

„Deckenmalerei um 1700 in Europa – Höfe und Residenzen“

hg. von Stephan Hoppe, Heiko Lass und Herbert Karner, München o. J. (2020),

376 S. mit zahlr. Abb.

(Rezension)

Vorliegendes jüngst erschienenenes und nicht nur abbildungsmässig ansehnliches Buch gibt nach Auskunft der Herausgeber Beiträge einer 2018 abgehaltenen Tagung im hannoveranischen Schloss Herrenhausen wieder. In den letzten Jahren wurden ambitionierte Projekte angestoßen um die immer auch gefährdete Gattung Deckenmalerei in Deutschland und Mitteleuropa wenigstens für die ‚barocke‘ Zeit von ca. 1550 bis 1800 zu erfassen und zu dokumentieren. Die hier versammelten Aufsätze von namhaften Autoren sollen etwas vom über die christlichen Konfessionsgrenzen hinausgehenden europäischen Kulturraum bis fast nach Russland um 1700 vermitteln anhand leider nur der höfischen Residenzen und damit nicht auch noch von Klöstern und Kirchen. Vor allem bei den ikonographischen Deutungen einiger der vorgestellten Deckengemälde ergaben sich während der Lektüre Fragezeichen, die im folgenden zu alternativen ‚Lesarten‘ geführt haben.

Nach dem einleitenden und zugleich resümierenden **„Vorwort“** der drei Herausgeber habe es wohl eine gemeinsame Grundsprache (Verständnis, eine supranationale und-konfessionelle Repräsentationsform), aber auch (nicht nur Künstler-bedingte) „Dialekte“ und erst einmal nicht namentlich genannte, bewusste „Sprachverweigerer“ wie Frankreich und Norddeutschland gegeben. Die zeitweise von der Kunstwissenschaft überstrapazierte Rhetorizität dieser dekorativen und repräsentativen Auftragskunst in ständischen, teilweise absolutistischen Gesellschaften wird glücklicherweise hier nur mit Stichworten wie ‚aptum‘ und ‚decorum‘ gestreift gegenüber der ‚humanistisch-mythologisch inszenierten Allegorik‘ einer ‚in-de-vasiven‘ wie transzendierenden fiktiven Götter- und Heroenwelt und der fürstlich-auftraggeberischen Identifikation zumeist als ethisches Exempel (‚Vorbild‘) oder manchmal sogar als physiognomisches ‚Abbild‘ im Denken des unsterblichen Ruhmes durch ‚Virtus‘ (Tugend aber auch Kraft, Stärke). Sehr oft liessen sich dafür ebenfalls wohlbekannt konkrete historische Anlässe (Hochzeiten, Standeserhebungen u.ä.) finden.

Nach einer kürzeren historischen, ebenfalls deutsch-englischen Situationsbeschreibung (**„Einleitende Worte“**) mit dem unscharfen Begriff „Sattelzeit um 1700“ (als Übergang in die spätbarocke oder rokokohafte Deckenmalerei des 18. Jahrhunderts?) folgen die essentiellen

Übertitel der 21 Beiträge, die tagungsgemäss auf „**Italien – Quelle der Inspiration**“, „**Spanien und Österreich – Die Höfe der Habsburger**“, dann „**Unter dem Einfluss [Österreich-] Habsburgs – Höfe in Süddeutschland, Tschechien und Polen**“, „**Die Höfe im Westen – Austausch über den Kanal**“, „**Emanzipation von Italien und neues Vorbild – Frankreich und Norddeutschland**“ und zuletzt „**Die Höfe des Nordens – Deckenmalerei beiderseits der Ostsee**“ etwas überschneidend verteilt sind. In den daraus folgenden „Erste(n) Ergebnisse(n)“ wurde die italienische Malerei oder die Italianità als „Matrix“ erkannt. Hier besonders von Süddeutschland aus fragt man sich, ob nicht auch die lange Wand-Decken-Malerei-Tradition seit den Karolingern noch irgendwie hereingespielt haben mag. Bei den katholischen habsburgischen Ländern wird bis 1700 der starke italienische Einfluss und die Repräsentation der gegenreformatorischen katholischen Majestäten von Gottes Gnaden auch in (halb-) sakralen Räumen nicht verwunderlich im Gegensatz in England konstatiert. Für die entfernteren nord- und westeuropäischen Höfe werde wohl die „Tendenz zur Abkoppelung“ vom italienischen Vorbild deutlich ohne sie aber zu erreichen. Bei der Rezeption z.B. des italienischen Vorbildes habe man die verschiedenen [italienischen?] Zentren, die „Künstler (und ihre Ausbildung)“, die Thematik und Darstellungs- und Verbreitungsmodi (Künstler-Reproduktionsgrafik) zu unterscheiden. ‚Quadratura‘ (sonst vornehmlich nichtfigurative Illusionsmalerei) und ‚Quadri riportati‘ seien zwei gleichberechtigte Modi der Wand-Deckengestaltung gewesen. Nicht angedeutet wird hier die Zeit- und Kostenfrage. Es habe sich eine „supranationale überkonfessionelle Repräsentationsform des Adels und Hochadels“ herausgebildet mit der Apotheose oder „Verherrlichung der Herrscher und ihrer Tugenden“ mittels Allegorie und Personifikation. Das ‚Krypto-Porträt‘ sei „offenbar eine Erfindung des späten Stuarthofes“, bei den Wiener Habsburgern hätten die „Humilitas“ oder weitere nicht genau ausgeführte „ästhetische und ethische Standards“ dagegen gestanden. Die getrennten Entwicklungen sollen auch mit dem unterschiedlichen Staats-Vor-Verständnis zusammenhängen. Die Qualitätsfrage oder die ‚Grösse‘ der Kunst korreliert (tendenziell) mit der Grösse der Auftraggeber und ihrer casuistischen Spezifität. Letztlich und glücklicherweise wird auch der Künstler, seine Schulung, Ausbildung und Intellektualität als ‚quantité non négligeable‘ für die Erscheinung und Erfindung der Malereien angeführt.

Der erste Aufsatz von **Heiko Laß**: „**Die Wand- und Deckenmalerei im Galeriegebäude von Hannover-Herrenhausen sowie die Läuterung der Menschenseele am Beispiel des Aeneas**“ (S. 27-43) widmet sich dem Tagungsort. Das 1694-98 errichtete, ursprünglich als Orangerie konzipierte, einzig erhaltene Nebengebäude der ehemaligen Schlossanlage soll ursächlich der Ständerhebung (Kurfürstenwürde 1692) der hannoveranischen Welfen zu verdanken sein. Ob man

allerdings zwischen 1680 und 1700 (englische Königswürde erst 1714 und Absinken zur Nebenresidenz) Hannover (mit oder ohne Wolfenbüttel?) kulturell den Zentren Wien und Dresden (ohne das hohenzollerisch-brandenburgische Berlin-Potsdam?) gleichsetzen darf, sei etwas bezweifelt. Konventionell muten die ‚Vier Jahreszeiten‘ und berühmte Geschlechtervorbilder (Tugenden v.a. im Obergeschoss) in den seitlichen Appartements für Kurfürst und Kurfürstin an. Auf die zeitübliche Hypäthraldecken-Illusion des zumindest figürlich mässig begabten Venezianers Tommaso Giusti wird kaum eingegangen. Interessanter ist die Gestaltung des langgestreckten Galerisaales (eigentlich Fest-Bankett-Saal): statt eines einzigen nur als Umlauf-Panorama ausgeführten Deckenbildes oder einer einfacheren Folge von fingierten oder faktischen grossen ‚quadri riportati‘ kam eine unruhige, farbig-ornamentale Stuckdekoration an der Decke zum Einsatz. Zwischen den Fensterreihen stehen vergoldete Scheinplastiken von Tugenden in Nischen, denen gegenüber an der fensterlosen Wand Reiterfiguren mit dem Pferde-Ballett der ‚Hohen Schule‘ antworten. Dazwischen sind aber Theater-Architektur-Prospekte fingiert, vor denen Szenenbilder, Theatervorhänge wie gemalte Gobelins weg- oder aufgezogen werden bemerkenswerterweise mit Motiven der Aeneas-Sage bzw. aus Vergils Aeneis. Der Autor bezieht dabei alles wie in einem Fürstenspiegel auf einen platonisch gefärbten Prozess der Läuterung von Herrscher und Herrscherin und etwas kurzschlussartig auf die quasi moralische Eignung für die Kurwürde, obwohl keine Anzeichen für das Heilige Römische Reich oder die jetzt auf neun erhöhte Kurfürstenzahl wie ein Kurfürstenhut zu erkennen sind. Noch um 1770 findet sich allerdings im kleineren Massstab der kosmische Tugendzielgedanke mit Allusion auf eine alte reichsgräfliche Familie im Fest-Bankett-Spiegelsaal (sogenannter Bacchussaal) des Neuen Schlosses in Tettng am Bodensee. Vielleicht könnte man die Wahl des Aeneas durch den auf die Kaiserwürde schielenden Max Emmanuel II in Bayern ähnlich interpretieren, während die angeführten anderen wenigen Beispiele nichts dahingehendes hergeben: Aeneas, Sohn der Venus, ist als positives, gottgleiches Vorbild zu verstehen, der in einem höheren Auftrag handelt. Es dürfte andere Gründe wie Mode, Literatur, Schauspiel, Oper u.ä. gegeben haben, um dem sicher mehr staatsmännischen, die römisch-antike Tradition besetzenden Heros Aeneas den Vorzug vor dem üblichen griechisch-antiken, staatenlosen Herkules zu geben wie z.B. in Tettng. Als malerisches Vorbild für die Ausmalung der Seitenkabinette gibt der Autor ein venezianisches Beispiel an. Allerdings zeigt der Vergleich mehr die unterschiedliche künstlerische Qualität. Ist diese ähnlich wie anfänglich im herzoglich-württembergischen Ludwigsburg mehr auf die puritanisch-pietistische und sparsame Einstellung der Auftraggeber zurückzuführen? Die Malerei in Herrenhausen scheint für die angeführten Ziele des Auftraggebers qualitativ wenig ambitioniert. Der konstatierten Singularität von Herrenhausen tut dies aber keinen Abbruch.

Der basale Beitrag: „**Götterhimmel und Theatrum Sacrum. Zur Erfolgsgeschichte der Deckenmalerei im barocken Italien**“ (S. 47-67) stammt von ihrer wohl besten Kennerin, der mittlerweile emeritierten Münchner Professorin **Steffi Roettgen**, und fusst auf ihrem grossen Band: „Wandmalerei in Italien zwischen Barock und Aufklärung 1600-1800“, München 2007. Letztlich wird aber kaum Neues ausgesagt: die relief-raumerzeugende Scheinarchitektur (Quadraturmalerei), darin das fingierte Tafelbild (*quadro riportato*) in Vertikalprojektion oder die figürliche Illusionsmalerei in Horizontalprojektion oder Schrägsicht (,inklinierte Ebene') mit oder ohne Scheinarchitektur, wofür in Rom Michelangelo, Sixtina-Kapelle und Raffael, Loggien und für letztere Correggio im Dom zu Parma die Ahnherren sind. Die Typologie des mehransichtigen Panoramas (Pietro da Cortona, Luca Giordano, Sebastiano Ricci) scheint auch in Italien erst später zur Anwendung gekommen zu sein. Wenn die Autorin (S. 50) bei dem von München stammenden Carlo Sandtner (1591-1630) in Mantua, Palazzo Ducale, Galleria degli Specchi von 1618, die illusionistische „Evokation“ vermisst, muss man dem entgegenhalten, dass bei diesem langgestreckten Raum mit dem Licht im Rücken des stehenden wie bewegten Betrachters und den thematischen Vorgaben nur eine Lösung mit oder als ‚*quadri riportati*‘ möglich war: beim Apollo mit dem Sonnenwagen in leichter, problematischer Untersicht zwischen Guido Reni (Rom, Palazzo Pallavicini-Rospigliosi, 1613/14) und Guercino (Rom, Casino Ludovisi, 1621/23) stehend. Inhaltlich oder ikonographisch ist die Verwendung antiker himmlischer Mythologie allusiv im profanen Bereich naheliegend, im geistlichen Herrschaftsbereich natürlich eher problematisch. Einen Sonderfall stellt noch der Einsatz von Physiognomien real existierender, teilweise noch lebender Personen dar, was Dagobert Frey bis Hermann Bauer unter dem Begriff ‚Realitätsgrade‘ zu fassen suchten, bis ihn der in Steffi Roettgens Aufsatz mehrfach genannte Frank Büttner modifizieren und entkräften konnte.

Auch die übrigen Abschnitte mit „Weltliche Herrschaftsikonographie [v.a. ‚Apotheose‘], Herkules und Apollo oder Götterdämmerung“ bringen kaum Neues, aber machen den Vorbildcharakter für die nördliche, wieder beginnende deutsche Deckenmalerei kenntlich. Die Auftraggeber-Kritik an Giuseppe Maria Crespi's Deckenbild in Bologna, Palazzo Pepoli Campogrande lässt sich auch heute noch an der missglückten Proportionalgrösse im Himmelszentrum leicht nachvollziehen.

Unter dem Stichwort „Theatrum Sacrum“ kommt auch die Sakralkmalerei nach Correggio mit Giovanni Lanfranco, Giulio Benso, Giovanni Battista Gaulli bis Sebastiano Ricci kurz zum Vortrag. Im Epilog findet sich der bemerkenswerte Satz: „Im Zeitalter des Barock hing die Effizienz der Fiktion ... allein von der Qualität der künstlerischen Performanz ab“. Als „mentale(n) Grenze(n) und Wendepunkt(e)“ sieht die Autorin das von Bartolomeo Guidoboni und Enrico Haffner

(Scheinarchitektur?) gemalte Deckenbild in der Wallfahrtskapelle Savonna, das als eine Panoramavedute wohl „mit Hilfe einer camera oscura“ erstellt und mit einer impluviumartigen Laterne als „Blick der göttlichen Gnade“ sowie „Umkippen und Vogelperspektive“ [also praktisch vom Auge der Gnade aus gesehene Erdenrund?] interpretiert wird, und nicht einfacher als Zeichen der Unfähigkeit zu einer überzeugenden Proportionalgrösse (und sicher ohne das Camera-oscura-Hilfsmittel) erklärt wird.

Im Schlussteil stellt sich die Autorin die Frage nach den Gründen für den Siegeszug der Deckenmalerei (auch im Norden): „Bildhunger, Malerüberschuss“, Konkurrenz, ein Leben in einer Scheinwelt (Verdrängung der Realität, Vorschein, Utopie) und – von der Autorin nicht explizit angesprochen – von Moral, Tugend, Unsterblichkeit, der Verbindung mit antiken Göttern und christlichen Heiligen. Sie erwähnt von dem Soziologen Armin Nassehi die „Verdopplung der Welt durch die Kunst“ mit der Differenzminimierung „zwischen Zeichen und Bezeichnetem [= Illusion]“ durch die „Qualität der künstlerischen Performanz“ allerdings bei oft schwächeren, dem heimischen Konkurrenzdruck ausweichenden italienischen ‚Gastarbeitern‘ (Gastkünstler) mit Carpofo Tencalla als Erneuerer und dann zunehmend den Ersatz durch billigere, Italien gereiste einheimische Kräfte.

Der Beitrag von **Martina Frank** „**Der Funktionswandel venezianischer Palazzi um 1700**“ (S. 69-81) wird fast schon begründend mit einer venezianischen Fest-Kultur-Geschichte (z.B. Karneval) und den Repräsentationsunterschieden von neuem und altem Adel oder Patriziat eingeleitet. Die architektonische Festsalaufgabe sieht sie in der Integration von ‚neuer Festsaal‘ unter Beibehaltung der alten „Portego“-Saalform, der Errichtung separater Festsäle und dem Ausbau/Ersatz des alten Portego durch einen Festsaal. Durch die eigenständigen Theaterbauten hätten die Paläste Funktionsverluste erhalten. Nur am Rande wird die v.a. malerische Dekoration angesprochen, die mehr als Ölmalerei auf Leinwand ausgeführt wurde, und die besten Maler Venedigs zum Urheber habe (Niccolo Bambini, Antonio Zanchi, Antonio Pellegrini, Sebastiano Ricci; im Fresko: Ludovico Dorigny und Sebastiano Ricci).

Der Beitrag „**Genealogie versus Mythologie. Die Galleria di Daniele im Palazzo Reale in Turin und die Tradition Savoyischer Raumausstattung**“ (S. 83-97) von **Elisabeth Wünsche-Werdehausen** wurde schon [an anderer Stelle](#) vom Rezensenten nicht nur ausführlich korrigierend kommentiert, sondern ikonographisch-funktional anders und weiter ausgedeutet.

Zur selben Zeit wie Daniel Seiter in Turin und unter ähnlichen Umständen wurde Luca Giordano (1632-1705), bekannt auch unter dem von seinem Vater herrührenden Namen ‚Fa presto‘, an den spanischen Hof nach Madrid berufen. Ihm ist **Sara Fuentes Lázaro**s' (Universität Madrid) Beitrag: **„Distances of pleasant Perspective. Luca Giordano's Pictorial Eulogies for Charles II“** (S. 101-117) gewidmet. Die Autorin vermittelt darin, dass der sonst als körperlich wie geistig debil angesehene letzte Habsburger auf dem spanischen Thron die treibende Kraft bei der Berufung des aus dem spanischen Neapel stammenden berühmten Virtuosen und ‚Herodot der Malerei‘ (Antonio Palomino) Giordano war und regen Anteil an dessen Werken vielleicht nicht so sehr programmatisch genommen hat. Bei den erhaltenen wandfesten Hauptwerken: Escorial, Hauptstiege („Glorie der spanischen Monarchie vor der Trinität“, 1692 = eher: ‚Pietas Austriaca‘); Escorial, Basilika („Immaculata“ und „Hl. Hieronymus“ um 1693); Madrid, San Antonio de los Alemanes (1698-1700); Madrid, Buen Retiro Palast, Botschafterhalle („Apotheose der spanischen Monarchie“ und „Allegorie auf das Goldene Vlies“, 1697) spricht die Autorin fast immer (Ausnahme: Beginn des Treppenhausfreskos im Escorial) von „fresco secco“ auf Putz, was fast zu allen Jahreszeiten ausgeführt werden konnte. Obwohl die Autorin bei den spanisch-monarchischen Anteilen einen an sich verständlichen angeblichen Wandel von einer zukunftssträchtigen Herrschergenealogie zu einer Art Zusammen- oder Rückschau zu konstatieren sucht, taucht immer noch Zeitgenössisches auf wie der in der Balkon-Balustrade- oder Chor-Kommunionschranken-Szene erklärend verweisende König Karl II (angeblich S.105 „in defence of longed for dynastic continuity“) mit seiner Mutter, der Königinwitwe Marianna von Österreich, und seiner ihm jüngst 1690 angetrauten zweiten Gemahlin Maria Anna von Pfalz-Neuburg (Schwester des kunstaffinen Kurfürsten Jan Willem) samt zwei Hofzwergern und einem Hund konventionsgemäss. Die Abb. 1 als Gesamtaufnahme des Treppenhausfreskos steht auch aus diesem Grund statt wie auf dem Umschlag auf dem Kopf. Die Abb. 5 sollte um 90° nach links gedreht werden, die Abb. 6 um 90° nach rechts. Ausserdem wird auf die Bevorzugung von historischen-gesicherten Motiven durch den König selbst verwiesen.

Nicht einfach nachzuvollziehen auch aus heutiger Sicht ist die Kritik an der weniger figurenreichen, dafür künstlerisch atmosphärisch besseren ‚Aufnahme der Immaculata‘ gegenüber einem konventionelleren dichtgedrängten ‚Allerheiligenhimmel‘ mit dem Heiligen Hieronymus in der Kirche des Escorial. Bei Bezahlung nach der Figurenanzahl müsste letztes Bild sogar teurer ausgefallen sein.

Die Botschafterhalle im Buen Retiro Palast wird wohl am Ende behandelt, entstand 1697 aber schon vor den Wänden des ovalen Zentralbaus der Antonius-Kirche für die Deutschen 1698-1700 aus der Hand des bald siebzigjährigen Giordano. Der Inhalt des die ganze langgestreckte Halle

überspannenden Deckengemälde mit der Mythologie des Goldenen Vlieses unter der göttlichen Vorsehung und dem auch sonst wichtigen spanischen Ahnherrn Herkules wird knapp erzählt. Die Allusion auf Spanien (und seine Monarchie) in dem allegorischen Himmel erscheint dem Rezensenten jedoch ziemlich zurückgenommen. Auf die formale, mehr von vier Ansichten zu sehende Gestaltung wie die für das 18. Jahrhundert vorbildliche Panoramadarstellung wird nicht weiter eingegangen.

Der zusammenfassende Abschnitt „Giordanos Contribution“ erwähnt noch einige verlorene Arbeiten wie die königliche Kapelle im Alcazar und mündet in der künstlerischen Raumhaltigkeit und Erzählkunst („brilliant visual rhetoric“) seiner Deckengemälde, die beim absehbaren Ableben Ende der spanisch-habsburgischen Dynastie noch einen künstlerischen Höhepunkt durch „form of options“[?] und eine „distanced perspective“ vermittelt habe, der durch die folgenden Bourbonen etwas verdunkelt gewesen sei. Selbst die vorangegangene Zeit Philipps IV habe nichts Vergleichbares in der Deckenmalerei aufzuweisen.

Die Arbeiten Giordanos in Spanien sind nicht nur dem Eingeweihten natürlich bekannt, aber nicht so sehr ihre Verbindung mit dem letzten spanischen Habsburger Karl II – so nochmals die Hauptbotschaft der Autorin. Es verwundert, dass in den Anmerkungen Angelica Charlotte Francke, „Luca Giordano – Die Fresken in Spanien im Auftrag Karls II“, Diss. Münster 1993 oder Judith Wellen, „Bilder wider das Ende der Dynastie. Kunst als Vermittlungsform der königlichen Herrschaft Karls II von Spanien in El Escorial“, Frankfurt/M 2015 nicht erwähnt werden.

Im Beitrag **„Austria vor Jupiter. Deckenbild und Zeremoniell in Schloss Schönbrunn um 1700“** (S. 119-131) stellt **Herbert Karner** (Universität Wien) eine 1744 zerstörte Deckenausstattung im ehemaligen Grossen Saal des Schlosses Schönbrunn von Johann Michael Rottmayr in der Art des ‚quadro riportato‘ mit grossem mittleren Deckenbild (in Fresko) und Trabanten in Öl dem erhaltenen, fast zeitgleichen Ganzfeldfresko (<https://www.schoenbrunn.at/ueber-schoenbrunn/das-schloss/rundgang/die-blaue-stiege?tourId=8>) über der ‚Blauen Stiege‘ (ehemals Kleiner oder Spiegel-Saal, Ratsaal oder auch Salle à manger und angeblich Audienzsaal mit Thron) von Sebastiano Ricci 1701/02 gegenüber. Auch thematisch gäbe es Vergleichbares und Unterschiede: das erste wäre eine Allegorie der Austria (ähnlich A. Beduzzi: Fresko im Festsaal, Landhaus Niederösterreich?), der Dynastie der Habsburger, der Casa Austriaca (Austria vor Jupiter, rächende Nemesis u.ä.) gewesen. In dem angeblich zeremoniell höheren weil früheren Audienzsaal dagegen sei der [‚schmale‘] Wolkenweg der Tugend eines [anonymen, undefinierten Soldaten,] Feldherrn im roten Mantel mit angeblicher [, in manch anderen Fällen fast einer Kritik gleichkommenden] Allusion auf den damaligen römischen König und künftigen Kaiser

Joseph I [!, seit 1705; persönliche militärische Aktivität im Spanischen Erbfolgekrieg seit 1701? – allerdings ohne irgendwelche imperiale Hinweise wie Krone und Habsburg-Wappen] als „via triumphalis principis [? oder ‚hac virtutis iter‘]“ quasi ‚vorgemalt‘. Fast alles wie der Dienst an der Venus neben dem Kriegsdienst in unbestimmten, offenen See- und Landschlachten mit den römischen Feldzeichen oder sogar dem Elefanten auf dem Entwurf in Treviso erinnert eher an eine antik-historisch-literarisch-moralische Gedanken-Vorlage oder ‚Vorbild‘ wie in diesem 96. Brief des vielgelesenen stoischen Erziehers, Politikers und Literaten Lucius Annaeus Seneca an seinen Freund Lucilius: „... [5] Ipse te interroga, si quis potestatem tibi deus faciat, **utrum velis vivere in macello** [= auf dem Fleischmarkt, in der Fleischeslust] **an in castris** [= im Kriegslager, Kriegsdienst]. Atqui **vivere**, Lucili, **militare est**. Itaque hi qui iactantur et per operosa atque ardua sursum ac deorsum eunt et expeditiones periculosissimas obeunt fortes viri sunt primoresque castrorum; isti quos putida quies aliis laborantibus molliter habet turturillae [= Turteltäubchen, Weichling] sunt, tuti contumeliae causa. Vale“. Den ‚Aller-Welts-Ruhm der Geschichte‘ im Rücken oder zurücklassend deutet der Autor die beiden Be- und Geleiter unseres ‚Soldaten‘ hier als „Virtus“ und als lorbeerbekränzten „Merito“ (?; Dichter, Philosoph als Führer?), der auf Ehrenkranz und Orden der Unsterblichkeit weist. Dahinter werden die zuvor abgelegten und ausgetriebenen Laster den Löwen zum Frass vorgeworfen. Auf der linken Seite bringt an einem Scheidepunkt eine barbusige ‚Schutz-Angela‘ in Simultandarstellung unseren oder einen weiteren, nachrückenden ‚Soldaten‘ von der Fleisches- und Sinneslust erstmal weg auf den ‚richtigen Weg‘, also eine Variation des Themas Herkules am Scheidewege. Aus den beiden vorgeführten, parallel existierenden formalen und technischen Modi (das traditionelle Stucksystem / ‚quadro riportato‘ versus modernem Totalfresko) wagt auch der Autor keine weiteren Schlüsse zu ziehen. Immerhin wären damit noch Fragen des zeitlichen und finanziellen Aufwands zu bedenken. Übrigens ist die Vermutung Karners, dass der Kronprinz Joseph I von seinem 1700 verstorbenen spanischen Vetter Karl II bei der Auswahl des damals in der Lagunenstadt lebenden Sebastiano Ricci inspiriert gewesen wäre, wenig wahrscheinlich in Kenntnis der historischen Situation, und da Venedig und Oberitalien bis Florenz quasi vor der österreichisch-habsburgischen Haustüre liegen.

Von einem weiteren Kenner vor allem der österreichischen Ikonographie wie **Werner Telesko** (Österreichische Akademie der Wissenschaften) stammt der Beitrag: „**Thematische Multiperspektivität. Die Grazer Katharinenkirche und das Haus Habsburg um 1700**“ (S. 133-141). Der angesprochene Wandel oder Mode von den ‚quadri riportati‘ zu einem einzigen überspannenden Deckenbild, vom additiven Bilderbuch zum szenisch-erzählerischen grossen Einzelbild, wird hier an einem zumindest malerisch-künstlerisch schwachen (volkstümlichen)

Beispiel relativierend abgehandelt. Das obige Problem ist also von der Qualitätsfrage überlagert. Ein stärkerer Maler hätte aus den emblematisch-literarischen-verbalen Vorgaben wie bei den ‚Tituli‘ sicher mehr machen können und wollen. Die vom Autor beigebrachten schriftlichen wie bildnerischen Vorlagen beweisen nur die kleinteilige Denk-Arbeitsweise von dem geistlichen Konzeptor wie dem handwerklichen Exekutor. Dem Endeindruck des Autors, dass das additive, kumulative Prinzip einen „künstlerisch scheinbar retardierende(n) Charakter, inhaltlich [intellektuell] aber einen dichte(n) Mehrwert“ habe, zeugt für den Rezensenten mehr von einem spätscholastisch-jesuitischen Rhetorik-Denken des 17. Jahrhunderts.

Mit einer Vorsatzabbildung von einem künstlerisch emblematisch anderen Kaliber (wie von Carpofero Tencalla) beginnt der Aufsatz von **Martin Mádl** (Univeristät Prag): „**The Palace of Prince-Bishop Carl II of Lichtenstein-Castelcron in Olomouc and its Decoration**“ (S. 145-159). Die Vorlage, ein schon passabler Holzschnitt eines über einer Landschaft schwebenden Geistes, für ein humanistisch-protestantisches, konfessionsübergreifendes Emblem (Ingenio et Studio) wurde freischwebend auch als Untersicht zu verstehen gegeben bzw. angewendet. Neben dem schon von Joachim von Sandrart als Wiedererwecker der cisalpinischen Deckenmalerei gerühmten Tencalla (teilweise aber auch in der alten Art eines applizierten Tafelbildes, vgl. Schloss Trautenfels) anstelle von Johann Christoph Storer, in dessen Nähe in Mailand anfänglich er zumindest gelebt haben soll, kommen in dem streckenweise allgemein gehaltenen Übersichtsbeitrag des Autors viel schwächere Maler zu Gesicht wie Vaclav Harvonik mit zwei sicher auch verrestaurierten, als Tafelmalerei einmal weitgehend untersichtslos oder ein andermal mit venezianischem Podest gegebenen Deckengemälden, aber angeblich auch ganz anders mit einer mehrstöckigen hypäthralen Perspektiv-Decken-Konstruktion nach Anregungen wie z.B. Jan Vredeman de Vries. Mit dem Bolognesen Giuseppe Bragalli und dem Flamen Abraham Godyn dominiert dann die modernere, die ganze Fläche einnehmende horizontalperspektivische Deckenmalerei kurz vor 1700 v.a. im profanen Bereich der Schlossausstattungen. Nicht erwähnt wird der wohl bei der Bildhauerfamilie Schenk in Konstanz ausgebildete, 1645 in Radolfzell geborene und im schlesischen Liegnitz tätige universale Johann Matthias Rauchmiller in Passau kurzzeitig Nachfolger Tencallas als Freskenmaler und Storerers als Thesenblattentwerfer für Jesuitenuniversitäten.

Der Beitrag von **Andrzej Kociel** (Universität Wroclaw): „**A Jesuit Academy as a Symbol of the University of Wrocław (Breslau) and its Fresco Decoration**“ (S. 161-171) greift dann noch nach dem damals österreichisch-habsburgischen, zur böhmischen Krone gehörenden Schlesien und schon

weiter ins 18. Jahrhundert aus. Speziell zur Deckenmalerei in der von Kaiser Leopold I 1702 auf teilweise herrschaftlichem Gebiet in Breslau entstandenen Universität wird wenig gesagt. Es ist verständlich, dass die Jesuiten ihren habsburgischen Gönnern als Vorposten in einer mehrheitlich protestantischen Stadt vor allem in der ‚Aula Leopoldina‘ als einer Art Habsburgersaal ein (gestiftetes?) Denkmal setzten. Leider sind die beiden von Johann Christoph Handke aus Olmütz (1694-1779) gemalten Decken der Aula (1732) und des ‚Oratoriums Mariana‘ (1733, 2013 rekonstruiert) zu unkenntlich abgebildet, um im ersten Falle die Kombination mit Scheinarchitektur und im zweiten Falle mit realer Spätbandelwerk-Stukkatur inhaltlich wie stilistisch genauer beurteilen zu können. Im Treppenhaus wirkte dann der von Cosmas Damian Asam und seinem eigenen Bruder Thomas Christoph herkommende Felix Anton Scheffler 1734 mit dem Thema der schlesisch-habsburgischen Herrschaften (1734, leider total überarbeitet). Trotz seiner exzeptionellen Selbstbiographie ist Handkes grosszügige freskomässige Handschrift bislang nur mehr zeitgemäss als in ihrer speziellen Abhängigkeit zu bestimmen.

Von der Stuttgarter Kunstgeschichtsprofessorin und Mitarbeiterin am Deckenmalerei-Projekt **Ulrike Seeger** (Universität Stuttgart) stammt der Beitrag: **„Weil es dauerhafter ist und Luftiger Aussiehet. Die gänzlich freskierte Zimmerdecke im 1700 – Modus oder Bedeutungsträger“** (S. 173-185). Dies macht die Autorin an den Beispielen: Stadtpalais des Prinzen Eugen in Wien, Schloss Rastatt und Schloss Ludwigsburg, zu denen von ihr Einzelstudien bzw. Monographien vorliegen, zu ihrem zentralen Problem und stellt ihren Aufsatz unter ein bekanntes Zitat des Architekturtheoretikers Leonhard Christoph Sturm, der dem zum Hellen tendierenden Fresko allgemein (nicht nur das Ganzdeckenfresko) wegen der grösseren Dauerhaftigkeit und Leichtigkeit gegenüber dem verderblicheren und nachdunkelnden Ölbild offensichtlich den Vorzug gab. Ein weiterer nicht erwähnter Vorteil ist die Schnelligkeit der Ausführung (z.B. auch wegen den geringen Trocknungszeiten) und damit flächenmässig auch geringere Kosten. Als Nachteile stehen die geringeren Korrekturmöglichkeiten, der grössere Anspruch an das künstlerisch-technische Vermögen des Ausführenden, die Saisonalität, ein Arbeiten vor Ort und eine stärkere Kooperationsbereitschaft mit einem Putzaufleger. Dass es nicht so sehr um Rangfragen bei der Auswahl der Deckengestaltungsmodi handeln kann, beweisen annähernd gleiche Auftraggeber und die vergleichbare Funktion der ausgeführten Räume. Danach besann sich Prinz Eugen für sein Audienzzimmer (und nicht nur für den grossen Saal) seines Wiener Stadtpalais‘ in eine Ganzdeckenvariante um mit einem figürlichen Freskofeld von dem angesehenen Mailänder Andrea Lanzani und Architektur-Stuck illusionierender Quadratur, das von der Autorin als „Aufnahme des Herkules in den Olymp“ ikonographisch gedeutet wird. Es ist aber wie so oft, weil Jupiter dem

nackten Heroen einen blauen sternbesetzten Umhang überreicht strenggenommen die Sonderform der Verstärkung. Diese Art der Deckengestaltung mit bolognesischer Quadraturrahmung wird von der Autorin leider ohne ergänzende Abbildungen auf verschiedene oberitalienische und französische Farbklänge-Vorbilder zurückgeführt und scheint 1698 von dem qualitäts- und modebewussten Prinzen Eugen bewusst aus „Prestige“- und „Exklusivitätsgründen“ ausgewählt worden zu sein.

In Schloss Rastatt, der Residenz des weiteren bekannten Türkenbezwingers und Veters des Prinzen Eugen, Markgraf Ludwig von Baden, wurden dessen Paradezimmer trotz seiner Wiener Eindrücke wahrscheinlich nach älterer Planung noch konventionell von dem 1703 verstorbenen böhmischen Italiener Paolo Manini ausgeführt gegenüber den nur wenig später entstandenen Zimmern der Markgräfin, die von anderen Künstlern, einem italienischen Duo mit dem Figuristen Giuseppe Maria Roli und dem Quadraturisten Pietro Francesco Farina, stammen. Als geborene Herzogin von Sachsen-Lauenburg stand diese sicherlich rangmässig nicht unter dem Markgrafen und redete wohl schon damals im Künstlerischen ein gewichtiges Wort mit. Roli war sicher der bessere Zeichner, aber, dass er ein „ungleich höheres künstlerisches Niveau“ gegenüber dem mehr handwerklichen Paolo Manini besessen habe, ist etwas zu relativieren. Wie auch in Ludwigsburg waren bedauerlicherweise die beauftragten Freskanten allenfalls die ‚erstbeste‘ Wahl. Sicher nicht Rangfragen gaben den Ausschlag, dass die die modernere Ganzdeckenlösung mit Quadraturrahmung für den Paraderaum der Markgräfin zur Ausführung kam, rechtzeitig vor Einzug 1705 des Markgrafenpaares. Für den wohl früher konzipierten ranghöheren, aber erst nach den Stukkaturen 1704/05 freskierten Rastätter Ahnensaal wird neben der Tradition wie auch bei Ludwigsburg Vielfalt (,varietas sive variatio delectat‘) als Grund für den altertümlicheren Charakter herangezogen. Das Gemälde stellt wohl den alterslosen, herkulischen, gerechten und verstärkten Helden in Begleitung der Kriegsgöttin (Bellona) dar, der auf die himmlische Venus (oder Schönheit/Virtus) oder die ihm zugewiesene Ehegemaahlin Hebe (mit dem den Bogen der Begierde brechenden Ant-Eros und dem gestürzten Eros) verweist. Die Freskowahl mit der „Luftigkeit“ bzw. „Weiträumigkeit“ in den Appartements der Markgräfin ursächlich erklären zu wollen, überzeugt in der Ausführung nicht.

Auch beim dritten Beispiel, dem Ausbau des ehemaligen Jagdschlusses in Ludwigsburg nach 1708 durch den weniger als Feldherr sich ausweisenden protestantischen Herzog Eberhard Ludwig von Württemberg, kamen die ersten Künstler wieder aus Böhmen, darunter der schwache Johann Jakob Stevens von Steinfels. Die verwirrenden Ausstattungsweisen von nur ornamentalem Stuck, Stuckreliefs mit Ölbildern oder Fresken und Ganzdeckenfresko versucht die Autorin dem „Prinzip hierarchisierender Vielfalt“ zuzuordnen oder zuzuschreiben. Das Audienzzimmer als zeremoniell höchstrangig hätte 1709 ein ikonographisch anspruchsvolles Programm – „Aurora als Wegbereiterin

Apolls“ wäre noch etwas genauer zu bestimmen – erhalten, während im etwas späteren Audienzzimmer des Jagdordens 1710 ebenfalls ein Ganzdeckenfresko angebracht ist allerdings mehransichtig mit panoramaartigen Rahmenszenen und einem Scheinarchitekturaufbau, der mit einem ovalen „schlafenden Mars“ gänzlich ohne Untersicht geschlossen ist. Die ohne Dekoration gebliebenen Felder im Gästeappartement dürften weniger dem Stellenwert als der Haushaltskasse geschuldet gewesen sein. In ihrem Versuch eines Fazits bringt die Autorin nochmals das Argument der Dauerhaftigkeit und des „hohe(n) Potential(s) zur Elitebildung“ [„rarister Geschmack“?], der akademisch-anspruchsvollen Technik. Einen möglichen Einfluss des Bildern eher abholden Protestantismus oder Pietismus im württembergischen Ludwigsburg weist die Autorin zurück. Dass das Deckenfresko den „elitären Anspruch“ des „souverain regierenden Adels“ [auch des nicht regierenden Prinzen Eugen?] formuliere, wird dem multifaktorellen Geschehen nicht wirklich gerecht.

Als ein kleines niederländisches nachantikes Weltwunder erscheint der Oranjesaal des von der Königsfamilie immer noch bewohnten Huis ten Bosch bei Den Haag in dem Beitrag von **Margaret van Eikema Hommes** (Universität Delft): **„A Triumpal Procession illuminated. The Remarkable Symbolism of Light in the Oranjezaal in Huis ten Bosch“** (S. 189-209). Das vom Statthalter Frederich Heinrich (1584-1647) errichtete Lustschloss wurde von seiner gebildeten Gemahlin Amalia von Solms-Braunfels (1602-1675) nach dem Tode ihres Mannes ab 1648 zu einem Erinnerungsbau, einer Art Mausoleum (aber ohne Grab) im Innern umgestaltet, wobei die Autorin die Bauherrin mit der Schwester und Ehefrau des bekannten Mausolos, der hier expressis verbis nicht genannten, aber wohlbekanntes Artemisia II nachträglich vergleicht: „FR(ederico) HENRICO PRINC (ipi). ARAUS (ionis). IPSUM DIGNUM LUCTUS ET AMORIS AETERNI MON (umentum). AMALIA DE SOLMS VIDUA INCONSOLABILIS MARITO INCOMPARABILI P (aravit?)“. Ausführlich wird das Zusammenspiel mit Constanin Huygens, Jan van Campen, Pieter Post und den zwölf besten Malern der nördlichen wie südlichen Niederlande behandelt, wobei neben den Inhalten und allgemeinen Bezügen zu dem Verstorbenen und der Oranier-Dynastie vor allem mehr formale Aspekte wie Lichtführung, Farbigkeit in einem Illusionsspektrum angesprochen werden. Trotzdem bleibt ein Bilder-Galerie-Register-Charakter, auch wenn die Autorin eine Verbindung zu einer Triumphbogen-Gestaltung und dem (physischen, fingierten und spirituellen) Licht herzustellen sucht. Der Bau auf quadratischer Grundfläche in der Tradition von Sakral- und Funeralbauten zeigt in einem Klostergewölbe (achteckiger Lichttambour) einen gemalten Wolken-Putten-Himmel mit verschiedener Symbolik und den Vergil-Worten: „NOMEN LAUDESQUE MANEBUNT“ und als Art Schlussstein oder Laterne das achteckige

Bildnis der Bauherrin bewusst auf dem Kopf stehend. Letztlich fehlt bis auf die Lünette des östlichen Scheidbogens mit den theologischen Tugenden, worauf der Text kaum eingeht, eigentlich ein sakraler Charakter, was nicht mit dem Calvinismus und seinem Bilderverbot zuzuschreiben ist. Es dominiert das Antikisch-Heidnische-Natürlich-Sinnliche-Fröhlich-Lebendige-Nackte, das Leben für die kommenden Generationen, auf das von oben die Witwe und Ahnfrau sowie der Widmungs-Stifter-Spruch ‚herabsehen‘. Insgesamt haben wir ein interessantes, leider nur digital zugängliches Ensemble („Gesamtkunstwerk“) der Mitte des 17. Jahrhunderts vor uns. In der Zusammenfassung wird nochmals die Rolle des Lichts überbetont auch in seiner Sakralität zumal der Prinz niemals „explicitly“ als von Gottes Gnaden oder auch in dynastischen Glorifikations-Wirkung erscheine.

Der Beitrag von **Alexander Dencher** (Universität Leiden): „**Daniel Marot (1661-1751) and the Painted Staircase in the United Provinces**“ (S. 211-225) handelt sehr ausführlich und etwas sich wiederholend von diesem französischen Hugenotten, der in Diensten der Oranier stand als französisch inspirierter Entwerfer von Garten-Architektur und Ornamentik, die er in graphischen Blättern verbreitete. Als Haus-Garten, Unter- Obergeschoss u.a. verbindende Sonderform gab es auch in Holland das mehr ‚Private-Grotten-Exotische‘ gegenüber dem imperialen-kaiserlichen Stiegenhaus oder Treppenhaus. Leider sind die in Holland erhaltenen zumeist um 1700 entstandenen wenig bekannten Beispiele schlecht erhalten und hier auch nur in alten S/W-Aufnahmen wiedergegeben. Auf die in den Stichen angedeuteten Deckenabschlüsse und die ausführenden Künstler geht der Verfasser leider kaum ein.

Der Überblicksbeitrag: „**Mural Cycles in Britain and Continental Influences**“ (S. 227-239) der Britin **Lydia Hamlett** (Universität Cambridge) reicht von den ‚quadri riportati‘ in der Kassettendecke von Whitehall 1629/30 von Rubens bis zur Painted Hall in Greenwich 1726 von James Thornhill und dazwischen der Decke des Sheldonian Theatres, Oxford 1668 von dem einzigen einheimischen Robert Stretter und der Ausmalung („Coelum Britannicum“) in Windsor Castle durch Antonio Verrio ab ca. 1676, die literarisch von Theater, Satire, ironisch-politischer Distanz und Anzüglichkeit geprägt sei. Im Zentrum aber steht der „Heaven Room“, Öl auf Putz in Stanford, Burghleyhouse ebenfalls von Antonio Verrio 1694, der einen korinthisch-hypäthralen Tempel suggeriert, vor dessen Säulen und Interkolumnien sich verschiedene mythologische Szenen abspielen, während sich im geöffneten Himmel die übrige Göttergesellschaft befindet. Bestimmte Effekte wie des auf seinem unbeflügelten Pferd Cattelan-artig herabstürzenden Chimärentöters Bellerophon, den der auf Geheiss des Zeus von einer Bremse gestochene Pegasus gerade wieder auf die Erde abwerfen sollte, oder der schon an Newtons prismatische Farbzerlegung (1672/1704)

gemahnende friedliche Regenbogen im Zimmer erregen auch heute noch ein gewisses Staunen. Im Zentrum soll aber die die Götter belustigende Ehebruchs-Eifersuchts-Rache-Szene von Venus und Mars und Vulkan stehen, die noch eine zweite Ebene, eine geschichtlich-politische und physiognomische Allusion (Venus = England, Anne Cavendish, Mars = William III von Oranien; Vulkan = „the be-shitten“ Jakob II) beinhalte. Die angeblich physiognomischen Bezüge wirken allerdings nicht sehr überzeugend. Britisch scheint der Humor zu sein. Aber auch die vorbildliche Deckenmalerei sollte darauf und die damit verbundene ironische Distanz zu der dargestellten Göttermaskeraden näher beleuchtet oder untersucht werden.

Die Erlanger Professorin für Kunstgeschichte **Christina Strunck** (Universität Erlangen) greift in ihrem Beitrag: „**Flammende Liebe, höfische Intrigen und internationale Politik Antonio Verrios Ausmalung des Queen’s Audience Chamber in Windsor Castle**“ (S. 241-251) das Vorhergehende auf und meint, dass ein noch erhaltenes, aber wohl auch übermaltes Deckenbild (vgl. Abb unter: <https://www.rct.uk/collection/408426/catherine-of-braganza-in-a-chariot>) von dem genannten Maler Verrio mit: ‚Königin Katharina als Britannia auf dem Weg zum Tempel der Tugend in Begleitung von Flora, Ceres, Pomona u.a.‘ im Jahre 1755 falsch gedeutet sei. Die Autorin versucht das Bild neu (und unvoreingenommen?) zu sehen. Für die portugiesische Prinzessin Katharina von Braganza (vgl. Wappen) mit dem flammenden Herzen „als Symbol der dynastischen Eheverbindung“ (?) kann sie kein weiteres Attribut als ‚Britannia‘ erkennen, aber zumindest wird der fürstlich in Hermelin gekleideten und mit einfacher Zackenkrone versehenen portugiesischen Prinzessin die englische Königskrone von den drei Grazien (Aglaiä, Thalia, Euphrosyne) gemeinlich gereicht oder zumindest nahegebracht. Sie habe die darunter befindliche irdische Venus (allerdings mit dem blauen Mantel einer himmlischen Treue?) und die beiden Amoretten (Eros, Anteros?) mit dem Täubchenpaar (= Turteln, Treue) in Händen vom Thron (aus dem goldenen Triumphwagen?) gestossen. Trotzdem weist die ‚irdische Göttin‘ ihr freundlicherweise den Weg zum Tempel (des Friedens, Eintracht, Tugend?) weist. Der Tempel mit seinem plastischen Tympanonfeld lässt sich nicht eindeutig politisch als Concordia-Tempel (nach Bürgerkrieg die Allianz England-Portugal und Katharina als Friedensbringerin) bestimmen, auf jeden Fall ist er ein Ehrentempel. Der Autorin ist nicht aufgefallen, dass das ziehende Schwanenpaar (eheliche lebenslange Treue) von einer in hellem Grau gekleideten Person geführt, gelenkt wird, die zwei Lorbeerkränze (wohl nicht für König und Königin?) des Ruhmes und der Ehre und ein offenes Buch (Ehrlichkeit?) an ihrem blanken Busen bereithält. Die Dreier-Gruppe vor dem pantheonartigen, um 90° gedrehten Tempel bilden nicht erst Amor sondern gleich Hymenaios mit seiner Fackel, die Abundantia mit dem Füllhorn und Eirene mit dem Oliven-Friedenszweig.

Letztere scheint auch durch Wind, Wolken-Wasser-Putten eine gute (britische?) Wetterlage zu vermitteln, was die Autorin zur daneben folgenden aufblickenden Vier-Jahreszeiten-Gruppe schwenken und eine gedankliche Brücke zwischen Fruchtbarkeit der Erde und der ehelichen Fruchtbarkeit (etwas vorschnell und voreingenommen) schliessen lässt. Die nicht erwähnten Blitz-, Wasser-, Wind-Erscheinungen neben der Personifikation des Winters könnte man fast als drei der vier Elemente deuten. Auf der Abbildung sind nur acht mit Blumen gefüllte grössere Vasen, zwei Rauchgefässe und zwei leere Kleinere zu erkennen, sodass nicht an die Monate sondern nur an Zier und edler Duft gedacht werden kann. In den vier Ecken, die man sonst mit den Himmelsrichtungen in Verbindung bringen könnte, halten goldene Puttenpaare jeweils eine Krone und die verschlungenen Initialen des Herrscherpaares aber auch Zeichen der guten Regierung, Klugheit, Gerechtigkeit, Mässigung, Stärke (?), was als „harmonische Verbindung des Paares ... eine von Klugheit diktierte und Wohlstand bringende Entscheidung“ gedeutet werden könnte. Auf die beiden von einem Puttenpaar gehaltenen goldenen Medaillons der portugiesischen Prinzessin, die brennenden Herzen oder die Janusköpfe mit zwei Fackeln in den vier Ecken geht die Autorin nicht ein. Das Gold wird nicht erst einmal als dauerhaft, wertvoll, schmuckhaft, unvergänglich gesehen, sondern gleich mit dem Goldenen Zeitalter und der Schliessung des Janus-Tempels, dessen Tür man aber nicht sieht, enggeführt. Wenn man schon den Mythos der überschätzten portugiesischen Mitgift neben der Eheharmonie und Fruchtbarkeit bringt, warum nicht schon bei dem goldenen (= göttlichen, unsterblichen) Triumphwagen? Ein sicher vorhandenes, hier helfendes Gesamtkonzept hat sich leider nicht erhalten. Das bisher Gesagte bewegt sich in dem konventionellen gedanklichen Bahnen des Barock. Ein stärkerer Eingriff der Königin wird von der Autorin abgelehnt, aber vielleicht liefern die bekannten geschichtlichen Fakten eine Erwägung: Katharina wurde 1638 geboren, heiratete 1662 den englischen König, wurde aber wegen ihres katholischen Glaubens nicht zur englischen Königin gekrönt. 1678 unterstellte man ihr zu Unrecht ein Komplott gegen den König, aber 1679 wurde sie rehabilitiert. Zuvor nach verschiedenen Fehlgeburten wurde Karl II zur Scheidung geraten, die dieser aber ablehnte.

Einen konfessionellen Aspekt sieht die Autorin in der rechten noch nicht ganz besprochenen Bildhälfte. Oben und damit rangmässig höher: die theologischen oder geistlichen Tugenden (von links: Hoffnung oder Spes, Liebe oder Amor und Glaube oder Fides) und darunter die weltlichen Tugenden (v.l.n.r. Keuschheit oder Castitas, Busse oder Poenitentia, Gehorsam oder Obedientia und Mässigung oder Temperantia). Die Geisel der Selbstkasteiung (Leidensfähigkeit, Duldsamkeit?) sieht die Autorin v.a. in Verbindung mit dem katholischen Buss- oder Flagellantenwesen und als Leidprüfung der Tugendhaften gegenüber den Mätressen des Königs. Noch problematischer und überinterpretierter wird es, wenn durch eine „kompositionelle Diagonale“ (mit Knick?) von

Dornenkrone, Krone und flammendem Herz als „aufsteigende Linie“: „Katharina durch ihre Duldsamkeit die Krone verdien(e), den weltlichen Status aber letztlich der Liebe unterordne“ hier als „himmlische, christliche Liebe“ zu verstehen. Die damit von der Autorin angestrebte politisch-aktuelle Verbindung zu den Ereignissen von 1678/79 wird durch „eine gewisse überzeitliche Gültigkeit“, „friedvolle Harmonie“, Union zwischen Britannien und Portugal selbst gleich wieder relativiert.

Im weiteren wird die Rolle des 1673 in Paris verpflichteten Italieners Antonio Verrio dahingehend umgeschrieben, dass der in Paris aufgewachsene Karl II mit diesem Maler ein italienisches Gegengewicht zu, ja Vorbild für Frankreichs aber zeitgleichen Spiegelsaal von Versailles bilden wollte im Vergleich von King's Drawing Room, Windsor Castle und einer ähnlichen aber zeitgleichen Le-Brun-Zeichnung für diesen Spiegelsaal. Trotz des versuchten zeitlichen Konstrukts ist es sicher unwahrscheinlich, dass ein viel besserer Künstler und Entwerfer im tonangebenden Umfeld Louis XIV sich hat davon anregen lassen. Die Balustraden-Konstruktion des Queen's Audience-Room geht auf Architekturentwürfe des 16./17. Jahrhunderts zurück. Die fortschrittliche Ganzdeckengestaltung lässt sich mit der kleinteiligen, aber viel wertvolleren Ausstattung in Versailles nicht vergleichen.

Ihr völlig abwegiger Versuch, Verrios konventionelle Darstellung in dem Audienz-Zimmer der Königin als Vorbild für Kontinentaleuropa aufzuwerten, führt die Autorin auch zu Johann Michael Rottmayrs Deckengemälde im Marmorsaal, Schloss Weissenstein/Pommersfelden 1717 mit ähnlicher Thematik aber seitenverkehrt, wobei auf die unsichere Ausbildung (abgesehen von Italien und Carl Loth) Rottmayrs verwiesen wird. Die dortige ungekrönte ‚Passagierin‘ wurde von Franz Matsche immer als „himmlische Venus“ in Anspielung auf die damalige Kaiserin Elisabeth Christine betitelt. Sie ist aber die Schönheit der Tugend, der die irdische Schönheit ihren goldenen (Preis-) Apfel überlassen will.

In der Zusammenfassung werden die gemachten Aussagen weniger als Vermutungen, Hypothesen, denn als Erkenntnisse vermittelt, dass z.B. Antonio Verrio ein massgeblicher Protagonist bei der Herausbildung einer nativen und konfessionsübergreifenden Bildsprache (gewesen sei). Auch seine leider bildlich nicht wiedergegebene Ausmalung der anglikanischen Palastkapelle von Schloss Windsor besagt nur, dass kein vergleichbarer protestantischer Maler zur Hand war und dass eine gewisse künstlerische-religiöse Toleranz und eine Vorbildhaftigkeit des italienischen Barock vorhanden waren. Mit dieser vorliegenden ikonographischen Korrektur der Verfasserin sind aber letztlich wieder gewagte neue Spekulationen in die Welt gesetzt.

Der Beitrag: **„Von Rom nach Paris. Die Botschaftergalerie des Tuilerienpalastes und das Konzept der ‚kopierten Deckenmalerei‘“** (S. 255-273) von **Johannes Schwabe** versucht auch mit Hilfe von moderner 3D-Technik und alten Fotos die im 19. Jahrhundert zerstörte Galerie wieder aufleben zu lassen. Mittels Romstipendiaten wurde um 1667 die Farnese-Galerie, damals französisches Botschaftsgebäude, teilkopiert und in anderer Form oder Gestaltung in Paris – also frei – wiederholt. Der Autor arbeitet heraus, dass inhaltlich eine Abkehr vom Moral-Tugend-Gedanken in Rom zu einer Politpropaganda in Paris erfolgt sei, und dass es sich letztlich um ein Prestigemodell der französischen Dekorationskunst im Paragone von Frankreich und Italien handele. Der Autor spricht wohlthuend gegenüber dem Vorangegangenen dabei von keiner zweifelsfreien Gültigkeit, aber von einem stimmigen und kohärentem, ja man kann wohl sagen von einem plausiblen Erklärungsmodell.

Der Beitrag des Architekten und Kunsthistorikers **Thomas Wilke** (RWTH Aachen): **„Französische gemeinsame Sprache der Deckenmalerei? – Die Entwicklung der Deckenmalerei am französischen Hof bis um 1700“** (S. 275-293) konterkariert die von Christina Strunck vertretene Ansicht eines möglichen Einflusses des Londoner Hofes auf ein Frankreich des Louis XIV. Unter ihm ist Frankreich nach 1650 zur ton- besser geschmacksangebenden Nation geworden. In Thomas Wilkes Aufsatz wird chronologisch die Entwicklung der Deckengestaltung von 1600 bis in die Régence auch konstruktiv-bautechnisch von der nur ornamentalen Balkendecke über Flachdecken in geschnitzter, stukkiertes Kassettierung zu Spiegelgewölben nach 1650 aufgezeigt. In dem profanen Bereich gab es in Paris/Versailles eine mehrteilige Deckenlösung zumeist in relativ haltbarem vergoldeten Stuck oder Holzrelief und nicht in illusionistischer Quadraturmalerei teilweise auch wegen des Decorums oder der Rangfolge. Die französische Ganz-Deckenmalerei spielte gegenüber der Tafelmalerei eine eher zweitrangige Rolle (Ausnahme: Francois Lemoyne, Charles de la Fosse, Antoine Coyppel, Jean Baptiste Jouvenet bis Louis Jean-Jacques Duvameau). Gegen 1700 wurde das zentrale Deckenfeld ganz leer gelassen oder wie von Jean Berains Grotteskenentwürfen ersichtlich mit flachem Bandelwerk farblos, szenenlos gestaltet. Die erst um 1750 entstandene und um 1868/78 zerstörte Ausmalung der Pariser Waisenhaus-Kapelle (Charles Natoire und sinnigerweise italienische Architekturmaler) bleibt ein interessantes Unikum, Kuriosum (vgl. Hubert Roberts, Louvre-Ruine). Demgemäss ist auch Wilkes Interesse an der ikonographischen Entwicklung gering: der König Louis XIV geriet zunehmend persönlich und erkennbar (nicht nur als Kryptoporträt) in das allegorisch-transhistorische Ambiente wie z.B. im ikonographisch interessanten, vielschichtigen Mittelbild der Grande Galerie de Versailles von 1678.

Wilkes Schlusssatz, dass im Lauf des 18. Jahrhunderts „Französisch ... die gemeinsame Sprache der Deckenmalerei und der Raumkünstler an den europäischen Höfen“ werde, ist speziell bezüglich der Deckenmalerei nach dem Vorgegangenen nicht ganz nachzuvollziehen.

In seinem zweiten Beitrag: **„Die landesherrlich beauftragte profane Wand- und Deckenmalerei Norddeutschlands 1650-1720. Versuch eines Überblicks“** (S. 295-311) greift **Heiko Laß** immer wieder auf das bisher einzige umfassende Werk zu Deckenmalerei in (Gross-) Deutschland von Hans Tintelnot aus dem Jahre 1951 aber mit dem Vorkriegsstand zurück, beklagt die Unausgewogenheit in der neueren Publikation wie der [„Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland“, Bd. 5, Barock und Rokoko, 2008](#) und setzt jetzt auf die Aufnahme in dem neuen Corpusprojekt zur Deckenmalerei. An herausragenden Künstlern für diese Region und Zeit kann er eigentlich nur Johann Oswald Harms nennen. Das diesem zugeschriebene farbreduzierte Gemälde in der Schlosskapelle von Christiansburg 1684 ist vergleichsweise qualitativ eher enttäuschend. Anatomisch besser zeigt sich Engelbert Ernst Wille im Schloss Nordkirchen 1708. Auch Augustin Terwesten oder Johann Friedrich Wentzel in Berlin waren keine Spitzenkräfte. Der Autor erwähnt eine grosse Anzahl von Schlossausstattungen, die aber leider nicht erhalten sind. Von den Bildthemen neben Landschaften erwähnt er – nur an zwei S/W-Fotos nachvollziehbar – eine ‚leibhaftige‘ Apotheose des Herzogs von Sachsen Saalfeld in seinem dortigen Schloss um 1720. Der Autor sieht ein rasches Abbrechen der Deckenmalerei nach 1710 in diesem Bereich und führt dabei vier mögliche Gründe an: 1. Architekturtheoretiker wie Nikolaus Goldmann (1611-1665) und Leonhard Christoph Sturm (1669-1719) als [angebliche] Gegner von Ausmalung, 2. der oben genannte Einfluss Frankreichs durch Jean Berain d. Ä. und der Ersatz durch (kaum nur gemalte) Stuckornamentik; 3. Verschwinden einiger Höfe bzw. Reduktion des Hoflebens; 4. Abnahme der Anzahl von (fähigen) Malern. Des weiteren nennt der Autor den geringen Stellenwert der Deckenmalerei gegenüber dem Stuck und vor allem den Wandel der künstlerischen Anschauung kombiniert mit dem Einfluss und dem Verlust von Leithöfen. Vor 1710 sei die Deckenmalerei noch auf internationalem Niveau gewesen (?). Das süddeutsche Gegenbeispiel des Kaisersaals in einer geistlichen Residenz wie Bamberg mit seiner Ganzausmalung (M. Steidl) mit Quadratur ohne Stuck, Wandteppich oder Geschirr wirkt hier leicht deplaziert.

In dem von der in Erlangen lehrenden Kunsthistorikerin **Doris Gerstl** (Universität Erlangen) stammenden Aufsatz: **„Aristokratie und Monarchie. Zu Klöckner von Ehrenstrahls Deckenbild im Stockholmer Ridderhuset“** (S. 315-321) ist das in der Entstehung und vom Inhalt schon durch den von Hamburg gebürtigen, aber weitgereisten Maler selbst gut erklärte Gemälde nicht in seiner

Gänze abgebildet, auch nicht in seiner auf drei Platten gedruckten Stichversion (der untere Teil anscheinend in zwei verschiedenen Zuständen). Dazu reicht die Aufnahme des grossen Saales im Ritterhaus nur bis zur Hohlkehle. Es ist somit die fragliche wiederholte Behauptung, dass die Krone der Unsterblichkeit nicht über die „Suecia“ sondern die darunter befindliche „Concordia“ [= ewig unsterbliche Eintracht?] gehalten wird, so nicht zu bewerten. Dass die ‚Fama‘ hier in Gestalt eines jungen Mannes auftauchen soll, ist auch wenig glaubhaft. Wir haben hier ein eher weibliches allenfalls zwittrig-neutrales geflügeltes Wesen wie üblich vor uns. Neben der erkennbaren politischen Botschaft beschäftigt sich die Autorin mit den Vorbildern besser Motivanleihen seit Tizian, was bei dem eklektischen und doch mittelmässigen Maler nicht anders zu erwarten war. Zeitweise scheint man auch an eine Gestaltung der Hohlkehlen gedacht zu haben. Insgesamt zeigen das Gemälde und auch die ganze Architektur sich von einer kulturellen Internationalität des Barock um 1700 geprägt.

Martin Molin's (Nationalmuseum Stockholm) Beitrag: **„Jacques Fouquet's Ceiling Painting in the Gallery of Charles XI at the Royal Palace of Stockholm“** (S. 323-335) beschäftigt sich mit einer nach einem Brand (1697) gleich wieder aufgebauten Galerie im Stockholmer Schloss. Der Architekt Nicodemus von Tessin d. J. (1654-1728) war auch der Konzeptor für die französischen Künstler und Handwerker der nach dem Versailler-Vorbild errichteten Galerie, wobei er darin eine modische Vollendung oder Weiterführung des italienischen Stiles sah. Der Autor beschäftigt sich ausgiebig mit den ikonographischen, handschriftlichen Varianten, die als Teil einer graphischen Umsetzung sicher mehr dem Ruhm und der Nachwelt als seinen gebildeten Zeitgenossen zur Erklärung dienen sollten. Vielleicht sollte man noch ergänzen, und sich vor Augen halten, dass der gerühmte schwedische König und Auftraggeber aus dem Hause Pfalz-Zweibrücken 1697 schon verstorben war, als 1700-1702 der Maler Jacques Fouquet ihn nach dem Vorbild Louis XIV im Bild ‚verewigte‘. Bei einigen Nebenbildern scheint der alte Goldgrund wieder seine Auferstehung erlebt zu haben. Die Ikonographie von Aussen- und Innenpolitik nach Cesare Ripa / Jean Baudoin erscheint konventionell.

Der Beitrag **„The Audience Chamber at Frederiksborg Castle“** (S. 337-353) von **Thomas Lyngby** (Museum Frederiksborg) ist dem Gegner und nach dem Frieden (seit 1680) Schwager des schwedischen Königs Christian V (ab 1671 aus dem Hause Oldenburg) gewidmet, der durch seinen noch vom Vater aufwendig in Italien ausgebildeten und in ganz Europa herumgereisten Generalbaumeister Lambert van Haven einen hier bildmässig gut dokumentierten Umbau seines Renaissanceschlusses veranlasste mit einem Saal im Torbau teilbelichtet im Bereich der hohen

Kehlen und versehen mit einer flachen Spiegeldecke, die das Königs Motto „Pietate et Justitia“ (mit Frömmigkeit und Gerechtigkeit) verbildlichte, umgeben im Kehlansatz von den vier Erdteilen (auffällig: eine wie Michelangelos ‚Morgen‘ sitzende dunkle Schönheit) und ausgeführt von Van-Havens-Gehilfen Peter Andersen und einer schmalen Verbindungsgalerie mit Kunstmarmorboden zur eigentlichen Burg oder Schloss. Hier kamen die von van Haven zuvor erworbenen Malereien zur Hängung und Geltung. Qualitativ das Beste sind die Stuckornamente und Stuckfiguren von verschiedenen Künstlern. Alles zusammen soll den 1665 verbrieften dänischen Absolutismus (absolute Erbmonarchie) darstellen. Die vergoldete reliefplastische Profildarstellung über dem Kamin in caesarischer Münz- oder Medaillonform sollte man nicht zu sehr halb-göttlich überhöhen. Das vom Autor vermittelte Zeremoniell macht einige Ausstattungsbesonderheiten und Wandlungen (heute Teil eines Museums) recht verständlich. Jedoch vermissen wir eine Datierung der einzelnen Ausstattungsgegenstände zwischen 1680 und 1700.

Der Beitrag **„King Jan II Sobiecki’s Wilanow Residence. Realisation, Artistic Sources and Interpretations of Painted Decorations“** (S. 355-371) von **Konrad Pyzel** (Museum Wilanow) beschäftigt sich mit der interessanten mehr einer flachgestreckten und privaten Lustschlossanlage des nicht dynastischen, sondern gewählten polnischen Königs und grossen entscheidenden Bezwingers der Türken vor Wien, wofür sich andere Heerführer im Reich gross feiern liessen oder sich architektonische Denkmäler setzten z.B. in Rastatt. Die französische Ehefrau Maria Kasimira ist bei allem nicht ausser Acht zu lassen. Allenfalls in dem an einen orientalischen Kriegsherrn erinnernden Porträt des Gerüsteten mit seinem Sohn und der Königskrone klingt etwas an diese heroische Zeit an. Der Verweis des Autors auf das „Grand Vestibule“ als Zentralraum mit dem Tag-Nacht allegorisierenden Deckenbild bleibt leider ohne Bildnachweis gegenüber den Deckengemälden anfänglich von dem figürlich relativ sicheren Claude Callot in der Bibliothek (Theologie und Philosophie, ca. 1681), danach von dem in Italien ausgebildeten, später sogar geadelten polnischen Landsmann Jerzy Reuter Szymanowicz-Siemingowski die ‚Vier Jahreszeiten‘ (ca. 1680/90; im Schlafzimmer des Königs: Sommer, im Vorzimmer der Königin: Herbst, im Schlafzimmer der Königin: Frühling, im Vorzimmer des Königs: Winter) im von gemalten Atlanten gerahmten flachen Deckenfelder-Spiegel und nochmals gerahmt von gemalten Putten und Girlanden in den Kehlungen. Figürlich besser erscheint der heimische Jan Reiner (Spiegelkabinett, Aurora um 1684). Ein schlecht erhaltenes Fresko (eher Secco-Malerei) in der nördlichen Galerie (‚Hochzeit von Cupido und Psyche‘ 1688-1692) stammt von dem wieder schwächeren Italiener Michelangelo Palloni. Trotzdem sich hier eher die Bildung des von Jesuiten beratenen Königs und ein mythologischer Einklang mit der Natur aufdrängen, versucht der Autor nach einer Darlegung

von italienischen Motiventlehnungen v.a. aus dem Barockklassizismus um Carlo Maratta und trotz seiner eigenen Warnung vor Überinterpretation problematisch fast alles als „Allusion to current political circumstances“ zu begreifen v.a. an Hand des Winters in der Vergil-Lektüre Aeneis I, 52-63 und des luftig schwebenden König Aeolus (= Jan Sobieski), der die Winde (= der aufmüpfige Adel) besänftigt. Im Gemälde scheint Aeolus (nicht Neptun ohne Dreizack) seine Winde herauszulassen, um die Regen- und Schneewolken (,Väterchen Frost‘) zu vertreiben. Der wie ein Ikarus stürzende nackte Jüngling mit einer wassergefüllten Muschelschale wäre auch noch zu klären. Das Sommer-Gemälde stünde für Frieden und Wohlstand (Goldenes Zeitalter = Apollo und die aber noch nicht wieder auf der Erde ganz zurückgekehrte Astraea mit Fackeln des Krieges? = Maria Kasimira) im Lande (Polen) ohne Angabe eines literarischen Vorbildes oder Quelle. Die am Boden auf einem Teppich gelagerte Ceres überreicht dem nicht individualportäthaften Triptolemos (= Jan III ?) einen Kornblumenkranz (Treue, Beständigkeit; „symbolizing a miraculous remedy for boosting agriculture“) als oberstem Landmann (= König des Landbaus). Zu den beiden anderen Bildern (Frühling und Herbst) und von ‚Amor und Psyche‘ ganz zu schweigen haben sich anscheinend keine Zeitbezüge herstellen lassen.

Im abschliessenden **„Anhang / Appendix“** finden sich leider nur noch die Bildnachweise und das Impressum.

Rück- und Ausblick:

Hinter diesem verdienstvollen Buch und der Tagung zur barocken Deckenmalerei um 1700 steht – wie in seiner Einführung schon angedeutet – das in der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (BadW) angesiedelte neue vorrangig digitale „Corpus der barocken Deckenmalerei in [der Bundesrepublik?] Deutschland“ (CbDD), das 2015 von Stephan Hoppe und Frank Büttner initiiert wurde und seinen gleichnamigen Vorläufer (von 1976 bis 2010 mit 15 Bänden aber sinnigerweise nur Oberbayern betreffend) ablösen möchte. Nach den im Internet erhältlichen Informationen rechnet man jetzt mit ca. 4.000 Kunstdenkmälern der Frühen Neuzeit (1550-1800) und setzt sich als Ziel die Dokumentation, Interpretation und digitale Präsentation in oder unter vier nicht so sauber zu trennenden Modulen: 1. Höfe, Schlösser, Residenzen; 2. kommunale, private, adelige und bürgerliche Bauten; 3. Klöster, Stifte, Kathedralen; 4. Pfarrkirche, Wallfahrtskirchen, Kapellen, vgl. die Gliederung des Publikationsvorhabens von Paul Decker „Fürstlicher Baumeister“, Augsburg 1711 ff.. Das von der Allgemeinheit geförderte langjährige Projekt richtet sich sowohl an die Fachwelt wie an ein breiteres Publikum. Als Ziele, Voraussetzungen und Methoden werden

nochmals formuliert: Deckenmalerei im Kontext; Rahmenbezug Frühe Neuzeit und Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation; Interdisziplinäre Ansätze; Architekturgebundene Malerei; Erhaltung, Restaurierung, Zerstörung oder Rekonstruktion; historische Bildarchive (Digitale Aufbereitung, Datenbanken, Open Access); Kunsthistorische Forschung und digitale Geisteswissenschaften. Hoffentlich wird in absehbarer Zeit und nach dem Erschliessungsfortschritt der öffentliche Zugang so leicht ermöglicht wie schon bei den glücklicherweise noch vor der Kriegseinwirkung erstellten photographischen Aufnahmen (Bildarchiv Foto Marburg). Deshalb meint auch diese Rezension ohne direkt beigegebenes Bild-Beweis-Material auskommen zu können.

Zur Internationalität des Buches und auch vom Wesen des Barock her ist eher noch ein zweites erweiterndes Projekt wie die „Research Group Baroque Ceiling Painting in Central [?] Europe“ (BCPCE) zu nennen, wie unschwer an den sich hier und dort beteiligenden Autoren festzustellen ist. Auf der Webseite von CbDD findet sich noch eine einführende Literaturliste vorrangig mit den neueren, augenblicklichen Forschungsstand widerspiegelnden Beiträgen von Frank Büttner (1944-2016), aber warum fehlt z.B. das grundlegende Übersichtswerk von Hans Tintelnot, „Die barocke Deckenmalerei in Deutschland“ aus dem Jahre 1951?

Die zeitlich-räumliche Anlage des Buches markiert – wie erwähnt – mit der „Sattelzeit“ um 1700 nur einen Aus-Schnitt der Entwicklungsachse und einen Querschnitt von Gross-Mittel-Mächten bis fast zu den Kleinstaaten wie der (katholischen) Markgrafschaft Baden-Baden (Rastatt). Es werden dabei mehr die damaligen aktuellen modischen Strömungen oder Erscheinungen, die gemeinsame Sprache, als die Entwicklungen oder Unterschiede deutlich. Die festgestellten (teils ‚verwilderten‘?) Dialekte sind eher durch die beteiligten Künstler und deren Niveaus oder andere lokale Umstände als durch die Auftrag-Rat-Konzeptgeber bedingt. Die angesprochene Verweigerung des ‚Ganz-Deckenbildes‘ in Frankreich und vorzugsweise in Norddeutschland erfordert neben einem erkennbaren Trend zum Privaten, Intimen weitere (einfluss-entwicklungsmässige) Differenzierung einschliesslich der ökonomischen Situation. Zumindest der süddeutsche Adel bis hinauf zum Fürsten war am Ende des Barock und bei der Mediatisierung auch durch die Repräsentationspflichten finanziell weitgehend ‚am Ende‘. Neben der zeitlichen Einschränkung macht sich auch das ‚Aus-Auf-Sparen‘ des parallelen Sakralbereichs bei der Aussagekraft des Buches ungünstig bemerkbar. Eine Aufteilung hat – mehr dem Umfang geschuldet – zwar auch schon Paul Decker in seinem genannten architektonischen Musterkatalog vorgenommen, aber dies entspricht nicht der damaligen historischen Situation mit ihrer Verquickung oder Einheit von Staat/Herrscherdynastie und Kirche/Religion wie einige Beiträge (W. Telesko, A. Koziel) wenigstens

andeuten. Wir Leser dürfen modulgemäss zumindest mit weiteren Folgebänden wie ‚Kleiner Adel-Bürgertum‘ bzw. ‚Klöster-Kirchen-Kapellen‘ rechnen.

Der immer wieder anklingende Versuch einer Typologie oder Typologisierung sollte schon bei dem mehr oder weniger geeigneten, flachen oder gewölbten Architekturgrund und der Technik vom weitgehend ‚guten‘ (richtigen) Fresko über Mischformen mit dem ‚Fresco secco‘, dem Malen auf trockenem Putz, z.B. sogar mit dem anfänglich farb-contraststärkenden, aber nachdunkelnden Bindemittel Öl bis zur aufgespannten Malerei auf Leinwand oder andere Träger beginnen. Fast gleichrangig nebeneinander begegnen wir ihnen wieder z.B. sowohl in der profanen wie sakralen süddeutschen Deckenmalerei um 1700. Die Auswahl des Künstlers und dessen handwerkliche Vorbildung gaben dabei meist den Ausschlag. Wie von Paul Decker u. a. empfohlen bietet sich für die grösseren Felder natürlich das Fresko an. Neben der handwerklichen Tradition sind auch klimatische Faktoren für die Auswahl der Technik bestimmend. In einer feuchtwarmen und salzhaltigen Umgebung wie in England, Niederlande, Norddeutschland, Venedig war und ist auch das sonst recht haltbare richtige Fresko problematisch und anfällig. Kostenmässig dürfte sich die saisonabhängige, aber schneller die Fläche bewältigende Freskomalerei gegenüber der Ölmalerei bezüglich gleicher Figurenzahl und ähnlicher Komplexität nicht sehr unterschieden haben. Komplette Künstler wie C. D. Asam, P. Troger Fr. J. Spiegler und F. A. Maulbertsch wechselten jahreszeitlich ihre Technik. Die Fresken bildeten aber zumeist jedoch ihre lukrativeren Grossaufträge.

Die grössere physische Belastung, die geringere Korrekturmöglichkeit und letztlich der grössere Anspruch an das Können, die Virtuosität, lassen G. Vasari („Vite de' più eccelenti Pittori Scultori e Architettori“, Florenz 1550, 19. Kapitel, S. 82) von der „più virile“ Freskomalerei gegenüber der Ölmalerei schreiben. Wenn man an die Orgel-Wettbewerbe dieser Bach-Zeit denkt, fühlt man sich etwas auch an die antiken Künstler-Wettkämpfe erinnert. Ausserhalb Italiens gab es, wie die gezeigten Beispiele nahelegen, in den europäischen Staaten bis weit ins 17. Jahrhundert keine fähigen einheimischen Freskantenn. Auch wegen des von Norditalien her sich ausbreitenden und blühenden Stuckhandwerks war daher in Deutschland die Entwicklung zum Freskenbarock bis kurz vor 1700 (z.B. Francesco Rosa in Schloss Lustheim ca. 1686) gegenüber Italien merklich retardiert. Die Typologie der monumentalen, ohne einen eigenen zeitgenössischen Begriff auskommenden Ganzdeckenfeld-Malerei (Zedler, Universallexicon, B. 10, 1735, S.1397: „Gewölbe... Die Decke selbst muß entweder über u. über gemahlet, oder noch mit Gips=Rahmen in verschiedene Felder eingetheilet werden, in denselben mit Gemälden ausgezieret werden, wie solches von denen platten Decken der Titel: Felder=Decke ...“; vgl. auch Goldmann/Sturm 1699, Anmerkung 7. S. 136: „Jedennoch ist es besser alfresco zu mahlen / weil es dann daurhaffter ist und lüfftiger aussiehet“)

gegenüber dem intimeren, additiven Kassetten-Galerie-Quadro-Riportato-Prinzip sollte nicht zu sehr zum Modus-Problem hochstilisiert werden. Paul Decker in seinem schon genannten Palast-Musterkatalog rät zu Fresko im Treppenhaus, dem Haupt- und Speisesaal auch als allusives Zeichen (Aptum) für Magnifizienz und in den übrigen Räumen eher zu der von Frankreich beeinflussten Malerei-Stuckrelief-Kombination. Gerard de Lairese bezieht sein vielzitiertes Wort von der Luft-Decke als „Seele des Raumes“ (Grosses Mahlerbuch 1730, II. Teil., 8. Buch, 8. Kap., S. 162) mehr auf die öffnende, er-auf-hebende luftig-wolkig, pneumatisch überspielende, beherrschende Wirkung des (Einzel-) Deckengemäldes. Dessen Einzel-Szenen-Charakter steht gegen den des register-comicartigen Additiven bei der Mehr- oder Klein-Felder-Deckengestaltung.

Vor dem Hintergrund einer allgemein menschlichen Schmuckfreude (Pracht) muss – wie hier teilweise versucht – die Deckenmalerei natürlich politisch-historisch-soziologisch als ‚Re-Präsentation‘ des Ranges in einer höfisch-ständischen Gesellschaft gesehen werden. Politisch-militärische Erfolge (z.B. des Markgrafen von Baden) oder Standeserhöhungen (Kurfürst Braunschweig-Lüneburg in Hannover), Hochzeiten-Bündnisse, Ahnenkult u.ä. sollten allerdings immer auch hinreichend nachgewiesen werden. Ein mehr psychologisch-mentalgeschichtliches Problem werfen immer wieder vorschnell als Apotheosen benannte Phänomene auf wie hier sogar porträtmässig das eines noch Lebenden im Rahmen des Restaurationsversuches ‚unter‘ dem moralisch nicht gerade strahlenden, aber wenigstens für die Kunst und Wissenschaft segensreichen lustigen („merry“) Karl II Stuart mit seinem nicht erhaltenen ‚Selbst-Identifikationsporträt‘ im ‚Drawing-Room‘ von Windsor Castle. Auch wenn absolutistisch-literarische Vorstellungen wie von einem als Sonne wirkenden König oder Herrscher damals und heute mitschwingen, sollte man schon vor dem christlichen Hintergrund der so Dargestellten statt an eine (hybride ‚reale‘) Vergöttlichung eher an einen (teilweise bis jetzt bildlich durchgesetzten) Wahn nach Unsterblichkeit durch Tugend, Ehre u.ä. denken. Diese Erscheinungen sind also weniger als Abbild einer Realität oder realen Empfindung denn als Wunsch, Fiktion, Ansporn, als eine Art Fürstenspiegel im Deckenspiegel, als eine Identifikation mit einem Tugendhelden wie Herkules (Hercules redivivus), manchmal sogar nur als Theater, als Teilnahme an einem Schau-Spiel zu verstehen, so wie hier in einigen Beiträgen. In dem grossen Konversationslexikon von Zedler (Bd. II, 1732, Sp. 934 ff) ist nur von Vergötterungen im kaiserzeitlichen Rom aber nicht in der Gegenwart die Rede. Nicht einmal die Verstirnung (katasterismós) als harmlose Sonderform der Apothéosis taucht als Lemma auf.

Zu der Rekonstruktion des ursprünglichen historischen Kontextes gehört auch die Rezeptionsforschung, wie die Abgebildeten und zumeist Auftraggeber sich selbst gesehen haben oder sehen wollten, vielleicht sogar mit einem selbst-ironischen Abstand. Einige Habsburger wie

Maria Theresia schon am Rande der Aufklärung sollen sich in diesen überhöhten Positionen aus Gründen der Pietät oder anderem sich so nicht so gerne gesehen haben.

Über eine vergleichende Kulturgeschichte ergeben sich auch hier nicht übersehene Analogien zu Theater, Oper, Schau, Zeremonie, Fest, Karneval, Inszenierung und Bühnenprospekt v.a. im ‚Ganzdeckenbild‘, dem man manchmal den visionären Theatervorhang oder Kulissenarchitekturen sogar ansehen kann. Kleidung, Perücke, Maske (Schminke) als ‚zweite Haut‘, wie die oft exotisch-übersteigerte Architektur als ‚Dritte‘ dienen ebenfalls diesen Kunst-Schein-Charakter, der Illusion eines Vorscheins oder einer Wiederkehr des Goldenen Zeitalters zumindest in und durch die Phantasie der Künstler (Imaginanten). Sind selbst einige populäre, sogar in Dorfkirchen vorkommende illusionistische Scherze der Künstler im Sinne des Spiels mit der ästhetischen Grenze (E. Michalski) nicht eher als humoristisch-distanziert zu sehen und zu verstehen? – oder doch nur als naive Steigerung der Illusion (z.B. des Himmels wie im Barock statt der rationalistischen historischen Brechung im Rokoko nach H. Bauer) und des Illusionismus (vgl. auch Zedler, Universallexicon, Bd.5, Sp. 327: „Decken-Stück ... Gips=Bilder hin und wieder pflegen untermenget zu werden, damit das Auge desto leichter betrogen werde“)? Anscheinend ist das lange Zeit die akademische ‚Himmels-Diskussion‘ beherrschende Problem des „Realitätscharakters“ (D. Frey), der „Realitätsgrade“ (H. Bauer), der „Illusionsstufen“ (K. Möseneder) und der „Zeitebenen“ (B. W. Lindemann) nach Frank Büttners Kritik mittlerweile etwas verstummt und das Ganze als Teil einer Realitätsverschleifung – und -Erweiterung von Diesseits und Jenseits (Transzendenz, Immersion) zu verstehen. Die Mittel dazu sind optisch-sinnlich-emotional-affektiv-argumentativ oder literarisch-rhetorisch: das ‚delectare-movere-stupefacere‘ und das rationale ‚docere, persuadere‘, dem ikonographisch-ikonologisch etwas auf die Spur zu kommen ist, wobei ohne Programm-Konzept auch hier bei einigen Interpretationen Fragezeichen bleiben müssen und zu setzen sind.

(Stand: 20-05-2021)

Hubert Hosch

kontakt@freieskunstforum.de