



## J. Das verlorene Lusthaus der Münchner Residenz

→ Deckenmalerei, Melchior Bocksberger, Münchner Residenz, Renaissancearchitektur, Virtuelle Rekonstruktion

Im Seminar »Architektur der Spätrenaissance in 3D. Die digitale Rekonstruktion wird ein Werkzeug der Kunstgeschichte« im Sommersemester 2019 wurde an der LMU München das seit 1801 zerstörte Renaissance-Lusthaus der Münchner Residenz erforscht und in einem 3D-Modell visualisiert. Die Deckenmalerei des Lusthauses, die als ein Frühwerk des Malers Melchior Bocksbergers aus der Zeit um 1565 bekannt ist, ist in vielen Beschreibungen sowie als Schwarz-Weiß-Fotografien und zwei erhaltenen Leinwänden überliefert. Mit der Betrachtung der historischen Quellen, der Schwarz-Weiß-Fotografien und der zwei noch erhaltenen Bilder, die sich im Depot der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen befinden, ist eine neue Rekonstruktion der Decke zu begründen: eine pyramidenförmige Decke mit leichter Erhöhung in der Mitte, die ein optisches Zentrum bildet, wo der illusionistische Effekt sich weiterhin durch eine strenge perspektivische Komposition verstärkt. Die Deckenmalerei des Lusthauses steht in der Tradition der illusionistischen Deckenmalerei in Italien, wo Andrea Mantegna, Correggio und Giulio Romano durch die perspektivische Komposition in absoluter Untersicht eine illusionistische himmlische Sphäre an der Decke schufen. Die Betrachtung der Deckenmalerei des Lusthauses bietet auch die Möglichkeit, einen Blick auf den Maler Melchior Bocksberger zu werfen, der zu der Malergeneration des 16. Jahrhunderts gehörte, die den fortgeschrittenen Stil und Technik in Italien gelernt und die Grundideen der italienischen Deckenmalerei in Bayern vorbereitet hat.

Um 1560 begann Herzog Albrecht V. von Bayern, nördlich seines Residenzkomplexes in München einen neuen Garten mit einem zweigeschossigen Lusthaus anzulegen. Als ein wesentlicher Bestandteil des Gartens lag das Lusthaus in der nordöstlichen Ecke, wo sein nördlicher Saalbau und südlicher Wohntrakt wegen der schrägen Richtung des Stadtbaches einen spitzen Winkel bildeten. **01** Nach den ältesten Plänen stand der Saalbau fast frei. Im Obergeschoss des Saalbaus befand sich der große, in alle Richtungen durchfensterte Festsaal, dessen Form und Ausstattung mit der aufwändigen Deckenmalerei durch mehrere Beschreibungen überliefert ist. **02**

Nach dem Abbruch 1801 ist von dem Bau außer dem im Westen angrenzenden doppelgeschossigen Arkadengang nur wenig erhalten. Die Deckengemälde des Saals wurden jedoch beim Abbruch des Lusthauses in das damals im Aufbau befindliche Schleißheimer Depot transloziert. 15 Schwarz-Weiß-Fotografien, die bei der Übergabe der Gemälde an das Residenzmuseum Anfang des 20. Jahrhunderts zu Archivierungszwecken gemacht wurden, **03** liefern wichtige Informationen über die Deckenkonstruktion des Lusthauses. Es handelt sich um 15 mit Ölfarbe auf Leinwand gemalte Gemälde, davon sind sieben rechteckig und acht trapezförmig. Zwei der Gemälde, eines mit der Darstellung von Neptun und das andere mit der Darstellung der Menschen nach dem Goldenen Zeitalter, werden heute im Depot der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen aufbewahrt, während die anderen Gemälde verschollen sind.

Bei der Deckenmalerei des Münchner Lusthauses der Renaissance handelt es sich um ein Frühwerk Melchior Bocksbergers, das bereits im Band 3.2 des Corpus der barocken Deckenmalerei behandelt wurde. Die erneute Sichtung der historischen Quellen, der Fotografien und der zwei noch erhaltenen Gemälde sowie der Einsatz von CAD-Software erlaubt heute eine neue Rekonstruktion der Decke. Anders als in dem Corpusband zur Deckenmalerei angenommen, ergibt sich eine Holzdecke ähnlich einem Pyramidenstumpf mit leichter Erhöhung in der Mitte, wodurch sich ein optisches Zentrum bildet, und wo der illusionistische Effekt sich weiterhin durch eine strenge perspektivische Komposition verstärkt.

Die Deckenmalerei des Lusthauses steht in der Tradition der illusionistischen Renaissance-Deckenmalerei in Italien, wo seit dem 15. Jahrhundert Andrea Mantegna, Correggio und Giulio Romano durch die perspektivische Komposition in absoluter Untersicht eine illusionistische himmlische Sphäre an der Decke schufen. Die Betrachtung der Deckenmalerei des Lusthauses bietet auch die Möglichkeit, einen Blick auf den Maler Melchior Bocksberger zu werfen, der zu einer Malergeneration des 16. Jahrhunderts aus Deutschland gehörte, die den fortgeschrittenen Stil und Technik in Italien gelernt und die Grundideen der italienischen Deckenmalerei in Bayern umgesetzt hat.

Im Zuge eines von **Stephan Hoppe** an der LMU München geleiteten Seminars »Architektur der Spätrenaissance in 3D. Die digitale Rekonstruktion wird ein Werkzeug der Kunstgeschichte« im Sommersemester 2019 wurde unter der technischen Assistenz von **Jan Lutteroth** das 1801 zerstörte Lusthaus der Münchner Residenz erforscht und die neuen Erkenntnisse, die anhand der Fotografien und anderer Daten gewonnen werden konnten, in einem digitalen 3D-Modell visualisiert **01**. Ausgangsmaterial für die digitale 3D-Rekonstruktion des Lusthauses ist eine Reihe diverser Abbildungen verschiedener Bauphasen zwischen der Zeit seiner Entstehung 1565/67 bis zum Abbruch um 1800.

#### ■ 01

**Gunter Schweikhart, Die Anfänge des Hofgartens und eine überraschende Wiederentdeckung, in: Andrian von Buttlar, Traudl Bierler-Rolly (Hg.), Der Münchner Hofgarten. Beiträge zur Spurensicherung, München 1988, S. 8–20. In mehreren bildlichen Darstellungen wie von Wenzel Hollar (1605), Tobias Volckmer jun. (1613) usw. rückt das Lusthaus immer im Vordergrund.**

#### ■ 02

**Schweikhart 1988, S. 8; Anna Bauer-Wild, Lusthaus im nachmaligen Hofgarten, in: Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland, Bd. 3, 2, Freistaat Bayern, Regierungsbezirk Oberbayern: Stadt und Landkreis München; 2, Profanbauten, München 1989, S. 33.**

#### ■ 03

**Max Goering, Die Malerfamilie Bocksberger, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, N.F.VII 1930, S. 217. Die Schwarz-Weiß-Fotografien sind heute im Bildarchiv Foto Marburg auch in digitaler Form dokumentiert.**

Solche Darstellungen wie Stadtpläne, Kupferstiche und Grundrisszeichnungen wurden mit historischen Textquellen verglichen, analysiert und dann in der Studentenversion von Cinema4D eingefügt, zusammengefasst und umgezeichnet. **04**

■ 04

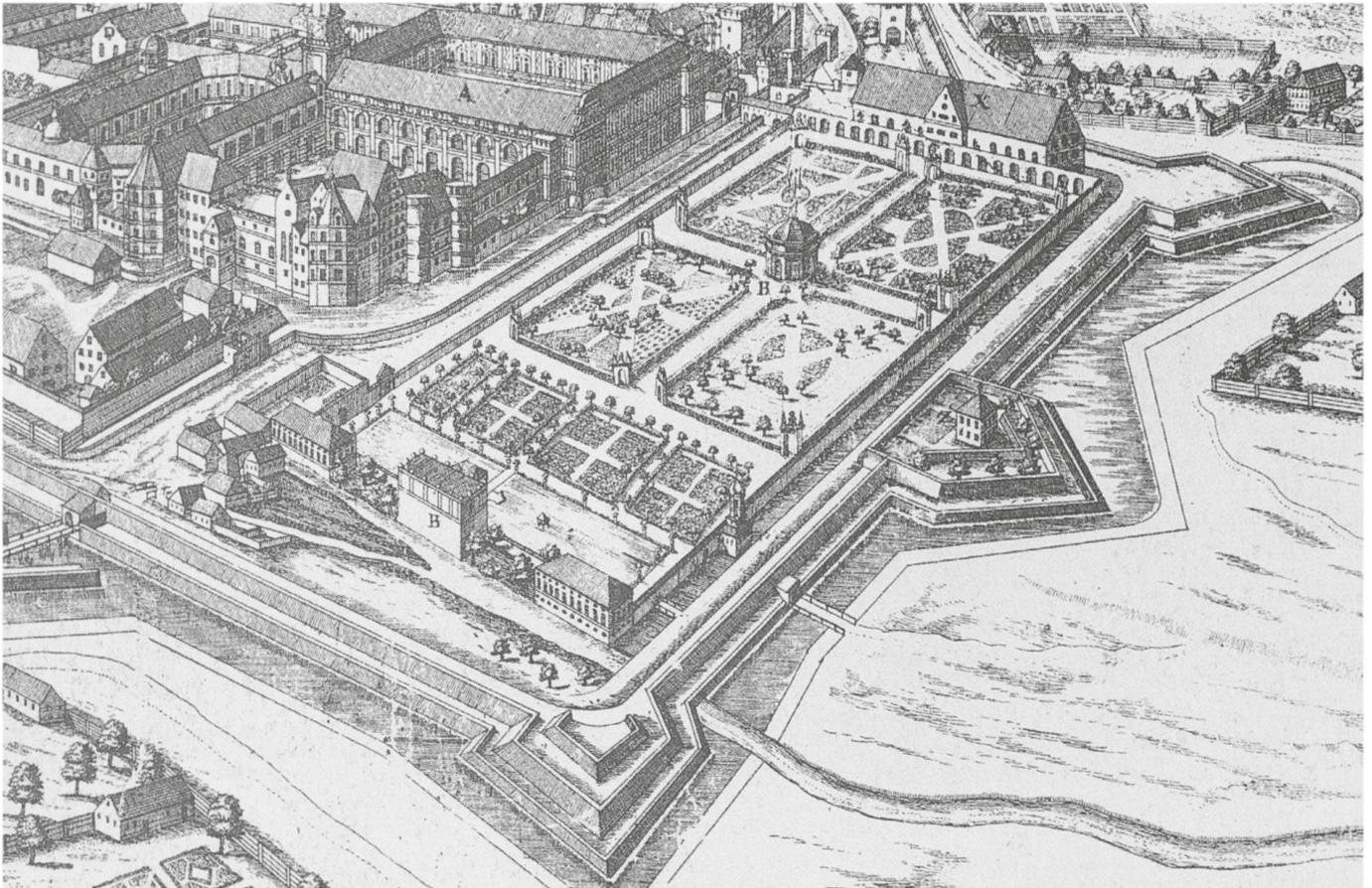
Ein passwortgeschützter Mitschnitt des Rekonstruktionsprozesses ist auf der Videoplattform: »Vimeo« auf Nachfrage zugänglich.



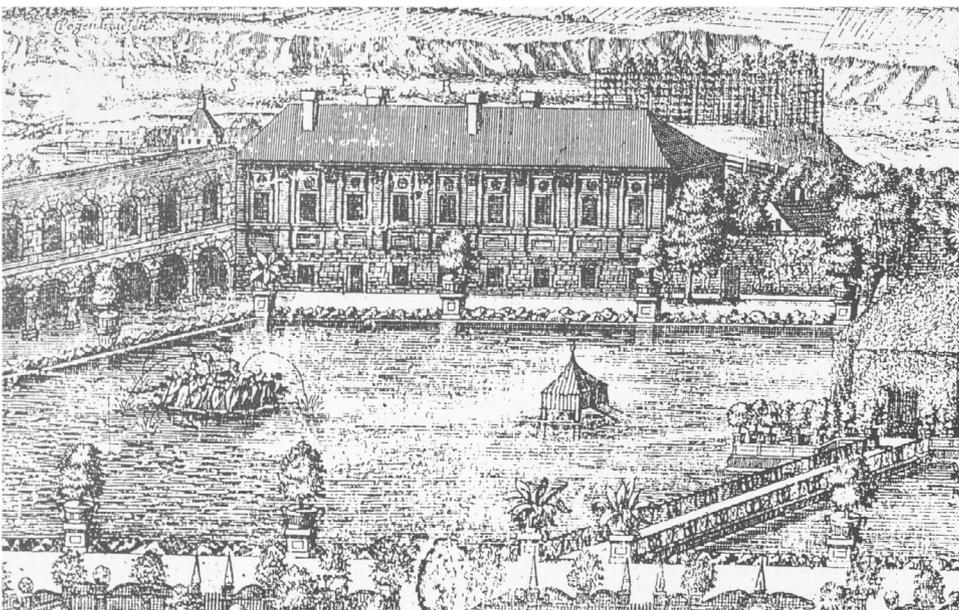
□ 01

Jan Lutteroth, 3D-Modell des Lusthauses.

Mittels Vergleichsbeispielen, die z. B. zur gleichen Zeit entstanden sind oder im gleichen Umkreis des Bauherrn hergestellt wurden, oder die als beispielhaft gelten können, wurden die einzelnen Details zusammengefügt. Die Form des umgebauten Lusthauses ist 1701 in Kupferstichen Michael Wenings **02** aus der Vogelschau überliefert. In einem Ausschnitt des Kupferstichs ist die Wandgliederung der Fassade **03**, die durch den Umbau entstand, überliefert. Als Grundlage der Rekonstruktion werden weiterhin die Pläne von Erdgeschoss und 1. Obergeschoss benutzt, die 1804 vor dem Abbruch des Lusthauses entstanden **04**. Sie wurden von Otto Hartig im Kriegsarchiv gefunden und 1933 in seinem Aufsatz »Die Kunsttätigkeit in München unter Wilhelm IV. und Albrecht B. 1520–1579. Neue Forschungen« publiziert, heute sind die Pläne leider nicht mehr auffindbar. Sie zeigen deutlich die Innenaufteilung beider Trakte. Hier lässt sich erkennen, dass der fast freistehende Saaltrakt vor dem Umbau lediglich durch eine schmale Anschlussstelle mit dem Wohntrakt verbunden war. Der Grundriss zeigt im Erdgeschoss des Saaltraktes zwei Räume mit Sterngewölben, die von je einer mittleren Stütze getragen werden. Es ist aufgrund des Verlaufs der Gewölbegrate zu vermuten, dass die zwei Räume des Erdgeschosses in ihrer ursprünglichen Form eine einzige Halle bildeten. Im Westen führte eine Tür in den anschließenden Arkadengang. Im Obergeschoss befand sich der große Saal (5 × 3 Fensterachsen). Auf den Plänen lässt sich auch der ursprüngliche Zugang zum Saal über die Treppe im nördlichen Teil des Wohntraktes erkennen. Der Wohntrakt im Osten zeigt im Erdgeschoss Sterngewölbe. Im Obergeschoss befanden sich vier Zimmer mit Fenstern in Richtung des Stadtbachs. Im Folgenden soll es um eine Einordnung und Rekonstruktion der Baugestalt und der Deckenmalerei gehen.



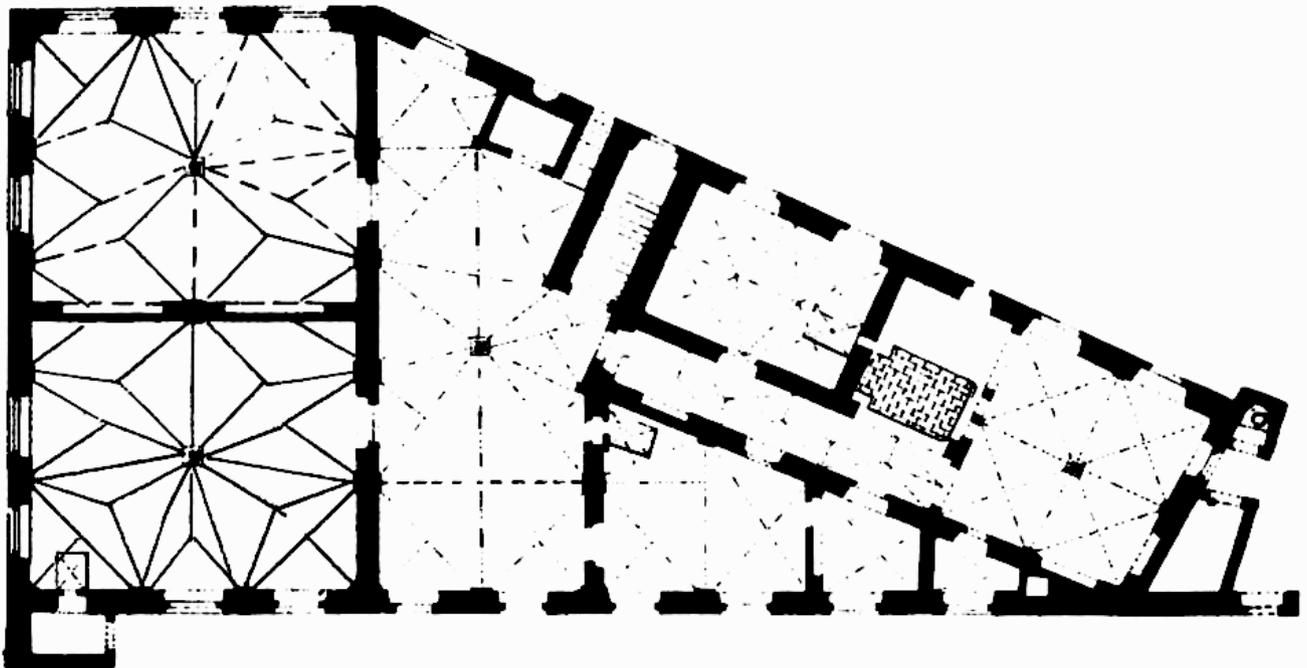
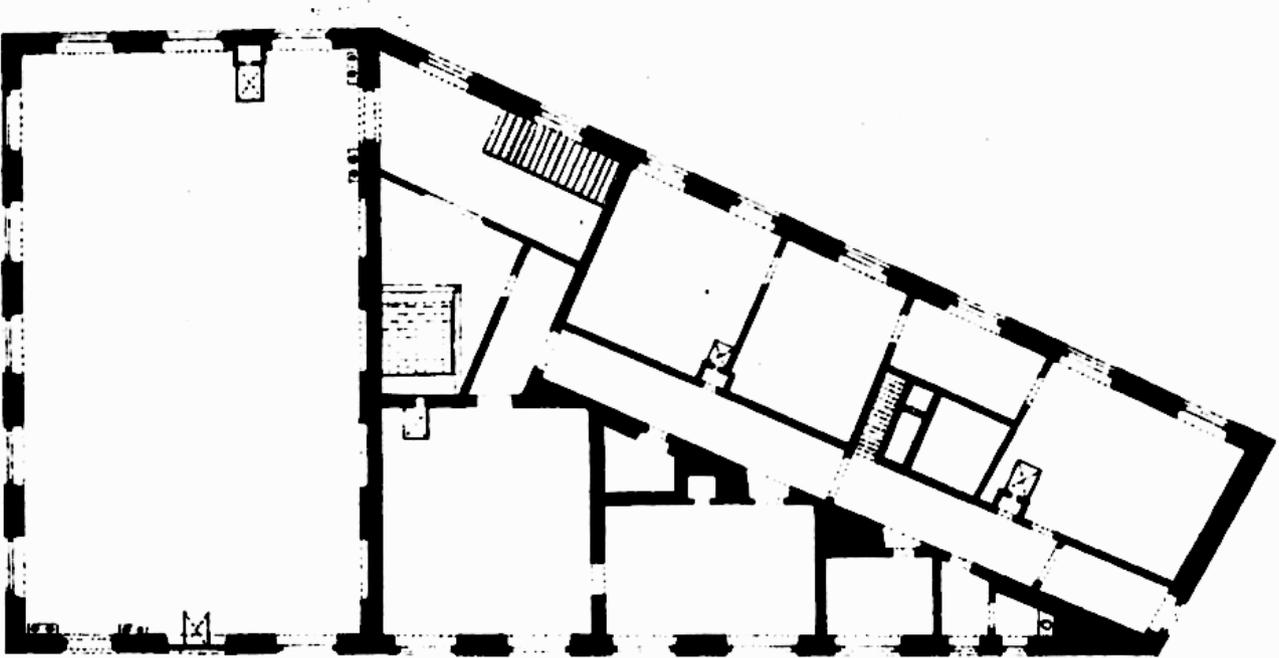
□ 02  
Michael Wening, Ausschnitt aus der Tafel  
»Wahrhafte Abbildung und Vorstellung Der  
jenigen Gegend bey Schwabing und  
Freymann...«, Kupferstich 1701, in: Adrian  
von Buttlar et al. (Hg.), Der Münchner  
Hofgarten. Beiträge zur Spurensicherung,  
München 1988, S. 14 (Abb. 11).



□ 03  
Michael Wening, »Ansicht der Residenz  
von Westen«, Ausschnitt mit Wandglieder-  
ung der Fassade, die durch Umbau von  
Maximilian I. entstand, links die Arkaden,  
in: Adrian von Buttlar et al. (Hg.), Der  
Münchner Hofgarten. Beiträge zur  
Spurensicherung, München 1988,  
S. 12 (Abb. 8).

□ 04

Grundrisse EG und 1. OG, um 1804  
(verschollen), in: Adrian von Buttlar et al.  
(Hg.), Der Münchner Hofgarten. Beiträge  
zur Spurensicherung, München 1988,  
S. 23 (Abb. 24).



## J.1 Überlieferung in Text und Bild

Es folgte im Seminar zunächst eine chronologische Aufarbeitung der historischen Quellen, die die Deckenmalerei im Lusthaus erwähnen. Die Quellen geben Aufschluss über die Reihenfolge und die Anordnung der Deckengemälde.

### ■ 05

Philipp Hainhofer, *Die Reise des Augsbürgers Philipp Hainhofer nach Eichstädt, München und Regensburg in den Jahren 1611, 1612 und 1613*, in: *Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben und Neuburg* 8, 1881, S. 80, [https://periodika.digitale-sammlungen.de/schwaben/Band\\_bsb00010254.html](https://periodika.digitale-sammlungen.de/schwaben/Band_bsb00010254.html).

### ■ 06

Ebd.

### ■ 07

Baldassare Pistorini, *Descrittione compendiosa del palagio sede de' serenissimi di Baviera*. [...], München 2006.

### ■ 08

Ebd.

### ■ 09

Michael Wening, *Historico-Topographica Descriptio, Bd.1, Das Renttambt München*, München 1701, S. 9, <http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0006/bsb00063022/images>.

### ■ 10

Ebd.

### ■ 11

Benedikt Faßmann, *Catalogus über die in der Churfürstl. [...], in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*. N.F. X. 1933, S. 197.

### ■ 12

Ebd.

### ■ 13

Lorenz Westenrieder, *Beschreibung der Haupt- und Residenzstadt München (im gegenwärtigen Zustande) vom Professor Westenrieder*, München 1782, S. 62, <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10721774-1>.

### ■ 14

Lorenz Hübner, *Beschreibung der kurbaierischen Haupt- und Residenzstadt München und ihrer Umgebung, verbunden mit ihrer Geschichte*. Erste Abtheilung: *Topographie*, Bd.2, München 1803, S. 354, <https://opacplus.bsb-muenchen.de/Vta2/bsb10805978/bsb:BV009572165>.

1. Die früheste ausführliche Beschreibung stammt aus dem 1611 verfassten Reisebericht von Philipp Hainhofer, einem Kaufmann aus Augsburg. Besonders zu beachten ist hier die Textstelle, in der er den »perspektivisch gemalte[n] Saal« **05** erwähnt, der mit dem Gemälde des Jupiters versehen wurde, und von ihm wie folgt beschrieben wurde: »Unter anderem ist der Jupiter auf dem Adler sitzend in der Höhe gemalt, der wendet die Füße zu einem, er gehe im Saal, wo er wolle.« **06**
2. Eine andere Beschreibung des Saals ebenfalls aus dem 17. Jahrhundert ist von dem italienischen Sänger, Dichter und Komponist Baldassare Pistorini verfasst worden, der von 1641 bis 1655 am Münchner Hof tätig war und 1644 über die Münchner Residenz schrieb. Zwar erwähnt er die Deckenmalerei im Lusthaus nicht explizit, allerdings ist in seiner Beschreibung eine Stelle über die Deckenkonstruktion zu finden, indem er verlauten lässt, dass es dort »eigenartige[n], seltsam schöne[n] Gewölbe (volta)« **07** gibt, in dem »verschiedene unterschiedliche Geschichten farbig dargestellt« **08** seien. Zudem berichtet er, dass der Besucher des Raumes die ersten zwölf Kaiser der römischen Antike erblicken würde, was auf eine Dekoration mit gemalten Kaiserbüsten hinweist.
3. 1701 veröffentlichte der Hofkupferstecher Michael Wening seine Landesbeschreibung, in der er über das Lusthaus und die Decke des Festsaales wie folgt berichtet: »Die Oberdecke besteht in 13 Theilen/und eben so viel künstlichen Gemälden/so die Götter der alten Henden/under denen Jupiter auff einem Adler das Mittel behauptet.« **09** Auch Wening erwähnt die Kaiser, die in Brustbildern gemalt waren und schreibt zudem von Hirschgeweihen, die über den Fenstern angebracht waren. **10**
4. Eine detaillierte Beschreibung der Deckengemälde findet sich in einem Inventar von 1770, das von Georg Benedikt Faßmann verfasst wurde. **11** Es stellt die wichtigste Quelle für die Deckenmalerei dar und wird daher bei der Betrachtung der Bilder als Referenz herangezogen. Als Maler der »13 Abtheilungen oder Füllungen« **12** benennt Faßmann den Maler Christoph Schwarz. In seiner Beschreibung führt der Autor alle Bildthemen der Deckenmalerei auf und erwähnt erstmals die Reihenfolge der Bilder, indem er die benachbarten Bilder in Gruppen zusammenfasst. Zudem erwähnt er in seinen Beschreibungen auch die Inschriften der einzelnen Bilder.
5. Ganz kurz vor der Zerstörung des Lusthauses wurden die Oberdecke und ihre Ausstattung von Lorenz von Westenrieder (1782) und Lorenz Hübner (1803) als »13 Gemälde (Götterfabeln)« **13**, bzw. als »13 Fabelgemälde« **14** beschrieben. Die beiden Autoren identifizieren die Malerei als ein Werk des Malers Bocksberger.

■ 15  
Hausarchiv, hs No. 69, ca. 1800, zitiert von: Hartig 1933, S. 197.

■ 16  
Felix Joseph Lipowsky, Bayerische Künstler-Lexikon, Bd. 1, München 1810, S. 30, <https://opacplus.bsb-muenchen.de/Vta2/bsb10999862/bsb:BV006947684>.

■ 17  
Ebd.

6. Im Hausarchiv hs. No. 69 um 1800 werden zum ersten und einzigen Mal 15 statt 13 »plat-fonds Stücke« <sup>15</sup> erwähnt. Zum letzten Mal wird die Deckenmalerei 1810 von Felix Joseph Lipowsky im Bayerischen Künstler-Lexikon als Werk des Salzburger Malers Johann Bocksberger beschrieben. <sup>16</sup> Zu diesem Zeitpunkt wurde das Lusthaus abgebrochen und der Text von Lipowsky berichtet davon, dass der Saal sich »am rechten Flügel der nun dort neu erbauten Kaserne« <sup>17</sup> befand. Die Decke des Saales sei laut Lipowsky von Bocksberger mit 13 Freskengemälden aus der Mythologie ausgestattet gewesen.

## J.2 Erarbeitung der Forschungsgeschichte

■ 18  
Otto Hartig, Eine historische Ecke im Münchner Hofgarten, in: Münchner Neueste Nachrichten 1922, Nr. 260.

■ 19  
Ludwig Zottmann, Über die Gemälde der S. Michaelshofkirche, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst V. 1910, S. 75.

■ 20  
Goering 1930, S. 185–280.

■ 21  
Hartig 1933, S. 147–255.

■ 22  
Hans Thoma, Heinrich Kreisel, Amtlicher Führer des Residenz-museums, München 1937.

■ 23  
Heinrich Geissler, Zeichnung in Deutschland, deutsche Zeichner 1540–1640, Bd. 1, Stuttgart 1979; Uta Schedler, Forum fürstlicher Repräsentation [...], in: Adrian von Buttlar et al. (Hg.), Der Münchner Hofgarten. [...], München 1988, S. 38–48; Anna Bauer-Wild, Das Lusthaus Albrecht V. und seine Deckenbildausstattung, in: Michael Petzet (Hg.), Denkmäler am Münchner Hofgarten, [...], München 1988 (B. Landesamt für Denkmalpflege, Arbeitsheft 41), S. 28–44; Susanne Kaeppeler, Die Malerfamilie Bocksberger aus Salzburg: [...], Salzburg 2003.

■ 24  
Bauer-Wild 1989, S. 33–48.

Festzustellen ist, dass die wissenschaftliche Behandlung der Lusthaus-Deckenbilder erst Anfang des 20. Jahrhunderts beginnt. 1922 wurden die 15 Gemälde, die sich damals im Schleißheimer Depot befanden, von Otto Hartig erneut untersucht, <sup>18</sup> wobei er die Gemälde mit der Beschreibung von Faßmann vergleicht, die 1910 von Ludwig Zottmann in seinem Aufsatz über die St. Michaelshofkirche zitiert wurde. <sup>19</sup> Die Gemälde wurden später in das Residenz-museum überführt und tragen die Inventarnummern der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen 3775 bis 3789. In dieser Zeit entstanden auch die Schwarz-Weiß-Fotografien der einzelnen 15 Bilder.

1930 veröffentlichte Max Goering seinen Aufsatz über die Malerfamilie Bocksberger, in dem er ausführlich über den damaligen Zustand der 15 Gemälde berichtet und sie aufgrund von stilistischen Vergleichen als Werk des Melchior Bocksberger identifiziert. <sup>20</sup> In einem späteren Aufsatz von Otto Hartig 1933 über die Kunsttätigkeit in München unter Wilhelm IV. und Albrecht V. wurde das Argument der Urheberschaft von Melchior Bocksberger aufgenommen. <sup>21</sup>

Die letzte Erwähnung zu dieser Zeit befindet sich in dem 1937 publizierten Amtlichen Führer der Münchner Residenz von Heinrich Kreisel und Hans Thoma. <sup>22</sup> Hier wird berichtet, dass sich zwei der Gemälde, nämlich die Darstellungen des Neptun und des Lebens der Menschen nach dem Goldenen Zeitalter, am Podest der Treppe zum Schwarzen Saal in der Residenz befinden würden. Diese beiden befinden sich heute noch im Depot der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, die übrigen sind verschollen.

In den folgenden Jahren wurden die Lusthaus-Deckenbilder kaum von der Forschung beachtet, lediglich im Kontext der Malerfamilie Bocksberger oder der Geschichte der Münchner Residenz wurden sie von einigen Autoren erwähnt. <sup>23</sup> Anna Bauer-Wild hat eine Bearbeitung der Lusthaus-Deckenbilder sowie eine hypothetische Rekonstruktion der Deckenausstattung im dritten Band des Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland vorgelegt. <sup>24</sup>

Aus den Quellen und der Forschungsgeschichte lässt sich herauslesen, dass Beschreibungen oder Erwähnungen der Deckenmalerei in einer Zeitspanne beginnend etwa kurz nach der Errichtung bis zur Zerstörung des Lusthauses zu finden sind. Über die genaue Deckenkonstruktion lässt sich leider keine gesicherte Aussage treffen. Betont wurde von einigen Autoren die perspektivische

Wirkung sowie die augenfällige Jupiterdarstellung und auch die Kaiserporträts wurden erwähnt. Bis um 1800 benennen alle Autoren lediglich 13 Gemälde statt der eigentlich korrekten Anzahl von 15 Gemäldeteilen, aus denen die Decke zusammengesetzt ist. Besonders zu beachten ist die Beschreibung von Faßmann, der, obwohl er 15 Bildthemen beschreibt, trotzdem von »13 Abtheilungen oder Füllungen« <sup>25</sup> schreibt, aus denen die Decke bestehen würde.

■ 25

Faßmann 1933, S. 197.

## J.3 Die Einzelgemälde nach den historischen Fotografien und ihre Ikonografie

Von den ursprünglich 15 Gemälden der Saaldecke waren sieben rechteckig und acht trapezförmig <sup>05</sup>.

Die Rechtecke haben ungefähr 2,4m bis 2,5m Höhe und 2,8m bis 3m Breite. Die trapezförmigen Bilder sind alle etwa 2,5m hoch, wobei die untere Grundlinie ungefähr 4,05m bis 4,09m misst. Die Maße stammen aus der Publikation des Corpusbands, die dem Inventar der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen entnommen wurden. Goering vermutet, dass die obere Grundlinie der trapezförmigen Bilder ungefähr 2m beträgt. Goering kommentierte 1930, dass in diesen Deckengemälden »helle, im allgemeinen kühle, matte Farben«

□ 05

Fotomontage aus hochauflösenden Fotos des Bildarchiv Foto Marburg.



■ 26  
Goering 1930, S. 223.

mit »mattleuchtendem Grün, Blau, oder Rot und Gelb im kleineren Gebiet« <sup>26</sup> verwendet wurden.

Die einzelnen Gemälde sind hinsichtlich ihrer Komposition sehr ähnlich gestaltet: drei von ihnen sind in absoluter Untersicht gemalt, während die anderen einen niedrigen Horizont zeigen, wobei die Schauplätze als eine schmale Fläche gedacht wurden, die dicht an den vorderen Bildrand herangerückt ist.

Wie die Bilder auf der Decke angebracht wurden, wird bei den historischen Quellen nicht erwähnt. Es ist zu vermuten, dass sämtliche Felder durch eine Stuck- oder Holzrahmung verbunden waren. Max Goering vermutete 1930, dass die Decke nur eine geringe Wölbung besessen habe. <sup>27</sup> Anna Bauer-Wild dagegen tendiert aufgrund der Bildformate zu einer flachen Holzkassettendecke, bei der das Kassettenwerk vermutlich auch die Inschriften getragen hat, die zwischen den Mittelfeldern und auch auf dem umlaufenden Stück zwischen Deckenmitte und -seite angebracht waren. <sup>28</sup>

■ 27  
Ebd., S. 222.

In seiner ausführlichen Beschreibung widmet sich Faßmann zuerst den drei mittleren Stücken mit Jupiter im Zentrum, wobei er wie Hainhofer vor allem die perspektivische Wirkung der Darstellung betont. Bei den zwei anderen Bildthemen handelt es sich um den Sturz des Phaethon und um Venus in einem Schwanenwagen, die sich zu beiden Seiten der Jupiter-Darstellung befunden haben sollen. Die drei Bilder bilden zusammen den mittleren Bereich der Decke.

Im Mittelbild ist nicht nur der auf dem Adler sitzende Jupiter <sup>06</sup> mit seinen Attributen Zepter und Blitzbündel dargestellt. Er schwebt zwischen Sonne und Mond und ist umgeben von Putti, welche die vier Elemente personifizieren: Der Putto links oben, ausgestattet mit einem Flammenbündel, steht stellvertretend für das Element Feuer, der Putto rechts oben mit aufgeblasenen Backen und einem Vogel als Begleitung für die Luft, der Putto links unten mit einem Spaten und einem Fruchtweig symbolisiert das Element der Erde und der Putto rechts unten das Wasser, das er aus einem Gefäß auf einen Felsen gießt.



□ 06  
Melchior Bocksberger, Jupiter auf dem Adler zwischen den vier Elementen, Bildarchiv Foto Marburg der Philipps-Universität Marburg.

Der Sturz des Phaethon 07 entspricht der typischen Darstellung dieser Zeit, die ihn in dem Moment zeigt, wie ihm die Zügel des Sonnenwagens bereits entglitten sind und er mit ausgebreiteten Armen in die Tiefe stürzt. Der Sonnenwagen wurde von vier Pferden gezogen, die den fallenden Phaethon in seinem Fall umgeben. Am linken Bildrand in den Wolken erkennt man die kleine Figur des Jupiters.



□ 07  
Melchior Bocksberger, Sturz des Phaethon,  
in: Corpus der barocken Deckenmalerei in  
Deutschland, Bd. 3,2, Freistaat Bayern,  
Regierungsbezirk Oberbayern: Stadt und  
Landkreis München; 2, Profanbauten,  
München 1989, S. 36 (Abb. B).

Auf der anderen Seite des Gemäldes mit Jupiter war die Göttin Venus dargestellt 08, die auf einem Wagen sitzt, der von Schwänen gezogen durch die Lüfte fährt. Vor der Göttin auf dem Wagen steht der Amorknabe und schwingt Pfeil und Bogen, während hinter ihr und in den Wolken zwei kleine Putti zu sehen sind, die brennende Fackeln tragen.



□ 08  
Melchior Bocksberger, Venus im  
Schwanenwagen, Bildarchiv Foto Marburg  
der Philipps-Universität Marburg.

Faßmann setzte die »hin und wieder zertheilt[e]r« Inschrift der beschriebenen Gemälde zusammen: »Jupiter. – Phaeton ignarus regni predit orbem suo (!) naturam – Venus ejusque Cupidinis laeti amores varios gerunt. (dt. Übersetzung: Jupiter. – Der des Herrschens unkundige Phaethon zerstört beides, den Erdkreis und die Natur – Venus und die fröhlichen [Gefährten] ihres Cupido bringen verschiedene Arten der Liebe hervor.)« **29**

■ 29  
Faßmann, Inventar 1770, f. 103v, in:  
Hartig 1933, S. 197.

Als nächstes beschreibt er die erste Vierergruppe mit der Darstellung des Orpheus, Pluto und Proserpina, Neptun sowie die Opferung Iphigenies. Diese Bilder waren laut Faßmann in einer Reihe angeordnet.

Im ersten Bild sieht man Orpheus **09**, der mit seiner auf der Leier gespielten Musik verschiedene wilde Tiere anlockt.



□ 09  
Melchior Bocksberger, Orpheus unter den  
Tieren, Bildarchiv Foto Marburg der  
Philipps-Universität Marburg.

Im zweiten Bild entführt Pluto seine Gemahlin Proserpina <sup>10</sup>. Umhüllt von Feuer und Rauch fahren sie in einem Wagen, der von zwei Pferden gezogen wird. Unter den Hufen der sich wild aufbäumenden Pferde lodern Flammen auf. In der ausgestreckten Faust hält Pluto den Zweizack und die Zügel fest umschlungen, während Proserpina mit wehenden Gewändern und entblößter Brust an seiner Seite sitzt.



□ 10  
Melchior Bocksberger, Pluto fährt mit Proserpina in den Hades, Bildarchiv Foto Marburg der Philipps-Universität Marburg.

Das dritte Bild zeigt Neptun, ähnlich wie Pluto, als Lenker eines Pferdegespanns <sup>11</sup>, wobei es sich bei den drei Pferden um Mischwesen mit flossenähnlichen Hufen handelt, die den Wagen durch die Meeresfluten ziehen. In der einen Hand hält Neptun die Zügel und mit der anderen reckt er seinen Dreizack empor.



□ 11  
Melchior Bocksberger, Neptun, in: Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland, Bd. 3,2, Freistaat Bayern, Regierungsbezirk Oberbayern: Stadt und Landkreis München; 2, Profanbauten, München 1989, S. 40 (Abb. 3).

Das vierte Bild beinhaltet mehrere erzählerische Elemente. Es zeigt Agamemnon in militärischer Rüstung mit seinen Begleitern vor einem Opferaltar <sup>12</sup>. Alle Blicke sind gen Himmel gerichtet, wo die schwebende Göttin Diana mit seiner Tochter Iphigenie im Arm zu sehen ist.



□ 12  
Melchior Bocksberger, Opfer der Iphigenie, Bildarchiv Foto Marburg der Philipps-Universität Marburg.

■ 30  
Ebd.

Die Beischrift lautet: »Orpheus arguto ista trahit sono – Pluto orci Deus – Neptunus maris – Agamemnon redux constans litat.  
(dt. Übersetzung: Durch seinen durchdringenden Ton zieht Orpheus jene an – Pluto, Gott des Orkus – Neptun, Gott des Meeres – Zurückgekehrt, opfert der standhafte Agamemnon.)« **30**

Als folgende Bilder benennt das Inventar die Darstellung von Erysichthon **13** und Bacchus **14**. Das erste Gemälde erzählt den Mythos nach Ovid, wie Erysichthon von Ceres, die in einem von Drachenwesen gezogenen Wagen gen Himmel fährt, für das Fällen eines heiligen Baumes bestraft wird, indem sie ihn mit einer unstillbaren Fressgier verflucht, die ihn das Leben kosten wird. Die Figuren, die sich in Erysichthons Begleitung über den reich gedeckten Tisch hermachen, verbildlichen den Fluch der Göttin und sein drohendes Schicksal. Auf dem zweiten Bild der Gruppe ist Bacchus als Knabe dargestellt, der auf einem Weinfass sitzt und von kleinen Putti umgeben ist, während eine junge Frau einen Weinkrug heranträgt. Im Vordergrund sitzt Pan mit einer Ziege, während im Hintergrund eine weitere Figur zu sehen ist, die aufgrund der Gestaltung des Kopfes als Mischwesen oder Satyr zu identifizieren ist.

Die Inschrift zu dieser Gruppe lautet: »Erysichthon Cereri poenas luit – Bacchus munera sua donat. (dt. Übersetzung: Erysichthon hat wegen Ceres Strafe erlitten – Bacchus gibt seine Geschenke.)« **31**

■ 31  
Ebd.



□ 13  
Melchior Bocksberger, Die Beschrafung des Erysichthon, Bildarchiv Foto Marburg der Philipps-Universität Marburg.



□ 14  
Melchior Bocksberger, Bacchus,  
Bildarchiv Foto Marburg der Philipps-Uni-  
versität Marburg.

Die zweite Vierergruppe zeigt die Darstellung der drei Parzen, des schwachen Lebens des Menschen, der Vergötterung des Hercules und des Schlafgottes. Das erste Bild von der Gruppe zeigt eine Szene mit drei Parzen <sup>15</sup>. Am linken Bildrand ist im unteren Niveau ein mit Weinflasche und Früchtekorb gedeckter Tisch dargestellt. Neben dem Tisch sitzt eine junge, schön gekleidete Frau mit offener Brust, Clotho, die den Spinnrocken hält. Ein Putto, der prostend ein Glas hält, hat sich an sie gelehnt. Neben ihr sitzt Lachesis als reife Frau mit gewölbtem Bauch in der Mitte, die Faden und Spindel führt. Atropos, als alte, arm gekleidete Frau dargestellt, sitzt im rechten Bildrand und schneidet mit einer Schere den Faden ab.



□ 15  
Melchior Bocksberger, Drei Parzen,  
Bildarchiv Foto Marburg der Philipps-Uni-  
versität Marburg.

Das zweite Bild von der Gruppe zeigt die mühsam arbeitenden Menschen als eine dicht gedrängte Menschenmenge. <sup>16</sup> Links sitzt eine mit Fell bekleidete Frau in Begleitung zweier Kinder. Hinter ihr erscheint ein Mann mit nacktem Oberkörper, der sich mit einer brennenden Fackel einem Baum nähert. Hinter dem Baum schauen ihn zwei Frauen erstaunt an. Im rechten Bildteil errichten einige Männer aus Ästen eine primitive Hütte, von denen zwei im Vordergrund den Boden mit Werkzeugen aus Holz aufbrechen, während die anderen versuchen, den Balken des Strohdachs zu befestigen.



□ 16  
Melchior Bocksberger, Das harte Leben der Menschen nach dem goldenen Zeitalter, Bildarchiv Foto Marburg der Philipps-Universität Marburg.

Das nächste Bild zeigt einen zweirädrigen Wagen, der von zwei sich aufbäumenden Pferden gezogen wird und nach links oben gen Himmel fährt <sup>17</sup>. Herkules, als muskulöse männliche Figur mit Keule und Löwenfell dargestellt, hält die Zügel der Pferde fest in seiner rechten Hand, die er über dem Kopf in die Höhe gerissen hat. Rechts oben in Wolken thront Jupiter.



□ 17  
Melchior Bocksberger, Herkules fährt zum Olymp, Bildarchiv Foto Marburg der Philipps-Universität Marburg.

Das letzte Bild der Gruppe weist eine seltene Ikonographie auf und zeigt den Schlafgott Somnus <sup>[18]</sup>, der vor einer dunklen Höhle schlafend auf einem Baumstumpf sitzt und sich an den Felsen lehnt, während er mit der Hand seinen Kopf stützt. Rechts eilt Iris mit einem Nimbus in Form eines Regenbogens heran. Um sie herum sind seine drei Söhne, die Personifikation der Träume, mit unterschiedlichen Eigenschaften dargestellt: Icelos, der sich in alle Tiere verwandeln kann, erscheint als ein Mischwesen; Morpheus, der sich in alle Menschen verwandeln kann, ist als junger Mann mit Flügeln dargestellt. Im Vordergrund erscheint Phantasos, der sich in alle lebenden Dinge verwandeln kann, als ein alter Mann, der aus dem Felsen gewachsen zu sein scheint, während aus dessen Ohr eine Quelle entspringt.



□ 18  
Melchior Bocksberger, Iris bei Somnus, Bildarchiv Foto Marburg der Philipps-Universität Marburg.

Die Inschrift zu dieser Gruppe lautet: »Dant, alunt, perdunt Parcae hic vitam – Vita tenuis – Hercules fit Deus – Somnus tristia tegens refert Laeta. (dt. Übersetzung: Die Parzen geben, erhalten, vernichten hier das Leben – Das dürrtige Leben – Herkules wird Gott – der Schlaf verhüllt die traurigen Dinge, bringt die frohen wieder zurück.)« 32

Die letzte Zweiergruppe besteht aus Darstellungen der neun Musen mit ihren Instrumenten und dem Gastmahl der Ceres. Der Hintergrund des ersten Bildes 19 ist von einem Baumstamm dominiert, vor dem die neun Musen versammelt sind. Fünf von ihnen sind mit musikalischen Instrumenten wie Posaune, Laute, krummem Zink, Leier und Orgel dargestellt. Auf den Ästen des Baumes sind die Pieriden zu sehen, welche die Geschichte der Töchter des Königs Pierus andeuten: sie waren als Strafe für ihre Niederlage im Wettstreit mit den Musen in Elstern verwandelt worden.



□ 19

Melchior Bocksberger, Wettstreit der Musen mit den Pieriden, Bildarchiv Foto Marburg der Philipps-Universität Marburg.

Das letzte Bild dieser Gruppe <sup>20</sup>, zeigt in einem von Reben gewachsenen Garten einen runden gedeckten Tisch, um den sich mehrere Frauen versammelt haben. Links am Tisch sitzt Ceres auf einem thronähnlichen Sessel. Eine junge Frau und ein Putto halten über sie eine Draperie aus Stoff. Die anderen fünf Frauen, die am Gastmahl teilnehmen, sitzen am Tisch auf gepolsterten Bänken. Eine von ihnen hält mit ausgestreckten Armen eine große Fruchtschale, um sie den anderen zu reichen. Unter dem Tisch verbergen sich drei Knaben.

Die Inschrift zu dieser Gruppe lautet: »Musae concordiae symbolum deae – Exultae Cereris laeta (laeta?) convivia. (dt. Übersetzung: Die Musengöttinnen sind Symbol der Eintracht – Preise die glänzenden bzw. frohen Gastmähler der Ceres.)« <sup>33</sup>

■ 33  
Ebd.



□ 20  
Melchior Bocksberger, Gastmahl des  
Ceres, Bildarchiv Foto Marburg der  
Philipps-Universität Marburg.

## J.4 Der Zustand der zwei erhaltenen Bilder im Depot der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen

Die Besichtigung des Depots der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen <sup>[21]</sup> ermöglichte neue Erkenntnisse über Farbgebung und stilistische Besonderheiten der Deckenmalerei. Die zwei Gemälde sind vermutlich nach der Überführung ins Depot nicht restauriert worden und an einigen Stellen ist die originale Farbgebung verloren gegangen. In den Bildern herrschen im Allgemeinen kühle, matte Farben vor. Der Hintergrund ist als ruhige Fläche in Blau und Blaugrün gemalt, die sich im Laufe der Zeit zu einer grauen Umgebung verwandelt hat. Als starker Kontrast erscheinen im Bild oft Elemente aus kräftigem Rot oder Gelb, wie z. B. die Zügel im Bild mit Neptun, das Wappen vor dem Boot im Bild mit den primitiven Menschen und der Hütte oder die Kleidung, die die alte Frau im Hintergrund trägt.



□ 21

Besuch im Depot der Alten Pinakothek am  
10.7.2019, Jan Lutteroth und Matteo  
Burioni standen vor den zwei Gemälden.

Männer, Frauen sowie Kinder sind als kräftige, vollplastische Figuren dargestellt. Die verstärkte Licht- und Schatten-Wirkung erzeugt bei der Darstellung der menschlichen Figuren den Eindruck von Plastizität und Volumen. Die Figuren im Hintergrund, wie Triton bei der Neptun-Darstellung und die zwei Frauen hinter dem Baum bei der Darstellung der primitiven Menschen, sind dagegen flüchtig und in vereinfachter Weise gemalt. Bei komplizierten Haltungen kommt es häufig vor, dass die Körperteile ungenau proportioniert oder in falscher perspektivischer Verkürzung dargestellt sind.

## J.5 Die Rekonstruktion des Gesamtprogramms der Saaldecke

Von der Form der Gemälde ausgehend ist zu vermuten, dass die trapezförmigen Stücke um die vier Ecken der Decke angebracht waren und zwei Gemälde immer dem Neigungswinkel der Ecke entsprochen haben. Die rechteckigen Bilder waren folglich zwischen den trapezförmigen oder in der Mitte der Decke angebracht. Die Anordnung der Bilder ist anhand der Beschreibung von Faßmann gut zu rekonstruieren, da er immer die benachbarten Bilder in einer Gruppe zusammenfasst und alle Inschriften dokumentiert hat.

Das ikonographische Gesamtprogramm basiert auf einer Textstelle in Ovids *Metamorphosen*: »Als aber Saturnus in den finsternen Tartarus gestoßen war und Jupiter die Welt beherrschte, folgte das Silberne Menschengeschlecht, das weniger gut war als das Goldene, doch dem Ehernen noch überlegen.« <sup>34</sup> Hier wird das Silberne Zeitalter thematisiert, das vor allem durch zwei Schlüssel-szenen, nämlich des herrschenden Jupiters in der Mitte und der mühsam arbeitenden Menschen, angedeutet wurde.

In der Deckenmalerei des Münchner Lusthauses wird das Thema des Silbernen Zeitalters neu interpretiert. Ausgehend vom altchristlichen Verständnis im 16. Jahrhundert, das Goldene Zeitalter mit dem Paradies zu vergleichen, lässt sich das Silberne Zeitalter mit der Vertreibung aus dem Paradies sowie dem Verlust der Unschuld gleichsetzen. So wird die Erkenntnis und die Entscheidung von Gut und Böse im Silbernen Zeitalter durch eine Reihe von Darstellungen inszeniert, die Frevel und Impietas thematisieren.

Neben Jupiter waren in der Mitte der Decke die Darstellungen von Venus und Phaethon angeordnet. Mit Venus und Cupido in prominenter Position wird die Wirkungsmacht der Liebe gelobt, während der stürzende Phaethon, durch seine beunruhigende Komposition einen Themenbereich von Frevel und Bestrafung eröffnet – eine wichtige Thematik, die auch am Hof von Mantua, besonders bei Federico II. Gonzaga im Palazzo del Te manifestiert wird, wo die Bestrafung der Sünde und die reizvolle Liebe als zwei wichtige Bildthemen gelten. <sup>35</sup>

Der Gedankengang des Frevels, Strafe und Sühne vereint sich in den Darstellungen von Phaethon, der Bestrafung des Erysichthon, dem Wettstreit der Musen mit den Pieriden sowie der Opferung der Iphigenie. Phaethon, der wegen seiner Anmaßung die gottgegebene Weltordnung bedroht, Erysichthon, der den Kult der Ceres nicht achtet und die Pierretten, die im Wettstreit mit den Musen singen, werden wegen ihrer Gottlosigkeit, ihrer impietas, bestraft. <sup>36</sup> Die Opferung der Iphigenie als Konsequenz für die Entweihung eines Hains der Diana durch Agamemnons Tötung eines Hirsches, zeigt in diesem Kontext auch das Verhältnis zwischen Gottheit und Menschheit im Silbernen Zeitalter. <sup>37</sup>

Auf der anderen Seite werden in den Deckenbildern einige Fruchtbarkeitsgötter – Bacchus, Ceres und Proserpina – dargestellt. Bacchus, der Weingott, und Ceres, die Göttin des Feldbaus, gelten wegen ihren Gaben als wichtige Götter für die Kultivierung der Erde. <sup>38</sup> Das Thema des Trostes der Menschen wird auch auf die Darstellung der Iris bei Somnus erweitert, was bedeutet, dass das harte Schicksal der Menschen durch die genannten Gottheiten erleichtert wird.

Als ein Vorbild der Menschheit, die im Kontext des Daseins des Silbernen Zeitalters eingebracht werden, erscheint im Bildzyklus Herkules, der zwischen

### ■ 34

Ovid, *Metamorphose*, I, 116–118.

### ■ 35

Christine Tauber, *Stilpolitik in Palazzo del Te in Mantua*, in: Dietrich Erben et al. (Hg.): *Politikstile und die Sichtbarkeit des Politischen in der Frühen Neuzeit*, Passau 2016, S. 109ff.; Egon Verheyen, *Die Malereien in der Sala di Psiche des Palazzo del Te*, S. 45ff, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, Bd. 14, 1972, S. 33–68.

### ■ 36

Bauer-Wild 1989, S. 42.

### ■ 37

Ebd., S. 45.

### ■ 38

Ebd., S. 42.

## ■ 39

August Buck, *Der Orpheus-Mythos in der italienischen Renaissance*, Krefeld 1961, S. 14.

Tugend und Laster stand und sich dazu entschied für Gerechtigkeit, Ordnung und Frieden zu kämpfen. In dieser Hinsicht steht er mit der anderen Darstellung des Orpheus unter den Tieren in Zusammenhang. Die Musik von Orpheus, der für die »sittigende Wirkung des Wortes« <sup>39</sup> steht, verwandelt den rohen Naturmenschen in den gebildeten Kulturmenschen.

## J.6 Die neue Rekonstruktion der Saalgeometrie

Im Seminar »Architektur der Spätrenaissance in 3D. Die digitale Rekonstruktion wir ein Werkzeug der Kunstgeschichte«, das im Sommersemester 2019 an der Ludwig-Maximilians-Universität München stattfand, wurde die Frage gestellt, wie die Gemälde ursprünglich an der Decke angebracht gewesen sein konnten. Für die Rekonstruktion der Decke gibt es außer den Gemälden selbst wenige Anhaltspunkte. Max Goering vermutete, dass die gesamte Decke vermutlich durch Stuck- oder Holzrahmungen gegliedert war. Wegen der Form der Trapeze sowie der perspektivischen Gestaltung der seitlichen Bilder ist eine große Wölbung im Saal unmöglich. Es gibt daher zwei Möglichkeiten: Entweder war der Saal mit einer geringen Wölbung und mit Stuckstichkappen ausgestattet oder mit einer flachen Decke versehen. <sup>40</sup>

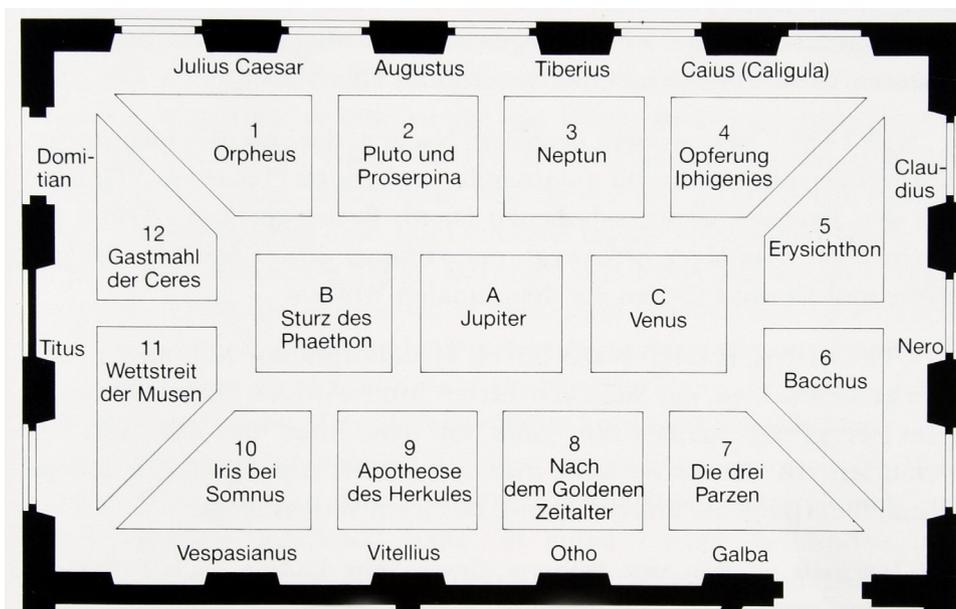
## ■ 40

Goering 1930, S. 222.

Die Rekonstruktion von Anna Bauer-Wild aus dem Jahr 1989 zeigt einen Grundriss mit der Verteilung der Deckenbilder <sup>22</sup> sowie eine Fotomontage <sup>23</sup>. Daraus entwickelte sich die Theorie, dass es im Lusthaus ursprünglich eine flache, kassettierte Decke gegeben hat, die regelmäßig durch Balken in kleinere Felder unterteilt war, auf denen dann die Gemälde angebracht wurden. <sup>41</sup> In der *Sala degli Elementi* im Palazzo Vecchio in Florenz zeigt sich eine ähnliche kassettierte Decke mit Feldern in Trapez- und Polygon-Form, die ein regelmäßiges, geschlossenes Muster bilden. Dass die Deckenmalerei des Lusthauses zu dieser Kategorie gehört, scheint aber fragwürdig zu sein.

## ■ 41

Bauer-Wild 1989, S. 33.



## □ 22

Rekonstruktion Anna Bauer-Wild, Grundriss, in: *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland*, Bd. 3,2, Freistaat Bayern, Regierungsbezirk Oberbayern: Stadt und Landkreis München; 2, Profanbauten, München 1989, S. 33.

:



□ 23  
Rekonstruktion Anna Bauer-Wild,  
Fotomontage, in: Corpus der barocken  
Deckenmalerei in Deutschland, Bd. 3,2,  
Freistaat Bayern, Regierungsbezirk  
Oberbayern: Stadt und Landkreis  
München; 2, Profanbauten, München  
1989, S. 34.

Im Folgenden begründe ich meine Überlegungen zu einer neuen Rekonstruktion der Decke. Ausgangspunkt meines Rekonstruktionsvorschlags ist der Versuch, die hochauflösenden Fotografien aus dem Bildarchiv Foto Marburg der Philipps-Universität Marburg mit dem rekonstruierten Grundriss des Saals in Einklang zu bringen. Bei diesem Versuch ist aufgefallen, dass die Gemälde – insbesondere im Bereich der Ecken – sehr eng zusammengedrängt angebracht gewesen wären, beziehungsweise sich sogar überschneiden hätten. Außerdem hätten die Kanten der trapezförmigen Bilder nicht immer parallel laufen können, sondern einen spitzen Winkel gebildet. Diese Erkenntnis spricht gegen die Vermutung von Anna Bauer-Wild, dass es sich hier um eine flache Decke mit zwischen den Bildern befindlichen Balken gehandelt habe.

Wenn man die Messdaten sowie die Abbildungen bei Goering und Bauer-Wild betrachtet, ist festzustellen, dass die acht trapezförmigen Bilder fast gleichförmig sind: die Höhe beträgt 2,53m, während die untere Grundlinie 4,05m bis 4,09m misst. Die Länge der oberen Grundlinie ist nicht bekannt. Der Spitzwinkel des Trapezes misst ungefähr 50°, mit dem die obere Grundlinie ungefähr als 1,92 m zu berechnen ist. Dies entspricht der Vermutung von Max Goering, der die Gemälde vor Ort gesehen hatte und der berichtet, dass die obere Grundlinie der trapezförmigen Gemälde ungefähr 2m messe. <sup>42</sup>

■ 42

Goering 1930, S. 218.

Mein neuer Rekonstruktionsvorschlag basiert auf der oben genannten Grundlage: Es könnte sich um eine Decke in Form eines Pyramidenstumpfes mit leichter Erhöhung in der Mitte gehandelt haben, wo drei rechteckige Gemälde angebracht wurden. Der umlaufende Bildzyklus wurde um diese Erhebung herum angebracht. Mit der räumlichen Erhöhung wurde vermutlich auch eine verbindende inhaltliche Struktur gebildet, sodass die drei mittigen Bilder, die einen Blick in den Himmel zeigen, als Einheit wirken. Eine solche Struktur ermöglicht auch, dass das mittlere Feld ein optisches Zentrum darstellt. Aufgrund der zahlreichen Beschreibungen ist zu vermuten, dass die Darstellung des Jupiters in Hinsicht auf Position, Perspektive und ikonographischem Gesamtprogramm, aber auch die Deckenkonstruktion eine zentrale Stelle übernehmen sollte, damit das Gemälde – obwohl dessen Format nicht größer als die seitlichen Bilder ist – aus seinem Kontext heraussticht.

Die weitere Ausstattung, wie z. B. die Rahmen der Bilder, ist wegen fehlender Belege nicht zu rekonstruieren. Die Verteilung der Bilder wäre mit Giorgio Vasaris Sala di Giovanni dalle Bande Nere <sup>24</sup> oder Sala di Clemente VII im Palazzo Vecchio zu vergleichen. In der Landshuter Stadtresidenz gibt es auch einige Räume, wie z. B. das Bacchuszimmer <sup>25</sup>, mit einer mittigen Erhöhung. Die Anwendung der Leinwand für die Deckenausstattung ist typisch für die venezianische Deckenmalerei, wo man wegen der Feuchtigkeit und der Bedrohung durch Wasserschäden die Decken weniger mit Fresken versehen hat, sondern auf Leinwänden gemalt hat, die auf der Decke angebracht wurden. Es lassen sich solche **quadri riportati** aber auch in Nürnberg finden, wo Georg Pencz 1534 die Decke des Hirschvogelsaals <sup>26</sup> mit 20 bemalten Leinwänden gestaltete.



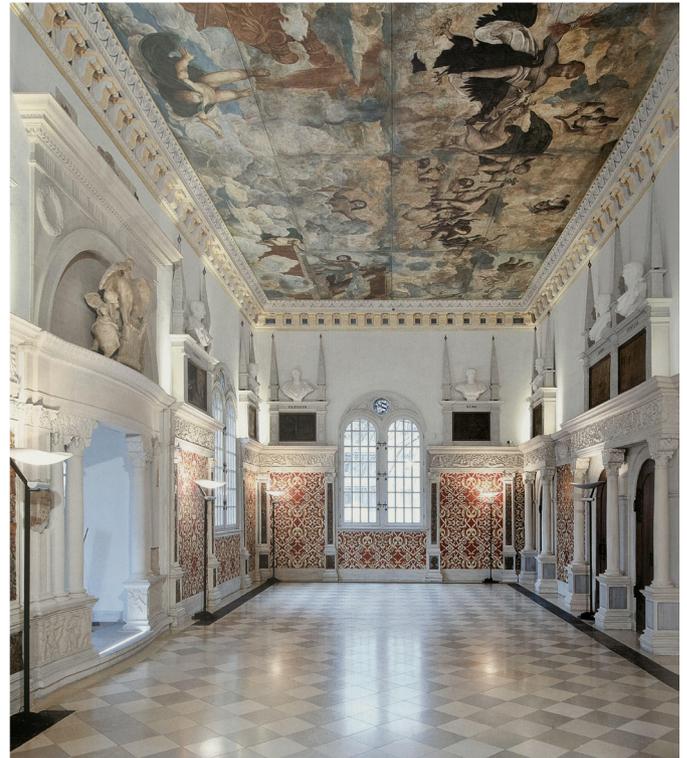
□ 24

Giorgio Vasari, Sala di Giovanni dalle Bande Nere, Palazzo Vecchio, in: Ugo Muccini, Palazzo Vecchio. Itinerario Storico-Artistico, a cura di Alessandro Cecchi, Firenze 1989, S. 71.



□ 25

Ludwig Refinger, Bacchuszimmer, Stadtresidenz Landshut, in: Ausst. Kat. Landshut, Ewig blühe Bayerns Land. Herzog Ludwig X. und die Renaissance, Stadtresidenz Landshut, 28. Mai bis 27. September 2009, 1. Aufl., Regensburg 2009, S. 141.



□ 26

Georg Pencz, Hirschvogelsaal, in: Ulrike Berninger (Hg.), Ave Caesar. Die Antiken-ausstattung des Hirschvogelsaals in Nürnberg, Petersberg 2017, Abb. 2.

## J.7 Illusionistische Deckenmalerei als neuer Typus in Bayern

Die Bemühung, die drei mittleren Bilder zu betonen, geht nicht nur von einer leicht erhöhten Struktur der Decke aus. Die strenge perspektivische Komposition in absoluter Untersicht beherrscht das mittlere Bildfeld, was zudem einen beeindruckenden illusionistischen Effekt erzeugt. Durch die Deckenmalerei öffnet sich die Decke in den Himmel. Eine solche illusionistische Himmelsdarstellung mit mythologischen Figuren und Szenen steht in der Tradition der italienischen Deckenmalerei.

Die Italienrezeption ist vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen Verbindungen des Hauses Wittelsbach zu den Gonzaga nach Mantua zu sehen, denn Federico I. Gonzaga von Mantua heiratete 1463 Margarete von Bayern. Diese neu geknüpfte Verwandtschaft begünstigte einen engen wirtschaftlichen und kulturellen Austausch. Als einer der bedeutendsten Höfe für die Entwicklung von Kunst und Wissenschaft in Italien seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts hatten die Gonzaga mit ihren erstrangigen Künstlern und Gelehrten eine Vorreiterrolle inne und somit das Interesse der Wittelsbacher geweckt.<sup>43</sup> Insbesondere das Kunstschaffen in Mantua hatte eine starke Wirkung auf die Kunstentwicklung in Bayern. So empfahl Ludwig X. 1534 in einem Brief an Federico II. Gonzaga einen Maler, der bei ihm tätig war, damit dieser Maler die italienische Malerei vor Ort und direkt bei Giulio Romano lernen könne.<sup>44</sup> Die Eindrücke einer Italienreise Ludwigs X. im Jahr 1536, die durch zwei Briefe an Wilhelm IV. überliefert ist, legen die Grundlage einer einschlägigen Italienrezeption im Herzogtum Bayern.<sup>45</sup> Sie führte sogar zu einer Planänderung der Stadtresidenz Landshut zwischen 1536 und 1543, damit ein »italienischer Bau« entstand, in dem die Maler Herman Posthumus, Hans Bocksberger d. Ä. und Ludwig Refinger für die Ausmalung zuständig waren.<sup>46</sup> Diese Malergeneration, die erste Erfahrung mit dem fortgeschrittenen Stil und Technik aus Italien – vor allem aus dem damaligen Mantua – gemacht haben, verbreiteten die Grundidee der italienischen Deckenmalerei in Bayern weiter.

### ■ 43

Roberto Sarzi, *Neue Forschungen zur Baugeschichte der Landshuter Stadtresidenz*, in: *Verhandlungen des Historischen Vereins für Niederbayern*, Vol. 110/111 1984, S. 128ff.

### ■ 44

»[...] et perche il perfato mio servitore e molto desideroso di vedere et imparare el modo del depenzere italiano«, Brief von Ludwig X. an Federico Gonzaga, 11.09.1534, busta Nr. 514, zitiert von: Sarzi 1984, S. 130. Der Studienaufenthalt eines Malers deutscher Herkunft in Italien ist auch von Vasari nachgewiesen, der in seiner Schrift über die Vorbereitung für den Besuch Karls V. in Rom 1536 von einem Maler »Martino« besprochen hat, der mit »anderen jungen deutschen (war), die auch nach Rom gekommen waren, um zu lernen...« (Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Tomo IV, Sansoni, Firenze 1881, S. 573; zitiert von: Sarzi 1984, S. 131).

### ■ 45

Sarzi 1984, S. 132ff.; Kaepppele 2003, S. 64ff.

### ■ 46

Kaepppele 2003, S. 65ff.

## ■ 47

Seit Giotto war die Bestrebung nach wirklichkeitsnahem Realismus bei räumlichen Darstellungen in der italienischen Renaissance markant. Schon Paolo Uccello und Masaccio haben versucht, die Raumtiefe durch Zentralperspektive zu schaffen. Donatello, der die vielseitigen Möglichkeiten der Perspektive untersuchte, schuf eine neue Raumfassung mit illusionistischen Effekten und setzte sie in seiner Bildhauerkunst ein. In Albertis Traktat über die Malerei wurde ein wissenschaftlich-theoretisches Fundament der mathematisch konstruierbaren Perspektive geschaffen, die seit Filippo Brunelleschi bekannt war.

## ■ 48

Katharina Lauinger, Italienische Deckenmalerei. Die Ausgestaltung der Camera degli Sposi, Warschau 2011, S. 23ff.

Nachdem in Italien im frühen 15. Jahrhundert alle theoretischen und praktischen Voraussetzungen der perspektivischen Malerei geschaffen worden waren <sup>47</sup>, gelang es Andrea Mantegna in der Decke der Camera degli Sposi (1465–1474) im Herzogspalast Mantua, einen illusionistischen Blick durch einen gemalten Okulus auf den bewölkten blauen Himmel freizugeben. Der reale Raum erweiterte sich hier zum ersten Mal über seine architektonischen Grenzen hinweg weit nach oben in den Himmel. <sup>48</sup> 1534 entwarf Giulio Romano die Decke der Sala di Psiche <sup>27</sup> im Palazzo del Te ebenfalls als einen wolkgigen Himmel, der durch Stuck in kleine Felder gegliedert wurde. Nördlich der Alpen erschien eine gemalte Himmelsöffnung im Bacchuszimmer der Landshuter Stadtresidenz, deren Bemalung um 1542 zu datieren ist.



## □ 27

Giulio Romano, Sala di Psiche, Decke (Detail), Palazzo del Te, in: Julian Kliemann, Michael Rohmann, Wandmalerei in Italien. Die Zeit der Hochrenaissance und des Manierismus 1510–1600, S. 303 (Tafel 126).

## ■ 49

Brigitte Langer, Thomas Rainer (Hg.),  
Neuburg an der Donau, Kunst &  
Glauben. Ottheinrichs Prachtbibel und  
die Schlosskapelle Neuburg, Schloss  
Neuburg, Ausstellungskatalog,  
Regensburg 2016, S. 148.

Die Münchner Deckenbilder folgen der Tradition des »illusionistischen Himmelblicks«, dessen Effekt sich weiterhin durch perspektivisch gemalte Figuren verstärkt. Als Vergleichsbeispiel kann die Darstellung der Christi Himmelfahrt herangezogen werden, die 1520/24 von Correggio in der Kuppel der Kirche San Giovanni Evangelista in Parma gemalt wurde [28]. In Froschperspektive bewegt sich Christus über dem Betrachter aufwärts in die himmlische Sphäre. Die Komposition wurde 1543 im Entwurf der Ausmalung der Schlosskapelle Neuburg an der Donau von Hans Bocksberger d. Ä. rezipiert [29]. Zum ersten Mal wird nördlich der Alpen eine Darstellung in solchem Realitätsanspruch verwirklicht, [49] die auch als mustergültig für die schwebende und bewegte Jupiter-Darstellung in der Bildmitte des Lusthauses gilt. Jupiter, der auf dem Adler sitzt und seine Blitze hinunter schleudert, fungiert auch häufig als Hauptfigur der illusionistischen Deckenmalerei in Italien. Im Palazzo del Te gestaltete Giulio Romano am Ende der Raumflucht im südlichen Ecksaal die Szene des Gigantensturzes, in der der Blitze schleudernde Jupiter durch seine Position und Haltung großes Chaos und Schrecken verursacht. Eine weitere, ebenso spektakuläre Darstellung des Gigantensturzes befindet sich im Palazzo Porto in Vicenza, wo Domenico Brusasorci in der Mitte seiner Darstellung des Gigantensturzes im Palazzo Porto einen auf dem Adler sitzenden Jupiter schuf.



□ 28

Correggio, San Giovanni Evangelista,  
Kuppel, in: Rolf Toman (Hg.), Die Kunst der  
italienischen Renaissance. Architektur,  
Skulptur, Malerei, Zeichnung,  
Köln 1994, S. 385.



□ 29  
Hans Bocksberger d. Ä., Schlosskapelle Neuburg an der Donau, Decke, in: Reinhard H. Seitz, Die Schlosskapelle zu Neuburg a. d. Donau. Einer der frühesten evangelischen Kirchenräume, Weißhorn 2016.

## J.8 Die Malerfamilie Bocksberger im Kontext

Die Deckengemälde des Lusthauses sind bei Westenrieder (1782), Hübner (1803) und Lipowsky (1810) als ein Werk der Malerfamilie Bocksberger identifiziert worden und wurden seit Goering (1930) Melchior Bocksberger zugeschrieben. <sup>50</sup> Diese vielbeschäftigte, für ihre Zeit sehr bedeutende Malerfamilie aus Salzburg hat nur spärliche Quellen hinterlassen. Der bekannteste Maler, Hans Bocksberger d.Ä., wurde von Joachim von Sandrart in der Kategorie der alten hochdeutschen Meister aufgelistet und als ein Maler »im Geistreichtum« verehrt. <sup>51</sup> Als er für Ottheinrich von Pfalz-Neuburg arbeitete, war er um 1543 für die Ausmalung der Hofkapelle des Schlosses Neuburg tätig. <sup>52</sup> Bei der Ausschmückung des »italienischen Baues« der Landshuter Stadtresidenz (1542–1543) gehörte Hans Bocksberger d. Ä. zu den drei bestbezahltesten Malern. <sup>53</sup> Das Verwandtschaftsverhältnis des Melchiors zu Hans Bockberger d.Ä. ist anhand der wenigen Quellen nicht näher zu bestimmen. Nachgewiesen sind nur sein Erwerb des Meisterrechts bei der Münchner Malerzunft im Jahr 1559 und Steuerzahlungen, die vorweisen können, dass er sich in der Folgezeit in München niedergelassen hat und in den Jahren 1560 bis 1573 als Hofmaler zahlreiche Aufträge erhielt, z. B. für die Ausmalung des Schlosses Dachau und des Schlosses Isareck. <sup>54</sup> Zahlreiche Zeichnungen, die für die Ausmalung des Rathauses in Regensburg entstanden, wurden als Werke Melchiors bestimmt. Das Leinwandbild *Elias fährt gen Himmel*, das sich im Depot der Alten Pinakothek befindet, wurde auch mit ihm in Zusammenhang gebracht. <sup>55</sup>

■ 50  
Westenrieder 1782, S. 62; Hübner 1803, S. 354; Lipowsky 1810, S. 30; Goering 1930, S. 215f.

■ 51  
TA 1675, I, Buch 3 (Malerei), S. 57.

■ 52  
Erich Steingräber, *Die freigelegten Deckenmalereien in Neuburg an der Donau*, in: *Deutsche Kunst und Denkmalpflege* 10, 1952, S. 128ff.; Kaepple 2003, S. 40ff.

■ 53  
Zitiert von: Goering 1930, S. 196.

■ 54  
Goering 1930, S. 226; Kaepple 2003, S. 161f.

■ 55  
Goering 1930, S. 226.

Anhand von übereinstimmenden stilistischen Merkmalen lässt sich erkennen, dass Melchior bei Hans Bocksberger d.Ä. gelernt hat. Wenn man die menschlichen Darstellungen bei Melchior und Hans Bocksberger vergleicht, kann man in ihren Werken immer kräftige, manchmal etwas derbe Figuren finden. Die Münchner Deckengemälde zeigen spärliche Bewegungsmotive und manchmal fehlerhafte Drehungen. Das Pferd im Leinwandbild **Elias fährt gen Himmel** wurde fast identisch wie die Pferde bei dem Sturz des Phaethons im Lusthaus-Deckengemälde gestaltet. Diese Ähnlichkeit unterstützt die Vermutung, dass er beim Entwurf verschiedene Vorlagen und Modellfiguren benutzt hat.

Nicht zu übersehen sind weiterhin viele motivische und stilistische Zusammenhänge zwischen den beiden Malern Bocksberger und der Malerschule des Giulio Romanos in Mantua. Hans Bocksberger d. Ä. schuf die Deckenfresken in der Schlosskapelle in Neuburg an der Donau mit Dekorationsformen, die sich an den Dekorationsformen der italienischen Hochrenaissance orientieren. <sup>56</sup> Der sogenannte »italienische[n] Bau« der Landshuter Residenz folgt dem Gesamtkonzept des italienischen Renaissance-Palazzo und knüpft in vielerlei Hinsicht an die Malerei von Giulio Romano im Palazzo del Te an. Motivisch entspricht der Sturz des Phaethon im Lusthaus der Deckenmalerei in der **Sala delle Aquile** im Palazzo del Te: Phaethon ist an prominenter Stelle, in absoluter Untersicht und in radikaler Verkürzung dargestellt, während er an der Seite der sich aufbäumenden Pferde in die Tiefe stürzt. Die stilistischen und ikonographischen Übereinstimmungen deuten auf eine intensive Auseinandersetzung mit dem Kreis Giulio Romano hin. Es könnte entweder ein direktes Lehrer-Schüler-Verhältnis vorhanden gewesen sein, oder auf einen Studienaufenthalt hinweisen, den Hans oder auch Melchior Bocksberger genutzt haben könnte, um viele Innovationen der norditalienischen Deckenmalerei vor Ort zu studieren und zu skizzieren, die sie später in ihren eigenen Entwürfen umsetzten.

■ 56  
Kaeppele 2003, S. 40ff.

## J.9 Fazit

Die Einordnung der Malerei Bocksbergers in vergleichbare Werke des 16. Jahrhunderts kann dabei helfen, die Qualität und den Anspruch des verlorenen Zyklus zu verstehen. Die virtuelle Rekonstruktion <sup>30</sup> erlaubt es, die räumliche Anordnung der Malerei wesentlich präziser zu fassen und einen Eindruck von der Kunst des Malers zu gewinnen. In einem weiteren Schritt wären die übrigen Elemente der Ausstattung zu berücksichtigen, um auf diese Weise zu einer intensiveren Auseinandersetzung mit der Funktion des Raumes zu gelangen, für die die vorliegenden Ausführungen lediglich als Vorarbeit dienen können.

□ 30

Jan Lutteroth, 3D-Modell des Lusthauses,  
Detail: Decke.

