Ausgabe 02/2016 – ISSN 1436-753X

AkademieAktuell

Zeitschrift der Bayerischen Akademie der Wissenschaften

Schwerpunkt

Barocke Deckenmalerei

Ein neues Projekt über die architekturgebundene Malerei der Frühen Neuzeit

Bayerische Akademie der Wissenschaften

Liebe Leserinnen, liebe Leser!

ABB.: A. HEDDERGOTT

SIE LENKEN DEN BLICK nach oben und ziehen uns auch heute noch in ihren Bann: die farbenprächtigen barocken Wand- und Deckenmalereien in Kirchen, Schlössern oder Bibliotheken. Dazu gehören weltbekannte Raumschöpfungen wie das Treppenhaus der Würzburger Residenz oder die Kuppel der Wieskirche, aber auch eine Fülle unbekannterer Objekte aus der Zeit zwischen 1550 und 1800.

Diese herausragenden kulturellen und historischen Zeugnisse zu erfassen, zu analysieren und in digitaler Form zu publizieren, ist die Aufgabe des Forschungsvorhabens *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland (CbDD)*, das im Akademienprogramm finanziert wird. Es nahm 2015 die Arbeit auf, betreut von der Bayerischen Akademie der Wissenschaften und mit Arbeitsstellen in München und Marburg.

Den erfolgreichen Start nehmen wir zum Anlass für den Schwerpunkt dieser Ausgabe. Projektleiter Stephan Hoppe stellt das neue Projekt vor (S. 10), Frank Büttner und Andrea Gottdang erklären uns das anspruchsvolle Medium Deckenmalerei (S. 18). Mit den Herausforderungen einer angemessenen Visualisierung der Gemälde befassen sich Hubert Locher (S. 28) und Wiebke Hoffmann (S. 33). Ralf Peters stellt ein Spezialarchiv zur historischen Dokumentation der Kunstwerke vor, das während des Zweiten Weltkriegs entstand (S. 35). Ute Engel erläutert das Konzept des barocken „Gesamtkunstwerks“ (S. 42). Heiko Laß analysiert die Deckenmalereien in Profanbauten (S. 48), Angelika Dreyer gibt Einblicke in die Ausbildung der Künstler, ihre Techniken und den Werkprozess (S. 54). Matthias Staschull stellt die Konservierung und Restaurierung der Malereien in den Mittelpunkt seines Beitrags (S. 60). Welche Möglichkeiten die aktuellen 3D-Techniken bieten, um barocke Bilderräume zu visualisieren, fragt Stephan Hoppe (S. 66). Werner Köhler beschreibt, wie eine auf die Anforderungen der Kunstgeschichte zugeschnittene digitale Forschungsumgebung entsteht (S. 72). Ute Engel und Karin Guminski machen mit Studierenden der LMU München einen Raum im Neuen Schloss Schleißheim virtuell begehbar (S. 76). Und schließlich berichten Herbert Karner, Werner Telesko, Martin Mádl und Barbara Murovec vom Stand der Deckenmalerei-Forschung in Österreich, Tschechien und Slowenien (S. 84).

Leider erreichte uns während der Arbeit an diesem Heft eine traurige Nachricht. Der Kunsthistoriker Frank Büttner verstarb am 14. Mai 2016 überraschend im Alter von 71 Jahren. Ihm, dem *Spiritus rector* des Vorhabens *Corpus der barocken Deckenmalerei*, ist diese Ausgabe gewidmet.

Prof. Dr. Karl-Heinz Hoffmann
Präsident der Bayerischen Akademie der Wissenschaften

ABB.: BILDARCHIV FOTO MARBURG / BAYER. SCHLÖSSERVERWALTUNG / FOTO: CHRISTIAN STEIN, THOMAS SCHEIDT (CBDD)

Unser Titel

Das Foto von Christian Stein und Thomas Scheidt zeigt den Kaisersaal der Neuen Residenz in Bamberg. Die Fresken schuf der Tiroler Künstler Melchior Steidl in den Jahren 1707 bis 1709. Sie zeigen 16 überlebensgroße Kaiserbildnisse, darunter an der Stirnwand Leopold I. (1658–1705, rechts) und Joseph I. (1705–1711, links), sowie Allegorien der vier Weltreiche und des „Guten Regiments“.

In der Neuen Residenz fand eine der ersten großen Fotokampagnen des neuen *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland* statt.

Heft 57

Ausgabe
02-2016

INHALT

AKTUELL

6 **Frank Büttner (1944–2016)**
Nachruf auf den *Spiritus rector* des *Corpus der barocken Deckenmalerei*
Von Reinhold Baumstark

THEMA

Barocke Deckenmalerei

10 **Das neue *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland***
Ein neues Projekt erfasst, analysiert und publiziert die Wand- und Deckenmalereien in Deutschland
Von Stephan Hoppe

18 **Sinnstiftungen – das Medium Deckenmalerei**
Wer die barocken Malereien verstehen will, muss über die Bildgrenzen hinaussehen
Von Frank Büttner (†) und Andrea Gottdang

Barocke Deckenmalerei – Methoden der Dokumentation

28 **Deckenmalerei und Fotografie**
Ein Vorhaben wie das Corpus-Projekt zu dokumentieren, stellt die Fachleute vor große Herausforderungen
Von Hubert Locher

33 **Strategien der visuellen Dokumentation**
Nach welchen Kriterien wurden Wand- und Deckengemälde im alten Corpus-Projekt fotografiert?
Von Wiebke Hoffmann

35 **„Führerauftrag Monumentalmalerei“: das Farbdiaarchiv 1943–45**
Ein Spezialarchiv aus dem Zweiten Weltkrieg enthält rund 40.000 Aufnahmen bedeutender Bauwerke
Von Ralf Peters

Barocke Deckenmalerei – Begriffe, Themen, Künstler, Restaurierung

42 **Das barocke „Gesamtkunstwerk“ – ein Konzept zwischen Kritik und Potentialen**
In welcher Form ist der Begriff heute noch für die Forschung relevant?
Von Ute Engel

48 **Macht und Herrschaft im Medium der Deckenmalerei**
Die Werke in Profanbauten folgen bestimmten Programmen und Funktionen
Von Heiko Laß

ABB.: LUCA PES; UTE ENGEL (CBDD)

54 **Hoch hinauf – von der Ausbildung zur Ausführung**
Die Künstler, ihre Maltechniken und der Werkprozess vom Entwurf bis zur Ausführung
Von Angelika Dreyer

60 **Barocke Wand- und Deckengemälde – Aspekte ihrer Konservierung und Restaurierung**
Die Bayerische Schlösserverwaltung als Kooperationspartner des Corpus-Projekts
Von Matthias Staschull

Barocke Deckenmalerei – Digitale Fotografie, Visualisierung, Technik

66 **Barocke Deckenmalerei in 3D**
Wie lassen sich barocke Bilderräume mit den aktuellen 3D-Techniken visualisieren?
Von Stephan Hoppe

72 **Vernetztes Arbeiten im Corpus-Projekt**
Zur Entwicklung einer geeigneten digitalen Forschungsumgebung
Von Werner Köhler

76 **Die Kammerkapelle der Kurfürstin in 3D**
Ein Beispiel aus der Praxis der 3D-Modellierung barocker Innenräume
Von Ute Engel und Karin Guminski mit Michael Käsdorf, Madita Näckel, Johanna Pawis und Julia Saubert, unter Mitarbeit von Katharina Schlögl

Barocke Deckenmalerei – Österreich, Tschechien, Slowenien

84 **Deckenmalerei grenzüberschreitend**
Zum Stand der Deckenmalerei-Forschung in Österreich, Tschechien und Slowenien
Von Herbert Karner, Werner Telesko, Martin Mádl und Barbara Murovec

NAMEN

96 **Neue Mitglieder 2016**
Von Isabel Leicht

98 **Kurz notiert**
Von Gabriele Sieber

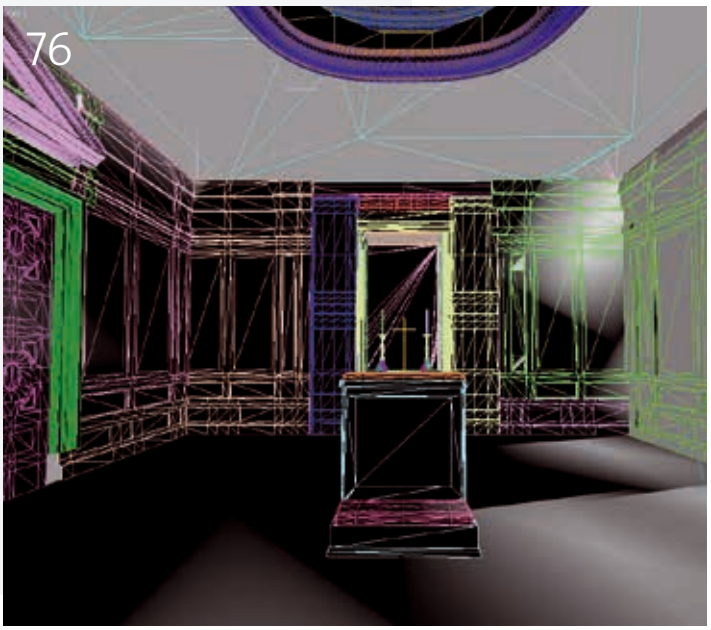
VORSCHAU

100 **Termine Juni bis November 2016**

INFO

102 **Auf einen Blick**
Impressum

ABB.: BILDARCHIV FOTO MARBURG/BAYER. SCHLÖSSERVERWALTUNG / FOTO: CHRISTIAN STEIN, THOMAS SCHEIDT (CBDD); STUDIERENDE DER LMU MÜNCHEN



Nachruf

Frank Büttner (1944–2016)

Am 14. Mai 2016 starb Frank Büttner im Alter von 71 Jahren. Mit ihm verliert die Kunstwissenschaft einen Hochschullehrer und Forscher von bewundernswerter Beobachtungsgabe und Produktivität.

Von Reinhold Baumstark

SEIN TOD, der Frank Büttner aus der Mitte vielfältiger Arbeitsprojekte riss, bedeutet für das *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland* einen schmerzlich spürbaren Verlust. Er war während zweier Jahrzehnte die treibende Kraft dieses Forschungsunternehmens, dem er als Herausgeber diente, um dann nach dessen vorläufigem Abbruch rettend einzugreifen. Als Initiator der Neukonzeption sowie dank beharrlicher Überzeugungsarbeit trug er entscheidend dazu bei, das Fortleben des Corpus unter neuer Trägerschaft zu sichern.

Über Kiel und Würzburg nach München

Frank Büttner wurde am 26. Juli 1944 in Görlitz geboren. Nach dem Schulbesuch in Bremen und dem Studium der Kunstgeschichte, der Archäologie und deutschen Literaturwissenschaft an den Universitäten Kiel, München und Florenz wurde er 1970 an der Universität Kiel mit der Dissertation „Die Galleria Riccardiana in Florenz“ promoviert. Zunächst als Stipendiat am Kunsthistorischen Institut in Florenz, dann als Wissenschaftlicher Assistent an den Kunsthistorischen Instituten der Universitäten von Kiel und Würzburg tätig, habilitierte sich Büttner 1978 an der Universität Würzburg mit einer Arbeit über „Fresken und Freskenprojekte von Peter Cornelius“. Von 1982 bis 1994 lehrte er als ordentlicher Professor in Kiel. 1994 erreichte ihn der Ruf an die Ludwig-Maximilians-Universität München, wo er bis zu seiner Emeritierung im Jahr 2009 den Lehrstuhl für Kunstgeschichte mit besonderer Berücksichtigung der Kunstgeschichte Bayerns innehatte. 2006 wurde er als ordentliches Mitglied in die Bayerische Akademie der Wissenschaften aufgenommen. In ihr vertrat er nicht nur das Fach Kunstgeschichte, sondern übernahm 2009 auch die Leitung der Kommission zur Herausgabe der Schriften von Schelling. Obwohl selbst kein Philosoph, gelang es ihm, dank umfassender Kenntnis der

Frank Büttner im Victoria and Albert Museum während einer Forschungsreise nach London mit Studierenden des Promotionsstudiengangs „Museums- und Ausstellungswesen“, 2007.

zeitgenössischen Geisteskultur, der editorischen Arbeit während einer Phase personeller Umbrüche und inhaltlicher Neuausrichtung neue Impulse zu verleihen.

Die Kunst der Nazarener

Das wissenschaftliche Werk Frank Büttners zeugt von Interessenvielfalt und geistiger Regsamkeit. Das über 200 Titel umfassende Verzeichnis seiner Publikationen enthält Schriften zu Fragen der Kunsttheorie und der Methodenlehre, zugleich verweist es auf die Bandbreite seiner Forschungen zur Kunst Italiens und Deutschlands in Renaissance und Barock, während Aufklärung, Klassizismus und Romantik. Drei Hauptfelder bilden dabei die eigentlichen Brennpunkte: Eine Fülle von Einzeluntersuchungen zur Kunst der Nazarener kreist um Büttners *magnum opus*, die zweibändige Monographie „Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte“ (1980 und 1999), mit der er in unübertroffener Eindringlichkeit die komplexen geistesgeschichtlichen Wurzeln der religiösen Malerei aus der Mitte des 19. Jahrhunderts aufzeigt.

Geschichte des Sehens

Tiefe Sonden treibende Gelehrsamkeit prägt auch das zweite Forschungsgebiet, die Geschichte des Sehens, darin enthalten die Entwicklung der perspektivischen Darstellung und deren Bedeutung für die Entwicklung von Bildkonzeption und Bildwahrnehmung. Es sind dies Schlüsselfragen der Bildwissenschaft. Auch hier bereiteten einzelne Studien sein bahnbrechendes, dabei neue und grundlegende Erkenntnisse vermittelndes Buch „Giotto und die Ursprünge der neuzeitlichen Bildauffassung“ (2013) vor.

Barocke Deckenmalerei

Der dritte Bereich gilt der barocken Deckenmalerei. Frank Büttner hatte sich mit der Publikation seiner Dissertation über das Fresko des Luca Giordano in der Galleria Riccardiana, der bis dahin ausführlichsten Deutung eines neuzeitlichen Deckengemäldes und des von ihm dominierten Raumes (1972), sowie mit einer Monographie über die Fresken des Giovanni Battista Tiepolo in der Würzburger Residenz (1980) als exzellenter Kenner dieser Kunstgattung erwiesen. Als er 1994 auf den Münchner Lehrstuhl wechselte und dort zudem die Verantwortung für die Fortführung des von Hermann Bauer, seinem Vorgänger im Amt, zusammen mit Bernhard Rupprecht gegründeten *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland* übernahm, war er für diese Aufgabe bestens vorbereitet. Den bis dahin erschienenen fünf Bänden wurden unter Federführung Frank Büttners in zügiger Folge zehn weitere Bände hinzugefügt und damit zumindest der Denkmälerbestand des Bezirks Oberbayern inventarisiert. Mit der Einstellung der Finanzierung von Langzeitprojekten durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft musste allerdings die Arbeit am Corpus eingestellt werden, zeitgleich wurde Büttner emeritiert. Doch der bisherige Herausgeber gab nicht auf. Zusammen mit Stephan Hoppe, seinem Nachfolger auf dem Lehrstuhl und in der Herausgabe des Corpus, gelang es, dem Großprojekt im Rahmen des Akademienprogramms der Union der deutschen Akademien der Wissenschaften eine gesicherte Zukunft zu geben. Zugleich wurde die Aufgabe neu konzipiert: Nun wird die barocke Deckenmalerei Deutschlands territoriale Grenzen übergreifend und nach der Vorgabe einzelner Module bearbeitet, um so die Rolle von Funktion, Anbringungsort und Auftraggeber der rein beschreibenden Inventarisierung voranzustellen.

Frank Büttner hatte hierfür das methodische Rüstzeug bereitgestellt. In einer Reihe von Aufsätzen zu Grundfragen des Mediums der Deckenmalerei behandelte er das Verhältnis zwischen Gemälde, Architektur und Betrachter, das diese Kunstform auszeichnet, und wies dem hierbei hervorgerufenen ästhetischen Vergnügen an der Illusion eine entscheidende Rolle bei der Bildwahrnehmung zu. Zugleich untersuchte er den eminent rhetorischen Charakter der barocken Wirkungsästhetik und beschrieb mit deren Krise das Ende einer Kunstauffassung im Licht der Aufklärung. Dass Frank Büttner bei seinen Forschungen stets Kunstgeschichte unter europäischer Perspektive betrieb, führte 2006 zur Gründung der internationalen *Research Group for Baroque Ceiling Painting in Central Europe*, zu deren erstem Präsidenten er gewählt wurde. Als ein *Spiritus rector* in Forschung und Lehre hat Frank Büttner weitreichende und wegweisende Wirkung entfaltet. Das neue *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland* wird dieses Vermächtnis hüten und nutzen. ■

DER AUTOR

Prof. Dr. Reinhold Baumstark war von 1999 bis 2009 Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen.

ABB.: LUCA PES

THEMA

10 **Das neue *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland***
Von Stephan Hoppe

18 **Sinnstiftungen – das Medium Deckenmalerei**
Von Frank Büttner (†) und Andrea Gottdang

28 **Deckenmalerei und Fotografie**
Von Hubert Locher

33 **Strategien der visuellen Dokumentation**
Von Wiebke Hoffmann

35 **„Führerauftrag Monumentalmalerei“: das Farbdiaarchiv 1943–45**
Von Ralf Peters

42 **Das barocke „Gesamtkunstwerk“ – ein Konzept zwischen Kritik und Potentialen**
Von Ute Engel

48 **Macht und Herrschaft im Medium der Deckenmalerei**
Von Heiko Laß

54 **Hoch hinauf – von der Ausbildung zur Ausführung**
Von Angelika Dreyer

60 **Barocke Wand- und Deckengemälde – Aspekte ihrer Konservierung und Restaurierung**
Von Matthias Staschull

66 **Barocke Deckenmalerei in 3D**
Von Stephan Hoppe

72 **Vernetztes Arbeiten im Corpus-Projekt**
Von Werner Köhler

76 **Die Kammerkapelle der Kurfürstin in 3D**
Von Ute Engel und Karin Guminski mit Michael Käsdorf, Madita Näckel, Johanna Pawis und Julia Saubert, unter Mitarbeit von Katharina Schlögl

84 **Deckenmalerei grenzüberschreitend**
Von Herbert Karner, Werner Telesko, Martin Mádl und Barbara Murovec

Kaisersaal der Neuen Residenz Bamberg: Gesamtansicht mit den Fresken von Melchior Steidl aus den Jahren 1707 bis 1709.

In der Neuen Residenz fand 2015 eine der ersten großen Fotokampagnen des neuen *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland* statt.

ABB.: BILDARCHIV FOTO MARBURG / BAYER. SCHLÖSSERVERWALTUNG / FOTO: THOMAS SCHEIDT / CHRISTIAN STEIN (CBDD)

Barocke Deckenmalerei

Ein neues Projekt über die architekturgebundene Malerei der Frühen Neuzeit in Deutschland

Abb. 1: Blick an die Decke: Das CbDD-Team beim Pilotprojekt „Deckenmalerei und 3D“ im Kaisersaal der Neuen Residenz Bamberg, November 2015.

Einführung

Das neue *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland*

Farbenprächtig, vielfältig, innovativ: Ein neues Projekt im Akademienprogramm erfasst, analysiert und publiziert in digitaler Form die Wand- und Deckenmalereien auf dem Gebiet der Bundesrepublik Deutschland, die von der Mitte des 16. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts entstanden.

ABB.: UTE ENGEL (CBDD)

Von Stephan Hoppe

DIE DECKEN- UND Wandmalerei nimmt innerhalb der Kunst der Frühen Neuzeit eine Sonderstellung ein: Sie ist ein künstlerisches Bildmedium, das sich nur im Raum und vor Ort in allen Aspekten erleben lässt. Sie bleibt stets an die Architektur gebunden und dominiert doch auf eindringliche Weise den Raumeindruck, zwingt den Blick des Betrachters nach oben und spielt mit den Mitteln der Illusion (Abb. 2). Erst wenn man die kunstvollen Fresken an den Gewölben, Decken und Wänden von Kirchen, Schlössern oder Residenzen intensiv betrachtet, lassen sich die Bildinhalte nach und nach entschlüsseln (Abb. 1). Malereien an Decken und Wänden definieren den Raum, erschließen seine Funktion und verweisen damit zugleich auf die historischen und sozialen Dimensionen, die diesen Räumen innewohnen.

Über die Grenzen von Institutionen hinweg

In den diskursprägenden Museen dagegen bestimmen heute vorwiegend Galeriebilder und andere transportable Werke der Malerei öffentlichkeitswirksam die Vorstellungen von Renaissance und Barock. Dort werden zwar auch Zeichnungen, Vorstudien und Entwürfe für erhaltene und verlorene Werke der architekturgebundenen Malerei gesammelt. Die Decken- und Wandmalerei ist im Museum aber naturgemäß nur sehr selten vertreten und fehlt deshalb meist im gängigen Bild der Epoche und des kulturellen Erbes dieser Zeit. Anders als die Malerei auf beweglichen Bildträgern fällt die Deckenmalerei zudem – je nach Bautypus, mit dem sie verbunden ist – in die Zuständigkeit der Kirchen, der staatlichen Schlösserverwaltungen, der kommunalen Träger, privaten Eigentümer und der Denkmalpflege. Deshalb ist ihre Dokumentation nicht an eine einzige wissenschaftliche Institution

Abb. 2: *Alexander der Große und das griechische Weltreich*. Gemälde von Melchior Steidl aus den Jahren 1707 bis 1709 im Kaisersaal der Neuen Residenz Bamberg.

ABB.: BILDARCHIV FOTO MARBURG / BAYER. SCHLÖSSERVERWALTUNG / FOTO: THOMAS SCHEIDT, CHRISTIAN STEIN (CBDD)

gebunden und ihre systematische Erschließung mit strukturellen Schwierigkeiten verbunden. Daher erfordert die Erforschung der frühneuzeitlichen Deckenmalerei in Deutschland in besonderer Weise eine Zusammenarbeit von Forscherinnen und Forschern über die Grenzen von Institutionen hinweg.

Das erste Corpus-Projekt

Insofern war es ein höchst anspruchsvolles Unterfangen, als im Jahr 1966 zwei junge Assistenten am Institut für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität München den Entschluss fassten, in einem auf lange Zeit angelegten Forschungsprojekt die Deckenmalerei der Barockzeit in Deutschland in einem mehrbändigen Corpus-Werk möglichst vollständig zu erfassen, zu erforschen und systematisch zu publizieren. Hermann Bauer und Bernhard Rupprecht wurden später beide Ordinarien für Kunstgeschichte, der Erste an der Ludwig-Maximilians-Universität in München, der Zweite an der Friedrich-Alexander-Universität in Erlangen-Nürnberg. Auf diese Weise standen ihnen die Möglichkeiten zur Verfügung, das Projekt mit großer Beharrlichkeit und Energie weiterzutreiben. 1994 wurde der Herausgeberkreis durch Frank Büttner ergänzt, der damals als Experte für barocke Bildwelten mit der Professur für Bayerische Kunstgeschichte an der Ludwig-Maximilians-Universität auch die Arbeit an der Fortsetzung des *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland (CbDD)* übernahm. So

Abb. 3: Vorgängerprojekt: *Das Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland* entstand von 1966 bis 2010 als wissenschaftliche Buchreihe in 15 Bänden, gefördert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

Abb. 4a: Tommaso Giusti malte von 1694 bis 1698 einen Reiter, der eine Lektion der Hohen Schule vorführt, an die Nordwand des großen Saales im Galeriegebäude in Hannover-Herrenhausen (Modul I).

Abb. 4b (rechts): *Der Tanz der Salome* im Speisesaal des Pfarrhauses Zaisertshofen, gemalt von Johann Baptist Enderle, 1770 (Modul II).

entstand über die Jahre eine eindrucksvolle Serie von großformatigen Kunstbänden, die die barocke Deckenmalerei in der zuerst in Angriff genommenen Region Oberbayern systematisch darstellte (Abb. 3).

Von Anfang an konnte das Projekt auf die Mitarbeit von spezialisierten Fotografen wie Wolf-Christian von der Mülbe zurückgreifen. So wurde im Jahr 2010 mit dem 15. Band die Serie zu Oberbayern vollständig vorgelegt. Das Corpus-Projekt rekrutierte zahlreiche Nachwuchswissenschaftler, Doktoranden, Schüler und Kollegen als Mitarbeiter und wurde so auch zu einer Ausbildungsstätte für die Erforschung der Kunstgeschichte der Frühen Neuzeit in Deutschland. Immer blieb jedoch die Finanzierung prekär. Es gelang zwar, die Deutsche Forschungsgemeinschaft als Geldgeber zu gewinnen, aber stets war die Zahl der finanzierbaren Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter begrenzt, und es musste mit viel Idealismus und persönlichem Einsatz gearbeitet werden.

Aufnahme in das Akademienprogramm

Als der Verfasser 2010 den Ruf auf die Professur für Bayerische Kunstgeschichte in der Nachfolge von Frank Büttner erhielt, schlug dieser vor, das Corpus-Projekt durch eine gemeinsame Bewerbung um Aufnahme in das Akademienprogramm der Union der deutschen Akademien der Wissenschaften auf eine längerfristige und tragfähigere materielle Basis zu stellen. Dies gelang im Jahr 2014. Als weitere Partner konnten schon in der Konzeptionsphase die beiden Kunsthistoriker Hubert Locher und Christian Bracht gewonnen werden, die als Direktoren des Deutschen Dokumentationszentrums für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg an der Philipps-Universität Marburg die spezifischen Kompetenzen und Erfahrungen ihrer Institution miteinbrachten: in der Organisation großer Fotokampagnen und der langfristigen Bereithaltung einer der größten digitalen, kunsthistorischen Bilddatenbanken.

Nun konnten grundsätzliche konzeptionelle Änderungen zur Fortsetzung des *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland* nach den neuen Standards des digitalen Zeitalters erarbeitet werden. Der Bestand der zu bearbeitenden Denkmäler sollte von Anfang an geographisch auf das Gebiet der gesamten Bundesrepublik Deutschland ausgeweitet werden. Ebenso sollten die neuen Möglichkeiten der digitalen Wissenschaftskollaboration und der Veröffentlichung im Internet genutzt und nach allgemeinen Standards weiterentwickelt werden. Dies bedeutet nicht nur einen freien Zugang zu den Forschungsergebnissen, sondern auch eine neuentwickelte Struktur der Vorgehensweise und Gliederung der Arbeitspakete.

Abb. 4c: ***Das Pfingstwunder,*** **Deckengemälde von Melchior Steidl im Langhaus der Benediktiner-Klosterkirche in Banz von 1716 (Modul III).**

Abb. 4d: ***Maria als Braut des Heiligen Geistes*** **im Chor der Pfarrkirche Maria Himmelfahrt in Altdorf, gemalt von Matthäus Günther im Jahr 1748 (Modul IV).**

ABB.: BILDARCHIV FOTO MARBURG / FOTO: THOMAS SCHEIDT; CHRISTIAN STEIN (CBDD); UTE ENGEL (CBDD); BILDARCHIV FOTO MARBURG / FOTO: JAN GLOC; UTE ENGEL (CBDD)

Bearbeitung in vier Modulen

Die Forschung im neuen *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland* wurde auf diese Weise auch inhaltlich nach fachwissenschaftlichen Erkenntnisinteressen und Themenfeldern neu strukturiert. Der umfangreiche Bestand von fast 5.000 Monumenten mit Wand- und Deckenmalerei der Frühen Neuzeit in Deutschland wird seit dem Projektstart im April 2015 in vier nacheinander zu bearbeitenden Modulen erforscht, die nach Bauaufgaben gegliedert sind: Das erste Modul widmet sich zunächst den großen Residenzen im ehemaligen Heiligen Römischen Reich deutscher Nation auf dem Gebiet der heutigen Bundesrepublik Deutschland (Abb. 4a). Dabei wird der Denkmälerbestand, nach dem jeweiligen Rang des Bauherrn gestaffelt, quasi von oben nach unten bearbeitet: beginnend bei den Kurfürsten, gefolgt von deren „Satelliten“ sowie den kleineren Fürstentümern und Grafschaften. Das zweite Modul wird sich den kommunalen, privaten, adeligen und bürgerlichen Bildwelten widmen, wobei zahlreiche Anknüpfungspunkte und Verbindungen mit dem ersten Modul zum Tragen kommen werden (Abb. 4b). Das dritte Modul wird die Wand- und Deckenmalerei in Klöstern, Stiften und Kathedralen erschließen (Abb. 4c). In einem vierten Modul werden schließlich Pfarrkirchen, Wallfahrtskirchen und Kapellen bearbeitet (Abb. 4d). Insgesamt ist das Projekt auf 25 Jahre angelegt, die höchstmögliche Förderdauer für Forschungsprojekte im Akademienprogramm, das von Bund und Ländern finanziert wird.

Projektträger

Das *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland* wird von zwei Forschungsinstitutionen getragen, die sich nicht nur inhaltlich und von ihren Ressourcen her fachlich bestens ergänzen, sondern auch auf der Ebene kunsthistorischer Methodenreflexion eng miteinander kooperieren (Abb. 5). Am Institut für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität München war bereits das frühere Corpus-Projekt angesiedelt. Mit seiner neuen Ausrichtung auf die digitalen Arbeitsmethoden der Zukunft und der Nähe zu weltweit bedeutenden kunsthistorischen Forschungseinrichtungen wie dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte mit seiner einzigartigen Bibliothek sowie der Bayerischen Staatsbibliothek bildet das Institut auch heute noch eine ideale Ausgangsbasis für die Durchführung des neuen *Corpus der barocken Deckenmalerei*.

Das Deutsche Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg wiederum ist eine langerprobte Institution im Bereich der kunsthistorischen Dokumentation und Forschung. 1913 von dem Kunsthistoriker Richard Hamann als Lehr- und Forschungssammlung des Kunstgeschichtlichen Seminars gegründet, arbeitet „Foto Marburg“ bis heute eng mit dem Institut für Kunstgeschichte der Philipps-Universität Marburg zusammen und ist selber ein

Abb. 5: Forscherinnen und Fotografen des Corpus-Projekts im Gespräch in der Neuen Residenz in Bamberg, November 2015.

expandierender Teil dieser Universität. Es hat mit dem Bildindex Kunst und Architektur (BKA) schon früh Erfahrungen in der nachhaltigen Bereitstellung von kunsthistorischem Fotomaterial gesammelt. Diese sollen nun auch in Bezug auf die besondere Aufgabe der Deckenmalerei erweitert und die Entwicklung neuer digitaler Präsentationsformen für diese Kunstgattung vorangetrieben werden. In den nächsten Jahren erhält das Dokumentationszentrum aus Mitteln der hessischen Landesregierung einen Neubau, der als sogenannter Forschungsbau das Profil dieser Institution signifikant erweitern wird. Insofern handelt es sich hier um zwei gleichberechtigte Partner, die beide langjährige Erfahrung in der erfolgreichen Durchführung von Großprojekten im Bereich der Kunstgeschichte vorweisen können.

Kooperationen

Das Projekt *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland* hat seine eigene Agenda, ist aber gleichzeitig als dynamische und sich nach außen öffnende Forschungsunternehmung angelegt. In diesem Sinne arbeitet es eng mit anderen Forschungsverbünden und Projekten zusammen. Dazu gehört zunächst die Forschergruppe *Baroque Ceiling Painting in Central Europe (BCPCE)*, ein 2006 gegründetes, länderübergreifendes Netzwerk von Forscherinnen und Forschern, die vor allem in Mitteleuropa arbeiten und die in der Frühen Neuzeit eng verknüpften Regionen im Rahmen des Alten Reichs wieder in ihrem Gesamtzusammenhang rekonstruieren wollen. Einen weiteren Kooperationspartner bildet ein anderes Langzeitprojekt der Union der deutschen Akademien der Wissenschaften: Das Forschungsprojekt *Residenzstädte im Alten Reich (1300–1800). Urbanität im integrativen und konkurrierenden Beziehungsgefüge von Herrschaft und Gemeinde* ist ein interdisziplinär angelegtes Vorhaben, in dem Historiker und Kunsthistoriker eng zusammenarbeiten.

Nachwuchsförderung

Ein anderer essentieller und für ein solches Langzeitprojekt relativ neuer Bereich ist die systematisch angelegte und finanziell nachhaltig ausgestattete Nachwuchsförderung. Das Projekt kann insgesamt drei Doktorandenstellen anbieten, auf denen junge Nachwuchswissenschaftlerinnen und -wissenschaftler an das Forschungsfeld herangeführt werden und unter Anleitung der Projektwissenschaftler eigene Fragestellungen zur Kunst der Frühen Neuzeit entwickeln können. Der wissenschaftliche Nachwuchs profitiert von den Infrastrukturen und Arbeitsabläufen in den beiden Instituten in München und Marburg, ebenso wie die zahlreichen studentischen Hilfskräfte, die erste Einblicke in das wissenschaftliche Arbeiten und die Welt der akademischen Forschung erhalten. Darüber hinaus wird das Projekt im Rahmen der angesprochenen Zusammenarbeit mit den Kolleginnen und Kollegen im In- und Ausland fächerübergreifende, internationale Konferenzen, Workshops oder Sommerkurse entwickeln.

Mehr Details über das neue Corpus-Projekt zur barocken Deckenmalerei lassen sich auf der neuen, von der Bayerischen Akademie der

Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland (CbDD)

Laufzeit: 2015 bis 2040

Träger: Bayerische Akademie der Wissenschaften

Leitung: Prof. Dr. Stephan Hoppe (LMU München)

Arbeitsstellen: Institut für Kunstgeschichte der LMU München und Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg

Finanzierung: Akademienprogramm von Bund und Ländern

Fördersumme: ca. 16 Mio. Euro

www.deckenmalerei.badw.de

ABB.: BILDARCHIV FOTO MARBURG / FOTO: THOMAS SCHEIDT / CHRISTIAN STEIN (CBDD)

Wissenschaften gehosteten Homepage finden: www.deckenmalerei.badw.de. Die dort versammelten Informationen sollen ergänzt werden durch einen wissenschaftlichen Blog, auf dem neue Tätigkeiten und Nachrichten zum Thema der europäischen Decken- und Wandmalerei und generell zur Kunst der Frühen Neuzeit der interessierten Öffentlichkeit zeitnah zur Verfügung gestellt werden.

Verbindung von Tradition und Innovation

Insgesamt ist das neue Akademien-Langzeitprojekt *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland* eine Verbindung von bewährten traditionellen kunsthistorischen Vorgehensweisen und avancierten, auf die Zukunft ausgerichteten Verfahren und Strategien der Digitalisierung in den Geisteswissenschaften. Die Dokumentation, Interpretation und Erforschung barocker Deckenmalerei ist seit der Gründung des ersten Projektes im Jahre 1966 einem steten Wandel unterworfen: Man kann das an den aufeinanderfolgenden Bänden des älteren Projektes und der jeweiligen Behandlung einzelner Werkkomplexe gut ablesen. Aber auch die Verfahren und Ziele der kunsthistorischen Dokumentation des kulturellen Erbes insgesamt haben sich seither weiterentwickelt. Während bis vor kurzem der Buchdruck mit dem hier abbildbaren Fotomaterial, ergänzt durch Planmaterial, das Leitbild war, so werden sich die Präsentations- und Publikationsweisen im neuen *Corpus der barocken Deckenmalerei* durch die Mittel der Digitalisierung ändern. Die Basis bildet die Entwicklung einer neuen Datenbank für die barocke Deckenmalerei, die in einem eigenen Beitrag dieses „Akademie Aktuell"-Heftes (Seite 72) vorgestellt wird. Das neue Bildmaterial des Corpus wird auch innerhalb des digitalen Bildindex Kunst und Architektur beim Deutschen Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg publiziert werden. Im Bildindex und in der projekteigenen Datenbank werden die Dauerhaftigkeit und Nachhaltigkeit dieser digitalen Publikationsformen eine wichtige Rolle spielen. Auch in Zukunft wird das Projekt offen sein für neue Wege und Möglichkeiten, die die Entwicklung der digitalen Medien bieten wird, zum Beispiel im Bereich des Print-on-demand oder des hybriden Publizierens. Wohin dieser Weg konkret in den nächsten 25 Jahren führen wird, ist heute allerdings noch nicht vollständig abzusehen.

Organisation

Das Forschungsprojekt *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland* wird geleitet von Stephan Hoppe (München). Die Projektkoordination liegt bei Ute Engel (München). Das Projekt ist ausgestattet mit drei wissenschaftlichen Mitarbeiterstellen (derzeit Angelika Dreyer, Ute Engel und Heiko Laß), die an der Arbeitsstelle München unter der Leitung von Frau Engel angesiedelt sind, sowie einem eigenen Sekretariat. Zur Förderung des wissenschaftlichen Nachwuchses stehen drei Doktorandenstellen und weitere Stellen für wissenschaftliche und studentische Hilfskräfte zur Verfügung. Die Arbeitsstelle Marburg unter der Leitung von Hubert Locher ist mit einer Stelle für einen Kulturinformatiker sowie einer wissenschaftlichen Hilfskraft ausgestattet und kann darüber hinaus auf die Kompetenz der erfahrenen Mitarbeiter des Deutschen Dokumentationszentrums für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg bei der Organisation von Fotokampagnen, im Bereich Fotografie, Dokumentation, Bildarchivierung und Datenbankmanagement zurückgreifen.

Das Forschungsprojekt wird von der Bayerischen Akademie der Wissenschaften betreut. Zwei Gremien steuern und beraten das Vorhaben: der Projektausschuss unter dem Vorsitz des Projektleiters Stephan Hoppe (München) sowie der Projektbeirat „Kunsthistorische Forschung", zu dessen Vorsitzendem Anfang 2016 Frank Büttner († 14. Mai 2016) gewählt wurde.

DER AUTOR

Prof. Dr. Stephan Hoppe hat eine Professur für Kunstgeschichte mit Schwerpunkt Bayerische Kunstgeschichte an der LMU München inne. Seine Arbeitsgebiete sind u. a. Kunstgeschichte, Architekturgeschichte der Frühen Neuzeit, transmediale Bezüge zwischen Architektur und Bildkünsten, Architekturzeichnungen und -modelle sowie Digitale Kunstgeschichte (hier besonders: Visualisierung historischer Architektur, Einsatz von Multimediatechnologien und CAD in der Kunstgeschichte, Konzepte digitaler Kollaboration). Er leitet das Vorhaben* Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland, *das 2015 die Arbeit aufnahm.

Ausgewählte Literatur

H. Bauer, F. Büttner, B. Rupprecht (Hrsg.), Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland, Bd. 1–15, München 1976–2010.

F. Büttner, M. v. Engelberg, S. Hoppe, E. Hollmann (Hrsg.), Barock und Rokoko (≈ Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, 5), München u. a. 2008.

F. Büttner, Zur Typologie der barocken Deckenmalerei in Süddeutschland, in: F. Büttner, J. Höfler (Hrsg.), Bayern und Slowenien im Zeitalter des Barock. Architektur, Skulptur, Malerei. Zweites slowenisch-bayerisches kunstgeschichtliches Kolloquium, Regensburg 2006, 115–132.

T. DaCosta Kaufmann, Höfe, Klöster und Städte. Kunst und Kultur in Mitteleuropa. 1450–1800, Köln 1998.

S. Hoppe, Was ist Barock? Architektur und Städtebau Europas 1580–1770, Darmstadt 2003.

M. Hundemer, Rhetorische Kunsttheorie und barocke Deckenmalerei. Zur Theorie der sinnlichen Erkenntnis im Barock, Regensburg 1997.

Abb. 1 (links): Würzburger Residenz, Kaisersaal.

Abb. 2: Würzburger Residenz, Sala Terrena mit dem Deckenfresko von Johann Zick, entstanden von 1749 bis 1750.

ABB.: BAYER. SCHLÖSSERVERWALTUNG / FOTO: TONI SCHNEIDER; BAYER. SCHLÖSSERVERWALTUNG / FOTO: ACHIM BUNZ

Einführung

Sinnstiftungen – das Medium Deckenmalerei

Der Forschungsgegenstand des Corpus-Vorhabens ist die barocke Wand- und Deckenmalerei in Deutschland. Wer sie verstehen will, muss über die Bildgrenzen hinaussehen.

Von Frank Büttner (†) und Andrea Gottdang

BAROCKE DECKENMALEREI folgt eigenen Regeln, mit denen man sich vertraut machen muss, um diese virtuose Kunst verstehen und würdigen zu können. Einen guten Einstieg erlauben die Fresken der Würzburger Residenz. Sie sind ein Paradebeispiel für grundsätzliche Prinzipien der Deckenmalerei.

Nichts als Lebensfreude?

Fürstbischof Carl Philipp von Greiffenklau residierte in Würzburg auf einer Baustelle. Im Sommer 1749 wurde er ungeduldig und befahl, dass die Sala Terrena „um so schleuniger verfertiget werde, als sonsten übers jahr, wenn man in den Garten gehe, keine eintzige retirade anzutreffen, und zu haben sei“. Um über wenigstens einen repräsentativen Raum verfügen zu können, gab Greiffenklau ein Deckenfresko in Auftrag, dessen Thema der Maler Johann Zick selbst wählen sollte. Zick versammelte Götter beim Mahl und ließ Diana von der Jagd rasten (Abb. 2). Des Fürstbischofs Wunsch nach einem repräsentativen Raum, die dem Maler zugestandene Freiheit, das Schweigen über Inhalte und die geselligen Motive selbst könnten den Eindruck erwecken, dass das Deckenfresko kaum mehr als Dekoration war. Victor Curt Habicht sah 1912 darin den Ausdruck barocker Lebensfreude und stellte fest: „Einer Interpretation bedarf das Bild nicht.“ Solche um Inhalte unbekümmerten Positionen gehören keineswegs der wissenschaftsgeschichtlichen Vergangenheit an. Svetlana Alpers und Michael Baxandall konstatierten über das Würzburger Treppenhausfresko: „In Tiepolos Gemälde scheint nicht mehr Bedeutung zu stecken, als erst das Auge und dann der Körper erfaßt“. Die historische Dimension und die inhaltliche Interpretation, die hier vollständig ausgeblendet werden, sind für das Verständnis barocker Deckenmalerei jedoch ebenso notwendig wie Kenntnisse ihrer formalen Eigenheiten und ihrer Genese.

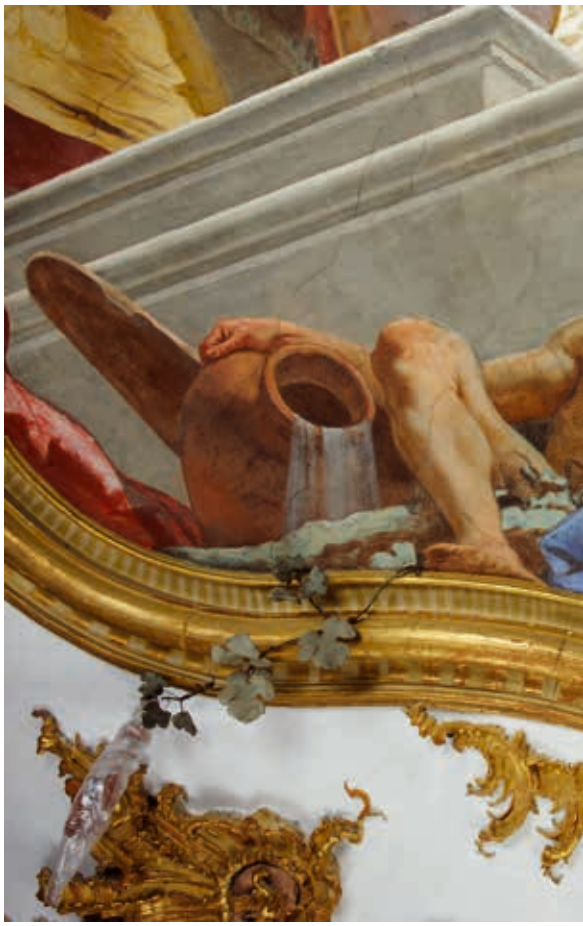


Abb. 3: Johann Joseph Scheubel d. Ä., *Belehnung des Würzburger Bischofs mit dem Herzogtum Franken*. Modello aus dem Jahr 1735, Mainfränkisches Museum Würzburg.

Ein ganz besonderes Medium

Barocke Deckenmalerei unterscheidet sich von der Tafelmalerei nicht nur durch den Anbringungsort. Im Gegensatz zum mobilen Galeriebild ist das barocke Deckenbild essentieller Bestandteil des Gesamtzusammenhanges einer Innenraumgestaltung (Abb. 1), zu der die architektonische Instrumentierung, Stuck, ortsfeste Wandbilder, Supraporten und Wandteppiche gehören können und letztlich auch das Mobiliar, sofern es nicht nach Bedarf herbeigeschafft wurde, sondern, wie zum Beispiel ein Bett, ein Thron oder

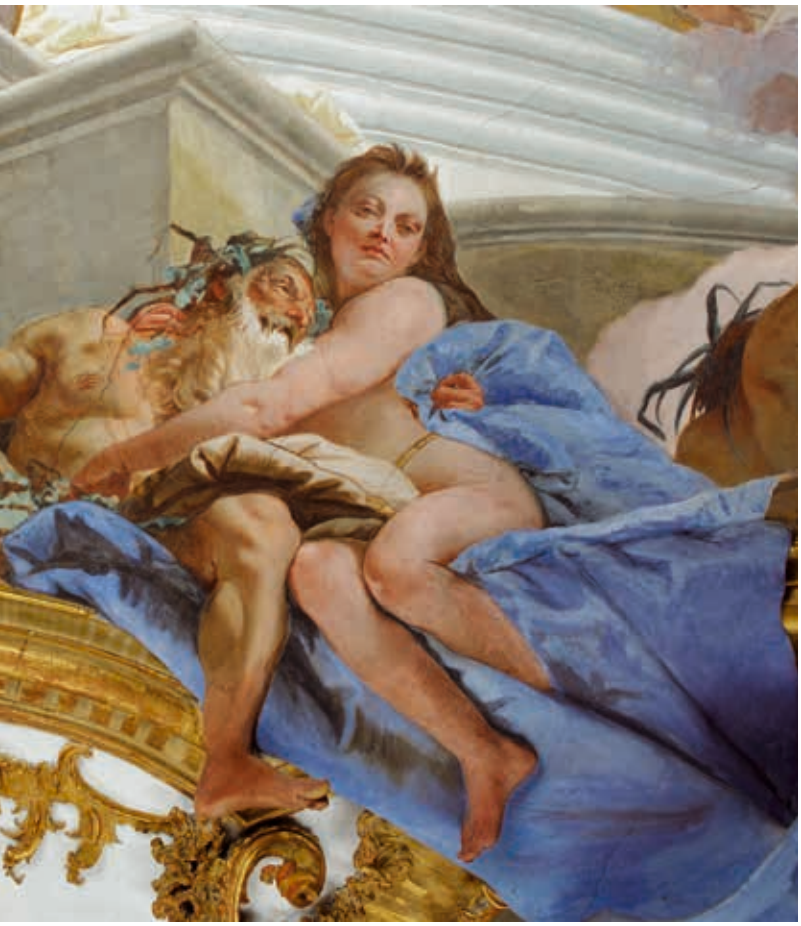


Abb.4: Giovanni Battista Tiepolo, *Flussgott und Nymphe*. Detail aus dem Deckenfresko im Kaisersaal der Würzburger Residenz. Der Fuß des Flussgottes und ein Teil der blauen Draperie bestehen aus Stuck.

eine Schau-Etagere, für die Funktion des Raumes von Bedeutung ist. Die Beziehung zwischen den Elementen des Ensembles ist symbiotisch. Teilweise wurden die Grenzen zwischen den Kunstgattungen gezielt aufgehoben, wenn zum Beispiel Gliedmaßen gemalter Figuren, plastisch aus Stuck geformt, tatsächlich den Bildraum verlassen und in den realen Raum des Betrachters eindringen (Abb. 4).

Barocke Deckenmalerei dominiert jeden Raum formal wie inhaltlich. Während sie den Raum ikonographisch auf der höchsten rhetorischen Ebene abschließt, öffnet sie ihn zugleich fiktiv zum Himmel, der ihrer Botschaft ewige Gültigkeit verleiht. Dabei zieht sie den Betrachter in ihren Bann, indem sie das Geschehen in perspektivisch korrekter Verkürzung auf ihn ausrichtet und den Figurenmaßstab in der Regel so wählt, dass die Figuren lebensgroß erscheinen – kurz: indem sie auf ihn Bezug nimmt. Deckenmalerei vermag sogar die Bewegung des Besuchers im Raum zu steuern, denn der Wunsch, den zur Betrachtung optimalen Standort einzunehmen, ist unwiderstehlich. Das Deckenfresko erzeugt und nutzt also eine ästhetische Illusion, die ein *quadro riportato*, ein am Plafond angebrachtes oder fingiertes Tafelbild, nie erzielt – und dies auch gar nicht erst beabsichtigt. Das wird am Beispiel des Entwurfs für ein zerstörtes Deckengemälde im Audienzzimmer der Würzburger Residenz klar ersichtlich: Johann Joseph Scheubel d. Ä. malte 1735 noch unter Friedrich Karl von Schönborn, einem Amtsvorgänger von Greiffenklau, die *Belehnung des Würzburger Bischofs mit dem Herzogtum Franken*, als wäre das Bild für eine Wand bestimmt, ohne auf den Standort des Betrachters und dessen von unten gerichteten Blick Rücksicht zu nehmen (Abb. 3). Für die Komposition hätte sich dabei eine Schrägsichtperspektive, wie sie zum Beispiel in zahlreichen Decken des Dogenpalastes in Venedig zum Einsatz kam, geradezu angeboten.

„Ohnvorgreifliche Gedanken" – Programmtypen

Der Blick in die Vorgeschichte der Ausstattung der Würzburger Residenz lehrt noch ein Weiteres: Scheubels Entwurf gehört einer Phase an, in der ein von den Jesuitenpatres Seyfried und Gilbert vorgelegtes Programm Verbindlichkeit besaß, das Themen für die wichtigsten Räume vorgab. Die „ohnvorgreiflichen Gedanken" der beiden sahen Historienbilder als Vergegenwärtigung der ruhmreichen Vergangenheit und ungebrochenen Tradition des Fürstbistums Würzburg vor. Sie wollten die Residenz als begehbares Bilderbuch der Würzburger Geschichte gestalten. Diesen Programmtypus löste unter Greiffenklau ein Konzept ab, das bewusst zwischen Historie, Mythologie und Allegorie differenzierte. Den Lehren Ciceros folgend wurden die drei rhetorischen Stillagen diesen Bereichen zugeordnet und sehr gezielt eingesetzt. Mit jeder der drei Stillagen nahm der *ornatus*, der Redeschmuck, zu, der in der Malerei zum Beispiel aus Personifikationen oder antiken Göttern besteht, die bestimmte Eigenschaften vertreten. Jedem *modus* entsprach eine Wirkungsabsicht, die von der Belehrung über das Erfreuen bis hin zum *movere*, dem Bewegen auf der höchsten Ebene, reicht. In diesem Sinne mussten die ursprünglich auch für die Sala Terrena vorge-

ABB.: MAINFRÄNKISCHES MUSEUM / FOTO: KATJA KRAUSE; BAYER. SCHLÖSSERVERWALTUNG / FOTO: ACHIM BUNZ

Abb. 5: Giovanni Battista Tiepolo, *Der Aufgang der Sonne über der Welt* im Treppenhaus der Würzburger Residenz.

sehenen, historischen Themen mythologischen Szenen weichen, die gleichwohl eine politische Aussage trafen, mithin für den heutigen Besucher nicht selbsterklärend sind.

Abb. 6: Das *Göttermahl* im Gartensaal der Würzburger Residenz, 1749 gemalt von Johann Zick. In der Bildmitte der Kyklop mit Becher in der Hand, links daneben Dionysos mit einem Korb voller Trauben.

Wo das Goldene Zeitalter beginnt – die Sala Terrena in Würzburg

Entgegen Habichts Einschätzung bedarf Zicks Fresko sehr wohl einer Interpretation. Ein mächtiger Kyklop sitzt an der Tafel, ein sonderbarer Gast, dessen Anwesenheit sich allerdings plausibel erklären lässt (Abb. 6). Die Kyklopen schmiedeten jene Waffen, mit denen Jupiter Saturn aus dem Olymp vertrieb. Als König bescherte Saturn daraufhin Latium das Goldene Zeitalter. Zick stattete Saturn mit Flügeln aus und definiert ihn so als Gott der Zeit, die mit dem Goldenen Zeitalter stillgestellt ist. Ohne einen bestimmten klassischen Text zu illustrieren, variierte Zick einen bekannten Topos, der als Wunsch (*votum*) oder Feststellung (*affirmatio*) auf den Hausherrn zu beziehen war. Jede Prunk- oder Festrede sollte mit einer solchen Formel enden: Fürstbischof von Greiffenklau führte Würzburg in ein Goldenes Zeitalter. Einer werkimmanenten Vorgehensweise bleiben solche Kernaussagen, die es zu rekonstruieren gilt, verborgen. Quellenarbeit, die Rekonstruktion von Planänderungen und historische Kontextualisierung sind daher unerlässlich. Das Deckenfresko steht im Dienst der Rhetorik, es erzählt nicht, sondern überhöht allegorisch. Noch deutlicher wird diese sinnstiftende Funktion barocker Deckenmalerei im Kaisersaal, dessen Programm hochpolitisch ist.

Der Betrachter in Bewegung – das Treppenhaus

Der Weg in den Kaisersaal führt über das Treppenhaus und sensibilisiert den Besucher für weitere Besonderheiten barocker Deckenmalerei. Nicht Johann Zick, der sich Hoffnungen auf den Auftrag gemacht hatte, wurde die riesige Gewölbefläche anvertraut, sondern Giovanni Battista Tiepolo, dem Star aus Venedig, dessen Dienste Höfe in ganz Europa in Anspruch nahmen. Allein mit Figuren und Wolkenformationen gliederte Tiepolo den Plafond (Abb. 5), Architektur nahm er nicht zu Hilfe. Die große Zeit der Quadratura-Malerei war ohnedies vorbei, zumal sie sich mit den wenigsten Inhalten sinnvoll zusammenbringen ließ. Neben dem Figurenmaßstab und der Wölbung der Malfläche berücksichtigten erfahrene Deckenfreskanten noch einen weiteren wichtigen Faktor: die Bewegung des Betrachters im Raum. Gesamtaufnahmen eines Deckengemäldes erleichtern, wie Landkarten, die Orientierung. Sie vermitteln aber keinen Eindruck vom Raumerleben und der Wahrnehmung des Betrachters.

Das Würzburger Treppenhausfresko ist als Ganzes nicht mit einem einzigen Blick zu erfassen. Es erschließt sich sukzessive, und zwar durch die von der Architektur vorgegebenen Richtungswechsel und durch die von Tiepolo geführte Blickregie, verbunden mit einer Steigerung der Inhalte. Das Thema ist der Aufgang der Sonne über der Welt, dargestellt durch die vier Erdteile und Apoll, dessen Pferde soeben vor den Wagen gespannt werden. Vom Fuß der Treppe aus sieht der Gast den unzivilisiertesten Kontinent, Amerika, mit einem Teil des Himmels, der immer mehr in das Blickfeld des Hinaufschreitenden gerät. Nach und nach kommen seitlich Asien und Afrika hinzu, bevor man sich auf dem Wendepodest umdreht und als strahlenden Höhepunkt das kultivierte Europa sieht, über dem das Bildnis des Fürstbischof von Greiffenklau keinen Zweifel daran lässt, wie viel Ruhm und Ehre ihm gebühren (Abb. 7). Eine werkimmanente Analyse gerät spätestens hier wiederum an ihre Grenzen. Als wichtige, aufschlussreiche Quellen vertiefen Lobreden die Interpretation, denn sie nutzten die Metapher vom Fürsten, der über allen Untertanen gleichermaßen die Strahlen seiner Gnade verbreitet, der Sonne gleich, als

BEIDE ABB.: BAYER. SCHLÖSSERVERWALTUNG / FOTO: MATTHIAS STASCHULL (1)

ein weitverbreitetes Bild. Die aufgehende Sonne war Emblem der „clementia principis". Dabei wird mit dem Prinzip, dass eine Figur nicht zweimal in einem Bild auftreten sollte, keineswegs gebrochen: Apoll und der im Fresko porträtierte Fürstbischof sind hier durch die Gedankenfigur der Allusion verbunden, die suggeriert, prägnante Eigenschaften des Vorbildes als *tertium comparationis* aufzufassen und auf das Gegenbild zu übertragen. Der versierte Besucher konnte schlussfolgern, dass er gleich bei der Audienz einem „sonnengleichen" Fürsten gegenüberstehen würde.

Die virtuose Deckenmalerei vermittelt eine Botschaft, die mit der Dramaturgie des Aufstiegs des Betrachters unter der Sonne Frankens im Treppenhaus den geeigneten Raum findet. In der Sala Terrena ließe sich das Potential dieses Themas nicht in gleichem Maß ausschöpfen – die Inhalte lassen sich zwischen den Räumen nicht austauschen. Es ist daher immer auch die Topologie zu berücksichtigen, da barocke Deckenmalerei die Hierarchie von Räumen deutlich macht und bedeutungsträchtige Orte thematisch überhöht. Zu ihnen gehört das Treppenhaus, das im Zeremoniell des Empfangs von Gästen eine wichtige Rolle spielte.

Das Würzburger Treppenhaus blieb zunächst eine Baustelle. Erst ein Jahrzehnt später erhielt es seine Wandgestaltung – à la grecque und damit einer Kunstauffassung folgend, die auf das Deckenfresko weder formal noch inhaltlich reagieren wollte.

Viele Künste, ein Ziel – der Kaisersaal

Von bestechender Homogenität präsentiert sich dagegen der Kaisersaal (Abb. 1). Architektur, Stuck, Malereien sind sorgfältig auf einander abgestimmt. Da sie eine Einheit bilden, darf die Erforschung der Deckenmalerei nicht am Rand des Plafonds enden, denn sie überfängt einen Bildverband und ein Dekorationssystem verschiedener Künste, die alle auf ein gemeinsames Ziel verpflichtet sind, das selbst dann zu erreichen war, wenn die Ausstattung in mehreren Phasen erfolgte. Im Kaisersaal kehren zum Beispiel das von Balthasar Neumann vorgegebene warme Honiggelb, das Rosé und Weiß der Architektur im Himmelsausblick wieder. Das Deckenfresko sammelt einerseits vorgegebene Farben, andererseits prägt es aber selbst das Raumkolorit entscheidend. Die himmlische Szene ist auf den Betrachter ausgerichtet, der über das Treppenhaus das *piano nobile* erreicht und den Weißen Saal durchschritten hat. Tiepolo öffnete den Raum. Der Gast steht unter einer *finestra aperta*. Gerade der Charakter des Ausblicks verstärkt die Erfahrung, dass der Raum von oben her bestimmt wird. Allein die barocke Deckenmalerei hat dieses Potential, Aufmerksamkeit zu erregen und zu lenken. Die Illusion, die den Besucher empfängt, gehorcht Regeln, auf die man sich unversehens schon einlässt, wenn man den optimalen Standpunkt zur Betrachtung aufsucht. Das ästhetische Vergnügen an der Deckenmalerei, an Figuren, die Raumgrenzen durchbrechen, entsteht zu gleichen Teilen aus der Täuschung wie aus dem Wissen um das eigene Getäuschtwerden. Zugleich versetzt das Erstaunen den Betrachter in einen Zustand, in dem er sich der Botschaft der Malerei umso leichter öffnet und das Geschehen, im Hier und Jetzt der Betrachtung, als aktuale Wirklichkeit anerkennt.

Abb. 7: ***Europa mit der Glorie des Fürstbischofs Greiffenklau*: Detail aus Giovanni Battista Tiepolos Deckengemälde im Treppenhaus der Würzburger Residenz.**

Vom Porträt zur Allegorie – Topologie und Rhetorik

Es ist eine ambitionierte Botschaft, die dem Gast im Kaisersaal vermittelt werden soll. Von unten nach oben nimmt der rhetorische Schmuck, der Lehre von den Stillagen gemäß, zu. Diese hierarchische Organisation liegt allen barocken Dekorationssystemen zu Grunde. Die Topologie ist für den einzelnen Raum nicht weniger wichtig als für eine Raumfolge. Dem rhetorischen Aufbau

DIE AUTOREN

Prof. em. Dr. Frank Büttner (†) lehrte an der LMU München Kunstgeschichte unter besonderer Berücksichtigung der Kunstgeschichte Bayerns. Seine Forschungsschwerpunkte waren u. a. die Freskomalerei des Barock in Deutschland und Italien sowie Vorgeschichte und Geschichte der Perspektive. Er leitete gemeinsam mit Bernhard Rupprecht das von der DFG geförderte Vorläuferprojekt* Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland*, war Mitglied der Bayerischen Akademie der Wissenschaften und Vorsitzender ihres Projektbeirats „Kunsthistorische Forschung".

Prof. Dr. Andrea Gottdang leitet den Fachbereich Kunst-, Musik- und Tanzwissenschaft an der Universität Salzburg. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Italienische Malerei, Deutsche Malerei des 16., 19. und 20. Jahrhunderts, die Wechselbeziehungen zwischen Musik und Malerei, Musik und Architektur sowie Ikonographie.

BEIDE ABB.: BAYER. SCHLÖSSERVERWALTUNG / FOTO: WOLF-CHRISTIAN VON DER MÜLBE

Abb. 8: Giovanni Battista Tiepolo, *Apoll führt dem Genius des Reiches die Braut Burgund zu*, 1751. Kaisersaal der Würzburger Residenz.

folgend, sollte die Betrachtung bei den Porträts beginnen, die Franz Lippold 1751 anfertigte. Mit Friedrich Karl von Schönborn und Carl Philipp von Greiffenklau sind im Kaisersaal Gegenwart und jüngste Vergangenheit des Fürstbistums präsent, jene beiden Persönlichkeiten, denen Würzburg seine Residenz verdankt. Die Supraporten, die der junge Domenico Tiepolo, wohl unterstützt von seinem Vater Giambattista, malte, führen in die Vergangenheit. Sie zeigen in historischen *Exempla* das Verhältnis von weltlicher und geistlicher Macht, wie Greiffenklau es einforderte. Kaiser Konstantin beschützt die Kirche, indem er den Christenverfolger Licinius überwindet, wohingegen Kaiser Theodosius von Bischof Ambrosius mit dem Kirchenbann belegt wird. Wie bei diesen *Exempla* wurde bei den Wandfresken Wert auf ein ausgewogenes Verhältnis bischöflicher und kaiserlicher Macht gelegt. Der opulente Vorhang, wie die übrigen Stuckaturen ein Werk Antonio Bossis, öffnet sich vor dem Fenster ins Mittelalter. Rechts wohnen wir der Hochzeit Friedrich Barbarossas mit Beatrix von Burgund bei. Hier kniet der Kaiser vor dem Bischof, während links umgekehrt Bischof Herold vor Kaiser Barbarossa kniet, der ihn belehnt und dabei alle Privilegien der Würzburger Fürstbischöfe bestätigt. Die Verknüpfung dieser beiden Momente aus der Würzburger Geschichte ist historisch gesehen falsch. Entscheidend ist jedoch, was das Fresko uns nach dem Willen des *concetto*, der sich in diesem Fall erhalten hat, glauben machen soll. Das Deckenfresko fasst die zentrale Idee zusammen, überhöht sie allegorisch und verleiht ihr überzeitliche Gültigkeit (Abb. 8). Der *Phoebus orientalis* – als Anspielung auf den Ort des Geschehens wie auf den Würzburger Fürstbischof – führt dem Genius des Reiches die kaiserliche Braut zu, die hier nicht die historische Beatrix ist, sondern die Allegorie Burgunds, dessen Eingliederung mit der an der Wand dargestellten Vermählung erfolgte. Im historischen Kontext eine gewichtige Aussage, die hier ihren wohl überlegten Ort in der Topologie hat.

Das Grundkonzept des Kaisersaals – die Topologie des Bildsystems, die rhetorische Argumentation, die sinnstiftende Funktion des Deckenfreskos, die Öffnung des Raumes, die ästhetische Illusion –, all das liegt letztlich den meisten barocken Programmen zugrunde, wenngleich es jeweils in unterschiedlichen Ausprägungen realisiert wurde. Der bereits erreichte Kenntnisstand über barocke Deckenmalerei droht in Vergessenheit zu geraten, wenn der historische Zugang verweigert, ihre Spezifika ignoriert und die – inzwischen längst weiterentwickelte – Ikonographie als vermeintlich antiquierte Methode vernachlässigt werden. Eine wesentliche Aufgabe des *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland* ist es, das Verständnis für die Deckenmalerei zu wecken, wachzuhalten und zu erweitern. Denn: Jede Gesellschaft wird nur das zu bewahren bereit sein, was sie versteht.

Literatur

V. C. Habicht, Johannes Zicks Tätigkeit in der Sala Terrena zu Würzburg, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 5, 1912, 85–90.

F. Büttner, Giovanni Battista Tiepolo. Die Fresken in der Residenz zu Würzburg, Würzburg 1980.

B. W. Lindemann, Bilder vom Himmel. Studien zur Deckenmalerei des 17. und 18. Jahrhunderts, Worms 1994.

S. Alpers und M. Baxandall, Tiepolo und die Intelligenz der Malerei, Berlin 1996.

F. Büttner, Ikonographie, Rhetorik und Zeremoniell in Tiepolos Fresken in der Würzburger Residenz, in: Der Himmel auf Erden. Tiepolo in Würzburg, Kat. Ausst. Würzburg 1996, hrsg. v. P. O. Krückmann, München 1996, Bd. II, 52–62.

P. Stephan, „Im Glanz der Majestät des Reiches". Tiepolo und die Würzburger Residenz. Die Reichsidee der Schönborn und die politische Ikonologie des Barock, Weißenhorn 2002.

Barocke Deckenmalerei – Methoden der Dokumentation

Der Fotograf Thomas Scheidt vom Deutschen Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte bei der Arbeit im Fürstbischöflichen Appartement der Neuen Residenz in Bamberg. Das Fotografieren von Deckengemälden stellt vor besondere Herausforderungen.

ABB.: BILDARCHIV FOTO MARBURG / FOTO: CHRISTIAN STEIN (CBDD)

Dokumentation

Deckenmalerei und Fotografie

Objektive Dokumentation oder visueller Gesamteindruck mit subjektiv gewähltem Standpunkt des Fotografen? Ein Vorhaben wie das Corpus-Projekt angemessen zu dokumentieren, stellt die Fachleute vor einige Herausforderungen. Neue Wege weisen dabei die technischen Möglichkeiten der Digitalfotografie.

Von Hubert Locher

DIE BETEILIGUNG DES Deutschen Dokumentationszentrums für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg am Langzeitprojekt des neuen *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland* steht modellhaft für das seit 2009 vertretene neue Profil dieser Institution. „Foto Marburg" hat sich von einer Dienstleistungseinrichtung zu einem integrierten Forschungsinstitut gewandelt. Das Projekt gibt Gelegenheit, die über viele Jahrzehnte in Marburg aufgebaute Expertise im Bereich der Dokumentarfotografie und der Informationstechnologie in enger Zusammenarbeit mit der Ludwig-Maximilians-Universität München experimentell weiterzuentwickeln und forschend zu reflektieren.

Abb. 1: *Maria vom Siege*. Deckengemälde in Aich, Landkreis Weilheim-Schongau, fotografiert von Wolf-Christian von der Mülbe für Band 1 des *Corpus der barocken Deckenmalerei*, 1976, S. 368.

Das Corpus: Tradition und Innovation

Eine besondere Herausforderung und Chance stellt im neuen *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland* die Verbindung von Tradition und Innovation dar. Die Basis des Projekts ist unverändert die Idee der Erstellung eines Corpus, also eines möglichst vollständigen Verzeichnisses jener Objekte, die einer a priori definierten Klasse zugehörig sind, gemäß einem zu Beginn festgelegten Schema. Dergleichen Vorhaben scheinen heute auf den ersten Blick kaum noch zeitgemäß. Doch als geisteswissenschaftliche Grundlagenforschung gewinnt die hergebrachte Corpus-Idee im Zeitalter der Digital Humanities unversehens an Aktualität. Offensichtlich bringen die neuen digitalen Technologien sowohl im Bereich der Fotografie Effizienzsteigerungen mit sich, wie auch der Umgang mit großen und komplexen Materialmengen dank der vielfältigen Möglichkeiten strukturierter Datenerfassung und -speicherung rationeller und übersichtlicher wird.

Wichtiger als die Effizienzsteigerung ist jedoch der Erkenntnisgewinn durch die Fortschreibung eines Programms unter den neuen technologischen Vorzeichen. Sicherlich ist ein wichtiger und wesentlicher Aspekt eines Corpus-Projektes die Bestandssicherung durch die Dokumentation vorhandener und auch verlorener Objekte. Doch liegt der Sinn und

ABB.: WOLF-CHRISTIAN VON DER MÜLBE (CBDD); KAI-UWE NIELSEN (CBDD)

Abb. 2: Ingolstadt, Raumansicht des Kongregationssaales, fotografiert von Kai-Uwe Nielsen für Band 14 des *Corpus der barocken Deckenmalerei*, 2010, S. 51.

Zweck nicht so sehr in der erschöpfenden wissenschaftlichen Erfassung von Einzelobjekten, noch in einer wie auch immer definierten und kaum erreichbaren Vollständigkeit in der Breite um ihrer selbst willen. Die genuinen Erkenntnismöglichkeiten liegen vielmehr in der Perspektive des Vergleichs. Indem repräsentativ die Ähnlichkeiten von Objekten einer Gruppe aufgeführt werden, lässt sich desto deutlicher das je Besondere eines Werks innerhalb einer Gattung herausstellen. Voraussetzung hierfür ist allerdings eine hinreichende Konsistenz und Vergleichbarkeit bei der Erfassung und Bearbeitung. Im Sinne des Gesamtprojekts ist es daher geboten, die wesentlichen Aspekte des alten Corpus hinsichtlich der Objektdokumentation aufzugreifen und weiterzuführen, allerdings unter Modifikation entlang der gewandelten Interessen und entsprechend den neuen technologischen Möglichkeiten.

Fotografie als Medium der Dokumentation

Dies ist umso plausibler, als ein genauerer Blick auf die 15 Bände des alten Corpus zeigt, dass es sich um ein stabiles, aber keineswegs völlig statisches Projekt handelte, das zudem von Beginn an – wie sich im Einsatz der Fotografie belegen lässt – auf zeitgemäße Technologie setzte. Fotografie auf höchstem Niveau ist schon im alten Corpus ein zentrales Element der Dokumentation, für das man erhebliche Gelder einsetzte. Nicht von ungefähr erschienen bereits auf dem Titelblatt des ersten, 1976 veröffentlichten Bandes nicht nur die Namen der Herausgeber und der Bearbeiterinnen, sondern auch derjenige des Fotografen, hier Wolf-Christian von der Mülbe, der bis zu seinem unzeitgemäß frühen Tod 1997 regelmäßig für das Corpus fotografieren sollte. Entsprechend dieser Gleichstellung von verbaler und visueller Dokumentation suchte man in den Vorbemerkungen eines jeden Bandes sowohl für die verbale als auch für die visuelle Erfassung die Regeln offenzulegen. Diese Angaben sind knapp, dabei aber äußerst aufschlussreich. Über die Jahre werden sie zweimal signifikant modifiziert. Gleichbleibend wird an erster Stelle die Vollständigkeit und Objektivität der Erfassung genannt, so etwa in Band 3.2, erschienen 1989 (S. 11):

„Der Abbildungsteil reproduziert das Material vollständig. […] Für die Abbildungsgröße der Farb- und Schwarzweiß-Abbildungen ist die Lesbarkeit von Form und Inhalt entscheidend. Das photographische Verfahren strebt größtmögliche Objektivität und Vergleichbarkeit an: Der vom Deckenbild geforderte Betrachterstandpunkt ist in der Regel auch der photographische Standpunkt. Im Interesse der (ikonographischen) Überschaubarkeit sind vorrangig Gesamtaufnahmen erstellt, die im Blickwinkel über die Möglichkeiten des Auges hinausgehen."

Besonders unterstrichen wird die „Lesbarkeit von Form und Inhalt". Fraglos geht man von der Möglichkeit einer streng objektiven Dokumentation aus (Abb. 1). Dieser Vorstellung scheint sich die Fotografie, die seit ihrer Erfindung immer wieder als das objektive Bildmedium schlechthin gilt, bestens zu fügen. Allerdings ist man sich denn doch bewusst, dass es in diesem Bereich Gestaltungsmöglichkeiten gibt, die nicht einfach zu bändigen sind, insofern ein Fotograf letztlich wie jeder Betrachter die Dinge so sehen kann, wie er möchte. Die Intention der Herausgeber zielt daher darauf ab, hier von vornherein möglicher Willkür einen Riegel vorzuschieben und den Objektivitätsanspruch des Projektes durch die Einschränkung der Freiheit in diesem Sektor zu gewährleisten. Die

Abb. 3: Deckenfresko im Kongregationssaal, Ingolstadt, fotografiert von Kai-Uwe Nielsen für Band 14 des *Corpus der barocken Deckenmalerei*, 2010, S. 59.

Abb. 4: Blick in Chor und Gewölbe der Klosterkirche Fürstenfeld, fotografiert von Wolf-Christian von der Mülbe für Band 4 des *Corpus der barocken Deckenmalerei*, 1995, S. 61.

Regel soll daher sein, dass der Fotograf seinen Standpunkt nicht frei wählt, sondern jenen einnehmen soll, der von der Malerei selbst gefordert sei.

Es manifestiert sich in diesen Erläuterungen ein spezifisches Erkenntnisinteresse auf der Grundlage eines bestimmten Verständnisses der barocken Deckenmalerei. Beabsichtigt wird die Dokumentation des sicher Dokumentierbaren, also der Ikonographie und Komposition. Prinzipiell wird angenommen, dass ein barockes Deckengemälde einen bestimmten Standpunkt „fordert", und man geht davon aus, dass von diesem Punkt aus auch eine passende Fotografie gemacht werden kann.

Die Angaben sind allerdings nicht ganz widerspruchsfrei, und auch die Annahme eines vom Gemälde „geforderten" Standpunktes ist nicht ohne weiteres generalisierbar. Barocke Deckengemälde sind kaum jemals mathematisch auf nur einen einzigen Standpunkt konzipierte Gemälde, vielmehr rechnen sie mit dem beweglichen Betrachter und sind sehr oft in komplexer Weise multiperspektivisch. Doch auch wenn etwa mittels einer perspektivischen Rahmenkonstruktion (sogenannte Quadraturmalerei) ein Standpunkt privilegiert wird, so lässt sich mit einem Foto, das von diesem Blickpunkt aus aufgenommen wurde, nur ausnahmsweise ein Gemälde in seiner Vollständigkeit erfassen (Abb. 2, 3). Dementsprechend hat man – wie der letzte Satz der oben zitierten Vorbemerkung angibt – im Interesse der ikonographischen Übersicht jener Aufnahmeform einen gewissen Vorrang eingeräumt, welche die Einheit der malerischen, von einem einheitlichen Rahmen eingefassten Fläche wiedergibt. Diese „Gesamtaufnahme" erfordert eine Positionierung des Fotografen im geometrischen Mittelpunkt einer Fläche. So entstehen Fotografien, die tatsächlich „im Blickwinkel über die Möglichkeiten des Auges hinausgehen". Hinsichtlich Komposition und Ikonographie mögen sie informativ sein, doch bringen sie ein Ergebnis, das mit der tatsächlich möglichen visuellen Erfahrung nicht übereinstimmt.

Fotografie und Raum

Im Fortschreiten des Projektes hat man sich dem in diesen widersprüchlichen Formulierungen erkennbaren Problem neu zu stellen gesucht. Dies schlägt sich während der letzten eineinhalb Jahrzehnte des Corpus-Projektes in einem signifikanten Wandel in der Bebilderungsstrategie nieder, indem nun bis zum Abschluss des Projekts regelmäßig auch Raumansichten angefertigt und abgedruckt wurden (Abb. 4). Es ist kaum ein Zufall, dass dieser Wandel mit dem Wirken von Frank Büttner als Professor für Kunstgeschichte an der LMU München und seiner Beteiligung am Corpus-Projekt bemerkbar wird. Im achten Band des Corpus-Werks, 2002 erschienen, wird die Veränderung auch schriftlich expliziert, indem man die textlichen Erläuterungen zur Fotografie im Vorspann ergänzt und nun ausdrücklich die Raumaufnahme erwähnt: „Herausragende Deckenbilder werden zusätzlich auch in Detailaufnahmen abgebildet. Nach Möglichkeit wird mit einer oder mehreren Raumaufnahmen der Gesamteindruck der Ausmalung veranschaulicht" (S. 11).

ABB.: KAI-UWE NIELSEN (CBDD); WOLF-CHRISTIAN VON DER MÜLBE (CBDD)

DER AUTOR

Prof. Dr. Hubert Locher ist Direktor des Deutschen Dokumentationszentrums für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg und lehrt Geschichte und Theorie der Bildmedien an der Philipps-Universität Marburg. Seine Forschungsfelder sind u. a. Kunstliteratur und -theorie der Neuzeit und Moderne, Wort-Bild-Relationen seit der Frühen Neuzeit, Rezeptionsästhetik und -geschichte, Kunstgeschichte der Fotografie sowie das Bild als Dokument. Im 2015 begonnenen Projekt* Corpus der barocken Deckenmalerei *leitet er die Arbeitsstelle in Marburg.

Im hier ausformulierten Bekenntnis zur Raumaufnahme manifestiert sich eine deutliche Verschiebung im Erkenntnisinteresse des Projekts. Die räumliche Wirkung, die Verbindung von Architektur und Malerei im Raum, die visuelle Rezeption am Ort werden jetzt erst wesentlicher Gegenstand der visuellen Dokumentation im Rahmen des Corpus – und bieten sich in neuer Weise der kritischen Diskussion und Interpretation dar. Es mag uns heute selbstverständlich erscheinen, barocke Deckenmalerei, die offensichtlich so stark auf räumliche Illusion setzt, auch als Gemälde im architektonischen Raum perspektivisch abzubilden. Aus der Sicht eines auf Objektivität setzenden Projektes resultierte hieraus jedoch ein Dilemma: Das Problem besteht darin, dass Raumwirkung höchst variabel und vielschichtig ist. Eine Raumaufnahme ist stets die Ansicht einer bestimmten Person von einem bestimmten Standpunkt. Die Ansicht lässt sich vielleicht nachvollziehen, und doch beinhaltet die Wahl des Standpunktes immer eine gewisse Willkürlichkeit. Aufnahmen von solcher – wie auch immer kontrollierten – Willkürlichkeit stehen im Widerspruch zu jenem nüchternen Dokumentarismus, in dessen Geist das Corpus einst begonnen wurde. Dennoch wäre es grotesk, wenn ein *Corpus der barocken Deckenmalerei* just diesen Aspekt der effektvollen Raumdarstellung und -gestaltung ausklammerte, stellte doch gerade die Gestaltung von Raumerfahrung und Raumeffekt eine der größten Herausforderungen für die Dekorationsmaler dieser Jahrhunderte dar. Ist das einmal anerkannt, kann ein Corpus-Werk die Dokumentation dieser Dimension nicht ausklammern und sei sie noch so schwer zu greifen.

In den späteren Bänden des alten Corpus wurde die Bedeutung dieser Thematik bereits verstanden und in den Grenzen des Möglichen auch bearbeitet. Das neue Corpus steht heute vor der Herausforderung, diese Traditionslinie sinngemäß weiterzuführen, das heißt, hier auch neue Wege zu suchen. Nach wie vor besteht das Ziel in der möglichst sachlichen Repräsentation des anschaulichen Bestandes, so dass Komposition und Ikonographie ohne Abstriche zu erkennen sind. Zugleich muss es nun aber darum gehen, in der bereits angebahnten Linie insbesondere die räumliche Wirkung, das Zusammenspiel von Architektur und Malerei, zu beschreiben und zu zeigen.

Man wird gut daran tun, die im alten Corpus erbrachten diesbezüglichen Leistungen zu würdigen und aufmerksam zu studieren – das ist ein Teil der forschenden Reflexionsarbeit des neuen Projektes. Es wird auch keineswegs einfach sein, bessere Lösungen zu finden, denn mit der digitalen Fotografie wurde das Rad nicht neu erfunden. Doch gibt uns die digitale Technologie erheblich erweiterte Werkzeuge an die Hand. Schon vor Ort ist eine unendlich viel bessere Kontrolle des Ergebnisses einer Aufnahmekampagne möglich. Verzerrungen, Lichtwirkung und Farbsättigung lassen sich in der Nachbearbeitung am Bildschirm auch bei den nun zum Standard gewordenen Farbaufnahmen korrigieren. Nicht zuletzt kann zur Herstellung der immer noch sinnvollen „Gesamtaufnahme“ die Möglichkeit der digitalen Montage mehrerer Aufnahmen genutzt werden (Abb. 5).

Wie jedoch eine Raumwirkung im digitalen fotografischen Bild jeweils „richtig“ wiederzugeben ist, wie man bloße Subjektivität ausschließt und doch den Effekt angemessen nachzeichnet, dies kann der Fotograf nicht alleine entscheiden. Hier gilt es, im Dialog mit den Wissenschaftlern die passende Lösung zu finden.

Abb. 5: Decke des Speisesaals im Fürstbischöflichen Appartement der Neuen Residenz in Bamberg: *Die Götter des Olymp* von Sebastian Reinhard und *Hafenlandschaften* von Johann Jakob Gebhard entstanden von 1703 bis 1705.

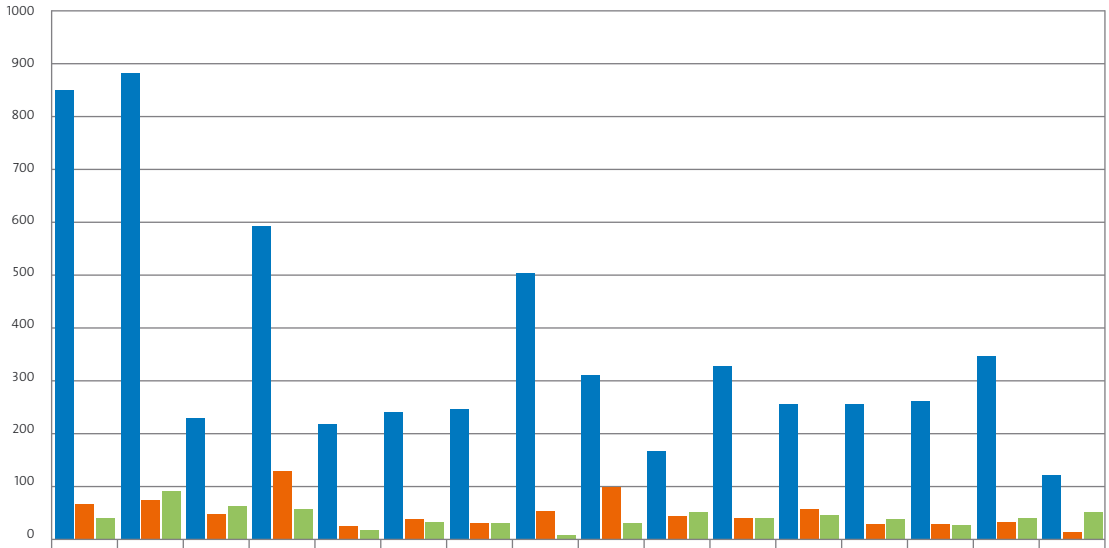
ABB.: BILDARCHIV FOTO MARBURG / BAYER. SCHLÖSSERVERWALTUNG / FOTO: UWE GAASCH

Analyse

Strategien der visuellen Dokumentation

Nach welchen Kriterien wurden Wand- und Deckengemälde im Vorgängerprojekt *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland* von 1976 bis 2010 fotografiert? Die Untersuchung der mehr als 8.000 Abbildungen liefert ein überraschendes Ergebnis, das für das aktuelle Corpus-Projekt bedeutsam ist.

Von Wiebke Hoffmann



	Bd. 1 1976	Bd. 2 1981	Bd. 3.1 1987	Bd. 3.2 1989	Bd. 4 1995	Bd. 5 1996	Bd. 6 1998	Bd. 7 2001	Bd. 8 2002	Bd. 9 2003	Bd. 10 2005	Bd. 11 2005	Bd. 12.1 2006	Bd. 12.2 2006	Bd. 13 2008	Bd. 14 2010
Gesamtaufnahmen der Decken- und Emporenmalereien	851	882	230	594	218	239	248	503	313	166	329	259	257	263	348	120
Fotos von Wandmalereien	68	75	48	130	26	40	32	54	96	42	41	55	29	30	32	13
Ausschnitte von Decken- und Emporenmalereien	40	91	65	56	20	31	32	7	30	51	40	45	37	28	41	52

Tab. 1: Die drei häufigsten Aufnahmetypen im *Corpus der barocken Deckenmalerei.*

BEIDE TAB.: TAUSENDBLAUWERK.DE; QUELLE: WIEBKE HOFFMANN

IM VORFELD DER Vorbereitung neuer Fotokampagnen wurden am Deutschen Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg die publizierten Bände des Vorgängerprojektes *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland (CbDD)* einer Analyse unterzogen. Das Ziel der Untersuchung war es, mittels einer quantitativen Erhebung und Auswertung den Bildgebrauch innerhalb des abgeschlossenen Corpus nachzuvollziehen, um die Kriterien zu bestimmen, nach denen Decken- und Wandmalereien fotografisch dokumentiert wurden. Dies soll es ermöglichen, den Umgang mit Fotografie im Vorgängerprojekt methodologisch mit den Bedürfnissen aktueller Forschungstendenzen abzugleichen und Bewährtes zu übernehmen.

Auswertung von mehr als 8.000 Abbildungen

Das frühere *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland* erschien von 1976 bis 2010 in 15 Bänden, wobei Band 3 und 12 in zwei Teilen veröffentlicht wurden. Außerdem blieb der letzte Band als Index-Band unbebildert. Insgesamt waren 16 bebilderte Teilbände auszuwerten. Ausgangspunkt für die Studie sind die fotografischen Repräsentationen jedes Standorts. Als Standort wird ein architektonisches Ensemble oder ein solitäres Bauwerk bezeichnet, das konzeptuell für sich allein steht. Die Abbildungen wurden auf 15 Aspekte hin befragt, die sich in vier Kategorien

DIE AUTORIN

***Wiebke Hoffmann M. A. ist wissenschaftliche Hilfskraft in der Arbeitsstelle Marburg des* Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland.**

einordnen lassen, und zwar Umfang, Abbildungstypen, Motivik sowie Aktualität/Historizität. Die Bewertung der ausgewählten Fotomotive bzw. der Bildausschnitte – und damit die Art, wie die Malerei und der Raum ins Bild gesetzt wurden – standen im Vordergrund des Interesses.

Die Auswertung ergab, dass das Corpus insgesamt 686 Standorte dokumentierte, die mit 8.635 Abbildungen versehen sind (ohne Planzeichnungen), davon zeigen 8.112 Fotografien die bearbeiteten Wand- und Deckenmalereien (94 Prozent), hinzu kommen 523 Vergleichsabbildungen (6 Prozent), wie Druckgrafiken, Entwürfe und Vergleichsbeispiele. Der Umfang der Bände und die Publikationsintervalle nahmen seit der Veröffentlichung des vierten Bandes (1995) ab, weshalb die ersten Bände sehr viel mehr Standorte dokumentierten als die späteren. Die beiden Bände, die sich den Bauten in München und Umgebung widmen, enthalten einen überdurchschnittlich hohen Anteil historischer Fotografien, da hier aufgrund der kriegsbedingten Zerstörungen der Münchner Bauten besonders häufig auf Archivmaterial zurückgegriffen werden musste. Hier ist auch die Münchner Residenz mit 742 Abbildungen als der am meisten bebilderte Standort enthalten.

Malerei im Fokus der Betrachtung

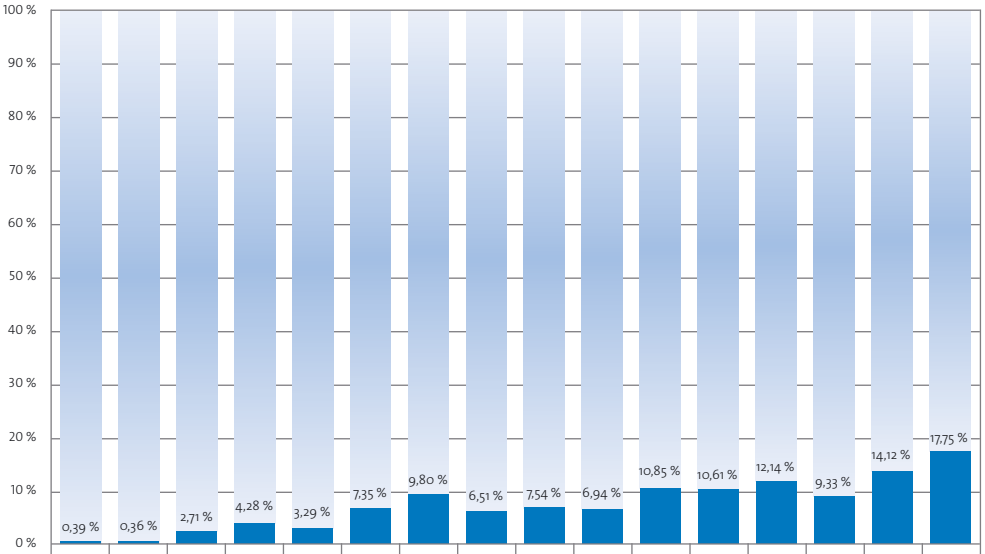
Insgesamt folgte man einer einheitlichen Konvention, wonach die Malerei auch in der Fotografie im Fokus der Betrachtung steht. Dies spiegelt sich in der Verteilung der drei häufigsten Aufnahmetypen im Corpus wider (Tab. 1).

Der zahlenmäßig am stärksten vertretene Aufnahmetyp ist die isolierende Aufnahme von Decken- und Emporenmalereien als Bestandteil eines Gesamtbaues – im Corpus als „Gesamtaufnahme“ bezeichnet. Das Decken- oder Emporengemälde wird dabei in seiner bildräumlichen, gemalten oder stuckierten Rahmung vom architektonischen Umfeld abgetrennt dokumentiert. Diese Darstellung ermöglicht eine genaue Ansicht der Malerei, außerdem kann die architekturgebundene Malerei der fotografischen Konvention entsprechend wie ein Tafelbild darstellt werden. Die Darstellungsform kommt der Analyse der Ikonographie entgegen, während die Abbildungen für andere Zugänge, wie z. B. das Studium der Bildwirkung, zu wenig räumlichen Kontext vermitteln.

Raumansicht gewinnt an Bedeutung

Im Projektverlauf verändert sich die Dokumentationsstrategie markant. In den ersten beiden Bänden findet sich nur eine einzige Raumansicht. Eine Abbildung des räumlichen Zusammenhanges, in dem die architekturgebundene Malerei steht, bildete zu Beginn des Forschungsvorhabens offensichtlich noch nicht den Fokus des Interesses. Informationen zum Raum werden mittels Text und Planzeichnungen vermittelt, die auch der Orientierung im Bildprogramm dienen. Tendenziell lässt sich im Laufe der Jahre ein Anstieg der abgefragten drei Aufnahmetypen feststellen, die Informationen über den Raum enthalten: Raumansicht, Wandaufbau/Empore und Kontextfotografie (Tab. 2). Eine signifikante Häufung von Aufnahmen mit Informationen zum räumlichen Kontext ist ab dem fünften Band mit 7,35 Prozent zu erkennen und erfährt in Band 6 mit 9,80 Prozent (1998) eine leichte Spitze. Diese Betonung des Raumaspektes lässt sich mit dem Eintritt Frank Büttners in das Projekt in Verbindung bringen. Seit er 1994 die Professur in München antrat, firmierte er auch als Mitherausgeber. Die Tendenz verstärkt sich ab 2005 stetig, was man mit der methodischen Erweiterung des Corpus durch das Interesse am barocken Raum interpretieren kann.

Tab. 2: Raumaufnahmen im Vergleich zu Fotografien von Wand- und Deckenmalereien.



	Bd. 1 1976	Bd. 2 1981	Bd. 3.1 1987	Bd. 3.2 1989	Bd. 4 1995	Bd. 5 1996	Bd. 6 1998	Bd. 7 2001	Bd. 8 2002	Bd. 9 2003	Bd. 10 2005	Bd. 11 2005	Bd. 12.1 2006	Bd. 12.2 2006	Bd. 13 2008	Bd. 14 2010
Fotos von Malereien	1013	1094	359	850	294	315	322	574	454	268	419	379	340	340	456	190
Fotos vom räumlichen Zusammenhang	4	4	10	38	10	25	35	40	37	20	51	45	47	35	75	41

Dokumentation

„Führerauftrag Monumentalmalerei“: das Farbdiaarchiv 1943–1945

Eine wichtige Grundlage für die historische Dokumentation der barocken Decken- und Wandmalereien stellt ein Spezialarchiv dar, das auf Initiative Adolf Hitlers während des Zweiten Weltkriegs entstand: Rund 40.000 Kleinbild-Farbdiapositive dokumentieren bedeutende Bauwerke, die durch die Luftangriffe der Alliierten gefährdet waren bzw. zerstört wurden.

Von Ralf Peters

ALLE ABB.: ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE, MÜNCHEN

***Die Poesie*, spärlich beleuchtet: Deckenbild von Antoine Pesne im Schloss Charlottenburg, 1943 zerstört. Foto von Peter Cürlis, 1943.**

DAS ZWISCHEN 2001 UND 2005 vom Bildarchiv Foto Marburg und der Photothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte (ZI) durchgeführte Erschließungs- und Digitalisierungsprojekt „Historisches Farbdiaarchiv zur deutschen Wand- und Deckenmalerei“ machte erstmals ein fotografisches Spezialarchiv zur Freskendekoration von Baudenkmälern in Gänze sichtbar und auswertbar. Obwohl dieses Bildarchiv an vielen Orten vorhanden war – im ZI und im kunsthistorischen Institut der Universität Bonn vollständig, im kunsthistorischen Institut der Universität Mainz zu etwa 60 Prozent und in unterschiedlich dimensionierten Teilbeständen in den Landesdenkmalämtern – wurde es nur in geringem Umfang genutzt, allenfalls zur Bebilderung wissenschaftlicher Vorträge.

Nie hingegen zog man es bei Wiederherstellungen oder Restaurierungen von kriegszerstörten Dekorationszyklen zu Rate – weder bei der Rekonstruktion des Antiquariums in der Münchner Residenz oder des Spiegelkabinetts in der Würzburger Residenz noch bei der kompletten Neuschöpfung des Goldenen Saals im Augsburger Rathaus, obwohl es doch genau zu diesem Zweck – zumindest in der offiziellen Sprachregelung der Urheber – angefertigt worden war. Zu einem guten Teil verhinderte sicher das maximal widerborstige Bildmedium eine wissenschaftliche oder denkmalpflegerische Nutzung des Archivs: Es besteht nämlich aus 40.000 Kleinbild-Farbdiapositiven, also aus einem Medium, das die gespeicherten Informationen allein durch die Projektion preisgibt. Eine vollständige Nutzbarmachung und eine wissenschaftliche Bearbeitung wären also nur über die Ausbelichtung auf Fotopapier und die Publikation in aufwändig gedruckten Katalogen denkbar gewesen – eine mediale Transformation, die man nie vollzogen hat. Die Entwicklungen der elektronischen Bildverarbeitung und der Datenbanktechnologien haben schließlich einen Lösungsweg für dieses Dilemma aufgezeigt. Die durch die Digitalisierung erreichte Sichtbarkeit des Archivs ermöglichte es nun auch, vor dem Hintergrund des historischen Entstehungskontextes seine Spezifika zu erkennen und einer kritischen Betrachtung zu unterziehen.

Ein Produkt des Zweiten Weltkriegs

Das „historische Farbdiaarchiv“ ist ein Produkt des Zweiten Weltkriegs und ideologischer Ausdruck der aggressiven nationalsozialistischen Kriegspolitik. Ohne den Krieg und ohne den Willen des NS-Regimes, diesen ungeachtet der Verluste an Menschenleben und an Kulturgütern fortzusetzen, hätte es das Archiv nicht gegeben. Ideeller Ursprung des Projekts war ein Adolf Hitler am 4. April 1943 entlockter „Wunsch“, farbgetreue Fotografien von den Wand- und Deckenmalereien in Baudenkmälern anzufertigen. Dieser Wunsch, der innerhalb kürzester Zeit in die Form eines „kriegswichtigen Führerauftrags“ gegossen wurde, entsprach sicher den Bedürfnissen der Denkmalpfleger, die angesichts schon eingetretener und zu erwartender Zerstörungen durch Luftangriffe nun wenigstens in großem Umfang Bildmaterial für spätere Wiederherstellungen bekommen konnten. Die Tatsache, dass der Vollzug des „Führerauftrags Monumentalmalerei“ nicht an Robert Hiecke, „Konservator der Kunstdenkmale“ im Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, sondern an die Abteilung „Bildende Kunst“ des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda delegiert wurde, zeigt aber, dass man dem Projekt neben dem konservatorischen Fokus von Beginn an auch kulturpropagandistische Bedeutung zumaß.

Dokumentation und Kulturpropaganda

So kam es, dass im Propagandaministerium der doppelt promovierte Jurist und Kunsthistoriker Rolf Hetsch die Organisation und Lenkung der fotografischen Kampagne übernahm. Bereits am 9. April 1943 informierte man in einem Rundschreiben die Leiter der Denkmalämter über das anstehende Projekt, für das sie Objektlisten aus ihrem Zuständigkeitsbereich zu liefern hätten. Die entsandten Fotografen sollten von einem fachkundigen Konservator eingewiesen und mit den notwendigen kunsthistorischen Informationen ausgestattet werden.

In einer Vorabkampagne in einigen ausgewählten und Hitler vertrauten Bauwerken – wie die Würzburger Residenz und die Semperoper in Dresden – testete man die zwei in Betracht kommenden farbfotografischen Verfahren. Angesichts der kalkulierten Menge von 30.000 – später 50.000 – Aufnahmen kam aus zeit- und

Ein Luftangriff am 29. April 1944 ließ die barocke Pracht der Münchner Klosterkirche Sankt Anna im Lehel kurz nach Beendigung der Fotodokumentation durch Eva Bollert, eine Schülerin von Walter Hege, in Schutt und Asche versinken. Nur die neoromanische Fassade des 19. Jahrhunderts blieb stehen. Die Doppelturmfassade wurde 1948 abgetragen, die Rekonstruktion der Barockkirche zog sich noch bis 1979 hin.

finanzökonomischen Gründen nur der Einsatz von Kleinbildkameras (Leica und Contax) in Verbindung mit dem seit 1936 erhältlichen Agfacolor-Kleinbildfilm in Frage. Für repräsentative Zwecke, insbesondere für die Vorlage beim „Führer", wollten die Verantwortlichen aber auch einen gewissen Anteil der Aufnahmen mit der Bermpohl-Strahlenteilungskamera anfertigen lassen, um daraus farbgetreue Duxochrombilder zu produzieren.

Als Nachweis der Machbarkeit des Projekts erhielt Joseph Goebbels schon vier Wochen nach Erteilung des „Führerauftrags Monumentalmalerei" 100 Farbdiapositive sowie ein Album mit zwölf großformatigen Duxochromien, die der Frankfurter Farbspezialist Hermann Harz angefertigt hatte. Während das Album, das sich

DER AUTOR

Dr. Ralf Peters ist wissenschaftlicher Referent der Photothek am Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München. Sein besonderes Forschungsinteresse gilt der Geschichte der fotografischen Kunst- und Architekturdokumentation. Gegenwärtig leitet er ein Projekt zur bildenden Kunst zwischen 1860 und 1920, unter besonderer Berücksichtigung der zeitgenössischen Reproduktionstechniken und Verbreitungsmedien.

heute im ZI befindet, immer noch von bestechender Qualität ist, fallen bei den Diapositiven deutliche handwerkliche Mängel auf. So wurden zum Beispiel die Aufnahmen von Peter Cürlis von Deckengemälden in Schloss Charlottenburg erkennbar ohne Gerüst und nur durch einen einzelnen Scheinwerfer beleuchtet fotografiert. Trotzdem fand das Unternehmen Zustimmung und kam mit kalkulierten Kosten von 1,25 Mio. Reichsmark Mitte des Jahres 1943 ins Rollen.

Schwierige Suche nach Fotografen

Rolf Hetsch versicherte sich der Mitarbeit des Leiters des „Kulturfilm-Instituts“ in Berlin, Hans Cürlis, für die Prüfung der Farbdias. Die Verpflichtung von spezialisierten und wenn möglich auch in der Kunstdokumentation erfahrenen Fotografen gestaltete sich indes schwierig. Manche prominente Fotografen zeigten wenig Bereitschaft, an der Aufgabe mitzuwirken. Der Reportage- und Werbefotograf Paul Wolff ließ sich nach zähen Verhandlungen nur durch die Vereinbarung von Pauschalzahlungen gewinnen, während die anderen Fotografen Stückpreise erhielten. Walter Hege sagte zwar seine Mitarbeit zu, überließ es dann aber seinen ehemaligen Schülerinnen, die eigentliche, mitunter durchaus gefährliche Arbeit zu erledigen. Letztendlich musste man auf für die Aufgabenstellung kaum qualifizierte Fotografen zurückgreifen, die nicht im Kriegseinsatz waren. So mühten sich schließlich Mode- und Porträtfotografen, Fotochemiker und Angestellte von Filmproduktionsgesellschaften und Firmen aus dem Druckgewerbe an der Dokumentation von Fresken ab. Als einziger Kunstexperte, der zudem über Erfahrung in Fotografie und Film verfügte, wirkte der Kunsthistoriker Carl Lamb mit. Sein Beitrag zum „Farbdiaarchiv“ ist methodisch und technisch überzeugend und vor allem auch akribisch dokumentiert.

Die Aktion lief am Ende nicht nur vier bis fünf Monate, sondern zwei Jahre. Rechnet man Verluste ein (wir wissen zumindest von drei Fällen), fertigten die Fotografen rund 50.000 Aufnahmen an.

Bewahrerin der deutschen Kunst?

Mit zunehmender Dauer konturierten sich auch die ideologischen und propagandistischen Untertöne schärfer, die der Kampagne von Beginn an innewohnten. An die Stelle der anfänglich vom Propagandaministerium aus Furcht vor einer Erosion des Durchhaltewillens der deutschen Bevölkerung verfolgten Geheimhaltung trat im Verlauf des Jahres 1944 eine explizite Öffentlichkeitsarbeit. In zahlreichen Zeitungs- und Zeitschriftenartikeln stellte man die durch den „Führer“ gestiftete Fotokampagne als Bewahrerin der deutschen Kunst dar und als Beweis des ungebrochenen Leistungsvermögens der deutschen Kultur und Industrie. Paul Wolff stilisiert die Kampagne zur „größten Bewährungsprobe für den Kleinbildfarbenfilm“, während der profilierungssüchtige Rolf Hetsch öffentlich von einer Gesamtedition der Farbaufnahmen in Prachtbänden träumte, die unter seiner Federführung „in Friedenszeiten“ einem internationalen Publikum die Überlegenheit deutscher Kunst verdeutlichen solle.

Abtransport aus Berlin in letzter Sekunde

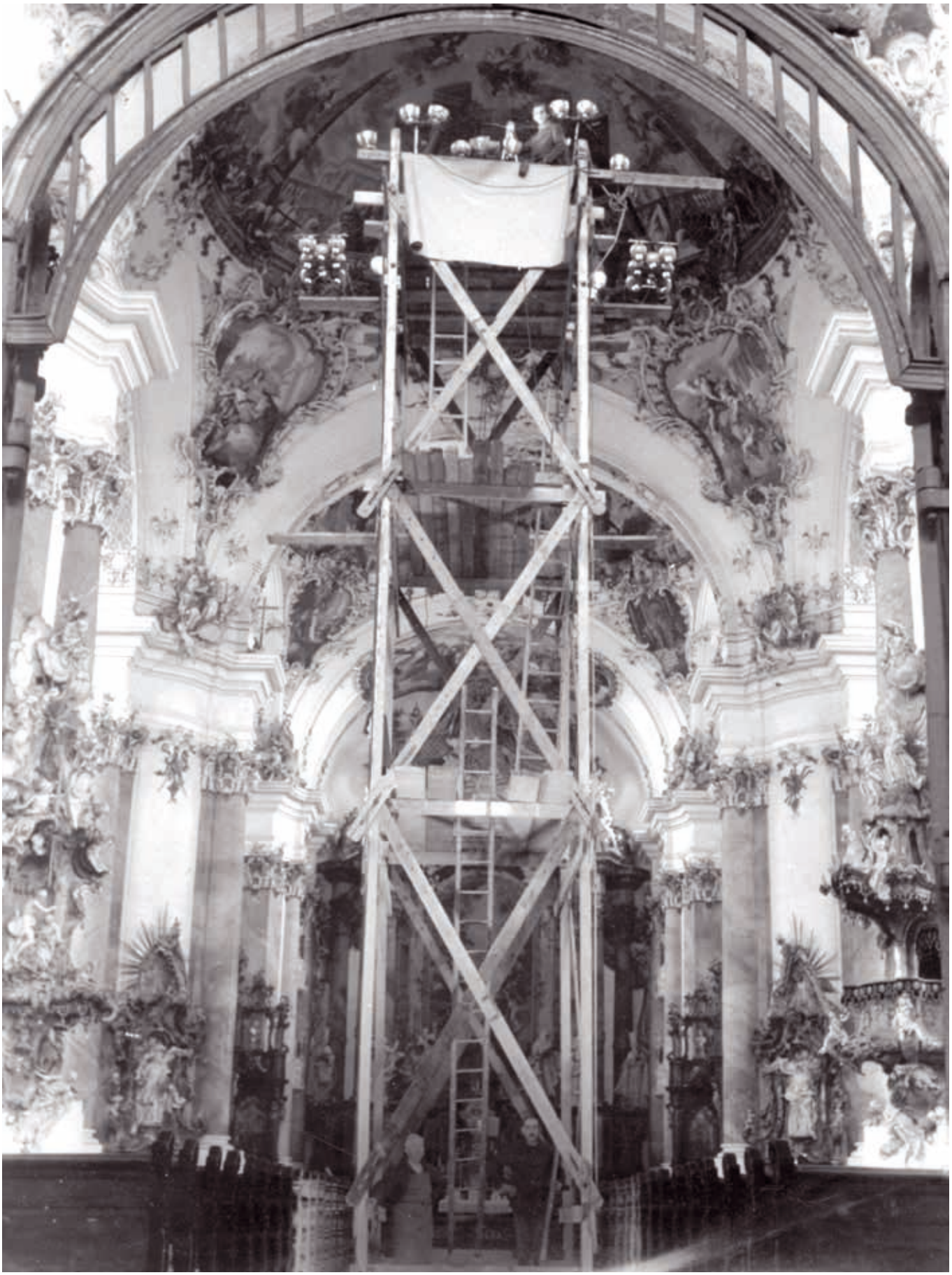
Da die von Zerstörung bedrohten Kunstwerke den Krieg wenigstens als bildliche Surrogate überdauern sollten, genoss auch der Schutz der Ersatzbilder von Beginn an hohe Priorität. Die Strategie hierfür setzte zum einen auf Redundanz – fünf identische Belichtungen für ein Motiv –, zum anderen auf die örtliche Diversifizierung der Bildkonvolute: Je einen Satz der Dias brachte man in zwei verschiedenen Bunkern in Berlin unter, ein Satz wurde nach Güstrow in Mecklenburg transportiert, und zwei Sätze erhielten die zuständigen Denkmalämter, die das Material ihrerseits nach eigenen Gesichtspunkten auf Bergungsorte verteilten. Schließlich sorgte aber der buchstäblich in letzter Sekunde, wenige Tage vor der Eroberung Berlins durch die Rote Armee, unter noch nicht ganz geklärten Umständen erfolgte Abtransport der drei Serien des Propagandaministeriums nach Süddeutschland, wo sie in kirchliche Obhut kamen, für das Überleben des allergrößten Teils der Farbbilder.

Literatur und WWW

„Führerauftrag Monumentalmalerei“. Eine Fotokampagne 1943–1945, hrsg. v. Chr. Fuhrmeister, S. Klingen, I. Lauterbach, R. Peters, Köln 2006.

www.zi.fotothek.org
(Datenbank des digitalisierten Farbdiaarchivs 1943–1945 im Zentralinstitut für Kunstgeschichte)

Rechts: Schwindelfreier Modefotograf: Rolf Werner Nehrdich auf einem Gerüst in der Klosterkirche Ottobeuren, 1944 (Fotograf unbekannt).



Barocke Deckenmalerei:

Arbeiter rüsten Anfang 2006 den Kaisersaal der Residenz in Würzburg ein. Damit begann die Restaurierung eines der prächtigsten Säle der Residenz, die bis 2009 dauerte. Auch schon im 17. und 18. Jahrhundert brauchten die Künstler derartige Gerüste, um die komplexen Raumkunstwerke aus Malerei, Stuck und Plastik zu erschaffen.

ABB.: KARL-JOSEF HILDENBRAND / DPA

Begriffe – Themen – Künstler – Restaurierung

Begriffsgeschichte

Das barocke „Gesamtkunstwerk“ – ein Konzept zwischen Kritik und Potentialen

Das „Gesamtkunstwerk“ war lange ein zentrales Konzept der Barockforschung. In welcher Form ist der Begriff heute noch für die Erforschung der Wand- und Deckenmalerei im Ensemble der Bau- und Bildkünste jener Epoche relevant?

Von Ute Engel

BETRITT DER HEUTIGE Besucher einen barocken Innenraum wie die ehemalige Benediktiner-Abteikirche Unsere Liebe Frau in Zwiefalten (Abb. 1), so ist sein erster Eindruck die Fülle der Formen, Farben und glänzenden Lichteffekte: die spiegelnden Marmorsäulen mit ihren vergoldeten Kapitellen, die Altäre und Figuren, die vielfarbigen Deckenfresken mit ihren züngelnden Stuckrahmen. Das prachtvolle Bild, das sich dem Betrachter darbietet, scheint aus dem simultanen Zusammenwirken aller Kunstgattungen in einem vielstimmigen Ganzen zu bestehen. Erst beim Durchschreiten des Raumes erkennt der Betrachter die einzelnen Bestandteile der Architektur, Malerei, Plastik oder Ornamentik (Abb. 2).

Das Gesamtkunstwerk: Begriffsgeschichte und Kritik

Für solche Gattungsmischungen oder sogar Gattungsverschmelzungen in der Kunst des Barock hat sich der Begriff „Gesamtkunstwerk“ eingebürgert. Der Begriff suggeriert, dass die Grenzen zwischen den Kunstgattungen gezielt aufgehoben wurden und jeder einzelne der beteiligten Künstler sich einem einheitlichen Konzept eingeordnet habe. An dieser Stelle setzt seit einiger Zeit die wissenschaftliche Kritik an: Analysiert man die Entstehungsgeschichte von Raumgefügen wie dem Zwiefaltener Münster, wird deutlich, dass Architektur, Deckenmalerei, Stuck und die diversen Ausstattungsstücke oft über einen längeren Zeitraum hinweg entstanden, ihre Gestaltung auf vielen Einzelentscheidungen beruhte und sie häufig nicht direkt aufeinander abgestimmt waren.

Hinzu kommt, dass die historische Genese des Begriffs gänzlich unabhängig vom Barock verlaufen ist, es sich also um die Rückübertragung eines Begriffs auf ein früheres Zeitalter handelt. Der Begriff „Gesamtkunstwerk“ wurde geprägt von Richard Wagner in seiner nachrevolutionären Schrift „Das Kunstwerk der Zukunft“ von 1849. In einem spätromantischen

Abb. 1 und 2: Ehemalige Benediktiner-Abteikirche Unsere Liebe Frau in Zwiefalten. Rechts der Blick auf die Südseite des Langhauses.

BEIDE ABB.: BILDARCHIV FOTO MARBURG / FOTO: ALBERT HIRMER, IRMGARD ERNSTMEIER-HIRMER

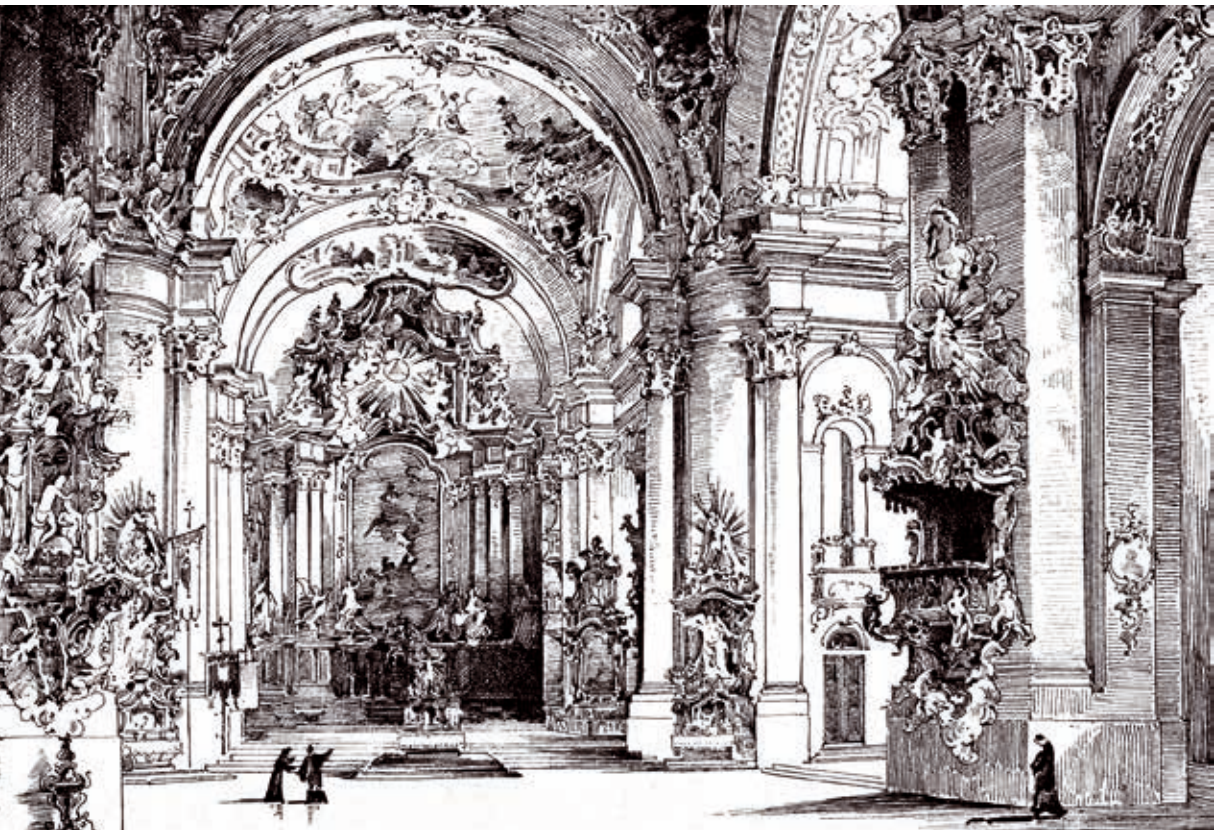


Abb. 3: Benediktiner-Klosterkirche in Ottobeuren. Holzstich aus: C. Gurlitt, Geschichte des Barockstiles und des Rococo in Deutschland, Stuttgart 1889, Fig. 92, S. 297.

Duktus setzte Wagner einer von Entfremdung und Industrialisierung geprägten Gegenwart die Hoffnung auf eine Zukunft entgegen, in der durch das Streben nach Wiedervereinigung in den Künsten auch eine heilsame Transformation der Gesellschaft erreicht werden könne: „Das große Gesamtkunstwerk, das alle Gattungen der Kunst zu umfassen hat, um jede einzelne dieser Gattungen als Mittel gewissermaßen zu verbrauchen, zu vernichten, zugunsten der Erreichung des Gesamtzwecks aller, nämlich der unbedingten, unmittelbaren Darstellung der vollendeten menschlichen Natur …". In Wagners Definition entstand das Gesamtkunstwerk, das er in seinen Musikdramen umsetzen wollte, aus einer Synthese der Künste, die nur in der Gemeinschaft, „der Genossenschaft aller Künstler", entstehen könne. Das solchermaßen in der Mitte des 19. Jahrhunderts initiierte Konzept des „Gesamtkunstwerks" enthielt also von Anfang an ein utopisches Element, das auf die Umgestaltung der Gesellschaft als Ganzes mit den Mitteln der Kunst ausgerichtet war. Genau in dieser Hinsicht wurde Wagners „Gesamtkunstwerk" auch von den großen Avantgarde-Bewegungen um 1900 international rezipiert und vielfältig weiterentwickelt, durch das ganze 20. Jahrhundert hinweg, sodass noch in jüngster Zeit große Ausstellungen zur modernen Kunst und ihren Wurzeln mit „Der Hang zum Gesamtkunstwerk" (Zürich/Düsseldorf/Wien 1983) oder „Gesamtkunstwerk Expressionismus" (Darmstadt 2010/11) tituliert wurden.

Gesamtkunstwerk und Barock

Die Kunstgeschichte als Wissenschaft brauchte dagegen lange, um den eingangs beschriebenen Gesamteindruck barocker Raumkunstwerke klassifizieren zu können. Zu nachhaltig wirkte die Kritik, die der Klassizismus ab etwa 1760 gerade an diesen Vermischungen der Gattungen, dieser als Regelverletzung aufgefassten Aufhebung der Grenzen in der Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts geübt hatte. Johann Joachim Winckelmann und Gotthold Ephraim Lessing prägten die Doktrin, dass nur die Abgrenzung und die Unterscheidbarkeit der Kunstgattungen erstrebenswert seien. Noch 1798 verkündete Johann Wolfgang von Goethe in den „Propyläen": „Eines der vorzüglichsten Kennzeichen des Verfalles der Kunst ist die Vermischung der verschiedenen Arten derselben." „Verfall" wurde zum Schlagwort für die langanhaltende Ablehnung des Barock im 19. Jahrhundert. Erst in dem Maße, in dem die Kunsthistoriker die barocken Gattungsmischungen

Abb. 4: (links) Benediktinerabtei Ottobeuren.

Abb. 5: Benediktiner-Klosterkirche in Ottobeuren, aufgenommen von Walter Hege. Aus: G. Barthel, Barockkirchen in Altbayern und Schwaben, Berlin 1938, Abb. 39.

ABB.: EUROPA FARBBILDARCHIV WALTRAUD KLAMMET

einordnen konnten, gelang eine positive Umwertung und Etablierung des Barock als Stil, der gleichberechtigt neben der Renaissance stand. Die ästhetische Kategorie, die in diesem Umwertungsprozess die entscheidende Rolle spielte, war das Malerische, die Auffassung einer Seherfahrung als Bild. Schon im Werk Jacob Burckhardts ab den 1850er Jahren und dann bei den frühen deutschen Barockforschern der 1870er und 1880er Jahre lässt sich zeigen, dass sie die „malerische Wirkung" zu einer neuen Wertschätzung der Barockkunst veranlasste. Der „ästhetische Gesamteindruck" (Robert Dohme, 1878) barocker Innenräume mit ihren perspektivisch aufeinander abgestimmten Farb- und Lichteffekten, die „innige Verschmelzung aller Glieder zum Ganzen" (Cornelius Gurlitt, 1889) wurden nun zu Hauptmerkmalen des Barock erklärt und diese verdichteten Bildwirkungen auch graphisch-zeichnerisch vermittelt (Abb. 3). Heinrich Wölfflin beschrieb 1888 das barocke „Formgefühl" als „Lebensgefühl einer Epoche", in offensichtlicher Anlehnung an die Maximen Richard Wagners und Friedrich Nietzsches: das „Aufgehen im Unendlichen, Sich-Auflösen im Gefühl eines Uebergewaltigen und Unbegreiflichen", eine Art von „Berauschung" und „Totalempfindung". Diese Begrifflichkeit hallt noch in der gängigen englischen Bezeichnung des „total work of art" nach.

Der Erste, der schließlich explizit den Terminus „Gesamtkunstwerk" auf die Barockkunst übertrug, war August Schmarsow, der in den drei Bänden seiner „Beiträge zur Aesthetik der bildenden Künste" über das Verhältnis der verschiedenen Kunstgattungen zueinander reflektierte. Im zweiten Band, „Barock und Rokoko" von 1897, verwendete er bei seiner Analyse der Galleria Farnese in Rom schließlich den Begriff „Gesamtkunstwerk", um das Zusammenwirken von Architektur, Malerei und Skulptur als „integrierende Bestandteile" eines „einheitlichen Gebildes" zu beschreiben. In den 1910er und 1920er Jahren, gleichzeitig mit der Konjunktur des Konzepts in der künstlerischen Moderne, gewann die Vorstellung vom barocken Gesamtkunstwerk durchschlagende Bedeutung. Werner Weisbach formulierte bündig in seinem Band „Barock" in der „Propyläen Kunstgeschichte" von 1924: „Ein Ideal des Barock wird das Gesamtkunstwerk, bei dem Architektur, Plastik und Malerei gleichermaßen zusammenwirken und von einer Idee getragen werden." Dieses Deutungsmuster des barocken Gesamtkunstwerks, gesteigert zum „Erlebnisraum" (Karl Heinz Esser, 1940), wurde auch

dadurch vorangetrieben, dass die technische Entwicklung der Farbfotografie nun eine farbige Wiedergabe barocker Räume ermöglichte (Abb. 5). Gerade die süddeutschen und bayerischen Barockkirchen aber wurden ab den 1920er Jahren und besonders nach 1933 zum Gegenstand einer zunehmend nationalistischen Überhöhung. Unter dem Vorzeichen des Gesamtkunstwerks wurde der „‚totale' Charakter" von Bauten wie Ottobeuren gerühmt, „deutsche Künstler" hätten dort eine „ganzheitliche Lösung" erschaffen und sich „zur Bewältigung großer Aufgaben" vereinigt (Gustav Barthel, 1938). Bis in die Diktion hinein wird deutlich, wie die Grenzen zwischen dem kunsthistorischen Konzept des Gesamtkunstwerks und der nationalsozialistischen Ideologie mit ihren holistischen, ganzheitlichen, schließlich totalitären Ideologemen verschwimmen konnten. Diese ideologische Indienstnahme des „Gesamtkunstwerk"-Konzepts wurde allerdings erst ab den 1990er Jahren kritisch aufgearbeitet.

Abb. 6: Benediktiner-Abteikirche in Zwiefalten: Kreuzaltar (1756) mit gotischem Marienbild.

Bilderbauten und Ensembles: neue Potentiale

In jüngster Zeit ist ein erneutes Interesse an dem Phänomen des barocken „Gesamtkunstwerks" zu verzeichnen, allerdings kaum noch unter diesem Begriff. Auch die Akzente der Forschung haben sich verschoben. Eine sich zunehmend als kulturhistorische Disziplin verstehende Kunstgeschichte betrachtet verstärkt die Interaktion von Bau- und Bildwerken untereinander, aber auch mit dem historischen Betrachter und Nutzer im Hinblick auf Ritual und Performanz in kirchlicher Liturgie oder höfischem Zeremoniell. Heute stehen Fragen nach historischen Funktionen von Kunstwerken, nach ihrem soziopolitischen oder geistesgeschichtlichen Kontext im Mittelpunkt. Hinzu kommen Anregungen aus der Kommunikationstheorie und Medienwissenschaft. Kunstwerke werden als Medien in einem Kommunikationsprozess zwischen Auftraggeber, Künstler und Betrachter verstanden. So werden „Medienensembles" oder „Mediensynthesen" untersucht, in denen Verweissysteme der Bilder untereinander und rhetorische wie narrative Strukturen differenziert werden: „Sprechrollen" und „Sprechabsichten", die auf die Rezeption und Reaktion des Betrachters ausgerichtet sind. Statt von Gesamtkunstwerken spricht man nun von „barocken Bilderbauten" (David Ganz, 2003). Das „Ensemble" ist zum Leitbegriff geworden, der für die Beschreibung der komplexen künstlerischen Bezugssysteme der Bilder, Skulpturen, Architekturen oder sogar deren topographischer Einbettung eine größere Vielschichtigkeit zulässt (Abb. 4).

Auf diese Weise lassen sich die raffinierten Mittel erkennen, mit denen im Barock nicht nur eine einheitliche Wirkung der Künste hergestellt wurde, sondern auch die Differenz der Medien betont werden konnte, der Betrachter nicht nur illusionistisch getäuscht, sondern ihm in einem Spiel mit der Rezeption auch das Zustandekommen dieser Augentäuschungen wieder offengelegt wurde. In barocken Ensembles kann im historischen Längsschnitt analysiert werden, wie das Selbstverständnis einer Institution der Frühen Neuzeit sich weit zurück im Mittelalter

DIE AUTORIN

PD Dr. Ute Engel ist Projektkoordinatorin und Leiterin der Arbeitsstelle München des Vorhabens* Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland. *Ihre Forschungsschwerpunkte sind der Barock mit Fokus auf Deutschland und das Heilige Römische Reich, Wissenschaftsgeschichte, die Kunstgeschichte Englands sowie Architektur und Bildkünste der Gotik nördlich der Alpen. Sie lehrt am Institut für Kunstgeschichte der LMU München.

ABB.: UNIVERSITÄT TRIER, KUNSTGESCHICHTE / FOTO: ANDREAS THUIL; BILDARCHIV FOTO MARBURG

begründete und auch die erst von der Wissenschaftsgeschichte gezogenen Epochengrenzen übersprungen werden müssen. In der eingangs beschriebenen Klosterkirche von Zwiefalten zum Beispiel ist der Nukleus des gesamten Bildprogramms eine gotische Marienfigur, die im 18. Jahrhundert in das barocke Gitterwerk des Kreuzaltars in der Vierung integriert wurde, mit direkter Blickachse zum dahinter liegenden Hochaltar (Abb. 6). Die Marienverehrung des Benediktinerordens im ganzen Weltkreis ist Thema des riesigen Deckenfreskos, das sich über dem Langhaus erstreckt, vermittelt durch einen schwingenden Stuckrahmen mit ergänzenden Nebenbildern in Kartuschen und illusionistisch gemalten, großen Treppenanlagen (Abb. 7).

So bleibt das Bestreben, die barocke Decken- und Wandmalerei in ihrem räumlichen Gefüge nicht nur zu lokalisieren, sondern auch zu kontextualisieren, eine wichtige Herausforderung. Sie entspricht auch den wenigen Zeugnissen, die aus dem 17. und 18. Jahrhundert von der Wahrnehmung der barocken „Gesamtkunstwerke“ bzw. „Ensembles“ durch die Zeitgenossen berichten. Diese sprechen von Malerei, Skulptur und Architektur als „drei Schwestern, die nicht getrennt werden können und eine Trennung nicht lieben“ (Giovanni Baglione, 1642), oder vom „bel composto“ in den Werken des Gianlorenzo Bernini (Filippo Baldinucci, 1682). Die vom 16. bis zum 18. Jahrhundert verbreitete Textgattung der poetischen Kirchenbeschreibung, der „descriptio templi“, vermittelt uns, wie im Fall einer Beschreibung der (zerstörten) Mainzer Jesuitenkirche von 1746, dass die Zeitgenossen tatsächlich die Bilder an den Decken und die Skulpturen an den Wänden als aktiviert, als handelnde Personen betrachteten. In den fiktiven Darstellungen konnten sich die Figuren in den (Bild-)Räumen nicht nur bewegen, sondern diese sogar mit Gesang oder Gerüchen erfüllen, zum Beispiel mit aus Schalen aufsteigendem Weihrauch. Der Intention nach sollten die barocken Raumensembles also tatsächlich ein synästhetisches Erlebnis bieten.

Abb. 7: Deckenfresko von Franz Joseph Spiegler aus dem Jahr 1751 im Langhaus der Benediktiner-Abteikirche Zwiefalten.

Literatur

F. Büttner, Mehr als „der Architectur treue Gehülfin“. Deckenmalerei, in: Ders. u. a. (Hrsg.), Barock und Rokoko (≈ Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 5), München/Berlin/London/New York 2008, 352–363.

U. Engel, Stil und Nation. Barockforschung und deutsche Kunstgeschichte, ca. 1830 bis 1933, Paderborn, im Druck.

M. v. Engelberg, Zur Einheit der Gattungen im deutschen Barock, in: F. Büttner u. a. (Hrsg.), Barock und Rokoko (≈ Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 5), München/Berlin/London/New York 2008, 26–28.

B. Euler-Rolle, Kritisches zum Begriff des Gesamtkunstwerks in Theorie und Praxis, in: G. Pochat, B. Wagner (Hrsg.), Barock: regional – international, Graz 1993, 365–374.

R. Fornoff, Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk. Studien zu einer ästhetischen Konzeption der Moderne, Hildesheim/Zürich/New York 2004.

D. Ganz, Barocke Bilderbauten. Erzählung, Illusion und Institution in römischen Kirchen, 1580–1700 (≈ Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, Bd. 14), Petersberg 2003.

E. Garberson, Historiography of the Gesamtkunstwerk, in: L. de Moura Sobral (Hrsg.), Struggle for Synthesis. The Total Work of Art in the 17th and 18th Centuries, Lissabon 1999, Bd. 1, 53–72.

S. Kummer, Architektur und Dekoration des Zwiefalter Münsterraumes. Gesamtkunstwerk oder Ensemble, in: H. J. Pretsch (Hrsg.), 900 Jahre Benediktinerabtei Zwiefalten, Ulm 1989, 391–400.

K. Möseneder, Zum Streben nach „Einheit“ im österreichischen Barock, in: H. Lorenz (Hrsg.), Barock (≈ Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. 4), München/London/New York 1999, 52–74.

Profanarchitektur

Macht und Herrschaft im Medium der Deckenmalerei

In den Hauptsälen, den bedeutendsten profanen Räumen eines Schlosses, Rathauses oder auch Palais, folgt die Deckenmalerei bestimmten Programmen und Funktionen. Die Bilder inszenieren vorrangig Macht und Herrschaft, aber auch Reichtum, Ruhm und persönliche Verdienste. Aufwand, Ausstattung und Anspruch der Malerei standen dabei in direktem Verhältnis zum Status des Bauherrn.

Von Heiko Lass

BETRITT MAN DEN Hauptsaal des ehemaligen Residenzschlosses in Rastatt, erblickt man an der Decke eine hochdramatische Szene (Abb. 1): An der rechten Seite steigt der tugendhafte Held Herkules empor. Er ist aufgrund seiner Taten zum Wohle der Menschheit von Jupiter, der in der Mitte thront, vergöttlicht worden und wird nun in die Gemeinschaft der Götter aufgenommen. Herkules hatte den beschwerlichen tugendsamen Weg gewählt, nicht den einfachen oder den der irdischen Liebe. Folgerichtig wird Venus, die Göttin der Liebe, an der linken Seite von Fama (die den Ruhm des Helden verkündet) zurückgewiesen, zusammen mit

Abb. 1 (oben): *Aufnahme des Herkules in den Olymp*. Zentrales Deckengemälde im Ahnensaal von Schloss Rastatt, gemalt von Giuseppe Roli, 1704/05.

Abb. 2 (links): Johann Friedrich Wentzel: *Apotheose Preußens* (um 1705). Detail der südlichen Deckenzone mit der Darstellung der Borussia im ehemaligen Rittersaal des Berliner Stadtschlosses. Aufnahme von 1943/45.

ABB.: ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE, PHOTOTHEK 300/58

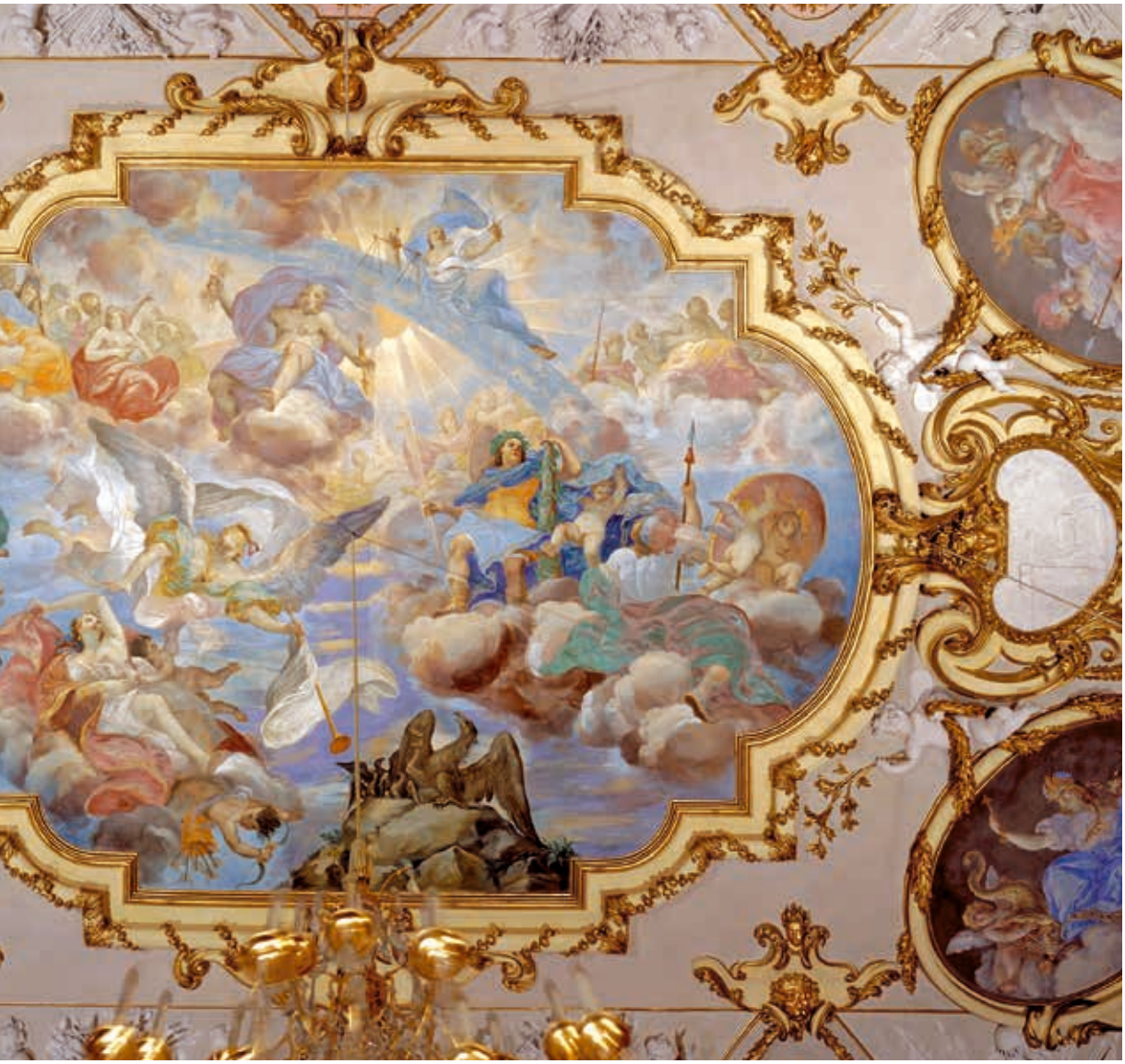


ABB.: LANDESMEDIENZENTRUM BADEN-WÜRTTEMBERG

dem stürzenden Amor. Über allem aber wacht die unbestechliche Justitia. Dieses Deckengemälde wurde 1704/05 im Auftrag von Markgraf Ludwig Wilhelm von Baden-Baden geschaffen. Es wird von vier kleineren Gemälden begleitet, die die fürstlichen Tugenden darstellen. Der Markgraf sah einen direkten Bezug zu sich: So wie Herkules die Welt von gefährlichen Übeln befreit hatte, vermeinte er als erfolgreicher Feldherr das Reich und die Christenheit von den Übeln der Bedrohung durch das islamische Osmanische Reich befreit zu haben. Und er verlangte Anerkennung wie Herkules, die ihm bislang verwehrt geblieben war. Dass sich das Programm tatsächlich auf den Markgrafen bezieht, verdeutlichen die Porträts von ihm, seiner Frau und seinen Vorfahren an den Wänden ebenso wie der Umstand, dass die besiegten Feinde in Form stuckierter Türken auf den Deckplatten der Wandpilaster die Decke des Saales tragen müssen.

Ganz anders, aber nicht weniger dramatisch, sah die Szene im zerstörten Rittersaal des ehemaligen Berliner Stadtschlosses aus. Das figurenreiche Deckengemälde wurde fast zeitgleich mit Rastatt nach 1700 für König Friedrich I. in Preußen geschaffen (Abb. 2). Im Mittelpunkt verkündete Fama den Ruhm Preußens. An einer Seite thronte Borussia – die Verkörperung des 1701 geschaffenen Königreiches – mit Zepter und gekröntem Wappenschild. Darunter war die unter ihrem Schutz gedeihende Öffentliche

Wohlfahrt dargestellt. Auf einer anderen Seite verwiesen Werke des Krieges wie bildliche Wiedergaben des Zeughauses in Berlin oder der Zitadelle in Spandau auf die militärische Macht Preußens. Aber nicht nur der Wehrhaftigkeit, auch der Künste wurde gedacht. Darstellungen der Herrschertugenden wurden nicht vergessen. Dass sich das ganze Programm nicht nur auf das Königreich Preußen bezog, sondern auf Friedrich selbst, belegte der Schriftzug „FRIDERICVS REX BOR[VSSIAE]“.

Im Gegensatz zum Markgrafen von Baden-Baden suchte der König in Preußen nicht um die Anerkennung seiner Taten nach – er präsentierte seine Macht. Markgraf Ludwig Wilhelm von Baden-Baden wollte nicht nur als Fürst des Reiches, sondern auch aufgrund seiner Taten und seiner Abstammung Anerkennung im Reich erlangen, so wie Herkules bei den Göttern. Friedrich I. hatte sich 1701 selbst zum König in Preußen gekrönt und bedurfte keiner Anerkennung bzw. er wollte nicht zeigen, dass er ihrer bedurfte. Er stellte sich als Herrscher von Gottes Gnaden mit eigener Machtvollkommenheit dar.

Hauptsäle im Fokus

Beide Beispiele entstammen Hauptsälen in Residenzschlössern. Hauptsäle sind von anderen Sälen oder Räumen zu unterscheiden. Ein Hauptsaal ist der bedeutendste profane Raum eines Schlosses, Rathauses oder auch Palais. Er diente repräsentativen, nicht alltäglichen Ereignissen, die eine Öffentlichkeit erforderten. Jeder Saal sollte ein Programm beinhalten, darin waren sich die Zeitgenossen einig. Im Hauptsaal stellten der Bauherr oder die Bauherrin sich selbst und ihre Ansprüche dar. Dabei galt es jedoch, Aufwand, Ausstattung und Anspruch in ein angemessenes Verhältnis zum eigenen Status zu bringen. Ein Kurfürst oder gar König unterlag anderen Normen als der Rat einer Stadt, ein Landadeliger anderen als ein Abt.

In der ständischen Feudalgesellschaft des Alten Reiches waren nicht nur die Menschen hierarchisiert, sondern auch Bauaufgaben und Räume. Ein Residenzschloss galt mehr als ein Lustschloss, ein Schloss mehr als ein Gutshaus, ein Rathaus mehr als ein Bürgerhaus. Landesherrlich-öffentliche Bauten rangierten vor pri-

Abb. 3: ***Aeneas Sieg über König Turnus unter den Augen der Götter.*** **Deckengemälde von Jacopo Amigoni im Großen Saal im Neuen Schloss Schleißheim, 1721/22.**

Abb. 4: Johann Leopold Deyssinger: *Götterversammlung*. Deckengemälde im Hauptsaal von Schloss Heidecksburg in Rudolstadt, 1744.

vaten. Und ein Hauptsaal hatte einen höheren Rang als ein Speisesaal oder das Audienzzimmer. Dementsprechend unterscheiden sich die Programme der Säle. Diese Umstände lassen sich gut an der Residenzlandschaft München unter Kurfürst Maximilian II. Emanuel im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts und an den Deckengemälden im Residenzschloss Heidecksburg der Fürsten von Schwarzburg-Rudolstadt aus der Mitte des 18. Jahrhunderts aufzeigen.

Residenzlandschaft München

In seiner Münchner Residenz verfügte Max Emanuel über zahlreiche Säle und repräsentative Raumfolgen, die bereits seine Vorgänger ausgestattet hatten. Sie wurden als kaisertreue katholische Herrscher präsentiert, die zum Wohle Bayerns agiert hatten. Es bestand keine Notwendigkeit, in der Residenz einen weiteren Saal zu schaffen. Im nahe gelegenen Nymphenburg, das als Jagdschloss diente, gab Max Emanuel im Hauptsaal ein Gemälde in Auftrag, das die Göttin der Jagd – Diana – zeigte. Die Jagd war ein landesherrliches Recht und stand damit für die Herrschaft; ein direkter Bezug zu Landesherr oder Dynastie fehlte. Anders war dies im neuerbauten Schloss Schleißheim: Hier wurde die Geschichte des Trojanischen Krieges und der Aeneis erzählt. Im Hauptsaal ist der entscheidende Sieg des Aeneas über den Rutulerkönig Turnus dargestellt (Abb. 3). Aeneas war aus dem zerstörten Troja geflohen und begründete nach abenteuerlicher Reise in Italien ein neues Reich. Er galt als Held, der seine inneren Schwächen überwand und zuletzt zur wahren Weisheit fand. Und so stellte Max Emanuel klar, dass er aus seinem Scheitern im Spanischen Erbfolgekrieg – als er gegen seinen Kaiser kämpfte – gelernt hatte. Aus dem Exil zurückgekehrt, hatte er – wie auch Aeneas – seine Schwächen überwunden. Zusammen mit den Gemälden seiner siegreichen Schlachten ist hier ein persönliches Statement des Kurfürsten zu sehen. Im nahen Lustheim, einem weiteren Jagdschloss, huldigte Max Emanuel erneut der Jagdgöttin Diana.

Abb. 5: Paul Ambrosius Reith: *Das gute Regiment der Stadt Esslingen*. Mittelfeld im Hauptsaal des Neuen Esslinger Rathauses, 1726.

ABB.: BAYER. SCHLÖSSERVERWALTUNG; RUDOLSTADT: STIFTUNG THÜRINGER SCHLÖSSER UND GÄRTEN, INV.-NR. TSG 21-172; LANDESAMT FÜR DENKMALPFLEGE IM REGIERUNGSPRÄSIDIUM STUTTGART / FOTO: KARL FISCH

DER AUTOR

Dr. Heiko Laß ist wissenschaftlicher Mitarbeiter in der Münchner Arbeitsstelle des Projekts* Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland (CbDD). *Seine Forschungsschwerpunkte sind Architektur und Hofkultur der Frühen Neuzeit, Burgen und Schlösser, Residenzen des 19. Jahrhunderts, Mentalitätsgeschichte von Kunst sowie Staatliche Kunst in der Weimarer Republik.

Hauptsäle in Schloss Heidecksburg

Die Malereien in der Heidecksburg wurden 1744 in Auftrag gegeben. Den Hauptsaal des Paradeappartements bestimmt ein großes Deckengemälde, das eine Götterversammlung darstellt (Abb. 4). Die übrige Ausstattung des Saals bezieht diese Versammlung eindeutig auf die gottgewollte Herrschaft der Schwarzburger. So beanspruchte die erst 1710 in den Fürstenrang aufgestiegene Dynastie ihre Zugehörigkeit zu den Fürsten – der olympischen Göttergesellschaft; sie wurde erst 1754 zur Fürstenbank im Reichstag zugelassen. Im anschließenden Audienzzimmer werden Allegorien der Tugenden sowie die damals bekannten vier Erdteile gezeigt. Sie beziehen sich hier auf den tugendhaften Herrscher, der Audienz gewährt. Im abschließenden Paradezimmer sind Luna und Endymion, im Alkoven die Erscheinung der Venus zu sehen. Im Hauptsaal geht es um die Stellung der Dynastie, im Audienzzimmer um die konkrete Herrschaftsausübung, im Paradezimmer um die persönliche Liebe des Fürstenpaares, dessen Initialen über dem Alkoven angebracht sind.

Kluge und gerechte Herrschaft

Es wird deutlich, dass sich die Argumentation im Deckengemälde mit der Stellung des Gebäudes oder Raumes änderte. Aufgrund der Bedeutung des Hauptsaals ist es hier besonders gut möglich, beispielhaft die unterschiedlichen Formen der Darstellung von Herrschaft vorzustellen. Grundlage einer jeden Herrschaft war im Verständnis der Zeitgenossen Gott. Jede gerechte Herrschaft war eine Herrschaft von Gottes Gnaden.

Könige und Kurfürsten stellten sich daher gern in ihrer Machtvollkommenheit dar, wie der König in Preußen. War die Herrschaft von anderen abhängig oder wurde sie von anderen gegen Ansprüche Dritter geschützt, stellte man diese anderen auch dar. So erhielt die Decke des Kaisersaals der Reichsabtei Ottobeuren 1724 eine Deckenmalerei mit der Krönung Karls des Großen durch Papst Leo III. Hinzu kamen Kaiserdarstellungen. Der Abt unterstrich so die Zugehörigkeit des Klosters zum Reich und versicherte sich der Unterstützung des Kaisers gegen die Ansprüche des Fürstbistums Augsburg.
Noch offensichtlicher agierte die Reichsstadt Esslingen 1726. Im Hauptsaal ihres Neuen Rathauses ist nicht nur die Reichsstadt selbst, sondern auch die Bestätigung ihrer Rechte durch den Kaiser zu sehen: Über einer Ansicht der Stadt wacht der Kaiser (Abb. 5). Der Ruhm breitet schützend den kaiserlichen Hermelinmantel über die Personifikation Esslingens und ihre Begleiter, Klugheit und Gerechtigkeit. Links ist das Statutenbuch zu sehen, in dem geschrieben steht, Kaiser Karl VI. habe diese der Stadt bestätigt. Kurz: Die kluge und gerechte Herrschaft Esslingens ist von Kaiser und Gott legitimiert.

Weitere Formen der Selbstdarstellung

Hatte jemand keine Herrschaft, konnte er auch keine Herrschaft darstellen. Ihm blieben andere Formen der Selbstdarstellung, etwa der Verweis auf bestimmte Rechte, die andere nicht hatten, auf Reichtum oder persönliche Verdienste. Als sich Kurfürst und Fürstbischof Lothar Franz von Schönborn 1717 seinen Privatsitz Weißenstein ausstatten ließ, wählte er daher für seinen Hauptsaal ein scheinbar unpolitisches Thema: den Sieg der Tugend über die Laster. Tatsächlich handelt es sich aber um eine allegorische Verherrlichung der Kaiserin Elisabeth Christine. Ihre Konversion zur katholischen Konfession, die Lothar Franz vollzog und die daher als sein persönlicher Triumph gelten konnte, hatte die

Abb. 6: Carlo Paerna (?) nach Pietro da Cortona: *Verherrlichung des Kurfürsten Clemens August von Köln*. Leinwandgemälde, eingelassen in die Decke des Hauptsaals von Schloss Körtlinghausen, nach 1730.

Abb. 7: ***Allegorie auf die Verherrlichung von Wissenschaft und Kunst.*** **Deckengemälde von Johann Moritz Riesenberger d. J. im ehemaligen Festsaal des Hauses Katharinenstraße 9 in der Hamburger Altstadt (ca. 1716–20).**

Heirat mit dem Kaiser überhaupt erst ermöglicht. In Schloss Körtlinghausen versicherte sich Franz Otto von Weichs nach 1730 des Wohlwollens seines Landesherrn und verherrlichte Kurfürst Clemens August von Köln (Abb. 6). Im ostfriesischen Dornum agierte Haro Joachim von Closter aufgrund seiner „Herrlichkeit" um 1700 selbstbewusster: Im Hauptsaal der Norderburg wird Demeter, die Göttin der Fruchtbarkeit und der Erde, dargestellt. Die Wände schmückten Familienporträts. Zum einen wurde so gezeigt, wie unter von Closter die Erde gedieh, zum anderen, wie sein Geschlecht blühte.

Auch die Bürger der Freien und Reichsstädte verherrlichten nicht unbedingt die Stadtregierung, an der sie selbst beteiligt waren. Der Augsburger Bankier Baron Benedikt von Liebert ließ im Festsaal seines Palais (dem heutigen Schaezlerpalais) die wohltätige Macht des Handels verherrlichen. Von Europa aus verbreiten sich Handel und Kultur (dargestellt durch Merkur und Minerva) über die ganze Welt. Und der Hamburger Kaufmann Johann Anderson d. Ä. bezog sich um 1720 mit einem Bienenkorb im Zentrum des Deckengemäldes auf den Fleiß als Grundlage seines Erfolges und zeigte neben Architektur und Kunst Reichtum und Ruhm (Abb. 7).

Fazit

In erster Linie ging es in Hauptsälen, so lässt sich zusammenfassend feststellen, um das Sichtbarmachen von Rechten und Normen bzw. Werten. Wer Herrschaft ausübte, stellte das auch dar. Es war gleich, ob es sich um ein Mitglied des Hochadels, eine Abtei oder eine Stadt handelte. Dabei wurden für Residenzen als Herrschaftszentren meist allgemeinere Aussagen gewählt. Oft handelt es sich um allegorische Darstellungen, die fast immer eindeutig auf den Bauherrn bezogen werden können. So wurden die freien Künste etwa mit einer weisen Regierung assoziiert. Wappen und Vorfahren spielten eine große Rolle. Wer sich nicht durch Geburt auszeichnete, musste seine Leistungen hervorheben. Wurden diese nicht anerkannt, bediente sich aber auch der Hochadel gern der Figur des Herkules, da dieser Anerkennung aufgrund seiner überragenden Leistungen erfahren hatte. Zeigt der Plafond den Himmel, ist meist nicht die irdische, sondern die überirdische Sphäre gemeint – denn man vermeinte, dass alles Irdische in Gott begründet sei, auch die Herrschaft. Dass heidnische Götter am Himmel agierten, störte dabei nicht.

Literatur

H. Bauer, B. Rupprecht (Hrsg.), Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland, Bd. 3.2: München, Profanbauten, München 1989.

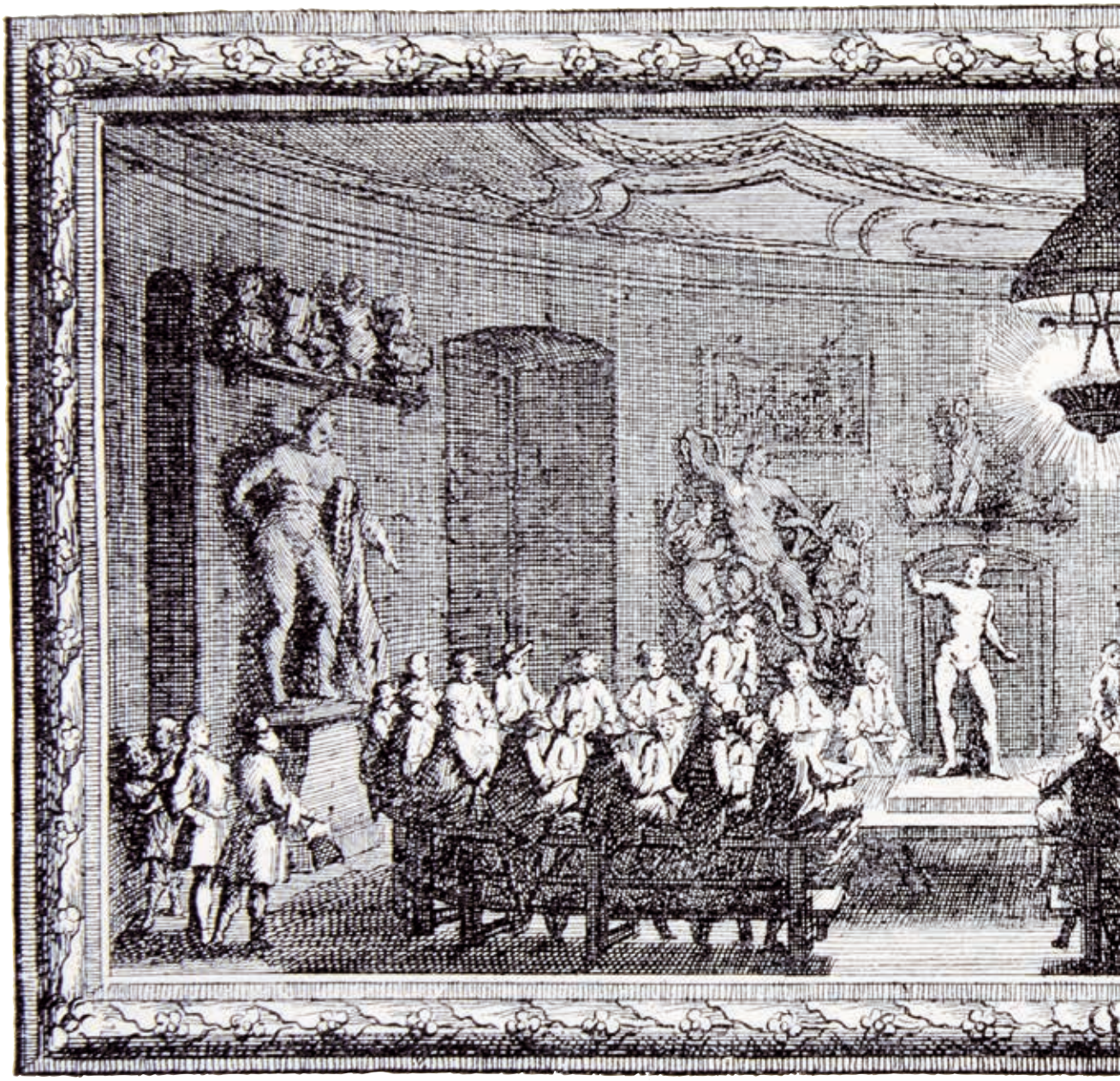
F. Büttner, M. v. Engelberg, S. Hoppe und E. Hollmann (Hrsg.), Barock und Rokoko (≈ Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 5), München u. a. 2008.

E. Ulferts, Große Säle des Barock. Die Residenzen in Thüringen, Petersberg 2000.

H. Laß, Schlösser in Deutschland, Österreich und der Schweiz (≈ Imhof Kulturgeschichte), Petersberg 2013.

Zeichen und Raum. Ausstattung und höfisches Zeremoniell in den deutschen Schlössern der Frühen Neuzeit (≈ Rudolstädter Forschungen zur Residenzkultur, Bd. 3), Berlin/München 2006.

ABB.: BILDARCHIV FOTO MARBURG / SCHLOSS KÖRTLINGHAUSEN / FOTO: CHRISTIAN STEIN (CBDD); MUSEUM FÜR HAMBURGISCHE GESCHICHTE



Künstler

Hoch hinauf – von der Ausbildung zur Ausführung

Wie entstanden die barocken Wand- und Deckenmalereien? Einblicke in die Ausbildung der Künstler, ihre Maltechniken und den Werkprozess vom Entwurf bis zur Ausführung vor Ort – eine schmutzige, anstrengende Arbeit.

Von Angelika Dreyer

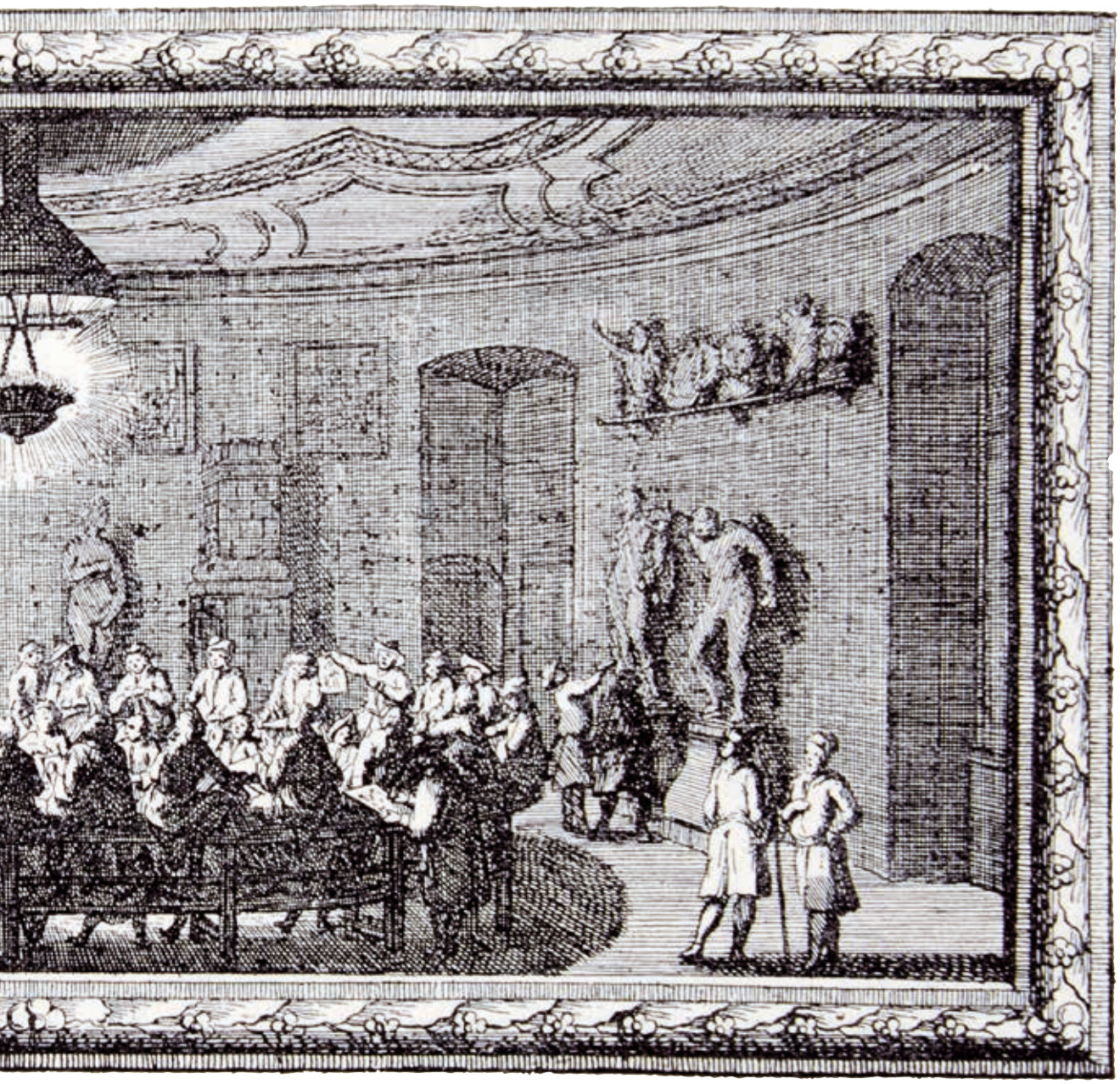


Abb. 1: Aktsaal der Kunstakademie Berlin, 1701 im dritten Band des Thesaurus Brandenburgicus von Lorenz Berger veröffentlicht.

ABB. AUS: H. MÜLLER, DIE KÖNIGLICHE AKADEMIE DER KÜNSTE ZU BERLIN 1696–1896, 1896, 43

OB IN KIRCHEN, im Kloster oder im Kaisersaal, großflächige, zum Teil raumfüllende Malereien an Decken und Wänden setzen Besucher bis heute in Erstaunen. Die dabei angewandte Augentäuschung, der *inganno degli occhi*, erforderte von Künstlern hohes Können und Erfahrung – und eine solide Ausbildung.

Vom Lehrjungen zur Meistergerechtigkeit

Wer als Freskant arbeiten wollte und nicht in eine väterliche Werkstatt hineinwuchs, begann im Alter von 11 bis 14 Jahren eine Lehre. Der ausgewählte Malermeister legte in einem Vertrag eine zwei- bis sechsjährige Ausbildungszeit sowie die Höhe des von den Eltern zu zahlenden Lehrgeldes fest. Seltener sind fürstliche Stipendien dokumentiert. So finanzierte Friedrich Wilhelm, Kurfürst von Brandenburg (1620–1688), u. a. dem aus Guinea gebürtigen Friedrich de Coussy drei Lehrjahre bei dem Hofmaler Hendrik de Fromantiou. Für Coussys weitere Ausbildung erhielt der am Hof tätige Freskant Jakob Vaillant 300 Thaler Kostgeld, um ihn „3 Jahr bey sich in die Lehre zu nehmen“.

Für die Aufnahme in eine zünftisch organisierte Ausbildungsstelle war der Nachweis der ehelichen Geburt verpflichtend. Ausgeschlossen blieben Nachkommen sogenannter unehrlicher Berufsgruppen wie Abdecker, Scharfrichter oder Bader. Um dem Missbrauch der Auszubildenden als billige Arbeitskräfte vorzubeugen, war Augsburger Malermeistern rechtlich nur ein Lehrling erlaubt, eine Regelung, die oft Ausnah-

Abb. 2: Johann Evangelist Holzer, *Das Reich der Flora*. Entwurf für das Deckenbild im Festsaal der ehemaligen Fürstbischöflichen Sommerresidenz in Eichstätt aus dem Jahr 1737. Öl auf Leinwand, 53,0 x 62,5 cm.

men erforderte oder bei etwaigen Verstößen vom Zunftvorsteher bestraft werden konnte. Das Zusammenleben von Lehrjungen und Gesellen im Familienverband des Meisters führte mitunter zu zwischenmenschlichen Konflikten. Überliefert ist zum Beispiel im „Ordentlichen Einschreib Buch" die unehrenhafte Entlassung eines „Gottlosen, Verlogenen, Heillosen" Lehrlings, weil dieser „Halsstarrigkeit, Bosheit und Nachläßigkeit" zeigte, durch Meister Funckheinel.

Die Lehrzeit, als Vermittlung erster handwerklicher Grundbegriffe, endete mit dem sogenannten Freispruch. Der angehende Geselle begab sich anschließend zur vertiefenden Ausbildung auf Wanderschaft. So nutzte Cosmas Damian Asam eine Rom-Reise, um seine Studien an der päpstlichen Kunstakademie, der Accademia di San Luca, zu vervollständigen. Dort gewann er sogar einen Ersten Preis beim alljährlichen Wettbewerb – gegen die italienische Konkurrenz. Johann Georg Bergmüller hingegen verwendete 1711 sein kurfürstliches Stipendium für eine Reise in die Niederlande.

Eine attraktive Alternative für finanziell schlechtgestellte, aber ambitionierte Maler war die Wiener Kunstakademie. Unzählige Werkstätten nahmen vor Ort die jungen Gesellen auf, wo sich die Unterrichtszeiten an den Bedürfnissen der werktätigen Studenten orientierten. Die Teilnahme war zudem gratis. Ähnlich verhielt es sich in Augsburg. Obgleich man hier einen Obulus für den Unterricht forderte, zog die freie Reichsstadt zum Beispiel die aus Tirol stammenden Johann Evangelist Holzer und Joseph Mages an und bot ihnen gute Zukunftsperspektiven. Viele Gesellen vereinbarten dort eine sogenannte Ersitzzeit von zwei bis vier Jahren, um im Anschluss die Meistergerechtigkeit zu erwerben und Bürger der Stadt zu werden. Eine privilegierende Ausnahmeregelung kam demjenigen zugute, der, wie der spätere Akademiedirektor Matthäus Günther, eine Malerwitwe ehelichte und sich

ABB: DEUTSCHE BAROCKGALERIE AUGSBURG, INV.NR. 6167/CBDD, BD.13, 2008, 216; STAATLICHE GRAPHISCHE SAMMLUNG MÜNCHEN, INV. 31998 Z

Abb. 3: Quadrierter und signierter Approbationsentwurf von Joseph Mages aus dem Jahr 1766 für die Pfarrkirche St. Peter und Paul in Dillishausen. Federzeichnung, 40,7 x 28,0 cm.

dadurch die Meistergerechtigkeit mit florierendem Betrieb, vorhandenem Mustervorrat und geschultem Personal sicherte.

Frei von den Regeln der Zunft konnten Hofkünstler agieren. Es erstaunt daher nicht, dass Cosmas Damian Asam den Freisinger Bischof bat, „uns nit allein mit dero Cammerdiener titul zu begnaden“, sondern mit dem Status eines Hofmalers zu „gaudieren“. Sein jüngerer Bruder Egid Quirin Asam, der eine Bildhauerlehre durchlaufen hatte, wurde zu einem „Cammerdiener und Hofstukhadorrer“ ernannt. Ähnliche Rechte erhielt der Gewinner des Ersten Preises an der Wiener Akademie. Die Verleihung eines akademischen Diploms berechtigte ihn, unabhängig von örtlichen Zunftbestimmungen und befreit von Gewerbesteuer, überall im kaiserlichen Territorium mit beliebig vielen Gehilfen tätig zu werden. Johann Jakob Zeillers Signatur in Ottobeuren als kaiserlicher, akademischer Maler ist wohl diesen gewerberechtlichen Bestimmungen verpflichtet.

Abb. 4: An einer Schadstelle des Freskos in Schloss Hundisburg wird der Aufbau unterhalb der Malschicht sichtbar: Über der Holzkonstruktion sind Schilfrohrmatten angebracht, auf denen der grobe Unterputz haftet. Die Oberfläche des *arriccio* zeigt eine Unterzeichnung.

„Non designare senza pagare“: Zeichenschulen und Kunstakademien

Die Geschichte der Kunstakademien im deutschen Sprachraum begann erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Ab 1662 traf man sich im Nürnberger Wohnhaus „Auf dem Neuen Markt“ bei Jakob von Sandrart, zunächst im privaten Rahmen. Sandrart war ein Neffe Joachim von Sandrarts, dem Verfasser der für Kunstakademien wegweisenden „Teutschen Academie“ (1675–1679), einem dreibändigen Werk zur theoretischen und historischen Unterweisung angehender Kunstschaffender. Er gründete 1670 die Augsburger Kunstakademie, in der man sich, ebenfalls privat, traf, um seine zeichnerischen Fähigkeiten vor einem gemeinsam finanzierten Aktmodell zu üben und sich im gelehrten Gespräch auszutauschen.

Gleiches galt für Wien, wo derartige Sitzungen ab 1688 im Privatatelier des Hofmalers Peter Strudel stattfanden, der zudem eine in Rom erworbene Auswahl von Antikenabgüssen für das „Zeichnen nach dem Runden“ anbieten konnte. Zeitweilige Schließungen dieser Zusammenkünfte zeigen aber auch deren unsichere Lage. Vorrangiges Problem waren hierbei die Räume und deren Finanzierung. In Augsburg stellte der Rat der Akademie als wirtschaftsfördernde Einrichtung ab 1712 zwei Räume im ersten Stock des Metzgerhauses zur Verfügung. Fortan bestand für Interessierte die Möglichkeit, abends in den Wintermonaten nach dem lebenden Modell zu zeichnen, wobei man die Forderung nach drei Gulden am Akademieeingang lesen konnte: „Non designare senza pagare / Wer zeichnen will die Stille hab / Auch leg er seyn Gebühr gleich ab.“ Diese Ausbildungsform war eher schlicht, denn bis 1778 gab es keinerlei Zertifikate, Preisausschreiben oder Ausbildungsnachweise. Zudem belegen Beschwerden die mangelnde äußere Ausstattung. Vor allem störte die angehenden Künstler der aus dem Anatomiesaal im zweiten Obergeschoss herabströmende Verwesungsgeruch, eine Unannehmlichkeit, die sich noch verstärkte, weil „wegen des Mannsbilds, so sich entblösst darstellen muss [...] mehrenteils geheizt“ werden musste.

Europae tertia Germaniae prima – die Akademie der Künste in Berlin

Als Friedrich III., Kurfürst von Brandenburg, 1696 die Akademie der Künste in Berlin stiftete, lag dem ein viel weiter reichendes, zukunftweisendes Konzept zugrunde. Eine Medaille mit der Devise „Europae tertia Germaniae prima“, „Europas dritte und Deutschlands erste“, definiert deren Bezugsrahmen, der sich allein an der päpstlichen Accademia di San Luca und der Pariser Académie Royale de Peinture et de Sculpture messen lassen wollte. Die personelle wie auch materielle Ausstattung war in Berlin dementsprechend ansehnlich. Der Berliner „Adress Calender“ von 1704 führt neben den

ABB.: ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE MÜNCHEN, FARBDIAARCHIV 1943–45, WWW.ZIFOTOTHEK.ORG/OBJEKTE/19003067/011-19003067

DIE AUTORIN

Dr. Angelika Dreyer ist wissenschaftliche Mitarbeiterin in der Arbeitsstelle München des Projekts* Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland (CbDD). *Sie wurde 2015 über den Freskanten Joseph Mages (1728–1769) und die Auswirkung der katholischen Aufklärung auf die Deckenmalerei promoviert.

drei das Zeichnen nach dem Leben unterrichtenden „Rectores" auch jeweils zwei Professoren der für die Deckenmalerei besonders wichtigen Disziplinen Perspektive und Geometrie auf. Den beachtlichen Lehrkörper ergänzten Professuren für Anatomie, Architektur, Bildhauerei, Tier- und Landschaftsmalerei, und für den ganztägigen Unterricht gab es vorzüglich ausgestattete Räumlichkeiten (Abb. 1). Zwei Zimmer dienten dem Unterricht im Zeichnen nach Vorlagen, zwei weitere der Anatomie- und Architekturlehre, ein zentraler Konferenz- sowie ein Modellsaal komplettierten das Raumangebot. Als Leistungsprofil erwartete Friedrich III. die Ausbildung in Theorie und Praxis. Zudem verpflichtete er die Lehrer als höfische Ratgeber in allen Kunstbelangen und erhob sie zu „Gesetzgeber[n] in Fragen des guten Geschmacks im Lande".

Joachim von Sandrarts kunsttheoretisches Postulat einer umfassenderen, akademischen Künstlerausbildung gewann somit im akademischen Selbstverständnis des 18. Jahrhunderts immer mehr an Bedeutung.

Invenit et pinxit: vom Bozzetto zum Fresko

Aber wie sah die praktische Umsetzung in der Freskomalerei aus? Bei Abschluss eines Vertrages zwischen Auftraggeber und Maler lag häufig ein verbindlicher Entwurf vor, ohne dass hier zwischen Zeichnungen oder kleineren Ölgemälden, sogenannten Bozzetti, unterschieden wurde (Abb. 2). Zahlreiche, auch von Zeitgenossen verwendete Fachbegriffe belegen die Übernahme der Freskomalerei aus Italien. Vielfach weist die approbierte Vorlage eine sogenannte Quadrierung auf, eine Einteilung in quadratische Felder (Abb. 3). Da die Distanz zwischen Bildfläche und Betrachter den Deckenmalern eine etwas gröbere Arbeitsweise gestattete, ist heute eine Rekonstruktion der barocken Arbeitspraxis anhand von Putzgrenzen, Ritzungen, Vorzeichnungen, eingedrückten Linien, Zirkelstichlöchern und Untermalungen möglich.

Als Träger für die Deckenmalerei dienten zumeist Holzkonstruktionen, die man mit Schilfrohrmatten zur besseren Haftung des etwa zwei bis fünf Zentimeter dicken, mit Kälberhaar oder Hanf versetzten Unterputzes, dem *arriccio*, versah. Sichtbar gewordene Pinselzeichnungen unter abgefallenen Putzstellen belegen, dass die Künstler diesen für erste Vorzeichnungen nutzten (Abb. 4). Gemalt wurde hingegen in den Feinputz, den *intonaco*, ein Gemisch aus feinem Sand und Kalk mit einer schwankenden Auftragsstärke von drei bis neun Millimetern. Hierbei standen unterschiedliche Techniken zur Wahl, wobei barocke Freskanten nördlich der Alpen meist eine Mischtechnik praktizierten.

Beim *fresco buono* werden die Farbpigmente ohne Bindemittel auf den noch feuchten, also frischen Kalkputz aufgetragen und in die Versinterung der Putzoberfläche eingebunden. Zumeist mischten die Freskomaler jedoch Kalk bei, was die Transparenz der Farben zwar minderte, durch die körnigere Oberflächentextur jedoch die Körperlichkeit verstärkte. Üblich waren auch *Secco*-Übermalungen, d. h. eine auf den bereits getrockneten Putz aufgetragene Malschicht, die insbesondere für Licht- und Schattenreflexe, gemalte Details oder zu kleineren Korrekturen genutzt werden konnte. Zudem lassen sich nicht alle Pigmente *al fresco* verarbeiten. Insbesondere im 17. Jahrhundert, aber auch noch später, praktizierte man ferner die Öl- und/oder Eiweißtemperamalerei auf Putz, deren Vorteil darin lag, ohne Zeitdruck und Tagwerkeinteilungen arbeiten zu können.

Ganz anders die oben geschilderte Freskotechnik, die vom Künstler punktgenaues Können

Abb. 5: Giovanni Battista Tiepolo, Teil des Kopfes der *Amerika* im Treppenhaus der Würzburger Residenz, 1752/53. Kartongravuren und Tagwerksgrenze werden im Streiflicht gut sichtbar. Ungewöhnlich ist der Verlauf der *Giornata*-Grenze mitten durch den Kopf. Vermutlich wurde für eine Korrektur ein Teil des Putzes abgeschlagen und neu aufgeworfen.

verlangte und bezüglich der im Barock geschätzten Fertigkeit des *fa presto*, der Schnellmalerei, große Hochachtung erfuhr. Die Tagwerksgrenzen (*giornate*) können anhand der sich überlappenden Putznähte noch heute in der Nahsicht genau bestimmt werden. Rund zehn Quadratmeter bewältigte ein Künstler pro Tag, wobei er sich für wichtige Bildabschnitte mehr Zeit gönnte. Stets um unauffällige Übergänge bemüht, verlaufen die *giornate* häufig entlang von Figuren (Abb. 5).

Da Ausbesserungen beim Fresko nur durch Abschlagen des Putzes möglich waren, erforderte diese Technik gründliche Vorarbeit. Eine wesentliche Hilfe für den Übertrag auf die großen Wandflächen stellte die vorgezeichnete Rasterung im Entwurf dar. Neben der direkt mit Latte und Nagel in den Putz gravierten Gitterstruktur kann für die Projektion auf gekrümmte Oberflächen anhand vorhandener Nagellöcher im Putz auch die Methode des Schnurschlages beobachtet werden. Für die Übertragung von Figuren boten sich zwei Möglichkeiten an: die freihändig angelegte Umrissritzung oder die Verwendung von Kartons im Maßstab 1:1 (Abb. 6). Um die Binnenzeichnung vorzubereiten, stanzte man Löcher in die Kartons, die mit Kohlepartikeln in Lümpchen bestaubt wurden.

Die praktische Ausführung der Fresken, die man sich als schmutzige und körperbelastende Arbeit vorstellen muss, basierte auf der Verwendung von großen Pinseln und Bürsten zum Besprengen des Putzes. Die Maler benutzten Pinsel aus Wildschweinborsten und Paletten aus Blech, an die man ein Gefäß mit Kalkwasser zur Farbenverdünnung hängte. Mit speziellen Lasuren oder Beimischungen wie Quark oder frischer Molke konnten Freskanten spezifische künstlerische Effekte erzielen.

Große Herausforderungen bereitete die perspektivische Verkürzung, da sich die tatsächlich erzielte Raumwirkung dem Künstler erst nach dem Abbau des Gerüstes offenbarte. Einen beredten Ausdruck von dieser Unsicherheit zwischen Entwurf und Ausführung und einem damit verbundenen Vertrauensvorschuss von Seiten der Auftraggeber zeigte das Freisinger Domkapitel gegenüber den Entwürfen der Gebrüder Asam, das „ganz vnd gar nit zweifeln [wolle] das es ein schönes Werckh werden solle". Die „bestandtsmessige Arbeith" dieser und damit (fast) aller Decken- und Wandmalereien lässt uns immer noch die Vielfalt und Qualität der erhaltenen barocken Deckenmalereien in Deutschland bestaunen und bewundern.

Abb. 6: Papstkopf aus der *Kardinalsernennung des hl. Karl Borromäus*. Vorzeichnung von Martin Knoller für St. Karl Borromäus in Volders (Tirol), 1765/66.

ABB.: BAYER. SCHLÖSSERVERWALTUNG / FOTO: ACHIM BUNZ; M. MEINE-SCHAWE U. A.: DIE SAMMLUNG REUSCHEL. ÖLSKIZZEN DES SPÄTBAROCK, 1996, 31

Literatur

F. Büttner, Mehr als ‚der Architectur treue Gehülfin'. Deckenmalerei, in: F. Büttner u. a. (Hrsg.), Barock und Rokoko (≈ Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 5), München u. a. 2008, 352–379.

B. Bushard, Die Augsburger Akademien, in: Leids kunsthistorisch jaarboek, Bd. 6 (1987), 332–347.

B. Hamacher, Entwurf und Ausführung in der süddeutschen Freskomalerei des 18. Jahrhunderts (≈ Tuduv-Studien, Reihe Kunstgeschichte, Bd. 25), München 1987.

L. Koschnick, Europae tertia Germaniae prima. Die Akademie der Künste in Berlin, in: Deutsches Historisches Museum / Stiftung Preußischer Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (Hrsg.), Preußen 1701. Eine europäische Geschichte (≈ Ausst. Kat. Berlin 2001), 2 Bde., Berlin 2001, Bd. 2 Essays, 248–253.

Denkmalpflege

Barocke Wand- und Deckengemälde – Aspekte ihrer Konservierung und Restaurierung

Als Kooperationspartner des *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland* ist die Bayerische Schlösserverwaltung mit zahlreichen barocken Wand- und Deckengemälden unmittelbar angesprochen.

Von Matthias Staschull

TATSÄCHLICH BEFINDEN sich in den von ihr verwalteten Objekten herausragende Beispiele, besonders in Ansbach, Bamberg, Bayreuth, Ellingen, Herrenchiemsee, Lustheim, München, Schleißheim und Würzburg.

Um 1990 waren die Arbeiten des sogenannten Wiederaufbaus (vor allem in den Residenzen von München und Würzburg) im Wesentlichen abgeschlossen, und auch in der Bayerischen Schlösserverwaltung setzte ein Wandel in der Auffassung von Rekonstruktion ein. Dazu kam die Notwendigkeit, sich dem Originalbestand wieder mehr zu widmen, zumal Restaurierungen oft Jahrzehnte zurücklagen und Verschmutzungen und Schäden augenfällig wurden. In einer kleinen Auswahl sei nachfolgend kurz auf einige Wand- und Deckengemälde eingegangen, die während der letzten 25 Jahre konservatorisch oder restauratorisch behandelt wurden.

Antiquarium der Münchner Residenz

Seine erste festliche Ausgestaltung mit Wand- und Deckengemälden als Seccomalerei auf Putzträger erhielt der langgestreckte Tonnensaal des Münchner Antiquariums von 1586 bis 1600 nach Entwürfen von Friedrich Sustris. In einer formal ähnlichen Zweitfassung wurden die allegorischen Tugenddarstellungen, nun ausgeführt von Peter Candid bzw. seiner Werkstatt, bereits um 1620 als große Temperagemälde auf Holztafeln im Gewölbescheitel direkt über die Erstfassung montiert. Nachdem in den 1920er Jahren unter diesen frühbarocken Deckengemälden die Originalfassungen entdeckt worden waren, wanderten die Zweitfassungen ins Depot. Im Zweiten Weltkrieg erlitt auch das Antiquarium eine Teilzerstörung. Während die Tugenddarstellungen der manieristischen Erstfassung im Gewölbescheitel fast vollständig zerstört wurden, blieben die auf Putz bzw. auf Kalktünche gemalten Grotesken und Veduten in den Fensterlaibungen und Stichkappen weitgehend erhalten. Als Ersatz für die zerstörten Putzgemälde kamen im Zuge

Abb. 1: Schloss Nymphenburg, Gewölbefresko im Steinernen Saal.

des Wiederaufbaus um 1950 die restaurierten 16 Holztafelgemälde zurück an ihren Platz, sodass wieder ein geschlossener Raumeindruck entstand. Doch im Laufe der Zeit bzw. durch erhebliche nutzungsbedingte Schwankungen des Raumklimas entstanden Risse im Holzträger und Schollenbildungen an Temperagemälden. Eine Generalrestaurierung war erforderlich, die nach einer Notsicherung vor allem die Festigung gelockerter Malschichten und eine Reduzierung von Schadsubstanzen mit der Auflage vorsah, die raumklimatischen Verhältnisse aus konservatorischen Gründen dauerhaft zu stabilisieren und die Nutzung des Antiquariums als Festsaal auf ein substanzverträgliches Maß zu beschränken.

ALLE ABB.: MATTHIAS STASCHULL

Steinerner Saal in Schloss Nymphenburg

Die Wand- und Gewölbemalerei im Steinernen Saal, dem Hauptsaal von Schloss Nymphenburg, ist in der für Johann Baptist Zimmermann typischen Fresko-Secco-Technik ausgeführt und stammt aus den Jahren 1755 bis 1758 (Abb. 1). Sowohl im Saal als auch in der westlich verbundenen Musikerempore waren seit langer Zeit keine umfassenden Restaurierungen vorgenommen worden. Feuchtigkeitsschäden zeigten sich im östlichen Teil des großen Gewölbefreskos. Die Oberflächen wurden zunächst behutsam gereinigt, wobei partielle Vorfestigungen besonders dunkler Gemäldepartien erforderlich waren. Gelockerte Putzbereiche (meist in Risszonen) konnten lokal durch Hinterspritzen mit einem mineralischen Fließmörtel stabilisiert werden. An wenigen Fehlstellen der Malerei wurden Retuschen vorgenommen. Die etwas irritierenden Farb- und Helligkeitsdifferenzen, z. B. im Himmelsbereich unterhalb der Merkur-Kronos-Gruppe des Hauptgemäldes, sind allerdings auf die Freskotechnik zurückzuführen. Unterschiedliche Frischezustände benachbarter Kalkputzflächen („Tagwerke“) können trotz gleicher Farbaufträge im Zuge der Karbonatisierung zu Intensitätsabweichungen führen. Ungewöhnlich ist die Zweiteilung der Gewölbekonstruktion des Steinernen Saals. Im östlichen Teil (Rondellseite) besteht sie aus Holzlattung und im Hauptteil aus gemauertem Ziegelgewölbe.

Maximilianskapelle im Neuen Schloss Schleißheim

Das Deckengemälde in der Maximilianskapelle im Neuen Schloss Schleißheim führte Cosmas Damian Asam im Jahr 1721 aus. Dabei handelt es sich – ähnlich wie bei den Gemälden Zimmermanns im Steinernen Saal – um eine Fresko-Secco-Technik. Der südliche Teil des Gemäldes wurde bei einem Luftangriff im Zweiten Weltkrieg schwer beschädigt. Eindringende Feuchtigkeit führte zu weiteren Schäden am Gewölbe. Die Reparatur des Daches bald nach 1945 verhinderte den vollständigen Verlust. In den 1970er Jahren wurde das Gemälde restauriert und die Fehlstellen nach Bildvorlagen rekonstruiert. Eine Überprüfung im Jahr 2010 im Zusammenhang mit einer notwendigen Sicherungsmaßnahme (begleitend zu Reparaturarbeiten am unmittelbar darüber liegenden Dachstuhl) ergab Reinigungs- und Festigungsbedarf an verschiedenen Bereichen der Malschicht. Die rekonstruierten Fehlstellen und die zahlreichen Retuschen sind aus der Nähe schmerzlich erkennbar, fügen sich aber aus der Besucherentfernung befriedigend in das Gesamtbild ein.

Abb. 2: Schloss Lustheim, Deckengemälde im Festsaal: Sicherung der Deckenmalerei vor Arbeiten an der Gewölbekonstruktion.

Abb. 3: Residenz Würzburg, Gartensaal, Detail aus dem *Göttermahl* von Johann Zick.

Hauptsaal von Schloss Lustheim

Das Deckengemälde im Hauptsaal von Schloss Lustheim aus dem Jahr 1686 stammt von Francesco Rosa und Antonio Bernardi. Da das als relativ flache Ziegelschale gemauerte Deckengewölbe gemäß statischem Gutachten eine zusätzliche Stabilisierung benötigte, wurden 2014 im Dachraum darüber Stahlträger nebst Aufhängungen etc. installiert. Um Schäden an den Putzschichten und an der Gewölbemalerei bei Erschütterungen zu vermeiden, musste ein Sicherungsgerüst im Festsaal aufgestellt werden. Dies ermöglichte es im Vorgriff der Baumaßnahmen, das Gemälde zu untersuchen und lose Malschichtbereiche zu festigen. Erst danach wurden unter Auflagen von Japanpapier behutsam weiche Schaumstoffplatten an das Gemälde gelegt und mit einer Substruktion aus Holz unterstützt (Abb. 2). So konnten Substanzschäden am Fresko präventiv verhindert werden.

Treppenhaus und Kaisersaal der Residenz Würzburg

Die berühmten Fresken von Giovanni Battista Tiepolo aus den Jahren 1751 bis 1753 in Treppenhaus und Kaisersaal der Residenz Würzburg hatten die Luftangriffe und Brandkatastrophe von 1945 durch die Stabilität der Steingewölbe überstanden. Doch die Erschütterungen und eindringende Feuchtigkeit machten rasches Handeln notwendig. Bereits 1947 bis 1950 erfolgten umfangreiche Restaurierungen, nachdem die Dächer im Mittelbau wiederhergestellt waren. Etwa 50 Jahre später zeigten sich erneut erhebliche Schäden und Verschmutzungen. Die ganze Palette sinnvoller Möglichkeiten konservatorisch-restauratorischer Voruntersuchungen unter Einbeziehung naturwissenschaftlicher und ingenieurtechnischer Verfahren wurde ausgeschöpft, um den wertvollen Bestand sowie die diffizilen Schadenszustände zu analysieren und geeignete Sanierungsmöglichkeiten zu finden. Im Rahmen eines international offenen Teilnahmewettbewerbs konnten sich Fachrestauratoren für die Mitarbeit in einem Arbeitsteam bewerben. Um Residenzbesuchern auch während der Restaurierung das große Gewölbefresko im Treppenhaus zumindest teilweise zeigen zu können, wurden zwei fahrbare Brückengerüste installiert, die den Blick auf das Gemälde auch von unten ermöglichten. Zudem führten Detailaufnahmen typischer Freskoschäden an großen Stellwänden, ein Gewölbemodell mit eingefügter Abbildung des Deckengemäldes sowie eine laufende Videoprojektion den Besucher gewissermaßen auf die Baustelle und in die Arbeitswelt der Restauratoren.

Hofkirche der Residenz Würzburg

Die Hofkirche in der Südwestecke der Residenz besitzt im Deckenbereich drei ausgemalte Kuppelgewölbe sowie Aposteldarstellungen in den Zwickelfeldern der Mittelkuppel. Der bereits über 70-jährige Rudolph Byss scheute vermutlich die anstrengende Freskotechnik und fertigte in den Jahren 1735 und 1736 reine Seccomalerei auf gipshaltigen Putzen. Ab 1945 kam es zu Durchfeuchtungen infolge fehlender Dächer und damit zu erheblichen Verlusten. Erst 1959/60, nach Errichtung stabiler Dächer und Trocknung der Gewölbe, wurden auch die Deckengemälde einer Restaurierung unterzo-

gen. Weil partiell nur noch Reste der Byss'schen Malerei vorhanden waren, wurden die fixierten Restflächen in eine Neufassung integriert oder übermalt. Massive Schäden, vor allem an den Stuckapplikationen, führten ab 2006 zu Voruntersuchungen und ab 2009 zu einer umfangreichen Restaurierung der Raumschale und Ausstattung der Hofkirche. Da in der Sockelzone der Westkuppel unter der etwas dumpfen Überfassung von 1959/60 farbintensive Fragmente der Höllendarstellung sondiert wurden, entschloss man sich dazu, die Zweitfassung abzunehmen und die freigelegten Reste originaler Malerei durch Strichretuschen optisch zusammenzuführen. Im Ergebnis präsentiert sich der „Engelsturz" trotz des Unterschieds in der Malweise und Farbintensität zwischen Höllendarstellung und Racheengeln akzeptabel. Das Deckengemälde ist damit eine besondere Bereicherung des Gesamtraums.

Gartensaal der Residenz Würzburg

Ein weiterer in der Gewölbezone reich ausgemalter Raum der Würzburger Residenz ist der Gartensaal mit großem Ovalfresko (Abb. 3) sowie zwölf kleinen Deckengemälden im Umgangsbereich. Die Werke von Johann Zick aus dem Jahr 1749 hatten die Zeiten ohne große Beschädigungen und frühere Restaurierungskampagnen überdauert. Eine behutsame Trocken- und lokale Mikrodampfstrahl-Reinigung sowie Putzfestigungen und Farbretuschen an relativ wenigen Stellen waren ausreichend. Während der zeitaufwändigen Reinigungs- und Restaurierungsmaßnahmen an den Wänden und Säulen sowie an den zarten Stuckapplikationen der Gewölbeansätze konnte die Werktechnik von Johann Zick untersucht und dokumentiert werden.

Markgräfliches Opernhaus Bayreuth

Etwas anders ist die Situation im Markgräflichen Opernhaus Bayreuth, dessen Zuschauerraum in den Jahren 1747 und 1748 von Giuseppe und Carlo Galli Bibiena gestaltet wurde. Die Dekoration des aus der Bauzeit erhaltenen Logenhauses stellt sich als festlich gestaltete Holzarchitektur dar. Die umfassende Behandlung mit öligen Holzschutzmitteln in den 1960er Jahren hatte nicht nur die Gemälde und Raumfassungen verdunkelt, sondern auch giftige Bestandteile (Lindan, PCP) eingebracht. Der Einbau einer Klimaanlage um 1970 zur ganzjährigen Nutzung führte infolge zeitweisem technischen Versagen zu starken Schwankungen des Raumklimas, sodass sich fragile Temperafassungen und Polimentvergoldungen ablösten und abplatzten. Nach Sicherung und Festigung wurden teilweise reparaturmäßig ausgeführte Verklebungen und Überfassungen sowie Verschmutzungen mitsamt den oberflächig aufliegenden Holzschutzresten abgenommen. Dies konnte nur unter hohen Auflagen an den Arbeitsschutz der Restauratoren (Atemschutzmasken, Spezialanzüge, Absauganlagen etc.) erfolgen. Die flache Decke des Zuschauerraums besteht aus Holztafeln, die mit Leinwand bespannt und in einer Temperatechnik bemalt wurden. Dargestellt sind Apoll und die neun Musen – ein passendes Motiv für ein Opernhaus. Die Restaurierung der substantiell zumeist gut erhaltenen, jedoch durch Wasserschäden, frühere Reparaturen und Verschmutzungen sowie durch korrodierte Nagelkopfreihen verunstalteten Deckensegmente wurde durch Deformationen, Risse und Ausbrüche des Leinwandträgers erschwert. Nach Stabilisierung und Reinigung konnten Fehlstellen ergänzt und zurückhaltend retuschiert werden (Abb. 4). Im Rahmen der Sanierung des Opernhauses wurde unter anderem auch die Klima- und Bühnentechnik erneuert. ■

Abb. 4: Markgräfliches Opernhaus Bayreuth, Restaurierung der Deckenmalerei.

DER AUTOR

Prof. Dr. Matthias Staschull ist seit 2003 stellvertretender Leiter des Restaurierungszentrums der Bayerischen Schlösserverwaltung (BSV). Zu seinem Aufgabenspektrum zählen u. a. Konzipierungen und Begleitungen großer Restaurierungsvorhaben der BSV mit Forschungsschwerpunkt Wandmalerei des 18. Jahrhunderts. Er hatte bis 2012 einen Lehrauftrag an der Uni München und lehrt derzeit an der Uni Würzburg, wo er seit 2014 Honorarprofessor ist.

Literatur

S. Heym, Das Antiquarium der Residenz München, Bayerische Schlösserverwaltung, München 2007.

M. Staschull, B. Rösch (Hrsg.), Die Restaurierung eines Meisterwerks – Das Tiepolo-Fresko im Treppenhaus der Würzburger Residenz, Berlin/München 2009.

M. Staschull, Die Hofkirche der Residenz Würzburg – Aspekte ihrer Restaurierung von 2009 bis 2012, in: UNESCO-Welterbe in Deutschland und Mitteleuropa. Bilanz und Perspektiven, Berlin 2013, 161–170.

M. Staschull, Barocke Schöpfung – Das Markgräfliche Opernhaus Bayreuth, in: RESTAURO 2/2016, 44–51.

Barocke Deckenmalerei:

ABB.: BILDARCHIV FOTO MARBURG / FOTO: ANDREAS LECHTAPE

Deckengemälde von Johann Gregor Winck, entstanden von 1761 bis 1765 in der Jesuitenkirche Maria Immaculata in Büren. Die Fotografie zeigt verschiedene Wölbungsformen, auf denen Deckenmalereien angebracht wurden: eine Kuppel mit Pendentifs und einer Laterne über der Vierung, Tonnengewölbe in den angrenzenden Räumen von Langhaus, Querhaus und Chor. Im *Corpus der barocken Deckenmalerei* werden die Möglichkeiten der Visualisierung solcher dreidimensionalen Bildträger mit den neuen digitalen Medien erprobt.

Digitale Fotografie – Visualisierung – Technik

Visualisierung

Barocke Deckenmalerei in 3D

Welche Möglichkeiten und Potentiale bieten die aktuellen 3D-Techniken, um barocke Bilderräume zu visualisieren und zu modellieren?

Von Stephan Hoppe

IM RAHMEN DES Akademieprojektes *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland* entsteht eine Vielzahl von professionellen Fotoaufnahmen zur Dokumentation und kunsthistorischen Bearbeitung bemalter historischer Innenräume der Frühen Neuzeit. Diese Bilder werden heute unter Verwendung klassischer Kamerakonstruktionen digital aufgenommen und weiterverarbeitet (Abb. 1). Die digitale Fotografie erlaubt Manipulationen und Verbesserungen der Aufnahmen, die bildgestalterisch oft nicht grundsätzlich neu sind, aber früher nur mit anderem und oftmals größerem Aufwand zu erzielen waren. So lassen sich beispielsweise hohe Kontrastunterschiede oder konstruktionsbedingte Verzerrung der Optiken in der Nachbearbeitung ausgleichen. Hinzu kommt die Möglichkeit, mehrere plane Fotoaufnahmen zu einer hochauflösenden Abbildung großflächiger Deckenbereiche zu kombinieren (Abb. 2), was früher unter den Bedingungen der analogen Fotografie nur schwer in einer ästhetisch befriedigenden Weise zu realisieren war. Dabei ist diese Art der visuellen Aufnahme niemals nur ein technischer Akt, sondern leitet durch Wahl von Standort, Perspektive und Lichtführung auch die Auffassung und Interpretation der künstlerischen Raumensembles.

Abb. 1: Fotokampagne im Kaisersaal der Neuen Residenz Bamberg, November 2015.

Komplexe digitale Methoden im Corpus-Projekt

Vor dem Hintergrund des von Anfang an digitalen Charakters der visuellen Dokumentation im *Corpus der barocken Decken-*

Abb. 2: Deckengemälde im Kaisersaal der Neuen Residenz Bamberg. Montage aus acht Einzelfotos.

malerei ist es sowohl ein graduell technischer wie grundsätzlich qualitativer und bedeutungsgenerierender Schritt, wenn in dem Projekt auch komplexere digitale Methoden der Dokumentation und Visualisierung eingesetzt und weiterentwickelt werden. Hier gibt es inzwischen verschiedene Anwendungsbereiche der digitalen Bildverarbeitung, die für ein kunsthistorisches Forschungsprojekt, das sich vorrangig mit raumhaltigen Kunstwerken befasst, von großem Interesse sind. Dazu gehört an vorderster Stelle die integrale Berücksichtigung der dritten Dimension in einem konsistenten Datenmodell.

Die hier als Abbildung 3 gezeigte Darstellung des barockzeitlichen Zuschauerraumes im Markgräflichen Opernhaus in Bayreuth wirkt auf den ersten Blick wie die Fotografie eines partiell freigelegten, analogen Architekturmodells. Das zweidimensionale Abbild ist jedoch eine von vielen möglichen nachgelagerten Visualisierungen eines dreidimensionalen Datensatzes in hoher und farbgetreuer Auflösung von etwa 0,5 mm. Die Auflösung ist mit derzeitigen Methoden sogar noch auf etwa 0,2 mm steigerbar. Nur ein komplexes visuelles Interface könnte interaktiv die Dreidimensionalität vollständig präsentieren.

3D-Pilotprojekt in Bamberg

Um diese Techniken und ihre epistemischen Potentiale in ihrer konkreten Anwendbarkeit im Rahmen des Forschungsprojektes zur barocken Deckenmalerei genauer einschätzen zu können, hat die Bayerische Akademie der Wissenschaften im Winter 2015/16 ein Pilotprojekt finanziert, mit dem drei barocke

BEIDE ABB.: BILDARCHIV FOTO MARBURG / BAYER. SCHLÖSSERVERWALTUNG / FOTO: CHRISTIAN STEIN, THOMAS SCHEIDT (CBDD)

Abb. 3: Das Markgräfliche Opernhaus in Bayreuth: digitales 3D-Basismodell mit Textur. Erstellt 2014 im Rahmen des MuSe-Bayreuth-Projekts (gefördert von der Bayerischen Forschungsstiftung).

Innenräume der um 1700 errichteten Neuen Residenz Bamberg in speziellen Verfahren digital aufgenommen und als Abbilder der bemalten Oberflächen im dreidimensionalen Raum modelliert und visualisiert werden konnten. Dabei arbeiteten parallel Fotografen des Deutschen Dokumentationszentrums für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg sowie Bernhard Strackenbrock von der Firma illustrated architecture und derzeit Gastwissenschaftler am Deutschen Zentrum für Luft- und Raumfahrt Berlin (Team Prof. Hirzinger).

Auch im Pilotprojekt „Deckenmalerei und 3D“ stand am Anfang die traditionelle fotografische Aufnahme mit optischen Kameras (Abb. 4). Dabei wurden zwei Aspekte der Weiterverarbeitung genutzt: Zunächst lassen sich mehrere redundante, d. h. überlappend aufgenommene, zweidimensionale Fotoaufnahmen durch digitale Signalverarbeitung so kombinieren, dass die Bildinformationen in ihrer Qualität verbessert werden, während störende Anteile (wie Bildrauschen und nicht angemessene Farbdarstellung) herausgefiltert werden können. Werden diese teilredundanten Einzelfotos als Serie aus unterschiedlichen Positionen aufgenommen, so können durch sehr aufwändige Rechenverfahren nicht nur zwei, sondern alle drei Raumkoordinaten in das Endergebnis übernommen werden. Es entsteht also ein dreidimensionaler Punkteraum aus Farbpixeln. Dieser lässt sich mit geeigneten Darstellungstechniken raumillusionistisch darstellen (Abb. 5).

ABB.: ILLUSTRATED ARCHITECTURE / BERNHARD STRACKENBROCK

Der aufwändigste Teil des Verfahrens ist der Rechenprozess des Photo Matching (*Semi-Global Matching*), in dem z. B. im Fall des großen Bamberger Kaisersaales über 2.000 Einzelaufnahmen miteinander verrechnet und zu neuen Datensätzen kombiniert wurden. Dabei handelt es sich im Ergebnis um einen zunächst nicht anschaulichen Datensatz, den man sich hilfsweise als einen Quader in den Dimensionen des realen barocken Raumes vorstellen kann, der aus einer sehr hohen Anzahl kleinerer Würfel mit entsprechenden Farbinformationen besteht. Man spricht auch von einer Punktewolke (engl. *point cloud*), die gewissermaßen das dreidimensionale Äquivalent eines zweidimensionalen digitalen Fotos eines Raumes darstellt.

Es ist nun eine Frage des geeigneten Interface, wie eine solche raumhaltige Repräsentation für einen menschlichen Betrachter und damit für die Verfolgung bestimmter wissenschaftlicher Fragestellungen aufbereitet werden kann. Das gilt auch für digitale Rekonstruktionsmodelle verlorener historischer Innenräume, die hier nicht näher thematisiert werden können, aber in dem Projekt eine wichtige Rolle spielen werden. Der einfachste Fall wäre die nachgelagerte und nach Standort und Blickwinkel parametrisierte Umwandlung in ein zweidimensionales Bild, wie es der abgebildete Innenraum des Bayreuther Opernhauses darstellt, oder aber auch die geometrisch entzerrte und wandparallele Abbildung des Bamberger Kaisersaales (Abb. 6).

Anwendungsmöglichkeiten

Hier zeigen sich bereits die ersten wissenschaftlichen Anwendungsmöglichkeiten: Einzelne Perspektiven können in einem barocken Innenraum, methodologisch kontrolliert, nachträglich eingenommen werden, um die historische Bildregie und die beabsichtigte Wirkung auf einen zeitgenössischen Betrachter quasi experimentell zu untersuchen. Bei dem traditionellen fotografischen Verfahren musste man diese erkenntnisgeleiteten Bildpositionen vorab angeben, was sehr subjektive Bildkompositionen ergibt, die sich in einer Buchpublikation nicht zahlreich nebeneinander stellen lassen und so den späteren Nachvollzug und die intersubjektive Überprüfung durch eine wissenschaftliche Gemeinschaft nur partiell erlauben.

Abb. 4: Pilotprojekt „Deckenmalerei und 3D" in der Neuen Residenz Bamberg, November 2015. Das Foto zeigt den Kamerawagen mit dem Entwickler Bernhard Strackenbrock zur ortsversetzten Aufnahme der etwa 2.000 Serienfotos im sogenannten Prinzessinnensaal.

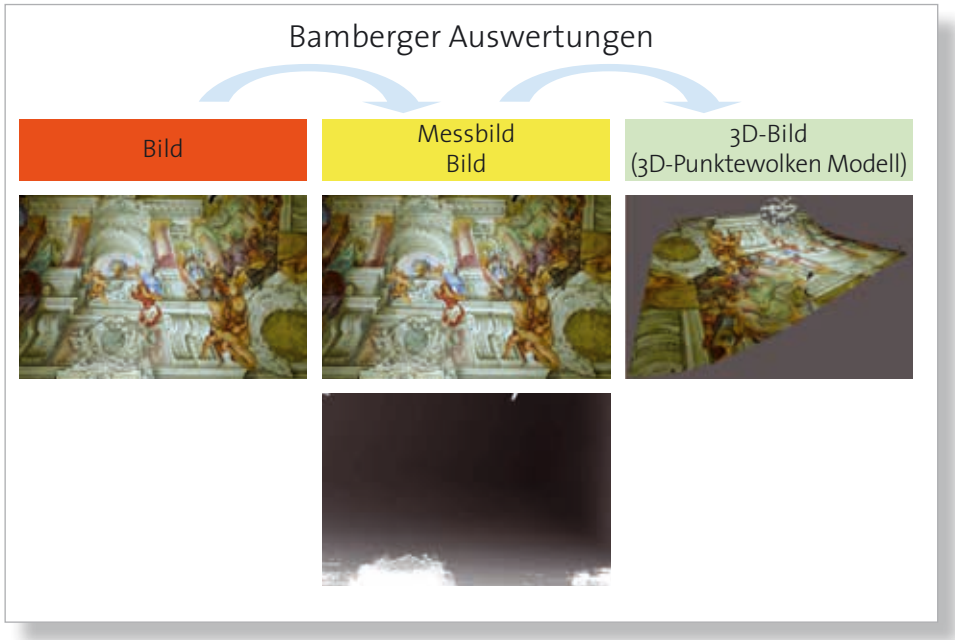


Abb. 5: Prozessablauf der im Bamberger Pilotprojekt verwendeten Bildtypen zur digitalen Aufnahme, Modellierung und Visualisierung frühneuzeitlicher Wand- und Deckenmalereien.

ABB: BILDARCHIV FOTO MARBURG / BAYER. SCHLÖSSERVERWALTUNG / FOTO: CHRISTIAN STEIN, THOMAS SCHEIDT (CBDD); ILLUSTRATED ARCHITECTURE / BERNHARD STRACKENBROCK

Abb. 6: Orthoansichten des Kaisersaals aus dem digitalen Modell des Pilotprojektes „Deckenmalerei und 3D“.

Weitere Möglichkeiten der Präsentation eines solchen 3D-Modells wären herkömmliche interaktive zweidimensionale Medien, wie z. B. das sogenannte Kugelpanorama, das unter einer entsprechenden Projektion auf einem Bildschirm durch Mausbewegungen und Tastenbefehle in seiner Blickrichtung verändert werden kann. Diese digitalen Repräsentationen lassen sich heute mit kunsthistorischen Fakten und Erläuterungen anreichern, deren Raumbezug mithin transparent bleibt. Als weiteres zweidimensionales, aber dynamisches Medium ist auch ein Film denkbar. Dies sind zum heutigen Zeitpunkt schon etablierte digitale Darstellungsweisen. Im Moment arbeiten viele Entwicklungsabteilungen und Medien daran, dreidimensionale Räume immersiv zugänglich zu machen und weitere Aspekte der räumlichen Wahrnehmung nachzubilden. Unter dem Schlagwort der Virtual Reality erleben beispielsweise Brillen mit digitalen zweiräumigen Displays einen rasanten Entwicklungsschub (Abb. 7).

ABB.: ILLUSTRATED ARCHITECTURE / BERNHARD STRACKENBROCK, STEPHAN HOPPE (CBDD)

An dieser Stelle können keine Prognosen über die Praktikabilität der verschiedenen Verfahren abgegeben werden. Auch existieren erst wenige belastbare Erfahrungen über ihren Einsatz in zukünftigen Forschungsszenarien und die methodologischen Konsequenzen für kunsthistorische Untersuchungen. Es dürfte aber schon jetzt klar sein, dass in naher Zukunft sowohl Forscher als auch ein interessiertes Laienpublikum über digitale Interfaces verfügen werden, die räumliche Aspekte von Kunstwerken auf neuartige Weise hochauflösend und in angemessener Farbtreue wiedergeben können. Bestimmte Vorentscheidungen in traditionellen Arbeitsabläufen und wissenschaftlichen Interpretationsansätzen werden sich von der technischen Aufnahme ablösen und neue Möglichkeiten der nachgelagerten Auswertung eröffnen.

Forschung im Einklang mit dem technischen Fortschritt

Hier geht es nicht darum, für eine unbekannte Zukunft alles heute schon technisch Mögliche zu tun, sondern das Projekt *Corpus der barocken Deckenmalerei* im Einklang mit dem allgemeinen technischen Fortschritt, wie er auch in den Geisteswissenschaften in einem zuvor ungewohnten Maße zu beobachten ist, weiterzuentwickeln. Zu den Projektzielen gehört nicht nur die Dokumentation und die Erforschung dieser bedeutenden Gattung frühneuzeitlicher Kunst, sondern auch die Vermittlung der Forschungsergebnisse und der in diesem Rahmen gewonnenen Bilddaten an eine internationale Fachöffentlichkeit sowie ein allgemein interessiertes Publikum. Die Bayerische Akademie der Wissenschaften bekennt sich grundsätzlich zu den Prinzipien des Open Access, d. h. der freien Verfügbarkeit und Nachnutzung ihrer wissenschaftlichen Ergebnisse. Es war immer schon Tradition des kunsthistorischen Publikationswesens, dass nicht nur interne Fachkreise als Zielpublikum der Publikationen angesehen wurden, sondern auch eine interessierte Öffentlichkeit. Damit werden Gestalt, Inhalte, Gedankenwelten sowie kulturgeschichtliche und politische Kontexte barocker Raumkunstwerke in Zukunft weitaus besser und ortsunabhängig zugänglich sein und vermutlich mehr Personen dazu animieren, die Originale als informierte und neugierige Besucher in Augenschein zu nehmen.

Literatur

H. Kohle, Digitale Bildwissenschaft (E-Humanities), Glückstadt 2013.

G. Hirzinger, Zeittunnel ins virtuelle Bayern. Fotorealistische 3D-Modellierung von Landschaften und Baudenkmälern durch Technologien der Robotik und 3D-Computergrafik, in: Aviso. Zeitschrift für Wissenschaft und Kunst in Bayern, 2015, 1, 10–15.

P. Martens (Hrsg.), Virtual Palaces, Part I. Digitizing and Modelling Palaces, Leuven 2016.

S. Hoppe, S. Breitling (Hrsg.), Virtual Palaces, Part II. Lost Palaces and their Afterlife. Virtual Reconstruction between Science and Media, München 2016.

B. Strackenbrock, G. Hirzinger, J. Wohlfeil, Multi-Scale/Multi-Sensor 3D-Dokumentation und 3D-Visualisierung Höfischer Prunkräume, in: Konferenzband EVA Berlin 2014. Elektronische Medien & Kunst, Kultur und Historie, Berlin 2014, 110–117.

Abb. 7: Betrachten von Deckenmalerei mit Handy und Virtual-Reality-Brille.

DER AUTOR

Prof. Dr. Stephan Hoppe hat eine Professur für Kunstgeschichte mit Schwerpunkt Bayerische Kunstgeschichte an der LMU München inne. Seine Arbeitsgebiete sind u. a. Kunstgeschichte, Architekturgeschichte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, transmediale Bezüge zwischen Architektur und Bildkünsten, Architekturzeichnungen und -modelle sowie Digitale Kunstgeschichte (hier besonders: Visualisierung historischer Architektur, Einsatz von Multimediatechnologien und CAD in der Kunstgeschichte, Konzepte digitaler Kollaboration). Er leitet das Vorhaben* Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland, *das 2015 seine Arbeit aufnahm.

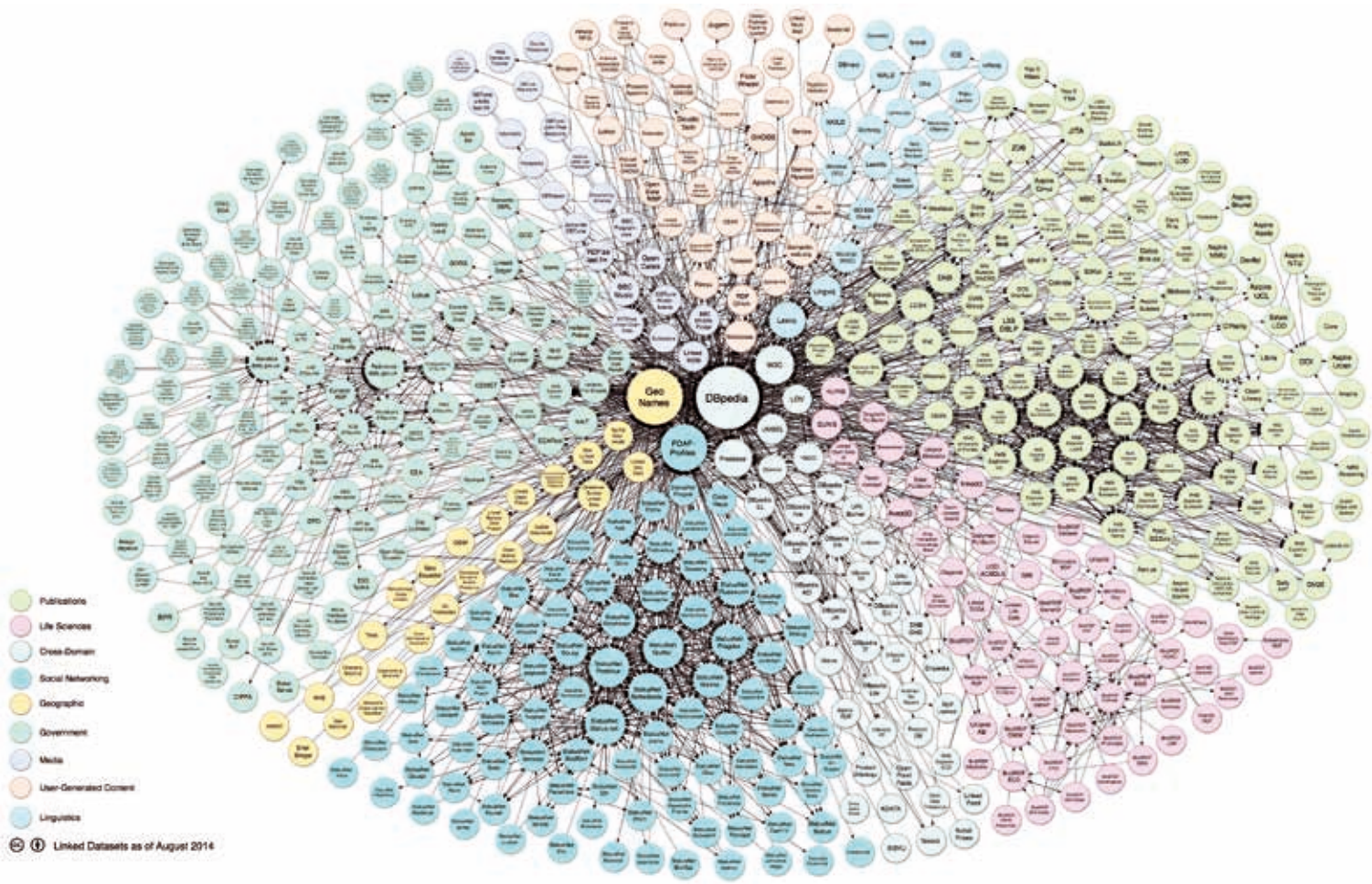


Abb. 1: Linking Open Data Cloud Diagram, von Max Schmachtenberg, Christian Bizer, Anja Jentzsch und Richard Cyganiak, 2014 (http://lod-cloud.net). Das Bild zeigt die Verknüpfungen zwischen Datenbeständen, die als Linked Data in offenen Formaten publiziert sind.

Datenbank

Vernetztes Arbeiten im Corpus-Projekt

Für das Vorhaben entsteht derzeit eine auf die Anforderungen der Kunstgeschichte zugeschnittene digitale Forschungsumgebung.

Von Werner Köhler

DAS ZIEL DES Akademie-Projekts *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland* ist die umfassende Darstellung der zwischen 1550 und 1800 entstandenen Werke der Wand- und Deckenmalerei auf dem Gebiet der Bundesrepublik Deutschland in einer Webanwendung. Das Projekt beinhaltet die Erforschung und Dokumentation des Denkmalbestands von etwa 5.000 bekannten Objekten durch eine Gruppe von Forscherinnen und Forschern der Ludwig-Maximilians-Universität München, wobei auch zerstörte, jedoch durch historisches Quellenmaterial rekonstruierbare Werkkomplexe miteinbezogen werden. Das Projekt hat eine Laufzeit von 25 Jahren, in der die Malereien umfassend erforscht, dokumentiert und in ihren historischen und kunsthistorischen Kontext eingeordnet und interpretiert werden.

Das Deutsche Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg (DDK) hat innerhalb des Projektes im Wesentlichen zwei Aufgaben. Zum einen führt es die Fotokampagnen zur digitalen Reproduktion der Wand- und Deckengemälde durch, zum anderen ist es für die IT-Betreuung und die Entwicklung der digitalen Forschungsumgebung als webbasierter Arbeits- und Publikationsplattform zuständig. Letztere Aufgabe wird durch die IT-Abteilung des DDK geleistet.

Anforderungen an die digitale Forschungsumgebung

Für die zu entwickelnde digitale Forschungsumgebung des Projekts *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland* gibt es eine Reihe von Anforderungen:

Orientierung

Die Entwicklung einer tragfähigen Software-Lösung für ein so langfristig ausgerichtetes Unternehmen verlangt aus Perspektive der Softwaretechnik eine sorgfältige Planung. Da es eine konfektionierte Standardsoftware für die hochspezialisierten Aufgaben im Bereich kunsthistorischer Forschungsprojekte nicht gibt, müssen hier Lösungen erst konzipiert und gefunden werden. Dabei wird für die Planung zunächst ein Zeitraum von etwa zwei Jahren in den Blick genommen, denn auf die ferne Zukunft hin kann niemand heute vorhersehen, wie das Softwareprodukt am Ende des Projekts in 25 Jahren aussehen wird.

Aktuell gilt es daher, bei der Entwicklung der digitalen Forschungsumgebung als Arbeits- und Publikationsplattform innerhalb des Projekts eine zukunftsoffene Lösung anzustreben und die aktuell wichtigen Entwicklungen des *World Wide Web* (WWW) mitzuberücksichtigen und mitzugestalten. Zentral hierfür sind die Konzepte des *Semantic Web* und *Linked Data:* www.w3.org/standards/semanticweb sowie www.w3.org/standards/semanticweb/data.

Semantic Web und *Linked Data*

Sehr knapp gesagt meint *Semantic Web*, die Daten innerhalb des WWW semantisch „bedeutungsvoller" in dem Sinne zu gestalten bzw. auszuzeichnen, dass sie maschinell einfacher und angemessener interpretiert werden können. Beispielsweise können Homographen (dieselbe Schreibweise bei unterschiedlicher Bedeutung, z. B. „Bank" oder „Kohl") ohne explizite Markierung der semantischen Differenz maschinell nicht leicht unterschieden werden.

Linked Data meint die Verlinkung und Vernetzung von Daten im WWW (Abb. 1). So sollte bei der Entwicklung einer Webanwendung für die kunsthistorische Forschung von vornherein auf die Einbettung in internationale Forschungskontexte und auf die informationstechnischen Interaktionen mit anderen Webanwendungen fokussiert werden. Forschung findet heutzutage nicht isoliert statt, sondern im WWW, und Forschungspublikationen dürfen keine Inselösungen sein, sondern müssen von Anfang an in offenen Formaten erfolgen, die vernetzt genutzt werden können.

Technische Formate

Dies betrifft sowohl technische Formate für Medien- und Textdateien als auch standardisierte Schnittstellen und Sprachen für die Referenzierung und semantische Auszeichnung von Inhalten. Hinsichtlich der Unterstützung technischer Formate gilt es z. B., für die Bereit-

ABB.: HTTP://LOD-CLOUD.NET; HTTP://WISS-KI.EU/SITES/WISS-KI.EU/FILES/IMAGES/WISSKI-DIAGRAMM.PNG

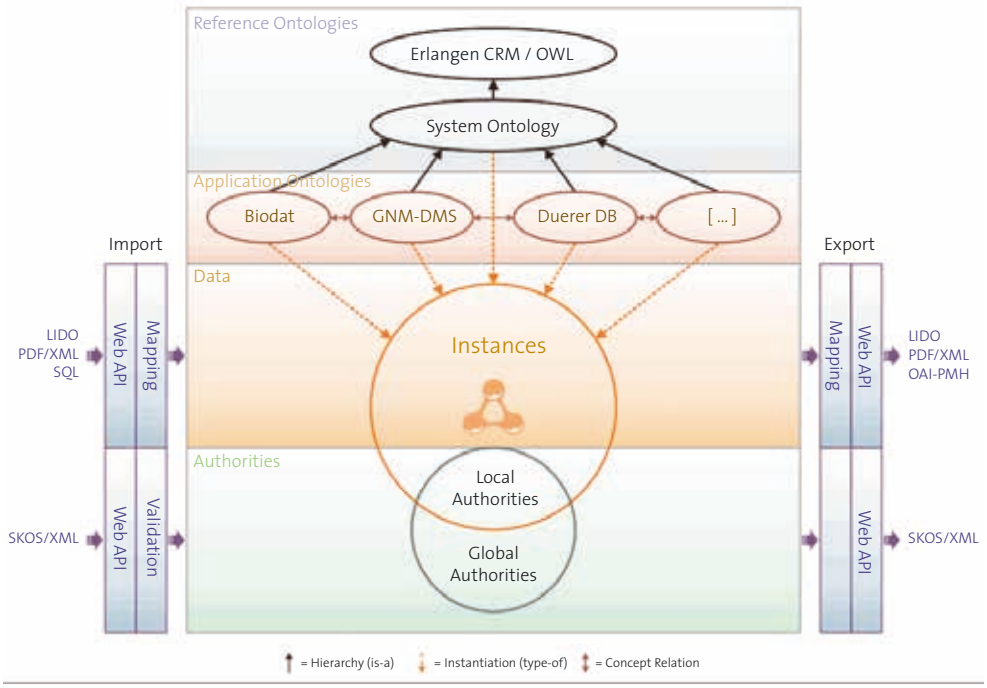
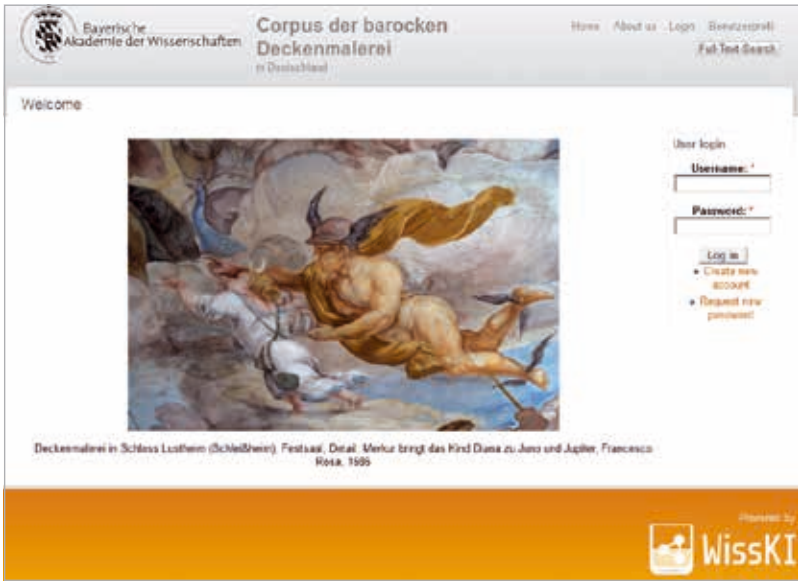


Abb. 2: WissKI Ontology Layercake. Das Bild zeigt die Schichtenarchitektur der digitalen Forschungsumgebung WissKI, die im Projekt *Corpus der barocken Deckenmalerei* verwendet wird.

stellung von 3D-Modellen und VR-Umgebungen deren Nachnutzbarkeit und Nachhaltigkeit für die Langzeitarchivierung sowie die Darstellung in unterschiedlichen Viewern zu beachten, wobei auch rechtliche Fragen eine nicht unbedeutende Rolle spielen können.



Normdateien, Thesauri, Vokabulare

Hinsichtlich standardisierter Schnittstellen bilden die international unterschiedliche Benennung von Fachbegriffen oder differierende Schreibweisen von Namen für Personen oder Geographika ein inhaltlich bedeutsames Problemfeld, z. B. im Kontext von Suchanfragen. Im internationalen Forschungszusammenhang sollten Suchanfragen, egal in welcher Sprache sie abgefasst sind, relevante Treffer aus verschiedenen Webanwendungen unabhängig davon zurückerhalten, in welcher Sprache die Informationen ursprünglich vorliegen. Eine Lösung hierfür stellen internationale Normdateien (*Authority Files*) dar, die nichtsemantische Identifikatoren *(IDs)* für Entitäten – wie z. B. Personen, Sachbegriffe, Geographika – bereitstellen und darüber hinaus häufig auch Konkordanzen zu unterschiedlichen Schreibweisen sammeln. Beispiele hierfür sind die *Gemeinsame Normdatei (GND)* der Deutschen Nationalbibliothek sowie das *Virtual International Authority File (VIAF).* Im kunstgeschichtlichen Kontext sind hier insbesondere auch die vom Getty Research Institute herausgegeben Vokabulare *Art and Architecture Thesaurus (AAT), Thesaurus of Geographic Names (TGN), Union List of Artist Names (ULAN)* und *Cultural Objects Name Authority (CONA)* von Bedeutung (www.getty.edu/research/tools/vocabularies). Werden in digitalen Forschungsumgebungen die jeweils anwendungsspezifischen Daten auf die Normdateien abgebildet, können die Anwendungen über die Identifikatoren aus den Normdateien vernetzt werden und miteinander kommunizieren. Die Implementierung von Schnittstellen zu solchen Normdateien ist daher eine wichtige Anforderung an eine digitale Forschungsumgebung.

Ontologien

Darüber hinaus ist die Strukturierung von kunsthistorischen Inhalten heutzutage von vornherein anwendungsübergreifend zu konzipieren, damit auch komplexer strukturierte Informationen zwischen Webanwendungen ausgetauscht und verlinkt werden können. So sollten z. B. Suchanfragen nach Porträts eines Künstlers dahingehend differenziert werden können, ob der Künstler in seiner Rolle als Hersteller eines Porträts oder aber in seiner Rolle als Porträtierter gefunden werden soll. Bei einer Suche nach Künstlerselbstbildnissen würden beide Rollen zutreffen. Solche Unterscheidungen, die von Menschen kontextabhängig leicht getroffen werden können, müssen für Computer explizit gemacht werden und in den Datenstrukturen abgebildet sein, damit sie zwischen Webanwendungen ausgetauscht werden können. Hierfür kann im Hinblick auf Objekte des kulturellen Erbes und ihrer Bedeutungszusammenhänge das *CIDOC Conceptual Reference Model (CIDOC CRM)* verwendet werden, das seit 2006 als ISO-Standard 21127 anerkannt ist. Der Standard wurde von der *CIDOC Documentation Standards Group* entwickelt. *CIDOC* (*Comité international pour la documentation*) steht für das Internationale Komitee zur Dokumentation des internationalen Museumsverbandes *ICOM (International Council of Museums).* Vereinfacht gesagt, zielt das *CIDOC CRM* darauf ab, das gesamte Wissensgebiet, Objekte des kulturellen Erbes betreffend, abzubilden und in Form einer sogenannten Ontologie bereitzustellen. Webanwendungen im Bereich des kulturellen Erbes, die ihre anwendungsspezifischen Daten auf diese Ontologie abbilden, können dadurch leichter Informationen über ihre Anwendungsobjekte austauschen. Die Unterstützung von Normdateien, Thesauri und kontrollierten Vokabularen sowie die Möglichkeit der Abbildung des anwendungsspezifischen Datenmodells auf das *CIDOC CRM* sind wichtige Anforderungen an die zu entwickelnde digitale Forschungsumgebung

DER AUTOR

Werner Köhler M. A. ist Kunsthistoriker und Kulturinformatiker und als Mitarbeiter der IT-Abteilung in der Arbeitsstelle Marburg für Software, Datenmodellierung und Datenmanagement des Projekts *Corpus der barocken Deckenmalerei* zuständig.

als Arbeits- und Publikationsplattform innerhalb des Corpus-Projekts.

Workflow

Darüber hinaus sollte die digitale Forschungsumgebung als Arbeitsplattform die Forscher in allen Stadien des Forschungsprozesses funktional unterstützen, und zwar möglichst umfassend in sämtlichen Aspekten und Phasen, angefangen bei der Materialsammlung von Notizen, Skizzen, Bestandslisten, Arbeitsfotografien etc. Weiter geht es über das Ordnen und Zusammenführen sowohl textlicher als auch visueller Informationen hin zum Entwerfen und Erstellen von strukturierten Texten und deren Verknüpfung mit zusätzlichen, visuellen und textlichen Informationsquellen, bis zur Verwaltung unterschiedlicher Versionen von Texten in unterschiedlichen Stadien. Letztlich folgt die abschließende Veröffentlichung einer finalen Version als Publikation im Webportal. Die digitale Forschungsumgebung sollte kollaboratives Arbeiten solchermaßen unterstützen und die Kommunikation der Forscher sowie das Teilen und Diskutieren der Ergebnisse untereinander online ermöglichen.

WissKI als digitale Forschungsumgebung für die Kunstgeschichte

Als „Wissenschaftliche KommunikationsInfrastruktur" erfüllt die Software WissKI die oben genannten spezifischen Softwareanforderungen weitgehend (http://wiss-ki.eu). Sie wird daher innerhalb des Corpus-Projekts als digitale Forschungsumgebung produktiv eingesetzt und über einen Zeitraum von zwei Jahren erprobt. WissKI wird gegenwärtig mit Förderung der Deutschen Forschungsgemeinschaft als Joint Venture von der Digital Humanities Research Group der Informatik an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, der Museum-Informatik-Abteilung im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg und der Biodiversity Informatics Group am Zoologischen Forschungsmuseum Alexander Koenig in Bonn in einer neuen Version weiterentwickelt. Die Vorgängerversion ist bereits in verschiedenen Museumsprojekten und Forschungsprojekten im Einsatz.

WissKI versucht, komplementär zwei Konzepte zu vereinigen. Es baut einerseits auf der Idee des Wiki auf, das ortsunabhängiges, kollaboratives Arbeiten via Webbrowser ermöglicht. Zum anderen basiert es auf Grundkonzepten aus der Forschung zur künstlichen Intelligenz (KI) und wird dahingehend weiterentwickelt, dass auf Grundlage der in WissKI erfassten wissenschaftlichen Daten ein maschinelles Reasoning über die Daten erfolgen kann. Auf diese Weise können eigenständige, neue Erkenntnisse und Schlussfolgerungen aus den Daten errechnet werden.

Funktionen und Anpassungen

Die Datenhaltung in WissKI verwendet aktuelle Semantic-Web-Technologien und erfolgt ontologiebasiert in einem Triple Store, sodass die Forschungsergebnisse mittels Linked Data weltweit mit anderen Datenrepositorien verknüpft werden können. Das implementierte Datenmodell ist zum *CIDOC CRM* kompatibel, und die Anbindung kontrollierter Vokabulare und Normdaten beim Erfassen mit dem XML-Editor ist möglich (Abb. 2). WissKI bringt also bereits viele der benötigten Grundfunktionalitäten mit und bildet daher für kunsthistorische Anwendungen ein sehr gut nutzbares Framework, muss allerdings im Hinblick auf die sich jeweils aus der spezifischen kunsthistorischen Thematik ergebenden Fragestellungen angepasst werden.

WissKI ist eine Open Source-Software und besteht im Wesentlichen aus PHP-Modulen, die auf dem PHP-Framework Drupal aufsetzen, einem weit verbreiteten Content Management System. So lassen sich in technischer Hinsicht Anpassungen – unter Voraussetzung der Verfügbarkeit entsprechender Ressourcen – durchaus projektintern durch Web-Programmierung durchführen.

Weiterentwicklung der Infrastruktur

Softwareumgebungen befinden sich in ständiger Weiterentwicklung. Daher ist es notwendig, auch WissKI als grundlegendes Framework kontinuierlich anzupassen. Die hierfür zu entwickelnde Infrastruktur befindet sich noch im Aufbau und muss in naher Zukunft eine institutionalisierte Form gewinnen. Eine digitale Forschungsumgebung für die Kunstgeschichte zu entwickeln ist eine Notwendigkeit und steht außer Frage. Das Projekt *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland* unterstützt diese Entwicklung und hilft mit beim Aufbau des dazu benötigten Netzwerkes (Abb. 3).

Abb. 3: WissKI, die digitale Forschungsdatenbank des *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland*.

Literatur

G. Görz, WissKI. Semantische Annotation, Wissensverarbeitung und Wissenskommunikation in einer virtuellen Forschungsumgebung, in: Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal, 2011 (urn:nbn:de:bvb:355-kuge-167-7).

ABB.: BILDARCHIV FOTO MARBURG / LMU MÜNCHEN (CBDD)

Visualierung

Die Kammerkapelle der Kurfürstin in 3D

Ein Beispiel aus der Praxis der 3D-Modellierung barocker Innenräume: Eine Studierendengruppe der LMU München machte einen Raum im Neuen Schloss Schleißheim virtuell begehbar und präsentiert Ende Juni 2016 die Ergebnisse in der CAVE des Leibniz-Rechenzentrums.

Von Ute Engel und Karin Guminski
mit Michael Käsdorf, Madita Näckel,
Johanna Pawis und Julia Saubert,
unter Mitarbeit von Katharina Schlögl

DIE BAROCKE Deckenmalerei erzeugt ihre Wirkung häufig in komplexen Räumen mit einer aufwändigen Ausstattung und raffinierten Lichteffekten. Der Besucher vor Ort kann diese Wirkung bei der Bewegung durch den Raum in ihren verschiedenen Facetten erfahren. Wie aber vermittelt man solche Effekte Lesern oder Interessierten, die das Bauwerk nicht physisch besichtigen können oder einen Besuch dort erst vorhaben? Welche Möglichkeiten bieten die „klassischen" Bildmedien wie Fotografie oder Planmaterial, und wie können die neuen, digitalen Technologien bei der Visualisierung barocker Ausstattungen in komplexen Raumensembles eingesetzt werden? Diesen Fragen gingen im Wintersemester 2015/16 zwei Lehrveranstaltungen an der Ludwig-Maximilians-Universität in München unter der Leitung von Ute Engel und Karin Guminski in einem Gemeinschaftsprojekt nach. Die Ergebnisse werden hier von den Studierenden und den Dozentinnen vorgestellt.

Die Lehrveranstaltungen

Die Studiengänge „Kunstgeschichte" sowie „Kunst und Multimedia" der Ludwig-Maximilians-Universität starteten im Wintersemester 2015/16 ein Gemeinschaftsprojekt. Beteiligt waren die Seminare „Barocke Schlösser im Münchner Raum. Möglichkeiten ihrer Visualisierung mit den neuen Medien" (Ute Engel, Institut für Kunstgeschichte, LMU München) und „3D-Software in kreativen Prozessen" (Karin Guminski, Kunst und Multimedia, Institut für Kunstpädagogik, LMU München). Ziel des Seminars „Barocke Schlösser im Münchner Raum" war es, die drei wichtigsten Schlosskomplexe in München (die Residenz in der Stadtmitte sowie die Schlösser von Schleißheim und Nymphenburg in der Umgebung) unter kunsthistorischen Fragestellungen zu bearbeiten. Zugleich wurde diskutiert, welche Vor- und Nachteile die Darstellung der Schlösser mit den bisherigen zweidimensionalen Bildmedien im Vergleich mit den neuen dreidimensionalen Visualisierungen der digitalen Welt bieten. Das Seminar „3D-Software in kreativen Prozessen" zielte darauf ab, den Studierenden eine Einführung in das 3D-Modellieren zu geben und gleichzeitig die neuerworbenen Kenntnisse anwendungsbezogen bei der Visualisierung einer Schlösserarchitektur für eine CAVE anzuwenden. Bei einer CAVE handelt es sich um eine fünfseitige Projektionsinstallation zur Interaktion im virtuellen Raum, wie sie zum Beispiel im Leibniz-Rechenzentrum (LRZ) der Bayerischen Akademie der Wissenschaften vorhanden ist. Das Seminar ist Bestandteil des BA Kunst und Multimedia, einem interdisziplinären Studiengang der Kunstpädagogik und Medieninformatik, der Studierende für unterschiedliche Einsatzmöglichkeiten an der Schnittstelle von Kunst, Design und digitaler Datenwelt qualifiziert.

Zu Beginn der Lehrveranstaltungen gaben die Dozentinnen den beiden Studierendengruppen Einführungen in das jeweilige Fachgebiet. Hinzu kam eine Führung im Leibniz-Rechenzentrum in Garching. Christoph Anthes, der Leiter des Teams für Virtuelle Realität und Visualisierung am Leibniz-Rechenzentrum, führte die TeilnehmerInnen der Seminare in das Thema Virtual Reality ein und demonstrierte die

Abb. 1: Neues Schloss Schleißheim, Kammerkapelle der Kurfürstin im Nordflügel, Innenansicht.

ABB.: BAYER. SCHLÖSSERVERWALTUNG / FOTO: WESSE

Abb. 2: Blick in die Laterne und auf das Deckengemälde der Kammerkapelle.

CAVE im Visualisierungszentrum. Bernhard Strackenbrock von der Firma illustrated architecture und Gastwissenschaftler am Institut für Optische Informationssysteme des Deutschen Zentrums für Luft- und Raumfahrt in Berlin (Team Prof. Hirzinger), erläuterte in einem Gastvortrag die Grundlagen der von ihm mitentwickelten Technologie der 3D-Prozessierung mit Semi-Global Matching (SGM).

Die Seminargruppen besichtigten gemeinsam Schloss Lustheim und das Neue Schloss in Schleißheim. Die Studierenden wählten die sogenannte Kammerkapelle im Appartement der Kurfürstin im Neuen Schloss Schleißheim als geeignetes Objekt zur 3D-Modellierung aus. Die Bayerische Schlösserverwaltung und das Staatliche Bauamt Freising unterstützten das Seminarprojekt in großzügiger Weise. Dort wurde bereits für das Neue Schloss in Schleißheim ein digitales Kugelpanorama erstellt, das auf der Website der Schlösserverwaltung als virtueller Rundgang angeboten wird (www.schloesser-schleissheim.de/deutsch/virtuell). Das Gemeinschaftsprojekt der Studierenden der LMU geht nun einen Schritt weiter, indem es ein Modell der Schlosskapelle als begehbaren dreidimensionalen, virtuellen Raum erstellt.

Die Kammerkapelle der Kurfürstin im Neuen Schloss Schleißheim

Die Kammerkapelle entstand zwischen 1722 und 1726 für die private Nutzung der Kurfürstin Therese Kunigunde, der zweiten Gemahlin Max II. Emanuels von Bayern (Abb. 1). Die Kapelle befindet sich am Ende des Appartements der Kurfürstin im ersten Obergeschoss des Nordflügels im Neuen Schloss und nimmt im Grundriss eine Eckposition auf der Gartenseite ein. Die Wände der Kapelle sind mit Platten in der Stuckmarmortechnik *Scagliola* ausgestattet. Diese Platten wurden ursprünglich von Wilhelm Fistulator für die Münchner Residenz angefertigt, wo bereits unter Kurfürst Maximilian I. in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts die *Scagliola*-Technik populär war. Der Kunstmarmor *Scagliola* wird auf der Basis von Gips hergestellt, mit Farbpigmenten

ABB.: BAYER. SCHLÖSSERVERWALTUNG / FOTO: UTE ENGEL (CBDD), STUDIERENDE DER LMU MÜNCHEN

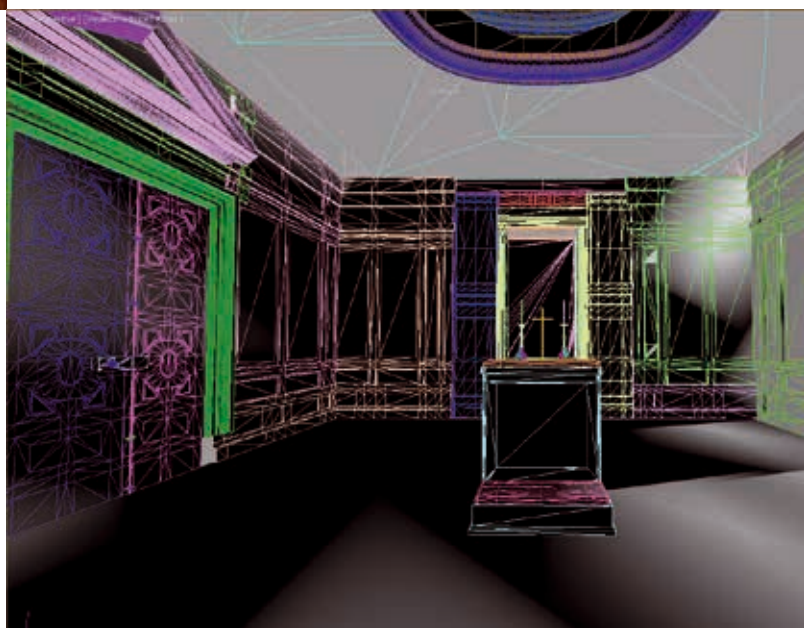


Abb. 3 (rechts): „Drahtmodell" der 3D-Modellierung.

vermischt und abschließend glänzend poliert. 1724 gelangten die *Scagliola*-Arbeiten aus der Residenz in die Kammerkapelle des Neuen Schlosses in Schleißheim.

In den Wänden der Kapelle öffnen sich tiefe, rechteckige Nischen für den Altar mit dem Gemälde *Mariä Himmelfahrt* aus der Rubens-Schule und für zwei große Fenster, die den Raum von der Gartenseite aus beleuchten. Besonders raffiniert ist die Decke der Kapelle gestaltet. Das Spiegelgewölbe mit dem reichen, vergoldeten Stuck von Johann Baptist Zimmermann öffnet sich in der Mitte mit einem Vierpass nach oben und lenkt den Blick des Betrachters weiter zu einer ovalen Laterne. Wie in einem transzendentalen Bereich ist dort, durch die Öffnungen der Laterne hindurch und von nicht sichtbaren Fenstern beleuchtet, das Deckengemälde der *Dreifaltigkeit* des Malers Nikolaus Gottfried Stuber zu sehen (Abb. 2). Auf der Balustrade sitzen vergoldete, fast vollplastische Figuren von Tugenden und Putten. Diese Figuren vermitteln zwischen der Architektur der Kapelle unten, wo sich der Besucher befindet, und dem angedeuteten „himmlischen" Bereich.

Überlegungen zum Verhältnis von Kunstgeschichte und Virtual Reality

Für die Studierenden der Kunstgeschichte und des Studiengangs Kunst und Multimedia bestand nun die Aufgabe, den komplexen Raum der Schleißheimer Kammerkapelle mit seinen vielen Details und spiegelnden Oberflächen in einem 3D-Modell zu visualisieren und zugleich die kunsthistorischen und historischen Informationen zur Verfügung zu stellen (Abb. 3). Virtuelle 3D-Modelle sind heute aus den als Digital Humanities verstandenen Geisteswissenschaften, insbesondere aber aus der visuell ausgerichteten Disziplin Kunstgeschichte, nicht mehr wegzudenken. Die Technik der virtuellen Modellierung, die zunächst u. a. im Bereich von Architekturpraxis und Bauforschung eingesetzt wurde, kommt seit einigen Jahren vermehrt in interdisziplinär angelegten Forschungsprojekten zur Anwendung. Am Institut für Kunstgeschichte der LMU München besteht unter Leitung von Hubertus Kohle und Stephan Hoppe ein Schwerpunkt in Lehre und Forschung in der digitalen Kunstgeschichte (www.kunstgeschichte.uni-muenchen.de/forschung/digitalekg).

Computergenerierte 3D-Architektur lässt sich gewinnbringend für die Kunstgeschichte einsetzen, weil sie auf den traditionellen Prinzipien des Fachs basiert. Schon seit dem 15. Jahrhundert wurden physische 3D-Modelle im architektonischen Planungsprozess eingesetzt (z. B. Brunelleschis Modell des Florentiner Doms). Die dreidimensionale Veranschaulichung realer oder fiktiver Architektur ist der Kunstgeschichte also keineswegs unbekannt. Umgekehrt bleiben die klassischen zweidimensionalen Medien der Architekturdarstellung wie Grundriss, Aufriss, Isometrie und Fotografie die unabdingbare

ABB.: ELENA RUDOLPH; KRISTINE WEINAND

Abb. 4 und 5: 3D-Modell eines Türflügels mit Türgriff (links) sowie des Betstuhls.

Basis für digitale Nachbauten des 21. Jahrhunderts. Mit räumlichen Computermodellen verfügt die Kunstgeschichte über ein neues Werkzeug, das sich zur Vermittlung wie zur Forschung einsetzen lässt. Methodisch muss dabei zwischen der Visualisierung bestehender Bauten und der Rekonstruktion von zerstörter bzw. nie ausgeführter Architektur unterschieden werden. Im Bereich der Kunstvermittlung wird beides genutzt, einer breiten Öffentlichkeit historische Objekte auf anschauliche Art nahezubringen. Vor allem in der universitären Forschung hat die 3D-Visualisierung inzwischen einen bedeutenden Platz. Virtuelle Modelle können den Bestand historischer Objekte dokumentarisch konservieren und so zumindest zum digitalen Erhalt von Kulturerbe beitragen.

Abb. 6: Studierende beim Fotografieren in der Laterne im Obergeschoss der Kammerkapelle.

Der digitalen Modellierung muss transparente Grundlagenforschung bzw. die Aufarbeitung bisheriger Forschung vorausgehen. Echten wissenschaftlichen Wert hat eine digitale Rekonstruktion vor allem dann, wenn die gebündelten Informationen als Metadaten in das Modell einbezogen werden. Dazu gehört auch, dass der Entstehungsprozess dokumentiert wird, damit sich die der Rekonstruktion zugrundeliegenden Thesen nachvollziehen lassen. Offene Fragen wie diejenige nach dem Verhältnis von ästhetischer Realitätsnähe, etwa bei illustrierenden Details und Texturen (Abb. 4), zu gesicherten Quellen oder Überlegungen zur originalgetreuen Farbwiedergabe, erweisen sich dabei als methodische Herausforderungen.

Der Entwicklungsprozess

Im Seminar „3D-Software in kreativen Prozessen“ lernten die Kursteilnehmer 3ds Max von Autodesk kennen, eines der marktführenden Tools der 3D-Modellierung, und wendeten es zweckgebunden an. Ziel war es, die Kammerkapelle in den wesentlichen Grundzügen in 3D nachzubilden. Die Studierenden bildeten Gruppen, in denen einzelne Teile der Kammerkapelle

Abb.: 7: Das endgültige 3D-Modell der Kammerkapelle der Kurfürstin im Neuen Schloss Schleißheim.

modelliert wurden (Abb. 5). Sie entschieden sich dafür, die Kammerkapelle auf der Basis von Fotografien mit den Polygonwerkzeugen von 3ds Max nachzubilden. Die weitaus präzisere Möglichkeit zur Digitalisierung von Architektur, der 3D-Laserscan, kam im Seminar nicht zum Einsatz. Zum einen war eines der Lernziele, das manuelle Modellieren in 3D zu erlernen, zum anderen stand das erforderliche Equipment nicht zur Verfügung.

Die SeminarteilnehmerInnen fotografierten die Kammerkapelle der Kurfürstin aus den verschiedensten Blickwinkeln (Abb. 6). Die Fotos sollten möglichst 360° des Raums abbilden, und die Studierenden achteten darauf, alle wichtigen Details zu erfassen. Anschließend wurden die Bilddateien in Photoshop überarbeitet und störende perspektivische Verzerrungen beseitigt. Trotz der Korrekturen war das Quellmaterial nicht hundertprozentig fehlerfrei. Die Fotos zeigten teilweise ein gewisses Rauschen. Referenzfotografien zu den Details des Raums halfen, Fragen zur räumlichen Situationen zu klären. Die Studierenden orientierten sich zusätzlich an Grundrissen der Kammerkapelle mit den Originalmaßen. Abschließend fügte Michael Käsdorf alle digitalen Einzelelemente der Kammerkapelle zusammen und stimmte sie so aufeinander ab, dass ein stimmiges Ganzes und damit ein virtuell begehbarer Raum entstand (Abb. 7).

ABB.: BAYER. SCHLÖSSERVERWALTUNG / FOTO: UTE ENGEL (CBDD); MICHAEL KÄSDORF

Ausblick

Die Technologie der virtuellen Realität erlebt derzeit auf dem Konsumentenmarkt einen nie da gewesenen Aufwind. 3D-Brillen unterschiedlichster Hersteller versuchen, den Markt zu erobern. Es ist damit zu rechnen, dass die Kluft zwischen dem realen und dem virtuellen Raum in den nächsten Jahren zusehends stärker schwinden wird. Virtual-Reality-Applikationen bieten eine interaktive, einzigartig immersive Form der Präsentation von vorhandener und rekonstruierter Architektur. Man muss davon ausgehen, dass Museen, Ausbildungsinstitutionen, die Tourismusbranche u. v. m. zukünftig verstärkt auf diese Technologie setzen werden. Aus der Studierenden-Gruppe heraus entstand daher das Interesse, das Projekt weiterzuentwickeln und mithilfe einer 3D-Brille interaktiv erlebbar zu machen. Ein Vorteil der 3D-Brille wäre es, die virtuellen Räume unabhängig von festen Einrichtungen wie der CAVE begehbar zu machen. Durch die Interaktion des Betrachters mit Elementen der virtuellen Welt könnten intuitiv, sofort und im direkten Kontext zur Visualisierung kontextrelevante, multimediale Informationen und weiterführende Themen abgerufen werden.

Trotz aller realistischen Darstellungsmöglichkeiten bleibt eine Rekonstruktion jedoch immer eine Rekonstruktion. Die Umsetzung vollständig bzw. fragmentarisch erhaltener Architektur in 3D bringt auch eine Interpretation des Gesehenen und somit eine Abweichung vom Realen mit sich, und zwar in einem stärkeren Maße als eine fotografische Reproduktion der Wirklichkeit. Inwieweit dabei die Aura des Originals erhalten bleibt bzw. verlorengeht, inwieweit die Überlieferung von Kulturgut dabei beeinträchtigt wird, liegt derzeit noch im Unklaren.

Welchen Stellenwert das „virtuelle Museum“ im Internet künftig haben wird, wie sich das Nutzerverhalten verändern und welche Auswirkungen dies auf die Kunstbetrachtung und den Kunstmarkt haben wird – das alles sind Fragen, die nur spekulativ zu beantworten sind, jedoch auf eine interessante Zukunft verweisen. ■

DIE AUTOREN

PD Dr. Ute Engel ist Projektkoordinatorin und Leiterin der Arbeitsstelle München des Vorhabens* Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland. *Ihre Forschungsschwerpunkte sind der Barock mit Fokus auf Deutschland und das Heilige Römische Reich, Wissenschaftsgeschichte, die Kunstgeschichte Englands sowie Architektur und Bildkünste der Gotik nördlich der Alpen. Sie lehrt am Institut für Kunstgeschichte der LMU München.

Dr. Karin Guminski lehrt seit 2001 am Institut für Kunstpädagogik der LMU München im Bereich Medienkunst und Mediengestaltung. Seit 2007 leitet sie den Bachelorstudiengang Kunst und Multimedia an der LMU München und betreut zahlreiche interdisziplinäre Projekte im Bereich von Medienkunst und Mediengestaltung.

Michael Käsdorf, Madita Näckel, Johanna Pawis, Julia Saubert und Katharina Schlögl haben im Wintersemester 2015/16 die auf Seite 77 genannten Seminare besucht. Michael Käsdorf erstellte auf der Basis von Einzelarbeiten seiner KommilitonInnen das endgültige 3D-Modell.

WWW

www.kunstpaedagogik.uni-muenchen.de/studiengaenge/bachelor/bachelor_kumm

Zwischen 1726 und 1729 malte Johann Georg Etgens in der Stiftskirche St. Peter und Paul in Rajhrad (Raigern) nahe Brünn die *Vision des hl. Benedikt / Vision des hl. Paul*.

Barocke Deckenmalerei:

ABB.: MARTIN MÄDL

– Österreich – Tschechien – Slowenien

Abb. 1: Der Tessiner Maler Carpoforo Tencalla schuf 1668/69 den Festsaal im niederösterreichischen Schloss Petronell.

Internationale Kooperation

Deckenmalerei grenzüberschreitend

Die Forschergruppe *Baroque Ceiling Painting in Central Europe (BCPCE)* wurde 2006 in Wien als Verbund von Kunsthistorikerinnen und Kunsthistorikern sowie akademischen Forschungszentren und Universitäten gegründet, die ein gemeinsames Interesse an der Erforschung, Dokumentation und Interpretation der frühneuzeitlichen Wand- und Deckenmalerei, insbesondere in Mitteleuropa, verbindet. Die Forschergruppe arbeitet grenzüberschreitend, und ihre Mitglieder stammen aus Deutschland, Italien, Kroatien, Österreich, Polen, der Slowakei, Slowenien, Tschechien, Ungarn oder den Vereinigten Staaten von Amerika. Regelmäßig werden Konferenzen veranstaltet. Präsident war seit 2006 Frank Büttner († 14. Mai 2016) aus München, Sekretär ist Martin Mádl (Prag).

Das *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland* steht in engem Austausch mit der Forschergruppe, weshalb hier einige Vertreter den Stand der Deckenmalerei-Forschung in ihren Ländern vorstellen.

Abb. 2: Felix Anton Scheffler malte 1748 die *Glorie des hl. Wenzel* in der Kirche des hl. Wenzel in Broumov (Braunau) im Nordosten Böhmens.

Abb. 3: Franz Ignaz Flurer, *Beweinung und Arma Christi*, nach 1718, in der Kreuzkapelle von Schloss Brežice (Rann).

ABB: HERBERT KARNER; MARTIN MÁDL; FRANCE STELE INSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE / FOTO: ANDREA FURLA

Von Herbert Karner und
Werner Telesko (Österreich),
Martin Mádl (Tschechien)
und Barbara Murovec (Slowenien)

Barocke Deckenmalerei in Österreich

ABB.: HERBERT KARNER

DIE ERFORSCHUNG DER österreichischen Deckenmalerei des 17. und 18. Jahrhunderts ist gekennzeichnet durch einen jahrhundertspezifisch sehr unterschiedlichen Kenntnisstand. Die umfangreichen, bislang geleisteten Forschungen betreffen vorrangig das 18. Jahrhundert, also die Zeit des Hoch- und Spätbarock. Dieser Umstand korrespondiert auffallend mit dem nationalen Bewusstsein des im frühen 18. Jahrhundert einsetzenden sogenannten österreichischen Heldenzeitalters – in der Politik mit den Kaisern Joseph I. und Karl VI., in der Architektur mit Johann Bernhard Fischer von Erlach und Lukas von Hildebrandt, in der Deckenmalerei mit Johann Michael Rottmayr, Paul Troger und Daniel Gran.

Dieser Sachverhalt spiegelt sich in der Fachliteratur deutlich wider. In den letzten zwanzig Jahren erschienen zwei summarische Darstellungen der barocken Deckenmalerei – jeweils im Rahmen von Publikationen, die die gesamte barocke Kunst Österreichs zum Gegenstand hatten. In den Kapiteln zur Deckenmalerei beanspruchte die Darstellung zum 17. Jahrhundert nur jeweils einen geringen Teil: 1994 zeichnete Günter Brucher in einem von ihm herausgegebenen Band anhand des Höhenzugs der bekanntesten Hauptwerke eine Entwicklungslinie, von Mascagnis Arbeiten im Salzburger Dom über die großen, meist oberösterreichischen Stuckbarockkirchen bis zu den Langhausfresken M. Steidls und J. A. Gumpps in St. Florian. 1999 behandelte Karl Möseneder, ehemaliger Ordinarius für Kunstgeschichte an der Universität Nürnberg-Erlangen, in dem von Hellmut Lorenz edierten Barockband der sechsbändigen Reihe zur Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich die Deckenmalerei. Dabei analysierte er das 17. und 18. Jahrhundert nach übergeordneten Aspekten (Topologie der Bilder, Bedeutung der Glorie, Zusammenhang der Bilder sowie die Bildsysteme und ihre Abhängigkeit vom architektonischen Bildträger) summarisch.

Die sehr unterschiedlichen Akzentsetzungen dieser Autoren bilden die Grundlage der künftigen Forschung und machen zugleich die Konturen des vielleicht wichtigsten Desiderats deutlich: einer profunden Entwicklungs- und Bedeutungsgeschichte der Deckenmalerei im 17. Jahrhundert. Einen einzigen, heute nur sehr beschränkt verwertbaren Versuch hat Brigitte Faßbinder 1979 in ihrer unpublizierten Wiener Dissertation unternommen.

Hauptgrund für das Fehlen einer umsichtigen, methodisch haltbaren Entwicklungsgeschichte ist ein doppelter Mangel: an Schriftquellen (zu Werken und – meist italienischen – Künstlern) und an noch heute existierenden Decken-

Abb. 4: Deckenfresko von Franz Anton Maulbertsch in der Wiener Piaristenkirche, entstanden 1752/53.

malereien. Die Tatsache, dass der größere Teil der Künstler aus dem westlichen Oberitalien stammte, sie ihre Werke aber vornehmlich in den österreichischen Ländern schufen, erschwert die bio- oder monographische Erfassung durch österreichische oder italienische Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker erheblich (Abb. 1). Dies macht aber gleichzeitig deutlich, dass Entwicklung, Charakteristik und Problemfelder der österreichischen Deckenmalerei des 17. Jahrhunderts (und das gilt wohl für den gesamten mitteleuropäischen Raum) nur im internationalen Kontext erarbeitet werden können.

Grundlagenforschung zum Frühbarock nötig

Nicht zuletzt die in den letzten zwanzig Jahren vorgenommenen Restaurierungen haben Reste von Wand- und Deckenmalereien zu Tage gefördert, die – gemeinsam mit vereinzelten druckgraphischen Quellen – auf eine im 17. Jahrhundert auffallend reiche Kultur an Decken- und Wandmalereien in profanen Sälen und Sakralräumen schließen lassen. Mit einer alle diese Befunde verbindenden Analyse wird (gemeinsam mit der Schriftquellenforschung) künftig ein vollkommen neues Bild der frühbarocken Deckenmalerei zu entwickeln sein. Erst auf Basis dieser notwendigen Grundlagenforschung und der damit verbundenen, erheblich erweiterten Objektkenntnis werden vertiefende Forschungsfragen zu stellen, traditionelle Narrative ad acta zu legen und vollkommen neue Kontexte zu entwickeln sein. Einer dieser preiszugebenden Narrative wird, um ein Beispiel zu geben, der verbreitete Topos sein, die konfessionellen Spannungen während des Dreißigjährigen Krieges in der ersten Jahrhunderthälfte wären kunstfeindlich gewesen und hätten den Bau von Kirchen und deren aufwändige Ausstattung verhindert.

Schwerpunkt Künstlermonographien

Die Erforschung der österreichischen Deckenmalerei des fortgeschrittenen 18. Jahrhunderts zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass nach dem Zweiten Weltkrieg in rascher Folge Monographien zu den wichtigsten österreichischen Barockmalern entstanden: So wurden unter anderem Publikationen zu Martino Altomonte (Hans Aurenhammer, 1965), Bartolomeo Altomonte (Brigitte Heinzl, 1964), Daniel Gran (Eckhart Knab, 1977), Paul Troger (Wanda Aschenbrenner/Gregor Schweighofer, 1965; Johann Kronbichler, 2012), Wolfgang Andreas Heindl (Ernst Guldan, 1970) und Franz Anton Maulbertsch (Klara Garas, 1960) vorgelegt. Besonders das vielschichtige Werk Maulbertschs (Franz Martin Haberditzl, 1977; 2006 neu herausgegeben) wurde zu einem Dreh- und Angelpunkt der rezenten Barockforschung, sei es unter Gesichtspunkten der notwendigen Abgrenzung seines zuweilen zu umfangreich gesehenen Œuvres, sei es unter dem Aspekt der Bedeutung der geistesgeschichtlichen Strömung der Aufklärung im Werk dieses Malers (Abb. 4). Hinzu tritt die vom langjährigen Würzburger Ordinarius Erich Hubala verfasste große Monographie zu Johann Michael Rottmayr aus dem Jahr 1981 (Abb. 5).

Diese im Wiener Herold-Verlag erschienene Serie der Künstlermonographien fand keine

DIE AUTOREN

Univ.-Doz. Dr. Herbert Karner ist Senior Researcher an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Institut für Kunst- und Musikhistorische Forschungen, Abteilung Kunstgeschichte, und Lehrbeauftragter an der Universität Wien. Seine Forschungsfelder sind Architekturgeschichte der Frühen Neuzeit, Ordenskunst (mit Schwerpunkt Jesuiten), Deckenmalerei des 17. und 18. Jahrhunderts in Mitteleuropa sowie europäische Residenzforschung.

Univ.-Doz. Dr. Werner Telesko ist Direktor des Instituts für kunst- und musikhistorische Forschungen und wirkliches Mitglied der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Seine Forschungsschwerpunkte sind Probleme der bildenden Kunst „um 1800", Ikonographie des Barock (bes. Deckenmalerei), Barocke Druckgraphik und Historienmalerei des 19. Jahrhunderts.

***PhDr. Martin Mádl, Ph. D., ist stellv. Direktor für Forschung am Institut für Kunstgeschichte der Tschechischen Akademie der Wissenschaften in Prag. Sein Hauptarbeitsgebiet ist die Kunst der Frühen Neuzeit, insbesondere die Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts. Er ist Sekretär der Gruppe* Baroque Ceiling Painting in Central Europe (BCPCE).**

Prof. Dr. Barbara Murovec ist Direktorin des France Stele Institutes für Kunstgeschichte des Forschungszentrums der Slowenischen Akademie der Wissenschaften und Künste. Ihre Forschungsschwerpunkte sind u. a. Malerei und Graphik des 16. bis 20. Jahrhunderts, v. a. des Barock, öffentliche Denkmäler, Kunst(geschichte) und Politik, Sammlungs- und Institutionengeschichte, Provenienzforschung.

Fortsetzung mehr. Vielmehr wurde in den letzten Jahren die Gelegenheit von Sonderausstellungen verstärkt dazu genutzt, entsprechende Werkausgaben zu präsentieren sowie kleine Übersichten herauszubringen. Im Rahmen der großen Künstlerdarstellungen fand im Wesentlichen ein ähnliches inhaltliches Schema mit einer Würdigung von Leben und Werk, Charakteristik des Künstlers als Maler und Zeichner sowie ein chronologisches Werkverzeichnis Anwendung. Die Herausarbeitung der persönlichen Leistung und Eigenart stand dabei durchgehend im Zentrum des Interesses, wobei allerdings die Berücksichtigung des internationalen Kontextes in den Publikationen der 1960er Jahre kaum eine Rolle spielte.

Forschungsdesiderat: der internationale Kontext

Die internationale Kontextualisierung der österreichischen Produktion kann wohl als eines der größten Desiderate der Forschung zum österreichischen Material betrachtet werden. Eine ingeniöse Studie in der Art von Karl Möseneders „Franz Anton Maulbertsch. Aufklärung in der barocken Deckenmalerei“ von 1993 fand im Wesentlichen keine Fortsetzung, ebensowenig Wilhelm Mrazeks Ansatz in Gestalt seiner grundlegenden Studie „Ikonologie der barocken Deckenmalerei“ (1953), die nach Zeugnis des Autors auf Betreiben Hans Sedlmayrs erschien und auf die Bedeutung der schriftlichen Quellen für die Themenvielfalt der Barockkunst aufmerksam machte. So bleibt auch eine umfassende Untersuchung zur Bedeutung der Emblematik – in ihrer Relation zu den zahlreichen gedruckten Traktaten – in den österreichischen Erblanden bis heute ein schmerzliches Desiderat, ebenso wie eine flächendeckende Analyse des Verhältnisses zwischen den textlichen Grundlagen der Programme für Deckenmalereien, den jeweiligen malerischen Ausführungen und den Strategien geschichtlicher Selbstreflexion in den entsprechenden Konventen bzw. Adelsresidenzen. Die bereits angesprochene Wirkung der Aufklärung für die bildende Kunst ist in diesem Zusammenhang die wohl zentralste Aufgabe der Forschung zur Deckenmalerei des 18. Jahrhunderts. Hier wird die Kunstgeschichte in hohem Maße gefordert sein, Ergebnisse der Stilanalyse, eine neuartige Visualisierung von Glaubenswahrheiten sowie die Wiederbelebung spezifischer monastischer Traditionen in ihren jeweiligen Verschränkungen zu betrachten.

Abb. 5: Deckenfresko von Johann Michael Rottmayr in der Stiftskirche Melk, 1716–1722.

ABB.: HERBERT KARNER

Barocke Deckenmalerei in Tschechien

DIE GESCHICHTE DER kunsthistorischen Forschung zur Deckenmalerei in den böhmischen Ländern reicht zurück bis zur Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert. Der Prager Maler Johann Jakob Quirin Jahn (1739–1802), der Prämonstratenser-Bibliothekar Gottfried Johann Dlabacž (1758–1820) und der Brünner Archivar und Historiker Johann Peter Cerroni (1753–1826) gehörten zu den ersten mitteleuropäischen Autoren, die sich in ihren biographischen, topographischen und enzyklopädischen Werken mit der Deckenmalerei aus der Ära, der sie selbst noch angehörten, beschäftigten. Im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts konzentrierte sich die kunstgeschichtliche Forschung meist auf andere Themen. Erst in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts erwachte das Interesse an der Kunst des Barock erneut. Es erschien eine Reihe von monographischen Aufsätzen, in denen die Deckenmalerei in Böhmen rehabilitiert und neu kartiert wurde.

Neue Impulse seit den 1970er Jahren

Seit den 1970er Jahren legte der Prager Kunsthistoriker Pavel Preiss eine neue Grundlage für die Erforschung der Barockmalerei in Böhmen in einem gesamteuropäischen Rahmen. Preiss publizierte nicht nur umfangreiche Monographien über den wohl bedeutendsten Prager Freskanten Wenzel Lorenz Reiner (1689–1743), den Maler Franz Karl Palko (1724–1767) und den westböhmischen Künstler Franz Julius Lux (um 1702–1764), sondern auch einen ausführlichen Überblick über die gesamte malerische

BEIDE ABB.: MARTIN MÁDL

Abb. 6 (oben): Cosmas Damian Asam, *Wunder des hl. Gunther* im Benediktinerstift Břevnov, 1727–1728.

Abb. 7: *Der hl. Adalbert und Fürst Boleslav II. gründen das Stift Břevnov*. Deckenfresko von Jan Karel Kovář im Benediktinerstift Břevnov, um 1740.

Abb. 8: Josef Winterhalder d. J. malte 1776 die *Verklärung des Herrn* in der Stiftskirche St. Peter und Paul, Rajhrad (Raigern).

Produktion in Böhmen im 18. Jahrhundert. In Kooperation mit Milada Vilímková stellte er die spirituelle Welt und das Mäzenatentum der Benediktiner in den böhmischen Ländern vor und arbeitete die Bedeutung des aus Bayern stammenden Cosmas Damian Asam für die Geschichte der Deckenmalerei in Böhmen und Schlesien heraus (Abb. 6 und 7). In etlichen Aufsätzen behandelte Preiss die Werke der zahlreichen Künstler, die im 17. und 18. Jahrhundert in Böhmen tätig waren und nicht nur aus Böhmen, sondern auch aus Italien, Österreich oder anderen europäischen Nachbarländern stammten. Neben kunstgeschichtlichen und kulturhistorischen Interpretationen standen dabei ikonographische und formale Probleme im Mittelpunkt.

Andere Historiker und Kunsthistoriker stellten die Besonderheiten der Kunst in Mähren heraus und erforschten das Verhältnis der mährischen Kunstzentren zu Wien. In dieser Hinsicht hat Ivo Krsek einen neuen Überblick über die Malerei des Barock in Mähren vorgelegt.

Internationaler Erfahrungsaustausch

Seit den 1990er Jahren hat die Erforschung der Deckenmalerei auf dem Gebiet der heutigen Tschechischen Republik durch die neue politische Situation wichtige Anstöße erhalten: Zum einen förderte die Öffnung der Grenzen die Erforschung der Kunstproduktion in ihren ursprünglichen kulturellen Entstehungszusammenhängen, und zum anderen wurde der Erfahrungsaustausch zwischen Forschern aus verschiedenen europäischen Ländern bedeutend erleichtert. Die internationale wissenschaftliche Konferenz „Baroque Ceiling Painting in Central Europe“, die 2005 in Brünn und Prag stattfand, kann als Meilenstein in diesem Prozess bezeichnet werden. Sie mündete in die Gründung der *Research Group for the Baroque Ceiling Painting in Central Europe*, ein wissenschaftliches Netzwerk, das Forscher und Institutionen aus verschiedenen europäischen Ländern zusammenbringt. Gleichzeitig gestatten die neuen digitalen Technologien der für die Forschung unerlässlichen Dokumentation ganz neue Möglichkeiten in einem Umfang, der früher unvorstellbar war. Auf diese Weise ist das Interesse auch einer neuen Generation von jüngeren Kunsthistorikern und Kunsthistorikerinnen an der Erforschung der monumentalen Wand- und Deckenmalerei in sakralen und profanen Räumen der Frühen Neuzeit gewonnen worden. Das lässt sich an zahlreichen Publikationen ablesen, die in den letzten Jahren Themen der barocken Deckenmalereien in Tschechien gewidmet waren. Ein Schwerpunkt lag dabei auf dem Werk des Malers Franz Anton Maulbertsch (1724–1796): So erarbeiteten Forscher der Masaryk Universität und der Mährischen Galerie in Brünn zusammen mit dem Museum Langenargen am Bodensee 2006 eine Ausstellung mit begleitendem Katalog über diesen Maler und seinen Kreis in Mähren. 2007 gaben Eduard Hindelang und Lubomír Slavíček unter dem Titel „Franz Anton Maulbertsch und Mitteleuropa“ eine Festschrift mit Beiträgen von Autoren aus ganz Europa heraus. Bereits 2005 hatte eine international besetzte Forschergruppe unter der Leitung von Zora Wörgötter die Tätigkeit von Franz Anton Maulbertsch in der Kirche in Dyje (Mühlfraun) untersucht. Eine von Lubomír

Abb. 9: Carpoforo Tencalla, *Psyche und Charon* in Schloss Náměšť nad Oslavou. Um 1656–1657.

Slavíček herausgegebene Monographie stellte 2009 Josef Winterhalder d. J. (1743–1807) vor, Maulbertschs besten Schüler (Abb. 8).

Ikonologie und Ikonographie in Mähren

Neben Künstlermonographien und Ausstellungen stehen auch weiterhin Fragen der Ikonologie und Ikonographie im sakralen und profanen Raum im Zentrum des Interesses: An der Masaryk Universität Brünn erforschte Michaela Šeferisová Loudová die Ikonologie barocker Bibliothekssäle. 2009 publizierte sie eine Studie über die Fresken im Stift der lateranischen Kanoniker und der Stiftskirche zu Šternberk (Mähren), gefolgt 2010 von einer Interpretation der Fresken Maulbertschs im Philosophischen Saal des Prämonstratenser-Stiftes Strahov in Prag. Ein von Loudová herausgegebener Ausstellungskatalog über den bedeutenden, in Brünn ansässigen Maler Josef Stern (1716–1775) enthielt 2015 auch eine Darstellung über dessen Studien. Radka Miltová, ebenfalls von der Universität Brünn, spezialisierte sich auf die profane Ikonographie der barocken Deckenmalerei. In ihrer Studie von 2009 untersuchte sie den Einfluss Ovids auf die Monumentalmalerei in Böhmen und Mähren um 1700 (Abb. 9). Mit der Ikonographie des Fegefeuers befassten sich der Historiker Tomáš Malý und der Kunsthistoriker Pavel Suchánek in ihrem Werk von 2013. Jana Zapletalová von der Palacký Universität in Olmütz publizierte eine ausführliche Monographie über den lombardischen Maler Andrea Lanzani (1641–1712). Sie stellte in zahlreichen Aufsätzen mehrere Künstler aus Italien und der Schweiz vor, die im 17. und 18. Jahrhundert in Mähren tätig waren, darunter Innocenzo Monti (1653–1710), Giacomo Tencalla (1644–1689) und Simone Gionima (1655–1731). Auch der 2013 erschienene Überblick „Památková péče na Moravě / Monumentorum Moraviae tutela“ widmet sich in verschiedenen Beiträgen der barocken Deckenmalerei in Mähren.

Abb. 10: Carpoforo Tencalla schuf in den Jahren 1656 und 1657 die *Amicitia* für Schloss Náměšť nad Oslavou.

Westböhmen

Die Malerei in Westböhmen ist in den letzten Jahren ebenfalls mehr ins Zentrum des Interesses gerückt. Zbyněk Černý, Kurator des Museums in Cheb (Eger), hat 2013 das Werk des westböhmischen Malers Elias Dollhopf (1703–1773) in einer Monographie neu bearbeitet. Die Deckenmalerei des 17. und 18. Jahrhunderts in Westböhmen ist vom Verfasser in einem der barocken Kunst im Kreis Pilsen gewidmeten Buch 2015 zusammengefasst worden.

Systematische Erforschung der Deckenmalerei in Tschechien

Eine systematische Dokumentation und Erforschung der barocken Deckenmalerei – nach dem Vorbild des *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland* – wird auch am Institut für Kunstgeschichte der Tschechischen Akademie der Wissenschaften angestrebt. Als Resultat dieses Forschungsprogramms konnte der Autor, neben mehreren Aufsätzen, in den Jahren 2012 und 2013 einen zweibändigen Katalog mit den Werken der beiden Tessiner Maler Carpoforo Tencalla (1623–1685) und Giacomo Tencalla (1644–1689) in den böhmischen Ländern vorlegen (Abb. 10). Das Institut bereitet für das Jahr 2016 einen weiteren Band vor, der den barocken Deckenmalereien in den Klöstern der Benediktiner in Böhmen und Mähren gewidmet ist. Obwohl sich diese Forschungsprojekte primär auf die regionale künstlerische Produktion konzentrieren, ist es unerlässlich, die Kunstdenkmäler in ihrem historischen Umfeld und in einem weiten europäischen Rahmen zu interpretieren. Diese Form einer kontextorientierten kunsthistorischen Forschung wird wesentlich erleichtert durch eine beständige Weiterentwicklung der internationalen Zusammenarbeit.

ABB.: MARTIN MÁDL (3)

Barocke Deckenmalerei in Slowenien

DIE SLOWENISCHE Kulturlandschaft wird durch zahlreiche prächtig ausgestattete Barockbauten charakterisiert. Leider befinden sich jedoch einige dieser Denkmäler in schlechtem Zustand: Dies gilt vor allem für die Schlösser, die im Zweiten Weltkrieg und in den ersten Jahrzehnten danach verheerende Schäden erlitten hatten. Verschärft wird der schlechte Erhaltungszustand der bis 1991 in Staatsbesitz befindlichen Monumente durch ihre höchst unterschiedliche Nutzung (wie Altersheime, Besserungsanstalten, Krankenhäuser) und den zeitweisen Leerstand, durch die andauernde Krise der Denkmalpflege sowie das Fehlen staatlicher Förderung (insbesondere im Bereich der Steuerpolitik) und privater Investitionen in Kulturdenkmäler. Ohne die dringend notwendigen Renovierungen und neue Nutzungskonzepte werden diese Gebäude und ihre Ausstattung mit Wand- und Deckenmalereien jedoch – ungeachtet ihrer großartigen Wirkung – langfristig der Erforschung und Rezeption entzogen bleiben.

Entscheidenden Anteil an der momentanen Situation hatte letztlich auch, dass sich die Forschung zur barocken Deckenmalerei (und anderer Forschungsgebiete) nach 1945 lange auf die Entwicklung einer nationalen Kunstgeschichte fokussierte, bei der sich die Analyse von Kunstwerken auf Fakten über den Künstler, die Entstehungszeit und die jeweilige Position in der Stilentwicklung beschränkte.

Forschungsstand

Die ersten fundierten Untersuchungen zur barocken Decken- und Wandmalerei in Slowenien waren noch in der k. u. k. Monarchie entstanden. Hierzu zählt die Arbeit von Avguštin Stegenšek (1875–1920), einem Schüler von Josef Strzygowski in Graz, der sich besonders mit den theologischen Aspekten des Bildes auseinandersetzte und damit – entgegen der überwiegend negativen Rezeption des Barocks – ein positives Verhältnis zur Epoche und zu den ikonographisch anspruchsvollen Programmen der Deckenmalerei entfalten konnte. Izidor Cankar (1886–1958), ein Schüler von Max Dvořák, legte 1913 mit seiner Dissertation über den norditalienischen Maler Giulio Quaglio aus Laino in Val d'Intelvi die erste Künstlermonographie über einen (auch) im Herzogtum Krain (heute

Abb. 11: Franz Karl Remp, *Die Freigebigkeit (Liberalitas) der Familie Attems und die sieben schönen Künste*, 1702–1703, im Festsaal von Schloss Brežice (Rann).

Zentralslowenien) tätigen barocken Freskanten vor. Weitere monographische Bearbeitungen folgten in den 1930er Jahren als Dissertationen an der Universität in Ljubljana bei France Stele (1886–1972), der in Wien über mittelalterliche Wandmalerei promoviert worden war. In der Buchreihe „Ars Sloveniae“ mit sechs prachtvoll illustrierten Büchern von der Romanik bis zum Barock blieb allerdings die barocke Deckenmalerei unberücksichtigt. Eine besondere Position nimmt die Studie von Fran Šijanec (1957) über die Maler im Umkreis von Ignaz Maria Graf von Attems ein, in der das Thema der barocken Wand- und Deckenmalerei erstmals aus der Perspektive der Auftraggeber erforscht wurde. Auf die weitere Forschung hatte die Studie von Günter Brucher über „Die barocke Deckenmalerei in der Steiermark: Versuch einer Entwicklungsgeschichte“ (1973) entscheidenden Einfluss. Der österreichische Kunsthistoriker behandelte darin allerdings lediglich die Deckenmalerei innerhalb der damaligen Staatsgrenzen. In methodischer Anlehnung daran bearbeitete Marjana Lipoglavšek (1982, 1983 und als Buch 1996) die Stilentwicklung der Barockmalerei innerhalb der Grenzen Sloweniens.

BEIDE ABB.: FRANCE STELE INSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE / FOTO: ANDREA FURLA

Abb. 12: ***Abb. 12: Allegorie der Fünf Sinne*** **im Treppenhaus von Schloss Brežice (Rann). Werk von Caspar Waginger um 1718.**

Internationale Vernetzung

Gerade für die Kunstgeschichte in einem kleinen Land wie Slowenien ist eine internationale Vernetzung heute von fundamentaler Bedeutung. Aber auch das Forschungsthema selbst verlangt nach einer länderübergreifenden Zusammenarbeit, entsprechend der historischen Grenzen und mit Blick auf die engen, länderübergreifenden Verbindungen innerhalb des europäischen Kulturraums vor 1800. Seit Mitte der 1990er Jahre hat die Erforschung der barocken Deckenmalerei in Slowenien an Dynamik gewonnen, nicht zuletzt durch die Aufnahme internationaler Beziehungen, insbesondere nach Deutschland, wobei das *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland* die wichtigste Referenz darstellt. Den entscheiden-

Abb. 13: *Sieg des christlichen Glaubens* in der Kathedrale des hl. Nikolaus, Ljubljana. In den Jahren 1705 und 1706 gemalt von Giulio Quaglio.

den Anstoß für die Bildung eines gemeinsamen Forschungsverbundes gab schließlich eine internationale Tagung im Jahr 2005, organisiert von den Instituten für Kunstgeschichte in Prag und Brünn, der 2006 die Gründung der Forschergruppe *Baroque Ceiling Painting in Central Europe (BCPCE)* in Wien folgte.

Von dem neuen, von der Bayerischen Akademie der Wissenschaften betreuten Forschungsprojekt *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland* ist zu erwarten, dass nun die lange mit einer gewissen Voreingenommenheit betrachtete Grundlagenforschung durch Einbeziehung der digitalen Kunstgeschichte neue Impulse erhält. Die Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler der Forschergruppe hoffen zuversichtlich darauf, dass mit dem Vorhaben auch neue Standards und weitere Möglichkeiten zur Erforschung der barocken Deckenmalerei im gesamteuropäischen Kontext entwickelt werden, die den Grad der Vernetzung und Verflechtung von Personen, Ideen und künstlerischen Entwicklungen widerspiegeln, wie sie auch im 17. und 18. Jahrhundert zwischen Künstlern, Auftraggebern und Objekten im europäischen Raum bestanden haben. Denn wenn wir über die Kunst in Ljubljana reden wollen, müssen wir den Blick auch nach Graz und Wien, nach Rom, Paris und Augsburg richten. Dies zeigt das Beispiel von Schloss Brežice (Rann), wo Ignaz Maria Graf von Attems seinen gesellschaftlichen Aufstieg verewigen ließ, indem er drei verschiedene Künstler mit der Ausstattung seiner Repräsentationsräume beauftragte: Im Festsaal malte Franz Karl Remp, der zuvor Venedig, Bologna und Rom bereist hatte, wie unter der Freigiebigkeit (*Liberalitas*) des Grafen die Schönen Künste blühen (Abb. 11). Der in Wien ausgebildete Freskant Johann Caspar Waginger stellte im Treppenhaus die Fünf Sinne unter dem Patronat des Grafen dar (Abb. 12), und der aus Augsburg stammende Franz Ignaz Flurer stattete die Kreuzkapelle aus (Abb. 3). Als Anregungen dienten u. a. die Deckenmalereien im Salone des Palazzo Barberini in Rom und Druckgraphik aus dem „Cabinet des Beaux Arts“ von Charles Perrault (1690).

Systematische Erfassung der Kunstdenkmäler

Auch in Slowenien schreiten die Vorbereitungen zu einer systematischen Erfassung der Kunstdenkmäler in einem Corpus voran, parallel zur Arbeit an Künstlermonographien, der Interpretation von repräsentativen Einzelobjekten wie der Kathedrale von Ljubljana oder dem oben erwähnten Schloss Brežice (Rann), zudem Studien zu wichtigen Auftraggebern. Noch immer bilden Archivforschung, genaue Dokumentation sowie ikonographische und stilistische Analysen im entsprechenden historischen Kon-

Ausgewählte Literatur (Slowenien)

I. G. Thalnitscher, Historia Cathedralis Ecclesiae Labacensis, Labaci 1701–1714 / J. G. Dolničar, Zgodovina ljubljanske stolne cerkve, Ljubljana 1701–1714 (Hrsg. A. Lavrič), Ljubljana 2003.

M. Mádl, Between Meditation and Propaganda. Explicit and Implicit Religious Imagery in Baroque Ceiling Painting, in: Baroque Ceiling Painting. Public and Private Devotion in the Towns of Central Europe and Northern Italy (≈ Acta historiae artis Slovenica, 16/1–2, 2011), 11–28.

B. Murovec, Likovni viri za baročno stropno slikarstvo v Sloveniji (Summary: Visual Sources of Baroque Ceiling Painting in Slovenia), Zbornik za umetnostno zgodovino, XXXIX, 2003, 92–145.

Dies., Barocke Deckenmalerei in Slowenien und ihre Beziehung zu Süddeutschland, in: J. Höfler, F. Büttner (Hrsg.), Bayern und Slowenien im Zeitalter des Barock. Architektur, Skulptur, Malerei. Zweites slowenisch-bayerisches kunstgeschichtliches Kolloquium, Regensburg 2006, 133–143.

Dies., Raziskovanje baročnega stropnega slikarstva na Slovenskem (Summary: Baroque Ceiling Painting in Slovenia. State of Research), in: B. Murovec (Hrsg.), Vis imaginis. Baročno slikarstvo in grafika. Jubilejni zbornik za Anico Cevc / Festschrift Anica Cevc, Ljubljana 2006, 99–116.

ABB.: FRANCE STELE INSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE / FOTO: ANDREA FURLA

text die Basis. Neue Methoden und Fragestellungen vertiefen das Verständnis künstlerischer Techniken und bildkünstlerischer Inhalte.

Gesamteuropäische Phänomene

Die Erforschung der Monumentalmalerei des Barock ist auch ein Schlüssel zum Verständnis gesamteuropäischer Phänomene der Frühen Neuzeit: So stellen beispielsweise die Fresken der Kathedrale des hl. Nikolaus in Ljubljana nicht nur den wichtigsten bischöflichen Auftrag an der Schwelle vom 17. zum 18. Jahrhundert dar. Hier repräsentiert die kirchliche und intellektuelle Elite die Stadt Ljubljana als *Roma rediviva et triumphans* und propagiert den katholischen Glauben. Giulio Quaglio malte in der Mitte der Langhausdecke den Sieg des Kreuzes, auf das der hl. Nikolaus verweist (Abb. 13). Die römischen Soldaten, die in Myra unter den Kaisern Diokletian und Maximian Christen verfolgten und ermordeten, werden mit osmanischen Attributen (Turbane, Dolch und Säbel) gekennzeichnet. Noch Jahrzehnte nach der letzten Türkenbedrohung nutzte die Kirche dieses Mittel visueller Propaganda und sicherte sich damit Gehorsam. Quaglios Deckenmalerei thematisiert allgegenwärtige Phänomene wie Angst vor und Gewalt gegenüber anderen Religionen und politischen Systemen, hebt aber auch zivilisatorische Werte und kulturelle Errungenschaften hervor und appelliert an menschliche Tugenden wie Demut (*Humilitas*), Keuschheit (*Castitas*), Güte (*Bonitas*), Freigiebigkeit (*Liberalitas*), Geduld (*Patientia*) und Nächstenliebe (*Amor proximi*).

Ausgewählte Literatur (Österreich)

W. Mrazek, Ikonologie der barocken Deckenmalerei. In: Sitzungsberichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse 223,3 (1953), 1–88.

U. Knall-Brskovsky, Italienische Quadraturisten in Österreich, Wien/Köln/Graz 1984.

G. Brucher, Deckenfresken, in: Ders. (Hrsg.), Die Kunst des Barock in Österreich, Salzburg 1994, 197–296.

K. Möseneder, Zum Streben nach „Einheit“ im österreichischen Barock, sowie: Katalogteil „Deckenmalerei“, in: H. Lorenz (Hrsg.), Barock. Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, Bd. 4, München/London/New York 1999, 51–74 und 303–380.

Ausgewählte Literatur (Tschechien)

P. Preiss, Malířství vrcholného baroka v Čechách, in: Dějiny českého výtvarného umění II/2, Praha 1989, 540–611.

Ders., Malířství pozdního baroka a rokoka v Čechách, in: Dějiny českého výtvarného umění II/2, Praha 1989, 751–789.

I. Krsek, Malířství, in: Z. Kudělka (Hrsg.), Umění baroka na Moravě a ve Slezsku, Praha 1996, 112–148.

M. Mádl, M. Šeferisová Loudová, Z. Wörgötter (Hrsg.), Baroque Ceiling Painting in Central Europe / Barocke Deckenmalerei in Mitteleuropa (Proceedings of the International Conference, Brno, Prague 27th of September–1st of October, 2005), Praha 2007.

Z. Wörgötter (Hrsg.), Franz Anton Maulbertsch und sein Umkreis in Mähren. Ausgewählte Werke aus tschechischen Sammlungen (≈ Katalog Museum Langenargen am Bodensee), Langenargen 2006.

M. Mádl (Hrsg.), Tencalla I–II (Barokní nástěnná malba v Českých zemích), Praha 2012–2013.

WWW

http://baroque_ceiling.udu.cas.cz
(Website der *Research Group for Baroque Ceiling Painting in Central Europe*)

Gelehrtengemeinschaft

Neue Mitglieder 2016

Am 19. Februar wählte das Plenum der Akademie erstmals nach der Satzungsreform acht neue Mitglieder.

Von Isabel Leicht

EINMAL IM JAHR nimmt die Bayerische Akademie der Wissenschaften neue Mitglieder in ihre Reihen auf. Laut Satzung können nur Gelehrte gewählt werden, deren Leistung „eine wesentliche Erweiterung des Wissensbestandes" in ihrem Fach darstellt. Eine Selbstbewerbung ist nicht möglich: Mitglied kann nur werden, wer auf Vorschlag von Akademiemitgliedern ohne äußeres Zutun und ausschließlich nach seinem wissenschaftlichen Ansehen gewählt wird. Zur Wahl bedarf es einer Zweidrittelmehrheit der anwesenden Mitglieder. Ordentliche Mitglieder haben ihren Dienstort bzw. Wohnsitz in Bayern. Korrespondierende Mitglieder kommen aus dem übrigen Bundesgebiet oder aus dem Ausland.

Das Plenum gliedert sich seit der Satzungsreform von 2015 in vier Sektionen: Sektion I vertritt die Geistes- und Kulturwissenschaften, Sektion II die Rechts-, Sozial- und Wirtschaftswissenschaften, Sektion III bündelt Naturwissenschaften, Mathematik und Technikwissenschaften, Sektion IV die Naturwissenschaften, Lebenswissenschaften sowie Medizin. Die Anzahl der Plätze ist begrenzt, 2016 konnten daher keine korrespondierenden Mitglieder aufgenommen werden. Die Reform schuf vor allem freie Plätze in den Sektionen III und IV.

Derzeit gehören der Akademie 180 ordentliche und 138 korrespondierende Mitglieder an.

Neue ordentliche Mitglieder

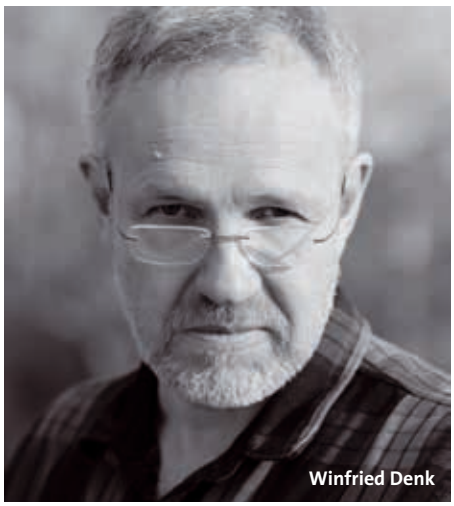
Peter B. Becker ist seit 1999 Professor für Molekularbiologie an der LMU München und zählt international zu den führenden Genomforschern. Sein zentrales Forschungsgebiet ist die Struktur des Chromatins, also der Organisation der DNA in den Zellen der eukaryotischen Organismen. Eines seiner wichtigsten Forschungsergebnisse ist die Dynamik der Histone in der DNA, die in aktiven Abschnitten der DNA verschoben werden können. 2005 erhielt er den Leibniz-Preis der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

Winfried Denk ist Direktor der Abteilung „Elektronen – Photonen – Neuronen" am Max-Planck-Institut für Neurobiologie in Martinsried. Mit der Entwicklung neuer Mikroskopie-Methoden revolutioniert er die Lebenswissenschaften und insbesondere die Neurowissenschaften: Wer das Gehirn verstehen will, muss den Nervenzellen bei der Arbeit zuschauen können. Genau dies macht Denk mit seinen Mikroskopen sichtbar. Er erhielt u. a. 2003 den Leibniz-Preis und 2005 den Brain Prize.

Christian Haass ist seit 1999 Professor für Stoffwechselbiochemie an der LMU München. Als weltweit führender Alzheimer-Forscher ist er Koordinator des Münchner Standortes des Deutschen Zentrums für Neurodegenerative Erkrankungen (DZNE). Haass hat wesentlich zum Verständnis der Alzheimer'schen Krankheit und aktuellen Therapieansätzen beigetragen. Zu seinen vielen Auszeichnungen zählen der Leibniz-Preis (2002) und der Advanced Grant des Europäischen Forschungsrates (ERC) (2012).

ALLE ABB.: PRIVAT

Peter B. Becker


Winfried Denk

Christian Haass

Bernd Paeffgen

Karen Radner

Jürgen Ruland

Bernd Paeffgen ist seit 2005 Extra-Ordinarius für Vor- und Frühgeschichte an der LMU München. Als einziger Hochschullehrer an einer deutschen Universität vertritt er die extrem weite Zeitspanne von der Zeit um Christi Geburt bis in das 18. Jahrhundert. Seine thematischen Schwerpunkte sind Siedlungsarchäologie, Bauforschung, Gräberarchäologie, Numismatik und Grabungen im Ausland. Er ist Redaktionsbeirat des „Archäologischen Korrespondenzblattes" sowie Sachverständiges Mitglied im Landesdenkmalrat des Bayerischen Landtags.

Karen Radner hat seit 2015 die Alexander von Humboldt-Professur für die Alte Geschichte des Nahen und Mittleren Ostens an der LMU München inne. Zuvor forschte und lehrte sie in Helsinki, Tübingen und am University College London, als Gastprofessorin lehrte sie u. a. in Doha und Istanbul. Die Altorientalistin hat Schlüsselwerke zur sozialen, kulturellen, rechtlichen und politischen Geschichte des Assyrischen Reichs verfasst und Wesentliches zur Geschichtsschreibung Mesopotamiens und der Alten Welt vom Mittelmeerraum bis zum Iran beigetragen.

Jürgen Ruland leitet das Institut für Klinische Chemie am Klinikum rechts der Isar (TU München). Er untersucht, wie normale Immunzellen Pathogene erkennen, über welche molekularbiologischen Mechanismen diese Erkennung eine Aktivierung der Immunabwehr einleitet und wie pathologisch deregulierte Signale in Blutzellen zur Entstehung von Leukämien oder Lymphomen führen. Rulands Befund, dass C-Typ Lecitine als Rezeptoren bei der Immunabwehr gegen Pilze operieren, gilt als Durchbruch in der Medizin. Für seine Forschungen erhielt er u. a. einen Advanced Grant des ERC (2012).

Manfred Scheer ist seit 2004 ordentlicher Professor für Anorganische Chemie an der Universität Regensburg, zuvor lehrte er an der TU Karlsruhe und forschte an der Russischen Akademie der Wissenschaften sowie an der University of Indiana. Ausgehend von der Komplexchemie des elementaren Phosphors und Arsens entwickelte Scheer in wenigen Jahren mit hoher Originalität ein neues Gebiet der supramolekularen Chemie. 2013 zeichnete ihn die Gesellschaft Deutscher Chemiker mit dem Wilhelm-Klemm-Preis aus.

Manfred Scheer

Stephan Sieber

Stephan Sieber ist Professor für Organische Chemie an der TU München. Er forscht auf dem Gebiet der Bioorganischen Chemie mit der Zielsetzung, neue Medikamente gegen multiresistente Bakterien zu entwickeln. Seine Methoden reichen von der synthetischen Chemie über funktionale Proteomics und Zellbiologie bis hin zur Massenspektrometrie. Einige der so gefundenen neuen Wirkstoffe werden gegenwärtig für die medizinische Anwendung optimiert. Sieber wurde u. a. mit dem Arnold Sommerfeld-Preis (2009) sowie einem ERC Starting Grant (2010) ausgezeichnet.

DIE AUTORIN

Dr. Isabel Leicht ist Mitarbeiterin der Presse- und Öffentlichkeitsarbeit der Bayerischen Akademie der Wissenschaften.

Akademie intern

Kurz notiert

Runde Geburtstage

95 Jahre

Prof. Dr. Siegfried Hünig, Organische Chemie, ordentl. Mitglied (1971), am 3. April 2016.
Prof. Dr. Antony Maurice Honoré, Civil Law, korrespond. Mitglied (1992), am 30. April 2016.

90 Jahre

Prof. Dr. Rudolf Kippenhahn, Astronomie und Astrophysik, korrespond. Mitglied (1991), am 24. Mai 2016.

85 Jahre

Prof. Dr. Werner Beierwaltes, Philosophie, ordentl. Mitglied (1986), am 8. Mai 2016.
Prof. Dr. Frederick C. Neidhardt, Mikrobiologie, korrespond. Mitglied (2001), am 12. Mai 2016.
Prof. Dr. Claus Roxin, Strafrecht, Strafprozessrecht und Allgemeine Rechtstheorie, ordentl. Mitglied (1994), am 15. Mai 2016.

80 Jahre

Prof. Dr. Rainer Warning, Romanische Philologie und Allgemeine Literaturwissenschaft, ordentl. Mitglied (1995), am 10. April 2016.
Prof. Dr. Arnold Esch, Geschichte, korrespond. Mitglied (1999), am 28. April 2016.

75 Jahre

Prof. Dr. Friedrich Seifert, Experimentelle Geowissenschaften, korrespond. Mitglied (2006), am 8. Mai 2016.
Prof. Dr. Hermann Wagner, Medizinische Mikrobiologie, Immunologie und Hygiene, ordentl. Mitglied (2007), am 20. Mai 2016.

70 Jahre

Prof. Dr. Eva-Bettina Bröcker, Dermatologie und Venerologie, ordentl. Mitglied (2002), am 1. Juni 2016.

Verstorben

Prof. Dr. Uwe Helmke, Mathematik, ordentl. Mitglied (2014), am 1. März 2016.
Prof. Dr. Clemens Lerche, Öffentliches Recht, ordentl. Mitglied (1974), am 14. März 2016.
Prof. Dr. Manfred Schneider, Geodätische Raumverfahren und Himmelsmechanik, entpfl. Mitglied der Deutschen Geodätischen Kommission, am 31. März 2016.
Prof. Dr. Frank Büttner, Kunstgeschichte, ordentl. Mitglied (2006), am 14. Mai 2016.

Orden, Preise und Ehrungen

Prof. Dr. Hans-Michael Körner, Mitglied der Kommission für bayerische Landesgeschichte, Bundesverdienstkreuz am Bande.
Prof. Dr. Reinhard Rummel, Astronomische und Physikalische Geodäsie, ordentl. Mitglied (1997), Verleihung der Carl-Friedrich-Gauß-Medaille der Braunschweigischen Gesellschaft.
Prof. Dr. Heinrich August Winkler, Neueste Geschichte, korrespond. Mitglied (2008), Leipziger Buchpreis zur Europäischen Verständigung.

Ausgeschiedene Mitarbeiter

Michael Alfred Seidel, Leibniz-Rechenzentrum, am 31. Januar 2016.
Dr. Norbert Eschbach, Corpus Vasorum Antiquorum, am 31. März 2016.
Michael Grabatin, Leibniz-Rechenzentrum, am 31. März 2016.
PD Dr. Wolfgang Hommel, Leibniz-Rechenzentrum, am 31. März 2016.
Josef Heilmaier, Leibniz-Rechenzentrum, am 30. April 2016.

Neue Mitarbeiter

Stefan Weichselbaumer, Walther-Meißner-Institut, am 1. Dezember 2015.
Dr. Fabio Baruffa, Leibniz-Rechenzentrum, am 1. Januar 2016.
Dr. Niels Fallenback, Leibniz-Rechenzentrum, am 1. Januar 2016.
Dr. Ludwig Maier, Leibniz-Rechenzentrum, am 15. Januar 2016.
Jens Weismüller, Leibniz-Rechenzentrum, am 15. Januar 2016.
Janina Amendt, Akademieverwaltung, am 25. Januar 2016.
Karin Kleber, Mittellateinisches Wörterbuch, am 1. Februar 2016.
Dr. Reinhard Drews, Erdmessung und Glaziologie, am 1. März 2016.
Stefan Pogorzalek, Walther-Meißner-Institut, am 1. März 2016.

DIE AUTORIN
Gabriele Sieber ist Mitarbeiterin der Presse- und Öffentlichkeitsarbeit der Bayerischen Akademie der Wissenschaften.

Matthew Tovey, Leibniz-Rechenzentrum, am 1. März 2016.
Christoph Kastl, Walther-Meißner-Institut, am 1. Mai 2016.
Natalie Vogel, Leibniz-Rechenzentrum, am 1. Mai 2016.

Weitere Personalia

PD Dr. Wolfgang Hommel, Leibniz-Rechenzentrum, Ruf an die Universität der Bundeswehr München zum 1. April 2016.
Prof. Dr.-Ing. Ulrich L. Rohde, Elektrotechnik, Ehrenmitglied (2013), Gründungsmitglied des „Center of Excellence" der Universität der Bundeswehr München.

Strukturreform – Zuwahlen

Projektbeirat „Historische Lexikografie": **Prof. Dr. Jens-Uwe Hartmann**, Indologie, ordentl. Mitglied (2001) (Vorsitz), **Prof. Dr. Claudia Wiener**, Lateinische Philologie (stellv. Vorsitz).

Projektbeirat „Mundartforschung": **Prof. Dr. Norbert Oettinger**, Vergleichende Indogermanische Sprachwissenschaft, ordentl. Mitglied (2006) (Vorsitz), **Prof. Dr. Rüdiger Harnisch**, Deutsche Sprachwissenschaft (stellv. Vorsitz).

Projektbeirat „Neuere Deutsche Literatur": **Prof. Dr. Helmut Pfotenhauer**, Neuere Deutsche Literatur, ordentl. Mitglied (2006) (Vorsitz), **Prof. Dr. Christian Begemann**, Neuere Deutsche Literatur (stellv. Vorsitz).

Projektbeirat „Erdmessung und Glaziologie": **Prof. Dr. Arndt Bode**, Informatik, ordentl. Mitglied (2007) (Vorsitz), **MDir Dr.-Ing. Rainer Bauer**, Bayer. Staatsministerium der Finanzen, für Landesentwicklung und Heimat (stellv. Vorsitz).

Projektausschuss „Altokzitanisches Wörterbuch": **Prof. Dr. Maria Selig**, Romanistik, ordentl. Mitglied (2009), **Dr. Monika Tausend**, BAdW, **Prof. Dr. Helmut Gneuss**, Englische Philologie, ordentl. Mitglied (1973), **Prof. Dr. Max Pfister**, Romanische Philologie, und **Prof. Dr. Wolf-Dieter Stempel**, Romanische Philologie, ordentl. Mitglied (1988).

Projektausschuss „Mittellateinisches Wörterbuch": **Prof. Dr. Peter Stotz**, Lateinische Philologie des Mittelalters, korrespond. Mitglied (2003), **Prof. Dr. Marc-Aeilko Aris**, Lateinische Philologie des Mittelalters, **Prof. Dr. Helmut Gneuss**, Englische Philologie, ordentl. Mitglied (1973), **Prof. Dr. Maria Selig**, Romanistik, ordentl. Mitglied (2009), **Prof. Dr. Maria del Carmen Gonzáles**, **Dr. Helena Leithe-Jasper** und **Dr. Adelheid Wellhausen,** alle BAdW.

Projektausschuss „Bayerisches Wörterbuch": **Prof. Dr. Daniel Drascek**, Vergleichende Kulturwissenschaft, ordentl. Mitglied (2015), **Dr. Ingeborg Geyer**, ÖAW, **Prof. Dr. Mechthild Habermann**, Germanistische Sprachwissenschaft, **Prof. Dr. Anthony Rowley**, **Dr. Andrea Schamberger-Hirt**, **Dr. Edith Burkhart-Funk** und **Dr. Michael Schnabel**, alle BAdW.

Projektausschuss „Fränkisches Wörterbuch": **Prof. Dr. Rolf Bergmann**, Deutsche Sprachwissenschaft, **Prof. Dr. Mechthild Habermann**, Germanistische Sprachwissenschaft, **Prof. Dr. Wolf Peter Klein**, Deutsche Sprachwissenschaft, **Prof. Dr. Maria Selig**, Romanistik, ordentl. Mitglied (2009), **Prof. Dr. Alfred Klepsch**, **Prof. Dr. Anthony Rowley**, beide BAdW, und **Dr. Almut König**, Deutsche Sprachwissenschaft.

Projektausschuss „Neuere Deutsche Literatur": **Prof. Dr. Hendrik Birus**, Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, ordentl. Mitglied (2001), **Prof. Dr. Alfred Doppler**, Österreichische Literatur und Allgemeine Literaturwissenschaften, **Dr. Uwe Fliegauf,** Leitung W. Kohlhammer Verlag, **Dr. Walter Hettche**, Neuere Deutsche Literatur, **Dr. Johannes John**, BAdW, **Prof. Dr. Hartmut Laufhütte**, Neuere Deutsche Literatur, und **Prof. Dr. Wolfgang Riedel**, Neuere deutsche Literatur- und Ideengeschichte, ordentl. Mitglied (2011).

Ruf erhalten

PD DR. WOLFGANG HOMMEL, Leiter Netzplanung und Sicherheitsbeauftragter am Leibniz-Rechenzentrum, erhielt zum 1. April 2016 einen Ruf auf den Lehrstuhl für IT-Sicherheit von Software und Daten am Institut für Softwaretechnologie der Universität der Bundeswehr München in Neubiberg.

Leipziger Buchpreis zur Europäischen Verständigung

FÜR SEINE „Geschichte des Westens" in vier Bänden erhielt Heinrich August Winkler den mit 20.000 Euro dotierten Leipziger Buchpreis zur Europäischen Verständigung 2016. Damit werden Persönlichkeiten gewürdigt, die sich in Buchform um das gegenseitige Verständnis in Europa verdient gemacht haben. Winkler habe mit Augenmaß, Sachkenntnis und singulärer Forschungsakribie eine Deutung des normativen Projekts der westlichen Werte unternommen, der Prinzipien der Menschenrechte, der Gewaltenteilung, der Volkssouveränität, der Herrschaft des Rechts und der repräsentativen Demokratie. Er verbinde Analyse und Erzählung souverän und leiste mit seiner überzeugenden Synthese einem breiten, historisch interessierten Publikum wertvolle Orientierungshilfe.

ABB.: PRIVAT; C.H. BECK

Juni bis November 2016

JUNI 2016

Montag, 27. Juni 2016

Infektionen und Gesellschaft

Vortrag von Prof. Dr. Jörg Hacker (Präsident der Leopoldina/BAdW)

Plenarsaal

18.00 Uhr

Montag, 27. und Dienstag, 28. Juni 2016

Routinen, Lernen, Gewohnheiten

Workshop, organisiert von PD Dr. Jutta Stumpf-Wollersheim (TU München) und JunProf. Dr. Alexandra Kirsch (Tübingen) im Rahmen des Jungen Kollegs der BAdW

Sitzungssaal

ganztägig

Infos und Anmeldung: alexandra.kirsch@uni-tuebingen.de, wollersheim@tum.de

JULI 2016

Freitag, 8. Juli 2016

Sektionssitzungen

Sitzungssäle

15.00 Uhr

Nur für Mitglieder der Akademie und des Jungen Kollegs

Montag, 18. und Dienstag, 19. Juli 2016

Sensory and Regulatory RNAs in Prokaryotes

Workshop, organisiert von Dr. Cynthia Sharma (Würzburg) im Rahmen des Jungen Kollegs der BAdW

Sitzungssaal

ganztägig, am 19.7. bis mittags

Infos und Anmeldung: cynthia.sharma@uni-wuerzburg.de

SEPTEMBER 2016

Mittwoch, 7. bis Freitag, 9. September 2016

Bilderwelten erschließen. 30 Jahre Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters

Tagung des Projekts „Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften“

Sitzungssaal

ganztägig

Donnerstag, 8. September 2016

Molekulare Container – Strukturen im Nanometerbereich

Workshop, organisiert von Prof. Dr. Konrad Tiefenbacher (TU München) im Rahmen des Jungen Kollegs der BAdW

Sitzungssaal

ab 11.00 Uhr

Infos und Anmeldung: konrad.tiefenbacher@tum.de

Donnerstag, 8. September 2016

Textwelt und Bilderwelt im „Andachtsbüchlein aus der Sammlung Bouhier“. Zur Frage der Deutschsprachigkeit

Öffentlicher Vortrag von JunProf. Dr. Henrike Manuwald (Freiburg)

Plenarsaal

18.30 Uhr

Dienstag, 13. bis Freitag, 16. September 2016

Supraleitung in den Pniktiden

Internationale Tagung des Walther-Meißner-Instituts für Tieftemperaturforschung

Plenarsaal, Sitzungssäle

ganztägig

Dienstag, 20. bis Freitag, 23. September 2016

Glaubensfragen

Ausstellung des Kompetenzverbundes Historische Wissenschaften München auf dem 51. Deutschen Historikertag

Universität Hamburg
20148 Hamburg, S-Bahnhof Dammtor

ganztägig

OKTOBER 2016

Freitag, 21. Oktober 2016

Sektions- und Gesamtsitzung

Sitzungssäle

15.00 Uhr

Nur für Mitglieder der Akademie und des Jungen Kollegs

Montag, 24. Oktober 2016

Vortragsabend zur Gletscher- und Klimaforschung

Mit Beiträgen von Dr. Ludwig Braun (BAdW, Erdmessung und Glaziologie) über „Gletscherforschung an der Bayerischen Akademie der Wissenschaften: gestern, heute, morgen“ und PD Dr. Jeannine Bachmann (TU München, Klinikum rechts der Isar) über „Höhenmedizin“; anschließend Diskussion

Plenarsaal

18.00 Uhr

Dienstag, 25. Oktober 2016

Umkämpfte Säkularität – Kampf um die Grenzen der Religion

Vortrag von Prof. Dr. Monika Wohlrab-Sahr (Leipzig) im Rahmen der Reihe „Religion und Gesellschaft. Sinnstiftungssysteme im Konflikt“

Plenarsaal

19.00 Uhr

NOVEMBER 2016

Mittwoch, 2. November 2016

Geschlecht, Geschlechtlichkeit, Religion. Woran liegt die Sexbesessenheit des Religiösen?

Vortrag von Prof. Dr. Armin Nassehi (LMU München) im Rahmen der Reihe „Religion und Gesellschaft. Sinnstiftungssysteme im Konflikt“

Plenarsaal

19.00 Uhr

Montag, 7. November 2016

Genome Editing (Arbeitstitel)

Öffentliche Fishbowl-Diskussion, u. a. mit Prof. Dr. Bettina Schöne-Seifert (Münster), Prof. Dr. Jörg Vogel (Würzburg) und Prof. Dr. Peter B. Becker (LMU München/BAdW), in Kooperation mit der Nationalen Akademie der Wissenschaften Leopoldina und acatech – Deutsche Akademie der Technikwissenschaften

Plenarsaal

18.00 Uhr

Freitag, 11. November 2016

Sektionssitzungen

Sitzungssäle

15.00 Uhr

Nur für Mitglieder der Akademie und des Jungen Kollegs

Montag, 14. November 2016

Wasser: Element des Lebens

Science Slam im Rahmen der Münchner Wissenschaftstage, in Kooperation mit acatech

Wirtshaus am Bavariapark
Theresienhöhe 15
80339 München

20.30 Uhr

Dienstag, 29. November 2016

Die Flüchtlingskrise: Epochenwende in Deutschland?

Podiumsdiskussion mit Prof. Dr. Ulrike Freitag (FU Berlin), Prof. Dr. Herfried Münkler (HU Berlin) und Prof. Dr. Andreas Wirsching (LMU München/IfZ/BAdW). Es moderiert Prof. Dr. Ursula Münch (Tutzing)

Plenarsaal

18.00 Uhr

Kurzfristige Änderungen und Ergänzungen finden Sie unter www.badw.de/de/veranstaltungen

Infektionskrankheiten – eine globale Herausforderung

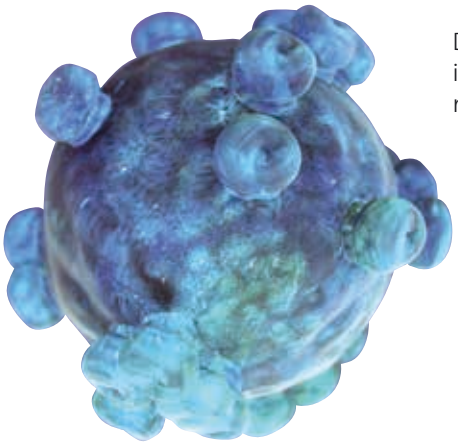


ABB.: ISTOCK

DER EBOLA-AUSBRUCH 2014/15 in Westafrika oder das zurzeit in Lateinamerika grassierende Zika-Virus (im Bild) zeigen, dass trotz medizinischer Fortschritte neue und wieder auftretende Infektionskrankheiten ein ernstes Problem darstellen. Laut WHO verursachen sie 12 Prozent aller Todesfälle weltweit. Warum aber breiten sich Infektionskrankheiten weiter aus? Und wie könnten sie effektiver bekämpft werden? Wissenschaft, Politik und Gesellschaft stehen vor einer globalen Herausforderung, wie der Mikrobiologe Jörg Hacker, Präsident der Nationalen Akademie der Wissenschaften Leopoldina, in seinem Vortrag am 27. Juni 2016 zeigt.

Auf einen Blick

Die Bayerische Akademie der Wissenschaften, gegründet 1759 von Kurfürst Max III. Joseph, ist die größte und eine der ältesten Wissenschaftsakademien in Deutschland. Sie ist zugleich Forschungseinrichtung von internationalem Rang und Gelehrtengesellschaft.

Die Bayerische Akademie der Wissenschaften im Spiegel der Fassade des benachbarten Max-Planck-Instituts für Innovation und Wettbewerb.

Sie interessieren sich für die öffentlichen Veranstaltungen des Hauses oder die Zeitschrift „Akademie Aktuell"? Gerne nehmen wir Sie in unseren Verteiler auf.

KONTAKT
presse@badw.de,
Tel. 089/230 31-1311.

Außeruniversitäre Forschungseinrichtung ...

Die rund 450 Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der Akademie betreiben Grundlagenforschung in den Geistes- und Naturwissenschaften. Der Schwerpunkt liegt dabei auf langfristigen Vorhaben, die die Basis für weiterführende Forschungen liefern und die kulturelle Überlieferung sichern, etwa kritische Editionen, wissenschaftliche Wörterbücher sowie exakt erhobene Messreihen. Die Akademie mit Sitz in der Münchner Residenz ist zudem Trägerin des Leibniz-Rechenzentrums, eines von drei nationalen Höchstleistungsrechenzentren, und des Walther-Meißner-Instituts für Tieftemperaturforschung (beide in Garching bei München).

... und Gelehrte Gesellschaft

Die Mitglieder bilden die Gelehrte Gesellschaft der Akademie. Ordentliche und korrespondierende Mitglieder müssen satzungsgemäß durch ihre Forschungen zu einer „wesentlichen Erweiterung des Wissensbestandes" beigetragen haben. Eine Selbstbewerbung ist nicht möglich. Leiter bedeutender wissenschaftlicher Einrichtungen in Bayern können zu außerordentlichen Mitgliedern gewählt werden. Mitglieder des Jungen Kollegs und Leiter von Nachwuchsgruppen sind für die Dauer ihrer Förderung ebenfalls außerordentliche Mitglieder. Derzeit hat die Akademie 180 ordentliche und 138 korrespondierende Mitglieder sowie zwei Ehrenmitglieder. Dem exzellenten Nachwuchs in Bayern dient das Junge Kolleg, das den Mitgliedern neben finanzieller Unterstützung ein hochkarätiges Forum für den interdisziplinären Austausch bietet.

Mit Veranstaltungen wendet sich die Akademie an das wissenschaftliche Fachpublikum und die interessierte Öffentlichkeit: Vorträge, Podiumsdiskussionen oder Gesprächsabende informieren über neue Erkenntnisse aus Wissenschaft und Forschung.

ABB.: R. STEININGER

Impressum

HERAUSGEBER
Prof. Dr. rer. nat. Karl-Heinz Hoffmann
Präsident der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (BAdW)

KONZEPT UND CHEFREDAKTION
Dr. Ellen Latzin
Presse- und Öffentlichkeitsarbeit der BAdW

ART DIRECTION
Tausendblauwerk, Michael Berwanger
info@tausendblauwerk.de
www.tausendblauwerk.de

VERLAG UND ANSCHRIFT
Bayerische Akademie der Wissenschaften
Alfons-Goppel-Straße 11, 80539 München
Tel. 089-23031-0
info@badw.de

ISSN 1436-753X

ANZEIGEN
Presse- und Öffentlichkeitsarbeit der BAdW

HERSTELLUNG
Landesamt für Digitalisierung, Breitband und Vermessung
Alexandrastraße 4, 80538 München

REDAKTIONSSCHLUSS DIESER AUSGABE
15. Mai 2016

Erscheinungsweise: 4 Hefte pro Jahr. Der Bezugspreis ist im Mitgliedsbeitrag der Freunde der BAdW enthalten. Die Texte dürfen nur mit Genehmigung der BAdW reproduziert werden, um ein Belegexemplar wird gebeten. Die Wiedergabe der Abbildungen ist mit den Inhabern der Bildrechte abzuklären. Namentlich gekennzeichnete Beiträge geben die Meinung der Autoren wieder. Sie finden das Magazin auch unter www.badw.de.

©Fotolia: tain1

MCIR – Munich Center for Internet Research
Forschungszentrum der Bayerischen Akademie der Wissenschaften

Vortragsreihe

„Internet und Gesellschaft“

Herausforderungen der Digitalisierung meistern und positiv gestalten

Diskutieren Sie mit
www.facebook/MCIRMuenchen
www.twitter.com/MCIRMuenchen

Veranstaltungstermine:
www.mcir.badw.de

MUNICH CENTER FOR INTERNET RESEARCH
MCIR DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

Bayerische Akademie der Wissenschaften
Alfons-Goppel-Straße 11 • 80539 München www.badw.de

Anfahrt: U3/U6, U4/U5 Odeonsplatz • Tram 19 Nationaltheater