

Originalveröffentlichung in: Kunde, Claudia ; Thieme, André (Hrsgg.): *Ein Schatz nicht von Gold : Benno von Meißen, Sachsens erster Heiliger ; Albrechtsburg Meissen, 12. Mai bis 5. November 2017, Katalog zur Sonderausstellung, Petersberg 2017, S. 514-519*
 Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2022), DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00007940>

Susanne Müller-Bechtel

Die Ausmalung der Benno-Kapelle in der Katholischen Hofkirche zu Dresden durch Franz Anton Maulbertsch

Die Zerstörung der Deckenmalereien in der Benno-Kapelle im Zweiten Weltkrieg und ihre Überlieferung durch den „Führerauftrag Monumentalmalerei“ (1943–1945)

Bei den Bombenangriffen auf Dresden im Zweiten Weltkrieg am 13. und 14. Februar 1945 wurde die Katholische Hofkirche schwer getroffen.¹ In deren Folge verlor die Benno-Kapelle, die „relativ am wenigsten zerstörte“² Kapelle, die malerische Ausstattung ihres Gewölbes offenbar durch Feuchtigkeitseinwirkung in Ermangelung eines Notdachs. Erhalten blieb lediglich das Lünettenfresco eines weisenden Engels vor Scheinarchitektur an der Altarwand – heute stark restauriertes letztes Stück originaler Substanz. Der Verlust des Originals hinterließ in der Forschungsliteratur deutliche Spuren – die Benno-Kapelle ist im Vergleich zu erhaltenen Werken von Franz Anton Maulbertsch (1724–1796) weniger gut bekannt und seltener publiziert.³ Vorliegender Beitrag stellt die verlorenen Deckenmalereien der Benno-Kapelle vor; eine grundlegende Erforschung dieser Freskenausstattung, der Geschichte ihres Auftrags und ihrer Konzeption sowie die Erarbeitung einer ausführlichen theologischen und kunstpolitischen Interpretation der Benno-Szenen muss Desiderat bleiben.

Wie die anderen Kapellenausstattungen der Katholischen Hofkirche war auch das Gewölbefresco der Benno-Kapelle anlässlich des „Führerauftrags für Farbaufnahmen von Decken- und Wandmalereien in historischen Bauwerken Großdeutschlands“ dokumentiert worden, sodass die Malereien von Franz Anton Maulbertsch wenigstens in Form fotografischer Reproduktionen der Nachwelt überliefert sind.⁴ (Abb. 1–5) Der „Führerauftrag Monumentalmalerei“ hatte ab April 1943 konkrete Formen angenommen.⁵ Ergebnis ist eine beeindruckende Bestandsaufnahme von Wand- und Deckenmalereien, die „unter anderen Bedingungen nicht finanzierbar gewesen (wäre)“.⁶ Das Unternehmen war ambitioniert, doch

die Möglichkeiten in der Durchführung kriegsbedingt beschränkt: Bis Februar 1945 war nur die Hälfte der geplanten Kampagne umgesetzt.⁷ Zudem konnte man nicht immer auf das beste Filmmaterial zurückgreifen oder nur eine begrenzte Anzahl an Aufnahmen machen – beispielsweise nur die Hauptszenen –, wodurch die Dokumentation in ihrer Qualität eingeschränkt wurde.⁸ Die nicht immer sachgemäße Verwahrung des Materials nach dem Krieg tat ihr Übriges.⁹ Die erhaltenen Reproduktionen eignen sich daher nur unter Vorbehalt als Grundlage für Rekonstruktionen – der Eindruck vom Erscheinungsbild der Wandmalereien wird mitunter erheblich verfälscht.¹⁰ Es ist zynisch, die Kampagne als *Göttergeschenk*¹¹ zu bezeichnen, und dennoch verdanken wir ihr die von Rolf-Werner Nehrdich (1912–2002) gefertigten fotografischen Reproduktionen der Deckenmalereien der Benno-Kapelle, mit deren Hilfe auch heute noch Einblicke in das verlorene Werk von Franz Anton Maulbertsch möglich sind.

Die Benno-Kapelle – Position und Ausstattungsgeschichte

Die Benno-Kapelle ist eine der vier Kapellen in der Dresdner Katholischen Hofkirche, von denen je zwei den Altarraum und je zwei den Eingangsbereich flankieren und so zu den Seitenschiffen überleiten.¹² Seitlich des Hochaltars mit der „Himmelfahrt Christi“ von Anton Raphael Mengs (1728–1779) als Altarbild variieren und affirmieren die beiden Kapellen mit ihren Bestimmungen als Sakraments- und als Kreuzkapelle das am Dresdner Hof bevorzugte eucharistische Thema der Darstellung des Corpus Christi, die „Ostentio Corporis Christi“¹³. Die beiden Kapellen seitlich des Eingangs ergänzten das ursprüngliche Ausstattungskonzept um die Heiligen Johannes Nepomuk (um 1350–1393) und Benno von Meißen (um 1010–1106).¹⁴ Der sächsische Hof fühlte sich offenbar beiden besonders verbunden.¹⁵ Mit Johannes Nepomuk wird ein Ver-



Abb. 1 Gewölbe der Benno-Kapelle in der Katholischen Hofkirche (Schmalseite); Aufnahme 1943/1945

treter der von den Protestanten abgelehnten Praxis der Beichte gewürdigt. Als historischer Bischof von Meißen und Bistumsheiliger repräsentiert der heilige Benno die durch die Reformation unterbrochene Tradition des katholischen Glaubens vor Ort.¹⁶ Zu vermuten ist, dass die Wahl Bennos den Anspruch auf die Wiedererrichtung des Bistums Meißen visualisieren sollte. Darauf weist auch die augenscheinliche Bedeutung, die handelnden Bischöfen und Geistlichen in den Bildwerken der Benno- und der Nepomuk-Kapelle verliehen wurde, wie nicht zuletzt das ehemalige Altarblatt der Nepomuk-Kapelle von Franz Xaver Karl Palko (1724–1767)¹⁷ es vorführt.

Die künstlerische Ausgestaltung der Kapellen der Hofkirche – mit Deckenmalereien, teils auch mit aufwendiger Wandgestaltung in Stuckmarmor¹⁸ – greift eine römische Tradition auf und geht mit der Orientierung an der Kunst der Papststadt bei der Konzeption der Hofkirche und ihrer Architektur einher.¹⁹ Die Kapellenausstattungen konnten zwar erst nach der Weihe der Hofkirche (1751), aber vorwiegend noch vor dem Siebenjährigen Krieg (1756–1763) ausgeführt und vollendet werden (Kreuzkapelle: 1753, Nepomuk-Kapelle: 1754, Sakramentskapelle: 1755),²⁰ ebenso wie das Altarbild der Benno-Kapelle von Stefano Torelli (1754)²¹. Dagegen entstanden die Deckenmalereien der Benno-Kapelle wohl im Jahr 1770.²² (Abb. 1–5)

Franz Anton Maulbertsch in Dresden

Der diesbezügliche Auftrag findet im Heft 12 der „Allergnädigst Privilegirten Anzeigen“ des Jahres 1771 Erwähnung – Maulbertsch wurde hier mit Referenzen auf sein bisheriges Schaffen dem Publikum als Mitglied der Kupferstecherakademie in Wien vorgestellt.²³ Die Beziehungen von Maulbertsch nach Dresden sind nicht geklärt. Die genannte Quelle erwähnt zusammen mit der Ausstattung der Benno-Kapelle die Ausmalung eines Saals im Palais Riesch (späteres Palais Hoym); nicht bekannt ist, welcher Auftrag den anderen nach sich zog. Nach dem Siebenjährigen Krieg war zwar die Akademie in Dresden neu gegründet worden, doch stand unter den dortigen Künstlern und Professoren für die zu lösende Aufgabe seinerzeit offenbar niemand zur Verfügung.²⁴ Eine Vermittlerrolle mag der Wiener Maler und Dresdener Akademiker Joseph Roos/Rosa (1726–1805) eingenommen haben.²⁵ Vielleicht verlief der Kontakt bei der Künstlersuche über die kurfürstlichen Familienbande mit dem kaiserlichen Hof in Wien.²⁶ In Betracht gezogen werden müssen daneben vor allem die Geistlichen an der Katholischen Hofkirche – als Kenner derjenigen Künstler, die die Fähigkeiten und Fertigkeiten besaßen, die gewünschten komplexen theologischen Programme umzusetzen. Maulbertsch gilt als Spezialist für Allegorien im religiösen Umfeld der Aufklärungszeit.²⁷ Als (spätere) Hauptwerke sind in diesem Kon-

text die Fresken in der Bibliothek des Prämonstratenserklosters Bruck a. d. Thyra (Louka, Südmähren), 1778, im Prunksaal des Bischöflichen Palasts in Steinamanger (Szombathely, Ungarn), 1783, sowie im Philosophischen Saal des Klosters Strahov in Prag, 1794, zu nennen. Die Darstellung der Missionspredigt des heiligen Benno in der Dresdner Hofkirche darf als Vorläufer für diese bedeutenden Allegorien verstanden werden.

Franz Anton Maulbertsch, einer der erfolgreichsten Freskanten in Ostmitteleuropa in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, erfüllte in den Jahren von 1760 bis 1770 mehr als 15 Aufträge außerhalb von Wien, unter anderem für die „höchsten aristokratischen Kreise“.²⁸ Solche Aufträge zwangen ihn zum Reisen – Zeit seines Lebens nach Niederösterreich, West- und Nordungarn, Südmähren sowie Prag; Dresden liegt am äußersten Rand dieses Gebiets. Maulbertschs Erfolg beruhte mitunter auf geschickter Arbeitsteilung in Kooperation mit einer Reihe eigener und lokal hinzugezogener Mitarbeiter, „Spezialisten für Architekturmalerei und untergeordnete Figurenszenen, Gehilfen für figürliche und landschaftliche Hintergründe, Handlanger und Maurer“.²⁹ Der Meister konzentrierte sich auf die Konzeption der Werke, die Ausführung ihrer zentralen Partien sowie auf die unternehmerische Organisation des Betriebs und – besonders wichtig – auf den Umgang mit den Auftraggebern.³⁰ Maulbertsch hat oftmals seine Mitarbeiter vorausgeschickt und vor ihnen die Baustellen wieder verlassen.³¹ Wandmalereien wurden in Mitteleuropa in der Regel in den wärmeren Monaten (März bis September) ausgeführt, die Wintermonate waren für die Entwurfsarbeit und die Ausführung von Atelierbildern reserviert.³² Entsprechend will man sich die Arbeit in Dresden ebenfalls vorstellen – im Sommer, mit wenigen festen Mitarbeitern;³³ doch ein paar in anderem Kontext notierte Worte von schlechten Witterungsverhältnissen, bei denen *auch die Malerei (...)* *schwitzen* würde, lassen vermuten, dass die Ausstattung der Benno-Kapelle wohl im Winter abgewickelt wurde.³⁴

Über die künstlerischen Vorarbeiten (zeichnerische Entwürfe, Figurenstudien, Ölskizze als *modello*) für die Benno-Kapelle ist kaum etwas bekannt. In den Werkprozess gibt immerhin die Zeichnung der Graphischen Sammlung Albertina in Wien einen kleinen Einblick. (6.6)

Die Ausmalung der Benno-Kapelle: Bennos Predigt und seine Entrückung

Wie die anderen Kapellen der Hofkirche wurde die Benno-Kapelle als Raum über dem Grundriss eines queroblongen Sechsecks errichtet. Eine Säulengliederung mit Attika ist einer Blendarkatur auf Pfeilern so vorgeblendet, dass sich die gegenüber den Pfeilern leicht eingezogenen Bögen in der Attikazone befinden. Diese in oberitalienischer Tradition stehende Struktur lässt die Architektur

zugleich als Rahmen für das Altarbild erscheinen. Die Wandarchitektur erhielt einen Kalkanstrich – anders als die Sakraments- und die Kreuzkapelle mit ihrer Stuckmarmorausstattung.³⁵ In der Oberlichtzone vermitteln Stichkappen zwischen den Schildbögen der Lünetten und dem Gewölbe. Oberhalb der Attika führen die Gurtrippen des sechsteiligen Klostergewölbes hoch zur Laterne. Die Gurte schlug man im Gewölbe für die Ausmalung ab, um wie in der Nepomuk-Kapelle eine große zusammenhängende Fläche zu erhalten.³⁶ Eine ornamentierte Profilleiste, die entlang der Stichkappen verläuft und die Zwickel quert, bildet das Abschlussprofil der Architektur und den Fuß des kuppelartigen Gewölbes; diese Profilleiste rahmt zugleich das Fresko, das einen eigenen Bildraum eröffnet. Maulbertsch erzählte dort zwei Szenen zu Leben und Wirken des heiligen Benno: die durch seine Predigt bei den Wenden hervorgerufene bildhafte Repräsentation des Glaubens (*Fides*) oberhalb des Altars und die „Glorie des heiligen Benno“ an einer Schmalseite des Sechsecks. (Abb. 2, 4) Auf wen das inhaltliche Konzept zurückzuführen ist, wer die Auswahl der Szenen verantwortete, ist nicht bekannt. Eine Tradition der Darstellungen des heiligen Benno hatte sich seit den Tagen der Reformation und der Translation der Gebeine des Heiligen nach München (1576/1580) (5.2) in der Reichweite seines ehemaligen Bistums, in Meißen, Dresden und Umgebung, nicht entwickeln können.³⁷ Maulbertsch musste also keine besondere lokale Tradition berücksichtigen, er konnte aber zugleich nicht auf eine solche zurückgreifen.

Wenige kompositionelle Kunstgriffe genügten Maulbertsch, um den Blick des vom Seitenschiff oder vom Umgang in die Kapelle tretenden Betrachters/Gläubigen vom Altar zur Decke zu lenken: Oberhalb des Altars, noch an der Altarwand, schwebt vor einer gemalten Nische, von einem betenden Putto begleitet, ein großer Engel (Abb. 3), der als Abgesandter Gottes auf die Szenen im Altarblatt und an der Decke (Abb. 2, 4) verweist. Den so nach oben geführten Blick leitet der scheinbar unauffällige Zeigegestus einer hell gekleideten weiblichen Rückenfigur im Mittelgrund des Freskos zu der Hauptszene oberhalb des Altares an der Längsseite des sechseckigen Gewölbes. (Abb. 2) Maulbertsch ließ hier in der „Missionspredigt des heiligen Benno im Wendenland“ dem Gläubigen die Personifikation des Glaubens wahrhaftig vor Augen treten.³⁸ Ein Engel, der mit einer üppigen Draperie entschwindet, hat die Darstellung gerade enthüllt und gibt sie den Blicken der Betrachter, aber auch der angesprochenen Zeigefigur frei. Benno, in einen weißen Messornat gewandet, steht im Zentrum der Szene, er hält in seiner erhobenen Linken eine Kerze und stützt die Rechte auf sein rechtes Knie. (Abb. 5) Hinter ihm ragt eine tempelartige Architektur auf, die wohl den Ort des heidnischen Glaubens verbildlichen soll – zugleich zeichnen die Säulen als Würdemotiv den Heiligen aus. Hinter den Säulen blickt ein Mann aus dem Tempel auf



Abb. 2 Gewölbe der Benno-Kapelle in der Katholischen Hofkirche; Aufnahme 1943/1945

den Betrachter herab; möglicherweise versteckt sich in ihm ein Selbstbildnis des Malers. Mehrere Figuren begleiten und umstehen Benno: zu seiner Rechten ein staunender alter Mann, zu Bennos Linker ein Soldat, der als Messdiener ein Weihrauchfass schwingt, und daneben betend, mit flehend erhobenen Händen ein kniender halbnackter, wohl eben bekehrter „Barbar“. Maulbertsch erreichte mit der Reihung der Figuren, die zugleich Benno aus den anderen herausragen lässt, den Eindruck einer tiefenräumlichen Staffelung. Zu Bennos Füßen hockt auf einigen Stufen unterhalb – und damit ebenfalls kompositorisch geschickt gestaffelt – eine Mutter mit ihrem braven, die Personifikation erblickenden Kind, dessen bacchus-ähnliches Gegenbild unachtsam auf einem Teppich auf der Treppe balanciert, sich in die entgegengesetzte Richtung wendet und die Erscheinung nicht schauen kann. Die Personifikation ist wohl mit *Fides*, dem Glauben, zu identifizieren. Sie ist in ein helles Gewand gekleidet und trägt einen blauen Mantel mit einer reichen goldenen Bordüre, eine Stola ist vor ihrer Brust gekreuzt, ein Schleier bedeckt ihr Haar. In ihrer Rechten präsentiert *Fides* aufgeschlagen die Heilige Schrift, aufgestellt auf ihr rechtes Bein; mit der Linken hält sie als weiteres Attribut ein lebensgroßes Kreuz, hinter dem sich ein Putto spielerisch verbirgt. Ihre Augen hat sie zur Laterne, dem symbolischen Ort der Trinität in der Kapelle, erhoben. Die Flamme der Gottesliebe schwebt in einer Gloriole über ihrem Kopf. *Fides* thront auf einem mächtigen Rundsockel, in ihrer Position in Dreiviertelansicht ruft sie ein seit Tizians Pesaro-Altar³⁹ für Madonnenbilder verwendetes Schema auf. Maulbertsch gestaltete *Fides* nicht als Vision oder als Bild: Sie ist in derselben Realitätsebene anwesend wie Benno und die Zeugen seiner Predigt. Vor dem Sockel kniet eine Frau nieder, gefolgt von einer Gruppe von Jägern, die verwundert auf die Figur der *Fides* blicken. Seitlich dieser Gruppe ist der gemalte Himmel weit herabgezogen – die Leerstelle schließt die Darstellung der Predigt Bennos seitlich ab und

lässt zugleich dem oben benannten Zeigegestus der hell gekleideten weiblichen Figur links den notwendigen Freiraum, um sich zu entfalten. Nach rechts dehnt sich die Szene der Predigt Bennos über eine Zäsur hinweg bis zu der Figur eines Geharnischten unterhalb des mit der Draperie entschwebenden Engels aus. Der mit dem Stammvater des sächsischen Herrscherhauses, Konrad dem Großen von Meißen (um 1089–1157), zu Identifizierende⁴⁰ hat einen Fuß auf eine umgestürzte kannelierte Säulentrommel gestellt. Eine Standarte ragt als Ausweis seiner Herrschaft in den Himmel. Konrads klassische Siegerpose verbindet im Bild die friedensbringende Herrschaft der Wettiner mit dem Sieg über den alten Glauben, als Schutzherr blickt Konrad wohlwollend auf den predigenden Benno. Konrad bildet mit seinem Umfeld kompositorisch den Gegenpart zu der Darstellung der Glorie des heiligen Benno an der gegenüberliegenden Schmalseite des Gewölbes.

Der Eintritt Bennos in den himmlischen Hofstaat (Abb. 1, 4) wird mit einigem Pomp inszeniert: Engel tragen den Heiligen in vollem Bischofsornat auf Wolken zum Himmel empor, ein Putto folgt ihm mit dessen Mitra, während zwei große Engel daneben das Geschehen kommentieren.⁴¹ Die Darstellung des irdisch sichtbaren Himmels war für Maulbertschs Zeit die einzig mögliche Bildformulierung für den überirdischen Himmel, in den die Seelen der Heiligen, nicht ihre

Abb. 3 Franz Anton Maulbertsch; Auf Altar und Gewölbe weisender Engel mit betendem Putto, Altarwand der Benno-Kapelle; 1770, Aufnahme 1943/1945





Abb. 4 Franz Anton Maulbertsch; Die Aufnahme des heiligen Benno in den Himmel (Detail); 1770; Aufnahme 1943/1945

Körper, aufgenommen werden.⁴² Ebenso ist ein körperliches Aussehen des Heiligen im Bild traditionell die in der Frühen Neuzeit übliche Darstellungsform für die in den Himmel entrückte Seele.⁴³ Wolken, Lichtstrahlen und wolkenloser blauer Himmel gestalten die nicht abbildbaren überirdischen Bereiche in den Deckenmalereien kompositorisch abwechslungsreich, wobei schon allein das gebaute Gewölbe selbst symbolisch für den Himmel steht.⁴⁴ Die Wolken ver-

weisen auf die dem Menschen eng verbundene sublunare Sphäre des Himmels.⁴⁵ Benno kniet mit geöffneten Armen auf einer Wolkenbank und blickt empor zur Laterne der Kapelle als Ort des Göttlichen und als den Ort, an dem der Heilige von Gottvater empfangen wird. Die Aufwärtsbewegung bei der Entrückung des Heiligen verstärkte Maulbertsch kompositorisch mit einer Gegenbewegung, indem er direkt unter die Figur des Heiligen den Erzengel Michael positionierte, der mit Blitzen zwei Ungläubige in die Tiefe schleudert. Ein den Erzengel begleitender Putto macht den Schrecken dieses Ereignisses emotional erfahrbar. Der Szene mit dem Erzengel ist die Zerstörung eines Götzenbildes durch einen Halb nackten zugeordnet. Die Figur dieses Helfers dient zugleich als ein zweiter Schlusspunkt der Darstellung über dem Altar – nicht zufällig nimmt die Figur spiegelverkehrt die Haltung des Geharnischten auf.

Sehr geschickt verschränkte Franz Anton Maulbertsch seine Male-reien mit Raum und Architektur der Kapelle (Abb. 2, 4): Der direkten Ansprache an den Betrachter diene die unterhalb des predigenden Benno hockende, auf die Figur der *Fides* weisende Mutter mit Kind. Als klassische Repousoirfigur vermittelt sie kompositorisch, aber auch emotional den Kontakt zwischen dem Betrachter und den Hauptfiguren des Freskos (*Fides*, Benno). Zudem ragt ihr Fuß über den Profilrahmen – ein traditioneller barocker Kunstgriff,

Abb. 5 Franz Anton Maulbertsch; Der heilige Benno predigt den Wenden (Detail); 1770, Aufnahme 1943/1945



der Betrachter- und Bildraum vereint. Eine vergleichbare Funktion übt ein einzelnes, für Baustellen typisches Stück Rundholz aus, das neben dem Fuß des Flehenden unter einer mäanderverzierten Platte hervorragt und einen Schatten auf den Profiltrahmen des Freskos wirft. Auf den Betrachter bezogen ist auch der Zeigegestus der weiblichen Figur hinter dem Zerstörer des Götzenbildes, dessen Haltung das Zeigen noch verstärkt. Der Zeigegestus zielt über eine Leerstelle hinweg auf den predigenden Benno und das Motiv seiner Predigt. Große und kleine Engel kommentieren die Darstellung und geben Handlungsanweisungen – die Putti auf der menschlich-emotionalen Ebene, die genienartigen großen Engel auf theologischer Ebene. Nicht zuletzt sind zentrale Figuren, welche die Bildaussage tragen, mit der architektonischen Struktur der Kapelle an neuralgischen Punkten formal direkt und aufs Engste

verbunden: *Fides* thront über dem Altar, der heilige Benno bei der Predigt steht auf der Fortsetzung einer den Altar flankierenden Säule, Konrad der Große von Wettin auf der Säule in einer spitzen Ecke des Raumes. Der heilige Benno steigt gegenüber auf einer solchen Verbindungslinie von Architektur und Malerei zum Himmel auf, während die Heiden und Ungläubigen vom Erzengel Michael mit Blitzen auf derselben Linie herabgestoßen werden – die Linie verläuft in etwa über die Blitze und die Stola des Heiligen hinweg. Zugleich fluchten die aus den Säulen aufsteigenden und in ihnen verankerten Kompositionslinien in der Laterne, dem Ort der Trinität, als Kulminationspunkt und inhaltlichem Zentrum der Ausstattung. Die Verklammerung der Figuren mit der Architektur stärkt einerseits ihre körperliche Präsenz und verleiht ihnen andererseits eine auffällig ortsgebundene Gegenwärtigkeit.

- 1 Für wertvolle Hinweise danke ich Ute Engel, München, Peter Heinrich Jahn, Dresden, und Peter Kerber, Los Angeles. Monika Dachs-Nickel, Wien, danke ich für die freundlichen Auskünfte und die Einsichtnahme in das Manuskript ihrer Habilitationsschrift, vgl. Dachs 2003. – Zur Zerstörung der Benno-Kapelle und der Hofkirche allgemein vgl. den Kurzbericht bei Hütter 1979, S. 298, 301.
- 2 Ebd., S. 302.
- 3 Auswahlbibliographie: Gurlitt 1903a, S. 237–240; Löffler 1970, S. 357; Haberditzl 1977, S. 349–351; ders. 2006, S. 259–262; Dachs 2003, S. 102f.
- 4 Vgl. München, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Photothek, <http://www.zi.fotothek.org/objekte/19002235/005-19002235>; sowie Marburg, Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg, <http://www.bildindex.de/document/obj20075251> (letzter Zugriff am 30.1.2017); Fuhrmeister u.a. 2006.
- 5 Zur Durchführung vgl. Pütz 2006, S. 19–21.
- 6 Ebd., S. 22.
- 7 Vgl. ebd., S. 24.
- 8 Vgl. ebd., sowie die entsprechenden Hinweise in Karn 2006. In der Benno-Kapelle ist nicht die gesamte Gewölbedekoration reproduziert worden, sodass über die nicht reproduzierten Abschnitte keine Aussage mehr getroffen werden kann.
- 9 Vgl. Klingen 2006.
- 10 Die Beiträge Karn 2006 und Staschull 2006 verdeutlichen den Wert der Aufnahmen für Kunstgeschichte, Denkmalpflege und Restaurierungswissenschaft heute.
- 11 So der Kärntner Konservator Frodl in einer Arbeitsbesprechung im Jahr 1944, vgl. Pütz 2006, S. 21f., 25 Anm. 11
- 12 Zur Architektur der Hofkirche vgl. den Essay B. Borngässer. Vgl. zur Hofkirche, zu ihrem Bildprogramm sowie zur Ausstattung ihrer Kapellen Löffler 1970, S. 345–366; Seifert 1988, S. 9–20; Fastenrath Vinattieri 2003.
- 13 Vgl. Meier 2015, S. 79, zum Hervorheben des Leibs Christi innerhalb der Ikonographie am sächsischen Hof.
- 14 Im Jahr 1973 wurde die Kapelle des heiligen Johann Nepomuk in eine Gedächtniskapelle verwandelt, dem Gedenken der Opfer des 13. Februar 1945 und aller ungerechter Gewalt gewidmet, vgl. Seifert 1990a, S. 19.
- 15 Vgl. den Essay B. Mitzscherlich, Verehrung.
- 16 Vgl. den Essay Th. Arnold.
- 17 Franz Xaver Palko: Die Bergung des Leichnams des Johannes von Nepomuk aus der Moldau, Dresden, nach 1752, Öl auf Leinwand, 517 x 372 cm, Dresden, Katholische Hofkirche, vgl. Prag / München 1993, Nr. 117 (Reinhold Baumstark). Palko positionierte den Prager Erzbischof Johann von Jenstein, der als Augenzeuge die Bergung des Leichnams des Heiligen begleitete, als zentrale Figur des Altarblatts oberhalb des Leichnams. Kirchliche Institutionen können kaum mehr Direktheit und Präsenz im Bild erhalten.
- 18 Vgl. Hütter 1979, S. 298.
- 19 Vgl. den Essay B. Borngässer.
- 20 Vgl. Gurlitt 1903a, S. 232–245.
- 21 Vgl. den Essay Th. Liebsch.
- 22 Vgl. Gurlitt 1903a, S. 240; Löffler 1970, S. 357; Haberditzl 1977, S. 349–351; ders. 2006, S. 259–262; Dachs 2003, S. 102f. Monika Dachs-Nickel danke ich für den Hinweis, dass, obwohl die entsprechenden Dokumente fehlen, diese Datierung auch innerhalb des Werks Maulbertschs nach wie vor Gültigkeit hat.
- 23 Vgl. Allergnädigst Privilegierte Anzeigen 12 (1771), vom 18. September; vgl. Haberditzl 1977, S. 556 Anm. 186.
- 24 Vgl. Altner u.a. 1990, S. 27–74.
- 25 Vgl. Dachs 2003, S. 183 Anm. 686.
- 26 Vgl. Haberditzl 2006, S. 259, 261.
- 27 Zu Maulbertsch als Künstler der Katholischen Aufklärung vgl. Möseneder 1993; DaCosta Kaufmann 2005.
- 28 Vgl. Dachs 2004, S. 203f.; Dachs-Nickel 2007.
- 29 Vgl. Dachs 2004, S. 201.
- 30 Vgl. ebd.
- 31 Vgl. Dachs 2004, S. 212; Dachs-Nickel 2007, S. 68.
- 32 Vgl. Dachs 2004, S. 201.
- 33 Dachs-Nickel 2007, S. 67.
- 34 Brief Maulbertschs aus Wien an Bischof Szily, 12. Dezember 1782, Szombathely, Bischöfliches Archiv, zit. nach Dachs 2003, S. 183 Anm. 686; vgl. Dies. 2004, S. 209, 217 Anm. 33.
- 35 Vgl. Hütter 1979, S. 298.
- 36 Diese Gurte wurden im Zuge des Wiederaufbaus der Hofkirche rekonstruiert.
- 37 Zur Translation vgl. den Essay A. Thieme, Von Meißen.
- 38 Haberditzl 1977, S. 350, identifiziert die Personifikation dagegen als „Kirche“.
- 39 Tizian: Altar der Familie Pesaro, 1519–1526, Venedig, Santa Maria dei Frari.
- 40 Vgl. Haberditzl 1977, S. 351, laut „Lokaltradition“.
- 41 Zur Darstellungskonvention der Aufnahme von Heiligen in den Himmel vgl. Hecht 2003, S. 98.
- 42 Vgl. ebd., S. 43, 98.
- 43 Vgl. ebd., S. 98.
- 44 Vgl. ebd., S. 77f., 98.
- 45 Vgl. Lindemann 1994, S. 48.