

ZUR IKONOGRAPHIE DES TREPPENFRESKOS VON GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO IN DER WÜRZBURGER RESIDENZ

Gerhard Bott

Die große Treppe in der Würzburger Residenz ist eine Gipfelleistung der deutschen Treppenkunst. Der „Würzburg-Typ“, die nach ihr benannte dreiläufige Treppenform, war der in Deutschland weitaus gebräuchlichste des 18. Jahrhunderts, die deutsche barocke Prunktreppe schlechthin¹. Nach der baulichen Vollendung hat das Zusammentreffen zweier bedeutender Persönlichkeiten, des Fürstbischofs Carl Philipp von Greiffenclau und des Malers Giovanni Battista Tiepolo, diesem Raum das künstlerisch bedeutsamste Deckenfresko auf deutschem Boden geschenkt.

Der Barockmaler war bei der Formulierung großformatiger Fresken meist von einem vor der künstlerischen Konzeption vorhandenen Programm abhängig; auch in Würzburg hat es eine besondere Rolle gespielt². Die Frage nach der Ikonographie des Treppenfreskos soll also auch Antworten zu künstlerisch-ästhetischen Problemen, vor die der Freskomaler gestellt war, geben und kann somit zur notwendigen Grundlage bei der Interpretation dieses Kunstwerkes werden³.

Das Treppenhaus wurde im deutschen Schloßbau des 18. Jahrhunderts zum Festsaal. Nicht nur architektonisch, sondern auch in seiner Ausstattung war der Treppenraum ein wichtiges Glied im barocken Baukörper geworden, „so daß zu dem Hauptsaal hin eine Steigerung kaum mehr möglich war“⁴. Weder vorher noch nachher war er so sehr bestimmender Bauteil, so sehr geschlossenes Kunstwerk. Auch seine Ausschmückung hat Anteil an seiner zentralen Bedeutung, findet doch hier für den Eintretenden die erste Konfrontation mit dem Geist und Geschmack des Hauses statt. Hier war der Ort der Begegnung, hier fand der zeremonielle Empfang des Gastes statt.

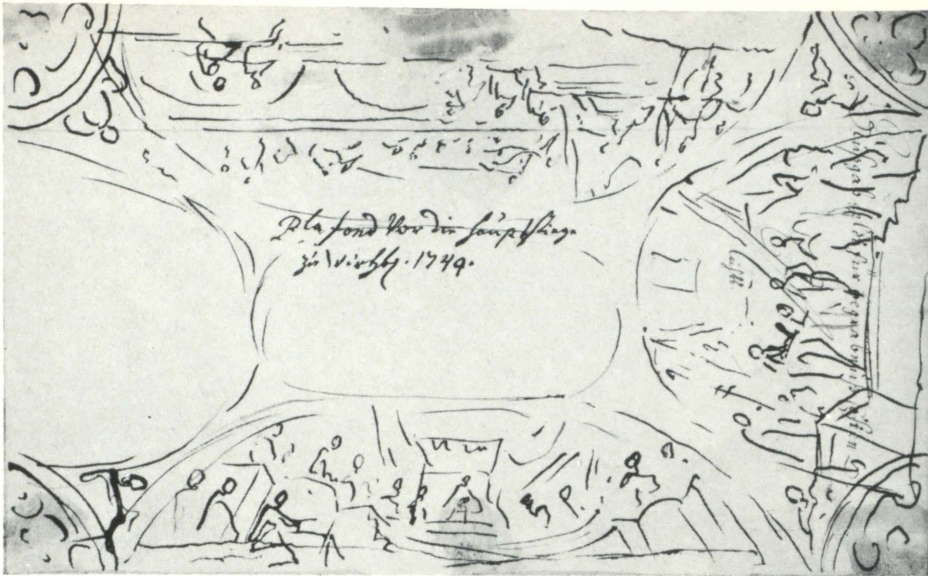
Schon König Ludwig XIV. von Frankreich machte aus der Treppe nicht nur eine Staats-treppe als Zugang zu Staatsräumen, er hat das Treppenhaus selbst zum Staatsraum gemacht. Im rechten Hofflügel von Versailles hatte er durch Louis Levau 1668 die „Große“ oder „Gesandtentreppe“ einbauen lassen, die den Zugang zu dem Empfangszimmer für die Botschafter fremder Staaten bildete. 1752 wurde die Treppe abgerissen, doch vermitteln 1721 bis 1725 edierte Kupferstiche ein zuverlässiges Bild⁵.

Die in großartigem Rhythmus geordneten Podeste dienten dem ganzen Hof zur festlichen Aufstellung. Im Treppenhaus fanden Musikvorführungen statt, gelegentlich sogar kirchliche Zeremonien. Auf dem ersten mittleren Absatz war dazu ein Altar aufgebaut worden, vor dem die königliche Familie ihre Andacht verrichtete⁶.

Den Mittelpunkt des Treppenhauses in Versailles bildete die Büste Ludwigs XIV. Der Plafond war durch ein Deckenlicht geöffnet — das erste Oberlicht in einem Treppenhaus —, durch das bei einer bestimmten Konstellation das Sonnenlicht auf den König, den Sonnenkönig, fiel, der sich hier als Statthalter und Bild Gottes auf Erden, ja selbst als „sterblichen Gott“ feiern ließ. Auf ihn bezog sich auch das ganze Programm der Ausschmückung. Rechts und links neben der Büste und auf der gegenüberliegenden Wand waren die Vertreter der vier Weltteile versammelt, deren allegorische Darstellungen an der Decke wiederholt wurden. Daneben wurden an den Wänden Siege des Königs vorgeführt, die auch an der Decke zwischen den Darstellungen der vier Jahreszeiten, der zwölf Monate und anderer allegorischer Gestalten wiederkehrten.

Die Bauarbeiten an der Würzburger Residenz waren im Jahre 1744 abgeschlossen⁷; der Tod des Hausherrn, des Bischofs Friedrich Carl von Schönborn, unterbrach den Innenausbau. Der kranke Nachfolger konnte das Begonnene nicht weiterführen. Er hinterließ bald den Bischofsthron einem neuen Herrscher: Carl Philipp von Greiffenclau.

Schon vor Greiffenclau gab es zur bildhaften Ausschmückung der Innenräume schriftlich fixierte Programme. Der Jesuit P. Seyfried legte im Jahre 1735 Friedrich Carl von



1 A. C. Lünenschloß: Skizze für das Würzburger Treppenfresko. Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum

Schönborn ein Schriftstück vor, das den Titel trug: *Ohnvorgreifliche Gedanken auf was Arth die Mahlerey in der neuen hochfürstlichen Residentz zu Würzburg vorzustellen und einzutheilen seyn wären*⁸. Das Treppengewölbe wie die übrigen Malereien im Festsaal sollten Ereignisse der Landesgeschichte vorführen.

Der Hofmaler Anton Clemens Lünenschloß hielt sich mit einer skizzenhaften Entwurfszeichnung⁹ an ein dem ersten Programm gegenüber abgeändertes *Project Mahlerei der Stigen in der fürstlich würtzburgischen Residentz* eines unbekanntes Verfassers¹⁰. Seine Skizze (Abb. 1) zeigt fünf getrennte Szenen, die die vorgeschriebenen geschichtlichen Augenblicke wiedergeben. An jeder Seite des über dem langgestreckten Rechteck hochsteigenden Gewölbes war Platz für ein Bild, die Mitte des *Plafonds* sollte die fünfte Schilderung füllen. Lünenschloß konnte seine Ideen nicht verwirklichen.

Am 12. Dezember 1750 traf Giovanni Battista Tiepolo in Würzburg ein. Seine erste Aufgabe war es, den *Größeren Hochfürstlichen Speisesaal* auszumalen. Eine *Description* und ein *Abriß* waren ihm nach Venedig vorausgeschickt worden. Er erhielt dazu eine vierte Redaktion des Programmes als Arbeitsunterlage. Dieses Schriftstück hat sich in deutscher und italienischer Sprache erhalten¹¹. Tiepolos Malerei an der Decke und an den Wänden des Festsaales, der vom Jahre 1754 an „Kaisersaal“ genannt wurde, sind ganz nach diesem Programm ausgerichtet. Die Ausmalung des Saales war am 4. Juli 1752 vollendet¹².

Der Maler hat seinem Auftraggeber am 20. April 1752 den *scizzo* für das riesige Treppenfresko zur Begutachtung vorgelegt: *Nach dem Speisen sahe Celissimus mit der Suite das project von der Hauptstiege* heißt es in den Tagebüchern des Hoffouriers¹³. Am 29. Juli 1752 schloß Greiffenclau einen Vertrag für die Arbeit im Treppenhaus, der dem Maler 15 000 fl. als Lohn brachte¹⁴.

Mit großer Sicherheit ist ein in London im Jahre 1954 aufgefundenes und heute in New York aufbewahrtes Leinwandbild (Abb. 2), 184 × 132 cm, das Antonio Morassi 1955 wissenschaftlich einordnen konnte, das *project von der Hauptstiege*, das der Bischof betrachtet hat¹⁵. Die Maße des Leinwandbildes sind nicht genau auf die Decke zu übertragen, dennoch gibt es keinen Zweifel, daß die Ölmalerei das „Modell“ für das auszuführende Deckenfresko über der Würzburger Treppe ist. Ein Hinweis für diese sichere Bestimmung fällt sogleich ins Auge: die in den Ecken des Bildes gemalten Muscheln, die jeweils von zwei Giganten begleitet und gehalten werden. Die kräftigen Figuren sitzen in bewegter Haltung als Stuckreliefs in den Eckzwickeln der Decke.



2 G. B. Tiepolo: Modell für das Würzburger Treppenfresko. New York, Slg. Wrightsman

Das Leinwandbild und das aus ihm entwickelte Fresko entsprechen inhaltlich in keiner Weise den in den bekannten Programmen formulierten und den von Tiepolo im Kaisersaal gemalten Themen. Aus der Abschilderung einzelner landesgeschichtlicher Ereignisse ist ein allgemeines Thema geworden, das die Malereien aus der örtlichen Gebundenheit der Historie löste.

Auch die Gesamtdisposition hat sich gegenüber dem streng nach dem alten Programm aufgebauten Schema von Lünenschloß gewandelt. Es gibt keine Abtrennung einzelner Bilder, es fehlen illusionistische Architekturteile, die die Fläche gliedern. In bewegtem Auf und Ab fließen auf Tiepolos Modell an den Rändern entlang Bilder seltsam gekleideter Menschen, exotischer Tiere, architektonische Versatzstücke und Landschaftsteile. Sie schließen sich zur lockeren Rahmung eines weiten, offenen Mittelfeldes zusammen, das vielerlei, meist geflügelte Gestalten füllen.

Das Thema der skizzenhaften, neu aufgefundenen Ölmalerei ist leicht zu erkennen. Das irdische, geschichtliche Dasein des Menschen soll vergegenwärtigt und zugleich auf das universale bezogen werden. Die Szenen an den Rändern symbolisieren mit allegorischen Figuren die Einteilung der Erde in die vier Weltteile Europa, Asien, Afrika und Amerika. Die schwebenden Gestalten in der als Himmelsgewölbe charakterisierten Mitte sind Personifikationen der antiken Götterwelt, die in ihrer Auswahl und ihrem Zusammenspiel auf den Zeitablauf hinweisen. Erdbevölkerung und Himmel über ihr sind also aufeinander bezogen.

Die vier Weltteile, dargestellt als allegorische Frauengestalten, waren im 18. Jahrhundert allgemeines Bildgut. Diese Bildideen hatten durch Cesare Ripas *Iconologia* vom Ende des 16. Jahrhunderts große Verbreitung gefunden¹⁶. Auch in die Deckenmalerei hatten sie selbstverständlich ihren Einzug gehalten.

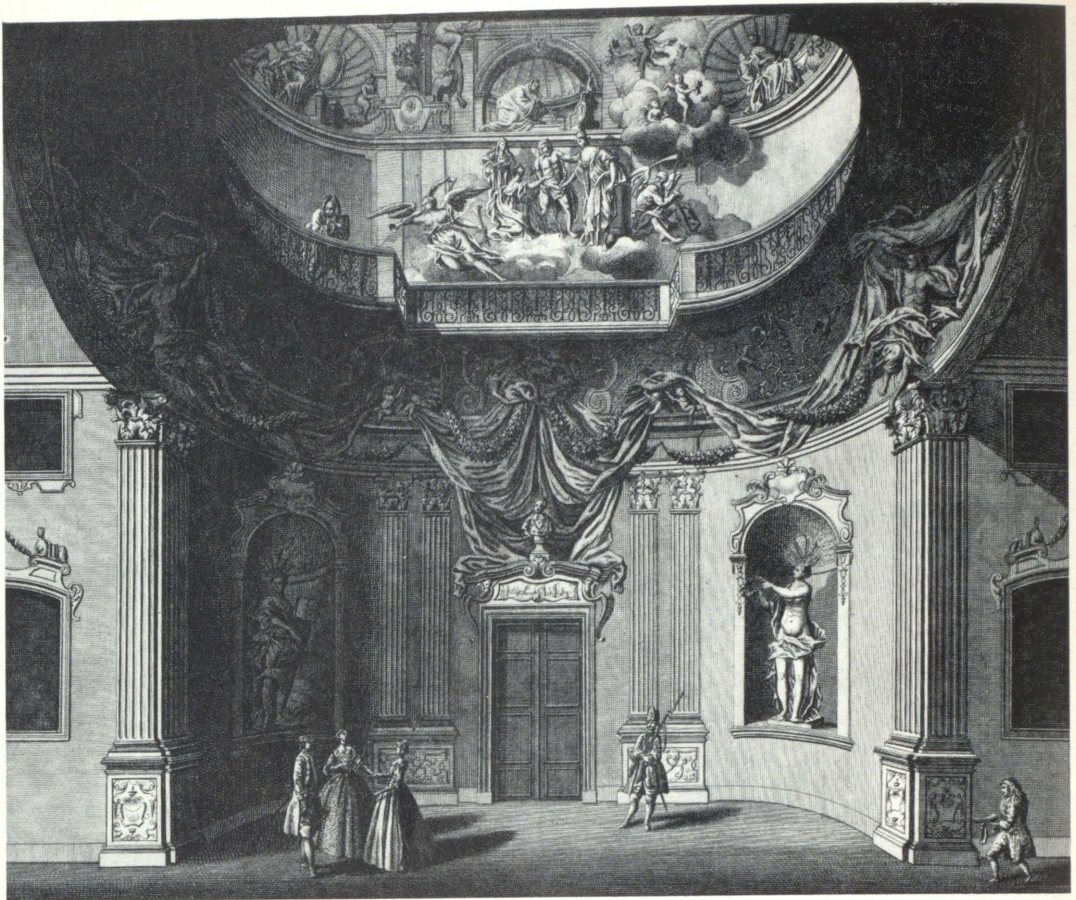
Durch Stiche waren die Malereien des Charles Le Brun von 1674/75 vom Grand Escalier in Versailles verbreitet worden¹⁷. Hier fanden sich an den Wänden die Vertreter der vier Weltteile und an der Decke allegorische Frauenfiguren mit Tierattributen als Anspielung auf die Einteilung der Welt zwischen den Personifikationen der vier Jahreszeiten und der zwölf Monate.

Andrea Pozzo hat fast gleichzeitig mit Le Brun das Thema in Rom in seinem gewaltigen Deckengemälde von San Ignazio ausgespielt. Auch hier dient es einer Triumph- oder Huldigungsdarstellung, dem Eintritt des Hl. Ignatius von Loyola in das Himmelsparadies¹⁸. Auf einem zerstörten Linzer Deckengemälde von Carlo Carlone aus dem Jahre 1717, dessen genaues Programm bekannt ist, tauchten ebenso die Personifikationen der vier Weltteile als Bestandteile einer Huldigungsszene auf¹⁹.

Auf dem Treppenhausgemälde in Schloß Pommersfelden von der Hand des Schweizer Malers Johann Rudolph Byss ergänzen die Weltteile und ihr Gegenüber, der himmlische Zeitablauf, die Huldigung an den Bauherrn²⁰. An den Rändern des Deckenbildes tummeln sich exotische Tiere und Personen als Hinweise auf die vier Weltteile. Apoll auf dem Sonnenwagen, umgeben von den Planetengöttern, nimmt die Mitte des Freskos ein.

Über der Eingangstür zum Pommersfeldener Marmorsaal (Abb. 3) ist vor einer Draperie die Büste des Fürstbischofs Lothar Franz von Schönborn aufgestellt, die der in das Treppenhaus Eintretende sogleich erblickt. Darunter befinden sich auf einem Relief, wie in Versailles, Anspielungen auf seine Stellung und seine Taten. Unter anderem schreibt die Muse Klio in das Buch der Historie, das Chronos hält. Ein Stockwerk darüber, ebenfalls beim Eintritt sofort sichtbar, wird Herkules am Scheideweg dargestellt²¹. Die Entscheidung des Herkules zwischen Tugend und Laster ist ein moralisches Gleichnis²²: Die niederknien- de Voluptas, der ein Kranz gereicht wird, weist ihn auf alle Herrlichkeit der Erde. Sie verspricht ihm damit den leichten Weg des Lasters. Aber Herkules hat sich schon für Virtus und somit für den schwierigen Weg entschieden. Sie ist in das Gewand der Minerva gekleidet, die mit der Säule, auf die sie sich stützt, als Fortitudo, als Tapferkeit, besonders betont wird. Der sensenschwingende Chronos daneben weist — auch durch die Ankettung an den Säulenstumpf — auf den Ewigkeitswert dieser Entscheidung hin, genau wie Fama den Ruhm der Tat verkündet.

Oberhalb der Herkuleszene kniet eine Frau mit Umhang vor einem Betpult. Es ist ohne Zweifel Maria. In einer Wolke über ihr läßt einer der Engelputen Blumen auf sie niederfallen — eine in der Barockzeit häufig gebrauchte Allegorisierung bei Darstellungen der Verkündigung²³. Die Wolke, die den Engeln als Hintergrund dient, schwebt zur Entscheidungsszene hernieder und verbindet beide Sphären miteinander. Das Bild der Entsch-



3 Salomon Kleiner: Ansicht des Einganges zum Marmorsaal in Schloß Pommersfelden

dingstat des Herkules wird an der Decke des zweiten Umganges des Treppenhauses durch Gemälde mit den zwölf Taten des Helden ergänzt, die rechts neben diesem Mittelbild beginnen und mit seiner Aufnahme in den Olymp enden.

Caspar de Crayer, der Lehrgeneration von Rubens angehörend, hat das Thema des der Versuchung sich entwindenden und der Tugend sich zukehrenden Herkules (Abb. 4) als ein der Zeit geläufiges ganz ähnlich wie Byss aufgefaßt²⁴. Chronos erscheint ebenfalls. Dem Laster, das schon fast von dem Helden Besitz ergriffen hat, ist noch der kleine Amor mit Pfeil und Bogen beigegeben.

Wie sehr dieses Thema gerade als Huldigung für einen tugendhaften Lebensweg üblich war, weist das Widmungsblatt an Papst Alexander VII. aus dem Jahre 1666 von Antonio Gherardie (Abb. 5) aus²⁵. Das Medaillonbild des Papstes wird über der Szene emporgetragen und so mit ihr konfrontiert.

Eine noch innigere Verbindung der für die Menschheit so wichtigen Entscheidung des Herkules mit einem persönlichen Schicksal stellte 1595 Johann Sadeler nach Friedrich Sustris in seinem Huldigungsblatt für Maximilian I. von Bayern her (Abb. 6/7). Den beziehungsvollen Kupferstich gibt es in zwei Fassungen²⁶. Auf der zweiten ist der Kopf des Herkules gegen einen Porträtkopf Maximilians ausgewechselt. Damit wird die vollkommene Gleichsetzung des Gleichnisses mit dem einmaligen Lebensweg eines Fürsten ausgedrückt. In Pommersfelden war dies wohl ebenfalls beabsichtigt.

Innerhalb der österreichischen Deckenmalereien gibt es eine ganze Herkules-Gruppe. „Das Thema erscheint meistens in der Form der Historie (*fatto favoloso*) mit dem entsprechenden *sensus allegoricus* und der Allusion auf eine bestimmte Persönlichkeit. Der *sensus*



4 Caspar de Crayer: Herkules am Scheidewege



5 Antonio Gherardie: Widmungsblatt an Papst Alexander VII. mit Herkules am Scheidewege

allegoricus liegt zwischen den Grenzen einer weltlich-politischen Umdeutung und eines religiös-christlichen Bedeutungsgehaltes...²⁷. Die religiös-christliche Umdeutung der Herkulesfigur ging so weit, daß der Held im Sinne einer *interpretatio christiana* mit dem Bildnis und der Figur Christi gleichgesetzt worden ist und auch seine Taten auf Christus bezogen wurden²⁸. So ist dem geistlichen Bauherrn in Pommersfelden die christliche Ausdeutung sicher geläufig gewesen, er hat diese Interpretation beabsichtigt und durch die Zufügung der knienden Maria noch unterstrichen. Das Programm der Ausschmückung des Treppenhauses hat damit gegenüber seinem Vorbild in Versailles eine zusätzliche Ausdeutung erfahren, die einem Fürstbischof und geistlichen Kurfürsten wohl anstand.

Die antike mythologisch-kosmologische Tradition war im Mittelalter und später niemals verlorengegangen. Die Bedeutung der Götter im antiken Weltbild war bekannt geblieben²⁹. So ist es nicht erstaunlich, wenn auch die sieben Planetengottheiten in das christliche Denken eingeordnet worden sind oder etwa auch Odysseus mit Christus gleichgesetzt wurde³⁰.

Die antike Vorstellung von der Himmelswelt hat z. B. der venezianische Maler Luigi di Pace in der Capella Chigi von Santa Maria del Popolo in Rom im Jahre 1516 ganz eindeutig in das christliche Weltbild einbezogen³¹. Der sienesisische Bankier und Kunstmäzen Agostino Chigi hatte sich vor seinem Tode nach Zeichnungen von Raffael eine achteckige Grabkapelle bauen lassen, die 1520 sein Grabmal aufnahm. Im streng aufgeteilten Kuppelfeld sind die Personifikationen der sieben Planetengottheiten und als Ausfüllung des aus dem Grundriß sich ergebenden achten Feldes eine Darstellung des Firmaments angebracht. Engel und Zodiakzeichen sind den Gottheiten beigefügt. Im Mittelpunkt dieser umfassenden kosmologischen Ordnung steht das Bild des segnenden Gottvaters. Die derartige Ausschmückung einer Grabkapelle offenbart, wie sehr sich der Mensch dieser Zeit dem Unendlichen gegenüber ausgeliefert sah. So schrieb zwei Menschenalter später Shakespeare mehr als ein Dutzend Sonette mit Anklängen an das *memento mori*³².

Die Gesamtdisposition der Würzburger Deckenmalerei ist auf dem Leinwandbild, dem „Modell“, vorgezeichnet. In der Mitte öffnet sich ein großer, weiter Himmelsraum. Gott



6 Johann Sadeler: Huldigungsblatt für Maximilian I. von Bayern mit Herkules am Scheidewege

Apoll oder Sol, der Sonnengott, als stehender nackter Jüngling mit dem weit flatternden Umhang und der Statuette auf dem hochgestreckten linken Arm beherrscht in seiner strahlenden Farbfülle — wenn auch aus der Mitte gerückt — das Himmelsgewölbe. Er ist der Herr über Tages- und Jahresablauf. Ausdruck seiner Macht sind die von ihm ausgehenden Strahlen. Horen führen die vier schnellfüßigen, schnaubenden Rosse herbei, die seinen Wagen bis zum Untergang ins Meer vom Westen bis zum äußersten Osten, dort wo die Pforten des Hades sind, über das Firmament ziehen. Seine Gattin und Schwester ist Luna, die Nacht- und Mondgöttin, die ihm, dem aufgehenden Tag, auf einer Wolke lagernd, den Rücken zuwendet und in ihr Reich blickt. Dicht bei ihr erscheint als Zeichen ihrer beginnenden Zeit ein Rad des untergehenden Sonnenwagens. So ist die Darstellung des Himmelsgewölbes mit dem Aufgang des Tages und dem Aufgang der Nacht Symbol für den unabänderlichen Zeitablauf, in den die Welt gestellt ist³³.

Die Personifikationen der übrigen fünf Planetengötter, die wie Apoll dem Sonntag und Luna dem Montag jeweils einem Wochentag zuzuordnen sind, füllen den weiten offenen Raum. Mars und Venus ruhen ausgestreckt auf einer Wolkenbank dicht beieinander. Hinter Mars erscheint der Löwe mit einem langen Schweif. Vor Venus fliegt eine Taube als ihr Attribut. Merkur schwebt über Luna, in deren Nähe Jupiter mit dem Mundschenk Gany-med über dem sensenschwingenden Saturn thront, der von einem Giganten begleitet wird. Geflügelte weibliche Wesen bevölkern den weiten Himmelsraum, es sind Horen oder Engel, die schon in der antiken Vorstellung als Gefolge der Planetengötter auftreten³⁴.

Tiepolo hat auf ein gemaltes Gesims, das sich rund um das Leinwandbild zieht, die Namen der Weltteile geschrieben, die er am Fuß des Himmelsgewölbes auf je einer Seite des langgestreckten Bildrechtecks veranschaulichen wollte. Eine Frauenfigur beherrscht das Geschehen auf jeder Bildseite als Allegorie des Weltteiles.

Europa sitzt, in weite Gewänder gehüllt, auf einem thronartigen Steinsockel. Ihre rechte Hand hält ein Zepter über dem Stier, die linke ruht auf einer antikischen Tempelfront, dem Sinnbild der Baukunst. Ein Page trägt eine Zackenkrone für die Fürstin herbei, die damit und mit dem Globus zu Füßen ihren Herrschaftsanspruch auf die ganze Welt anmeldet. Ceres gab wohl die Anregung für die Frauengestalt, die auf den Globus weist und ehrfurchtsvoll zum Thronbau aufblickt. Das Blumengewinde über ihrer linken Schulter und das von einem Diener von links herangeführte Pferd sollen sie als Beschützerin des Ackerbaues ausweisen. Rechts vom Thronsockel hat sich eine musizierende Gesellschaft niedergelassen, die einer Sängerin aufspielt: Die hohe Kunst der Musik wird vorgeführt. Der vor dem Globus am unteren Bildrand lagernde Jüngling, in der linken Hand die liegende Fahne und den Arm auf einem Kanonenrohr, ist eine Anspielung auf die Kriegskunst. So ist Europa von allgemeinen, auch auf anderen Darstellungen des gleichen Themas wiederzufindenden Attributen umgeben, die ein rühmendes Licht auf diesen auserwählten Erdteil werfen sollen.

Gegenüber, unterhalb der Göttergruppe mit Jupiter, Saturn und Luna, lagert die Personifikation Amerikas. Als braunhäutige indianische Jägerin trägt sie Köcher und Bogen und reichen, bunten Federschmuck auf dem Haupt, sie reitet auf einem Alligator. Der Hirsch im Hintergrund ist das begehrte Wildbret. Ein schwarzer Page bringt der Herrscherin auf einem Tablett ein Getränk. Diener führen ihr die Reichtümer des Landes vor. Sie halten ein Getreidebüschel, eine Kassette, ein Füllhorn. Die abgeschlagenen Häupter der Gegner zu Füßen der Jägerin und das Braten der Jagdbeute am Spieß bezeugen die barbarischen Sitten dieses Weltteiles. Eine junge Frau trägt einen Bienenkorb herbei, Sinnbild des dennoch unschuldigen Lebens³⁵.

Die Darstellung des Weltteiles Afrika nimmt die rechte Bildseite des Modells ein. Während die Kompositionen der Schmalseiten ganz auf die erhöhte Position der Herrscherinnen ausgerichtet und so einem Dreieck gleich sind, gliedert ein zweimaliges Auf und Ab die breit



7 Johann Sadeler: Huldigungsblatt für Maximilian I. von Bayern. 2. Fassung (Ausschnitt)

auseinandergezogene Szenerie der Langseite. Zwei morgenländisch gekleidete Kaufleute, denen Sklaven verschnürte Ballen zubringen, beherrschen die linke Hälfte der Szene. Die jugendliche Negerin als Personifikation des Weltteiles, auf einem niedergeknieten Dromedar, bildet das Gegengewicht zu der auf den Handel bezogenen Figurengruppe. Ein aufgespannter Sonnenschirm, von einem Diener aus ihrem zahlreichen Gefolge getragen, soll die heißen Sonnenstrahlen von der würdevollen Frau fernhalten. Vor ihr hat sich ein weißhaariger, nackter Mann mit langem Bart neben einer ausfließenden Urne niedergelassen und soll als Flußgott wohl den Nilstrom personifizieren.

Auf der linken Bildseite beherrscht die Figur der Asia wieder allein die ganze Szene. Sie reitet auf einem nach rechts schreitenden Elefanten. Das Gefolge hat sich hinter ihr zu einem Zug formiert. Ein Sklave trägt zu ihren Ehren an besiegten Gegnern eine flache Räucher- schale vorbei. Huldigend haben sich vor der Herrscherin Männer zu Boden geworfen. Hockende mit einem Paket erwarten den Zug. Am entgegengesetzten Ende kämpft eine Gruppe von Männern mit einer Tigerin.

Tiepolo ist ziemlich frei mit den von Ripa vorgeschlagenen Hauptattributen umgegan- gen. Er tauschte Elefant und Dromedar unbefangen aus (zudem ist statt eines „asiatischen“ Elefanten ein „afrikanischer“ mit großen Ohren dargestellt), und auch die Hinweise auf den Handel, die er dem Weltteil Afrika beigegeben hat, werden sonst gerne Asien zugefügt. Eine Feststellung sei besonders hervorgehoben: alle Attribute und Hinweise bei der Dar- stellung der Weltteile auf dem Modell Tiepolos sind allgemeiner Natur. Sie haben weder einen Bezug auf seinen Auftraggeber noch eine Beziehung zur besonderen örtlichen Situation.

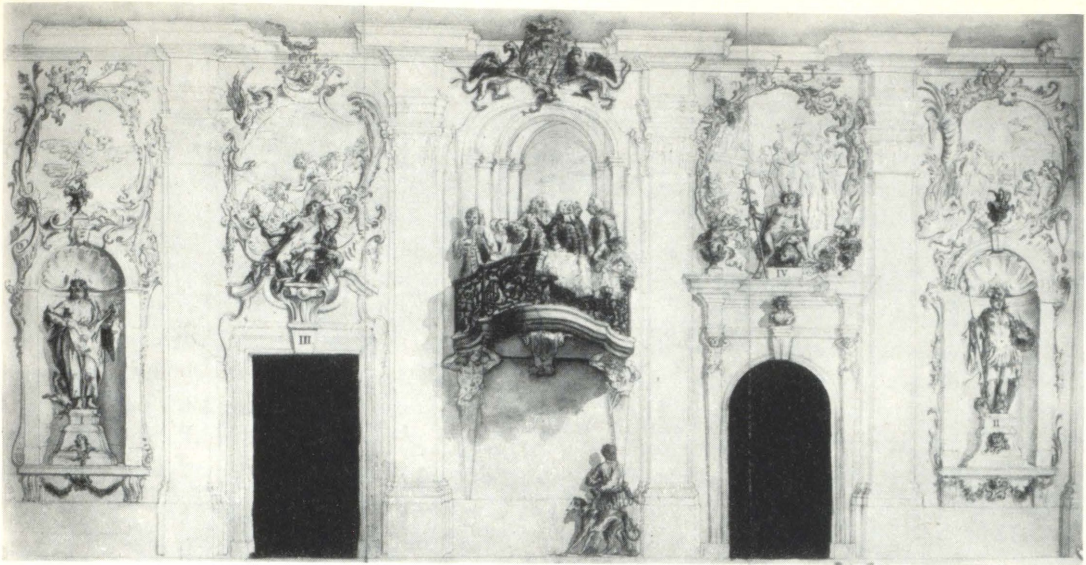
Das Modell war ein in den Maßen abgestimmter Vorschlag zur künstlerischen Bewäl- tigung eines allgemein bekannten und geläufigen Programms für eine bestimmte Örtlich- keit. So ist wohl anzunehmen, daß der Künstler eine treibende Kraft war, dieses von ihm schon erprobte und seinen künstlerischen Intuitionen entgegenkommende Thema zur Aus- malung des Deckengewölbes zu wählen. Er stieß vermutlich damit bei seinem Auftraggeber und dessen Beratern auf Gegenliebe und Begeisterung. Es mußte nur noch dafür gesorgt werden, von diesem allgemeinen Thema eine Verbindung zur Lokalität und zum Auftrags- geber herzustellen.

Eine im letzten Krieg verbrannte, ehemals in Würzburg aufbewahrte Zeichnung (Abb. 8) muß in enger Verbindung zum Modell Tiepolos gesehen werden³⁶. Sie war gleichfalls ein „Modell“, ein Entwurf nämlich zur Gliederung der Südwand des Treppenhauses, auf die die beiden nebeneinander ansteigenden Treppenläufe führen. Die Zeichnung ist vermutlich gleichzeitig mit der Ölskizze Tiepolos entstanden, sie wird dem Tessiner Antonio Bossi zugeschrieben. Die von zwei Türöffnungen durchstoßene Wand ist in fünf Kompartimente aufgegliedert. Zwischen zwei vor die Wand gelegte Pilaster ist ein Balkon gespannt, auf dem sich vor einer illusionistisch in die Tiefe gehenden Architekturperspektive mehrere Personen befinden, als Hauptperson schaut der Bischof zusammen mit seiner Hofgesellschaft nach oben, auf das geplante riesige Deckengemälde oberhalb der Treppe.

Die Person des Auftraggebers sollte im Treppenhaus in einer fast lebensgroßen Ab- bildung dem Sinngehalt der Deckenmalerei gegenübergestellt werden. Neben die Allegorie trat so die Allusion, die Anspielung auf eine Persönlichkeit, auf die einmalige unauswechsel- bare Situation. Der Herrscher sollte wie in Versailles ein Denkmal gesetzt bekommen, das Abbild seiner „realen“ Person ihm selbst gleichgesetzt werden, der auf Erden als Statt- halter der großen göttlichen Ordnung galt.

Hier im Treppenhaus sollte, innerhalb des sonst auf die Vergangenheit gerichteten Pro- grammes für die Ausschmückung der Schloßräume, der Platz sein, wo ihm und seiner Herr- schaft die Huldigung dargebracht wurde.

Ein „reales“ Bild seiner Person hätte Greiffenclau auch in das Deckenbild selbst hinein- malen lassen können. Franz von Hutten ließ sich z. B. als Fürstbischof von Speyer 1752, gleichzeitig mit dem Beginn der Überlegungen für die Ausmalung des Würzburger Treppen- hauses, auf seinem Throne sitzend von Johann Zick mitten in dem (heute zerstörten) Kuppel- fresko des Treppenhauses von Schloß Bruchsal abbilden. Vor dem Förderer des Bistums



8 G. B. Tiepolo: Entwurfszeichnung für die Gliederung der Treppenhaussüdwand. Würzburg, Mainfränk. Museum (verbrannt)

beugte sich alles huldigend. Gegenüber stand der schon 1743 verstorbene Kardinal Damian Hugo Reichsgraf von Schönborn, der Erbauer des Schlosses, dem von einer weiblichen Gestalt der Grundriß des Gebäudes vorgeführt wurde. Über ihm wölbte sich, wie in Würzburg, der mit antiken Gottheiten belebte Himmel³⁷.

Der alte und wahrscheinlich schon dem Tod entgegensehende Würzburger Fürstbischof aber wollte nicht mehr das alte Schema der Apotheose, der Verherrlichung seiner Person in einem „realen“ Abbild, in Verbindung mit einem übergeordneten Thema. Er sah sich vielmehr als sterbliches Glied in den großen Zeitablauf gestellt und wollte deshalb an diesem für die fürstliche Repräsentation so wichtigen Ort an die Vergänglichkeit des Daseins, nicht an die Größe seines fürstlich-weltlichen Herrschaftsanspruches erinnert werden. Für ihn, den geistlichen Herrn, stand das Totengedächtnis im Vordergrund. So forderte er für sich ein Sinnbild der Vergänglichkeit des Lebens, das zugleich als „Gedächtnismal“ die Erinnerung an sein Leben und an seine Taten der Nachwelt wachhalten sollte. Diese Verbindung von Apotheose und Totenbild stammt vermutlich vom barocken *castrum doloris*, dessen große Zeit das 17. und 18. Jahrhundert war. Zur „Apotheose“ gelangte bei diesen Schaustellungen des Verstorbenen der christliche Herrscher nicht als „divinisierte“ Mensch, sondern lediglich sein Amt, sein Herrschertum, die in ihm verkörperte Staatsidee, juristisch ausgedrückt das *corpus politicum* im Gegensatz zum sterblichen *corpus naturale*. Die besonders in Frankreich und England aus der Antike wiederaufgenommene Sitte des Gebrauchs der Scheinleiber, der *Effigies*, bei den Bestattungsfeierlichkeiten war der Ausgangspunkt dieser Ideen³⁸.

Die Forderung nach einem Gedächtnismal schon zu Lebzeiten war nichts Ungewöhnliches. Die Vorgänger des Fürstbischofs Greiffenclau aus dem Hause Schönborn, Johann Philipp Franz und später Friedrich Carl, hatten sich am Würzburger Dom 1721—36 vor ihrem Tode eine Grabkapelle errichten lassen. Über deren Eingangstür sitzen zwei Totengerippe, das Stundenglas und die Schale des Lebens in den Händen, darüber füllt das Wappen den Dreiecksgiebel, als dessen Bekrönung Engelputzen das Kreuz halten. Hier war also für die Schönborns und alle Betrachter der Fassade der Ort, wo sie auf die Vergänglichkeit des Lebens und auf die Erlösung durch das Kreuz Christi hingewiesen wurden.

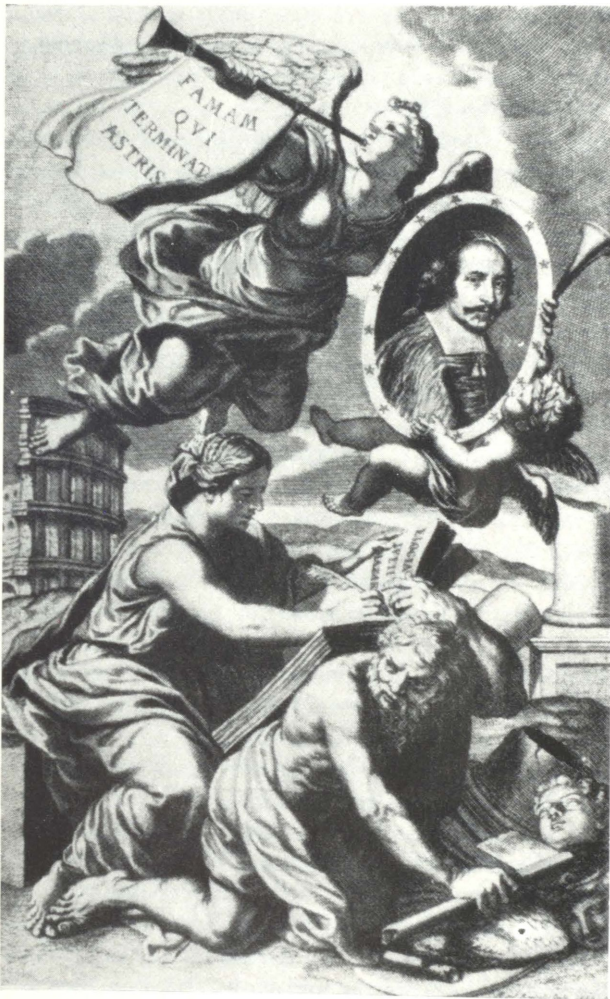
Johann Clemens Lünenschloß legte Johann Philipp Franz fünf Entwürfe für sein Grabmal in der Schönbornkapelle vor³⁹. Auch sein Verwandter, der schon erwähnte Kardinal Damian Hugo von Schönborn, Fürstbischof von Speyer und Konstanz, bemühte sich

frühzeitig um sein Grabmal in der Peterskirche in Bruchsal, und der Kurfürst von Trier, Franz Georg von Schönborn, ließ sich ebenfalls zu Lebzeiten Entwürfe für sein Grabmal im Trierer Dom anfertigen⁴⁰.

Unter den teilweise im letzten Krieg in Würzburg verbrannten Skizzen des Johann Clemens Lünenschloß fanden sich zwei Entwürfe, die sich von den übrigen, konservativen Vorschlägen unterscheiden. Sie haben Verbindung zum Spätwerk des Gian Lorenzo Bernini in Rom, der an dem Grabmal des Alessandro Valtrini aus dem Jahre 1639 in San Lorenzo in Damaso zum erstenmal das ovale Brustbild als gerahmtes Relief verwandt hat⁴¹. Dieses der „Realität“ des üblichen plastischen Abbildes — in Form einer Büste oder Ganzfigur — entthobene Bildnis wird von einem geflügelten Totengerippe gehalten.

Das von einer Figur gehaltene Ovalbild kehrt auf dem einen Grabmalentwurf bei Lünenschloß wieder, Putten umschweben es. Statt des Totengerippes taucht am Fuße des Sarkophags Chronos mit der Sense auf⁴². Es ist die gleiche Entrückung aus der Wirklichkeit eines nur abbilden-wollenden Porträts, wobei ein ebenso deutliches Vergänglichkeitsymbol beigefügt wird. Auf dem anderen, ähnlich komponierten Entwurf sollten wahrscheinlich die Initialen in dem emporschwebenden Medaillon erscheinen; darunter werden die geistlichen und weltlichen Herrschaftszeichen herbeigetragen.

Wie sehr das ovale Medaillonbild in der Barockzeit der Sphäre des „realen“ Porträts entrückt war⁴³, läßt sich deutlich aus einem Huldigungsblatt für den Kardinal Giulio Mazarin (Abb. 9) ablesen, das nach seinem Tode 1666 entstanden ist. Vor einem Himmels-



9 G. Rousselet nach Ch. Le Brun: Huldigungsblatt für Kardinal Giulio Mazarin



10 G. B. Tiepolo: Das über dem Weltteil Europa emporgetragene Bildnis des Fürstbischofs Carl Philipp von Greiffenclau

hintergrund wird von der Fama und einem Putto das Bildnis emporgetragen. Unterhalb des schwebenden Ovals schreibt Klio die Taten des Kardinals in das Buch der Historie, das auf dem Rücken des Chronos aufgeschlagen ist (nach C. Ripa). Ruinen, abgeschlagene Köpfe und Plastiken und ein Säulenstumpf sind als Vanitassymbole zugefügt⁴⁴. Der in Schweden tätige Architekt Nicodemus Tessin d. J. benutzte diese von G. Rousselet gestochene und auf Charles Le Brun zurückgehende Huldigungsidee mit dem Medaillonbildnis und wandelte sie in ein Grabmal für Bengt Oxenstierna († 1702) in der Kathedrale von Uppsala um⁴⁵.

Wie wurde der Wunsch des Fürstbischofs nach einem Sinnbild der Vergänglichkeit und nach einem Gedächtnismal von Tiepolo im Treppenhaus erfüllt? Auf der Ölskizze war unter dem emporsteigenden Sonnengott und seinen Begleitern der Weltteil Europa vorgesehen, jetzt finden wir ihn auf der entgegengesetzten Seite unter den nächtlichen Planeten. Über ihm aber ist in der Szenerie mit den Gestirngöttern in einem von goldenen Lorbeerblättern umrahmten, vor den Wolken schwebenden ovalen Medaillon das Bildnis des Fürstbischofs neu eingefügt. Er ist nicht mehr, wie auf dem Entwurf für die Südwand, als lebende Figur unter anderen Figuren abgebildet, sondern sein Bildnis wird hier in eine andere Sphäre gehoben (Abb. 10). Das dem realen Abbild entrückte Porträt des Fürsten im bischöflichen Habit wird emporgetragen von zwei geflügelten Frauengestalten. Eine, nackt dargestellt, bläst eine lange Tuba, die andere, in langem grünen Gewand und lorbeerbekrönt, hält den fränkischen Herzogshut in den Händen. Ein hermelinbesetztes Purpurtuch dient dem Medaillon als Hintergrund. Ein drachenartiges Scheusal, vielleicht ein Greif als Anspielung auf den Namen Greiffenclau, klammert sich an den Rahmen. Zwei geflügelte Putten haben sich im Purpurtuch versteckt und schweben mit aufwärts. Die Frauengestalten sind Personifikationen des Ruhms und der Ehre. Als „Nachruhm“ tauchte Fama



11 Egidius Sadeler: Gedächtnismal für die Frau des Künstlers

immer da auf, wo es gilt, einen Menschen dem Gedächtnis der Welt zu erhalten. Die Ehre galt als eine Tugend, die durch Unsterblichkeit belohnt wird, ihr Ansehen war besonders im 18. Jahrhundert gewachsen⁴⁶. Der Lorbeerkranz war weniger ein Bezug auf siegreiche Feldherrentaten als ein „Dichterlorbeer“. Ruhm und Ehre zusammen sollten also die Erinnerung an hervorragende Eigenschaften des Fürstbischofs wahren.

Ein Gedächtnismal, das wie eine Anweisung für das Totengedächtnis des Würzburger Fürstbischofs erscheint, soll als Vergleich dienen. Bartholomäus Spranger hat es mit beziehungsvollen Inschriften für seine Frau geschaffen und von Egidius Sadeler 1600 (Abb. 11) stechen lassen⁴⁷. Der Maler, links im Vordergrund als Halbfigur sitzend, weist auf das vor einem Architekturaufbau auf einem sarkophagartigen Sockel stehende, ovale, gerahmte Porträt seiner Frau. Thanatos, der Tod als Knabe, mit der umgedrehten, verlöschenden Fackel zur Seite, hält einen Totenschädel vor das Medaillonporträt, neben dem rechts und links zwei Figuren als Versinnbildlichung der Tugendhaftigkeit der Dargestellten sichtbar werden: Fides mit dem Kreuz und Minerva mit dem Medusenschild als Lehrerin aller kunsthandwerklichen Fertigkeiten, besonders der Weberei. Weitere allegorische Gestalten sind zur Frau des Künstlers in Beziehung gesetzt. Der geflügelte Chronos mit Sense und Stundenglas beherrscht die Bildmitte, unter ihm kauert ein Totengerippe mit einem Pfeil, zwei gewichtige Hinweise auf die Vergänglichkeit des Seins. In der linken oberen Bildecke finden wir die Gestalt des Ruhms, die Fama, mit der langen Tuba, begleitet von einem Putto mit Lorbeerkranz, der Personifikation der Ehre. Drei Frauen als Allegorien von Malerei, Bildhauerei und Geometrie schließen das Bild nach links ab. Die Malerei hält Zeichenstab und Palette, die Geometrie Zirkel und Winkel, die Bildhauerei eine kleine Statuette. Daß auch diese drei als vergängliche Gestalten nur dem irdischen Leben angehören, sollen ihre zu Füßen des Thanatos wiederholten, achtlos verstreuten Attribute zeigen. Neben der Palette, dem Zeichenstab, den anderen Geräten und der umgestürzten Statuette liegt das Stundenglas. Der Maler, selbst inmitten der allegorischen Darstellungen „real“

als Halbfigur wiedergegeben, blickt aus dem Bilde heraus. Seine Frau ist in die Irrealität des Medaillonporträts entrückt, ihr Bildnis ist zum Erinnerungsbild geworden, ihr Sein in die Vergänglichkeit der Zeit eingeordnet.

Das der Wirklichkeit entzogene, „überhöhte“, ovale Medaillonporträt des Fürstbischofs Greiffenclau ist ebenfalls zum Zeitablauf in Bezug gesetzt. Die Darstellungen zur Verbildlichung des Weltteils Europa, mit dem es verbunden ist, sind diesem Gedanken untergeordnet, denn alle Zufügungen und Veränderungen gehören zu diesem Thema. Tiepolo tritt dabei, begleitet von seinem Sohn Domenico und einem Gehilfen, vielleicht dem Maler und Vergolder Ignaz Roth, neu ins Bild. Sein Bildnis ist in die linke Ecke unter die große Kuppel eines Pavillons des Würzburger Schlosses gerückt. Die neu hinzugefügte Kuppel und die von Baugerüsten umgebenen benachbarten Teile eines Bauwerkes, die die Szene links überragen, spielen auf die Bautätigkeit, also auf die irdischen Taten, des Fürstbischofs an und verdeutlichen gleichzeitig die Architektur als Kunstgattung. Das Roß, neben dem Stier als Attribut der Europa, wird jetzt von einem würzburgischen Offizier in zinnroter Uniform geführt. Zwei Fahnen flattern hinter ihm und die Trommel wird geschlagen: Die weltliche Macht ist damit vorgeführt. Ein hellblau gekleideter Page hält wie auf der Skizze für die Figur der Europa die Krone bereit. Zwei weitere tragen von links der thronenden Frau die geistlichen Insignien, Mitra, Bischofsstab und Kreuz, zu. Aus der Frau mit dem Blumengebinde, die Tiepolo in seinem Entwurf vor dem Globus sitzend malte, ist mit Palette und Pinsel die Malerei geworden. Ein Meßstab als Anspielung auf die Geometrie liegt neben dem Globus, den die Malerei als Malfläche benutzt. Dann folgt die Gruppe der Musikanten und Sängerinnen, die schon auf dem Modell vorkommt. Anders als dort scheinen die Musizierenden nun gerade ihr Konzert beendet zu haben, der Bratschist hat seinen Bogen abgesetzt, die Sängerinnen blicken vom Blatt auf. Aus dem Jüngling der Skizze, der, neben dem Kanonenrohr lagernd, sich auf eine Fahne stützt, ist das Bildnis des Architekten Balthasar Neumann in der Uniform eines Obristen der fränkischen Kreisartillerie geworden. In eine Allegorie verkleidet, setzte Tiepolo hier dem genialen Architekten, den er noch persönlich kennengelernt hatte, nach dessen Tode im Sommer 1753 ein Denkmal. Sein Leben gehörte schon der Erinnerung an, sein Porträt ist ein Gedächtnisbild. Eine hohe Jünglingsfigur in weiß-gelbem weiten Mantel mit langen, schwarzen Haaren und einer rückwärts ins Bild weisenden Geste beherrscht den rechten Teil des Europabildes. Neben ihm erscheint eine unheimliche Gestalt, die dem Betrachter über einem dunkelroten, von vorn sichtbaren Mantel nur die Rückseite des Kopfes mit langen, kastanienbraunen Haaren zeigt. Sie hat keine Hände und Füße und ist so eine leere Hülle, der man zur Täuschung eine Perücke aufgesetzt hat. Daneben wird der sinnende Kopf eines sitzenden Alten sichtbar, der in ein aufgeschlagenes Buch blickt. Als eine blau-gekleidete Rückenfigur bildet ein Arbeiter, der auf einem Gerüst am Weiterbau der Mauer im Hintergrund beschäftigt ist, den Abschluß der Szene.

Die ganze rechte Bildgruppe wird von einer langgestreckten, hohen Mauer hinterfangen, deren rundbogiges Tor von einem gesprengten Dreiecksgiebel bekrönt ist. Als Keilstein ist über dem Torbogen der Skelettschädel eines Stieres eingesetzt, ein Bukranion, das als Dekorationsmotiv häufig auf griechischen Grabmälern vorkommt; den linken oberen Zwickel füllt die Gestalt eines alten Mannes mit Flügeln. Beim genauen Zusehen entdecken wir noch weitere merkwürdige Zeichen in unmittelbarer Nähe des Tores. Zu Füßen des stehenden Jünglings liegt auf einer Stufe vor einem Reliefstein eine umgestürzte Büste, neben ihr ein Schlegel. Wie auf dem Bilde Sprangers die umgestürzte Statuette oder auf dem Huldigungsblatt für Giulio Mazarin die abgeschlagenen Statuenköpfe ist die Büste ein unübersehbares Vanitassymbol⁴⁸. Neben dem Knie des plastisch im Eckzwickel aus der Decke her austretenden Giganten steht ein dunkles Stundenglas.

Die Vergänglichkeitssymbole häufen sich. So kommen wir zu dem Schluß, daß das Tor in der Gartenmauer den Eingang zum Totenreich bezeichnet. Der Wächter selbst sitzt oberhalb des Torbogens und hat seinen Blick auf das emporschwebende Porträt des Fürstbischofs gerichtet. Auch die Darstellung der Musik ist zu dem der Vanitas geworden. Auf einem Bild aus dem Umkreis des Giorgione in der Phillips Gallery in Washington findet sich diese



12 G. B. Tiepolo: Apoll, mit zwei Genien emporsteigend

Deutung überzeugend ausgedrückt: einer Geigerin hält eine sitzende Gestalt mahndend ein Stundenglas entgegen⁴⁹. Die hohe Gestalt des vornehmen jungen Mannes weist mit der Linken auf die musizierende Gruppe, ihre Bedeutung innerhalb des Geschehens unterstreichend. Ob es Hades, der Gott der Unterwelt, oder — wie auf dem Bild Sprangers — Thanatos, der Tod selber ist, der hier vor dem Tor zum Totenreich dem Betrachter gegenübertritt und ihn an seine letzte Stunde mahnt? Jedenfalls ist es an dieser wichtigen Stelle nicht, wie angenommen wurde, die Porträtfigur eines lebenden Künstlers⁵⁰. Die seltsame Erscheinung zu seiner Seite weist als eine sinnfällige Vanitasallegorie auf die Vergänglichkeit aller im irdischen Leben erworbenen Reichtümer, die der kostbare Mantel als bloße Hülle verdeutlicht⁵¹.

Während auf dem Modell der Tag über dem Weltteil Europa beginnt, sinkt in der Decke über diesem Teil der Welt die Nacht herab. Es fällt nicht schwer, dies mit der Todesymbolik des Hadesstores zusammenzusehen. Merkur, der Götterbote, wird so zum Psychopompos, zum Geleiter der menschlichen Seelen aus dem Diesseits ins Jenseits. Saturn, von einem Titanen begleitet, der ihm im Kampf gegen seinen Sohn Jupiter half, ist gleichzusetzen mit Chronos, Stundenglas und Sense drücken dies aus. Und auch Jupiter, dem sein Mundschenk Ganymed eine Schale reicht, tritt nun als Gott des nächtlichen Lichtes auf, denn ihm waren alle Vollmondtage heilig. Luna hat ihrem Bruder, dem Sonnengott Apoll, den



13 G. B. Tiepolo: Der Weltteil Asien mit dem Hügel von Golgatha

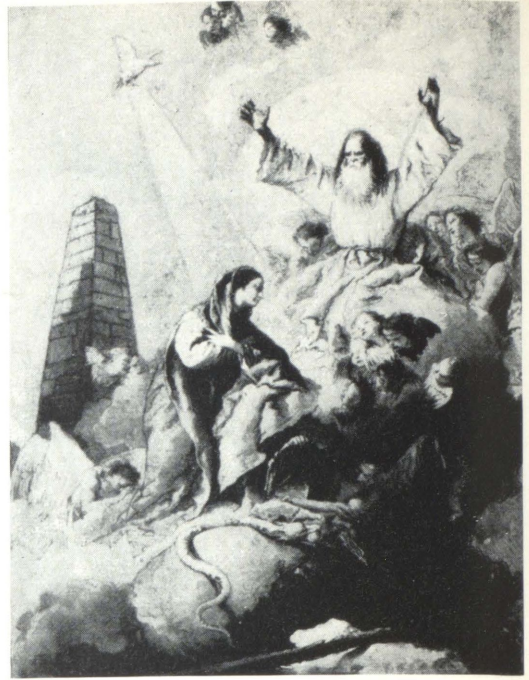
Rücken zugewandt. Neben ihr löst die Nacht ihr Haar zum Schlaf. Hinter dem emporsteigenden Medaillonbildnis Greiffenclaus sinkt die Nacht herunter, die auch die Nacht seines Lebens sein kann. Das „irreale“ Porträt aber schwebt im Glanze des hellen Lichtes empor, das von Apoll-Sol ausgeht.

Die Grundidee, am Himmelsgewölbe den unerbittlichen Ablauf der Zeit darzustellen, wird auf dem Deckengemälde deutlicher als auf dem Modell. Hinter und zwischen den Wolkenbänken erscheint der Zodiak mit den Monatszeichen. Er nimmt, im Halbkreisbogen aufsteigend, über dem Weltteil Amerika seinen Anfang. Ein Zifferblatt macht die Einteilung des Tages in Stunden deutlich, es schaut neben dem Zodiak aus den Wolken. Zugefügt sind die vier Jahreszeiten, die sich am Tempel Apolls tummeln⁵². An den Rändern des Himmelsgewölbes begleiten Engel und Horen die Personifikationen der vier Hauptwinde.

Noch eindringlicher, als dies die Skizze formuliert, ist der spannende Augenblick vorgeführt (Abb. 12), wie Apoll, den die Römer Sol als den Herrn des Tages- und Jahresablaufes nannten, aus seinem Tempel heraustritt und der Tag beginnt. Während er auf dem Deckenfresko im Würzburger Kaisersaal mit der Geste des Herrschers hinter seinem Vierergespans steht, hat der Maler ihm hier — wie auf dem Modell — die Gestalt eines empor-schwebenden Jünglings gegeben⁵³. Auch die Victoriastatue gehörte in der Vorstellung des 18. Jahrhunderts genauso zu seinen Attributen wie Leier und Fackel, die ihm zwei Horen bereithalten⁵⁴.

Auf der dunklen Wolkenbank zu Füßen Apolls lagern wieder Mars und Venus. Gerade verschwindet der Teumessische Fuchs hinter der Wolke, nur sein Hinterteil mit dem typischen Fuchsschwanz ist noch sichtbar. Das gefährliche Tier hatte nach Ovid am Berg Teumessos seine Höhle, es lief so schnell, daß es nie eingeholt werden konnte⁵⁵. Wieder ein Hinweis auf den unbeirrbaren Zeitablauf. Zwischen Horen und Engeln findet sich Aurora, die Morgenröte, mit dem Füllhorn. Sie verkörpert den Beginn des Tages und steht der Nacht, neben der Göttin Luna am anderen Ende der Decke, gegenüber.

Warum aber wollte Greiffenclaus sein ovales Medaillonporträt, von den Strahlen des *Sol invictus*, des unüberwindlichen Sonnengottes, beschienen, in diesen „antiken Götterhimmel“ gesetzt sehen?



15 M. Unterberger: Himmelfahrt Mariä.
Salzburg, Slg. Rossacher

14 G. B. Tiepolo: Mariä Himmelfahrt. Dublin, Nat.
Gallery

Die tiefe Symbolik, die einen Teil der Darstellungen des Welteiles Europa bestimmt, läßt vermuten, daß Greiffenclau — ebenso wie dies Lothar Franz von Schönborn in Pommersfelden durch die Gleichsetzung des Herkules mit Christus und den Bezug seiner wichtigsten Entscheidung auf die christliche Morallehre tat — eine *interpretatio christiana* des gesamten Deckenprogramms im Sinne hatte, als er Tiepolo den Auftrag gab, seine künstlerischen Intentionen abzuändern. So wird sicher, daß der Sonnengott Sol mit Christus gleichgesetzt ist⁵⁶.

Nun löst sich das Rätsel des emporschwebenden Porträtmedaillons. Während dahinter die Nacht herabsinkt — Römerbrief 2, 2: *Schön ist's, wie die Sonne unterzugehen von dieser Welt, auf daß ich meinen Sonnenaufgang habe in Gott* —, schwebt das, was der Nachwelt erhalten bleiben soll, Ruhm und Ehre und die unsterbliche Seele des Fürstbischofs, dem Lichte Christi, der Erlösung durch Christus, entgegen.

Gibt es einen weiteren Beweis für die christologische Ausdeutung des Deckenprogrammes? Greiffenclau hat von dem Maler verlangt, den Weltteil Asien als die Stätte, an der Christus den Menschen erschienen ist, mit Zutaten, die dies vergegenwärtigen, zu versehen. Auf dem Deckengemälde erscheint deshalb auf der rechten Seite vor dem Elefanten als neue Zufügung der Hügel von Golgatha mit den Kreuzen (Abb. 13). Das Kreuz Christi überragt das linke Schächerkreuz, das andere ist von zwei ebenfalls zugefügten Pilgern verdeckt. Genau über der Kreuzesstätte aber, über dem Ort des irdischen Todes Christi, tritt Sol aus seinem Tempel: Es ist der Auferstandene, Christus der Sieger mit der Statuette der Victoria in der Linken.



16 G. B. Tiepolo: Das Sinnbild des Elementes Erde aus dem Weltteil Asien

Auf Geheiß des Fürstbischofs sind noch mehr Anspielungen auf das Christentum der Szenerie der Weltteildarstellung Asiens beigegeben. Unerwartet und die breit gelagerte Darstellung, die auf dem Modell allein von der Fürstin auf dem Elefanten überragt wird, jäh unterbrechend, stößt ein Obelisk steil in das Himmelsgewölbe. Ihm kam im ägyptischen Sonnenmythos eine besondere Bedeutung zu. Hier weist eine Spitze ebenfalls auf Sol = Christus. Vor dem Obelisk steht eine prächtig gekleidete Frau, die ihren Blick erhoben hat. Ein Diener hält einen Schirm für sie bereit, genau wie auf dem Bild der Afrika der Diener mit dem Schirm die Herrscherin schützen will — oder ist es ein Zeremonialschirm, wie er in Äthiopien für die koptischen Priester noch geläufig ist und auch über Ägypten und den Hellenismus in die katholische Kirche geraten ist, wo er als Sanktissimum-Baldachin gebraucht und zugleich Herrschaftsinsignie des Papstes usw. wurde? Diese Fürstin ist der Herrschergestalt der Asia auf dem Elefanten gegenübergestellt: es ist Maria, die Gottesmutter. Im Werk Tiepolos findet sich dafür eine Entsprechung, die als Beleg für diese Auslegung herangezogen werden kann. Auf einem Gemälde in der National Gallery in Dublin mit der Erscheinung Mariens vor Gottvater im Himmel⁵⁷ (Abb. 14) ragt hinter der von Engeln begleiteten knienden Gottesmutter, der als Immaculata auf der Weltkugel mit der teuflischen Schlange die Mondsichel beigegeben ist, der Obelisk als zusätzliches Attribut auf. Auf Michelangelo Unterbergers Modell für ein Altarbild mit der Himmelfahrt Mariens (Abb. 15) in der Sammlung K. Rossacher, Salzburg, fällt hinter dem Grab als gewichtiges Versatzstück und unmißverständliches Marienattribut ebenfalls ein Obelisk ins Auge⁵⁸. Der Obelisk als Attribut der Maria auf dem Würzburger Deckenbild weist tatsächlich auf eine wörtlich genommene Demonstration des Sieges der Kirche, wie dies die von Papst Sixtus V. in Rom aufgestellten antiken Obelisk taten⁵⁹. Umgestürzt ist die weiße Statue der Diana von Ephesus zu Füßen der Gottesmutter. Die asiatische Natur- und Muttergottheit liegt als Symbol des überwundenen Heidentums vor der „neuen Mutter“ Maria⁶⁰. Die triumphie-



17 G. B. Tiepolo: Das Sinnbild des Elementes Feuer aus dem Weltteil Amerika

rende „Königin“ Maria und die gestürzte alte Göttin sind gleichzeitig als Personifikationen des „wahren“ und des „falschen“ Glaubens, der „Ecclesia“ und der „Synagoge“, zu lesen⁶¹. Vor Maria schreibt ein Prophet mit großem Schlapphut seine Visionen nieder. Der Stein, auf den er sich stützt, ist mit erfundenen Schriftzeichen bedeckt. Vermutlich sollen es Hieroglyphen sein, deren Entzifferung seit dem Humanismus die Gemüter beschäftigte⁶², und die wohl auch auf das Heidentum hinweisen sollen. Ist es Zufall, daß der fromme italienische Maler gerade unterhalb der Maria seine Signatur und die Jahreszahl 1753 als Zeitpunkt der Beendigung seiner Arbeit angebracht hat?

So wie Maria als „neue Mutter“ und Königin dem überwundenen Heidentum gegenübergestellt wurde, so ist auch das neu aufgetauchte merkwürdige Zeichen der sich um den Stab windenden Schlange am rechten Ende der Weltteildarstellung zu verstehen. Die „eiserne Schlange“⁶³ als Symbol des Alten Testaments ist dem Kreuz Christi als dem Symbol des Neuen konfrontiert.

Alle Dinge der Natur bestanden nach antiker und auch späterer Anschauung aus den vier Elementen Erde, Luft, Feuer und Wasser⁶⁴. Als dem irdischen Bereich zugehörig sollten sie sich daher auf der Deckenmalerei finden lassen, auf der Ölskizze waren sie nicht anzutreffen. Tatsächlich brachte der Maler Hinweise auf sie in den vier Ecken der Decke an (Abb. 16—19): Das Mauerwerk mit dem Gerüst gehört ebenso wie der Palmbaum und die Rohrpfanze am Beginn der Weltteilschilderung Asiens zur Erde. Mauer und Fruchtbäume



18 G. B. Tiepolo: Das Sinnbild des Elementes Luft aus dem Weltteil Afrika

bedeuten das gleiche wie bei den allegorischen Frauengestalten, die oft dies Element versinnbildlichen, Mauerkrone und Fruchtbündel: Die Erde gibt den Menschen Wohnung und Nahrung. In der nächsten Ecke, am linken Ende der Darstellung des Weltteils Amerika, hat Tiepolo einem Indianer eine brennende Fackel in die Hand gegeben, womit sich das Feuer zu erkennen gibt. Der hoch über der folgenden Ecke, zwischen den Weltteilen Amerika und Afrika, emporfliegende Kranich bezeichnet die Luft, wie dies bei fast allen Allegorien dieses Elements ein Vogel tut. Aus dem Flußgott am Ende der Afrikadarstellung auf der Ölskizze ist die Allegorie des Wassers geworden.

Für diese verschlüsselten Hinweise auf die vier Elemente, die fast immer dort anzutreffen sind, wo wie in Würzburg die vier Weltteile, die vier Jahreszeiten und die vier Winde vorgeführt werden⁵⁶, seien als Vergleiche aus den vielen und weit verbreiteten druckgraphischen Zyklen die Elementedarstellungen des Hendrik Goltzius aus dem Jahre 1581 herangezogen⁶⁶. Die Attribute dieser Frauen, Mauerkrone und Früchteüberfluß bei der Erde, die auslaufende Urne beim Wasser, die Vögel für die Luft und das wörtlich genommene Feuer, sind die gleichen wie bei Tiepolo.

Auch der Szene des Weltteiles Amerika hat Tiepolo neue Symbole hinzugefügt, die eine christliche Ausdeutung zulassen (Abb. 20). Vor der indianischen Fürstin ist eine Standarte aufgerichtet, die im roten Felde eine gelbgeflügelte Schlange zeigt⁶⁷. So wie der Alligator, auf dem die Frauengestalt thront, der aztekischen Religion und Weltanschauung entnommen ist, so war auch die gefiederte Schlange, der Drache, ein Symbol der Azteken. Bei den Kämpfen mit den ersten christlichen Eroberern führten sie Standarten mit Schlangendarstellungen mit sich. Der daneben getragene Halbmond über einem Roßschweif war als Feldzeichen der ungläubigen Türken im 18. Jahrhundert wohlbekannt und konnte so als Symbol des Unglaubens verwendet werden. Drachenstandarte und Halbmondzeichen sind als Zeichen des Bösen, des Unglaubens zu verstehen, genauso wie die abgeschlagenen Köpfe am Hügel zu Füßen der Amerika heidnische Untaten schildern sollen. Vor dem Anblick dieser Zeichen und vor diesen barbarischen Zeugen schützt sich erschreckt ein europäisch gekleideter Mann hinter einer aufgerichteten Steinplatte. Er soll vielleicht an die noch nicht



19 G. B. Tiepolo: Das Sinnbild des Elementes Wasser aus dem Weltteil Afrika

lange zurückliegende Erschließung dieses Weltteiles erinnern, so wie Kolumbus auf dem großen Madrider Deckenbild Tiepolos neben der Weltteildarstellung Amerika als europäisch gekleideter Ankömmling dies tut⁶⁸.

Das Deckenfresko Tiepolos besitzt also einen „mehrfachen Bildsinn“⁶⁹. Neben dem „realen“ der dargestellten Menschen, Tiere usw. gibt es den „allegorischen“ Sinn. In den Gestalten am Himmelsgewölbe können die Planetengötter und die Jahreszeiten usw. gesehen und der Hinweis auf den Zeitablauf abgelesen, die Darstellungen am Bildrand als Allegorien der vier Weltteile aufgelöst werden. Der „spirituelle“ Bildsinn ergibt sich, wenn die christliche Ausdeutung des Gesamtprogramms erkannt ist.

Das aufgezeigte Programm war entscheidend für die künstlerische Umformulierung des Modells. Es waren nicht ästhetische Wünsche, sondern vielmehr konkrete inhaltliche Aufträge, die den Maler Tiepolo zwangen, den Kompositionsentwurf abzuändern: Bei aller künstlerischen Freiheit hat sich der Maler eng an seinen Auftrag gehalten, genauso wie er auf dem Deckengemälde im Thronsaal des Madrider Schlosses sich nach einem sorgfältig formulierten Programm mit der Huldigung an Spanien richtete.

Die Untersuchungen zur Ikonographie des Würzburger Treppenfreskos haben aufgewiesen, daß das Programm der Malerei die wichtige Stellung dieses Bauteiles innerhalb der Schloßarchitektur nachhaltig wirksam gemacht hat. Eine ausstehende Zusammenstellung aller Programme zur Ausschmückung barocker Treppenhäuser würde sicherlich eine Gesetzmäßigkeit in den inhaltlichen Vorstellungen zur Dekoration dieses Architekturgliedes zeigen.



20 G. B. Tiepolo: Ausblick über dem Weltteil Amerika in den sich öffnenden Himmel

ANMERKUNGEN

- ¹ Harald Keller: Das Treppenhaus im deutschen Schloß- und Klosterbau. Diss. München 1929, S. 89.
- ² Hans Tietze (Programme und Entwürfe zu den großen österreichischen Barockfresken. In: Jb. d. kunsthist. Slgn. d. Allerhöchsten Kaiserhauses 30, 1911, S. 1 ff.) erkannte, daß es bei der Interpretation barocker Fresken zuerst darauf ankomme, das Inhaltliche, den Gedankenkreis, der in ihnen ausgedrückt ist, zu klären. — Kurt L. Schwarz (Zum ästhetischen Problem des „Programms“ und der Symbolik und Allegorik in der barocken Malerei. In: Wiener Jb. f. Kunstgesch. 11, 1937, S. 79 ff., bes. S. 85) führte diese Methode fort. — Siehe weiter: Wilhelm Mrazek: Die barocke Deckenmalerei in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Wien und in den beiden Erzherzogtümern Ober und Unter der Enns. Ein Beitrag zur Ikonologie der barocken Malerei. Diss. Wien 1947 (Masch.-Manusk.) — Ders.: Ikonologie der barocken Deckenmalerei. Sitzungsber. Österr. Akad. d. Wissenschaften, philos.-hist. Kl. 228,3. Wien 1953.
- ³ Zuletzt ausführlich gewürdigt von: Max Hermann von Freeden-Carl Lamb: Das Meisterwerk des Giovanni Battista Tiepolo. Die Fresken der Würzburger Residenz. München 1956.
- ⁴ H. Keller, a. a. O., S. 121.
- ⁵ Grand Escalier du château de Versailles dit Escalier des Ambassadeurs, ordonné et peint par Charles le Brun. Paris 1721—25, 24 Kupfertafeln.

- 6 Hans Gerhard Evers: Tod, Macht und Raum als Bereiche der Architektur. München 1939, S. 273 ff.
- 7 M. H. v. Freeden-C. Lamb, a. a. O., S. 17. Ausführlicher: Richard Sedlmaier-Rudolf Pfister: Die Fürstbischöfliche Residenz zu Würzburg. München 1923.
- 8 M. H. v. Freeden-C. Lamb, a. a. O., S. 31 (Staatsarchiv Würzburg, Bausachen 14/355 II, fol. 130 ff.). Seyfried hat auch für die allegorischen Figurenbeigaben an den Epitaphien der Kurfürsten Joh. Philipp von Schönborn und Lothar Franz von Schönborn, nach Entwurf von Balthasar Neumann, um 1740, im Westchor des Mainzer Domes das *Concept* gemacht: R. Sedlmaier: Wolfgang von der Auveras Schönborn-Grabmäler im Mainfränkischen Museum und die Grabmalkunst der Schönborn-Bischöfe. Mainfränkische Hefte 23. Würzburg 1955, S. 27 — R. Sedlmaier-R. Pfister, a. a. O., Anm. 268.
- 9 M. H. v. Freeden-C. Lamb, a. a. O., S. 34, Taf. 8.
- 10 A. a. O., S. 34 (Staatsarchiv Würzburg, Bausachen 14/355 II, fol. 58—65).
- 11 A. a. O., S. 26, S. 36 (Staatsarchiv Würzburg, Hofkammerprotokolle 1750—1753).
- 12 A. a. O., S. 29.
- 13 A. a. O., S. 29 (Staatsarchiv Würzburg [Histor. Verein], Tagebücher des Hoffouriers MS. 9. 176).
- 14 A. a. O., S. 29 (Staatsarchiv Würzburg, Hofkammerprotokolle 1750—1753).
- 15 Antonio Morassi: G. B. Tiepolo. Köln (London) 1955, S. 28, Abb. 35: Als *modello* für das Treppenhaus angesprochen. — Ders.: A complete Catalogue of the paintings of G. B. Tiepolo. London 1962, S. 37 (Coll. Mr. and Mrs. Wrightsman, New York).
- 16 Cesare Ripa: Iconologia. I. Ausg. Rom 1593. Dazu: Erna Mandowsky: Untersuchungen zur Iconologia des Cesare Ripa. Diss. Hamburg 1934, S. 1 ff. Sie waren vorher schon konzipiert, wie u. a. zwei unveröffentlichte Zeichnungen, signiert „MD Vos f“ und datiert 1589, im Hess. Landesmuseum in Darmstadt (Inv. Nr. AE 440; 19,7:26,1 cm. Inv. Nr. AE 441; 19,7:26 cm. Tusche laviert) beweisen können. Siehe auch weiter: James H. Hyde: L'Iconographie des quatre parties du monde dans les tapisseries. In: Gazette des Beaux-Arts 66, 1924, S. 5 ff. — Ders.: The four parts of the world as represented in old-time pageants and ballets. In: Apollo 4, 1926, S. 232 ff.; 5, 1927, S. 19 ff.
- 17 Siehe Anm. 5.
- 18 Leo Bruhns: Die Kunst der Stadt Rom. Wien 1951; I, S. 582 f.; II, Abb. 425 — Andrea Pozzo: Significati delle pitture fatte nella volta della chiesa di S. Ignazio a Roma. 1694.
- 19 Hermann Voss: Die Frühwerke von C. Carlone in Österreich. In: Arte Lombarda 6, S. 244 ff. — Klara Garas: Carlo Carlone und die Deckenmalerei in Wien am Anfang des 18. Jahrhunderts. In: Acta historiae artium 8, Budapest 1962, S. 261—77. — Modell (erhalten in der Slg. Kurt Rossacher, Salzburg) „Austria empfängt die Huldigung des Landes Oberösterreich“ für das Deckenfresko des Ratssaales im Landhaus in Linz, Öl auf Leinwand, 63 : 63 cm (Sammlung K. Rossacher. Entwürfe, Visionen des Barock. Hess. Landesmuseum Darmstadt 1965, Kat. Nr. 10 m. Abb.).
- 20 Heinrich Kreisel: Das Schloß zu Pommersfelden. München 1953, Taf. 22 u. H nach Salomon Kleiners Stich von 1724 in: Wahrhafte Vorstellung beyder Hoch-Gräffl. Schlösser Weissenstein ob Pommersfelden und Gaibach. Augsburg 1728.
- 21 H. Kreisel (a. a. O., S. 26) deutet die Szenerie anders: „wie die segensreiche Herrschaft des Kurfürsten — eine Frauengestalt mit Helm, die sich auf eine Säule stützt — unter der freundlichen Hilfe des Herkules, also der Stärke, alle die Früchte entgegennehmen kann, die ihr der Wohlstand verschafft, während darüber der Ruhm bereits seine Kränze windet. Links aber verkündet ein Engel mit der Tuba den Ruhm des Herrschers, während Chronos, die Zeit also, etwas mißmutig stillhalten muß, weil ihn irgendeine Fee mit einer Kette an die Säule der Herrschaft geschmiedet hat“.
- 22 Erwin Panofsky: Hercules am Scheideweg und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst. Berlin 1930, bes. S. 62.
- 23 Siehe z. B. Illustrationen von P. P. Rubens zum Missale Romanum des Verlags Plantin-Moretus, Antwerpen 1614 (H. G. Evers: Rubens und sein Werk. Brüssel 1944, Abb. 139, 143 — Rudolf Oldenbourg: P. P. Rubens. Des Meisters Gemälde. 4. Aufl. Stuttgart-Berlin 1921, S. 159).
- 24 E. Panofsky, a. a. O., Abb. 56.
- 25 A. a. O., Abb. 86.
- 26 A. a. O., Abb. 57, 57a.
- 27 W. Mrazek 1947, a. a. O., S. 154: Entscheidungsszene z. B. im Bibliotheksaal von Stift Zwettl (S. 150), „Hercules christianus“ in der Bibliothek von Stift Melk (S. 145) usw.
- 28 E. Panofsky: Studies in Iconology. Humanistic themes in the art of the Renaissance. New York-Evanston 1962, S. 19 f. — Karl Borinski: Die Antike in Poetik und Kunsttheorie 2. Leipzig 1924, S. 19 (Hinweis auf Pierre de Ronsards Plan zum christlichen Epos, das in die große Hymne auf Herakles = Christus enden sollte; an einen Prälaten gerichtet).
- 29 Hugo Rahner: Griechische Mythen in christlicher Deutung. Zürich 1945. — Jean Seznec: The survival of the pagan gods. The mythological tradition and its place in Renaissance humanism and art. New York 1953.
- 30 H. Rahner: Antenna crucis I — Odysseus am Mastbaum. In: Zs. f. kathol. Theologie 65, 1941, S. 198.
- 31 J. Seznec, a. a. O., S. 80, Abb. 28. — Fast gleichzeitig malte Martin Schaffner 1533 eine Tischplatte für Asamus Stedelin mit christlicher Auslegung der Planetengottheiten. In der Mitte der Platte leuchtet ein feuriger Kern, der nach der mittelalterlichen Sphärenlehre der Himmel ist, in dem Gottvater, Sohn, Heiliger Geist und Maria wohnen. Im Kreis darum die sieben personifizierten Planeten. Der *memento mori*-Gedanke wird eigens durch eine Inschrift neben Ptolemäus betont: ... *Siben Tag der wochen all/siben Tugenden die seind gut / Wee dem der dzeit on nutz wertuth* (Martin Schaffner — Maler zu Ulm. Ausstellung Ulm 1959,

- S. 208 ff. Kat. Nr. 37, Abb. 138—142, mit weit. Lit. — Suzanne Lustenberger: Martin Schaffner Maler zu Ulm. Diss. Bonn 1961, S. 105 ff.).
- 32 E. Panofsky 1962, a. a. O., S. 92.
- 33 W. Mrazek (1947, a. a. O.) führt verschiedene Beispiele dieser Darstellungsart auf, z. B. (S. 161) Saaldecke im Hetzendorfer Schloß von D. Gran, (S. 165) Festsaaldecke von D. Gran im Gartenpalast Schwarzenberg in Wien und nennt sie „die natürliche Auslegung“ des Themas (S. 183a).
- 34 Reallexikon für Antike und Christentum 5, 1962, Sp. 58 (Engel): Die Planetengötter haben ein Gefolge von Engelscharen, daraus erwächst, daß die sieben Erzengel die Planeten führen.
- 35 RDK 2, Sp. 548 (Biene, Bienenkorb).
- 36 R. Sedlmaier-R. Pfister, a. a. O., S. 129 f. — M. H. v. Freeden-C. Lamb, a. a. O., S. 55, Abb. 3 (Mainfränk. Museum, Würzburg; 1945 verbrannt).
- 37 Albert Erich Brinckmann: Die Kunst des Rokoko. Berlin 1940, Abb. S. 432. — Entwurf für das zerstörte Deckenbild von Johann Zick in Würzburg, Mainfränk. Museum (Wandteppiche des 16.—18. Jahrhunderts aus dem Schloß Bruchsal. Ausstellung Heidelberg 1960, Abb. S. 10).
- 38 Amalia von Solms hat schon 1647, nach dem Tode ihres Gemahls Frederik Hendrik von Oranien, zur Erinnerung in dem kurz vorher errichteten Huis ten Bosch bei s'Gravenhage einen ganzen Saal, den sog. Oranje-Saal, mit Bildern von seinem Leben und seinen Taten ausmalen und so ein Gedächtnismal errichten lassen, wie die von Huijgens entworfene Inschrift deutlich macht: Beschryving de Schilderyen in die Oranje Zaal von het Vorstelyke Huys in t'Bosch den onverglykelyken Heldt Frederik Hendrik, Prins van Oranje en Nassau. Door zyne weduwe Mevrouw de Princesse Amalia van Solm / ter Eeuwiger Gedachtenisse opgerecht nauwkeurig Beschreven door / Jan van Dyk / in 's Hage / 1647. — Dagobert Frey (Kunstwissenschaftliche Grundfragen. Wien 1946, S. 135) erwähnt einen „Trattato della pittura e sculptura da un teologo e un pittore“ von 1652, in dem mitgeteilt wird, daß Innozenz IX. sich porträtgetreu auf dem Sterbebett hat malen lassen, um das Bild zu betrachten, wenn er schwerwiegende Entscheidungen zu treffen hatte. — Die Hinweise auf die Bedeutung der *Castra doloris* und der *Effigies* für die Verherrlichungsidee auf der Würzburger Decke verdanke ich Dr. Wolfgang Brückner, Frankfurt.
- 39 R. Sedlmaier 1955, a. a. O., S. 17.
- 40 A. a. O., S. 41 f.
- 41 Rudolf Wittkower: Gian Lorenzo Bernini. New York 1955, S. 203 Kat. Nr. 43, Abb. 49.
- 42 R. Sedlmaier 1955, a. a. O., Abb. 20 (1945 verbrannt), 21 (Martin-von-Wagner-Museum, Würzburg). — Die Darstellung des Chronos als „Father Time“ hat E. Panofsky untersucht (1962, a. a. O., S. 69 ff. = Wiederabdruck von 1939). — Siehe auch RDK 5, Sp. 912 (Epitaph).
- 43 Es setzte sich als Darstellung des Verstorbenen auf Grabmälern seit dem 2. Viertel des 17. Jahrhunderts mehr und mehr durch (RDK 5, Sp. 908 ff. [Epitaph], in unserem Zusammenhang besonders bemerkenswert Abb. 26: Antwerpen um 1676). Siehe u. a. Siegfried Asche: Johann Christian Kirchners Grabmal. In: Pantheon 21, 1963, S. 231 ff., Abb. 1, 2 (Medaillonbildnis, von Chronos gehalten. 1733). — An den Aufbauten und auf den Särgen der besonders am Wiener Kaiserhof gebräuchlichen prunkvollen *Castra doloris* wurden fast nur Medaillonporträts verwendet, wie Stiche überliefern (Castrum Doloris: RDK 3, Sp. 372 ff.). Dankbar aufgenommener Hinweis von Dr. Wolfgang Brückner, Frankfurt. Siehe auch: W. Brückner: Bildnis und Brauch, Studien zur Bildfunktion der Effigies. Berlin 1965 — RDK 4, Sp. 743 ff.
- 44 Jennifer Montagu: The Church Decorations of Nicodemus Tessin the Younger. In: Kunsthistorisk Tidschrift 31, 1962, S. 20, Abb. 28.
- 45 A. a. O., Abb. 26/27.
- 46 RDK 4, Sp. 858 (Ehre): Ehre ist eine Tugend, die durch Unsterblichkeit belohnt wird.
- 47 De Schilder in Zijn Wereld. Ausstellung Delft-Antwerpen 1965, Kat. Nr. 170, Abb. 63.
- 48 Über den Begriff Vanitas siehe u. a.: Herbert Rudolph: Vanitas. Die Bedeutung mittelalterlicher und humanistischer Bildinhalte in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. In: Festschrift Wilhelm Pinder zum 60. Geburtstag. Leipzig 1938, S. 405 ff.
- 49 Günter Bandmann: Melancholie und Musik. Ikonographische Studien. Köln-Opladen 1960, Taf. 4; weiter S. 83, 91, 93, 95, 97.
- 50 M. H. v. Freeden-C. Lamb (a. a. O., S. 95) sehen in ihm den Plastiker und Stukkateur Antonio Bossi. — Karl Wilhelm Ramler (Mythologie oder Lehre von den fabelhaften Göttern, Halbgöttern und Helden des Altertums. 3. Aufl. Wien-Prag 1808, S. 500) gibt einen vielleicht ebenfalls brauchbaren Hinweis zur Benennung des rätselhaften Jünglings: Es könnte die Personifikation der „Redekunst“ sein, die mit der Rednergebärde dargestellt werden soll. Neben ihm könnte der Alte die „Philosophie“darstellung sein, die nach Ramler ein offenes Buch als Attribut hat. — Der Verf. hat versucht, die Figur mit Orpheus in Zusammenhang zu bringen (G. Bott: Giovanni Battista Tiepolo. Das Fresko im Treppenhaus der Würzburger Residenz. Stuttgart 1963, S. 18 f.). Siehe auch: Konrat Ziegler: Orpheus in Renaissance und Neuzeit. In: Form und Inhalt. Kunstgeschichtliche Studien Otto Schmitt zum 60. Geburtstag. Stuttgart 1950, S. 239 ff.
- 51 Die Annahme von M. H. v. Freeden-C. Lamb (a. a. O., S. 95), daß die Figur nachträglich übermalt worden sei, um so aus ihr eine Rückenfigur zu machen, ist nicht einleuchtend.
- 52 Die Allegorien der Begriffe der Zeit hat behandelt: Otto Lauffer: Allegorie der Begriffe der Zeit, des Jahres und der Jahreszeiten, der Monate und der Tageszeiten. In: Beiträge zur sprachlichen Volksüberlieferung. Veröffentl. d. Inst. f. deutsche Volkskunde 2. Berlin 1953, S. 250 ff.
- 53 In seiner Haltung ist er dem Apoll im Belvedere des Vatikans verwandt, der durch einen Stich von H. Goltzius verbreitet war (Friedrich Wilh. H. Hollstein: Dutch and Flemish etchings . . . 8. Amsterdam 1953, 147 II).

- 54 Nach Benjamin Hederich (*Gründliches Lexicon Mythologicum* . . . Leipzig 1724, Sp. 296) hielt er bei den Assyren in der linken Hand einen Spieß, „worauf oben eine kleine Statue der Victoriae zu sehen war . . .“. Auf der Ölskizze Tiepolos in der Slg. Heinemann, New York, gibt es ebenfalls einen aus dem Tempel aufsteigenden stehenden Apoll mit einer Statuette in der linken Hand (A. Morassi 1962, a. a. O., Nr. 253).
- 55 Ovid: *Metamorphosen* VII, 759 ff.
- 56 H. Rahnner 1945, a. a. O., S. 125 ff., 140, 141 f., 144 („Christi Auferstehung ist ein Sonnenaufgang — genau so wie . . . selbst der Tod für Christus ein Sonnenuntergang ist.“), 153, 156 f., 174 („Christus ist wahrhaft *Sol invictus*, sein Sonnenaufgang ist eine Neugeburt . . .“). — W. Mrazek stellte 1947 eine ganze Gruppe von österreichischen Deckenmalereien mit Apollodarstellungen zusammen (S. 156 ff.) und wies dabei auch auf die christliche Ausdeutung des Themas hin (S. 160, 183a).
- 57 A. Morassi 1962, a. a. O., Nr. 72. Vgl. den Madonnenotypus auf dem Bild der Immaculata in London, Slg. Lord Kinnaird (a. a. O., Nr. 71).
- 58 Öl auf Leinwand, 88,5 : 47,5 cm. Die Komposition geht auf Paul Trogers Altarblatt in der Pfarrkirche Oberzell bei Passau zurück. Sammlung K. Rossacher, a. a. O., Kat. Nr. 83 m. Abb. — Tiepolo malte einen Obelisk auch auf dem Fresko im Thronsaal des Madrider Schlosses als „Turm der Standfestigkeit“, neben ihm eine Frau als Allegorie der Fortitudo. — Von vielen Beispielen der Verwendung in christlicher Auslegung sei die Aufstellung zweier Obelisk neben dem Fuldaer Dom erwähnt.
- 59 Joseph Schüller-S. Piroli: 2000 Jahre St. Peter. Olten 1950, S. 617 f.
- 60 RDK 3, Sp. 1440 (Diana von Ephesus). Erst die Renaissance griff ihre Darstellung wieder auf. Bei Rubens' „Triumph der Religion“ in Paris, Louvre, folgt sie als „Gefangene“ dem Wagen des siegreichen Christentums.
- 61 RDK 4, Sp. 1184 ff. (Ecclesia), bes. Sp. 1211: In der Gegenreformation entstand als neuer Bildtyp die triumphierende Kirche (Ecclesia triumphans) mit der überwundenen Häresie zu Füßen.
- 62 Karl Giehlow: Die Hieroglyphenkunde des Humanismus. In: *Jb. d. Kunsthist. Slgn. d. Allerhöchsten Kaiserhauses* 32, 1915, S. 1 ff. — Auf dem sog. Apis-Altar von J. M. Dinglinger im Grünen Gewölbe in Dresden steht über den Darstellungen aus der ägyptischen Mythologie als Bekrönung des Aufbaues ein Obelisk mit Hieroglyphen. Der Goldschmied war durch Druckwerke zu diesem phantasievollen Werk angeregt worden. 1652—54 erschien von Athanasius Kircher: *Oedipus Aegyptiacus. Hoc est universalis hieroglyphicae veterum doctrinae temporum iniuria abolitae instauratio*, m. Kupfern. Über das Ägyptenbild des 18. Jahrhunderts vgl. Erna von Watzdorf: *Johann Melchior Dinglinger. Der Goldschmied des Barock*. 1. Berlin 1962, S. 269 ff. (bei der Behandlung des Apis-Altars). — Während der Arbeit Tiepolos erschien: *Pantheon aegyptiorum sive de diis eorum commentarius*. Frankfurt 1752. — Für die Schriftzeichen, die der Maler erfand, verwendete er auch kyrillisch-griechische Buchstaben.
- 63 RDK 4, Sp. 817 ff. (Eherne Schlange), bes. Sp. 822 (Schlange um vertikale Stütze gewunden), 832 f. (typologische Gegenüberstellung mit dem Kreuz Christi), 833 (als Symbol des Alten Testamentes), 835 (selbständige Darstellung). — E. v. Watzdorf (a. a. O. 1, S. 153 Abb. 182) bildet aus dem Hofhalt des Großmoguls von J. M. Dinglinger einen Chinesen aus dem Gefolge des Mir Miron ab, der einen Stab trägt, um den sich eine Schlange windet. Das Vorbild stammt aus: Jean Nieuhoff. *Het Gezantschap der Neerlandtsche Oost-Indische Compagnie aan den Groten Tartarischen Cham, den tegenwoordigen Keizer van China*. 1665.
- 64 „Li quattro Elementi, che sono le parti minori della grandissima macchina universale“ sagte C. Ripa (Ausgabe Venedig 1645, S. 383) von ihnen, sie gehören somit unbedingt zum „Programm“ der Decke. — Wilhelm Molsdorf (*Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst*. Leipzig 1926, S. 252 f. Nr. 1146) bringt die vier Elemente mit den vier Evangelisten in Verbindung. — Nach RDK 4 (Sp. 126 ff.) Elemente z. B. schon auf Veroneses Decke in der Villa Maser in Verbindung mit den Planetengöttern, Jahres- und Tageszeiten. In den Kirchen meist in der Vierung angebracht = in Analogie zu den vier Evangelisten.
- 65 Fast gleichzeitig mit Tiepolo malte z. B. das geläufige Thema G. B. Crosata an der Decke des Salone da ballo in der Ca' Rezzonico, Venedig. Die Mitte füllen die Planetengötter, die Ränder die vier Weltteildarstellungen, dazu in Medaillons an den Wänden die vier Elemente, die vier Jahreszeiten und die zwölf Monate (als Flügel Männer). Giulio Lorenzetti: *Ca' Rezzonico*. Venedig 1951, Taf. IV f.
- 66 F. W. H. Hollstein, a. a. O., 204 — RDK 4, Sp. 1271 f. Abb. 6 a—d.
- 67 E. v. Watzdorf (a. a. O. 1, S. 148 Abb. 172) bildet eine ähnliche Drachenstandarte in der Hand eines Dieners aus dem Hofhalt des Großmoguls von J. M. Dinglinger im Gefolge des Chan Chanon ab. — Die zahlreichen im 17. und 18. Jahrhundert erschienenen Reisebeschreibungen mit ihren Abbildungen verbreiteten die Kenntnisse von fremden Ländern. Sie wurden bei Weltteildarstellungen auf Gemälden oft ausgiebig und manchmal auch mißverstanden benutzt.
- 68 A. Morassi 1955, a. a. O., Taf. 83.
- 69 W. Mrazek (1953, a. a. O., S. 36) befaßte sich mit der mehrfachen Auslegung und Sinndeutung der Deckenmalerei im kirchlich-religiösen Bereich und ging besonders auf die Wirkung der Jesuiten ein (S. 37). Pater Seyfried, der das erste Würzburger „Programm“ zur Ausschmückung der Schloßräume verfaßte, war ebenfalls Jesuit. Ob hinter der Sinndeutung des Treppenfreskos nicht auch jesuitische Gedankengänge verborgen sind? — Siehe auch Hans Sedlmayr: *Der Ruhm der Malkunst*. In: *Festschrift Hans Jantzen*. München 1951, S. 169 ff. (Wiederabdruck in: *Kunst und Wahrheit für Theorie und Methode der Kunstgeschichte*. Hamburg 1958, S. 161 ff.) — D. Frey, a. a. O., S. 107 ff. — E. Panofsky: *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst*. In: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Berlin 1964, S. 85 ff.

Die Photovorlagen zu den Abb. 10, 12, 13, 16—20 stammen von Dr. Carl Lamb und wurden vom Hirmer Verlag München zur Verfügung gestellt.