

Matthias Staschull

Antonio Bossi: Werktechnik an stuckplastischen Ausgestaltungen der Residenz Würzburg – das Beispiel Kaisersaal

Vorbemerkung

Vorbereitende und begleitende Untersuchungen der Konservierung und Restaurierung von Weißem Saal, Treppenhaus, Kaisersaal und seit jüngster Zeit auch der Hofkirche der Würzburger Residenz erbrachten interessante Einblicke in die Werktechnik Antonio Bossis. Als Auszug der umfangreichen Beobachtungen und Dokumentationen wird nachfolgend auf die stuckplastischen Gestaltungen im Kaisersaal einzugehen sein.¹ Mit der Ausstattung der genannten und etlicher anderer Räume trug der italienische Künstler wesentlich zum „Würzburger Rokoko“ bei, einer lokalen Ausprägung des Spätbarock, die gleichwohl für höchste künstlerische Qualität steht.



Abb. 2: Vermutliche Signatur (Putzgravur) von Antonio Bossi, Hofkirche der Residenz Würzburg

Antonio Bossi am Würzburger Hof

Antonio Bossi wurde durch seine Würzburger Arbeiten zu einem der bedeutendsten Stuckbildhauer seiner Zeit. Der aus Ceresio bei Lugano stammende Giuseppe Antonio Bossi (geb. 16. 2. 1699) war um 1727 als Stuckator am Benediktinerkloster Ottobeuren beschäftigt. Ab 1729 ist er auf verschiedenen Baustellen nachweisbar, bis Balthasar Neumann ihn 1733 für die Dekoration der Schönbornkapelle im Dom nach Würzburg ruft. Nach erfolgreicher Tätigkeit erhält Bossi am 18. Dezember 1734 die Bestallungsurkunde als „Hofstukkator“. Im folgenden Jahr reist er mit Neu-

mann nach Wien. Bossi entwickelt sich auf seinem Gebiet, der Stuckskulptur und Ornamentik, über den Rahmen seiner praktischen Arbeit hinaus zu einer Art Leitfigur und Koordinator sowie zum künstlerischen Berater der Residenzbaustelle und des Fürstbischofs an der Seite Balthasar Neumanns. Dies vor allem, nachdem 1738 der Maler Rudolf Byss, sein Lehrer und Mentor, gestorben war.

Die Darstellung im Fresko des Treppenhauses durch den Venezianer Giovanni Battista Tiepolo charakterisiert die Bedeutung Antonio Bossis nicht zuletzt durch die Größe der

Abb. 1: Residenz Würzburg, Schnittdarstellung (um 1740) mit Kaisersaal, Weißem Saal, Gartensaal und Vestibül



Abbildung und die prominente Stelle im Kreise der Hofkünstler. Als Attribut für den Bildhauer Bossi, aber auch als Hinweis auf die Nachfolge und als große Wertschätzung Byss' durch Bossi ist die Stuckbüste zu seinen Füßen zu vermuten.²

Abgesehen von der künstlerischen und stilistischen Entwicklung seiner Stuckskulpturen innerhalb von etwa drei Jahrzehnten (1734–1764) hat Antonio Bossi mit der Verwendung zahlreicher Materialien und Werktechniken eine bemerkenswerte Kombinationsfülle und Phantasie gezeigt, die über das bekannte Maß seiner Kollegen im mittel- und süddeutschen Raum hinauszugehen scheint. Dies zeigt sich wiederum auf besondere Art bei seinen Arbeiten im Kaisersaal. Hier sind es nicht nur die üblichen weiß belassenen, vergoldeten oder farbgefassten Stuckornamente und Figuren, sondern Gestaltungselemente, die Giambattista Tiepolo als integraler Bestandteil seines Freskoprogramms dem Bildhauer zweidimensional vorgibt und Bossi gewissermaßen die dritte Dimension kongenial hinzufügt.³

Dekorationsarbeiten im Kaisersaal

Der Kaisersaal ist sowohl das architektonische als auch das zeremonielle Zentrum der Würzburger Residenz. Nach der 1734 bis etwa 1738 durch das Team um Antonio Bossi geschaffenen Stuckdekoration der Hofkirche und dem 1744 ausgestalteten Weißen Saal ist es der Kaisersaal, der das ganze Können Bossis, die ganze Palette seiner stuckbildhauerischen Fähigkeiten verlangte. In enger Abstimmung mit dem Baumeister Balthasar Neumann und dem Freskantem Giambattista Tiepolo entstand eine großartige Synthese aus Architektur, Malerei und Skulptur.

Was uns heute wie aus einem Guss erscheint, birgt mitunter einen komplizierten Entstehungsprozess, der mit Überarbeitungen und Korrekturen verbunden war. So werden die großen Gemälde über den Stirnseiten durch prächtige Vorhänge gerahmt, die ursprünglich nicht vorgesehen waren. An einigen Stellen konnten Reste einer früheren Stuckfassung entdeckt werden. Unter dem sichtbaren Faltenwurf ist beispielsweise ein präzise ausgearbeitetes Blattstück erkennbar, das möglicherweise zu einer Palmette gehörte.⁴ Bossi, der 1749 im Kaisersaal mit den Stuckdekorationen begann, hatte offenbar zunächst nicht an Vorhänge, sondern an florale Ornamentik gedacht. Da seine Erstfassung nicht beibehalten, sondern (bis auf die Reste) wieder abgeschlagen wurde, können wir annehmen, dass diese nicht befriedigten.

Zur Arbeitsweise schreibt Helene-Maria Sauren: „Noch reizvoller und interessanter erscheinen uns seine Werke, wenn man bedenkt, dass Bossi auf keinem Gerüst, wie wir's uns heutzutage vorstellen, gearbeitet hat. Er schuf auf einem ‚fliegenden Gerüst. Er besteigt mittels eines besonderen Vorteills die allerhöchsten Gebäulichkeiten, ohne eigenes Gerüst zu erreichen; und solcher Gestalten stukkirt er die Decken durch adhibierung einiger Leithern die durch Flaschenzüge allerhalben hin dirigiret werden können.‘ Nur den echten italienischen Dekorationskünstlern ist diese äußerste Geschicklichkeit eigen.“⁵ Hier scheint es Parallelen zu den Beobachtungen im Zusammenhang mit der Restaurierung



Abb. 3: Giovanni Battista Tiepolo, Porträtarstellung Antonio Bossis im Fresko des Treppenhauses der Würzburger Residenz von 1753



Abb. 4: Kaisersaal, Nordhälfte, nach der Restaurierung, Aufnahme 2008

im Kaisersaal zu geben, in dem vermutlich zur Dekoration der Gewölbe bzw. zur Freskierung durch G.B. Tiepolo ein Hängegerüst verwendet wurde.⁶



Vorzeichnung und plastische Fertigung der ornamentalen Ausstattung

Bald nach Fertigstellung des Gewölbes 1742 wurde das Mauerwerk der Wand- und Gewölbeflächen mit einem Kalkmörtel verputzt. Dieser Verputz ist etwa 15 mm dick und wurde an der Oberfläche nicht geglättet, sondern rau belassen. Er gab dem Raum zunächst seine Bezeichnung als der »Rau Saal«. Erst unter Fürstbischof Carl Philipp von Greifenclau konnte ab 1749 auch die Dekoration des Kaisersaals intensiv vorangebracht werden.⁷ Während Bossi noch im Gartensaal arbeitete, begannen parallel die Vorbereitungen zur Dekoration im unmittelbar darüber liegenden Kaisersaal.

Unter den großen Ölgemälden über den Kaminen und Türen haben sich Vorzeichnungen erhalten, die ein beredtes Zeugnis von der Arbeitsweise Bossis vermitteln. Ein eindrucksvolles Beispiel ist unter dem nordwestlichen Kaminbild zu sehen. Die Skizze mit Holzkohle direkt auf den Kalkputz hat bei aller Lockerheit der Strichführung eine ausreichende Präzision und „optische Plastizität“, um als Vorlage für den aufzutragenden Stuck zu dienen [Abb. 5].⁸

Abgesehen von den vier großen Standfiguren in den unteren Wandnischen der Stirnseiten gibt es im Kaisersaal zahlreiche Reliefs und Skulpturen aus Stuck, die Antonio Bossi und seiner Werkstatt zuzuschreiben sind. Bossi habe „Zierathen und stück von Capitelern“ aus Gips gegossen, um „hernach mit der Arbeit bessern Fortgang zu haben“ bemerkt Balthasar Neumann.⁹ Mit „Capitelern“ sind die Kompositkapitelle der die untere Saalzone gliedernden Halbsäulen gemeint. Diese oder die Masken seitlich der Historienbilder der Nord- und Südseite (in die kleine Spiegel als Augen eingelassen sind) zeugen von der ausgefeilten Abform- und Gusstechnik des Meisters.

Als Ranken oder in phantasievoller Kombination mit Muschelwerk (Rocailles) überziehen die floralen Ornamente die hellen Wand- und Gewölbeflächen und greifen verspielt in Rahmen, Spiegel oder Gemälde. Blättchen, Blüten oder Masken konnten in Nebenräumen der Residenz en masse produziert werden. Von den Modellen ließen sich Leimformen herstellen, die dann mit Stuckmasse ausgegossen werden konnten. Eine Drahtschlinge wurde in die noch feuchte Masse gesenkt, so dass nach dem Erstarren, Ausformen, Trocknen, Farbfassen bzw. Vergolden das Stuckteil an Wandhaken, eingeschlagenen Nägeln oder mit anderen Dekorationselementen verdrahtet und am zu schmückenden Gewölbe- oder Wandbereich montiert werden konnte [Abb. 6].

Wenn möglich, wurden Dekorationsteile also vorgefertigt und als bereits vergoldete Ornamente mit Nägeln am Wand- oder Deckenputz befestigt. Selbst komplizierte Kombinationen ließen sich trotz der geringen Relieftiefe serienmäßig



Abb. 5: Antonio Bossi, Kohlezeichnung auf dem Rauputz der Nordwestseite als Vorlage für die Anfertigung eines Stuckrahmens

Abb. 6: Mehrschichtiger Aufbau einer teilvergoldeten Blüte mit integriertem Befestigungsdraht

Abb. 7a/b: Ornament einer Fensternische der Ostseite (Vorder- und Rückseite)



Abb. 8: „Fama“ über dem Hauptgesims der Ostseite des Kaisersaals

in einem Werkstatttraum herstellen. Die relativ dünne Stuckschicht wurde aus Stabilitätsgründen auf einen Träger aus Eisenblech gebracht, nachdem dieser zur besseren Haftung der Mörtelmasse mit Draht umwickelt worden war [Abb. 7].

Die monochromen Skulpturen Antonio Bossis, die zur Gestaltung des Kaisersaals oberhalb des Hauptgesimses als Masken, Putten, Atlanten oder gar als Posaune blasende Fama posieren, sind vorgefertigte gegossene oder individuell modellierte Figuren, die mit Mörtel über einem Holzträger und mit geschmiedeten Eisenankern oder Nägeln am Gewölbe bzw. an der Wand befestigt wurden. Ihre Oberflächen sind mit einem Kalkanstrich versehen oder wurden aufwändig in einer Polierweißtechnik bearbeitet.

Stuckskulptur der Fama

Ein besonderes Kunstwerk ist die geflügelte Figur der Fama [Abb. 8], die den aus dem Weißen Saal eintretenden Gast mit ihrer Posaune begrüßt. Sie besitzt bewegliche Flügel und eine Bewehrung aus Schmiedeeisen. Durch entsprechende Eisenbänder ist sie mit einer stabilisierenden Holzkonstruktion und durch Eisenanker an der Außenwand befestigt. Die polierte Weißfassung ihrer Haut wirkt wie feinsten Marmor und kontrastiert zu der antikisierenden Frisur und den Flü-

geln, die als rauer Stuck belassen sind, um der Struktur von Haaren und Federn zu entsprechen. Zunächst erscheint die Anbringung der Schwingen etwas kurios, denn die Flügel lassen sich bewegen, als ob sie zu besonderen Anlässen zu flattern anfangen sollten. Ihre Armierung aus geschmiedetem Rundeisen ragt an den Schulterblättern aus der Konstruk-



Abb. 9: Hängende Spiegelplatten über der Nordseite des Kaisersaals



Abb. 10: Spiegel mit vergoldeter Stuckrahmung und Befestigung an der Gewölbeschale

Abb. 11: Moenus-Nymphe-Gruppe am östlichen Rand des Mittelfreskos





tion. Auf diese Eisenstangen sind die Flügel mit integrierten Eisenröhren nur aufgesteckt. Der Grund dieser ungewöhnlichen Befestigung dürfte darin liegen, dass ein starr montierter Flügel durch versehentliches Anstoßen (etwa beim Gerüstbau) abbricht, während das bewegliche Teil nachgibt und unversehrt in seine richtige Stellung zurückkehrt.

Spiegel im Gewölbereich

Licht und Schatten waren durch die Regie und Meisterschaft des Architekten, Bildhauers, Stuckteurs, Vergolders und Malers raffiniert platziert und aufeinander abgestimmt. Als besonderes Beispiel mögen die Spiegel stehen, die mittig über den großen Seitenfresken die Scheitel der Stuckvorhänge zieren. Sie hängen scheinbar an den geschweiften Profilen, den »Gardinenstangen« der gerafften Draperien [Abb. 9]. Fein aufgelegtes Dekor ornamentiert die birnenförmigen Spiegelplatten und lässt sie wie geschliffene Kristallgehänge der Deckenlüster erscheinen. Von der Seite nach oben blickend, erkennt man die Schrägstellung der Glasflächen und es könnte durchaus sein, dass hier eine Beziehung zwischen den Lichtquellen (Deckenlüster) und den Lichtreflektoren (Spiegel) hergestellt werden sollte, ein Hin- und Rückfunkeln zwischen Saalmitte und Raumschale.

Die handwerkliche Ausführung, Anbringung und Schrägstellung lässt sich nur aus unmittelbarer Nähe erkennen [Abb. 10]. Antonio Bossi wählte als stabile Unterlage Blechplatten, auf denen die Glasspiegel fest montiert wurden. Durch Eisendrähte ließen sich die schweren, aber relativ flachen „Sandwich“-Platten gut mit geschmiedeten Mauerhaken am Gewölbe befestigen. Schließlich wurden die Spiegel durch Zusammendrehen und damit Verkürzen der Drähte in die gewünschte Schrägstellung gebracht.

Stuckplastische Applikationen am zentralen Gewölbefresko

Das zentrale Gewölbefeld hatte um 1749 eine stark profilierte, barock geschweifte Umfassung mit seitlichem Rocailleschmuck erhalten. Doch die „geometrische Umfriedung“ mit exakt geschlossener Profilwulst widerstrebte Tiepolo offensichtlich, und er veranlasste die Auflösung der konventionel-

Abb. 12: Mittelfresko, östlicher Bildrand, Blick zwischen Rahmung und Verkleidung; erkennbar sind bereits fertig stuckierte Ornamente, unter denen sich eine Lage aus Mörtel, Papier und Draht, der Trägerschicht der blauen Draperie, befindet.

Abb. 13: Weinblätter sind mit Draht zu einer Rebe verbunden, die sich als gemalte Blattranke im Fresko fortsetzt.

Abb. 14: Hinter der grauen Wolke am südöstlichen Rand des Mittelfreskos ragen scheinbar die Beine eines Putto hervor. Nur ein Beinchen ist aus Stuck geformt.

Abb. 15: „Wachpersonal“ auf dem Hauptgesims der Ostseite mit teilplastischer Kopfbedeckung und Hellebardenstiel.



Abb. 16: Auf einer vorgesetzten Putzplatte ragt der als Fresko gemalte Kopf des „Markgrafen“ in die Laibung der darüber befindlichen Fensteröffnung der Ostseite

len Einfassung durch übergreifende Stuckplastik, wie sie seit dem frühen 18. Jahrhundert zunehmend praktiziert wurde. Meistens sind dies Beine, Arme oder Draperien, die aus den Fresken in den Raum hängen und die deren räumlich-illusionistische Wirkung unterstützen. Tiepolo selbst hatte bereits 1726 stuckplastische Elemente in seine Deckenfresken einbezogen, etwa in der Sakramentskapelle des Doms und im bischöflichen Palais von Udine.

Im Kaisersaal sollten am Rand des Mittelfreskos – so die Vorstellungen Tiepolos – teils gemalte, teils plastisch geformte Figuren lagern, eine Wolke über den Rand der Einfassung quellen, Decken, Weinranken und Beine in den Raum hängen [Abb. 11]. Er wünschte den Rahmen als elegante Einfassung einer großen Raumöffnung, eines Hypäthralraums, der den Blick in den Himmel freigibt. An sechs Stellen greift die vergoldete Rokoko-Ornamentik der unteren Gewölbeabschnitte über das kräftige Profil.

Ob die ebenfalls 1750 vorhandenen Zwickelfelder auf den Längsseiten von Anfang an als Fortsetzungen des Mittelbildes geplant waren, ist nicht sicher, denn sie erscheinen auf der als Entwurf geltenden Ölskizze noch nicht. Möglicherweise war es eine spätere Idee Tiepolos, diese kleinen Teilflächen mit einzubeziehen, d. h. zu freskieren und damit den gemalten Himmelsraum zu erweitern. Zur Verknüpfung der Zwickel mit dem Mittelbild ließ er durch Bossi eine dunkle

Wolke teilweise über die vergoldeten Rocailles wabern oder über den östlichen Rahmenrand eine blaue Draperie nach unten flattern.

Ohne das vorhandene Rahmenprofil abschlagen zu müssen, gelang es Bossi, gemäß den Wünschen Tiepolos, bestimmte Gegenstände und Figurenextremitäten zu formen und an der Gewölbeschale zu befestigen. Hierfür waren zunächst geschmiedete Haken und Nägel verschiedener Größen erforderlich, die der Stuckateur in das Rahmenprofil und in den Gewölbeputz einschlug, um direkt die Stuckmasse oder erst ein Drahtgeflecht anbringen zu können. Im speziellen Fall der Draperien erhielt das Drahtnetz bereits deren Form [Abb. 12]. Nun wurden Blätter aus derbem grauweißen Papier in nassem Zustand eingefügt, bevor mit dem Stuckbrei, einem Gemisch aus Wasser, Gips, Kalk und feinem Sand, der Faltenwurf der Decke modelliert werden konnte.

Vermutlich setzte Bossi zur höheren Festigkeit der Stuckteile Leimwasser (Glutin bzw. tierischer Leim) zu, was auch das Abbinden der Masse vorteilhaft verzögerte. Die Wolke wurde schichtenweise aus Kalkmörtel aufgebaut, nachdem Tiepolo ihre Begrenzung mittels Pinselstrich markiert hatte und zahlreiche Nägel in den Altputz eingeschlagen worden waren. In einem weiteren Arbeitsgang erhielten die Wolke, aber auch die Draperie eine etwa 5 bis 7 mm starke Feinputzschicht, die dann freskalemal werden konnte.

Als weiteres Beispiel für das Zusammenwirken von Stuckateur und Freskant sei die Weinranke erwähnt, die am Flussgott Moenus in gemalter Form beginnt und als Aneinanderreihung gegossener und grün gefasster Stuckblätter über den Goldrahmen des Mittelbildes hängt. Betrachten wir die grün bemalten Abgüsse, so fällt die feine Strukturierung und Äderung auf, die jedoch aus der normalen Entfernung kaum wahrgenommen werden kann. In der Nahaussicht wird deutlich, dass der Stuckateur in einem relativ simplen Verfahren echte Weinblätter abformte und daraus die Stuckblätter mit Drahtschlinge herstellte, die an einem rankenartigen Leitdraht befestigt, täuschend echt wirken [Abb. 13].

Tiepolo gab sich mit der Fortsetzung der plastischen Weinranke erheblich weniger Mühe als Bossi. Nur flüchtig sind seine Weinblätter aufgemalt, doch verfehlen sie ihre Wirkung bis hinauf zum Kopf des Moenus keineswegs. Obwohl die gemalten wie die geformten Blätter mit Grüner

Abb. 17: Figurengruppe rechts vom Belehungsfresko der Nordseite. Die Fanfare ist bis zur Hand des Herolds gemalt und besteht ansonsten aus Blech.



Erde gefasst sind, wirken sie in ihrer Farbintensität verschieden. Dies liegt an den unterschiedlichen Fassungstechniken auf verschiedenen Trägermaterialien, also der Freskomalerei auf Kalkputz und der Seccomalerei auf Gipsstuck, die einen Zusatz proteinhaltiger Bindemittel erfordert.

Nicht nur im unmittelbaren Bereich des Freskos, sondern auch bei den stuckplastischen Dekorationen der äußeren Gewölbeflächen wurden Erweiterungen und Änderungen vorgenommen. Dies wird am Beispiel der Umgebung des Puttenbeinchens [Abb. 14] südöstlich der grauen Wolke deutlich. Teile der bereits fertig vergoldeten Ornamentik wurden einfach überstrichen, um der Wolke einen Schatten hinzuzufügen.

Die Farbfassung der am Rand des Mittelfreskos herabhängenden Beine erfolgte in einer Seccotechnik, denn ein Antrag als feuchte Feinputzschicht wie bei der blauen Draperie oder bei der dunklen Wolke (als Voraussetzung für eine Freskotechnik) war bei diesen Stuckgliedmaßen nicht sinnvoll. Sie wurden erst nach Fertigstellung der Freskomalerei des zugehörigen oder benachbarten Tagwerks farblich eingestellt. An verschiedenen Stellen des Mittelfreskos überdecken Wolken, Draperien oder figürliche Teile aus bemaltem Stuck die Rahmung. Sogar deren Schatten legen sich naturalistisch über die vorhandenen Vergoldungen.

Es ist anzunehmen, dass Bossi beispielsweise die Stuckbeine oder Hände vorfertigte und nicht direkt am Gewölbe bzw. an der Wand in bewehrter Stuckmasse formte. In ähnlicher Technik scheint er 1752 das Bein einer großen Stuckfigur im benachbarten Treppenhaus, von dem im Zusammenhang mit der letzten Restaurierung eine Röntgenaufnahme angefertigt wurde, hergestellt zu haben. Darauf ist die Metallbewehrung sehr gut erkennbar.¹⁰ Eine Metallstange, die mit Draht umwickelt ist, dient als Bewehrung der Stuckmasse, die in mehreren Lagen angetragen und schließlich als Bein oder Hand modelliert wurde.

Teilplastische Figurengruppen auf dem Hauptgesims

Mit den Möglichkeiten des Bühnenbildners, der mit einfachen Mitteln eine Raumgestaltung auf die Beine stellt, gestalten Giovanni Battista Tiepolo und Antonio Bossi 1751/52 im Kaisersaal eine lebhaft und interessante Inszenierung. Zu Ende des Jahres 1750 waren, wie bereits erwähnt, der Rahmen des Mittelbildes, aber auch die Einfassungen der Stichkappengemälde sowie ein großer Teil der ornamentalen Stuckreliefs angelegt. Dazu gehörten auch die Wandflächen zwischen dem Hauptgesims und den Oberlichtern. Offenbar hatte die Bauleitung in diesem Bereich keine Fresken vorgesehen. Da Tiepolo jedoch Höflinge, Herolde, Wächter und Pagen platzieren wollte, wurde kurzerhand über den bereits fertigen Putz eine Feinputzschicht aufgezogen, auf der dann freskiert werden konnte. An Stellen, wo die Stuckornamente störten, wurden diese überformt, übermalt oder gar abgeschlagen. Die Übergänge zwischen gemalter und plastisch gestalteter Darstellung sind aus der Besucherentfernung nicht wahrnehmbar [Abb. 15].



Abb. 18: Wie eine gemalte Antwort auf die vergoldete Stuckvolute Bossis wirkt der zur Schnecke gestaltete Möbelfuß im linken Teil des Hochzeitsbildes der Südseite.

Bei den Figuren auf dem Hauptgesims treten (wie bereits am Mittelfresko gesehen) bemalte Elemente aus der Wandebene hervor. Einzelne Köpfe oder Geräte ragen halb- oder vollplastisch in die Fensternischen. Hier zeigt sich in ähnlicher Weise wie am Mittelfresko die Zusammenarbeit von Maler und Stuckateur. Die Putzplatten auf die die Köpfe gemalt sind, bestehen aus einem relativ harten Mörtel, dem auf der Vorderseite die übliche Feinputzschicht für den Freskanten aufgelegt wurde [Abb. 16].

Die Fanfare eines Herolds wirkt von unten wie ein echtes Instrument, doch besteht sie nur im vorderen Teil aus Blech [Abb. 17]. Der Metalltrichter steckt in der Hand des Bläusers, die aus einem vor die Fensterlaibung gesetzten Putzstück geformt wurde. Erst hier beginnt die Malerei Tiepolos. Malerei und Skulptur gehen ineinander über. Man hat den Eindruck, dass die Figuren nur einen Augenblick für das Foto stillhalten und sich gleich wieder bewegen wollen. Die Beispiele zeigen, wie phantasievoll Antonio Bossi auf die Vorstellungen Giambattista Tiepolos reagierte.

Nachbemerkung

Dass Tiepolo seine Gemälde an bereits fertig gestellte Wandabschnitte setzte, spricht für seine klaren Vorstellungen

gen von der Gesamtgestaltung des Saales bzw. für seinen Einfluss bei Auftraggeber, Baumeister und Stuckateur. Dies ist bezeichnend für die Situation. Tiepolo verstand es, mit seinem Konzept zu überzeugen, und Bossi schuf, veränderte oder beseitigte den Stuck nach den Wünschen des Malers. Die enge Zusammenarbeit Tiepolos und Bossis bzw. beider Gruppen, der Maler und der Stuckateure, zeigt sich nicht nur bei den farbgefassten Draperien, Beinen, Weinblättern oder Köpfen, die als plastische Elemente die Fresken ergänzen. Reagiert hier Bossi auf die Vorstellungen und Gestaltungswünsche Tiepolos, so scheint es, dass auch Tiepolo in seinen Fresken gelegentlich auf die Stuckaturen seines Kollegen antwortet, sich von ihnen inspirieren lässt. So nimmt die Malerei gelegentlich die bewegte Form der Rocaille-Ornamentik auf, wenn beispielsweise die blaue Decke der Nymphe nach unten flattert oder Wolkenränder in die Zwickel des Mittelfreskos wabern.

Auch konkrete Motive der Stuckdekoration tauchen in ähnlicher Form in den Gemälden auf, so zum Beispiel die vergoldete Stuckvolute links vom Südfresko, die wir in unmittelbarer Nachbarschaft im Unterbau des Tisches mit der grauweißen Decke wiederfinden [Abb. 18]. Dass die Säulen oder Stufenprofile auf dem Gemälde den Stuckmarmorsäulen des Kaisersaals und der Profilverhüllung des Hauptgesimses ähneln, bedeutet jedoch nicht zwingend, dass Tiepolo hier motivische Verknüpfungen suchte. Sie gehörten zum selbstverständlichen Fundus dekorativer Raumgestaltung dieser Zeit, sei sie nun plastisch geformt oder freskal gemalt.

¹ Dieser Text entspricht weitgehend meinem Vortrag bei der ICOMOS-Tagung vom Dezember 2008. Jedoch werden Textpassagen des Autors und Abbildungen einer 2009 von der Bayerischen Schlösserverwaltung herausgegebenen Publikation „Tiepolos Reich“ mit verwendet.

- ² Die Stuckbüste unterhalb der Gestalt Bossis trägt porträthafte Gesichtszüge. Sind es die von Rudolf Byss? Das Selbstporträt des Malers im Deckengemälde des Altmannisaales in Stift Göttweig von 1731 weist Ähnlichkeiten mit der Physiognomie Byss' auf der Gipsbüste in Tiepolos Fresko auf (Hinweis von Eva Christina Vollmer). Vermutlich wusste Tiepolo um die enge Beziehung zwischen Byss und Bossi und verknüpfte beide Künstler sinnreich in seinem Würzburger Fresko.
- ³ Giovanni Battista Tiepolo kam im Dezember 1750 aus Venedig nach Würzburg, wo er bis 1752 die freskale Ausgestaltung des Kaisersaals und anschließend bis zum Herbst 1753 das große Gewölbefresko im Treppenhaus der Residenz anfertigte (siehe hierzu: Matthias STASCHULL u. Bernhard RÖSCH [Hrsg.], Die Restaurierung eines Meisterwerks. Das Tiepolo-Fresko im Treppenhaus der Würzburger Residenz, München 2009).
- ⁴ Abbildung in: Werner HELMBERGER u. Matthias STASCHULL, Tiepolos Reich, München 2009, S. 117.
- ⁵ Helen-Maria SAUREN, Antonio Giuseppe Bossi, ein fränkischer Stukkator, Inaugural-Dissertation, Würzburg 1932, S. 21. Sauren nennt allerdings keine Quelle für dieses Zitat.
- ⁶ In der Website www.tiepolo-wuerzburg.net, Rubrik: Aktuell Beitrag 04/2007 wird eine Skizze vorgestellt, die (angeblich von der Hand Balthasar Neumanns) ein Hängegerüst im Kaisersaal der Residenz darstellt.
- ⁷ In Würzburg fand Tiepolo bereits gerahmte Flächen vor, auf denen das vorgegebene Bildprogramm realisiert werden sollte. Die Stuckeinfassungen hatte Antonio Bossi angefertigt.
- ⁸ Vermutlich sollte Antonio Bossi den Stuckrahmen für das Gemälde ursprünglich mit reicher Eckornamentik anlegen. Da das gelieferte Ölgemälde (Darstellung des Fürstbischofs Carl Philipp von Greiffenclau von Franz Lippold) jedoch ein anderes Format erhielt, musste der Stuckrahmen entsprechend geändert ausgeführt werden.
- ⁹ Richard SEDLMAIER u. Rudolf PFISTER, Die fürstbischöfliche Residenz zu Würzburg, München und Würzburg 1924, S. 191, Anm. 276.
- ¹⁰ STASCHULL/RÖSCH (Hrsg.), Die Restaurierung eines Meisterwerks, 2009 (wie Anm. 3), Abb. auf S. 46.