

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

Francisco Bayeu am Palacio Real in Madrid,
1763-1771

verfasst von

Verena Simone Göbel, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt.
Studienblatt:

A 066 835

Studienrichtung lt.
Studienblatt:

Masterstudium Kunstgeschichte UG2002

Betreut von:

Univ.-Prof. Dr. Sebastian Schütze

Danksagung

Zunächst möchte ich mich bei meinem Masterarbeitsbetreuer, Herr Professor Sebastian Schütze, bedanken, der mich bei meinem Vorhaben, mein Thema in der spanischen Kunstgeschichte anzusiedeln, sehr unterstützt hat. Er hat mir stets in allen Fragestellungen weitergeholfen. Insbesondere möchte ich mich für die Vermittlung nach Madrid bedanken, und die damit verbundene Möglichkeit im Zeichenkabinett des Museo del Prado Originale von Francisco Bayeu zu studieren.

Mein besonderer Dank gilt meinen Eltern Sylvia und Klaus Göbel, die mich im Laufe meines Studiums immer unterstützt haben. Sie standen mir während der Recherche und auch der Ausarbeitung der Arbeit stets mit Rat und Tat zur Seite und haben mit viel Geduld meine Thesis Korrektur gelesen.

Außerdem möchte ich mich bei all jenen bedanken, die mich im Laufe meines Studiums und auch besonders bei der Arbeit an meiner Masterarbeit sowohl fachlich als auch persönlich unterstützt haben. Herzlicher Dank gilt meinem Freund, Fabian Rangol, der in jeder Situation für mich da war, sowie meinem Onkel Ralf Trompeter und den fleißigen Korrekturlesern Nils Masnitza, Eva Hinterberger und Dieter Rangol.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
2	Darlegung der Forschungsliteratur	5
3	Biographie	9
4	Bayeus Ankunft in Madrid: Zur künstlerischen Situation und der Konkurrenz am Hof	14
4.1	Der Palacio Real Nuevo und die Kunstpolitik Karls III.	14
4.2	Giaquintos Weg nach Madrid und seine Beziehung zu Bayeu	17
4.3	Mengs' Weg nach Madrid und seine Beziehung zu Bayeu	21
5	Zwischen ausgehendem Barock und beginnendem Klassizismus – Bayeus Fresken im Palacio Real Nuevo und ihre stilistische Entwicklung	26
5.1	<i>Die Übergabe von Granada</i>	26
5.1.1	Beschreibung und Inhalt	27
5.1.2	Zur Motiventwicklung: Bozzetti und Vorstudien	28
5.1.3	Fazit	35
5.2	<i>Der Gigantensturz</i>	37
5.2.1	Beschreibung und Inhalt	38
5.2.2	Zur Motiventwicklung: Bozzetti und Vorstudien	40
5.2.3	Fazit	46
5.3	<i>Die Aufnahme der Herkules in den Olymp</i>	49
5.3.1	Beschreibung und Inhalt	49
5.3.2	Zur Motiventwicklung: Bozzetti, Vorstudien und Tondi	51
5.3.3	Fazit	56
5.4	<i>Die Vorsehung leitet die Tugenden und Fähigkeiten des Menschen</i>	58
5.4.1	Beschreibung und Inhalt	59
5.4.2	Zur Motiventwicklung: Bozzetti und Vorstudien	60
5.4.3	Fazit	62
5.5	Der Prozess der Bildvorbereitung: Bayeu im Vergleich mit Giaquinto und Mengs	64

6	Ausblick: Die weitere Stilentwicklung Bayeus am Beispiel seiner Hauptwerke in Toledo und Zaragoza	68
6.1	Die Fresken für die Kathedrale El Pilar in Zaragoza	68
6.2	Der Kreuzgang der Kathedrale von Toledo	73
7	Resümee	76
8	Anhang	85
8.1	Literaturverzeichnis	85
8.2	Abbildungsverzeichnis	91
8.3	Abbildungen	98
8.4	Abstract	175
8.5	Curriculum Vitae	176

„...no ha hecho otro [...] que trabajar,
y con tanto exceso que hasta los días
de fiesta y por las noches hasta las diez;
que crea Usted que él tiene más
ganas que nadie, que no puede
trabajar mas.“¹

1 Einleitung

Die vorliegende Masterarbeit trägt den Titel *Francisco Bayeu am Palacio Real in Madrid, 1763-1771* und beschäftigt sich mit den frühen Schaffensjahren des Malers am Königlichen Palast in Madrid.

Das einleitende Zitat entstammt einem Brief von Francisco de Goya an den Domherren der Kathedrale El Pilar in Zaragoza, Matías Allué, und könnte Bayeus Schaffenskraft nicht treffender beschreiben. Antonio Francisco Ramón Benito Bayeu y Subías² war einer der geschäftigsten Künstler des 18. Jahrhunderts in Spanien: Er war nicht nur für den König am Palacio Real tätig, sondern auch für die Domkapitel in Zaragoza und Toledo, zahlreiche Privatpersonen sowie kleinere Kirchen und Konvente. Weiter wurde er 1765 zum Leiter der Abteilung Malerei der Academia de San Fernando ernannt und drei Monate vor seinem Tod im Jahre 1795 zu deren Direktor. Bereits vor seiner Lehrtätigkeit an der Akademie gab Bayeu in Madrid Zeichenkurse in seinem privaten Wohnhaus, die großen Anklang fanden.³ In der spanischen Forschungsliteratur wird er gerne als „der beste Zeichner des 18. Jahrhunderts“⁴ betitelt. Verschiedene Quellen berichten nicht nur von seinem Fleiß, sondern auch von einem strengen und ehrgeizigen Charakter, der sich in der Vielzahl seiner ausgeführten Werke widerspiegelt.⁵

In der deutschen Kunstgeschichtsforschung findet Bayeu trotz seiner umfassenden Tätigkeiten kaum Bedeutung und schafft es nicht aus dem sehr großen Schatten sei-

¹ Domingo 1982, S. 145-146, eingesehen über: Ansón Navarro 2012, S. 75.

² Morales y Marin 1995, S. 15: Zeitlebens nutzte Bayeu jedoch nur seinen zweiten Vornamen „Francisco“, im Verlauf dieser Arbeit wird auf Grund der Vereinfachung der vollständige Name auf „Francisco Bayeu“ gekürzt.

³ Ansón Navarro 2007, S. 29.

⁴ Ansón Navarro 2012, S. 45.

⁵ Vgl. beispielsweise Ansón Navarro 2012, S. 50.

nes Schwagers Francisco de Goya herauszutreten.⁶ Die Einordnung von Bayeus Œuvre wird von „pauschalen Etikettierungen“⁷ bestimmt, da er laut Roettgen „[...] meistens an Goya gemessen wird“⁸. Durch einen Vergleich mit Goya wirkt Bayeu auf den ersten Blick traditionell und konservativ – eine Einschätzung, die bei eingehender Beschäftigung mit Bayeus Œuvre nicht bestätigt werden kann. Im Laufe der vorliegenden Arbeit soll verdeutlicht werden, dass es sich um eine der zentralen Künstlerpersönlichkeiten des 18. Jahrhunderts in Spanien handelt. Bayeus Schaffenszeitraum fällt in eine Übergangsphase vom ausgehenden Barock⁹ zum beginnenden Klassizismus¹⁰ und weist dadurch verschiedene Prägungen und Einflüsse auf. Die spanische Kunst und Kultur befand sich in jener Zeit in einer Phase des Umbruchs, die dem jungen Aragonesen während seiner Zeit am Hof zu Gute kommen sollte.

Der Palacio Real stellt für Francisco Bayeu Anfang und Ende seiner Karriere als Freskant dar, hier feierte er die ersten großen Erfolge und beendete sein Wirken mit dem letzten ausgeführten Fresko *Die Orden der spanischen Monarchie*.¹¹ Bartolomé fasst dies wie folgt zusammen: „El Palacio Real de Madrid fue un lugar del que apenas se alejó Bayeu durante toda su trayectoria artística [...]“¹²

⁶ Ansón Navarro 2012, S. 9, Vorwort von Juan María Pemán Gavín: „Francisco Bayeu acaso hubiera sido el pintor español más señalado de su tiempo de no ser por el genio imabtible de su cuñado, Francisco de Goya.“; Hollweg 2009, S. 92: „Doch auch der stilistische Vergleich Bayeus mit der Malerei seines Schwagers Goya schadet seinem Ansehen in der heutigen Forschung. [...] Doch darf dabei nicht vergessen werden, dass das Können vieler heute anerkannter Künstler bei einem Vergleich mit Goya in Frage gestellt werden würde.“

⁷ Roettgen 1998, S. 393.

⁸ Ebd.

⁹ In der spanischen Literatur ist des Öfteren von „Rokoko“ Einflüssen zu lesen, während die italienische Forschung diesen Begriff nicht verwendet. Im Verlaufe dieser Arbeit habe ich mich für die Begrifflichkeit „Barock“ entschieden, da meiner Meinung nach die neapolitanische Malerei, welche grundlegend für die Stilentwicklung Bayeus ist, dem Barocken näher ist als den Entwicklungen des Rokoko. Außerdem stellt der Begriff Rokoko eine Weiterentwicklung des (Spät-)Barocken dar und ist meines Erachtens dadurch zu einschränkend für die Stilanalyse dieser Arbeit. Der Begriff „Barock“ wird in der vorliegenden Arbeit im umfassenden Sinne verwendet und schließt damit auch Entwicklungen des Spätbarocks mit ein.

¹⁰ Vgl. Kat. Ausst. Palazzo Zabarella/ Staatliche Kunstsammlungen Dresden 2001, S. 19-21: Zu den Begrifflichkeiten Klassizismus und Neoklassizismus erläutert Roettgen, dass in Ländern mit lateinischer Tradition das Präfix „Neo-“ verbreitet sei, da unter Klassizismus das erste Wiederaufleben der Antike nach der Renaissance im 17. Jahrhundert verstanden wird. In nördlichen Ländern hingegen sei der Begriff Klassizismus für das 18. Jahrhundert gebräuchlich. Die Unterschiede entstammen nationalen Prägungen und sind im Nachhinein auferlegte Begrifflichkeiten. Aufgrund dessen kann der Neoklassizismus im Süden mit dem Klassizismus des Nordens gleichgesetzt werden. Zur Vereinfachung wird im Verlaufe der Arbeit das Wort „Klassizismus“ verwendet. Es muss beachtet werden, dass es sich in dieser Arbeit in beiden Fällen (Neoklassizismus und Klassizismus) um die künstlerischen Anfänge handelt und die Definition der Stile nicht im strengsten Sinne zu verstehen ist.

¹¹ Bartolomé 1996, S. 29.

¹² Ebd.

Die zeitliche Eingrenzung des Themas auf die Jahre 1763 bis 1771 ist historisch begründet. Die Berufung Bayeus durch Anton Raphael Mengs an den Hof im Jahre 1763 bedeutete den Beginn einer erfolgreichen Laufbahn, die den Maler aus der aragonesischen Provinz zum gefeierten Hauptstadtkünstler erhob. 1770/71 fertigte er das vorerst letzte Fresko am Königlichen Palast an. Erst im Jahre 1785 kehrte er an den Palacio Real als Freskant zurück.

Diese erste Phase am Hof erwies sich als besonders stilprägend für den jungen Spanier, ihm begegneten zahlreiche unterschiedliche künstlerische Strömungen und Persönlichkeiten. Dabei kommt Corrado Giaquinto und Anton Raphael Mengs die größte Relevanz zu, während Giambattista Tiepolo keine entscheidende Rolle für die künstlerische Entwicklung Bayeus spielt.

Für die Analyse bilden vor allem Bayeus Freskomalereien und ihre Vorzeichnungen den Schwerpunkt dieser Arbeit.¹³ Anhand der ersten vier ausgeführten Freskoaufträge am Hof, *Übergabe von Granada* 1763/64, *Gigantensturz* 1764/65, *Aufnahme des Herkules in den Olymp* 1768/69 sowie *Die Vorsehung leitet die Tugenden und Fähigkeiten des Menschen* 1770/71, soll die Stilentwicklung Bayeus zwischen Giaquinto und Mengs nachvollzogen werden.

Zunächst werden in der vorliegenden Arbeit die Grundlagen in einem einleitenden Kapitel erörtert: Nach der Darlegung des aktuellen Forschungsstandes soll das Leben Bayeus anhand seiner wichtigsten Stationen erläutert werden. Anschließend werden die Bedingungen am Hof im Hinblick auf die Beziehung Bayeus zu den großen Meistern Corrado Giaquinto und Anton Raphael Mengs sowie die Situation der spanischen Kunst Mitte des 18. Jahrhunderts dargelegt. Ausgehend davon werden in einer umfassenden Abhandlung die frühen Fresken im Palast analysiert und auf verschiedene stilistische Einflüsse untersucht. In einem weiteren Kapitel werden ausblickhaft die festgestellten Beobachtungen auf die wichtigsten Werke Bayeus ab dem Jahr 1773 übertragen und angewandt. Ein Resümee schließt die Arbeit ab.

Die vorliegende Masterarbeit soll keine allumfassende Einordnung des Künstlers in die spanische Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts bieten, sondern vielmehr die Stellung von Bayeu zwischen Giaquinto und Mengs konkretisieren. So soll vor allem die stilistische Weiterentwicklung der bereits während Bayeus Ausbildungs- und

¹³ Bis dato existiert keine umfassende und vollständige Arbeit zur Analyse der Freskomalereien Francisco Bayeus am Hof in Madrid. Die Malereien werden in größeren Werken und Aufsätzen thematisiert, jedoch nur im Gesamtzusammenhang und nicht im spezifischen Hinblick auf Bayeus Entwicklung bearbeitet.

Frühphase in Zaragoza erlernten Fähigkeiten betrachtet und schließlich im Zusammenhang mit den historischen Gegebenheiten analysiert sowie der künstlerische Stellenwert Bayeus verdeutlicht werden.

2 Darlegung der Forschungsliteratur

Die deutschsprachige Kunstgeschichtsforschung zur Malerei des 18. Jahrhunderts in Spanien beschränkt sich auf einige wenige große Meister, die oft und gerne thematisiert werden. Während das *Siglo de Oro* anerkannte einheimische Künstler hervorbrachte, die weit über die Grenzen Spaniens bekannt geworden sind – wie Diego Velázquez, Jusepe de Ribera oder Bartolomeo Murillo – sind in der kunsthistorischen Forschung über die erste Hälfte des sogenannten *Siglo de las Luces* fast ausschließlich zugewanderte ausländische Künstler bearbeitet worden. Dabei stehen die italienischen Maler Giambattista Tiepolo, Jacopo Amigoni und Corrado Giaquinto sowie der deutsche Maler Anton Raphael Mengs im Mittelpunkt des Interesses. Spanische Künstler, die nicht weniger bedeutend sind, werden von der deutschsprachigen Kunstgeschichte kaum behandelt; erst mit Francisco de Goya wird das internationale Forschungsinteresse wieder größer. Aufgrund dessen wurde für die vorliegende Arbeit überwiegend spanische Literatur verwendet.

Obwohl Francisco Bayeu einer der großen Meister des *Siglo de las Luces* ist und vor allem für den spanischen Königshof von großer Bedeutung war, begann sich auch die spanische Kunstgeschichtsforschung erst spät für die umfassende Aufarbeitung seines Œuvres zu interessieren, sodass im Jahr 1955 die erste Monographie entstand. Vorher sind in vereinzelt Aufsätzen Teilaspekte seines Schaffens untersucht worden.¹⁴ Weiter wird er in Publikationen des Museo del Prado thematisiert und in Abhandlungen über Goya erwähnt.¹⁵ Dies hängt auch mit falschen Zuschreibungen zusammen. So ordnet man heutzutage viele Werke Bayeu zu, die vor wenigen Jahren noch Goya zugeschrieben wurden und vice versa.

Heutzutage sind Leben und Werk Francisco Bayeus innerhalb der spanischen kunsthistorischen Forschung im Gegensatz zu anderen Künstlern des 18. Jahrhunderts relativ gut aufgearbeitet. Die bereits erwähnte erste Monographie erschien 1955 unter dem Titel *Francisco Bayeu* von Valentín Sambricio und befasst sich erstmals ausführlich mit den großen Eckpunkten des Œuvres, welches zu diesem Zeitpunkt noch recht überschaubar war und erst durch spätere Entdeckungen, Neuzuschreibungen und die Erweiterung des zeichnerischen Werks ergänzt werden konnte. Vor allem Rocío Arnáez ist es zu verdanken, dass die vielen Vorzeichnungen, Bozzetti und

¹⁴ Vgl. dazu Literaturverzeichnis Sambricio 1955, S. 32.

¹⁵ Ebd.

Ölskizzen Bayeus katalogisiert und zugeordnet worden sind. Allein im Prado befinden sich mehr als 450 seiner Zeichnungen.¹⁶

José Luis Morales y Marín beschäftigte sich 1979 mit der Künstlerfamilie Bayeu, denn auch die beiden Brüder Franciscos Ramon und Fray Manuel waren als Maler tätig. Er bietet den ersten umfassenden Werkkatalog, in dem das Œuvre der Brüder in Gemälde, Fresken und verschollene Werke unterteilt behandelt wird. Morales y Marín beurteilt in *Los Bayeu* das Schaffen Franciscos jedoch – wie bereits in seinem ein Jahr zuvor erschienenen Aufsatz *Francisco Bayeu y el Neoclasicismo* – kritisch.¹⁷ Er kommt zu dem Urteil, Bayeu mangle es an Spontaneität und Originalität, er sei ein „willenloser Nachfolger Mengs“.¹⁸

Seit Mitte der 1990er Jahre sind vier große monographische Abhandlungen veröffentlicht worden. Im Jahr 1995 erschien das überarbeitete Werkverzeichnis *Francisco Bayeu. Vida y Obra*, ebenfalls von Morales y Marín, das sich ausschließlich mit dem ältesten der drei Brüder beschäftigt und mehr Werke beinhaltet als *Los Bayeu* von 1979. Während Morales y Marín im älteren Buch das zeichnerische Œuvre nicht behandelt, widmet er diesem nun ein eigenes Kapitel und katalogisiert fast 500 Vorstudien und Zeichnungen. Der 1996 veröffentlichte Ausstellungskatalog *Francisco Bayeu. 1734 – 1795* erweitert den Catalogue Raisonné um vertiefende Aufsätze zu den bedeutendsten Etappen von Bayeus Karriere. Beide Werke stellen eine wichtige Grundlage für meine Arbeit dar, da sie nicht nur das Leben Bayeus beleuchten, sondern ausführlichen Einblick in die Vielfältigkeit seines Schaffens geben. Die jüngste Monographie von Artur Ansón Navarro über den Künstler ist im Jahr 2012 erschienen und befasst sich mit der Familie Bayeu y Subías: *Los Bayeu, una familia de artistas de la ilustración*. Neben den Brüdern Francisco, Ramón und Fray Manuel wird auch die Beziehung zu Goya behandelt und die Bedeutung der Familie für die Kunst des 18. Jahrhunderts dargestellt. Der Autor setzt sich außerdem mit dem Arbeitsprozess Bayeus auseinander und veranschaulicht die sorgfältige und in mehreren Etappen vorgehende Verfahrensweise des Künstlers. Ansón Navarro gelingt es zudem einige Werke nachvollziehbar dem Œuvre Goyas abzuschreiben und Bayeu zuzuordnen. Des Weiteren erschien 2007 von demselben Autor eine ausführliche Auseinandersetzung mit den Schülern und künstlerischen Nachfolgern Bayeus: *Francisco Bayeu y sus discípulos*. Ein Thema, das Ansón Navarro auch in seiner Arbeit aus

¹⁶ Arnáez 1972; Arnáez 1973; Arnáez 1975.

¹⁷ Hollweg 2008, S. 92.

¹⁸ Hollweg 2008, S. 91.

dem Jahr 2012 bearbeitet. Es handelt sich bei Ansón Navarro um den derzeit wichtigsten Autor in Bezug auf die Bayeu-Forschung, sämtliche neuere Katalogtexte sind vom ihm verfasst worden.

Seit den 1960er Jahren sind in verschiedenen Zeitschriften einige Aufsätze erschienen, die weitere Aspekte des Œuvres von Francisco Bayeu behandeln. Zu den wichtigsten Publikationen zählen hierbei Arbeiten, die sich mit den Zeichnungen beschäftigen. Neben den bereits erwähnten Abhandlungen von Arnáez, haben sich auch Xavier Bray¹⁹ sowie Steffi Roettgen²⁰ mit diesem Thema auseinandergesetzt.

Für die vorliegende Arbeit spielen die beiden Künstler Mengs und Giaquinto eine große Rolle, sodass verschiedene Monographien und Aufsätze herangezogen wurden. Die Zeit Anton Raphael Mengs' als Hofmaler in Madrid wurde im Nachhinein vor allem in Spanien als negativ bewertet; so hieß es, dass dieser „[...] Tiepolo und Giaquinto mit seinem ‚steifen‘ und ‚kalten‘ Stil verdrängt [...]“²¹ habe. Pia Hollweg kommt jedoch in ihrer Dissertation aus dem Jahr 2008, *Anton Raphael Mengs' Wirken in Spanien*, zu einer Neubewertung. Dies ist ein Anliegen, das auch bereits Steffi Roettgen in ihrer umfassenden zweibändigen Arbeit *Anton Raphael Mengs. 1728-1779* verfolgt. Die ausführliche Darstellung beider Autorinnen zum Aufenthalt von Mengs in Madrid und die Beschäftigung mit der Beziehung des Malers zu Francisco Bayeu machen diese Untersuchungen zu einer grundlegenden Literatur für diese Masterarbeit.

Der zweite wichtige Künstler im Umfeld Bayeus war Corrado Giaquinto, über dessen spanische Zeit weniger publiziert worden ist, als über sein Schaffen in Italien. Grundlegend für die Analyse der Werke am Hofe Karls III. ist die dreibändige Dissertation Irene Cioffis, *Corrado Giaquinto at the Spanish court: 1753 – 1762. The fresco cycles at the New Royal Palace in Madrid*, von 1992 sowie der 2006 erschienene Ausstellungskatalog *Corrado Giaquinto y España*, herausgegeben von Alfonso Pérez Sánchez.

Zahlreiche Aufsätze komplettieren die Forschungsliteratur zu Mengs²², Giaquinto²³ sowie weiteren Künstlern am Hof in Madrid. Dazu zählt vor allem der Spanier An-

¹⁹ Vgl. Bray 1996.

²⁰ Vgl. Roettgen 1998.

²¹ Hollweg 2008, S. 14: Hollweg erläutert auf den vorhergehenden Seiten außerdem, dass die Herabwürdigung Mengs' auch mit der „übertriebenen Verherrlichung“ des Malers durch den Schriftsteller Azara sowie Mengs' schlechtem Bild von Spanien zusammenhängt.

²² Vgl. z.B. Bray 1999; González de Zárate 1987.

²³ Vgl. z.B. Sancho 1997; Roettgen 1998.

tonio González Velázquez, der ein Lehrling und Mitarbeiter Giaquintos war und als spanischer Nachfolger bezeichnet wird.²⁴

Für das Kapitel 4.1 zum Königlichen Palast, Grundlagen zur Kunst der Zeit und der Kunstpolitik Karls III. bieten die Arbeiten der spanischen Denkmalbehörde *Patrimonio Nacional* eine gute Einführung, darunter insbesondere die 1975 publizierte Monographie zum Palacio Real.²⁵ Das im Jahr 2009 erschienene Werk *Palacio Real de Madrid* von José Luis Sancho Gaspar beschäftigt sich außerdem mit der Ausgestaltung der Räumlichkeiten und deren unterschiedlicher Nutzung unter den verschiedenen Königen. Als historische Quelle dient die *Descripción de las alegorías pintadas en las bóvedas del Real Palacio de Madrid*, eine 1829 publizierte Beschreibung der Deckenfresken von Francisco José Fabre. Durch diesen Bericht kann man die ursprüngliche Ausstattung unter Karl III. und Karl IV. rekonstruieren und einzelne Bildthemen erschließen. Der Kongressbericht *Spanien und Portugal im Zeitalter der Aufklärung* von 2002 sowie der Ausstellungskatalog *Carlos IV, mecenas y coleccionista* von 2009 erweitern das Bild des Kunstverständnisses jener Zeit.

²⁴ Vgl. Bray 1999.

²⁵ Patrimonio Nacional 1975.

3 Biographie

Francisco Bayeu wurde am 9. März 1734 in Zaragoza als zweites Kind von Ramón Bayeu Fanlo und María Subías Domínguez geboren. Nach dem Tod seiner Schwester Ramona war Francisco das älteste Kind von insgesamt fünf Geschwistern, die das Erwachsenenalter erreicht haben – ein Umstand, der ihm in seiner künstlerischen Laufbahn auch Rückschläge und Komplikationen einbrachte.

Die Eltern hatten für ihren ältesten Sohn eine Gelehrtenlaufbahn vorgesehen, sodass er zunächst an der Escuela Pías Latein und Philosophie studierte.²⁶ Erst 1749, mit 15 Jahren, wechselte er das Fach und schlug unter dem aragonesischen Maler José Luzán Martínez eine Laufbahn als Künstler ein.²⁷ Luzán, dessen Stil aufgrund eines Aufenthaltes in Neapel durch italienische Meister beeinflusst wurde, war zu diesem Zeitpunkt einer der führenden Maler Zaragozas. Andere Quellen nennen Juan Andrés Merklein als ersten Lehrmeister Bayeus. Nach heutiger Forschungslage kann dies nicht bestätigt werden, da Merklein lediglich der Vater von Bayeus späterer Frau Sebastiana war und nicht sein Lehrer.²⁸ Luzán machte Bayeu mit dem Kopieren nach Originalen und Stichen sowie der Zeichenkunst vertraut und förderte umfassend das Talent des jungen Künstlers.²⁹

Wegweisend für Bayeus weitere Entwicklung war der Aufenthalt Antonio González Velázquez' in Zaragoza von 1752 bis 1754. Der spanische Künstler ging nach seiner Ausbildung in Madrid ab dem Jahr 1746 nach Rom in die Werkstatt von Corrado Giaquinto, dessen Stil ihn nachhaltig prägte.³⁰ Schon in Italien erhielt González Velázquez den Auftrag, die Kuppel der Kirche El Pilar in Zaragoza auszumalen, sodass er die Bozzetti bereits in Rom unter der Aufsicht seines Meisters Giaquinto anfertigte.³¹ Francisco Bayeu trat so das erste Mal in Kontakt mit der Malerei Giaquintos, die seinem eigenen Malstil eine neue Richtung geben sollte.

Es ist überliefert, dass Bayeu in engem Verhältnis zu González Velázquez stand und diesen bei den Arbeiten an der Kuppel von El Pilar unterstützte. Dabei erlernte er auch die Freskotechnik. Auch ist es sehr wahrscheinlich, dass Corrado Giaquinto für einen kurzen Aufenthalt in Zaragoza weilte, als er 1753 von Rom nach Madrid reiste,

²⁶ Überliefert von Ceán Bermúdez, eingesehen über: Ansón Navarro 2012, S. 19.

²⁷ Hollweg 2008, S. 92-93.

²⁸ Ansón Navarro 1996a, S. 9.

²⁹ Ansón Navarro 2012, S. 19-20.

³⁰ Hollweg 2008, S. 94.

³¹ Ansón Navarro 1996a, S. 10.

um in den Dienst des Königs Ferdinand VI. zu treten. Mit großer Sicherheit lernten sich so auch Bayeu und der Meister aus Molfetta kennen.³²

Nach 1754 machte sich Francisco in seiner Heimatstadt als Maler selbstständig und konnte viele Aufträge für Kirchen und Konvente in der Umgebung gewinnen.³³ Im August 1755 starb sein Vater hoch verschuldet. Dieser Umstand zwang den jungen Künstler dazu, übermäßig viele Aufträge anzunehmen, um für seine noch minderjährigen Geschwister sowie seine Mutter aufzukommen: „La nueva situación familiar lo obligó a pintar sin descanso“³⁴. Allein für das Kartäuserkonvent La Cartuja de la Concepción malte er eine Serie von 22 Lunettenbildern zum Leben des Heiligen Bruno, von denen heute die meisten verloren sind.³⁵ Bereits 1757, als auch seine Mutter verstarb, wurde Francisco Bayeu endgültig zum Oberhaupt der Familie.

Im selben Jahr nahm er an einem Wettbewerb der Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando,³⁶ die 1752 gegründet worden war, teil. Es ist überliefert, dass das von Bayeu eingesendete Werk *Tyrannie des Gerion* (Abb. 1) eine Zeit lang vor dem Sekretariat des Direktors der Abteilung Skulptur, Juan Pascual de Mena, ausgestellt wurde und alle Konkurrenten daraufhin ihre eigenen Arbeiten zurückzogen.³⁷ Obwohl Bayeu ein Stipendium von der Akademie erhielt, bekam er nicht den ersten Preis verliehen, was damit begründet wurde, dass seine Ausführung des Themas nicht den Anforderungen der Lehranstalt entsprochen habe.³⁸ Das Stipendium zog einen Umzug nach Madrid mit sich, wo Bayeu am abendlich stattfindenden Unterricht von González Velázquez teilnahm. Wahrscheinlich spielte dieser bei der Vergabe des Stipendiums eine große Rolle, da er den jungen Aragonesen bereits aus Zaragoza kannte und um sein Talent wusste. Die Förderung seitens der Akademie betrug fünf *Reales de Vellón* täglich,³⁹ was für die gesamte Familie, die mit nach Madrid gekommen war, nicht ausreichte.⁴⁰ Für den finanziellen Ausgleich sorgten deshalb zahlreiche Aufträge, die Bayeu aus Zaragoza mitgenommen hatte und an

³² Ansón Navarro 1996a, S. 10; Urrea Fernández 1977, S. 119.

³³ Ansón Navarro 2012, S. 20.

³⁴ Ansón Navarro 2012, S. 22.

³⁵ Ceán Bermúdez 1800, eingesehen über: Ansón Navarro 1996a, S. 12.

³⁶ 1873 erhielt die Akademie den heutigen Namen: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

³⁷ Ceán Bermúdez 1800, Bd. I, S. 99: „[...] pero como quedase algunos días la lámina en casa de este profesos, y fuesen muchos los opositores a verla, ninguno quiso presentar la suya en la Academia [...]“; eingesehen über: <http://ceanbermudez.es/> (6.4.2014).

³⁸ Ansón Navarro 1996a, S. 16: Ansón Navarro merkt an, dass der Preis nur nicht vergeben wurde, weil Bayeu der einzige Teilnehmer war.

³⁹ Morales y Marín 1995, S. 29; Ansón Navarro 2012, S. 24 gibt viereinhalb *Reales de Vellón* an.

⁴⁰ Hollweg 2008, S. 97, Anm. 344: Auch seine beiden Brüder erhielten eine Ausbildung an der Akademie, die Francisco finanzieren musste.

denen er während seiner Zeit in Madrid weiterarbeitete. Insbesondere die Ausgestaltung des Erzbischöflichen Palastes vollendete er in Madrid, so auch die bekannte *Unbefleckte Empfängnis* (Abb. 2) von 1758.⁴¹

Die vielen Auftragsarbeiten aus seiner Heimat führten dazu, dass Bayeu des Öfteren die abendlichen Klassen seines Lehrers verpasste und es schon drei Monate nach seiner Ankunft zu einem Zerwürfnis der beiden kam.⁴² González Velázquez verfügte bei der Akademie, dass Bayeu das Stipendium entzogen wurde, sodass die gesamte Familie schon Ende 1758 wieder nach Zaragoza zurückkehrte. Eine Bittschrift des Künstlers an den Vorstand der Akademie führte zwar dazu, dass dieser ihm positiv gesonnen war, konnte die Zuständigen jedoch nicht davon überzeugen, ihn in Madrid weiter unter der Förderung der Lehranstalt arbeiten zu lassen.⁴³

Nach einigen Jahren als Maler in Zaragoza bekam Bayeu schließlich 1763 eine weitere Chance für eine künstlerische Laufbahn in Madrid. Anton Raphael Mengs holte ihn an den Königlichen Hof, um als sein Gehilfe bei der Ausgestaltung des Palastes zu arbeiten. Es ist nicht eindeutig geklärt, wie Mengs auf Bayeu aufmerksam wurde, es wird aber vermutet, dass er auf der Suche nach Gehilfen in Zaragoza war,⁴⁴ oder Künstler wie González Velázquez eine Empfehlung für Bayeu gaben.⁴⁵ In einem Brief an den Marqués de Esquilache, einen Minister Karls III., betont Mengs eindeutig, wen er an den Hof holen möchte: „[...] il nome del detto pittore che si chiama Don Fran^{co}. Bayeu, sta in Zaragoza.“⁴⁶

Ein zweites Mal zog Bayeu nach Madrid und begann eine Karriere als Hofmaler. Zunächst arbeitete er als Gehilfe an Fresken von Mengs mit, konnte aber bereits im Jahr seiner Ankunft eigene Aufträge für sich gewinnen. 1763/64 malte er die *Übergabe von Granada* (Abb. 3), 1764/65 den *Gigantensturz* (Abb. 4). Trotz der Streitigkeiten während seines ersten Madridaufenthalts rehabilitierte Bayeu sein Ansehen an der Akademie schnell und wurde bereits 1765 zum stellvertretenden Direktor der Malerei an der Academia Real de San Fernando ernannt.⁴⁷

⁴¹ Ansón Navarro 2007, S. 11.

⁴² Sambricio 1955, S. 11.

⁴³ Hollweg 2008, S. 97; mit Verweis auf Ansón Navarro 1996, S.20: Die positive Bewertung der Bittschrift setzt er in Zusammenhang mit der Intervention Giaquintos.

⁴⁴ Morales y Marín 1979, S. 16; Morales y Marín 1995, S. 31; vgl. ebenfalls Roettgen 2003, S. 219: Auf dem Weg von Italien nach Madrid passierte Mengs auch Zaragoza und könnte in Kontakt mit Werken Bayeus gekommen sein.

⁴⁵ Ansón Navarro 2012, S. 34.

⁴⁶ Sambricio 1955, S. 12.

⁴⁷ Hollweg 2008, S. 100.

Den Fresken im Palast sollten zahlreiche Aufträge im höfischen Umkreis folgen. Für das Real Convento de la Encarnación in Madrid malte er 1766 das Fresko *Heiliger Augustinus mit der Dreifaltigkeit und der Mater Dolorosa*, im Palast 1768/69 die *Aufnahme des Herkules in den Olymp* (Abb. 5) sowie 1770/71 *Die Vorsehung leitet die Tugenden und Fähigkeiten des Menschen* (Abb. 6). Mit seinem Bruder Ramón verlegte er 1769 für einige Monate seinen Wohnsitz in die königliche Sommerresidenz Palacio del Pardo, um dort das Gewölbe des Oratoriums auszumalen.⁴⁸ Er kehrte 1774 sowie 1788 dorthin zurück, um weitere Fresken auszuführen: *Allegorie der spanischen Monarchie* und *Die glückliche Union von Spanien und Parma treibt die Wissenschaften und Künste an*. Nachdem Giambattista Tiepolo 1769 überraschend starb, übernahm Bayeu zusammen mit Mariano Salvador Maella die Ausmalung der heute zerstörten Kuppel des Palacio de la Granja de San Ildefonso.⁴⁹ Weiter malte er 1778 und 1791 die Fresken der Kapelle und des Oratoriums im Palacio Real de Aranjuez. Neben den späteren Fresken im Palacio Real in Madrid zählten auch Porträts der Königsfamilie⁵⁰ sowie Altarbilder für königliche Konvente zu seinem Schaffensbereich.

Bayeu wurde 1767 zum *Pintor de Cámara* ernannt und entwickelte sich – spätestens nach dem Weggang Mengs' 1777 – zum „pintor de mayor prestigio en la Real Cámara“⁵¹, obwohl er nie zum *Primer Pintor de Cámara* ernannt werden sollte.⁵²

Die größten Aufträge abseits des Königshauses erhielt Bayeu vom Domkapitel in Toledo – zwischen 1774 und 1787 schuf er mit Unterbrechungen insgesamt elf Wandgemälde zum Leben des Heiligen Eugen, der Heiligen Casilda und des Heiligen Eladio – und der Kathedrale El Pilar in Zaragoza. In den Jahren 1774 bis 1776 sowie ab 1780 malte er vier Gewölbe zu Maria als Königin des Himmels aus. *Regina Sanctorum Omnium* (Abb. 7) oder *Regina Angelorum* (Abb. 8) zählen zu den berühmtesten Werken des Künstlers.

Des Weiteren fertigte Bayeu auch Vorlagen und Kartons für Teppiche an und war ab 1783 als Nachfolger von Mengs Direktor der Real Fábrica de Tapices in Madrid.⁵³ Drei Monate bevor Francisco Bayeu am 4. August 1795 in Zaragoza starb wurde er

⁴⁸ Ansón Navarro 2007, S. 13: Titel des Freskos ist: *Apollo zählt die Künste*.

⁴⁹ Müller 1977, S. 20.

⁵⁰ Vgl. Ansón Navarro 1996c.

⁵¹ Morales y Marín 1995, S. 20.

⁵² Nach Mengs' Tod blieb die Stelle unbesetzt, Carlos VI. lehnte einen Antrag von Bayeu 1789 ab, vgl. dazu: Hollweg 2008, S. 102.

⁵³ Morales y Marín 1995, S. 46.

durch Karl IV. zum Generaldirektor der Akademie der Bildenden Künste ernannt.⁵⁴ Sein letztes vollendetes Fresko von 1794 befindet sich im Palacio Real, *Die Orden der spanischen Monarchie*. Zu den Spätwerken gehören außerdem ein Selbstporträt von 1792, das Francisco de Goya als Vorlage für sein posthumes Porträt Bayeus nahm⁵⁵ sowie ein Porträt seiner Frau Sebastiana.⁵⁶

⁵⁴ Ansón Navarro 2007, S. 21, anders als Sambricio 1955, S. 25 überlieferte wurde Bayeu nicht schon 1788 zum Generaldirektor ernannt, sondern tatsächlich erst drei Monate vor seinem Tod im Jahre 1795.

⁵⁵ Morales y Marín 1995, S. 126-127, Nr. 211.

⁵⁶ Morales y Marín 1995, S. 126, Nr. 210.

4 Bayeus Ankunft in Madrid: Zur künstlerischen Situation und der Konkurrenz am Hof

4.1 Der Palacio Real Nuevo und die Kunstpolitik Karls III.

Bereits vor dem heutigen Palacio Real Nuevo gab es in Madrid an derselben Stelle einen Königspalast, der auf einen maurischen Bau aus dem 9. Jahrhundert zurückging; der Alcázar de Madrid.⁵⁷ Der burgartige Festungsbau wurde im Laufe der Jahre erweitert und im 14. Jahrhundert größtenteils neu errichtet. Im 16. Jahrhundert entschied Philipp II., den Hof von Valladolid nach Madrid zu verlegen, wodurch nicht nur die Stadt zum Machtzentrum aufstieg, sondern auch der Palast große Umbauten erfuhr.⁵⁸ In der Weihnachtsnacht 1734 wurde der alte Königssitz durch ein Feuer fast vollständig zerstört und bereits 1738 unter Philipp V. der Grundstein für den Bau eines neuen Palastes gelegt. Für den Neubau wurde der italienische Architekt Giovanni Battista Sacchetti verpflichtet, ein Schüler des berühmten Filippo Juvarra.⁵⁹ Karl III. berief später Francesco Sabatini an den Hof und machte ihn zum leitenden Hofarchitekten.

Nach dem verheerenden Brand war es Philipp V. besonders wichtig, ein Gebäude „para la eternidad“ zu erschaffen. Die Holzelemente sollten auf Türen und Fensterrahmen reduziert werden und die Decken mit Steingewölben anstatt Holzdecken konstruiert werden.⁶⁰

Aufgrund des Neubaus konnten die Bourbonen die Innenausstattung und das Dekor auf ihre eigene Herrscherrepräsentation abstimmen. Besonders in der älteren Forschung wird die Bedeutung eines zusammenhängenden inhaltlichen Programms, das für den neuen Palast erarbeitet wurde, diskutiert. Tatsächlich präsentierte der Benediktinermönch Padre Sarmiento im Jahr 1742 Philipp V. sowie 1747 dessen Nachfolger Ferdinand IV. ein umfassendes Programm zur Ausgestaltung des Palacio Real Nuevo, welches 1748 vom König bewilligt wurde.⁶¹ Da sich der Palast auf-

⁵⁷ Sancho Gaspar 2009, S. 13.

⁵⁸ Vgl. für eine ausführliche Arbeit zum Alcázar: Checa Cremades 1994; siehe auch Pérez de Tudela 2010 für die Ausstattung.

⁵⁹ Sancho Gaspar 2009, S. 20-21: Sacchetti arbeitete nach einem ersten Plan Juvarras, der allerdings zu kostspielig und überdimensional für den vorgesehenen Standort Plaza de Oriente war.

⁶⁰ Sancho Gaspar 2009, S. 20.

⁶¹ Herrero Sanz 2001, S. 31: Das Programm Sarmientos (*Los Adornos*) betraf vor allem die Ikonografie der bildhauerischen Werke im Palast, wurde aber auch auf die Fresken angewendet. Grundelement war die Lobpreisung der spanischen Monarchie. Es ist überliefert, dass der zweite Architekt, Sabatini, das Konzept Sarmientos ablehnte und Statuen der spanischen Könige aus der Fassade entfernte (vgl.

grund des sich wandelnden Zeitgeschmackes und der sich ablösenden Herrscher ständig im Um- und Ausbau befand, kann das ursprüngliche Konzept Sarmientos heutzutage kaum noch nachvollzogen werden.⁶² Die Ausschmückung der einzelnen Räumlichkeiten kann nur im Rahmen ihres Entstehungskontextes nachvollzogen und interpretiert werden. Dabei waren die dargestellten Themen der Fresken alle durch das Programm Sarmientos vorgegeben.

Für den Palast wurden zunächst fast ausschließlich italienische und französische Meister nach Madrid geholt: Stuckateure, Architekten, Freskomaler, Bildhauer.⁶³ Der Rückgriff auf italienische Künstler hatte in Spanien eine lange Tradition, bereits Karl V. und Philipp II. hatten eine Vorliebe für Werke von Tintoretto oder Veronese. Im 16. Jahrhundert arbeitete Tizian für den Hof und schuf Herrscherporträts von Karl V., die nicht nur seinen Sohn Philipp II. stark beeinflussten, sondern auch der Entwicklung der Repräsentationsbilder eine Richtung gab.⁶⁴ Obwohl sich aus dieser Tradition Künstlerpersönlichkeiten wie Velázquez oder Ribera herausbildeten, war das Interesse an einer eigenen „spanischen Kunst- und Kulturidentität“⁶⁵ weder unter Philipp V. noch unter Ferdinand IV. besonders groß. Beide Könige entstammten dem Geschlecht der Bourbonen und regierten auch über das Königreich beider Sizilien. Während Philipp noch eng mit der französischen Kultur verbunden war, tat die Heirat Ferdinands mit Isabella Farnese, die eine „italianizing policy“⁶⁶ verfolgte, ihr Übriges und begünstigte eine Förderung von italienischen Malern.

Der Machtwechsel von Habsburgern zu Bourbonen hatte zur Folge, dass sich die neuen Machthaber bewusst von sämtlicher mit den vorhergehenden Herrschern in Zusammenhang gebrachter Kunst und Kultur abwendeten. Es wurden vorrangig französische und italienische Meister an den Hof geholt, herausragende Künstler der Habsburgermonarchie wie Diego Velázquez gerieten in Vergessenheit. Diese Abgrenzung von alten Traditionen sowie der politische und kulturelle Bruch um 1700 ließen Spanien als eine „französische Provinz“ erscheinen.

Roettgen 2003, Bd. 2, S. 228.) und auch Mengs sich nur ansatzweise an Sarmientos Schrift orientierte, weil er diese nicht immer in Einklang mit seinem Kunstgeschmack bringen konnte. Es ist wichtig, dass Mengs sich zwar im Großen und Ganzen an die thematischen Vorgaben hielt, diese aber in eine eigene Richtung modifizierte, siehe dazu auch Bartolomé 1996, S. 30-31.

⁶² Vgl. dazu Sancho Gaspar 2009: Der Autor erläutert die unterschiedliche Raumnutzung und zeigt auf angehängten Plänen die Um- und Anbauten der Könige.

⁶³ Contreras 1968, S. 322.

⁶⁴ Vgl. zu Tizian am spanischen Hof: Checa Cremades 1994; Checa Cremades 2013.

⁶⁵ Roettgen 2003, S. 226.

⁶⁶ Ebd.

Das Jahr 1760 gilt als kultureller Tiefpunkt Spaniens. Durch den spanischen Erbfolgekrieg sowie den Einfluss der Inquisition waren die Bildungseinrichtungen „chaotisch und ineffizient“ und das öffentliche Leben stark restringiert.⁶⁷ Wie weit dieses Spanienbild reichte, zeigt auch das lange Zögern Mengs' vor der Abreise nach Madrid, denn er hatte Angst seinen guten Ruf zu verlieren.⁶⁸ In Italien galt die spanische Kunst als bedeutungslos, so zeugt ein Brief Luigi Vanvitellis an seinen Bruder Urbano aus dem Jahr 1761 von einem abwertenden Bild von Spanien: Die Kunst widerspreche dem ästhetischen Kanon und das Land sei ein „paese de ignorantì“.⁶⁹

Unter Karl III., seit 1759 König von Spanien, bewirkten verschiedene Reformen eine Stabilisierung der spanischen Wirtschaft. Der König galt mehr noch als sein Vorgänger und Halbbruder als Kunstmäzen und holte für die Ausgestaltung des Palastes hochrangige Meister an den spanischen Hof. Dieser war fast fertiggestellt, sodass die Innenausstattung nun von größter Bedeutung war. Roettgen betont, dass die spanische Monarchie trotz ihrer politischen und finanziellen Situation außerordentlich viel Geld in die Ausstattung des Palasts steckte⁷⁰ – für kurze Zeit arbeiteten die drei führenden Freskomaler des 18. Jahrhunderts parallel in Madrid: Tiepolo, Giaquinto und Mengs.⁷¹ Möglicherweise diene dies als Kompensation der schlechten politischen und kulturellen Lage des Landes.⁷²

Die sich erholende Kultur Spaniens spiegelt sich vor allem in der wachsenden Etablierung neu gegründeter Kunstakademien wider, welche die einheimischen Künstler förderten und die Entwicklung der spanischen Malerei begünstigten. Die Offenheit gegenüber ausländischen, italienischen Künstlern beeinflusste auch das „provinzielle“ einheimische Schaffen, der internationale Stil erreichte Spanien.⁷³ Die größte Rolle spielte dabei mit Sicherheit der Palacio Real, ohne dessen Neubau es nicht zu einer derartig umfassenden Kunstförderung gekommen wäre. Das bourbonische Herrschergeschlecht löste sich von der extrem französischen Prägung und ließ Spanien als eigenes Machtzentrum erblühen. Alte Traditionen konnten wieder aufgenommen werden, sodass eine Rückbesinnung auf die spanische Kunst und Kultur zur

⁶⁷ Roettgen 2003, S. 218.

⁶⁸ Hollweg 2008, S. 40.

⁶⁹ Roettgen 2003, S. 218, Anm. 17 und 18.

⁷⁰ Whistler 1986, S. 200: Es werden die Gehälter der führenden europäischen Maler verglichen.

⁷¹ Roettgen 2003, S. 226.

⁷² Roettgen 2003, S. 218.

⁷³ Contreras 1968, S. 322-325: Contreras verweist darauf, dass der Palast im internationalen Stil errichtet wurde und deswegen die Innenausstattung ebenfalls internationale, erfahrene, italienische Künstler benötigte.

Entwicklung einer neuen spanischen Tradition führte. Das Land war im Aufschwung und konnte sich kulturpolitisch wieder mit dem europäischen Niveau messen.

Für die Analyse der Einflüsse der großen Meister auf den jungen Francisco Bayeu spielt die kulturelle Situation in Madrid eine große Rolle. Bayeu kam genau in der Zeit an den Hof, zu der sich die einheimische Kunst aufgrund der Kunstpolitik Karls III. erhob und zu erblühen begann. Zeitgleich konnte er auch von der internationalen Atmosphäre und den großen Meistern am Hof profitieren. Die Entwicklung seines eigenen Stils ist an den historischen Moment und die Grundlagen der Zeit gebunden, die diesen Prozess erlauben.

4.2 Giaquintos Weg nach Madrid und seine Beziehung zu Bayeu

Corrado Giaquinto wurde im Februar 1703 in Molfetta, Italien, geboren. Nach einer Ausbildung zum Maler bei einem lokalen italienischen Meister zog es Giaquinto nach Neapel. Dort arbeitete er seit 1721 unter anderem im Atelier von Francesco Solimena.⁷⁴ 1727 verließ er seine süditalienische Heimat, um nach Rom zu gehen und dort seine Karriere auszubauen.⁷⁵ Zusammen mit Sebastiano Conca, der ebenfalls aus dem Königreich Neapel stammte, wirkte er an seinem ersten großen römischen Auftrag mit, der Kuppel von Santa Cecilia in Trastevere.⁷⁶ Kürzere Aufenthalte in Turin 1733, 1735 sowie 1739, wo er im Auftrag des Herzogtums Savoyen verschiedene Auftragsarbeiten anfertigte, zeugen von Giaquintos Ruf, den er bereits in jungen Jahren erworben hatte.

Nachdem der spanische Hofmaler Jacopo Amigoni 1752 verstarb, suchte Ferdinand VI. nach einem Nachfolger für den Posten des *Primer Pintor de Cámara* und zunächst sollte dafür Francesco de Mura gewonnen werden.⁷⁷ Durch dessen Absage wurde schließlich Corrado Giaquinto zum ersten Hofmaler ernannt und traf 1753 in Madrid ein. Aus anderen Quellen geht hervor, dass man sich bewusst für Giaquinto entschieden hat, da dieser durch seine Arbeiten in Neapel, Rom und Turin ein breit

⁷⁴ Cioffi 1992, S. XXXVI.

⁷⁵ Urrea Fernández 1977, S. 117.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Urrea Fernández 2010, S. 140-141.

gefächertes künstlerisches Repertoire aufwies: „[...] conocía lo napolitano y lo romano y por lo tanto resultaba más completo.“⁷⁸

Der Italiener war kein Unbekannter am Hof; bereits 1747 arbeitete er an der Dekoration der Kirche St. Trinità degli Spagnoli in Rom für die spanische Königsfamilie.⁷⁹ Des Weiteren war der aus einer spanischen Künstlerfamilie in Madrid stammende Antonio González Velázquez seit 1746 Schüler von Giaquinto. Der junge Maler kam mit einem Stipendium des spanischen Staatsministers José Carvajal nach Rom, um dort im Studio Giaquintos seine Ausbildung zu vollenden.⁸⁰ Die Berufung des wohl fähigsten Studenten Giaquintos⁸¹ nach Zaragoza zur Ausmalung verschiedener Kuppeln der Kathedrale El Pilar fand vermutlich zeitgleich mit den Verhandlungen seines Meisters, nach Madrid zu kommen, statt. Die Lehrjahre von González Velázquez bei Giaquinto haben sein Werk nachhaltig beeinflusst. So weisen die Bozzetti einen starken Einfluss Giaquintos auf.⁸² Es ist nicht abzuweisen, dass er diese noch in Rom unter den Augen seines Meisters angefertigt hat.⁸³ González Velázquez war es auch, der in der Nachfolge Giaquintos, diesen Malstil Francisco Bayeu näher brachte.

Obwohl Giaquinto eine rasche Karriere unter Ferdinand IV. verfolgte und bald zum ersten Direktor der neu gegründeten Akademie ernannt wurde,⁸⁴ führten Missverständnisse und Neuerungen unter dem Nachfolger Ferdinands, Karl III., ab 1760 zur zunehmenden Unzufriedenheit des Italieners in Madrid.⁸⁵ 1763 verließ dieser schließlich überstürzt die spanische Hauptstadt. Möglicherweise spürte der Italiener kurz nach der Ankunft von Mengs am Hof bereits dessen Bevorzugung; der neue König Karl war dem deutschen Maler sehr gewogen.⁸⁶ Giaquinto dürfte in der Angst zweitrangig zu werden den Hof vorsorglich in Richtung Neapel verlassen haben, wo er drei Jahre später starb.⁸⁷

⁷⁸ Archivo de Simancas, Estado Dos Sicilias, legajo 5.857, eingesehen über: Urrea Fernández 1977, S. 118.

⁷⁹ Cioffi 1992, S. 11.

⁸⁰ Urrea Fernández 1977, S. 117-118.

⁸¹ Cioffi 1992, S. 11: „most able student“.

⁸² Pérez Sánchez 2010, S. 36.

⁸³ Urrea Fernández 1977, S. 118-119.

⁸⁴ González de Zárate 1987, S. 171.

⁸⁵ Ebd.

⁸⁶ Schwarz-Weisweber 2002, S. 9.

⁸⁷ Ansón Navarro 2012, S. 33-34; Sancho/ Jordán de Urríes 2001, S.72: Die Autoren betonen, dass Giaquinto sich mit dem leitenden Architekten Sabatini überworfen habe. Des Weiteren war die Anreise Tiepolos und seiner Söhne schon bekannt und könnte ebenfalls zu einer „Flucht“ vor der Konkurrenz beigetragen haben.

Die Schaffenszeiten Francisco Bayeus und Corrado Giaquintos am Palacio Real haben sich vermutlich nicht überschritten, sodass sie nie nebeneinander gearbeitet haben.⁸⁸ Wie bereits erwähnt, diente vielmehr Antonio González Velázquez als Vermittler der Kunst seines Meisters an Bayeu. Es ist wahrscheinlich, dass dieser Studien und Bozzetti von Giaquinto nach Spanien brachte. Des Weiteren hat Bayeu mit Sicherheit die vollendeten Freskenmalereien im Palast gesehen sowie die Vorarbeiten und Skizzen studieren können.

In seiner Zeit als Hofmaler hat Giaquinto verschiedene königliche Aufträge ausgeführt. Da er als hervorragender Freskomaler bekannt war, zählte die Ausmalung des Palacio Real zu seinen Hauptaufgaben. Im Palast hat Giaquinto schließlich drei große Deckenmalereien angefertigt: Die Kuppelausmalung der Capilla Real mit dem Werk *Die Krönung der Jungfrau* (Abb. 9), *Die Geburt des Sol und der Triumph des Bacchus* (Abb. 10) im Salón de Columnas sowie *Spanien huldigt der Religion und der Kirche* (Abb. 11) im Haupttreppenhaus, der Escalera Principal. Die Fresken der Königskapelle und des Treppenhauses werden von kleineren Malereien eingerahmt, die das Ausstattungsprogramm des jeweiligen Raumes vervollständigen. Des Weiteren war Giaquinto als Oberhofmaler für Dekorationsbilder für den Palast in Aranjuez sowie den Palacio del Buen Retiro zuständig und fertigte zahlreiche, meist religiöse Auftragsarbeiten an.

Die Freskenmalereien in Madrid können zum Stil des (Spät-)Barock gezählt werden, der sich in einer leichten Malweise und den weichen und pastelltonigen Farben sowie pathetisch dargestellten Figuren äußert. Das Fresko der Königlichen Kapelle kann als Sinnbild für Giaquintos Malerei angesehen werden: Zu sehen ist eine perspektivisch verkürzte himmlische Sphäre mit vielen Figuren auf verschiedenen Ebenen. Die Wolkenformationen türmen sich innerhalb des architektonischen Rahmens nach oben und kulminieren in einer Marienkrönung.⁸⁹ Eine große Anzahl von Personen bildet die Grundlage für diese Komposition, dadurch erscheint diese ungeordnet und sehr dicht. Die Personen sind nach den Prinzipien der Affektdarstellung abgebildet: Insbesondere die ausgreifende Gestik lässt das Kuppelfresko dynamisch erscheinen und betont die sich zur Mitte hin schraubende Bewegung. Giaquintos Malweise zeichnet sich vor allem durch einen schnellen Pinselstrich, eine dichte Komposition, Lichtef-

⁸⁸ Bartolomé 1996, S. 31, Anm. 18: Giaquinto verließ im Mai 1762 Madrid, während Bayeu erst ein Jahr später, im Mai 1763, die Arbeiten am Palast aufnahm. Wie bereits in Kapitel 3 erwähnt, könnte es jedoch sein, dass die beiden sich 1753 in Zaragoza persönlich begegnet sind.

⁸⁹ Rodríguez-Arana 2012, S. 50.

fekte und die feine, anmutige Darstellung der Menschen aus. Die Hauptgruppen sind kräftig formuliert, während das Nebengeschehen fast ein wenig Sfumato artig mit der Himmelsdarstellung im Hintergrund verschwimmt: Die Farben werden blasser und gelbstichig.⁹⁰

Wegweisend für Francisco Bayeus Orientierung am römisch-neapolitanischen Malstil Giaquintos war jedoch nicht erst die Zeit am Palast, sondern bereits Bayeus Kenntnis seiner Bozzetti und Kopien in Zaragoza zwischen 1752 bis 1754: „Subyugado por el pintor de Molfetta, Bayeu se convertirá en un seguidor incondicional y, sin duda, el que mejor y con más calidad artística sepa desarrollar esos modos giaquintescos.“⁹¹ Dies spiegelt sich auch in Bayeus Werken aus dieser Zeit wider; Figurenübernahmen und der schnelle Pinselstrich zeugen von seinem künstlerischen Vorbild, welches er sich aneignete. Sicherlich war diese Malweise nicht weit entfernt von dem, was er unter seinem ersten Meister Luzán gelernt hatte.⁹² Ansón Navarro nennt zwei Beispiele, die in der älteren Literatur Giaquinto anstatt Bayeu zugeschrieben wurden und ordnet diese dem jungen Spanier zu, indem er auf das Testament Bayeus verweist.⁹³ Dabei handelt es sich um zwei Rundbogenmalereien, die heute in Zaragoza aufbewahrt werden: *Die Jungfrau mit dem Kind in der Glorie*⁹⁴ sowie *David und andere Propheten* (Abb. 12). Beide sind – abgesehen von kleineren Abänderungen – genaue Kopien von Giaquintos Vorzeichnungen für die Paradies-Gemälde der Kirche Santa Maria del Popolo in Cesena, die dieser kurz vor seiner Abreise nach Madrid in den Jahren 1750 bis 1752 malte.⁹⁵ Es ist möglich, dass González Velázquez entweder Kopien von diesen anfertigte und nach Zaragoza brachte, oder selbst Figurentypen Giaquintos für eigene Werke übernommen hat. Dies ist beispielsweise gut erkennbar an González Velázquez' Vorstudie für die *Ankunft der Virgen del Pilar* (Abb. 13). Die Darstellung der Virgen del Pilar ist eindeutig an die Mosesfigur der Paradies-Darstellungen Giaquintos (Abb. 14) angelehnt, und der vor der Jungfrau kniende Heilige Jakob ist in Körperhaltung und Gewandung vom David (Abb. 15) übernommen. Durch die Vorstudie für Zaragoza von González

⁹⁰ Rodríguez-Arana 2012, S. 50; 52-55.

⁹¹ Ansón Navarro 1996a, S. 10.

⁹² Ebd., siehe auch Kapitel 3, S. 9: Luzán studierte in Neapel u.a. bei Giuseppe Mastroleo.

⁹³ Ansón Navarro 1996a, S. 10, Anm. 14: Der Autor verweist auf eine Publikation von Saltillo 1952, die beide Werke Bayeu zuschreibt. Sie gehören zu dem Teil der Bilder, die Leonardo Chopinot erstand.

⁹⁴ Es konnte keine Abbildung dieses Werkes gefunden werden.

⁹⁵ Kat. Ausst. Biblioteca Malatestiana – Palazzo Romagnoli 2005, S.224-225, Abb. 34, 35, 36.

Velázquez könnte auch Bayeus eigene Darstellung der *Virgen del Pilar* (Abb. 16) beeinflusst worden sein, man vergleiche die Mittelgruppe um Maria.

Andererseits ist Bayeus Bearbeitung des David-Themas im Figurenaufbau (Abb. 17, beispielsweise beim Harfenspieler am rechten Bildrand sowie dem kleinen Engel am linken Bildrand erkennbar) der Fassung Giaquintos so ähnlich, dass ich persönlich von einer Kenntnis des Originals ausgehe – oder zumindest einer detailgetreuen Kopie durch González Velázquez, welche dieser an Bayeu weitergegeben haben könnte. Die Tatsache, dass Bayeu bereits vor seiner Zeit in Madrid von Giaquintos Malweise beeinflusst wurde, ist besonders wichtig im Hinblick auf die folgende Analyse der ersten Jahre als Hofmaler und die Frage, inwiefern Anton Raphael Mengs den Spanier beeinflusste oder er seinem frühen Stil treu blieb.

4.3 Mengs' Weg nach Madrid und seine Beziehung zu Bayeu

Anton Raphael Mengs wurde am 12. März 1728 in Aussig, Böhmen, geboren. Als Sohn des Dresdner Hofmalers Ismael Mengs wurde sein malerisches Talent schon früh gefördert, sodass Anton Raphael bereits 1745 zum sächsischen Kabinettmaler ernannt wurde.⁹⁶ Durch eine vorausgegangene Ausbildung in Rom lernte der junge Mengs nicht nur die antiken Kunstzeugnisse kennen, sondern kopierte auch Gemälde Michelangelos und Raffaels.⁹⁷ Obwohl der Künstler 1751 zum Oberhofmaler in Dresden ernannt wurde, genehmigte ihm der Hof 1752 einen weiteren Italienaufenthalt. Dies war bereits das dritte Mal, dass er nach Italien reiste um sich dort weiterzubilden und zu arbeiten. In Venedig und Rom gelang es ihm an seine Erfolge in Dresden anzuknüpfen. Des Weiteren lernte er dort im Jahr 1755 Johann Joachim Winkelmann kennen, mit dem ihn nicht nur eine langjährige Freundschaft, sondern auch das Interesse an der Entwicklung von Theorien zur Kunst verband. Auf Drängen Winkelmanns veröffentlichte Mengs 1762 seine erste kunsttheoretische Schrift *Gedanken zur Schönheit und dem Geschmack in der Malerey*.⁹⁸

Mengs' Schaffen in Italien war stark von Einflüssen Raffaels sowie der französischen Porträtmalerei geprägt. Er blieb in seinen römischen Werken den erlernten Stilprinzipien treu und verwirklichte erst kurz vor seiner Abreise nach Madrid, wäh-

⁹⁶ Roettgen 2003, S. 87.

⁹⁷ Hollweg 2008, S. 26.

⁹⁸ Roettgen 2003, S. 156-158.

rend eines Aufenthalts in Neapel, wo er die Möglichkeit hatte, die Ausgrabungen in Herculaneum zu besuchen, eine neue Ausdrucksform.⁹⁹ Das Parnaß-Fresko (Abb. 18) in der Villa Albani in Rom zeugt von Mengs' künstlerischer Entwicklung.¹⁰⁰ Die ausgewogene Komposition postiert alle Figuren auf einer Ebene. Sie wirken in sich gekehrt und ihre jeweilige Beschäftigung versunken. Vor allem Apollon erinnert an eine antike griechische Skulptur.

1761 überbrachte der spanische Botschafter in Rom, Manuel de Roda, Mengs die Nachricht, dass König Karl III. ihn als Hofmaler nach Madrid holen wolle. Bereits 1759 hatten sich Maler und Monarch in Neapel auf Einladung des Königs hin persönlich getroffen. Da das Königspaar im Aufbruch nach Spanien begriffen war, konnte Mengs jedoch damals keine Porträts der beiden anfertigen.¹⁰¹

Nach langwierigen Verhandlungen mit dem Botschafter willigte Mengs schließlich ein, als Hofmaler nach Spanien zu gehen. Dort wurden ihm ein außerordentlich gutes Gehalt (120.000 *Reales de Vellón* jährlich) sowie eine Dienstwohnung und eine Kutsche versprochen.¹⁰² Die finanziellen Nöte, in denen der Maler steckte, scheinen seine Entscheidung beeinflusst und ihn von den anfänglichen Bedenken, seinen guten Ruf in Spanien zu verlieren, abgebracht zu haben.¹⁰³

In Madrid bemüht sich Mengs schnell um Gehilfen für die Ausmalung des Palastes; wie bereits in Kapitel 3 erläutert, holte er 1763 Francisco Bayeu aus Zaragoza an den Hof. Die Beweggründe hierfür werden in der Literatur unterschiedlich bewertet. Morales y Marín meint darin eigennützige Interessen zu erkennen: Um möglichst frei von den höfischen Zwängen und Aufträgen agieren zu können, suchte er einen Gehilfen, der ihn für wenig Geld unterstützte.¹⁰⁴ Der Autor betont, dass für einen dermaßen „lächerlichen“ Betrag von 1000 *Reales de Vellón* monatlich kein anderer Hofmaler als Bayeu zur Verfügung gestanden hätte.¹⁰⁵ Hollweg argumentiert jedoch nachvollziehbar, dass Bayeu nicht für einen „lächerlichen“ Betrag nach Madrid gezogen wäre – schließlich hatte er eine Familie zu ernähren und konnte bereits in Zaragoza künstlerische Erfolge vorweisen.¹⁰⁶

⁹⁹ Hollweg 2008, S. 33.

¹⁰⁰ Roettgen 2003, S. 184-193.

¹⁰¹ Hollweg 2008, S. 39-40.

¹⁰² Hollweg 2008, S. 40.

¹⁰³ Roettgen 2003, S. 217.

¹⁰⁴ Morales y Marín 1995, S. 31.

¹⁰⁵ Ebd.: „Por otra parte, Mengs no podía contar para ayudante en exclusiva, como hacía Bayeu, con ningún pintor de la Corte que se prestara a realizar estos trabajos por la irrisoria cantidad de 1000 reales de vellón al mes.“

¹⁰⁶ Hollweg 2008, S. 98-99.

Der eigentliche Grund für die Einstellung Bayeus war höchstwahrscheinlich der Weggang Giaquintos 1762. Für Mengs, den neuen *Primer Pintor de Cámara*, blieben schlichtweg zu viele offene Aufträge, um diese alleine zu bewältigen.¹⁰⁷ Des Weiteren verweist Roettgen darauf, dass Mengs großes Interesse an der Herausbildung einer „effiziente[n] Malschule für größere Dekorationsprogramme“¹⁰⁸ hatte.

Das Verhältnis der beiden Maler war von Beginn an sehr eng. Dies bezeugen vor allem Briefe von Mengs an den Minister Marqués de Esquilache, Briefwechsel der beiden Künstler sowie verschiedene Dokumente im Archivo General del Palacio Real. Dazu gehören Rechnungen über das Gehalt oder die Reisekosten von Bayeu, und Empfehlungsschreiben, die Mengs an die Akademie oder den König schickte. Weiter sind auch persönliche Anmerkungen Mengs' zu Bayeu zu finden, die das Talent des jungen Malers loben. Aufgrund der Position Mengs' und des nahezu grenzenlosen Vertrauens, welches ihm König Karl III. entgegenbrachte,¹⁰⁹ war es ihm möglich, den jungen Bayeu stark zu protegieren.

Zunächst bezahlte Mengs das Einkommen Bayeus von seinem eigenen Gehalt. Nach dem Sturz des Spaniers während des Ausmalens einer Decke und einem damit verbundenen Arbeitsausfall beantragte Mengs jedoch Hilfe beim Marqués de Esquilache.¹¹⁰ Daraufhin übernahm der König nicht nur die laufenden Kosten für Bayeu, sondern auch dessen Unterhaltszahlungen. Aus vielen weiteren Bittbriefen geht hervor, dass Mengs des Öfteren im Namen von Bayeu um Gehaltserhöhungen bat¹¹¹ oder ihn zur Ernennung zum *Pintor de Cámara* vorschlug.¹¹² Nach mehreren erfolglosen Versuchen Bayeus zum Hofmaler berufen zu werden, hatte er schließlich 1767 aufgrund eines Gutachtens von Mengs Erfolg und wurde zum *Pintor de Cámara* befördert.¹¹³ Auch an der Ernennung zum stellvertretenden Direktor der Akademie San Fernando hatte Mengs großen Anteil; so schlug er ihn in einem Brief an die Akademie für diese Stelle vor.¹¹⁴ Die Dokumente zeugen allesamt von einem sehr positiven

¹⁰⁷ Roettgen 1998, S. 394.

¹⁰⁸ Ebd.

¹⁰⁹ Roettgen 2003, S. 221-223.

¹¹⁰ Archivo General del Palacio Real, Madrid, Expediente personal de Antonio Rafael Mengs, Caja Nr. 673, Exp. 24.

¹¹¹ Archivo General del Palacio Real, Madrid, Expediente personal de Francisco Bayeu, Caja 12.365 Exp. 1: Aus dem Brief geht hervor, dass Mengs eine Erhöhung des Einkommens Bayeus fordert, sonst müsse dieser nach Zaragoza zurückkehren.

¹¹² Ansón Navarro 2007, S. 13.

¹¹³ Archivo General del Palacio Real, Madrid, Sección Carlos III, legajo 202, eingesehen über: Hollweg 2008, S. 101.

¹¹⁴ Archivo de la Academia de Bellas Artes San Fernando, Kopie der junta particular vom 18. Dezember 1764, 61-4/5, eingesehen über: Hollweg 2008, S. 100.

Bild, das Mengs von Bayeu hatte, nicht nur auf persönlicher Ebene, sondern vor allem auch im Hinblick auf dessen künstlerische Fertigkeiten. So verweist er auf Bayeus Verdienste und preist ihn als folgsam und gewissenhaft an.¹¹⁵ Er stellte ihn ebenfalls über Mariano Salvador Maella, einen weiteren Mitarbeiter und Bayeus engsten Konkurrenten am Hof: „Bayeu era más pintor que Maella y que estudiaba mejor sus cuadros.“¹¹⁶ Nachdem Mengs im Jahr 1777 endgültig nach Rom zurückkehrte, übernahm Bayeu de facto die Arbeiten des Oberhofmalers, ohne diesen Titel jemals zu besitzen.

Als Francisco Bayeu an den Hof kam, war Anton Raphael Mengs mit der Ausmalung des Schlafzimmers der Königinmutter Isabella Farnese beschäftigt. Es handelt sich dabei um den einzigen Raum im Palast, in dem Mengs nicht nur für das Fresko die *Geburt der Aurora* (Abb. 19) zuständig war, sondern ebenfalls die komplette Ausstattung wie die Stuckatur sowie den umlaufenden Fries entwarf.¹¹⁷ Durch die spätere Zusammenlegung des Zimmers mit den beiden Vorräumen zu einem Galaspeisesaal sind alle Dekorationselemente bis auf das zentrale Fresko verloren gegangen. Zeitgleich zum Aurora-Fresko begann Mengs mit der Ausmalung der heutigen Antecámara de Gasparini, ehemaliges Konversationszimmer Karls III., welches die *Apotheose des Herkules* (Abb. 20) zeigt. Da das Schlafzimmer der Isabella Farnese jedoch Vorrang hatte, denn diese sollte Ende des Jahres 1764 dort einziehen, war die Anfertigung des Herkules-Freskos von vielen Unterbrechungen gezeichnet: Mengs malte wahrscheinlich 1762 bis 1763, dann erst wieder 1768 an dem Deckenbild. Durch einen längeren Erholungsaufenthalt in Italien ab 1769, wurde das Fresko erst nach seiner Rückkehr 1774 vollendet. Aufgrund der unterschiedlichen Arbeitsphasen sind stilistische Brüche innerhalb des Freskos zu erkennen. So hängen die Nord- und Ostwand, auf denen die Darstellungen des Parnaß sowie des Herkules zu sehen sind, sehr eng mit dem Parnaß-Fresko in der Villa Albani zusammen.¹¹⁸ Die Süd- und Westseite hingegen weisen große Ähnlichkeit zum Trajan-Fresko im Palast auf, sodass davon ausgegangen werden kann, dass diese Seiten erst nach der Rückkehr Mengs' 1774 entstanden sind.¹¹⁹ Im Gegensatz zu der Komposition des bereits erwähnten Parnaß-Fresko in Rom, erscheint die Herkulesapotheose wie ein stilistischer

¹¹⁵ Archivo General del Palacio Real, Madrid, Sección Carlos III, legajo 202, eingesehen über: Hollweg 2008, S. 101.

¹¹⁶ Vegue Goldoni 1930, eingesehen über: Gutiérrez Pastor 1989, S. 353.

¹¹⁷ Roettgen 1999, S. 364.

¹¹⁸ Hollweg 2008, S. 47.

¹¹⁹ Hollweg 2008, S. 47-48.

Rückschritt: Mengs bedient sich nicht nur dem Prinzip der starken Untersicht, sondern auch einer „illusionistische[n] Raumöffnung“¹²⁰. Dies steht in starkem Gegensatz zum klar strukturierten und ausgewogenen Parnaß-Fresko, welches keinen perspektivischen Himmel zeigt, sondern die Figuren möglichst nah an den vorderen Bildrand zum Betrachter rückt. Das dritte große Werk im Palacio Real stellt die *Apotheose des Trajan* (Abb. 21) in der heutigen Saleta Gasparini dar und entstand wahrscheinlich ebenfalls nach 1774. Die Komposition weist deutliche Einflüsse von Tiepolo auf und zeigt, dass Mengs nicht unbedingt die strenge und harmonische Malweise aus dem römischen Villa Albani-Fresko beibehielt, sondern sich auch von äußeren Umständen beeinflussen ließ.¹²¹ So kann es sein, dass sich bestimmte Sujets besser auf eine andere Art darstellen lassen, oder es Vorgaben seitens der Auftraggeber gab.

Als Hofmaler war Mengs auch zuständig für ein Fresko im Palacio de Aranjuez sowie viele Porträts und religiöse Auftragsarbeiten und kümmerte sich auch um den Aufbau und Ankauf einer Königlichen Gemäldesammlung. Die hohe Meinung des Königs vom böhmischen Maler spiegelt sich nicht nur in der großen Anzahl an ausgeführten Werken wider, sondern vor allem darin, dass diese außerordentlich häufig im privaten Umfeld des Königs zu finden waren.¹²² So stattete er die Privatgemächer Karls aus, was von der Vorliebe des Monarchen für die Malweise Mengs' zeugt.

¹²⁰ Hollweg 2008, S. 47-48.

¹²¹ Hollweg 2008, S. 54.

¹²² Hollweg 2008, S. 44.

5 Zwischen ausgehendem Barock und beginnendem Klassizismus – Bayeus Fresken im Palacio Real Nuevo und ihre stilistische Entwicklung

Im Folgenden werden anhand von ausgewählten Beispielen die stilistischen Einflüsse von Giaquinto und Mengs auf Francisco Bayeu untersucht. Nachdem im vorherigen Kapitel herausgestellt wurde, dass Bayeu bereits vor seiner Abreise nach Madrid mit der Malweise Giaquintos vertraut war, wird nun analysiert, wie ihn das Umfeld am Palast – insbesondere durch die intensive Zusammenarbeit und Protektion von Mengs – weiter beeinflusste. Im Gegensatz zu Giaquinto war Mengs für einen zurückhaltenden Ausdruck und korrekte Vorzeichnungen bekannt. Die zwischen 1763 und 1771 gemalten Fresken im Palacio Real werden nachfolgend beispielhaft für die Stilentwicklung Bayeus in dieser Zeit analysiert.

5.1 Die Übergabe von Granada

Das Fresko *Übergabe von Granada* war der erste eigenständig ausgeführte Deckenmalerei-Auftrag von Francisco Bayeu am Hof in Madrid. Bereits Ende April 1763 fertigte er die ersten Bozzetti an, sodass er ab Sommer desselben Jahres bis Frühling 1764 an dem Fresko arbeitete.¹²³ Ursprünglich war der heutige Galaspeise-saal in drei voneinander abgetrennte Räume unterteilt, welche zum Wohnkomplex der Königinmutter Isabella Farnese gehörten. Im eigentlichen Dormitorio de la Reina befand sich ein Deckengemälde von Mengs, *Die Geburt der Aurora*, im ersten Vorzimmer eine Darstellung Antonio González Velázquez', *Kolumbus bringt den Katholischen Königen die Neue Welt dar* (Abb. 22) und schließlich im letzten Raum, dem Besamanos de la Reina, das Fresko Bayeus. Unter Alfonso XII. wurden die Räumlichkeiten in den 1880er Jahren zu einem großen Speisesaal zusammengelegt.¹²⁴

¹²³ Ansón Navarro 2012, S. 35-36: Während der Ausführung des Granada-Freskos stürzte Bayeu von der Leiter und brach sich den Arm, sodass er die Arbeiten für kurze Zeit unterbrechen musste.

¹²⁴ Sancho Gaspar 2009, S. 137-138.

5.1.1 Beschreibung und Inhalt

Das runde Deckenfresko zeigt eine historische Szene mit den Katholischen Königen, Ferdinand V. von Aragón und Isabella von Kastilien: Nach der Rückeroberung der maurischen Gebiete in Spanien, übergeben König Boabdil von Granada und sein Gefolge die Schlüssel zur Stadt, welche die letzte arabische Bastion auf der iberischen Halbinsel war.¹²⁵ Der Tondo ist in eine himmlische sowie eine irdische Sphäre unterteilt, sodass sich das Geschehen am unteren Bildrand abspielt und zwei Drittel des Gemäldes mit Himmel und Putti bedeckt sind. Bayeu situiert die Übergabe des Stadtschlüssels vor die Tore Granadas. Die Türme der Alhambra auf der linken Seite stehen stellvertretend für die Stadt. Auf der rechten Seite wird die Gruppe von Bäumen und zeltartig gespannten Tüchern begrenzt. Hinter dem Königspaar sind Soldaten in Rüstung mit Lanzen zu sehen und im Vordergrund befindet sich ein weiterer Kämpfer, der sich um die niedergelegten Kriegswaffen kümmert. Eine Decke mit Halbmond-Motiv deutet darauf hin, dass es sich hierbei um die Pfeile und Säbel der Mauren handelt.

Im Mittelgrund überreicht ein niederknieder Araber dem spanischen König die Schlüssel der Stadt, rechts neben dem Bildzentrum befindet sich Isabella von Kastilien. Vor ihr verbeugt sich Boabdil und küsst ihren Kleidersaum in Ehrerbietung. Die Katholischen Könige und ihr Gefolge sind reich gewandet, man erkennt Krone, Zeppter sowie eine Kette vom Orden vom Goldenen Vlies. Dabei handelt es sich um ein anachronistisches Detail, denn der spanische Ritterorden war zur Zeit der Katholischen Könige noch nicht in Spanien etabliert. Erst 1477 ging der Orden nach dem Aussterben der Burgunder Herzöge auf die Habsburger über. Der erste spanische Großmeister war Philipp I. und unter Karl V. wurde der Orden zum Sinnbild der Macht.

Boabdil, dem ein Junge den langen Rock trägt, ist majestätisch gekleidet, wird jedoch durch seine unterwürfige Geste als Verlierer des Kampfes um Granada gekennzeichnet. Im rechten Vordergrund befinden sich weitere Mauren, wovon einer seine Kopfbedeckung abgenommen hat und im Begriff ist, sich ebenfalls zu verbeugen. Auf der linken Seite ist ein großes Pferd zu sehen, welches von einem schwarzen Sklaven gehalten wird. Wahrscheinlich handelt es sich dabei um das Pferd, mit dem Boabdil der Legende nach die Stadt verlassen hat. Der Turm der Alhambra ist mit

¹²⁵ Die Deutung der Personen lehnt sich an Fabre 1829, S. 260-263 an.

spanischen Truppen besetzt, an deren Spitze sich laut Fabre der Erzbischof von Toledo, Kardinal Mendoza, befindet und ein Kreuz in die Höhe hält. Als Zeichen des Sieges der Christen über die Muslime sind ebenfalls Flaggen des Santiago-Ordens zu sehen.

Die himmlische Sphäre zeigt zwischen Wolkenformationen die allegorische Figur der Viktoria, die ganz nach Cesare Ripas *Iconologia* einen Lorbeerkranz in der einen und einen Palmenzweig in der anderen Hand hält. Weitere Sieges- und Friedenszeichen werden von kleinen Putti links neben der herunterschwingenden Viktoria getragen: Olivenzweige und Kornähren. Rechterhand im oberen Teil des Freskos sind drei Putti zu sehen, die das Wappen des Königreichs Kastilien und Aragón tragen. Ein vierter hält eine Abbildung eines Granatapfels in die Höhe, welcher auf die Eingliederung des ehemaligen Emirats Granada in das spanische Königreich hindeuten soll. Bayeus Fresko zur Rückeroberung Granadas weist Analogien zu Diego Velázquez' *Übergabe von Breda* (Abb. 23) aus dem Jahr 1635 auf.¹²⁶ Nicht nur die Themen sind verwandt – Velázquez stellt den Sieg der Spanier über die niederländischen Truppen dar – sondern vor allem der kompositionelle Aufbau. In der Mitte beider Werke verbeugt sich der Verlierer vor dem spanischen König und übergibt die Schlüssel der jeweiligen Stadt, im Hintergrund sind die Truppen zu sehen. Während Velázquez einen weiten Ausblick in die niederländische Landschaft gibt und die brennende Stadt Breda zeigt, ist es bei Bayeus Ausführung vor allem der Gattung des Freskos geschuldet, dass keine landschaftliche Tiefenwirkung, sondern der Ausblick in den weitläufigen Himmel, zu sehen ist. Klare Übernahmen Bayeus stellen jedoch die erhobenen Lanzen sowie das Pferd dar, welches in exakt spiegelverkehrter Position, den Kopf leicht zur Seite gebeugt, dem Betrachter seine Hinterseite zuwendet.

5.1.2 Zur Motiventwicklung: Bozzetti und Vorstudien

Es existieren drei Bozzetti, die unterschiedliche Entwicklungsstadien und Vorstufen des Freskos wiedergeben.¹²⁷ Der erste Entwurf Bayeus (Abb. 24) befindet sich heute als Leihgabe des Prado im Museo de Zaragoza und hat eine Größe von 48 x 58 cm. Wie das spätere Fresko wurde es auf eine runde Form hin konzipiert. Die Komposition unterscheidet sich so stark von der späteren Endfassung, dass verschiedene Au-

¹²⁶ Bartolomé 1996, S. 34.

¹²⁷ Kat. Ausst. Centro de Exposiciones y Congresos 1996, Kat. Nr. 11, S. 140-143.

toren, darunter vorrangig Morales y Marín, das Werk noch als *Triumph des Heiligen Kreuz* betitelten und nicht in direkten Zusammenhang mit dem Übergabe-Fresko brachten.¹²⁸

Zu sehen ist eine stark auf Untersicht gearbeitete Triumphszene, in der die Allegorie des Glaubens das Heilige Kreuz den Katholischen Königen Ferdinand V. und Isabella präsentiert. Die beiden Könige knien im Vordergrund links in Ehrerbietung nieder; sie sind umgeben von Soldaten und in der Ferne sind die Türme der Alhambra erkennbar. Die Menschengruppe befindet sich am unteren Bildrand, sodass Dreiviertel des Bildes von der Himmelsdarstellung eingenommen wird. Die bullaugenartige Ansicht der Szenerie lässt die Personen in starker perspektivischer Verkürzung erscheinen. Da die Menschen sehr klein dargestellt sind, wirkt das Geschehen unübersichtlich und ausgreifende Armbewegungen tragen zur kompositorischen „Unordnung“ bei. Das Königspaar ist aus dem Zentrum gerückt und nur verkürzt von der Seite zu sehen. Das eigentliche Bildthema der Schlüsselübergabe von Granada wird nicht ersichtlich, vielmehr geht es hier um den Triumph nach dem Sieg über die Araber. Dieser Tatsache war es höchstwahrscheinlich geschuldet, dass Bayeus erster Entwurf abgelehnt wurde.¹²⁹

Es ist gut erkennbar, dass sich die gesamte Komposition des Bozzettos an in der Ausbildung erlernten Vorbildern orientiert; es sind viele Personen zu sehen, welche hintereinander gestaffelt sind. Pathetisch ausgreifende Bewegungen und die starke Untersicht lassen den Tondo unübersichtlich erscheinen. Francisco Bayeus erstes Konzept zeigt starke Verbundenheit zu der Malerei Giaquintos, eine Malweise, die er durch seine Arbeiten in Zaragoza gewohnt war und zweifellos nicht direkt verwarf, sobald er an den Hof nach Madrid kam. Die Szene zeichnet sich vor allem durch den weitläufigen Himmel aus, der in zarten Rosa- und Blautönen erstrahlt. Die Wolkenformationen mit kleinen Putti, welche in der linken Himmelshälfte zu sehen sind, sind nur leicht angedeutet und scheinen mit dem Hintergrund zu verschwimmen. Betrachtet man beispielsweise die Bozzetti Giaquintos für die Capilla Real zur Darstellung der *Trinität* (Abb. 25) sowie *Glorie der Heiligen und Patriarchen* (Abb. 26), so fällt auf, dass dort die Wolken mit Engelsdarstellungen sehr ähnlich konzipiert sind. Putti und Wolken sind zwar erkennbar, bilden jedoch in Ausführung und Farbe einen direkten Übergang zum Himmel.

¹²⁸ Morales y Marín 1995, S. 78-79.

¹²⁹ Kat. Ausst. Centro de Exposiciones y Congresos 1996, Kat. Nr. 11, S. 140.

Auch der schnelle, gut erkennbare Pinselstrich, welcher besonders an der Ausführung der Stoffe und Falten sowie der des Himmels nachvollziehbar ist, ist ähnlich. Man vergleiche das Gewand der Maria von der *Trinität* mit dem Ferdinands (Abb. 27). Zu sehen sind auch die punktuellen weißen Höhungen, welche beide Künstler setzen, um den Kleidern mehr Bewegung und Stofflichkeit zu verleihen. Bayeus strichhafte Malweise lässt die dargestellten Personen scheinbar miteinander verschwimmen und grenzt diese nicht klar voneinander ab. So wirkt es, als wäre nicht nur das Königspaar ineinander verwoben, sondern auch die Wolken mit den Engeln. Ebenso geht die weiße Flagge am linken Bildrand nahezu nahtlos in die Wolkenarstellung des Himmels über, dadurch erscheint der Bozzetto locker und lebendig. Gleichzeitig wird so jedoch die perspektivische Tiefenwirkung verringert und der Himmel erscheint flächig: Die Ebenen der Wolken, Engel und Flagge verschwimmen miteinander.

Es gibt keine gesicherte direkte Vorlage, an der sich Bayeu orientiert haben könnte, Teile der Komposition weisen jedoch große Ähnlichkeiten zu Werken Giaquintos auf. In dessen Bozzetto *Der Kelch im Sack von Benjamin* (Abb. 28), welches er 1758 im Rahmen der Ausmalung des Speisesaals im Palast von Aranjuez anfertigte und das sich nachgewiesenermaßen im Besitz des Königs befand,¹³⁰ können gleichartige Kompositionsprinzipien ausgemacht werden. Trotz völlig unterschiedlicher Bildthemen, wird die Einführung in das Geschehen jeweils von einer knienden Person links sowie einer auf den Boden gebeugten Figur rechts übernommen. Im Hintergrund sind Befestigungsanlagen zu sehen. Der in Ehrerbietung vorgebeugte Soldat bei Bayeu könnte unter direktem Einfluss von Giaquintos Figur stehen, ebenso der weitläufige Ausblick. Die Bildeinführung kann mit dem Prinzip der Repoussoir-Figuren verglichen werden.

Die zentralen, mit einem Tuch spielenden Engel, sind von einer Leichtigkeit, die Bayeu möglicherweise von Giaquintos *David* (vergleiche Putti mit grünem Tuch auf der linken Bildseite, Abb. 29) übernommen hat. Die Bozzetti für den Dom in Cesena hatte Bayeu – wie bereits ins Kapitel 4.2 erwähnt – einige Jahre früher kopiert. Vergleichbare Putti sind auch bei *Venus und Adonis* (Abb. 30) oder *San Francesco di Paola* (Abb. 31) zu finden, die ebenfalls spielerische Leichtigkeit und Bewegung aufweisen.

¹³⁰ Pérez Sánchez 2006, S. 190.

Sicher lässt sich allerdings nur feststellen, dass Bayeus Bozzetto von einer leichten, schnellen, aber dennoch präzisen Malweise geprägt ist, die den Bozzetti Giaquintos sehr ähnlich ist. Die Komposition des ersten Entwurfs für das Fresko mit ihren perspektivischen Verkürzungen durch Untersicht sowie lebhaften Licht- und Schatteneffekten weist eindeutige Parallelen zu Giaquinto auf.

Eine zweite Fassung (Abb. 32) befindet sich heute im Pariser Musée du Louvre und hat die Maße 94 x 108 cm. Diese kommt dem endgültigen Fresko schon sehr nah: im Gegensatz zum Entwurf in Zaragoza nehmen die Figuren nun ein Drittel der Fläche ein und sind zu Gunsten der Übersichtlichkeit größer dargestellt. Das Königspaar kniet nicht mehr im Vordergrund, sondern befindet sich im Zentrum des Geschehens und wird somit deutlich hervorgehoben. Boabdil küsst den Saum Isabellas, wie es auch in der Freskodarstellung zu sehen ist. Nicht nur Figurendichte und Anordnung sind überschaubarer gestaltet, auch der Hintergrund wirkt abgegrenzt und weniger perspektivisch in die Tiefe gezogen. Das Zelttuch zwischen Bäumen auf der rechten Seite sowie die Türme der Alhambra links stecken das Geschehen ab. Die himmlische Sphäre scheint weniger dramatisch und lässt den Figuren in der unteren Hälfte mehr Raum. Außerdem wurde die Allegorie des Glaubens durch eine schwebende Viktoria ersetzt. Die Puttengruppe ist nach oben verschoben und trägt nun das königliche Wappen. Ansón Navarro vermutet, dass dieser zweite Entwurf „bajo la supervisión de Mengs“¹³¹ entstanden sei, der Bayeu bei der Planung seines ersten Freskos unterstützt haben könnte. Für diesen Einfluss sprechen definitiv die „aufgeräumte“ Komposition und die klare Struktur mit größer dargestellten Personen, welche die Szene nach der Figurenumstellung aufweist.

Die schwebende Viktoria könnte an einer von Mengs entworfenen Figur orientiert sein; der Fama aus einem Bozzetto für das Fresko *Apotheose des Trajan* (Abb. 33).¹³² Die heftig bewegte Fama in der Vorstudie ähnelt in ihrer Haltung sowie Gewandbehandlung sehr der Viktoria; den zur Seite geworfenen Blick und das wallende Kleid, das hinter den Köpfen der beiden Allegorien weht, könnte Bayeu von einer Vorstudie Mengs' übernommen haben. Da Mengs dieses Fresko jedoch erst ab 1774 ausführte, ist davon auszugehen, dass er hier auf einen eigenen früheren Entwurf zurückgriff. Bereits die Fama auf dem Fresko *Apotheose des Herkules* (Abb. 34) entspricht dem gleichen Darstellungstypus und Mengs arbeitete bereits ab 1762 an diesem Fresko. In einem Brief an Winkelmann aus dem Jahr 1764 schreibt der Ma-

¹³¹ Kat. Ausst. Centro de Exposiciones y Congresos 1996, Kat. Nr. 11, S. 140.

¹³² Roettgen 1999, Kat. Nr. 300, S. 388.

ler, dass er die *Apotheose des Herkules* bald fertig stellen werde,¹³³ sodass Roettgen davon ausgeht, dass die Konzeption der Fama in eine frühere Arbeitsphase fällt und bereits Anfang der 1760er Jahre entworfen wurde.¹³⁴ Bayeu, der zeitgleich am Granada-Fresko arbeitete, hat mit Sicherheit Einblick in die Entwürfe seines Meisters gehabt.

Wenngleich einzelne Aspekte auf Einflüsse von Mengs zurückzuführen sind, bleibt die gesamte Art der Ausführung dem giaquinteskem Ideal verpflichtet. So betont auch Ansón Navarro, Bayeu habe in diesem Bozzetto alles zusammengefasst, was er in seiner Jugendphase als Maler gelernt habe, speziell die Einflüsse Giaquintos, „cuya referencia se percibe en todos sus aspectos“¹³⁵. Es fällt auf, dass der Pinselstrich Bayeus schnell ist, aber dennoch kleinteilig alle Details wiederzugeben vermag. Die Gewänder der Viktoria oder der Soldaten im Vordergrund sind durch Weißhöhungen, die Ansón Navarro „brillos chispeantes“¹³⁶ nennt, punktuell mit Lichteffekten versehen. Die Weißhöhungen betonen den Faltenwurf und lassen diesen besonders plastisch erscheinen. Die Verwandtschaft mit leichten Drapierungen von Vorhängen oder Kleidungsstücken, welche den spätbarocken Gemälden Leichtigkeit verleihen, ist zu erkennen, man vergleiche beispielsweise *Die Allegorie des Friedens und der Justitia* von Giaquinto (Abb. 35). Dieses Werk zeichnet sich durch helle Farbtöne, einen leichten Pinselstrich und eine lebhaftere Darstellung des Faltenwurfs aus. Dem entspricht auch das Gewand der bereits erwähnten Figur des Davids.

In derselben Tradition steht auch der sich im Vordergrund links befindende Soldat. Er blickt nach hinten, in der einen Hand hält er die Zügel seines Pferdes, während er mit der anderen auf die am Boden liegenden Waffen der Truppen Boabdils deutet. Die Figur ist in starken perspektivischen Verkürzungen und in heftiger Bewegung dargestellt, auch die Mähne seines Pferdes weht im Wind.

Ansón Navarro verweist des Weiteren auf die Zelttücher, welche auf der rechten Seite zwischen zwei Bäumen eingespannt worden sind, und in ihrer zarten grünblauen Farbe und den weichen, durch Hell-Dunkel-Effekte entstandenen Falten stark an Giaquintos Malweise erinnern.¹³⁷ Ähnliche Draperiekompositionen finden sich in vielen Werken des Italieners, beispielhaft sollen an dieser Stelle *Merkur erscheint Äneas* (Abb. 36) oder *Odysseus und Diomedes* (Abb. 37) genannt werden. Auf bei-

¹³³ Roettgen 1999, S. 371.

¹³⁴ Roettgen 1999, S. 388.

¹³⁵ Kat. Ausst. Centro de Exposiciones y Congresos 1996, Kat. Nr. 11, S. 140.

¹³⁶ Ebd.

¹³⁷ Ebd.

den Werken sieht man eine aufwändig in helle und dunkle Falten gelegte Draperie mit starker plastischer Tiefenwirkung.

Der dritte und letzte Bozzetto (Abb. 38) Bayeus ist 55 x 58 cm groß und befindet sich im Museum der Alhambra von Granada. Dem endgültigen Fresko am nächsten, sind hier bereits alle Figuren enthalten, die auch auf der Deckenmalerei zu sehen sind. Im Gegensatz zur zweiten Version sind in der Figurenanordnung kaum Änderungen zu erkennen: Neben Isabella sind auf der rechten Seite zwei Hofdamen neu hinzugefügt worden, auf der linken Seite ein Soldat mit erhobener Lanze. Die auffälligste Neuerung ist die Veränderung der Figurengruppe am linken Bildrand: Das Pferd weist dem Betrachter nun seine Hinterseite zu und blickt in das Bild hinein, daneben stehen zwei sich unterhaltende Soldaten. Die Szene wirkt dadurch ruhig und ausgeglichen, am Boden im Vordergrund kniet ein weiterer Krieger über den abgelegten Kriegswaffen. Die bereits erwähnte Anlehnung des Freskos an Velázquez' *Übergabe von Breda* wird mit diesem Schritt der Kompositionsumstellung deutlich.

Anhand der verschiedenen Bozzetti kann nun die Motiventwicklung nachvollzogen werden: Während in der ersten Fassung keinerlei Anklänge an Velázquez zu finden sind, beginnt dieser Prozess in der Version aus Barcelona und wird im dritten Bozzetto vervollständigt. Dies könnte auf den wachsenden Einfluss Mengs' zurückzuführen sein, der in Velázquez ein großartiges Vorbild sah, bei dem ein Maler „lo más necesario“¹³⁸ finden könne.¹³⁹ Bayeu könnte sich dabei nicht nur an dem Breda-Bild orientiert haben, sondern auch den Jüngling oder Zwerg, welcher den Mantel Boabdils trägt, den Hofnarrendarstellungen (Abb. 39) Velázquez' entlehnt haben.

Da die Veränderungen zwischen dem zweiten und dritten Bozzetto marginal sind und nur kleinere Teilaspekte betreffen, wie beispielsweise die Körperdrehung der Viktoria, kann die Art der Ausführung gut miteinander verglichen werden. Auch die letzte Vorstudie knüpft in Malweise und Farbgebung an ältere Traditionen an.

Zusätzlich zu den Studien in Öl gibt es kleine Detail-Vorzeichnungen für das Fresko die *Übergabe von Granada*.¹⁴⁰ Es handelt sich dabei um vier Figuren- und Objektstudien in Bleistift mit Kreide-Weißhöhungen auf grünlichem Papier: die Viktoria, zwei Frauenköpfe (recto/verso), eine Tuchstudie sowie einen Putto.

¹³⁸ Martín 1989, S. 179, eingesehen über: Bartolomé 1996, S. 34.

¹³⁹ Bartolomé 1996, S. 34.

¹⁴⁰ Arnáez 1975, S. 18-19.

Die sehr detailliert vorbereitete Figur der Viktoria (Abb. 40) entspricht in ihrer Haltung und Kopfwendung der Darstellung auf dem dritten Bozzetto.¹⁴¹ Der Faltenwurf des Gewandes ist differenziert und gründlich ausgearbeitet, aufgehellte Partien stehen im Gegensatz zu den unteren, schweren und dunklen Falten und erzeugen so einen lebendigen Licht- und Schatteneffekt. Vergleicht man die Zeichnung mit dem Fresko, so fällt auf, dass Bayeu die Figur derart exakt vorbereitete, dass er bei der Übertragung an die Decke die Details – wie den Faltenwurf oder die Fußstellung – kaum veränderte.

Eine weitere Zeichnung zeigt auf der Vorderseite den Kopf einer Frau im Dreiviertelprofil nach links blickend (Abb. 41), auf der Rückseite des Blattes ist derselbe Kopf nach rechts schauend (Abb. 42) zu sehen. Es handelt sich dabei um eine Vorstudie zu der im dritten Bozzetto hinzugefügten Hofdame Isabellas auf der rechten Bildseite. Beide Zeichnungen zeigen einen Frauenkopf im antikisierenden Typus: Das schwere Kinn erinnert an früh- und hochklassische Skulpturen, ebenso die gerade Nase, die wulstigen Lippen und großen Augen. Die Haare sind locker um ein Diadem hochgesteckt. In München befindet sich eine vergleichbare Kreidezeichnung von Anton Raphael Mengs, die den Kopf der Gloria (Abb. 43) zeigt und als Vorstudie für den Tondo *Gloria et Praemium* in der Galerie der Villa Albani diente.¹⁴² Zu sehen ist der Kopf einer Frau, die – das Haupt leicht nach links gewendet – nach oben blickt. Obwohl die Kopfhaltung der Gloria weder der recto noch der verso Zeichnung von Bayeu entspricht, kann hier eine Orientierung an Mengs vermutet werden. Die Frauentypen gleichen sich sehr: vom breiten Nasenrücken über die runden Augen bis hin zum diadembesetzten Haar. Mengs arbeitete unmittelbar vor seiner Berufung nach Madrid an den römischen Fresken der Villa Albani; wenn er von dort keine Zeichnungen mitbrachte, so fertigte er doch in Madrid neue Vorstudien an.¹⁴³ Dabei wird er höchstwahrscheinlich auf frühere Figurentypen zurückgegriffen haben, da die Fresken der Villa Albani stilistisch gesehen in derselben Schaffensphase entstanden sind. Dies lässt sich anhand der Kartons für die *Justitia* (Abb. 44) auf dem Aurora-Fresko belegen: Die Zeichnung zeigt denselben Darstellungstyp Frau. Hier stechen besonders die runden, großen Augen hervor, aber auch die Gesichtszüge entsprechen den eben beschriebenen Merkmalen. Außerdem kann die antiki-

¹⁴¹ Vgl. die bereits erwähnte Studienzeichnung Mengs' zur Fama.

¹⁴² Roettgen 1977, S. 90: Es handelt sich wahrscheinlich um einen Karton, der bei der Übertragung der Zeichnung an die Wand geholfen hat.

¹⁴³ Roettgen 1998, S. 396.

sierende Darstellung auf Mengs' starke Prägung durch akademische Traditionen zurückgeführt werden.

Es sind zwei weitere Skizzen zum Granada-Fresko bekannt: eine Draperiestudie (Abb. 45) für das Zelt der Truppen am rechten Bildrand sowie eine Puttodarstellung (Abb. 46). Beide Zeichnungen entsprechen den jeweiligen Ausführungen auf dem fertigen Fresko und zeichnen sich durch eine große Detailgenauigkeit aus. So sind die feinen Härchen an den Schläfen des Putto zu erkennen und die Oberfläche des Tuchs wirkt durch Weißhöhungen und luminöse Effekte greifbar, plastisch und natürlich bewegt.

5.1.3 Fazit

Das Fresko *Übergabe von Granada* kann als „Probestück“¹⁴⁴ Bayeus am Hofe angesehen werden. Die zahlreichen weiteren Freskoaufträge durch den König zeigen, dass er diese Aufgabe zu dessen Zufriedenheit erfüllt hat.

Verschiedene Aspekte des Freskos zeugen einerseits von den künstlerischen Prägungen aus Bayeus Ausbildungs- und Frühphase. Nicht nur die Begegnung mit Giaquinto Malweise, sondern auch Luzáns neapolitanisch-römischer Stil, den dieser aus Neapel mitbrachte,¹⁴⁵ spielen dabei eine bedeutende Rolle. Andererseits kommt am Palacio Real ein neuer Einfluss durch Mengs hinzu. Morales y Marín meint sogar, dass Bayeu das Fresko nach Entwürfen und Vorgaben von Mengs entworfen habe.¹⁴⁶ Hollweg setzt dem jedoch entgegen, dass die Entwürfe, welche Morales y Marín als Grundlage für seine Behauptung anführt, weder gesichert, noch überhaupt bekannt seien.¹⁴⁷ Der Einfluss durch Mengs ist vor allem bei der Analyse der Bozzetti sowie der Vorzeichnungen nicht abzusprechen. Wie bereits festgestellt, könnten Interventionen Mengs' zu einer Änderung und Umstrukturierung der Komposition geführt haben.

Da das Fresko zeitgleich mit den in den angrenzenden Räumen ausgeführten Deckengemälden von González Velázquez und Mengs entstanden ist¹⁴⁸ und alle drei für die Gemächer der Königinmutter bestimmt waren, muss dieser Entstehungskontext

¹⁴⁴ Hollweg 2008, S. 107.

¹⁴⁵ Ansón Navarro 2012, S. 20.

¹⁴⁶ Morales y Marín 1995, S. 31.

¹⁴⁷ Hollweg 2008, S. 108.

¹⁴⁸ Ebd.

hinzugezogen werden. Bayeus und Mengs' Werke sind rund, während González Velázquez ein rechteckiges Feld ausmalte. Alle drei sind auf eine Hauptansichtsseite hin gearbeitet, sodass sie am besten von der Fensterseite aus erkennbar sind.¹⁴⁹

Der Aufbau von Bayeus Fresko gleicht dem eines Staffeleibildes, die Personen befinden sich alle auf einer Seite am unteren Bildrand. Mengs, der „ungern [...] Figuren in der Luft schweben [lässt]“¹⁵⁰, verfuhr in seinem Parnaß-Fresko ganz ähnlich und ordnete dort das Geschehen auf einer festen Standfläche an. Der größte Unterschied liegt hier jedoch darin, dass Bayeus Granada-Thema zu zwei Drittel vom Himmel beherrscht wird. Vergleicht man nun die drei angrenzenden Fresken miteinander, wird deutlich, dass Mengs zwar eine komplette Himmelsdarstellung im Aurora-Fresko malt, diese jedoch thematisch bedingt ist. Aus demselben Grund sind die Figuren im Raum verteilt und befinden sich hier entgegen seiner Vorlieben nicht auf einer Ebene. Im Gegensatz dazu steht González Velázquez' Kolumbus-Fresko, dessen Komposition auf der unteren Bildseite die Figuren anordnet, während oben ein „dramatischer Wolkenbereich“¹⁵¹ das Geschehen teilt. Bayeu und González Velázquez bilden beide die Katholischen Könige ab, sodass sich nicht nur die Figurenanordnung, sondern auch die Themen entsprechen. Auch Hollweg betont, dass die Figuren bei beiden Malern im Gegensatz zum Himmel klein seien, und somit im Kontrast zur *Geburt der Aurora* stünden. Die Autorin schließt aufgrund dessen im Gegensatz zu Morales y Marín einen Entwurf von Mengs für Bayeu aus.¹⁵² Es muss jedoch gesagt werden, dass die Aurora-Darstellung nicht in einem direkten Zusammenhang mit Mengs' anderen Deckenfresken gesehen werden kann. Während Mengs bereits mit dem Parnaß-Fresko zu einer harmonischen und ausgewogenen Komposition fand, zeichnet sich die Aurora vor allem durch im Raum verteilte Figuren und starke perspektivische Verkürzungen aus. Es ist davon auszugehen, dass diese kompositorischen Prinzipien auf das dargestellte Sujet zurückzuführen sind. Weiter könnte eine direkte Konkurrenz zu Tiepolo bestanden haben: Zwei motivisch übereinstimmende Zeichnungen zum Thema Aurora von Tiepolo und Mengs lassen darauf schließen,¹⁵³ dass beide Künstler das Ausmalen des Tondo übernehmen wollten und sich somit in einem direkten Wettbewerb befanden.¹⁵⁴ Tiepolo als der ältere und in-

¹⁴⁹ Hollweg 2008, S. 108.

¹⁵⁰ Roettgen 1999, S. 375.

¹⁵¹ Hollweg 2008, S. 108.

¹⁵² Ebd.

¹⁵³ Whistler 1995, eingesehen über: Roettgen 1999, S. 365.

¹⁵⁴ Roettgen 2003, S. 238.

ternational angesehenere Künstler scheint Mengs dabei maßgeblich beeinflusst zu haben. Er konnte einem direkten Konkurrenzkampf nur standhalten, wenn es sich an die Kompositionsprinzipien seines Gegners anpasste. Für Bayeu bedeutet dies, dass er sich wahrscheinlich genauso wie Mengs an bestimmte Vorgaben¹⁵⁵ halten müssen, die sich auch in der Konzeption des Freskos widerspiegeln und die größere Nähe zu barocken als zu klassizistischen Traditionen erklären.¹⁵⁶

Weiter attestiert Morales y Marín dem Fresko *Übergabe von Granada* eine zweigeteilte Farbigkeit; so weise der Himmel einen kühleren Ton auf, im Gegensatz zur „policromía de la parte inferior“.¹⁵⁷ Es ist richtig, dass vor allem der untere Bereich des Freskos starke und kräftige Farben besitzt und kaum ins Verwaschen-pastellige abschweift. Sie betonen das Hauptgeschehen und „envuelven la composición en la bóveda“¹⁵⁸. Ohne Zweifel kann hier die eigene Kunstfertigkeit Bayeus abgelesen werden, der es schafft, aus verschiedenen Einflüssen einen eigenen Stil zu entwickeln.

5.2 Der Gigantensturz

Der *Gigantensturz* ist das zweite im Palacio Real angefertigte Fresko von Francisco Bayeu. Mit der *Übergabe von Granada* scheint der Aragonese den Erwartungen des Königshauses entsprochen zu haben, sodass er bereits 1764 einen weiteren Auftrag entgegennehmen konnte.¹⁵⁹ Das Fresko ist doppelt so groß wie der erste Auftrag am Hof: Ansón Navarro betont, dass Größe und Grad der Repräsentativität des Raumes an Ambitionen und Bedeutung eines Giambattista Tiepolos anknüpfen konnten.¹⁶⁰

Das Fresko befindet sich im heutigen Speisesaal, dem Comedor de Diaro, welcher ursprünglich ein Teil der Privatgemächer der Infanten war. Als Vorzimmer der Cuartos de los Príncipes wurden dort offizielle Empfänge abgehalten. An den vier Seiten

¹⁵⁵ Roettgen 2003, S. 238.

¹⁵⁶ Hier könnte beispielsweise die Nutzung der Räumlichkeiten durch Isabella Farnese eine Rolle gespielt haben.

¹⁵⁷ Morales y Marín 1995, S. 80.

¹⁵⁸ Morales y Marín 1995, S. 79.

¹⁵⁹ In sämtlicher Literatur wird das Fresko auf 1764/65 datiert, während Ansón Navarro 2012, S. 69, dieser Annahme das Datum 1768 entgegensetzt und dies auf eine neu entdeckte Rechnung zurückführt. Aufgrund stilistischer Details (vor allem im Hinblick auf das 1768/69 entstandene Fresko *Aufnahme des Herkules in den Olymp*), die im Verlauf dieser Arbeit besprochen werden, gehe ich jedoch von einer früheren Entstehung aus und schließe mich der Meinung, 1764/65 als Entstehungsjahre, an.

¹⁶⁰ Ansón Navarro 2012, S. 69.

des Freskos befindet sich jeweils eine weitere kleine mythologische Szene in Grisaille.

5.2.1 Beschreibung und Inhalt

Das Fresko zeigt den Sturz der Giganten, die von den griechischen Göttern vom Olymp vertrieben wurden.¹⁶¹ Es handelt sich dabei um eine mythologische Szene, die unter anderem bei Apollodor, Homer und Ovid überliefert ist.¹⁶² Die Figuren sind entlang der vier Bildseiten angeordnet. Auf der Seite des Kampfes befindet sich zusätzlich eine pyramidale Wolkenformation mit Jupiter in der Mitte. Es handelt sich bei dieser Längsseite zwar um die Hauptansichtsseite, im Gegensatz zu der *Übergabe von Granada* ist das Fresko jedoch nicht wie ein Staffelei-Bild konzipiert, sondern es ist umlaufend mit Figuren bestückt.

Nachdem Jupiter und die olympischen Götter den vorhergehenden Machtkampf mit den Titanen gewonnen und diese im Tartarus eingesperrt hatten, war Gaia, die Erde und Mutter der Titanen, so erzürnt, dass sie die Giganten erschuf, um sich an den Göttern zu rächen. Nach Ovid waren die Giganten furchterregende Personen mit mehreren Armen und unmenschlichem Antlitz.¹⁶³ Sie versuchten den Olymp zu erklimmen, indem sie die irdischen Berge mit Felsbrocken erhöhten und brennende Bäume in die göttlichen Gefilde warfen. Da die Giganten nicht durch Götterhand sterben konnten, wurden Herkules und Dionysos, zwei Halbgötter und Kinder des Zeus, zu Hilfe gerufen. Gemeinsam konnten die Feinde besiegt und aus dem Olymp vertrieben werden.

Das Fresko zeigt den Moment nach dem Einfall der Giganten auf dem Olymp. Viele der Giganten liegen bereits besiegt am Boden, vereinzelt wird noch gegen die Götterheiten gekämpft. In der Mitte des rechteckigen Freskos ist Jupiter, Blitze werfend, auf einer Wolkenformation zu sehen, neben ihm befindet sich seine Frau Juno in Begleitung von einigen Nymphen, die Wasser aus Füllhörnern auf die brennenden Bäume schütten. Auf der anderen Seite Jupiters ist Aeolus, der Gott des Windes, mit Krone und Zepter dargestellt. Unterhalb der auf den Wolken sitzenden Götter befin-

¹⁶¹ Die Deutung der Personen lehnt sich an Fabre 1829, S. 28-39 an.

¹⁶² In Spanien ist ein derartiges mythologisches Thema sehr selten zu finden, vergleiche Bray 1996, S. 55.

¹⁶³ Ovid, eingesehen über: Morales y Marín 1995, Kat. Nr. 20, S. 81: Bayeu stellt die Giganten jedoch menschlich dar.

den sich verschiedene Giganten im Fall oder im Kampf. Zum einen gegen Herkules, der mit seiner Keule auf einen am Boden liegenden Giganten einschlägt, und zum anderen gegen Minerva, die mit Schild und Speer gegen einen Steine werfenden Giganten am rechten unteren Bildrand kämpft. Unterhalb von Jupiter fällt Typhon, der Anführer der Giganten, in ausgreifender Pose und mit weit aufgerissenem Mund scheinbar dem Betrachter entgegen.

Vom zentralen Geschehen aus sind auf der linken Schmalseite Mars als männlicher und Bellona als weiblicher Krieger zu sehen, daneben befindet sich Vulkan vor seiner Schmiede mit den Zyklopen. Die rechte Schmalseite zeigt einen Satyr in Rückenansicht, umgeben von den Gottheiten Kybele, Ceres und Pallas. Etwas oberhalb sitzen Diana und drei Horen auf einer Wolke. Beginnend von links nach rechts, wenn der Betrachter von der Ansichtseite der zweiten Längsseite ausgeht, befindet sich in der linken Ecke Apollon auf seinem Wagen, der von vier Pferden gezogen und von den Morgenstunden begleitet wird. Mittig ist Dionysos mit einem Silen zu erkennen, neben dem sich die Venus in Begleitung von Amor und Putti befindet. In den weiter entfernten Wolken oberhalb von Dionysos sitzt Saturn mit seiner Gattin Rhea sowie Neptun mit einem Dreizack. Im Himmelsbereich ist frei schwebend Merkur dargestellt, der zur Venus blickend auf das Hauptgeschehen um Jupiter deutet.

Die Figuren werden von einer Himmelsdarstellung umgeben, die in der Mitte in einer großen Sonne zusammenläuft. Diese hinterfängt Jupiter auf seinem Wolkenhron und erleuchtet die Kampfszene strahlenkranzartig. An den Bildrändern befinden sich die Götter jeweils auf erdigem Boden; Bäume und Steine sind zu sehen sowie ein Zelt mit der Schmiede des Vulkan.

Vier Grisailen, die allesamt Themen zu Minerva zeigen, umgeben als eigenständige Werke das Fresko. Zu sehen sind: *Minerva und Neptun*, *Der ruhende Herkules*, *Der Tod der Medusa durch Perseus* und *Die Fabel von Kadmos*.

Das Fresko *Gigantensturz* kann als Verweis auf die legitime Herrschaft des Bourbonen-Geschlechts über Spanien interpretiert werden. Herkules ist der Schlüssel zum Sieg über die Giganten und wird von den spanischen Königen als mythischer Herrscher und Vorgänger angesehen. Die Grisailen mit der Göttin der Weisheit runden das Thema ab und verstärken die Autorität des Königshauses, zudem verweisen sie auf das Bild des „buen gobernante“¹⁶⁴.

¹⁶⁴ Ansón Navarro 2012, S. 70.

5.2.2 Zur Motiventwicklung: Bozzetti und Vorstudien

Bis heute haben zahlreiche Zeichnungen sowie drei Ölbozzetti und eine Kompositionsskizze für das Fresko *Gigantensturz* überdauert. Von den circa 25 Zeichnungen, die sich erhalten haben, befinden sich die meisten im Museo del Prado, ebenso wie ein Ölbozzetto (Abb. 47), welcher wahrscheinlich als Präsentationsstück konzipiert wurde.¹⁶⁵ Die beiden weiteren Vorstudien sind im Besitz der Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País in Zaragoza (Abb. 48) sowie einer Privatsammlung und daher nur lückenhaft publiziert, sodass es im Folgenden hauptsächlich um die Studien im Museo del Prado gehen wird. Der Bozzetto in der Sociedad Económica wurde in der Forschung fälschlicherweise als Grisaille bezeichnet,¹⁶⁶ obwohl es sich um eine farbige Darstellung handelt.¹⁶⁷ Morales y Marín publizierte 1995 den in einer Privatsammlung befindlichen Bozzetto als Detailstudie; im Rahmen dieser Arbeit ließ sich diese Aussage jedoch leider nicht überprüfen.¹⁶⁸ Des Weiteren befindet sich in der Nationalbibliothek in Madrid eine Federzeichnung der gesamten Komposition (Abb. 49).

Mit großer Wahrscheinlichkeit handelt es sich bei der zuletzt erwähnten Zeichnung um den ersten Gesamtentwurf, den Bayeu anfertigte. Sollte es sich tatsächlich um die erste Auseinandersetzung Bayeus mit diesem Thema handeln, wird deutlich, wie detailliert der Maler bereits seine frühen Entwürfe anfertigte. Die Zeichnung auf dickem grauem Papier ist in verschiedenen Techniken ausgeführt. Bayeu nutzte einen Bleistift für die Grundlinien, malte die Umrisse mit brauner Tinte und akzentuierte schließlich in hellen bis dunklen Grautönen bereits Licht- und Schatteneffekte. Die Rasterung des Bildgrundes sowie die Aussparungen an den vier Ecken weisen bereits eine Quadrierung auf, um die Komposition an die Decke zu übertragen. Die Art und Weise der schnellen, strichhaften Ausführung erinnert an Federzeichnungen Giaquintos.¹⁶⁹ Ebenso wie Bayeu gibt Giaquinto die Umrisse der Figuren und Objekte an und modelliert diese mit dem Pinsel in gräulichen Schattierungen, man vergleiche insbesondere den Kompositionsentwurf zur *Allegorie der vier Elemente* (Abb.

¹⁶⁵ Kat. Ausst. Palacio Real de Madrid 2009, Kat. Nr. 23, S. 155.

¹⁶⁶ Sambricio 1955, S. 35; Arnáez 1975, S. 20.

¹⁶⁷ Kat. Ausst. Indianapolis Museum of Art 1997, S. 170, Fußnote Nr. 3: Im Zuge der Präsentation des Bozzettos während einer Ausstellung in Zaragoza 1980 wurde erkannt, dass es sich nicht um eine Grisaille handelt.

¹⁶⁸ Morales y Marín 1995, Kat. Nr. 23, S. 82: Die hier publizierte Abbildung ist im Miniaturformat und lässt keine sachdienlichen Rückschlüsse auf Figurenanordnungen, Malstil oder Kompositionen zu.

¹⁶⁹ Vgl. Muzii 2005, S. 115-157, vor allem S. 129 sowie Studien für den Palacio Real, S. 151-157.

50) für eine Turiner Villa. Es fällt auf, dass Bayeu durch helle und dunkle Partien die Körperoberfläche sowie Materialien genauer und detaillierter anzugeben vermag. Die Binnenzeichnungen wirken weicher und möglicherweise durchdachter im Hinblick auf das anzufertigende Fresko. Giaquinto hingegen neigt zu einer sehr schnellen Skizzierung, so sind einige Figuren nur auf wenige Umrisslinien beschränkt und weisen kaum Binnenzeichnungen auf.

Bei Detailzeichnungen einzelner Figuren wird auch Giaquinto präziser in seiner Wiedergabe: Vergleicht man beispielsweise die Vorzeichnung der Fortitudo (Abb. 51) von Giaquinto für den Palacio Real mit der Minerva (Abb. 52) für das Giganten-Fresko von Bayeu, so fällt auf, dass beide ähnlich dargestellt sind. Dies liegt zum einen daran, dass Minerva als Göttin dieselben Tapferkeitsattribute wie die Fortitudo trägt, zum anderen an der analog schwebenden Körperhaltung. Die Detailstudien des Italieners sind kleinteiliger angelegt als seine Gesamtkompositionen. Dessen ungeachtet ist gut erkennbar, dass Giaquinto den Umrisslinien der Figur die größte Gewichtung beimisst und mit wenigen Strichen die Person erfasst. Durch graue Farbnuancierung werden Schatten und Falten gebildet. Bayeus Minerva hingegen besteht aus kurzen, kleinen Strichen, die den Faltenwurf und die Leichtigkeit des Gewandes präzise abbilden und sehr lebendig wirken lassen.

Im Gegensatz zu den Vorarbeiten für die *Übergabe von Granada* lassen sich nur wenige Änderungen vom ersten Gedanken bis hin zur endgültigen Ausführung des Freskos erkennen. Kleinere Umgestaltungen betreffen vor allem den Ausdruck der Gesichter sowie Körperhaltungen und weniger das Figurenarrangement. Die kompositionelle Anordnung der Personen am umlaufenden Bildrand ist bereits in der frühen Studie gegeben. Mit großer Wahrscheinlichkeit orientiert sich Bayeu hierbei an der *Apotheose des Herkules*, an deren Konzeption Mengs ab 1762 arbeitete.¹⁷⁰ Nicht nur das Thema der Götter im Olymp ist ähnlich, auch die Gruppierung der Götter am Rand könnte von Mengs inspiriert worden sein.¹⁷¹

Der Bozzetto im Museo del Prado hat die Maße 68 x 123 cm und wurde in Öl auf Leinwand gemalt. Die Gesamtanlage der Komposition bleibt weitestgehend erhalten, im Gegensatz zur Federzeichnung nimmt die Himmelsdarstellung jedoch einen größeren Raum ein. Die Figuren werden dabei nicht verkleinert, sondern näher an den

¹⁷⁰ Vgl. Roettgen 1999, S. 370, Abb. zu 296.

¹⁷¹ Während Mengs und Bayeu ihre Figurengruppen direkt auf dem Bildrand stehend gemalt haben, fügte Giaquinto meist eine Ebene an Wolken zwischen Rand und Figurengruppen. Mengs' und Bayeus Kompositionen wirken dadurch „kontrollierter“ und „überschaubarer“, vgl. Hollweg 2008, S. 109.

Bildrand gerückt. Dadurch wirkt die Darstellung offen und weitläufig; der Blick in den Himmel vergrößert die perspektivische Wirkung. Außerdem wird der pyramidale Aufbau des Hauptgeschehens um Jupiter hervorgehoben, sodass dieser nun deutlich ins Zentrum gerückt, als Protagonist zu erkennen ist: „En este boceto, el foco de atención es la composición piramidal que culmina en la figura de Júpiter [...]“. ¹⁷² Die ihn hinterfangende Sonne sowie die Wolkenauftürmung erinnern an spätbarocke Kompositionsschemata, welche durch Giaquintos *Geburt der Sonne* im Madrider Palast inspiriert sein könnten.

Ansón Navarro betont, dass man aufgrund der Farbpalette noch den „gusto rococó“ ¹⁷³ Bayeus erkennen könne. Die Farben des Bozzettos sind warm und leuchtend, der Hintergrund geht ins Pastellige und wirkt blasser als die Figuren an den Bildrändern, das Volumen nimmt ab. Die Studie lebt von einer lebendigen Technik und verschwimmenden Formen, die Materialität wird weniger präzise durch Linien angegeben als vielmehr durch Farben und Kontraste geformt. So bilden sich die muskulösen Körper nicht durch die genaue Angabe der Muskeln durch Linien oder Umrisse, sondern viel mehr durch die Abstufungen von hellen und dunklen Tönen. Auch die Gewänder sind nicht in harte Falten gelegt, sondern bilden ihre schattierende und plastische Wirkung durch Farbakzentuierungen und Hell- Dunkelkontraste. Ohne Zweifel kann der Bozzetto in seiner Gesamtheit als giaquintesk bezeichnet werden. ¹⁷⁴ Auch die ausgreifende Gestik der fallenden Giganten sowie deren meisterhaft dargestellte perspektivische Verkürzung tragen zu diesem Eindruck bei. Die nackten Körper sind weich modelliert und können auf Inspirationen des Italieners zurückgeführt werden. So ist nachweisbar, dass Bayeu beispielsweise Aspekte der *Vision der Heiligen Theresa* (Abb. 53) von Giaquinto (Abb. 54) 1758 für ein gleichnamiges Altarbild übernommen hat. ¹⁷⁵ Dazu zählen nicht nur der treppenartige Bildaufbau und die Farbgebung, sondern vor allem auch eine seitlich sitzende Rückenfigur (Abb. 55/ Abb. 56). Vergleicht man diese Figur Giaquintos mit dem Satyr auf der rechten Schmalseite des Gigantenbozzettos, so fällt nicht nur die analoge Körperhaltung auf, sondern auch der durch weiche Formen gebildete muskulöse Rücken sowie das bräunlich-orange Inkarnat. Bereits bei der Konzeption der *Tyrannie des*

¹⁷² Kat. Ausst. Palacio Real de Madrid 2009, Kat. Nr. 23, S. 156.

¹⁷³ Ebd.

¹⁷⁴ Vgl. beispielsweise: Kat. Ausst. Palacio Real de Madrid 2009, Kat. Nr. 23, S. 156; Helston 1996, S. 40.

¹⁷⁵ Ansón Navarro 2007, S. 190.

Gerion griff Bayeu auf verkürzte nackte Rückenansichten zurück, die Ansón Navarro als „Abkömmlinge Giaquintos“¹⁷⁶ bezeichnet.¹⁷⁷

Zwei weitere Figuren, die Bayeu möglicherweise nicht direkt übernahm, welche aber dennoch an Giaquinto erinnern, sind die Darstellungen des Merkur sowie des Herkules. Herkules wird im Ausfallschritt, weit nach oben ausholend und im Schlag begriffen, dargestellt. Diese schwungvolle Gestik verarbeitete bereits Giaquinto in der *Geißelung Christi* (Abb. 57), einem Werk voller Expressivität. Dieses war für einen privaten Andachtsraum des Königs im Palacio del Buen Retiro angefertigt worden und wurde bereits während Francisco Bayeus erstem Aufenthalt in Madrid fertiggestellt. Es existiert eine Kopie Bayeus von eben diesem Bild (Abb. 58).¹⁷⁸ Im Unterschied zu Giaquinto hat der Spanier den Körper des im Schlag ausholenden Mannes stärker durch Hell-Dunkel-Kontraste definiert. Der Körper wirkt dramatischer und expressiver.

Der schwebende Merkur hingegen weist Parallelen zu der Botenfigur in Giaquintos *Merkur erscheint Aeneas* (Abb. 59) auf. Beide Götterboten sind von einem flatternden Tuch umgeben und besitzen ein weißes Inkarnat. Sie wirken äußerst graziös und anmutig in ihrer Erscheinung.

Der 115 x 202 cm große Bozzetto in Öl auf Leinwand aus der Sociedad Económica weist die größten Gemeinsamkeiten mit dem Fresko im Palacio Real auf, sodass davon ausgegangen werden kann, dass es sich hierbei um die letzte Ausführung handelt.¹⁷⁹ Obwohl Anordnung und Handlungen der einzelnen Personengruppen bereits auf der ersten Federzeichnung dem endgültigen Fresko entsprechen, verändert Bayeu im Laufe der Vorbereitung kleinere Details, wie Körperhaltungen oder Kleidung der Götter und Giganten. Diese Evolution der Figuren ist besonders gut anhand des zentralen Giganten Typhon nachvollziehbar: Die erste Zeichnung zeigt ihn bereits in fallender Position. Während er jedoch einen Arm vor seinen Oberkörper hält und den Kopf nach oben in Richtung Jupiter dreht, wird seine Körperhaltung im Pradobozzetto offener. Er fällt nun mit weit ausgreifender Geste dem Betrachter entgegen, auch das Gesicht wendet er diesem zu. Im Vergleich zum finalen Bozzetto ist die Mimik Typhons auf den ersten beiden Entwürfen jedoch noch starr und ausdruckslos. Die

¹⁷⁶ Ansón Navarro 2012, S. 27: „derivados de Giaquinto“.

¹⁷⁷ Vgl. beispielsweise: *Vulkan überreicht Venus die Waffen von Aeneas*, vgl. Kat. Ausst. Palacio Real de Madrid 2006, S. 109, Abb. 3; *Venus übergibt die Waffen Aeneas*, vgl. Kat. Ausst. Palacio Real de Madrid 2006, S. 115, Abb. 7; *Merkur erscheint Aeneas*, vgl. Kat. Ausst. Palacio Real de Madrid 2006, S. 113, Abb. 6.

¹⁷⁸ Ansón Navarro 2007, S. 186-187.

¹⁷⁹ Kat. Ausst. Indianapolis Museum of Art 1997, S. 168.

letzte Vorstudie zeigt den Giganten mit weit aufgerissenem Mund und großen Augen, auch die Haare fliegen nun wirr um seinen Kopf. Die Pose entspricht einer Detailzeichnung Bayeus (Abb. 60): Typhons Mimik wirkt verzweifelt, die Augenbrauen sind zusammengezogen und der Mund scheint schreiend aufgerissen. Es handelt sich hierbei um die erste Abbildung des Giganten, bei der er dem Betrachter direkt in die Augen blickt, so wie es auch auf dem finalen Fresko zu erkennen ist.

Weitere kleinere Modifikationen der Figuren verdeutlichen, dass es sich bei dem Bozzetto aus Zaragoza um die finale Ausführung handelt. Der Steine werfende Gigant am unteren rechten Bildrand beispielsweise wird in den vorhergehenden Studien mit einer Art Hose und einem wallenden Tuch dargestellt, das seinen Körper umspielt. Im Fresko sowie dem letzten Bozzetto trägt er nur noch die rötliche Draperie. Möglicherweise gab Bayeu die Hose zu Gunsten der besser erkennbaren Muskelpartien auf. Eine Vorzeichnung (Abb. 61) zeigt denselben Giganten bereits völlig nackt und wirkt aufgrund der angespannten Oberschenkel und Rückenmuskeln stark und expressiv. Die Gesäßmuskeln sowie der in Bewegung begriffene Rücken verstärken die Wirkung des Ausholens; der Gigant wird den dicken Steinbrocken in seinem Arm im nächsten Moment den olympischen Göttern entgegen werfen. Außerdem veränderte Bayeu kleine Details, so wurde aus dem Efeukranz tragenden Gefolge des Dionysos ein gehörnter Silen, und Jupiter streckt dem Betrachter nicht mehr seinen Fuß entgegen, sondern scheint kraftvoll aufzutreten. Alle derartigen Änderungen sind zwar marginal, dienen jedoch der Untermauerung einer ausdrucksstarken Gesamtwirkung, da die Emotionen der Dargestellten betont werden. Die Betonung der Körperlichkeit und Muskelpartien unterstützt die Expressivität und Kraft der Kämpfenden.

Für den *Gigantensturz* sind besonders viele Figurenstudien erhalten, die meisten zeigen akademische Körper- oder Draperiestudien von ausgezeichneter Qualität und großer anatomischer Genauigkeit. Die Bleistiftzeichnungen scheinen direkte Vorlagen für das Fresko gewesen zu sein, da sich Posen und Mimik der Figuren entsprechen. Bayeu zeichnete die Körper nackt und befasste sich gesondert mit der Draperie (Abb. 62). Bei der Figur des Vulkan deutet er dessen Lendenschurz nur an und spart diese Partien aus. Die Grundlinien des Körpers bleiben sichtbar (Abb. 63).

Die Kunstfertigkeit der akademischen Zeichnungen eignete sich Bayeu in Madrid an. Erste Einblicke bekam er sicherlich schon während seines Stipendiums 1758 an der Academia de San Fernando, aber durch Mengs erlernte er ab 1763 die Wichtigkeit

einer korrekten Zeichenweise.¹⁸⁰ Tatsächlich war Mengs der einzige „Lehrmeister“ Bayeus, dessen „Zeichenwerk diese Gründlichkeit und Exaktheit aufwies“¹⁸¹. Bray betont, dass Mengs’ Einfluss deutlich anhand der Aktbilder sichtbar sei: „Drawn with absolute control, their poses, standing or sitting on blocks covered with drapery, reflect the academic requirements imposed by Mengs.“¹⁸²

Eine Reihe von erhaltenen Aktstudien mit „Modellcharakter“¹⁸³ (Abb. 64) von Mengs steht beispielhaft für die Art von Zeichnungen, die Bayeu als Vorbild gedient haben könnten. Zu sehen sind muskulöse Körper, alle mit schwarzer Kreide und Weißhöhungen ausgeführt. Präzise sind die einzelnen aufeinander reagierenden Muskeln in unterschiedlichen Körperhaltungen angegeben. Bayeu konzipierte seine Götter und Giganten auf Untersicht, was im Unterschied zu Mengs die Proportionen verzieht. Dies ist allerdings nicht auf anatomisches Unvermögen, sondern vielmehr auf die perspektivisch bedingten Verzerrungen der Personen auf dem Fresko zurückzuführen.

Eine Vorzeichnung des Kriegsgottes Mars (Abb. 65), die Mengs für das Fresko *Apotheose des Herkules* ausführte, zeigt einen männlichen Akt, der in Pose und Körperhaltung ähnlich dem Dionysos (Abb. 66) von Bayeu ist. Einen Stab haltend sitzen beide in spiegelverkehrter Richtung auf einer Wolke und blicken nach oben. Da die Götter in analoger Position sitzen, kann an den Zeichnungen ein guter Vergleich der Körpermodellierung durchgeführt werden: Es wird deutlich, dass beide Maler eine anatomisch korrekte Körperstudie verwirklicht haben. Roettgen nennt die Zeichnung von Mengs eine „bis ins letzte ausgeführte Modellstudie von hoher technischer Vollendung“¹⁸⁴ – eine Feststellung, die auch für Bayeus Dionysos zutrifft. Dennoch können Unterschiede in der Zeichenweise der beiden Künstler festgehalten werden: Generell ist Bayeus Stil freier, er modelliert den Körper durch eine starke Licht- und Schattenwirkung. Die Bauchmuskeln des Gottes sind durch starken Hell-Dunkel-Kontrast hervorgehoben und wirken dadurch sehr plastisch, während Mengs weniger definierende Akzente setzt und die Zeichnung weicher scheint. Dies lässt sich auch an den Gewandstudien (Abb. 67) für das Giganten-Fresko feststellen: Der Faltenwurf

¹⁸⁰ Arnáez 1972, S. 120.

¹⁸¹ Hollweg 2008, S. 105.

¹⁸² Bray 1996, S. 54.

¹⁸³ Roettgen 1999, Kat. Nr. Z 57, S. 439: Es haben sich Zeichnungen nach diesen acht Akademien erhalten, die auf eine Modellfunktion hinweisen.

¹⁸⁴ Roettgen 1999, Kat. Nr. 296, VZ 13, S. 378.

ist plastisch und vermag die Materialität wiederzugeben, man vergleiche dagegen feinere Modellierungen Mengs' (Abb. 68).

Es ist bekannt, dass Mengs eine Abgusssammlung antiker Skulpturen in Madrid aufbaute und auch Bayeus Nachlass gibt Aufschluss über einige Abgüsse von Antiken, darunter den *Apoll von Belvedere*, den *Gladiator Borghese* oder die *Medici Venus*.¹⁸⁵ Mit großer Wahrscheinlichkeit dienten derartige Skulpturen als Modelle für Bayeus Zeichnungen und Malereien. Die antiken Traditionen sind deutlich anhand der Körpermodellierungen zu erkennen, die Muskelpartien auf den Zeichnungen sind so exakt formuliert, dass sie fast skulptural wirken.

5.2.3 Fazit

Das ausgeführte Fresko *Gigantensturz* ist ein Beispiel für die Vielfältigkeit Bayeus und dessen außerordentlich guter künstlerischer Anpassungsfähigkeit. Eine Bewertung des Freskos muss aus verschiedenen Blickwinkeln und Arbeitsschritten durchgeführt werden. So zeugen die Bozzetti, allen voran die Studie aus dem Museo del Prado, in Farbgebung und Modellierung der Körper von einer Orientierung an der Malweise des beginnenden 18. Jahrhunderts, während das Deckenbild beide Aspekte auf eine zurückgenommene Art und Weise darstellt. Im Gegensatz zum Bozzetto ist das Fresko von einer kühlen, bläulichen Farbgebung geprägt, die im Kontrast zu den kräftigen und warmen Farben des Bozzettos steht. Helston trifft den Eindruck des Deckenbildes genau, indem er sagt: „The figures are smoothly delineated with clear colours. The fresco is sober and powerful. [...] It is skilfully executed and very highly finished“¹⁸⁶. Höchstwahrscheinlich ist diese Ausführung auf den Bestimmungsort des Gemäldes zurückzuführen. Die Vorliebe des Königs für harmonische Fresken von ausgewogener Gesamtkomposition, wie Mengs sie schuf, und die Oberhand, welche Mengs über alle den malerischen Dekor betreffende Entscheidungen hatte, trug zu einer derartigen Ausführung bei. Weiter spielte die Raumnutzung als Empfangszimmer eine entscheidende Rolle. Die Gäste der Infanten konnten dort das Fresko bewundern, der Hof vermittelte über die Kunstausrüstung einen der Moderni-

¹⁸⁵ Hollweg 2008, S. 106: Die Autorin betont, dass Bayeus Interesse an antiker Skulptur auf Mengs zurückzuführen sei.

¹⁸⁶ Helston 1997, S. 40.

tät zugewandten Eindruck. Auf diesen wichtigen Aspekt wird im Fazit tiefer eingegangen.

Die Komposition des Freskos könnte man fast schon als „hybride“ Erscheinung bezeichnen. Bayeu lässt seine Figuren am untersten Bildrand stehen, was – wie bereits erwähnt – auf ein Kompositionsschema Mengs' zurückzuführen ist.¹⁸⁷ Gleichzeitig verwendet er eine pyramidal aufgebaute Struktur und zeigt die kämpfenden Götter und Giganten in ihrer vollsten pathetischen Wirkung, indem er sämtliche Affekte auf den Kampf durch ihre muskulösen Körper und Gesichtsausdrücke abbildet. Die Notwendigkeit derart drastischer Darstellungen lag mit Sicherheit im geforderten Thema. Als Inspirationsquelle könnten Bayeu jedoch Einflüsse anderer Künstler, Spanier sowie Italiener, gedient haben.

Obwohl in Spanien vergleichsweise wenig mythologische Themen im offiziellen Kontext verwirklicht worden sind, beschäftigten sich die Künstler des Öfteren mit der Figur des Herkules, da dieser als mythischer Gründer des Landes galt. Francisco de Zurbarán malte beispielsweise auf zehn Bildern die Taten des Herkules (z.B. Abb. 69), welche inspiriert wurden durch Stiche von Cornelis Cort nach Frans Floris.¹⁸⁸ Zu sehen sind Aktstudien in extremen Verdrehungen und ausholender Gestik. Bray vermutet, dass Bayeu sowie Zurbarán die Möglichkeit nutzten, anhand der Herkules- und Götterbilder ihre Fertigkeiten in der Darstellung des menschlichen Körpers zu präsentieren.¹⁸⁹ Ein Vergleich der Vorzeichnungen für den *Gigantensturz* von Bayeu mit den Ölgemälden Zurbaráns zeigt, dass beide Künstler zwar Meister der Anatomie waren, aber auch eine gewisse analoge figurale Starrheit nicht ablegen konnten.¹⁹⁰ Bayeus Zeichnungen weisen partiell eine eher statische Mimik und Körperhaltung auf. Vor allem die Kampfgruppe des Herkules (Abb. 70) mit einem Giganten, dessen Kopf in einer Detailstudie (Abb. 71) vorliegt, wirkt steif. Im Gegensatz dazu scheint dieselbe Gruppe auf dem Bozzetto deutlich dynamischer (Abb. 72).

Des Weiteren könnte die Grundlage für derartige emotional bewegte Darstellungen, wie sie auf dem *Gigantensturz* zu sehen sind, von christlichen Darstellungen des Engel- oder Höllensturzes beeinflusst worden sein. Von Luca Giordano, der ebenfalls als spanischer Hofmaler tätig war, sind zwei Darstellungen des Heiligen Micha-

¹⁸⁷ Hollweg 2008, S. 109: Auch Giaquinto reiht seine Figuren auf dem Fresko der Capilla Real entlang des Bildrandes auf, im Unterschied zu Bayeu und Mengs fügt er jedoch immer eine Wolken-schicht zwischen Personen und unterste Bildebene ein, sodass diese Figuren erhöht werden.

¹⁸⁸ Bagan 2002, S. 38.

¹⁸⁹ Bray 1996, S. 55.

¹⁹⁰ Ebd.

el (Abb. 73/ Abb. 74) bekannt. Die stürzenden Höllengestalten sind jeweils durch schmerzverzerrte, schreiende Mimik und nackte, in ausgreifender Pose befindliche Körper dargestellt. Diese Werke wiederum könnten Giaquinto, der nachgewiesenermaßen durch Giordano beeinflusst wurde, dazu inspiriert haben, einen ähnlichen Höllensturz, *Erzengel Michael* (Abb. 75), zu malen. Es können Parallelen zwischen den drei geschlagenen Giganten unterhalb von Minerva bei Bayeu (Abb. 76) und den Gefallenen bei Giaquinto gezogen werden. Man vergleiche insbesondere den auf den Rücken fallenden Lucifer mit dem stark verdrehten, bereits toten Giganten Bayeus. Der spanische Maler überzieht die Körperformen und erzeugt so Dramatik: Der unterhalb des Toten liegende Gigant versucht mit seinen verdrehten, muskulösen Armen vergeblich sich hochzustemmen. Dieser Todeskampf wird auch bei Giaquinto thematisiert; die rechte Höllengestalt versucht sich mit den Armen aufzustemmen, als Lucifer auf ihn stürzt. Zuletzt schwebt bei beiden Szenen eine reich gewandete, mit Waffe und Schild bestückte Figur über den Gefallenen – hier Minerva, dort der Heilige Michael.

In derselben Tradition malte Bayeu bereits 1759/60 den *Heiligen Thomas von Aquin* (Abb. 77), der auf gefallenen nackten Ketzern steht. Besonders der linke Gefallene, mit dem Kopf nach hinten und erhobenen Armen, erinnert an die Giganten, welche um ihr Leben kämpfen. Ansón Navarro betont, dass diese Aktdarstellungen von der an Giaquinto angelehnten *Tyrannie des Gerion* stammen.¹⁹¹

Wie bereits erwähnt, besaß Bayeu eine kleine Abgusssammlung von Antiken, darunter auch eine Miniatur der *Laokoon-Gruppe* (Abb. 78). Die schmerzverzerrten Gesichter sowie die verdrehten muskulösen Körper Laokoons und seiner Kinder gelten als Prototypen der Darstellung menschlichen Leides.

Der *Gigantensturz* zeigt vielschichtige Einflüsse: Bayeu griff nicht nur auf Mengs oder Giaquinto zurück, sondern ließ sich auch von anderen Traditionen inspirieren. Er kreierte eine Deckenmalerei, die perfekt vorbereitet ist, anatomisch korrekte Figuren zeigt und noch mehr als die *Übergabe von Granada* auf einen persönlichen Stil des Malers verweist. So konnte Bayeu sich ohne Probleme an die Vorgaben des Königs und seines Meisters Mengs anpassen, indem er eine geordnete Komposition mit klarer Struktur und reinen Farben erschuf. Gleichzeitig entwickelte er ein Gefühl für ein derart dramatisches Thema und stellte die Figuren in Untersicht, mit starken Verkürzungen und riesigen Augen dar, um die Wirkung aus der Sicht des Betrachters zu

¹⁹¹ Ansón Navarro 1996a, S. 20.

verstärken. Es kann nicht von einem „klassizistischen“ oder einem „barocken“ Werk gesprochen werden, vielmehr lebt das Fresko von einem übergreifenden Personalstil Bayeus, dessen Entwicklung anhand der Bozzetti und Zeichnungen gut nachvollzogen werden kann.

5.3 Die *Aufnahme des Herkules in den Olymp*

Das Fresko *Aufnahme des Herkules in den Olymp* entstand mit einem zeitlichen Abstand von vier bis fünf Jahren zu den ersten beiden Deckenmalereien im Palacio Real im Jahre 1768/69. Das Gemälde befindet sich im ehemaligen Trakt der Infanten, in einem direkten Nebenzimmer des Empfangssaales, in dem der *Gigantensturz* zu sehen ist. Ursprünglich wurde der Raum mit dem Herkules-Fresko als Konversationszimmer für die Prinzen genutzt. Heutzutage wird er als Spiegelsaal, Salón de Espejos, bezeichnet und gehört zu einem für die Öffentlichkeit nicht zugänglichen Gebäudetrakt.

5.3.1 Beschreibung und Inhalt

Zu sehen ist ein nahezu quadratisch angelegtes Fresko mit ausgesparten Ecken und halbkreisförmigen Erweiterungen an den Lang- und Breitseiten. In die Aussparungen ist jeweils ein Tondo eingepasst, das die vier Allegorien der Philosophie, Musik, Literatur und Poesie zeigt.¹⁹²

Das Fresko zeigt die Apotheose des Herkules und dessen Aufnahme in den Olymp. Herkules war als Halbgott ein Sterblicher und wurde erst, nachdem er durch das vergiftete Blut des Kentauren Nessos zu Tode gekommen war, in die unsterblichen Reihen aufgenommen. Zuvor wehrte sich Juno gegen diese Apotheose, da Herkules aus einer außerehelichen Verbindung Jupiters mit einer Sterblichen stammte. Erst nachdem er sich als Heros bewiesen hatte und qualvoll sterben sollte, zeigte Juno Erbarmen.

¹⁹² Die Deutung der Personen lehnt sich an Fabre 1829, S. 44-58 an.

Bayeu konzipierte das Fresko – ähnlich wie den *Gigantensturz* – von allen Bildseiten ansichtig, betonte aber eine Hauptansichtsseite, auf der das zentrale Geschehen der Apotheose zu sehen ist. Die dargestellten Götter sind am unteren Bildrand angeordnet. Während auf den drei „Nebenseiten“ jeweils nur ein Gott mit seinem Gefolge abgebildet ist, zeigt die Hauptansichtsseite eine aufwändig perspektivisch gestaffelte Wolkenformation mit vielen verschiedenen Gottheiten und deren Beiwerk. Die Darstellung auf dieser Seite nimmt fast die Hälfte des Freskos ein, sodass die anderen umlaufenden Figuren nahe an den Bildrand gerückt sind, um Platz für die Himmelsdarstellung zu lassen.

Auf dem Deckengemälde ist der Moment unmittelbar vor der Aufnahme des Herkules in den Olymp dargestellt. Der Heros steht, von der Ansichtsseite aus gesehen, im rechten unteren Bildviertel. Er trägt sein typisches Attribut, die Keule, auf der Schulter und ist, bis auf das Fell des Nemäischen Löwen über seinem Rücken, unbekleidet. Der Blick des Herkules geht nach oben, wo die mit Speer und Helm gerüstete Minerva mit einem Blumenkranz steht. Neben ihr sitzt Apollon in weiß gewandet und mit einer Lyra in seiner rechten Hand. Mit der anderen deutet er auf verschiedene Prämien und Insignien der Ehre, die vor ihm liegen: einen Becher oder Pokal, eine Krone, ein Zepter und eine Schärpe. Über Minerva und ihrem Bruder schweben zwei Putti und ein Engel, der auf Herkules zufliegt und im Begriff ist, diesen mit einem Lorbeerkranz zu bekrönen. Der Engel trägt in der anderen Hand eine Weinranke, die den einzigen Verweis auf Dionysos in diesem Fresko darstellt. Links von Apollon sitzt Pluton, an einem Zweizack erkennbar.

Herkules schaut nicht nur nach oben, sondern verweist gleichzeitig mit einer Handgeste auf die neun Musen, welche sich unterhalb von ihm auf einer Wolke befinden. Somit wird er als Herkules Musagetes oder Musenführer dargestellt. Eine Aufgabe, die sonst meist Apollon zugewiesen wird, aber hier im Zusammenhang mit den spanischen Infanten steht, die auf ihre Zukunft vorbereitet werden sollen. Zu den Musen gehören Klio, die Muse der Geschichte und hier in Rückenansicht mit Lorbeerkranz und Horn abgebildet, Polyhymnia, Melpomene, Urania, Thalia, Terpsichore und etwas weiter oberhalb Kalliope, Euterpe und Erato. Sie gelten als die Schutzgöttinnen der Künste, Astronomie und Rhetorik.

Die weiteren olympischen Götter erweisen Herkules ebenfalls ihre Ehre und versammeln sich um das Geschehen. Links von den Musen ist Vulkan zu sehen, der einen Hammer in seiner linken Hand hält und mit der rechten Hand Anweisungen an

die Zyklopen gibt, die sich etwas unterhalb von ihm befinden. Ausgehend vom zentralen Geschehen sind auf der linken Bildseite umlaufend die Götter Ceres mit einem Ährenbündel, Mars mit Kriegswaffen und in Begleitung der Venus, sowie die drei Grazien und Diana mit Hirsch und Gefolge dargestellt. Der Himmel öffnet sich in gelblichen Wolkenformationen, die zu den Bildrändern hin dunkler und dramatischer werden.

In Verbindung mit dem *Gigantensturz*, der sich im Nebenzimmer befindet und somit ebenfalls für die Räumlichkeiten der Infanten angefertigt wurde, dient auch die *Aufnahme des Herkules in den Olymp* der Erziehung der Prinzen. Während Jupiter dort die Giganten vertreibt, stehen Herkules' Heldentaten hier im Vordergrund. Beide stehen neben der Göttin der Weisheit und sollen dem künftigen König den Weg aufzeigen, auf dem er zu einem guten Herrscher wird.¹⁹³

5.3.2 Zur Motiventwicklung: Bozzetti, Vorstudien und Tondi

Für das Fresko *Aufnahme des Herkules in den Olymp* existieren einige Figuren- und Detailstudien sowie eine Feder- und eine Bleistiftzeichnung der Komposition. Mit großer Sicherheit hat Bayeu auch von diesem Werk mindestens ein Bozzetto angefertigt, der jedoch nicht erhalten ist. Ein Ölbozzetto mit dem Titel *Apotheose des Herkules* befindet sich heute in der Real Sociedad Económica Aragonesa in Zaragoza und zeigt eine exakte Kopie des Freskos. Während Morales y Marín diese noch 1995 Francisco Bayeu zugeschrieben hat,¹⁹⁴ weist Ansón Navarro das Ölgemälde dessen Bruder Ramón zu.¹⁹⁵

Die erste Bleistiftzeichnung (Abb. 79) ist 63 x 60 cm groß und befindet sich im Zeichenkabinett des Museo del Prado. Die grobe Anlage der Komposition entspricht zwar dem endgültigen Fresko, aber vor allem die Gruppierung der Personen auf der Hauptansichtsseite unterscheidet sich noch stark von der Endfassung. Die Wolkenauftürmung geht über die Bildmitte in das obere Bilddrittel hinein, sodass die auf der obersten Wolke stehende Minerva kleiner und weiter weg erscheint. Die zusammengestellten Gruppen von Musen und Göttern sind stärker ins Zentrum gerückt, Herkules hingegen befindet sich auf der linken Seite in spiegelverkehrter Pose zum Fresko.

¹⁹³ Bartolomé 1996, S. 38.

¹⁹⁴ Morales y Marín 1995, Kat. Nr. 33, S. 85.

¹⁹⁵ Ansón Navarro 2007, S. 212.

Da die Zeichnung noch nicht quadriert ist, ist davon auszugehen, dass es sich um einen ersten Entwurf handelt. Im Gegensatz zu eben dieser ist die 61 x 60 cm große, ebenfalls im Prado befindliche, Federzeichnung (Abb. 80) mit Rastern versehen. Die Figurengruppen sind nun genauso angeordnet wie auf dem Fresko, nur kleinere Details wie die Körperhaltung einzelner Gottheiten unterscheiden sich noch von der definitiven Fassung.

Die Komposition bleibt dem Fresko *Gigantensturz* ähnlich, Bayeu situiert seine Figuren umlaufend am unteren Bildrand und reduziert die Personenanzahl. Hollweg meint darin „eine konkrete Affinität zu Mengs’ Werk“¹⁹⁶ zu erkennen. In der Tat orientiert sich Bayeu auch hier wieder an zwei Fresken Mengs’. Einerseits kann das Kompositionsschema mit der *Apotheose des Herkules* verglichen werden. Nicht nur die Thematik beider Fresken stimmt überein, insbesondere auch die umlaufende Platzierung der Göttergruppen. Andererseits unterscheidet sich die aufgetürmte Drapierung von geschichteten Wolkenbänken mit Figurengruppen auf der Hauptansichtsseite von dem Herkules-Fresko Mengs’. Hier sind Parallelen zu einem frühen Entwurf für die *Apotheose des Trajan* (Abb. 81) erkennbar: Diese Skizze muss bereits Anfang der 1760er Jahre entstanden sein, denn die Figuren weichen stark von der endgültigen Fassung ab.¹⁹⁷ Vergleicht man nun die Kreidezeichnung Mengs’ mit der Federzeichnung Bayeus, so fällt auf, dass beide auf der Seite des Geschehens, hier die Trajanskrönung, dort die Aufnahme des Herkules in den Olymp, ihre Figurengruppen auf Wolkenformationen angeordnet haben, die sich in Richtung Bildmitte nach oben staffeln. Durch diese Anordnung sowie die „Verschleifung der Ecken“ wird laut Roettgen eine „optische Verringerung der Masse“ erzeugt.¹⁹⁸ Das bedeutet, dass im Gegensatz zur finalen Freskoefführung der Trajansapotheose von Mengs, in der die Wolkenbänke zurückgenommen sind und sich nicht bis zur Bildmitte auf-türmen, die dargestellten Figuren mehr Raum bekommen und die Gottheiten unabhängig voneinander in einzelnen Kleingruppen agieren. Diese Darstellungsart bedeutet aber auch eine Hinwendung zu Drapierungen und eine Abkehr von Kompositionsprinzipien, wie der sogenannten „Realpräsenz“ der Figuren.¹⁹⁹ Folglich ist die Komposition von Bayeus Herkulesapotheose eng mit einer frühen Zeichnung für die

¹⁹⁶ Hollweg 2008, S. 109.

¹⁹⁷ Roettgen 1999, Kat. Nr. 299, VZ 1, S. 385-386.

¹⁹⁸ Roettgen 2003, S. 241.

¹⁹⁹ Ebd.: Diese sogenannte „Realpräsenz“ ist eine Art Gegenentwurf zu Drapierungen und schwerelos schwebenden Körpern. In derselben Darstellungsart stand bereits das Parnas-Fresko Mengs’, auf dem die Gottheiten in einer Reihe entlang der untersten Bildebene angeordnet sind. Sie erscheinen präsent, körperlicher und ihnen wird eine „Standfestigkeit“ gegeben.

Trajansapothese verwandt, beide müssen ungefähr zeitgleich oder in zeitnahe Abstand entstanden sein. Anhand der Kompositionszeichnungen ist ebenfalls gut nachzuvollziehen, wie analog beide Maler gearbeitet haben: Beide Skizzen sind bereits quadriert, allerdings noch auf die wesentlichen Elemente der Komposition begrenzt. Die Detailstudien erfolgten erst in einem nächsten Schritt, meist führten beide Künstler jedoch noch Ölbozzetti aus, bevor sie Einzelstudien anfertigten. Wie bereits festgestellt wurde, konzipierte Mengs wahrscheinlich schon vor 1774 die vorliegende Skizze, änderte das Fresko jedoch nach seiner Rückkehr nach Madrid komplett um, sodass die letztendliche Ausführung nicht nur zeitlich gesehen nicht als Vorbild für Bayeus Herkules-Fresko in Frage kommt.

Im Gegensatz dazu hatte Mengs die Herkulesapothese bereits bis zu seiner Abreise 1769 fast fertiggestellt,²⁰⁰ jedoch nach seiner Wiederkehr umgearbeitet. Roettgen argumentiert nachvollziehbar, dass mindestens die Nord- und Westseite schon vor 1769 entstanden sein müssen, möglicherweise auch Teile der beiden anderen Seiten.²⁰¹ Die auffällige Analogie der Herkules-Figuren bei Mengs und Bayeu könnte sich demnach so erklären, dass sich Bayeu von Mengs' Darstellung inspirieren ließ. Bayeus Herkules nimmt spiegelverkehrten Bezug auf den von Merkur geleiteten Heros bei Mengs: Beide tragen ihre Keule auf der Schulter und sind im Aufstieg zu Jupiter beziehungsweise Minerva begriffen. Sie deuten mit dem freien Arm auf eine Personengruppe unter ihnen; hier die Musen, dort Minerva, Diana und die Dryaden. Die Federzeichnung Bayeus zeigt, dass er Herkules zunächst in anderer Körperhaltung konzipiert hatte. Dort stützt er sich in der Art des *Herkules Farnese* auf seiner Keule ab.

Die auffällige Bezugnahme Bayeus auf Mengs ließe sich demnach nicht nur auf die Komposition, sondern auch auf konkrete Figurenübernahmen übertragen, so zum Beispiel eine Anlehnung des Mars und Vulkan an den Saturn bei Mengs.²⁰² Alle drei Figuren sind seitlich sitzend dargestellt. Es stellt sich nun die Frage, inwiefern Mengs die Südseite, auf der sich Saturn befindet, bereits vor 1768 konzipierte oder ausführte. Wie bereits dargelegt wurde, kann davon ausgegangen werden, dass die Süd- und Ostseite erst nach 1774 entstand. Es wäre nach Angaben Roettgens jedoch möglich, dass Mengs die Seiten so gut wie fertig gestellt hatte, diese aber nach seiner

²⁰⁰ Roettgen 1999, S. 371.

²⁰¹ Roettgen 1999, S. 371-372.

²⁰² Hollweg 2008, S. 109.

Rückkehr aufgrund von entstandenen Schäden übermalt werden mussten.²⁰³ Unter Umständen befindet sich darunter auch die Figur des Saturn. Auffällig ist zumindest die Konzeption des Mars von Bayeu in Anlehnung an Velázquez' *Mars* (Abb. 82) von 1640, wie sie auf den beiden vorbereitenden Zeichnungen zu sehen ist. Im Gegensatz zum ausgeführten Fresko stützt Mars seinen Kopf hier auf seinem angewinkelten Arm ab, trägt nichts außer seinem Helm und die Blöße bedeckende Tücher. Die Änderung hin zu einem weniger müde wirkenden Kriegsgott könnte den Anforderungen des Raumes geschuldet sein. Da dieser für die Infanten vorgesehen war, sollte Mars höchstwahrscheinlich stark und lebendig wirken und keine Assoziationen an den Kritik übenden Velázquez'schen *Mars* hervorrufen. Mengs stellte auf seiner Herkulesapothese Mars als starken Jüngling dar, dessen seitlich sitzende Pose dann als Vorbild für Bayeus Kriegsgott gedient haben könnte.

Obwohl keine Ölbozzetti überliefert sind, ist eine Einzelstudie in Öl auf Leinwand für die Figur des Vulkan (Abb. 83), die sich heute in einer Privatsammlung befindet, erhalten. Diese zeigt den Gott der Schmiedekunst genauso wie bereits Mars in einer seitlich sitzenden Position, den linken Arm auf sein Knie gestützt, während der rechte Arm in Bewegung mit geschlossener Faust nach oben greift. Die Detailstudie schließt an die Bozzetti der bereits besprochenen Fresken an: Zu sehen ist eine außerordentlich gute, anatomisch korrekte Körperstudie, die in kurzen schnellen Strichen vollendet wurde. Bayeu orientiert sich auch hierbei mehr an Giaquintos Stil als an Mengs'. Der Körper und das Gesicht des Gottes sind weniger durch Detailtreue als vielmehr durch Modellierungen der Farben entstanden. Dies bedeutet, dass Bayeu einen starken Akzent auf Hell-Dunkel-Kontraste setzt und den Körper dadurch weich modelliert. Das Gesicht Vulkans mit nach unten geschlagenem Blick sowie die verschwitzt wirkenden Haare des hart arbeitenden Gottes sind nicht durch feingliedrige Modellierung und hart abgrenzende Linien entstanden. Diese Details bilden sich allein aus ineinander überlaufenden Schattierungen und kurzen sichtbaren Pinselstrichen, welche auch die Oberfläche des Inkarnats lebendig und uneben erscheinen lassen.

Auch die Bozzetti der vier Tondi, welche um das Fresko angeordnet sind, schließen sich diesen Beobachtungen an. Zu sehen sind die vier Allegorien der Musik (Abb. 84), Philosophie (Abb. 85), Malerei (Abb. 86) und Poesie (Abb. 87) in Form von weiblichen sitzenden Figuren mit unterschiedlichen, auszeichnenden Attributen und

²⁰³ Roettgen 1999, S. 373.

zwei oder drei sie umgebenden Putti. Alle drei befinden sich auf einem Podest und tragen auffällig drapierte Gewänder. In Anlehnung an die bereits erwähnten Hinweise auf Velázquez, findet sich in der Allegorie der Malerei ein direktes Velázquez-Zitat; zu sehen ist eine Abbildung des Bildnis des *Äsop* (Abb. 88). Bezeichnend für die Kunstauffassung Mengs', der hier mit großer Sicherheit eine Mitentscheidung getroffen hat, ist, dass sich ein Werk des spanischen Malers des *Siglo de Oro* zu Füßen der Malerei befindet. So äußerte er sich einige Jahre später zum wiederholten Male überschwänglich über Velázquez in einem Brief an Ponz: „Los mejores ejemplares del estilo natural se hallan en las obras de Don Diego Velázquez.“²⁰⁴

Weiter können die Bozzetti für die Tondi stellvertretend für die hier fehlenden Bozzetti für das Fresko stilistisch ausgewertet werden. Es handelt sich um drei anmutig dargestellte Frauenfiguren, deren künstlerische Ausführung ganz im Sinne Giaquintos erscheint. Die Farbigkeit der Gewänder ist tief und weich, es handelt sich nicht um Lokalfarben, sondern mehr um eine in sich changierende Farbwirkung, die durch viele kleine und schnelle Pinselstriche gebildet wird. Das Inkarnat der Frauen sowie der Putti ist weiß mit roséfarbigen Akzenten auf Wangen und den Extremitäten. Die Gesichter der Dargestellten sind deutlich in ihren Emotionen lesbar, zeigen aber keine ausgeprägten Detailformen, wie beispielsweise eine naturgetreue Abbildung der Augen oder der Mundpartie. Vielmehr sind die Allegorien durch punktuelle dunkle Kontraste modelliert, die nicht nur die Köpfe, sondern auch die Gewänder weich und zart erscheinen lassen. Klare Linien werden vermieden, ebenso wie klare Profile. Insbesondere die Kleider kontrastieren in ihrer Farbigkeit mit dem hellen Inkarnat. Vergleicht man nun eine Reihe Bozzetti Giaquintos für den Palacio Real mit verschiedenen Allegorien für die Treppendekoration, so fällt auf, dass diese ähnlich konzipiert sind.²⁰⁵ Es handelt sich um sitzende Frauen mit Attributen und Putti. Insbesondere die Faltenwürfe der Gewänder, welche durch Hell- und Dunkelkontraste mit weißen Höhungen geformt sind, sowie das Inkarnat und die strichhafte gut erkennbare Pinselführung sind vergleichbar. Die Allegorien der Philosophie und Musik von Bayeu werden beide von einem flatternden Tuch hinterfangen, welches charakteristischerweise sehr leicht aussieht, da es durchsichtig wirkt und mit dem Hintergrund zu verschwimmen scheint. Derartig ist auch *Die Allegorie der Sicherheit* (Abb. 89) Giaquintos von einem leichten, weichen und im Wind wehenden Tuch umrahmt.

²⁰⁴ Ponz 1988, eingesehen über: Bartolomé 1996, S. 38.

²⁰⁵ Vgl. Kat. Ausst. Biblioteca Malatestiana – Palazzo Romagnoli 2005, Kat. Nr. 62-67, S. 234-244.

Auf dem Kunstmarkt existiert eine Federzeichnung (Abb. 90), welche unbestritten als Entwurf für *Die Philosophie* diente. Diese weist zwei erstaunliche Besonderheiten auf: Zum einen wurde sie jahrelang unter der Zuschreibung an Mengs geführt, in dessen Œuvre motivisch eine ähnliche Personifikation besteht.²⁰⁶ Zum anderen kann diese Zuschreibung rein stilistisch kaum nachvollzogen werden. Im Gegensatz zu den bereits besprochenen Federzeichnungen, lehnt sich Bayeu hier weniger an Mengs, als an Giaquinto an. Roettgen resümiert treffend, dass sich „Bayeus Augenmerk in stärkerem Maße auf die Veranschaulichung der Fluktuation von Licht und Schatten richtete als das für Mengs gilt“²⁰⁷. Dies wird nachvollziehbar, wenn Federzeichnungen Giaquintos zum Vergleich herangezogen werden. Beispielhaft soll hierfür *Die Astronomie* (Abb. 91) für den Palacio Real in Madrid stehen. Die Lichtquelle ist von oben links auszumachen, das Gesicht der Astronomie wird verschattet und die Gewandfalten bilden sich nicht aus hart abgrenzenden Linien, sondern dunklen Schattenpartien. Ebenso ist die Philosophie modelliert worden, Bayeu beschränkt sich wie Giaquinto auf die wichtigsten, schematischen Umriss und bleibt „summarisch“²⁰⁸. Die Federzeichnung steht näher an Giaquintos Malerei, als an Mengs’ Zeichnungen und stellt somit eine Ausnahme von der Regel dar. Anhand dieser ist gut nachvollziehbar, dass Bayeu nicht nur neue Einflüsse in sein Schaffen aufnahm, sondern alte Gepflogenheiten beibehielt und sich in bestimmten Augenblicken näher am neapolitanischen Barock befand, als an Mengs’ Klassizismus. Dies gilt insbesondere für die Bozzetti, während das Fresko wiederum andere Tendenzen aufweist, wie im folgenden Fazit dargelegt wird.

5.3.3 Fazit

Das ausgeführte Fresko *Aufnahme des Herkules in den Olymp* weist in der zeitlichen Entwicklung zu den beiden ersten Deckenmalereien am Hof eine deutliche Hinwendung Bayeus zu den Prinzipien Mengs’ auf: Die Komposition nähert sich an von Mengs’ verwendete Schemata an. Hierbei ist vor allem die feste Standfläche auf der sich die Figuren befinden von großer Bedeutung. Mengs platziert in seiner Herku-

²⁰⁶ Roettgen 1998, S. 399: Seit dem 18. Jahrhundert wurde die Zeichnung unter „Originale di Mengs“ geführt, da diese eine motivische Ähnlichkeit zur Personifikation der Geschichte auf der Decke des Stanza dei Papiri im Vatikan aufweist.

²⁰⁷ Ebd.

²⁰⁸ Ebd.

lesapotheose die Göttergruppen auf einem festen steinigen Untergrund oder auf dem direkten Bildrahmen und lässt diese stellenweise sogar die Bildgrenze überschreiten und die Figuren überlappen. Bayeu hingegen fügt leicht wirkende Wolkenbänke zwischen Rand und Figurengruppen ein, so staffelt er seine Figuren auf der Hauptansichtsseite hintereinander. Trotzdem erscheint die Szene übersichtlich: Die Personenanzahl wirkt stark reduziert und das Geschehen bleibt harmonisch. Dies ist zum Beispiel an den Agitationen der dargestellten Gottheiten abzulesen. Diese greifen nicht in pathetischer Körperhaltung aus oder werden von im Wind wehenden Gewändern umgeben, wie es beispielsweise noch bei dem Werk *Gigantensturz* zu erkennen war (vergleiche die Darstellung des Giganten Typhon sowie der Göttin Minerva).

Vom Prinzip her kann das Herkules-Fresko Bayeus mit dem Aurora-Fresko Mengs' verglichen werden. In beiden Fällen handelt es sich um eine Himmelsdarstellung, die eine starke Tiefenwirkung entfaltet. Diese wird vor allem durch die zur Mitte hin kleiner und blasser werdenden Figuren hervorgerufen; die perspektivische Wirkung wird somit unterstrichen. Im Gegensatz zu Giaquintos Komposition für das Treppenhaus im Madrider Palast ist der Himmel nicht voll von dramatischen Wolkengebilden. Es werden jedoch Prinzipien übernommen, die dem spätbarocken Erbe verpflichtet sind, wie die Untersicht sowie die illusionistische Raumöffnung der Decke. Auch die Darstellung der Personen ist dem Mengs verpflichtet. Dies lässt sich bereits an den Vorstudien erkennen, welche wohlproportionierte antikisierende Körper zeigen. Vor allem die Studie des Mars (Abb. 92) verweist auf die genaue Beobachtung des menschlichen Körpers im Sinne eines schönen Idealbildes. Nicht nur die angespannten Sehnen und Muskeln, sondern auch die exakt studierte Bauchfalte und das zerzauste Haar des Kriegsgottes verweisen auf eine zugrunde liegende akademische Studie am menschlichen Original. Ein früh zu datierender²⁰⁹ Entwurf Mengs' (Abb. 93) für einen sitzenden männlichen Akt zeigt nahezu denselben Typus in analoger Körperhaltung mit vor dem Körper gehaltenem rechten Arm, angewinkelten Beinen und einem abgestützten linken Arm in Frontalansicht. Bayeus Zeichnung zeigt die linke Körperseite des Mars.

Die Farbigkeit könnte als kühl bezeichnet werden, allen voran sind die Gewänder der weiblichen Gottheiten und Musen in kühlen Blau- und Grüntönen wiedergegeben. Der Faltenwurf der Gewänder ist genauestens studiert, verschiedene Vorzeichnungen

²⁰⁹ Roettgen 1999, Kat. Nr. Z 81, S. 450.

beschäftigen sich ausschließlich mit dem Fall der Kleider. So werden bei Apoll (Abb. 94), Minerva (Abb. 95) oder Clio (Abb. 96) das Gesicht und sämtliche Details auf Umrislinien reduziert, um den Fall der Stoffe hervorzuheben und zu erarbeiten. Auf dem Fresko spiegelt sich diese Vorarbeit in den scharf modellierten Falten wider. Im Gegensatz zu den Bozzetti der Tondi für die vier Allegorien sind weder die Pinselstriche erkennbar, noch fallen die Stoffe weich durch Hell-Dunkel-Kontraste, sondern werden durch harte Kanten in scharfe Falten gelegt. Aufhellende Partien geben den Kleidern zwar Lebendigkeit, lassen diese jedoch nicht vergleichbar leicht und fließend erscheinen, wie es auf den verschiedenen Bozzetti erkennbar ist. Die Ausführung der Stofflichkeit auf Mengs' Herkules-Fresko lässt sich sehr gut vergleichen, auch hier sind schwere und scharfe Kanten wiederzufinden. Man kann diese Faltenausprägung mit antiken Skulpturen vergleichen, die aufgrund ihres steinernen Materials meist röhrenartige, harte und feingliedrige Kantenbildungen aufweisen. Im Gegensatz zu dem vorhergehenden Fresko *Gigantensturz* ist deutlich erkennbar, dass Mengs' stilistischer Einfluss auf Bayeu steigt.

5.4 Die Vorsehung leitet die Tugenden und Fähigkeiten des Menschen

Das Fresko *Die Vorsehung leitet die Tugenden und Fähigkeiten des Menschen* ist das vierte am Palast ausgeführte Fresko Bayeus. Es befindet sich im ehemaligen Vorzimmer des Infanten Don Luis, einem Nebenraum des alten Galaspeisesaales. Das Fresko wurde 1770/71 gemalt, einer Zeit, in der sich keiner der großen Meister am Hof befand. Anton Raphael Mengs hielt sich bereits seit 1769 in Florenz auf, während Giambattista Tiepolo im März 1770 überraschend verstorben war.²¹⁰ Diese Tatsache führte dazu, dass Francisco Bayeu und sein spanischer Rivale Mariano Salvador Maella nun die ersten Freskant am Hof waren und außerhalb jeglicher Konkurrenz standen.

²¹⁰ Bartolomé 1996, S. 35.

5.4.1 Beschreibung und Inhalt

Das rechteckige Fresko zeigt die Allegorien der religiösen, politischen und moralischen Tugenden, welche ein guter Mensch und Herrscher benötigt.²¹¹ Bartolomé betont, dass es sich um eine Darstellung in einem Trakt des Palastes handelt, der wenig durch vorgegebene Dekorationsthemen definiert wurde.²¹² So könnte der Maler größere Freiheiten in der Ausführung und Wahl des Themas gehabt haben.

Zu sehen ist eine Komposition, die umlaufend um den äußeren Bildrand angeordnet ist. In der Mitte öffnet sich ein Ausblick in den freien blauen Himmel, während sich an den Rändern dicke graue Wolkenbänke auftürmen, auf denen sich die Allegorien befinden. Auf der Hauptansichtsseite sind die Wolken pyramidal angeordnet und ziehen sich bis zur Bildmitte nach oben. Dort befindet sich die Figur der Vorsehung, welche auf der obersten Wolke thront und von einem Lichtschein umgeben wird. Obwohl es sich um die Hauptperson des Freskos handelt, ist die Vorsehung kleiner dargestellt und perspektivisch nach hinten gerückt. Sie hält ein Füllhorn in der einen Hand und weist mit der anderen auf die Allegorie der Zeit, welche in Gestalt eines alten Mannes mit Sense auf einem großen Globus sitzt. Der Globus ragt hinter den Wolken hervor und steht für die Auswirkungen der Zeit auf die Welt und ihre Bewohner. Links neben der Zeit befinden sich die drei Parzen, auch Schicksalsgöttinnen genannt. Auf einer Wolkenbank unterhalb des Globus' sitzen vier weibliche Allegorien: In der Mitte die Königliche Majestät mit einem Adler auf dem Schoß und den Reichsinsignien in der Hand, zu ihrer linken Seite die Gutherzigkeit mit einer Statue der Minerva in der Hand, daneben die Allegorie des Friedens mit Olivenzweig, und zu ihrer rechten die Fortuna mit einem Ring aus Gold. Unterhalb dieser Gruppe, in der linken unteren Bildecke, befinden sich die stehende Figur des Verständnisses in einem roten Gewand sowie die Memoria, dazwischen die Allegorie der Selbsterkenntnis. Am unteren Bildrand der Hauptansichtsseite ist Herkules zu sehen, der für die heldenhafte Tugend steht. Zu seiner Rechten befindet sich die Allegorie der Kraft, auf einem Elefant sitzend, links der Kampfgeist, welcher einen Löwen streichelt. Oberhalb dieser Gruppe in der rechten Bildhälfte sind die Kardinalstugenden abgebildet: die Justitia mit einer Waage, die Tapferkeit auf einer Säule sitzend, die Weisheit mit Spiegel und Schlange sowie die Mäßigung mit Thron und Palme. Umlaufend von der linken Bildecke der Hauptansichtsseite ausgehend sind

²¹¹ Die Deutung der Personen lehnt sich an Fabre 1829, S. 271-285 an.

²¹² Bartolomé 1996, S. 35.

außerdem die Prosperität mit Füllhorn, die Autorität mit Zepter, die Untertänigkeit sowie die Glückseligkeit dargestellt. Daneben befindet sich die männliche Figur der Selbstbeherrschung mit einem Löwen zu ihren Füßen. Auf der gegenüberliegenden Langseite des Freskos ist die Wohltätigkeit als Mutter zu sehen, während auf der Schmalseite die Allegorie des Glaubens mit einem großen Kreuz, die grün gewandete Hoffnung sowie die Gesundheit erkennbar sind.

5.4.2 Zur Motiventwicklung: Bozzetti und Vorstudien

Zu dem Fresko bestehen verschiedene Vorstudien, darunter zahlreiche Bleistiftskizzen und eine Kompositionsskizze aus dem Zeichenkabinett des Museo del Prado. Laut Morales y Marín existieren weiterhin zwei Ölbozzetti, welche sich in einer Privatsammlung in Spanien sowie im Besitz der Real Sociedad Económica Aragonesa in Zaragoza befinden sollen.²¹³ Während der Bozzetto aus Privatbesitz (Abb. 97) im Mai 2014 auf den Kunstmarkt kam und durch das Auktionshaus Alcalá Subastas in Madrid versteigert wurde,²¹⁴ konnte im Rahmen dieser Arbeit keine Abbildung von dem Werk in der Real Sociedad Económica Aragonesa gefunden werden.

Eine erste Skizze zum Thema aus dem Museo del Prado hat die Maße 56 x 62 cm (Abb. 98). Zu sehen ist eine quadrierte Bleistiftzeichnung, die sich noch stark vom ausgeführten Fresko unterscheidet. Die Allegorien sind umlaufend am unteren Bildrand angeordnet und entsprechen dem Kompositionsschema von Mengs' *Apotheose des Herkules*. Die Figuren sitzen auf einer dünnen Wolkenschicht, die sich jedoch nicht bis zur Bildmitte auftürmt. Drei Darstellungen scheint Bayeu von der ersten Idee bis zur Ausführung beibehalten zu haben: die Selbstbeherrschung sowie die Allegorien des Glaubens und der Wohltätigkeit. Alle drei wurden weder in Körperhaltung noch in Details verändert, während die restlichen Figurengruppen komplett neu gearbeitet wurden.

Der zweite 75 x 66 cm große Ölbozzetto auf Leinwand weist schließlich sämtliche Modifikationen des Freskos auf. Die Komposition entspricht der des ausgeführten Freskos; die Figuren sind nicht mehr zusammengedrückt am unteren Bildrand aufge-

²¹³ Morales y Marín 1995, Kat. Nr. 52/53, S. 89: Morales y Marín bildet den zweiten Bozzetto in der Real Sociedad Económica nicht ab.

²¹⁴ Díaz 2014, <http://www.arsmagazine.com/noticias/subastas/201405232239/bayeu-sorolla-zuloaga-muy-buenas-ventas-en-alcala>, eingesehen am: 25.06.2014.

reih, sondern im Raum verteilt. Sie befinden sich auf versetzt nach oben gestaffelten Wolkenbänken. Nur die Darstellung des Kampfgeistes, welcher sich zu den Füßen Herkules' – der im Typ des sich ausruhenden *Herkules Farnese* dargestellt ist – befindet, ist auf dem Bozzetto noch sitzend in einem roten Tuch gewandet abgebildet und weist dem Betrachter seine Vorderseite zu. Im Gegensatz dazu ist dieselbe Figur im Fresko völlig different verwirklicht worden: Der Kampfgeist ist in Rückenansicht dargestellt. Der muskulöse Rücken entspricht hier nicht den bereits im Zuge des Giganten-Freskos erwähnten giaquinteskten Idealen, sondern könnte sich vielmehr an eine Studie Mengs' anschließen. Für das Fresko *Die Geburt der Aurora* bereitete dieser eine Einzelstudie der Figur der Zeit (Abb. 99) vor, welche eine analoge Körperhaltung zum Kampfgeist aufweist (Abb. 100). Insbesondere der runde muskulöse Rücken sowie die Beinstellung sind vergleichbar, beide Figuren strecken dem Betrachter je eine Fußsohle entgegen, da ein Bein ausgestreckt über dem zweiten, angewinkelten liegt. Arm- und Kopfhaltung sind jedoch nicht vergleichbar, denn der Kampfgeist schaut den Betrachter nicht an.

Das umfangreiche Zeichenmaterial Bayeus zum Vorsehungs-Fresko weist eine deutliche Hinwendung zu Detailskizzen, wie zum Beispiel einzelnen Körperteilen (Abb. 101) und Gewandstrukturen (Abb. 102) auf. Es ist nachzuvollziehen, dass Bayeu im Laufe seiner Zeit am Palast – je länger er an der Seite von Anton Raphael Mengs arbeitete – im Hinblick auf seine Vorbereitungen immer genauer und kleinteiliger geworden ist. Für *Die Vorsehung leitet die Tugenden und Fähigkeiten des Menschen* hat Bayeu sogar ein Modell von Mengs übernommen. Die Draperiestudie der Figur des Äskulap (Abb. 103) von Mengs für das Fresko *Apotheose des Herkules* diente als Ursprung für die Konzeption des Faltenwurfes für die Figur des Verständnisses (Abb. 104).²¹⁵ Seitenverkehrt wurde das großzügig fallende Gewand von Bayeu übernommen. Die Falten verweisen auf einen schweren Stoff, der in großen dicken Gewandpartien über den Körper der jeweiligen Figur fällt. Ein Bein wird vorgestellt und schaut aus dem wallenden Stoffen hervor. Der über den Arm geworfene Teil des Gewandes fällt bei beiden Figuren nach hinten und rahmt den Körper ein. Es sind keinerlei Körperkonturen durch den Stoff erkennbar, da dieser voluminös sämtliche Formen verdeckt und das Hauptaugenmerk auf die massigen Falten legt. Roettgen meint in einem Vergleich zu erkennen, dass Bayeu der routiniertere Zeichner sei, während Mengs „sorgfältiger mit der Modellierung und der Gewandung“ beschäftigt

²¹⁵ Roettgen 1998, S. 396-397.

sei.²¹⁶ Dies ist in dem Sinne nachzuvollziehen, dass Mengs möglicherweise die Einzelstudien individuell vorbereitete und Bayeu eher „Typisierungen“²¹⁷ entwickelte. Man vergleiche beispielsweise die Zeichnung für die Figur der Justitia (Abb. 105) mit der für das Verständnis. Die Art und Weise der schweren und breiten Falten ähneln sich sehr, ebenso die über den Arm geworfene Gewandpartie und der quer über den Unterkörper fallende Rock. Die Beschaffenheit der Hell-Dunkel-Effekte ist analog: Diese werden nicht nur durch aneinandergrenzende Falten gebildet, sondern vor allem auch durch die die Figur umfassende Gewandpartien. Sie heben die Figur stark vom Grund ab und lassen diese plastisch wirken. Weiter spricht für eine Figurentypologie und Wiederverwendung, dass die Allegorie der Selbstbeherrschung in ihrer ausgreifenden Handbewegung und dem wallenden Gewand dem Typus des Jupiter auf dem Fresko *Gigantensturz* entspricht.

5.4.3 Fazit

Das vierte Fresko Bayeus am Hof entstand zu einer Zeit, in der Anton Raphael Mengs wieder in Italien weilte. Diese Tatsache kann anhand der Fresko-Konzeption gut nachvollzogen werden: Die erste Skizze Bayeus ist noch ganz an die kompositorischen Prinzipien Mengs angelehnt. Zu sehen sind Figurengruppen, welche sich am unteren Bildrand befinden, während die Bildmitte frei bleibt und Ausblick in den Himmel gibt. Da die Bleistiftstriche dort sehr blass sind, ist nicht eindeutig erkennbar, ob sich an dieser Stelle weitere Allegorien befinden. Es ist jedoch davon auszugehen, dass fliegende Putten- oder Engelgruppen, ähnlich der Herkulesapothose Mengs', den himmlischen Raum bevölkern. Die Anzahl der dargestellten Figuren am unteren Bildrand ist reduziert und übersichtlich.

Der Ölbozzetto hingegen weist eine völlig different konzipierte Komposition auf, hier sind dicke Wolkenbänke dargestellt, welche sich bis zur Bildmitte hin auftürmen. Auch von der gegenüberliegenden Bildseite ausgehend ragen Wolkenformationen in das Zentrum hinein und reduzieren den Himmel auf ein kleines Feld. Die größte Figurenanzahl befindet sich nun auf der Hauptansichtsseite in kleinen Gruppen pyramidal nach oben hin gestaffelt und in der thronenden Allegorie der Vorsehung gipfelnd. Die Wolken sind in dunklen erdigen Tönen dargestellt und erwecken

²¹⁶ Roettgen 1998, S. 397.

²¹⁷ Ebd.

somit einen dramatischen Eindruck. Des Weiteren deuten ausgreifende Körperhaltungen, beispielsweise die von der Allegorie des Glaubens oder der Selbstbeherrschung, auf spätbarocke Einflüsse hin. Während die erste Skizze noch ganz der Harmonie verpflichtet war und auf Einflüsse von Mengs zurückzuführen ist, entwickelt sich der Bozzetto schließlich in eine andere Richtung und zeigt pathetische Ausdrucksformen, wie ausgreifende Gestik oder Mimik sowie gegensätzliche Bewegungen. Hinzukommt, dass eine größere Personenanzahl den Bozzetto weniger übersichtlich erscheinen lässt. Die zwischen den Personen entstehende Dynamik wird dabei nicht nur durch Bewegung, sondern durch kräftige Farben und Kontraste unterstrichen. Auch die stilistische Ausführung orientiert sich – wie bereits bei den Ölbozzetti für die ersten drei Fresken festgestellt werden konnte – an einem schnellen und kurzen Pinselstrich in der Tradition Giaquintos.

Im Hinblick auf das ausgeführte Fresko bemerkte Morales y Marín, dass es sich um eine wenig ausgeglichene sowie unglückliche Komposition handele.²¹⁸ Der Autor bezog dies auf das sehr traditionell angelegte Prinzip der pyramidalen Staffelung. So löse Bayeu das Problem der Perspektive auf ganz konventionelle Art und Weise.²¹⁹ Im Gegensatz zu den harmonisch und ausgeglichen wirkenden ersten drei Fresken scheint die Hauptansichtsseite hier unübersichtlich. Dazu tragen auch die kleinen Engelchen bei, welche in ganz traditionsbehafteter, dynamischer Manier zwischen den dargestellten Figuren umherfliegen und diese zu einer zusammengehörigen Komposition verbinden sollen. Tatsächlich verursachen diese jedoch eine größere Unausgeglichenheit. Des Weiteren meint Morales y Marín eine Rückkehr zu barocken Traditionen zu erkennen, indem die Komposition mehr durch eine diagonale Farbachse zusammengehalten werde, als durch ein durchdachtes Gerüst.²²⁰ Der blaue Globus sowie die stark hervorstechenden blauen Gewänder der Memoria, der Tapferkeit und der Stärke bilden eine kompositionelle Farblinie.

Es lässt sich folgern, dass Bayeu im Vergleich zu den ersten drei Fresken eher zu einer Konzeption zurückkehrt, die sich durch Affektdarstellungen und von Kontrasten und gegenläufigen Bewegungen bestimmte Kompositionsschemata auszeichnet. Hierbei muss festgehalten werden, dass nur einzelne Aspekte, dabei vor allem die Komposition sowie die sehr dramatische Himmelsdarstellung, diesen Traditionen

²¹⁸ Morales y Marín 1979, Kat. Nr. 97, S. 87-90; Morales y Marín 1995, Kat. Nr. 51, S. 89.

²¹⁹ Morales y Marín 1979, S. 90.

²²⁰ Ebd.

entsprechen. Die aufgetürmten Wolken umfassen das Geschehen, sie sind dunkel und dramatisch dargestellt und lassen nur einen kleinen perspektivischen Ausblick in den freien Himmel offen. Man kann erkennen, dass Mengs zu diesem Zeitpunkt keine Entscheidungsgewalt über dieses Fresko hatte, Bayeu konnte in seinen kompositionellen Entscheidungen möglicherweise freier agieren. Die erste Kompositionsskizze entspricht noch den unter Mengs erlernten Vorlieben der Figurenanordnung. Aufgrund der anderen Fresken Bayeus in Madrid, welche alle eine harmonisch und klar strukturierte Komposition aufweisen, könnte das negative Bild Morales y Maríns von dem Fresko der Vorsehung darauf zurückzuführen sein, dass Bayeu nach Mengs' Abreise kurzweilig versuchte, in alte Schemata aus seiner Zeit in Zaragoza zurückzufinden. Trotzdem bleibt er in vielen Aspekten seinem Lehrmeister treu; darunter der detaillierten zeichnerischen Vorbereitung sowie der finalen stilistischen Ausführung. Das Fresko macht einen kühlen Gesamteindruck, lediglich die Gewänder in Lokalfarben treten hervor.

Wie unterschiedlich Bayeus Schaffen bewertet worden ist, zeigt, dass Sambricio das Fresko im Jahr 1955 als eines der schönsten Deckengemälde bezeichnete.²²¹ Anhand des Gemäldes der Vorsehung wird besonders deutlich, wie weit die Forschungsmeinungen differieren. Das gegensätzliche Stilgefälle Bayeus ist schwer greifbar und kann erst im Rahmen einer komplexen Betrachtung seiner Entwicklung verstanden werden. Diese sowie die Beobachtungen aus dem Kapitel 5.1 – 5.4 werden im abschließenden Resümee zusammengeführt.

5.5 Der Prozess der Bildvorbereitung: Bayeu im Vergleich mit Giaquinto und Mengs

Um künstlerische Einflüsse von Mengs und Giaquinto auf Bayeu zu klären, ist es grundlegend, die Arbeitsweisen der Maler zu analysieren und zu vergleichen. Im Folgenden werden Gemeinsamkeiten und Unterschiede im Prozess der Bildentstehung herausgestellt.

Francisco Bayeus Werke sind geprägt von einer sorgfältigen Vorarbeit und vielen Detailstudien. Man kann davon ausgehen, dass die Anzahl an Zeichnungen, welche bis heute überdauert haben, nur einen kleinen Prozentsatz dessen ausmachen, was er

²²¹ Sambricio 1955, S. 15.

ursprünglich anfertigte. Die genaue und detaillierte Arbeitsweise Bayeus ist nicht nur auf seinen Charakter zurückzuführen, der als „[...] serio y muy responsable, extraordinario cumplidor de sus obligaciones profesionales [...]“²²² beschrieben wird, sondern eine logische Konsequenz aus dem Zusammentreffen mit Mengs und dessen Prinzipien. Der deutsche Maler arbeitete nach akademischen Traditionen und bereitete seine Werke strukturiert vor, während es bei Giaquinto vorkommen konnte, dass er ein Fresko begann, „[...] ohne die genaue Gesamtkomposition in einer Zeichnung festgehalten zu haben [...]“²²³.

Die Herangehensweise an die Konzeption eines Freskos ist bei Mengs und Bayeu sehr ähnlich: Beide fertigten zunächst einen schnellen Kreide- oder Federentwurf an, der einen ersten Überblick über die Komposition geben sollte.²²⁴ Ein erhaltener Entwurf für die *Apotheose des Trajan* von Mengs zeigt dessen typische Vorgehensweise. Die Komposition beschränkt sich auf eine „feine und etwas unsicher wirkende Linienzeichnung“²²⁵. In einem zweiten Schritt wurden diese Bozzetti in Öl übertragen, um die Farb- und Effektwirkung festzuhalten.²²⁶ Während diese Ölstudie meist im Atelier verblieb und als Vorlage für die Gehilfen während der Freskoausmalung diente,²²⁷ fertigte Bayeu einen letzten, sehr detailgetreuen „boceto de presentación“²²⁸ an, welches als Anschauungsstück für den König fungierte. Neben den Gesamtkompositionen zeichneten Mengs und Bayeu in einem weiteren Vorbereitungsschritt zahlreiche Detailstudien der dargestellten Personen, Objekte und Gewänder. Diese reichten von Ganzkörperzeichnungen bis hin zu kleinen Details wie Händen oder Ausdrucksstudien der Gesichter.²²⁹ Für wie wichtig Mengs diese Detailstudien erachtete, zeigt eine Anekdote von 1768, die überliefert, dass er seinen Schülern erst einzelne Glieder zu kopieren gab, bevor sie den gesamten menschlichen Körper malen sollten.²³⁰

Ölbozzetto sowie Zeichnungen wurden auf die Größe der auszumalenden Decken- oder Wandfläche quadriert und per Karton übertragen. Eine derartige Exaktheit der

²²² Ansón Navarro 2012, S. 45.

²²³ Hollweg 2008, S. 102.

²²⁴ Ansón Navarro 2012, S. 50: Vgl. beispielsweise die Entwürfe zu der Herkulesapotheose Bayeus mit der Apotheose Trajans.

²²⁵ Roettgen 1999, S. 386.

²²⁶ Ansón Navarro 2012, S. 50.

²²⁷ Hollweg 2008, S. 104.

²²⁸ Ansón Navarro 2012, S. 50.

²²⁹ Hollweg 2008, S. 103.

²³⁰ Bray 1999, S. 421.

Vorbereitung ermöglichte es den Malern, ihre Figuren ohne große Änderungen auf die Decke zu bringen.

Als Mengs nach Spanien kam, reiste er wohl so überstürzt aus Italien ab, dass er lediglich „einige Kisten mit Malmaterial“ sowie „fünf angefangene Gemälde“ mitnahm.²³¹ Der Maler brachte demnach keinen zeichnerischen Fundus mit nach Madrid, aus dem er oder seine Schüler schöpfen konnten. Zudem sind heutzutage nur vereinzelte Zeichenbestände aus der spanischen Zeit erhalten.²³² Abrechnungen über große Mengen an Papier sowie die Überlieferung, dass Mengs seine Schüler nach eigenen Arbeiten kopieren ließ, weisen jedoch darauf hin, dass er die Deckenfresken im Palast sorgfältig vorbereitete.²³³ Außerdem zeugt der römische Nachlass Mengs' von einem außerordentlich großen Bestand an Stichen und Studienmaterialien des Malers.²³⁴ Mengs besaß weiterhin eine Gipsabgusssammlung in Madrid, welche er später der Akademie vermachte. Hollweg vermutet, dass er diese bereits aus Italien mitgebracht habe und auf diesem Wege möglicherweise auch mehr Zeichnungen als bisher bekannt nach Madrid gekommen seien.²³⁵

Sicher ist, dass Bayeus exakt vorbereitete Arbeitsweise von übernahm. Die akademischen Traditionen, welche der Deutsche aus Italien mitbrachte, führten dazu, dass Bayeu der Gattung der Zeichnungen einen besonders hohen Stellenwert zukommen ließ. Der Aragonese bereitete seine Figuren in aufwändigen Studien vor, die in ihrer Plastizität von einer hohen anatomischen Kenntnis sowie einem „durchdachten Aufbau“ zeugen.²³⁶ Meist zeichnete er seine Figuren- oder Draperiestudien mit roter Kreide oder Bleistift auf grau-grünlichem Papier. Charakteristisch für seine Abbildungen sind Weißhöhungen, welche mit weißer Kreide aufgetragen werden²³⁷ und die dargestellten Körper noch plastischer wirken lassen. Es ist überliefert, dass Bayeus Zeichnungen derart geschätzt wurden, dass die Akademie San Fernando in einem offiziellen Beschluss aus dem Jahr 1768 anordnete, ausschließlich Werke von Francisco Bayeu (und Mariano Salvador Maella) zu Studienzwecken zu nutzen und nicht länger italienische Zeichnungen von Carlo Maratta.²³⁸

²³¹ Roettgen 2003, S. 219.

²³² Roettgen 1998, S. 396.

²³³ Roettgen 1998, S. 394-396.

²³⁴ Roettgen 1998, S. 394.

²³⁵ Hollweg 2008, S. 106.

²³⁶ Hollweg 2008, S. 108.

²³⁷ Bray 1996, S. 54.

²³⁸ Ebd.

Bayeus und Mengs' Zeichenstil lässt sich im Großen und Ganzen als sehr ähnlich beschreiben: Präzise, detailliert und anatomisch korrekt. Wie eng beide zusammengearbeitet haben müssen, lässt sich daran feststellen, dass in einem Inventareintrag des Historischen Archivs in Madrid geschrieben steht, Mengs habe in eine Zeichnung Bayeus „hineinkorrigiert“.²³⁹ Des Weiteren wurde ein mittlerweile aufgelöstes Album noch 1857 komplett Anton Raphael Mengs zugeschrieben, während unter anderem Roettgen heutzutage die Zeichnungen nachvollziehbar Bayeu zuordnet.²⁴⁰ Der Bildvorbereitungsprozess von Corrado Giaquinto hingegen zeichnet sich nicht durch eine präzise Vorarbeit, sondern einen schnellen Pinselstrich und eine charakteristische „sketchiness“²⁴¹ aus. Im Gegensatz zu den beiden anderen Malern zeichnete Giaquinto keine Detailstudien, sondern schnelle Skizzen von einzelnen Figuren oder Gruppierungen, um die Gesamtkomposition festzuhalten: „Giaquintos manner of depicting figures with schematic strokes, that suggest, rather than describe, form.“²⁴² Demzufolge werden Details wie Falten, Volumen, Gesichtsdarstellungen oder Hell-Dunkel-Effekte zu Gunsten eines schematischen Überblicks und Gesamteindrucks vermieden. Bray betont, dass diese Art von Zeichnungen in der neapolitanischen Tradition stehe und durch Giordano und Giaquinto auch bei deren spanischen Schülern verbreitet gewesen sei.²⁴³ Auch die Ölbozzetti, welche Giaquinto für die Fresken im Palacio Real anfertigte, entsprechen dem schnellen Stil des Malers. Rodríguez-Arana analysiert treffend, dass sich Giaquintos Bozzetti durch schnelle Pinselstriche entwickeln und die Details nicht durch exakte Linien entstehen, sondern viel mehr aus dem Spiel von Licht, Schatten und Farben herausgebildet werden; „Los bocetos los hace con trazos rápidos y ‚manchas‘ luminosas.“²⁴⁴ Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Francisco Bayeu die Genauigkeit der Bildvorbereitung von Mengs erlernte und übernahm, während er die Schnelligkeit und Spontaneität Giaquintos für seine Bozzetti beibehielt.

²³⁹ Archivo Historico de Protocolos de Madrid, leg. 22705, fol. 226r, eingesehen über: Hollweg 2008, S. 104.

²⁴⁰ Roettgen 1998, S. 397.

²⁴¹ Bray 1999, S. 417.

²⁴² Bray 1999, S. 417.

²⁴³ Ebd.

²⁴⁴ Rodríguez-Arana 2012, S. 55.

6 Ausblick: Die weitere Stilentwicklung Francisco Bayeus am Beispiel seiner Hauptwerke in Toledo und Zaragoza

Im Anschluss an die Analyse der frühen Fresken Bayeus am Palacio Real in Madrid soll im Folgenden ein Einblick in die weitere stilistische Entwicklung des Malers gegeben werden. Dabei spielen vor allem die beiden Hauptwerke Bayeus, in Toledo und Zaragoza, eine entscheidende Rolle. Es soll herausgestellt werden, inwiefern er seinen am Madrider Palast erworbenen künstlerischen Stil beibehielt oder veränderte. Es stellt sich vor allem die Frage, ob Anton Raphael Mengs Bayeu nachhaltig beeinflussen konnte. Da der Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit auf der frühen Phase am Palacio Real liegt, sollen im Folgenden nur ausgewählte Beispiele stellvertretend für die Stilentwicklung Bayeus stehen. Um adäquate Vergleiche ziehen zu können, wird es in diesem Kapitel ausschließlich um die Freskenmalerei des Malers gehen.

6.1 Die Fresken für die Kathedrale El Pilar in Zaragoza

Die vier Fresken für El Pilar in Bayeus Geburtsstadt Zaragoza entstanden in unterschiedlichen Zeitperioden; jeweils zwei Deckenbilder in derselben Schaffenszeit. Die rechteckigen *Regina Sanctorum Omnium* und *Regina Angelorum* 1775/76, die runden *Regina Prophetarum* und *Regina Apostolorum* 1780/81.

Das erste ausgeführte Fresko, *Regina Sanctorum Omnium*, zeigt die Maria als Königin aller Heiligen. Bereits Ramón Stolz stellte bei restauratorischen Arbeiten im Jahr 1942 fest, dass sich die Gesamtkomposition des Deckenbildes stark an die des etwa zeitgleich entstandenen Freskos *Apotheose des Trajan* von Mengs anlehne.²⁴⁵ Zu sehen ist eine vielfigurige Komposition, welche das Geschehen umlaufend anordnet. Die Figuren befinden sich auf kleinen Wolken direkt oberhalb des Bildrandes, der mittlere, himmlische Teil gibt einen weiten Ausblick in den Himmel und wirkt „diáfana“²⁴⁶, durchsichtig. Dort befinden sich lediglich ein Engel und drei Putti mit Spruchband. Mengs malte zeitgleich an der Trajansapotheose, arbeitete aber bereits seit den frühen 1760er Jahren an der Anlage der Komposition des Werkes.²⁴⁷ Hollweg schließt daraus nachvollziehbar, dass Bayeu sich nicht am Endfresko orientiert

²⁴⁵ Stolz 1942, S. 39-40.

²⁴⁶ Ansón Navarro 1996b, S. 68.

²⁴⁷ Vgl. Kapitel 5.1.2, S. 31.

haben konnte, da Mengs dieses noch nicht fertiggestellt hatte. Es kann vielmehr von einer gegenseitigen Beeinflussung oder einem Austausch der Künstler gesprochen werden. Die Autorin geht davon aus, dass sie „ihre Werke miteinander besprochen haben“.²⁴⁸ Man kann hier von einer gemeinsamen künstlerischen Denkweise sprechen, die beide Maler verband. Vergleicht man die Fresken am Palacio Real, so fällt auf, dass diese – bis auf das Granada-Fresko – kompositorisch ähnlich konzipiert wurden. Bayeu behält sein grundlegendes, an Mengs orientiertes Kompositionsschema erst einmal bei, Morales y Marín meint auch in Anordnung und Maßstab der Figuren Ähnlichkeiten zu den Palastfresken zu erkennen: „Bayeu utilizó además la misma escala de figuras de Palacio, por lo que las perspectivas quedan empequeñecidas en debido a la diferencia de altura entre la Basílica y el techo del Alcázar Nuevo.“²⁴⁹

Im Gegensatz zur prinzipiell an Mengs angelehnten Gesamtkomposition, weist die pyramidale, hierarchisch angeordnete Gruppe um Maria auf der Hauptansichtsseite enge Beziehungen zu spätbarocken Darstellungen auf.²⁵⁰ Dort versucht Bayeu sich in der Abbildung verschiedener Affekte der menschlichen Gestik und Mimik, vor allem sichtbar an den ausgreifenden Handbewegungen des Heiligen Josef neben Maria sowie die der am unteren linken Bildrand befindlichen Heiligen Väter der okzidentalen Kirche. Man muss den Eindruck pathetischer Gestik jedoch relativieren, sämtliche Darstellungen wirken moderat und gemäßigt in ihren Effekten.²⁵¹

Der vorbereitende Bozzetto (Abb. 106) hingegen entspricht den bereits gewonnenen Folgerungen der Kapitel 5.1 bis 5.4: Hier spiegelt sich die Ausbildung Bayeus wider. Ganz dem *giaquintesco* Vorbild entsprechend bildet sich der Bozzetto aus kurzen Pinselstrichen, die durch Hell-Dunkel-Effekte und Weißhöhungen dem Gesamtwerk einen leuchtenden und weichen Eindruck verschaffen. Bayeu nutzt eine sehr intensive Farbpalette, die durch Schattierungen lebendig und changierend erscheint. Besonders gut nachzuvollziehen ist das an dem Gewand des Heiligen Josef sowie dem im Vordergrund sitzenden Hieronymus, dessen rotes Gewand durch dicke pastose Pinselstriche modelliert ist. Ansón Navarro fasst treffend den Gesamteindruck über *Regina Sanctorum Omnium* zusammen: Das ausgeführte Fresko stehe im Gegensatz zum Bozzetto in der akademischen Tradition Bayeus, „dentro de un claro eclecti-

²⁴⁸ Hollweg 2008, S. 110.

²⁴⁹ Morales y Marín 1995, S. 95, Kat. Nr. 78.

²⁵⁰ Ansón Navarro 1996b, S. 68-69.

²⁵¹ Ansón Navarro 1996b, S. 69: „[...] moderación de actitudes y gestos de las figuras [...]“.

cismo, entre su formación rococó y los estímulos clasicistas, es decir, entre Giaquinto y Mengs.²⁵²

Das zweite rechteckige Fresko, *Regina Angelorum*, zeigt die himmlische Marienkrönung und wurde in den 1940er Jahren stark restauriert, sodass von der ursprünglichen Materie wenig erhalten blieb.²⁵³ Es bleibt jedoch gut erkennbar, dass Bayeu trotz rechteckigen Bildgrundes eine runde Komposition schuf, die sich an Werken von Giaquinto oder Giordano anlehnt. Die Verbindung zu Corrado Giaquintos Marienkrönung in der Palastkapelle in Madrid scheint einen direkten Einfluss auf Bayeu ausgeübt zu haben.²⁵⁴ Die runde und sich konzentrisch nach oben schraubende Komposition sowie die Figurenanordnung ähneln sich sehr: Beide kulminieren in der Darstellung der Heiliggeisttaube und die Farbgebung nimmt in Richtung Bildmitte immer mehr einen gelblichen Ton an, der die perspektivische Wirkung des Sfumato-Effektes unterstützt. Die mit Tüchern spielenden Engel unterhalb der Maria erinnern stark an die Vorbilder Giaquintos. Bereits für die *Übergabe von Granada* verwendete Bayeu Modelle kleiner, lebendiger und in starken Verkürzungen dargestellter Putti, die in Zusammenhang mit Giaquinto stehen.²⁵⁵

Der bleibende Eindruck, den Luca Giordano in Bezug auf das Thema einer Marienkrönung bei Bayeu hinterließ, ist anhand der Korrespondenzen des Malers mit dem Domkapitel von Zaragoza nachzuvollziehen. Im Briefwechsel erläutert Bayeu das geplante Thema und die Figurendisposition und beruft sich dabei auf Giordanos Kompositionen im Escorial (Abb. 107-109): „Los asuntos que eran excelentes son los que hay ya ejecutados: [...] que estos asuntos tienen tan bellos sujetos, variedad de mancebos y chicos serafines y llenos de hermosura, que es lástima el no tirar por ahí o por el mismo camino, como lo hizo Lucas Jordán en el Escorial [...]“²⁵⁶ Bayeu begründet seine runde Kompositionsstruktur mit dem – für ihn notwendigen – Rückgriff auf die Meisterwerke Giordanos.

Ansón Navarro macht – trotz der nachgewiesenen Reminiszenzen an die italienischen Meister – auch Zugeständnisse in Bezug auf Bayeus Komposition.²⁵⁷ Man

²⁵² Ansón Navarro 1996b, S. 68-69.

²⁵³ Gállego 1987, S. 106; vgl. auch Ansón Navarro 1996b, S. 69: „El fresco, [...] no es exactamente el que salió de las manos de Bayeu, [...] fue prácticamente rehecho por el pintor y restaurador Ramón Stolz, con un proceso riguroso y metódico [...]“.

²⁵⁴ Banner 2010, S. 132.

²⁵⁵ Vgl. Kapitel 5.1.2, S. 30.

²⁵⁶ Brief von Francisco Bayeu an Matías Allué vom 26.12.1772 aus dem Archivo de la Basílica de Nuestra Señora del Pilar, Zaragoza, AA.VV. 1982, Dok. 16, S.142, eingesehen über: Morales y Marín 1995, S. 229, Nr. 46.

²⁵⁷ Ansón Navarro 1996b, S. 69-70.

merke dem Maler deutlich an, dass er in der Schule Mengs' gelernt habe; so wirke die Komposition deutlich geordneter und weniger überladen und in die Höhe geschraubt, die pyramidale Anordnung auf der Hauptansichtsseite bleibe bestehen.

Die 1780/81 entstandenen Tondi *Regina Prophetarum* (Abb. 110) und *Regina Apostolorum* (Abb. 111) können aufgrund sehr ähnlicher Kompositionen gemeinsam betrachtet werden. Zu sehen ist jeweils ein rundes Deckenbild mit einem pyramidalen Aufbau auf einer Seite. Die Maria als Königin der Propheten thront auf Engeln, die sie in die Höhe heben, während die Maria als Königin der Apostel auf einer Wolkenbank sitzt und von einer großen Baldachin ähnlichen Draperie umgeben wird. In beiden Fällen sind die Figuren im Kreis um Maria, die sich in der Bildmitte befindet, angeordnet und verdecken somit den freien Ausblick in den Himmel. Die Fresken stehen damit im Gegensatz zu den Kompositionsprinzipien Mengs', die Bayeu für die meisten seiner bisherigen Deckenbilder übernahm. Dabei ordnete er die Figuren am untersten Bildrand an, verkleinerte sie in Richtung Bildmitte und ließ einen großen Teil des Himmels frei. Somit vergrößerte er die Tiefenwirkung und betonte die Perspektive.²⁵⁸ Die 1780/81 in El Pilar entstandenen Fresken hingegen geben kaum den Blick in die Tiefe frei, auch wird die perspektivische Größe der Maria nicht verringert, die Werke sind dicht von Figuren besetzt. Wie bereits bei *Regina Angelorum* suchte sich Bayeu hier Inspiration bei Luca Giordano und dessen Traditionen.²⁵⁹ Die Figuren sind in waghalsigen Verkürzungen dargestellt, man vergleiche beispielsweise die Maria tragenden Engel in der Bildmitte von *Regina Prophetarum*. Kleine Seraphim bedecken die Figurenzwischenräume und geben der Komposition eine gewisse Unordnung. Die Figuren sind übereinander gestaffelt und präsentieren sich in sämtlichen Ausdrucksformen der „affetti“²⁶⁰. Der von Maria ausgehende Strahlenkranz ist ebenfalls auf beiden Fresken wiederzufinden und orientiert sich an barocken Vorbildern. Diese Lichtwirkung, welche durch kurze sichtbare Pinselstriche entsteht, kann gut mit Giaquintos *Geburt der Sonne* im Palacio Real verglichen werden. Ebenso orientiert sich die Farbwirkung von Bayeus Werken an den Lokalfarben vermeidenden Werken des Italieners: Die Gewänder der Mittelgruppe im Fresko *Regina Prophetarum* (Abb. 112) bilden ihre Stofflichkeit anhand schimmernder Farbreflexe. Die reiche Farbigkeit wird durch changierende Töne angegeben, so hat

²⁵⁸ Bartolomé 1996, S. 37.

²⁵⁹ Ansón Navarro 1996b, S. 72.

²⁶⁰ Ebd.

man den Eindruck von einem irisierenden²⁶¹ Effekt, wenn man beispielsweise die in verschiedenen Grün- und Blautönen schillernden Tücher des linken, die Arme erhobenen Engels betrachtet. Ebenso das rote Gewand des die Maria tragenden Engels, welches am Saum in ein Türkis übergeht.

Einige Details verweisen dennoch auf eine Prägung durch Mengs, allen voran die genaue Vorbereitung durch zahlreiche Skizzen.²⁶² Wie auf dem ausgeführten Fresko sind hier geradlinige, akademische Gesichter zu erkennen, die feine Gesichtszüge tragen: „Los seres angelicales, [...] responden a los modelos ideales creados por Bayeu [...] a partir de estímulos mengsianos.“²⁶³ Die Figuren besitzen auf den Vorstudien sowie Fresken außerdem ein besonderes Merkmal: Die Hälse der Maria und der Engel sind überlängelt dargestellt. Dabei handelt es sich um ein Stilelement, das Bayeu von Mengs übernommen haben könnte, der dies bereits bei einigen Figuren auf seinem Fresko *Apotheose des Trajan* anwendete.²⁶⁴ Im Vergleich ist festzustellen, dass Mengs tatsächlich teilweise die Figuren in einem ähnlichen Typus malte, als Beispiel kann die Darstellung der Minerva beziehungsweise der Kriegskunst (Abb. 113) herangezogen werden. Allerdings trieb Bayeu die Überlängung weiter als sein Lehrmeister und setzte diese als Stilprinzip ein.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Fresken in der Kirche El Pilar zwar sehr unterschiedlich konzipiert worden sind, im Großen und Ganzen jedoch eine Weiterführung des am Palast erworbenen Stils zeigen: Bayeus Kompositionen schwanken in ihren Ausführungen zwischen zwei Stilen und tendieren je nach Sujet und Ausführungsdatum mehr zu einer traditionellen, „barocken“ oder neuartigen, „neoklassizistischen“ Ausprägung. Morales y Marín fasst treffend wie folgt zusammen: „[...] barroquismo, rococó y academicismo están sabiamente medidas y aprovechadas en cuanto de interesante tiene cada una de sus manifestaciones al servicio de un logro personal.“²⁶⁵

²⁶¹ Ansón Navarro 1996b, S. 75: „irisados“.

²⁶² Vgl. Arnáez 1975, S. 77-84.

²⁶³ Ansón Navarro 2012, S. 86.

²⁶⁴ Ansón Navarro 1996b, S. 73-74.

²⁶⁵ Morales y Marín 1995, Kat. Nr. 137, S. 107.

6.2 Der Kreuzgang der Kathedrale von Toledo

Für den Kreuzgang der Kathedrale von Toledo malte Bayeu elf Fresken in einem außergewöhnlichen Format: Die Werke sind wie ein gotischer Spitzbogen angelegt; unten rechteckig und laufen nach oben hin zu einer Spitze zusammen. Zu sehen sind Episoden aus der Geschichte der Toledaner Kathedrale, von den Gründungsvätern über Heilige und Märtyrer sowie wichtige Ereignisse. Bayeu teilte sich den Auftrag mit seinem größten Konkurrenten zu der Zeit, Mariano Salvador Maella, der neun Fresken anfertigte. Beide Maler waren bereits seit 1774 mit den Gemälden beschäftigt, das letzte stellte Bayeu jedoch erst 1790 fertig.²⁶⁶ Im Gegensatz zu den bisherigen besprochenen Fresken handelt es sich bei den Werken für den Toledaner Kreuzgang um Wandmalereien, sodass bei der Analyse beachtet werden muss, dass diese nicht auf Untersicht konzipiert wurden. Da im Folgenden nicht alle elf Werke detailliert behandelt werden können, soll eine exemplarische Betrachtung durchgeführt werden.

Innerhalb der elf Werke kommt es zu starken stilistischen Unterschieden in Komposition und Ausführung. Dabei kann kein zeitlicher Zusammenhang erkannt werden, der differente Stil scheint viel mehr der inhaltlichen Darstellung geschuldet.²⁶⁷ *Die Predigt des Heiligen Eugenio* (Abb. 114) beispielsweise zeigt eine geordnete und stark durchkomponierte Szene, in der sich der Heilige auf dem Stylobat vor dem Eingang eines Dorischen Tempels befindet. Er wird durch die Heiliggeisttaube von einem göttlichen Licht angestrahlt. Obwohl sich viele Personen auf dem Fresko befinden, wirkt das Geschehen übersichtlich: Die Szene ist in verschiedene Ebenen geteilt, unten befindet sich das einfache Volk als Zeuge des Geschehens, in der Mitte der Heilige mit Priestern, und die oberste Ebene wird durch den Himmel eingenommen. Nach akademischer Tradition stellt Bayeu die Varietät des menschlichen Ausdrucks dar, bleibt dabei in moderaten Formen und lässt das Geschehen ruhig erscheinen: „La lección de elegancia, orden compositivo y sentido narrativo de Mengs estaba bien aprendida por su mejor discípulo y seguidor.“²⁶⁸

Zwei weitere Werke, *Das Wunder der Heiligen Casilda* (Abb. 115) von 1779 sowie *Die Almosen des Heiligen Euladio* (Abb. 116) von 1789, zeigen eine ähnliche Tendenz. Beide Werke sind ebenso wie *Die Predigt des Heiligen Eugenio* in drei Akti-

²⁶⁶ Vgl. für eine ausführliche Entstehungsgeschichte der Fresken: Gutiérrez Pastor 1996, S. 77-80.

²⁶⁷ Hollweg 2008, S. 111.

²⁶⁸ Ansón Navarro 2012, S. 78.

onsebenen geteilt, wobei die untere Ebene durch eine Mauer und/oder ein Stylobat abgetrennt wird. Das Hauptgeschehen findet auf der zentralen Fläche statt. Zu Gunsten einer besseren Übersichtlichkeit sind die Figuren in einzelne untereinander agierende Personengruppen aufgeteilt und sehr gründlich studiert.²⁶⁹ Darauf verweist vor allem der Rückenakt auf dem Werk *Das Wunder der Heiligen Casilda*, welcher an die detaillierten Aktdarstellungen auf dem *Gigantensturz* erinnert. Eine Vorzeichnung für den liegenden Gefangenen (Abb. 117) unterhalb des Durchgangs zeigt eine anatomisch korrekte und gründliche Abbildung des menschlichen Körpers. Die feine Wiedergabe der Muskeln und die angespannte Hand übermitteln dem Betrachter einen Eindruck von Schmerz, welcher jedoch innerhalb der geradlinigen architektonischen Komposition nicht zu einem ausgreifenden Leidensausdruck wird, sondern mehr in eine ruhige Lethargie verfällt. Die akademischen Prinzipien Mengs' spiegeln sich auch in den *Die Almosen des Heiligen Eladio* wider. Dieses Fresko ist laut Ansóñ Navarro bereits eine Annäherung Bayeus – ausgehend von Mengsianischen Wurzeln – an den Neoklassizismus.²⁷⁰ Nachvollzogen werden kann diese Ansicht anhand der geordneten, in der Figur des Heiligen Eladio kulminierenden Komposition. Die Figuren zeigen unterschiedliche Gebärden und sind in Dreiergruppen harmonisch um das Hauptgeschehen angeordnet.

Im Gegensatz dazu stehen beispielsweise der *Der Tod der Heiligen Casilda* (Abb. 118) aus dem Jahr 1783, *Das Martyrium des Heiligen Eugenio* (Abb. 119) von 1777 sowie *Hercoldos Erscheinung des Heiligen Dionisios* (Abb. 120) aus demselben Jahr. *Das Martyrium des Heiligen Eugenio*, welches die Enthauptung des Märtyrers zeigt, ist laut Gutiérrez Pastor im Vergleich mit den anderen Werken in Toledo „[...] más compleja y nerviosa“²⁷¹. Des Weiteren sei das Echo Giaquintos unverkennbar.²⁷² Tatsächlich zeichnet sich die Komposition des Freskos durch eine große Anzahl an Personen aus, welche in ausgreifender Gestik miteinander kommunizieren. Die Anordnung des Geschehens ist nicht mehr in drei Ebenen geteilt, welche klar voneinander abgetrennt sind, sondern staffelt sich diagonal von der linken unteren Bildecke nach rechts oben. Weiter handelt es sich hierbei um das einzige Toledaner Fresko, in dem zwei zeitlich eigentlich versetzte Ereignisse nebeneinander dargestellt werden: Während in der Mitte der Heilige enthauptet wird, wird sein Leichnam bereits im

²⁶⁹ Hollweg 2008, S. 110.

²⁷⁰ Ansóñ Navarro 2012, S. 87.

²⁷¹ Gutiérrez Pastor 1996, S. 85.

²⁷² Ebd.

Hintergrund entsorgt. Eine große dunkle Wolkenformation ragt von der Bildspitze in das Geschehen hinein und trägt einen Engel, der einen Palmzweig in Richtung des Märtyrers streckt. Hollweg erkennt darin den Grund für die unterschiedliche Ausarbeitung der elf Werke von Bayeu in Toledo: Sobald der inhaltliche Einbezug des Himmels in das Geschehen von Bedeutung sei, neige Bayeu dazu, auf barocke Traditionen zurückzugreifen.²⁷³ Im Vergleich mit den Wandmalereien *Hercoldos Erscheinung des Heiligen Dionisios* sowie *Der Tod der Heiligen Casilda* wird deutlich, dass sich auch hier – in noch stärkerem Ausmaß – dicke Wolkenbänke in die zentrale Szene vorschoben. Die klare Struktur der eben besprochenen Werke wird zu Gunsten einer dramatischen göttlichen Szenerie aufgegeben. Auffällig ist, dass auf dem Fresko *Die Almosen des Heiligen Eladio* sowie *Das Wunder der Heiligen Casilda* keine oder nur wenige Putti oder Seraphim zu sehen sind, während die anderen Werke eine Vielzahl an Engelchen aufweisen. Diese geben der Komposition weitere Unruhe und Unausgeglichenheit, sie betonen die nach oben hin aufgetürmte Anlage. Ähnlich wie in den Deckenkompositionen Giaquintos für den Palacio Real oder die Tondi Bayeus für El Pilar wird der offene Ausblick in den Himmel durch Wolken oder einen Strahlenkranz verdeckt.

Die Fresken in Toledo ordnen sich stilistisch in die Entwicklung Bayeus ein. Zum einen wird deutlich, dass er auf Altbewährtes zurückgriff, sobald es das Thema verlangte. Zum anderen führte Bayeu fort, was er unter Mengs gelernt hatte und ging mit klar strukturierten Werken einen deutlichen Schritt in Richtung Klassizismus.

²⁷³ Hollweg 2008, S. 111.

7 Resümee

Die stilistische Analyse der Fresken im Palacio Real hat gezeigt, dass Francisco Bayeus Malereien und deren Vorbereitungen einen ausgeprägten Stildualismus aufweisen. So attestierte ihm Morales y Marín bereits 1978 eine „doble personalidad estilística“²⁷⁴. Diese zweigeteilte Persönlichkeit äußert sich in Bayeus Werken durch Rückgriffe auf künstlerische Traditionen sowie die gleichzeitige Übernahme neuer Ausdrucksformen.

Wie dargelegt werden konnte, ist diese Dualität anhand der Bildentwicklung Bayeus von der ersten Skizze über den Ölbozzetto und die Detailstudien bis hin zum ausgeführten Fresko nachvollziehbar. Insbesondere die Bozzetti weisen einen starken Bezug zu italienischen Traditionen auf: Bayeu macht sich eine schnelle Malweise zu eigen, die durch erkennbare und pastose Pinstelstriche sowie Hell-Dunkel-Kontraste geprägt ist. Die bereits erwähnten „brillos chispeantes“, sogenannte Weißhöhungen, mit denen er Lichteffekte betonte und den Werken eine große Lebendigkeit verlieh, bilden dabei ein Stilmerkmal seiner Bozzetti. Partiiell ist dieses Element auch auf den ausgeführten Fresken zu erkennen, man vergleiche beispielsweise *Regina Prophetarum* in der Kathedrale von Zaragoza. Dabei muss ausdrücklich betont werden, dass es sich bei den weißen Höhungen nicht um ein Alleinstellungsmerkmal Bayeus handelt. Dieses Element zeigen bereits Francesco Solimena und seine Zeitgenossen in ihren Werken und es kann auf die spezifische neapolitanische Entwicklung der Öl-skizze, beziehungsweise des Ölbozzettos, zurückgeführt werden.

Im Italien des ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts entwickelte sich in den neapolitanischen Werkstätten der Usus, dass die Lehrmeister ihre Schüler speziell Bozzetti kopieren ließen.²⁷⁵ Insbesondere Solimena war dafür bekannt, seine Schüler ausschließlich nach eigenen Entwürfen malen zu lassen.²⁷⁶ Das Anlernen eines spezifischen Stils durch Kopieren war dementsprechend sehr verbreitet in der neapolitanischen Schule, so nahmen deutsche Schüler die Skizzen ihrer Meister mit über die Alpen und entwickelten dort außerhalb der Werkstatt ihres Lehrers einen analogen Stil.²⁷⁷

²⁷⁴ Morales y Marín 1978, S. 50.

²⁷⁵ Bushart 1964, S. 166.

²⁷⁶ Vgl. De Dominici, ed. Sricchia Santoro/Zezza 2003, S. 1172 (III, 614): „Nella sua scuola non ha permesso che nel copiar le sue macchie (le quali sono finitissime, con teste, nudi, mani e piedi dipinti sul naturale) che si servissero i suoi discepoli dell'uso del velo [...]“.

²⁷⁷ Bushart 1964, S. 166.

Ganz ähnlich wird Francisco Bayeu in Kontakt mit der Bozzetti-Tradition aus Neapel gekommen sein. Das Œuvre seines ersten Lehrmeisters Luzán war stark geprägt von einer italienischen Malweise und stilistischen Eigenarten; dieser verbrachte in den 1730er Jahren einen Aufenthalt im Atelier von Giuseppe Mastroleo, welcher stark beeinflusst durch Luca Giordano war und zudem in engem Kontakt zu Francesco Solimena stand.²⁷⁸ Wie bereits Solimena gab Luzán nach seiner Rückkehr nach Zaragoza seinen Schülern Stiche, Radierungen oder Zeichnungen, die diese kopieren sollten. Allesamt waren deutlich inspiriert vom neapolitanischen Barock: vielfigurige Kompositionen mit einem starken Hang zu pathetischen Ausdrucksformen und Draperien, Licht- und Schattenkontrasten, intensive Farbgebung.²⁷⁹

Es steht außer Frage, dass Francisco Bayeu im weitesten Sinne in der Tradition Solimenas, Giordanos und deren Zeitgenossen ausgebildet wurde. Eine entscheidende Entwicklung erhielt seine Stilausformung ab 1752, als er mit Giaquintos eleganten Kompositionen in Berührung kam. Diese neue Begegnung mit der neapolitanischen Tradition spiegelt sich stark in den Bozzetti für den Palacio Real wider. Es ist bezeichnend, dass Bayeu über seine gesamte Schaffenszeit im Rahmen seiner Ölmodelle einer Ausdrucksform im Erbe der neapolitanischen Studien treu blieb.

Es stellt sich nun die Frage, was den jungen Künstler dazu bewog, seinen Stil in eine klassizistische Richtung zu modifizieren. Nach Águeda Villar liegt dies nicht unbedingt in den neuen Kompositions- und Malprinzipien selbst, sondern vielmehr in der Persönlichkeit Anton Raphael Mengs begründet: Der Deutsche war ein weitgereister Mann, kannte den französischen Rokoko aus Dresden, lernte in Rom die Kunst Michelangelos und Raffaels kennen und war bestens mit den antiken Grundlagen der bildenden Kunst vertraut.²⁸⁰ Aufgrund der wirtschaftlich schlechten Ausgangslage war es den spanischen Malern kaum möglich, sich ein umfassendes Wissen über die künstlerischen Entwicklungen außerhalb Spaniens anzueignen, es fehlte ihnen zu Beginn des 18. Jahrhunderts an Akademien und finanziellen Möglichkeiten.²⁸¹ Für diese „Provinz-Künstler“ stellt Mengs' Erfahrungsschatz nun einen außerordentlichen Anziehungspunkt dar.

In Bezug auf Bayeu trifft diese Fokussierung auf Mengs jedoch nur partiell zu. Der Aragonese kam aus gutem Hause, seine Familie ermöglichte ihm zunächst eine Ge-

²⁷⁸ Pérez Sánchez 1996, S. 109.

²⁷⁹ Ebd.

²⁸⁰ Águeda Villar 1982, S. 31.

²⁸¹ Ebd.

lehrtenausbildung. Ein Einblick in die Auflistung von Bayeus Bibliothek gibt Aufschluss darüber, dass er zahlreiche kunsthistorische Bücher besaß, darunter Piranesis *Le antichità romane* von 1756 oder Werke von Palladio und Vitruv.²⁸² Es ist davon auszugehen, dass sein Interesse an derartigen Büchern nicht erst nach dem Zusammentreffen mit Mengs entstand, da er durch seine Ausbildung an der Escuela de Pías vorgeprägt war. Zudem war Bayeus künstlerische Ausbildung bereits abgeschlossen; er hatte in Zaragoza schon eigenständig gearbeitet, sodass er nicht die Grundlagen der Malerei unter Mengs erlernen musste. Sämtliche malerische Fähigkeiten sowie einen eigenen Stil brachte Bayeu bereits mit. Für ihn bedeutete die Protektion durch Mengs vielmehr eine Fülle an attraktiven Möglichkeiten, die ihm für eine Laufbahn am Hof geboten wurden. Der König schenkte den Worten und Werken Mengs' große Beachtung: „[...] no hay que olvidar que la personalidad de este artista pesaba mucho en la Corte de Madrid y en Europa, no sólo ya a su importancia artística sino a su talente señorial [...] esta manera de ser estaba más acorde con lo que Bayeu quería alcanzar y traía como bagaje de su origen, la burguesía.“²⁸³

Im Gegensatz zu den Bozzetti wird anhand der zahlreichen Vorzeichnungen und Studien sowie der Ausführung und Komposition der Fresken deutlich, dass Bayeu während seiner Palastzeit eine Stilmodifizierung durchmachte. Obwohl er bereits ausgebildet war, übernahm er die Detailliertheit der Vorstudien von Mengs.

Mengs' Gedanken und Grundsätze zu den Idealen der Kunst wurden in zwei kunsttheoretischen Schriften veröffentlicht. Diese handeln zum einen von den *Gedanken zur Schönheit und dem Geschmack in der Malerey* und zum anderen von der Einteilung der Malerei in verschiedene an Ciceros Rhetorik angelehnte Stile. Das erste Werk erschien 1762 in Zürich auf Deutsch und wurde von Azara 1780 ins Spanische übersetzt, während die zweite Schrift in Briefform an Antonio Ponz in dessen *Viage de España* im Jahr 1776 direkt auf Spanisch verfasst wurde. Dadurch hatten die aufstrebenden spanischen Künstler bereits früh Zugriff auf die Theorien von Mengs.²⁸⁴

Für einen formenden Eindruck auf Bayeus Entwicklung kamen die Veröffentlichungen jedoch zu spät. Falls es einen Einfluss von Mengs' Schriften auf Bayeus Stilgenese gegeben haben sollte, ist davon auszugehen, dass dieser im persönlichen, münd-

²⁸² Archivo Historico de Protocolos de Madrid, leg. 22705, fol. 232r und 233r, eingesehen über: Hollweg 2008, S. 106-107.

²⁸³ Morales y Marín 1978, S. 54.

²⁸⁴ Vgl. zur Einführung: Hollweg 2008, S. 75-78.

lichen Austausch stattfand. Möglicherweise kannte Bayeu auch Manuskripte des 1776 publizierten Briefes.

Ob es hinsichtlich Bayeus Œuvre Indizien für die Übernahme von kunsttheoretischen Ansichten und Thesen von Mengs gab, lässt sich nur anhand von Beispielen aufzeigen. Der Grundgedanke aus Mengs' erstem Werk dreht sich um die Schönheit als Inbegriff der Vollkommenheit. Diese sei nicht in der Natur zu finden, sondern müsse vom Maler selbst erschaffen werden; die Schönheit der Kunst übertreffe dabei die der Natur.²⁸⁵ Mengs' Auffassung vom Erschaffen der wahren Schönheit lehnt sich dabei an Bellori an, der bereits in einem Vortrag aus dem Jahr 1664 an der Accademia di San Luca zu Rom die Meinung vertrat, dass die perfekte Schönheit aus verschiedenen Modellen zusammengesetzt werden müsse.²⁸⁶ Der Brief an Azara beschäftigt sich mit einem ähnlichen Thema: Auf der Suche nach Vollkommenheit werden Kunstwerke aus den königlichen spanischen Sammlungen fünf positiven sowie zwei „fehlerhaften Stilen“ zugeordnet.²⁸⁷ Dabei genießen der „hohe Stil“ sowie der „schöne Stil“ das größte Ansehen des Malers: In beiden Fällen seien nur wenige Künstler fähig, derartige Werke zu erschaffen. Insbesondere die Skulpturen der griechischen Antike schaffen es den Ansprüchen Mengs' gerecht zu werden, aber auch verschiedene Maler der italienischen Renaissance, wie Raffael oder Michelangelo. Der „anmutige Stil“ äußere sich vor allem in der Sanftheit Correggios, während der „bedeutende Stil“ als Abgrenzung von der sogenannten Affektiertheit zu finden sei.²⁸⁸ Eine Besonderheit stellt die Interpretation des „natürlichen Stils“ dar. Obwohl dieser nicht den „fehlerhaften Stilen“ zugeordnet wird, wertet Mengs ihn als zufällige Naturnachahmung ab, da keine Verbesserung der Natur vorgenommen werde.²⁸⁹ Trotzdem lobt er Velázquez derartig, dass die vorhergehende Argumentation, der „natürliche Stil“ sei von niederer Stellung, kaum noch nachvollzogen werden kann.²⁹⁰

²⁸⁵ Schilling 1843, Bd. 1, S. 207: „[...] ist der Kunst ein sehr wichtiger Theil in die Macht gegeben, in diesem Theile, nämlich der Schönheit, gebührt ihr der Vorrang vor der Natur.“

²⁸⁶ Hollweg 2008, S. 80: Mit Verweis auf die Helena-Zeuxis-Legende, bei der aus verschiedenen Frauen die schönsten Teile zu einem vollkommenen Bild zusammengefügt worden sind.

²⁸⁷ Vgl. für einen detaillierten Einblick in die Stile: Karge 2002, S. 53-57.

²⁸⁸ Karge 2002, S. 54-55.

²⁸⁹ Schilling 1843/44, Bd. 2, S. 79.

²⁹⁰ Karge 2002, S. 61-63.

Zuletzt bewertet Mengs mit den beiden „fehlerhaften Stilen“, dem „übertriebenen“ sowie dem „überladenen“, die Entwicklungen des italienischen Manierismus in der Nachfolge Correggios sowie die Kunst des Spätbarocks negativ.²⁹¹

Francisco Bayeu scheint mit den großen Fixpunkten des literarischen Schaffens seines Meisters konform gewesen zu sein und eine ähnliche Kunstauffassung entwickelt zu haben. Das Frühwerk Bayeus entspricht in großen Teilen Mengs' Charakterisierung der beiden „fehlerhaften Stile“, nämlich dem Barock: „Vermehrung der akzidentiellen Elemente der Naturerscheinung, ‚chimärische Verteilung‘ von Massen von Lichtern und Schatten an unpassenden Stellen, kurz: ‚Diese Werke sind mehr für die Augen gemacht als für den Verstand.‘“²⁹² Den größten Kritikpunkt aber sah Mengs in der Verwendung eines schnellen Pinselstriches, da ein Künstler immer derart fokussiert arbeiten müsse, dass „jeder Strich [...] mit vollster Konzentration“ vollbracht werde.²⁹³ Möglicherweise könnte in dieser Auffassung und Abwertung des sichtbaren Pinselstriches auch die Grundlage der Entwicklung Bayeus liegen. Zwar richtete sich dieser in seinen Bozzetti immer noch nach der neapolitanischen Tradition Giaquintos und dessen Vorgängern, aber die ausgeführten Werke werden immer deutlicher von einem harmonischen und übersichtlichen Gestaltungsprinzip inspiriert. Weiter werden auch die Kompositionen denen des deutschen Meisters ähnlicher. Hat Bayeu noch den ersten Bozzetto für die *Übergabe von Granada* in starker Untersicht mit einer unübersichtlichen Figurenanordnung gemalt, so werden auch die Bozzetti übersichtlicher und bekommen eine deutliche, harmonische Komposition. Die Figuren werden besser aufeinander abgestimmt und wirken weniger affektiert oder pathetisch.

Des Weiteren wächst auch Bayeus Interesse an antiker Skulptur, die für Mengs das einzige Beispiel für vollkommene, gottgleiche Schönheit darstellt.²⁹⁴ So lassen sich nicht nur Figurenübernahmen erkennen, wie der *Herkules Farnese* für das Fresko *Die Vorsehung leitet die Tugenden und Fähigkeiten des Menschen*, sondern Bayeu baut auch – wie bereits erwähnt – eine eigene kleine Abgusssammlung auf. Hinzu kommt seine steigende Neigung zu detaillierten Vorzeichnungen nach akademischem Ideal. Insbesondere die Gesichter einiger weiblicher Figuren erinnern an antike Vorbilder,²⁹⁵ ebenso die genaue Körpermodellierung der Vorzeichnungen, welche

²⁹¹ Hollweg 2008, S. 85.

²⁹² Karge 2002, S. 56, nach Mengs 1776.

²⁹³ Vgl. Hollweg 2008, S. 75-76.

²⁹⁴ Vgl. Karge 2002, S. 53-54; Hollweg 2008, S. 79-81.

²⁹⁵ Vgl. Kapitel 5.1.2, S. 34.

mit ihren auf die Körperbewegung- und Drehung abgestimmten Muskelpartien wie Zeichnungen von Skulpturen wirken.

Zwei große Vorbilder Mengs' spiegeln sich auch in Bayeus Schaffen wider: Correggio und Velázquez. Die beispielsweise von Diego Velázquez übernommenen Inspirationen für die *Übergabe von Granada* sowie die Einarbeitung des Äsop wurden bereits erläutert.²⁹⁶ Der Einfluss Correggios hingegen äußert sich in einem von Bayeu des Öfteren wiederverwendeten Studienkopf, welcher zunächst dem Zeichenmaterial Mengs' zugeschrieben wurde.²⁹⁷ Obwohl das Œuvre von Anton Raphael Mengs eine enge Beziehung zu Correggios Anmut und Grazie aufweist,²⁹⁸ kann keine Verbindung zwischen der Zeichnung und diesem hergestellt werden. Der Engelskopf (Abb. 121) aus dem Museo del Prado zeigt einen nach unten blickenden Jüngling mit lockigem Haar und feinen Zügen: Die Haare wirken kompakt und kringeln sich in schneckenförmigen Löckchen, die Nase ist spitz und lang, der Mund schmal. Im Vergleich mit dem Bozzetto für *Evangelist Matthäus mit dem Engel* (Abb. 122) für den Palast von La Granja ist deutlich derselbe Typus erkennbar, welcher an ein correggeskes Ideal des 16. und 17. Jahrhunderts angelehnt sein könnte.²⁹⁹ Möglicherweise brachte Mengs diesen Typus aus Italien mit. Meines Erachtens könnte aber auch Bayeu, durch seine Gelehrtenausbildung sowie den Kontakt mit zahlreichen italienischen und internationalen Künstlern, mit Correggio vertraut gewesen sein. Ein Einfluss von Mengs und seinen Schriften ist nicht zwingen notwendig, um sich als Maler mit Correggio auseinander zu setzen. Die Begeisterung von Mengs für Correggio könnte Bayeu jedoch beeinflusst haben und ausschlaggebend für eine eingehendere Beschäftigung mit eben diesem gewesen sein.

Es lässt sich feststellen, dass Bayeu mit den Gedanken Mengs' vertraut war und diese sich partiell auch in seinen Werken widerspiegeln. Beide Maler waren eng befreundet und teilten höchstwahrscheinlich ähnliche Ansichten. Dass Bayeu kein willenloser Nachahmer seines Vorgesetzten war, äußert sich insbesondere in der Ausprägung eines eigenen Stils, in dem er verschiedene Elemente des ausgehenden Barock und beginnenden Klassizismus zu einem eigenen Personalstil zusammensetzt. Es ginge zu weit, zu behaupten, dass er sich dabei an Mengs' Formulierung anlehnt, dass die Schönheit nicht direkt aus der Natur stamme, sondern aus unterschiedlichen

²⁹⁶ Vgl. Kapitel 5.3.2, S. 54.

²⁹⁷ Roettgen 1998, S. 397-398.

²⁹⁸ Karge 2002, S. 54.

²⁹⁹ Roettgen 1998, S. 398.

Beispielen zusammengeführt werden müsse. Man könnte Bayeu jedoch eine gewisse subjektive Auswahl der „besten“ Details zweier künstlerischer Strömungen zu einem daraus gewonnenen Stilpluralismus unterstellen.

Francisco Bayeu stellt im Hinblick auf die Entwicklungen des 18. Jahrhunderts in Spanien eine wichtige Künstlerpersönlichkeit dar. Seine Stilentwicklung steht in einem engen Zusammenhang mit dem historischen Moment, der diesen Prozess erlaubte. Die Schaffenszeit des Aragonesen wird durch einen Neuanfang markiert: Einerseits befand sich das Land an einem kulturellen Tiefpunkt, andererseits begann der Prozess des Aufstiegs. Mit Karl III., der seinen Hof zu einem Mittelpunkt des europäischen Kunstschaffens verwandeln wollte,³⁰⁰ sowie der beginnenden Aufklärung in Spanien, konnte sich die wirtschafts- und sozialpolitische Lage des Landes erholen, wovon auch die Kunstförderung profitierte. Es bedurfte einer Aktualisierung, einer „necesidad de actualizar“³⁰¹. Das im Gegensatz zum restlichen Europa am Boden liegende Spanien fing an, sich selbst neu zu erfinden und Madrid sollte zum „Pol des europäischen Kunstlebens“³⁰² aufsteigen. Der spanische Erbfolgekrieg und seine Folgen sollten endgültig überwunden werden: Für die Loslösung des spanischen Königshauses von Frankreich und dessen Etablierung in Madrid bedurfte es der Jahrzehnte seit 1700.

Ferdinand VI. holte Giaquinto an den Hof, im Gegensatz dazu unterstreicht die Berufung Mengs' durch Karl III. die Neuausrichtung des Königreiches.³⁰³ Nicht nur das politische System sollte erneuert werden, auch die Kunst und Herrscherrepräsentation drängte in eine neue Richtung. Während Karls III. Vorgänger an alten Traditionen festhielten, suchte der neue König nach Innovationen. Die historische Situation des Landes begünstigte dabei einen Stilwechsel: Karl III. wendete sich Europa zu und schuf eine „aufklärerische Europäisierung Spaniens“³⁰⁴. Der beginnende Stil des Klassizismus steht mit seinen künstlerischen Wurzeln in der direkten Nachfolge von Antike und Renaissance. Dies bedeutete eine Überwindung absolutistischer Normen und eine Hinwendung zu modernen Strömungen.

Derartige Veränderungen benötigten Zeit und riefen Spannungen hervor, von denen auch die Kunst betroffen war. Entgegengesetzte Entwicklungen prägten die Kunst-

³⁰⁰ Díez 2010, S. 404.

³⁰¹ Pérez Sánchez 1996, S. 109.

³⁰² Karge 2002, S. 47.

³⁰³ Pérez Sánchez 1996, S. 109.

³⁰⁴ Karge 2002, S. 48.

landschaft Spaniens: Auf der einen Seite standen die immer noch als große Künstler verehrten Maler wie Tiepolo oder Giaquinto, deren Stil jedoch antiquiert erschien im Gegensatz zu den auf der anderen Seite befindlichen neuen Strömungen des Klassizismus, die mit den Gedanken der Aufklärung zusammenhingen.

Gleichzeitig mit dieser Neuausrichtung ging auch eine Rückbesinnung auf eigene nationale Traditionen einher.³⁰⁵ Nicht nur die Künstler des *Siglo de Oro* wurden wieder rehabilitiert, auch die Stellung der Künstler des 18. Jahrhunderts sollte sich verbessern. Anton Raphael Mengs' gezielte Förderungen von einheimischen Künstlern spielten dabei eine große Rolle. Er berief junge Spanier zu seinen Gehilfen und suchte dabei Maler nach künstlerischen Maximen aus. Dabei war es kein ausschlaggebender Punkt, ob sie aus seiner Malerschule hervorgegangen waren oder nicht.³⁰⁶ Der beginnende Wiederaufbau einer spanischen Malerschule mit spezifisch nationaler Tradition ist somit unter anderem auf Bemühungen Mengs' zurückzuführen. Mit Sicherheit waren diese nicht ganz uneigennützig, so konnte er seine eigenen künstlerischen Grundsätze in Spanien etablieren und nachhaltigen Einfluss auf die Entwicklung der Kunst ausüben.³⁰⁷ Die Deckenmalereien des Palacio Real ab 1762 sind nur ein Beispiel dieses Umstandes.

Für Bayeu konnte es kaum bessere Voraussetzungen als die Protektion durch Mengs geben: Obwohl er nie in Italien war, steht Bayeu stellvertretend für eine neue spanische Künstlergeneration. Auch Francisco de Goya gehörte zu dieser Generation, er wurde der erfolgreichste spanische Maler seiner Zeit. Diese Entwicklung hat Goya zu einem großen Teil auch Bayeu zu verdanken, denn dessen enge familiäre Verbindung zu ihm war einer der ausschlaggebenden Punkte für die Orientierung des jungen Zaragozanners am älteren.³⁰⁸ Bayeu holte seinen Schwager an den Hof und unterstützte ihn bei seiner Karriere.³⁰⁹ Goya verdankte Bayeu auch den ersten großen Auftrag am Hof; die Anfertigung von Entwürfen und Kartons für die Räumlichkeiten der Infanten.³¹⁰ Diese Bozzetti zu den Tapissereien weisen starke Einflüsse durch seinen Schwager auf: Leichte ineinander verschwimmende Farben kennzeichnen die dargestellten Personen. Die Pinselstriche sind gut erkennbar und die Stofflichkeit wird

³⁰⁵ Karge 2002, S. 48.

³⁰⁶ Roettgen 1999, S. 236.

³⁰⁷ Roettgen 1999, S. 237.

³⁰⁸ Für eine ausführliche Beschreibung der Beziehung der beiden Malern siehe: Enrique Arias Anglés, ¿Bayeu contra Goya o viceversa?, in: Museo del Grabado Español Contemporáneo (Hg.), Congreso Internacional Pintura Española Siglo XVIII, Marbella 1998, S.451-460.

³⁰⁹ Díez 2010, S. 406.

³¹⁰ Kat. Ausst. Alte Nationalgalerie Berlin/ Kunsthistorisches Museum Wien 2005, Kat. Nr. 2, S. 80.

durch Farbverläufe gebildet. Es wäre möglich, dass Bayeu in dieses Werk hineinkorrigiert hat.³¹¹ Nicht nur die frühen Schaffensjahre von Goya sind noch stark an das Vorbild Bayeu angelehnt, sondern auch die Maltechnik, welche er dann weiterentwickelte. Bayeu gilt als erster Vertreter des sogenannten „bocetismo aragonés“, einer Malweise, die von Spontaneität und Emotionen geprägt ist und als deren Hauptvertreter Francisco de Goya angesehen wird.³¹² Des Weiteren konnte in der vorliegenden Arbeit gezeigt werden, dass Bayeu besonderen Wert auf eine zeichnerische Vorbereitung seiner Werke legte und zahlreiche Studien anfertigte. Auch Goyas Œuvre spiegelt eine intensive Auseinandersetzung mit dem Medium der Zeichnung wider. Der Stilpluralismus Bayeus spiegelt nicht nur einen historischen Moment wider, sondern kann als wegweisend für die weitere Entwicklung der spanischen Kunst des 18. Jahrhunderts angesehen werden, im speziellen für die Entstehung einer aragonesischen Malerschule. Es handelt sich dabei um einen Personalstil, den Bayeu in den Jahren 1763 bis 1771 am Palacio Real entwickelte und sein Leben lang beibehielt. Er verstand es, seine Werke den gegebenen Anforderungen und Sujets anzupassen. Wenn es gefordert wurde, konnte er ebenso traditionell nach den Prinzipien Giaquintos arbeiten, wie modern nach Mengs.

Diese Arbeit soll mit einem Zitat von Pérez Sánchez schließen, das den Stellenwert Francisco Bayeus nicht treffender zusammenfassen könnte: „Toda la obra de Bayeu, pues, se inscribe en esa zona bien significativa de la crisis del barroquismo vivida en España con intensidad en los años centrales del siglo XVIII. Su puesto es de primerísimo orden y puede decirse que, salvo Goya y el singularísimo Luis Paret – de espíritu y sensibilidad tan personales y un tanto al margen de la línea que arranca de Giaquinto – ningún otro artista de su tiempo alcanza el nivel de calidad y el valor representativo que el artista zaragozano consigue.“³¹³

³¹¹ Kat. Ausst. Alte Nationalgalerie Berlin/ Kunsthistorisches Museum Wien 2005, Kat. Nr. 2, S. 80.

³¹² Arias Anglés 1998, S. 136.

³¹³ Pérez Sánchez 1996, S. 112.

8 Anhang

8.1 Literaturverzeichnis

- Águeda Villar 1982** Mercedes Águeda Villar, El ideal de belleza en Mengs – Bayeu – Goya, in: Archivo Español de Arte, 55, 1982, S. 30-37.
- Ansón Navarro 1996a** Artur Ansón Navarro, La formación artística de Francisco Bayeu y su etapa juvenil en Zaragoza (1749-1763), in: Gonzalo de Diego (Hg.), Francisco Bayeu. 1734 – 1795 (Kat. Ausst., Centro de Exposiciones y Congresos, Zaragoza 1996), Zaragoza 1996, S. 9-28.
- Ansón Navarro 1996b** Artur Ansón Navarro, Francisco Bayeu en el Pilar, in: Gonzalo de Diego (Hg.), Francisco Bayeu. 1734 – 1795 (Kat. Ausst., Centro de Exposiciones y Congresos, Zaragoza 1996), Zaragoza 1996, S. 63-76.
- Ansón Navarro 1996c** Artur Ansón Navarro, Bayeu y el retrato, in: Gonzalo de Diego (Hg.), Francisco Bayeu. 1734 – 1795 (Kat. Ausst. Centro de Exposiciones y Congresos, Zaragoza 1996), Zaragoza 1996, S. 101-108.
- Ansón Navarro 2007** Artur Ansón Navarro, Francisco Bayeu y sus discípulos, Zaragoza 2007.
- Ansón Navarro 2012** Artur Ansón Navarro, Los Bayeu, una familia de artistas de la ilustración, Zaragoza 2012.
- Arias Anglés 1998** Enrique Arias Anglés u.a., Del neoclasicismo al impresionismo (Historia del arte español; 3), Madrid 1998.
- Arnáez 1972** Rocío Arnáez, Dibujos de Francisco Bayeu en el Museo del Prado, in: Archivo Español de Arte, 45, 1972, S. 119-141.
- Arnáez 1973** Rocío Arnáez, Francisco Bayeu. Nuevas identificaciones de dibujos, in: Archivo Español de Arte, 46, 1973, S. 77-80.
- Arnáez 1975** Rocío Arnáez, Dibujos españoles siglo XVII, A-B (Museo del Prado catálogo de dibujos; II), Madrid 1975.
- Bagan 2002** Ruth Bagan, Zurbarán, Madrid 2002.

- Banner 2010** Lisa A. Banner, Francisco Bayeu's drawing of the dove of the Holy Spirit for El Pilar, in: Sarah Schroth (Hg.), *Art in Spain and the hispanic world. Essays in honor of Jonathan Brown*, London; Holberton u.a. 2010, S. 129-142.
- Bartolomé 1996** Belén Bartolomé, Francisco Bayeu, decorador, en los Reales Sitios, in: Gonzalo de Diego (Hg.), *Francisco Bayeu. 1734 – 1795 (Kat. Ausst., Centro de Exposiciones y Congresos, Zaragoza 1996)*, Zaragoza 1996, S. 29-49.
- Bray 1996** Xavier Bray, Bayeu drawings at the Prado, in: *The Burlington Magazine*, 138, 1996, S. 54-55.
- Bray 1999** Xavier Bray, Drawings by Giaquinto's Spanish Followers: Antonio González Velázquez and José del Castillo, in: *Master Drawings*, 37, 1999, S. 416-428.
- Bushart 1964** Bruno Bushart, Die deutsche Ölskizze des 18. Jahrhunderts als autonomes Kunstwerk, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 15, 1964, S. 145 – 176.
- Checa Cremades 1994** Fernando Checa Cremades, Tiziano y la monarquía hispanica. Usos y funciones de la pintura veneciana en España (siglos XVI y XVII), Madrid 1994.
- Checa Cremades 2013** Fernando Checa Cremades, Tiziano y las cortes del Renacimiento, Madrid 2013.
- Cioffi 1992** Irene Cioffi, Corrado Giaquinto at the spanish court: 1753-1762. The fresco cycles at the New Royal Palace in Madrid (Volumes I-III), phil. Diss., Volume I: Text, New York 1992.
- Contreras 1968** Juan de Contreras, Italian Decorations for the Bourbons, in: *Apollo. The magazine of the arts*, 5, 1968, S. 322-329.
- De Dominici, ed. Sricchia Santoro/Zeza 2003** Bernardo de Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani (Bd. 2)*, editierte und kommentierte Ausgabe von Fiorella Sricchia Santoro; Andrea Zeza, Neapel 2003.
- Díez 2010** José Luís Díez, El entorno de Goya. Pintores españoles y programas decorativos en el corte de Carlos III y Carlos IV (1775 – 1808), in: *Fundación Amigos Museo del Prado (Hg.), El Arte del Siglo de las Luces*, Barcelona 2010, S. 403-430.

- Gállego 1987** Julián Gállego, Los bocetos y las pinturas murales del Pilar, Aragón 1987.
- González de Zárate 1987** Jesús Maria González de Zárate, Corrado Giaquinto: „La paz y la justicia“. Una lectura en base a la emblemática, in: Norba-arte, 7, 1987, S. 171-182.
- Gutiérrez Pastor 1996** Ismael Gutiérrez Pastor, Los frescos del claustro de la catedral de Toledo: Una historia pintada de la iglesia primitiva toledana, in: Gonzalo de Diego (Hg.), Francisco Bayeu. 1734 – 1795 (Kat. Ausst., Centro de Exposiciones y Congresos, Zaragoza 1996), Zaragoza 1996, S. 77-100.
- Helston 1989** Michael Helston, Painting in Spain during the later eighteenth century, London 1989.
- Herrero Sanz 2001** Jesús Herrero Sanz, Programa iconográfico para la decoración escultórica del Palacio Real Nuevo de Madrid, in: Arbor, 665, 2001, S. 29-57.
- Hollweg 2008** Pia Hollweg, Anton Raphael Mengs' Wirken in Spanien, phil. Diss. (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII; 427), Frankfurt am Main 2008.
- Karge 2002** Henrik Karge, Der natürliche Stil. Zur Bewertung der spanischen Malerei in der Kunsttheorie von Anton Raphael Mengs, in: Christoph Frank/ Sylvaine Hänsel (Hg.), Spanien und Portugal im Zeitalter der Aufklärung (Internationales Symposium der Carl Justi-Vereinigung und des Forschungszentrums Europäische Aufklärung, Potsdam 1998), Frankfurt am Main 2002, S. 45-65.
- Kat. Ausst. Alte Nationalgalerie Berlin/ Kunsthistorisches Museum Wien 2005**
Peter-Klaus Schuster/ Wilfried Seipel (Hg.), Goya. Prophet der Moderne (Kat. Ausst., Alte Nationalgalerie Berlin 2005; Kunsthistorisches Museum Wien 2006), Köln 2005.
- Kat. Ausst. Biblioteca Malatestiana – Palazzo Romagnoli 2005**
Michael Scolaro (Hg.), Corrado Giaquinto. Il cielo e la terra (Kat. Ausst., Biblioteca Malatestiana – Palazzo Romagnoli, Cesena 2005/2006), Bologna 2005.
- Kat. Ausst. Centro de Exposiciones y Congresos 1996**
Gonzalo de Diego (Hg.), Francisco Bayeu. 1734 – 1795 (Kat. Ausst., Centro de Exposiciones y Congresos, Zaragoza 1996), Zaragoza 1996.

- Kat. Ausst. Indianapolis Museum of Art 1997**
Ronda Kasl/ Suzanne L. Stratton (Hg.), *Painting in Spain in the Age of Enlightenment* (Kat. Ausst., Indianapolis Museum of Art, Indianapolis 1996/1997), Seattle 1997.
- Kat. Ausst. Palacio Real de Madrid 1994**
Fernando Checa Cremades (Hg.), *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España* (Kat. Ausst. Palacio Real de Madrid 1994), Madrid 1994.
- Kat. Ausst. Palacio Real de Madrid 2006**
Alfonso Emilio Pérez Sánchez (Hg.), *Corrado Giaquinto y España* (Kat. Ausst., Palacio Real de Madrid 2006), Madrid 2006.
- Kat. Ausst. Palacio Real de Madrid 2009**
Isabel Morán Suárez (Hg.), *Carlos IV, mecenas y coleccionista* (Kat. Ausst., Palacio Real de Madrid, Madrid 2009), Madrid 2009.
- Kat. Ausst. Palazzo Zabarella/ Staatliche Kunstsammlungen Dresden 2001**
Steffi Roettgen (Hg.), *Mengs. Die Erfindung des Klassizismus* (Kat. Ausst., Palazzo Zabarella Padua 2001; Staatliche Kunstsammlungen Dresden 2001), München 2001.
- Morales y Marín 1978**
José Luís Morales y Marín, Francisco Bayeu y el neoclasicismo, in: *Revista de ideas estéticas*, 141, 1978, S. 49-56.
- Morales y Marín 1979**
José Luís Morales y Marín, *Los Bayeu*, Madrid 1979.
- Morales y Marín 1995**
José Luís Morales y Marín, *Francisco Bayeu. Vida y Obra*, Zaragoza 1995.
- Muller 1977**
Priscilla E. Muller, *Francisco Bayeu, Tiepolo and the trinitarian dome frescoes of the colegiata at La Granja*, in: *Pantheon. Internationale Zeitschrift für Kunst*, XXXV, 1977, S. 20-28.
- Muzii 2005**
Rossana Muzii, *Corrado Giaquinto. Il nucleo grafico del Museo di San Martino*, in: Michael Scolaro (Hg.), *Corrado Giaquinto. Il cielo e la terra* (Kat. Ausst., Biblioteca Malatestiana – Palazzo Romagnoli, Cesena 2005/2006), Bologna 2005, S. 115-157.
- Patrimonio Nacional 1975**
Patrimonio Nacional (Hg.), *El Palacio Real de Madrid* (Monografías de Sitios Reales; 1), Madrid 1975.

- Pérez de Tudela 2010** Almudena Pérez de Tudela, La decoración pictórica del Alcázar de Madrid durante el reinado de Felipe II, in: Krista De Jonge (Hg.), El legado de Borgoña, Madrid 2010, S. 109-141.
- Pérez Sánchez 1996** Alfonso Emilio Pérez Sánchez, Francisco Bayeu en el panorama de la pintura española de su tiempo, in: Gonzalo de Diego (Hg.), Francisco Bayeu. 1734 – 1795 (Kat. Ausst., Centro de Exposiciones y Congresos, Zaragoza 1996), Zaragoza 1996, S. 109-112.
- Rodríguez-Arana 2012** Esperanza Rodríguez-Arana, La técnica mural de Corrado Giaquinto tras la restauración de los frescos de la Capilla Real, in: Reales Sitios, 192, 2012, S. 48-70.
- Roettgen 1977** Steffi Roettgen, Winkelmann und Alessandro Albani. Idee und Gestalt des Parnas in der Villa Albani, in: Storia dell'arte, 30, 1977, S. 87-156.
- Roettgen 1998** Steffi Roettgen, Francisco Bayeu als Zeichner. Zwei neue Zuschreibungen, in: Wolfgang Liebenwein (Hg.), Gedenkschrift für Richard Harprath, München/ Berlin 1998, S. 393-401.
- Roettgen 1999** Steffi Roettgen, Anton Raphael Mengs 1728-1779 (Band 1, Das malerische und zeichnerische Werk), München 1999.
- Roettgen 2003** Steffi Roettgen, Anton Raphael Mengs 1728-1779 (Band 2, Leben und Wirken), München 2003.
- Sancho 1997** José Luís Sancho, Mengs at the Palacio Real, Madrid, in: The Burlington Magazine, 139, 1997, S. 515-528.
- Sancho/ Urríes 2001** José Luís Sancho/ Javier Jordán de Urríes, Mengs und Spanien, in: Steffi Roettgen (Hg.), Mengs. Die Erfindung des Klassizismus (Ausst. Kat., Palazzo Zabarella Padua 2001; Staatliche Kunstsammlung Dresden 2001), München 2001, S. 71-85.
- Sancho Gaspar 2009** José Luís Sancho Gaspar, Palacio Real de Madrid, Madrid 2009.
- Sambricio 1955** Valentin de Sambricio, Francisco Bayeu, Madrid 1955.
- Schilling 1843/44** Gustav Schilling, Anton Raphael Mengs' sämtliche hinterlassene Schriften. Gesammelt, nach Originaltexten neu übersetzt und mit mehreren Beilagen und Anmerkungen vermehrt, 2 Bde, Bonn 1843/44.

- Schwarz-Weisweber 2002** Anke Schwarz-Weisweber, Die Tiepolo in Spanien, phil. Diss., Kiel 2002.
- Stolz 1942** Ramón Stolz, Las pinturas al fresco del templo del Pilar. Notas técnico-históricas, in: Revista Aragón, 175, 1942, S. 32-41.
- Urrea Fernández 1977** Jesús Urrea Fernández, La pintura italiana del siglo XVIII en España, Valladolid 1977.
- Urrea Fernández 2010** Jesús Urrea Fernández, Pintura italiana en la corte de España durante la primera mitad del siglo XVIII, in: Fundación Amigos Museo del Prado (Hg.), El Arte del Siglo de las Luces, Barcelona 2010, S. 113-140.
- Whistler 1986** Catherine Whistler, G.B. Tiepolo at the court of Charles III., in: The Burlington Magazine, CXXVIII, 1986, S. 199-203.

Internetquellen

- Bermúdez 1800** Ceán Bermúdez, Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España, 6 Bde, Madrid 1800, in: Medialab Prado (Hg.), Arte Español: Proyecto Diccionario Ceán Bermúdez (12.06.2014), URL: <http://www.ceanbermudez.es>.
- Díaz 2014** Daniel Díaz, Bayeu, Sorolla, Zuloaga..., muy buenas ventas en Alcalá, in: Ars Magazine. Revista de arte y coleccionismo, 5, 2014, (26.06.2014), URL: <http://www.arsmagazine.com/noticias/subastas/201405232239/bayeu-sorolla-zuloaga-muy-buenas-ventas-en-alcala>.
- Fabre 1829** Francisco José Fabre, Descripción de las alegorías pintadas en las bóvedas del Real Palacio de Madrid, Madrid 1829, in: Datenbank der Universidad de Alicante (12.07.2014), URL: http://sirio.ua.es/libros/BFilosofia/alegorias_bovedas/index.htm.

Archivquellen

Archivo General del Palacio Real

Archivo General del Palacio Real, Madrid, Expediente personal de Antonio Rafael Mengs, Caja Nr. 673, Exp. 24.

Archivo General del Palacio Real, Madrid, Expediente personal de Francisco Bayeu, Caja 12.365 Exp. 1.

8.2 Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Gonzalo de Diego (Hg.), Francisco Bayeu. 1734 – 1795 (Kat. Ausst., Centro de Exposiciones y Congresos, Zaragoza 1996), Zaragoza 1996, S. 128, Abb. 5.

Abb. 2: Gonzalo de Diego (Hg.), Francisco Bayeu. 1734 – 1795 (Kat. Ausst., Centro de Exposiciones y Congresos, Zaragoza 1996), Zaragoza 1996, S. 19.

Abb. 3: Gonzalo de Diego (Hg.), Francisco Bayeu. 1734 – 1795 (Kat. Ausst., Centro de Exposiciones y Congresos, Zaragoza 1996), Zaragoza 1996, S. 34.

Abb. 4: Gonzalo de Diego (Hg.), Francisco Bayeu. 1734 – 1795 (Kat. Ausst., Centro de Exposiciones y Congresos, Zaragoza 1996), Zaragoza 1996, S. 36.

Abb. 5: Gonzalo de Diego (Hg.), Francisco Bayeu. 1734 – 1795 (Kat. Ausst., Centro de Exposiciones y Congresos, Zaragoza 1996), Zaragoza 1996, S. 37.

Abb. 6: Patrimonio Nacional de España.

Abb. 7: Gonzalo de Diego (Hg.), Francisco Bayeu. 1734 – 1795 (Kat. Ausst., Centro de Exposiciones y Congresos, Zaragoza 1996), Zaragoza 1996, S. 64.

Abb. 8: Gonzalo de Diego (Hg.), Francisco Bayeu. 1734 – 1795 (Kat. Ausst., Centro de Exposiciones y Congresos, Zaragoza 1996), Zaragoza 1996, S. 68.

Abb. 9: Michael Scolaro (Hg.), Corrado Giaquinto. Il cielo e la terra (Kat. Ausst., Biblioteca Malatestiana – Palazzo Romagnoli, Cesena 2005/2006), Bologna 2005, S. 88.

Abb. 10: Michael Scolaro (Hg.), Corrado Giaquinto. Il cielo e la terra (Kat. Ausst., Biblioteca Malatestiana – Palazzo Romagnoli, Cesena 2005/2006), Bologna 2005, S. 91.

Abb. 11: Michael Scolaro (Hg.), Corrado Giaquinto. Il cielo e la terra (Kat. Ausst., Biblioteca Malatestiana – Palazzo Romagnoli, Cesena 2005/2006), Bologna 2005, S. 90.

Abb. 12: Gonzalo de Diego (Hg.), Francisco Bayeu. 1734 – 1795 (Kat. Ausst., Centro de Exposiciones y Congresos, Zaragoza 1996), Zaragoza 1996, S. 11.

Abb. 13: Alfonso Emilio Pérez Sánchez (Hg.), Corrado Giaquinto y España (Kat. Ausst., Palacio Real de Madrid 2006), Madrid 2006, S. 76, Fig. 30.

Abb. 14: Michael Scolaro (Hg.), Corrado Giaquinto. Il cielo e la terra (Kat. Ausst., Biblioteca Malatestiana – Palazzo Romagnoli, Cesena 2005/2006), Bologna 2005, S. 224, Taf. 35.

Abb. 15: Michael Scolaro (Hg.), Corrado Giaquinto. Il cielo e la terra (Kat. Ausst., Biblioteca Malatestiana – Palazzo Romagnoli, Cesena 2005/2006), Bologna 2005, S. 224, Taf. 36.

Abb. 16: Gonzalo de Diego (Hg.), Francisco Bayeu. 1734 – 1795 (Kat. Ausst., Centro de Exposiciones y Congresos, Zaragoza 1996), Zaragoza 1996, S. 21.

Abb. 17: Details aus Abb. 12 und Abb. 15.

Abb. 18: Steffi Roettgen, Anton Raphael Mengs 1728-1779 (Band 1, Das malerische und zeichnerische Werk), München 1999, S. 379, Taf. XV.

Abb. 19: Patrimonio Nacional (Hg.), El Palacio Real de Madrid (Monografías de Sitios Reales; 1), Madrid 1975, S. 164.

Abb. 20: Steffi Roettgen, Anton Raphael Mengs 1728-1779 (Band 2, Leben und Wirken), München 2003, S. 34, Taf. XXIV.

Abb. 21: Steffi Roettgen, Anton Raphael Mengs 1728-1779 (Band 2, Leben und Wirken), München 2003, S. 35, Taf. XXV.

Abb. 22: Patrimonio Nacional (Hg.), El Palacio Real de Madrid (Monografías de Sitios Reales; 1), Madrid 1975, S. 166.

Abb. 23: Kate Bell (Hg.), Velázquez, Stuttgart 2006. S. 40, Abb. 22.

Abb. 24: Gonzalo de Diego (Hg.), Francisco Bayeu. 1734 – 1795 (Kat. Ausst., Centro de Exposiciones y Congresos, Zaragoza 1996), Zaragoza 1996, S. 143.

Abb. 25: Alfonso Emilio Pérez Sánchez (Hg.), Corrado Giaquinto y España (Kat. Ausst., Palacio Real de Madrid 2006), Madrid 2006, S. 272, Abb. 19.

Abb. 26: Alfonso Emilio Pérez Sánchez (Hg.), Corrado Giaquinto y España (Kat. Ausst., Palacio Real de Madrid 2006), Madrid 2006, S. 211, Kat. Nr. 52.

Abb. 27: Details aus Abb. 24 und 25.

Abb. 28: Alfonso Emilio Pérez Sánchez (Hg.), Corrado Giaquinto y España (Kat. Ausst., Palacio Real de Madrid 2006), Madrid 2006, S. 191, Kat. Nr. 44.

Abb. 29: Detail aus Abb. 15.

Abb. 30: Detail aus: Alfonso Emilio Pérez Sánchez (Hg.), Corrado Giaquinto y España (Kat. Ausst., Palacio Real de Madrid 2006), Madrid 2006, S. 223, Kat. Nr. 58.

Abb. 31: Detail aus: Michael Scolari (Hg.), Corrado Giaquinto. Il cielo e la terra (Kat. Ausst., Biblioteca Malatestiana – Palazzo Romagnoli, Cesena 2005/2006), Bologna 2005, S. 211, Taf. 24.

Abb. 32: Gonzalo de Diego (Hg.), Francisco Bayeu. 1734 – 1795 (Kat. Ausst., Centro de Exposiciones y Congresos, Zaragoza 1996), Zaragoza 1996, S. 141. Kat. Nr. 11.

Abb. 33: Steffi Roettgen, Anton Raphael Mengs 1728-1779 (Band 1, Das malerische und zeichnerische Werk), München 1999, S. 389, Abb. 300.

Abb. 34: Steffi Roettgen, Anton Raphael Mengs 1728-1779 (Band 1, Das malerische und zeichnerische Werk), München 1999, S. 372, Abb. 296.

Abb. 35: Alfonso Emilio Pérez Sánchez (Hg.), Corrado Giaquinto y España (Kat. Ausst., Palacio Real de Madrid 2006), Madrid 2006, S. 52, Fig. 19.

Abb. 36: Alfonso Emilio Pérez Sánchez (Hg.), Corrado Giaquinto y España (Kat. Ausst., Palacio Real de Madrid 2006), Madrid 2006, S. 113, Kat. Nr. 6.

Abb. 37: Alfonso Emilio Pérez Sánchez (Hg.), Corrado Giaquinto y España (Kat. Ausst., Palacio Real de Madrid 2006), Madrid 2006, S. 123, Kat. Nr. 11.

Abb. 38: Gonzalo de Diego (Hg.), Francisco Bayeu. 1734 – 1795 (Kat. Ausst., Centro de Exposiciones y Congresos, Zaragoza 1996), Zaragoza 1996, S. 142.

Abb. 39: Harry Abrams (Hg.), Velázquez (Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art, New York 1989), New York 1989, S. 219, Abb. 30.

Abb. 40: Intranet Museo del Prado, Madrid.

Abb. 41: Intranet Museo del Prado, Madrid.

Abb. 42: Intranet Museo del Prado, Madrid.

Abb. 43: Steffi Roettgen, Anton Raphael Mengs 1728-1779 (Band 1, Das malerische und zeichnerische Werk), München 1999, S. 405, Abb. 306 VZ 2.

Abb. 44: Steffi Roettgen, Anton Raphael Mengs 1728-1779 (Band 1, Das malerische und zeichnerische Werk), München 1999, S. 366, Abb. 292 VZ 1.

Abb. 45: Intranet Museo del Prado, Madrid.

Abb. 46: Intranet Museo del Prado, Madrid.

Abb. 47: Michael Helston, Painting in Spain during the later eighteenth century, London 1989, S. 40, Nr. 5.

Abb. 48: Ronda Kasl/ Suzanne L. Stratton (Hg.), Painting in Spain in the Age of Enlightenment (Kat. Ausst., Indianapolis Museum of Art, Indianapolis 1996/1997), Seattle 1997, S. 169, Fig. 4.

Abb. 49: Datenbank Biblioteca Nacional, Madrid.

Abb. 50: Michael Scolaro (Hg.), Corrado Giaquinto. Il cielo e la terra (Kat. Ausst., Biblioteca Malatestiana – Palazzo Romagnoli, Cesena 2005/2006), Bologna 2005, S. 129, Fig. 10.

Abb. 51: Michael Scolaro (Hg.), Corrado Giaquinto. Il cielo e la terra (Kat. Ausst., Biblioteca Malatestiana – Palazzo Romagnoli, Cesena 2005/2006), Bologna 2005, S. 151, Fig. 31.

Abb. 52: Detail aus Abb. 49.

Abb. 53: Gonzalo de Diego (Hg.), Francisco Bayeu. 1734 – 1795 (Kat. Ausst., Centro de Exposiciones y Congresos, Zaragoza 1996), Zaragoza 1996, S. 142, S. 16.

Abb. 54: Alfonso Emilio Pérez Sánchez (Hg.), Corrado Giaquinto y España (Kat. Ausst., Palacio Real de Madrid 2006), Madrid 2006, S. 227, Kat. Nr. 60.

Abb. 55: Detail aus Abb. 53.

Abb. 56: Detail aus Abb. 54.

Abb. 57: Alfonso Emilio Pérez Sánchez (Hg.), Corrado Giaquinto y España (Kat. Ausst., Palacio Real de Madrid 2006), Madrid 2006, S. 181, Kat. Nr. 39.

Abb. 58: Artur Ansón Navarro, Francisco Bayeu y sus discípulos, Zaragoza 2007, S. 188,

Abb. 59: Detail aus Abb. 36.

Abb. 60: Intranet Museo del Prado, Madrid.

Abb. 61: Intranet Museo del Prado, Madrid.

Abb. 62: Intranet Museo del Prado, Madrid.

Abb. 63: Intranet Museo del Prado, Madrid.

Abb. 64: Steffi Roettgen, Anton Raphael Mengs 1728-1779 (Band 1, Das malerische und zeichnerische Werk), München 1999, S. 439-441, Abb. Z 57a/ Z 57h.

Abb. 65: Steffi Roettgen, Anton Raphael Mengs 1728-1779 (Band 1, Das malerische und zeichnerische Werk), München 1999, S. 379, Abb. Nr. 296 VZ 13.

Abb. 66: Intranet Museo del Prado, Madrid.

Abb. 67: Intranet Museo del Prado, Madrid.

Abb. 68: Steffi Roettgen, Anton Raphael Mengs 1728-1779 (Band 1, Das malerische und zeichnerische Werk), München 1999, S. 378, Abb. 296 VZ 12.

Abb. 69: Ruth Bagan, Zurbarán, Madrid 2002, S. 40.

Abb. 70: Intranet Museo del Prado, Madrid.

Abb. 71: Intranet Museo del Prado, Madrid.

Abb. 72: Detail aus Abb. 47.

Abb. 73: Wilfried Seipel (Hg.), Luca Giordano. 1634-1705 (Kat. Ausst., Kunsthistorisches Museum, Wien 2001), Wien 2001, S. 149.

Abb. 74: Ingo Walther (Hg.), Malerei der Welt, Köln 1995, S. 238.

Abb. 75: Alfonso Emilio Pérez Sánchez (Hg.), Corrado Giaquinto y España (Kat. Ausst., Palacio Real de Madrid 2006), Madrid 2006, S. 129, Nr. 14.

Abb. 76: Intranet Museo del Prado, Madrid.

Abb. 77: Gonzalo de Diego (Hg.), Francisco Bayeu. 1734 – 1795 (Kat. Ausst., Centro de Exposiciones y Congresos, Zaragoza 1996), Zaragoza 1996, S. 135, Kat. Nr. 8.

Abb. 78: Bernard Andreae, Odysseus. Mythos und Erinnerung, Darmstadt 1999, S. 100.

Abb. 79: Intranet Museo del Prado, Madrid.

Abb. 80: Intranet Museo del Prado, Madrid.

Abb. 81: Steffi Roettgen, Anton Raphael Mengs 1728-1779 (Band 1, Das malerische und zeichnerische Werk), München 1999, S. 385, Abb. 299 VZ 1.

Abb. 82: José Lopéz-Rey, Velázquez. Werkverzeichnis, Köln 1996, S. 231, Abb. 94.

Abb. 83: Artur Ansón Navarro, Francisco Bayeu y sus discípulos, Zaragoza 2007, S. 211.

Abb. 84: Artur Ansón Navarro, Francisco Bayeu y sus discípulos, Zaragoza 2007, S. 209.

Abb. 85: Artur Ansón Navarro, Francisco Bayeu y sus discípulos, Zaragoza 2007, S. 206.

Abb. 86: Artur Ansón Navarro, Francisco Bayeu y sus discípulos, Zaragoza 2007, S. 207.

Abb. 87: Artur Ansón Navarro, Francisco Bayeu y sus discípulos, Zaragoza 2007, S. 208.

Abb. 88: Ludmilla Kagané, Diego Velazquez, Bournemouth 1996, S. 105.

Abb. 89: Alfonso Emilio Pérez Sánchez (Hg.), Corrado Giaquinto y España (Kat. Ausst., Palacio Real de Madrid 2006), Madrid 2006, S. 245, Nr. 67.

Abb. 90: Steffi Roettgen, Francisco Bayeu als Zeichner. Zwei neue Zuschreibungen, in: Wolfgang Liebenwein (Hrsg.), Gedenkschrift für Richard Harprath, München/Berlin 1998, S. 398, Abb. 4.

Abb. 91: Michael Scolaro (Hg.), Corrado Giaquinto. Il cielo e la terra (Kat. Ausst., Biblioteca Malatestiana – Palazzo Romagnoli, Cesena 2005/2006), Bologna 2005, S. 153, Fig. 33.

Abb. 92: Intranet Museo del Prado, Madrid.

Abb. 93: Steffi Roettgen, Anton Raphael Mengs 1728-1779 (Band 1, Das malerische und zeichnerische Werk), München 1999, S. 450, Abb. Z 81.

Abb. 94: Intranet Museo del Prado, Madrid.

Abb. 95: Intranet Museo del Prado, Madrid.

Abb. 96: Intranet Museo del Prado, Madrid.

Abb. 97: Daniel Díaz, Bayeu, Sorolla, Zuloaga..., muy buenas ventas en Alcalá, in: Ars Magazine. Revista de arte y coleccionismo, 5, 2014, (26.06.2014), URL: <http://www.arsmagazine.com/noticias/subastas/201405232239/bayeu-sorolla-zuloaga-muy-buenas-ventas-en-alcala>.

Abb. 98: Intranet Museo del Prado, Madrid.

Abb. 99: Steffi Roettgen, Anton Raphael Mengs 1728-1779 (Band 1, Das malerische und zeichnerische Werk), München 1999, S. 366, Abb. 292 VZ 2.

Abb. 100: Intranet Museo del Prado, Madrid.

Abb. 101: Intranet Museo del Prado, Madrid.

Abb. 102: Intranet Museo del Prado, Madrid.

Abb. 103: Steffi Roettgen, Anton Raphael Mengs 1728-1779 (Band 1, Das malerische und zeichnerische Werk), München 1999, S. 374, Abb. 296 VZ 1.

Abb. 104: Intranet Museo del Prado, Madrid.

Abb. 105: Intranet Museo del Prado, Madrid.

Abb. 106: Gonzalo de Diego (Hg.), Francisco Bayeu. 1734 – 1795 (Kat. Ausst., Centro de Exposiciones y Congresos, Zaragoza 1996), Zaragoza 1996, S. 156, Kat. Nr. 18.

Abb. 107: Wilfried Seipel (Hg.), Luca Giordano. 1634-1705 (Kat. Ausst., Kunsthistorisches Museum, Wien 2001), Wien 2001, S. 65.

Abb. 108: Wilfried Seipel (Hg.), Luca Giordano. 1634-1705 (Kat. Ausst., Kunsthistorisches Museum, Wien 2001), Wien 2001, S. 47.

Abb. 109: Wilfried Seipel (Hg.), Luca Giordano. 1634-1705 (Kat. Ausst., Kunsthistorisches Museum, Wien 2001), Wien 2001, S. 46.

Abb. 110: Gonzalo de Diego (Hg.), Francisco Bayeu. 1734 – 1795 (Kat. Ausst., Centro de Exposiciones y Congresos, Zaragoza 1996), Zaragoza 1996, S. 70.

Abb. 111: Gonzalo de Diego (Hg.), Francisco Bayeu. 1734 – 1795 (Kat. Ausst., Centro de Exposiciones y Congresos, Zaragoza 1996), Zaragoza 1996, S. 73.

Abb. 112: Detail aus. Abb. 110.

Abb. 113: Detail aus Abb. 21.

Abb. 114: Gonzalo de Diego (Hg.), Francisco Bayeu. 1734 – 1795 (Kat. Ausst., Centro de Exposiciones y Congresos, Zaragoza 1996), Zaragoza 1996, S. 89.

Abb. 115: Gonzalo de Diego (Hg.), Francisco Bayeu. 1734 – 1795 (Kat. Ausst., Centro de Exposiciones y Congresos, Zaragoza 1996), Zaragoza 1996, S. 95.

Abb. 116: Gonzalo de Diego (Hg.), Francisco Bayeu. 1734 – 1795 (Kat. Ausst., Centro de Exposiciones y Congresos, Zaragoza 1996), Zaragoza 1996, S. 99.

Abb. 117: Intranet Museo del Prado, Madrid.

Abb. 118: Gonzalo de Diego (Hg.), Francisco Bayeu. 1734 – 1795 (Kat. Ausst., Centro de Exposiciones y Congresos, Zaragoza 1996), Zaragoza 1996, S. 96.

Abb. 119: Gonzalo de Diego (Hg.), Francisco Bayeu. 1734 – 1795 (Kat. Ausst., Centro de Exposiciones y Congresos, Zaragoza 1996), Zaragoza 1996, S. 90.

Abb. 120: Gonzalo de Diego (Hg.), Francisco Bayeu. 1734 – 1795 (Kat. Ausst., Centro de Exposiciones y Congresos, Zaragoza 1996), Zaragoza 1996, S. 91.

Abb. 121: Steffi Roettgen, Francisco Bayeu als Zeichner. Zwei neue Zuschreibungen, in: Wolfgang Liebenwein (Hrsg.), Gedenkschrift für Richard Harprath, München/ Berlin 1998, S. 398, Abb. 2.

Abb. 122: Steffi Roettgen, Francisco Bayeu als Zeichner. Zwei neue Zuschreibungen, in: Wolfgang Liebenwein (Hrsg.), Gedenkschrift für Richard Harprath, München/ Berlin 1998, S. 398, Abb. 3.

8.3 Abbildungen

Abb. 1: Francisco Bayeu, Tyrannei der Gerion, 1757, Öl auf Leinwand, 42x 63 cm, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



Abb. 2: Francisco Bayeu, Unbefleckte Empfängnis, 1758, Palacio Arzobispal, Zaragoza.



Abb. 3: Francisco Bayeu, Die Übergabe von Granada, 1763/64, Freskomalerei, Palacio Real, Madrid.



Abb. 4: Francisco Bayeu, Der Gigantensturz, 1764/65, Freskomalerei, Palacio Real, Madrid.



Abb. 5: Francisco Bayeu, Die Aufnahme des Herkules in den Olymp, 1768/69, Freskomalerei, Palacio Real, Madrid.



Abb. 6: Francisco Bayeu, Die Vorsehung leitet die Tugenden und Fähigkeiten des Menschen, 1770/71, Freskomalerei, Palacio Real, Madrid.



Abb. 7: Francisco Bayeu, Regina Sanctorum Omnium, 1774/76, Freskomalerei, El Pilar, Zaragoza.



Abb. 8: Francisco Bayeu, Regina Angelorum, 1774/76, Freskomalerei, El Pilar, Zaragoza.



Abb. 9: Corrado Giaquinto, Die Krönung der Jungfrau, 1755-59, Freskomalerei, Capilla Real, Palacio Real, Madrid.



Abb. 10: Corrado Giaquinto, Die Geburt des Sol und der Triumph des Bacchus, 1761, Palacio Real, Madrid.



Abb. 11: Corrado Giaquinto, Spanien huldigt der Religion und der Kirche, 1758, Palacio Real, Madrid.



Abb. 12: Francisco Bayeu, David und andere Propheten, 1753, Öl auf Leinwand, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, Zaragoza.



Abb. 13: Antonio González Velázquez, Ankunft der Virgen del Pilar, 1752/53, Öl auf Leinwand, Museo de la Basílica del Pilar, Zaragoza.



Abb. 14: Corrado Giaquinto, Das Paradies: Das Opfer von Moses, 1750-52, Öl auf Leinwand, 42 x 98 cm, Museo Provinciale, Lecce.



Abb. 15: Corrado Giaquinto, Das Paradies: David und andere Propheten, 1750-52, Öl auf Leinwand, 42 x 98 cm, Museo Provinciale, Lecce.



Abb. 16: Francisco Bayeu, Virgen del Pilar, 1760, Öl auf Leinwand, 53 x 84 cm, National Gallery, London.



Abb. 17: Details im Vergleich auf Abb. 12 und 15.



Abb. 18: Anton Raphael Mengs, Apollo, Mnemosyne und die Musen/ Parnaß, 1761, Freskomalerei, 313 x 580 x cm, Villa Albani, Rom.



Abb. 19: Anton Raphael Mengs, Die Geburt der Aurora, 1763, Freskomalerei, Palacio Real, Madrid.



Abb. 20: Anton Raphael Mengs, Die Apotheose des Herkules, 1762/63; 1768; 1774, Freskomalerei, Palacio Real, Madrid.



Abb. 21: Anton Raphael Mengs, Die Apotheose des Trajan, 1774-77, Freskomalerei, Palacio Real, Madrid.



Abb. 22: Antonio González Velázquez, Kolumbus bringt den Katholischen Königen die neue Welt dar, 1762/63, Freskomalerei, Palacio Real, Madrid.



Abb. 23: Diego Velázquez, Die Übergabe von Breda, 1635, Öl auf Leinwand, 370 x 307 cm, Museo del Prado, Madrid.



Abb. 24: Francisco Bayeu, Bozzetto für Die Übergabe von Granada, 1763/64, Öl auf Leinwand, 48 x 58 cm, Museo de Zaragoza, Zaragoza.



Abb. 25: Corrado Giaquinto, Bozzetto für Trinität, 1755, Öl auf Leinwand, 90 x137 cm, Museo del Prado, Madrid.



Detailansicht:



Abb. 26: Corrado Giaquinto, Bozzetto für Glorie der Heiligen und Patriarchen, 1755, Öl auf Leinwand, 99 x 138 cm, Museo del Prado, Madrid.



Detailansicht:



Abb. 27: Details aus Abb. 24 und Abb. 25.



Abb. 28: Corrado Giaquinto, Der Kelch im Sack von Benjamin, 1752/53, Öl auf Leinwand, 675 x 79 cm, Palacio Real, Madrid.



Abb. 29: Detail aus Abb. 15.



Abb. 30: Detail aus: Corrado Giaquinto, 1755, Venus und Adonis, Öl auf Leinwand, 90 x 50 cm, San Lorenzo del Escorial, El Escorial.



Abb. 31: Detail aus: Corrado Giaquinto, San Francesco di Paola, Öl auf Leinwand, 120 x 88 cm, Collezione Fabrizio Lemme, Rom.



Abb. 32: Francisco Bayeu, Bozzetto für Die Übergabe von Granada, 1763/64, Öl auf Leinwand, 94 x 108 cm , Musée de Louvre, Paris.



Abb. 33: Anton Raphael Mengs, Bozzetto für Apotheose des Trajan, 1774?, Feder/Tinte/Öl auf Papier auf Leinwand montiert, 48,5 x 61,5 cm, Palacio Real, Segovia.



Abb. 34: Detail aus: Anton Raphael Mengs, Die Apotheose des Herkules, 1762-1769/ 1774-1777, Freskomalerei, Palacio Real, Madrid.



Abb. 35: Corrado Giaquinto, Die Allegorie des Friedens und der Justitia, 1755, Öl auf Leinwand, 216 x 325 cm, Museo del Prado, Madrid.



Abb. 36: Corrado Giaquinto, Merkur erscheint Aeneas, 1740, Öl auf Leinwand, 115 x 124 cm, Palazzo del Quirinale, Rom.



Abb. 37: Corrado Giaquinto, Odysseus und Diomedes, 1735-39, Öl auf Leinwand, 128 x 98 cm, Pinacoteca Provinciale „Corrado Giaquinto“, Bari.



Abb. 38: Francisco Bayeu, Bozzetto für Die Übergabe von Granada, 1763/64, Öl auf Leinwand, 55 x 58 cm, Museo de la Alhambra, Granada.



Abb. 39: Diego Velázquez, Hofzwerg Francisco Lezcano, 1643-45, Öl auf Leinwand, 107,5 x 83,5 cm, Museo del Prado, Madrid.



Abb. 40: Francisco Bayeu, Vorzeichnung für Viktoria, 1763, Bleistift auf Papier, 40 x 28,9 cm, Museo del Prado/ Gabinete de dibujos, Madrid.



Abb. 42: Francisco Bayeu, Vorzeichnung Frauenkopf recto, 1763, Bleistift/ Kreide auf Papier, 27,7 x 45,3 cm, Museo del Prado/ Gabinete de dibujos, Madrid.



Abb. 42: Francisco Bayeu, Vorzeichnung für Frauenkopf verso, 1763, Bleistift/ Kreide auf Papier, 27,7 x 45,3 cm, Museo del Prado/ Gabinete de dibujos, Madrid.



Abb. 43: Anton Raphael Mengs, Studie für Kopf der Gloria, schwarze Kreide, weiß gehöht, 41,5 x 35,3 cm, Staatliche Graphische Sammlung, München.



Abb. 44: Anton Raphael Mengs, Karton für Justitia, 1762, Feder auf Karton, 40,8 x 33,7 cm, Biblioteca Nacional, Madrid.



Abb. 45: Francisco Bayeu, Vorstudie für Tuch, 1763/64, Bleistift auf Papier, 27 x 45 cm, Museo del Prado/ Gabinete de dibujos, Madrid.

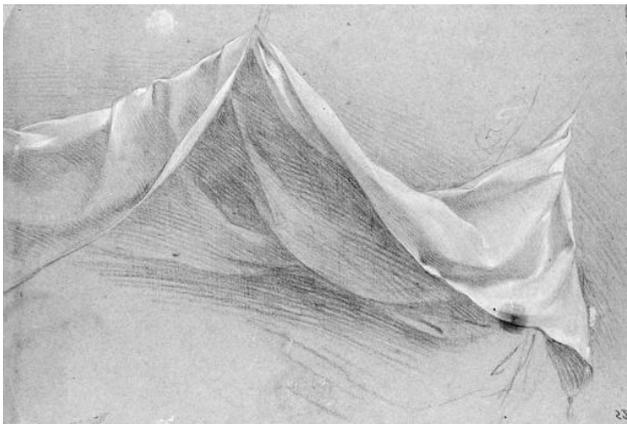


Abb. 46: Francisco Bayeu, Vorstudie für Putto, 1763/64, Bleistift auf Papier, 28,6 x 43,8 cm, Museo del Prado/ Gabinete de dibujos, Madrid.



Abb. 47: Francisco Bayeu, Bozzetto für Der Gigantensturz, 1764, Öl auf Leinwand, 68 x 123 cm, Museo del Prado, Madrid.



Abb. 48: Francisco Bayeu, Bozzetto für Der Gigantensturz,, 1764/65, Öl auf Leinwand, 115 x 202 cm, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, Zaragoza.



Abb. 49: Francisco Bayeu, Vorzeichnung für Der Gigantensturz, 1764, Feder und Tinte auf Papier, 27,5 x 22,1 cm, Biblioteca Nacional, Madrid.



Abb.50: Corrado Giaquinto, Bozzetto für Allegorie der vier Elemente, 1745-50, Feder und Aquarell auf Papier, 48 x 34,2 cm, Villa della Regina, Turin.



Abb. 51: Corrado Giaquinto, Vorzeichnung für Fortitudo, Feder, Tinte und Aquarell auf Papier, 10,6 x 15,2 cm, Palacio Real, Madrid.



Abb. 52: Detail aus Abb. 49.



Abb. 53: Francisco Bayeu, Kopie nach Corrado Giaquinto, Vision der Heiligen Theresa, 1758, Öl auf Leinwand, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, Zaragoza.

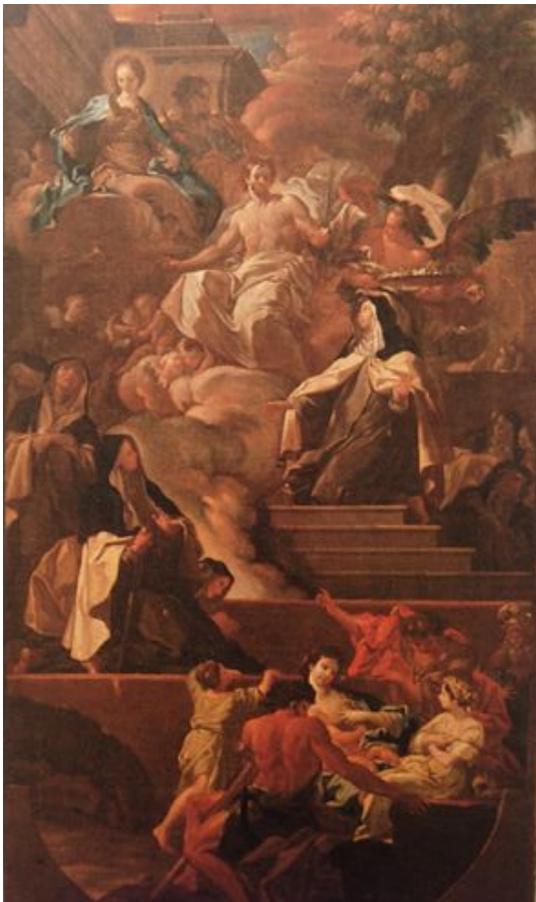


Abb. 54: Corrado Giaquinto, Die Vision der Heiligen Theresa, 1755-57, Öl auf Leinwand, 99 x 47 cm, Privatsammlung, Bilbao.

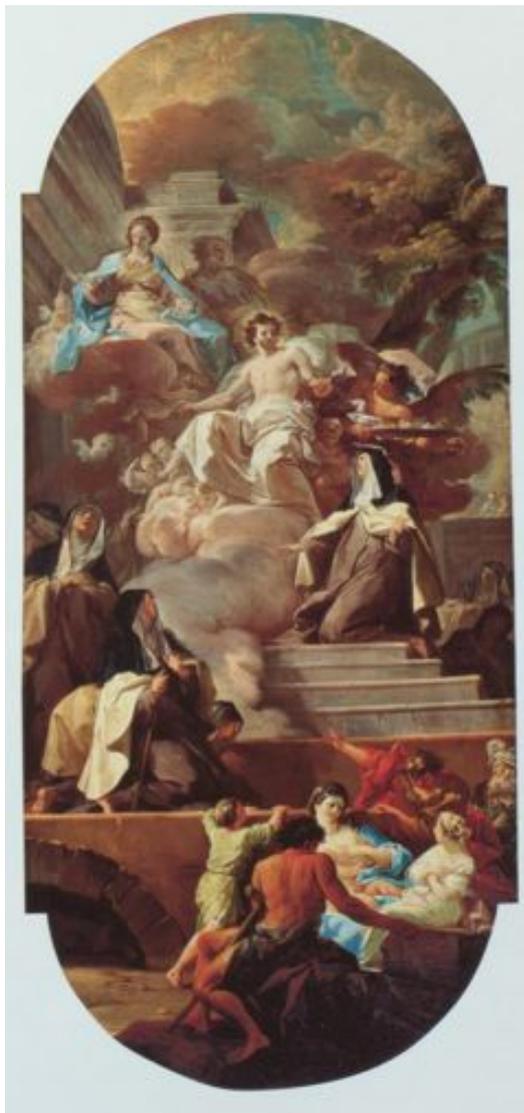


Abb. 55: Detail aus Abb. 53.



Abb. 56: Detail aus Abb. 54.



Abb. 57: Corrado Giaquinto, Geißelung Christi, 1752/53, Öl auf Leinwand, 107 x 92 cm, San Lorenzo del Escorial, El Escorial.

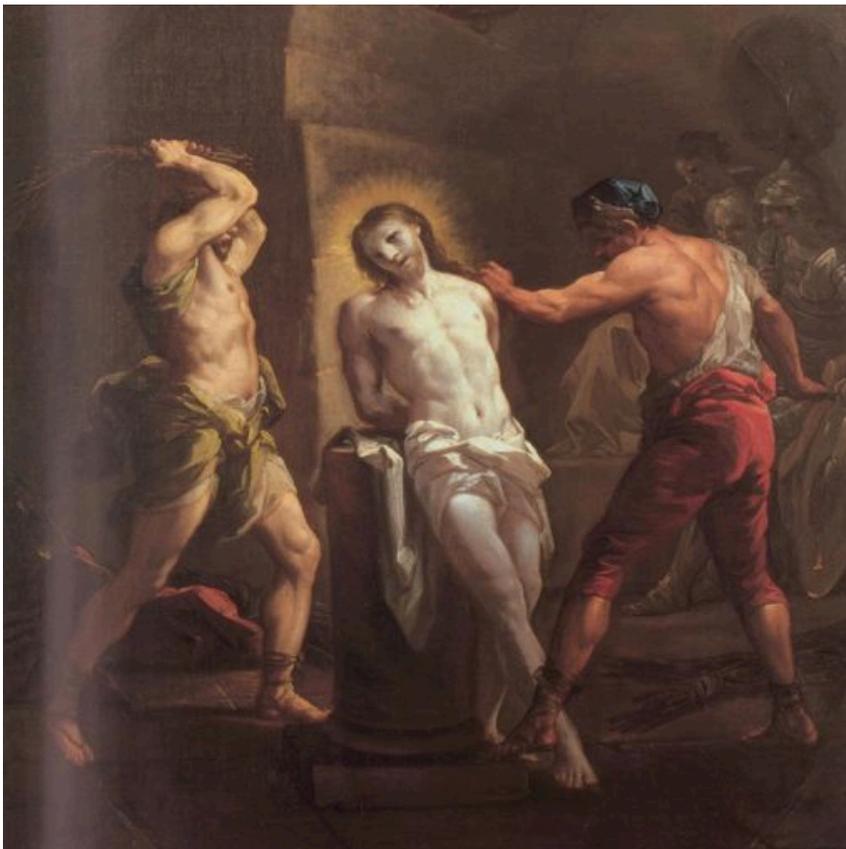


Abb. 58: Francisco Bayeu, Kopie nach Corrado Giaquinto, Geißelung Christi, 1758, Öl auf Leinwand, 113 x 92 cm, San Lorenzo del Escorial, El Escorial.



Abb. 59: Detail aus Abb. 36.



Abb. 60: Francisco Bayeu, Vorzeichnung für Typhon, 1764, Bleistift auf Papier, 56,1 x 33 cm, Museo del Prado/ Gabinete de Dibujos, Madrid.



Abb. 61: Francisco Bayeu, Vorzeichnung für Gigant, 1764, Bleistift auf Papier, 54,5 x 64,6 cm, Museo del Prado/ Gabinete de Dibujos, Madrid.

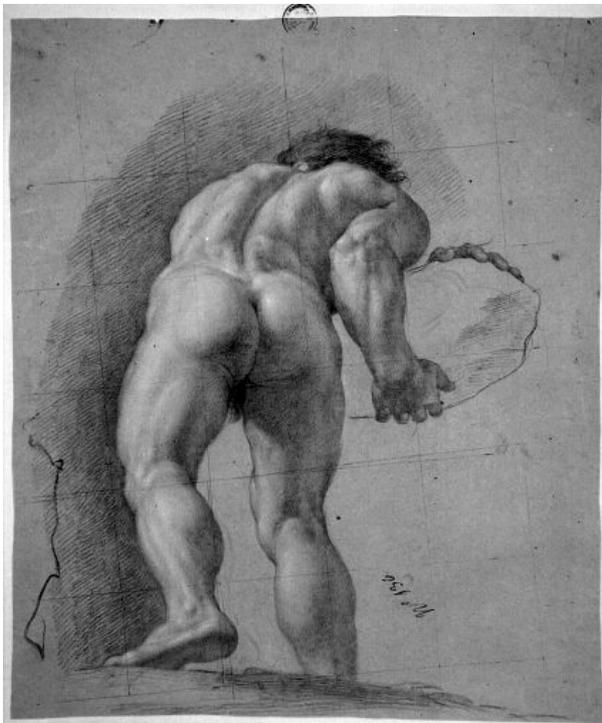


Abb. 62: Francisco Bayeu, Vorzeichnung für Draperie, 1764, Bleistift auf Papier, 32,7 x 56,4 cm, Museo del Prado/ Gabinete de Dibujos, Madrid.

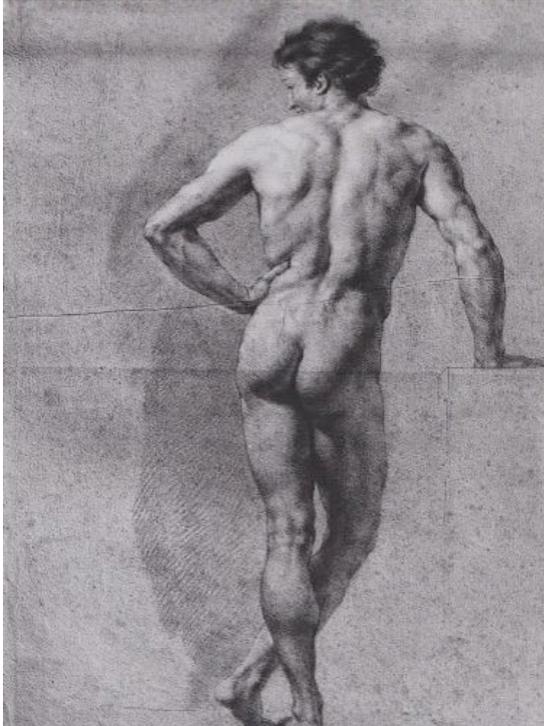


Abb. 63: Francisco Bayeu, Vorzeichnung für Vulkan, 1764, Bleistift auf Papier, 64,9 x 55,8 cm, Museo del Prado/ Gabinete de Dibujos, Madrid.



Abb. 64: Beispiele aus: Anton Raphael Mengs, Acht akademische Zeichnungen, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.

Stehender Akt, Kreide auf Papier,
53,4 x 39,4 cm.



Sitzender Akt mit überschlagendem Bein
Kreide auf blauem Papier, 53,7 x 40,7 cm.

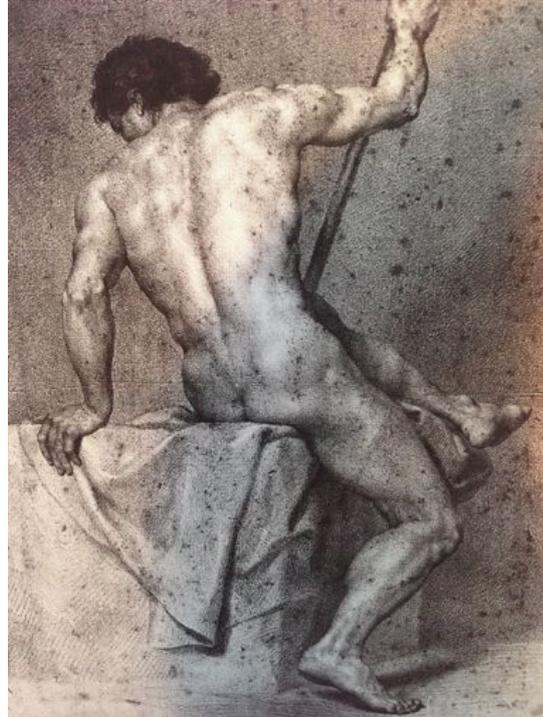


Abb. 65: Anton Raphael Mengs, Vorzeichnung für Mars, 1765, schwarze und rote Kreide auf Papier, Martin-von-Wagner-Museum der Universität/ Graphische Sammlung, Würzburg.

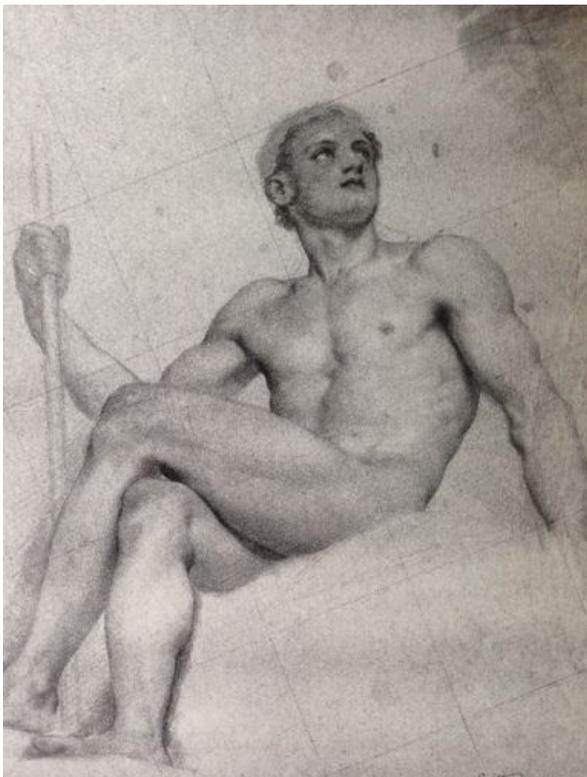


Abb. 66: Francisco Bayeu, Vorzeichnung für Dionysos, 1764, Bleistift auf Papier, 56,9 x 65,4 cm, Museo del Prado/ Gabinete de Dibujos, Madrid.

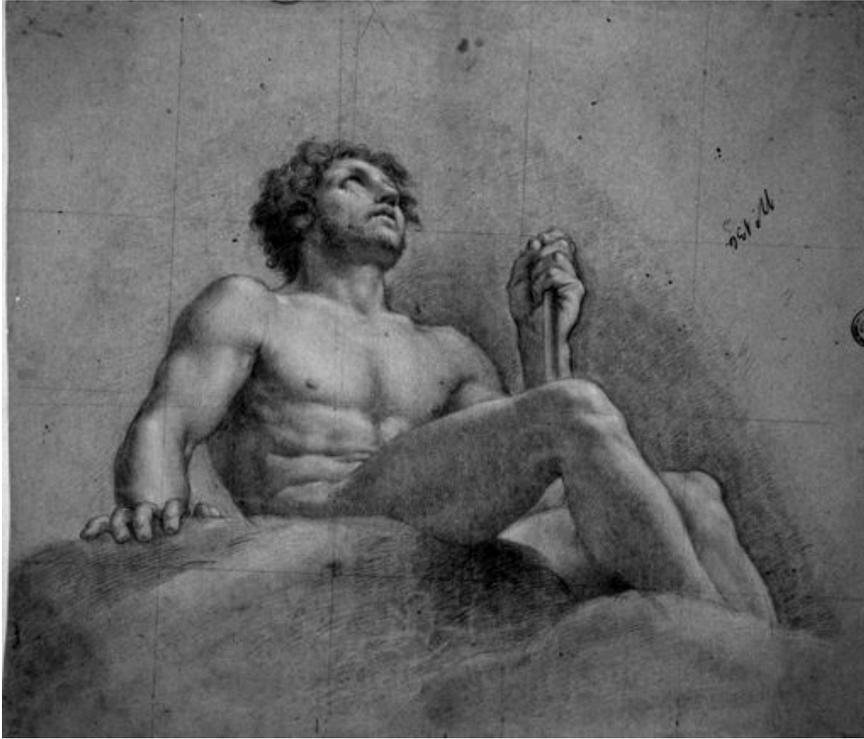


Abb. 67: Francisco Bayeu, Vorzeichnung für Gewand von Minerva, 1764, Bleistift auf Papier, 55,5 x 31,9 cm, Museo del Prado/ Gabinete de Dibujos, Madrid.



Abb. 68: Anton Raphael Mengs, Einzelstudie für Ceres, 1765, rote Kreide auf Papier, 27,5 x 32,6 cm, Stiftung Ratjen, Vaduz.



Abb. 69: Francisco de Zurbarán, Herkules und Kerberos, 1634, Öl auf Leinwand, 132 x 151 cm, Museo del Prado, Madrid.



Abb. 70: Francisco Bayeu, Vorzeichnung für Herkules, 1764, Bleistift auf Papier, 65,1 x 55,8 cm, Museo del Prado/ Gabinete de Dibujos, Madrid.



Abb. 71: Francisco Bayeu, Vorzeichnung für Gigantenkopf, 1764, Bleistift auf Papier, 57,2 x 34,8 cm, Museo del Prado/ Gabinete de Dibujos, Madrid.



Abb. 72: Detail aus Abb. 47.



Abb. 73: Luca Giordano, Heiliger Michael, Öl auf Leinwand, 198 x 147 cm, Staatliche Museen zu Berlin/ Gemäldegalerie, Berlin.



Abb. 74: Luca Giordano, Heiliger Michael, 1666, Öl auf Leinwand, 419 x 283 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien.



Abb. 75: Corrado Giaquinto, Höllensturz, 1744, Öl auf Leinwand, 135 x 98 cm, Musei Vaticani, Rom.



Abb. 76: Detail aus Abb. 47.



Abb. 77: Francisco Bayeu, Heiliger Thomas von Aquin, 1759/60, Öl auf Leinwand, 184 x 189 cm, Museo de Zaragoza, Zaragoza.



Abb. 78: Laokoon-Gruppe, Anfang 1. Jahrhundert nach Christus, Marmorkopie nach bronzenem Original, Musei Vaticani, Rom.



Abb. 79: Francisco Bayeu, Vorzeichnung für Die Aufnahme des Herkules in den Olymp, 1768/69, Bleistift auf Papier, 63,5 x 60 cm, Museo del Prado/ Gabinete de Dibujos, Madrid.



Abb. 80: Francisco Bayeu, Vorzeichnung für Die Aufnahme des Herkules in den Olymp, 1768/69, Bleistift und Tinte auf Papier, 61,5 x 60,7 cm, Museo del Prado/ Gabinete de Dibujos, Madrid.



Abb. 81: Anton Raphael Mengs, früher Entwurf für Die Apotheose des Trajan, 1765?, schwarze Kreide, 63,7 x 45,7 cm, Kgl. Kobberstiksamling, Kopenhagen.



Abb. 82: Diego Velázquez, Mars, 1640, Öl auf Leinwand, 179 x 95 cm, Museo del Prado, Madrid.



Abb. 83: Francisco Bayeu, Vorstudie für Vulkan, 1768, Öl auf Leinwand, 7,5 x 5,8 cm, Privatsammlung, Unbekannter Ort.



Abb. 84: Francisco Bayeu, Bozzetto für Tondo der Musik, 1767/68, Öl auf Leinwand, 28,2 x 23,4 cm, Privatsammlung, Zaragoza.



Abb. 85: Francisco Bayeu, Bozzetto für Tondo der Philosophie, 1767/68, Öl auf Leinwand, 28,2 x 23,4 cm, Privatsammlung, Zaragoza.



Abb. 86: Francisco Bayeu, Bozzetto für Tondo der Malerei, 1767/68, Öl auf Leinwand, 28,2 x 23,4 cm, Privatsammlung, Zaragoza.



Abb. 87: Francisco Bayeu, Bozzetto für Tondo der Poesie, 1767/68, Öl auf Leinwand, 28,2 x 23,4 cm, Privatsammlung, Zaragoza.



Abb. 88: Diego Velázquez, Äsop, 1639/40, Öl auf Leinwand, 179,5 x 94 cm, Museo del Prado, Madrid.



Abb. 89: Corrado Giaquinto, Bozzetto für Die Allegorie der Sicherheit, 1759, Öl auf Leinwand, 56 x 41,5 cm, Palacio de la Zarzuela, Madrid.



Abb. 90: Francisco Bayeu, Entwurf für Tondo der Philosophie, Bleistift auf Papier, Privatsammlung, Deutschland.



Abb. 91: Corrado Giaquinto, Vorstudie für Astronomie, Feder, Aquarell und Tinte auf Papier, 17,9 x 14,4 cm, Palacio Real, Madrid.



Abb. 92: Francisco Bayeu, Vorstudie für Mars, 1768, Bleistift auf Papier, 40 x 53,7 cm, Museo del Prado/ Gabinete de Dibujos, Madrid.



Abb. 93: Anton Raphael Mengs, sitzender männlicher Akt, Kreide und Kohle auf Papier, 54,7 x 39,7 cm, Kunsthandel, München.

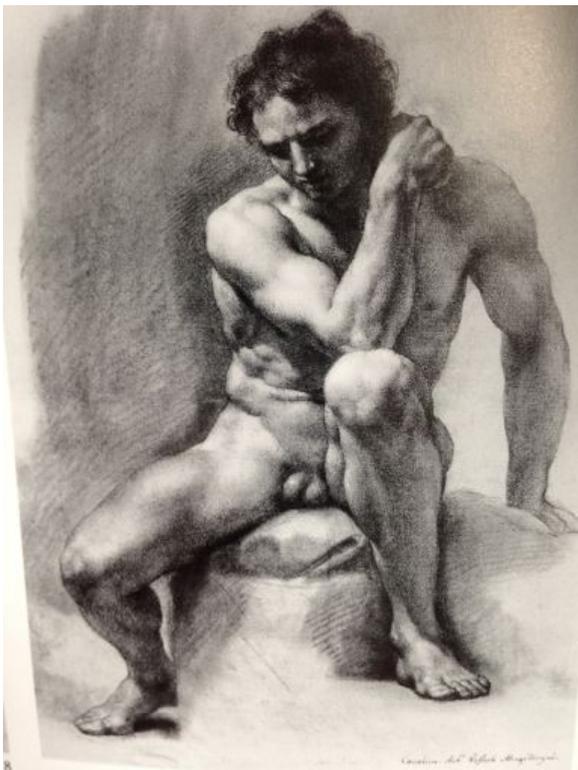


Abb. 94: Francisco Bayeu, Vorstudie für Apoll, 1768, Bleistift auf Papier, 27,7 x 45,3 cm, Museo del Prado/ Gabinete de Dibujos, Madrid.



Abb. 95: Francisco Bayeu, Vorstudie für Minerva, 1768, Bleistift auf Papier, 27,7 x 45,3 cm, Museo del Prado/ Gabinete de Dibujos, Madrid.



Abb. 96: Francisco Bayeu, Vorstudie für Clio, 1768, Bleistift auf Papier, 27,7 x 45,3 cm, Museo del Prado/ Gabinete de Dibujos, Madrid.



Abb. 97: Francisco Bayeu, Bozzetto für Vorsehung, 1770, Öl auf Leinwand, Privatbesitz, Unbekannter Ort.



Abb. 98: Francisco Bayeu, Vorzeichnung für Vorsehung, 1770, Bleistift auf Papier, 56,3 x 62 cm, Museo del Prado/ Gabinete de Dibujos, Madrid.



Abb. 99: Anton Raphael Mengs, Vorzeichnung für Figur der Zeit, rote und schwarze Kreide auf Papier, 1762/63, 51 x 39 cm, Museo del Prado/ Gabinete de Dibujos, Madrid.



Abb. 100: Francisco Bayeu, Vorstudie für Kampfgeist, 1770, Bleistift auf Papier, 27,7 x 45,3 cm, Museo del Prado/ Gabinete de Dibujos, Madrid.



Abb. 101: Francisco Bayeu, Vorstudie für Hände, 1770, Bleistift auf Papier, 27,7 x 45,3 cm, Museo del Prado/ Gabinete de Dibujos, Madrid.



Abb. 102: Francisco Bayeu, Vorstudie für Autorität/ Gewand, 1770, Bleistift auf Papier, 27,7 x 45,3 cm, Museo del Prado/ Gabinete de Dibujos, Madrid.



Abb. 103: Anton Raphael Mengs, Vorzeichnung für Äskulap, 1762/63, Kreide auf Papier, 32,7 x 22,5 cm, Privatbesitz, Deutschland.

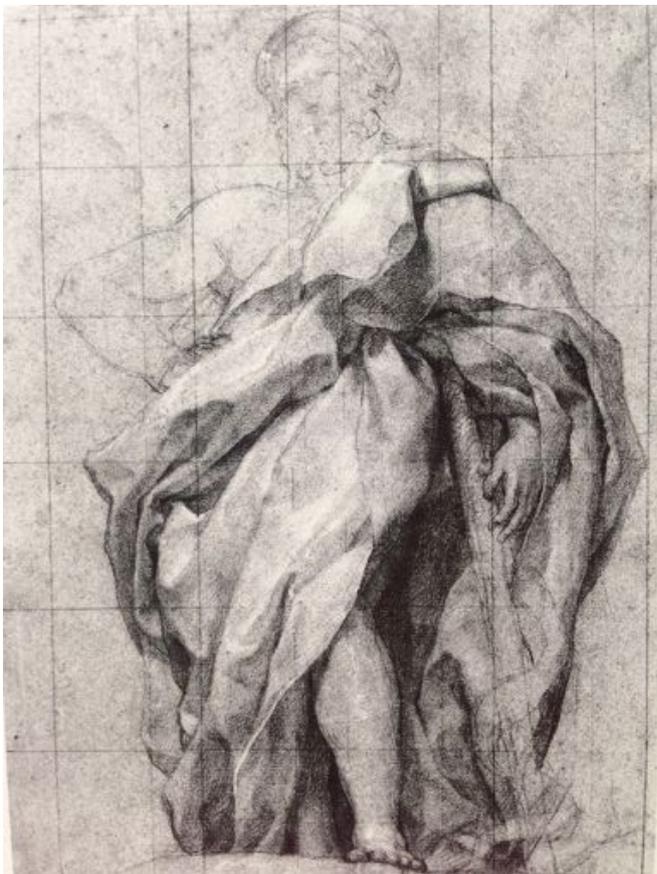


Abb. 104: Francisco Bayeu, Vorstudie für Verständnis, 1770, Bleistift auf Papier, 27,7 x 45,3 cm, Museo del Prado/ Gabinete de Dibujos, Madrid.



Abb. 105: Francisco Bayeu, Vorstudie für Justitia, 1770, Bleistift auf Papier, 27,7 x 45,3 cm, Museo del Prado/ Gabinete de Dibujos, Madrid.



Abb. 106: Francisco Bayeu, Bozzetto für Regina Sanctorum Omnium, 1774, Öl auf Leinwand, 103,8 x 83 cm, Museo de la Basílica del Pilar, Zaragoza.



Abb. 107: Luca Giordano, Triumph der streitbaren Kirche, Freskomalerei, San Lorenzo del Escorial, El Escorial.



Abb. 108: Luca Giordano, Marientod, Freskomalerei, San Lorenzo del Escorial, El Escorial.

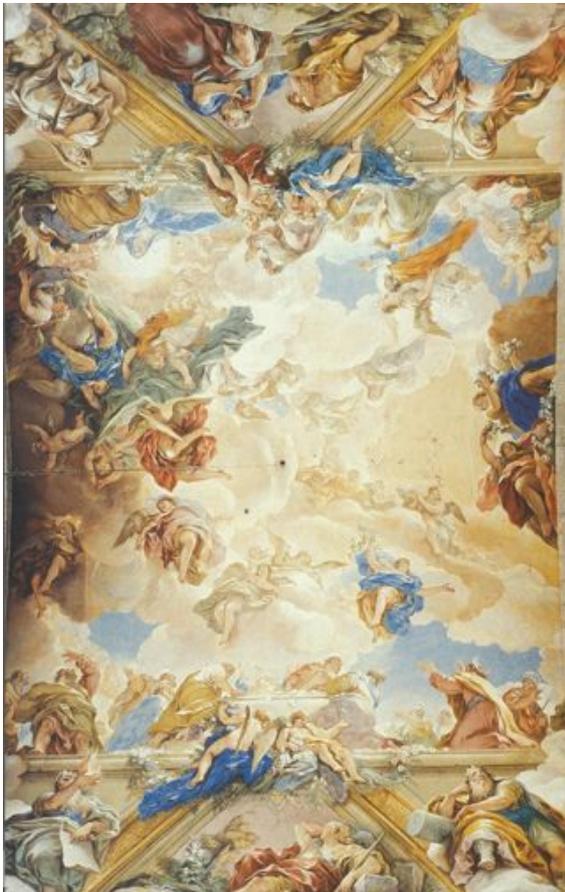


Abb. 109: Luca Giordano, Trinität, Freskomalerei, San Lorenzo del Escorial, El Escorial.



Abb. 110: Francisco Bayeu, Regina Prophetarum, 1780/81, Freskomalerei, El Pilar, Zaragoza.



Abb. 111: Francisco Bayeu, Regina Apostolorum, 1780/81, Freskomalerei, El Pilar, Zaragoza.



Abb. 112: Detail aus Abb. 110.



Abb. 113: Detail aus Abb. 21.



Abb. 114: Francisco Bayeu, Die Predigt des Heiligen Eugenio, 1776, Freskomalerei, Kathedrale von Toledo/ Kreuzgang, Toledo.



Abb. 115: Francisco Bayeu, Das Wunder der Heiligen Casilda, 1779, Freskomalerei, Kathedrale von Toledo/ Kreuzgang, Toledo.



Abb. 116: Francisco Bayeu, Die Almosen des Heiligen Euladio, 1789, Freskomalerei, Kathedrale von Toledo/ Kreuzgang, Toledo.



Abb. 117: Francisco Bayeu, Vorstudie für Gefangener, 1770, Bleistift auf Papier, 42,4 x 23,1 cm, Museo del Prado/ Gabinete de Dibujos, Madrid.

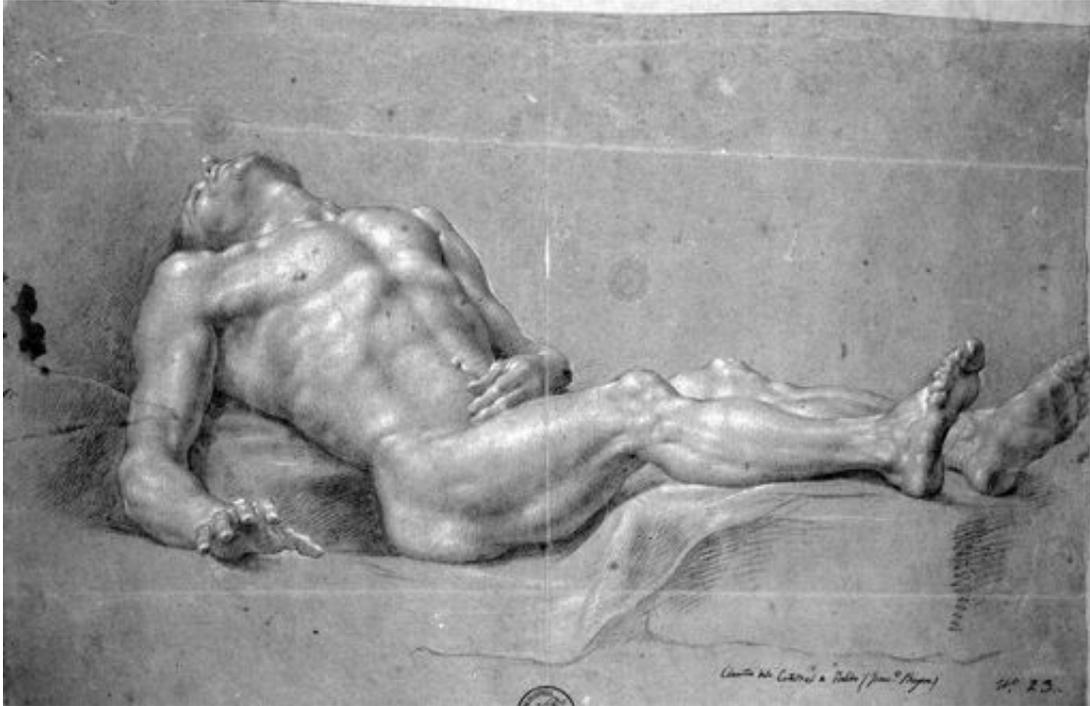


Abb. 118: Francisco Bayeu, Der Tod der Heiligen Casilda, 1783, Freskomalerei, Kathedrale von Toledo/ Kreuzgang, Toledo.



Abb. 119: Francisco Bayeu, Das Martyrium des Heiligen Eugenio, 1777, Freskomalerei, Kathedrale von Toledo/ Kreuzgang, Toledo.



Abb. 120: Francisco Bayeu, Herculodos Erscheinung des Heiligen Dionisios, 1777, Freskomalerei, Kathedrale von Toledo/ Kreuzgang, Toledo.



Abb. 121: Francisco Bayeu, Zeichnung für Engelskopf, Bleistift auf Papier, Museo del Prado/ Gabinete de Dibujos, Madrid.



Abb. 122: Francisco Bayeu, Bozzetto für Evangelist Matthäus mit dem Engel, Öl auf Leinwand, Museo del Prado/ Gabinete de Dibujos, Madrid.



8.4 Abstract

Die vorliegende Masterarbeit hat die Stilentwicklung des spanischen Künstlers Francisco Bayeu in den Jahren 1763 bis 1771 am Palacio Real in Madrid zum Thema. Die Grundlage für die Analyse der Stilgenese bilden vier Fresken im Königlichen Palast: die *Übergabe von Granada* 1763/64, der *Gigantensturz* 1764/65, die *Aufnahme des Herkules in den Olymp* 1768/69 sowie *Die Vorsehung leitet die Tugenden und Fähigkeiten des Menschen* 1770/71.

Die spanische Kunst und Kultur in der Mitte des 18. Jahrhunderts war geprägt von gegensätzlichen Strömungen. Das Herrschergeschlecht der Bourbonen brachte seit der Machtübernahme im Jahre 1700 französische und italienische Traditionen nach Madrid und holte vorwiegend ausländische Künstler an den Hof. Die einheimische, spezifisch spanische Malerei geriet zunehmend in den Hintergrund. Mit Karl III. kam es jedoch zu einem Umbruch: Man besann sich zurück auf eine Förderung der nationalen Kunstlandschaft, gründete Akademien und positionierte Madrid als Kunstpol von internationalem Interesse.

In dieser Phase der Neuausrichtung wurde Francisco Bayeu an den Hof geholt. Er begann seine Karriere als Hofmaler in einem Umfeld der führenden Freskomaler Europas: Giambattista Tiepolo, Corrado Giaquinto und Anton Raphael Mengs. Einerseits berief man sich in der Tradition des 17. Jahrhunderts auf barocke Ausstattungsprogramme, andererseits entwickelte Karl III. eine starke Neigung zu den frühen Formen des Klassizismus von Mengs. Für Bayeu stellte dies eine Fülle an künstlerischen Einflüssen dar: In seiner Heimatstadt Zaragoza hatte er bereits eine Ausbildung in der Linie des neapolitanischen Barock genossen und sein Schaffen zeigte eine starke Prägung durch Corrado Giaquinto. In Madrid angekommen unterstand er der künstlerischen Leitung von Anton Raphael Mengs und modifizierte seinen Stil in eine neue Richtung.

Die Masterarbeit zeigt anhand der ersten vier am Palacio Real entstandenen Fresken wie sich diese Stilmodifizierung in Bayeus Œuvre bemerkbar machte und zeichnet die Entwicklung seines Personalstils nach. Der Stellenwert Bayeus im Hinblick auf die Ausformung einer eigenen spanischen Malerschule im 18. Jahrhundert zwischen spätbarocken und beginnenden klassizistischen Einflüssen wird verdeutlicht und seine wichtige Rolle erläutert.

8.5 Curriculum Vitae

Persönliche Daten

Verena Simone Göbel, BA

Geboren am 6. März 1988 in Köln, Deutschland

Ausbildung

Seit 2012	Masterstudium, Kunstgeschichte, Universität Wien
2007 – 2011	Bachelorstudium, Kunstgeschichte und Klassische Archäologie, Universität zu Köln
2009 – 2010	Auslandssemester an der Universidad de Sevilla
1998 – 2007	Gymnasium Rodenkirchen, Köln

Berufserfahrung

2014	Krinzinger Projekte – Galerie Krinzinger, Wien
2013	Österreichische Galerie Belvedere, Wien
2011/12	Bayer Kultur AG, Leverkusen
2010	Pausanio GmbH & Co. KG, Köln
2009	Museum Schnütgen, Köln
2008	Galerie schnittraum//lutzbecker, Köln

Sprachkenntnisse

Englisch	Fließend in Wort und Schrift
Spanisch	Fließend in Wort und Schrift
Latein	Latinum

Sonstiges

2014	Forschungsaufenthalt in Madrid
2007 – 2014	Stipendiatin der Konrad-Adenauer-Stiftung e.V.
2012 – 2013	Ehrenamtliche Mitarbeiterin bei der Caritas Wien
2010 – 2011	Ehrenamtliche Mitarbeit bei jungkunstfreunde Köln e.V.