



Protagonisten des Wiederaufbaus der Würzburger Residenz: Kunsthandwerker und Künstler, Restauratoren und Restauratorinnen

Ursula Schädler-Saub

Kunsthandwerker und Künstler, Restauratoren und Restauratorinnen leisteten einen wesentlichen Beitrag für den Wiederaufbau der Würzburger Residenz nach dem schweren Bombenangriff vom 16. März 1945. Ihre Tätigkeit prägt bis heute Aussehen und Substanz der Prunkräume. Es geht dabei um Konservierung und Restaurierung sowie kunsthandwerkliche Wiederherstellung, ab den frühen 1960er Jahren auch immer mehr um Rekonstruktion und künstlerische Nachschöpfung.

Die Fotos der Trümmerkampagne von 1946¹ zeigen das Ausmaß der Zerstörung und verdeutlichen gleichzeitig, wieviel trotz alledem erhalten blieb, weil die Gewölbe Balthasar Neumanns der Bombardierung standhielten – das gilt für den Kaisersaal und das Treppenhaus mit den berühmten Tiepolo-Fresken wie für die Hofkirche mit ihrer kostbaren Ausstattung. Auch wenn in den Prunkräumen die Decken weitgehend zerstört wurden, blieben doch Ausstattungsreste bewahrt, darunter Stuckfragmente an Wänden und Hohlkehlen. Hinzu kommt, dass die bewegliche Ausstattung dieser Räume und auch Teile ihrer wandfesten Ausstattung, wie z. B. Vertäfelungen, rechtzeitig ausgebaut und somit über den Krieg gerettet werden konnten.

Der bayerische Generalkonservator Georg Lill stellte 1946 fest, dass eine Wiederherstellung bedeutender Innenraumausstattungen, die den Kriegszerstörungen zum Opfer gefallen waren, nicht mehr möglich sei; er nannte dabei explizit auch die Raumkunst der Residenzen in München und Würzburg, und bezeichnete sie als „für alle Zeiten verloren“.² In der Tat galt beim Wiederaufbau in den 1950er Jahren nach wie vor Georg Dehios Grundsatz, dass man Erhaltenes konservieren solle, aber Verlorenes nicht rekonstruieren könne. Otto Mayer, Regierungsbaudirektor am Landbauamt Würzburg von 1958 bis 1971, hebt in seinem „Rechenschaftsbericht“ von 1984 hervor, dass beim Wiederaufbau der Würzburger Residenz anfänglich keine grundsätzliche, auf Rekonstruktion hinzielende Planung bestand. Aber in einer jahrelangen, stufenweisen Entwicklung, die sich am Bautagebuch des Landbauamts nachvollziehen lässt, wurde de facto immer mehr rekonstruiert bzw. nachschöpferisch wiederhergestellt.³ Diese für Mayer durchaus „merkwürdige“, aber in sich wohlbegründete Entwicklung wird im Folgenden exemplarisch an einigen Beispielen vorgestellt. Damit

◁

Spiegelkabinett, Muldengewölbe, Rekonstruktion des Deckenstucks: ein Stuckateur beim Auftragen und Modellieren von rahmenden Stuckornamenten, 1981 (Foto Dokumentationsarchiv Bauabteilung BSV München, 23.03.81)

verbunden sind Überlegungen zum kulturhistorischen und denkmalpflegerischen Stellenwert des Wiederaufbaus, der 1987 seinen späten Abschluss mit der Wiedereröffnung des Spiegelkabinetts fand. Welche Denkmalswerte kommen den wiederhergestellten Prunkräumen heute zu, und was folgt daraus für aktuelle Erhaltungsmaßnahmen, für Präsentation und Vermittlung?

Zur Wiederherstellung der südlichen Kaiserzimmer

Die südlichen Kaiserzimmer, unter Fürstbischof Friedrich Carl von Schönborn in den Jahren 1740–44 ausgestattet, brannten 1945 vollständig aus, dabei wurden die Decken mitsamt ihrer Stuckdekoration und den Gemälden zerstört, nur das Gewölbe des Spiegelkabinetts blieb erhalten.⁴ Die bewegliche Ausstattung konnte jedoch rechtzeitig geborgen werden, ebenso Teile der wandfesten Ausstattung, insbesondere die Vertäfelungen. Dies sei am Beispiel des Schlafzimmers, des so genannten Venezianischen Zimmers, dargestellt, dessen Ausstattung in den Jahren 1738–41 nach Entwürfen des greisen Hofmalers Johann Rudolf Bys entstand (1660–1738).⁵ Die Deckendekoration – ausnahmsweise keine Stuckierung, sondern eine Malerei – schuf Bys mit seinen Schülern Johann Thalhofer und Anton Joseph Högler. Filigrane Ranken, Vögel, Putti und allegorische Darstellungen zum Thema Nacht und Schlaf schmückten den angeblich in *stucco lustro* ausgeführten Plafond.⁶ Die Wandvertäfelungen wurden aus hellem Nussbaumholz gefertigt, mit Zierraten aus vergoldetem Zinn nach Modellen von Ferdinand Hund; in kartuschenartige Rahmen wurden Tafelmalereien von Thalhofer und Högler eingefügt. Drei Wirkteppiche der Würzburger Gobelinmanufaktur Andreas Pirot mit Szenen aus dem Venezianischen Karneval und der Commedia dell'arte entstanden zum Schmuck der Wände.⁷

Vom Aussehen des Venezianischen Zimmers vor den Kriegszerstörungen zeugen Schwarzweißfotografien aus dem 1. Viertel des 20. Jahrhunderts, welche die 1945 verbrannte Decke zumeist nur ansatzweise abbilden. Die Qualität der Deckenmalerei lässt sich am besten an den Farbdias nachvollziehen, die Carl Lamb 1943–45 fertigte. Diese zeigen Teilansichten der Malerei, welche einen guten Eindruck der elegant bewegten Figuren und des schmucken Rahmens vermitteln, mit leuchtenden Farben und partieller Vergoldung vor dem porzellanartig schimmernden Hintergrund. (Abb. 1a, 1b)

Die weitgehende Wiederherstellung der Innenausstattung der südlichen Kaiserräume erfolgte von 1963 bis 1969,



Abb. 1a Residenz Würzburg, Südliche Kaiserzimmer, hier: Venezianisches Zimmer, Ansicht nach Norden, Zustand um 1920 (Bildarchiv Foto Marburg, Fotograf unbekannt, Aufn.-Datum: 1916/1923, Fotokonvolut Karl Ernst Osthaus-Archiv)



Abb. 1b Venezianisches Zimmer, Deckenmalerei von Johann Rudolf Bys aus der Zeit um 1738–41, hier: Detail mit Allegorie der Nacht, Zustand vor den Kriegszerstörungen vom 16. 03. 45 (Foto Carl Lamb 1943/45, Fotothek Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, ZI4600_0498)

nachdem über allen südlichen Prunkräumen in den 1950er Jahren Stahlbetondecken eingezogen worden waren. Diese hatte man etwas tiefergelegt als die ursprünglichen Decken,⁸ wodurch die Hohlkehlen gestaucht und die Proportionen der Räume leicht verändert wurden. 1963 begann man mit den Arbeiten zunächst im Audienzzimmer und im Venezianischen Zimmer. In seinem Bericht über den Wiederaufbau schreibt Otto Mayer, gestützt auf die Bautagebücher des Landbauamts Würzburg, dass die geretteten Wandvertäfelungen, Spiegelaufsätze und Türen gereinigt und aufpoliert und Fehlstellen ergänzt wurden.⁹ Genauere Dokumentationen zu den ausgeführten Arbeiten liegen nicht vor, aber eine Schwarzweißfotografie von 1953 zeigt die Erprobung des Wiedereinbaus von Türen und Vertäfelung im Venezianischen Zimmer. (Abb. 1d) Zudem gibt es eine Aufstellung des Personals der Residenzwerkstatt, die von 1948 bis 1969 vom Kunstschreinermeister Otto Kastner geleitet wurde; in der Werkstatt arbeiteten Schreiner und Holzbildhauer, welche u.a. die neuen Eichenholzfenster der Residenz fertigten sowie Türen und Paneele der Prunkräume „angefertigt bzw. restauriert haben“.¹⁰ Diese wenigen Daten lassen auf eine geschickte kunsthandwerkliche Wiederherstellung des beschädigten historischen Bestands schließen.

Die verlorene Deckenmalerei des Venezianischen Zimmers rekonstruierte der Schleißheimer Maler und Restaurator Karl Körner, der sich bereits bei der Restaurierung der Hofkirche bewährt hatte (Vgl. S. 98–102). Grundlage hierfür waren ihm historische Schwarzweißfotografien und Farbdias von Lamb.¹¹ Die einzige Auflage: Das Deckengemälde sollte „mit Rücksicht auf die verblassten Gobelins farblich zurückhaltender rekonstruiert werden“.¹² Dieses Konzept ging auf Körner zurück: Er wollte dem Betrachter durch die gedämpften Farben verraten, dass die neue Decke nur eine Reminiszenz an die verlorene ist.¹³ Die in ihrer Farbwirkung reduzierte Malerei, ausgeführt auf Stuckmarmorgrund,¹⁴ kann heute gerade aufgrund ihrer ästhetischen Zurückhaltung gegenüber der weitgehend wiedereingebauten originalen Ausstattung als einfühlsamer Beitrag zur Wiederherstellung des Raumkunstwerks gelten. (Abb. 1c) Über das Ergebnis wurde unter den zuständigen Fachleuten anscheinend nicht diskutiert; nur Kreisel bezeichnete die Malerei Körners als „sehr trocken, farbarm und fahl“.¹⁵ Dagegen berichtete Otto Mayer von der großen Begeisterung, mit welcher die Stuckateure den verlorenen Deckenstück von Antonio Bossi im Vorzimmer und im Audienzzimmer nachvollzogen – für ihn war der wiederhergestellte Stuck „aus einem ähnlichen Geist entstanden wie zur Zeit des Barock und damit auch von sehr hoher Qualität“.¹⁶

Das Dogma des Verzichts auf Rekonstruktion hatte im Zuge des Wiederaufbaus der Residenz seine Gültigkeit verloren. Angesichts des fast vollständig geretteten Mobiliars, umfangreicher Bildquellen und wichtiger erhaltener Fragmente, z. B. der Stuckdekoration, wurde die Rekonstruktion bzw. die nachschöpferische Wiederherstellung schrittweise zur einzig denkbaren Lösung. Für Mayer waren die in der Residenz tätigen Kunsthandwerker so gut geschult und eingearbeitet, dass Kontinuität gewährleistet war. Bei der Wiedereröffnung der südlichen Kaiserräume im Mai 1970 sprach der damalige Präsident der Bayerischen Schlösserverwaltung Levin von Gumppenberg von den „Grenzen des



Abb. 1c Venezianisches Zimmer, Teilansicht der von Karl Körner rekonstruierten Deckenmalerei, hier die südöstliche Eckkartusche, ausgeführt zwischen 1963–69 in Secco-Technik auf Stuckmarmorgrund, die Farbigkeit bewusst reduziert (Foto Schloss- und Gartenverwaltung Würzburg, S. Vogt, 2021)



Abb. 2 Südliche Kaiserzimmer, „Thronsaal“ mit klassizistischer Ausstattung, 1966 anstelle des kriegszerstörten ehemaligen Spiegelkabinetts eingebaut, das aus Grundsatzüberlegungen und technischen Gründen als nicht rekonstruierbar galt (Repro aus LUSIN, 2015, S. 53)

Machbaren“, aber die Raumkunst des Rokoko wäre als Gesamtkunstwerk zu betrachten und duldet keine Fehlstellen. Deshalb hätte er sich „schweren Herzens“ für die Wiederherstellung der verloren gegangenen Plafond-Dekorationen entschieden.¹⁷

Allerdings präsentierte man bei dieser Wiedereröffnung anstelle des zerstörten Spiegelkabinetts ein Provisorium, weil man eine Rekonstruktion aus Grundsatzüberlegungen und auch technisch für nicht machbar hielt.¹⁸ Ein Thronsaal, dessen klassizistische Ausstattung schon mehrfach „gewandert“ war, wurde 1966 an seiner Stelle aufgebaut und nahm bis 1978 diesen Platz ein. (Abb. 2) Wie sehr der Verlust des Spiegelkabinetts schmerzte, wurde in den 1970er Jahren aber vielfach deutlich. So schreibt Erich Bachmann: „Der Untergang dieses traumhaft schönen Raumkunstwerks, in dem sich das Würzburger Rokoko selbständiger und origineller dargestellt hatte als irgendwo sonst, bedeutet einen der schwersten Verluste nicht nur der Würzburger Residenz, sondern des gesamten europäischen Schlossbaues.“¹⁹

Abb. 1d Venezianisches Zimmer, Blick nach Südost, Erprobung des Wiedereinbaus der geborgenen Türen und Wandvertäfelung aus hellem Nussbaumholz mit Zierraten aus vergoldetem Zinn und Tafelmalereien, um 1740, nach dem Wiederaufbau des Raumes, 1953 (Foto Bayerische Schlösserverwaltung, Neg. Nr. B 4.391/5)



Abb. 3a Würzburg, Residenz, Nördliche Kaiserzimmer, hier: Grünlackiertes Zimmer mit der um 1769/72 entstandenen Raumausstattung, Decke und Wände grün gelüstert, mit Malereien und vergoldeten Stuckaturen, Ansicht nach Südosten, Zustand um 1920 (Bildarchiv Foto Marburg, Fotograf unbekannt, Aufn.-Datum: 1916/1923, Fotokonvolut Karl Ernst Osthaus-Archiv)

Zur Wiederherstellung der nördlichen Kaiserzimmer am Beispiel des Grünlackierten Zimmers

Die nördlichen Kaiserzimmer, deren Ausstattung 1743 unter Fürstbischof Friedrich Carl von Schönborn begann und unter seinem Nachfolger Carl Philipp von Greiffenklau in den ersten vier Paraderäumen vollendet wurde, erhielten anstelle der ursprünglich vorgesehenen holzbraunen Vertäfelungen eine „moderne“ Ausstattung mit weiß gefassten und teils vergoldeten Stuckaturen. Kurz nach Ausbruch des Zweiten Weltkriegs erfolgten in der gesamten Residenz Sicherungs- und Bergungsmaßnahmen, bei denen man diese Stuckdekorationen aber kaum schützen konnte. Im Zuge des Wiederaufbaus wurden sie teils restauriert, teils rekonstruiert bzw. nachschöpferisch wiederhergestellt. Als Beispiel seien die Stuckaturen von Antonio Bossi im so genannten Gründamastenen Zimmer erwähnt.²⁰ Dem Fotokonvolut der Trümmerkampagne von 1946 ist zu entnehmen, dass die Stuckdecke völlig zerstört wurde, während die ornamentale und figürliche Stuckdekoration mit prächtigen Rahmen am Kaminspiegel der Westwand, dem Pfeilerspiegel der Ost-



Abb. 3b Grünlackiertes Zimmer, Teilansicht der Westwand neben dem Kamin mit Malereien von Christian Popp und Ernst Schwab auf grün gelüstertem Hintergrund, um 1770, vergoldete Stuckaturen von Materno Bossi, Zustand vor dem 16. 03. 1945 (Foto Carl Lamb 1943/45, Fotothek Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Z14600_0479)

wand sowie an den Supraporten noch in wesentlichen Teilen erhalten war.²¹ Dementsprechend wurde die Stuckdecke 1966 rekonstruiert, der rahmende Stuck an den Wänden dagegen nur ergänzt, neu gefasst und vergoldet.²² Eine Unterscheidung zwischen originalen und ergänzten Teilen ist mit dem bloßen Auge nicht möglich und war sicher auch nicht beabsichtigt. (Tafeln IVa, IVb)

Exemplarisch für die Vorgehensweise bei der Wiederherstellung der nördlichen Kaiserzimmer sei das Grünlackierte Zimmer, eines der originellsten Raumkunstwerke der Residenz, genauer vorgestellt. Seine Ausstattung entstand 1769/72 in den Spätformen des Würzburger Rokoko, teils schon im Übergang zum frühen Klassizismus.²³ Die Architekturoberflächen sind allesamt grün gelüstert.²⁴ Dieser Luster bildet den Hintergrund für die gemalten Szenen spielender Putti in Landschaften mit Architekturkulissen (die Darstellungen in der Hohlkehle und über den Spiegeln stammen von Georg Karl Urlaub 1770, die an den Wänden von Christian Popp und Ernst Schwab).²⁵ Direkt auf den Luster sind zudem Blumenranken und weiteres malerisches Beiwerk aufgetragen. Der schimmernd changierende Grünton prägt den gesamten Raumeindruck, seine Kostbarkeit akzen-



Abb. 3c Teilansicht der Musterplatte für die Wiederherstellung von Stuck, grüner Lüsterung und Vergoldung im Grünlackierten Zimmer, gefertigt in den frühen 1970er Jahren von den vor Ort tätigen Kunsthandwerkern, auf Grundlage der Untersuchungsergebnisse des Doerner-Instituts München vom 27. 07. 1970 (Foto Schloss- und Gartenverwaltung Würzburg, S. Vogt, 2022)



Abb. 3e Grünlackiertes Zimmer, Südwand neben dem Kamin, Szene mit spielenden Putti, nach Abschluss der Retuschen und malerischen Ergänzungen durch Wolfgang Lenz, 1974 (Foto U. Schädler-Saub, 2021)



Abb. 3d Musterplatte mit Darstellung der Schichtenabfolge für die Rekonstruktion des grünen Lüsters im Grünlackierten Zimmer, gefertigt in den frühen 1970er Jahren (Foto Schloss- und Gartenverwaltung Würzburg, S. Vogt, 2022).

Von rechts nach links:

- 1 Spanplatte
- 2 Leimränke
- 3 Kreidegrund
- 4 gelbes Poliment
- 5 rotes Poliment
- 6 Silber
- 7–9 Lüster mit Pthalocyaningrün, dazu ein synthetisches Bindemittel

tuieren die vergoldeten Stuckaturen von Materno Bossi an Wänden, Decke und Hohlkehle.

Wie sah dieser grüne Lüster ursprünglich aus, welche Veränderungen erfuhr er im Laufe der Zeit durch Materialdegradation und äußere Einwirkungen? Historische Schwarzweißaufnahmen des Grünlackierten Zimmers, entstanden wohl zwischen 1895 und 1923, geben den Glanz- und Helligkeitsgrad des Lüsters in unterschiedlicher Weise wieder.²⁶

(Abb. 3a; vgl. Abb. 6a, S. 63) Es ist archivalisch belegt, dass die auf den Fotografien nur ansatzweise sichtbare Decke nach einem Brand in der Residenz 1896 teilweise erneuert werden musste.²⁷ Der Umfang dieser Maßnahme und die Auswirkungen des Brandes auf die Raumschale insgesamt lassen sich anhand der historischen Aufnahmen aber nicht nachvollziehen. Die farbliche Wirkung des grünen Lüsters im Zusammenspiel mit den Malereien und dem vergoldeten

Stuck vor deren Zerstörung vermitteln jedoch eindrucksvoll die Detailfotos in Farbe, die Lamb 1943–45 bei seiner Fotokampagne im Zuge des „Führerauftrag Monumentalmalerei“ in der Residenz fertigte.²⁸ (Abb. 3b)

Schwarzweißfotografien des Grünlackierten Zimmers aus dem Fotokonvolut der Trümmerkampagne bezeugen, von wenigen Stuckfragmenten der Hohlkehle über dem Kranzgesims abgesehen, den vollständigen Verlust der Decke. (Tafel Va; vgl. Abb. 6b, S. 63) Allerdings blieben an den Wänden große Teile der Architekturoberflächen und Stuckaturen, wenn auch stark beschädigt, erhalten. 1966 begann die Bestandssicherung, 1968 folgten die Deckenstuckarbeiten – eine schwierige Wiederherstellung, weil die nach 1896 wiederhergestellte Mittelzone fotografisch nicht dokumentiert war. Nach Otto Meyer war „die ganz besondere Präzision dieses Raumes nicht voll wiederherstellbar“, weil die originalen Fragmente durch die Brandbomben zum Großteil ihre Transparenz verloren hatten, ja „zu dunkler grüner Deckfarbe“ geworden waren. Auch die Malereien und die Vergoldung waren stark nachgedunkelt.²⁹

In dieser schwierigen Situation erfolgte ein Qualitätssprung in der Vorgehensweise: 1970 gab die Bayerische Schlösserverwaltung eine naturwissenschaftliche Untersuchung beim Münchner Doerner Institut in Auftrag. Damit wurde die traditionell kunsthandwerkliche Wiederherstellung der Kaiserzimmer mit einer genauen Erforschung des überlieferten Bestands verknüpft.³⁰ Dem Bericht von Hermann Kühn ist der komplette Schichtenaufbau des grünen Lüsters zu entnehmen: Auf den Stuckgips wurde ein Anlegeöl aufgetragen, darauf das Blattsilber, welches eine transparente grüne Schicht (Kupferresinat) als Lüster erhielt; der abschließende Überzug ist eine Harz-Öl-Schicht, wohl eine Art Firnis.³¹ Erstaunlicherweise ließen sich auf diesem originalen Schichtenpaket bei der ersten Probe nochmals Anlegeöl, Blattsilber und eine grüne Schicht (Grünspan in Ölbindemittel) nachweisen, was auf historische Ausbesserungen deutet, die sich anhand der verwendeten Materialien nicht genauer datieren lassen. Bei der zweiten Probe aber ist eine Datierung der jüngeren Schichten möglich, weil hier auf einer dünnen Gipsgrundierung mit Anlegeöl eine Zinnfolie aufgebracht wurde und auf dieser eine grüne Lasurfarbe, die u. a. Ultramarin, Berlinerblau und Chromgelb enthält. Da letzteres erstmals im 1. Viertel des 19. Jahrhunderts hergestellt wurde, dürften diese jüngeren Überarbeitungen wohl mit der Restaurierungsphase nach dem Brand von 1896 in Verbindung zu bringen sein. In jedem Fall wäre das Aussehen des Grünlackierten Zimmers bereits vor den Kriegszerstörungen in Teilen von Überarbeitungen geprägt gewesen, was eventuell auch für die geborgenen und wiedereingebauten Türflügel gilt.³²

Das Grünlackierte Zimmer konnte schließlich am 13. Dezember 1974 der Öffentlichkeit unter allgemein großem Anklang übergeben werden.³³ (Tafel Vb) Anscheinend wurden die Oberflächen weitgehend neu gelüstert und die unter Einbeziehung gut erhaltener Fragmente teils rekonstruierten teils ergänzten Stuckaturen neu vergoldet.³⁴ Zwei in den frühen 1970er Jahren gefertigte Musterplatten für den Lüster und die Vergoldung des Stucks am Spiegelrahmen bezeugen die intensive Auseinandersetzung mit den historischen Techniken.³⁵ (Abb. 3c, 3d) Neben den vielen versierten Kunsthand-

werkern trug der Würzburger Künstler Wolfgang Lenz, ein Vertreter des Phantastischen Realismus, maßgeblich dazu bei, das von Otto Mayer beschriebene Ziel einer optisch geschlossenen Raumwirkung zu erreichen.³⁶ Von der Presse wurde seine Leistung sehr gelobt, weil er sich künstlerisch ganz zurücknahm und die Übergänge zwischen den fragmentarischen Malereien und seinen einfühlsamen Ergänzungen fließend zu gestalten vermochte, „eine gelungene Mischung aus restaurierten Elementen und eigenem künstlerischen Schaffen [...] im Geiste des 18. Jahrhunderts“.³⁷ Bei genauem Hinsehen lässt sich Originales, z. B. bei den Putti-Darstellungen, trotz der insgesamt gealterten Oberfläche auch heute noch von den Lenz'schen Hinzufügungen unterscheiden. (Abb. 3e) Der völlig kriegszerstörte intarsierte Fußboden wurde von der Traditionsfirma Bembé aus Bad Mergentheim rekonstruiert. (Tafel Vb, Vc, Abb. S. 6) Das Grünlackierte Zimmer präsentiert sich heute als Ensemble aus restaurierten und rekonstruierten sowie aus kunsthandwerklich und künstlerisch nachvollzogenen Elementen, die durch den grünen Lüster zu einer ästhetischen Einheit verbunden sind.³⁸



Abb. 4a Spiegelkabinett, Hinterglasmalerei in Ameliertechnik, gerahmt mit vergoldetem Stuck, hier: Detail mit Bildnisbüste einer Dame, Zustand vor den Kriegszerstörungen (Farbdia von Carl Lamb 1943/45, Fotothek Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Fotokonvolut: Farbdia-archiv Wand- und Deckenmalerei ZI4600_0441)

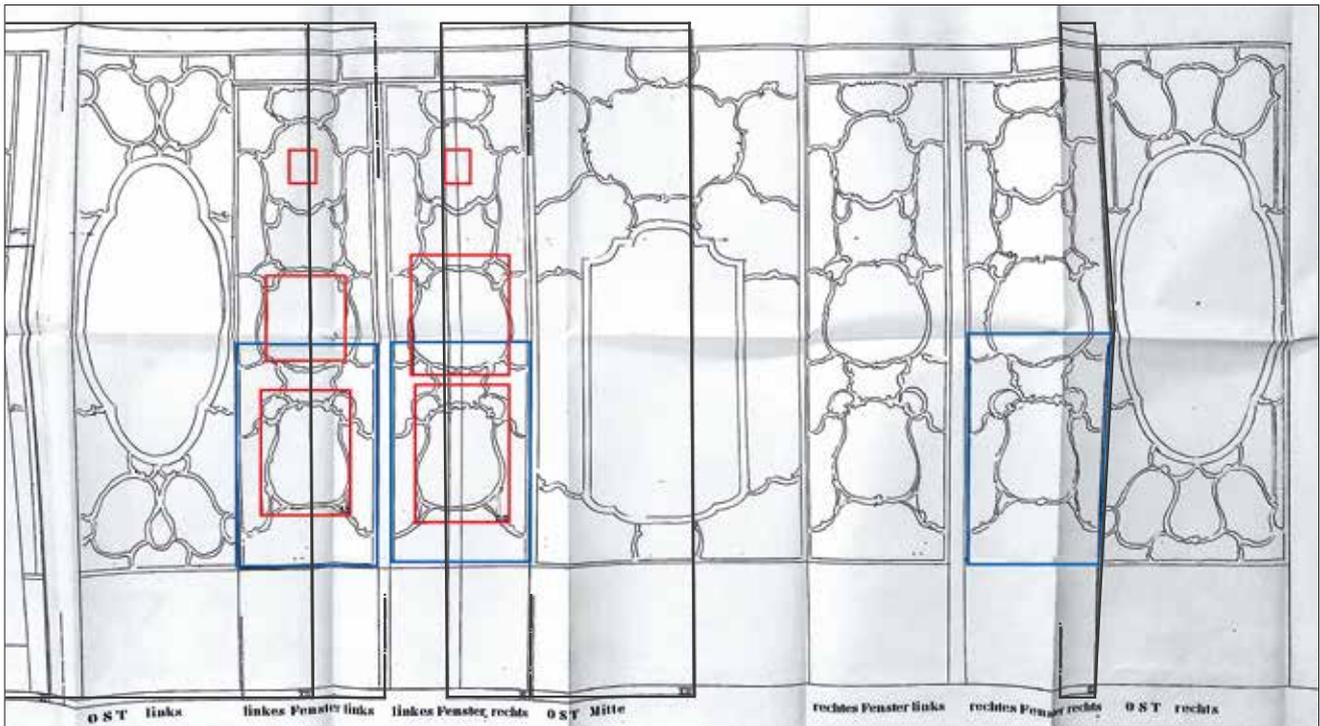


Abb. 4b Spiegelkabinett, Wandabwicklungen im M 1 : 10, mit Eintrag der vorhandenen Fotos vor der Zerstörung 1945, Farb-Dias in roten Rahmen, s/w-Fotos Details in blauen Rahmen, Gesamtansichten hier in schwarzen Rahmen. Planmaterial des Landbauamtes Würzburg, Februar 1981, gez. Baudirektor Lützelberger, hier: Teilansicht der Wandabwicklung der Ostseite, d. h. Fensterseite mit Fensterlaibungen (Dokumentationsarchiv Bauabteilung BSV München, Repro U. Schädlers-Saub, 2021)

Die Entscheidung für die Wiederherstellung des Spiegelkabinetts

Die erfolgreiche Wiederherstellung des Grünlackierten Zimmers führte letztendlich zur Nachschöpfung des Spiegelkabinetts, hatte man mit Wolfgang Lenz doch einen Künstler gefunden, der technisch wie künstlerisch dazu befähigt war, die hochkomplexen Hinterglasmalereien nachzuvollziehen. Nach den Vorbereitungen ab April 1978 wurden im darauffolgenden Oktober die baulichen Voraussetzungen dafür geschaffen. Man entfernte die in den 1950er Jahren eingezogene Stahlbetondecke, um das Deckengewölbe nach historischen Maßgaben wiederherzustellen.³⁹ Nach neun Jahren intensiver Arbeit, an der maßgeblich Lenz, aber auch viele kunsthandwerklich geschulte Stuckateure beteiligt waren, konnte die „Wiedergeburt des Spiegelkabinetts“⁴⁰ im Oktober 1987 gefeiert werden. Auf der Basis älterer und jüngerer Literatur⁴¹ sowie von Archivalien der Schlösserverwaltung werden im Folgenden die wichtigsten Fakten resümiert. Ausgerichtet ist diese Zusammenfassung vor allem auf die Frage nach der Denkmalswürdigkeit dieser „Wiedergeburt“ als Zeugnis des Wiederaufbaus.

Welche Grundlagen standen Lenz für eine wissenschaftlich fundierte und ästhetisch überzeugende Wiederherstellung der überreich gestalteten Glasplatten zur Verfügung? Die einzige farbige Gesamtansicht des Kabinetts mit Blick nach Norden zeigt das um 1870 entstandene Deckfarbenaquarell des Münchner Malers Georg Dehn.⁴² (Abb. 4, S. 125) Zahlreiche Schwarzweißfotografien vom späten 19. bis zum

frühen 20. Jahrhundert (u. a. aus dem Karl Ernst Osthaus-Archiv)⁴³ dokumentieren die Raumgestaltung aus verschiedenen Blickwinkeln. (Tafel VIa) Es liegt in der Natur der Sache, dass sich das Spiegelkabinett in diesen Fotografien voller Spiegelungen zeigt, was die künstlerische Absicht anschaulich vermittelt, aber die malerische Ausführung der einzelnen Figuren und Ornamente schwer nachvollziehbar macht. Deshalb waren für Lenz Teilansichten und Detailaufnahmen besonders hilfreich, die in Schwarzweiß vorlagen, insbesondere Arthur Schlegels Fotodokumentation von 1944,⁴⁴ und in Farbe, nämlich die Farbdias von Lamb, ebenfalls von 1944.⁴⁵ Letztere lassen an den Hinterglasmalereien auch deutlich die Spuren des Alters erkennen, u. a. Craquelé und Risse. (Abb. 4a)

Zu den Vorbereitungen der Wiederherstellung gehörte auch, dass das Landbauamt Würzburg im Februar 1981 sämtliche damals bekannten Fotografien der Vorkriegszeit in Wandabwicklungen eintragen ließ.⁴⁶ Gesamtansichten sind dabei mit gelbem Rahmen markiert, Detailfotos in Farbe mit rotem und solche in Schwarzweiß mit blauem Rahmen. (Abb. 4b) Die Wandabwicklungen verdeutlichen große Dokumentationslücken insbesondere bezüglich der Fensterwand im Osten, für die nur einige Detailfotografien der Fensterlaibungen vorliegen. Es fehlt eine Dokumentation der Lambris, die auf historischen Gesamtaufnahmen meist verstellt sind. Nach Lusin waren „rein rechnerisch, etwas mehr als 60% der verspiegelten, vergoldeten und bemalten Fläche [...] durch ein frontal aufgenommenes Foto dokumentiert. Der Rest war nur auf anderen Fotos unter-



Abb. 4c Spiegelkabinett, hier: das einzige vor den Kriegszerstörungen geborgene Fragment der Wandgestaltung mit Darstellung zweier balgenden Putti (Repro aus LUSIN 2015, S. 31)



Abb. 4d Spiegelkabinett, hier: Kopie von Wolfgang Lenz nach dem einzigen erhaltenen Fragment der Wandgestaltung mit Darstellung zweier balgenden Putti, vgl. Abb. 4c (Repro aus LUSIN 2015, S. 168)

schiedlich deutlich erfasst oder aber überhaupt nicht.⁴⁴⁷ Für die nicht dokumentierten Bereiche konnte Lenz zum Teil auf sehr knappe, wiewohl nur ikonographische Hinweise enthaltende Beschreibungen eines um 1870/73 entstandenen Gutachtens des Hofbaumeisters Georg von Dollmann zurückgreifen.⁴⁸ Von den Entwurfszeichnungen des Hofbildhauers und Zeichners Johann Wolfgang van der Auwera, dem die Gesamtkonzeption der Wandfelder des Spiegelkabinetts zu verdanken ist,⁴⁹ standen Lenz jedoch keine zur Verfügung. Sicherlich haben solche Zeichnungen existiert, wurden aber wohl bei der Umsetzung in den Jahren 1741–44, an der mehrere Künstler beteiligt waren,⁵⁰ „verbraucht“. Diese Überlegung von Verena Friedrich liegt nahe, weil die wenigen noch existierenden Entwürfe Auweras Motive enthalten, die im Spiegelkabinett nicht vorzufinden sind.⁵¹

An welchen Originalfragmenten konnte Lenz die künstlerischen Handschriften und die höchst raffinierte Technik studieren? Welches Geheimnis birgt die so genannte Ameliertechnik, die verschiedene Hinterglasmalerei-Techniken vereint und so komplex ist, dass sie anfangs nicht rekonstruierbar schien?⁵² Diese Technik imitiert verschiedene Materialien, z. B. Porzellan und kostbare Steine, im Spiegelkabinett sogar Steinintarsien. Sie verwendet Spiegelglas bzw. gefärbtes Glas und bedient sich der Hinterglas-Radierung, d. h. einer Linienzeichnung, die mit spitzer Nadel rückseitig in eine deckende Farbschicht oder Goldfolie geritzt und am Schluss mit dunklem Lackauftrag hinterlegt wird. Figuren werden in Ölmalerei ausgeführt, das Glas wird anschließend verspiegelt.⁵³ Bekanntermaßen gelang es nicht, die Glasplatten des Spiegelkabinetts vor dem Krieg zu bergen, weil sie mit dem Mauerwerk verklebt und zusätzlich durch das stuckierte Rahmenwerk fest mit dem Untergrund verbunden waren. Bei einem Bergungsversuch konnte nur ein Bruchstück



Abb. 4e Spiegelkabinett, künstlerische Nachschöpfung der kriegszerstörten Hinterglasmalerei durch Wolfgang Lenz, hier: Detail mit Bildnisbüste einer Dame, gerahmt mit vergoldetem Stuck, nach Abschluss der Arbeiten 1987 (Foto Dokumentationsarchiv Bauabteilung BSV München)



Abb. 4f Spiegelkabinett, Lambris: ein Detail der freien künstlerischen Nachschöpfung der Hinterglasmalereien durch Wolfgang Lenz, wegen fehlender historischer Fotografien nur an ikonographische Vorgaben gebunden; Bestand nach Abschluss der Arbeiten 1987 (Repro aus LUSIN 2015, S. 172)

mit der Darstellung zweier sich balgender Putti abgenommen werden, so dass weitere Versuche unterblieben und die wandfesten Teile des Kabinetts infolgedessen zerstört wurden.⁵⁴ (Abb. 4c) Neben diesem einzigen originalen Scherben der Wandgestaltung⁵⁵ konnten nur die bewegliche Ausstattung (Möbel, Lüster) und die zwei Türflügel der Nordtür mit vergoldeten Schnitzereien und Spiegeln rechtzeitig geborgen werden. Für die Wiederherstellung des Spiegelkabinetts war das Fragment mit den Putti das wichtigste Dokument. Hinzu kamen die amelierten gläsernen Tischplatten der beiden Konsoltische unter den großen Spiegeln von Nord- und Süd- wand sowie des Spieltisches, die ebenfalls auf Entwürfe von Auwera zurückgehen und um 1745 entstanden.⁵⁶ Dagegen ist die Tischplatte des dritten Konsoltisches unter dem Trumeauspiegel der Fensterwand nur fragmentarisch erhalten, denn sie zerbrach bei der Bergung.⁵⁷

Aber: Ist die Wiederherstellung der amelierten Glasplatten durch Lenz eine Rekonstruktion oder künstlerische Nachschöpfung oder sogar ein eigenständiges Kunstwerk des Wiederaufbaus? Wie lassen sich die teils diffusen Definiti-

onen in Literatur und Quellen zu einem Begriff zusammenführen, welcher den kulturhistorischen Stellenwert dieser Leistung erfasst und denkmalpflegerisch einordnet? Von einer wissenschaftlich fundierten Rekonstruktion kann man sicher nicht sprechen, weil das dafür zur Verfügung stehende historische Bildmaterial bei weitem nicht ausreichte. Auch waren bezüglich der historischen Materialien und künstlerischen Techniken einige Kompromisse notwendig: Bei den Glasplatten entschied man sich nach zahlreichen Versuchen aus ästhetischen Gründen für industriell gefertigtes Brillenglas von Degussa; für die Verspiegelung wurde angesichts der geltenden Vorschriften statt Quecksilber eine Zinnlegierung verwendet.⁵⁸ An dieser Stelle kommt eine vielfach evozierte Vorstellung ins Spiel, wonach die mit der Wiederherstellung befassten Künstler und Kunsthandwerker gerade wegen ihres technischen Könnens und ästhetischen Einfühlungsvermögens in der Lage gewesen seien, ihre Arbeit im Geist des 18. Jahrhunderts durchzuführen.⁵⁹

So steht Lenz denn auch paradigmatisch für eine viel komplexere, durchaus konfliktreiche Situation im Spannungsfeld



Abb. 5a Spiegelkabinett, nach Wiederherstellung des Muldengewölbes: vorbereitende Arbeiten für die Rekonstruktion des Deckenstücks von Antonio Bossi, mit Positionierung der Rekonstruktionszeichnungen, um 1981/82 (Foto Dokumentationsarchiv Bauabteilung BSV München)



von freiem künstlerischem Schaffen und kopierendem Nachempfinden. (Vgl. Abb. 4f) Auf der einen Seite litt er darunter, dass er neun Jahre seines Künstlerlebens weitgehend auf eigenständige Arbeit verzichten und sich „sklavisch an Vorgaben halten“ musste – mit wenigen künstlerischen Freiräumen wie bei einigen ohne historische Vorlagen erstellten Damenporträts, für die ihm Familienmitglieder als Modell dienten.⁶⁰ Auf der anderen Seite war es für den Meister des „Phantastischen Realismus“ sicher eine Herausforderung, in die Welt seiner Vorgänger einzutauchen, in die Lebenslust und Brüchigkeit des ihm geistesverwandten 18. Jahrhunderts, und sich dabei auch die spezifische Maltechnik jener Zeit anzueignen.⁶¹ Die verschiedenen Handschriften des beteiligten Künstlerteams und aus ihnen resultierende Qualitätsschwankungen machten dieses Nachvollziehen allerdings noch schwerer und erforderten letztendlich das Bekenntnis zur eigenen Handschrift. Wenn man seine Arbeit am Spiegelkabinett bewunderte, wehrte Lenz jedoch ab: „Das bin ich nicht, das ist Auwera.“⁶² Und er wies auf einen sehr persönlichen Grund hin, der ihn dazu bewogen hatte, diesen Auftrag trotz der damit verbundenen persönlichen Einschränkungen anzunehmen, nämlich seine Überzeugung, dass es in der ganzen Welt keinen vergleichbaren Saal gäbe.⁶³ (Tafel VIb)

Ein Blick auf die Arbeit der Stuckateure hilft, das Werk von Wolfgang Lenz einzuordnen. Nach der Wiederherstellung der ursprünglichen Form des Muldengewölbes begann die schwierige Aufgabe einer zeichnerisch korrekten Übertragung der figürlichen und ornamentalen Stuckdekoration Antonio Bossis. (Abb. 5a) Hierfür lagen Aufnahmen vor, die den Zustand vor 1945 insgesamt gut dokumentierten.⁶⁴ Aber lässt sich dieses höchst verfeinerte, von der Handschrift eines großen Bildhauers geprägte Raumkunstwerk aus Stuck von Kunsthandwerkern des 20. Jahrhunderts wiederherstellen? Diese waren sicherlich routiniert im imitierenden Nachvollzug von Stuckdekor, jedoch stellt das gestalterische Zusammenwirken von Figürlichem und filigran Ornamentalem im räumlichen Kontext viel komplexere Herausforderungen. Lamps Farbfotografien veranschaulichen die Eleganz und spielerische Leichtigkeit der allegorischen Darstellungen der vier damals bekannten Erdteile in den Eckfeldern der Muldendecke. (Abb. 5b) Der Stuck war farbig gefasst, teils auch gelüstert und vergoldet. Die vollendete Rekonstruktion des Deckenstücks unterzog Peter von Unold, damals zuständiger Referent der Bayerischen Schlösserverwaltung, auf der Grundlage von Schwarzweißfotografien einer ebenso fundierten wie loyalen Restaurierungskritik.⁶⁵ Anhand von Folien auf den Fotografien und begleitenden Randskizzen vermerkte Unold an zahlreichen Details offensichtliche künstlerische Unstimmigkeiten, bei figürlichen Darstellun-

Abb. 5b Spiegelkabinett, Muldendecke, teils vergoldete, farbig gefasste und gelüsterte Stuckdekoration von Antonio Bossi, 1741, hier: Nordostecke, Detail mit Darstellung der „Europa“, Zustand um 1944 (Farbdia von Carl Lamb und Elisabeth Heddenhausen, Juli-September 1944, Fotothek Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Fotokonvolut: Farbdiaarchiv Wand- und Deckenmalerei Z14600_0476)



Abb. 5c Spiegelkabinett, Muldendecke, Wiederherstellung der Stuckdekoration: „Restaurierungskritik“ des Baudirektors der BSV Peter von Unold mit rot eingetragenen Kritikpunkten und erläuternden Randskizzen, ausgeführt 1986, hier ein Beispiel mit Darstellung der „Europa“ (Dokumentationsarchiv Bauabteilung BSV München, Scan U. Schädler-Saub, 2021)

gen und ihrer räumlich-perspektivischen Platzierung in der Stuckdekoration. (Abb. 5c) Er wollte damit keineswegs die Qualifikation der Stuckateure in Frage stellen. Aber er wies auf die Schwierigkeit hin, sich auf handwerklichem Wege in die Handschrift eines Rokoko-Künstlers einzufühlen und diese überzeugend nachzuvollziehen. Damit zeigte er die Grenzen der Wiederherstellbarkeit auf. Unold wünschte sich Nachbesserungen bei nicht stimmigen Stuckdetails, da jedem Einzelelement gerade durch die vielfältigen Spiegelungen eine besondere Bedeutung zukäme, wie auch Schwachstellen im neuen Gewölbestück die Korrespondenz zwischen Decke und Wänden, mithin die Qualität des Raumkunstwerks insgesamt beeinträchtigten. Ob die geforderten Nachbesserungen zur Ausführung kamen, lässt sich nicht mehr eindeutig klären.⁶⁶ Aber Unold brachte das zentrale Problem auf den Punkt: Er erkannte die künstlerische Eigenständigkeit der Hinterglasmalereien von Lenz, und genau das vermisste er beim Stuck, den ja nicht Künstler, sondern Kunsthandwerker zu verantworten hatten.

Heute, mit dem zeitlichen Abstand von über drei Jahrzehnten, lässt sich feststellen: Auch wenn Lenz vom genauen Studium der Quellen ausging, sind seine Hinterglasmalereien in vielen Teilen eine freie Nachschöpfung. Insgesamt sind sie durch die Handschrift dieses Künstlers des 20. Jahrhunderts geprägt und stellen einen eigenständigen Beitrag

des Wiederaufbaus dar, eine klar identifizierbare Zeitschicht von historischem Wert.

Zur Restaurierung von Tiepolos Deckenfresko

Die jüngsten Maßnahmen an Tiepolos Deckenfresko im Treppenhaus sowie an der Raumschale der Hofkirche sind auch ein Zeugnis der intensiven und stets konstruktiven Zusammenarbeit zwischen der Bayerischen Schlösserverwaltung und der Monitoring-Gruppe des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS in der Würzburger Residenz.⁶⁷ Da die umfassenden Untersuchungen, das Restaurierungskonzept – wie es von der Fachkollegenschaft aus den maßgeblichen Institutionen entwickelt wurde – und seine Umsetzung bestens dokumentiert und publiziert sind,⁶⁸ kann hier der Schwerpunkt auf ein Resümee der Wiederaufbaumaßnahmen beschränkt werden, dem sich Überlegungen zu deren heutigem Stellenwert anschließen. So lagen auch für Tiepolos Deckenfresko der Jahre 1752–53 Aufnahmen aus der Fotokampagne von Carl Lamb vor, wiederum sowohl in Farbe und Schwarzweiß als auch mit Gesamt- und Detailansichten. (Tafel Ia) Und auch diesmal waren Lambs Abbildungen für die Restaurierungen von äußerster Wichtigkeit.⁶⁹ (Abb. 6a) Bekanntermaßen überdauerte Neumanns freitragendes Mul-



Abb. 6a Residenz Würzburg, Treppenhaus: Deckenfresko von Giovanni Battista Tiepolo, Teilansicht des Himmels mit Apoll als Schirmherr der Künste, Zustand 1944, mit Feuchtigkeits- und Sinterflecken (Farbdia von Carl Lamb und Elisabeth Heddenhausen, wohl Juli–September 1944, Fotothek Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Fotokonvolut: Farbdiaarchiv Wand- und Deckenmalerei ZI4600_0398)



dengewölbe die Würzburger Bombennacht.⁷⁰ Ohne den amerikanischen Kunstschatzoffizier John D. Skilton, der mit großem Engagement Dachschiefer und Holz für die Notdächer herbeischaffte, hätte das Fresko den Witterungseinwirkungen jedoch nicht standgehalten. Fotografien von 1946 bezeugen den besorgniserregenden Erhaltungszustand: Putz und Malerschicht waren völlig durchfeuchtet, zeigten starken biogenen Befall, Blasenbildung und viele Ablösungen.⁷¹ Kissenartige Pilzbesiedlungen, dunkle Flecken und Verkrustungen sowie Schleierbildungen weckten die Befürchtung, dass eine Wiederherstellung kaum mehr möglich wäre.⁷² (Abb. 6b)

Abb. 6b Treppenhaus, Deckenfresko von Giovanni Battista Tiepolo, Teilansicht mit Apoll als Schirmherr der Künste, Zustand 1946: deutlich erkennbar die schweren Feuchtigkeitsschäden mit dunklen Flecken, Blasenbildung und Ablösungen, als Folge der Witterungseinwirkungen vor Errichtung der Notdächer (Bildarchiv Foto Marburg, Fotograf unbekannt, Aufn.-Datum: 1946, Fotokonvolut: Trümmerkampagne, LA 986/15)



Abb. 6c Treppenhaus, Deckenfresko von Giovanni Battista Tiepolo, Darstellung der „Asia“ mit Himmelsgruppe, Zustand 1995 (Foto Wolf-Christian von der Mülbe, Dachau, um 1995)



Abb. 6d Treppenhaus, Deckenfresko von Giovanni Battista Tiepolo, Darstellung der „Asia“ mit Himmelsgruppe, Zustand nach der Restaurierung 2006 (Bildarchiv Foto Marburg/Bayerische Schlösserverwaltung/Achim Bunz (CbDD), nach 2006)

Nach Abschluss der baulichen Sicherung wurden im Mai 1947 in Kooperation mit dem Doerner Institut Untersuchungen zum Erhaltungszustand des Freskos durchgeführt. Im Fokus standen dabei Salzausblühungen und Pilzbefall, zudem Testreihen zur Erprobung eines geeigneten Festigungsmittels.⁷³ 1948–49 folgte eine Restaurierung, die trotz schwierigster Bedingungen den damals bestmöglichen wissenschaftlichen Anforderungen entsprach und noch heute von einer interdisziplinären Zusammenarbeit auf Augenhöhe zeugt. Mit großer Umsicht legte der leitende Restaurator Johann Drobek zunächst Putz- und Farbproben an, führte selbst aber auch weitere Festigungstests durch, die seine Skepsis gegenüber dem vom Doerner Institut empfohlenen Festigungsmittel „Immunin“, einer Kunstharzemulsion, bestätigten. „Immunin“ kam daraufhin zu Recht auch nicht zum Einsatz.⁷⁴ Die zweifache Zielvorgabe lautete: Konservierung der Malerei und Wiederherstellung ihrer ursprünglichen Wirkung im Zusammenklang mit der Raumarchitektur.⁷⁵ Dabei wurde auf Übermalungen weitgehend verzichtet. Lasuren und Kreuzschraffur-Retuschen zur Reduzierung der Fleckigkeit sollten reversibel sein, weshalb sie gar nicht oder nur schwach gebunden wurden. Das Kriterium der Reversibilität ihrer Arbeit betonten Drobek und sein Kollege Ludwig Gramberger auch in ihrem in situ hinterlassenen Schriftstück: Man müsse die verwendeten Kalkfarben wenn nötig wieder entfernen können.⁷⁶

1995 ermöglichte ein fahrbares Brückengerüst, aufgebaut im Vorfeld der Tiepolo-Ausstellung (15. Februar bis 19. Mai 1996), eingehende maltechnische Untersuchungen. Die gewonnenen Erkenntnisse förderten das Verständnis der künstlerischen Intentionen und der Maltechnik mit großen freskal ausgeführten Partien, raffinierten Untermalungen und umfangreichen Ausarbeitungen a secco.⁷⁷ Zugleich wurden die zahlreich vorhandenen Schäden an Malschicht und Malschichtträger erfasst, deren Dokumentation zur Vorbereitung der Restaurierung von 2003 bis 2006 diente.⁷⁸

Das Restaurierungskonzept war zunächst rein konservatorisch ausgerichtet, es sah die Erhaltung des überlieferten Bestands einschließlich seiner Nachkriegsrestaurierung vor.⁷⁹ Von der Idee einer Ent-Restaurierung wurde bewusst Abstand genommen, nicht zuletzt deshalb, weil die Retuschen und Übermalungen von 1948–49 irreversibel erschienen. Vorrangige Aufgabe war das Konsolidieren der Putz- und Malschichten sowie das Entfernen bzw. Reduzieren von Schmutzablagerungen und Schadenssubstanzen. Aber bald zeigten die Reinigungs- und Festigungsproben, dass eine Abnahme der Kreuzschraffur-Retuschen und die Minderung der Flecken – meist Gipsinter mit eingelagerten Schmutzpartikeln – ohne Gefahr für die originale Malschicht möglich waren. Tiepolos wunderbare Farben und malerische Details wurden wieder nachvollziehbar, ebenso seine zentrale künstlerische Idee einer illusionistischen Öffnung des Treppenhauses in einen imaginären Götterhimmel, weil statt der dunklen Flecken an Wolken und Himmelblau wieder zarte Pastelltöne hervortraten. Diese Konzeptänderung entsprach auch einer Empfehlung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS, um die gegebene ästhetische Beeinträchtigung des Freskos zu mindern.⁸⁰ So führte der intensive Austausch unter Fachleuten zur gemeinsam getragenen Weiterentwicklung des Restaurierungskonzepts,

das nun, soweit dies konservatorisch unbedenklich war, anstelle der vollständigen Erhaltung der Restaurierung von 1948–49 eine intensivere Reinigung und eine großflächige Abnahme von Sinterflecken und Retuschen vorsah. (Abb. 6c, 6d)

Dieser kurze Einblick in eine sehr komplexe und erfolgreiche Restaurierung veranschaulicht, dass Cesare Brandis dialektisches Abwägen zwischen historischer und ästhetischer Instanz hier im Sinne des Vermächtnisses der Restauratoren von 1949 umgesetzt wurde, konservatorisch nachhaltig und mit Empathie für Tiepolos Meisterwerk: Der Himmel über dem Treppenhaus öffnet sich wieder, aber er zeigt die Spuren seiner Geschichte.⁸¹ Eine unter schwierigsten Bedingungen durchgeführte Restaurierung der unmittelbaren Nachkriegszeit, deren Grenzen schon damals erkannt wurden, kann, sofern es der methodische und technische Fortschritt zulässt, bei allem Respekt vor der inzwischen historischen Leistung nicht ein für alle Mal als verbindliche „Redaktion“ festgeschrieben werden.

Die konservatorischen Herausforderungen im Treppenhaus der Residenz werden uns auch in Zukunft beschäftigen. So wird die schon lange bestehende Problematik von Feuchtigkeitseinwirkung und Salzbelastung weiterhin restauratorischen Einsatz auf höchstem Niveau und ein kontinuierliches Monitoring für sich beanspruchen.

Zur Restaurierung der Hofkirche und ihrer Gewölbemalereien

Weniger prominent als Tiepolos Fresken sind die Gewölbemalereien von Johann Rudolf Bys in der Hofkirche,⁸² im Südwesteck der Residenz gelegen. Dieser kleine Sakralbau mit seiner komplexen Raumstruktur, von längs- und quere ovalen Kuppeln überwölbt, ist ein architektonisches Meisterwerk Balthasar Neumanns.⁸³ Die 1735–43 entstandene prächtige Dekoration der Raumschale geht auf Entwürfe von Lucas von Hildebrandt zurück. Die Stuckaturen und Stuckfiguren schuf Antonio Bossi, die Entwürfe zu den Marmorskulpturen der Altäre sind von Auwera, die Gemälde der Seitenaltäre von Tiepolo. Von der Ausmalung der Gewölbe, um die es im Folgenden hauptsächlich geht, führte Bys wohl das Meiste eigenhändig aus, auch wenn ihn dabei seine Schüler Thallofer und Högler unterstützten.⁸⁴ Die Malereien wurden nicht freskal, sondern in Secco-Technik auf einem geglätteten, in mehreren Tagwerken aufgetragenen Gips-Kalk-Mörtel ausgeführt.⁸⁵ Sicherlich hatte Bys in Hinsicht der farblichen Abstimmung von Malerei, Stuckornamentik und Stuckmarmor ein Gesamtkunstwerk vor Augen. Bei der Wiederherstellung des Innenraums nach 1945 musste es jedenfalls darum gehen, dieses so gut wie möglich zurückzugewinnen. (Tafel IIIa, IIIb)

Die Kirche überstand den Zweiten Weltkrieg ohne größere sichtbare Schäden, aber die Auswirkungen des Brands in den angrenzenden Gebäudeteilen hatten, ebenso wie eindringendes Wasser, die Architekturoberflächen viel stärker geschädigt als zunächst vermutet. Ein Vergleich historischer Fotografien der Emporen- und Gewölbezone zeigt deutlich, dass die Deckenmalerei der Hauptkuppel um 1900 relativ gut erhalten war. Auffällig sind nur die teils verschwärzten



Abb. 7a Residenz Würzburg, Hofkirche: Ansicht der Emporen- und Gewölbezone nach Nordosten, um 1900, der Zustand der Malereien relativ gut, die Vergoldung der Stuckdekoration wohl teils verschwärzt (Bildarchiv Foto Marburg, Aufnahme-Datum zwischen 1885 und 1920; Aufnahme-Nr. KBB 5.250, Repro 1977/1982)

Vergoldungen der Stuckornamente. Dagegen lagen um 1946 schwere Feuchtigkeitsschäden vor, die insbesondere die Malereien, aber auch die Stuckdekoration und den Stuckmarmor betrafen. (Abb. 7a, 7b, siehe auch Tafel IIIc)

Die Restaurierung der Raumschale erfolgte 1959–62 unter Leitung des bereits erwähnten Malers und Restaurators Karl Körner. Er selbst führte vor allem die Arbeiten an den Deckenmalereien durch, während verschiedene Würzburger Firmen, darunter die Firma Anton Fuchs, die Wiederherstellung von Stuck und Vergoldung, teils unterstützt durch den Bildhauer Erich Grützner, übernahmen.⁸⁶ Körner berichtet über die Restaurierung der Hofkirche und die Grundsatzüberlegungen, welche die Maßnahme leiteten: „Es mußten hier die ästhetischen Gesetze der Architektur die zu bewältigende Aufgabe entscheiden und manche doktrinäre Einschränkungen innerhalb denkmalpflegerischer Grundsätze außer Kraft setzen.“⁸⁷

Schwere Schäden lagen an der Stuckdekoration vor. Weil sich der Stuck unter der Polimentvergoldung zersetzt und vom Untergrund gelöst hatte, mussten viele Partien überarbeitet und mit abgeggossenen Ornamentteilen ergänzt werden. Die Vergoldung wurde nach historischem Vorbild im Wechselspiel von Glanz- und Mattgold zu über 90 Prozent



Abb. 7b Hofkirche: Ansicht der Emporen- und Gewölbezone nach Nordosten, Zustand um 1946, mit schweren Schäden an Malerei und Stuck (Bildarchiv Foto Marburg, B 886/11, Datum 1945–46)



Abb. 8a Hofkirche: Mittelkuppel mit der „Krönung Mariens“, Zustand der Malerei nach der Restaurierung und malerischen Überarbeitung durch Karl Körner; hier: Detail weitgehend original erhaltener Malerei in der Mittelkuppel (Foto U. Schädler-Saub, 2010)



Abb. 8b Hofkirche: Mittelkuppel mit der „Krönung Mariens“, Teilansicht mit der vereinfachten malerischen Überarbeitung bzw. Ergänzung durch Karl Körner, 1959–62, Zustand 2010 (Foto U. Schädler-Saub, 2010)



Abb. 9a Hofkirche: Westliche Gewölbekuppel mit „Engelssturz“, Erhaltungszustand 1978 mit Übermalungen und Ergänzungen von Karl Körner; ausgeführt 1959–62 (Bildarchiv Foto Marburg, Bilddatei-Nr. fmc380956, Aufn.-Datum: 1978)



Abb. 9b Hofkirche: Westliche Gewölbekuppel mit „Engelssturz“, Teilansicht der Malerei in der Kuppel mit Darstellung des Erzengels Michael, oben vor; unten nach Abnahme der Übermalungen von Karl Körner; Zustand 2010 bzw. 2012 (Fotos aus der Restaurierungsdokumentation 2012, Dokumentationsarchiv Bauabteilung BSV, München)



Abb. 9c Hofkirche: Blick ins Gewölbe mit den Deckenmalereien nach Abschluss der Restaurierung von 2009/12, unter weitgehender Beibehaltung der malerischen Überarbeitungen und Ergänzungen von Karl Körner, aber mit Ent- und Re-Restaurierung des „Engelsturzes“ in der Westkuppel, von deutlich hellerer Wirkung als die anderen Malereien (Foto U. Schädler-Saub, 2022)

erneuert. Auch der Stuckmarmor wurde insgesamt „regeneriert“, d. h. geschliffen, geglättet und poliert.⁸⁸

Die Deckenmalereien waren schwer von Durchfeuchtung, Verrußung und vielen Verlusten gezeichnet. Insbesondere in der Hauptkuppel mit Darstellung der Marienkrönung war die Malschicht zu großen Teilen verloren gegangen, die erhaltenen Fragmente blättern stark ab.⁸⁹ Man überlegte sich zunächst eine „neutrale“ Überfassung. Um den Gesamteindruck des Raumes zu bewahren, entschied man dann aber, den fragmentarischen Bestand anhand alter Fotografien malerisch zu ergänzen. Körner sprach sich für vereinfachte Ergänzungen aus, um Experten die Unterscheidung vom Original zu ermöglichen. Aus seiner Sicht war der Malerei als wesentlichem Bestandteil der Raumgestaltung Rechnung zu tragen, nicht ihrem künstlerischen Eigenwert. In der Tat führte er skizzenhaft anmutende malerische Ergänzungen durch, die nur auf Fernwirkung ausgerichtet waren. (Abb.

8a, 8b) In ähnlicher Weise ging er auch bei der Restaurierung des „Engelsturzes“ in der westlichen Kuppel vor. (Abb. 9a) Besser erhalten war dagegen die Malerei in der östlichen Kuppel über dem Hochaltar mit Darstellung des Martyriums der Frankenapostel, das Rekonstruieren größerer Fehlstellen deshalb nicht erforderlich. Trotz der umfangreichen Erneuerungen und Ergänzungen wurde die Restaurierung der Hofkirche nach ihrem Abschluss – wie auch noch heute – als „außerordentliche denkmalpflegerische Leistung“ gewürdigt,⁹⁰ war doch der ästhetische Gesamteindruck des Raumes, wenn auch mit Einschränkungen, wiederhergestellt. Otto Mayer attestierte, Körner habe die stark beschädigten Deckengemälde „meisterhaft restauriert“.⁹¹ Damit lobte er das Restaurierungskonzept und erkannte wohl auch den hohen Schwierigkeitsgrad der Restaurierung mitsamt Körners engagiertem Herantasten an geeignete Techniken für die Reinigung und Festigung der schwer geschädigten Architekturoberflächen.

Die seit 1945 bestehenden konservatorischen Probleme an der Raumschale hatte die Restaurierung von 1959–62 jedoch nicht wirklich beheben können.⁹² Seit den 1990er Jahren fielen immer wieder gelockerte Stuckteile zu Boden. Ursache hierfür waren Salzaktivitäten (vor allem eine oberflächennahe Anreicherungen von Magnesiumsulfaten), die durch starke Klimaschwankungen und Kristallisationsdruck die Vergoldungen, aber auch die Stuckoberflächen und das Stuckgefüge nachhaltig schädigten und letztendlich zerstörten.⁹³ Dies war der Auslöser für eine erneute Restaurierungskampagne in den Jahren 2009–12.⁹⁴ Die Ergebnisse der restauratorischen Voruntersuchungen (2003–07) offenbarten, dass der Innenraum optisch wie substanziell entscheidend durch die Maßnahmen von 1959–62 geprägt ist. Alle beteiligten Fachleute waren sich darin einig, dass es keine vernünftigen Alternativen zur weitgehenden Erhaltung dieser inzwischen historischen Restaurierung gäbe, selbst wenn man damals, nach heutigem Kenntnisstand, auch ungeeignete Materialien und Techniken eingesetzt hatte und die malerischen Ergänzungen Kritik hervorrufen könnten, weil sie an einigen Stellen zur künstlerischen Uminterpretation des Bestands führen.⁹⁵

Mit der 2012 abgeschlossenen Kampagne gelang es, mittels Reinigung und Festigung des überlieferten Malereibestands das Original wieder besser zur Geltung zu bringen. Zudem wurde dessen Qualität mittels UV-Fotografien anschaulich dokumentiert, was aus kunsthistorischer Sicht besonders wichtig ist. In der Hauptkuppel blieben die malerischen Ergänzungen Körners mit ihrer charakteristischen Handschrift der Nachkriegszeit, von kleinen Korrekturen abgesehen, erhalten,⁹⁶ ebenso in der östlichen Kuppel die von ihm übermalten Hintergründe der ansonsten relativ intakten Malerei von Bys. Dagegen hatten sich Körners grautonige Übermalungen in der westlichen Kuppel zu großen Teilen durch Selbstfreilegung abgelöst, so dass man sich hier – entgegen dem ursprünglichen Konzept – aus konservatorischen und denkmalpflegerischen Gründen für eine weitgehende Freilegung des fragmentarischen Originals entschied. Um den „Engelsturz“ ästhetisch in den überlieferten Bestand einzubinden, wurden Fehlstellen mit Strichretuschen geschlossen. (Abb. 9b) Diese heutigen wissenschaftlichen Standards entsprechende Herangehensweise unterscheidet sich kon-

zeptuell und optisch von Körners Übermalungen; infolgedessen wirkt die Malerei der westlichen Kuppel wesentlich heller und weniger „vollständig“ als die in der mittigen und östlichen Kuppel. (Abb. 9c) Bei der Stuckornamentik blieb der überlieferte Zustand mitsamt der Neuvergoldung von 1959–62 weitgehend erhalten. Aufgrund der starken Salzbelastung mussten einige der damaligen Ergänzungen und Überarbeitungen jedoch abgenommen werden, was zu einer teilweisen Rückgewinnung der Stuckornamentik Bossis führte. Da sich der Salzgehalt jedoch nur reduzieren ließ und weiterhin eine potentielle Gefahr darstellt, waren umfangreiche Maßnahmen zur Kontrolle des Raumklimas und zur Vermeidung stärkerer Klimaschwankungen zu treffen.⁹⁷ Die jüngste Kampagne zur Konservierung und Restaurierung der Hofkirche ist ein anschaulicher Beweis dafür, dass die Restaurierung des Wiederaufbaus heute als integraler Bestandteil der überlieferten historischen Substanz respektiert wird. Aber gerade dadurch stellt sie auch vor viele konservatorische Herausforderungen und nötigt im Einzelnen zu Kompromissen bei der Präsentation des Bestandes, wenn es darum geht, ein nachhaltiges Erhaltungskonzept zu realisieren.⁹⁸

Zur Denkmalwürdigkeit des Wiederaufbaus

Die vorgestellten Beispiele machen deutlich, wie sehr der Wiederaufbau der Innenräume der Residenz von unterschiedlichen Herangehensweisen bestimmt wurde. Je nach Art und Umfang der im Zweiten Weltkrieg entstandenen Schäden und Verluste und je nach Bewertung der ursprünglichen künstlerischen Gestaltung handelte es sich dabei um wissenschaftlich fundierte Konservierungs- und Restaurierungsarbeiten oder kunsthandwerkliche Wiederherstellung und Teilrekonstruktion oder aber um künstlerische Nachschöpfungen. In den meisten Innenräumen mischten sich diese Herangehensweisen, wenn Teile der Ausstattung, ob beweglich oder wandfest, dies aufgrund ihres Erhaltungszustands erforderten. Heute ist das präzise Erfassen der ausgeführten Maßnahmen mit ihren Materialien und Techniken sowie denkmalpflegerischen und restauratorischen Zielsetzungen eine Grundvoraussetzung, um die Denkmalswerte des Wiederaufbaus zu erkennen und sachgerecht zu behandeln.

Bei Tiepolos Deckenfresko gilt für die Restaurierung von 1948–49 das, was grundsätzlich bei allen historischen Restaurierungen zu beachten ist: Sie sind als Zeitzeugnis zu respektieren, d. h., die Erhaltung des überlieferten Bestands mit den historischen Ergänzungen und Retuschen ist die Regel, eine Ent-Restaurierung dagegen die Ausnahme, die wohlbegründet sein muss.⁹⁹ Die in der schwierigen Phase des Wiederaufbaus durchgeführten Maßnahmen entsprachen besten internationalen Standards. Aber die stetige Weiterentwicklung restauratorischer Methoden und Techniken bot in puncto nachhaltiger Konservierung und ästhetisch überzeugender Präsentation des Freskos bis zur jüngsten Restaurierung 2003–06 bessere Möglichkeiten. Eine partielle Korrektur der Restaurierung von 1948–49 war deshalb legitim. Deren Leistungen bleiben als wichtiges Kapitel der Restaurierungsgeschichte und als Zeugnis des Wiederaufbaus materiell in Teilen bestehen, sie sind zudem in Dokumentationen überliefert.

Bei der Deckenmalerei von Bys in der Hofkirche wurde die mehr künstlerisch als wissenschaftlich gehandhabte Restaurierung von 1959–62 vor Beginn der jüngsten Maßnahme von 2009–12 als Charakteristikum des überlieferten Zustands anerkannt. Ihre Erhaltung war Bestandteil des Restaurierungskonzepts. Aber notwendige konservatorische Maßnahmen und kleine ästhetische Korrekturen führten zu lokal begrenzten Ent- und Re-Restaurierungen. Jedoch bleibt Körners Restaurierung mit ihren umfangreichen malarischen Ergänzungen als Wiederaufbauleistung für den Kirchenraum auch weiterhin prägend.

Die Wiederherstellung des Grünlackierten Zimmers als Raumkunstwerk ist das in sich stimmige Ergebnis einer Zusammenarbeit von Kunsthandwerkern mit einem Künstler, Wolfgang Lenz, auf der Basis sorgfältiger Untersuchungen der künstlerischen Techniken des 18. Jahrhunderts. Nach den schweren Kriegsschäden bedurfte es der Restaurierung der überlieferten Fragmente, einer Teilrekonstruktion, Neufassung und Neuvergoldung von Stuck, Decken- und Wandflächen sowie der künstlerischen Ergänzung von Fehlstellen in der Malerei. Diese für den Wiederaufbau charakteristische „gemischte“ Herangehensweise, hier von sehr hohem Niveau, ist auch noch heute ein ästhetisch überzeugendes Zeitdokument, das bei künftigen Konservierungsmaßnahmen in seiner Gesamtheit zu respektieren sein wird.

Aus restaurierungsethischer wie technischer Sicht ist die Behandlung von vollständigen Rekonstruktionen oder künstlerischen Nachschöpfungen heute grundsätzlich einfacher, weil hier keine konservatorischen oder restauratorischen Konflikte zwischen der Erhaltung des ursprünglichen Bestands aus dem 18. Jahrhundert und seiner Überarbeitung im Zuge des Wiederaufbaus auftreten. Dies gilt für Körners nachschöpferisch wiederhergestellte Deckenmalerei im Venezianischen Zimmer, auf insgesamt neuen Trägerschichten des Wiederaufbaus. In Anerkennung ihrer Denkmalwürdigkeit erfordern Bildträger und Malschicht als zeitlich zusammengehöriger Bestand hier Monitoring, Pflege und Konservierung nach aktuellen wissenschaftlichen Standards, ohne die ästhetische Korrektur damaliger Entscheidungen, wie z. B. für eine „blässere“ Farbgebung.

Das 1978–87 wiederhergestellte Spiegelkabinett ist nach wie vor in seiner Gesamtheit ein spätes und höchst eindrucksvolles Zeugnis des Wiederaufbaus, gekennzeichnet durch die künstlerische Handschrift von Lenz und die kunsthandwerkliche Handschrift der Stuckateure. Auch wenn die Rekonstruktion von Bossis Stuckdekoration ästhetisch nicht vollständig befriedigt, wären korrigierende Eingriffe hier mit der Missachtung einer insgesamt bedeutenden historischen Leistung zugunsten eines dem heutigen Zeitgeschmack verpflichteten Urteils gleichzusetzen. Die Aufgabe kann nur lauten: Dokumentieren, Pflegen und Erhalten des Raumes in seiner Gesamtheit, und dies im Bewusstsein, dass diese Evokation des vielleicht berühmtesten Spiegelkabinetts des Rokoko inzwischen selber ein Denkmal des Wiederaufbaus ist.

Der per Rekonstruktionen und Nachschöpfungen überlieferte Bestand der Residenz muss als authentisches Dokument des Wiederaufbaus in seiner Gesamtheit erhalten bleiben. Mit dem zeitlichen Abstand von heute stellt sich nämlich die von Kreisel 1970 aufgeworfene „Qualitätsfra-

ge“ nicht mehr, nach der die Gesamtleistung zwar große Anerkennung verdiene, aber Einzelheiten korrigiert gehörten.¹⁰⁰ Wir würden auf diesem Wege nur riskieren, die Wiederaufbauphase scheinbar wieder abzubauen und damit zu verfälschen.

Ausblick

Die klar belegbare Denkmalswürdigkeit der Wiederaufbauphase der Würzburger Residenz macht diese zum Gegenstand von Erforschung, Erhaltung und Vermittlung. In Zukunft wird man sich mit derselben Ernsthaftigkeit der Untersuchung, Dokumentation und Konservierung dieser Zeitschicht widmen, wie sie bislang den Zeugnissen des 18. und 19. Jahrhunderts vorbehalten war. Die Rolle des hauseigenen Restaurierungsteams wird damit noch mehr Gewicht erhalten, auch in Zusammenarbeit mit versiertem Kunsthandwerk, das in der Denkmalpflege unverzichtbar bleibt.

Die historische Leistung des Wiederaufbaus verbindet Denkmalpflege und Museologie, Restaurierung, Kunsthandwerk und künstlerisches Schaffen. Sie ist ein bislang noch zu wenig beachtetes Kapitel der Erhaltung, Wiederherstellung und Präsentation der Residenz von 1945 bis 1987, getragen vom Engagement zahlreicher Fachleute und großer Teile der Gesellschaft. Viele Räume der Residenz präsentieren sich heute teilweise oder insgesamt als Ergebnis des Wiederaufbaus, was die Aussagekraft der nun 40 Jahre alten Welterbestätte nicht mindert, sondern bereichert. Diese spannende, facettenreiche Geschichte ließe sich noch genauer vermitteln und dabei die Aufmerksamkeit auf die verschiedenen Zeitschichten des 18. bis 20. Jahrhunderts lenken, um Unterschiede und Kontinuität beim Einsatz künstlerischer und handwerklicher Techniken wie auch bei den erzielten ästhetischen Ergebnissen zu erkennen. Die im März 2020 eröffnete Ausstellung in den Räumen der Residenz zeigt, wie mitreißend die Geschichte des Wiederaufbaus auch für ein breiteres Publikum erzählt werden kann. Ein überzeugendes Initial, das zum Weitermachen auf allen fachlichen und kommunikativen Ebenen anregt!

Danksagung

Für vielfältige Unterstützung bei Archiv- und Literaturrecherchen zu diesem Beitrag sowie vor Ort in der Würzburger Residenz bedanke ich mich bei den Kolleginnen und Kolle-

gen der BSV, insbesondere bei Alexander Wiesneth, Bauabteilung Schloss Nymphenburg, und bei Sabine Vogt, BSV Museumsabteilung.

Abstract

Protagonists of the Reconstruction of the Würzburg Residence: Craftsmen, Artists and Restorers

Craftsmen, artists and restorers made a significant contribution to the reconstruction of the Würzburg Residence after the heavy bombing of 16 March 1945. This involved the treatment of fragments of the wall decorations, especially stucco decorations and wall paintings, as well as the return of movable furnishings such as furniture and panelling, which had been removed in time and thus saved during the war. From the early 1960s onwards, efforts were increasingly directed towards presenting the rooms and their decorations and furnishings once again in their entirety.

Using representative examples – the Venetian Room, the Green Lacquered Room and the Mirror Cabinet as well as the ceiling fresco by Tiepolo above the staircase and the ceiling paintings by Bys in the Court Church – the article shows how the basic considerations of the reconstruction developed from 1963 to 1987, in correlation with the possibilities of their practical implementation. Depending on the type and extent of the damage and losses incurred during the Second World War, and depending on the assessment of the original artistic design, this was either scientifically based conservation and restoration work, or craftsmanlike restoration and partial reconstruction, or else artistic re-creation. In most interiors, these approaches were mixed when parts of the furnishings required this due to their state of conservation. Today, the precise documentation of the measures carried out, including their materials and techniques, as well as the objectives of conservation and restoration are a basic prerequisite for recognising the heritage value of the reconstruction and dealing with it appropriately.

Many rooms in the Residence today present themselves in part or completely as the result of reconstruction. This does not diminish the significance of the now 40-year-old World Heritage Site; instead, this rather enriches it. Due to the clearly provable monument value of this period it is the subject of research, conservation and communication. In conclusion: The inventory of the Residence handed down through reconstructions and re-creations must be preserved in its entirety as an authentic document of reconstruction.

¹ Es sind dies Fotografien von zumeist unbekanntem Fotografen aus dem Fotokonvolut Trümmerkampagne im Bildarchiv Foto Marburg.

² LILL 1946, S. 27.

³ HUBALA/MAYER 1984, S. 245.

⁴ Wie Kreisel berichtet, war die Gewölbedecke des Spiegelskabinetts im Sommer 1945 noch leidlich gut erhalten, man hätte sie retten können; unglücklicherweise gelang es nicht, rechtzeitig ein Notdach darüber zu errichten; siehe KREISEL 1970, S. 174, vgl. Abb. 3, S. 60.

⁵ MAYER, B. 1994, S. 101–105. Der Maler habe bis auf eine Ausnahme alle seine Gemälde mit „Bys“ signiert (abweichende Schreibweisen: Byß, Byss; ebd., S. 1, Anm. 2).

⁶ KREISEL 1970, S. 175. Ob es sich tatsächlich um Stucco-lustro-Technik handelte oder um eine Secco-Malerei auf Stuckmarmorgrund, lässt sich anhand der historischen Fotografien nicht nachweisen.

⁷ BACHMANN/RODA/HELMBERGER 2001 (amtlicher Führer), S. 82–85; ausführlich dazu FRIEDRICH 2004, S. 82–154.

- ⁸ Zur Nutzung der Räume nach dem Wiederaufbau und den damit verbundenen baulichen Veränderungen siehe SEIBERT in dieser Publikation, S. 57–63.
- ⁹ HUBALA/MAYER 1984, S. 255.
- ¹⁰ Siehe Nachlass MAYER_19, S. 2; eine Auflistung der Beteiligten am Wiederaufbau auch bei HUBALA/MAYER 1984, S. 318.
- ¹¹ Laut Mayer, in HUBALA/MAYER 1984, S. 271, irrt sich Kreisel, wenn er auf die schier unlösbare Schwierigkeit hinweist, die Malerei ohne Kenntnis ihrer Farbigkeit rekonstruieren zu wollen (siehe KREISEL 1970, S. 175), weil Lambs Farbdias, die etwa ein Drittel des Plafonds wiedergeben, Körner de facto zur Verfügung standen. Die Farbdiapositive des „Führerauftrag Monumentalmalerei“ waren 1956 ins Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München verbracht worden. Zur komplizierten Überlieferungsgeschichte dieses Bestands, siehe KLINGEN 2006 und ROSEBROCK 2006.
- ¹² HUBALA/MAYER 1984, S. 271 und 273. Die Gobelins der Würzburger Gobelinmanufaktur Pirot wurden erst 1969/70, also nach Abschluss der Wiederherstellung der Deckenmalerei durch Körner, von einer Textilmanufaktur in München gereinigt und restauriert (siehe Nachlass MAYER_19, S. 3).
- ¹³ Siehe KOL. 1964, Artikel als Fotokopie im Bauarchiv der BSV München.
- ¹⁴ Dieser wurde dem historischen Vorbild entsprechend, von der Firma Anton Fuchs vorbereitet (ebenda).
- ¹⁵ KREISEL 1970, S. 175. Die Farbigkeit der Deckenmalerei ist heute insgesamt etwas vergraut. Im amtlichen Führer wird sie lediglich als „erneuert“ bezeichnet, ohne Benennung des Künstlers (BACHMANN/RODA/HELMBERGER 2001 (amtlicher Führer), S. 84).
- ¹⁶ HUBALA/MAYER 1984, S. 272.
- ¹⁷ Zit. nach KREISEL 1970, S. 173; siehe auch HUBALA/MAYER 1984, S. 271.
- ¹⁸ Vgl. Fußnote 52, hierzu auch HUBALA/MAYER 1984, S. 298–301. Erste Versuche eines Nachvollziehens der Hinterglas-Technik waren nämlich gescheitert, das Muldengewölbe zudem nicht rekonstruiert.
- ¹⁹ BACHMANN 1973 (amtl. Führer), S. 53 f. Darin auch die Beschreibung der gesamten Ausstattung dieses Thronsaals.
- ²⁰ Siehe auch BACHMANN/RODA/HELMBERGER 2001 (amtlicher Führer), S. 106–108.
- ²¹ Vgl. mit Würzburg, Gesellschaftszimmer (Gründamasteneses Zimmer), nach Osten (Fotokonvolut Trümmere Kampagne 1946, Fotograf unbekannt, Bildarchiv Foto Marburg) und Westwand (ebenda, Fotograf unbekannt, Bilddatei-Nr. fmb891_03, Bildarchiv Foto Marburg, Repro 1977); siehe auch Abb. 1c, 1d, S. 58.
- ²² Siehe auch HUBALA/MAYER 1984, S. 274 f.
- ²³ Die wichtigsten Daten hierzu bei BACHMANN/RODA/HELMBERGER 2001 (amtlicher Führer), S. 116 f.
- ²⁴ Lüsterfarben sind Lasuren, womit Metalle wie Blattgold, -silber und -zinn überzogen wurden. In der Malerei (Tafelmalerei, aber auch Wandmalerei) verwendete Lasuren enthalten als Pigment meistens Farblacke. Feinteilige, deckende Pigmente mit gutem Färbevermögen können, wenn sie in geringer Menge einem Bindemittel zugesetzt werden, ebenfalls als Lasurfarben dienen (siehe KÜHN 1988, S. 14).
- ²⁵ BACHMANN/RODA/HELMBERGER 2001 (amtlicher Führer), S. 116.
- ²⁶ Dies liegt vermutlich an der Ausleuchtung und am Abzug. Die der Autorin vorliegenden Aufnahmen sind aus dem Bildarchiv Foto Marburg, die eine aus dem Fotokonvolut Archiv Dr. Franz Stoedtner, um 1895/1920 (?), die andere aus dem Fotokonvolut Karl Ernst Osthaus-Archiv & Projekt historische fotografische Negative, um 1916/1923; vgl. Abb. 3a.
- ²⁷ HUBALA/MAYER 1984, S. 291; als Quelle wird u. a. genannt: Die Residenz zu Würzburg und die Brandkatastrophe vom 15. 5. 1896, Würzburg 1896 (ebd., S. 319; s. Literaturverz. S. 165 ff.: [N.N.] 1896).
- ²⁸ FUHRMEISTER et al. 2006. Die Aufnahmen befinden sich im Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Farbdiaarchiv: https://www.zi.fotothek.org/VZ/ort_index/Würzburg/Fürstbischöfliche%20Residenz.
- ²⁹ HUBALA/MAYER 1984, S. 291.
- ³⁰ DOERNER INSTITUT, Untersuchungsbericht vom 27. Juli 1970. Auftraggeber war Oberkonservator Georg Hager von der BSV.
- ³¹ Wo die von Kühn untersuchten Farbproben entnommen wurden, ist nicht mehr nachvollziehbar.
- ³² Welchen Einfluss die Ergebnisse der naturwissenschaftlichen Untersuchungen auf die 1974 abgeschlossene Wiederherstellung der Architekturoberflächen hatten, lässt sich anhand der Archivalien nicht nachvollziehen.
- ³³ Zur besonders schwierigen Wiederherstellung hatte das Landbauamt erstmalig eine Dokumentation erstellt, die im Flur des Rennwegflügels ausgestellt war (siehe Nachlass MAYER_14, 1974).
- ³⁴ Im Bauamt der BSV in Schloss Nymphenburg liegen Dokumentationsblätter mit kleinformatigen Wiedergaben von Fotos der Wiederherstellungsarbeiten aus den frühen 1970er Jahren vor.
- ³⁵ Diese Musterplatten werden in der im März 2020 eröffneten Ausstellung zum Wiederaufbau in der Residenz gezeigt; siehe <https://www.eydos.de/de/projekte/einzelprojekte/Residenz-Wiederaufbau-und-Restaurierung.php> (letzter Zugriff 1. 06. 2022).
- ³⁶ Wolfgang Lenz (1925–2014), Maler und Grafiker, schuf auch Wandmalereien, so im großen Plenarsaal des Würzburger Rathauses. Zu Vita und Œuvre siehe LUSIN 2015, S. 57–60.
- ³⁷ FRITSCH 1975, Artikel als Fotokopie im Bauarchiv der BSV München.
- ³⁸ Nur die Lüsterung der rekonstruierten Decke fügt sich nicht ganz in dieses Ensemble ein: Sie ist zu warmtonig geraten und unterscheidet sich durch ihren gestuften Auftrag vom Lüster der Wandflächen.
- ³⁹ Zur Chronologie der Maßnahmen im Spiegelkabinett, siehe HUBALA/MAYER 1984, S. 298–301. Zur Konstruktion des neuen Gewölbes, siehe LÜTZELBERGER 1981, mit einer kurzen technischen Beschreibung zum Wiederaufbau des Spiegelkabinetts.

- ⁴⁰ So zahlreiche Presseartikel wie auch LUSIN 2015 und Ausstellung zum Wiederaufbau der Residenz (siehe auch WIESNETH/SCHÄDLER-SAUB, S. 15 f., hier S. 16).
- ⁴¹ Zu nennen sind hier vor allem Mayer, in HUBALA/MAYER 1984 (Zeitzeuge des Wiederaufbaus), FRIEDRICH 2004 (sehr detaillierte kunsthistorische Recherchen), LUSIN 2015 (Recherchen zu Kriegszerstörung und Wiederaufbau sowie „Oral History“ zu Lenz und seiner Arbeit), alle Publikationen mit umfangreichen Quellen- und Literaturangaben.
- ⁴² Erstellt im Auftrag König Ludwigs II. als Anschauungsmaterial für die Planung zur Ausstattung der Schlösser Linderhof und Herrenchiemsee (siehe FRIEDRICH 2004, S. 257 f.).
- ⁴³ Das Konvolut ist heute im Bildarchiv Foto Marburg verwahrt.
- ⁴⁴ Siehe LUSIN 2015, S. 54.
- ⁴⁵ Die Aufnahmen im Spiegelkabinett entstanden unmittelbar vor dem gescheiterten Versuch einer Abnahme der Glasplatten (LUSIN 2015, S. 36).
- ⁴⁶ Das Planmaterial des Landbauamts Würzburg (gez. Baudirektor Lützelberger) befindet sich heute im Bauarchiv der BSV München.
- ⁴⁷ LUSIN 2015, S. 98.
- ⁴⁸ Ebenda, S. 96 f.
- ⁴⁹ Das endgültige Konzept für das Spiegelkabinett wurde 1740 bei einer Baubesprechung festgelegt, an welcher außer Neumann auch Johann Wolfgang van der Auwera und Antonio Bossi teilnahmen, siehe BACHMANN/RODA/HELMBERGER 2001 (amtl. Führer), S. 89.
- ⁵⁰ An erster Stelle zu nennen ist hier Georg Anton Urlaub, der vielleicht unter Mithilfe von Georg Sebastian Urlaub und Georg Christian Urlaub tätig war. Beteiligt waren außerdem die Bys-Schüler Anton Josef Högler und Johann Thalhofer, wofür auch die Tatsache spricht, dass gemalte Blumen und Vögel nach Vorlagen aus dem Skizzenbuch von Bys geschaffen wurden (FRIEDRICH 2004, S. 306).
- ⁵¹ Siehe z. B. Abb. 113 mit Chinoiserie bei FRIEDRICH 2004, S. 292.
- ⁵² Zur Ameliertechnik und die sie betreffenden Schriftquellen siehe FRIEDRICH 2004, S. 271–312. Der Begriff umfasst die vielfältigen Möglichkeiten und Techniken der Hinterglasveredelung. „Amelieren“ und „Eglomisé“ (Ableitung von Jean-Baptiste Glomy [1711–1786], der diese Technik der Glasradierung für Rahmungen von Graphik nutzte) sind nicht identisch. Letzteres ist eine jüngere, weniger komplexe Technik, die als Bezeichnung für die im Spiegelkabinett angewandte Technik nicht zutrifft.
- ⁵³ Stark vereinfachte Zusammenfassung nach FRIEDRICH 2004, S. 271–278.
- ⁵⁴ Siehe hierzu KREISEL 1970, S. 174, und HUBALA/MAYER 1984, S. 298–301. Statt des Ausbaus der Glasplatten erfolgte eine Verschalung der Wände mit dicken Eichenbohlen, die zwar gegen mechanische Beschädigungen geschützt hätte, nicht aber vor der durch die Brandbomben verursachten starken Hitze (LUSIN 2015, S. 36).
- ⁵⁵ Zwei weitere in Ameliertechnik bemalte, wesentlich kleinere Scherben, die in der im März 2020 eröffneten Ausstellung zum Wiederaufbau gezeigt werden (siehe WIESNETH/SCHÄDLER-SAUB, S. 16), lassen sich nicht mit Sicherheit dem Spiegelkabinett zuordnen.
- ⁵⁶ Auch die geschnitzten und vergoldeten Tischgestelle stammen von Auwera (BACHMANN/RODA/HELMBERGER 2001 (amtlicher Führer), S. 92, und FRIEDRICH 2004, S. 306).
- ⁵⁷ Das Fragment ist heute im Depot, hierzu und zur Restaurierung der amelierten Glasplatten im Bayerischen Nationalmuseum in den 1980er Jahren (LUSIN 2015, S. 134).
- ⁵⁸ HUBALA/MAYER 1984, S. 298 f.
- ⁵⁹ Am Beispiel des Antragsstucks (ebd., S. 272). Lusin teilt diese Vorstellung, betont aber, es sei vorrangig auf „die Wiederherstellung der Gesamtschöpfung“ angekommen (LUSIN 2015, S. 100).
- ⁶⁰ Ebenda.
- ⁶¹ Ebenda, S. 98.
- ⁶² SCHULZ 1987.
- ⁶³ Ebenda.
- ⁶⁴ Im Gegensatz zu den Fotografien waren die Stuckabgüsse, die der Würzburger Vergoldermeister Adolf Haselbrunner gefertigt hatte, im Krieg verloren gegangen (LUSIN 2015, S. 36). Über die Schwierigkeiten mit den Entwurfszeichnungen zur Stuckrekonstruktion, das Aufpausen bis Ende 1980, die Antragsstuckarbeiten an der Decke ab 1981, siehe HUBALA/MAYER 1984, S. 299.
- ⁶⁵ UNOLD 1986 und UNOLD o.D., inhaltlich zu UNOLD 1986 gehörig.
- ⁶⁶ Lusin verweist auf die Anmerkung „erl.“ (= erledigt) am Rand der Unterlagen, welche die Autorin bei Einsicht der Dokumente im Bauarchiv der BSV aber nicht entdecken konnte (LUSIN 2015, S. 132 f.). Vielleicht wurden einzelne Details überarbeitet, aber aufgrund des hohen Zeit- und Kostenaufwands sicher nicht alle Beanstandungen berücksichtigt.
- ⁶⁷ Im Laufe der restauratorischen Untersuchungen sowie der Konservierung und Restaurierung an Tiepolos Deckenfresko fanden zahlreiche Ortstermine statt, zudem am 1. Oktober 2004 ein international besetztes Fachkolloquium. Seitens der Schlösserverwaltung war Matthias Staschull als Leiter der Maßnahmen stets dabei, mit einem Team von Restaurator(inn)en, seitens ICOMOS die Monitore Giulio Marano und die Autorin dieses Beitrags, häufig unterstützt von Jürgen Pursche, dem langjährigen leitenden Restaurator am Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege, und von Michael Petzet, dem damaligen bayerischen Generalkonservator und internationalen ICOMOS-Präsidenten, dem diese Restaurierung ein persönliches Anliegen war. Siehe auch ICOMOS Monitoring-Gruppe 15. 02. 05 und 06. 12. 05.
- ⁶⁸ Hierzu vor allem STASCHULL/RÖSCH 2009 mit Beiträgen verschiedener Autorschaft zu allen Aspekten der komplexen Maßnahmen und HELMBERGER/STASCHULL 2006 mit umfangreichen Literatur- und Quellenangaben.
- ⁶⁹ STASCHULL 2006 mit technischen Angaben zur Fotodokumentation und dem Hinweis, dass die Fotos nach

- 1945 zum Teil als Grundlage für die Ergänzung von Fehlstellen dienten (S. 214f.).
- ⁷⁰ Das Gewölbe von ca. 30 x 18 m wurde 1743 fertiggestellt, siehe WIESNETH 2011, S. 95–107.
- ⁷¹ SKILTON 1952, S. 8.
- ⁷² In vielen Beiträgen der unmittelbaren Nachkriegszeit werden das erschreckende Aussehen des Deckenfreskos und seine unmittelbare Gefährdung beschrieben; siehe auch KUHN 1996 und STASCHULL 1996a, S. 290f.
- ⁷³ A. Stois vom Doerner Institut führte die Untersuchungen in Kooperation mit dem Restaurator Carl Tutschek aus, der kurz darauf durch einen tragischen Arbeitsunfall im Kaisersaal zu Tode kam. Die Arbeiten am Deckengemälde des Treppenhauses erfolgten danach unter Leitung des Restaurators Johann Drobek (STASCHULL 1996a, S. 291f.).
- ⁷⁴ Ebenda, S. 293; siehe auch BAUMER/KOLLER 2009.
- ⁷⁵ HERTWIG 1952, S. 58.
- ⁷⁶ Das kleine Handschreiben, Würzburg, 26. August 1949, ist in einer Blechbüchse über der Südostkartusche deponiert und wurde erst bei den Untersuchungen 1995 entdeckt; siehe auch STASCHULL 1996a, S. 295.
- ⁷⁷ Hierzu ausführlich STASCHULL 1996b.
- ⁷⁸ Zu diesem äußerst komplexen Thema, das hier nicht erörtert werden kann, sei auf die verschiedenen Beiträge in STASCHULL/RÖSCH 2009 verwiesen.
- ⁷⁹ Konzept, Durchführung und Restaurierungsergebnis in STASCHULL 2009a und 2009b.
- ⁸⁰ Siehe Protokoll des Fachkolloquiums von BSV und ICOMOS, Würzburg, 1. Oktober 2004, in: STASCHULL 2009a, S. 17–20.
- ⁸¹ Zur historischen und ästhetischen Instanz BRANDI 2006, S. 67–84.
- ⁸² MAYER, B. 1994, S. 95–98.
- ⁸³ KREMEIER 1999 und 2005.
- ⁸⁴ Kurze Beschreibung der Ausstattung in BACHMANN/RODA/HELMBERGER 2001 (amtlicher Führer), S. 157–161; zu Chronologie der Ausstattung, Entwürfen und Quellen KREMEIER 1999, S. 161–177.
- ⁸⁵ Ergebnis der jüngsten restauratorischen Voruntersuchungen (vgl. Anm. 94); siehe ICOMOS-Monitoring-Gruppe 23. September 2010. Umfassende Informationen in UMMINGER 2011/12.
- ⁸⁶ KÖRNER 1962, S. 52. Über den anscheinend in Schleißheim ansässigen Maler und „Holzschneider“ Karl Heinrich Körner (1912–?) und seine Tätigkeit als Restaurator ist wenig bekannt. Kreisel, der mit ihm befreundet war, nennt ihn einen „guten modernen Maler“ (KREISEL 1970, S. 175). Bereits 1950 arbeitete Körner für die Bayerische Schlösserverwaltung im Neuen Schloss in Schleißheim, wo er u.a. das im Zweiten Weltkrieg beschädigte Deckenfresko von Jacopo Amigoni im Großen Saal zusammen mit Drobek restaurierte und ergänzte (GÖTZ/LANGER 2005, S. 96). Aufgrund seiner dortigen Leistungen wurde er vermutlich anschließend für Restaurierungsarbeiten in die Würzburger Residenz gerufen. Zur Vita Körners, siehe Karteikarte aus dem Deutschen Biographischen Archiv, Online-Zugang via BSB: <https://wbis-1degruyter-1com-10010f2om1487.emedia1.bsb-muenchen.de/biographic-document/D651-417-9>.
- ⁸⁷ KÖRNER 1962, S. 47.
- ⁸⁸ Ebenda, S. 49f.
- ⁸⁹ Berichtet wird von einer „pulverisierten“ Malschicht in der Hauptkuppel und bemerkt, dass die Malerei a secco ohne Bindemittel ausgeführt worden sei (KÖRNER 1962, S. 51). De facto handelt es sich um eine Temperamalerei (vgl. Anm. 85), deren ursprüngliches Bindemittel sich wohl abgebaut hatte.
- ⁹⁰ BACHMANN/RODA/HELMBERGER 2001, S. 161.
- ⁹¹ Nach KÖRNER 1962, S. 52.
- ⁹² Zur Restaurierungsgeschichte der Hofkirche von 1814 bis 1976 siehe NADLER 2010/11.
- ⁹³ Dies und das Folgende siehe ICOMOS-Monitoring-Gruppe 23. September 2010 und 23. Februar 2012.
- ⁹⁴ Leiter der Voruntersuchung, Konservierung und Restaurierung war Matthias Staschull (BSV); Fachbauleitung Armin Schmickl und Elke Umminger. Zu den regelmäßigen Besprechungen vor Ort mit der ICOMOS-Monitoring-Gruppe siehe die Protokolle in Fußnote 93, ferner STASCHULL 2013 mit Darstellung vieler konservatorischer Aspekte in Betreff der Raumschale sowie Listung der verschiedenen Dokumentationen.
- ⁹⁵ Damals wurden Stuckfestigungen u. a. mit Kunsthharzen und Schellack ausgeführt, was aus heutiger Sicht zu einer Vergrößerung der Schadensproblematik führte. Ähnlich ungünstig wirkten sich die an den Deckenmalereien eingesetzten Festigungsmittel (ein Gemisch aus silikatischen und organischen Festigern) aus, sie verursachten Vergrauungen und Verfärbungen.
- ⁹⁶ Die Vergrauungen im Zentrum der Mittelkuppel wurden durch aufgelegte helle Strichretuschen etwas reduziert, um die Wahrnehmbarkeit des Gemäldes zu verbessern (STASCHULL 2013, S. 165).
- ⁹⁷ Als wichtigste Maßnahme sei hier die Schließung des westlichen Haupteingangs genannt. Ausführlichere Informationen zur Restaurierung von Stuck, Putz und Fassungen sowie zur präventiven Konservierung in STASCHULL 2013, S. 162–167.
- ⁹⁸ Die Untersuchungsergebnisse und komplexen Maßnahmen von 2010–12 konnten hier nur kurz und unvollständig zusammengefasst werden. Eine hierzu bislang noch ausstehende umfassende Publikation ist ein dringendes Desiderat.
- ⁹⁹ Siehe PETZET/SCHÄDLER-SAUB/EXNER 2002.
- ¹⁰⁰ KREISEL 1970, S. 173 und 176.

Unveröffentlichte Studien, Archivalien und Dokumentationen

Konsultiert wurden folgende Archive: Dokumentationsarchiv der Bauabteilung der Bayerischen Schlösserverwaltung (BSV), München; Archiv der Schloss- und Gartenverwaltung Residenz Würzburg; Archiv von ICOMOS Deutschland, Berlin.

DOERNER INSTITUT München: Untersuchungsbericht vom 27. Juli 1970. Untersuchung von Farbproben aus dem „Grünlackierten Kabinett“ der Residenz Würzburg, gez. Dr. Hermann Kühn, Leiter der chem.-phys. Abtei-

- lung. Ms. im Dokumentationsarchiv der Bauabteilung BSV München.
- FRITSCH, Helmut: Kunstschöpfung ohne Künstler? Zu den Restaurationsarbeiten in der Würzburger Residenz, in: MAIN-POST [?], 4. Januar 1975, zitiert nach einer Fotokopie im Dokumentationsarchiv der Bauabteilung BSV München.
- ICOMOS Monitoring-Gruppe des Deutschen Nationalkomitees: Residenz Würzburg, Restaurierung des Treppenhauses mit dem Deckengemälde von Tiepolo. Protokoll zum Ortstermin am 15.02.2005, gez. Ursula Schädler-Saub, Ms. archiviert bei ICOMOS Deutschland, Berlin.
- ICOMOS Monitoring-Gruppe des Deutschen Nationalkomitees: Residenz Würzburg, Restaurierung des Treppenhauses mit dem Deckengemälde von Tiepolo. Protokoll zum Ortstermin am 6.12.2005, gez. Ursula Schädler-Saub, Ms. archiviert bei ICOMOS Deutschland, Berlin.
- ICOMOS Monitoring-Gruppe des Deutschen Nationalkomitees: Restaurierung der Hofkirche der Würzburger Residenz, Sachstand und Planung. Protokoll zum Ortstermin in der Hofkirche am 23.09.2010, gez. Ursula Schädler-Saub, Jürgen Pursche, Ms. archiviert bei ICOMOS Deutschland, Berlin.
- ICOMOS Monitoring-Gruppe des Deutschen Nationalkomitees: Restaurierung der Hofkirche der Würzburger Residenz, Sachstand und Planung. Protokoll zum Ortstermin in der Hofkirche am 23.02.2012, gez. Ursula Schädler-Saub, Jürgen Pursche, Ms. archiviert bei ICOMOS Deutschland, Berlin.
- KOL. (Kürzel nicht auflösbar): Rokoko-Blumen blühen wieder. Karl Körner rekonstruierte Deckenbild von Byß im Venezianischen Zimmer der Residenz, in: MAIN-POST-Ausschnittsarchiv, Entn.: MAIN-POST, Datum 24.11.1964, zitiert nach einer Fotokopie im Dokumentationsarchiv der Bauabteilung BSV München.
- LÜTZELBERGER, Heinz: Der Wiederaufbau der Residenz Würzburg zum Abschluß der Rekonstruktion der sogenannten Kaiserzimmer, in: Die Bauverwaltung, vereint mit Bauamt und Gemeindebau, 48. Jahrgang, August 1975, S. 316–317 (Auszug im Nachlass Otto Mayer_15), Ms. im Archiv der Schloss- und Gartenverwaltung Residenz Würzburg.
- LÜTZELSBERGER, Heinz: Baubeschreibung zum Wiederaufbau des Spiegelkabinetts, aufgestellt vom LBA Würzburg, TOAR Richter, gez. Baudirektor Lützelberger, Würzburg 20.02.1981, Ms. im Dokumentationsarchiv der Bauabteilung BSV München.
- MAYER, Otto: Nachlass Otto Mayer_14, Auszüge aus der Bauamtschronik. Wiederaufbau der Residenz Würzburg 1945–1980 (allgemein), Kap. 0616, 1974 (?), Ms. im Archiv der Schloss- und Gartenverwaltung Residenz Würzburg.
- MAYER, Otto: Nachlass Otto Mayer_19 (mit Berichten zum Personal der Würzburger Residenz und der Residenzwerkstatt in der Zeit des Wiederaufbaus 1945–1980), Ms. im Archiv der Schloss- und Gartenverwaltung Residenz Würzburg.
- NADLER, Stefan: Dokumentation zur Restaurierungsgeschichte der Hofkirche, erstellt im Auftrag der BSV 2010/11, Ms. im Dokumentationsarchiv der Bauabteilung BSV München.
- RICHTER, Heinz: Die Wiederherstellung des Spiegelkabinetts in der Residenz Würzburg, Dokumentation 1974–1987 (Sammelmappe zur Eröffnung des wiederhergestellten Spiegelkabinetts 1987), Ms. im Dokumentationsarchiv der Bauabteilung BSV München.
- UMMINGER, Elke: Die Deckengemälde in der Hofkirche der Würzburger Residenz – Restaurierungsgeschichte und Untersuchungen zu den Werktechniken, Masterarbeit 2011/12, Ms. archiviert im Studiengang Denkmalpflege der Otto-Friedrich-Universität Bamberg.
- UNOLD, Peter von: Spiegelkabinett Würzburg Decke. Restaurierungskritik, 3Bs/1 15930/86 rv b, 5.12.1986, Ms. im Dokumentationsarchiv der Bauabteilung BSV München.
- UNOLD, Peter von: Zeichnungen zur Restaurierungskritik, auf der Grundlage von Fotos der Fa. Fuchs, ohne Datum (wohl 1986), Inventar-Nr. D WÜ 02 04 056, Bauwerk Spiegelkabinett, eingefügt in die Dokumentationsmappe 1980/81, Dokumentationsarchiv der Bauabteilung BSV München.

Internetquellen

- Bildindex der Kunst und Architektur: Residenz Würzburg.
<https://www.bildindex.de/ete?action=queryupdate&desc=Residenz%20W%C3%BCrzburg&index=obj-all>.
- ZI Zentralinstitut für Kunstgeschichte Farbdiaarchiv, Mitteleuropäische Wand- und Deckenmalerei, Stuckdekorationen und Raumausstattungen: Residenz Würzburg.
https://www.zi.fotothek.org/VZ/ort_index/W%C3%BCrzburg/F%C3%BCrstbisch%C3%B6fliche%20Residenz.
- EYDOS, Wiederaufbau und Restaurierung, Ausstellungsinstallation in der Würzburger Residenz.
<https://www.eydos.de/de/projekte/einzelprojekte/Residenz-Wiederaufbau-und-Restaurierung.php>.
 (Letzter Zugriff auf die Links am 01.06.2022.)



Abb. 8c, 8d Residenz Würzburg, Hofkirche: Schäden und Verluste an Stuck, Fassung und Vergoldung, Zustand während der restauratorischen Untersuchungen 2009–10 (Fotos U. Schädler-Saub, 2010)

