

soll die Selbstbeziehung enden und an ihre Stelle die schlichte Mitteilung treten, daß der systematische Theologe nicht anders verstanden werden kann und verstanden zu werden wünscht denn als ein in Forschung und Lehre tätiger *verbi divini minister*. Von meinem Lehrer Ernst Fuchs stammt die autobiographische Notiz: „Ich freute mich über jedes fromme Wort, wenn es klug war.“ Ich bin, wie gesagt, sein Schüler.

2. Herr RIEDL hält einen Vortrag: „Überlegungen zur illusionistischen Deckenmalerei.“

Die folgenden Gedanken, auf welchen eine geplante größere Abhandlung über die Krise der illusionistischen Deckenmalerei aufbauen soll, werden ohne unterstützende Illustrationen und Anmerkungen publiziert. Eine angemessene Bebilderung ist angesichts der Fülle des als Beleg herangezogenen Materials unmöglich; Abbildungen vieler der genannten Werke sind andernorts leicht zugänglich. Die Spezialliteratur ist umfangreich und schwer zu überschauen; eine Auseinandersetzung mit ihr würde den Darstellungszusammenhang über Gebühr belasten. So scheint es gerechtfertigt, den Text in der Vortragsfassung zu veröffentlichen und die Grundthesen des Verfassers auf diese Weise bekanntzumachen.

Vor ein paar Jahren standen wir vor der Frage, was mit der Decke im Salon dieses Akademiegebäudes geschehen solle. Der überlieferte Zustand konnte – wie der einiger anderer Plafonds in unserem Hause – kaum dem ursprünglichen oder zumindest ursprünglich intendierten entsprechen, denn ein von Stukkaturen eingegrenzter Deckenspiegel ist nicht dazu da, auf Reichtum mit Langeweile zu antworten; vielmehr ist er im Barock üblicherweise der Ort für ein Gemälde, das eine illusionistische Aufhebung dieser Stelle des Plafonds bewirkt. Wir haben seinerzeit natürlich auf eine Phantasierekonstruktion verzichtet und haben uns mit einer leicht vom Umfeld abgesetzten Neutraltönung begnügt. Diese Lösung ist gewiß nicht die ästhetisch und ikonographisch adäquate, aber sie ist unzweifelhaft sinnvoller als eine noch so gut durch Analogien abgestützte historisierende Konjektur.

In Bruchsal lagen die Dinge anders. Dort galt es, die Fresken Johann Zicks im Treppenhaus, im Fürstensaal und im Marmorsaal nach – glücklicherweise vorhandenen – Farbphotovorlagen zu rekonstruieren. Die genannten Räumlichkeiten waren im Zweiten Weltkrieg auf das schwerste beschädigt worden. Wollte man das Schloß und insbesondere das Corps de Logis wiederherstellen – und schon angesichts der überragenden Bedeutung des Neumannschen Treppenhauses verstand sich die Entscheidung dafür fast von selbst –, so konnte man sich nicht auf die nackte Architektur beschränken. Mit großem Aufwand und nicht minder großer Sorgfalt wiederholte man den verlorenen Stuck, die Farbfassung und die Fresken. Man gewann Ambianti zurück, die den ursprünglichen Gesamteindruck näherungsweise vermitteln. Das Fehlen historischer Authentizität ist gewiß nicht nur ein theoretischer Mangel; gerade die Deckenbilder geben sich auch dem nicht speziell informierten Betrachter unschwer als moderne Nach-

schöpfungen zu erkennen. Gleichwohl sichert der Anschein struktureller Integrität dem wiedererstandenen Bruchsaler Corps de Logis jene Sprachkraft, welche die Architektur allein nie zu entfalten vermöchte.

Daß auch ganz andere Wege zu einem vergleichbaren Ziel führen können, beweist das Beispiel Charlottenburg. Ähnlich wie in Bruchsal hatte der Zweite Weltkrieg eine Ruine hinterlassen, vor der restauratorischer Mut leicht dahinschwinden konnte. Anders als in Bruchsal fehlten in Berlin indessen Farbproduktionen der Fresken Antoine Pesnes im Treppenhaus und im Weissen Saal. Eine Rekonstruktion hätte allenfalls den formalen Befund simulieren können, nicht aber den chromatischen. Die Möglichkeit einer derartigen Teilwiederherstellung wurde nach langen, von Fachleuten und Öffentlichkeit mit großer Hefigkeit geführten Diskussionen zugunsten der Alternative verworfen, zeitgenössische Bilder an die Stelle der zerstörten Gemälde zu setzen. Mit diesem Entschluß war zugleich die alte Ikonographie verabschiedet, denn von den Themen „Prometheus raubt das himmlische Feuer“ und „Hochzeit von Peleus und Thetis“ konnte man schwerlich inspirierende Wirkung auf einen Gegenwartskünstler erwarten.

Was nicht heißt, daß ein genereller Themenverzicht in unserer Zeit unvermeidbar wäre! Marc Chagall etwa hat im Zuschauerraum der Pariser Oper ein ikonographisch geradezu redundantes Deckengemälde geschaffen. Ein phantastisches Aufgebot bevölkert den Bildraum: Gestalten und Szenen aus Oper und Ballett, von Gluck und Rameau über Mozart, Beethoven, Berlioz, Bizet, Wagner und Verdi bis hin zu Debussy, Ravel und Strawinsky, dazu Pariser Bauten und Motive aus Chagalls charakteristischer Vorstellungswelt. Bemerkenswerterweise hat man 1964 dem Kolossalbild Chagalls eine Darstellung von Jules Lenepveu geopfert (zumindest für den Augenblick geopfert, denn Lenepveus Werk wird von dem Chagalls nur verdeckt). Das ältere Bild – eine Darstellung von Apoll und Venus im Kreise der Musen und der Genien der Tagesstunden – erfüllte in neobarockem Kontext eine Aufgabe, welche die zeitgenössische Komposition weit weniger überzeugend bewältigt: Es öffnete nämlich den weiten und festlichen Raum im Sinne barocker Vorbilder nach oben, holte Allegorien in Zuschauernähe, indem es Mauersubstanz durch ein fiktives, mit dem Innen kommunizierendes Außen ersetzte. Chagalls Gemälde hat eher schließende als öffnende Wirkung; seine Räumlichkeit folgt eigenen Gesetzen und kann kaum als Teil eines Kontinuums verstanden werden, dem auch der den Betrachter umgebende Realraum zugehört. Unzweifelhaft repräsentiert Chagalls Bild eine künstlerische Leistung hohen Ranges; der Meister brauchte auch keine Kompromisse einzugehen, weil die im Deckenbild zu beobachtende Weise poetisch-surrealen Kombinierens figürlicher Elemente seit jeher ein Hauptmerkmal seines Individualstils ist. Offenkundig ist nur das Fehlen des Einverständnisses zwischen Architektur und Plafonddarstellung.

Unmittelbar vor der Wende in der Bewertung des Neubarocks hat man sich in Paris auf Betreiben Malraux' zu einer Geschmacksentscheidung verleiten lassen,

welche zugleich die Auflösung einer ästhetischen Einheit – nämlich des neobarocken Gesamtkunstwerkes Grand Opéra – bedeutete. Die dazu vorgebrachten Argumente sind aufschlußreich, auch weil sie ein partielles Umschlagen der Einschätzung erkennen lassen. Charles Garnier, der durchaus schätzenswerte Architekt der Oper, habe nur nicht die richtigen Maler zur Seite gehabt; Delacroix sei zum Zeitpunkt der Ausschmückung des Baus bereits tot gewesen, Courbet habe ganz andere Interessen verfolgt, die asketische Gesinnung eines Puvis de Chavannes sei mit der Auffassung Garniers völlig unvereinbar gewesen. Einzig Odilon Redon hätte ein paar Jahre später die Aufgabe meistern können; hätte er die Operndecke bemalt, wäre gewiß ähnliches zustande gekommen wie unter den Händen Chagalls. Wie hier – und zwar nicht von Laien sondern von renommierten französischen Kollegen – Geschichte durch Rückprojektion aktuellen Kunstverständnisses verfälscht wird, wäre eine eigene Untersuchung wert. Wobei ich das im Wissen um die Schwierigkeiten des Umgangs mit historischen Monumenten und als ein Freund der Gegenwartskunst ohne Überheblichkeit sage.

Zurück zu Charlottenburg. Dort hätte eine figurative Komposition, die nicht den Spuren Pesnes gefolgt wäre, eine ähnlich dissoziierende Wirkung haben müssen wie das Deckenbild Chagalls für den Zuschauerraum der Grand Opéra, ganz unabhängig von ihrer künstlerischen Qualität. Die 1972–74 entstandenen Plafondgemälde Hann Triers verzichten auf jedes äußerlich-thematische Anknüpfen an das verlorene Alte. Sie stiften indessen auf doppelte Weise neuen Sinn, indem sie das rekonstruierte Ensemble von Architektur, Stuckdekor und Architekturmalerei formal und koloristisch vervollständigen und an die Stelle der ursprünglichen Ikonographie den Anspruch einer Malerei setzen, die aus der Kraft des individuellen Gestus lebt. Natürlich gehen Triers Bilder auf die Struktur der Räume ein, ja sie erinnern durch die allgemeine Formverteilung und die Farbenwahl sogar an barocke Deckenmalereien insgesamt und an Pesnes Bilder im besonderen. Aber sie sind keine für Religion und Mythos offenen Himmelsausschnitte sondern eher malerische Äquivalente für ein Oben, das mehr als der physische Luft- und Lichtbereich ist, sich aber dennoch dem benennbar Metaphysischen versagt. Die rhythmischen Form- und Farbvernetzungen Triers spielen auf Wolkenbildungen und himmlische Lichtereignisse an und widerlegen in gleichem Zuge alle Versuche, sie mit Bekanntem zu identifizieren. Solche Bedeutungsoffenheit ersetzt jene ganz andere Art von Offenheit, die illusionistischen Deckenbildern eigentümlich ist.

Diesseitiger noch und zugleich auf besondere Weise phantastischer als Triers Gemälde ist Peter Schuberts Deckenbild in der Charlottenburger Großen Orangerie. Wo bis zur Zerstörung im Jahre 1943 dekorative Architekturmalerei den Plafond des Mittelpavillons gliederte (es handelte sich um neubarocke Fresken von 1886, die ihrerseits an den originalen barocken Bestand anknüpften), fordert seit 1977 ein instabiles Gefüge aus schalenartigen Elementen das Auge. Blätternde Auflösung statt kunstreicher Verkettung: Eine faszinierende, die Idee

der illusionistischen Überhöhung absichtsvoll ins Gegenteil verkehrende Konzeption, die – wie zu zeigen sein wird – durchaus ihre Vorläufer hat.

Hann Trier hat die in Charlottenburg gesammelten Erfahrungen vor zwei Jahren Heidelberg zugute kommen lassen. Seine Deckenbilder im Bibliothekssaal des Philosophischen Seminars sind kein Ersatz für verlorene Gemälde, sondern Bereicherungen eines Raumes, der kaum für eine malerische Ausstattung disponiert und zudem durch Umbauten entstellt war. Mit großem Geschick hat Trier die Gesamtfarbigkeit so gehalten, daß die (von fern an Rocaillen erinnernden) Gespinste an den Wänden und das dreiteilige Deckenbild nicht als unvermittelte Zufügungen empfunden werden. Auch in Heidelberg tut sich über den Köpfen der Betrachter nicht der Himmel auf, sondern, um mit Dieter Henrich zu sprechen, ein „Bildraum für das Denken“, dem hohe Wandlungsfähigkeit eigne, nicht aber das Trügerische des Vexierspiels. „Heraklits Wort“, so Henrich, „kann man dahin variieren: Die Wege hinauf und hinab in diesen Bildern sind nicht dieselben, aber sie sind Wege *im* selben“.

Wenn ich aus dem bislang Dargelegten die Folgerung ziehe, daß illusionistische Deckenmalerei heute offenbar nur noch im Sinne einer geschichtliche Vorbilder problematisierenden Paraphrase (oder aber einer reinen Rekonstruktion!) möglich ist, so ist dies nicht etwa als Pauschalkritik an zeitgenössischen Versuchen sondern als Feststellung eines historischen Sachverhaltes aufzufassen. Die Frage nach den Ursachen dieses Befundes läßt sich nur durch die Prüfung einer seit dem Ende des Barocks verfolgbaren Entwicklung beantworten. Diese wieder will von der ins Quattrocento zurückreichenden Vorgeschichte her verstanden sein.

Bereits eines der ersten Monumentalgemälde, welches die Chancen der neuentdeckten Zentralperspektive konsequent nutzt, ist eine illusionistische Darstellung im Sinne einer fiktiven Erweiterung des Realraumes durch einen nachvollziehbar dimensionierten Bildraum. Die Kapelle des Trinitätsfreskos von Masaccio in S. Maria Novella zu Florenz ist allerdings ambivalent, ist sie doch einerseits ein gedachter Annex der Kirche, andererseits der Erscheinungsraum der Dreifaltigkeit. Zwischen realem und sakralem Bezirk vermittelt eine Zone, der die beiden Stifterfiguren zugehören. Der Gewinn an Vermittlungsobjektivität – sprich: an perspektivischer Richtigkeit der Darstellung – hat den Preis einer Bindung des Betrachters an einen bestimmten Standpunkt oder doch zumindest an eine engbegrenzte Standfläche.

Es dauerte einige Jahrzehnte, bis ein Künstler die Möglichkeiten illusionistischer Dehnung und Umdeutung auf eine Raumesamtheit übertrug. Andrea Mantegnas, in den siebziger Jahren des fünfzehnten Jahrhunderts geschaffene Ausmalung der Camera degli Sposi im Kastell zu Mantua interpretiert die vier Wände zu offenen Bogenstellungen um, vor, zwischen und hinter denen sich die Ereignisse aus dem Leben der Gonzaga vollziehen. Das Gewölbe ist mit fingierten Ornamenten und Reliefs besetzt. Im Zentrum öffnet sich jener berühmte Okulus, der mit Recht als Auftakt der illusionistischen Deckenmalerei Ruhm

und Popularität erlangt hat. Mantegnas brüstungsbewehrtes Zenitfenster gewährt nicht Durchblick zum Jenseits, sondern zeigt den blauen, bewölkten Himmel, will sagen: den Himmel im Sinne des Gegenstandes von Physik und Meteorologie. Der Betrachter gewahrt Komparativen, die ihrerseits staunend nach unten blicken, und einen Blumenkübel, der herausfordernd leichtsinnig aufgestellt ist. Vor die Brüstung trauen sich ein paar gefiederte Putten – zusammen mit anderen, hinter der Brüstung plazierten Amoretti und einem auf der Brüstung sitzenden Pfau zugleich Träger allegorisch-emblematischer Bedeutung und Rolleninhaber im berechnet irritierenden Spiel mit dem Gleichgewicht. Den Beweis für die Tragfähigkeit der gemalten Luft bleibt Mantegna, genau genommen, noch schuldig.

Anders ist das bei Melozzo da Forlì. Dessen gegen 1480 geschaffene Kuppel ausmalung der Markus-Sakristei der Basilica della Santa Casa in Loreto interpretiert die Fenster als Blickschleusen nach draußen *und* als Einlässe für die Engel mit den Leidenswerkzeugen Christi, welche innerhalb des relativ kleinen Raumes und damit in Betrachternähe zu schweben scheinen. Anders als die Propheten, die weiter unten auf einer Gesimsbank sitzen, sind die Engel von der Bindung an tragende Gebäudestruktur befreit, wenngleich sie optisch doch zuverlässig in ein alle Teile umfassendes Kompositionssystem eingebettet wirken. Im übrigen ist ihre Gegenwart als eine Art Besuch der irdischen Sphäre zu verstehen: Sie sind durch die Fenster in einen Raum gelangt, den sie durch ihre Präsenz theologisch erhöhen, den sie aber auch als festen Rahmen respektieren. Die Erscheinung des Überirdischen gerät in dieser Spätphase der Frührenaissance noch nicht zur Widerlegung irdischer Materialität; die gemalte Kuppel bleibt eine geschlossene Schale, der Weg durch sie hindurch muß vom Maler (der hier den Architekten vertritt) ausdrücklich freigegeben werden.

Ich begnüge mich mit dem Hinweis, daß Michelangelo, Raffael und andere Hochrenaissance-Meister die weitere Entfaltung der illusionistischen Deckenmalerei in vieler Hinsicht gefördert haben. Wichtiger noch als ihre Beiträge sind die von Correggio in den Jahren zwischen 1518 und 1530 in Parma verwirklichten Lösungen. Correggio deutet ganze Gewölbeneinheiten – nämlich die Kuppel von S. Giovanni Evangelista und die Vierungskuppel des Domes – in luft-, licht- und wolkenerfüllte Räume um, in denen massebehaftete Körper wunderbaren Halt finden. Der physikalische Himmel ist mit dem theologischen eine Allianz eingegangen, welche den stilisierten Sternenhimmel des Mittelalters und dessen quattrocentistische Derivate endgültig zu Zeugnissen veralteter Denk- und Sehweisen macht. Das Übersinnliche wird jetzt erst durch die sinnliche Anschauung glaubhaft gegenwärtig. In S. Giovanni Evangelista täuscht die Malerei einen Himmel vor, der sich unmittelbar über dem Saumprofil der Kuppel auftut. Auf Wolkenbänken sitzen im Kreise die als michelangeleske Aktfiguren aufgefaßten Apostel; im Zentrum schwebt Christus und gibt sich, gemäß Apokalypse I,7, jedem zu erkennen („Siehe er kommt mit den Wolken, und schauen wird ihn jedes Auge, auch die, die ihn durchbohrt haben ...“; man beachte den im

biblischen Text enthaltenen zweifachen Hinweis auf den Gesichtssinn!). Die apokalyptische Epiphanie ist vom Künstler gleichsam als *Theatrum sacrum* inszeniert, für dessen Wirkung die Leiblichkeit und die Gesten der dargestellten Figuren eintreten. Ähnliches gilt vom – ungleich figurenreicheren und komplizierter strukturierten – Kuppelfresko des Parmesaner Domes. Die untere Malereizone meistert den Übergang von der realen Architektur zum schachtartig aufsteigenden Himmelsraum. Engel und Heilige bevölkern dieses Gefilde, in dessen Mitte – dem Betrachter weit entrückt – die auffahrende Muttergottes zu erblicken ist. Der gemalte Himmel ist zu einem Oben geworden, das sich zwar durch seine perspektivische Anlage und den Illusionsgrad seiner Bestandteile dem Untenstehenden vermittelt, zugleich aber eine Unerreichbarkeit indiziert, die durch das Empfinden, dem gleichen Raumganzen – wenn auch an ganz untergeordneter Stelle – zuzugehören, nur bedingt gemildert wird.

Damit sind bereits die entscheidenden Möglichkeiten der illusionistischen Deckenmalerei bis hin zum Spätbarock abgesteckt. Es sollte freilich fast ein Jahrhundert dauern, bis Correggios Errungenschaften ganz verstanden und sinnvoll erweitert wurden. Das Cinquecento hat nur in seltenen Fällen und auch dann nur partiell aus den Lehren des großen Emilianers Nutzen zu ziehen gewußt. Die Kuppelausmalung des Florentiner Domes beispielsweise – in den siebziger Jahren des sechzehnten Jahrhunderts von Giorgio Vasari begonnen und von Federico Zuccari zu Ende geführt – bleibt in einem Schematismus befangen, der von der inneren Schlüssigkeit der Parmesaner Domkuppel weit entfernt ist. So gewiß an der traditionellen Kritik, welche Correggios Komposition eine gewisse Unübersichtlichkeit nachsagt, etwas Wahres ist, so gewiß leidet die Florentiner Formulierung unter einer illusionsmindernden und sicherlich nicht bewußt altertümelnden Starre.

Mit dem Frühbarock ändert sich die Situation im Sinne der Vereinheitlichung und Dynamisierung – und damit letztlich im Sinne Correggios. Pietros da Cortona Deckenbild im Gran Salone des römischen Palazzo Barberini, in den dreißiger Jahren des siebzehnten Jahrhunderts gemalt, ist ein Glanzstück illusionistischer Umsetzung eines intrikaten Programms, das den Ruhm des Hauses Barberini an die *Divina Provvidenza* zurückbindet und auf mehreren allegorischen und symbolischen Ebenen abhandelt. Dem Genie Pietros gelingt das, was manchem geringeren Talent in vergleichbaren Fällen zur überfordernden Zumutung wurde: die thematische Fülle zu bewältigen, *Disparates* zur Anschauungseinheit zusammenzuführen, Künstliches mit Eigenschaften des Quasi-Natürlichen auszustatten.

Es gehört bereits zur Wissenschaftstradition, dem Fresko Pietros ein zeitlich unmittelbar vorausgehendes und im Palazzo Barberini räumlich benachbartes Deckenbild als Alternativmodell gegenüberzustellen und dabei auf den erbitterten Streit zwischen den Anhängern einer sensualistischen und jenen einer klassizistischen Richtung innerhalb der römischen Barockmalerei zu verweisen. Unzweifelhaft ist Andrea Sacchis Darstellung der *Divina Sapienza* sehr viel ruhiger

und überschaubarer angelegt als Pietros „Divina Provvidenza“. Dieser Sachverhalt hängt aber ebenso wie das Faktum, daß bei Sacchi jede outrierte Untersicht vermieden ist, mit einer bewußten Rücksichtnahme auf die vergleichsweise geringe Größe und die ungünstige Proportionierung des Saales zusammen. Auch der „Klassizist“ Sacchi zielt letztlich auf illusionistische Durchbrechung der oberen Raumbegrenzung. Sein Barberini-Fresko ist jedenfalls nicht mit einem „quadro riportato“ gleichzusetzen, also nicht jenem anderen Typus zuzuordnen, der im Barock als echte Alternative zum Untersichtsbild eine erhebliche Rolle spielte. Für die Gattung des gleichsam auf den Plafond projizierten Wandbildes ließen sich viele prominente Beispiele nennen: angefangen von Michelangelos Sixtina- und Raffaels Farnesina-Decke bis hin zu Annibale Carraccis Bilderserie an der Gewölbetonne der Galleria Farnese und Guido Renis „Aurora“ im Casino Rospigliosi. Gemeinsam ist ihnen die Eigenart, im Gegensatz zu Sottinsü-Gemälden ihren Bildcharakter, das heißt ihre Wand- und Flächengebundenheit, unumwunden zuzugeben.

Die kraftvolleren Impulse gingen im Hoch- und Spätbarock von den Möglichkeiten aus, welche der Typus des illusionistischen Untersichtsbildes bot. Wie in keinem anderen Bereich der Malerei ließ sich die Chance nutzen, im Zusammenspiel und oft auch in Rivalität mit Architekten und Stukkateuren Phantasie und Bravour unter Beweis zu stellen. Baciccios Fresko mit dem Triumph des Namens Jesu in der römischen Mutterkirche des Jesuitenordens Il Gesù und vor allem Andrea Pozzos Langhausdeckendarstellung der Glorie des hl. Ignatius von Loyola in der jüngeren römischen Jesuitenkirche S. Ignazio bezeugen, bis zu welchem Grade sich bildnerische Inventionslust zu steigern vermochte. Pozzos Bildarchitektur, die sich kühn über der realen auftürmt, ist schon für sich genommen ein faszinierendes Exempel malerischer Beschwörung einer gedachten Wirklichkeit; die Scharen abwechslungsreich plzierter und verkürzter Figuren nötigen dem Betrachter nicht weniger Staunen ab. Der Gedanke der Parmesaner Domkuppel Correggios ist hier zu Ende gedacht.

Historisch bedeutet Pozzos um 1680 entstandenes Ignatius-Fresko freilich kein Ende der illusionistischen Deckenmalerei. Ich kann hier weder die Vielzahl der bis ins späte achtzehnte Jahrhundert zu registrierenden Lösungsvarianten andeuten noch die Meister nennen, die in diesem Zusammenhang Erwähnung verdienen. Allein für Deutschland wäre die Liste lang (Cosmas Damian Asam, Johann Baptist Zimmermann, Johann Holzer, Johann Zick, Matthäus Günther, Franz Joseph Spiegler und Martin Knoller sind nur Glieder einer bemerkenswert dichten Phalanx; als Beispiele mögen einige Hauptwerke stehen: Asams Ingolstädter Maria-Viktoria-Saal, Zimmermanns Fresko in der Kuppel des Laienhauses der Wies, das Fresko im Hauptraum der Wallfahrtskirche Birnau von Gottfried Bernhard Götz und das Hauptkuppelfresko Knollers in Neresheim).

Ihren verbindenden Nenner hat die fast unübersehbare Fülle der Variationen auf das Thema des illusionierten Himmels in der Annahme einer optisch verifizierbaren Einheit von Himmel und Erde, von hereinbrechender Überwirklichkeit

und sich öffnendem Diesseits. Die himmlische Population verheißt dem Betrachter die Möglichkeit eigenen Überstiegs in das Reich der allen irdischen Anfechtungen Entrückten, der Aufblick zur bemalten Decke nimmt erhoffte Paradieserfahrung vorweg. Und dieser Aufblick ist zumeist genußvoll *und* anstrengend: Zum einen überwältigt eine ikonographisch, formal und koloristisch hochkomplexe Ganzheit, zum anderen verlangt das informationsgesättigte Gefüge eine analytische Arbeit, welche Wissen und Kombinationsvermögen voraussetzt. Was heute oft mühevoll und durch Konjekturen belastete Denkarbeit notwendig macht, war auch vielen Zeitgenossen nicht ohne weiteres zugänglich; der Kommentar – etwa in Form der erläuternden Predigt oder der gedruckten Betrachtungsanleitung – mußte leisten, was die Vorbildung versagte, das Wort mußte mithin der Anschauung aufhelfen. (Ein frühes Beispiel für einen derartigen Concetto-Kommentar sind die „Ragionamenti sopra i dipinti da lui eseguiti nel Palazzo Vecchio di Firenze“ von Giorgio Vasari, verfaßt 1567, gedruckt 1588.)

Die Freude am Täuschungsspiel mit dem Gesichtssinn führte früh schon zu einer kuriosen Variante der illusionistischen Monumentalmalerei. War es erreichbar, feste Raumgrenzen optisch aufzuheben, so mußte es auch möglich sein, diese Grenzen scheinbar ins Wanken zu bringen. Perspektivische Konstruktion als Mittel der Dekomposition: Diese Verkehrung kommt dort zum Tragen, wo es um das Schaudernmachen, nicht um die Erhebung des Betrachters geht. Der Sturz der Giganten in der Sala dei Giganti des Mantuaner Palazzo del Te, um 1530 nach Kartons des Giulio Romano von dessen Schülern auf Decke und Wände gemalt, steht am Anfang einer langen Reihe illusionistischer Horrorerfindungen. Giovanni Francesco Marchinis einstürzende Architektur in einem Nebenraum der Sala Terrena des Schlosses Weissenstein in Pommersfelden mag als spätbarockes Beispiel dienen. In beiden Fällen fehlt es nicht an einer ikonographischen beziehungsweise architekturikonologischen Motivation: Der Mythos des Gigantensturzes legt die Inszenierung eines gewaltigen Zerstörungsvorgangs nahe; in Pommersfelden machen die zusammenbrechenden Mauern das Instabile des chthonischen Bereiches sinnfällig, dem auch die Sala Terrena und letztlich die gesamte Erdgeschoßzone zugehören (die aufgehenden Geschosse zeigen nach dem Verständnis der Zeit die Überwindung des Chthonischen durch den ordnungstiftenden Menscheng Geist an). Ich bewege mich auf diesem Seitenpfad des Themas, weil er mir in Richtung der Charlottenburger Orangeriedecke Peter Schuberts zu führen scheint. Allerdings will bedacht sein, daß Lösungen wie die Mantuaner und die Pommersfeldener die Beachtung der Perspektivregeln voraussetzen, wenn auch im Sinne einer gewissermaßen negativen Nutzenanwendung. Schuberts Werk hingegen ist das Produkt einer aperspektivischen Anschauung, wie sie erst seit dem Nachimpressionismus möglich – oder, genauer gesagt: wieder möglich – ist. Davon später.

Zunächst sei der Blick noch einmal ins mittlere achtzehnte Jahrhundert zurückgelenkt. Das ästhetisch vollkommenste Beispiel spätbarocker Deckenmale-

rei ist zugleich eines der concettistisch anspruchsvollsten: Ich meine Giambattista Tiepolos Gewölbefresko im Treppenhaus der Würzburger Residenz. Das, was sich in einer ersten Sinnschicht als universalistisch-maßlose Verherrlichung des auftraggebenden Fürstbischofs darstellt, ist, differenzierter betrachtet, eine Apotheose des Lichtgottes Apoll und des antiken Götterhimmels, die ihrerseits eine die gesamte Schöpfung durchwaltende Kraft des Geistes repräsentieren. Dieser lichtvolle Geist will – das bezeugen zahlreiche Allusionen und dafür bürgt der ikonologische Gesamtzusammenhang – auf Christus zurückbezogen sein, als dessen regionaler Stellvertreter sich der Fürstbischof begreift. Antike und Christentum, ausholende Allegorie und individuelle Geltungsbekundung sind auf eine Weise ineingesetzt, die dem Zeitalter von Aufklärung und Klassizismus irrational und unangemessen präventios erscheinen mußte.

Es ist eine merkwürdige Fügung der Geschichte, daß Tiepolo, der Vollstrecker der bis zu Correggio und Mantegna zurückreichenden Tradition, und Anton Raphael Mengs, der Anwalt der neuen Winckelmannschen Ideale, mehrere Jahre lang am Madrider Hof unmittelbare Rivalen waren. Tiepolo hatte sich dem spanischen König durch ein Oeuvre empfohlen, das an Phantasiefülle und Reichtum der bildnerischen Nuancen als Quintessenz der barocken Vorstellungen- und Bilderwelt gelten durfte, Mengs unter anderem durch jenes Gemälde in der römischen Villa Albani, das der Typus des „quadro riportato“, des an die Decke verlegten Wandbildes, zu neuen Ehren bringt und zugleich als zeitgemäßes Gegenmodell zur illusionistischen Untersichtsdarstellung propagiert. Mengs' „Parnaß“, 1760/61 gemalt, setzt, indem er sich auf eine nunmehr in neuem Licht erscheinende klassische Überlieferung beruft, ein markantes Zeichen für eine Stilwende. „... Anton Raffael Mengs ... aber ist doch vielleicht der einzige, bei welchem wieder die Anfänge einer tiefern idealen Anschauung wahrzunehmen sind, von welcher aus auch die Einzelformen wieder ein höheres und edleres Leben gewinnen“, urteilt noch Jacob Burckhardt im „Cicerone“; „in dem Parnaß an der Decke der Villa Albani wagte er mehr als er durfte, und doch wird man auch hier wenigstens die historische Tatsache nicht bestreiten, daß er zuerst nicht bloß die naturalistische Auffassung im großen, sondern auch die konventionelle Formenbildung im einzelnen durch Besseres und Edleres verdrängt hat. Allerdings vermochte er dies nur durch einen neuen Eklektizismus, und man bemerkt wohl die Anstrengung, mit welcher er die raffaelische Einfachheit mit Correggios Süßigkeit zu vereinigen suchte.“

Symptome der Stilwende lassen sich auch in Werken erkennen, die grundsätzlich der barocken Tradition verpflichtet sind. Bemerkenswert ist die eigentümliche thematische und kompositionelle Ausdünnung des Himmels, wie sie sich exemplarisch an Christian Wenzingers – zur gleichen Zeit wie Mengs' „Parnaß“ entstandenem – Kuppelfresko in der Stiftskirche St. Gallen beobachten läßt. Was sich in Peter Thumbs Architektur als verhärtende Klärung der spätbarocken Baustruktur manifestiert, äußert sich bei Wenzinger als das, was man positiv als rationelle Flächennutzung, negativ als Anzeichen einer Aporie gegenüber der

Aufgabe, das Jenseits malerisch zu versinnlichen, deuten kann. Das Saumprofil der Kuppel bildet die strenge Grenze zwischen den Bereichen der Realarchitektur und des imaginierten Himmels; auf jedes vermittelnde Element – etwa in Art einer Scheinarchitektur oder einer ringförmigen Erdenzone – ist verzichtet. Die Figuren sind sparsam über die sphärische Fläche ausgestreut; die Stützfunktion der Wolkenbänke ist zumindest ebenso augenfällig wie das Schwebevermögen der himmlischen Gestalten. Gewiß handelt es sich bei Wenzinger noch nicht um einen latenten Klassizismus; eher darf man vom Erkennbarwerden krisenhafter Momente innerhalb der spätbarocken Stilentwicklung sprechen.

Auch Januarius Zick, der Sohn des unter anderem in Bruchsal wirkenden Johann, bleibt als Freskant in vieler Hinsicht der barocken Tradition verbunden, obwohl für ihn die Auseinandersetzung mit dem Klassizismus eine besondere, keineswegs – wie oft zu lesen – nur in der Detailausbildung spürbare Bedeutung hat. Zicks Freskenzyklus in der Klosterkirche Rot an der Rot, das späteste, aus der zweiten Hälfte der achtziger Jahre datierende Monumentalwerk des Meisters, umfaßt neben der kraftvoll illusionierenden „Himmelfahrt Mariä“ in der Kuppel über dem Mönchschor Darstellungen, die nicht nur durch den Verzicht auf den Durchblick zum offenen Himmel, sondern durch ihre gesamte Disposition ein Umlenken des bildnerischen Interesses verraten. Das Hauptfresko des Langhauses will offenkundig nicht als simulierte Fortsetzung der (übrigens von Zick mitgestalteten) Realarchitektur verstanden sein, vielmehr als ein Bildraum mit genau definierten Grenzen und eigenen Gesetzen. Die Scheinkuppel über der Szene mit dem zwölfjährigen Christus im Tempel hat natürlich ihre barocken Vorbilder. Die Konsequenz, mit der die Einbeziehung irrationaler Elemente in die biblische Historie gemieden ist – kein Engel schwebt unter dem gemalten Gewölbe, kein göttliches Licht bricht in der Kuppellaterne auf! –, spricht für sich. Das *Theatrum sacrum* bekennt sich zu seinem Inszeniertheitscharakter, gibt nicht vor, ein Stück in unsere Wirklichkeit hereinragende Transzendenz zu sein.

1798 – ein Jahr nach dem Tode von Christian Wenzinger und Januarius Zick – malte Francisco Goya die Kuppel und die unterfangenden Gurte und Zwickel der Madrider Kirche San Antonio de la Florida aus. Die Aufgabe war konventionell, die Lösung geriet zu einer Absage an die Konvention – und zugleich doch auch zu einem eigenartigen Rekurs auf den Anfang der illusionistischen Deckenmalerei. Noch die Ölbozzetti zu den Fresken geben eine Zusammenschau von Himmel und Erde in der dem Barock geläufigen Weise. In der monumentalen Verwirklichung ist der Luftraum radikal entvölkert; statt des vorgesehenen, von Engeln durchschwebten Firmaments wölbt sich ein (von fern an Mantegnas Okulus in der Camera degli Sposi erinnernder) blauer, wolkenbezogener Himmel über der verbildlichten Wundererzählung. Das Geschehen vollzieht sich ausschließlich im irdischen Bereich, nur ein Stockwerk über dem Betrachter. Goya läßt (auch darin an Mantegna gemahnend) um den Kuppelsaum ein nacktes, verkürztes Geländer laufen und gruppiert dahinter im Kreis die Figuren. Der

hl. Antonius von Padua, der gerade einen Toten wiedererweckt, steht auf einer Felsenerhebung – so knapp über dem Geländer, daß er auf eben diesem zu balancieren scheint. Sein Herausgehobensein aus der bunten Schar der Zuschauer wird durch den Eindruck der Labilität relativiert (wobei ich hier keineswegs dem modischen Interpretationsmuster folgen und Goya irgendeinen ketzerischen Sophismus unterstellen will!). Die Zuschauerschaft ist außerordentlich realistisch charakterisiert; realistisch insofern, als Typen aus dem Madrider Alltagsleben aufgeboten sind – vom Buben, der desinteressiert am Geländer herumturnt, über geschwätzigte Matronen bis zum würdevollen blinden Greis. Auch die Engel, welche die Zwickel und Gurte unter der Kuppel besetzen, sind reichlich irdisch wirkende Geschöpfe. Sie sind nicht in den narrativen Zusammenhang eingebunden, sondern eskortieren die Hauptszene gleichsam als Ehrenjungfrauen; ihr Bereich ist statt des luftigen Himmels ein künstliches Zelt aus Vorhängen.

Die Fresken von San Antonio de la Florida markieren das Ende einer Tradition nicht im Sinne eines resoluten Gegenbeweises von der Art der Mengsschen Parnaß-Darstellung, sondern als Zeugnisse der inneren Erschöpfung bestimmter Vermittlungsmöglichkeiten. Daß sie gleichzeitig an Vitalität alles übertreffen, was um 1800 im Bereich der Deckenmalerei geschaffen wurde, gehört zu der nicht wenigen Werken Goyas eigentümlichen Paradoxie.

So gewiß die klassizistische und die aufklärerische Kritik der illusionistischen Deckenmalerei die geistigen Grundlagen entzogen: Das Schicksal der Kunstgattung war damit noch nicht besiegelt. Allerdings sind die Versuche des neunzehnten Jahrhunderts, Decken in Freiräume umzudeuten, überwiegend als bewußte Rückbezüge auf die Tradition zu bewerten, ob es sich nun um die sozusagen in die Formierungsphase des Illusionismus zurückblendenden Arbeiten des Nazareners Philipp Veit handelt – ich denke an das 1820/21 ausgemalte Gewölbe der Stanza di Dante im Casino Massimo in Rom – oder die an den Impetus eines Rubens und Pietro da Cortona erinnernden Pariser Gemälde des französischen Romantikers Eugène Delacroix. Bei aller Intensität der Erzählung und aller Frische des Vortrags sind Delacroix' Deckenbilder im Palais Bourbon, im Palais Luxembourg und in der Galerie d'Apollon des Louvre als Resultate einer eindringlichen Auseinandersetzung mit der vorklassizistischen Überlieferung zu verstehen. Auch in den Bozzetti (wie jenem zur Friedensallegorie im Hôtel de Ville) wird die Nähe zu barocker Kompositionsweise und Pinselführung spürbar. Die Inhalte können nicht mehr auf ein Vorverständnis von der Art des bis ins spätere achtzehnte Jahrhundert Gültigen zählen; was ehemals Bestandteil eines umfassenden Welt- und Geschichtsbildes war, ist zum Bildungsgut geworden, dessen allegorisch-emblematische Sprachkraft sich nicht mehr unvermittelt zu entfalten vermag. Immerhin eignet den Deckenbildern Delacroix' jene sinnliche Energie, die viele Werke des fortgeschrittenen Historismus vermissen lassen. Zugegeben, das Material ist noch kaum erschlossen, manche kunstgeschichtliche Entdeckung ist noch möglich. Und zudem ist ein qualitativ problematisches neubarockes Plafondbild im ursprünglichen Architektur- und Dekorationszu-

sammenhang allemal sinnvoller als ein noch so raffiniertes modernes Substitut – ich erinnere an den Fall der Grand Opéra. Aber der Eindruck, daß die illusionistische Deckenmalerei des neunzehnten Jahrhunderts insgesamt ein vergangenheitsorientiertes, von den großen Innovationsimpulsen kaum berührtes Phänomen ist, dürfte durch die künftige Forschung allenfalls modifiziert, nicht aber widerlegt werden. Schließlich ist die Krise der besonderen Bildgattung nur Ausdruck eines übergreifenden, in seinen Großkonturen klar genug erkennbaren Prozesses. (Ich verkenne keineswegs die Leistungen einiger Künstler, namentlich der Wiener Schule, auf dem Gebiet der Deckenmalerei, mögen sie nun mehr die Bravour im Umgang mit den überkommenen Möglichkeiten angehen – wie bei Hans Makart – oder die Entfaltung von formalen und koloristischen Neuansätzen, wie sie sich beispielsweise in Gustav Klimts Deckenbildern für die Wiener Universität entdecken lassen – die einzige erhaltene Erinnerung an den Zyklus ist der Bozzetto zur Allegorie der Medizin.)

Ein – auf den ersten Blick vielleicht nicht sonderlich auffällender – Umstand scheint mir der Erwähnung wert. Im Bereich des für das seh- und informations-süchtige neunzehnte Jahrhundert ungemein charakteristischen Bildtyps des Panoramas spielt der gemalte Himmel über den Köpfen der Besucher so gut wie keine Rolle. Das hat zunächst technische Gründe, denn die Rundbilder verlangten meist nach einer soffittenartig abgeschirmten Oberlichtbeleuchtung. Aber es gibt offenkundig auch weniger vordergründige Motive. So viel die rundum ausgebreitete Landschaft – ob sie nun als solche interessant ist oder aber als Handlungsraum spannender Ereignisse fungiert – zu sagen haben mag: Der entgötterte Himmel hat dem Auge in keinem Falle Vergleichbares zu bieten. Er kann ausgespart werden, wie auf Schinkels anamorphotischem Orientierungsplan zum Panorama von Palermo aus dem Jahre 1808. Faszinierender als der illusionierte Himmel wird für den Menschen der technisch-industriellen Ära der Blick von oben auf die – zumindest dem Anschein nach – immer überschaubarer werdende Erde. Das 1829 vollendete Stadtpanorama des Londoner Colosseums begnügt sich noch mit einer waghalsigen Turmperspektive, das Cinéorama von Grimoin-Sanson auf der Pariser Weltausstellung von 1900 baut über den Zuschauern die Attrappe eines riesigen, den Himmel fast völlig verdeckenden Balcons auf. Die nun realiter als tragfähiges Medium erschlossene Luft hat als besondere Attraktion die Überschau über das Unten zu bieten. Um es auf unseren Argumentationszusammenhang zu übertragen: Der Standort der Zuschauer hinter der Brüstung auf Mantegnas Mantuaner Okulus ist der interessantere geworden!

Zu der Zeit, da das Cinéorama das Pariser Publikum begeisterte, bereitete sich der junge Picasso auf eine endgültige Abrechnung mit der Perspektivgläubigkeit eines halben Jahrtausends vor. Cézanne, Gauguin, van Gogh, Seurat, Toulouse-Lautrec hatten seit etwa 1880 die Zeichen gesetzt. Der Kubismus und seine Abkömmlinge, wie Orphismus und Futurismus, führten dann vor Augen, daß sich eine Bildwelt jenseits des Mimetischen und Perspektivischen errichten ließ

und daß bestimmte Vorstellungen der Vielsichtigkeit und des Dynamischen schlechterdings nicht mehr mit den seit der Frührenaissance gültigen Mitteln ins Anschauliche umzusetzen waren. Natürlich vermochte eine solche Verabschiedung durch die Kunst das perspektivische Sehen als eingebürgerte und schließlich physikalisch und physiologisch fundierte Wahrnehmungsweise nicht einfach außer Kraft zu setzen. Daß dieses Faktum eine der Ursachen für die Entfremdung zwischen Kunst und Publikum in unserem Jahrhundert ist, steht außer Frage. Für die bildnerische Möglichkeit der illusionistischen Aufhebung von Raumgrenzen bedeutete es eine neue Belastung: Waren zuerst die geistigen Grundlagen dafür verloren gegangen, irdischen Raum auf Transzendenz hin durchsichtig zu machen, so wurde nun der traditionelle Sehmodus selber mit-leidslos in Zweifel gezogen. Womit wir uns wieder dem Ausgangspunkt dieser Überlegungen nähern.

Es hat im zwanzigsten Jahrhundert nicht an Versuchen gefehlt, Deckenmalerei als Bildgattung wiederzubeleben. Ich denke dabei nicht an Rekonstruktionen von der Art der Bruchsaler oder an historisierende Paraphrasen, wie sie mancherorts in wiederhergestellten Barockgebäuden anzutreffen sind. Derartige Faksimiles können, wie gesagt, ihren guten Sinn haben, können aber auch, sofern maltechnisch und ästhetisch nicht einwandfrei gemeistert, peinlich berühren. Ich meine eher ein Phänomen wie den mexikanischen „Muralismo“, jene expressionistische Monumentalkunst, die ihre Inhalte und ihr bildnerisches Idiom erstaunlich selbständig entwickelt hat. Die Untersichteffekte eines José Orozco zielen aber offensichtlich nicht auf ein Trompe l'oeil sondern auf Überwältigung durch übersteigerte Dimensionen und absichtsvoll übertriebene Formen. Immerhin herrscht eine heroische Gestimmtheit, der man den Griff zum Firmament als aufrichtigen Gestus zugesteht.

Weniger leicht wird das in einem Falle, den ich leider nicht durch eine Abbildung dokumentieren kann. In der Eingangshalle des Moskauer Bahnhofs in Leningrad ist die gesamte Decke in einen tiepolesken Himmel verwandelt, an dem sich das Spektakel einer Luftparade ereignet: Bomber, Transportmaschinen und Jagdflugzeuge in höhengestaffelter Formation, Fallschirmspringer, deren unterste knapp über den Köpfen der Betrachter zu schweben scheinen; alles verblüffend veristisch im Geiste jenes sozialistischen Realismus gemalt, der mittlerweile selbst historisch zu werden beginnt. Im Grunde handelt es sich um eine ganz konsequente Umbesetzung des illusionierten Himmels: An die Stelle der Heiligen und Götter sind der Mensch und seine Flughilfen getreten. Himmel meint: vom Menschen kontrollierter Luftraum. Die Verherrlichung gilt dem Geist der Erfinder und dem Mut der Nutzer der Flugapparaturen. Das Bild ist allenfalls eine Tautologie dessen, was in der Wirklichkeit jederzeit möglich ist, und insoweit nicht eigentlich Instrument der Illusion im hier diskutierten Sinne.

Mit solcher Vordergründigkeit wird man sich schwerlich abfinden wollen, wenn man über die Chancen einer Wiederbelebung der Deckenmalerei nachdenkt. Die Lösungen, die beispielsweise Hann Trier anbietet, scheinen mir nicht

nur zeitgemäßer, sondern auch beziehungsreicher als jedes noch so bedeutungsbefrachtete Trompe l'oeil. Für die Rathaushalle in Köln hat Trier in den Jahren 1978 bis 1980 einen abgehängten Baldachin geschaffen, der eine bemerkenswerte Variante zum Thema Deckenmalerei darstellt. Das riesige Polyestergebilde hängt wie eine Wolke im Raum. Der Umriß erinnert an ein Blatt oder auch an ein Tier; solch biomorpher Eindruck kommt nicht von ungefähr, ist die symmetrisierend ausschwingende Form doch durch den Körpergestus des Künstlers bestimmt (man ist geneigt, von einer Dynamisierung des Vitruvschen Proportionsgedankens zu sprechen). Die Unterseite des Gebildes, vom Eintretenden als ein Oben erlebt, trägt eine Bemalung, die noch freier als die Decken in Charlottenburg und in Heidelberg Farbrhythmen als Handlungsspuren zur Wirkung bringt und damit noch weiter von einer Himmelsallusion entfernt ist. Die von den Umgängen der Obergeschosse aus sichtbare Oberseite präsentiert sich als malerische, aber doch thematisch eindeutige Auslegung des Stadtplanes von Köln. Von unten ein Baldachin ohne Hoheitsanspruch, ein Himmel, der keiner ist; von oben ein Stück Erde, das in der Luft hängt. Ich will diese Überlegungen abschließen, indem ich es bei solchem Interpretationsansatz belasse.

3. Zum o. Mitglied wird Herr Tonio HÖLSCHER, Heidelberg, gewählt.
4. Zum Präsidenten für die Amtsperiode vom 1. 10. 1982 bis 30. 9. 1984 wird Herr MOSLER gewählt.
5. Herr Klaus SCHÄFER berichtet über die Sitzung des Rechnungsprüfungsausschusses für das Haushaltsjahr 1980. Es wird der Antrag auf Entlastung des Vorstands gestellt, die einstimmig mit Enthaltung der Betroffenen erteilt wird.

Der Präsident dankt im Namen des Vorstandes für die Entlastung und bei dieser Gelegenheit auch der Geschäftsstelle für die im Berichtsjahr geleistete korrekte Arbeit.

Sitzung der Phil.-hist. Klasse
am 17. Oktober 1981

Vor Eintritt in die Tagesordnung begrüßt der Sekretar Herrn Tonio HÖLSCHER als neugewähltes Mitglied und die an der wissenschaftlichen Sitzung teilnehmenden Gäste.