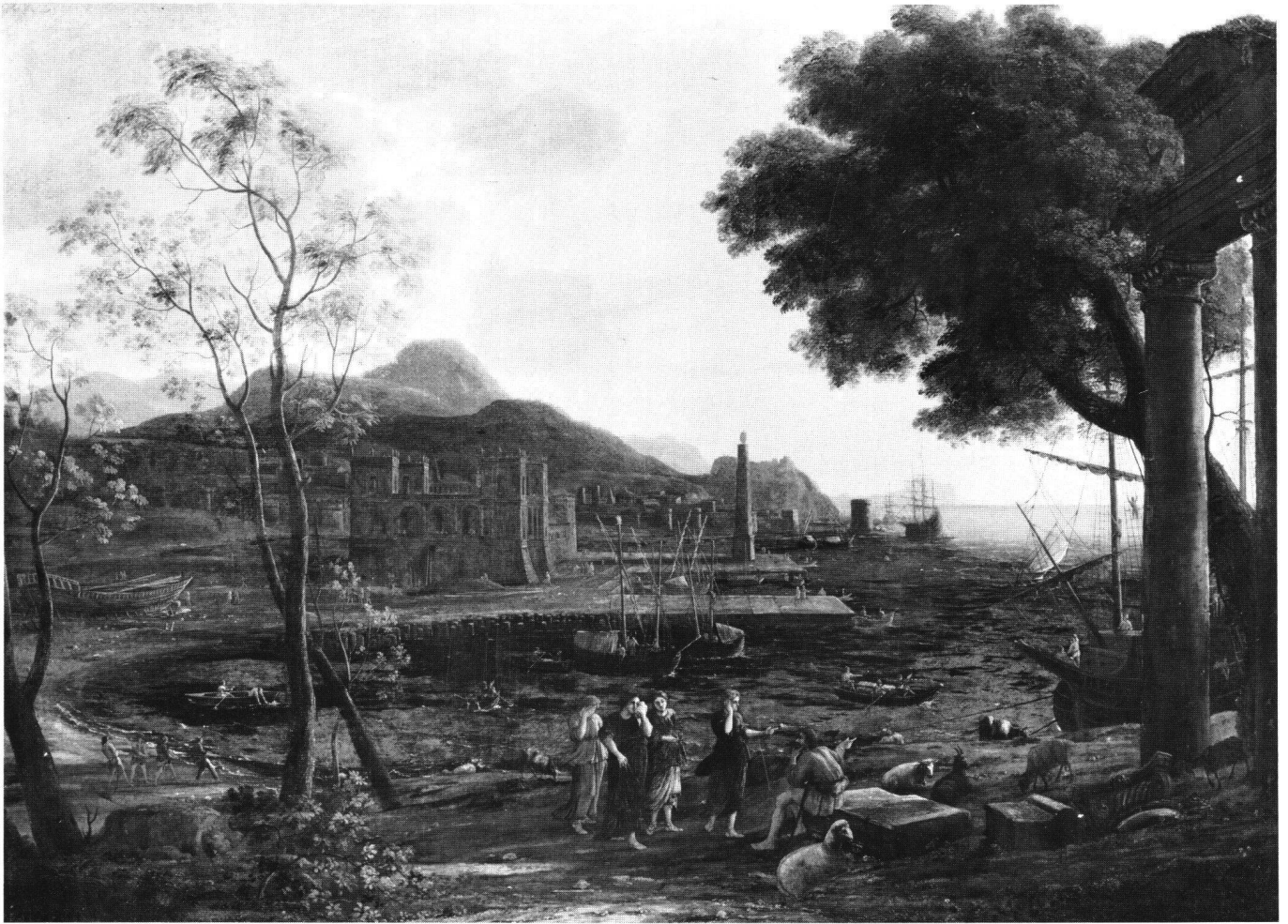


Abb. 2 Küstenlandschaft mit den Heliaden, Claude Lorrain, 1630–34; 125×175 cm. Köln, Wallraf Richartz-Museum.

Statuen; das Ganze zusammengehängt und durch Figuren und Tiere belebt. Einige Mutmassungen sind möglich. Die Thematik dürfen wir uns etwa in der Art von *Tempesta Colonna*-Fresken (siehe unten) vorstellen, doch wohl ohne Rahmung. Sandrart erwähnt keine architektonische Rahmung (sowenig wie dies Vitruv und Plinius taten). «*Allerley Bäume in Lebens-Grosse*» deutet auf beachtliche Ausmasse. Der überwiegende Eindruck muss ausgesprochen romantisch gewesen sein (Berge, Wasserfälle, Seesturm, wilde Tiere), eine Tendenz, die sich im wichtigsten folgenden Auftrag Claudes, den grossen Anachoretenlandschaften in Madrid von 1635/37⁹, fortsetzt. Das thematische Repertoire entstammt im einzelnen Bril und Tassi, gesamthaft findet sich jedoch bei ihnen nichts Vergleichbares, wohl aber in gewissen Gemälden von Claudes Frühzeit. Zeichnungen lassen sich mit dem Werk keine in Verbindung bringen, was bei der Seltenheit frühesten Kompositionsentwürfe von ihm nicht erstaunt; sie werden verschollen sein. Im Geist, wenn auch nicht buchstäblich, sind Analogien wohl in seinen frühesten grossformatigen Bildern zu suchen, deren Anlagen ebenfalls besonders komplex sind: der Hafenlandschaft mit den Heliaden (Abb. 2), der Küstenlandschaft von 1630 (Abb. 3), dem Raub der Europa von 1634. Zum einzelnen: reich belaubte Bäume mit Unterholz sind in Claudes frühen Meisterjahren ein häufiges

Motiv. Die zweite Wand könnte an das Bild *Liber Veritatis* Nr. 7 erinnern.¹⁰ Die Verbindung von Berg, Hafen und Seesturm (dritte Wand) tritt bei ihm sonst nirgends auf, doch sind Küsten- und Hafenstücke für die 1630er Jahre kennzeichnend, während der Seesturm das Thema einer Radierung von 1630 ist. Ebenfalls typisch sind Felsbögen¹¹, Ruinen und antike Fragmente.

Es fällt auf, dass eine Mehrzahl von Motiven mit den von Vitruv und Plinius genannten übereinstimmt (Palast, Hain, Wald, Berg, Küste, Wanderer). Sandrarts Beschreibung ist nie mit den antiken Texten in Verbindung gebracht worden. Angesichts deren Wichtigkeit darf man sich fragen, ob in diesem Saal eine bewusste Anknüpfung daran besteht. Jedenfalls liesse keiner der früheren Landschaftsräume (etwa von Dossi) einen solchen Zusammenhang zu. Seitens des Bestellers wissen wir nicht genau, um welchen Cavalier Muti es sich handelt, doch steht fest, dass diese markgräfliche Familie zur ältesten römischen Aristokratie gehörte und damals in Cavalier Giovanni Battista Muti einen besonders aufgeschlossenen, auch als Maler und Architekt tätigen Kunstliebhaber hatte. Dass Claude um 1630 aus eigenem Antrieb Plinius studiert hätte, ist nicht anzunehmen. Andererseits kommen bereits in seinen frühesten Gemälden klassische Themen vor¹², und ebenso ist auch in vielen seiner frühen Pastorallandschaften ohne literarische Figurenthema-

tik eine deutliche Evokation Arkadiens nach dem Muster der antiken und modernen Pastoralpoesie (Horaz, Catull, Vergil, Sannazaro) spürbar. Eben in dieser Grundhaltung macht sich von allem Anfang an der entscheidende Gegensatz Claudes zu seinen Vorgängern – von Carracci und Bril über Tassi, Wals und Napoletano zu den Holländern – deutlich, bei denen man vergeblich nach dem Register antiker Schäferpoesie sucht. Es ist denkbar, dass Claude durch seinen Freund Nicolas Poussin oder durch einen seiner frühesten gelehrten Mäzene auf das Idealbild Arkadiens und auf Plinius aufmerksam gemacht wurde und davon Nutzen zog.¹³

Vom Dughet zu Caracciolo

Durch das ganze 17. und 18. Jahrhundert weist die römische Schule eine Reihe bedeutender Landschaftsräume auf. 1658 schuf Grimaldi im Palazzo Pamphilj in Valmontone eine Landschaftssaal mit fiktiven Doppelsäulen nach Art des Peruzzi. Hauptbeispiel ist die Folge von fünf Sälen im Erdgeschoss des Palazzo Colonna, «appartamenti freschi per l'estate.» Die zwei prunkvollsten davon entstanden 1668 durch den damals berühmten Dughet und den jüngeren Pieter Mulier Tempesta (Abb. 4).¹⁴ Dughet wird stets als Nachfolger seines Schwagers Poussin bezeichnet, doch berichtet sein Biograph Baldinucci auch folgendes: «Nach vielem Studium unter der Anweisung von Claude Lorrain, dem berühmten Landschaftsfreskant, wurde Dughet mit den Landschaftsfresken in S. Martino ai Monti beauftragt.» Poussin selbst schuf keine Fresken. Die Anweisung von Claude in diesem Fach muss in eben jenen Jahren stattgefunden haben, als Claude den Saal des Cavalier Muti malte. Wenn sich 14 anscheinend frühe Fresken Dughets im Palazzo Muti Bussi der Via Aracoeli befinden, so liegt die Annahme nahe, dass der Auftrag auf Empfehlung Claudes geschah, der sich fortan auf das Staffeleibild konzentrieren wollte. Im Dughet-Saal des Palazzo Colonna fehlt das Meer, wogegen sich im Tempesta-Saal das Erbe von Claude und Bril spürbar macht; hier finden wir mehrfach die Verbindung von bergiger Landschaft, Hafenstadt, Wanderer und Seesturm, wie sie Sandrart von Claude beschreibt.

Gegen Ende des Jahrhunderts datiert die Ausmalung von vier Sälen im Castello Theodoli in San Vito Romano durch Crescenzo Onofri, der auch zwei der Säle im Palazzo Colonna ausmalte. Um 1720 folgt ein geniales Werk des jungen Pannini im Quirinal; hier setzen sich der niedere Horizont, der leuchtende Himmel an Wänden und Diele, die helle Farbigkeit und die durchgehende Ideallandschaft von den geballten Formen des Seicento ab. Dem gleichen Jahrzehnt entstammt die Bemalung einer engen Galerie, die Monsù Francesco, ein aus Burgund kommender Schüler Orizzontes, für die Mönche von S. Andrea delle Fratte in Rom schuf (Abb. 5).¹⁵ Gleichfalls einem zugewanderten Meister, dem Lyoner Adrien Manglard, verdanken wir 1748 die ausgedehnten Marinefresken im Hauptsaal des Obergeschosses von Palazzo Chigi in Rom.¹⁶ Es ist das Hauptwerk dieses Vermittlers zwischen Claude und Vernet und meines Wissens die einzige reine marinedekoration von solchen Ausmassen. Typischer waren in Rom die gleichzeitigen Wandbemalungen von Anesi aus den 1760er Jahren in der Villa Albani – Vorwegnahmen von Tiepolos Valmarana-Fresken in Vicenza – und der Villa Chigi an der Via Salaria.¹⁷

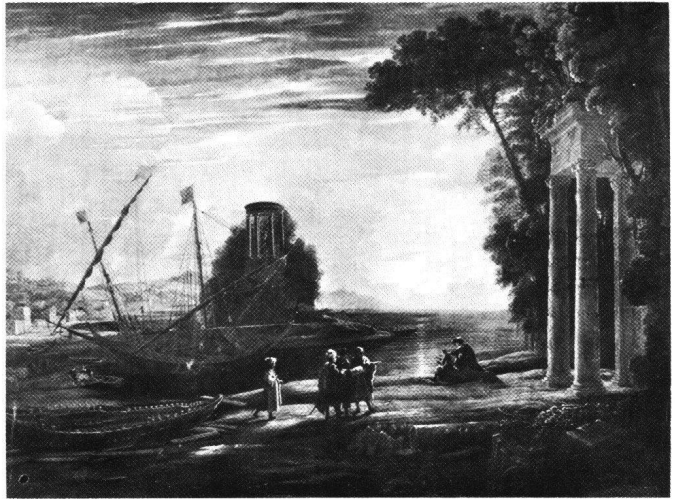


Abb. 3 Küstenlandschaft mit Sonnenuntergang, Claude Lorrain, 1630; 101,5×137 cm. Privatsammlung.

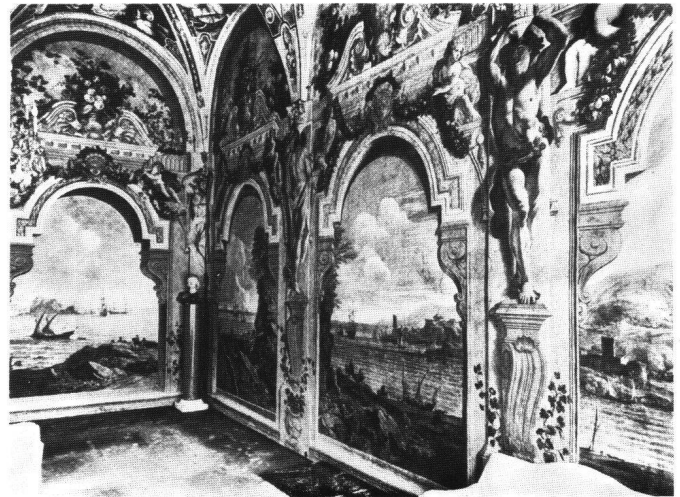


Abb. 4 Landschaftsraum, Pieter Mulier gen. Tempesta, 1668. Rom, Palazzo Colonna.

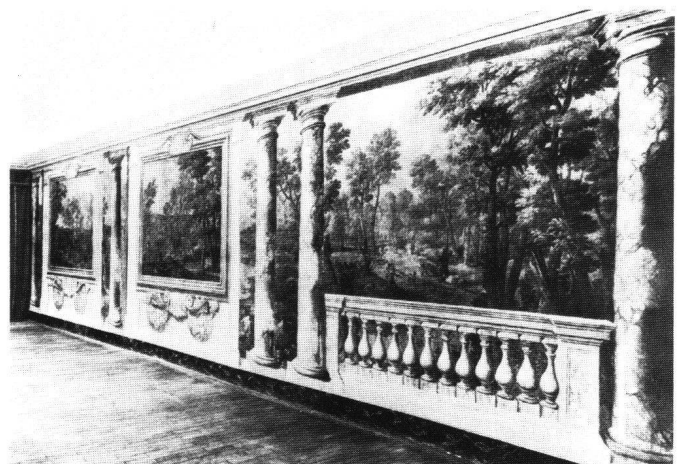


Abb. 5 Landschaftsraum, Monsù Francesco Borgognone, 1720–30. Rom, Kloster von S. Andrea delle Fratte.

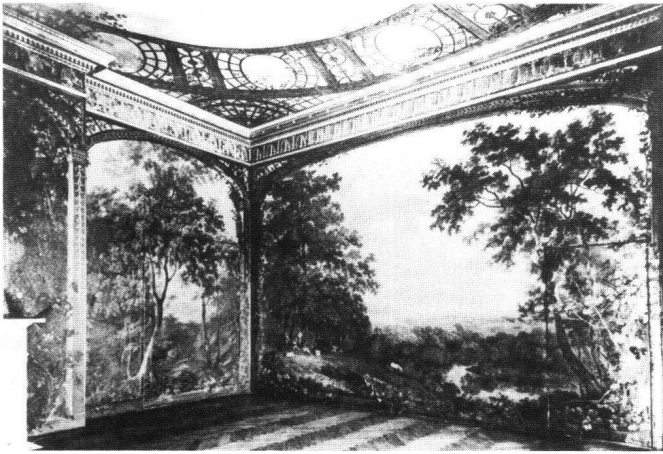


Abb. 6 Landschaftsraum, George Barret, um 1781. Norbury Park, Surrey.



Abb. 7 Landschaftsraum, Paul Sandby, 1793. London, Victoria & Albert Museum.

Im Norden wären damals die noch zahlreich erhaltenen, aber wenig erforschten Räume von Isaac de Moucheron und seines Nachfolgers Juriaan Andriessen zu nennen. Immer geht es dabei um klassische Parkansichten südlicher Prägung mit reicher Architektur. Deutsche und österreichische Schlösser des 18. Jahrhunderts sind reich an erstaunlich vielfältigen Landschaftsräumen. Fähige Künstler wie Samuel Hötzendorfer, der um 1725 die Kaiserzimmer des Stifts Göttweig im grossen Stil Dughets dekorierte, oder Josef Rosa, der eine Generation später in Schönbrunn einen aufgelockerten Salvator Rosa-Stil praktizierte, sind bis heute

nahezu unerschlossen. Am bekanntesten sind in Schönbrunn die von Johann von Bergl in den 1760er Jahren ausgemalten Rokokozimmer. Auch in der Schweiz fehlt es nicht an Beispielen.¹⁸

Zu Unrecht wenig beachtet ist die britische Tradition, welche vor dem ersten Panorama Barkers von 1786, einige der originellsten Lösungen bietet. EDWARD CROFT-MURRAY exponiert das Thema in seinem Buch *Decorative Painting in England 1537-1837*, London 1970. Einer der schönsten Räume mit durchgehender Landschaft und Treillage-Gewölbe ist in Norbury Park, Surrey, für William Locke um 1781 von George Barret d.Ä. bemalt worden (Abb. 6).¹⁹

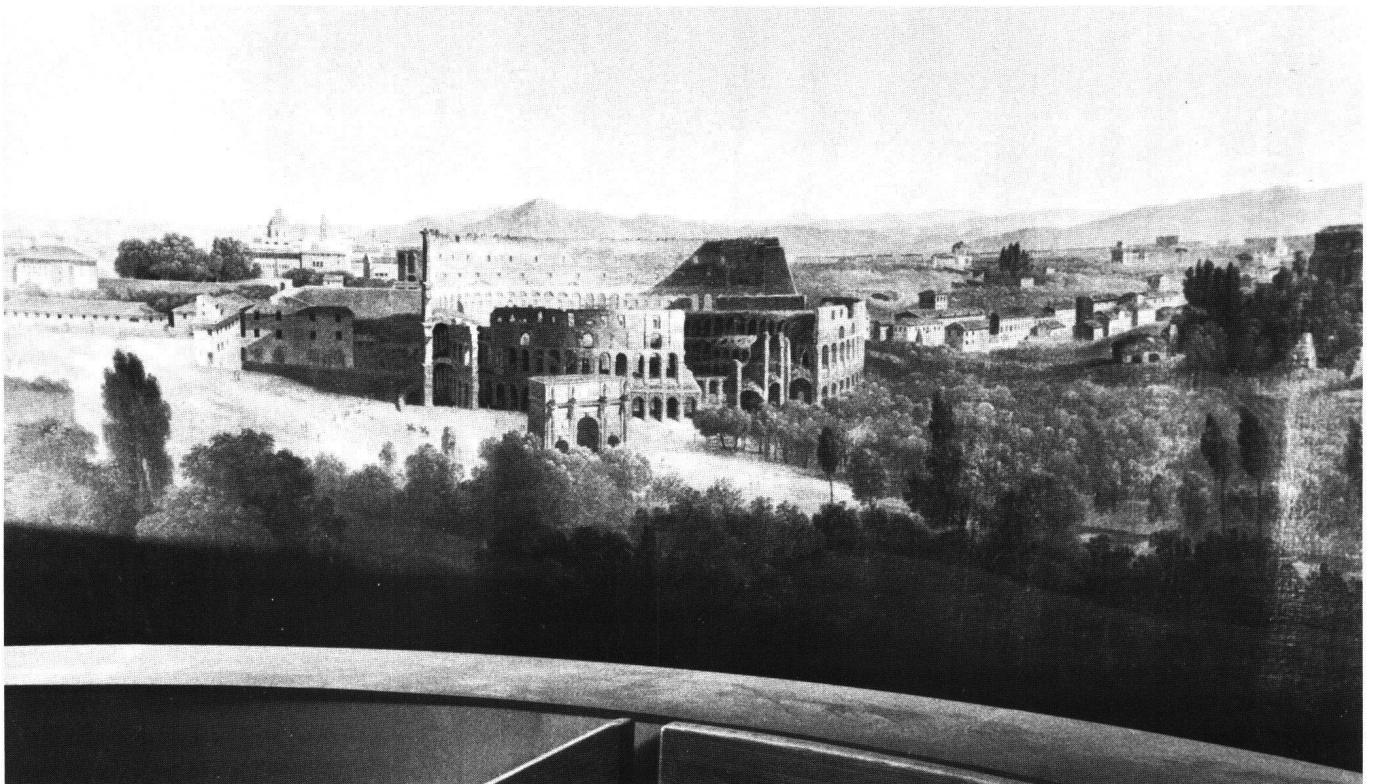


Abb. 8 Rundpanorama von Rom, Ludovico Caracciolo, 1824; Detail. Gesamtausmasse 167×1335 cm. London, Victoria & Albert Museum.

Als ein Rivale Wilsons hatte Barret nie Italien besucht, verschmolz aber das britische Naturgefühl mit der ihm aus Kunstsammlungen vertrauten klassischen Landschaftstradition. 1793 malte Paul Sandby in Drakelow Hall, Derbyshire, einen überwölbten, totalen Landschaftsraum mit einem wirklichen, ringsum angelehnten Zaun (Abb. 7; jetzt London, Victoria & Albert Museum).

Italien und England sind in den Panoramaräumen jener Zeit vielfach verbunden. Agostino Aglio war vermutlich der Schöpfer der römischen Ruinenlandschaften in Bretton Park um 1815. Gaspare Gabrielli arbeitete von 1805 bis 1819 in Dublin, wo er gleich anfangs die Halle in Lyons bei Dublin, mit grossen, Claude-artigen Landschaften schmückte. Unter den zahlreichen Landschaftsräumen in Italien sind einige bolognesische Beispiele erschlossen.²⁰ Die gleichzeitige Produktion der Papiertapeten gab dem Landschaftsraum über ganz Europa eine ungeahnte Verbreitung. Die Thematik weitete sich dabei aus auf die Alpenwelt, auf Veduten, Chinoiserien und Exotika aller Art.

Abschliessend sei erstmals eines der schönsten frühen Panoramen eingeführt, das 1824 vom römischen Maler und Schabkünstler

Ludovico Caracciolo (1761-1824) gemalte Rundpanorama Roms vom Palatin aus (Abb. 8).²¹ Obwohl seit einem Jahrhundert im Besitz des Victoria & Albert Museums, wurde es erst vor zwei Jahren im neu errichteten Annex ausgestellt und blieb bis heute, soweit ich sehe, unveröffentlicht. Es ist völlig im Geist von Claude Lorrain und Orizzonte ausgeführt. Eine erste, heute unbekannte Fassung malte er bereits 1803 und gab sie 1831 in Aquatinta heraus. Die Malweise nimmt unmittelbar Johann Christian Reinharts vier Ansichten Roms von der Villa Malta vorweg (1829-1835, jetzt in München, Neue Pinakothek).²² Caracciolo weilte mehrmals in England und hatte Beziehungen zum Herzog von Devonshire, dem damaligen Besitzer von Claudes *Liber Veritatis*. Im übrigen verweist sein ganzes Wirken auf Claude: einige gemalte Kopien, eine Anzahl von Bildern in der Art von Claude, sowie sein grösstes Unternehmen, die von ihm 1815/16 – gleichzeitig mit Turners von Claude inspiriertem *Liber Studiorum* – in Rom veröffentlichte, nach Earloms Erstausgabe von 1775/77 neu gestochene Ausgabe der zweihundert Kompositionen von Claudes *Liber Veritatis*. Es erschien davon nach 1881 eine Neuauflage.

ANMERKUNGEN

- 1 EVA BÖRSCH-SUPAN, *Garten-, Landschafts- und Paradiesmotive im Innenraum*, Berlin 1967, S. 356. – ERNST GOMBRICH, *Renaissance Artistic Theory and the Development of Landscape Painting*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 40, 1953, S. 346.
- 2 GOMBRICH (vgl. Anm. 1).
- 3 TERESA PUGLIATTI, *Agostino Tassi*, Rom 1977. Im Tafelbild ist eine von Tassis Spezialitäten die Prozessionsreportage. Ebenfalls bezeichnend ist es, dass wir Tassi die erste gemalte Darstellung einer gemalten Landschaftsgalerie verdanken: das im Quirinal befindliche Fresko von 1631, das die Galerie der geographischen Karten Urbans VIII. wiedergibt (PUGLIATTI, Abb. 101).
- 4 TERESA PUGLIATTI (vgl. Anm. 3), Abb. 49.
- 5 Siehe die Besprechung der Fresken in meinem Buch *Claude Lorrain: The Paintings*, New Haven 1961, S. 89. EVA BÖRSCH-SUPAN (vgl. Anm. 1) stellt die Sandrartsche Beschreibung einem Kapitel ihres Buches voran.
- 6 Nur diese wenig bedeutende, im frühen 19. Jahrhundert stark übermalte und teils erneuerte Serie von sieben Landschaftsfresken ist erhalten; die Ansicht mit der Brücke ist eine Neufassung, die ein Gemälde Philipp Hackerts von 1809 wiedergibt.
- 7 Siehe mein Buch (vgl. Anm. 5) S. 91. Der Stadtpalast (jetzt Palazzo Balestra), der heute nur noch eine Grisaille von Charles Mellin (vor 1649) enthält, beherbergte 1793 «rien de beau.»
- 8 Erstens erläutert Sandrart, wie er das Naturstudium Claudes gefördert habe, was nach 1628, bzw. etwas später, geschah. Dann legt seine Beschreibung des Muti-Saales nahe, dass diese Fresken bereits das Naturstudium voraussetzten. Weiterhin sind die Muti-Fresken in Baldinucci an zweiter und dritter Stelle genannt. Schliesslich darf angenommen werden, dass dieser gewiss recht bedeutende Freskenauftrag kaum einem Zwanzigjährigen verliehen wurde, dessen Anfänge in der Malerei nach der Lehrzeit bei Tassi laut Sandrart «zimlich schlecht» waren.
- 9 MARCEL ROETHLISBERGER, *Im Licht von Claude Lorrain*, München 1983, Nr. 6-8.
- 10 MARCEL ROETHLISBERGER (vgl. Anm. 9), Nr. 11.
- 11 MARCEL ROETHLISBERGER, *Tout l'œuvre peint de Claude Lorrain*, Paris 1977, Nr. 12 (New York, Slg. Manning), 16 (Houston, Museum of Fine Arts), 38 (Nostell Priory).
- 12 Heliaden: Köln (hier Abb. 2). – Parisurteil von 1633: Slg. Buccleuch. – Europaraub von 1634: Getty Museum. – Cephalus und Procris: ehem. Berlin. – Forum Romanum: *Liber Veritatis* Nr. 1.

- ¹³ Im Zeitraum von 1635/37: Cavalier Muti, Marchese Giustiniani, Kardinal Bentivoglio, Urban VIII, Giulio Rospigliosi. Poussin hatte in Paris in engem Kontakt mit Cavalier Marino gestanden. Drei andersartige Werke Claudes mit einem panoramahaften Einschlag sind zu nennen: eine Bühnenedarfszeichnung von 1666 in Privatbesitz (MARCEL ROETHLISBERGER, vgl. Anm. 9, Nr. 75), eine Modellzeichnung von 1639 für einen Fries im British Museum (derselbe, *Claude Lorrain The Drawings*, Berkeley 1968, Nr. 352), sowie ein weitwinkliger Ausblick von Monte Sasso von 1649 in Privatbesitz (derselbe, *Neun Zeichnungen von Claude Lorrain*, in: DU, Juli 1973, S. 516.)
- ¹⁴ MARCEL ROETHLISBERGER, *Cavalier Pietro Tempesta*, University of Delaware 1970, Nr. 170 (Dughet), 173–181 (Tempesta). In beiden Fällen stammen die gemalten Architekturen von Giovanni Battista Magno, einem sonst unbekanntem Mitglied dieses Dekorationsteams (SUSAN BANDES, *Gaspard Dughet's frescoes in Palazzo Colonna, Rome*, in: Burlington Magazine 123, 1981, S. 81).
- ¹⁵ Eine durchgehende Landschaft erstreckt sich hier über die ganze Wandlänge, teils als Terrassenöffnung, teils in Fensterdurchblicken, bei denen die Fenster als Bilderrahmen gestaltet sind, wodurch die Landschaft auf spielerische Weise zu einem Gemälde wird. Vgl. GENEVIEVE ET OLIVIER MICHEL, *Décoration du palais Ruspoli en 1715...*, in: Mélanges de l'Ecole Française de Rome 89, 1977, S. 301.
- ¹⁶ MARCEL ROETHLISBERGER (vgl. Anm. 14), Nr. 185.
- ¹⁷ ANDREA BUSIRI VICI, *Trittico paesistico romano del '700*, Rom 1975, S. 43–68, 102, 106, 110.
- ¹⁸ RUTH VUILLEUMIER-KIRSCHBAUM, *Gemalte Leinwandbespannungen in Zürich im 18. Jahrhundert*, Zürich 1983.
- ¹⁹ Der Himmel stammt von Pastorini, die Figuren von Cipriani, die Tiere von S. Gilpin.
- ²⁰ Der Wintergarten von Rodolfo Fantuzzi im Palazzo Hercolani, 1815; die gaspardeske Dekoration im Palazzo Davia, 1835, von Giacomo Savini; der runde Panoramaraum von Ottavio Campedelli mit der Wiedergabe des Panoro-Tales in der Villa San Martino, 1850/60 (Näheres bei: RENZO GRANDI, Katalog der Ausstellung *Dall'Accademia al Vero*, Bologna (Galleria d'Arte Moderna) 1983.
- ²¹ Signiert und 1824 datiert, vermutlich für einen englischen Besteller gemalt. 1886 von Rev. Sir V.D. Vyvan dem Museum geschenkt. Siehe: FABRIZIO APOLLONJ GHETTI, *Ludovico Caracciolo*, in: Colloquio del Sodalizio, 2. Serie, 4, Rom 1973–74, S. 177–186, mit Abb. eines Aquatintablattes von 1831 des Rom-Panoramas. 1826 stach Caracciolo für den Kunsthändler Trebbi eine Serie von zehn Claude zugeschriebenen klassischen Landschaften mit Szenen aus Tasso (die Bildvorlagen bisher weder lokalisiert noch identifiziert, aber bestimmt nicht von Claude).
- ²² INGE FEUCHTMAYR, *Johann Christian Reinhart*, München 1975, S. 320, 361. Ist es Zufall, dass die vier Bilder nicht nur stilistisch, sondern auch in der Höhe (167 cm) mit Caracciolo übereinstimmen?

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 3–7: Autor.

Abb. 2: Rheinisches Bildarchiv, Kölnisches Stadtmuseum, Köln.

Abb. 8: Victoria & Albert Museum, London.