

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

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

35. Jahrgang

Januar 1982

Heft 1

AUSSTELLUNGEN

BAROCK IN BADEN-WÜRTTEMBERG. VOM ENDE DES DREISSIGJÄHRIGEN KRIEGES BIS ZUR FRANZÖSISCHEN REVOLUTION.

Ausstellung im Schloß Bruchsal, 27. Juni — 25. Oktober 1981.

„Das Glück Württembergs“ war der Titel des 1758 geschaffenen und 1945 zerstörten Deckenfreskos von Nicolas Guibal im Haupttreppenhaus des Neuen Stuttgarter Schlosses. Auf der in Bruchsal ausgestellten Approbationsskizze dazu sieht man, wie sich die olympischen Götter versammeln, wie Künste und Jahreszeiten zu diesem Ziel beschäftigt werden. 1981 wollte man offensichtlich in Stuttgart, wie weiland Herzog Eugen Carl, nun dem vereinigten Lande Baden-Württemberg das Glück verordnen. Diesmal versammelten sich statt der Götter die Politiker, statt der Künste wurden die Kunsthistoriker, Historiker und Volkskundler eingesetzt, um die einstige Größe des jungen „Musterländles“ sichtbar zu machen. Da ein dynastischer Ansatz wie bei „Wittelsbach“ und „Preußen“ wegen der territorialen Vielschichtigkeit im deutschen Südwesten des 17./18. Jahrhunderts unmöglich war, erkor man, wie E. Petrasch in der Katalogeinleitung betont, die Kunst zum Thema der Barockausstellung — und hat, wie der Bruchsaler Oberbürgermeister in einem Veranstaltungskalender schreibt, „mit über 800 Exponaten von über 350 Leihgebern aus ganz Baden-Württemberg ... alle bisherigen Darstellungen dieser Epoche nicht nur in unserem Bundesland“ übertroffen (nicht der einzige Fall von Lokalstolz, hier aber temperiert durch eine leichte Untertreibung: der Katalog zählt 1381 Nummern). Einen stattlichen Rahmen bot das nach Kriegszerstörung bis 1975 wiederaufgebaute Schloß Bruchsal. Zwei gewichtige Bände, Katalog und Aufsatzteil, wurden vom Badischen Landesmuseum Karlsruhe herausgegeben, dessen Mitarbeiter die wissenschaftliche und organisatorische Betreuung leisteten; als eine Frucht beachtenswerter Arbeitsleistung, reich an neuen Fakten und Kenntnissen, bilden sie ein bleibendes Dokument.

Es sollte keine Monsterschau werden (E. Petrasch), aber monströs ist es doch geworden. Im Gegensatz zu den „Staufern“, als deren Fortsetzung das Unternehmen zu gelten hatte, war kein Zeitbild zu erstellen, sondern eine Epoche zu bewältigen. Dazu hätte man aus den Fehlern der Wittelsbach-Ausstellung lernen können, zog aber aus der Lektion den falschen Schluß: man müsse die historische Dimension des Gegenstands peinlich vermeiden. Mangels anderer tragfähiger Konzeptionen (etwa systematischer Art) verfiel man darauf, als Gliederungsraster einer Kunstausstellung den Flickenteppich der historischen Territorien zu verwenden — ein derart wenig überzeugendes Prinzip, daß sogar die Katalogredaktion es vorzog, die Objekte im Normalfall lieber gleich nach Gattungen und Künstlern (alphabetisch) anzuordnen als nach ihrer Reihenfolge in der Ausstellung!

Hinzu kam eine zweite problematische Vorentscheidung: die Zeit zwischen 1648 und 1789 als eine Epoche aufzufassen. Barock in Baden-Württemberg — das imaginiert eine einheitliche Sicht, ein statisches „goldenes“ Zeitalter. Das aber trifft für die Kunst ebenso wenig zu wie für die Geschichte. Fazit: ein verwirrendes Bild konträrer Erscheinungen, die sich nicht unter einen Stilbegriff zwingen lassen, sondern die verschiedenartigen religiösen, ästhetischen und zivilisatorischen Bedürfnisse des 17. und 18. Jh. widerspiegeln.

Warum scheute man es, den Kontext einzubeziehen, in dem das ausgestellte Gut entstanden ist? Ging es um ästhetische Nivellierung? Läßt sich etwa leugnen, daß „Absolutismus“ einen treffenderen Oberbegriff für die gesamte fragliche Zeit und Region bildet als „Barock“? Schon eine summarische Skizze belegt, wie eng hier die Kunst mit der Geschichte verbunden ist: Am Ende des Dreißigjährigen Kriegs war die künstlerische Entwicklung im deutschen Südwesten ebenso unterbrochen wie in den anderen Landesteilen. In den folgenden Jahrzehnten standen die französischen Okkupationsabsichten Ludwigs XIV. einem Wiederaufbau entgegen. Im Holländischen Erbfolgekrieg (1672—79) und im Pfälzer Erbfolgekrieg (1688—97) wurden vor allem die Pfalz und Baden wiederholt zerstört. Die Festungswerke verschlangen riesige Summen. Erst nach dem Frieden von Rijswijk kam der Südwesten zur Ruhe. Die nun beginnende rege Bautätigkeit konnte auch durch den Spanischen Erbfolgekrieg (1704—14) nicht mehr erschüttert werden. Sie war die Grundlage für einen konjunkturellen Aufschwung des Handwerks, für Stukkatoren, Bildhauer, Maler, Tischler, Ebenisten und Fayence-Manufakturen.

Die Territorialherren der Gebiete im heutigen Baden-Württemberg bauten nun neue Schlösser, zuerst Rastatt (1699), dann Ludwigsburg (ab 1704), Karlsruhe (ab 1715) und Mannheim (ab 1720). Die Gründe für diese Neubauten liegen nicht nur im Nachholbedarf an absolutistischer Repräsentation, sie sind oft genug in Streitigkeiten des Souveräns mit der Bürgerschaft der Residenzstädte zu suchen, die sich wie im Falle von Heidelberg und Stuttgart gegen die kostspieligen Schloßbauten wehrte. Auch Schloß Bruchsal ist als Ausweichresidenz für Speyer ab 1720 entstanden.

Am Ende siegten die Fürsten, die als „Zentralgewalten“ (N. Elias) das Patt der verschiedenen gesellschaftlichen Gruppen garantierten. Sie banden einen Teil je-

nes Bürgertums als steuereintreibende Beamtschaft an sich, das ansonsten fortwährend um eigene Handels- und Steuerprivilegien kämpfte. Die riesigen Schlösser und Gärten sind gebaute Symbole dieser Zentralgewalt. Mit ihrem italienischen oder französischen Architekturvokabular müssen sie auf die ansässige Bevölkerung völlig fremdartig, aber nicht minder beeindruckend gewirkt haben. Förderten sie nach innen Nationalgefühl und Sicherung der Arbeitsplätze, so konnten sie nach außen das Ansehen des Territoriums mehr heben als ein stehendes Heer. Was sich im Schloßinneren als Kunst offenbarte, das waren sozusagen die Kultgeräte des Adels: sie halfen jenen Lebensstil zu zelebrieren, der von der Bourgeoisie bewundert und vergrößert imitiert wurde. Die Produktion dieser Luxusgüter erfolgte auf Kosten bürgerlicher Privilegien: nicht die Handwerkszünfte, sondern steuerlich begünstigte Hofhandwerker und -künstler stellten sie her. Die Abgrenzung des Hochadels nach unten, wie sie sich seit dem Dreißigjährigen Krieg stetig vollzogen hatte, wurde damit auch ästhetisch affirmiert.

Als künstlerische Mittel gehörten dazu seit Beginn des 18. Jh. die Illusion und ihre ideologische Verankerung im Naturhaften. Am Ausstellungsort findet sich das beste Beispiel in dem berühmten Treppenhaus, wo es Balthasar Neumann 1731—33 gelang, mit theatralischen Effekten die durch das Eingreifen des dilettierenden Bauherrn verursachten Planungsfehler wettzumachen. Die Vortäuschung eines regelmäßig befensterten Kuppelraums, der wie eine Glocke über einem inneren Grottenraum schwebt, schuf nicht nur eine Raumdialektik von innen und außen, sondern auch ein ideales absolutistisches Programm. Zwischen Sala terrena bzw. Grottenraum und dem Treppensaal mit seinen flankierenden Festsäulen im Corps de logis konnte eine Antithese von Unterirdisch und Überirdisch, Vergänglich und Unvergänglich als geistreiche Allegorese entstehen (Abb. 1; vgl. J. Hofmann, Schloß Pommersfelden, Nürnberg 1968, S. 69). Nach Johann Zicks Programmwurf für das Deckenfresko war der „Götter-Rath dahir entschlossen, alle der Beständigkeit entgegen stehende Dinge in ihren Würckungen zu hemmen“. Der untrennbar mit der göttlichen Fürsorge verbundene Fürstbischof hat den Grund seiner Macht nicht im Bereich der Tugenden, sondern in der von gesellschaftlichen Zwängen neutralisierten Natur selbst. All das ist nicht neu, wohl aber in hohem Maß relevant für unsere Vorstellung von Entstehung und Sinn der Exponate — und wurde in der Ausstellung kaum thematisiert.

Der erste große Bereich der Ausstellung: Barock an den höfischen Residenzen. Daneben zeigte man die zahlreichen Territorien der Reichsritterschaft, des landsässigen und niederen Adels, die Bistümer, Ritterorden und Reichsabteien. Wenn Ministerpräsident Späth in seinem Geleitwort betont, der Barock trete „in unseren nördlichen Landesteilen eher durch Schloß- und Gartenanlagen, in den südlichen mehr durch Kirchen und Klosterbauten“ in Erscheinung, dann fehlt der Zusatz, daß dies bloß ein Reflex der territorialen Situation und der konfessionellen Spaltung ist. Das Vorherrschen kirchlicher Barockkunst in Oberschwaben und dem schwäbischen Franken hat seine Voraussetzungen nicht in einem dubiosen Stammes- oder Volkscharakter, sondern darin, daß diese Gebiete im Dreißigjährigen

Krieg weitgehend verschont blieben (so zutreffend V. Himmelein u. a., Barock in Baden-Württemberg, Stuttgart 1981, S. 11 f.). Diese Kunst, deren Urheber „des Heiligen Römischen Reichs Präläten“ waren, bildete den zweiten Abschnitt der Ausstellung: Klöster wie Weingarten, Obermarchtal, Ochsenhausen, Zwiefalten, Salem, St. Peter im Schwarzwald, St. Blasien und Wiblingen, im fränkischen Bereich Neresheim. Der Illusionismus im Inneren ihrer Kirchen und Prälaturen war spekulativer und theatralischer als bei den weltlichen Residenzen. In der Spätzeit macht sich der Einfluß aufklärerischer Haltung geltend.

Der dritte Bereich der Ausstellung umfaßte die Untertanen, Bürger und Bauern mit ihrer Wohnkultur, den Zünften, Handwerk, Uhren- und Glasindustrie, Schützengesellschaften, katholischer und protestantischer Frömmigkeit.

Die Fülle des Materials, eine offenkundig viel zu kurze Vorbereitungszeit und ein unklares Konzept haben zu einem Ausstellungslabyrinth geführt, dessen Ariadnefaden nur die Veranstalter kennen mochten. Das Erdgeschoß sollte der Einführung in die territoriale Situation des heutigen Baden-Württemberg im Barock dienen. Gutgemeinte Informationen wurden mit Exponaten „garniert“, die außer ehemaligen Besitzverhältnissen keine sinnvollen Zusammenhänge evozierten. Den Eintretenden begrüßten Frankenthaler Porzellangruppen des späten Rokoko („Der Jäger aus Kurpfalz“ ...). Einen Raum weiter hing ein Trompe l'œil-Bild mit zwei erlegten Hasen neben einem Abendmahl von C. I. Carlone (A 98 und 18). Die minutiös gemalten, kulturhistorisch aufschlußreichen Jagddarstellungen A 118 a/b aus einer größeren Folge waren nur schwer einzusehen, da als Supraporten gehängt. Dem nichteingeweihten Betrachter wurden sie in ihrer Aussage nur verständlich, wenn er den informationsreichen Essay zum Thema von D. Rentsch im Aufsatzband las. Die höfischen Jagden wären im übrigen — als Indikator für Geselligkeit und Naturverständnis im Absolutismus — einen eigenen Bereich wert gewesen. Hierzu zählten zwei Darstellungen außer Katalog, die an entlegener Stelle Jagden Carl Philipps von der Pfalz 1727 und Eberhard Ludwigs von Württemberg 1732 schilderten. Besonders letztgenannte Tuschzeichnung ist geeignet, sich von den „Lustbarkeiten“ des Adels ein Bild zu machen: Wildschweine werden vor einer festlichen Gesellschaft in ein Lusthaus getrieben, stürzen aus dessen Fenstern zu Tode und werden von Hunden zerfleischt.

Dagegen hätte man das ohne inneren Zusammenhang am Ende des Erdgeschoßrundgangs untergebrachte Medaillenkabinett ruhig entfallen lassen können. So anregend die didaktische Präsentation der Medaillen wirkte, so wenig konnten sie an dieser Stelle ihren dramaturgischen Part in der Ausstellungsidee entfalten. Historische Verflechtungen, Bau- und Kulturgeschichte hätten durch sie (auch durch Vergrößerungen) besser veranschaulicht werden können als in der oben beschriebenen Art. Die Schraubmedaille von Joseph „Jud“ Süß Oppenheimer (J 156 a/b), deren Einlagen Aufstieg und Untergang des Geheimen Württembergischen Finanz- und Staatsrats erzählen, wären z. B. bestens geeignet gewesen, die wirtschaftlichen und sozialen Verflechtungen zwischen Adel und aufstrebendem Bürgertum darzustellen. Hier lag sie gut versteckt.

Glücklicher war der Gedanke, einige Stücke der Kunstkammer der Herzöge von Württemberg zu vereinen. Nichts signalisiert besser die esoterische Sammelfreude der Fürsten im 17. Jh. als die allegorisch verbrämten Kleinodien aus Bergkristall, Elfenbein, Silber und Edelhölzern. — Straßburger Tierfayencen aber (wie H 23), also Terrinen und Tischdekorationen, gehörten sicher nicht dazu!

Die Kunstkammer hätte Teil eines Konzeptes sein können, bei dem, parallel zum 18. Jh. im Bel Etage, Kunst und Kultur aus der zweiten Hälfte des 17. Jh. erschienen wären. „Das 17. Jh., das eigentliche Barockzeitalter, ist für weite Teile Deutschlands eine Zeit der Kriege und der Seuchen, der Not und des Elends, des wirtschaftlichen Verfalls und des kulturellen Niedergangs“ — dieser auf einer Raumbeschriftung zu lesende Satz hätte (in differenzierterer Form) geradezu das Leitthema abgegeben. Vereinzelte Prunkmöbel unterschiedlicher Herkunft im Untergeschoß hätten nicht als Feigenblatt einer trockenen Aufzählung der Territorialhoheiten dienen müssen. Als typische Beispiele teurer Kabinettmöbel veranschaulichten sie den Stilpluralismus der Interieurs, das Schielen nach außerhalb und rückwärts, dessen Unsicherheit erst das Rokoko ein Ende setzte. Zugleich hätte man die relativ bescheidene Raumausstattung mit schweren Möbelgarnituren und Werkteppichen an den südwestdeutschen Höfen skizzieren können, die wesentlich mobiler war als jene des 18. Jh. Im Aufsatzband hat R. Stratmann anhand alter Inventare eben das deutlich gemacht, was man in Beispielen zu sehen gehofft hätte. So wäre in Gegenüberstellung des 17. Jh. mit der darüber gezeigten Kultur von Regence und Rokoko dem Begriff „Barock“ jener prozeßhafte Charakter zuerkannt worden, den er nun einmal hat. Statt dessen blieb es bei auf Ganzheit fixierten Definitionsversuchen, dem Barock auf die Schliche zu kommen und seine Leistungen in Baden-Württemberg herauszustellen.

Erst einige Wochen nach Ausstellungsbeginn überzogen sich die Wände der Verbindungsgänge der Enfilade mit zahlreichen Baurissen und Architekturzeichnungen. Leider fehlte von ihnen jede Spur im Katalog — die Bearbeitung sei nicht fertig geworden, wie es hieß. Man hätte das interessante Material ruhig an seinen Orten lassen können: kaum erläutert, wie es präsentiert wurde, verdarb es mit seiner Vielzahl und Kompliziertheit auch dem willigsten Betrachter bald die Lust. Ein wenig mehr Mühe bei der Beschriftung hätte viel gerettet. So begreift man den Idealplan zur Durlacher „Karlsburg“, 1698 von Martin Huglin nach Plänen D. E. Rossis gezeichnet, erst richtig, wenn man weiß, daß er kaum zur Ausführung kam, weil der neue Markgraf Carl Wilhelm 1715 sein neues Schloß außerhalb Durlachs verlegte. In Karlsruhe, dem „Brasilia“ des absolutistischen Baden, mußte die Residenz des Landesherrn ästhetisch und moralisch eine ganz andere Funktion erfüllen: sie und nicht mehr die Stadt stand nun im Zentrum. Ein radiales Achsensystem verschaffte dem Souverän ein Theatrum, in dem er gleichermaßen die Bürger wie die Fasanen im Blickwinkel hatte. Auch der Vergleich des zweiten erweiterten Planauftrisses Frisonis für Schloß Ludwigsburg (1724) mit dem eher provinziellen fürstenbergischen Schloßprojekt für Donaueschingen (1723) zeigte die Ungleichheit des Gleichzeitigen — hier ein italienisch beeinflusster Repräsentationsbau,

dort französisch inspirierte Staatsarchitektur mit Galerien und breit gestrecktem Corps de logis: ein in sich ruhendes „objektives“ Herrschaftszentrum, gleichsam Monade des Herzogtums Württemberg. Eine merkwürdige Verdeutschung italienischer Palazzo-Ideen sah man in dem gleichzeitigen Treppenhausentwurf für Schloß Wurzach, dessen quasi-sakraler Charakter sozusagen das Herz der Grafschaft Waldburg-Zeil sein sollte. Die exemplarische Darstellung eines repräsentativen Schloßbaus und eines bedeutenden Stiftneubaus oder Umbaus anhand von Plänen hätte dem Besucher mehr gegeben als eine solche enzyklopädische und doch wieder fragmentarische Anhäufung. Herauszuarbeiten wären die Einflüsse der Nachbarländer auf die verschiedenen Kunstzentren, und nicht nur in der Architektur, gewesen. Da verbindet sich französische Disposition mit deutschen Bautraditionen und italienischer Dekoration, da berühren sich Geschmacksfragen mit territorialen Beziehungen wie am Mannheimer Hof (Grupello, Verschaffelt). Italienische Künstlerteams wie G. G. Bagnato (Architekt), F. Pozzi (Stukkator) und G. Appiani (Freskant) werden neben Vorarlberger Baumeistern und Wessobrunner Stukkatoren beschäftigt.

Die internationale Ausrichtung des Spätbarock, die den Begriff „Kunstlandschaft“ weitgehend zur Farce macht, manifestierte sich schließlich in den Sälen des Bel Etage, die der Präsentation höfischer und kirchlicher Kunst vorbehalten waren. Das dort herauslesbare Konzept, die einzelnen Residenzen zu profilieren, führte sich durch die Beliebigkeit des Mobiliars ad absurdum. Man hat am Hof von Stuttgart genauso sächsische und böhmische Pokale benutzt wie in Mannheim. Selbst die an den Höfen hergestellten Kunstprodukte sind austauschbar. Oder war diese Erfahrung als „Ergebnis“ der Reihung intendiert?

Viel mehr als ihren Statuscharakter zu beachten, lohnte es sich, der Intention einzelner Objekte innerhalb der rauschenden Fülle nachzuspüren. Mit Schloß Bruchsal selbst sind zwei Supraporten von Joh. Zick verbunden, „Kartenspieler im Wirtshaus“ und „Zechende Bauern“ (A 113 a/b). In ihren atmosphärisch glühenden Farben sowie der imaginären Räumlichkeit, in der sich die von der holländischen Genremalerei beeinflussten Szenen abspielen, fehlt eigentliche Derbheit. Ich kann deshalb B. Bushart nicht folgen, wenn er darin moralischen Sinn und „eine Verspottung bäuerlicher Sitten aus der Sicht des Bürgers und des Hofes“ sieht. Vielmehr ist den Bildern ein exotischer Hauch eigen, der das Bauernleben nicht karikiert, sondern poetisch aufleuchten läßt. Zicks Supraporten überragen künstlerisch sein Bruchsaler Treppenhausfresko, dem offenbar schon vor Manningers Rekonstruktion eine (am ausgestellten Modell A 114 noch nicht ablesbare) trockene Grundhaltung eignete. Sie sind sozusagen bäuerliche fêtes galantes, vergleichbar mit den höfischen Szenerien Philipp Brinckmanns für den kurpfälzischen Hof A 15 f. In Zusammenhang mit der Bruchsaler Schloßausstattung sind auch die bisher unveröffentlichten, Joh. Conrad Seekatz zugeschriebenen, runden Jahreszeitenbilder A 79 a/b zu nennen, die in der Wanddekoration wie Souterrainfenster Ausblick in eine mythologische Welt geben (die Provenienz „Schwetzinger Schloß“ bei A 79 a ist ein Versehen). Der gesellschaftlichen Kostümierung der Al-

legorien entspricht auf andere Weise die spirituelle Inszenierung des Historienbildes durch den jungen Januarius Zick. Dessen ebenfalls aus Bruchsal kommende Supraporten mit „Alexander und Diogenes“ sowie dem „Tod des Archimedes“ A 109 a/b stehen noch ganz unter dem Eindruck des Vaters und rechtfertigen die frühe Datierung um 1750—55. Die gestisch „überzogenen“ Figuren erinnern an jene J. A. Feuchtmayers und lassen die an niederländischer Renaissancemalerei orientierten retrospektiven Tendenzen der 80er Jahre (Skizze für das Wiblinger Hochaltarblatt von 1780, A 112) kaum erahnen. Bei den Adelsporträts fiel das Doppelbildnis des Reichsfreiherrn von Sickingen und seiner Gemahlin von Christian Wenzinger A 101 auf, in dem um 1750 die beiden Standespersonen als savoyardische Schausteller auftreten. Welcher Gegensatz zum hoheitsvollen offiziellen Proträt des arrogant in die Ferne blickenden „Türkenlouis“ A 130! Nicht mehr zum Thema gehörend, aber als Reflex auf den höfischen Bereich der Ausstellung kann man das außerordentliche Porträt des Malers Eberhard Wächter von Ludovike Simanowitz (um 1792, A 80) ansehen, in dem der mit der französischen Revolutionskokarde geschmückte junge Mann selbstbewußt und leicht verächtlich aus dem Bild blickt.

Den Übergang zum Bereich der Sakralkunst innerhalb der Ausstellung bildete eine Werkgruppe des Mannheimer Hofbildhauers Paul Egell, akzentuiert durch die neu zugeschriebenen Figuren der Apostelfürsten vom Hochaltar der Pfarrkirche von Ringingen B 19 a/b (Abb. 2). Die beiden lebensgroßen vergoldeten Statuen zeigen das für Egell typische artifizielle Standmotiv. Die psychologische Durchdringung der Gewandfigur erreicht freilich nicht ganz den Grad vergleichbarer Altarfiguren. Hier muß die Mitarbeit der Werkstatt in Betracht gezogen werden, ohne die Großaufträge gar nicht durchführbar waren. Der im Katalog von E. Zimmermann souverän behandelte und in der Ausstellung fast erdrückend wirkende Bestand an Barockplastik vereinigte große Namen, neben Egell Christian, Dirr, Feuchtmayer, Günther, Herberger, Linck, Sporer, Straub, Tietz, Verschaffelt, Wenzinger und Wieland. Die Buchsbaumstatuetten von Christoph Daniel Schenck, dem bedeutendsten Meister des späten 17. Jh. am Bodensee, die isoliert in den Erdgeschoßräumen standen, hätten hierher gehört. Die Werke Straubs, Günthers und Tietz' befinden sich zwar im heutigen Baden-Württemberg, haben aber keinen historischen Bezug zum deutschen Südwesten. Wie ein Fremdkörper nahm sich vor allem Günthers Nenner Pietà aus, deren elegische Ruhe sich gegen die Koketterie der Rokokoheiligen behaupten mußte. Bei der Vielfalt der gezeigten Skulpturen, die sich zumeist dem Stilbegriff „Rokoko“ besser unterordnen lassen als jenem des „Barock“, fiel immerhin eines auf: die Nähe zum Manierismus. Zimmermann spricht von „figura serpentinata“, „maniertem Rokokostil“ und „altertümlichem Kontrapost“; ähnlich Lankheit im Aufsatzband: „manieristisch gelängt“, „fast gotisch zu nennende Kurve“, „unterirdische Verbindung zur Schnitzkunst der Spätgotik“. Damit wird ein wichtiges Phänomen des süddeutschen Rokoko angesprochen. Im Werk Feuchtmayers zum Beispiel, das durch ein bisher unbekanntes frühes Relief (Martyrium des hl. Sebastian, um 1743, B 35)

bereichert ist, verweisen bestimmte Momente auf Bildschnitzertraditionen in der Art der Zürn-Werkstatt. Hegenauers Hl. Agathe B 55, um 1760, ist im Gesichts- und Standtypus sowie den Accessoires ganz dem Manierismus verpflichtet. Aber zieht man den international ausgebildeten Egell heran, kann man nicht umhin, das „Manieristische“ als bewußtes Zitat zu begreifen. Die Erinnerung an eine Norm, die einmal „der höfische Stil“ (Hauser) war, mag ausschlaggebend für die unbarocke Haltung des Rokoko sein.

Anders sieht das Traditionsverständnis bei den Altarblättern und Freskenentwürfen aus, wo naturgemäß der „barocke“ Illusionismus mit seinem ikonographischen Apparat triumphiert. Für den Kenner erfreulich war die Zusammenführung zweier Hälften eines Freskenmodells, von dem sich ein Teil in Salzburg, der andere in Tours befindet (A 43 f.). J. Zahlten hat im Aufsatzband gezeigt, daß diese Ölskizze von Matthäus Günther 1754 für die Plafondmalerei des Musiksaals im Neuen Stuttgarter Schloß angefertigt wurde (im Katalog noch die alte Version vom Stuttgarter Opernhaus). Insgesamt fällt die Kargheit auf, mit der im Katalog des wichtigen Themas Malerei gedacht wird. Allzuoft beschränken sich die Texte auf Zitate aus der Legenda aurea und Beschreibungen. Dies mag z. T. der Tod des ursprünglichen Bearbeiters, E. von Knorre, erklären. Im Aufsatzband sind dafür gleich vier Arbeiten über Deckenmalerei zu lesen, in denen das Hauptgewicht auf der ikonographischen Forschung liegt — für mich am beeindruckendsten der Aufsatz über die Ikonographie der Bibliothek von St. Peter im Schwarzwald, weil in ihm die rationalistische Umdeutung der Barockikonologie in der zweiten Hälfte des 18. Jh. anschaulich wird.

In einem separaten, konservatorisch geeigneten Kabinett waren Handzeichnungen von Malern und Bildhauern zu sehen, die — in besserer Anordnung — eine eigene kleine Ausstellung abgegeben hätten. Das gleiche gilt für das vorwiegend katholische Kirchenggerät, dessen vorzügliche Bearbeitung durch J. M. Fritz dem penetranten Thesaurierungseffekt der Präsentation entgegenlief. Nicht nur hier wurde offensichtlich, daß vieles von auswärts kam und nur wenige Künstler — kaum die besten — echte Landeskinder waren. Angesichts z. B. des Fridolin-Schreins aus Säckingen von 1764, zu dem auch der Riß gezeigt wurde (C 25 f.), wird die überregional führende Stellung der Augsburger Goldschmiedekunst deutlich. Spezialisierung beherrscht den höfischen Kunstmarkt. Silberhändler, Bildhauer und Goldschmied sind am Entwurf beteiligt.

Den „Untertanen“ war von vornherein wenig Raum in der Ausstellung zugeacht. Das vielfältige, im Katalog gewissenhaft aufbereitete Material vermochte aber keine klaren Akzente zu setzen. Die erdrückende Zunftherrlichkeit ließ dem bürgerlichen Wohnbereich wenig Platz. Allzu summarisch wurden Fayencemanufakturen wie Göppingen, Schrezheim und Mosbach dem bürgerlichen Bereich zugeordnet. Das Leben in Stadt und Land vollzog sich, wie zwei erfrischende Artikel im Aufsatzband von A. Bischoff-Luithlen und G. Wunder darlegen, ziemlich unabhängig von den Höfen und ihrer Kunst. Im Gegensatz zum alles durchdringenden barocken „Lebensgefühl“, das O. B. Roegele ebendort immer noch postuliert, er-

fährt man hier von der württembergischen Kleiderordnung in „neun Graden“, die den Handwerkern, Tagelöhnern und Bauern kein „barockes“ Aussehen zubilligte. Und angesichts pietistischer Aversionen heißt es lapidar: „Barock und Rokoko haben auf dem flachen Land in Altwürttemberg einfach ‚nicht stattgefunden‘“. Dafür haben Händler schon im 18. Jh. Schwarzwälder Glas und Uhren, die leider nur in wenigen Exemplaren vertreten waren, in der Fremde berühmt gemacht. Die Abtrennung der Bauernkunst als der eigentlichen Volkskunst von der städtischen war sicher zu undifferenziert. Ein 1779 datierter, reich mit Bandelwerk bemalter Schrank stand bestimmt nicht in einem bäuerlichen Anwesen, wie der Katalogbearbeiter auch richtig bemerkt (L 64). Ein anderes Beispiel sind die Hafner mit ihren Spruchtellern und -krügen, die neben den bäuerlichen ebenso bürgerliche Abnehmer besaßen. Die ganz einfachen Gebrauchsgeschirre fehlten überhaupt. Der Frömmigkeitsbereich mit Motivbildern, Krippen und Wallfahrtsdevotionalien schloß die Ausstellung ab. Eine bewußtere Gegenüberstellung von katholisch und protestantisch sowie eine strenge Auswahl der Wallfahrtsvotive hätte größeren Effekt gegeben. Hier wie auch sonst in Bruchsal scheint es, als hätten die Veranstalter vor der Vielfalt und Fülle der zusammengetragenen Exponate resigniert.

Nicht unerwähnt sollen im Zusammenhang mit dem baden-württembergischen „Barockjahr“ zwei Ausstellungen bleiben, die in gebotener Beschränkung Aspekte der südwestdeutschen Architektur- und Kulturgeschichte zeigten und als Ergänzung des Bruchsaler Unternehmens gelten durften. Die vom Staatsarchiv Ludwigsburg im dortigen Schloß erstellte Schau „*Baukunst und Bauhandwerk des Deutschen Ordens in Südwestdeutschland im 18. Jh.*“ präsentierte ohne großen didaktischen Ehrgeiz Pläne und Risse aus mehreren Archiven, überschaubar nach Bauaufgaben unterteilt, von Schlössern und Kirchen bis zu Straßen und Brücken. Man erhielt Einblick in das straff organisierte Bauwesen des Ordensverbandes, in dem die Disposition von Schloß Mergentheim ebenso registriert wurde wie jene des Hafnerbetriebs oder Hofbauernhauses. Die Planungstätigkeit reicht vom farbig angelegten Stukkierungsentwurf des Baudirektors F. J. Roth bis zum Altarriß Mich. Joh. von der Auweras (1790). Detaillierte Zustandsbeschreibungen überliefern auch Bauschäden und Flußbegradigungen. Der gut bebilderte Katalog dokumentiert das reibungslose Funktionieren einer Ordensverwaltung im 18. Jh. und relativiert, wie A. Seiler im Vorwort betont, das geläufige Bild des „Nur-Künstlers“ und des „Nur-Handwerkers“ zugunsten einheitlicher Planung.

Ebenfalls in Schloß Ludwigsburg sah man die vom Württ. Landesmuseum Stuttgart veranstaltete Ausstellung „*Die Gärten der Herzöge von Württemberg im 18. Jh.*“. Trotz etwas pauschalisierender Texte gelang es, mit Plänen und Ansichten das kurzlebige Phänomen der Gartenkunst im Territorium eines deutschen Fürsten des 18. Jh. sichtbar zu machen. Kurzlebig deshalb, weil die Herzöge ihre langwierigen und teuren Unternehmen öfter umplanten oder das Interesse daran verloren.

Im Mittelpunkt stand der Ludwigsburger Residenzgarten, dessen erste Planung und Durchführung (Joh. Friedr. Nette, 1709—14) italienische, holländische und deutsch-österreichische Züge trägt. Nach 1715 wurden von Frisoni bizarre Kolonnaden und Ruinenarchitekturen dem klassisch-französischen Garten geopfert. Neben den nur z. T. realisierten Anlagen von Stuttgart und der Solitude fällt der Landschaftsgarten von Hohenheim auf, in dem seit 1776 Carl Eugen seine merkwürdige Version englischer Parkstaffagen verwirklichte. Eine in den Trümmern des antiken Rom eingemietete Dorfgemeinschaft war das pseudo-aufklärerische Konzept für das „Dörfle“. Bei Festen bewirtschafteten Statisten die Meiereien, und der autoritäre Landesvater tafelte mit seiner Maitresse im „Römischen Gefängnis über einem Kerkerraum mit Marterwerkzeugen“. Der von K. Merten und A. Berger-Fix bearbeitete Katalog kommentiert scharfsinnig solche und andere Gartenallüren des 18. Jh.

Veit Loers

REZENSIONEN

DIE VORGÄNGERBAUTEN DES KÖLNER DOMES

OTTO DOPPELFELD/WILLY WEYRES, *Die Ausgrabungen im Dom zu Köln*, mit Beiträgen von Irmingard Achter, Gerd Biegel, Kurt Böhner, Ernst Hollstein, Hiltrud Kier, Werner Meyer-Barkhausen, Wilhelm Schneider, Albert Verbeek und Arnold Wolff, hrsg. v. Hansgerd Hellenkemper (Römisch-Germanisches Museum Köln, Kölner Forschungen Bd. 1), Verlag Philipp von Zabern, Mainz 1980, 792 S., bis 31. 1. 1982: DM 98,—, danach DM 120,—.

Als 1945 das Kölner Metropolitan-Kapitel beschloß, die Gunst oder Ungunst der Stunde zu wissenschaftlichen Grabungen im stark beschädigten Dom zu nutzen, ahnte man nicht, daß sich diese Grabungen über Jahrzehnte hinziehen würden, daß sich zugleich aber dabei ein solch tiefreichender Einblick in die Entwicklungsgeschichte einer seit der Spätantike bestehenden Kathedralanlage mit ihren vielschichtigen baulichen Veränderungen ergeben würde. Seit Mai 1946 wird nun unter dem Kölner Dom gegraben — zunächst unter der wissenschaftlichen Leitung von Otto Doppelfeld, seit 1963 von Willy Weyres —, und noch immer ist ein Ende der Arbeiten nicht abzusehen.

Damals wie heute zählt die Kölner Domgrabung zu den modernsten ihrer Art, zugleich ist sie die bislang umfangreichste in der Geschichte archäologischer Kirchenbauforschung. Neben dieser ohnehin bedeutsamen Tatsache ist nicht minder die vorbildlich rasche Publikation der Einzelfunde und Untersuchungsabschnitte rühmlich hervorzuheben, gerade im Gegensatz zu manch anderer Grabung: Kontinuierlich wurden hier über die Jahre hinweg die jeweils neuesten Ergebnisse in speziellen Vorberichten veröffentlicht; sie erlaubten damit den weiteren Fachkreisen