





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

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

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 fertiggestellt werde, als sonst übers Jahr, wenn man in den Garten gehe, keine einzige 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



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



inhaltliche Interpretation, die hier vollständig ausgeblendet werden, sind für das Verständnis barocker Deckenmalerei jedoch ebenso notwendig wie Kenntnisse ihrer formalen Eigenheiten und ihrer Genese.

### 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



oder fingiertes Tafelbild, nie erzielt – und dies auch gar nicht erst beabsichtigt. Das wird am Beispiel des Entwurfs für ein zerstörtes Deckengemälde im Audienz-zimmer der Würzburger Residenz klar ersichtlich: Johann Joseph Scheubel d. Ä. malte 1735 noch unter Friedrich Karl von Schönborn, einem Amtsvorgänger von Greiffenklau, die *Belehrung 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

**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

Jesuitenpatres Seyfried und Gilbert vorgelegtes Programm Verbindlichkeit besaß, das Themen für die wichtigsten Räume vorgab. Die „ohnvorigen Gedanken“ der beiden sahen Historienbilder als Vergegenwärtigung der ruhmreichen Vergangenheit und ungebrochenen Tradition des Fürstbistums Würzburg vor. Sie wollten die Residenz als begehbare 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. 5: Giovanni Battista Tiepolo,  
*Der Aufgang der Sonne über der  
Welt* im Treppenhaus der Würz-  
burger Residenz.

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

### 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 besuchte 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. Quellensarbeit, 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 vor-



**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.

bei, zumal sie sich mit den wenigsten Inhalten sinnvoll zusammenbringen ließ. Neben dem Figurenmaßstab und der Wölbung der Malfläche berücksichtigten erfahrene Deckenfreskantennoch 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 Aufstieg 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

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.

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

### 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 Gott dang** 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*.

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 aktuelle Wirklichkeit anerkennt.

### 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



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 De-

ckenmalerei 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. ■

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

#### 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.