

Nachleben

Max Kunze (Hrsg.), **Der Pfälzer Apoll. Kurfürst Carl Theodor und die Antike an Rhein und Neckar**. Katalog zur Ausstellung im Winckelmann-Museum vom 17. Juni bis 2. September 2007. Verlag Franz Rützen, Ruhpolding und Mainz sowie Winckelmann-Gesellschaft Stendal 2007, 232 Seiten mit 141 farbigen und 131 schwarzweißen Abbildungen.

Ausstellung und Katalog sind der Wirkung der Antike auf den Wittelsbacher Kurfürsten Carl Theodor (1724–1799) während seiner Regierungszeit in Mannheim (1743–1777) gewidmet. Im Absolutismus bedeutet das zugleich die Antikerezeption seines Herrschaftsterritoriums, der Kurpfalz. Die Stadt am Zusammenfluss von Neckar und Rhein erlebte ihren vormodernen Höhepunkt in dieser Zeit. Max Kunze als Herausgeber und Reinhard Stupperich als Spiritus Rector des interdisziplinären Projekts vertraten die Klassische Archäologie an der Universität Mannheim während deren kurzem, nicht lang zurückliegendem Höhepunkt. Eine so breit angelegte Untersuchung zu dem für den Barock kennzeichnenden Thema hat es bisher über keinen

weiteren Regenten des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts in Deutschland gegeben. Das verschafft ihr exemplarische Bedeutung. Stadt und Land Baden-Württemberg reagierten auf die nachgewiesene lokale Relevanz der Klassischen Archäologie, indem sie diese Disziplin an der Universität Mannheim abschafften. Die so spezifisch Mannheimer Ausstellung fand ihren Ort daher in Stendal. Acht Kapitel mit jeweils nachgestelltem Katalog der Exponate erörtern die Bedeutung der Antike für das zweite Drittel des achtzehnten Jahrhunderts in der Kurpfalz. Sie thematisieren ihre Einwirkung auf (1.) den Kurfürsten (S. 11–36), auf (2.) die Kurpfälzische Akademie der Wissenschaften (S. 37–76), auf (3.) das Antiquarium der Akademie (S. 77–110), auf (4.) die Mannheimer Kunstakademie (S. 111–143), auf (5.) die dortige Hofbibliothek (S. 144–162), auf (6.) vom Kurfürsten und seiner Familie gestiftete Architekturen in Mannheim, Heidelberg, Oggersheim, Benrath und Schwetzingen (S. 163–188), auf (7.) Musik, Ballett und Theater am Mannheimer Hof (S. 189–208) und auf (8.) Porzellan und andere staatliche Manufakturen und Gewerbe in der Pfalz (S. 209–228).

Carl Theodor hat die vorgenannten Einrichtungen und Bauten geschaffen oder entscheidend gefördert, ihre Direktoren, Wissenschaftler, Architekten, Künstler und Mitarbeiter ernannt, deren Tätigkeiten und Werke sein Ansehen, seinen Hof und das Renommee seines Staates formten, und diesem, wie gerade der Flickenteppich des kurpfälzischen Territoriums verdeutlicht, in mancher Hinsicht erst zur Einheit verhalfen. Der im Herrscher zentrierte Staat forderte zur Selbstbestätigung ebenso wie dieser selbst repräsentatives Lob ein, wofür der Barock im säkularen Bereich zunächst und häufig alternativlos eine antikisierende Bildersprache anbot: die mythische Welt der Götter und Heroen, die arkadische Hirtenidylle oder die Exempla der historischen Gestalten des alten Orients und der griechisch-römischen Welt. Daher erklären sich der Titel dieser Ausstellung und ihre allgemeinere zeitspezifische Relevanz. Das antikisierende Lob musste bei einem tüchtigen Regenten wie Carl Theodor groß und vielfältig sein. Ob er sich die Antike persönlich zum Ideal erwählte, steht dahin, wurde in der Ausstellung aber durchwegs positiv beantwortet. Die Regierungszeit Carl Theodors in Mannheim deckt mit den fünfziger und sechziger Jahren die entscheidende Wirkenszeit Johann Joachim Winckelmanns ab. In ihr erschienen seine Schriften. Die Stendaler Ausstellung berücksichtigt dessen Werk nur am Rande (etwa S. 23 und 118). Damit vergegenwärtigt sie, welche große Bedeutung die Antike bereits vor dem Höhepunkt der Aufklärung und vor dem Klassizismus hatte und gibt die Zeit Carl Theodors als die Folie zu erkennen, vor der deren Neukonstruktion der Antike wirksam werden konnte.

Das dem Kurfürsten gewidmete erste Kapitel setzt ein mit einer biographischen Skizze zu ihm (Rosmarie Günther, S. 11–14), einem zusammenfassenden Kapitel über sein Verhältnis zur Antike (Stupperich, S. 15–17), der Darstellung seiner Romreisen (Stupperich, S. 17–24) und bei den Verbindungen der Pfalz mit dem römischen Palatin sowie des Pfalzgrafen mit Augustus und dem Apollo Palatinus (Martin Spannagel, S. 25–29). Die biographische Skizze ist stark an der familiären Situation Carl Theodors, an seinen Eigenschaften und seinem Charakter ausgerichtet, weniger an seiner historischen Situation und Politik orientiert.

Der früh Verwaiste war von seiner Urgroßmutter bei Brüssel erzogen worden und bewahrte persönliche Bindungen an die österreichischen Niederlande, in denen er seine Kindheit verlebte hatte. Als er seit 1778 zusätzlich bayerischer Kurfürst in München geworden war, bestimmte der Plan, Bayern mit den Habsburgern gegen die österreichischen Niederlande auszutauschen, für Jahrzehnte seine Politik. Härten sich die nicht unrealistischen Vorstellungen des nach dem Kaiser und dem preußischen König drittgrößten deutschen Fürsten auf ein die Pfalz einschließendes burgundisches Königreich verwirklicht, die europäische Geschichte des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts wäre wohl sehr anders verlaufen. Diese Politik stand grundsätzlich auch im Widerspruch zur territorialen Tradition der bayerischen Wittelsbacher, obwohl die Absicherung

der wittelsbachischen Hausunion zu den steten Zielen Carl Theodors seit seinem Regierungsantritt 1743 in Mannheim gehörte. Die prinzipielle Unabhängigkeit des Herrschers von seinem Territorium, das gerade der pfälzische Kurfürst nach den modernsten Grundsätzen der Staatswissenschaft verwaltete, ist hier zu betonen.

In der Pfalz wie in Bayern waren nämlich mit der Verwaltungsorganisation im merkantilistisch-vorindustriellen Zeitalter eine intensiviertere Erforschung der Landesgeschichte und mit ihr frühe Formen der Archäologie und des Denkmalschutzes verbunden. Deren Träger war das gebildete Bürgertum, dessen zunehmender Lokalpatriotismus erwartet und gefördert wurde, aber nicht auf die herrscherliche Selbstidentifikation ausgriff. Ein weiterer Hinweis darauf, dass die Exponate der Ausstellung kein eindeutiges Urteil über Carl Theodors persönliches Verhältnis zur Antike zulassen, das Stupperich als eng beschreibt. Die im Namen begründeten Verbindungen der Pfalz mit dem römischen Palatin lagen bereits seit dem sechzehnten Jahrhundert auf der Hand, wie Spannagel nachweist, mit ihm auch der Vergleich des Pfälzer Kurfürsten mit Augustus und dem Apollo Palatinus. Der seit Ludwig XIV. greifbaren Steigerung des panegyrischen Herrscherlobes gemäß wurden sie für Carl Theodor intensiver genutzt, doch lässt sich nicht nachweisen, dass er sich den ersten Prinzeips oder den göttlichen Anführer der Musen als Vorbild für eine andauernde Augustusimitation oder ein ständiges Auftreten als »Pfälzer Apoll« erwählt hätte.

Da die Grand Tour ihm zunächst nicht vergönnt war, brach er zu seinen beiden Rom- und Italienreisen erst an seinem fünfzigsten Geburtstag und als knapp Sechzigjähriger auf. Stupperich analysiert den jeweiligen Verlauf erstmals detailliert nach den Tagebüchern, kennzeichnet Carl Theodor und sein kleines Gefolge damit auch als unermüdliche Betrachter historischer Stätten, antiker Monumente, Sammlungen und Ausgrabungen. Von dem überdurchschnittlichen Bildungsdrang versprach sich der Kurfürst gelegentlich auch technischen Nutzen, so anlässlich der Pontinischen Sümpfe, der Pozzuolaner Erde oder vor antiken Wasserleitungen und Thermen (S. 22). Aber es weist nichts auf ein Erlebnis hin, das sein Verhältnis zur Antike bei der direkten Begegnung mit ihr veränderte, wie von Winckelmann gefordert. Eine später von Goethe gewürdigte, zwei Meter hohe Nachbildung der Trajanssäule aus Lapislazuli, Silber und Bronze in Vergoldung, dazu Granit für die Basis (Ute Uebel, S. 34–36) ließ der Kurfürst als kostbarstes Andenken seiner Romaufenthalte für sich und Bayern herstellen. Auf den Optimus Princeps weist die Basisinschrift nicht hin. Im Katalog spielt Trajan sonst keine Rolle.

Viele breite Katalogbeschreibungen werden Studenten verdankt, die zum Gelingen der Ausstellung wesentlich beitrugen. So auch hier. Wird der Mantelbusch Trajans auf der linken Schulter irrig als »zusammenhaltender Nodus« beschrieben, lautet die Inschrift »Trib. Pot. XII Imp. VI Cos. VI« in der Übersetzung fehlerhaft »Volkstribun im 17. Jahr, Kaiser im 6. Jahr, im 6. Jahr Konsul«, so fehlt hier wie an manch anderer

Stelle eine fachkundige Lektüre des Buchmanuskripts vor der Drucklegung.

Im zweiten Kapitel beschreibt Günther die Kurpfälzische Akademie der Wissenschaften (S. 39–48). Ihr Schwerpunkt liegt auf den archäologischen Aktivitäten. Es schließen ausführlichere Abschnitte zu den Ausgrabungen der Akademie und zu Ansätzen für die archäologische Denkmalpflege (Susanne Rückert, S. 48–53), zu ihren altertumswissenschaftlichen und Urkunden aufsuchenden Exkursionen nach Worms, Mainz (Michael J. Klein, S. 54–59) und ins nördlichere Rheinland (Michael Stelzer, S. 60 f.) an. Die Mannheimer Akademie der Wissenschaften wurde 1763 gegründet und war die dritte in Deutschland, nach Berlin und München. War ihr auch nur ein kurzes Leben von vierzig Jahren beschieden, so erreichte sie doch nationales und internationales Ansehen. Hierzu trugen ihre Forschungen auf den Gebieten der Astronomie, Meteorologie und Elektrizität bei. Der Gründungsauftrag an den Straßburger Andreas Lamey als ständiger Sekretär, nach dem Vorbild der elsässischen Geschichtsschreibung in der *Alsatia Illustrata* Johann Daniel Schöpflins und der begonnenen *Monumenta Boica* des Schöpflinschülers Christian Friedrich Pfeffel zur bayerischen Historie eine *Palatina Illustrata* zu verfassen, verwies einen Schwerpunkt auf die frühe Landesgeschichte.

Bereits 1749 hatte Carl Theodor erlassen, alle »antiquitäten« und »monumenta« gegen Entgelt abzuliefern. Hieran knüpfte die Akademie 1763 und erneut seit 1771 mit einer Fragebogenaktion an. Sie bezog sich auf Altertümer, Gemarkungen, Flurnamen, Gebäude und untergegangene Dörfer der Pfalz, stand damit unter dem Einfluss der blühenden Staatswissenschaft und Statistik. Dazu unternahm die Akademiker frühgeschichtliche (Schwetzingen), provinzialrömische und frühmittelalterliche (Ingelheim) Ausgrabungen, dann die genannten Forschungsreisen. In deren Zentrum standen Urkunden und Inschriften, mit ihnen provinzialrömische Grab- und Votivsteine.

In Mainz gelang es, eine größere Anzahl von ihnen als Geschenk des dortigen Erzbischofs und Kurfürsten für das Mannheimer Antiquarium zu erwerben. Erst bürgerliche Klagen über diesen Verlust an einheimischen Geschichtsdenkmälern sensibilisierten den Landesherrn 1769, das Mannheimer Vorbild aufzugreifen. Nun beauftragte er den Benediktinerpater Joseph Fuchs mit einer Mainzer Geschichte und ordnete an, verbliebene und neu gefundene Steindenkmäler in der Mainzer Universität als Ausgangspunkt einer lokalen Sammlung aufzustellen.

Auf parallele Aktivitäten der bayerischen Akademie der Wissenschaften verweist der Carl Theodor gewidmete Ausstellungskatalog nicht. Nach Mannheimer Vorbild erließ sie 1760 und 1776 Aufrufe zur Sammlung und Einsendung antiker und frühmittelalterlicher Monumente. Sie widmete sich Römerstraßen, Ausgrabungen im Römerkastell Eining (1783/84), in einem Urnengräberfeld bei Dachau (1789) und erwarb 1779, die spätkeltischen Viereckschanzen im Raum von

Grünwald und Deisenhofen wiederherzustellen und zu konservieren (s. L. Hammermayer in: M. Spindler [Hrsg.], *Handbuch der Bayerischen Geschichte II* [1977] 1016 mit heute sicherlich ergänzbarer Literatur). Hierbei mag das Mannheimer Vorbild eingewirkt haben, da Carl Theodor nun in München residierte. Die Entwicklung der Landeskunde, die im fünfzehnten Jahrhundert von Flavio Biondos *Italia Illustrata* ausgegangen war, erreichte im achtzehnten Jahrhundert nicht nur hier neue Qualität.

Als Basis des akademischen Wirkens dienten die im Mannheimer Schloss untergebrachten Sammlungen in fürstlichem Besitz, die der Öffentlichkeit aber zugänglich waren: Das Naturalienkabinett, die Münz- und Gemmensammlung und das Antiquarium. Diesem (Stupperich, S. 79–81) und der glyptischen Kollektion (Sibylle Beck von Goetz, S. 104 f.) gilt das dritte Kapitel. Seine alten Münzen und Gemmen hat Carl Theodor 1778 geschlossen nach München überführt, wo Ingrid Weber die Pfälzer Gemmen 1992 identifizierte.

Der einstige Bestand des Antiquariums ist wegen der Abgabe von zwei Dritteln seiner Besitztümer nach München (1802), wegen der späteren Vermischung des Verbleibenden mit Neuerwerbungen und wegen der Zerstörungen im Zweiten Weltkrieg nicht mehr zu ermitteln. Umso verdienstvoller sind die Bemühungen Stupperichs, mit dem dennoch Möglichen eine generelle Übersicht zurück zu erschließen. Denselben Ziel diente ein von ihm bereits 2006 vorgelegter Aufsatz (in: H. Wrede [Hrsg.], *300 Jahre »Thesaurus Brandenburgicus« Archäologie, Antikensammlungen und antikisierende Residenzausstattungen im Barock*. Internat. Koll. Schloss Blankensee 2000 [München 2006] 443–462). Die überlieferte Gliederung folgte den Gesichtspunkten: (1.) römische Steindenkmäler aus der Kurpfalz und ihrer Nachbarschaft, (2.) etruskische Aschenurnen, (3.) Götterstatuetten, überwiegend aus Bronze, (4.) Porträtstatuen und Porträtbüsten, (5.) Vasen, Gefäße und Lampen aus Ton und Glas, (6.) Instrumente und Geräte, (7.) Mosaik- und Ziegelschriften. Sie folgte damit, wie seit dem sechzehnten Jahrhundert üblich, in erster Linie den Gattungen, aus denen nur die beiden ersten Monumentgruppen als speziell zusammengehörig und als besonderer Stolz des Antiquariums hervorgehoben wurden. Ansatzweise war auch eine antiquarische Gliederung (Wrede, 300 Jahre a. a. O. 59 f. 66–70) verbunden. Sie schied die mythologischen Denkmäler (Nr. 3) von den historischen und staatlichen (Nr. 4) und den privaten, die sich dann wieder nach Gefäßen (Nr. 5), Instrumenten (Nr. 6), Kunstgegenständen (Nr. 7) und Grabmonumenten (Nr. 2) auffächerten. Hiervon ausgenommen waren wiederum nur die etwa fünfzig großen Inschriften und Reliefs der ersten Kategorie, da sie Grab- und Votivdenkmäler vereinte.

Sie bildeten »die damals ansehnlichste Sammlung provinzialrömischer Plastik im Rheingebiet« (S. 81), allerdings nicht die älteste. Voraus gingen etwa die Kollektionen des Grafen Hermann von Manderscheid in Blankenheim aus den achtziger Jahren des sechzehnten

Jahrhunderts oder wenig später des Wessel von Loe in Schloss Wissen bei Kevelaer. Auffallend ist, dass die überlieferte Sammlungsgliederung die Sonderzüge provinzieller Plastik nicht herausstellt. Dem entspricht die Eingliederung der berühmten Kollektion des Johannes Smetius aus Nimwegen in den übrigen Bestand. Bereits Bernard de Montfaucon hatte die Eigenheiten der gallorömischen Monumente um 1720 durch ihre Zusammenfassung in eigenen Kapiteln hervortreten lassen. Demgegenüber scheint es Carl Theodor und der Akademie eher darauf angekommen zu sein, die einstige Zugehörigkeit der Pfalz zum römischen Imperium durch einheimische Bodenfunde in repräsentativer Weise zu betonen. Das Vaterländische erhielt dann erst durch Napoleon, durch die von ihm geförderte Begründung regionaler Museen und durch die Freiheitskriege einen weiteren bürgerlichen Schub.

Kunstgeschichtlich am bedeutendsten im Mannheimer Antiquarium war die nach München gelangte Trunkene Alte. Ute Uebel (S. 90–93) versteht sie mit Recht als eine Priesterin (vgl. H. Wrede, Mitt. DAI Rom 98, 1991, S. 169–174) und kehrt damit zu ihrer Deutung in der Fundzeit im frühen achtzehnten Jahrhundert zurück. Da ihre Lagynos ganz zweifellos ein Weingefäß war, kommt aber nur eine Dionysospriesterin in Betracht.

Das der Mannheimer Kunstakademie gewidmete vierte Kapitel besteht aus zwei Teilen. Im ersten spricht Kunze die »Zeichnungsakademie« und ihren berühmten Antikensaal als Einrichtung und Schule des Peter Anton Verschaffelt (S. 113–121). Der Zyklus von Grisailleporträts, den Dunja Zobel-Klein anschließen lässt (S. 130–135), schmückte ursprünglich wohl einen Sammlungsraum des Mannheimer Schlosses und nicht das Akademiegebäude in der Stadt. Die Verbindung stellt Franz Anton Leyendorff als vermutlicher Schöpfer der gemalten Bildnisse her, weil er seit 1769 Professor an der Kunstakademie war. Diese wuchs aus Verschaffelts Privat-akademie für Bildhauer und andere Künstler hervor, als Carl Theodor die ältere Düsseldorfer Sammlung antiker Skulpturenabgüsse in Stuckmarmor in den fünfziger Jahren nach Mannheim versetzte und ihre Opera nobilia 1769 im Antikensaal aufstellen ließ. Ort, Auswahl, Anordnung, Montage und vor allem auch der ganz unversehrte Zustand der Skulpturenkopien bewirkten eine große Wirkung auf den einsetzenden Klassizismus. Da schon häufig gewürdigt, gilt Kunzes Studie ihr einmal nicht, sondern dem Akademieunterricht, den Werken Verschaffelts und damit auch der Rückwirkung der griechischen Meisterwerke auf die Kunst des Hofes. Da sie trotz angedeuteter klassizistischer Wendung spätbarock geprägt blieb, ergibt sich ein gewisser Gegensatz zu den Vorstellungen Winckelmanns und der bürgerlichen Bewunderer des Antikensaales. Die inschriftlich benannten Ovale der vierzehn Grisailleporträts sind in die Bayerische Staatsgemaldesammlung gelangt.

Als Vorbilder dienten nach den Nachweisen von Wolfgang Schiering, späteren und meinen Ergänzungen folgende Skulpturen: (1) Für den »Bergamo« (S. 130 Abb. 14) der Homer des Apollonios-Typus in Neapel, s.

C. Gasparri (Hrsg.) / M. Caso / F. Coraggio, *Le sculture Farnese II. I ritratti*. Museo Archeologico di Napoli (2009) 14 f. Nr. 1. – (2) Für den Karneades (S. 132 Abb. 18) seine verschollene, einst in Neapel befindliche Büste (S. 133 Abb. 21). – (3) Für den Cicero dessen Porträt im Kapitولينischen Museum, s. W.-R. Megow, *Republikanische Bildnis-Typen* (2005) 109 f. Typus XII d. – (4) Für den »Diogen. PH.« (S. 136 Abb. 28) der Neapolitaner Chrysipp, s. Gasparri / Caso / Coraggio a. a. O. 46–48 Nr. 26. – (5) Für den Euripides (S. 139 Abb. 35) dessen Bildnis in Neapel, s. Gasparri / Caso / Coraggio a. a. O. 32 f. Nr. 14. – (6) Für den Homer (S. 136 Abb. 27) sein ebenda befindliches Porträt, s. Gasparri / Caso / Coraggio a. a. O. 15 f. Nr. 2. – (7) Für den Poseidonios (S. 139 Abb. 36) sein inschriftlich identifiziertes Bildnis der Sammlung Farnese, s. Gasparri / Caso / Coraggio a. a. O. 52 f. Nr. 30. – (8) Für den »Plato« (S. 131 Abb. 15) der Aischylos (?) in Neapel, s. Gasparri / Caso / Coraggio a. a. O. 28 f. Nr. 11. – (9) Für den »Salluste« (W. Schiering in: B. v. Freytag gen. Lörlinghoff / D. Mannsperger / F. Prayon [Hrsg.], *Praestant interna*. Festschrift für U. Hausmann [1982] Taf. 81, 7) das Neapolitaner Porträt eines Unbekannten: Gasparri / Caso / Coraggio a. a. O. 21 f. Nr. 6. – (10) Für den »Senèque« (Schiering a. a. O. Taf. 81, 5) eines der drei Farnesebildnisse des seit der Rubenszeit fälschlich benannten Pseudo-Seneca, s. G. M. A. Richter, *The Portraits of the Greeks I* (1965) 59 Nr. 13–15. – (11) Für den »Socrat.« (S. 130 Abb. 13) der Anaximander (?) im Kapitول, s. R. von den Hoff, *Philosophenporträts des Früh- und Hochhellenismus* (1994) 155 f. Nr. 2. – (12) Für den »Solon« (Schiering a. a. O. Taf. 80, 2) die einst zu Unrecht nach ihm benannte Büste der Sammlung Farnese, s. Gasparri / Caso / Coraggio a. a. O. 55–57 Nr. 32. – Nicht bestimmt bleiben der Kopf des Hadrian, den die Grisaille als Alcman deutet (S. 132 Abb. 17), und das Vorbild des Bärtigen mit dem zunächst rätselhaften Namen »Alsinous PH.«, welchen Schiering a. a. O. 390 Taf. 80, 7 überzeugend in »Alcinous« korrigierte. Nur heißt dieser Akademiker des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts heute zutreffender Albinos.

Die überwiegende Zahl der Gemälde geht also auf die berühmte Galerie griechischer Viri illustres zurück, welche im sechzehnten Jahrhundert hinter den Diokletiansthermen in Rom gefunden wurde und in farnesischen Besitz gelangte. Auf ihr beruhten wesentlich des Fulvio Orsini »*Imagines et elogia virorum illustrium et eruditorum*« von 1570, mit denen die moderne Erforschung der griechischen Bildnisplastik in zahlreichen Stichwerken einsetzte. Einige von ihnen zieht Zobel-Klein für ihren Kommentar zu den Grisailleporträts heran, obwohl sie für deren Kenntnis keinen wirklichen Beitrag leisten. Das Vorgehen überdeckt den daher oben resümierten Forschungsstand eher, etwa auch Schierings (a. a. O. 389) Erklärung des enigmatischen Bergamo als den fiktiven Gründer der Burg Pergamus Trojas nach Giovanni Angelo und Marcantonio Canini. Sieben der vierzehn Dargestellten wenden ihr Profil nach rechts, die anderen in die Gegenrichtung. Hieraus erschließt Schiering eine einst paarige Anordnung,

doch erbringen die Zweiergruppen keine sinnvollen Paare. Wahrscheinlicher ist wohl eine Aufreihung an gegenüberliegenden Wänden. Die Bildnisse orientierten sich dann einheitlich auf eine Schmalseite hin, die mit den ebenfalls erhaltenen, größeren Porträtmalereien des Kurfürstenpaares geschmückt war. Erwerbungsakten und ein Inventar des frühen achtzehnten Jahrhunderts bezeichnen elf aus Rom übersandte Büstenabgüsse in Düsseldorf mit Namen, welche bei Leydensdorffs vierzehn Porträts wiederkehren. Demnach schuf er die Grisailen sämtlich nach rundplastischen Vorbildern vor Ort. Von der ikonographischen Druckgraphik war er nicht abhängig, wie die Verfasserin meint, nicht einmal bei den Bildnisbenennungen.

Das vierte Kapitel leitet mit Verschaffelt und Leydensdorff zur Kunst und Kultur am Mannheimer Hof im Allgemeinen über, denen alle anschließenden Kapitel gelten. Den Bezug zur Antike erbringen damit antikisierende Werke, deren Zahl, schiere Größe und Qualität die Relevanz ihres Fortwirkens aber erst wirklich belegen. Thema des fünften Kapitels ist die Mannheimer Hofbibliothek. Steffen Bode (S. 145–154) charakterisiert den Bau, den Außen- und Innendekor sowie Organisation und Buchbestände. Hermann Wiegand (S. 154–157) lässt einen Abschnitt über die äsopischen Fabeln des François-Joseph Terrasse Desbillon als ein besonders kennzeichnendes Beispiel für die poetische Gelehrsamkeit unter dem »Pfälzer Apoll« folgen. Der zugehörige Katalogteil weist einige Bände der Bibliotheca Palatina Nova nach, welche vom antiken Rom, von Ausgrabungen und Altertümern handeln, auch Homereditionen. Ein Beispiel erbringen die »Monumenti antichi inediti« Winckelmanns, die Kardinal Alessandro Albani dem Fürsten in Rom schenkte.

Weniger als vereinzelt Werke eines zuletzt achtzigtausend Bände umfassenden Bestandes ist es aber der Dekor des von Nicolas de Pigages geschaffenen Bibliotheksgebäudes, welcher die Verbindung zur Antike herstellt. Die kirchenartige Eingangsfassade orientiert sich bei triumphbogenartigem Portal, seitlichen Anten und Giebeln an einem Tempel. Athena beherrscht das Giebelrelief. Mit weiteren Göttern ist sie das Thema des Deckenfreskos Lambert Krahes im Bibliothekssaal. Der Bildschmuck gipfelte in Verschaffelts Büsten des kurfürstlichen Paares, Carl Theodor im militärischen Habitus der Römer und Elisabeth Augusta als Athena. Die repräsentative säkulare Ikonographie war auf den Mythos angewiesen. Ihr Vokabular hatte auch den modernsten Eigenschaften des Staates zu genügen. So sollte das antikisierende Giebelrelief die Pflege von Wissenschaft und Kunst verherrlichen, aber auch »den technischen und gewerblichen Fortschritt der Kurpfalz unter Carl Theodor« (S. 151). Insgesamt überwiegen Formen des Rokoko trotz klassizistischer Elemente.

Das der Architektur geltende sechste Kapitel ist für die Zahl der berücksichtigten Bauten kurz. Maximilian Wemhöner analysiert das Mannheimer Schloss, die Heidelberger Neckarbrücke und die Wallfahrtskirche in Oggersheim (S. 165–170). Stupperich wendet sich dem

Karlstor in Heidelberg und sehr knapp Schloss Benrath zu (S. 172–174). Am deutlichsten hat die Antikerezeption die vielen Schwetzingen Parkbauten geprägt, weswegen dieser Abschnitt von Michael Hesse (S. 175–180) am gedrängtesten ist. Zusätzlich leidet er darunter, dass sein Katalogteil (S. 182–188) den übergreifenden Text nicht ergänzt, sondern wörtlich wiederholt. Das ist schade, weil die Schwetzingen Parkbauten im Ensemble mit den zuvor genannten Architekturen der fünfziger bis siebziger Jahre den stilistischen Wandel verstehen lassen. Den noch immer von Spätbarock und Rokoko geprägten Bauten des Mannheimer und trotz Kuppelsaals auch des Benrather Schlosses, der Bibliothek und der Brücke stellen die zum Teil gleichzeitigen Parkbauten einen frühen Klassizismus gegenüber, der entscheidend thematisch geprägt ist. Zitiert der Apollbezirk (S. 176 Abb. 14) in seiner Höhenstaffelung die Rampen des Fortunaheiligtums in Palästina, der Minervatempel (S. 186 Abb. 32) den Eingangsbau der Octaviaportikus in Rom, der Merkurtempel (S. 188 Abb. 36) den Conocchia genannten Grabbau bei Capua (S. 179 Abb. 20), greifen Apollotempel (S. 25 Abb. 10) und Badhaus (S. 182 ff. Abb. 26–30) auf palladianische Vorbilder zurück, so weil es die jeweiligen Bautypen und ihre Funktion für den Park erforderten. Der Klassizismus bricht sich in den sechziger Jahren in einem thematisch auf ihn zugeschnittenen Sonderbereich Bahn, von dem aus er später auf die übrigen Architekturen wie auf die nicht abgebildete Oggersheimer Kirche Verschaffelts ausgriff. Wie angesichts der Moschee (S. 187 Abb. 35) im selben Garten besonders deutlich, war der Schwetzingen Park eine private Erlebnissphäre als arkadische Gegenwart. Mit dem gängigen Diktum, der Klassizismus gründe auf dem »Bewusstsein historischer Distanz« zur Antike (S. 175), ist sie nicht zu erklären. Diese Distanz war ja schon von den Querelles des Anciens et des Modernes zur Zeit Ludwigs XIV. vorausgesetzt und begleitete die Begegnung mit der Antike in gewissem Umfang seit der Renaissance. Sie wuchs bis in unsere Zeit mit den Altertumswissenschaften stetig an, parallel der Zunahme eines die Gegenwart abgrenzenden Modernitätsverständnisses. Noch im Historismus des neunzehnten Jahrhunderts mit dem ihn gerade in Deutschland begleitenden Philhellenismus war sie aber nicht groß genug, die exemplarische Bedeutung von Geschichte und mit ihr das Ideal der Antike aufzuheben.

Was im Schwetzingen Park gesehen, gehört und erlebt wurde, beschreibt Ingeborg Huber sehr schön im siebten Kapitel mit der Musik, dem Theater und dem Ballett am Hof Carl Theodors (S. 191–208): bei der Opera Buffa ein wahres Arkadien, »ein Leben ohne größere Anstrengung, Arbeit und Zwänge« (S. 195), beim Schauspiel weniger Tragödien als heitere mythologische Stücke in der die Gegenwart fliehenden Tradition des spätantiken Romans (S. 201). Grundsätzlich wich auch die Opera Seria im Mannheimer Hoftheater nicht ab. Auch sie zielte auf das Entzücken eines aristokratischen Publikums durch Musik und leidenschaftliche Handlung auf dem Niveau artistischer Virtuosität, nicht

auf reinigende Katharsis. Huber führt die Häufigkeit historischer Personen und dem Namen nach mythologischer Stoffe auf Vorlieben des kurfürstlichen Paares zurück. Bis zu einem sicher hohen Grad war sie jedoch zeitbedingt und daher durch die Glanzzeit der kurpfälzischen Oper mit der erhöhten Zahl an Aufführungen begründet. Sonst ließe sich wohl nicht erklären, wieso das Repertoire des Schauspiels abwich. Es griff häufiger auf französische Klassiker als auf antike Themen zurück. Der Verzicht auf barockes Pathos, Virtuosität und ewige Festlichkeit zugunsten der Reformoper und des bürgerlich erschütternden Theaters setzte zögernd in den sechziger Jahren ein. Für die arkadische Sphäre fürstlicher Privatheit in Schwetzingen waren die Neuerungen nicht konzipiert.

Porzellanherstellung und andere Manufakturen kennzeichnen den merkantilistisch durchorganisierten Staat. Sie stellen das Thema des achten und letzten Kapitels in diesem Ausstellungskatalog. Über das Frankenthaler Porzellan unterrichtet Charis Willems (S. 211–223), über weitere Manufakturen und Gewerbe handeln Frauke und Reinhard Stupperich am Beispiel des Heidelberger Fasses, der Tarockkarten und Mannheimer Druckgraphik (S. 223–231). Deren Beispiele gehören bereits in die achtziger Jahre, wurden von aufgeklärten Zeitgenossen »als erhaben, einfach und schön« besprochen und waren dem nach München verzogenen Hof nicht mehr direkt zugehörig. Abgebildete Porzellanstatuetten von Johann Wilhelm Lanz, Johann Friedrich Lück und Adam Bauer sind noch spätbarock. Sie kopieren antike Vorbilder zum Teil direkt, wählen aber hellenistische Typen von verwandter Sinnlichkeit aus, so den Krotalen und ein Kroupezion spielenden Satyr in Florenz (S. 219 Abb. 5) oder die kauende Aphrodite (S. 215 Abb. 2). Ähnlich zeitgemäß verlebendigt mag man sich den ganzen »großen Götterzyklus« (S. 212) der Frankenthaler vorstellen, als Zeugnis einer den Barock charakterisierenden, sehr gegenwärtigen Antikekonstruktion. Zu ihr leisteten die zeitgenössischen antiquarischen Altertumswissenschaften mit ihrer Erforschung sinnlich fassbarer Realien einen entscheidenden Beitrag. Durch seine seit dem sechzehnten Jahrhundert immer wieder gezeichneten und erforschten Instrumente weist der Satyr auf sie hin. Aus gutem Grund ist er daher als Signet der Ausstellung für die Abbildung auf dem Katalogeinband ausgewählt worden.

Die Ausstellung »Der Pfälzer Apoll« unterrichtet beispielhaft interdisziplinär über die umfassende Einwirkung der Antike auf ein Fürstentum während einer beschränkten Periode des Barock. Fände sie Nachfolger, träten die spezifischen Züge der Antiketranformation während dieser Kulturepoche deutlicher hervor, die sich den Antikekonstruktionen der Renaissance und des Klassizismus besser gegenüberstellen ließe. Auszunehmen von diesem grundsätzlichen Lob ist nur der Druck des Bandes. Da reich ausgestattet, ist der Katalog auf den ersten Blick sehr gut gelungen. Sehr viele Fehler und die mangelnde Integration der Abschnitte, bei denen sich viele Abbildungen wiederholen, während notwendige

Querverweise fehlen, lassen den sorgfältigen Lektor vermissen.

Berlin

Henning Wrede