

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MONCHEN
VERLAG HANS CARL, NORNBERG

33. Jahrgang

April 1980

Heft 4

„SOWEIT DER ERDKREIS REICHT“

JOHANN MORITZ VON NASSAU-SIEGEN 1604—1679

Ausstellung zur 300. Wiederkehr seines Todestages. Kleve, Städtisches
Museum Haus Koekoek, 20. September—11. November 1979

(Mit 2 Abbildungen)

Schon die Devise des Johann Moritz von Nassau-Siegen — das Motto der Ausstellung — deutet auf das Ungewöhnliche und Universelle dieses Fürsten. Dem jungen Sproß aus der gräflich-nassauischen Verwandtschaft der Oranier schien zunächst in den Niederlanden eine glänzende Militärlaufbahn beschieden. Sein Talent auf den Gebieten der Verwaltung und Organisation entfaltete sich, als er 1636—1644 den Posten eines Gouverneurs in den von den Niederlanden eroberten Gebieten Brasiliens bekleidete. Er verstand es, hier in kurzer Zeit aus Sumpfland blühende Städte wie Recife und Moritzstadt (zus. heute: Pernambuco) entstehen zu lassen. Johann Moritz legte Gärten an, er baute Paläste und ließ durch Wissenschaftler in seinem Gefolge das Land erforschen; Maler wie Frans Post und Albert Eckhout stellten das Land, seine Bevölkerung, seine Flora und Fauna dar. In der Geschichte und frühen naturwissenschaftlichen Erforschung Südamerikas gilt die brasilianische Expedition des Johann Moritz als wichtiges Ereignis. Nachdem er aus Brasilien zurückgekehrt war, berief ihn Friedrich Wilhelm von Brandenburg, der Große Kurfürst, 1647 zu seinem Statthalter in Kleve. In den folgenden Jahren verwandelte er das Umland seiner Residenzstadt Kleve in eine Parklandschaft, wie sie in der Gartenkunst des 17. Jahrhunderts nicht ihresgleichen hat. Daneben entfaltete er ein reiches Mäzenatentum für Wissenschaft und Kunst, insbesondere für Architektur und Naturwissenschaft. Mit den Niederlanden blieb er als Heerführer, später auch als Generalfeldmarschall verbunden. Kleve wurde zu einem kulturellen Schnittpunkt zwischen den Niederlanden und Brandenburg.

Die 300. Wiederkehr des Todestages nahm das Städtische Museum Haus

Koekkoek unter der Leitung von Guido de Werd zum Anlaß, erstmals das gesamte Leben des Fürsten anhand von Bild- und Schriftdokumenten darzustellen. Zum Gelingen dieses Unternehmens trugen niederländische und deutsche Wissenschaftler bei. Den Ertrag ihrer Bemühungen vereinigt der hervorragend gedruckte Katalog, der gegen Ende der Ausstellung vergriffen war. Dem eigentlichen Katalogteil ist ein umfangreicher Aufsatzteil vorangestellt, der die politische und geistige Bedeutung des Johann Moritz aus den verschiedensten Blickwinkeln spiegelt. Hinzu kommt ein üppig bemessenes, vielfach unbekanntes Bildmaterial, das die beiden Teile des Werkes optisch nahtlos miteinander verbindet. Einstweilen ersetzt der Katalog eine nach wissenschaftlichen Grundsätzen erarbeitete Johann-Moritz-Biographie.

Die Ausstellung zeichnete sich durch eine unaufdringliche Präsentation der Exponate aus, die durch sparsame Texte erläutert waren. Jeder Raum stand unter einem bestimmten Aspekt zum Leben und Wirken des Fürsten. Schon die räumlichen Dimensionen des Hauses Koekkoek verboten eine allzu umfangreiche Anhäufung des Materials; so blieb die Ausstellung für den Besucher stets überschaubar und eindringlich.

Zwei Themenbereiche waren herausgestellt. Der erste machte mit der Persönlichkeit des Johann Moritz vertraut, gegliedert nach den Hauptperioden seines Lebens: Jugend und Militärzeit (1604—1636), Brasilien (1636—1644), Rückkehr und Klevische Statthalterzeit (1644—1668), militärische Tätigkeit und Lebensabend (1668—1679). Der zweite Themenbereich — eigentlicher Schwerpunkt der Ausstellung — behandelte die Bauten und Anlagen des Fürsten in und um Kleve.

Johann Moritz hat viel und leidenschaftlich gebaut. Wenig davon überdauerte die Zeiten. Die früheste Schöpfung, das Mauritshuis in Den Haag (begonnen 1633), „gilt noch immer als der helle und durchdringende Fanfarenstoß, mit dem der holländische Klassizismus seinen Einzug hielt...“ (Kat. S. 127). J. J. Terwen deutet auf die möglichen Vorbilder: die Villa Ragone in Ghizzole (vermittelt durch Andrea Palladios „Quattro Libri dell' Architettura“, 1570), Grundrisse Genueser Paläste (1622 von Peter Paul Rubens im Stichwerk „Palazzi di Genova“ publiziert), schließlich für die Ausbildung der Details im Innern wie am Außenbau Vincenzo Scamozzis „Idea dell'Architettura universale“ (1615). Die Frage, welche Richtung die Architekturentfaltung nahm, die Johann Moritz dank so hervorragender Baumeister wie Jacob van Campen, Pieter und Maurits Post in und außerhalb der Niederlande initiierte, hat Terwen nicht zuletzt durch seinen glänzenden Neufund beantworten können: einen vollständigen Satz der Bauzeichnungen von 1671 für den im letzten Weltkrieg zerstörten Prinzenhof, die Klever Stadtresidenz des Fürsten und das späte Gegenstück zum Mauritshuis (Kat. G 11—22, 25, 26). Die Entwicklung vom Mauritshuis über Haus „Vrijburg“ in Moritzstadt (Brasilien) und Schloß Sonnenburg zum Prinzenhof (um nur

die wichtigsten Beispiele anzuführen) liegt in einer sich phantasievoll entfaltenden Raumorganisation, „die in der übrigen bürgerlichen Baukunst der Niederlande schwerlich zu finden ist“ (Kat. S. 141). Obgleich der Prinzenhof bescheidener war als das Haager Stadtpalais, überrascht er mit einer wesentlich fortschrittlicheren, anticlassizistischen Raumdisposition: nicht mehr die zentrale Lage des Treppenhauses wie im Mauritshuis, die jede Raum-entfaltung in der Mittelachse verbot, sondern eine exzentrische Anordnung der Treppe und großzügige Entfaltung der Repräsentations- und Wohnräume von der Mitte her; die Nähe zur ‚maison de plaisance‘ mit ihrer Forderung nach ‚commodité‘ ist unübersehbar.

Von größerer Dauer als die Bauwerke des Johann Moritz waren seine Schöpfungen zur Verschönerung der Landschaft im Umkreis der Stadt Kleve. Es kann kein Zweifel sein, daß diese Maßnahmen die Fortsetzung dessen waren, was der Fürst in Brasilien so erfolgreich und mit Leidenschaft betrieben hatte. Zwei große Parkanlagen, der Alte und der Neue Tiergarten, mit sternförmigen oder parallel angeordneten Alleen und Schneisen entstanden. Aber es gab nicht nur ein dichtes Netz von Wegeachsen im Nahbereich der Stadt. Vom Sternberg, einer künstlichen Erhebung im Neuen Tiergarten, strahlten zwölf Alleen aus, die ferne Städte, Bauwerke und andere Sehenswürdigkeiten als ‚points de vue‘ in ein riesiges Ordnungsgefüge einbezogen. Beim Prinzenhof ließ Johann Moritz einen Lustgarten anlegen und als künstlerischen Höhepunkt des Neuen Tiergartens das Amphitheater am Hang des Springenberges gestalten, einen Terrassengarten mit halbrunder Galerie, mehreren Brunnenanlagen mit bedeutungsträchtigen Bildwerken und einem auf den fernen Eltenberg ausstrahlenden Kanal in der Hauptachse. Alle diese Schöpfungen sind in den folgenden Jahrhunderten verändert, teilweise zerstört worden, doch prägen die Überreste, insbesondere das vielfach bewahrte Achsensystem, das Klever Umland bis in die Gegenwart. Die Ausstellung vereinigte alles wesentliche Bild- und Kartenmaterial zur ursprünglichen Gestalt der Anlagen — gruppiert um das monumentale, Anthonie van Borssum zugeschriebene Gemälde „Blick über die große Achse des Amphitheaters in die Weite der Rheinlandschaft“ (Krefeld, Kaiser-Wilhelm-Museum); es ist das eindrucksvollste zeitgenössische Bild-dokument zu den garten- und landschaftsgestalterischen Vorstellungen des Johann Moritz.

In einem Gutachten, das der Landeskonservator Rheinland in Auftrag gab (hrsg. 1977 von der Stadt Kleve), haben Alfred Hoffmann und Dieter Hennebo die bemerkenswert frühe Aufnahme der Idee von „Landschaftsverschönerung“ herausgestellt; sie nimmt Entwicklungen vorweg, die in Deutschland erst im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert zu beobachten sind. Für die Idee, einen verarmten und „ereignislosen“ Landstrich in eine Parklandschaft mit übergreifendem Ordnungssystem zu verwandeln, sind nach Hoffmann/Hennebo Vorbilder bisher unbekannt. Zwar führen sie

Parallelen aus Holland, Frankreich und Italien für Einzelmotive an, doch das Endergebnis, in das diese Anregungen möglicherweise eingeflossen sind, blieb in Deutschland eine ganz und gar eigenständige Leistung. Wilhelm Diederhufen, der umfangreiche Studien vor allem zu den Bildwerken des Amphitheaters vorgelegt und für den Katalog einen zusammenfassenden Beitrag über die Gärten geschrieben hat, ordnet den Klever Gartenstil dem Manierismus zu. Die Übernahme einzelner manieristischer Elemente insbesondere vom Garten der Villa d'Este in Tivoli, die Diederhufen nachgewiesen hat, rechtfertigt aber alleine noch nicht eine so starre Festlegung des Gesamtphänomens unter diesen Stilbegriff. Primär ist die barocke Idee, ein Ordnungsgefüge zu schaffen, bisher zusammenhanglose Gegebenheiten gestalterisch so aufeinander zu beziehen, daß das einzelne nichts, der unauflösbare Zusammenhang der Einzelelemente alles bedeutet.

Die letzte und eigentümlichste Schöpfung des von Krankheit gezeichneten Fürsten war der Altersruhesitz Bergendael im Bereich des Alten Tiergartens. Hier baute Johann Moritz sich eine bescheidene Wohnstatt, die er selbst als Hütte bezeichnete, und gestaltete ringsum eine reich variierte Weiden-Parklandschaft mit Wasserspielen und kleinen Denkmälern. In der Einsamkeit von Bergendael wünschte der Fürst „in Ruhe und Stille sein Traktement zu genießen“, aber auch zu sterben. 1678 legte er deshalb hier an einer Sichtachse zum Prinzenhof und zur Stiftskirche in der Stadt die dritte seiner Klever Grabstätten an, von der er dem Großen Kurfürsten berichtete: „Viele sagen, daß der gleiche wahr Stück oder werck zu Romm oder in Franckreich nicht zu finden seye...“ Das Grabmonument — es blieb als einzige der Anlagen von Bergendael erhalten — besteht aus einer mächtigen gußeisernen Tumba, 1663 in Siegen von Hermann Pithan gegossen, und einer in zwei Viertelkreisen davorgesetzten Exedra, die in der Mitte den Blick auf die Tumba freigibt (Abb. 1 + 2). Die in Ziegel gemauerten Viertelkreise erhielten jeweils eine Gliederung in einzelne Felder durch Rustikapfeiler aus Quarzit; das mittlere Feld eines jeden Viertelkreises wurde als Portal durchbrochen, in die übrigen Felder wurden römische Votivaltäre, Grabsteine, Sarkophage und Gefäße eingelassen — archäologische Fundstücke aus der nahen Umgebung. An den Wänden waren Lampen angebracht, und auf den Pfeilern standen gußeiserne Vasen mit „allerhandt blumwerk darin“. Als Bekrönung der zwölf Zwischenstücke dienten hochrechteckige Platten mit antikischen Reliefbüsten, vielleicht die zwölf olympischen Götter. Das Mauerwerk sei „so bastant gemacht, daß selbiges Viele hundert Jahren kan stehen bleiben“, und es habe eine „Farbe als ob es schon hundert Jahr gestanden hette“, heißt es in einer vom Fürsten selbst veranlaßten Auslegung (Kat. S. 207 f.).

Schon kurze Zeit nach dem Tode des Johann Moritz 1679, dessen Leichnam ein Jahr später nach Siegen überführt worden war, begann die Zerstörung des Grabmonuments. Erste Opfer des Vandalismus waren die Ge-

fäße. 1703 verlangte der König von Preußen, die römischen Denkmäler aus der Exedra herauszunehmen, sie durch Kopien zu ersetzen und die Originale der Berliner Kunstkammer einzuverleiben, „welche an diesen Sorten den größten mangel hat“. Doch erst 1792 entfernte man die Antiken, um sie vor Verwitterung und mutwilliger Zerstörung zu bewahren. Sie kamen zunächst auf die Klever Schwanenburg, später nach Bonn als Grundstock des künftigen Landesmuseums, darunter die berühmte Grabstele des Marcus Caelius.

Den 300. Todestag des Johann Moritz nahm die Stadt Kleve zum Anlaß, das Grabmonument in seiner ursprünglichen Gestalt wiederherzustellen. Dies wäre nicht möglich gewesen ohne die Vorarbeiten von Wilhelm Diedenhofen, der alle verfügbaren Bild- und Schriftquellen für die Rekonstruktion zusammentrug. Das Bodenniveau um die Exedra wurde um ca. 1 m abgesenkt und so auf die ursprüngliche Höhe gebracht. Nachdem der Putz des späten 18. Jahrhunderts von den Mauerstücken entfernt war, kamen die vermauerten Nischen der herausgebrochenen Denkmäler und Fragmente der Keramikgefäße zutage. Sie konnten durch Repliken, die meisten Steindenkmäler durch Abgüsse ersetzt werden. Auch die Aufsatzvasen, von denen zwei im Original erhalten sind, wurden nachgegossen. Zu bedauern ist, daß die bekrönenden Platten mit den Reliefbüsten mangels ausreichender Dokumentation nicht wiederherzustellen sind; denn offensichtlich waren sie wichtige Bedeutungsträger im ikonologischen Zusammenhang. Trotz dieses Mangels ist die ursprüngliche Intention der wohl eigentümlichsten Grabanlage des Barock in Deutschland durch die Rekonstruktion wieder ablesbar. Hans Peter Hilger, der sich schon in einem früheren Aufsatz mit dem Grabmal beschäftigte, gibt im Katalog (S. 205 ff.) eine neue Deutung. Für die Verbindung der Grabanlage mit der Landschaft zeigt er einen Bezug zur antiken „Sakrallandschaft“ auf; u. a. führt er eine Zeichnung nach einem pompejanischen Wandbild vor, das formal das Grabmonument vorwegzunehmen scheint, wiewohl es nur „auf den Bereich der Vorlagen und Requisiten, die für die Planung in Bergendael eine Rolle gespielt haben“ (Kat. S. 210), hindeutet. Für die Exedra sind nach Hilger die Vorbilder in italienischen Parkanlagen des 16. Jahrhunderts zu suchen, die Verbindung mit römischen Denkmälern steht in der Tradition der deutschen Antikensammlung des 16. Jahrhunderts. Ikonologisch verbindet das Grabmal zwei Gedanken: Mahnung an die Vergänglichkeit, zugleich aber heroische, die Zeit überwindende Dauer — beides verknüpft mit der Vorstellung von Arkadien. Schon in Beschreibungen des 18. Jahrhunderts wird die Absicht des Johann Moritz hervorgehoben, in seinen Klever Gärten und Parkanlagen arkadische Landschaft zu verwirklichen; auch Bergendael wird so gesehen. Die Grabsteine römischer Helden in der Exedra hätten den Fürsten an sein eigenes Ende gemahnt. Wenn es in der genannten Auslegung heißt, in den „untersten kleinern gewölbe seindt steinere Sarcke, voll todtten beiner

und asche, wie imgleichen in den eingemauerten döpfen...“, so wird der besondere Realitätscharakter der Grabanlage vollends anschaulich: Indem Johann Moritz seinen eigenen Sarkophag den Grabsteinen und den sterblichen Überresten in der Exedra beifügte, „stellte er sich selbst in den Kreis der antiken Heroen, die vor ihm in diesem Lande gelebt hatten“ (Kat. S. 211) und deren Ruhm er zu seinem eigenen Nachruhm heraufbeschwor.

Wilfried Hansmann

WIE DIE ALTEN DEN TOD GEBILDET; WANDLUNGEN DER SEPULKRALKULTUR 1750—1850

Ausstellung der Arbeitsgemeinschaft Friedhof und Denkmal e. V., Wissenschaftszentrum Bonn-Bad Godesberg, 2. 8.—2. 9. 1979.

(Katalog von Hans-Kurt Boehlke, Marc Poulain, Gerhard Seib, Cornelius Steckner und Hansmartin Ungericht)

(Mit 2 Abbildungen)

The late Erwin Panofsky, in his by now classic *Tomb Sculpture* (New York, 1964; simultaneously published by DuMont Schauberg in the excellent German translation of Lise Lotte Möller) justified his decision not to trace the history of his subject beyond 1700 with the following observation: „Im allgemeinen...befanden sich die, die nach Bernini kamen, in einem Dilemma — oder eigentlich einem Trilemma — zwischen Großsprecherei, Sentimentalität und bewußtem Archaismus. Wer versucht, die Geschichte der Kunst des achtzehnten, neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts zu schreiben, muß sein Material außerhalb der Kirchen und außerhalb der Friedhöfe suchen.“ He admitted to sensing an occasional „Hauch von Originalität, ja Größe,“ in the tombs of Canova and Sergel, but these seemed to him the last flickerings of a dying tradition.

In view of the fact that the book was essentially the transcript of four lectures delivered eight years earlier, the great scholar's attitude is fully understandable; his negative view of post-Baroque tomb sculpture represents the consensus of scholars and critics at that time. Until very recently the great cemeteries of the Western world, once pointed to with pride in every guidebook, slumbered in embarrassed silence. People would still visit Père Lachaise in Paris, the Camposanto di Staglieno in Genoa, even the alten Friedhof in Bonn, but only in order to gaze upon the final resting places of great men, rather than because of their art historical or cultural significance. To the well-educated, even those who, like Panofsky, had little sympathy for modern art, the cemeteries were monuments of *Kitsch* (a vogue word, like the French *art pompier*, coined against the enemies of the