

Karner, Herbert

Die "ideale Ebene" : ein Mythos der Wiener Deckenmalerei des Barock

In: *Orbis artium : k jubileu Lubomíra Slavíčka*. Kroupa, Jiří (editor); Šeferisová Loudová, Michaela (editor); Konečný, Lubomír (editor). Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2009, pp. 429-[444]

ISBN 9788021049727

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123972>

Access Date: 18. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

VI
PROGRAMY A SLAVNOSTI

DIE „IDEALE EBENE“ – EIN MYTHOS DER WIENER DECKENMALEREI DES BAROCK

HERBERT KARNER

Die Beziehungsgeschichte von Figur und Architektur in der barocken Deckenmalerei ist kompliziert und vielfältig. Insofern überrascht es nicht, dass die Historiographie sich ihrer erst spät und mit wenig Lust zur Differenzierung angenommen hat. Geschichten der barocken Deckenmalerei werden zumeist aus bestimmten partikularen Blickwinkeln heraus geschrieben. Das Interesse gilt zu meist der figuralen Darstellung: Zunächst der Identifikation der Figuren, dann der Entschlüsselung der häufig komplexen Ikonographie und schließlich der Festlegung und Einordnung des zur Darstellung gebrachten Programms. Ein anderes Interesse konzentriert sich auf künstlermonographische Aspekte, also etwa auf die Erfassung der stilistischen Mittel eines Malers, die dessen künstlerische Werdegang erkennen lassen, die es ermöglichen, den Maler entwicklungsgeschichtlich präziser einordnen, oder auch bloß einzelne Werke dem Künstler zu- oder abschreiben zu können. Die das Figurenbild häufig umgebende Architekturmalerei, die an Quadratmetern gemessen oft ein Mehrfaches an Fläche beansprucht als das Figurenbild, wird in der Regel vernachlässigt. Die Quadratura wird bisweilen gar nicht, oder nur auf lediglich pejorative Weise wahrgenommen, als dekorativ-ornamentales Beiwerk, als nieder-

rangige Flächenfüllung. Das nicht Wahrgenommene existiert nicht und verhindert eine gesamtheitliche Analyse des komplexen Phänomens der barocken Deckenmalerei. Diese Wahrnehmungsbeschränkung ist *grosso modo* signifikant für die Fachliteratur zur österreichischen Deckenmalerei des Barock. Zu wenig ist bislang über die mittels Quadratura gesteuerten Bildsysteme nachgedacht worden.

Die jüngste und damit in ihrem Anspruch gültige Zusammenfassung der Geschichte der österreichischen Deckenmalerei stammt von Karl Möseneder in seinem Beitrag im vierten Band der *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*, erschienen 1999.¹ Bei der Frage des Zusammenspiels von Architektur- und Figurenmalerei entzieht sich Möseneder eines kritischen Ansatzes und beruft sich reflexartig auf den alten Terminus der „idealen Ebene“. Dieser Begriff war von Karl Maria Swoboda geprägt und von Lucia Siegmeth in ihrer Dissertation 1952 aufgegriffen worden, in der sie ihn am Beispiel des Fresko über dem Treppenhaus des Palais Daun-Kinsky [Abb. 1] auf der Wiener Freyung und des Marmorsaaes im Unteren Belvedere [Abb. 2, 3] definiert hat: „Die Energien des Raumes erfahren keine Steigerung zu einem hochbarocken Sursum in den Figurengruppen,² sondern erschöpfen sich in der Schein-

architektur, während die Figuren selbst in einer darüber liegenden idealen Ebene ausgebreitet erscheinen. Dieses ideale Element, das sich hier bereits ankündigt, wird in der weiteren Wiener Entwicklung gesteigert und zum Charakteristikum der spezifisch österreichischen Deckenmalerei in den ersten drei Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts. Von der Rahmenfunktion her gesehen, bedeutet dieser Prozess eher ein Zurückdrängen der verbindenden Tendenzen von Architektur und Malerei, ein Beschränken auf eine mehr im dekorativen Sinne auf die Bildwirkung hinorientierte Umrahmung, als ein Übernehmen architektonischer Energien.“ In der entsprechenden Fußnote klärt Siegmeth die exakte Genese des Begriffs der „idealen Ebene“: „Bereits Max Dvořák hat auf jene eigenartige, im zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts sich vollziehende Lockerung zwischen Malerei und Architektur hingewiesen. (Vgl. Max Dvořák, Die Entwicklungsgeschichte der barocken Deckenmalerei in Wien, S. 12). Prof. Karl Maria Swoboda, der in seiner Vorlesung ‚Die Kunst des 18. Jahrhunderts – besonders des österr. Barock im Sommersemester 1948 in Wien auf dieses Problem einging, brachte diesen Wandel in Zusammenhang mit dem Sieg einer von Bologna und Venedig ausgehenden idealistischen Richtung, die in ihrer idealen Einstellung der österreichischen Eigenart entgegenkam und zur Bildung einer ‚innerösterreichischen Linie‘ führte. Prof. K. M. Swoboda wählte für jene Art der Freiraumdarstellung den Begriff der ‚idealen Ebene‘, in der die Figuren gleichsam schweben.“³

Günter Brucher hat „Swobodas Begriffsbilde der ‚idealen Ebene‘“ in seiner Auseinandersetzung mit dem Deckenfresko des Marmorsaales im Unteren Belvedere [Abb. 2, 3] kritisiert.⁴ Martino Altomontes Figurenkomposition (der Apotheose Prinz Eugens) wäre, schreibt Brucher, innerhalb der aufwändigen bolognesischen Quadratura-Rahmung keinesfalls an eine (im klassizistischen Sinn) „ideale Ebene“ gebunden, sondern vielmehr durch unterschiedliche Verkürzungen und mittels Farbgebung erzeugter

Raumkontraste in „mindestens drei verschiedene Raumzonen“ differenziert. Der Hinweis auf die räumliche Differenzierung der figuralen Szenerie ist zweifellos richtig, er berührt allerdings nicht die Beziehungslosigkeit zwischen der Szenerie in ihrer Gesamtheit und der Scheinarchitektur. Die Sphäre der Figuren bleibt von der Quadratura, die an den Betrachterraum anschließt, vollkommen unberührt und in sich hermetisch geschlossen. Insofern ist Bruchers Vorwurf der Fehleinschätzung nur bedingt recht zu geben. Der unscharf angewandte Begriff „Ebene“ impliziert Zweidimensionalität, die aber Swoboda und Siegmeth so nicht gemeint haben, im Visier hatten beide in der Hauptsache die Abkoppelung der Figur von der Scheinarchitektur, die so drastisch den römischen Konzepten eines Pietro Cortona, Gaulli oder Andrea Pozzo widersprach.

Erste Kritik am Begriff hat schon zehn Jahre zuvor, 1984, Ulrike Knall-Brskovsky in ihrer grundlegenden Dissertation formuliert, wo sie die Anwendbarkeit der „idealen Ebene“ als allgemein gültiges Charakteristikum der Wiener Deckenmalerei des frühen 18. Jahrhunderts deutlich relativiert hatte: „[...] Insgesamt muss diese Arbeit heute als veraltet angesehen werden, da auch das Faktum der ‚idealen Ebene‘ im Figurenbereich, das Siegmeth, Karl Maria Swoboda folgend, besonders ausbaute, nicht derart generalisierend auf die österreichischen Barockfresken angewandt werden kann.“⁵

Eine weitere, neben den von Knall-Brskovsky konstatierten Unzulänglichkeiten der Dissertation Siegmeths⁶, offenbart auch die Annahme, Pozzos Arbeiten am Anfang des 18. Jahrhunderts in Wien, wie die Freskierung eines Saales in der Favorita im Augarten und jene des Herkulesaales im Gartenpalais Liechtenstein, wären Idealbeispiele der konsequenten räumlichen Verspannung von Figur und Scheinarchitektur. Möglich geworden wäre es durch das „Sursum“, jene der beide Bereiche verei-



Abb. 1: Wien, Palais Daun Kinsky, Stiegenhaus, Deckenfresko von Antonio Beduzzi und Carlo Innocenzo Carlone. Foto: Karl Pani.

nenden energetischen Aufwärtsbewegung. Mit diesen Werken Pozzos hat Siegmeth das Wiener Maß der Dinge in die Diskussion gestellt, an den alle anderen Deckenmalereien zu messen wären. Sie waren die Gegenstücke der hier besprochenen Trennung der Bildbereiche. Nun existiert vom erstgenannten, längst zerstörten Fresko keiner bildliche Überlieferung und das andere, im Palais Liechtenstein, zeichnet sich gerade durch das Gegenteil, namentlich einen bemerkenswerten Mangel an Verbindung von Figuren und Scheinarchitektur aus. Die Literatur verweist mehrfach auf die signifikante Zurückdrängung der Räumlichkeit der Figuren, die anders als die sich auftürmende Scheinarchitektur wenig verkürzt ist und keine Einheit mit der Scheinarchitektur bildet. So konstatiert Bernhard Kerber *„die Ruhe und Handlungsarmut der Gestalten, die sich nicht im Raum entfalten können“*, und Günter Brucher beschreibt eine *„ruhige, fast handlungsresistente Attitüde“* der Figuren.⁷ Die Anlage von Pozzos Fresko im Palais Liechtenstein widerspricht also dem Klischee der vollendeten, durch Homogenität von Perspektive und Farbe erreichten Einheit von Figur und Architektur, welche das Phänomen des *„Sursums“* erst ermöglichte. Franz

Matsche hat diese Abweichung des Liechtensteiner Freskos als erster erkannt und paradoxer Weise als Ausdruck einer Anpassung an die Wiener „ideale Ebene“ zu erklären versucht.⁸ Die möglichen Gründe Pozzos für die Abweichung von seiner eigenen Vorgangsweise, wie sie vom Deckenfresko in S. Ignazio bekannt ist, braucht uns an dieser Stelle nicht weiter zu kümmern.⁹ Wichtig in unserem Zusammenhang ist, dass die Definition der Liechtensteiner Deckenmalerei Pozzos durch Lucia Siegmeth als dialektischen Ausgangspunkt für ihre entwicklungsgeschichtliche Konstruktion des Phänomens einer „idealen Ebene“ falsch ist. Ein weiterer Ausgangspunkt erscheint uns gleichfalls auf einer falschen Interpretation zu beruhen. Denn die Illusionsstruktur des Freskos, das Siegmeth an den Anfang der Wiener Entwicklung der „idealen Ebene“ stellte hat, jenes über dem Stiegenhaus des Palais Daun-Kinsky [Abb. 1], ist geradezu geprägt von der gegenteiligen Intention, nämlich eine räumliche Kohärenz von Figuren (Carlo Innocenzo Carlone) und gemalter Architektur (Antonio Beduzzi) zu vermitteln. Wolfgang Prohaska spricht in einer sehr fein gemessenen Analyse der Komposition zu Recht einer *„subtilen Verspannung“*



Abb. 2: Wien, Unteres Belvedere, Marmorsaal, Fresko von Marcantonio Chiarini und Martino Altomonte. Foto: Martin Mádl.

beider Bereiche das Wort.¹⁰ Das ungünstige Format des Plafonds, ein schmales und langes Rechteck, machte eine Dreiteilung durch die Quadratur notwendig, in die ein äußerst dichtes und mehrschichtig allegorisches Personal eingewoben ist.

Nun sind bei der Bewertung der Ergebnisse von Lucia Siegmeth die Zeitumstände ihrer Entstehung Anfang der 1950er Jahre zu berücksichtigen, die zum einen den Umfang an internationaler Objektkenntnis, wie er uns heute selbstverständlich ist, nicht möglich gemacht hat, und zum anderen von einer Kultur der photographischen Reproduktion geprägt war, die mit der heutigen digitalen Verfügbarkeit hochwertiger Abbildungen

nicht zu vergleichen ist. Auch war, worauf Ulrike Knall schon hingewiesen hat, das Wissen um die Unterscheidung von Quadratur- und Figurenmalern zu diesem Zeitpunkt noch nicht Allgemeinwissen.¹¹ Dieser Wissensmangel hatte Siegmeth auch verleitet, das Fresko über dem Kinsky'schen Treppenhaus in seiner Gänze Marcantonio Chiarini zuzuschreiben (einer Meinung von Albert Ilg aus dem Jahr 1894 folgend), und nicht, wie wir heute wissen, die Autorschaft zwischen Antonio Beduzzi (Quadratur) und Carlo Carlone (Figuren) aufzuteilen. Es war Klára Garas, die auf die doppelte Autorschaft des Fresko hingewiesen hat, wobei sie die Quadratur noch Chiarini zugeschrieben hat.¹² In



Abb. 3: Wien, Unteres Belvedere, Marmorsaal, Fresko von Marcantonio Chiarini und Martino Altomonte. Foto: Martin Mádl.

ihrer Untersuchung zu Carlo Carlone stellte die Autorin die grundlegenden Weichen für eine Neubewertung der Autorschaft von Deckenmalerei, die sich aus Architektur und Figur zusammensetzt. Garas hat deutlich gemacht, dass die Spezialisierung auf einen der beiden Bereiche in der bolognesischen Malkultur nahezu selbstverständlich war und dies auch nördlich der Alpen zu gelten hatte. Die Differenzierung der Hände und der Zuständigkeiten hat enorme Auswirkungen auf die gegenständliche Frage des Zusammenhangs von Figur und Scheinarchitektur. Mit der Beteiligung zweier Künstlerpersönlichkeiten und dem damit verbundenen komplexen Entstehungsprozess sind eine Reihe zusätzlicher Parameter in die Analyse einzubeziehen und eine Reihe zusätzlicher Fragen zu stellen, welche die konzeptive Vorberei-

tung wie auch den Werksprozess selbst betreffen. Eine davon ist die Frage, in welchem Ausmaß die doppelte Autorschaft, und damit die Trennung der figuralen von der scheinarchitektonischen Kompetenz, Einfluss auf die Beziehungslosigkeit von Architektur und Figur nimmt.

Dvořák hatte bei der Feststellung des fehlenden „gewaltige[n] Hinaufbrausen[s] der architektonischen Energien in der Malerei“ Daniel Grans Fresken im Palais Schwarzenberg vor Augen, in denen er zu Recht eine weitgehende Isolierung des figuralen Geschehens von den Kräften der Architektur konstatiert hat.¹³ Hier ist Kritik an der methodologischen Schwäche zu üben, die sich im Drang, einem richtig erkannten Phänomen um jeden Preis entwicklungsgeschichtlichen Halt geben zu müssen, ausdrückt. Auf fragwür-

dig selektive Weise wurde mit einigen wenigen, scheinbar geeigneten Beispielen eine Entwicklung dieses Phänomens konstruiert. Alle anderen, zeitgleichen und anderes zeigenden Werke wurden ausgeblendet. Und umgekehrt wurden tendenziell die These unterstützende Beispiele ignoriert. So wurde das Fresko im ovalen Festsaal des Palais Kinsky, gemalt von Carlo Innocenzo Carlone und Marcantonio Chiarini, das für die Argumentation der idealen Ebene durch Siegmeth ein viel tauglicheres Beispiel gegeben hätte, lediglich am Rande erwähnt.

Wie wenig die Beziehungsarmut von Architektur- und Figurenmalerei ein in Wien ausgebildetes Phänomen gewesen war, soll im Folgenden dargelegt werden. Denn im Ganzen betrachtet lässt sich in der norditalienischen, also der lombardischen und bolognesischen Malerei, welche die Entwicklung im transalpinen Raum bestimmt hat, genau dieses Phänomen als Markenzeichen des Seicento erkennen.¹⁴ Der Illusionsanspruch von Quadratur und eingesetzter Figurenmalerei ist auf Grund unterschiedlicher Verkürzungswinkel in den seltensten Fällen deckungsgleich. Die Architekturmalerei war bestrebt, einen weitgehend konsequenten, überzeugenden architektonischen Aufbau zu entwickeln, wobei vor allem bei den Bolognesen häufig eine dichte Staffe- lung von Architektur- und auch *stucco finto*- Motiven als eine Art *horror vacui* zu lesen ist: Dafür stehen die frühen Wiener Hauptwerke bolognesischer Herkunft, wie die 1715–1716 gemalte Quadratur Marcantonio Chiarinis im Marmorsaal des unteren Belvedere [Abb. 2, 3].¹⁵ Die Quadratur steht in einem unübersehbaren Zusammenhang mit der Wandgestaltung, die in Teilen aus Marmorverkleidung und dazwischen geschobenen Freskostücken besteht. Es entsteht der Eindruck, als wären alle vier Wände bis hinauf in das Gewölbe von einer scheinarchitektonischen Haut überzogen, der nur partiell



Abb. 4: Wien, Oberes Belvedere, Marmorsaal, Fresko von Gaetano Fanti und Carlo Innocenzo Carlone.

von der Marmorverblendung freigegeben wird. An der Decke ist die zentrale, annähernd quadratische Öffnung der *Quadratura* im Verhältnis zum Saalgrundriss um 45 Grad verschoben und gibt den Blick auf die figurale Darstellung der Apotheose des Prinz Eugen, geschaffen von Martino Altomonte, frei. Die Räume der Architektur und der Allegorie sind unverbunden. Zwar untersichtig, *sotto in su* angelegt, korrespondieren die Figuren nicht mit dem vertikalperspektivischen Anspruch der gemalten Architektur; die Verkürzungswinkel sind weniger steil, die Figuren sind vergleichsweise parallel zum Bildträger angelegt. Noch deutlicher erfährt man die unterbliebene Kommunikation der beiden Bereiche in der Freskierung des Marmorsaals im oberen Belvedere, durch-



Abb. 5: Wien, Oberes Belvedere, Marmorsaal, Fresko von Gaetano Fanti und Carlo Innocenzo Carlone.

geführt 1721–1723 von Gaetano Fanti bzw. Carlo Innocenzo Carlone [Abb. 4, 5]. Auch hier besticht die Bildung der Wandgliederung durch die Verzahnung von Stuckmarmor mit der schon an den Wänden einsetzenden Scheinarchitektur. Die auf die Decke gesetzte zweigeschossige, sehr mächtige Quadratur wertet den oktogonalen Raum enorm auf. Auch hier: Der reale Raum ist mit male- rischen Mitteln formal wie inhaltlich erhöht, seine Bedeutung durch sie konstituiert; die Produktion einer räumlichen Kohärenz von Architektur und Figuren spielt dabei aber keine Rolle. Die Apotheose des Hauses von Savoyen ist nicht an den aus dem Wandaufbau entwickelten und von der Deckenquadratur vergrößerten Raum gebunden. Die Figuren bleiben, wengleich perspektivisch

präsentiert, in einem eigenen unabhängigen, über der Scheinarchitektur liegenden Bereich unter sich.

Dieses norditalienische Charakteristikum tritt in Wien nicht erst im zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts, importiert durch die genannten Bolognesen, auf. Es manifestiert sich bereits Jahrzehnte früher, in den 1660er Jahren in der Ausmalung des riesigen Saals im Schloss der Grafen von Abensperg und Traun in Petronell, östlich von Wien an der Grenze zur Slowakei gelegen. Dieses Schloss und seine (nur mehr in Teilen erhaltenen, doch in den Quellen gut dokumentierten) Ausstattung besitzen für die barocke Ausstattungskultur der Residenzen in Wien und dem Wiener Umland größte Bedeutung. Lediglich Werner Kitlitschka hat sich bislang

neben der Baugeschichte vor allem mit dem Freskanten einiger Räume des Schlosses, dem Lombarden Carpofo Tencalla auseinander gesetzt; auf ihm basieren alle weiteren Beschäftigungen mit dem für Mitteleuropa so wichtigen Freskanten.¹⁶

Der aus Bissone am Luganersee stammende Tencalla war bereits im Herbst 1660 im Festsaal des neu errichteten Wiener Palais der Familie Abensperg in der Herrengasse als Freskant tätig, wird 1665 vom Kaiserhaus erneut nach Wien gebeten, um im neu errichteten Leopoldinischen Trakt der Hofburg einige Räume auszumalen.¹⁷ Durch den Abriss des gräflichen Palais im Jahr 1857 und durch einen verheerenden Brand des Leopoldinischen Traktes unmittelbar nach seiner Fertigstellung, 1668, sind diese Werke nicht in unsere Tage überkommen. 1666 nimmt Tencalla die malerische Ausstattung mehrerer Räume des Schlosses in Petronell in Angriff, von der 1683 durch die anrückenden osmanischen Truppen wesentliche Teile zerstört worden sind. Im großen Saal war die Ausmalung der Wände in Teilen, die Decke aber weitgehend zerstört. Die Restaurierung und vor allem die Erneuerung des Deckenfreskos wurde von dem wenig bekannten kaiserlichen Kammermaler und „*Tappezerer-Maler*“ Johann Bernhard von Weillern 1696 erledigt.¹⁸

Der riesige Saal ist in seiner Gesamtheit in zwei Geschossen scheinarchitektonisch gegliedert [Abb. 6, 7]: Die alle vier Wände rundum gliedernden, auf hohen Piedestalen stehenden Doppelsäulen mit ionisierenden Kapitellen werden an den Stirnseiten durch Verdopplung zu raumhäftigen Viererstellungen aufgewertet, denen Balkone vor blauem Himmel eingesetzt sind. In die Interkolumnien der Längswände sind monochrome, den Brauntönen der Architekturfassung angepasste weibliche Steinfiguren der Abundantia, Temperantia, Pietas, Prudentia sowie Honor, Liberalitas, Pax und Aeternitas aufgestellt.¹⁹



*Abb. 6: Petronell, Schloss Abensperg Traun, Festsaal mit Fresko von Carpofo Tencalla.
Foto: Martin Mádl.*

Der architektonisch schlüssige Aufbau wird durch eine massive Gebälks- und Attikazone abgeschlossen, die – eingemalt in die Voute – von einem gleichfalls rundum führenden, aus dem Grundmotiv der Serliane gebildeten Arkadengang bekrönt wird. Die Balkone sind mit Angehörigen des niederen Standes, die Arkaden sehr aufgelockert mit Musikanten besetzt. Die flache Decke ist durch ein dreiteiliges Bildsystem geschlossen, das im großen Zentralbild einen von Fama, Jupiter, Juno, Mars und Neptun dominierten Götterhimmel zeigt und in den beiden kleineren seitlichen je ein von Putten gehaltenes Medaillon mit den Brustportraits des Grafen Ernst III. bzw. seines Sohnes und Nachfolgers als Bauherr, Graf Ferdinand Ernst; präsentiert werden die Medaillons von Merkur und Minerva bzw. zwei nicht näher bestimm-



*Abb. 7: Petronell, Schloss Abensperg Traun, Festsaal mit Fresko von Carpoforo Tencalla.
Foto: Martin Mádl.*

baren Personifikationen. Putten rekurren mit entsprechenden Gegenständen (Palette, Zirkel, Stemmisen) auf die kunstsinnige Bauherrnschaft, mit der Collane des Ordens vom Goldenen Vlies und dem (nicht eindeutig identifizierbaren) Wappenschild hingegen auf die Bedeutung der Familie. Das Konzept eröffnet sich unschwer als eine traditionelle Verherrlichung des gräflichen Geschlechts der Abensperg und Traun durch deren Präsentation im Götterhimmel.

Die italienische Forschung, die Tencalla erst seit kurzem entdeckt hat, schreibt diesem lediglich die drei Figurenbilder an der Decke, nicht aber die den Saal bestimmende Architekturmalerei zu, was auf den sehr einsichtigen Grund zurückzuführen ist, dass alle von Tencalla erhaltenen Werke, ob in Italien oder nördlich der Alpen, ihn lediglich als

hochrangigen Figurenmaler ausweisen, dessen Freskowerk immer in Stucksystemen eingebunden war. Kein einziger Hinweis existiert auf eine Tätigkeit Tencallas als Architekturmalerei. Für Ivano Proserpi, der zuerst auf diesen Umstand hingewiesen hat, ist klar, dass nur ein entsprechender Spezialist der Architekturmalerei die Ausmalung durchgeführt haben kann. Dessen Name ist nicht überliefert, er müsse aber, so Proserpi, mit Tencalla und dem Architekten des Saales eng zusammengearbeitet haben, weil Architektur, Prospekt- und Figurenmalerei als ungemein einheitlich konzipiert erscheinen.²⁰ Vor wenigen Jahren hat sich Andrea Spiriti im Katalog zu einer Carpoforo Tencalla gewidmeten Ausstellung in Rancate dieses Problems erneut angenommen.²¹ Er will umfassende Analogien zwischen den gemalten Ausstat-

tungen des Petroneller Saales und des „*Salone dei fasti romani*“ im Palazzo Arese Borromeo im lombardischen Cesano Maderno erkannt haben – einer Residenz, die zu den wichtigsten und prestigeträchtigsten Großbaustellen des lombardischen Barock um die Mitte des 17. Jahrhunderts zählte. Der junge Carpofofo Tencalla dürfte dort, Forschungen Andrea Spiritis zufolge, einen seiner ersten Auftritte als Freskant (bei heute nicht mehr erhaltenen Raumausstattungen) gehabt haben.²² Der genannte Saal wurde von Marcantonio Pozzi aus Valsolda, einem der führenden lombardischen Quadraturisten, scheinarchitektonisch ausgemalt. Andrea Spiriti stellt nun die Frage, ob aufgrund der von ihm gesehenen Zusammenhänge Marcantonio Pozzi nicht auch für die Quadratur in Petronell verantwortlich sein könne.²³ Die von Werner Kitlitschka veröffentlichten Quellen enthalten keinerlei Anhaltspunkte für eine derartige Annahme. Dennoch ist festzuhalten, dass die Annahme der Beteiligung eines zweiten Freskanten im Petroneller Saal auf dem Wissen der oben angesprochenen, üblichen und nahezu selbstverständlichen Aufteilung der Kompetenzen als Figuren- und als Architekturmalerei basiert.

Unabhängig davon, wie die Petroneller Zuschreibung künftig entschieden werden mag, ist für uns das Faktum von Bedeutung, dass jenes Phänomen, das Swoboda seinerzeit zum Terminus der „idealen Ebene“, gültig für die Entwicklung ab den 1720er Jahren, verführt hatte, bereits Mitte des 17. Jahrhunderts „state of art“ gewesen war. Bernhard Rupprecht brachte in völlig anderem Zusammenhang, in einer kleinen Studie über das Verhältnis lombardischer zu süddeutscher Quadratur, dieses Phänomen begrifflich auf den Punkt²⁴: Anliegen der lombardischen Quadraturisten ist es, in ihren Architekturen immer „*konstruktive Plausibilität und formal-architektonische Logik*“ zu gewährleisten; im Zentrum

der Quadratur, und damit auf ihrer höchsten Ebene, herrscht hingegen „*die ästhetische Kategorie der Fläche*“. „*Es ist diese architektonische Kohärenz und Konsistenz, die in der lombardischen Quadratura eine besondere Spannung zum Zentrum der Decken erzeugt. Oft wird man fragen dürfen, ob es sich um Öffnungen oder um Einbringung eines quadro riportato handelt. In jedem Fall wird nichtarchitektonische, nur figurliche Malerei im Zentrum so gut wie immer als eine Art Gegensatz – und nicht Kontinuation – gesehen und behandelt.*“²⁵ Diese Ablehnung des Zentrums als Teil einer räumlichen Kohärenz von Unten und Oben und damit als Ort dramatischer (oft heilsgeschichtlicher) Ereignisse ist als Gegenmodell zu den römischen Lösungen zu werten. Der Bereich der Allegorie bleibt unberührt von den Kräften des Raumes, ist überzeitlich angelegt und aus dem Zeit/Raum-Kontinuum ausgespart. Alle diese für die lombardische Deckenmalerei gültigen Eigenschaften lassen sich recht unmittelbar im Saal des Schlosses der Abensperg und Traun ablesen. Wie dezidiert die Deckenlösung dem lombardischen Milieu entstammt, macht der Vergleich mit der von Gian Giacomo Barbelli durchgeführten Ausmalung des großen Saals im Palazzo Moroni in Bergamo deutlich [Abb. 8]²⁶: In beiden Fällen der in die Voute gesetzten Arkadengänge, die in Bergamo Ausblicke in weiterführende Gewölbe, in Petronell in den freien Himmel gewähren, handelt es sich um konsistente Architektur, die nach oben hin mit nahezu identischen Deckenspiegeln abgeschlossen sind. Die dreigeteilten Bildflächen sind, um es mit Rupprechts Augen zu sehen, Mischformen zwischen Öffnungen in den Himmel und eingefügten *quadri riportati*. Dieses Deckensystem ist – wie andere von Barbelli geschaffene auch – so eng verwandt mit bolognesischen Quadraturen, dass Ebria Feinblatt den Lombarden in ihr Buch über die *Seventeenth-Century Bolognese Ceiling Decorators* als Zeitgenossen der Hauptvertreter



Abb. 8: Bergamo, Palazzo Moroni, Großer Saal mit Fresko von Gian Giacomo Barbelli.
 Reprint: *Il Seicento a Bergamo*, Ausstellungskatalog, Bergamo 1987.

der bolognesischen Quadratura Angelo Michele Mitelli und Agostino Colonna aufgenommen hat.²⁷ Dieser Zusammenhang gilt pars pro toto für die engen (formalen wie intentionalen) Beziehungen der lombardischen mit der bolognesischen Quadratura. Was Rupprecht über die Lombarden notiert hat, gilt in vielleicht noch größerem Ausmaß für die bolognesischen Kollegen.

Natürlich wussten die Lombarden auch, wie man Figuren glaubhaft in den architektonischen Raum setzt, die Musikanten und Zuseher in den Arkadengängen der Säle im Palazzo Moroni und in Schloss Petronell belegen das hinlänglich, aber – umso auffälliger und wirksamer im unmittelbaren Kontrast – an die Decken wird diese (durch den Verkürzungswinkel steuerbare) Raumbezüglichkeit der Figuren nicht mitgenommen. Dieser Wechsel der Perspektivmodi in der Darstellung der Figuren, ist in Petronell noch raffinierter durch die Darstellung

des Himmels sowohl hinter den Figuren der Arkaden als auch an der Decke. Es ist ein- und derselbe Himmel, dargestellt allerdings in konträren, nicht kompatiblen Bildbereichen.²⁸

Behält man das Bild-Prinzip der norditalienischen Deckenmalerei vor Augen und kehrt man zur Ausgangsfrage nach der „idealen Ebene“ zurück, dann ist klar, dass in Wien und Umland nur weitergeführt wurde, was den Norditalienern selbstverständlich war. Mit dem Begriff der „idealen Ebene“ ist dieses Phänomen nicht nur völlig unzureichend beschrieben, es hat auch in seiner Genese nichts mit transalpinen Entwicklungen zu tun. In Norditalien des Seicento etabliert, hat es als zweites wichtiges Modell neben dem römischen zu gelten, dass *grosso modo* durch die Kohärenz von scheinarchitektonischem und figuralem Raum charakterisiert ist.

Natürlich ist keine apodiktische Trennlinie zwischen beiden Modellen zu ziehen, die



Abb. 9: Wien, Oberes Belvedere, Gesellschaftszimmer, Ausmalung von Gaetano Fanti und Carlo Innocenzo Carlone.

Identifikation mit dem einen schloss nicht die Auseinandersetzung mit dem anderen aus. Wie spielerisch Kenntnis und Beherrschung dieses anderen, römischen demonstriert werden kann, haben der bolognesische Quadraturist Gaetano Fanti und der lombardische Figurenmaler Carlo Carloni auch in Wien demonstriert. 1721–1723 haben die beiden im Rahmen der Ausstattungskampagne des Oberen Belvedere die vier so genannten Gesellschaftsräume, die sich im Erdgeschoß symmetrisch an die zentrale, als *sala terrena* angelegte Eingangshalle anschließen, ausgemalt.²⁹ Erhalten blieb nur eine dieser freskantenn Ausstattungen, namentlich jene des westlich an die Halle anschließenden dreiachsigen Raumes, die durch die „bewegt-einheitliche Wirkung von Fi-

gurenkomposition und Scheinarchitektur“³⁰ besteht [Abb. 9]. Die figurale, den ewigen Tag-Nacht-Kreislauf allegorisierte Szenerie ist in ihrer räumlichen Disposition in drei Ebenen angelegt: Deutlich über (und damit außerhalb) der Balustradenarchitektur ist die zentrale Gruppe der Aurora, Apoll vor der aufgehenden Sonne am östlichen Rand und Diana vor dem Mond am westlichen Rand gruppiert. Der durch die Quadratur definierte Raum hingegen wird durch die verschattete, abstürzende Figurengruppe der Nacht und die drei Grazien auf dem Wolkenbett in Anspruch genommen. Deutlich darunter schließlich, bereits in die Sphäre der aufgehenden Wandgliederung hat Carlone mittig, zwischen die Gewölbeansätze an den Querseiten, die Personifikationen der

Musik, Poesie und Astrologie bzw. der Skulptur, Architektur und Malerei integriert.³¹

Bei der bereits besprochenen und nahezu gleichzeitigen Freskierung des Marmorsaaus folgten die beiden Maler hingegen dem konträren, norditalienischen System. In ein- und derselben Ausstattungskampagne also bedienten sich Fanti und Carlone beider Möglichkeiten. Diese Tatsache schließt aus, dass die in ersterem konstatierte fehlende Beziehung zwischen Scheinarchitektur und Figur Ausdruck unterschiedlicher künstlerischer Temperamente und Talente, oder auch einer mangelhaften Abstimmung der beiden Maler war. Man hat ganz im Gegenteil davon auszugehen, dass für beide Lösungen ein jeweils sehr genaues konzeptuelles Übereinkommen beider Voraussetzung gewesen ist. Lediglich Art und Ausmaß, mit denen der Figurenmaler kompositionell oder chromatisch auf die Dynamik der Quadratura reagiert oder sich von ihr isoliert, ist eine Frage des Temperamentes. So hat Günther Heinz zu recht moniert, dass die *„mächtig ineinandergeschobenen Bauglieder der Scheinarchitektur“* im Marmorsaal des unteren Belvedere *„vielleicht auch einen Künstler bewegt-dramatischer Figurenkomposition als Vollender der Werkes fordern würde“*³² – eine Forderung jedenfalls, der die Persönlichkeit des Martino Altomonte nur beschränkt entsprochen hat. Die Unterschiede der Temperamente können also die kompositionelle Feinmechanik einer freskanten Raumausstattung mitbestimmen, im Normalfall aber nicht das konzeptuelle Verhältnis von Architektur und Figur erklären.

Es müsste in einem nächsten Schritt gefragt werden, welche Überlegungen, welche Intentionen von welcher Seite hinter der Entscheidung gestanden haben, beide Prinzipien, die der isolierten Figurendarstellung

im Marmorsaal und jene ihrer räumlichen Kohärenz im Gesellschaftszimmer, nebeneinander zu stellen. Die nahe liegende Arbeitsthese dazu: Es gibt einen rhetorischen Zusammenhang zwischen der Funktion des großen Saals und seiner Ausstattungsidee. Der Saal im piano nobile wird unmittelbar nach dem Aufgang über das Stiegenhaus betreten und hat mittels Herrlichkeit und Magnifizienz den (im strengen Sinn des Wortes) überzeugenden Auftakt zum östlich anschließenden Appartement de parade bzw. zum westlich anschließenden Appartement de société des Prinzen sicherzustellen. Seine Aufgabe der „Persuasio“ sah man offensichtlich erfüllt durch (schein)architektonische Mächtigkeit und durch das anorganische Aufsetzen der allegorischen Ebene, die von aller Verpflichtung zu irdischer, räumlich-zeitlicher Gebundenheit, wie sie durch architektonische Kohärenz der Fall gewesen wäre, enthoben ist.

Man wird, um die inhaltlichen Kontexte jenes Prinzips der Isolierung der allegorisch-figuralen Ebene verlässlich in Erfahrung zu bringen, empirische Erhebungen durchzuführen haben. In Residenzen eines topografisch wie hinsichtlich kultureller und politischer Standards sinnvoll abgesteckten Bereichs sind Bestandsaufnahmen vorzunehmen: Welche Funktionen besitzen die Räume, deren freskante Ausstattung dem hier untersuchten Prinzip folgt: Säle, Stiegenhäuser, Parade- und Privatappartements, Gesellschaftszimmer.

Die Annahme eines systematischen Zusammenhangs von Perspektivmodus, Quadratur, Allegorie und Funktion des Raumes wird dann Gültigkeit haben, wenn sie sich im Kontext der zeremoniellen Aufgaben aller für die Repräsentation relevanten Räume eines Schlosses bewährt hat.

„IDEÁLNÍ ROVINA“ – MÝTUS VÍDEŇSKÉHO NÁSTROPNÍHO MALÍŘSTVÍ
(HERBERT KARNER) – RESUMÉ

Lucia Siegmeth definovala ve své vídeňské disertaci *Das Verhältnis von Malerei und Architektur, Bild und Rahmung in den Deckenfresken des österreichischen Barock* z roku 1952 nejvýznačnější rysy rakouského nástropního malířství v prvních třech desetiletích 18. století, opírajíc se přitom o koncepci „ideální roviny“ („ideale Ebene“), kterou razil Karl Maria Swoboda. Vycházejíce od velkých výmalb v Římě (Pietro Cortona a Andrea Pozzo), které se vyznačují prostorovou jednotou iluzivní architektury a zobrazení postav, konstatují Swoboda a Siegmeth ve zmiňovaném časovém období opačný vývoj, totiž že tato jednotota byla neustále vyzdvihována a narativně-figurální část ve středu fresky stále více izolována. Cílem tohoto procesu by nakonec bylo úplné oddělení kvadratury, která vytváří prostor, od figurálního světa, který má být umístěn v ideální rovině nad iluzivní architekturou. Interpretaci tohoto procesu jako rakouského fenoménu nebylo v literatuře odporováno, ačkoli tezi kritizovala již v roce 1984 Ulrike Knall Brskovsky ve své vídeňské disertaci *Italienische Quadraturisten in Österreich*.

Předkládaná studie se pokouší nalézt skutečné historické místo správně rozeznávaného fenoménu izolace obou oblastí zobrazení, a tím se postavit do cesty tezi o rakouském vynálezu „ideální roviny“. Ten totiž není vhodným nástrojem pro dějiny vývoje, navíc není rakouského původu. Přerušení vazby mezi architekturou a figurou v monumentálním malířství, dialektika požadavku na prostor architektury na jedné straně a kompozice dle kritérií „Quadro riportato“ na straně druhé jsou spíše výraznými vlastnostmi boloňského a lombardského, zjednodušeně řečeno severoitalského nástropního malířství doby Seicenta. A malíři, kteří „vynalezli“ vídeňské nástropní malířství na konci 17. století, byli Lombardané (Komaskové) a Boloňané. Užití principu tohoto přerušení vazby ve vídeňských kostelech a palácích je pak spíše výsledkem přenosu metody než migrace umělců. Nejranější příklad tohoto přenosu ve vídeňské oblasti najdeme ve výmalbě sálu na zámku hraběte Abensperg-Trauna v dolnorakouském Petronellu, prováděné od roku 1665. Tradičním postupem, připisovaným výlučně Komasku Carpofovu Tencalloví, okouzluje *sala dipinta* prostřednictvím zapojení velmi názorného zobrazení oslav stavebníkovy rodu do logicky vymalovaného architektonického členění, které zaplňuje celý prostor.

1 Karl Möseneder, Deckenmalerei, in: Hellmut Lorenz (ed.), *Barock*, München – London – New York 1999 (= Geschichte der bildenden Kunst in Österreich IV), S. 302–380.

2 Die verwendeten Sprachbilder sind unmittelbar an Max Dvořák angelehnt, der dieses „Sursum“ [lateinisch: „aufwärts“, „in die Höhe“] so beschreibt: „Der einheitliche Zug, die malerische Massenkomposition, das gewaltige Hinaufbrausen der architektonischen Energien in der Malerei fortgesetzt [...]“. Siehe Max Dvořák, *Die Entwicklungsgeschichte der barocken Deckenmalerei in Wien*, Wien, o. J., S. 12.

3 Lucia Siegmeth, *Das Verhältnis von Malerei und Architektur, Bild und Rahmung in den Deckenfresken des österreichischen Barock* (Dissertation), Wien 1952, S. 91.

4 Günter Brucher, Deckenfresken, in: idem (ed.), *Die Kunst des Barock in Österreich*, Salzburg – Wien 1994, S. 197–296, bes. S. 217.

5 Ulrike Knall-Brskovsky, *Italienische Quadraturisten in Österreich*, Wien – Köln – Graz 1984, S. 16.

6 Knall-Brskovsky (Anm. 5), S. 16, nennt weitere folgenschwere Fehler: „Da sie [Siegmeth, Anm. d. A.] weder stilistische Kriterien beachtete, noch Quellen, auch nicht publizierte, heranzog, kam es zu unzähligen Fehlschreibungen. Auf Grund der lückenhaften Forschungslage zu dieser Zeit erkannte sie auch nicht die Trennung zwischen Quadratur- und Figurenmalern und schrieb die gesamten Dekorationen grundsätzlich einem Meister zu.“

7 Bernhard Kerber, *Andrea Pozzo*, Berlin – New York 1971, S. 78–83, bes. S. 79. – Brucher (Anm. 4), S. 214.

- 8 Franz Matsche, *Der Freskomaler Johann Jakob Zeiller (1708–1783)* (Dissertation), Marburg an der Lahn 1970, S. 70f.
- 9 Zu den Ansätzen eines diesbezüglichen Interpretationsmodells siehe Herbert Karner, Andrea Pozzo, Johann Michael Rottmayr und die Kutsche des Fürsten von Liechtenstein, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 61, 2007, H. 4, S. 568–589, bes. S. 586f.
- 10 Wolfgang Prohaska, Die malerische Ausstattung des Palais unter Feldmarschall Daun, in: Amisola Immobilien AG (eds.), *Palais Daun-Kinsky. Wien, Freyung*, Wien 2001, S. 125–157, bes. S. 128f.
- 11 Siehe Anm. 6.
- 12 Klára Garas, Carlo Carlone und die Deckenmalerei in Wien am Anfang des 18. Jahrhunderts, *Acta Historiae Artium* 8, 1962, S. 261–277, bes. S. 265. – Amalia Barigozzi Brini – Klára Garas, *Carlo Innocenzo Carlone*, Milano 1967, S. 30ff. Die heute gültige Zuschreibung der Scheinarchitektur an Antonio Beduzzi geht auf Wilhelm Georg Rizzi, Zur Baugeschichte des Schlosses Hetzendorf im Hochbarock, *Wiener Geschichtsblätter* 37, 1982, S. 65–96, bes. S. 91, 93, sowie Knall-Brskovsky (Anm. 5), S. 150ff, 215f. zurück.
- 13 Eckhart Knab, *Daniel Gran*, Wien – München 1977, S. 42–50, 159, Abb. 23. – Johann Kronbichler, *Grandeza, Der Barockmaler Daniel Gran*, Ausstellungskatalog, St. Pölten 2007.
- 14 Ebrina Feinblatt, *Seventeenth-Century Bolognese Ceiling Decorators*, Santa Barbara 1992. – Anna Maria Matteucci, Architettura e decorazione, in: *Società e cultura nella Piacenza del Settecento II: Architettura, decorazione, scenografia*, Ausstellungskatalog, Piacenza 1979, S. 9–53, S. 64f., S. 69–71. – Eadem, Architettura e grande decorazione: reciproche influenze in sistemi affini, in: *L'Arte del Settecento emiliano. Architettura, scenografia, pittura di Paesaggio*, Ausstellungskatalog, Bologna 1979, S. 3–16. – Amalia Barigozzi Brini, I quadraturisti, in: Rossana Bosaglia – Valerio Terraroli (eds.), *Settecento lombardo*, Ausstellungskatalog, Milano 1991, S. 419–428. – Fauzia Farneti – Deanna Lenzi (ed.), *Realtà e Illusione nell'Architettura dipinta. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca* (Atti di convegno, Lucca 2005), Firenze 2006. – Ezia Gavazza, *La grande decorazione a Genova I*, Genova 1974. – Eadem, *Lo spazio dipinto. Il grande affresco Genovese nel '600*, Genova 1989. – Jürgen Schulz, *Venetian painted ceilings of the renaissance*, Berkeley – Los Angeles 1968. – Matthias Bleyl, *Deckenmalerei des 18. Jahrhunderts in Venedig. Die hohe Kunst der Dekoration im Zeitalter Tiepolos*, München 2005. – [Http://www.quadraturismo.it/](http://www.quadraturismo.it/).
- 15 Zur freskanten Ausstattung des unteren und oberen Belvedere siehe vor allem: Österreichische Galerie (eds.), *Prinz Eugen und sein Belvedere*, Sonderheft der Mitteilungen der Österreichischen Galerie zur 300. Wiederkehr des Geburtstages des Prinzen Eugen, Wien 1963. – Garas, Carlo Carlone (Anm. 12). – Barigozzi Brini – Garas, *Carlo Innocenzo* (Anm. 12). – Zu den Quadraturisten Chiarini und Fanti siehe: Knall-Brskovsky (Anm. 5), S. 139–180. – Möseneder (Anm. 1), S. 339f. (Kat.-Nr. 93). – Franz Matsche, Mythologische Heldenapotheosen in Deckengemälden Wiener Adelspaläste des frühen 18. Jahrhunderts, in: *Ex Fumo Lucem. Baroque Studies in Honour of Klára Garas*, I., Budapest 1999, S. 315–352, bes. 316–331. – Ulrike Seeger, *Stadtpalais und Belvedere. Entstehung, Gestalt, Funktion und Bedeutung*, Wien – Köln – Weimar 2004.
- 16 Werner Kitlitschka, Zur Geschichte des Schlosses Petronell, in: *Kunstgewerbemuseum im Schloss Petronell. Katalog mit Geschichte des Schlosses*, Wien 1965, S. 7–32. – Idem, Das Schloss Petronell in Niederösterreich. Beiträge zur Baugeschichte und kunsthistorischen Bedeutung, *Arte lombarda. Rivista di Storia dell'Arte* XII/2, 1967, S. 105–126. – Idem, Beiträge zur Erforschung der Tätigkeit Carpofo Tencallas nördlich der Alpen, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 23, 1970, S. 208–231, Abb. 157–191. – Auch: Knall-Brskovsky (Anm. 5), S. 118–120. – Ingeborg Schemper-Sparholz, Illustration und Bedeutung. Inhaltliche Überlegungen zu den Fresken Carpofo Tencallas in Trautenfels, Eisenstadt und Náměšť nad Oslavou, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 40, 1987, S. 303–319. – Jozef Medvecký, Zu den Anfängen der Tätigkeit Carpofo Tencallas. Die frühbarocken Fresken auf der Burg Červený Kameň und ihre Ikonographie, *Ars* 1994, S. 237–311. – Brucher (Anm. 4), S. 211–213. – Möseneder (Anm. 1), S. 323f. (Kat.-Nr. 75). Kritisch mit den Zuschreibungen vieler mährischer und böhmischer Werke an Tencalla hat sich auseinandergesetzt: Martin Mádl, Giacomo Tencalla a nástěnná malba 17. století v českých zemích, *Umění* 56, 2008, H. 1, S. 38–64. Zur Baugeschichte des Schlosses Petronell siehe auch Petr Fidler, *Architektur des Seicento. Baumeister, Architekten und Bauten des Wiener Hofkreises* (Habilitation), Innsbruck 1990, S. 199–201.
- 17 Zu den Arbeiten Tencallas in der Wiener Hofburg siehe: Harry Kühnel, Forschungsergebnisse zur Geschichte der Wiener Hofburg II. Beiträge zur Geschichte der Wiener Hofburg im 16. und 17. Jahrhundert, *Anzeiger der phil.-hist. Klasse der österreichischen Akademie der Wissenschaften* 95, 1958, S. 269–283. – Idem, Forschungsergebnisse zur Geschichte der Wiener Hofburg IV. Der Leopoldinische Trakt der Wiener Hofburg, *Anzeiger der phil.-hist. Klasse der österreichischen Akademie der Wissenschaften* 97, 1960, S. 147–168.

- 18 Kitlitschka, Das Schloss Petronell (Anm. 16), S. 109. – Einige Quellenhinweise zu Weillern bei Herbert Haupt, *Das Hof- und Hofbefreite Handwerk im barocken Wien 1620 bis 1770. Ein Handbuch*, Innsbruck – Wien – Bozen 2007, S. 749.
- 19 Zur Interpretation der Allegorien siehe Kitlitschka, Beiträge zur Erforschung (Anm. 16), S. 215f.
- 20 Ivano Proserpi, *I Tencalla di Bissone*, Lugano 1999, S. 105–169, bes. S. 130–131: „*Purtroppo non si conosce il nome dell' autore della quadratura: ci si chiede quale sia stata la collaborazione tra il Tencalla, il quadraturista e probabilmente l'architetto stesso del salone. Architettura, pittura scenografica e pittura figurativa non possono infatti essere disgiunte in un insieme che sembra essere stato concepito unitariamente.*“
- 21 Andrea Spiriti, Carpofo Tencalla fra Lombardia e Austria: strategie di committenza, scelte iconografiche, mutamenti stilistici, in: Giorgio Mollisi – Ivano Proserpi – Andrea Spiriti (eds.), *Carpofo Tencalla da Bissone. Pittura del Seicento fra Milano e l'Europa centrale*, Milano 2005, S. 37–58.
- 22 Andrea Spiriti, La grande decorazione: iconografia e gusto, in: Maria Luisa Gatti Perer (ed.), *Il Palazzo Arese Borromeo a Cesano Maderno*, Milano 1999, S. 43–188, bes. S. 67–80.
- 23 Spiriti (Anm. 21), S. 48.
- 24 Bernhard Rupprecht, Quadratur des Barock. Lombardei und Süddeutschland: Ein Vergleich, *Arte Lombarda* 1991, 3–4, S. 72–88.
- 25 Rupprecht (Anm. 24), S. 76, 78.
- 26 Siehe Fernando Noris, La grande decorazione, in: *Il Seicento a Bergamo*, Ausstellungskatalog, Bergamo 1987, S. 261–276. – Rupprecht (Anm. 24), S. 76, Abb. 4.
- 27 Feinblatt (Anm. 14), S. 117–119 („*Contemporaries of Colonna and Mitelli: Giovanni Giacomo Barbelli and Domenico Bruni*“).
- 28 Die Analogie zum Palazzo Moroni gibt uns allen Grund, davon auszugehen, dass Bernhard von Weillern 1696 sich bei der Rekonstruktion der Deckmalerei an die Vorgabe von Tencalla bzw. des unbekanntem Quadraturisten gehalten hat. Für eine künftige, präzise Einordnung und künstlerische Herleitung der „sala dipinta“ des Schlosses Petronell wird möglicherweise von Bedeutung sein, dass Tencalla das 1651 entstandene Deckenfresko des Palazzo Moroni mit höchster Wahrscheinlichkeit aus eigener Anschauung gekannt hat. War er doch selbst zwischen 1662 und 1664 (also vor seinen Aufträgen in Petronell und in der Wiener Hofburg) in Bergamo, namentlich in den Palazzi Terzi und Solza sowie in der Chiesa S. Maria del Giglio, tätig; siehe Proserpi (Anm. 20), S. 121–129.
- 29 Knall-Brskovsky (Anm. 5), S. 162f. – Seeger (Anm. 15), S. 396.
- 30 Günther Heinz, Die italienischen Maler im Dienste des Prinzen Eugen, in: Österreichische Galerie (Anm. 15), S. 130.
- 31 Zu Carlones Tätigkeit im oberen Belvedere siehe auch: Michael Krapf, „Ihr seid Götter auf Erden...“ Carlo Innocenzo Carlone malte für das Belvedere des Prinzen Eugen von Savoyen in Wien, *Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst* 2005, H. 2, S. 44–55, bes. S. 45–47.
- 32 Heinz (Anm. 30), S. 118.