

Karl Möseneder

## Correggios Synthese – Zu einem Bild- und Rahmensystem der Renaissance und des Barock

Im Zuge der Ablösung der gotischen Architektur durch eine schließlich an der vitruvianischen Lehre von den Säulenordnungen orientierten Baukunst bildete sich zunächst in Italien, dann auch nördlich der Alpen ein neues architektonisches Rahmensystem aus: Statt Bündelpfeilern oder polygonalen Stützen rhythmisierten nun Säulen, Pfeiler und Pilaster die Bauten; an den Decken ersetzten Gurtbögen und einfache geometrische Felder die zunehmend komplexer gewordenen Rippenfigurationen. Fortan konstituieren tragende und lastende Architekturglieder ein System von Senk- und Waagrechten, das die Raumgrenzen als gerahmte Schaulflächen ausprägt und auf diese Weise das Tektonische mit dem Bildmäßigen verbindet.

Die Grundlagen für die Ausbildung entsprechend großer architektonischer Rahmen wurden in Italien während des Quattrocento gelegt.<sup>1</sup> Die Möglichkeiten zur Ausdifferenzierung und Binnengliederung der Felder entwickelte dann das Cinquecento, vorrangig unter Benutzung eines Materials, das – gleichfalls antikisch legitimiert – sowohl in architektonische, ornamentale als auch plastisch-bildhafte Dienste treten konnte, nämlich der Stuck.<sup>2</sup>

Nördlich der Alpen zeigten sich diese Neuerungen im großen Stil am frühesten in der 1597 vollendeten Münchener Michaelskirche.<sup>3</sup> Die illusionistische Deckenmalerei, ein weiteres epochenspezifisches Phänomen, wurde erstmals konsequent im 1628 geweihten Salzburger Dom durch Stuckrahmen ins Raumbild integriert [Abb. 1]. Santino Solari war es, der im Großen also das umsetzte, was Baldassare Peruzzi 1504–1506 kleinformig mit der Ausgestaltung der Chorkapelle von S. Onofrio in Rom begann, nämlich die Bindung der Malerei an einen architektonischen Ort mit Hilfe von Stuck.<sup>4</sup> Sind es dort Rippen, die an der Apsis über

einem Pilastergerüst einen Gemäldezyklus in Kassettenform rahmen, so sind es in Salzburg am Tonnengewölbe doppelte Gurte, die jochweise mit fünf Stuckrahmen die Fresken des Florentiners Arsenio Mascagni einfassen – im Langhaus einen Passionszyklus, in den Konchen des Chores überwiegend Szenen des nachösterlichen Geschehens. Die Ovalgemälde am Tonnenscheitel gewähren in Untersicht schräg auf den Betrachter im Kirchenraum bezogene illusionistische Ausblicke: an den Gewölben im Osten Lichtglorien mit der Auferstehung Christi, der Himmelfahrt Mariens und der Glorie des hl. Franziskus. Die beiden jeweils hochrechteckigen, im Winkel von 90 Grad stehenden Fresken über dem Hauptgesims sind indes wie buntfarbige Tafelgemälde konzipiert, folgen also nicht dem Prinzip „dal di sotto in sù“, sondern dem des „quadro riportato“.<sup>5</sup> Dazwischen liegen querovale Kartuschen, die in ihrer monochromen Farbigkeit einen anderen, dritten Realitätsgrad vertreten: jenen als distanzierte Gegenstände.<sup>6</sup>

### Voraussetzungen und Anfänge

Die Basis für eine solche Differenzierung von Bildern nach Realitätsgraden, genauer nach Illusionsstufen, Achsen, Blickwinkel, Rahmen und Farbigkeit, hatte Michelangelo mit der Sixtinischen Decke 1508–1512 gelegt.<sup>7</sup> Dort sind bekanntlich in rhythmisch alternierenden breiten und schmalen Travéen auf einem Muldengewölbe die Schöpfungsgeschichte und Gestalten des Alten Testaments als heilsgeschichtliche Voraussetzungen für die von verschiedenen Malern gegen Ende des 15. Jahrhunderts an den Wänden

Abb. 1: Arsenio Mascagni, *Lebensgeschichte Jesu*, 1623–1628, Salzburg, Dom, Langhaus



Abb. 2: Antonio Correggio, *Christus, Bekehrung Pauli und Heilung des Lahmen*, 1523, Parma, S. Giovanni Evangelista, Del Bono-Kapelle





Abb. 3: Daniele da Volterra, Erschaffung Evas, 1550–1553, Rom, S. Trinità dei Monti, Rovere-Kapelle

dargestellten Entsprechungen von Altem und Neuem Bund (Gegenüberstellungen von Moses und Jesus) wiedergegeben. Seitlich der Fenster entwickelt sich ein Papstzyklus, der mit seinem Rahmensystem die Deckengestaltung ähnlich vorstrukturierte wie die Rahmung der Quattrocentofresken.

In den Querachsen zu den Szenen der Genesis sitzen Sibyllen und Propheten auf steinernen Thronen. Ihr Abschlussgebälk ist zugleich Teil jenes verkröpften Kranzgesimses, das – zusammen mit den Gurtbögen, die über den mit Kindern besetzten Thronwangen aufsteigen – die Historien der mittleren Gewölbehahn rahmt. Oberhalb der steinernen kleinen Atlanten sitzen paarweise überaus frei bewegliche Jünglinge, die „Ignudi“. Sie halten Eichelgebilde als Hinweise auf die Imprese des Roverepapstes Julius II. und bronzefarbene Schilde, die heroisch-kriegerische Ereignisse des Alten Bundes in Reliefform vergegenwärtigen. Durch ihre Position zwischen den Hauptgemälden und den Flankenbildern sind sie unschwer als die Vorläufer der monochromen Kartuschen des Salzburger Domes zu erkennen. Dazu kommen über den Fenstern Stichkappen mit fingierten Marmorrahmen. Auf ihren Schrägen bewegen sich vor verschatteten Zwickeln Bronzefiguren unter Widderköpfen. In den sphärischen Dreiecken selbst und den darunter befindlichen Lünetten sind die Vorfahren Christi wiedergegeben. An den Gewölbefüßen malte Michelangelo „Spiritelli“ mit Inschrifttafeln, die die mächtigen Sibyllen- und Prophetengestalten darüber namentlich benennen. In den pendentifartigen Gewölbeecken schilderte er vier weitere Begebenheiten des Alten Testaments.

Alles in allem eröffnet die Sixtinische Decke somit keinen illusionistischen Einheitsraum, sondern offeriert Elemente diverser Realitätsgrade. Dieses Faktum und die tektonisch betrachtet insgesamt irrealer Ordnung und Instabilität des steinernen Gerüsts resultieren aus der im Entwurfsprozess von Michelangelo geleisteten Verwandlung eines grotesk gefärbten antiken Dekorationsschemas in ein Pseudo-Architektursystem.<sup>8</sup>

Ihre gleichfalls antik-grotesken Voraussetzungen verrät unmittelbar die Deckenmalerei, die Baldassare Peruzzi um 1519 für Kardinal Riario in der Cancelleria geschaffen hat.<sup>9</sup> Dennoch ist die „Volta dorata“, wie sie analog zum Vorbild der Domus Aurea heißt, auch ohne Sixtina nicht recht denkbar, vor allem, wenn man die Gestaltung der Stichkappen und der dazwischen liegenden Oktogone beachtet. Der aus dem Gewölbezentrum inmitten mehrerer, im Quadrat

von Grotteskenornament umgebener Ringe herabblickende Schöpfergott erinnert indes an Raffaels Kuppel der Cappella Chigi (1516). Die Rechteckgemälde setzen wiederum Raffaels gleichfalls an der Antike orientierte Loggien (ca. 1517–1519) im Vatikan voraus. Dort werden – als eine Variante der Gewölbegestaltung – Himmelsausblicke von weißen stuckierten Engeln oder Viktorien zentriert, die Medicisymbole tragen. Die gleichfalls aus Stuck gefertigten Rahmen stützen vier, im Achsenkreuz angeordnete und biblischen Themen gewidmete „quadri riportati“. Dahinter ragt auf allen Seiten ein perspektivisch verkürzter offener Cortile in den Himmel.<sup>10</sup>

Warum Peruzzis Werk hier vorgestellt wird? Weil es als vielleicht Erstes an einem Gewölbescheitel eine himmlische Szene zeigt, die seitlich von zwei in rechtem Winkel stehenden irdischen Historien als „quadri riportati“ begleitet wird. Zum Ausgangspunkt für diese in den folgenden Jahrhunderten überaus häufig aufgegriffene Konstellation wurde allerdings nicht diese in einen größeren Komplex eingebundene

Abb. 4: Prospero Fontana, Jahreszeiten, beg. 1553, Rom, Villa Giulia, Logetta





Abb. 5: Jacopo Zucchi, Tribuna, 1582–1585, Rom, S. Spirito in Sassia

Dreierfiguration, sondern erst jene, die Correggio – gleichsam Michelangelos und Raffaels zusammenführend und um eine eigene Invention ergänzend – 1523 für eine schmale Gewölbekuppel in Parma [Abb. 2] entwarf: Am Eingangsbogen („sottarco“) zur Del Bono-Kapelle von S. Giovanni Evangelista malte seine Werkstatt zuoberst in einem Tondo Christus „dal di sotto in sù“, an den seitlichen Bogenläufen hingegen in hochrechteckigen Rahmen die Bekehrung Pauli

und die Heilung des Lahmen durch Petrus und Johannes.<sup>11</sup> Vermittelt werden die in ihren Realitätsgraden unterschiedlichen Gemälde durch Kinderpaare, die als Synthesen der steinfarbenen Thronputten und der „Ignudi“ gesehen werden können, zumal der kombinatorisch-virtuose Umgang mit Stützgesten und Tüchern ebenso wenig fehlt wie die Medaillons. In Kenntnis von Raffaels Loggien überführte Correggio also die fünf separaten Elemente eines sixtinischen Joches in ein gemaltes, hierarchisch gestuftes Rahmen- und Bildsystem, dem stehende Putten einen illusionistisch wahrscheinlichen Zusammenhang verleihen.

Darin unterscheidet sich die harmonisch-heitere Synthese Correggios von jener bizarren tiefenräumlichen Kombination, die Pellegrino Tibaldi 1551–1553 aus den gleichen Elementen für den Palazzo Poggi in Bologna schuf.<sup>12</sup> Der dekorative Flächenbezug und die Nähe zur gerahmten Bildlichkeit der Architektur waren es, die Correggios Invention für über zweihundert Jahre größte Verbreitung in Dekorationsystemen sicherten. Also nicht alleine bei der Gestaltung von Himmelsräumen an Kuppeln leistete Correggio Vorbildhaftes für den Barock,<sup>13</sup> sondern auch bei der Formulierung eines flächengliedernden hierarchischen Bildsystems.

Aufgegriffen wurde es im Cinquecento unter anderem von Daniele da Volterra und zwar erneut am Bogenunterzug einer Familienkapelle [Abb. 3], der Rovere-Kapelle von S. Trinità dei Monti in Rom (1550–1553). Ikonographisch weiterhin an der Genesis orientiert, erscheint im zentralen Tondo die Erschaffung Evas, in den hochrechteckigen monochrombraunen Seitengemälden die Geschichte Judiths und Holofernes' bzw. Davids und Goliaths. Die „Ignudi“ leben als Rückenakte fort, die, aufrecht in illusionierten Nischen stehend, Eichenbäume flankieren – wie in der Sixtina die Impresen der Rovere.<sup>14</sup> Anders als bei Correggio wird also kein Handlungszusammenhang zwischen den diversen Rahmenformen hergestellt, vielmehr den „Ignudi-Erben“ ein separater Nischenraum zugestanden. Differierend zum Vorbild ist freilich nun auch er gerahmt, wenngleich von gemalten flachen Stuckleisten. Diese Materialillusion lobte Armenini, als er in seinem Malereitratat 1587 der Schein- gegenüber der Realform eines Rahmens den Vorzug gab.<sup>15</sup>

Erstmals veritable, wenn auch schmale Stuckrahmen präsentiert die Bilderkonstellation, die Prospero Fontana für ein Jahreszeitenprogramm am Gewölbe der Loggetta des Nymphäums in der Villa Giulia (ab 1553) verwirklichte. Fontana

Abb. 6: Giovanni Guerra (Werkstatt), Engelschöre, 1589–1591, Rom, S. Girolamo degli Schiavoni



na konzipierte zum einen Joche mit fünf, von rechteckigen Stuckrahmen gefassten Gemälden [Abb. 4]: Die äußeren geben terrestrische Historien wieder, das Oktogon in der Mitte zeigt eine Planetengottheit, und die längsovalen Felder dazwischen offerieren jeweils ein Sternzeichen. Zum anderen entwarf er Joche, die von je einem Tondo zentriert werden und in den seitlich der Stichkappen befindlichen Feldern Götter in der Tradition der Bronzejünglinge aufweisen.<sup>16</sup>

Im Unterschied zu diesem der Profansphäre<sup>17</sup> zuzurechnenden Werk beschränkte sich die Sixtina-Rezeption im kirchlichen Bereich Roms offenbar auf die Ausgestaltung vereinzelter Joche, wenn nicht singulärer Bogenunterzüge. So malte 1582–1585 Jacopo Zucchi in der Tribuna der Hospitalkirche S. Spirito in Sassia [Abb. 5] flache hochrechteckige „quadri riportati“, die er zur Mitte, einem Engelskonzert, durch querovale Inschriftkartuschen, den Nachfolgern der Bronzetondi, vermittelte.<sup>18</sup> Die beiden im rechten Winkel stehenden Gemälde vergegenwärtigen wiederum irdisches Geschehen, wenngleich ein durch himmlisches Glorienlicht ausgezeichnetes. Im letzten Gewölbestreifen vor der Apsis erscheint wiederum Gottvater in einem Okulus, begleitet von Inschriftkartuschen und von Gestalten, die sich auf den Schrägen der Stichkappen, dem Ort der Bronzejünglinge, wie die „Ignudi“ gebärden. Also auch hier kam es zu einer deutlichen Hierarchisierung der Elemente und zu einer Reduktion der Komplexität bzw. zu einer Vergegenständlichung in insgesamt fünf klar geschiedenen Rahmen. Wenig später, 1589–1591, verstärkte die Guerra-Werkstatt in San Girolamo degli Schiavoni die bildliche Ausprägung stuckierter Rahmen als Grundformen einer Gewölbekoration [Abb. 6]. Nun reduzierten sich die Tondi zu Rollwerkornamenten, und die nackten Jünglinge wandelten sich zu Engeln, die in den Ecken über den Seitengemälden stehen und damit Correggios Vorbild nachfolgen.<sup>19</sup> Die Möglichkeit zu einer alternativen Gestaltung der Ignudi-Medaillon-Zone, also entweder Betonung des Inhalts der Kartusche oder ihrer rahmenden Gestalten, sollte auch in Zukunft bestehen bleiben.

Die Tendenz zu einer Annäherung von Malerei und Architektur durch gemalte Stuckrahmen lässt es folgerichtig erscheinen, dass sich beide Kategorien gegen Ende des Cinquecento vielfach in tatsächlichen Stuckrahmen vereinen: Die grotesk motivierte Materialillusion wurde zugunsten veritabler architektonischer Rahmen und plastischer Figuren aufgegeben. Dem fünfteiligen Grundschema der Sixtina bzw. der Del Bono-Kapelle entsprechend, geschah dies im Sakralbereich vielleicht erstmals schon während der frühen siebziger Jahre in der Cappella del Presepe in S. Silvestro al Quirinale;<sup>20</sup> 1581 folgte Giacomo della Porta in einer der Langhauskapellen von Madonna dei Monti, der Cappella Sabbatini [Abb. 7], mit Folgewirkungen nach.<sup>21</sup> Beinahe vollplastisch sitzen nun Putten mit üppigen Fruchtgirlanden beschäftigt in den Ecken der gehörten „quadri riportati“, die sich über dem Hauptgebälk erheben. 1588, in der Cappella del Presepe (Sistina) an S. Maria Maggiore, dem Bau Domenico Fontanas, der nach Angaben von Cesare Nebbia und Giovanni Guerra ausgestattet wurde [Abb. 8], erscheint das Rahmen- und Bildsystem endlich nicht nur an einem Kapellengewölbe, sondern an allen vier Kreuzarmen. Die Hierarchisierung der Elemente hatte sich zu diesem Zeitpunkt



Abb. 7: Giacomo della Porta, Gewölbekoration, 1581, Rom, Madonna dei Monti, Cappella Sabbatini

bereits verfestigt: Am Gewölbescheitel ist als ranghöchstes Gemälde jeweils ein ovaler Ausblick in den Glorienhimmel zu sehen, seitlich davon im Winkel von 90 Grad eine hochrechteckige buntfarbige Darstellung der Vorfahren Christi mit darunter befindlicher Inschriftkartusche. Auf dem Segmentgiebel lagern, aus weißem Stuck geformt und gegen den prächtigen Goldgrund abgesetzt, die Abkömmlinge der „Ignudi“ mit ihren Atlantgesten.<sup>22</sup> Fortan war die Interaktion von gerahmten Gemälden und Stuckfiguren um eine himmlische Mitte in Rom gewissermaßen ein visueller Gemeinplatz. Dementsprechend ist sie wiederholt zu finden, so etwa mit ausgeprägten illusionistischen Qualitäten versehen am Querschiffgewölbe (1676–1679) Giovanni Battista Gaullis im Gesù [Abb. 9].<sup>23</sup>

## Die Rezeption im Norden

Blickt man zurück zum frühbarocken Salzburger Dom [Abb. 1], so bestand seine für die nordalpine kirchliche Deckenmalerei fundamentale Neuerung darin, die in Rom vereinzelt stuckierten Gewölbe oder „sottarchi“ für die Gestaltung eines ganzen Langhauses gewissermaßen multipliziert zu haben. Mit dieser Lösung wurde ein anderer Weg eingeschlagen als etwa in Rom, wo – nach vergleichsweise langem Zögern und dem Abklingen der von Alberti empfohlenen Abstinenz gegenüber Dekorationen im Kirchenraum<sup>24</sup> – in Madonna dei Monti 1602/03–1608/10 das Langhaus von einem mehrere Joche überspannenden Gemälde bedeckt wurde. Dennoch ist auch hier deutlich, dass sich das von Giovanni Casolani geschaffene Stuckrahmensystem mit seinen seitlich begleitenden Figuren gleichfalls der Sixtina verdankt.<sup>25</sup>

Doch anders als der Salzburger Gründungsbau bevorzugte die barocke Kirchenbaukunst des Nordens Gewölbe, in



Abb. 8: Domenico Fontana, Cesare Nebbia und Giovanni Guerra, Cappella Sistina, 1588, Rom, S. Maria Maggiore

die Stichkappen über Fenstern einschneiden und so dem Innenraum zu größerer Helligkeit verhelfen. Damit kam statt des rechteckigen „quadro riportato“ der Loggien wiederum die Randzone der Sixtina als Vorbild ins Spiel. Ihren Einfluss verraten jene Sakralräume, die an den Stichkappen sitzende oder hockende Gestalten in etwa dreiecksförmigen Fassungen aufweisen und denen darüber paarweise monochrome Gestalten zugeordnet sind, denn sie reflektieren die kauernenden Vorfahren Christi und die Bronzejünglinge. Ein frühes Beispiel für die Anverwandlung dieser Zonen bietet die Stuckierung der Stiftskirche von Lambach durch den Linzer Thomas Zaisel von 1655.<sup>26</sup> Aus den mit fingierten Marmorrahmen umgebenen sphärischen Dreiecken der Sixtina wurden gedrückte Dreipasskartuschen, aus den darüber liegenden Zwickeln vergleichsweise überproportionierte und asymmetrische organische Rahmenformen, die mit den dazwischen liegenden Doppelovalen – Abkömmlinge der Rundschilde – eine Einheit bilden. Die mittlere Bilderbahn wird im Chor durch größere Ovale und im Langhaus durch Rechtecke mit halbkreisförmigen Ausbuchtungen an den Seiten gebildet. Im Übrigen erinnert auch der rhythmische

Wechsel von breiteren und schmälere Jochen an die alternierende Travéegestaltung der Sixtina. Die Ausmalung selbst erfolgte erst gegen 1698 durch den Tiroler Melchior Steidl und verwirklichte ein Programm mit den Hauptereignissen aus dem Leben der Gottesmutter.<sup>27</sup> Dazu kommen seitlich die Propheten im Langhaus und die Vorbilder Mariens im Chor, Mariensymbole an den Gurtbögen des Presbyteriums und kontinuierlich Engel an den Stichkappen. So entstand insgesamt ein additives Programm, bei dem wie in der Sixtina mehrere ikonographische Serien nebeneinander herlaufen. Auf aussagekräftige Historien Gemälde an den Gewölberändern wurde zunehmend verzichtet.

Zurück tritt die zeilenhafte Ablesbarkeit in der ehem. Stiftskirche Waldhausen, einer Wandpfeilerkirche, die 1666/67 von Christoph und Giovanni Battista Colomba stuckiert und von Georg Hausen ausgemalt wurde.<sup>28</sup> Denn nun werden die Dreiergruppen an den Rändern der Langhausjoch von kreuzförmigen Hauptgemälden in der Mitte dominiert. Die prägende Kraft dieser Fresken offenbart sich nicht allein in der Rahmengestalt, sondern auch darin, dass sie nun alle, obgleich irdische Szenen wiedergebend, erstmals in Österreich konsequent mit Himmelsglorien ausgezeichnet sind – in Salzburg war diese Steigerung nur in den Gewölben der drei östlichen Konchen zu finden gewesen. Neu ist ferner, dass das fortlaufende Kranzgesims der Sixtinischen Decke in Form einer kräftigen Stuckleiste wiederkehrt und die Stichkappenzone von der Hauptzone rahmend klar abtrennt. Nicht mehr das einzelne Joch, die Sixtinische Decke in ihrer architektonischen Grundstruktur wurde im Medium des Stuckbarocks also wiederbelebt. Auf den Leisten stehen Putten zu Seiten von Halbkreis- und Dreiecksmotiven, die an die Bronzeschilde der „Ignudi“, dank ihrer Gestik aber auch an die Atlanten von Correggios „sottarco“ erinnern: Sie stützen ebenso den zentralen Stuckrahmen wie die entsprechenden Helfer an den oberen Ecken. Den Gewölbegrund dazwischen bedeckt Akanthus, der als ornamentale Leitform inzwischen das Roll- und das Ohrmuschelwerk abgelöst hat. Bemerkenswert ist im Übrigen auch, dass die einst trennenden Gurtbögen mit Fresken besetzt sind. Ihr blauer Himmelsgrund verbindet sie mit den oblongen Pendants über den Stichkappen und begründet eine vereinheitlichende Durchmusterung der Decke.

In der Wiener Dominikanerkirche standen dem Freskanten Matthias Rauchmiller ab 1676 die gleiche Anzahl von Rahmen wie in Waldhausen zur Verfügung, doch nun ist der jochweise Zusammenhang ausgeprägter, zumal das durchlaufende Kranzgesims von den unbekanntenen Stuckateuren auf kurze Gesimsstücke reduziert wurde. Die darauf stehenden Putten in ihren Tragegesten verbinden die ihrerseits dichter gedrängte Stichkappenzone mit dem querrechteckigen Gemälde am Gewölbespiegel. Die Medaillons der Sixtina werden nur in Gestalt offener Rollwerkkartuschen um Maskerons und Girlanden reflektiert.<sup>29</sup>

Eine architektonische Klärung des vielgliedrigen Rahmensystems bei zunehmender Dominanz des Hauptgemäldes wurde schließlich im Passauer Dom von Carlo Lurago, dem Architekten, und Giovanni Battista Carlone, dem Stuckateur, zwischen 1668 und 1684 herbeigeführt. Angeregt durch die überkommene spätgotische Bausubstanz, verzichteten sie nun auf die traditionellen Gewölbestreifen



Abb. 9. Giovanni Batista Gaulli, Querschiffgewölbe, 1676–1679, Rom, Il Gesù

zugunsten von Hängekuppeln und verhalfen so jedem einzelnen Joch zu einer pathetisch gesteigerten Raumwirkung. Lurago hatte offenbar das Ordnungsschema gewöhnlich der Vierung vorbehaltener Kuppeln vor Augen und ließ in den Langhausjochen die Stuckrahmen mit querovalen Kuppelringen zusammenfallen. Anders formuliert: Er definierte die prägenden Bilderrahmen durch groß dimensionierte architektonische Formen. Die restlichen Freskofelder fanden als hochovale Trabanten an den Zwickeln ihren Platz. Zur Dynamisierung der Wölbung, Architektonisierung des Rahmensystems und Verräumlichung der Hauptfresken kam ein Weiteres: Der figürliche Stuck wurde an den Rand gedrängt, aber maßstäblich aufgewertet. Anstelle von vier kleinen, für das Mittelbild eher als Rahmenzier gedachter Putten ragen nun an den Nahtstellen von Wand und Pendentifs pro Joch vier kolossale Statuen auf. Ihre traditionelle ikonologische Ausrichtung behielten sie trotz des neuartigen allegorischen Programms aber bei, denn wie in der Sixtina vergegenwärtigen sie Propheten, die Medaillons darüber Sibyllen.<sup>30</sup>

Die fünfteilige Gliederung von Gewölbestreifen verschwand trotz dieser Neuerung weder in Passau noch andernorts gänzlich, sondern sie lebte häufig an untergeordneten Stellen weiter: Man findet sie über Seitenaltären in Kapellen, gewissermaßen ihrem Ursprungsort, wo sie deren Bildprogramm vervollständigen, etwa durch die Vergegenwärtigung des von Engeln bereitgehaltenen himmlischen Lohns nach dem irdischen Martyrium, das im Altarblatt geschildert wird. Erhalten blieb das Rahmensystem auch in

zentralisierenden Bauten: streng architektonisch formuliert zum Beispiel an den Tonnen um die Vierung der Pfarrkirche von Feldsberg (Valtice), dem 1631 begonnenen Werk Giovanni Giacomo Tencallas am Stammsitz der Familie Liechtenstein;<sup>31</sup> opulent und um Fortsätze erweitert in Domenico Sciasas Zentralraum (1682/83) hinter dem Gnadenaltar von Mariazell durch Rocco Bertolotti und Giovanni Battista Colombo.<sup>32</sup> In Viscardis Münchner Dreifaltigkeitskirche nutzte Cosmas Damian Asam das System für einen Emblemzyklus (1714/15), also eine bildlich-literäre Zwitterform, mit der das trinitarische Programm exegetisch vertieft wird. Für die Motti wurden die Kartuschen, die Nachfahren der Bronzeschilde der Sixtina, genutzt.<sup>33</sup>

## Der Ausklang

Die Zukunft gehörte aber, wenn nicht dem Zentralbau mit dominierendem Kuppelgemälde, so doch dem jochübergreifenden Langhausfresko, nördlich der Alpen erstmals realisiert von Johann Michael Rottmayr in der Breslauer Jesuitenkirche 1704–1706. Die jochweise Lesbarkeit von Inhalten wurde nun durch die Ausbildung eines einzigen lichtzentrierten Freskos überformt. Im konkreten Fall bedeutete dies, dass der Glorie mit dem Namen Jesu als konzeptionellem Zentrum alle weiteren ikonologischen Elemente des Kirchenraumes gemäß dem Verhältnis von Seele und



Abb. 10: Giovanni Battista Tiepolo und Antonio Bossi, Kaisersaal, 1749–1753, Würzburg, Residenz

Körper subordiniert wurden, wie Gerard de Lairese in seinem erstmals 1707 erschienenen Malereitratat ausführt.<sup>34</sup> Dieses Verhältnis zwischen himmlischem Zentrum und irdischer Peripherie stellt sich in der Beziehung des göttlichen Himmelslichts zu den adorierenden Vertretern der vier Erdteile in den illusionierten Galerien ebenso konkret dar wie in der Beziehung des leuchtenden Namens Jesu zum gleichsam historisch-erläuternden Leben-Jesu-Zyklus auf den Emporen.<sup>35</sup> Verglichen mit den Gemälden in den Stichkappenzonen der vorangegangenen Kirchenbauten und ihrer formalen wie ikonographischen Tendenz zur schmückenden Ergänzung kam es also zu einer markanten Aufwertung der Historien und damit auch zu einer Renaissance der „quadri riportati“ Raffaels und Correggios.

Exemplarisch deutlich zeigt sich die Fortexistenz des hierarchischen Rahmensystems bzw. des Zusammenhangs zwischen himmlischer Mitte und terrestrischer Peripherie im Dom von Freising. Bei der von den Asams 1723/24 vollzogenen Barockisierung fanden die Historien ihren Ort freilich nicht mehr wie ursprünglich am Rande des Gewölbes oder wie in Breslau in den Emporen, sondern an den Emporenbrüstungen. Als „quadri riportati“ offerieren sie die Vita des hl. Korbinian, dessen Ankunft in Freising vor 1000 Jahren man im Jubiläumsjahr 1724 beging, verherrlichen also jene Lebensstationen, die in der Glorie des Langhausgewölbes kulminieren. Vermittlung zwischen Himmel und Erde leisten die bläulichen oder bräunlichen Chiaroscuro an den Stichkappen. Der Historiograph Meichelbeck, der das

Freisinger Programm konzipiert hatte, sagt über sie präzise, die seien „Symbola, ad res gestas, et inferius penicillo expressas, commode alludentia“. Mit anderen Worten: Die Ereignisse aus dem Leben des hl. Korbinian werden als „fatti storici“ ausgewiesen, als historische Belege für die darüber in der allegorischen Abstraktheit von Personifikationen wiedergegebenen Heiligentugenden.<sup>36</sup> Michelangelos vielfach tradierte Bronzemedallions erscheinen hier als mediatisierend in einem Bildsystem, das die Klarheit seiner hierarchischen Struktur der Synthese Correggios [Abb. 2] verdankt, aber nunmehr raumüberspannend ausgebreitet ist. Mit dieser Feststellung wird natürlich keine direkte Abhängigkeit postuliert, sondern nur die Wirksamkeit des gleichsam epochalen Strukturprinzips betont bzw. eine Begründung für den durchschlagenden Erfolg des geschilderten Bild- und Rahmensystems in Renaissance und Barock zu geben versucht.

Entsprechendes findet man natürlich auch in der profanen Sphäre. Dort begann man seit Anfang des 16. Jahrhunderts, am Deckenspiegel himmlische Szenerien und an den Wänden Irdisches darzustellen.<sup>37</sup> Es herrscht also das gleiche strukturierende Prinzip, gelegentlich sogar in der Ausprägung von Correggios „sottarco“, etwa im Kaisersaal der Würzburger Residenz [Abb. 10], dem Giovanni Battista Tiepolo und Antonio Bossi 1749–1753 seine Gestalt verliehen: Während in der Kuppelmitte strahlend der von Allegorien begleitete Himmelswagen des Phoebus in seiner Überzeitlichkeit erscheint, nehmen tafelbildartig konzipierte und theatralisch mit Vorhängen in Szene gesetzte Historien aus der Bistumsgeschichte die tiefer liegenden seitlichen Partien ein. Frappanterweise sind die drei Gemälde in Würzburg derart mit goldenen Kartuschen verklammert, dass es unmöglich erscheint, die Ähnlichkeit zum Prinzip von Correggios „sottarco“ zu übersehen. Inhaltliche Bestimmung erfuhren freilich nicht diese goldenen Kartuschen, sondern allein jene an den Stichkappen: Auch diesmal präsentieren sie abstrahierende Tugendpersonifikationen, die zwischen oben und unten, dem Hypethralen und Terrestrischen, dem Überzeitlichen und dem Historischen vermitteln.<sup>38</sup>

## Literatur

- Cristina ACIDINI LUCHINAT, Taddeo e Federico Zuccari, fratelli pittori del Cinquecento, Rom/Mailand 1998.
- Géraldine ALBERS, Philippe MOREL, Pellegrino Tibaldi e Marco Pino alla Trinità dei Monti. Un affresco ritrovato, Pietro Palmari e le origini dello „stacco“, in: Bollettino d'Arte, XXXXVIII, 1988, S. 69–92.
- Leon Battista ALBERTI, L'architettura, hrg. von Giovanni Orlandi und Paolo Portoghesi, Mailand 1966.
- Giovan Battista ARMENINI, De' veri precetti della pittura, hrg. von Marina Gorreri, Turin 1988.
- Paul BAROLSKY, Daniele da Volterra. A Catalogue Raisonné, New York/London 1979.
- Giulio BORA, I pittori tra „Maniera“ e realtà, in: Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento, hrg. von Mina GREGORI, Cinisello Balsamo 1990, S. 39–49.
- Walter BUCHOWIECKI, Handbuch der Kirchen Roms, Bd. 3, Wien 1974.

- Frank BÜTTNER, Giovanni Battista Tiepolo. Die Fresken in der Residenz zu Würzburg, Würzburg 1980.
- Corpus der barocken Deckenmalerei, Bd. 3/1, hrg. von Hermann BAUER und Bernhard RUPPRECHT, München 1987.
- Nicole DACOS, La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance, London/Leiden 1969.
- Nicole DACOS, Le logge di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all'antico, Rom 1986.
- Nicole DACOS, Raffael im Vatikan. Die päpstlichen Loggien neu entdeckt, Stuttgart 2008
- Mario DI GIAMPAOLO und Andrea MUZZI, Correggio. Catalogo completo, Florenz 1993,
- Luitpold DUSSLER, Raphael. A Critical Catalogue of his Pictures, Wall-Paintings and Tapestries, London/New York 1971.
- Herbert von EINEM, Michelangelo. Bildhauer, Maler, Baumeister, Berlin 1973.
- David EKSERDJIAN, Correggio, New Haven/London 1997.
- Susanne EVERS, Monumentale Stuckfiguren in römischen Dekorationssystemen des Cinquecento, Frankfurt a. M./Bern/Berlin etc. 1996.
- Maurizio FAGIOLO DELL'ARCO, Dieter GRAF, Francesco PETRUCI, Giovan Battista Gaulli, Il Baciccio 1639–1709, Mailand 1999.
- Wiebke FASTENRATH, „Quadro riportato“. Eine Studie zur Begriffsgeschichte mit besonderer Berücksichtigung der Deckenmalerei, München 1990.
- Wiebke FASTENRATH, Terrabilità–Bizzaria–Capriccio. Zum Dekorationssystem der Sixtinischen Decke, in: Michelangelo. Neue Beiträge, hrg. von Michael ROHLMANN und Andreas THIELEMANN, München/Berlin 2000, S. 151–180.
- Petr FIDLER, Giovanni Giacomo Tencalla, in: Sbornik praci Filozofické Fakulty Brnenské University, F. 37/39, 1993/1995 (1996), S. 88–92.
- Luitpold FROMMEL, Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner, Wien/München 1967/68
- David GANZ, Barocke Bilderbauten. Erzählung, Illusion und Institution in römischen Kirchen 1580–1700, Petersberg 2003.
- Achim GNANN, Peruzzi oder Raffael? Zu den Entwürfen für die Fresken der „Volta dorata“ in der Cancellaria, in: Baldassare Peruzzi, 1481–1536, hrg. von Christoph L. FROMMEL, Arnaldo BRUSCHI, Howard BURNS u. a., Venedig 2005, S. 199–212.
- Cecil GOULD, The Paintings of Correggio, London 1976.
- Ernst GULDAN, Die jochverschleifende Gewölbedekoration von Michelangelo bis Pozzo und in der bayerisch-österreichischen Sakralarchitektur, Göttingen 1954.
- Bärbel HAMACHER, Fresken, in: Cosmas Damian Asam 1686–1739. Leben und Werk, hrg. von Bruno Bushart und Bernhard Rupprecht, München 1986, S. 201–204.
- Frederick HARTT, Giulio Romano, New Haven 1958.
- Christian HECHT, Die Glorie. Begriff, Thema, Bildelement in der europäischen Sakralkunst vom Mittelalter bis zum Ausgang des Barock, Regensburg 2003.
- Johanna Elfriede Louise HEIDEMAN, The Cinquecento Chapel Decorations in S. Maria in Aracoeli in Rom, Amsterdam 1982.
- Erich HUBALA, Johann Michael Rottmayr, Wien/München 1981.
- Hans KAUFFMANN, Über „rinascere“, „Rinascità“ und einige Stilmerkmale der Quattrocentobaukunst, in: Concordia decennalis. Deutsche Italienforschungen (Festschrift der Universität Köln zum 10jährigen Bestehen des Deutsch-Italienischen Kulturinstituts Petrarcahaus), Köln 1941, S. 123–146.
- Marcus KIEFER, „Michelangelo riformato“: Pellegrino Tibaldi in Bologna. Die Johanneskapelle in San Giacomo Maggiore und die Odysseus-Säle im Palazzo Poggi, Hildesheim/Zürich/New York 2000.
- Ulrike KNALL-BRSKOVSKY, Italienische Quadraturisten in Österreich, Wien/Köln/Graz 1984.
- Stefan KUMMER, Anfänge und Ausbreitung der Stuckdekoration im römischen Kirchenraum, Tübingen 1987.
- Gerard de LAIRESSE, Großes Mahler-Buch worinn die Mahlerey nach allen ihren Theilen gründlich gelehret, durch vernünftige Urtheile über Gemälde erklärt, und aus den besten Kunststücken der alten und neuen berühmtesten Mahler in Kupferstichen deutlich dargestellt wird, Nürnberg 1784–1819, 9. Buch.
- Hellmut LORENZ, Architektur, in: Barock, hrg. von Hellmut LORENZ (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich Bd. 4), München/London/New York 1999, S. 11–16.
- Walter LUGER, Die Stukkateure, in: Linzer Stukkateure, Linz 1973, S. 41–51.
- Paola MANGIA RENDE, Capelle del presepe, in: Roma di Sisto V. Le arti e la cultura, hrg. von Maria Luisa MADONNA, Rom 1993, S. 147–152.
- Viktoria MEINECKE, Die Fresken des Melchior Steidl, München 1971.
- Pier Paolo MENDOGNI, Il Correggio a Parma, Parma 1989.
- Karl MÖSENER, Zur Ikonologie und Topologie der Fresken, in: Cosmas Damian Asam 1686–1739. Leben und Werk, hrg. von Bruno Bushart und Bernhard Rupprecht, München 1986, S. 28–42.
- Karl MÖSENER, Stuckdekoration und Deckenmalerei, in: Der Dom in Passau, hrg. von Karl MÖSENER, Passau 1995, S. 149–346.
- Karl MÖSENER, Deckenmalerei, in: Barock, hrg. von Hellmut LORENZ (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich Bd. 4), München/London/New York 1999, S. 319–321.
- Karl MÖSENER, Zum Streben nach „Einheit“, in: Barock, hrg. von Hellmut LORENZ (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich Bd. 4), München/London/New York 1999, S. 51–74.
- Karl MÖSENER, Bild und Rahmen, Kategorien barocker Stuckdekoration, in: L'europa e l'arte italiana, hrg. von Max SEIDEL, Venedig 2000, S. 435–450.
- Philippe MOREL, Palazzo Rucellai, in: Roma di Sisto V. Le arti e la cultura, hrg. von Maria Luisa MADONNA, Rom 1993, S. 297–310.
- Klaudia MURMANN D'AMICO, Deckendekorationen emilianischer Sakralbauten von 1530 bis 1630, Frankfurt a. M., Berlin/Bern etc. 1997.
- Österreichische Kunsttopographie, Bd. 34: Die Kunstdenkmäler des Politischen Bezirks Wels, 2. Teil, Wien 1959.
- Steven F. OSTROW, Art and Spirituality in Counter-Reformation Rome. The Sistine and Pauline Chapels in S. Maria Maggiore, Cambridge 1996.
- Thomas POENSGEN, Die Gestaltung der im Barock ausgemalten Langhausgewölbe der Kirchen in Rom und im übrigen Italien, Hamburg 1965.
- Joachim POESCHKE, „Quod animum excitat“ – Zur Wahrnehmung und Wirkung von Architektur in der Frührenaissance, in: Leon Battista Alberti. Humanist – Architekt – Kunsttheoretiker, hrg. von Joachim POESCHKE und Candida SYNDIKUS, Münster 2008, S. 197–208.

- A. E. POPHAM, *Correggio's Drawings*, London 1957.
- Pavel PREISS, *Eucharistia – Hic Austria. Die Ursprungslegende der Pietas Habsburgo-Austriaca Eucharistica und der Entstehung des Bindenschildes in den Gemälden des Habsburgersaales im Lustschloß „Troja“ bei Prag*, in: *Bilder des Reiches*, hrg. von Rainer A. MÜLLER, Sigmaringen 1997, S. 369–395.
- Teresa PUGLIATTI, *Giulio Mazzoni e la decorazione a Roma nella cerchia di Daniele da Volterra*, Rom 1984.
- Eugenio RICCÒMINI (Hrg.), *La più bella di tutte. La cupola del Correggio nel Duomo di Parma*, Cinisello Balsamo 1983.
- Herwarth RÖTTGEN, *Il Cavalier Giuseppe Cesari D'Arpino. Un grande pittore nello splendore della fama e nell'incostanza della fortuna*, Rom 2002.
- Michael ROHLMANN, Rom, Vatikanpalast, Cappella Sistina, in: Julian KLIEMANN und Michael ROHLMANN, *Wandmalerei in Italien. Die Zeit der Hochrenaissance und des Manierismus 1510–1600*, München 2004, S. 258–269.
- Vittoria ROMANI, *Daniele da Volterra, amico di Michelangelo*, Florenz 2003.
- Susanne ROTT-FREUND, *Fra Arsenio Mascagni (ca. 1570–1637) und der Beginn der barocken Deckenmalerei nördlich der Alpen*, Hildesheim/Zürich/New York 1994.
- Arthur SALIGER, *Stuck um 1600*, in: *Fürstbischof Wolf Dietrich von Raitenau, Gründer des barocken Salzburg*, Salzburg 1987, S. 251–257.
- Ingeborg SCHEMPER, *Stuckdekorationen des 17. Jahrhunderts im Wiener Raum*, Wien/Köln/Graz 1983.
- Michael SCHOLZ-HÄNSEL, *Eine spanische Wissenschaftsutopie am Ende des 16. Jahrhunderts. Die Bibliotheksfresken von Pellegrino Pellegrini im Escorial*, Münster 1987.
- Bernhard SCHÜTZ, *Die kirchliche Barockarchitektur in Bayern und Oberschwaben 1580–1780*, München 2000.
- Alessandro SERAFINI, *Gian Matteo Giberti e il Duomo di Verona: 2. Gli affreschi di Francesco Torbido*, in: *Venezia Cinquecento*, VIII, 1998, 15, S. 21–142.
- John SHEARMAN, *The Chigi Chapel in S. Maria del Popolo*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXIV, 1961, S. 143–155.
- John SHEARMAN, *Correggio's Illusionism*, in: *La prospettiva rinascimentale. Codificazioni e trasgressioni*, hrg. von Marisa DALAI EMILIANI, Florenz 1980, Bd. 1, S. 281–294.
- Ingrid SJÖSTRÖM, *Quadratura. Studies in Italian Ceiling Painting*, Stockholm 1978.
- Georg SKALECKI, *Deutsche Architektur zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges. Der Einfluß Italiens auf das deutsche Bauschaffen*, Regensburg 1989.
- Carolyn SMYTH, *Correggio's Frescoes in Parma Cathedral*, Princeton 1977.
- Cynthia Jeanne STOLLHANS, *Prior Cherubino as Patron of Peruzzi's Frescos at Sant' Onofrio in Rome*, in: *Source*, XII, 1992, S. 24–30.
- Patrizia TOSINI, *Cappella Sabatini*, in: *Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*, hrg. von Maria Luisa MADONNA, Rom 1993, S. 234 f.
- Ruth TSCHÄPE, *Die Villa Giulia. Rekonstruktion des Bildbestandes und ein Versuch, die Strukturen des ikonographischen Konzeptes zu erfassen*, Mainz 1995.
- Franzsepp WÜRTEMBERGER, *Die manieristische Deckenmalerei in Mittelitalien*, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, IV, 1940, S. 84–86.
- Alessandro ZUCCARI, *I pittori di Sisto V*, Rom 1992.
- <sup>1</sup> KAUFFMANN, *Über „rinascere“*, 1941, S. 123–146.
- <sup>2</sup> KUMMER, *Stuckdekoration im römischen Kirchenraum*, 1987.
- <sup>3</sup> SCHÜTZ, *Die kirchliche Barockarchitektur*, 2000, S. 32–35.
- <sup>4</sup> FROMMEL, *Peruzzi*, 1967/68, S. 46–49. – KUMMER (wie Anm. 2), S. 6 f. – STOLLHANS, *Prior Cherubino*, 1992, S. 24–30.
- <sup>5</sup> FASTENRATH, *„Quadro riportato“*, 1990. – Vgl. SJÖSTRÖM, *Quadratura*, 1978. – KNALL-BRSKOVSKY, *Italienische Quadraturisten*, 1984.
- <sup>6</sup> ROTT-FREUND, *Fra Arsenio Mascagni*, 1994, S. 61 f., S. 157–161. – MÖSENER, *Deckenmalerei*, 1999, S. 319–321. – Zur älteren Stucktradition in Salzburg: SALIGER, *Stuck um 1600*, 1987, S. 251–257.
- <sup>7</sup> ROHLMANN, *Rom, Vatikanpalast, Cappella Sistina*, 2004, S. 258–269 mit weiterer Literatur.
- <sup>8</sup> EINEM, *Michelangelo*, 1973, S. 62. – FASTENRATH, *„Finto e favoloso“*, 1995, S. 15–27, S. 88. – Vgl. auch die Zusammenfassung von FASTENRATH, *Terrabilità – Bizzaria – Capriccio*, 2000, S. 151–180.
- <sup>9</sup> FROMMEL (wie Anm. 4), S. 93–95. – GNANN, *Peruzzi oder Raffael?*, 2005, S. 199–212. – Zu den antiken Grottesken vgl. DACOS, *Domus Aurea*, 1969.
- <sup>10</sup> SHEARMAN, *The Chigi Chapel*, 1961, S. 143–155. – DUSSLER, *Raphael*, 1971, S. 95 f., Abb. 88–92. – DACOS, *Le logge di Raffaelo*, 1986, S. 144–149. – DACOS, *Raffael im Vatikan*, 2008, S. 27–120.
- <sup>11</sup> POPHAM, *Correggio's Drawings*, 1957, S. 58, S. 158 f., Abb. LIa, b, LIIa, b. – GOULD, *Correggio*, 1976, S. 79, Abb. 77A, B, C. – SHEARMAN, *Correggio's Illusionism*, 1980, Bd. 1, S. 281 f. – EKSERDJIAN, *Correggio*, 1997, S. 124, S. 132f. – Zur Diskussion um die Werkstattbeteiligung zuletzt: DI GIAMPAOLO und MUZZI, *Correggio*, 1993, S. 154. 1534 malte Francesco Torbino nach Entwurf von Giulio Romano im Chorjoch der Domes von Verona einen viereckigen Himmelsausblick, der von zwei „quadri riportati“ (Mariengeburt, Tempelgang Mariens) begleitet wird, also auf die Himmelfahrt Mariens in der Apsis bezogen ist: HARTT, *Giulio Romano*, 1958, S. 203–206. – SERAFINI, *Gian Matteo Giberti*, Bd. 2, 1998, S. 15, S. 21–142.
- <sup>12</sup> KIEFER, *„Michelangelo riformato“*, 2000, S. 174–194.
- <sup>13</sup> RICCÒMINI, *La piu bella*, 1983. – MENDOGNI, *Il Correggio*, 1989. – SMYTH, *Correggio's Frescoes*, 1977. – Speziell auch zur Wirkung von Correggios Domkuppel auf den Barock: HECHT, *Die Glorie*, 2003, S. 209–221.
- <sup>14</sup> BAROLSKY, *Daniele da Volterra*, 1979, S. 82–85. – PUGLIATTI, *Giulio Mazzoni*, 1984, S. 66–68. – Vittoria Romani, *Daniele da Volterra*, 2003, S. 180. – ALBERS/MOREL, *Pellegrino Ribaldi*, 1988, S. 75.
- <sup>15</sup> ARMENINI, *De' veri precetti della pittura*, 1988, S. 189.
- <sup>16</sup> Vgl. TSCHÄPE, *Die Villa Giulia*, 1995, S. 377–383. – ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo e Frederico Zuccari*, 1998, S. 35–38.
- <sup>17</sup> In der profanen Deckenmalerei in Rom wird die Sixtina etwa von Jacopo Zucchi in der Galleria des Palazzo Rucellai (1589–92) rezipiert: GULDAN, *Die jochverschleifende Gewölbekonstruktion*, 1954, S. 70f. – MOREL, *Palazzo Rucellai*, 1993, S. 297–310. – KLIEMANN und ROHLMANN (wie Anm. 7), S. 48–51. – In Florenz orientierte sich Bernardino Poccetti 1585 bei der Ausmalung des Salone im Palazzo Capponi an der Sixtina: WÜRTEMBERGER, *Manieristische Deckenmalerei*, IV, 1940, S. 84–86. Beispiele für die Sixtina-Rezeption außerhalb Roms bieten im Sakralbereich etwa auch S. Sigismondo in Cremona mit der Ausmalung durch Domenico de Siccis, Bernardino

- Gatti und Giulio Campi (ab 1540): POENSGEN, Langhausgewölbe, 1965, S. 5 f. – BORA, I pittori, 1990, S. 265 f., S. 271. – KLIEMANN und ROHLMANN (wie Anm. 7), S. 71. – Vgl. ferner die Fresken Giuseppe Cesaris, des Cavalier D'Arpino, in der Kirche (1589–1591) und der Sakristei (1596) der Certosa di S. Martino in Neapel: RÖTTGEN, Giuseppe Cesari D'Arpino, 2002, S. 22–30, S. 59–75, S. 242–245, S. 297–303. – Vgl. auch die Langhausausstattung von S. Maria degli Angeli in Parma, ausgeführt zwischen 1620 und 1629 durch die Brüder Pier Antonio und Alessandro Bernabei: MURMANN D'AMICO, Deckendekorationen, 1997, S. 74–77, S. 237–243. – Bekannt ist auch die Rezeption der Sixtina durch Pellegrino Tibaldi (Pellegrini) bei der Ausmalung (1591–92) der Bibliothek des Escorial: SCHOLZHÄNSEL, Wissenschaftsutopie, 1987, S. 215–227.
- <sup>18</sup> KUMMER (wie Anm. 2), 26 f. – GANZ, Barocke Bilderbauten, 2003, S. 296–312.
- <sup>19</sup> MANGIA RENDE, Capelle, 1993, S. 145–149. – GANZ (wie Anm. 18), S. 45–56.
- <sup>20</sup> EVERS, Monumentale Stuckfiguren, 1996, S. 193, Abb. 24. – Die Fresken der Kapelle, die Taube des Hl. Geistes in der Mitte und Traum des hl. Joseph (rechts) und Kindermord (links), werden Raffaellino Motta (1550–1578) aus Reggio zugeschrieben: BUCHOWIECKI, Handbuch, Bd. 3, 1974, S. 874. – Eine reiche Gestaltung einer Kapellendecke realisierten Giacomo Rocca, ein Schüler Daniele da Volterras, und der Stuckateur Michele Alberti 1572–74 in der Cappella Cevoli von S. Maria degli Angeli in Rom: Die beiden seitlichen hochrechteckigen Gemälde werden dabei von Ädikulanischen begleitet, das Gemälde am Gewölbescheitel von zwei Ovalen: PUGLIATTI (wie Anm. 14), S. 172, Abb. 338.
- <sup>21</sup> KUMMER (wie Anm. 2), S. 231–234, Abb. 144 f. – TOSINI, Cappella Sabatini, 1993, S. 234 f., vgl. S. 231–233.
- <sup>22</sup> KUMMER (wie Anm. 2), S. 266–268, Abb. 153–155. – ZUCCARI, I pittori di Sisto V, 1992, S. 9–32, Taf. I. – OSTROW, Art and Spirituality, 1996, S. 77–88. – Vorangegangen war u. a. auch die Dekoration des Eingangsbogens der Cappella della Pietà (1585–90) in S. Maria in Aracoeli mit den Malereien von Cristofano Roncalli: HEIDEMAN, Cinquecento Chapel Decorations, 1982, S. 52, S. 55, Abb. 34.
- <sup>23</sup> FAGIOLO DELL'ARCO / GRAF / PETRUCCI, Giovan Battista Gaulli, 1999, S. 141–144.
- <sup>24</sup> ALBERTI, L'architettura, 1966, VII, S. 10, S. 608 f. – Vgl. KUMMER (wie Anm. 2), S. 2 f. – POESCHKE, „Quod animum excitat“, 2008, S. 206.
- <sup>25</sup> GULDAN (wie Anm. 17), S. 103 f. – KUMMER (wie Anm. 2), S. 259, Abb. 134. – EVERS (wie Anm. 20), S. 226–234.
- <sup>26</sup> Österreichische Kunsttopographie, Bd. 34, 2. Teil, 1959, S. 98–103. – LUGER, Die Stukkateure, 1973, S. 95 f.
- <sup>27</sup> MEINECKE, Die Fresken des Melchior Steidl, 1971, S. 35–38.
- <sup>28</sup> MÖSENER, (wie Anm. 6), S. 321 f., Abb. S. 105.
- <sup>29</sup> SCHEMPER, Stuckdekorationen, 1983, S. 57–63. – FIDLER, Giovanni Giacomo Tencalla, 1993/1995 (1996), S. 88–92.
- <sup>30</sup> MÖSENER, Stuckdekoration und Deckenmalerei, 1995, S. 149–346. – MÖSENER, Zum Streben nach „Einheit“, 1999, S. 54 f. – MÖSENER, Bild und Rahmen, 2000, S. 435–450.
- <sup>31</sup> SKALECKI, Deutsche Architektur, 1989, S. 207–210. – FIDLER (wie Anm. 29), S. 92–94.
- <sup>32</sup> LORENZ, Architektur, 1999, 243, Taf. S. 79.
- <sup>33</sup> SCHÜTZ (wie Anm. 3), S. 122 f., Abb. 131, 133. – HAMACHER, Fresken, 1986, S. 201–204. – Corpus der barocken Deckenmalerei, Bd. 3/1, 1987, S. 19–36.
- <sup>34</sup> De LAIRESSE, Großes Mahler-Buch, 1784–1819, 9. Buch, 8. Kapitel. Über die Gemäldeposition im Bereich der Deckenmalerei schreibt Lairese: „Wie diese aber vertheilt werden müssen, hierbei hat man darauf zu sehen, was oben in der Luft, worinn die Seele eines Zimmers besteht, und was unten im Zimmer, das man den Körper nennen kann, angebracht werden sollte; auch was z. E. bei einer Geschichte die Hauptbegebenheit ausdrückt, und was nur Nebensache sey. Dies mag durch folgendes noch deutlicher werden. In das mittelste Fach stellen wir den König Salomo vor die Bundeslade, wie er Gott um Weisheit bittet, und stellen rings herum an den Seiten in einer Glorie diejenigen Gaben vor, welche ihm Gott mittheilt, nemlich die Weisheit und den Reichthum herabfahrend. Sodann zeigen wir im Kleinern in den Basreliefs die leiblichen Tugenden an. Und auf diese Art kann man alles abhandeln, was auch die Objekte seyn mögen.“
- <sup>35</sup> HUBALA, Johann Michael Rottmayr, 1981, S. 147–152. – MÖSENER, Streben nach „Einheit“, 1999, S. 59, S. 341 f.
- <sup>36</sup> MÖSENER, Zur Ikonologie, 1986, S. 32.
- <sup>37</sup> Vgl. etwa Giovanni Battista Castellós Ausmalung des Salone der Villa Pallavicino in Genua (1560), wo die Götterversammlung am Gewölbespiegel von vier Szenen der Odysseusgeschichte umgeben ist: ROHLMANN (wie Anm. 7), S. 400–403. – Ein Beispiel für diese Bildverteilung nördlich der Alpen bietet etwa Abraham Godyns Ausmalung (1693–97) des Habsburgerssaales im Sternbergschen Lustschloss Troja bei Prag: PREISS, Eucharistia – Hic Austria, 1997, S. 369–395.
- <sup>38</sup> Zu den einzelnen Tugendpersonifikationen: BÜTTNER, Giovanni Battista Tiepolo, 1980, S. 83–85.

#### Abbildungsnachweis

Abb. 1: Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, Bd. 4: Barock, München/New York, S. 320.

Abb. 2: John Shearman, Correggio's Illusionism, in: La prospettiva rinacentale, hrsg. von Marita Dalai Emiliani, Florenz 1980, Bd. 1, S. 281.

Abb. 3: Géraldine Albers/ Philippe Morel, Pellegrino Tibaldi e Marco Pino alla Trinità dei Monti, in: Bollettino d'arte, XLVIII, 1988, S. 75.

Abb. 4: Cristina Acidini Luchinat, Taddeo e Federico Zuccari, Rom/Mailand 1998, Bd. 1, Abb. 18.

Abb. 5 u. 6: David Ganz, Barocke Bilderbauten, Petersberg 2003, Abb. 260, S. 37.

Abb. 7: Stefan Kummer, Anfänge und Ausbreitung der Stuckdekoration im römischen Kirchenraum, Tübingen 1987, Abb. 143.

Abb. 8: Steven F. Ostrow, Art and Spirituality in Counter-Reformation Rome, Cambridge/New York 1996, Tafel II.

Abb. 9: Steffi Roettgen, Wandmalerei in Italien. Barock und Aufklärung 1600–1800, München 2007, S. 30.

Abb. 10: Stephan Hoppe, Was ist Barock? Architektur und Städtebau Europas 1580–1770, Darmstadt 2003, S. 181.