



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Carlo Innocenzo Carlone in Süddeutschland“

Verfasserin

Lisa Robitza

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium Kunstgeschichte

Betreuerin: Ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	3
1 Einleitung	5
2 Der Wanderkünstler Carlo Innocenzo Carbone – Eine kurze Biographie	7
3 Die Kunstlandschaft im Süddeutschen Raum: Zwischen “deutscher” Tradition und italienischen Neuerungen mit einem Fokus auf die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts	17
4 Die Arbeiten in Süddeutschland	29
4.1 Das Residenzschloss zu Ludwigsburg	29
4.1.1 Historischer Hintergrund	29
4.1.2 Eine kurze Baugeschichte und die Entwicklung des ehemaligen Jagdschlosses zum Residenzschloss bis zum Jahre 1733	31
4.1.3 Die Schlosskapelle: Verherrlichung der göttlichen Dreifaltigkeit	35
4.1.4 Die Ahnengalerie: Huldigung der Künste und Wissenschaften vor dem Namen des Herzogs	43
4.1.5 Das Vorzimmer der Königin	56
4.2 Das Graevenitz’sche Schloss in Heimsheim: Herkules am Scheideweg oder Aufnahme in den Olymp?	61
4.2.1 Historischer Hintergrund	61
4.2.2 Das Fresko im Speisesaal	63
4.3 Das Residenzschloss Ansbach	69
4.3.1 Baugeschichte und historischer Hintergrund	69
4.3.2 Das Fresko im “Großen Saal”: Die Verherrlichung des “Guten Regiments” . .	72
4.4 Die Benediktinerabtei Weingarten	79
4.4.1 Historischer Überblick und Baugeschichte	79
4.4.2 Die Altarblätter Carlo Carlones	84

4.5 Exkurs: Das Schloss Augustusburg in Brühl	97
4.5.1 Baugeschichte und historischer Überblick	97
4.5.2 Das Treppenhaus: Großmut und Großherzigkeit des Clemens August	103
4.5.3 Der Gardensaal: Verherrlichung des Kaisertums Karls VII.	111
4.5.4 Das Speise- beziehungsweise Musikzimmer: Apoll und die Musen	117
4.5.5 Die Nepomukkapelle: Himmelfahrt des Hl. Johannes Nepomuk und der Hl. Johannes Nepomuk in Anbetung eines Marienbildes	119
4.5.6 Resümee des Bildprogrammes und Conclusio	122
Abbildungen	129
Abbildungsverzeichnis	235
Literaturverzeichnis	237
Abstract (Englisch)	253
Abstract (Deutsch)	255
Lebenslauf	257

Danksagung

Mein Dank gilt meiner Familie, die mich immer wieder in meinem Tun bestärkt hat, mich seelisch und lukullisch unterstützt hat und mir immer zur Seite stand, wenn mir alles zu viel zu werden schien.

Auch meinem Ehemann Werner Robitzsch ein riesiges Dankeschön, dass er immer für mich da war und mir vor allem bei der Anfertigung der Fotografien und dem Drucksatz der Diplomarbeit eine riesige Hilfe war.

Großer Dank gebührt auch meiner Betreuerin, Ao. Univ. Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel, welche mir bei Fragen immer zur Seite stand und mein Interesse für den späten Barock überhaupt erst weckte. Danke auch an die Wiener Albertina, im Besonderen Frau Ingrid Kastel und Frau Martina Pichler, welche mir freundlicherweise die Druckgraphiken Carlo Carlones zu Verfügung stellten und immer für Fragen offen waren. Ich danke der Ludwigsburger Residenz, im Besonderen Herrn Ulrich Krüger, der mich tatkräftig bei meinen Recherchen unterstützt und mir Zugang zur Hofkirche gewährt hat. Frau Sonja Schwindkes M.A., wissenschaftliche Mitarbeiterin der Grafischen Sammlung im Schaezlerpalais in Augsburg, die mir eine große Hilfe war und mir einen Einblick in das Depot verschafft hat. Hier sei auch Herrn Dr. Helmut Gier zu danken, welcher mir freundlicherweise Unterlagen zu den Werken von Herz und Carloni zukommen ließ. Ich danke ebenfalls Frau Christiane Winkler, die uns außerhalb der Öffnungszeiten Zugang zu den Prunkräumen und Galerien des Schlosses Augustusburg in Brühl gewährt hat. Des Weiteren danke ich Dr. Uta Coburger vom Reiss-Engelhorn Museum in Mannheim für die zahlreichen Literaturhinweise zu den Asam-Brüdern.

Danke auch an meine Freunde, die mir zwischendurch Ablenkung verschafft haben – und nicht zu vergessen meine wunderbaren KollegInnen. Vielen Dank für zahlreiche ermutigende Gespräche, Diskussionen und aufmunternde Worte.

1 Einleitung

Gegenstand dieser Diplomarbeit soll ein Teil des Schaffens Carlo Carlones darstellen. Im Genauen möchte ich die Werke dieses Dekorationskünstlers betrachten, welche im süddeutschen Raum geschaffen wurden. Mein Hauptaugenmerk werde ich hierbei auf die Ausstattung der Residenzen in Ludwigsburg und Ansbach sowie des Graevenitz'schen Schlosses in Heimsheim legen.

Als Orientierung soll zunächst eine Biographie Carlones Aufschluss über seine Ausbildung und die Entwicklung seines Stils geben, unter anderem auch im Zusammenhang mit anderen Künstlern seiner Zeit. Um die Position Carlones in der von mir bearbeiteten Region genauer aufzuzeigen, wird die Kunstszenbeziehungsweise deren Entwicklung im süddeutschen Raum beschrieben. Der Fokus wird hierbei auf die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts gelegt, mit einem besonderen Augenmerk auf die deutschen Maler Cosmas Damian Asam und Franz Joseph Spiegler. Diese werden einem Vergleich unterzogen bzw. in Verhältnis zu Carlones Werken – beispielsweise in der Schlosskapelle Ludwigsburg – gestellt.

Den ersten hier behandelten Ausstattungskomplex des Malers soll Ludwigsburg darstellen, da sich hier mit der Schlosskapelle chronologisch gesehen das früheste Werk des Künstlers in Süddeutschland befindet. Hier sehen wir ein Fresko sowie ein Ölgemälde Carlones, was den früh ausgereiften Stil des Malers zeigt, der sich nicht wesentlich von der etwa 15 Jahre später ausgestatteten Ahngalerie unterscheidet. Hier wird die Ikonographie genauer beschrieben. Es soll aufgezeigt werden, wie Carlon einerseits seinem Stil treu geblieben ist und damit von den Wandlungen in der süddeutschen Kunstszenenunbeeinflusst war, andererseits sich auch selbst in seinen Programmen wiederholt und ein einmal gefundenes Kompositionsschema sowie Figurengruppen immer wieder verwendet hat.

Das Graevenitz'sche Schloss in Heimsheim stellt insofern nördlich der Alpen ein Unikum dar, als dass es sich um den einzigen von Carlon ausgestatteten Privatraum handelt. Das Thema wird in der sehr spärlich vorhandenen Literatur stets als "Herkules am Scheideweg" bezeichnet. Da die Quellen jedoch im Zweiten Weltkrieg verloren gingen, soll hier diskutiert werden, ob es sich bei dem Thema nicht auch um eine Aufnahme Herkules' in den Olymp handeln könnte. Gestützt wird diese Behauptung auf Vergleiche mit ähnlichen Werken aus dem Oeuvre des Künstlers.

Für die Ausstattung des Riesensaales der Residenz Ansbach soll der Frage nachgegangen werden, ob das schriftliche Programm den Fresken zugrunde liegt oder aber die Texte erst nachträglich als Bildbe-

schreibung entstanden sind. Des Weiteren ist interessant, wie im Vergleich mit dem früher entstandenen Programm in Heimsheim einzelne Figuren zitiert wurden.

Für das Wirken Carlones im sakralen Raum werde ich auf die Altargemälde der Basilika in Weingarten eingehen und im Besonderen die beiden hier befindlichen Werke diskutieren. Es handelt sich dabei um den Tod des Hl. Joseph sowie um eine Kreuzabnahme. Hier soll auf die motivgeschichtliche Bedeutung der Themen in der Kunstgeschichte eingegangen werden. Carlones Arbeiten sollen mit anderen Künstlern verglichen werden. Es wird dargelegt, inwiefern Carlon für diese Themen eine ganz andere, bühnenhafte Art der Darstellung gefunden hat, welche den Betrachter mit einbezieht.

Als Exkurs möchte ich zusätzlich auf die Fresken in der Augustusburg in Brühl eingehen und herausarbeiten, wie sich der Stil Carlones verändert hat, nachdem er zwischen diesem und den anderen Aufträgen in Deutschland ca. zehn Jahre in Italien gearbeitet hatte. Wichtig ist diese Ausstattung auch insofern als dass hier quasi alle bisherigen Arbeiten des Künstlers zusammenfließen, sich aus jeder Residenz Versatzstücke wieder finden und Brühl somit einen gelungenen Abschluss des Wirkens dieses Meisters im deutschen Raum darstellt – auch gerade, da es hier zu einer Verschmelzung weltlicher und sakraler Räumlichkeiten kommt. Hier bietet sich zudem ein Vergleich mit dem im selben Zeitraum entstandenen Fresko Giovanni Battista Tiepolos im Treppenhaus der Residenz Würzburg an. Es werden die Unterschiede in der Darstellung beschrieben, sowie die Entwicklung der Vorstellung eines repräsentativen Deckengemäldes im deutschen Raum. Durch diesen Vergleich wird deutlich, wie sehr sich die Malerei von reinen Dekorationszwecken zu stark in den Raum greifenden Szenen wie bei Tiepolo verändert hat. Weiters soll die Ikonographie und Ikonologie der Raumabfolge Treppenhaus, Gardesaal, Musikzimmer und Nepomukkapelle beschrieben werden, wo ersichtlich wird, wie der Künstler auf bereits gefundene Motive zurückgreift. Ein Vergleich der Nepomukkapelle mit der Ausstattung der ebenfalls im Schloss Augustusburg befindlichen Heiliggeistkapelle von Johann Adam Schöpf zeigt, wie technisch ausgezeichnet Carlon gearbeitet hat, Schöpf jedoch ikonographisch ein komplexeres und damit interessanteres Programm schuf, wenngleich sein Stil eher als “provinziell” zu bezeichnen ist.

Es soll also der Entwicklungsgang und die Erfolgsgeschichte Carlones in Süddeutschland aufgezeigt werden, welcher zunächst ein sehr gefragter Dekorationsmaler war, später jedoch keine Aufträge mehr bekommen hatte, da sein Stil den Repräsentationsansprüchen deutscher Herrscher nicht mehr genügte. Bis zum Ende seines Lebens im Jahre 1775 war Carlon in Italien immer noch ein sehr gefragter Maler gewesen.

2 Der Wanderkünstler Carlo Innocenzo Carbone – Eine kurze Biographie

In diesem ersten Kapitel möchte ich auf die Biographie Carlones eingehen. Ich möchte seine Herkunft erläutern, sowie einen Blick auf seine Lehrmeister und andere künstlerische Einflüsse werfen. Des Weiteren möchte ich hier aufzeigen, welche Künstler von ihm beeinflusst wurden, ohne dass er je selbst ausgebildet hätte, wobei dieses Kapitel von der Forschung bisher nur in Bezug auf Kopisten behandelt wurde. Carbone besaß sehr wohl eine Werkstatt, es bestand jedoch kein Lehrer-Schüler Verhältnis. Die von ihm beschäftigten Künstler, im Besonderen Pietro Scotti in Ludwigsburg, waren natürlich dazu angehalten, sich dem Stil des Künstlers weitestgehend anzupassen, sodass die Fresken einen harmonischen Gesamteindruck boten. So kam es, dass Scotti den Stil Carlones auch dann fortführte, wenn er einen Auftrag alleine ausführte.¹

Ich stütze mich in diesem Kapitel primär auf die Publikationen von Klára Garas, Hermann Voss und Amalia Barigozzi Brini, da sich hier die meisten Überschneidungen ergeben und bei der Lektüre dieser ein sehr homogenes Bild des Künstlers entsteht.

Für bedeutende Künstler wie etwa Dürer, Rubens oder Poussin war Italien immer ein Land, zu dem sie sich hingezogen fühlten. Man bereiste es, um sich inspirieren zu lassen. Umgekehrt kam es jedoch im 16. Jahrhundert nur selten zu Reisen italienischer Künstler in den deutschsprachigen Raum.² Im Laufe des 17. Jahrhunderts jedoch begaben sich bevorzugt venezianische Künstler sowie jene aus den Regionen um die oberitalienischen Seen auch nach Österreich und Deutschland, wo sie an zahlreichen Höfen auf kunstinteressierte Mäzene trafen und sich so ein umfassendes, neues Betätigungsgebiet eroberten. Bedingt waren diese Reisen vor allem durch eine rege Bautätigkeit, welche zu einer unglaublichen Fülle an Aufgaben führte. Von der Dorfkirche bis zur Herrscherresidenz wurde vieles neu errichtet oder ausgestattet. Dass die heimischen Maler dies nicht alleine bewerkstelligen konnten, ist naheliegend. Zunächst han-

¹ Man vergleiche dessen Arbeiten in der Ludwigsburger Bildergalerie. Hier ist deutlich zu erkennen, dass der leichte und hellfarbige Stil Carlones übernommen wurde. Auch Luca Antonio Colombara nähert sich in den Fresken der Ludwigsburger Schlosskapelle an Carlones Stil an.

² Wie Hermann Voss bemerkt stellt die herausragende Ausnahme wohl die Künstlergruppe am Hofe Franz I. in Fontainebleau dar. (Voss, 1961a, S. 250.)

delte es sich hierbei um Stukkateure, die ihre Kunst als “wanderndes Gewerbe” ausführten.³ Doch auch Maler und Bildhauer brachten ihre Formensprache und den aktuellen Zeitgeschmack an die weltlichen Höfe und wussten auch den Klerus von ihrer Kunst zu überzeugen.

Es wurden hierbei nicht nur Stilformen und Gestaltungsmerkmale in den Norden transportiert, auch das Selbstverständnis war (besonders im 18. Jahrhundert) ein gänzlich anderes. Um hier mithalten zu können, mussten sich die ortsansässigen Künstler fast schon zwangsläufig daran orientieren. Es kam somit – besonders auch in Österreich im Umkreis des Franz Anton Maulbertsch – zu interessanten Stilphänomenen und einem sehr expressiven Barock beziehungsweise Rokoko, beides Stilströmungen, welche mit dem Ende des 18. Jahrhunderts immer stärker zum Klassizismus übergingen. Auch Künstler aus traditionsreichen lombardischen Künstlerfamilien fanden im späten 17. und 18. Jahrhundert im süddeutschen Raum zusehends Beschäftigung. Besonders geachtet waren hier Künstler und Handwerker des Val d’Intelvi. Aus dieser Region zwischen den Seen von Como und Lugano stammt auch die Künstlerfamilie Carbone, genauer gesagt aus der kleinen Stadt Scaria.⁴ Seit dem 17. Jahrhundert verdienten die hier ansässigen Künstlerfamilien als Baumeister, Stukkateure und Bildhauer ihren Lebensunterhalt in Österreich, Böhmen, Mähren, Ungarn und Deutschland.⁵ Es gab in der besonders in Österreich sehr geschätzten Familie Carbone zwar auch Architekten und Bildhauer, aber was die Malerei anbelangt waren sie kaum aktiv. Die Ausnahme soll der in dieser Arbeit behandelte Carlo Innocenzo Carbone (später auch Carloni genannt) darstellen.

Diese Künstler, meist als Hofkünstler angestellt, brachten nicht nur den damals herrschenden Zeitgeschmack und damit auch eine besondere Formensprache mit, sondern auch ein ganz eigenes Selbstverständnis. Dieses ging, wie Lindemann anmerkt, nicht konform mit den festgefahrenen, städtischen Organisationsformen, sondern kam den Bedürfnissen der adeligen Auftraggeber entgegen.⁶ Somit waren die einheimischen Künstler ständig dazu angehalten, sich nicht nur bei der Ausführung von Werken anregen zu lassen, sondern auch sich diesen Verhaltensweisen anzupassen. Hinzu kam auch, dass die zugewanderten Künstler meist Großaufträge zu bewältigen hatten; in diesem Falle kann zum Beispiel die etwa 60 Meter lange Ahnengalerie in Ludwigsburg angeführt werden. Der Maler erhielt Sonderrechte wie etwa Steuerfreiheit oder eine nicht beschränkte Anzahl von Gehilfen und wurde von den Zwängen der städtischen, nach Zünften geordneten Handwerker befreit.

³ Kat. Ausst., Köln 1989, S. 23.

⁴ Für Scaria d’Intelvi, das bis 1928 eine autonome Kommune war, ist seitens der Kirche die Diözese Como zuständig.

⁵ Krückmann, 1990, S. 77; Prohaska 2004, S. 103

⁶ Lindemann, 1989, S. 23.

Vermutlich im November des Jahres 1686 als Sohn des Bildhauers und Stukkateurs Giovanni Battista Carloni in Scaria geboren⁷, erhielt Carlo Innocenzo seine erste Ausbildung bereits im Alter von etwa elf Jahren, ab dem Jahre 1797. Sein Vater war zu diesem Zeitpunkt an der Stukkierung der Kuppel des Regensburger Domes beschäftigt und holte seinen Sohn nun mit der Absicht zu sich, ihm die deutsche Sprache beizubringen.⁸ Nachdem der Vater merkte, dass die Begeisterung des Sohnes nicht etwa der Arbeit mit Stuck, sondern vielmehr der Malerei galt, übergab er diesen 1698 in die Obhut des Malers Giulio Quaglio aus Laino. Dessen Malerei war vor allem geprägt durch Bologneser Maler wie etwa Marcantonio Franceschini und später dann durch Studienaufenthalte in Parma und Venedig. Wie bei Carlones erstem Biographen Füssli nachzulesen ist, hielt es ihn jedoch nicht lange bei Quaglio. Vielmehr zog es ihn nach Venedig, wo er sich zwischen den Jahren 1699 und 1702 aufhielt und sich an der dortigen Akademie bei Zeichnungen nach dem lebenden Modell genauso weiterbildete wie bei dem Studium der vor Ort vorhandenen Meisterwerke.⁹ Wie sich bei der Betrachtung von Carlones Werk zeigt, übten wohl im Besonderen die zeitgenössischen Maler wie Sebastiano Ricci oder G. B. Piazzetta, die sich von dem schweren, dunkelfarbigen Stil gelöst und helle Farben eingeführt hatten, eine besondere Faszination auf den jungen Künstler aus.

Wie Garas anführt, ist jedoch auch eine deutliche Auseinandersetzung Carlones mit Diziani und Pitteri zu beobachten – im Besonderen mit Hinblick auf die liebliche Gestaltung der Gesichter und der gezierten Haltung der Hände.¹⁰ Mit Quaglio kommt es jedoch 1702 wieder zum Kontakt, als jener mit Freskoarbeiten am Dom St. Nikolaus in Laibach (Ljubljana) betraut wird (Abb. 1). Um diese umfangreiche Arbeit zügig vollenden zu können, lässt er den jungen Carlo Carloni anreisen, welcher hier bis 1707 beschäftigt ist.¹¹

Füssli zufolge begab sich Carloni als etwa Zwanzigjähriger nach Beendigung dieses Auftrags auf Wanderschaft, um seinen künstlerischen Horizont zu erweitern. Es zog ihn nach Rom, in die Werkstatt Francesco Trevisanis. Hier “studierte er vier andere Jahre undermüdet daselbst nach Trevisani, den er

⁷ Hierbei stützte ich mich auf die Aussage Füsslis S. 222, da eine Taufmatrikel, welche dies bestätigen könnte, nicht mehr existiert.

⁸ “eine Sprache, die zu dem Plane, welchen derselbe mit ihm vorhatte, nämlich ihn zum Zögling und Nacheiferer des Ruhmes zu machen, den er selbst in der Bildhauerkunst erworben (...) höchst notwendig war.” (Füssli, 1779, S. 222).

⁹ “(...), machte Carloni so schnelle und so glückliche Schritte, daß man ihn bald für fähig hielt, auf der vortrefflichen Akademie zu Venedig das Nackende zu studieren.” (Füssli, 1779, S. 22).

¹⁰ Garas, 1986, S. 16.

¹¹ Wie Voss anmerkt, wird Carloni hier nach Entwürfen seiner Lehrers gearbeitet haben. Wichtig wird für ihn vor allem die Übung des Freskomalens in großem Maßstab sein. (Voss, 1961b, S. 251).

sich wegen seinem reizenden und verstandvollen Colorit zu seinem Vorbild gewählt hatte.”¹² In den später entstandenen Werken Carlones ist von einem Einfluss dieses Künstlers nicht besonders viel zu erkennen. Daher gehe ich ebenso wie Britta Langer davon aus, dass es sich weniger um ein Lehrer–Schüler Verhältnis als um ein gelegentliches Aushelfen von Carlones Seite handelte.¹³ Neben dem Studium der Kirchen und großen öffentlichen Bauten mit deren Meisterwerken kam es auch in Rom zum Besuch der französischen Akademie unter Ritter Carl Franz von Poerson, an der er ebenfalls Arbeiten nach dem lebenden Modell anfertigen konnte.¹⁴

Wenn man bedenkt, wie unterschiedlich die Einflüsse waren, die Caralone in Venedig und Rom empfing, so ist es nicht verwunderlich, dass man keinen einzelnen Einfluss eines Lehrmeisters erkennen kann, sondern seine Malerei vielmehr von diesen vielen, unterschiedlichen Einflüssen geprägt wird. Diese schon in der Malerei vorgeprägte Unabhängigkeit und Selbstständigkeit zieht sich durch sein gesamtes Werk, zeugt von einem großen Wissensschatz und vereint somit geschickt den römischen Pathos mit der luf- tigen und zarten Farbgebung der Venezianer. Caralone war stets offen für Anregungen aller Art, nahm an jedem Ort an dem er lernte Eindrücke auf und formte diese um. Es kam jedoch nie zu einer reinen Nachahmung eines bestimmten Künstlers. Er zeigte sich schon früh als äußerst erfindungsreicher und selbstständiger Maler mit einem feinen und bewegten Stil, leuchtenden Farben und einer bestimmten Unbeschwertheit.

Im Jahre 1710 verschlug es den 23-jährigen Künstler zum ersten Mal in den deutschsprachigen Raum. Caralone begab sich nach Passau, an den Hof des Fürstbischofs. An der Seite seines Vaters schuf er, wie wir von Füssli wissen, auch eigenständige Arbeiten in Freskotechnik.¹⁵ Von diesen Fresken hat sich leider nichts erhalten. Das einzige noch intakte und auch eindeutig Caralone zuzuschreibende Werk in dieser Stadt ist ein Engelssturz in der Jesuitenkirche (Abb. 2), welcher auf 1714 datiert ist.¹⁶ Nach heute verloren gegangenen Freskoarbeiten im Landhaus zu Linz in den Jahren 1715–1719, sowie einem Altargemälde mit der Erziehung Mariens für die hiesige Karmeliterkirche, wurde auch Prinz Eugen von Savoyen 1720 auf den Künstler aufmerksam und ließ ihn zu sich an den Wiener Hof beordern. Wien sollte von diesem Zeitpunkt an der ständige Wohnsitz des Künstlers werden.¹⁷ Dieser Aufenthalt lässt

¹² Füssli, 1779, S. 23.

¹³ Langer, 1990, S. 51.

¹⁴ “(...) das Glück bei der Französischen Akademie, die dazumal der Ritter Carl Franz von Poerson dirigierte, zugelassen zu werden” (Füssli, 1779, S. 23).

¹⁵ Füssli, 1779, S. 224.

¹⁶ Die Fresken in der Alten Residenz sowie dem Dom sind lediglich Zuschreibungen. Die Fresken in der Orangerie von Schloss Hacklberg gingen verloren. (Langer, 1990, S. 53).

¹⁷ Füssli, 1779, S. 224.

sich auch aus den Taufbüchern von St. Stephan ablesen. Man erhält hier wichtige Informationen zu familiären Verhältnissen, wie etwa die Geburten seiner Kinder. Ebenso weiß man, wo sich sein Wohnsitz befand. Es handelt sich um das so genannte “Datenriedersche Haus” am Graben.¹⁸ Da Caralone stets auf Reisen war, um weltliche und geistliche Aufträge al fresco auszuführen, hielt er sich nur äußerst selten in diesem Gebäude auf. Auf diesen Reisen fertigte er unter anderem die in Süddeutschland verorteten Werke an, welche ich in meiner Arbeit behandle.

Caralone wurde mit der Ausmalung des Oberen Belvedere betraut. Datieren kann man zumindest das Fresko in der Kapelle (Abb. 3), da es vom Künstler signiert und mit dem Datum 1723 versehen wurde. Ebenfalls in diesen Zeitraum muss die Arbeit im sogenannten “Gesellschafts-Sommer-Zimmer”, dem westlichen Gartensaal, fallen (Abb. 4). Der Künstler arbeitete hier mit dem Quadraturmaler Gaetano Fanti aus Bologna zusammen und schuf selbst das zentrale Fresko, welches Aurora und Apollo auf Wolken sitzend und von einer Scheinarchitektur mit Balustrade umgeben zeigt. Sie sind umringt von Personifikationen der Künste und Wissenschaften, sowie Putti. Diese Szene verwendete der Maler etwa sieben Jahre später erneut, nämlich in einem Fresko in der Ahnengalerie des Schloss Ludwigsburg (Abb. 5). Er übernahm den scheinarchitektonischen Rahmen und hielt sich, bis auf minimale Abwandlungen, genau an diese Wiener Komposition – eine Arbeitsweise, die für diesen Künstler bezeichnend sein wird, was auch damit zusammenhängt, dass Caralone oft mehrere Aufträge parallel ausführte. Dass seine Werke untereinander einige Übereinstimmungen aufweisen, ist nicht verwunderlich, war es doch unter Dekorationskünstlern üblich, sich eines Motivfundus’ zu bedienen. Caralone kopierte und variierte Kompositionen, Figurengruppen und Einzelfiguren je nach Wunsch des Auftraggebers. Diese wählten gerne bewährte Konzeptionen aus dem Skizzenfundus des Malers. Eine weitgehende Übereinstimmung im Aufgabenbereich machte die Bildprogramme Carlones international. So konnte der Künstler die selben Allegorien und mythologischen Darstellungen an verschiedenen Höfen Europas malen und musste lediglich Embleme oder eindeutige Attribute eines Herrschers austauschen.

Carlones Hauptwerk im Belvedere, welches er ebenfalls gemeinsam mit Fanti ausführen sollte, stellt die Ausmalung des in der Mitte des Gebäudes gelegenen Salons dar (Abb. 6). Bei dem Programm handelt es sich um die Verherrlichung des Prinzen Eugen. Umringt von diversen allegorischen Figuren mit kriegerischen Attributen, thront er an zentraler Stelle unter dem Savoyischen Wappenschild und wird von der Allegorie des Glaubens gehuldigt. Dieser prestigeträchtige, weltliche Auftrag öffnete Caralone nun

¹⁸ vgl. “Quellen zur Geschichte der Stadt Wien”, Band 6, Wien 1908.

die Tore zur österreichischen Kunstlandschaft. Er erhielt sowohl bedeutende weltliche als auch geistlich Aufträge und befand sich zwischen 1720 und 1730 ständig auf Reisen. Aufgrund der zahlreichen Beschäftigungen war es dem Künstler zum Beispiel auch nicht möglich, den 1719 begonnenen Auftrag im Ludwigsburger Schloss zu Ende zu führen. Bis die Ausmalung ihre endgültige Form erreichen sollte, gingen 14 Jahre ins Land. 1733 waren die Arbeiten dort abgeschlossen.

Noch während Carbone für Prinz Eugen arbeitete, trat Abt Maximilian Pagl von Lambach an den Künstler heran und übertrug ihm die Freskierung der Trinitätskirche in Paura (Abb. 7), für deren Entwurf sich der Linzer Maler Johann Michael Prunner verantwortlich zeigte. Begonnen wurden die Freskoarbeiten hier am 31. Juli 1719. Sie wurden im Oktober unterbrochen, erst 1722 fortgesetzt und 1723 schlussendlich fertiggestellt. Noch wichtiger jedoch sind die Fresken, welche bis 1727 in der Pfarrkirche von Groß-Siegharts geschaffen wurden (Abb. 8). Es handelt sich um eine Aufnahme Mariens in den Himmel zur Hl. Trinität, figurenreich gestaltet mit Engelsgloriole. Im Gegensatz zum Fresko in Paura (Abb. 7) wirkt die Komposition hier bereits wesentlich lockerer und die Weite des Raumes ist deutlicher spürbar. In Wien und Umgebung, sowie in Prag, Breslau und Salzburg schuf Carbone in dem Zeitraum von etwa 1719 bis 1730 zahlreiche Deckenfresken und Altarbilder.¹⁹

Die wichtigste Quelle für den Künstler allgemein, welche auch eine knappe, aber aufschlussreiche Aufstellung der Werke Carbones in Deutschland beinhaltet, ist das bereits mehrfach zitierte Werk Johann Caspar Füsslis “Geschichte der besten Künstler in der Schweiz, Band 5”. Hieraus möchte ich einen kurzen Abschnitt zitieren:

“Für die Herzoge von Würtemberg Eberhard Ludwig und Carl Alexander, mahlte die grosse Residenz- und Hofkirche von Ludwigsburg und verschiedene Gemälde in den Zimmern der alten Residenz von Stuttgard: Für den Markgraf von Anspach einen grossen Saal, und verschiedene Zimmer.: Für den Churfürsten von Cölln, Clemens August von Bayern, die Residenz von Brüll, nebst einer Hofkapelle; und zwey grosse Gemälde in Westphalen für den nämlichen Churfürsten: Zwey andre grosse Stücke für den Prälaten von Weingarten im Schwabenland; noch zwey andere für den Prälaten von Einsidlen in der Schweitz, und mehrere verschiedene Privatpersonen.”²⁰

¹⁹ Da dies jedoch nicht in meine Arbeit fällt und zu dem Thema bereits eine Diplomarbeit verfasst wurde, verweise ich für detaillierte Beschreibungen, Deutungen und Informationen auf diese: Petra Suchy, “Carlo Innocenzo Carbone in Niederösterreich”, Wien 2008.

²⁰ Füssli, 1779, S. 225.

Es zeigt sich also, dass Carloni nicht nur für große, weltliche Dekorationsprogramme gerne als Freskant herangezogen wurde, sondern auch, zum Teil im Auftrag weltlicher Herrscher, Sakralräume ausstattete. Es verhält sich hier also anders als zum Beispiel bei Cosmas Damian Asam im süddeutschen Raum, dessen Stil offensichtlich eher von geistlichen Auftraggeber geschätzt wurde. Dessen visionär-ekstatischer Stil war eher dazu geeignet Glaubensinhalte zu versinnbildlichen, indem Realraum und Illusionsraum verschmolzen wurden, wie etwa im Hauptfresko der Klosterkirche St. Anna im Lehel in München von 1730 (Abb. 9), welches die Glorie der Hl. Anna darstellt. Die Engel ziehen das Zelt über den Stuckrahmen weg, um dem Betrachter den Moment der Aufnahme Annas in den Himmel vor Augen zu führen. Er schaffte es also, einen momenthaften Ausschnitt zu vermitteln; wie in einem Theater wird der Vorhang gelüftet und dem Gläubigen das Geschehen präsentiert. Carlonis zeitlose Entwürfe für weltliche Dekorationsprogramme, respektive geistliche Ausstattungen für einen weltlichen Herrscher, haben weniger Momenthaftes, vielmehr etwas Unendliches in sich. Diese Art der Dekoration war selbstredend sehr geeignet um den Ruhm eines Herrschers auch für die Nachwelt und somit für die „Ewigkeit“ festzuhalten und war somit eher für repräsentative Aufgaben geeignet. Dass er jedoch auch das Theaterhafte beherrscht, zeigt uns der Maler kunstvoll im Altarbild in Weingarten, welches den Tod des Heiligen Joseph zeigt (Abb. 10). Auch hier wird mit einem beinahe bildbeherrschenden Tuch beziehungsweise Vorhang gearbeitet. Bei der Kreuzabnahme Christi in der selben Kirche schuf der Maler ebenso durch geschickte Beleuchtung des Geschehens einen bühnenhaften Effekt (Abb. 11). Aus dem Text ist auch ersichtlich, dass von verschiedenen Privatpersonen – also im Plural – gesprochen wird. Tatsächlich hat sich an privater Dekoration aber nur das Fresko im Graevenitz'schen Schloss in Heimsheim erhalten. Auf eventuelle weitere Privataufträge soll später eingegangen werden.

Mit der Gründung von Akademien nach französischem Vorbild, wie zum Beispiel 1700 in Berlin oder 1756 in Bayreuth, wurden italienische Stilformen bald durch französische ersetzt und auch Carloni verlor im deutschsprachigen Raum langsam seine hohe Stellung und Anerkennung. Nach der Rückkehr des Künstlers in seine Heimat im Jahre 1750, also nach Beendigung der Arbeiten in Brühl, schuf er fast ausschließlich Werke in Italien, wovon die meisten für geistliche Auftraggeber entstanden. Da im deutschsprachigen Raum weltliche Bauvorhaben langsam weniger wurden, kam es im Auftrag geistlicher Würdenträger nach wie vor zu zahlreichen Kirchenbauten, im Zuge der Gegenreformation. War der höfische Stil Carlonis für weltliche Bauten sicher gut geeignet um den Ruhm eines Herrschers zu demonstrieren, wollte man Glaubensinhalte in einem erzählerischen und in gewissem Maße auch volks-

tümlichen Stil dargestellt wissen. Solche Aufgaben waren besser für Maler wie Cosmas Damian Asam oder Johann Baptist Zimmermann geeignet. Auf diese Problematik werde ich im nächsten Kapitel genauer eingehen.

Aufgrund der langen Schaffensphase und der großen Beliebtheit italienischer Künstler haben diese einen großen Einfluss auf deutsche und österreichische Maler hinterlassen. Es kam jedoch nie zu einer direkten Auseinandersetzung mit Carlones Werken, was sich aus der Auftraggeber-Situation ergibt. In Italien schuf der Maler zahlreiche Ausstattungen in Pfarrkirchen und Palazzi wohlhabender Bürger. Es gab für ihn also ein breiteres Betätigungsfeld, welches sich im deutschsprachigen Raum ja auf herrschaftliche Residenzen und kirchliche Regenten beschränkte. Es gab in Italien also vermutlich ein breiteres Verständnis für seine Malerei. Auch in der Arbeitsmethode, nämlich dem Vorbereiten eines Werkes durch Ölskizzen und der Gestaltung der illusionistischen Deckenmalerei, hatten diese Werke italienischer Meister noch lange Vorbildcharakter.

Da Carbone seit Beginn seiner Ausbildung vorwiegend mit großen Freskoarbeiten betraut wurde, war diese Arbeitsweise für ihn nichts Ungewohntes und er entwickelte durch zahlreiche Großaufträge ein geschultes Auge für den zu gestaltenden Bildraum. Er meisterte diese Aufgaben souverän, obwohl sich die Dekorationskünstler mit verschiedensten Decken- und Gewölbeformen mit ganz neuen, technischen Problemen konfrontiert sahen, denn diese stellen an Bildkomposition, Perspektive und Größenverhältnisse ganz andere Anforderungen als ein in der Werkstatt gefertigtes Ölbild.²¹ Die Malerei Carlones ist gekennzeichnet von leichten Pastelltönen, die – wie Walter Demel anmerkt – in der Zeit des Barock und auch des Rokoko den Eindruck von Jugend und Grazie vermitteln sollten. Die Farbpalette ist hell leuchtend und basiert primär auf pastelligen Grün-, Blau- und Rosatönen, was Carbone zu einem Maler zwischen Barock und Rokoko macht. Wie Klára Garas anmerkt, ist der Marmorsaal des Oberen Belvederes noch ganz im Stile des Barock sehr angefüllt mit Figuren, wohingegen der Sommergegesellschaftssaal im selben Gebäude bereits eine hellere Farbpalette aufweist und das Geschehen zunehmend aufgelockert wirkt.²² Dies hängt sicherlich auch damit zusammen, dass die Quadraturmalerei hier nun nicht mehr bestimmendes Element ist. Auch Prohaska ist der Meinung, dass Carbone in seinen Fresken in Breslau, Ludwigsburg und Stadl-Paura italienische beziehungsweise römische Vorbilder verarbeitet hat und sich in die Gruppe der spätbarocken Maler in Mitteleuropa einreihen. Gleichzeitig lockert der Künstler die schweren Kompositionen jedoch auf und Leerstellen werden in seinen Arbeiten weiter und dominanter,

²¹ Dasser, 1989, S. 118.

²² Garas, 1986, S. 12, 15.

die Bewegungsimpulse und die Figuren schlanker und zarter. Starke Hell-Dunkel-Kontraste weichen zugunsten einer helleren Farbpalette.²³ Seine Malerei befriedigte und prägte sicherlich zu einem gewissen Grad den in Süddeutschland vorherrschenden Geschmack, der im Gegensatz zu Frankreich, wo eher klassische Würdeformeln vorherrschten, kühne und dynamische Formen bevorzugt wurden.²⁴ Die Gesichter der Figuren werden durch schwungvolle, skizzenhafte Zeichnung charakterisiert, die Inkarnate sind sehr hell. Es dominieren weiche Schatten, die nur strichelnd hineinmodelliert wurden. Vollendet werden diese durch aufgesetzte Lichter in den hellsten Tönen, bei den Fresken passiert dies *al secco*. Die Kompositionen wirken stets harmonisch und ungezwungen, der Figurenaufbau beschwingt und beinahe tänzerisch.

Im Alter von 88 Jahren verstarb der Künstler in seiner Heimat Scaria und hinterließ nicht nur eine Fülle von Freskoausstattungen und Ölgemälden, sondern auch eine Sammlung von nicht weniger als 500 Zeichnungen und Ölskizzen.²⁵ Dass die Erinnerung an Carbone auch bis heute nicht verblasst ist, zeigt die Tatsache, dass es in der Region um die Comer Seen herum noch immer Gang und Gebe ist, eine besonders schnell und virtuos ausgeführte Sache mit “Fare alla Carloni” zu bezeichnen.

²³ Prohaska, 2004, S. 109 und Anm. 19. In Venedig vollzieht sich eine ähnliche Wandlung in Bezug auf Tiepolo und seine älteren Kollegen Ricci und Piazzetta. Zum Palais Daun-Kinsky siehe auch Garas 1989, S. 84; Garas 1962, S. 265.

²⁴ Demel, 2000, S. 166-167.

²⁵ Hierzu liegt ein Auszug vom 17. Mai 1775 aus dem Totenregister von Scaria vor: “Anno Dni millesimo septingentesimo septuagesimo quinto die decima septima mensis maji Carolus Carlonus qm- Jo. Baptae annorum octuaginta octo civilis in Communione Sae matris Ecclae animam Deo reddidit in domo propria cuius cadaver die decima octava ejusdem mensis sepultum est in Cemeterio SSmi Nazarij et Celsi huius loci Scariae (...)

3 Die Kunstlandschaft im Süddeutschen Raum: Zwischen “deutscher” Tradition und italienischen Neuerungen mit einem Fokus auf die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts

Um die Bedeutung des Schaffens der Familie Carbone besser zu verstehen, möchte ich das nächste Kapitel der süddeutschen Kunstlandschaft und deren Wirkung erörtern. Dazu soll auch eine Parallele zur etwa gleichzeitig in Erscheinung tretenden und besonders für den bayerischen Klerus wichtigen Künstlerfamilie der Asam gezogen werden.

Der Bestand der Freskomalerei in Süddeutschland vor ca. 1700 ist äußerst überschaubar. Zum Einen erklärt sich dies natürlich aus der politischen Situation: Deutschland war zerrüttet; besonders dem Dreißigjährigen Krieg zwischen 1618 und 1648 fiel besonders viel Kulturgut zum Opfer. Kirchen und Residenzen wurden zerstört, die Jahre danach waren primär von Wiederaufbau geprägt, ohne viel Raum für künstlerische Ausgestaltung zu lassen. Es entstand ein künstlerisches Vakuum; die Bevölkerung ging zurück – auch durch Seuchen und Hungersnöte – und benötigte fast ein Jahrhundert, um sich zu regenerieren. Zum Anderen waren die Maler des süddeutschen Raumes Neuerungen aus Italien gegenüber eher skeptisch. In der italienischen Freskomalerei des Barock gab es stets den Wunsch nach einem Gesamtkunstwerk. Das Bauwerk an sich sollte durch Architektur, Skulptur beziehungsweise Stuck und natürlich auch großflächige, malerische Ausgestaltung eine Verbindung zum Betrachter herstellen. Meist jedoch spielte die Malerei hier die wichtigste Rolle. Sie fingierte Architektur durch gemalte Balustraden oder Ornamentik, sie erweiterte durch geschickten Einsatz von Perspektive den realen Raum beinahe ins Unendliche. Die irdische Sphäre sollte verlassen und der Betrachter ins Überirdische entrückt werden. Durch dieses neue Bedürfnis gewann besonders die illusionistische Deckenmalerei eine vorher unbekannte Bedeutung. Sie hatte nun die Aufgabe, die Architektur mit den dynamischen Darstellungen zu verschleifen, sie wurde raumbildend und öffnete den Menschen sozusagen den Himmel. Die Decke wurde gleichsam aufgelöst und zum transitorischen Element.

Hatten bereits im 14. und 15. Jahrhundert italienische Maler wie Giotto, Masaccio und Piero della Francesca Bedeutendes für die perspektivische Erschließung des Raumes getan, ging die Entwicklung in

Deutschland nur schleppend voran. Die erste Auflösung eines Kuppelraumes gelang Correggio bereits in den Jahren 1526-30 mit der Domkuppel in Parma (Abb. 12). Ihre Freskierung mit einer konzentrisch angeordneten Engelschar, welche in den Raum hereinzubrechen scheint, war etwas grundlegend Neues, waren Kuppeln zuvor doch meist kassettiert gewesen. Bei Correggio fand bereits eine Erweiterung des Raumes statt; rhythmisch schraubt sich der Ring aus Engeln und Heiligen zum Zentrum empor. Am Rand sind die Figuren noch überlebensgroß gezeigt, mit zentralperspektivisch korrekt verkürzten Gliedmaßen. Je weiter sich die Figuren nun auf das Zentrum zu bewegen, umso kleiner werden sie, um sich zum Schluss dann beinahe in wolkenartige Erscheinungen auszulösen. Dass zugunsten des Perspektiveindrucks auch eine gewisse Hässlichkeit in der Wiedergabe der Figuren in Kauf genommen wurde, zeigt das Deckenbild Guercinos in der Villa Ludovisi in Rom, ausgeführt 1621 unter Papst Urban VIII (Abb. 13). Auch hier wird der Bertrachterraum durch konsequente Scheinarchitektur erweitert und fortgesetzt. Es offenbart sich der Blick auf den Himmel; vor unseren Augen zieht Aurora mit ihrem Gespann vorbei, um den Anbruch des neuen Tages zu verkünden. Damit die sich nach oben fortsetzende Architektur nun vollends mit den Figuren verschmilzt und einen absolut einheitlichen Eindruck des Geschehens vermittelt, werden sogar die Figuren in Untersicht gezeigt, man kann etwa die Hufe der Pferde sehen.

Der frühe Höhepunkt des barocken, illusionistischen Bildraumes wurde wohl 1633-39 in Pietro da Cortonas Riesendecke des Palazzo Barberini markiert (Abb. 14). Es kommt zu einer intensiveren Durchdringung von Realem und Fiktivem. Gemalte Wolkenbänder durchbrechen reale Architektur. Gemalte Säulen und Bögen erweitern den Raum beziehungsweise setzen reale Architektur im Fresko fort und lassen den Betrachter zunächst über die konkreten Raumverhältnisse im Unklaren. Es werden Grenzen zwischen oben und unten, Dies- und Jenseits verwoben und verunklärt. Die filigran wirkende Decke wird an den Seiten durchbrochen und gibt den Ausblick auf eine Gartenlandschaft frei; an der Seite wird diese Kuppel durch schlanke Säulen weiter empor geschoben und geht schlussendlich in eine göttliche Sphäre über. Es entsteht ein totaler Raumeindruck, der gemalte Himmel fungiert als Bindeglied zum Übernatürlichen²⁶. Dass dieses Werk die Zeitgenossen und auch Künstler bis ins 18. Jahrhundert beeinflusst haben muss, zeigt nicht nur Giovanni Battista Gaullis Fresko in Il Gesù mit seinen hereinbrechenden Wolkenbänken (Abb. 15). Auch im Werk Carlones machten sich diese Entwicklungen und Errungenschaften bemerkbar, sicher auch durch Stiche transportiert und in Werken anderer Maler verarbeitet. Betrachtet man zum Beispiel die noch konsequent in Quadraturmalerei und Scheinarchitektur

²⁶ vgl. Hans Posse, "Pietro da Cortona u. d. Deckenmalerei in Rom", in: Jahrb. d. Pf. Kunstsldgen 1919. Th.-B Bd. VII.

eingefassten Fresken im Wiener Belvedere (Abb. 6), so wirken diese noch altertümlicher – gar strenger – wohingegen der Maler nach weiterem Aufenthalt in Italien in der Ludwigsburger Ahnengalerie bewies, dass er das Prinzip verstanden hatte: Er sperrt die Protagonisten nun nicht mehr in dem Bildfeld ein, sondern lässt Laster über den Bildrand in den Abgrund stürzen, oder verschmilzt den Raum durch allegorische Personifikationen über eine Zwischenebene miteinander, was das Dargestellte noch ein Stück weiter in eine überirdische Sphäre entrückt.

Den Abschluss und gleichsam eine Art Zusammenfassung der Entwicklungen des 17. Jahrhunderts stellten sowohl das malerische Werk Andrea Pozzos mit seinen täuschend realistischen Fiktionsräumen, als auch dessen theoretisches Werk „*Prattica delle Perspettive*“ aus dem Jahre 1692 dar. Dieser Traktat galt als eine Art Schlüsselwerk der perspektivischen Malerei, auch für den deutschen Raum, da das Werk 1702, 1708 und 1712 in Augsburg erschienen war. Um die Werke des Südtiroler Meisters zu sehen, mussten die Künstler nicht nach Italien reisen: Auch an zahlreichen Höfen im deutschsprachigen Raum, wie etwa in Wien, fanden seine Ideen Zuspruch und der Künstler selbst ein reges Betätigungsgebiet. Somit ist eine Brücke zwischen den Entwicklungen Italiens und der zögerlichen Entwicklung illusionistischer Malerei im deutschsprachigen Raum geschlagen, die doch entscheidend durch Errungenschaften italienischer Künstler beeinflusst worden war.

Nichtsdestoweniger war Italien stets ein wichtiger Anlaufpunkt für Maler aus dem deutschsprachigen Raum und blieb lange ein wichtiger Punkt auf Bildungsreisen. Der erste deutsche Freskant auf römischem Boden war wohl Johann-Paul Schor (1615-1674), welcher in den Jahren 1665-1678 mit der Ausstattung der Galleria Colonna im Palazzo Colonna in Rom beschäftigt war. 1653 wurde er als Mitglied der Accademia di San Luca aufgenommen. Im deutschen Raum wurde nun dessen jüngerer Bruder Egid Schor zunehmend wichtig, welcher sich besonders durch Fresken und die sogenannten „Heiligen Gräber“ auszeichnete.

Es kam also – und auch ein sehr später, österreichischer Maler, Johann Wenzel Bergl, schuf Werke in beiden Medien – zu einer starken Berührung zwischen bühnenhaft aufgefasster Dekoration und Fresko.²⁷ Es verschwommen die Grenzen zwischen diesen beiden Aufgabenbereichen. Somit kann auch der oftmals sehr theatrale, fast bühnenhafte Aufbau von Figurenkonstellationen erklärt werden, wie etwa in Carlo Carlones Altarbildern für die Benediktinerabtei in Weingarten (Abb. 10 und 11). Analysiert

²⁷ vgl. Monika Dachs-Nickel, „Sakrale Inszenierung im Spätbarock: Johann Wenzel Bergels heiliges Grab in der ehemaligen Stiftskirche von Garsten.“, in: Barockberichte, 50/51, 2009, S. 437-445.

man Schors Arbeiten in Stams (Abb. 16), so fällt die starke Dominanz des Ornamentalen besonders auf. Das rechteckige, figurale Fresko, welches Jesus und Gottvater darstellt, geht in dem Rahmen aus Kartuschen und Rankenwerk beinahe unter. Das eigentliche Motiv wirkt, als hätte man ein Gemälde in die Decke eingelassen; der Raum wird noch nicht als eine Einheit aufgefasst und verschliffen.²⁸

Ein interessanter Meilenstein ist mir in Hall in Tirol auf einer Exkursion untergekommen. Es handelt sich um das Fresko im sogenannten Sommerhaus des Damenstiftes.²⁹ Kaspar Waldmann versah den großen Saal 1717 mit einem Fresko im Auftrag der Stifterin des Damenstiftes, welches – ganz nach Cortona – den Blick auf einen offenen Himmel freigibt. Die Scheinarchitektur setzt sich nach oben fort und wird immer fragmentierter und durchbrochener, bis sich auch die letzte Balustrade zum Himmel öffnet. Bedenkt man allerdings, dass dieses Werk zeitgleich mit der stark bewegten und lichten Kuppeldekorations Carlones in der Ludwigsburger Schlosskapelle entstanden ist (Abb. 17), so zeigt sich hier wohl am deutlichsten der Unterschied zwischen der Malerei des deutschsprachigen Raumes und jener des in Norditalien geschulten Meisters: Waldmann erhielt einen Teil seiner Ausbildung in Rom und schien sich auch nur mit den frühen Vorbildern der illusionistischen Deckenmalerei befasst zu haben. Carloni allerdings, der auch in Rom ansässig war, hatte verschiedenste Anregungen aufgesogen und eigenständig umformuliert, wie etwa die Fresken Lanfrancos eine Carlonische Transformation in Ludwigsburg erfahren haben. Bei Carloni dominiert sehr stark das Luftige und das Licht, die Figuren wirken zuweilen fast „teigig“ und kaum greifbar. Bei Waldmann ist alles sehr klar und straff durchzeichnet, die Figuren monumental und raumfüllend. Der Maler legt größeren Wert auf die Architektur, welche die Szene noch immer wie eine Art Rahmen umschließt. Die Italiener versuchten sich bereits viel eher daran, den Betrachter zu täuschen und die ganze Fläche der Decke für figurale Kompositionen auszunutzen, welche nun keinen architektonischen Rahmen mehr benötigten – beziehungsweise dieser nur noch dafür gedacht war, den Blick von der Architektur des Raumes in den gemalten Illusionsraum überzuleiten.

Hier en detail auf die Entwicklung der illusionistischen Deckenmalerei in Italien einzugehen, würde absolut den Rahmen sprengen. Dennoch werde ich auf einige Maler und Phänomene verweisen, die sich als wichtig für die monumentale Freskomalerei in Süddeutschland erwiesen haben. Ich werde zu skizzieren versuchen, wie die Kunstlandschaft aussah, wie sich diese entwickelt hat und natürlich auch, welche Stellung die Familie Carloni in dieser Zeit des künstlerischen Umbruchs einnahm. Ich möchte

²⁸ Zur Position der Familie Schor vgl. Hammer, „Die Entwicklung der Barocken Deckenmalerei in Tirol“, 1912, S. 260.

²⁹ Leider ist es an dieser Stelle nicht möglich, das Werk abzubilden, da die Familie Faistenberger keine Fotografien bzw. deren Publikation gestattet.

an dieser Stelle einen kurzen Überblick darüber geben, wie sich illusionistische Malerei, im besonderen die großen Freskodekorationen im süddeutschen Raum ab den 1720er Jahren entwickelt haben. Dies schließt auch die Stellung Carlones als italienisch geschulten Maler ein, der dem zunehmend expressiven und weniger dekorativen Stil zur Mitte des Jahrhunderts weichen musste.

Denkt man an barocke Deckenmalerei in Süddeutschland, so kommen einem zunächst sicherlich die Maler und Kirchen in der Nähe des Bodensees, wie etwa die Fresken der Basilika von Weingarten, geschaffen von Cosmas Damian Asam 1717 (Abb. 18), oder der beeindruckend erweiterte, unglaublich dynamisch und dramatisch nach oben gezogene Bildraum der Fresken Franz Joseph Spieglers im Langhaus der Klosterkirche zu Zwiefalten (Abb. 19) in den Sinn. Ich habe bewusst diese beiden Werke als Beispiele gewählt, da das Bühnenhafte, das Theatralische ein wichtiges Element ist. Es wirkt, als würde sich das Geschehen vor den Augen des Betrachters auf einer Bühne abspielen, wobei die Zugänge und Gestaltungsweisen der Künstler ganz verschiedene sind. Wichtig war mir bei der Wahl auch eine gewisse Themenverwandschaft, welche hier gegeben ist.

Genauso wie bereits Carlo und Diego Carbone zusammen arbeiteten, um den Illusionismus ihres Gesamtkunstwerks ins schier Unendliche zu steigern, so schlossen sich auch Cosmas Damian und Egid Quirin Asam zusammen, um Ähnliches zu schaffen und die Arbeit der Italiener sogar zu übertrumpfen, wie etwa in dem Spätwerk der Ausstattung der Klosterkirche Weltenburg, welche in der Endphase auf 1734 zu datieren ist (Abb. 20). Durch Stuck, sowie freistehende Figuren, wie den überlebensgroßen Heiligen Georg, der durch den geschickten Einsatz von Licht von hinten beleuchtet wird, steigerten die Brüder das Theaterhafte und Dramatische bis zum Äußersten. Wie sehr hier die Grenzen zwischen Malerei und Stuck verwischt werden zeigt auch ein Detail im Deckengemälde beziehungsweise dem umgebenden Stuck. Hier hat sich Cosmas Damian Asam über die Brüstung gebeugt und blickt – im Kreise von Putti – den Betrachter direkt an. Der Maler beginnt nun dezidiert in seinen Werken in Erscheinung zu treten – und das nicht im Hintergrund, sondern als isolierte und besonders auffällige Figur. Er scheint gleichsam mit dem Betrachter zu interagieren, wodurch der Aspekt der Theaterverbundenheit zusätzlich unterstrichen wird.

Im selben Jahre wie Carlo Carbone geboren, lernte Cosmas Damian zunächst in der Werkstatt seines Vaters Hans Georg Asam die Grundlagen der Malerei, um zwischen 1711 und 1714 in Italien weiteren Studien nachzugehen. 1713 erhielt er sogar den Preis der Accademia di San Luca. Der erste große Auftrag, welcher sechs Joche und eine Kuppel umfassen sollte, war die Ausstattung der Benediktinerabtei

von Weingarten (Abb. 18), wo sich die Unterschiede zu Spiegler und auch Carloni nicht nur in der Gestaltung der Figuren, sondern auch in dem neuen Umgang mit Farbigkeit zeigen.

Betrachtet man das Pfingstwunder in der Chorkuppel der Klosterkirche in Weingarten, so macht sich der Einfluss Pozzos mit seiner dominanten Scheinarchitektur stark bemerkbar. Sie wird raumbildende Kraft, gibt den Aktionsraum der Figuren vor, hinterfährt diese und erweitert den Raum bis zu einem Opaion, welches den Fiktionsraum schließlich zum Himmel zu öffnen scheint und Wolkenfetzen sowie die Heiligeisttaube in den Raum einbrechen lässt. Auf einer Balustrade, welche den Raum zusätzlich zu erhöhen scheint, haben Maria und die Zwölf Apostel Platz genommen und empfangen den Heiligen Geist. Die „Aufgabe“ beziehungsweise der Standpunkt des Betrachters unterscheidet sich jedoch deutlich vom Werk Spieglers. Bei Asam kommt dem Gläubigen eine passivere Funktion zu. Durch den starren scheinarchitektonischen Ring öffnet sich nicht nur der überirdische Raum. Dieser bildet gleichsam auch eine Raumgrenze, welche der Betrachter nicht überschreiten kann. Er wird somit zum reinen Zuschauer oder Zeugen des göttlichen Ereignisses. An dieser Stelle macht es Sinn, kurz nach Ludwigsburg zu blicken. Etwa zeitgleich war Carlo Carloni und dessen Bruder Diego Carloni mit der Ausstattung der Schlosskapelle betraut (Abb. 17). Es zeigt sich schön, wie mit Raum generell anders umgegangen wird und auch wie die Farbe stark zu einer Art Stimmungsträger wird. Carloni schuf eine warme und bewegte Atmosphäre durch sehr warmes Licht, welches durch seitliche Fenster zusätzlich verstärkt wird; Spiegler gelang dies durch sehr helle Farben und strudelartige Wolken. Asam benutzte für die Randzone seiner Weingartener Arbeiten stets sehr kräftige und fast unnatürliche Farben – wie etwa satte Grüntöne – mit dem Effekt, dass der sich weiter hinten im Illusionsraum befindliche Teil auch tatsächlich heller und in weite Ferne gerückt erscheint. Dennoch wirken die Szenen sehr starr und unbewegt. Das Zwiefaltener Fresko (Abb. 19), die Ausbreitung des Glaubens, scheint im Vergleich dazu den Betrachter beinahe „aufzusaugen“. Wie eine Art Strudel entwickelt sich die Szene über eine gemalte Treppe auf das Zentrum zu und nimmt den Gläubigen gleichsam in sich auf. Ausgehend von der Mutter Gottes, über eine auf einem Tuch wiedergegebene Ikone Marias mit dem Jesuskind, wird der Glaube über den Hl. Benedikt an weitere Heilige, ebenfalls in Form von Feuerzungen, ausgesendet. Auf dem Plateau unter der Erscheinung dieser Heiligen ist noch Platz. Er ist nur zum Teil mit Figuren ausgestattet und vermittelt dem Betrachter somit den Eindruck, er selbst könnte Teil dieses Ereignis sein. Das Fresko in Weingarten hingegen ist komplett mit Figuren ausgefüllt. Das Werk wirkt fast theatralisch, der gegenwärtig anwesende Mensch wird eingebunden und aufgesogen von dem mächtigen Fresko, das sich nun nicht mehr von Gurtbögen beschneiden und einschränken lässt, wie dies noch in Weingarten der Fall

ist. Der erste Künstler des deutschsprachigen Raumes, der mit der Begrenzung von Malfläche sehr frei umging, war Michael Rottmayr in der Stiftskirche von Melk (Abb. 21). Bei dem Langhausfresko von 1712-1718 gelang es dem Maler, sich über Raumgrenzen hinwegzusetzen und deshalb lässt er Engel und Wolkenbahnen über die Gurtbögen schweben. Durch gemalte Balustraden wirkt die Szene zwar noch immer fragmentiert; Rottmayr gelang hier jedoch eine sehr interessante Lösung für dieses Problem, welche durchaus als revolutionär angesehen werden kann, da der Künstler seine Malerei nun nicht mehr der Architektur unterordnet, sondern sich im wahrsten Sinne des Wortes über diese hinwegsetzt. Er löste sich als einer der ersten Maler aus Österreich von italienischen Formen, obwohl italienische Maler hier noch am längsten ein breites Betätigungsgebiet fanden.

Auch das monumentale Deckenbild Spieglers findet an drei Seiten seinen Abschluss in einer gemalten Architektur, respektive einer unüberwindbaren Mauer. Der untere Rand jedoch bildet den Anfang der gemalten Treppe, die den Übergang zwischen dem realen Raum und dem Ort der göttlichen Erscheinung markiert. Es zeigt, dass die Malerei in Deutschland erst spät eigenständig wurde, dann allerdings die italienische bei weitem übertroffen hatte – nicht nur bezüglich der Auswahl der Motive, sondern auch in der kühnen und völlig gelösten Ausführung. Deutsche Maler waren nun gefragt und begannen, italienische zu verdrängen, wie auch Carloni. Sie wurden nach Böhmen, Mähren oder Ungarn berufen und setzten weniger Fokus auf dekorative Elemente als auf die große Bildwirkung. Besonders ein Vergleich zwischen Asam und Spiegler zeigt, dass die deutschen Maler erst spät begannen, die ganze Fläche der Decke auszunutzen und mit visionären Werken zu erfüllen. Die reine Scheinkuppel allerdings hatte Asam nie interessiert, wie das Beispiel in Weingarten zeigt. Er folgte also nicht der Idee Pozzos, sondern bevölkerte seine Illusionsräume stets mit handelnden Figuren und einer Öffnung zum Himmel. Es kommt eigentlich zu einer gewissen „Vergeistigung“ des Illusionismus, der Stuck tritt zurück und auch die Funktion der Architektur ist nun eine überleitende; sie begnügt sich nicht mehr mit sich selbst. Weingarten sehe ich auch als ein Objekt beziehungsweise einen Aufgabenbereich an, in dem sich der Künstler neu erfand, da er an diesem Punkt die reine Darstellung einer illusionistischen Kuppel aufgab und sich in stärkerer Form dem Erzählerischen zuwandte.

Das Zwiefaltener Fresko entstand 1751, in der späten Blüte deutscher Barockmalerei, und zeigt zu welch beeindruckenden Werken diese Maler in der Lage waren. Es ging aber nun nicht mehr darum, dem Betrachter zu zeigen, zu welch illusionistischer Meisterleistung man in der Lage sei, sondern vielmehr darum, die Grenzen zwischen Räumen zu verwischen. Durch die Verschleifung von Stuck und Malerei

lag es auch bereits Carloni daran, den Betrachter rätseln zu lassen, was noch gemalt und was bereits Realität war. Doch bis zu solchen Arbeiten war es ein langer Weg.

Das bereits erwähnte Kloster Weltenburg (Abb. 20) ist ein wichtiger Schritt zu diesem Siegeszug der Malerei in Deutschland. Das Fresko wird von einer Lichtquelle erhellt, die für den Betrachter nicht einsehbar ist. Auch die seitlich lagernden Figuren sind nur teilweise auszumachen und verdecken zum Teil mit Wolken die Scheinarchitektur, was es dem Betrachter schwierig macht, sich zu orientieren. Die Grenze zwischen realem und gemaltem Raum ist nicht mehr zu erkennen, somit siegt die illusionistische Kraft der Malerei über die Architektur, die bei gewissen Phänomenen ihre Grenze kennt. Eine zusätzliche Rahmung erhält das Werk durch den von Putti gehaltenen, goldfarbenen Ring, welcher an eine Krone erinnert und die Szene gleichsam nobilitiert.

Was Asams Umgang mit profanen Werken angeht, so zeigen sich allerdings gewisse Anlehnungen an Carloni. Vergleicht man beispielsweise Asams Fresko im Rittersaal des Mannheimer Schlosses von 1730 (Abb. 22) mit Carlones Werk im Ansbacher Riesensaal von 1734 (Abb. 23), so macht sich bei beiden Malern bemerkbar, dass die weltlichen Werke viel greifbarer und weniger unmittelbar sind als die sakralen. Bei Ersteren entwickelt sich die Szene vom Bildrand aus. Es ist ein fester Grund zu erkennen, auf dem die Figuren Platz genommen haben – und sie benötigen keine Überleitung wie etwa Stuckengel oder Wolkenbänder. Auch Carloni gibt seinen Akteuren auf dem Ansbacher Fresko eine gemalte Scheinarchitektur, auf welcher sie lagern.

Cosmas Damian Asam war einer der ersten deutschen Freskanten, der es schaffte, nicht nur die ganze Fläche der Decke für seine Fresken zu nutzen, sondern auch einen neuen Erzählwert in seinen Arbeiten zu erreichen. Die Szenen sind von zwar eher volkstümlicher und sehr vielfältiger Farbigkeit, haben aber dennoch hohen erzählerischen Wert. Er ist in der Lage, nicht nur das Auge mit Scheinarchitektur zu verwirren, sondern bevölkert diese mit handelnden Figuren und erweitert den Raum bis zu einem Punkt, an dem der Betrachter bei dem Versuch sich zu orientieren resignieren und sich dem Gesamteindruck ergeben muss. Dazu kommt eine gesteigerte Mobilität des Meisters, der nicht nur in Süddeutschland und Tirol, sondern auch in Klaudrau ein gefragter Künstler war. Auch die deutsche Malerei begann nun nach und nach, den italienischen Wanderkünstlern den Rang abzulaufen. Auch in der Karriere Carlonis machte sich dies bemerkbar, da er nach dem Ansbacher Auftrag in seine Heimat zurückkehrte und nach seinem grandiosen Brühler Fresko Deutschland komplett den Rücken kehrte. Deutsche Maler wie etwa Asam begannen jedoch langsam, das Fresko zu emanzipieren. Der großflächige Stuckrahmen und

der hohe Grad an Ornamentik wie noch bei Schor wurde im 18. Jahrhundert nun aufgegeben. Das Licht wurde – wie die Spieglerschen Fresken in Zwiefalten gezeigt haben – zum zentralen Gestaltungselement und zur beherrschenden Kraft. Die Synthese aus Architektur, Stuck und Malerei fand hier ihren vollkommenen Abschluss und erzeugte eine fast surreale und bedrohlich wirkende Scheinwelt, die den Betrachter durch die sogartige Wirkung der Wolken nicht nur einbezieht, sondern fast aufsaugt. Hier zeigt sich auch der deutliche Unterschied zu Carlones Werken, etwa in Brühl. So technisch hervorragend diese auch ausgeführt sein mögen, so wirken sie gegenüber Spieglers expressivem Werk fast flach. Es zeigt sich, dass Carlon – und nicht nur er – in einer Art starrem Formalismus stecken geblieben ist, der an Herrscherhöfen zwar gefragt war – was auch Tiepolos Schaffen in Würzburg zeigt – für geistige Themen aber unbrauchbar schien. Der deutschsprachige Raum, und hier besonders klerikale Auftraggeber, suchten nun nicht mehr rein illusionistische, raumerweiternde Malerei, sondern Gestaltungsweisen, um tiefere Glaubensinhalte zu vermitteln. Nicht umsonst kamen im Deutschland des frühen 18. Jahrhunderts nun ganz eigene, in Italien unbekannte Ikonographien auf, wie auch das komplizierte Programm in Zwiefalten gezeigt hat. Carlon und die meisten Italiener haben sich auf klassische Themen wie Himmelfahrten, Dreifaltigkeits- und Heiligendarstellungen begrenzt. Dazu kommt, dass die italienischen Fresken in der Ausführung stets sehr klassisch und wenig expressiv waren.

Was den Ausdruck betrifft, hat ein weiterer Maler aus dem deutschsprachigen Raum wichtige Werke geschaffen. Es handelt sich hierbei um Franz Anton Maulbertsch, der nicht nur durch das zittrige Licht und die bedrohlich wirkende Farbigkeit seiner Fresken Ausdruck erzeugte, sondern auch durch einen gewissen Hang zu „Verhässlichung“ und Verzerrung. Besonders bei den Fresken in der Wiener Piaristenkirche (Abb. 24) zeigt sich der Hang des Malers zum Expressiven. Akademische Formensprache wurde außer Acht gelassen, Gesichter fast bis ins Groteske verzerrt und auch die Körper scheinen unter dem heftigen Spiel von Licht und Schatten ihre Form zu verlieren, wie etwa das Gemälde mit der Glorie eines Heiligen Bischofs in der Galerie der Akademie in Wien zeigt (Abb. 25): Figuren und Gewänder setzen sich aus flüchtig gesetzten Lichtstreifen zusammen und bilden eine flackernde Einheit. Körperlichkeit und Schönlinigkeit wurden zugunsten des Ausdrucks aufgegeben. Wie sehr sich die deutsche Malerei auch an diesem Punkt von der italienischen entfernt hatte, zeigt in diesen Räumen der Vergleich mit Carlones frühem, im Belvedere befindlichen Fresko (Abb. 4). Die Farbpalette entwickelte sich von den zarten, hellen und lieblichen Tönen der Italiener hin zu einem dunkleren und expressiven Kolorit mit starken Weißhöhungen bei Malern wie zum Beispiel Franz Sigrist oder Josef Ignaz Mildorfer.

Für die Malerei im deutschsprachigen Raum fällt nun einerseits ein starker Hang zum Übersinnlichen und Vergeistigten auf. Die Maler legen weniger Wert auf eine akademische Formensprache, sondern auf den Inhalt, das Expressive. Hier spalten sich nun die “Schulen”, sofern man davon sprechen kann. Einerseits kam es zu einem expressiven Stil wie ihn Troger, Maulbertsch und Bergl vertreten. Andererseits werden, wie etwa bei Asam und Waldmann, klar durchzeichnete und modellierte Figuren in strahlenden, starken, volkstümlichen Farben wiedergegeben, was der volkstümlichen Religiosität dieser Zeit durchaus entgegenkam.

Als besonders wichtige Stationen der deutschen Freskokunst können sicher Bayern, Tirol und Ostösterreich mit der Akademie in Wien gelten. Tirol, mit Künstlern wie beispielsweise Waldmann, zeigte sich stets sehr traditionsbewusst. Auch die Wahl der Motive ist stark abhängig von lokalen Legenden beziehungsweise dort verehrten Heiligen. Der Stil bayerischer Maler hingegen kann durchaus als freier und offener charakterisiert werden, wie die Beispiele Asams und Spieglers zeigen. Es kam hier wohl zur stärksten Vergeistigung der Themen und zur weitesten Entwicklung des Freskos – von zunächst einer Abhängigkeit von Stuckdekoration wie etwa Asams Fresken in Weingarten bis hin zur völligen Zurücknahme dekorativer Elemente wie bei Spieglers Arbeiten in Zwiefalten, bei welchen sich der zunehmende Hang zu Verschleifung der Räume am ehesten bemerkbar macht. Was Österreich betrifft, so ist das Wirken italienischer Maler – nicht zuletzt auch Carlones – weitaus langwieriger, bedingt durch eine starke dynastische Verbindung mit Italien. Ein eigener Stil und eine eigene Schule fanden sich erst spät. Begonnen mit Rottmayr entwickelte sich schließlich um Paul Troger und Franz Anton Maulbertsch ein eigener Kreis an Schülern, der noch bis in die 90er Jahre des 18. Jahrhunderts nachwirken sollte.

Im Laufe meiner Beschäftigung mit diesem Thema ist mir aufgefallen, dass der Großteil bedeutender Maler des Barock aus den südlichen Regionen Deutschlands stammte. So gab es einzelne namhafte Maler wie etwa Michael Willmann, einem frühen Vertreter des Barock in Schlesien, der sich noch stark an Rembrandt orientiert hatte (etwa in der Josephskirche in Grüssau, Abb. 26). Für diesen wurde besonders Landschaft als essentieller Bestandteil seiner Arbeiten wichtig. Auch Franz Xaver Karl Palko aus Breslau, der als sächsisch-polnischer Hofmaler unter Friedrich August II. tätig war, zeigte sich besonders durch seine Wiener Schulung als von italienischen Malern beeinflusst. Es kann in den nördlicheren Gebieten Deutschlands allerdings nicht mehr von einer einheitlichen Schule gesprochen werden. Hier traten viel eher interessante Einzelpersönlichkeiten hervor, die bereits sehr frühe Fresken schufen und somit Malern wie Asam auch in Klaudrau einen fruchtbaren Boden für deren Aufträge boten. Es zeigt sich an dieser

regen Reiselust der Maler (und auch Architekten), dass sich territoriale Grenzen nun ebenso verwischten wie Raumgrenzen in malerischen Werken. Die Künstler wurden mobil und flexibel, die Formensprachen verbreiteten sich weit über die Landesgrenzen hinaus. Und auch in Böhmen, Mähren und Ungarn zeigt sich, dass die italienischen Maler wie Carbone, der noch zu Beginn des 18. Jahrhunderts das Palais Glam–Callas im Prag ausgestattet hatte, dem vielfältigen Stilbild der nachfolgenden Generationen weichen musste.

Abschließend bleibt zu sagen, dass Italien stets einen Anziehungspunkt für Maler aller Länder darstellte, allerdings auch selbst eine große Gruppe an Malern hervorbrachte, die auszogen, um an Höfen des deutschsprachigen Raumes – oder wie im Falle Tiepolos sogar in Spanien – zu arbeiten und dort ihre einflussreichen Werke zu hinterlassen, welche bis heute faszinieren. Auch Carbone gehörte zu diesen Malern. Die in Deutschland geschaffenen Werke zeigen ein harmonisches und schon früh ausgebildetes Oeuvre sowie eine leicht wiedererkennbare Handschrift, wohl auch mitunter ein Grund, warum er bei weltlichen Herrschern ein so begehrter Maler war. Deren Einfluss schwand jedoch zusehends. In Deutschland traten nun die geistlichen Würdenträger in den Vordergrund, und so wurde diesem Maler der fruchtbare Boden für seine dekorativen Fresken entzogen. Deutsche Maler zeichneten sich durch ihre ausdrucksstarke Handschrift aus. Dennoch bleibt zu sagen, dass Italien der deutschen Malerei durch die Perspektivmalerei Pozzos auch den Weg zu den großartigen Leistungen geebnet hatte, die diese Künstler später vollbringen sollten. Die italienischen Maler gaben den deutschen Malern sozusagen das Muster vor; sie gaben durch ihre Werke Hilfestellung zur Lösung perspektivischer oder kompositioneller Probleme und führten die Malerei des deutschsprachigen Raums auch durch technische Kniffe zu ihrer höchsten Blüte, die mit einem Maler wie Anton Raphael Mengs ihren Abschluss fand. Hier seien die Fresken in der Camera dei Papiri im Vatikan als Beispiel genannt (Abb. 27). Dieser fühlte sich nun stärker zu einer klassizistischen Formensprache hingezogen und verbrachte viele Jahre seines Lebens als aktiver Maler in Rom. So findet die Entwicklung der Barockmalerei des deutschsprachigen Raums ihren Abschluss in jener Stadt, die für viele Jahre selbst der Ort war, an dem die Maler einen bedeutenden Teil ihrer Ausbildung absolvierten und Ideen aufgenommen hatten.

4 Die Arbeiten in Süddeutschland

4.1 Das Residenzschloss zu Ludwigsburg

4.1.1 Historischer Hintergrund

Der Barock in Süddeutschland war von drei großen, militärischen Auseinandersetzungen geprägt. Hierbei handelt es sich um die Türkenkriege (1663-1739), den Pfälzer Erbfolgekrieg (1688-97) und den Spanischen Erbfolgekrieg (1701-14). Städte, Klöster und Schlösser wurden zerstört und mussten neu errichtet werden. Als besonders verheerend und verlustreich hat der Pfälzer Erbfolgekrieg zu gelten. Die Tochter des Pfälzer Kurfürsten Karl Ludwig, Elisabeth Charlotte, war mit dem jüngeren Bruder des Sonnenkönigs, Philipp von Orleans, liiert. Nachdem die Rheinpfälzer Linie der Kurfürsten im Jahre 1685 ausstarb, machte der französische König Ludwig XIV. Erbansprüche auf Charlottes Heimat geltend. Da man ihm diese nicht zugestand, kam es zum Krieg, in welchem Mannheim und Heidelberg dem Erdboden gleich gemacht und auch Residenzen wie etwa die Carlsburg in Durlach zerstört wurden. Nichtsdestoweniger merkt Friedrich II. von Preußen an, dass der Sonnenkönig Ludwig XIV. an vielen europäischen Höfen des 17. und 18. Jahrhunderts in Sachen Baugeschehen als Vorbild galt³⁰ – so auch an jenem des Herzogs Eberhard Ludwig. So wurde das hier zu besprechende Residenzschloss nach dem Vorbild Versailles erbaut und auch der symmetrisch angelegten Stadt Ludwigsburg angeschlossen.

Herzog Eberhard Ludwig von Württemberg wurde am 18. September 1676 im Stuttgarter Schloss geboren. Nachdem sein Vater Herzog Wilhelm Ludwig bereits ein Jahr nach seiner Geburt, am 23. Juni 1677, verstarb, wurde die Vormundschaft auf den Administrator Friedrich Carl von Württemberg-Winnenthal und seine Mutter, Herzoginwitwe Magdalena Sibylla, übertragen.³¹

Im Alter von nur sechzehn Jahren wurde Eberhard Ludwig zum Herzog ernannt, nachdem sein Onkel Friedrich Karl, der bis dato die Regierungsangelegenheiten übernommen hatte, im Pfälzischen Erbfolge-

³⁰ „Noch der allerjüngste Sproß einer apanagierten Linie hält sich in seiner Einbildung für einen kleinen Ludwig XIV.: er baut sein Versailles, küßt seine Maintenon und hält sich seine Armee“

³¹ vgl. Frank Huss, „Eberhard Ludwig. Der schwäbische Sonnenkönig“, Ulm 2008, S. 21, 25-27; vgl. Carl Eduard Vehse, „Geschichte der deutschen Höfe seit der Reformation, Bd. 25 – 26, Geschichte der Höfe der Häuser Württemberg“, Baden, Hamburg 1853, Neuedition Wolfgang Schneider (Hg.), „Die Höfe zu Württemberg“, Leipzig, Weimar 1992, S. 57.

krieg 1692 in Gefangenschaft geriet; Kaiser Leopold I. erklärte Eberhard Ludwig kurzerhand für mündig und volljährig. Wie es für die württembergischen Herzöge Tradition war, übernahm dieser mit dem Regierungsantritt das Amt des Direktors des schwäbischen Kreises, gemeinsam mit dem Fürstbischof von Konstanz. 1704 nahm der Herzog im Zuge des spanischen Erbfolgekrieges an der Schlacht von Höchstädt teil und avancierte 1707 zum Feldmarschall des schwäbischen Kreises. Im Jahre 1712/13 ernannte man ihn schlussendlich zum evangelischen Reichsgeneralfeldmarschall. Diese Entwicklungen und Ereignisse sollte man im Kopf behalten, wenn man sich mit der Entstehung des Ludwigsburger Schlosses und der Neuplanung der Stadt Ludwigsburg befasst. Eberhard Ludwig war einer von vielen süddeutschen Herrschern, die im 17. und besonders 18. Jahrhundert begonnen, nicht nur neue Residenzen, sondern passend hierzu neue Residenzstädte zu planen und errichten zu lassen. Der Herzog folgte hierbei zum Beispiel dem Kurfürsten von der Pfalz, welcher sich für Mannheim verantwortlich zeigte, oder dem Markgrafen von Baden-Durlach, welcher Karlsruhe erstehen ließ.³² Diese Form der Stadtplanung und -gestaltung war für Süddeutschland keine Seltenheit. Auf Grund rivalisierender Duodezfürsten hatten viele Herrscher, wie auch die oben genannten, das Bedürfnis, einer Region sozusagen ihren „Stempel aufzudrücken“. Die Städte wurden am Reißbrett geplant und entworfen und sind – wie sich besonders am Beispiel von Mannheim gut erkennen lässt – symmetrisch aufgebaut. Es kam hierbei zum Aufgreifen einer viel älteren, in der italienischen Renaissance beliebten Vorstellung der „Idealstadt“.³³

Der Herzog verlegte den Hof jedoch nicht ausschließlich nach Ludwigsburg, um eine neue Residenzstadt zu gründen. An dieses Vorhaben knüpften sich noch weitere Gründe. Zum einen kam es zum Zerwürfnis mit dem Stuttgarter Landtag der württembergischen Landstände, welche nichts von der absolutistischen Herrschaft des Herzogs hielten. Außerdem war die alte Residenzstadt Stuttgart sehr eng bebaut und bot keinen Platz für ein neues Residenzschloss in den Ausmaßen, die sich Eberhard Ludwig vorstellte. Ein weiterer Grund war, dass Eberhard Ludwig – ganz dem Vorbild des Sonnenkönigs folgend – hoffte, dass sich der Adel an seinem Hof niederlassen würde. Nachdem dies nicht eintrat, begann der Herzog, Adel zu „importieren“. Dieser kam vorwiegend aus Mecklenburg und schloss auch seine Mätresse Christiane Wilhelmine von Graevenitz mit ein, der er somit auch ein eigenes Schloss bieten konnte. Ein weiterer Grund ist sicher, dass der Herzog von Württemberg seine Stellung entsprechend repräsentieren musste. Denn trotz der militärischen Erfolge und dem 1694 erhaltenen dänischen Elefanten- sowie dem 1706 überreichten preußischen schwarzen Adlerorden konnte Eberhard Ludwig keine reale Rangerhöhung

³² Kaufmann, 1998, S. 356.

³³ Duchhardt, 2007, S. 82.

oder Gebietszuwachs verzeichnen. Mit dem Schloss konnte der Herzog jedoch einen Anspruch auf reellen Machtauflauf demonstrieren und ließ zudem im Herzogtum Württemberg den ersten großen Kommunalbau nach Beendigung des Dreißigjährigen Krieges errichten.³⁴

4.1.2 Eine kurze Baugeschichte und die Entwicklung des ehemaligen Jagdschlosses zum Residenzschloss bis zum Jahre 1733

Bei dem ursprünglich als Jagdschloss geplanten Residenzschloss zu Ludwigsburg handelt es sich um eine der größten Residenzen Europas. Es befindet sich in einem sehr guten Erhaltungszustand und wurde nach seiner Vollendung kaum verändert. Es gab keine Beschädigungen durch Kriege und auch heute finden dort noch Konzerte statt.

Herzog Eberhard Ludwig erwarb im Jahre 1697 den Grund, auf welchem später das Schloss stehen sollte. Hier befand sich der Erlachhof, welcher im Zuge des französischen Verwüstungen zerstört wurde und inmitten des alten Jagdreviers der württembergischen Herzöge lag, nördlich von Stuttgart. Da auch Eberhard Ludwig die Jagd zu seinen liebsten Freizeitbeschäftigungen zählte, war ihm sehr daran gelegen, diesen Hof wieder aufzubauen. In den Jahren 1697-1701 geschah dies unter dem Baumeister Johann Ulrich Heim. Als sich der Herzog im Jahre 1700 auf Kavalierstour durch England und Holland begab und dort die Möglichkeit hatte, die Bauten von Daniel Marot zu sehen, erschien ihm der Erlachhof zu klein. Somit erhielt Philipp Johann Jenisch aus Marbach, der Landbaudirektor, 1703 den Auftrag das alte Corps de Logis, welches sich im Nordtrakt befindet, bis 1709 zwischen die bestehenden Gebäude einzufügen, diese zu verbinden und die dreiflüglige Anlage somit zu einer Hufeisenform zu schließen. Die Flügel sind um einen Innenhof angeordnet (Abb. 28). Diese Form weist auch auf die Funktion hin. Einerseits war die Jagd noch immer die liebste Freizeitbeschäftigung des Herzogs und somit sollte der Innenhof auch als Ort der Rast für Jäger dienen. Andererseits solle er das Zentrum des höfischen Lebens markieren. Die gesamte Anlage wurde im Jahre 1715 vollendet. Zunächst sollte lediglich das oben genannte "Jagdlusthaus zum Erlachhof" wiedererrichtet werden. Dieser Tatsache widerspricht August Rave, welcher behauptet, der Bau Ludwigsburgs sei der Mätresse Eberhard Ludwigs, nämlich Christiane Wilhelmine von Graevenitz, zu verdanken.³⁵ Dass dem nicht so ist, belegt die Tatsache, dass diese sich erst ab 1706 am Ludwigsburger Hof aufgehalten hat, der Bau aber bereits zwei Jahre früher begonnen

³⁴ Wenger, 2004, S. 4; Rave, 2004, S. 12.

³⁵ Rave, 2004, S. 14.

wurde.³⁶ Dass spätere Um- und Zubauten sowie die generelle Verwandlung des Jagdschlosses in ein Residenzschloss auf ihren Wunsch hin initiiert wurden, ist jedoch äußerst wahrscheinlich.

Nach weiteren Reisen nach München, auf denen Eberhard Ludwig die Schlösser Nymphenburg und Schleißheim besuchte, reifte der Plan weiter, sein Schloss zu vergrößern. Da er wohl der Meinung war, dass Jenisch dieser Aufgabe nicht gewachsen sei, wurde er als leitender Architekt von Johann Friedrich Nette abgelöst, welcher aus Brandenburg stammte und mit den Werken Andreas Schlüters vertraut war. Er näherte den Bau in Ludwigsburg einem italienischen Palazzo an. Er übernahm Jenischs alte Bauten und verband das alte Corps de Logis locker über Galerien mit den Flügelbauten. Doch bereits 1707 ließ er diese Bauten abreißen und nicht nur ein hervortretendes Säulenportal an das dreigeschossige, flach gedeckte Gebäude anbringen und mit seitlichen Zufahrten ergänzen, sondern gab auch die Anweisung den sogenannten “Ordensbau”, den rechten, schmucklosen Flügelbau mit Mansarddach anbauen zu lassen. Das Gegenstück zu diesem entstand im Jahre 1713 und wird als “Riesenbau” bezeichnet.

Von dem ursprünglichen Jagdschloss war zu diesem Zeitpunkt bereits nicht mehr viel übrig – die Transformation in ein Residenzschloss war bereits in vollem Gange. Die Inspiration für seine Bauten erhielt Schlüter sicherlich auch auf einer im Jahre 1708 statt gefundenen Studienreise durch Böhmen und Brandenburg. Nette bringt somit aktuelle Baukunst nach Württemberg, welche sich davor, aufgrund der Kriegswirren, nicht durchsetzen konnte. Dies betrifft jedoch nicht nur Architekten: Auch Handwerker wurden zur Residenz gebracht. Nette warb auf dieser Reise in Prag Künstler an, welche dem österreichisch-italienisch geprägten böhmischen Kunstkreis entsprangen. Die Innenausstattung übernahmen unter anderem Riccardo Retti, Pietro Scotti und Luca Antonio Colombara, welcher für Carlo Carloni sowohl als Vorbild als auch in gewisser Weise als Nachfolger von Bedeutung sein sollte. Bei der Ausstattung des Ludwigsburger Schlosses und auch dieser Auflistung der Künstler macht sich bemerkbar, dass das Herzogtum Württemberg im Spannungsfeld zweier Großmächte lag. Hierbei handelt es sich um Österreich und Frankreich.³⁷ Mit der französischen Formensprache kam Donato Giuseppe Frisoni durch französischer Traktate in Kontakt. Sein Vorgänger, Johann Friedrich Nette, brach sogar zu einer Studienreise nach Paris auf, auf deren Rückreise er allerdings verstarb.³⁸

Wenig später wurde auch Diego Carloni als Stuckbildhauer und dessen Bruder, der Maler Carlo Carloni, nach Ludwigsburg gerufen. Somit kamen nun auch Künstler aus dem Einflussgebiet der Habsburger

³⁶ Lahnstein, 1968, S. 14.

³⁷ Merten, 2004, S. 16-17.

³⁸ vgl. Martin Pozsgai, “Der Architekt Donato Giuseppe Frisoni und seine Kompetenz für die Innenausstattung”, in: Architekt und/versus Baumeister: die Frage nach dem Metier, Einsiedeln, Zürich 2009, S. 189-190.; Merten 2004, S. 29.

nach Württemberg. Zu Carlones Berufung an den herzoglichen Hof hat Garas 1986 angemerkt, dass bei der Wahl des Künstlers sicherlich mehrere Faktoren ausschlaggebend waren: Nicht nur war mit Diego Carbone seit 1715 bereits der Bruder des Malers am Hof Eberhard Ludwigs beschäftigt. Auch Frisoni und Paolo Retti standen in verwandtschaftlichem Verhältnis zu Carlo und legten für diesen sicherlich „ein gutes Wort ein“.³⁹ Als weiterer Punkt für dessen Berufung an den württembergischen Hof muss auch bedacht werden, dass Eberhard Ludwig bei dem bereits erwähnten Sieg von Höchstädt auch in Kontakt mit Prinz Eugen kam, mit welchem er Zeit seines Lebens eine enge Freundschaft führte.⁴⁰ Es kann also davon ausgegangen werden, dass Letzterer vielleicht eine Empfehlung ausgesprochen hat, da Carbone recht bald nach der Fertigstellung der Fresken im Wiener Belvedere nach Ludwigsburg berufen wurde.

Als Nette im Jahre 1714 überraschend verstarb, war der dreiflügelige Schlossbau weitgehend vollendet. Im März 1715 wurde der Stuckateur Giovanni Donato Frisoni nicht nur neuer leitender Schlossarchitekt, sondern auch Nettes Nachfolger als Landesbaudirektor.⁴¹ Unter seiner Leitung wurde das alte Corps des Logis nach Plänen Nettes um Galerien und Pavillons vergrößert und an den Ecken der Flügelbauten um Schloss- Und Ordenskapelle ergänzt. Er orientierte sich hierbei an dem von Nette vorgegebenen Bausystem, indem er keine kompakten Flügel sondern separate Blöcke plante. Die Bauarbeiten waren im Grunde im Jahre 1720 abgeschlossen. Bis es zu der malerischen Ausstattung Carlones kam, fanden in den kommenden zehn Jahren weitere Bauarbeiten statt. Hierbei handelt es sich um die Kavaliersbauten und Galerien der genannten Flügelbauten, sowie die neue Gruft des Hauses Württemberg unter der Schlosskapelle und das Festinhaus als dessen Gegenstück. Da die Ansprüche des Herzogs stets wuchsen, war Frisoni darauf bedacht, die Appartements des Herrschers stets zu vergrößern. Diese Baumaßnahmen wurden jedoch verlangsamt, da es an den Bauten Nettes vermehrt zu Bauschäden kam, welche zuerst behoben werden mussten. Daher begann der Architekt in den Jahren 1721-22 mit einem grundlegenden Umbau des Alten Corps de Logis. Da die Pläne mit ihren komplizierten Unterbauten jedoch schwer umsetzbar waren, verhängte der Herzog im Juli 1724 einen Baustopp, obwohl die Fundamente bereits vorhanden waren.⁴²

Noch im selben Monat wurde der Grundstein gelegt und der Umbau zu einer Vierflügelanlage abge-

³⁹ Esbach, 1991, S. 286.

⁴⁰ Rave, 2004, S. 11.

⁴¹ Hitchcock, 1965, S. 206.

⁴² Für eine kurz zusammengefasste, jedoch sehr informative und stark auf Quellen beruhende Geschichte des Schlosses Ludwigsburg bis 1721 siehe Merten, 2004, S. 9-45.

schlossen, welcher von Paolo Retti im Jahre 1733 ausgeführt wurde. Dem alten Corps de Logis sollte das neue Corps de Logis gegenüber gestellt werden, um die Anlage zu schließen. Als Abschluss des Ehrenhofes wurde der Bau durch den neuen Gebäudeteil um das dreifache vergrößert und die Dreiflügelanlage wurde zu einer Vierflügelanlage. Wie bereits erwähnt, wurde das Neue Corps de Logis über Kommunikationsgalerien mit den bestehenden Trakten verbunden. Wir befinden uns nun in dem für mich besonders spannenden Teil der Residenz, da als Dekorationskünstler Carlo Carlone beauftragt wurde. Das Neue Corps de Logis befindet sich auf dem ersten Absatz des Südgartens. Um diesen Bauteil mit den Älteren zu verbinden, schuf Frisoni zwei Verbindungstrakte: Die Ahnengalerie im Osten und die Bildergalerie im Westen. Obwohl Frisoni hier mit der Vierflügelanlage an barocke Königsschlösser in Europa anknüpft, wie etwa die Erweiterung des Louvre in Paris, ist nun der Unterschied zwischen dem Sonnenkönig und Eberhard Ludwig augenfällig. Hatte er zu Beginn noch deutsche Architekten an seinem Hof arbeiten lassen, so wird das Schloss schlussendlich beinahe vollständig von Künstlern aus Norditalien ausgeführt – ganz im Gegensatz zu Versailles. Bereits der ursprüngliche Bauherr, König Ludwig XIII., setzte bei diesem ursprünglich ebenfalls als Jagdschloss konzipierten Bau auf heimische Baumeister. Unter Philibert Le Roy wurde es ab 1661 begonnen und zur Regierungszeit des Sonnenkönigs Ludwig XIV. in einigen Phasen erweitert. Charles Lebrun zeigt sich hier für die Innenausstattung verantwortlich. Überlegungen zur Berufung von Künstlern aus dem Ausland habe ich bereits im vorhergehenden Kapitel angestellt. Die deutschen Maler haben sich lange Zeit den italienischen Neuerungen verschlossen und ihr doch etwas provinzielle Stil mag dem Repräsentationsanspruch des Herzogs nicht genügt haben. Hierbei erinnert der Aufriss, wie Kaufmann richtig anmerkt, an Bauten des späten 17. Jahrhunderts einer Künstlergruppe, welche in Prag und Wien zu finden ist. Somit kann Ludwigsburg als gutes Beispiel für einen italienisch geprägten Geschmack gelten, welcher auch in späteren Bauwerken, wie dem Schloss in Brühl, noch zum Tragen kommt.⁴³

In die letzten Lebensjahren Eberhard Ludwigs fällt die Ausmalung der Ahnengalerie durch Carlo Carlone. Den Auftrag zur malerischen Gestaltung erhielt er am 30. August 1730; fertiggestellt waren die zwei großen Galerien im Mai 1731.⁴⁴ Diese Galerien dienten in ihrer Funktion als Kommunikationsgalerie primär dazu, den jüngeren, nach Süden gelegenen Haupttrakt im rechten Winkel mit den Flügelbauten zu verbinden.

⁴³ Kaufmann, 1998, S. 356-359.

⁴⁴ Höper, 2004, S. 25.

4.1.3 Die Schlosskapelle: Verherrlichung der göttlichen Dreifaltigkeit

Die Schlosskapelle in Ludwigsburg entstand auf Wunsch Eberhard Ludwigs nach einem eigenen Sakralraum, da in den Jahren davor und noch bis zur Fertigstellung der Schlosskirche der Hofgottesdienst nach dem Vorschlag des Oberhofmarschall Baron Georg Friedrich von Forstner, welcher auch Vorsitzender der Ludwigsburger Baudeputation war, im Rittersaal der Residenz abgehalten wurde. Dieser diente eigentlich für die Treffen des herzoglichen Ordens.⁴⁵ Nach zahlreichen Disputen, auch mit geistlichen Würdenträgern, bezüglich der Finanzierung einer etwaigen Kapelle am Hofe, setzte sich der Herzog schließlich durch. In einem Schreiben der Ludwigsburger Baudeputation vom 23. November 1714 ist unter den 1715 zu errichtenden Gebäuden auch aufgeführt “(...) 5. Das Fundament zur Kirche.”⁴⁶. Der Baubeginn der Kapelle fiel also in das Jahr 1715. Am 18. März verkündete der Herzog, dass in Zukunft Donato Giuseppe Frisoni “injugiert werden (soll), künftig die Riß zu machen”, welcher also als Architekt der Schlosskirche zu nennen ist.⁴⁷ Die Grundsteinlegung erfolgte nach mehrfacher Änderung der Pläne am 18. Mai 1716.⁴⁸ Mit der Innenausstattung wurde im Jahre 1718 begonnen, nachdem das Gewölbe fertiggestellt war. Betrachtet man protestantische Kirchen im Rest des Landes, so steht dieses barocke Werk in starkem Kontrast zur Norm. Wie Werner Fleischhauer anmerkt, handelt es sich bei dieser Kirche im gesamten württembergischen Raum um die einzige, in welcher der Barock seine vollste Entfaltung fand.⁴⁹ Auch was die Liturgie betrifft, erfahren wir von Christoph Kolb, dass diese prunkvoller und prächtiger ausfiel als normal, was sich sowohl durch einen reicheren Altardienst als auch durch bereichernde Hofmusik ausdrückte.⁵⁰

Die protestantische Kirche erhebt sich über dem Grundriss eines griechischen Kreuzes, wobei der Chorraum gesondert hervorgehoben wurde (Abb. 29). Den Auftrag für die reichen Glanzstückarbeiten erhielt Diego Caralone, der die himmlische Zone durch eine elegante Engelsformation über den Gurtbögen eröffnet. Er wurde mit 5.200 Florin fürstlich entlohnt. Die Marmorierarbeiten übernahm Antonio

⁴⁵ Im Ludwigsburger Taufbuch findet sich ein Eintrag vom 5. August 1718, welcher noch besagt, dass der Sohn Eberhard Ludwigs, Eberhard Friedrich 1. “(...) zwischen 3 und Vier Uhr von Ihro Hoheit Henriette Maria glücklich zur Welt gebohren wurde und von H. Hoffpredigern Hiernern in dem Schloß allhier getauft (wurde).” Da dezidiert von “Schloss” gesprochen wird, ist davon auszugehen, dass die Schlosskirche zu diesem Zeitpunkt noch nicht in Betrieb genommen wurde. Vgl. “Taufbuch 1716-1748”, Evangelisches Kirchenregisteramt, Ludwigsburg.

⁴⁶ Fleischhauer, 1958, S. 205.

⁴⁷ Laut Eintrag am 27. März 1715 im Protokollbuch der Baudeputation.

⁴⁸ Esbach, 1991, S. 186.

⁴⁹ Fleischhauer, 1958, S. 205.

⁵⁰ vgl. Christian Kolb, “Die Geschichte des Gottesdienstes in der evangelischen Kirche Württembergs”, Stuttgart 1913, S. 33.

Corbellini, welcher den rötlichen Stuck mit acht Säulen ausführte, auf denen die vergoldeten korinthischen Kapitelle ruhen. Das für mich interessanteste ist nun die malerische Ausstattung des Innenraums von Carlo Carloni und Luca Antonio Colomba, welche im Zeitraum von 1718 bis 1720 ausgeführt wurde.⁵¹ Zunächst sollte Colomba den Innenraum vollständig in Öl ausstatten. Dies belegt das Protokoll der Baudeputation vom 24. November 1718. Im Dezember 1717 war es noch klar, dass Colomba auch das Fresko in der Kuppel ausführen sollte. Jedoch scheint dessen Entwurf beim Herzog nicht die Zustimmung erfahren zu haben, die es benötigte. Er schrieb im April 1718 an Frisoni, dass zur “ausmachung” der Hofkapelle “zwey würcklich dazu choisirte Mahler” ausgewählt werden sollen.⁵² Frisoni ließ über die Entfernung sowohl bei Carlo Carloni in Wien als auch bei seinem Freund und dem Lehrmeister Carlones, Giulio Quaglio, einen Bozzetto anfertigen. Nach Rücksprache mit dem Herzog geben zwei Protokolle der Baudeputation darüber Aufschluss, dass man sich für den “Mahler zu Wien”, also Carloni entschieden hatte.⁵³ Colomba erhielt für die Schlosskapelle die Aufträge der Kapellenfresken und des Chores, während sich Carloni sowohl des großen Kuppelfreskos als auch des Altarblattes nahm.⁵⁴ Meiner Meinung nach war dies vermutlich eine praktische Überlegung, da Colomba zu diesem Zeitpunkt auch Arbeiten im Favoritenschlösschen ausführte. Auf einer gemalten Balustrade über dem Altarraum befindet sich ein gemalter Zettel, welcher nicht nur die Signatur des Künstlers, sondern auch das Datum der Arbeit präsentiert (Abb. 30): *C. I. Carloni F 1720*.

Die bewegte Balustrade ist nur Scheinarchitektur. Die illusionistische Bildauffassung scheint den Kuppelraum nach oben hin zu vergrößern, um dann vom Gesims direkt zur eigentlichen Kuppel und dem lichten Fresko überzuleiten. Hier kommt es zu einer starken Verschleifung und Verwischung von Raumgrenzen: Durch gekonnten Einsatz von Scheinarchitektur, Stuckfiguren die in den Betraum einzubrechen scheinen und Figuren und Wolken, die die Scheinarchitektur überschneiden, gibt es keine

⁵¹ Die Ausnahme stellt lediglich das Fresko unter der Fürstenempore dar. Dieses fertigte Colomba erst 1723 an.

⁵² Verzeichnet in “Übersicht über acta das Ludwigsb. Bauwesen betr.” vom 18. Dezember 1723 als “Decret 12. April 1718 die Mahlung der HoffCapell” Vgl. Esbach, 1991, S. 116.

⁵³ vgl. Protokoll der Baudeputation vom 23 April 1718: “(...) den Mahler zu Wien zunehmen, daß Er nach den vorhandenen modell u. zwar sowohl wegen der Cupel als altar Blatte pretendiere.” (Esbach, 1991, S. 118.) Diesem Entschluss Frisonis stimmt der Herzog laut einem Protokoll vom 9. Juni 1718 zu und legt sogleich dessen Gehalt fest: “Bau Director Frisoni gibt Überschlag ein, von Einem frembden Mahler, nahmens Carloni, welcher von der großen Cuppel frstl. Hoff. Capell Ludw. pretendirt 8000 fl. und reyß costen 100 Louis dor Vor Riß u. Muster zu anfang 2000 fl. (dann) die helfte 3000 fl. (und) den rest erst nach gestelter arbeit.” (Esbach, 1991, S. 122.)

⁵⁴ Colomba erhielt für seine umfangreicheren Arbeiten einen Lohn von 6.500 fl. sowie sechs Eimer Wein, Carloni für den wesentlich kleineren Auftrag der Kuppel immerhin 5.000 fl. Aufgrund dessen kam es zu mehrmonatigen Streitereien zwischen Colomba und dem Herzog welcher kurzfristig am 26 August 1718 verfügte “alle piecen in der Hof Capelle (sollen) von einem Meister gemacht werden”. (Esbach, 1991, S. 136.) Die Angelegenheit konnte jedoch geregelt werden und Colomba erklärte sich bereit die Arbeiten für den oben genannten Betrag auszuführen.

klare Grenze zwischen der sich in pathetischen Gesten auflösenden Gloriole und dem Realraum. Da sich auch die Blicke nicht nur zahlreicher Putti, sondern auch die von Gottvater und Jesus, auf den Betrachter richten, kommt es zu einer starken Verbindung des Gesehenen und des Betrachters. Beleuchtet wird diese in goldene und gelbe Farben aufgelöste Zone durch Ovalfenster in den Gewölbezwinkeln. Äußerst figurenreich und in geschraubter Bewegung öffnet sich die Kuppel zum Himmel und gibt den Blick auf das Kuppelfresco mit der „Verherrlichung der göttlichen Dreifaltigkeit“ frei (Abb. 17). Je weiter sich die Gruppen in die Tiefe erstrecken, desto lichter und nebuloser erscheinen die Figuren. Im Zenit erreicht das Werk den hellsten Punkt, die Taube des Hl. Geistes. Zu ihrer Seite in Richtung Altar hin thronen Jesus und Gottvater auf einer Wolkenbank, umgeben von einer Engelschar, welche die Wolke empor zu tragen scheint. Unter dieser Gruppe findet ein Engelskonzert zu Ehren der Dreifaltigkeit statt (Abb. 31). Hier zitiert der Künstler eines seiner Wiener Werke, indem er auf das Engelskonzert in der Alexander Sauli Kapelle in St. Michael zurückgreift und dieses bis in jedes Detail übernimmt (Abb. 32). Vergleicht man beide Arbeiten direkt miteinander, so fällt dennoch auf, welch große Entwicklung der Künstler in vier Jahren durchlaufen hat. Ein näherer Blick auf das Engelskonzert zeigt, dass es sich auch hier um die Anbetung der Heiligen Dreifaltigkeit handelt. Da die Decke der Alexander Sauli Kapelle nur wenig Fläche bietet, wird die Dreifaltigkeit nicht durch Christus, Gottvater und die Heilgeisttaube dargestellt, sondern von einem Dreieck symbolisiert. Ganz typisch für das Werk Carlones ist die Aufhellung der Gesichter; je weiter sich eine Gruppe in den Raum erstreckt, je weiter sie sich auf ein Zentrum zu bewegt, desto lichter und undefinierter werden die Züge, wobei eine Individualisierung vermieden wird und keine einzelne Figur genannt werden kann. Das passiert auch in diesem Fall. Der Ring des Engelskonzertes vermischt sich in der untersten Ebene nun mit den Zwölf Apostel, Propheten und Heiligen, löst sich immer weiter in Licht auf, um dann in jenen der Engel mit den Leidenswerkzeugen Christi überzugehen, welche schon gänzlich in himmlischen Gefilden schweben und sich auf die Dreifaltigkeit zubewegen.

Das gleiche Thema kam bereits in der Pfarrkirche von Stadl-Paura zu Ausführung (Abb. 7), auch hier öffnet sich die Decke zu einem lichtdurchfluteten Himmelsgewölbe. Die Ausführung in Ludwigsburg wirkt jedoch bereits wesentlich elaborierter, das Verhältnis der Figuren zum und im Raum scheint glaubhafter. Frühe Vorbilder für diesen Typus finden sich natürlich in Rom – man denke an Giovanni Lanfrancos Fresken in S. Andrea della Valle (Abb. 33) oder jene von Pietro da Cortona in der Chiesa Nuova (Abb. 34). Es kann davon ausgegangen werden, dass Carloni diese während seines Studienaufenthaltes gese-

hen hatte.⁵⁵ Ich glaube jedoch nicht, dass man chronologisch so weit zurück blicken muss. Vielmehr denke ich, dass für den hellen, illusionistischen Bildraum, wie Carloni ihn in Ludwigsburg geschaffen hat, die Fresken von Giovanni Battista Gaulli in Il Gesù (Abb. 35) oder von Andrea Pozzos Arbeiten in der Wiener Jesuitenkirche ausschlaggebend waren. Der Ring der Figuren wird aufgelockert und der lichte Hintergrund dominiert. Und hier sehe ich das Deckenfresko der Ludwigsburger Schlosskapelle als eigenständige und herausragende Leistung: Durch die Kombination des Lichts mit den dynamisch bewegten, sich rhythmisch auf das Zentrum zubewegenden Figuren kann man hier von einer eigenständigen Leistung des Künstlers sprechen, trotz aller Vorbilder, die er gesehen haben mag.

Was die Fresken Colombas betrifft, so wurden hier folgende Themen gewählt: Im Osten über dem Altar sieht man “Die Erhöhung der ehernen Schlange”, “Den zwölfjährigen Jesus bei den Schriftgelehrten” gegen Süden, im Norden “Die Darstellung Jesu im Tempel” und schließlich das erst 1723 unter der Fürstenempore ausgeführte Werk “Die Vertreibung der Händler aus dem Tempel”. Unter der Empore ist eine Gruppe musizierender Engel zu erkennen. Was die Umsetzung angeht, so unterscheiden sich die Künstler grundlegend in der Farbgebung. Carlones Fresko ist farblich zwar weniger kräftig ausgeführt als die Nebenbilder Colombas; es weist jedoch einen starken, barocken Pathos und Schwung auf, der bei Colomba fehlt. Dennoch gibt es in den Gesichtern der Figuren deutliche Überschneidungen (Abb. 36). Es machte sich nun eine deutliche Änderung der Künstlerlandschaft am herzoglichen Hof bemerkbar. Von nun an sollte Carlo Carloni bei den malerischen Arbeiten am Hofe bevorzugt werden und gut zehn Jahre später den umfangreichen und prestigeträchtigen Auftrag für die Gestaltung der Ahngalerie erhalten, was jedoch nicht heißt, dass Colomba von seinem Dienst entlassen wurde. Dies geschah erst nach dem Tod Eberhard Ludwigs im Jahre 1734, obwohl sich das Hofmarschallamt schon zwei Jahre früher für seine Entlassung stark gemacht hatte. Bis dahin führte der Maler noch Arbeiten im Ovalsaal und einige Deckenfresken in Kabinettten im Riesenbau aus und zeigt sich unter anderem für die Arbeiten in der Klosterkirche von Schöntal, dem Schloss Ettlingen und nach seiner Entlassung auch für die Gestaltung des Palais Thurn und Taxis bei Frankfurt verantwortlich.⁵⁶ Colomba war also durchaus kein schlechterer Maler als Carloni und verlor auch nie sein Ansehen. Er war trotz des Verlustes des großen Auftrages in der Hofkapelle ein gefragter Dekorationsmaler.

⁵⁵ Langer, 1990, S. 51.

⁵⁶ vgl. Willy P. Fuchs-Röll, “Kloster Schöntal”, Benno Filser (Hrsg.), Augsburg 1928, S. 12.

Das Altargemälde

Ein Punkt, den Hitchcock anführt, ist, dass es sich bei dem Altarbild Carlones um eine Kopie eines letzten Abendmahls handelt, welches dem neapolitanischen Künstler Luca Giordano zugeschrieben wird (Abb. 37). Er behauptet, Frisoni hätte es in Augsburg erworben, es sei jedoch zu klein für den Altar gewesen.⁵⁷ Dies lässt sich, wie bereits in dem Katalog “Barock in Baden-Württemberg” nachzulesen ist, nicht belegen. Auch die von Kurt Rossacher 1971 aufgezeigte, angebliche Verwandtschaft zu Luca Giordanos Altarblatt mit ebenfalls gleichem Thema in Sessa Aurunca ist nicht gegeben.⁵⁸ Hier besteht lediglich eine Gemeinsamkeit im Bildthema. Weiters kommt vielleicht ein Gemälde von Federigo Barocci als Vorbild in Frage, welches auf etwa 1600 datiert wird und sich in der römischen Kirche S. Maria Sopra Minerva befindet (Abb. 38). “Vorbild” meint in diesem Falle im Besonderen den Bildtypus, der das Thema des Letzten Abendmahls mit dem der Apostelkommunion verbindet.

Caralone legte den Bozzetto für das Altargemälde bereits 1716 vor (Abb. 39), führte das jetzt in der Kirche befindliche Werk jedoch erst 1723 aus (Abb. 40), dies belegen Signatur und Datierung.⁵⁹ Die Ölskizze befand sich, wie Brigitte Langer 1990 anmerkt, im Besitz von Giovanni Battista Caralone, Carlo Carlones Sohn. Dieser führt das Werk unter dem Titel “Cristo, che communica gli Apostoli”.⁶⁰ In diesem Verzeichnis ist die Augsburger Ölskizze als Nr. 3 der Kategorie “Abbozzi delle opere sagre die Carlo Carloni” aufgeführt. Die Größenangabe lautet hier: “Larghezza: 1 Braz, 2 onc.” und “Altezza: 2 Braz.”⁶¹ Hierbei muss es sich um das Ludwigsburger Werk handeln, da der Künstler in seinem weiteren Schaffen kein weiteres Mal eine Apostelkommunion dargestellt hat.

Gezeigt wird das letzte Zusammensein Christi mit seinen Jüngern. Die Szene spielt sich in einem spärlich beleuchteten Innenraum ab, im Hintergrund öffnet sich ein Bogen gegen den Nachthimmel. Die Lichtquelle ist nicht ganz klar zu erfassen. Wir sehen bei dieser Szene ein sehr diffuses, von Außen in den Raum dringendes Licht. Es scheint sich auf den Engel zu konzentrieren, wodurch der Eindruck entsteht, er würde aus sich selbst heraus leuchten oder das Licht reflektieren und somit den Rest des vorderen

⁵⁷ Hitchcock, 1965, S. 209.

⁵⁸ Rossacher, 1971, S. 22-24.

⁵⁹ 1970 gelangte das Bozzetto als Geschenk der Bayerischen Vereinsbank in das Schaezlerpalais nach Augsburg (Bushart, 1984, S. 47.)

⁶⁰ Langer, 1990, S. 140.

⁶¹ Die Maße einer Braza schwankte von Ort zu Ort. Es sind hier 52 bis 68 cm möglich, auch bei einer Once kann von einem Maß zwischen 2,2 und 2,8 cm ausgegangen werden. Da die Maße dieses Bozzetto 114 x 66,2 cm betragen, kann mit großer Wahrscheinlichkeit davon ausgegangen werden, dass es sich bei dem vorliegenden Werk um das im Werkverzeichnis genannte handelt.

Bildraumes erhellen. Jesus selbst bedarf keiner weiteren Beleuchtung, da er bereits von einem Nimbus umgeben wird, welcher seine unmittelbare Umgebung zu erhellen scheint. Die Gruppe ist durch Gesten und Bewegungslinien stark miteinander verklammert. Wie eine Art Rahmen für die zentrale Szene wirken Engel und Apostel um das letzte Abendmahl herum. Die hell-dunkel Kontraste wirken in den dynamisch über die Körper drapierten Gewandungen äußerst effektvoll und führen zu einer sehr reizvollen Farbigkeit. Dennoch führt dieser freie Umgang mit Farbe und auch die Verteilung der Farbflächen dazu, dass hier nicht der Eindruck von einem naturnahen und wirklichkeitstreuen Ereignisses entsteht, sondern vielmehr ins Dekorative abgleitet. Die Einflüsse sind sicherlich vielfältiger Natur. Bei der Betrachtung des Gemäldes fühlte ich mich sofort an die süditalienische Malerei, z. B. eines Francesco Solimena erinnert. Solimena war etwa zeitlich mit Carloni für Prinz Eugens beschäftigt. Er schuf unter anderem das Altarbild der Schlosskapelle im Belvedere und jenes in der Kapelle von Schloss Hof. Dies sind jedoch späte Arbeiten aus dem Ende der 1720er Jahre. Solimena, welcher seine Heimat Neapel in seinem langen Leben nur selten verlassen hat, hielt sich jedoch nachweislich zwischen 1700 und 1707 in Rom auf, womit Carloni, selbst ab 1703 in Rom ansässig, durchaus die Möglichkeit hatte, die Arbeiten dieses Künstlers zu sehen und auf sich wirken zu lassen.

Gegenstand von zahlreichen Diskussionen war das Altarbild und die dazugehörige Ölskizze, vielmehr jedoch immer wieder eine Grisaille im Salzburger Barockmuseum (Abb. 41). Klára Garas war die Erste, welche 1960 darauf hinwies, dass es sich bei Letzterer eventuell um ein frühes Werk des Franz Anton Maulbertsch handeln könnte.⁶² Dies wird damit begründet, dass der Künstler etwa 1785 eine Radierung mit dem selben Thema geschaffen hat (Abb. 42). Dies ist richtig, jedoch unterscheiden sich beide Arbeiten in Komposition, Figurenanordnung und Gestaltungsweise so grundlegend voneinander, dass ich es ausschließen würde, dass beide Werke in einer Abhängigkeit zueinander stehen. Kurt Rossacher schreibt die Grisaille dann 1965 in seinem Katalog "Visionen des Barock, Nr. 12" aus dem Jahre 1965 mit einigen Bedenken Carloni zu und geht davon aus, dass es sich um eine erste Ölskizze für das Ludwigsburger Altarbild handelt, entstanden etwa zwischen 1717 und 1720.⁶³ Etwa sechs Jahre später, 1971, revidiert der Autor seine Zuschreibung dann jedoch erneut und versucht das Werk wieder in das Œuvre des Franz Anton Maulbertsch einzurichten. Auch er behauptet, dass es sich bei der Grisaille um ein vorbereitendes Ölbild zu der Radierung handle. Er geht davon aus, dass die Funktion der Grisaille jene sei, das polychrome Altargemälde zu reduzieren und somit quasi auf die Ausführung als Druck-

⁶² vgl. Garas, "Franz Anton Maulbertsch 1724–1796", 1960, S. 213.

⁶³ Rossacher, 1965, S. 45.

graphik vorzubereiten.⁶⁴ Er macht dies unter anderem an der Veränderung der Anatomie, an der für Maulbertsch so typischen “vertikalen Längung der Haar-, Bart- und Nasenpartie” fest. Meiner Meinung nach ist dies zu wenig, um die Skizze eindeutig Maulbertsch zuzuschreiben. Diese Behauptung alleine an der Existenz einer Druckgraphik mit dem selben Thema festzumachen, finde ich etwas zu weit gegriffen, da sich beide in wichtigen Punkten, wie etwa dem Raumverständnis und der Figurengestaltung doch zu stark unterscheiden. Auch 1990 ist die Zuschreibung an Maulbertsch in der Forschung noch die gängige Meinung, denn Bettina Langer schreibt die Ölskizze in dem Katalog zum Ansbacher Auftrag ganz selbstverständlich Franz Anton Maulbertsch zu und beruft sich ebenfalls auf Kurt Rossachers Schrift aus dem Jahre 1971. Auch hier wird davon ausgegangen, dass es Maulbertsch auf Komposition, Figurenverteilung und Beleuchtung ankam, “die er in seiner Skizze genau festhielt und in einer späteren Radierung verarbeitete.”⁶⁵

Meiner Meinung nach wäre bei einer Zuschreibung, wenn man unbedingt einen Namen aus dem Umkreis des Paul Troger nennen möchte, vielleicht am ehesten noch an Franz Sigrist d. Ä. zu denken. Aber auch eine Zuschreibung an Car lone halte ich für nicht ganz ausgeschlossen, worauf später näher eingegangen werden soll. Eine eindeutige Zuschreibung an einen Künstler ist meiner Meinung nach jedoch äußerst schwierig.

Ich mache meine Theorie bezüglich Sigrist einerseits an der im Oberen Belvedere in Wien ausgestellten Grisaille des Künstlers fest – stilistische Eigenheiten sind beinahe schon in Fetzen aufgelöste Gewandung der Figuren, oder die ins Groteske übersteigerten Gesichter (Abb. 43). Aber auch die gänzlich veränderte Lichtsituation könnte für eine Zuschreibung an Sigrist sprechen. In seinen Gemälden und Grisailles leuchtet er beinahe schlaglichtartig die Hauptfiguren heraus, während jene am Rand platzierten Figuren nur schemenhaft wahrzunehmen sind.⁶⁶ Und genau diese Charakteristika treffen bei den erwähnten Grisailles und auch bei dem in Salzburg aufbewahrten Werk zu. Vom Licht getroffene Stellen blitzen aus dem dunklen Hintergrund hervor und geben somit ein fragmentiertes, sehr expressives Bild der Figur wieder. Bei Sigrist hatte dies primär den Grund, dass er viele Vorlagen für Radierungen schuf und es der Einfachheit halber angenehmer war, nicht mit allzu feinen Hell-Dunkel Übergängen zu arbeiten.

Außerdem läge eine Zuschreibung an Sigrist auch aufgrund der Tatsache nahe, dass er ein äußerst um-

⁶⁴ Rossacher, 1971, S. 23.

⁶⁵ Langer, 1990, S. 142.

⁶⁶ Ich möchte an dieser Stelle Betka Matsche-von Wicht zitieren: “Das Hauptgewicht de künstlerischen Interessen Sigrists liegt hier auf der malerischen Wirkung und der Gestaltung durch das Licht, dessen dramatisierende Funktion auf einer sorgsam dosierten, gezielt schlaglichtartigen, kontrastreichen und den Gegenständen gemäßigen unregelmäßigen Ausleuchtung des Bildraumes beruht.” (Matsche-von Wicht, 1977, S. 33.)

triebiger Maler von Grisailles war. Diese dienten als Vorlage von Radierungen. Es haben sich von diesem Künstler in großer Zahl diese monochromen Ölgemälde erhalten, was meiner Meinung nach ein weiteres Indiz für die Urheberschaft dieses Malers sein könnte. Und der vermutlich wichtigste Punkt, welcher eine Verbindung der Grisaille mit dem Altarblatt zulässt, ist die Tatsache, dass Franz Sigrist in den Jahren 1754-1763 in Augsburg ansässig war.⁶⁷ Sigrist verbrachte hier über zehn Jahre seines Lebens und es ist nicht ausgeschlossen, dass er Ludwigsburg in dieser Zeit einmal besucht hatte und hier vielleicht auch die Möglichkeit wahrnahm, eine Ölskizze – vielleicht die hier vorliegende – von Carlones Altarblatt anzufertigen.

Warum nun aber auch durchaus Carbone als Urherber dieses Werks in Betracht kommt, mache ich an zwei Ölskizzen für Tondi fest, welche sich in der Kunsthalle Karlsruhe (Abb. 44) und im Spencer Museum of Art in Kansas (Abb. 45) befinden. In Verbindung zu bringen sind die Werke mit den Zwischenfresken in Groß-Siegharts (Abb. 46), welche jeweils drei Apostel darstellen. Sowohl die Ähnlichkeit in der Lichtsituation als auch die Wiedergabe der Gesichter und Gewänder ist bei dieser Gruppe nicht von der Hand zu weisen. So detailliert und genau Carbone in großen Ölgemälden auch sein mag, so lebendig und expressiv sind seine Ölskizzen. Sie werden beherrscht von starken hell-dunkel Kontrasten und bewegten Gesten, welche jenen des Sigrist- und Maulbertsch-Umkreises in nichts nachstehen und somit für diese beiden, erst Mitte der 20er Jahre des 18. Jahrhunderts geborenen Maler durchaus Vorbildcharakter besitzen konnten. Und auch Maulbertschs Vorläufer, der aus Welsberg im Pustertal stammende Maler Paul Troger schuf sein erstes großes Fresko erst 1731 im Stift Melk, hielt sich zuvor in Wien auf und kam somit mit Sicherheit mit Carlones Werken in Wien und Niederösterreich in Berührung. Man darf sicher nicht den Fehler machen und Carbone als Maß aller Dinge sehen, da er jedoch im süddeutschen und österreichischen Raum als einer der meistbeschäftigt Dekorationsmaler zu gelten hat, darf seine Bedeutung für die Malerei des österreichischen Barock auch nicht als zu gering eingeschätzt werden.

Bei näherer Betrachtung läge nun für mich – ohne dass sich eine genau Zuschreibung treffen lässt – die Variante Sigrist oder Carbone am nächsten. Hier ergeben sich in puncto Lichtsituation sowie Modellierung in Gesicht und Gewand die meisten Überschneidungen. Persönlich würde ich jedoch noch am ehesten zu Carbone tendieren, schon auf Grund der ganz einfachen Überlegung, dass er in dieser frühen Phase seines Schaffens noch dabei war, sich einen Fundus an Ölskizzen und Zeichnungen aufzubauen.

⁶⁷ Matsche-von Wicht, 1977, S. 37.

en, und das Werk deswegen bei sich geführt haben könnte, um sich bei späteren Aufträgen daran zu orientieren. Dies war – wie wir auch bei anderen hier behandelten Aufträgen gesehen haben – für ihn nicht unüblich. Andererseits ist es verwunderlich, dass er genau von diesem Werk, welches er nur ein einziges Mal ausführte, eine Entwurfsarbeit bei sich trug. Wirklich sicher lässt sich eine Zuschreibung nicht treffen, da entsprechende Unterlagen fehlen. Die oben genannten Künstler halte ich dennoch am ehesten für die Urheber der Grisaille, da Carbone besonders in Ölskizzen seine durchaus expressiven und nicht nur auf das Dekorative reduzierte Qualitäten zeigt.

4.1.4 Die Ahnengalerie: Huldigung der Künste und Wissenschaften vor dem Namen des Herzogs

Es soll nun kurz auf das Gesamtkonzept der Ahnengalerie eingegangen werden. Die einzelnen Bildfelder, sowie deren Vorbilder, eventuelle Nachfolger und ähnliche Kompositionen im Werk Carlones sollen im Anschluss diskutiert werden. Thema der Darstellung in der 60 Meter langen und 6,5 Meter breiten Ahnengalerie ist eine Allegorie auf die kluge Regierung Eberhard Ludwigs und die Blüte der Wissenschaften und Künste während seiner Herrschaft. Fleischhauer nennt das Thema auch “Huldigung der Künste und Wissenschaften vor dem Namen des Herzogs”.⁶⁸ Unter diesem gemeinsamen Thema steht die gesamte Ausstattung der Galerie, wobei jedes einzelne Bildfeld in phantasievoller Weise umgesetzt wurde. In diesem Falle hat sich leider kein schriftliches Programm erhalten beziehungsweise ist keines bekannt. Das Thema der Verherrlichungsallegorie war in der barocken Vorstellungswelt jedoch stets präsent und wurde auch von Carbone mehrfach ausgeführt, sodass man davon ausgehen muss, dass er sich auch hier bereits existierender Werke aus seinem reichen Fundus bedienen konnte. Zudem hat sich das schriftliche Programm des Freskos in Ansbach erhalten, welches Auskunft über die Vorstellung des Herrschers gibt. Es kann also davon ausgegangen werden dass, es ein ähnliches Programm auf für die Ahnengalerie gab. In den Quellen ist vermerkt, dass Frisoni für einzelne Elemente Risse abgeliefert hat, an denen sich Carbone orientieren konnte: “270 Schuh lang Figuren und Architektur nach den übergebenen und von seiner hochf. Durchl. gnädigst approbierten Rissen al fresco zu malen und die Architekturmalerie nach Angaben des Oberstleutnants und Baudirektors Frisoni mit Gold, wenn es nötig sein wird zu relievieren.”⁶⁹ Diese Angabe veranlasste Klára Garas dazu davon auszugehen, dass Frisoni das Gesamtkonzept

⁶⁸ Fleischhauer, 1958, S. 210.

⁶⁹ Bäuerle, 1998, S. 20.

für die Gestaltung der Ahnengalerie vorgelegt hat, auf dessen Grundlage dann die malerische Ausstattung erfolgte. Da diese Risse jedoch nicht vorliegen, lässt sich nicht klar sagen, ob es sich hierbei nur um die Scheinarchitektur oder auch um Figurenkompositionen handelt.

Die Verteilung der Räumlichkeiten wurde, wie Fleischhauer anmerkt, vermutlich aus Prestigegründen unter den Künstlern noch ausgewechselt. Sollte zunächst Carbone die „gegen Abend stehende“ Bildergalerie im Westen und Scotti die „gegen Morgen stehende“ Ahnengalerie ausstatten, kam es nun zur Vertauschung der Aufgabenbereiche.⁷⁰ Ich vermute, dass die Wahl Carbones als Freskant für die Ahnengalerie auch mit deren Funktion zusammenhängt: Sie verbindet die fürstlichen Appartements und sollte wohl von dem bekannteren Künstler ausgemalt werden. Und das war ohne Zweifel Carbone. Die Vergütung Carbones und Scottis, welcher die östliche Bildergalerie sowie die Decke des großen Festsaals im Ordensbaus malerisch ausstattete, betrug die stattliche Summe von 20.000 Florin.⁷¹

Ein ebenfalls wichtiger Aspekt des Freskenensembles ist unter dem Begriff der „Magnificentia“ zusammenzufassen. Nicht nur wird diese im großen Mittelfeld thematisiert, sondern findet ihren Ausdruck auch in der Figur Alexander des Großen, welcher laut Cesare Ripa nicht nur als Paradebeispiel für einen antiken Herrscher gilt, sondern von eben diesem auch in seinem Werk „Iconologia“ als Beispiel der Magnificentia genannt wird.⁷² Gerahmt und unterteilt werden die einzelnen Bildfelder von einer Scheinarchitektur mit Goldhöhungen, auf welcher Sklaven- und Puttigruppen lagern; die Marmorierung des Stuckmarmors wird hier konsequent fortgeführt und verschmilzt somit den greifbaren Stuck mit der gemalten Scheinarchitektur. Vor den sich gleichmäßig zum Himmel öffnenden Rechteckfeldern und Scheinkuppeln spielen sich die einzelnen Szenen ab: Allegorische Gruppen der Musik, Malerei, Architektur etc. Der Himmel, welcher ganz selbstverständlich als Teil der realen Welt verstanden wurde, ist bevölkert von Göttern, Heroen und allegorischen Figuren, welche die Wissenschaften und schönen Künste verherrlichen. Die klar durchmodellierten Figuren zeigen, dass Carbone diese sicherlich in Zeichnungen vorbereitet hatte. In der malerischen Ausführung kommt die venezianische Ausbildung des Künstlers vor allem in der Farbigkeit, zartem Violett und beinahe gelblichem Weiß, zum Tragen. Es sollen nun die einzelnen Felder der Galerie kurz beschrieben werden und im Anschluss in ihrer Gesamtheit interpretiert werden.

⁷⁰ Fleischhauer, 1958, S. 219.

⁷¹ Esbach, 1991, S. 112f.

⁷² Maser, 1971, S. 56

Betritt man den lang gestreckten Raum, so öffnet sich oberhalb des Betrachters eine reiche, mit allegorischem Programm ausgestattete Scheinarchitektur, welche die Fläche der Decke in neun Felder verschiedensten Formats unterteilt. Das erste Bildfeld direkt über der Tür hat auf den ersten Blick die Malerei zum Thema. Dies ist aber nur vordergründig – es geht hier vielmehr um einen Vergleich des Herrschers mit Alexander dem Großen (Abb. 47). Eine Prunkarchitektur mit Säulen und Pfeilern erzeugt einen räumlich nicht genau bestimmten Hintergrund. Die gesamte Anlage der Szene vermittelt dem Betrachter den Eindruck, ein barockes Bühnenbild aus dem Zuschauerraum eines Theaters zu betrachten. Rechts steht eine rot grundierte Leinwand, auf der die Umrisse der links sitzenden Dame bereits zu erkennen sind. Bei der wahrscheinlichsten Interpretation des Freskos handelt sich wohl um jenen Moment, in dem sich Apelles in Pankaste verliebt, die Favoritin Alexander des Großen. Als Zeichen für seinen Großmut und als Belohnung des Künstlers gibt Alexander diesem Maler Pankaste zur Frau. Da Alexander der Große als antikes Ideal eines Herrschers gilt, wird hier auf dessen Großmut angespielt, welcher sich in dieser speziellen Szene auch gut mit der Malerei und somit natürlich dessen Einsatz für selbige verbinden lässt. Dies ist augenscheinlich, betrachtet man jene Szene, welche die Raumflucht abschließt. Zu sehen ist, in einem ähnlich gestalteten rechteckigen Bildfeld, ein Reiterstandbild sowie zwei Männer, welche sich offensichtlich über den Entwurf dieser Skulptur unterhalten (Abb. 48). Zwei weitere Männer sind noch im Begriff an der Skulptur zu arbeiten, von oben fliegt bereits Fama ins Bild und schmückt die Statue mit einem Lorbeerkrantz.

Wenn man nun weiß, dass es sich bei dem geharnischten Mann in der linken Ecke um Alexander den Großen handelt, so ist davon auszugehen, dass das hier gezeigte Fresko Alexander und den Bildhauer Lysipp darstellt, welche den Entwurf zum Reiterstandbild begutachten. Glaubt man Plinius, so waren Lysipp und Apelles in der Alexander-Geschichte die einzigen Künstler, welche Alexander skulptieren beziehungsweise malen durften.

Was die Verteilung der Figuren im Raum sowie die Architektur im Hintergrund betrifft, so fühlt man sich direkt an das Apsisfresco in der Pfarrkirche zu Groß-Siegharts und somit auch an die Radierung des gleichen Themas erinnert (Abb. 49). Hier ist der Bildgegenstand ein völlig anderer, jedoch liegt durch Architektur und schwebende Engel der Vergleich auf der Hand. Dies untermauert meine vermutete Funktion der Druckgraphiken, nämlich als Teil des Vorlagenfundus des Malers zu gelten. Diese beiden Fresken stechen in der Gestaltung insofern heraus, als dass Beginn und Ende der Galerie nicht mit illusionistischer Scheinarchitektur eingefasst wurde, welche entweder einen Ausblick in den Himmel oder in eine Kuppel gewährt, sondern im “altmodischen” Stil der “Quadri Riportati” gehalten und im Gegensatz

zu den anderen Bildfeldern um 90 Grad gedreht sind. Es handelt sich natürlich nicht um in Holzrahmen eingesetzte Ölgemälde, sondern nach wie vor um Freskotechnik, dennoch ist die Idee dahinter deutlich zu erkennen. Bei der Szene mit Lysipp wird dieser Illusionismus noch auf die Spitze getrieben. Hier scheint sich bereits die Leinwand von der Decke zu lösen und gibt einen vermeintlichen Blick auf die darunter liegende Holzkonstruktion frei. Es ist wohl kein Zufall, dass der Künstler gerade dieses Bildfeld in der rechten Ecke auf der Basis des Reiterstandbildes mit den Worten “C. Caralone fecit 1733” signiert hat, was nahelegt, dass es sich hierbei um das zuletzt fertiggestellte Bildfeld handelt. Auch dieses Mal handelt es sich nicht um eine Allegorie auf die Bildhauerei, der Meinung ist auch Manke. Hier geht es dem Herrscher ebenfalls klar um die Identifikation mit dem “göttlichen Alexander” und dokumentiert somit dessen Selbstauffassung als großartiger und umsichtiger Herrscher und als Förderer der Künste.⁷³ Die beiden Szenen aus dem Leben Alexanders sind in wesentlich kräftigeren, ergebundeneren Farben gemalt, während die von ihnen eingeschlossenen Felder in luftiger und zarter Manier gearbeitet wurden. Somit sind letztere eher einer göttlichen Sphäre zuzuordnen und die rahmenden Felder einer irdischen. Martin Warnke beschreibt das Verhältnis zwischen Auftraggeber und Künstler sehr zutreffend, wenn er sagt: “Der Künstler am Hofe wird hier als Imageschöpfer gesehen, der durch das Bild des Fürsten diesem eine neue Wirklichkeit und Wirkung erschließt.”⁷⁴ Einerseits zeigt diese Darstellung von Alexander und Apelles beziehungsweise Lysipp die Förderung der Malerei durch Eberhard Ludwig, andererseits zeigt es auch die Stellung Carlones am Hofe des Herzogs. Er schafft es, den Herzog so darzustellen wie er gesehen und auch erinnert werden will.

Ich möchte bei der weiteren Beschreibung der Bildfelder nicht der Reihe nach vorgehen, sondern so, wie ich es bereits bei Beginn und Ende der Galerie getan habe: Da sich immer zwei Bildfelder ergänzen und dementsprechend der Höhepunkt dieses Freskos nicht am Ende, sondern in der Mitte des Raumes liegt, finde ich diese Vorgehensweise am einleuchtendsten.

Begibt man sich nun zurück zum Anfang des Raumes und betrachtet das nächste Bildfeld, so erkennt man einen weiteren Verweis auf die Malerei und Bildhauerei (Abb. 50). Es wird auf die Architektur verzichtet und somit auch das Programm der Alexanderfresken fortgesetzt. Vor einer gemalten Kuppel tummeln sich fünf Putti. In der Mitte lagern zwei auf einer Wolkenbank, vor ihnen steht ein Brustbildnis, welches jenem aus dem ersten Bildfeld mit Apelles sehr ähnelt. Überdacht wird die Gruppe von

⁷³ Manke, 1974, S. 262.

⁷⁴ vgl. Martin Warnke, “Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers. 2. überarbeitete Auflage”, Köln 1996, S. 59.

einem Baldachin, welcher von einem weiteren Putto gehalten wird. Unterhalb der beiden, mit Malerpalette und Aktskizze ausgezeichneten Figuren, schwebt ein weiterer Putto mit einer Skulptur heran, und symbolisch damit die Allegorie auf die Bildhauerei. Neben ihm liegen am Fuß der Wolkenbank weitere Zeichnungen – vielleicht ein weiteres, beinahe unbemerktes Statement des Künstlers, für den die zeichnerische Vorbereitung eines Werks immer an erste Stelle stand. Die Zeichnungen sind ein Verweis auf beide Gattungen, welchen gleichermaßen die vorbereitende Skizze zu Grunde liegt. Gerahmt wird diese Szene von einer Scheinarchitektur, die von verschiedensten, allegorischen Figurengruppen bevölkert wird. Die Identifizierung der Begleitfiguren am Rand ist nicht immer einfach und muss an Attributen festgemacht werden, wobei diese – wie sich zeigen wird – mehrdeutig zu lesen sind und somit verschiedene Interpretationen zulassen.

Beginnen möchte ich mit der Gruppe oberhalb des Bildfeldes (Abb. 51). Links ist ein Knabe mit Spiegel und Zirkel in der Hand zu erkennen. Da der Spiegel in der gängigen Ikonographie als Zeichen der Vergänglichkeit gilt, würde ich auf den ersten Blick behaupten, dass es sich um eine Darstellung der Vanitas handelt. Jedoch passen weder Geschlecht noch der Zirkel. Ich stimme hier mit Höper überein, die vorschlägt, dass es sich um den Entwurf, den *Disegno*, handeln könnte.⁷⁵ Auch bei Ripa ist diese Allegorie zu finden, wenn dieser vermerkt: „Der Spiegel zeiget an, daß ... oftberührte Entwerffung zu dem jenigen innerlichen Organo oder Werckzeug der Seele gehöre, welches Phantasia oder die Einbildung als der Ort wo die Bilder sich aufhalten genennt wird.“ Und bezüglich des Zirkel ist zu lesen: „Der Circkel bemercket, daß die Entwerfung in den Abmessungen bestehe.“⁷⁶ Die ihm gegenüberstehende Dame, ausgezeichnet durch die Taschenuhr und Sporen in den Händen, ist der Fleiß, *Diligentia*.⁷⁷ Unterhalb des Hauptfeldes sitzen ebenfalls zwei weibliche Figuren (Abb. 52). Auf der rechten Seite eine Frau, an ihrem Kopf befinden sich auf beiden Seiten kleine Flügel. Diese sind meist bei Personifikationen der *Inventio*, also der Erfindung, auszumachen.⁷⁸ Des Weiteren hält sie in der Rechten ein Spruchband mit der Aufschrift „NON ALIUNDE“ („Von nirgendwoher“) und als Zeichen der freien Natur befindet

⁷⁵ Höper, 2004, S. 27.

⁷⁶ Höper, 2004, S. 29.

⁷⁷ Maser, 1971, S. 147. Carbone ändert hier Ripas Angaben etwas ab. Statt einer Sanduhr verwendet er, vielleicht um das Ganze morderner und mehr in die aktuelle Zeit passend, eine Taschenuhr. Was jedoch die Gewandung angeht, so hält sich der Maler an den vorgegebenen Rotakkord. Laut Ripa steht die Uhr für den fleißigen Menschen der angefangenes auch beenden will, die Spore gilt als eine treibende Kraft welche Stillstand, auch im Arbeitsprozess, vermeiden soll.

⁷⁸ Maser, 1971, S. 187.

sich in ihrer Linken eine Statuette der sogenannten ephesischen Artemis.⁷⁹ Auf der gegenüberliegenden Seite sitzt Imitatio, die Nachahmung, in Form einer jungen Frau in klassischer Gewandung, ausgestattet mit Pinsel und Maske.⁸⁰

Ich finde das Programm dieser vier Figuren sehr interessant und spannend und möchte aufführen, was mich daran so sehr fasziniert. Alle vier hier gezeigten Allegorien sind natürlich wichtig für die Malerei selbst und zweifellos auf diese anwendbar. Sie passen aber auch vortrefflich auf den Künstler selbst. Nicht nur bereitet er durch Entwürfe seine großen Fresken vor. Es befinden sich auch zahlreiche, nie ausgeführte Entwürfe im Oeuvre des Künstlers, was auf dessen Fleiß verweist, sich stets in einem Arbeitsprozess zu befinden und sich einem Thema oder einer Komposition durch Vorzeichnungen und Übung anzunähern und somit zur Vollendung zu bringen.

Die Figurengruppe am unteren Bildrand beschreibt das Vorgehen Carlones meiner Meinung nach am besten. Einerseits erfindet er, besonders zu Beginn seiner künstlerischen Laufbahn, viele richtungsweisende Kompositionen, schrekt aber keinesfalls davor zurück, immer wieder auf die eigenen Skizzen zuzugreifen und sie zum Teil beinahe identisch zu übernehmen. Diese These wird gestützt von Büttner, der darauf hinweist, dass sich die moderne künstlerische Erfindung von der rhetorischen Inventio des Barock unterscheidet. „Inventio“ meinte im Barock nicht die eigenständige Erfindung, sondern durchaus das Wiederaufgreifen bereits gefundener Bildformen. Es war nicht unüblich, sich bereits vorhandener Kompositionen diverser Allegorien und Personifikationen zu bedienen, wofür Bücher wie zum Beispiel die Iconologie Cesare Ripas eine Unterstützung für die Inventio bildeten.⁸¹

Dem soeben beschriebenen Bildfeld stellt der Künstler nun die Kunst des Messens beziehungsweise der Wissenschaften gegenüber (Abb. 53). Hiermit spielt Carbone meiner Meinung nach nicht nur auf Mathematik oder Architektur an, sondern auch auf die Kunst der Freskomalerei, welcher grundlegendes Raumverständnis und exakt bestimmte Proportionen zugrunde liegen. Es liegt besonders nahe, eine solche Allegorie in der Ludwigsburger Ahngalerie anzubringen, da die Deckenhöhe mit etwa sechs

⁷⁹ „Die ephesische Artemis scheint am meisten Ungriechisches, genauer gesagt Vorderasiatisches, in sich aufgenommen zu haben. Bei den Lydiern und Phrygiern scheint sie die befruchtende und unermüdlich alles ernährende Kraft der Natur bezeichnet zu haben. In ihrem prachtvollen Tempel zu Ephesus stand ihr von allen andern Dianen-Darstellungen schroff abweichendes Bild: Der Kopf war mit einer Mauerkrone bedeckt. Der obere Teil war mit vielen Brüsten dargestellt. Der untere Teil war keilförmig zulaufend. Die ganze Darstellung war mit symbolischen Tierbildern geschmückt.“ http://www.kristian-buesch.de/seven_wonders_of_the_world/artemision_von_ephesos2.htm, abgerufen am: 19.04.2012

⁸⁰ Maser, 1971, S. 190. Diese Darstellung entspricht der Beschreibung Ripas, welcher beide Attribute für diese Allegorie anführt. Hierbei steht die Maske für die Nachahmung eines anderen Menschen, beispielsweise im Theater. Die Pinsel symbolisieren die Nachahmung der Natur durch die Malerei.

⁸¹ Büttner, 1989, S. 50-51.

Metern nicht sehr hoch ist. Ein exaktes Planen ist hier also mehr denn je notwendig, da das Werk vom Betrachter sehr genau begutachtet werden kann. Es tummelt sich hier eine ebenfalls fünfköpfige Puttigruppe um einen Globus. In ihren Händen halten sie allerlei Gegenstände zur Vermessung: Winkel, Fernrohr, Zirkel, Senkblei. Hinterfangen wird auch diese Gruppe von einer gemalten Kuppel. Auch hier wird das Mittelfeld durch die am Rand lagernden Allegorien ergänzt. Hier ist die Bestimmung im Falle der oberen Gruppe besonders kompliziert gewesen und war auch nicht sehr eindeutig. In Cesare Ripas „Iconologia“ bin ich jedoch auf die Allegorie des „Gebäudes, oder eines dafür bestimmten Platzes“⁸² gestoßen. Dies halte ich für eine stimmige Interpretation, denn die uns einen Grundriss präsentierende Dame steht für die Architektur – nicht nur für das Bauen sondern auch das Planen (Abb. 54). Und hierzu gehört auch die Wahl eines geeigneten Platzes um das zukünftige Gebäude erstehen zu lassen. Der ihr gegenüber sitzende, bärtige Mann hält ein Senkblei in der Hand. Dieses Instrument ist essentiell bei der Errichtung eines Gebäudes und der Baukunst an sich. Es macht also Sinn diese beiden Figuren zusammen zu lesen und Ripas Identifikation darauf anzuwenden. Höper spricht bei den Figuren von Personifikationen der Theorie und Praxis. Die Theorie wird demnach als weibliche Figur mit einem Grundrissentwurf dargestellt, während die Praxis durch einen alten und daher erfahrenen Mann mit Senkblei verkörpert wird.⁸³

Die untere Gruppe ist etwas einfacher zu lesen. Die rechts lagernde Dame gibt sich durch Zirkel, Kugel, sowie Messlatte klar als die Mathematik zu erkennen (Abb. 55). Der Zirkel, den sie in der Hand hält, soll zeigen, dass sie nichts unbedacht tut. Eine mit Abmessungen beschriftete Erdkugel hat sie aus dem Grund bei sich, da die Mathematik die Basis aller Abmessungen auf der Welt ist.⁸⁴ Die links sitzende Figur würde man aufgrund des geflügelten Helmes vielleicht zuerst mit Hermes in Verbindung bringen. Sieht man aber genauer hin, erkennt man, dass auf dem Helm dieses Mannes ein Adler Platz genommen hat. Der Adler wird in der Ikonographie, wie auch Ilse Manke feststellt, mit dem Genie in Verbindung gebracht. Dies röhrt daher, dass der Adler schärfere Augen hat und zu einem höheren Flug in der Lage ist als alle anderen Vögel. Ausgestattet ist die Figur zudem mit Pfeil und Bogen als Verweis auf die Genauigkeit und das weitgreifende Forschen des Genies.⁸⁵

Somit sind alle Personifikationen miteinander verbunden: Ingenio, also das Genie, versinnbildlicht die Idee des Gebäudes, die Mathematik ist von Nöten um dieses zu planen und erstehen zu lassen. Den

⁸² Ripa, 1603, S. 24: „edifitio, overo un sito“.

⁸³ Höper, 2004, S. 27-28.

⁸⁴ Ripa, 1603, S. 74-75.

⁸⁵ Manke, 1974, S. 266.

Plan an sich präsentiert uns *Architectura*; für das fertige Gebäude steht der bärtige Mann. Architektur ist jedoch auch aufs Engste mit den mathematischen Wissenschaften verknüpft, da die Planung eines Gebäudes ohne korrekte Berechnungen nicht stattfinden könnte.

Das nächste Bildfeld zeigt den Lichtbringer Apoll, der mit seinem Viergespann in das Bild zieht und sich auf die zwei Gruppen der neun Musen zubewegt (Abb. 56). Das Feld ist ungefähr von rechteckiger Form, schwingt jedoch rhythmisch aus. Die Szene ist auch hier wieder von grauer Scheinarchitektur gerahmt, diese öffnet sich hier jedoch nicht in eine Kuppel, sondern leitet den Blick durch Gesimse und Balustraden in den freien Himmel. Dynamik entsteht hier nicht nur durch die lebhafte Architektur, sondern auch durch das Colorit. Apoll, der von links mit dem Sonnenwagen ins Bild fährt, ist von so heller Farbigkeit, dass er fast mit dem Hintergrund verschmilzt. Beinahe wie eine Art Kontrast sind die Figuren der drei Männer über und neben ihm, welche für die Dunkelheit stehen, sehr deutlich durchmodelliert. Sie wirken wie geblendet vom Licht der Fackel in der Hand des Putto. Diese Luftperspektive macht die Szene äußerst dynamisch und sorgt durch starke Kontraste im Vordergrund und zarte, fast formlose Figuren im Hintergrund dafür, dass sich der Betrachter in hohem Maße in das Geschehen einfühlen kann. Im Hintergrund ist ein heller Streifen angedeutet, auf dem die Tierkreiszeichen des Sommers auszumachen sind. Im Zentrum befindet sich das Tierkreiszeichen des Löwen, dieser galt als "Fürst aller Tiere (princips omnium bestiarium)" und galt daher, stellvertretend für den Herrscher als Sinnbild imperialer Macht.⁸⁶ Beinahe im Zentrum ist eine vierköpfige Gruppe auszumachen. Da einer der Figuren, jene die sich Apoll zuwendet, ein geflügeltes Stundenglas als Symbol der verrinnenden Zeit in den Händen hält, können diese als Horen identifiziert werden, also als Verweis auf die vier Jahres- oder Tageszeiten.

In der vorderen Bildebene lagern in einer kräftigen, geschwungenen Bewegung angeordnet und in zwei Gruppen geteilt die neun Musen auf Wolkenbänken, begleitet von kleinen Putti. Letztere gießen aus großen Gefäßen Wasser auf die Erde, welches die Pflanzen erblühen lassen soll. Eine andere Deutung wäre, auch im Zusammenhang mit den Musen, dass es sich um die Quelle Hippokrene handelt. Als Beschützer der schönen Künste ist Apoll, ein von barocken Herrschern gern genutzter Verweis auf deren schützende und vor allem fordernde Tätigkeit gegenüber den Künsten. Man kann dies so interpretieren, dass an diesem Hof die Künste erblühen sollen und vom Herrscher gefördert würden.⁸⁷ Dieses Motiv und eine sehr ähnliche Gestaltungsweise – besonders was die Musen betrifft – wird uns später wieder

⁸⁶ vgl. "Wörterbuch der Symbolik", Manfred Lurker (Hg.), Stuttgart 1991, S. 443. Wie sich in Brühl zeigen wird ist der Löwe laut Ripa aber auch der Magnanimitas zugeordnet, da er als besonders großmütig gilt. (Ripa, 1603, S. 63.)

⁸⁷ Manke, 1974, S. 266.

begegnen. Es handelt sich um die Ausstattung des Musikzimmers in Schloss Augustusburg in Brühl (Abb. 57). Apoll wird hier jedoch deutlicher als in Ludwigsburg als Apollon Musagetes gezeigt. Weisen in Ludwigsburg lediglich die vorhandenen Musen auf diesen Aspekt des Sonnengottes hin, so ist er in Brühl ausgezeichnet durch Lyra und Lorbeerkrone und deutlich passiver gezeigt. Auch sind hier Apoll als Sonnenaufgang und Aurora als Morgendämmerung in einem Bildfeld vereint und auch von der Farbigkeit deutlich heller.

In der barocken Deckenmalerei war die Fahrt des Apoll auch mit der Vorstellung vom Beginn der glücklichen Herrschaft verbunden. Wie Bauer anmerkt, wird der Herrscher mit der Sonne und somit auch dem Beginn eines neuen Zeitalters gleichgestellt.⁸⁸ Somit steht das Bild von Apoll mit den Musen für Harmonie und Frieden. Der Sonnengott Apoll lässt nun den Herrscher als Individuum zweitrangig werden. In Apoll können alle fürstlichen Tugenden gesehen werden, er wird gleichsam zum Symbol dieses Herrschers.⁸⁹

Erneut thematisiert der Künstler das Licht und dessen lebenspendende Funktion. Denn das Bildfeld mit Apoll ist, auch von der Form her, jenem mit Aurora, der Göttin der Morgenröte, zuzuordnen (Abb. 5). Die in ein gelbes Gewand gehüllte Figur greift gerade in einen mit Blumen gefüllten Korb, um diese zu verstreuen. Der Sohn Auroras, Luzifer, der Morgenstern, zeigt sich in Gestalt eines geflügelten Knaben und befindet sich schräg hinter ihr, geht ihr aber voraus. Über seinem Haupt funkelt ein Stern, in seiner Hand hält er eine Fackel.

Dieses Bildfeld ist ein schönes Beispiel dafür, wie Carloni einmal für gut befundene Kompositionen nahezu motivgleich übernimmt und beweist, dass Imitatio für ihn einen wichtigen Teil seines Schaffens darstellt. Lediglich in wenigen Punkten gibt es Abweichungen. Vergleicht man dieses Deckenfresko mit jenem im Oberen Belvedere in Wien (Abb. 4), ebenfalls von Carloni geschaffen, so zeigen sich besonders die malerischen Veränderungen, die der Künstler in diesen gut 15 Jahren durchlaufen hat. Die Gesichter wirken länglicher, vielleicht auch mandelförmiger, expressiver und schlagen durch den lieblichen Gesichtsausdruck schon einen Bogen zur Malerei des Rokoko, welche sich bei Carloni dann in Brühl in voller Blüte zeigen wird. Auch die Luftperspektive ist bei dem Beispiel in Ludwigsburg ausgeprägter. In Wien wirkt das ganze Werk noch sehr statisch, es entsteht nicht der Eindruck, dass die einzelnen Gruppen hintereinander gestaffelt sind. Einen Vergleich der Farbigkeit lässt sich bei diesen beiden Arbei-

⁸⁸ Bauer, 1992, S. 25, 27. „Als Beweger der Sphären und Stifter der Harmonie unter Göttern und Menschen bringt Apoll Frieden und Eintracht im Staat.“

⁸⁹ Krins, 2001, S. 18.

ten schwer ziehen, da die Fresken in Wien in sehr schlechtem Zustand und zudem stark restauriert sind. Doch besonders die zentrale Figur der Aurora wurde direkt aus dem Wiener Fresko übernommen. Schräg rechts vor ihr lagern drei Frauen auf einer Wolke. Zwei sind bereits erwacht, die Dritte ist noch im Schlaf versunken. Scheinbar geblendet von der Fackel des geflügelten Knaben auf der linken Scheinbalustrade stürzen drei männliche Figuren in die Tiefe. Es handelt sich auch hierbei um die Verkörperungen der Nacht, ausgezeichnet hier auch durch die davonfliegende Eule und ihre fledermausartigen Flügel. Auf der rechten Seite befindet sich die Mondgöttin Diana, als Symbol der entschwindenden Nacht. Und auch in diesem Bildfeld übernehmen die Putti die Funktion der Wasser- und somit Lebensspender. Als flankierende Bilder des zentralen Freskos stellen Aurora und Apoll im Fresko der Ahnengalerie Morgenröte und Sonnenaufgang dar. Zunächst sind diese Felder natürlich eine Allegorie auf das Licht und dessen lebenspendende Funktion. Auf den zweiten Blick sind sie jedoch ebenfalls als Allegorie auf den Herrscher, die Erleuchtung des Herzogtums durch die Künste und insbesondere auch die Friedenszeiten seiner Regierung zu lesen; unter seiner schützenden Hand können sich die Künste frei entfalten und erblühen.

Einen direkten Verweis auf die eintretenden, friedlichen Zeiten schaffen die beiden folgenden Bildfelder. Das nächste Bildfeld zeigt die Entwaffnung des Mars durch Venus (Abb. 58). Es wird uns in Komposition und Ausführung ebenfalls in Brühl, dort im Treppenhaus, ein weiteres Mal begegnen (Abb. 59). Hier lagern sie jedoch freier im Raum, da sie nicht von einer Scheinarchitektur hinterfangen sind. Wir sehen eine Allegorie auf den beendeten Krieg beziehungsweise in diesem Fall auf den beginnenden Frieden. Der Kriegsgott ist auf einer Wolkenbank eingeschlafen und wird von seiner Frau, der Liebesgöttin Venus und einigen Putti seiner Waffen und Rüstung beraubt. Die links zu erkennenden Turteltauben sind als Attribut der Venus zu verstehen und zeigen, dass der Liebe hier eine besondere Stellung zu kommt. Die Liebe besiegt also den Krieg. In der Scheinarchitektur ober- und unterhalb dieser Szene sind gefesselte, unterworfene Krieger und Orientalen zu erkennen, vermutlich als eine Anspielung auf die Türkenkriege. Da Eberhard Ludwig hier jedoch nicht selbst mitkämpfte sind sie wohl generell als Kriegsgefangene der europäischen Kriege zu deuten.⁹⁰

Die diesem Thema ebenfalls zuzuordnende, auch von einer Scheinarchitektur hinterfangene Darstellung zeigt eine auf einer Wolkenbank stehende Frau, bekleidet mit blauem Gewand und einem Ölzweig in

⁹⁰ vgl. Paul Sauer, "Musen, Machtspiel und Mätressen. Eberhard Ludwig – württembergischer Herzog und Gründer Ludwigsburgs", Tübingen 2008, S. 198.

der rechten Hand, die als Pax zu identifizieren ist (Abb. 60). Mit letzterem weist sie auf ein Füllhorn aus dem Früchte quellen, diese können als Früchte des Friedens gedeutet werden. Es könnte sich hierbei um die Fortsetzung der Entwaffnung des Mars handeln, da der Kriegsgott in diesem Bildfeld nun gestürzt wird. Da diese männliche Figur jedoch anders bekleidet ist und einen sehr auffälligen Drachenhelm und Löwenschild bei sich trägt, kann man ihn als unbezwingbare Wut lesen, die Basis kriegerischer Auseinandersetzungen.⁹¹ Einander liebkosende Putti stehen ebenfalls für friedliche Zeiten, ein weiterer verbrennt die Waffen des Mars. Waren die Gefangenen bei der Darstellung mit Venus und Mars noch gefesselt, beginnen diese nun ober- und unterhalb dieser Mittelgruppe ihre Fesseln zu lösen beziehungsweise haben sich derer bereits entledigt. Der Friede bezwingt also die Wut und die Gefangenen blicken, wohl dankend, zu Pax empor, der sie ihre Befreiung zu schulden haben.

Gefolgt wird diese Darstellung nun von dem zentralen und auch größten Feld. Man kann sagen, dass sich auf dieses Bildfeld alle kleineren hin entwickeln und hier gleichsam kulminieren. Alle bereits behandelten Themen kommen nochmals vor, in diesem Fall mit direkten Verweisen auf den Herrscher: Das Thema ist die Verherrlichung des Eberhard Ludwig, präsent in dem zentral angeordneten Obelisken mit der Gloria del Principe, dem Symbol für den fürstlichen Ruhm. Diese entsendet gerade Liberalitas aus, die Künste zu belohnen. Auf dem Obelisken befindet sich ein schemenhaft wiedergegebenes Medaillon, welches von einem Putto, mit einem Lorbeerkrantz und einer goldenen Krone, außerdem von der Ewigkeit mit einem Sternenkranz als Zeichen des ewig währenden, fürstlichen Ruhmes geschmückt wird. Auf diesem befanden sich ehemals auch die Initialen des Herrschers, welche heute jedoch verloren sind.⁹²

Links neben dem Obelisken verkündet Fama den Ruhm des Herrschers. Auf dem Gebälk der Scheinarchitektur lagern weibliche Figuren, welche die Wappenkartuschen rahmen. Diese Szene wird durch und durch in eine überirdische Sphäre verlegt. Nicht nur ist das Geschehen vor einem geöffneten Himmel situiert, auch ist der Herzog selbst nur in Form der Gloria del Principe beziehungsweise durch die Initialen auf der Kartusche anwesend. Dies entrückt das Geschehen in eine andere Ebene. Es wird sich in Brühl zeigen, dass Carbone das selbe Prinzip auch in der Residenz von Clemens August anwendet. In diesem Hauptfeld sind an verschiedensten Stellen Putti mit Lorbeerkränzen und –zweigen zu erkennen, als Verweis auf glorreiche Siege und friedvolle Zeiten. Durch ihre immergrünen Blätter können sie

⁹¹ vgl. Hildegard Kretschmer, "Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst", Stuttgart 2008, S. 86.

⁹² Manke, 1974, S. 262.

auch als Symbol für die Ewigkeit beziehungsweise Unsterblichkeit gesehen werden. Aber auch besondere Leistungen eines Feldherren oder in der Kunst wurden durch einen Lorbeerkrantz ausgezeichnet.

Beginnen möchte ich bei diesem Werk am rechten Rand, da dort die Leserichtung beginnt und dieser Teil beim Durchschreiten der Galerie auch als erstes wahrgenommen wird. Der Rahmen des Freskos gleicht einem Vierpass. Es entsteht ein rechteckiger Bildraum, welcher durch die geschwungenen Balustraden grob in drei Abschnitte unterteilt werden kann. Im rechten Zwickel dieser Scheinarchitektur befinden sich die drei bildenden Künste, ausgezeichnet durch ihre Attribute (Abb. 61). Ganz rechts in zart rosa Gewand die Malerei. Hinter ihr wieder das bereits bekannte, rotgrundige Gemälde, gehalten von Putti, wobei der obere der beiden erneut eine gezeichnete Vorstudie in der Hand hält. Die Personifikation selbst ist des Weiteren durch die Malerpalette gekennzeichnet. Vor ihr hat die Architektur mit Zirkel und Grundriss Platz genommen. Sie wird von der gepanzerten Minerva bei der Hand genommen und der Mittelgruppe verwiesen. Sie wird auch durch die Beleuchtung herausgehoben, was meiner Meinung nach damit zu tun haben könnte, dass sowohl die Skulptur und im Besonderen die Freskomalerei auf die Architektur angewiesen sind. Schräg unterhalb dieser Gruppe, mit Blick auf Minerva, welche durch die Eule auf ihrem Helm gekennzeichnet wird, sitzt die Bildhauerei, welche gerade im Begriff ist eine Skulptur zu schaffen. Bei dieser handelt es sich, zu erkennen an der Keule, mit großer Wahrscheinlichkeit um die Figur des Herkules; bei Herrschern schon lange ein gern verwendetes Symbol für tugendhaftes Verhalten und es handelt sich auch in diesem Fresko um eine Identifikation des Herzogs mit dem antiken Helden.⁹³

Wie eine Art Überleitungsfigur bricht von dem zentralen Obelisken Liberalitas, die Freigiebigkeit, in Richtung der Künste auf, um diese für ihre Verdienste zu belohnen (Abb. 62). Sie hält kostbares Geschmiede in ihren Händen und wird von drei Putti begleitet, welche eine goldene Schale mit weiteren Pretziosen halten. Für den absolutistischen Herrscher stand die Freigiebigkeit an oberster Stelle. Sie zeigte nicht nur seinen Rang und Macht, sondern auch seine Gnadenfülle. Diese Figur, sowohl in Haltung als auch Farbe und Art der Gewandung, wird uns in Brühl erneut begegnen (Abb. 63). Hier wird sie von der gleichen Gruppe Putti begleitet und auch die bereits besprochene Gruppe der Künste ist dort fast wortwörtlich zitiert.

Unterhalb derer stürzt Virtus Chronos, als Gott der Zeit sicherlich ein Verweis auf die Vergänglichkeit, den Neid und Geiz in die Tiefe. Die Zeit kann als Gegner des ewig währenden, fürstlichen Ruhmes

⁹³ Tripp, 2001, S. 239.

gesehen werden. Auch diese Konstellation von Figuren treffen wir in den knapp 20 Jahre später entstandenen Fresken des Treppenhauses in Brühl erneut an (Abb. 64). Diese beiden großen Freskenaufträge verdeutlichen die Arbeitsweise sowie Stilveränderungen Carlones wohl am Besten.

Die zentrale Figurenkompositionen stellt nun jene um den Obelisken dar. In Form einer Rötelzeichnung (Abb. 65) sowie einer Ölskizze (Abb. 66) wurde diese Komposition bereits im Vorfeld angelegt. Der Künstler hält sich genau an seine Vorgaben, und so wurde nachträglich nichts mehr verändert. Neben dem Obelisken befindet sich statt des Fürsten die Personifikation der Magnificentia und deutet zur rechten Bildhälfte respektive den drei freien Künsten. Da sowohl auf den Studien als auch auf dem ausgeführten Werk eine Kartusche auf dem Obelisken angebracht wurde, ist es naheliegend, dass sich in jener die Initialen des Herrschers "EL" befunden haben.⁹⁴ Des Weiteren wird das Emblem mit einer Sternenkrone beziehungsweise einem Lorbeerkrantz geschmückt. Links davon ist Fama zu erkennen. Links von diesem Zentrum lagern die Musik, ausgezeichnet durch das Cello in ihrer Hand, die Poesie, erkennbar an der Fanfare und, geflügelt, die Astronomie. Sie kann anhand des nachtblauen Gewandes, Himmelskranz und Sternenkrone bestimmt werden (Abb. 67). Ausgezeichnet durch ihre Attribute und begleitet von Putti blicken diese ebenfalls zur Fürstlichkeit im Zentrum. Eine sehr ähnliche Komposition findet sich bereits im Gesellschafts-Sommer-Zimmer des Belvedere in Wien. Die drei freien Künste werden von Carloni also immer wieder verwendet und diese Komposition war bereits sehr früh angelegt.

Das große Thema der Ahnengalerie ist also die Verherrlichung der Fürstlichkeit, genauer gesagt Eberhard Ludwigs. Dieses Thema wird der Künstler für Clemens August in Brühl erneut in einem Fresko festhalten. Wie sich zeigen wird, findet sich beinahe die ganze Ahnengalerie versatzstückartig dort wieder. Einen direkten, kurzen Vergleich beider Werke werde ich jedoch bei dem Kapitel über die Augustusburg anführen, um auch herauszuarbeiten inwiefern diese beiden Aufträge wichtig sind. Zu einer Synthese dieser Themen kommt es in der Residenz zu Ansbach. Hier stattete Carloni, im Gegensatz zu Ludwigsburg und Brühl, lediglich einen Saal malerisch aus. Doch auch hier begegnen uns wohl bekannte Gruppen in ähnlicher Konstellation erneut. Dieses Problem werde ich in einem abschließenden Kapitel diskutieren.

⁹⁴ Dieser Meinung ist auch Höper, siehe: Höper, 2004, S. 26.

4.1.5 Das Vorzimmer der Königin

Im sogenannten “Vorzimmer der Königin” befindet sich ein weiteres Fresko Carlones. Der Raum befindet sich Neuen Corps de Logis, genauer gesagt im Vorzimmer des östlich gelegenen Appartements und wurde von Carlon nach Abschluss der Arbeiten an der Ahngalerie ausgestattet. Die Scheinarchitektur wurde im 1. Drittel des 19. Jahrhunderts übertüncht und erst 1950 wieder freigelegt.⁹⁵ Dieses Zimmer sollte ursprünglich vom Erbprinzen genutzt werden. Da dieser jedoch frühzeitig verstarb, wurde es von der Königin bewohnt.

Auch dieses Fresko wird von einer Scheinarchitektur gerahmt, welche später zu besprechen sein wird, da sich von zwei der dort dargestellten Figuren der Schmalseite Druckgraphiken erhalten haben, was im Schaffen Carlones eine Seltenheit darstellt. Im Zentrum der Komposition, in der Mitte des sich kreisrund öffnenden Bildraumes, befindet sich eine weibliche Figur auf einer Wolkenbank. In ihrer linken Hand hält sie eine Schlange, die sich selbst in den Schwanz beißt. Somit ist diese Figur als Personifikation der Ewigkeit zu identifizieren. Die Tugend, gekennzeichnet durch die Sonne auf der Brust und die Lanze in ihrer Hand, huldigt dieser zentralen Figur. Putti umfangen diese Gruppe und tragen allerlei Gegenstände wie etwa Spiegel, Keule und Lorbeerkrone heran. Die Personifikation der Wachsamkeit lagert unterhalb dieser und stützt das Buch der Tugend. Unter ihr bläst Fama in die Posaune des Ruhmes und Putti bringen – scheinbar als Geschenk – eine prachtvoll mit Blumen gefüllte Schale herbei. Das große Thema scheint also die Ewigkeit zu sein, welche die Tugend krönt. Mit diesem Titel wird auch die zu diesem Fresko in der Barockgalerie der Schlosses Ludwigsburg aufbewahrte Ölskizze bezeichnet, welche mit dem Fresko übereinstimmt.

Besonders interessant finde ich in diesem Raum die Scheinarchitektur. Hier befinden sich zwei weibliche Figuren, welche als Allegorien verstanden werden können. Das interessante an dieser Stelle ist die Tatsache, dass Carlon insgesamt lediglich sechs eigenhändige Druckgrafiken geschaffen hat, welche jedoch keine zusammenhängende Gruppe darstellen. Es sind hier sowohl Reproduktionen von Ölgemälden als auch Versatzstücke aus Fresken und auch eine Rückenansicht einer Aktfigur zu finden, was natürlich die Frage nach dem Sinn ebendieser aufweist. Da dieses Thema in der Forschung bisher nicht behandelt wurde, ist es hier an mir gelegen, die Grafiken zu interpretieren und eventuell einen Grund für deren Entstehung zu äußern (Abb. 68). Es ist sowohl auf dem Fresko als auch auf der in der Wiener

⁹⁵ vgl. Michael Wenger, “Residenzschloss Ludwigsburg – Die Innenräume”, München 2011, S. 67.

Albertina verwahrten Grafik⁹⁶ eine Frau zu sehen, welche auf einer Wolkenbank sitzt, einen Arm locker aufstützt und in der anderen Hand eine Krone hält, welche sie auf der al fresco ausgeführten Version in Ludwigsburg zwei herbeilegenden Putti überreicht. Hier könnte es sich einerseits um den Reichtum handeln, welcher weiters durch die von Putti herangetragene und bereits überquellende Schale mit Preziosen ausgezeichnet wäre. Des Weiteren – und auch diese Eigenschaft scheint mir für einen Herrscher wichtig – könnte es sich um Constantia, die Standfestigkeit, handeln. Weiters wäre auch eine Identifikation mit der Allegorie der Herrschaft, beziehungsweise des Adels, der sich durch die Krone auszeichnet, möglich. Solch eine Darstellung ist beinahe symptomatisch für Carlo Carlone und wird auch in den Fresken der später besprochenen Residenzen immer wieder auftauchen.

Umgeben wird diese Frau von vier Putti, wobei die beiden zu ihrer Rechten eine verzierte Schale mit allerlei Schmuck in den Händen halten.⁹⁷ Zu ihrer Linken befinden sich ebenfalls zwei; einer verweist auf die Figur in der Mitte, ein weiterer hält eine Medaille in seiner Hand. Es ist natürlich nicht zu erkennen, was darauf abgebildet ist, dennoch liegt es nahe, dass es sich, wäre es detaillierter und nahsichtiger, um das Portrait Eberhard Ludwigs handeln könnte. Die ganze Komposition passt sich in den angedeuteten scheinarchitektonischen Rahmen ein. Die Figurengruppe ist hinterfangen von einer Art gemaltem Rahmen, am oberen Rand durch ein Gesims begrenzt, am unteren Rand findet sich ein Muschelmotiv. Man könnte vermuten, dass es sich bei dieser Radierung um ein Festhalten einer besonders gelungenen Komposition handelt – vielleicht um so auch für sich selbst Werbung zu machen, da das Motiv beinahe beliebig oft reproduzierbar war. Diese Radierung stimmt sowohl mit der Haltung, der geschwungenen Scheinarchitekur als auch in Anzahl und Anordnung der Putti mit der Figur im Vorzimmer (Abb. 69) überein. Auch das scheinarchitektonische Muschelmotiv, eine Art Kartusche, am unteren Rand wurde wiedergegeben. Die Albertina ist jedoch im Besitz einer weiteren Version dieses Blattes mit der Aufschrift, welche oberhalb des Motives eingefügt wurde: *"Passe tems des Artistes, ou Collection d'Esquisses originaux des celebres et plus fameuses Peintres et Sculpteurs"*.

Dieser Text weist vielleicht darauf hin, dass das Blatt als Frontispiz eines Buches gedient hat. Diese Variante hat sich jedoch nicht nur bei diesem Blatt erhalten, sondern auch von dem Folgenden. Weiters wurde an dem Original von Carlone nichts verändert. Das Motiv ist in allen Details erhalten und es wurden auch keine weiteren Elemente, abgesehen von dem Schriftzug, hinzugefügt. Ich konnte selbst

⁹⁶ A.A.L., Bd. 013, Fol. 005.

⁹⁷ Das Motiv der Putti mit einer schmuckgefüllten Goldschale findet sich unter anderem in der Ahngalerie des Ludwigsburger Schlosses, der Bozzetto zu diesem Fresko befindet sich im Castello Sforzesco in Mailand.

nach langer Recherche leider nicht herausfinden, um welches Buch es sich hierbei handelte. Caralone hatte geplant, ein Musterbuch herauszugeben, welches bei Johann Daniel Herz dem Älteren in Augsburg hätte erscheinen sollen, was man anhand der Signaturen festmachen kann. Man hatte wohl bereits mehrere Frontispize angefertigt, dann wurde es schlussendlich aber doch nicht publiziert. Die bereits vorhandenen Blätter wurden vielleicht später und auch nicht unbedingt von Carlones Hand abgeändert und zweckentfremdet. Bei Le Blanc ist diese Version des Blattes jedoch nicht vermerkt. Vielleicht ist dies im Rahmen der Herz'schen Akademie geschehen, welche ja recht bald nach der Gründung in Konkurs ging. Zudem besteht die Möglichkeit, dass bei der Auflösung des Verlags und der Akademie Unterlagen und Bücher verloren gingen beziehungsweise verschwanden.

Ein Blatt mit ähnlicher, nur spiegelverkehrt dargestellter Szenerie lässt sich genau einer Ölskizze sowie einem Fresko zuordnen. Es handelt sich um eine Darstellung der Abundantia, ausgezeichnet durch reiche Gewandung und einen Putto, welcher im Begriff ist hinter ihr Münzen aus einem Füllhorn beziehungsweise einem Korb zu leeren (Abb. 70). Sieht man diese Figur mit der auf dem davor besprochenen Blatt gemeinsam, so kann man diese zusammen lesen. Es handelt sich somit also wohl um den Reichtum und den Überfluss, zwei einander bedingende Allegorien, welche Beide einen Platz in der barocken Herrscherikonographie haben. Diese Grafik befindet sich ebenfalls in der Albertina in Wien.⁹⁸ Die Ölskizze, eine Studie für das Vorzimmer der Königin, welche mir hier als Schlüsselwerk erscheint, befindet sich im Ludwigsburger Schloss und zeigt ebenfalls eine Dame in prunkvollem Gewand (Abb. 71). Sie hat entspannt auf einer Wolkenbank Platz genommen, wird von vier Putti begleitet und hat ihre Hand in einem Zeigegestus erhoben. Für das vorher besprochene Blatt des Reichtums hat sich keine vorbereitende Skizze erhalten, es kann jedoch angenommen werden, dass es auch hier eine gab. In Einklang mit Cesare Ripas Beschreibung dieser Allegorie sind auch hier Attribute wie das Füllhorn – aus welchem nicht Feldfrüchte, sondern Gold und Pretiosen quellen – und nicht zuletzt die reiche Gewandung der Figur zu erkennen.⁹⁹ Im Hintergrund ist eine Architektur zu sehen, die sich zum Himmel öffnet. Diese geschwungene Begrenzung ist auch in der Radierung zu finden. Auch der Putto, welcher auf einer Scheinarchitektur Platz genommen hat und auf die Frau verweist, findet sich in beiden Werken. Die Ausführung dieser Detailstudie begegnet uns nun ebenfalls in Ludwigsburg wieder, ebenfalls im Vorzimmer der Königin im Neuen Corps de Logis (Abb. 72). Und auch die Druckgraphik lässt sich hier verorten. Sie stimmt in jedem Punkt mit dem Fresko überein, was darauf hindeuten könnte, dass die

⁹⁸ A.A.L., Bd. 013, Fol. 006 unten.

⁹⁹ Maser, 1971, S. 34.

Radierung relativ bald nach den Fresken in Ludwigsburg angefertigt wurde, oder dass er sich später an der Ölskizze orientierte. Dies halte ich für relativ unwahrscheinlich, da so gut wie alle Grafiken Carlones gemalte Arbeiten als Vorlage haben, die aus den 20er Jahren des 18. Jahrhunderts stammen. Somit denke ich, dass die Grafik relativ bald nach dem Fresko entstand.

Als Vorstudie – sowohl zu dem Fresko als auch sicherlich als Vorlage für die Druckgraphik – ist eine Federzeichnung anzusehen, welche sich derzeit in der RC Gallery in Berkeley, Kalifornien befindet (Abb. 73).¹⁰⁰ Sie gibt die beiden Werke sehr genau wieder, jedoch ohne die Scheinarchitektur. Somit ist anzunehmen, dass es sich nicht um eine spätere Ausführung des Künstlers handelt, sondern um eine vorbereitende Studie zur Figur, deren Positionierung im Fresko zum Entstehungszeitpunkt noch nicht ganz klar war.

Diese Grafiken sind zwei der raren Beispiele von Druckgrafiken in Carlones Schaffen. Verlegt wurden die Blätter bei Johann Daniel Hertz d. Ä. in Augsburg; welchem Zweck diese Blätter dienten ist jedoch unbekannt. Ich gehe davon aus, dass Carloni die Blätter entweder für Werbezwecke angefertigt hat, oder sich selbst in diesem Medium versuchen wollte, dann aber doch die Dekorationsmalerei vorgezogen hat, da er stets generell eher für große Auftraggeber und im großen Rahmen gearbeitet hat und Werbung für seine Arbeiten auch eigentlich nicht mehr nötig hatte. Vielmehr wurde er durch Empfehlungen weiter vermittelt. Auch die Tatsache, dass die Gruppe an bekannten Grafiken sehr inkonsistent ist, würde meine Annahme bestätigen, dass Carloni hier keine Auftragsarbeiten ausführte, die dezidiert für ein Frontispiz gedacht waren und auch keine Werbung für seine Kunst machte. Es wird vielmehr aus einer Laune heraus entstanden sein – gar ein temporäres Interesse an dem Medium der Druckgrafik, welches dem sonst schnell arbeitenden Künstler in der Herstellung vielleicht auch einfach zu langwierig war. Die skizzenhafte Ausführung der Figuren sowie die nur in Grundzügen angelegte Scheinarchitektur, welche in genau der selben Form auch in Ludwigsburg zu finden ist, lassen zusätzlich darauf schließen, dass die hier vorliegenden Druckgraphiken nicht dafür gedacht waren, als eigenständige Blätter verbreitet zu werden. Sie wirken eher wie Einzelstudien, die ihren Zweck als Lehrstücke in entsprechenden Traktaten oder im Fundus des Künstlers als Vorlage für weitere Arbeiten hatten. Genau wird sich die Frage nach dem Sinn der Grafiken jedoch nicht klären lassen. Ich glaube, dass es sich am ehesten noch um eine experimentelle Phase Carlones handelt.

¹⁰⁰ <http://www.rcdrawings.com/line7/line7.html>, abgerufen am: 21.09.2012

4.2 Das Graevenitz'sche Schloss in Heimsheim: Herkules am Scheideweg oder Aufnahme in den Olymp?

4.2.1 Historischer Hintergrund

Was die Geschichte Heimsheims angeht, so stütze ich mich in diesem Kapitel primär auf die Ausführungen von Max Miller, in dessen Buch “Handbuch der historischen Stätten Deutschlands, Bd. 6: Baden Württemberg”. Bereits in einer Chronik des 10. Jahrhunderts findet Heimsheim Erwähnung, als Schauspielplatz eines Treffens zwischen König Otto I. und seinen Söhnen – dem späteren König Otto II. und Erzbischof Wilhelm von Mainz im Jahre 965. Im 13. Jahrhundert kam Heimsheim durch die Grafen von Calw spätestens 1245 in den Besitz der Pfalzgrafen von Tübingen. Durch diese erhielt es zwischen 1245 und 1295 die Stadtrechte, welche 1456 durch Kaiser Friedrich III. erneuert wurden.

Seit Beginn des 14. Jh. wurden die Herrschaftsrechte stets neu verteilt und übertragen. Bis die Stadt 1687 endgültig durch einen Tausch an Württemberg übergeben wurde, war Heimsheim mehrfach geteilter Ganerbenbesitz¹⁰¹, an dem unter Anderem die Familien von Stein, von Enzberg, und von Höfingen beteiligt waren. Nach und nach kaufte Württemberg ab 1443 Teile der Stadt zurück und in den Jahren 1724-1733 war Heimsheim Mannlehen des aus Mecklenburg stammenden Grafen Wilhelm von Graevenitz und befand sich ab dem Jahre 1734 im Besitz der Herzogin Maria Augusta, die das Schloss als Witwensitz nutzte.

1812 kam der Barockbau in den Besitz der Stadt Heimsheim und diente bis 1974 als Schule. Heute befindet sich in dem neunachsigen Gebäude die Stadtverwaltung, das Grundbuchamt und die Bücherei. Es handelt sich um einen Putzbau mit Eckquaderung, abgeschlossen wird das Schloss mit einem Mansarddach, eine mittig gelegene, doppelläufige Treppe gewährt Zugang zum Gebäude. Durch Karl Eduard Paulus’ “Beschreibung des Oberamtes Leonberg” von 1852 wissen wir, dass die Graevenitz das Lehen wieder verloren, da sie offensichtlich einen zu hohen Zollbetrag forderten, um sich persönlich daran zu bereichern:

“Herzog Eberhard Ludwig belehnte den 31. Mai 1724 mit Heimsheim den Grafen Wilhelm Friedrich von Graevenitz, Bruder der Landhofmeisterin. Dieser baute hier ein neues Schlößchen

¹⁰¹ Eine Ganerbschaft ist eine alte Form der Erbschaft, in welcher die verbleibende Familie nur gemeinsam über das Erbe verfügen darf. Vgl. Krieger, “Ganerben, Ganerbschaft”, in: Lexikon des Mittelalters, Band 4, 2. Auflage, München, 2003.

(s. oben) und vollführte auf der hiesigen Zollstätte einen eigenthümlichen Betrug: er ließ nehmlich die württembergischen Zollzeichen fortbestehen, setzte aber eigenmächtigerweise den Zolltarif geringer, als den der württembergischen Zollordnung, weßhalb Alles dieser Zollstätte zueilte, wodurch er seine Einkünfte bedeutend steigerte. Nach Eberhard Ludwigs Tod zog Herzog Karl Alexander dieses Lehen wieder an sich und übergab im Jahr 1734 Stadt und Burg Heimsheim und das Dorf Perouse seiner Gattin auf deren Lebenszeit. Nach ihrem Ableben wurde Heimsheim Kammerort.”¹⁰²

Noch während Carlo Carlone an der Ausstattung der Ahnengalerie in Ludwigsburg beschäftigt war – und ein Jahr vor dem Auftrag in Weingarten – fertigte der Künstler für den württembergischen Premierminister Friedrich Wilhelm von Graevenitz ein Fresko im Graevenitz’schen Schloss an. Friedrich Wilhelm erhielt die Stadt Heimsheim von Eberhard Ludwig als Lehen. Im Zuge dessen schickte dieser auch zwei der bei ihm beschäftigten Künstler aus Ludwigsburg in das etwa 30 Kilometer entfernte Heimsheim, wobei es sich bei einem um Carlone und bei dem Baumeister um Paolo Retti handelte. Interessant ist die Tatsache, dass dies der einzige noch erhaltene Auftrag ist, den Carlone nördlich der Alpen in einem Privatgebäude ausgeführt hat, was sicherlich auch mit den Preisvorstellungen des Malers zusammenhängt.¹⁰³

Das Gebäude wurde, in direkter Nähe zum viel älteren Schleglerschloss, 1729/30 von dem ebenfalls in Ludwigsburg beschäftigten Architekten Paolo Retti auf den Resten einer alten Burg errichtet. Seine Funktion änderte sich ständig; es ist heute im Inneren ein schlichter und im Vergleich zur Ursprungsform stark veränderter Bau. Der einzige Raum, der noch Aufschluss über den einstigen Prunk des Gebäudes liefert ist der ehemalige Speisesaal. Dieser wurde auch bei umfangreichen Umbau- und Renovierungsmaßnahmen in den Jahren 1982/83 nicht verändert. Interessante Informationen zum Gebäude und auch zu Wilhelm Friedrich vom Graevenitz erhalten wir durch Paulus, der folgendes darüber berichtet:

“Das zunächst dem Steinhaus gelegene neue Schloß ließ Graf Wilhelm von Gräveniz von 1729–1730 durch den Oberbaumeister Retti im Rococostyl massiv erbauen; von der früheren eleganten Einrichtung desselben hat sich noch die mit sehr guten Fresken bemalte Decke des ehemaligen Speisesaals, in welchem gegenwärtig Getreide aufbewahrt wird, erhalten. Im Jahr 1734 verschrieb Herzog Karl Alexander das neue Schloß seiner Gemahlin Marie Auguste zum Wittwensitz; spä-

¹⁰² Paulus, 1852, S. 155.

¹⁰³ Kat. Ausst. Ansbach, 1990, S. 151.

ter diente es als Beamtenwohnung, bis es endlich zu Anfang dieses Jahrhunderts die Gemeinde erkaufte und zu einer Schule einrichtete. Sämmliche Gebäude, das alte, das neue Schloß und die Zehentscheuer nebst dem namhaften Hofraum, waren mit starken Mauern und doppelten Gräben umgeben, welche zum Theil noch sichtbar, die bedeutende Ausdehnung der ehemaligen festen Burg beurkunden.”¹⁰⁴

Eine Abbildung des Gebäudes findet sich ebenda (Abb. 74). Ein Vergleich mit einer jüngeren Aufnahme (Abb. 75) zeigt, dass sich die Gliederung und Struktur des Außenbaus in ihren wesentlichen Zügen erhalten hat. Über eventuelle farbliche Veränderungen kann jedoch keine Aussage getroffen werden. Was die genaue Planungs- und Baugeschichte sowie Grundrisse betrifft, kann dazu leider keine Aussage getroffen werden. Von Hermann Vietzen erfahren wir, dass sich die Unterlagen u.a. auch zu Heimsheim zur Zeit des Zweiten Weltkrieges im Besitz des Stadtarchivs Stuttgart befanden, welches seinen Sitz im Schloss Löwenstein hatte. Dieses wurde am 14. April 1945 komplett zerstört.¹⁰⁵ Weitere Unterlagen gingen bei Angriffen auf das Stuttgarter Rathaus am 26. Juli 1944 verloren. Um welche Dokumente es sich dabei genau handelte ist nicht bekannt – in meinen Archivrecherchen im Hauptstaatsarchiv Stuttgart und im Staatsarchiv Ludwigsburg sind mir keine brauchbaren Dokumente zu dem Gebäude oder seinem Planungs- und Entstehungsprozess untergekommen. Auch die gängige Literatur schweigt sich zu diesem Thema aus. Es muss also davon ausgegangen werden, dass diese Unterlagen entweder im Zweiten Weltkrieg oder bei den Verhandlungen gegen die Graevenitz Ende der 30er Jahre des 18. Jahrhunderts verloren gingen.

4.2.2 Das Fresko im Speisesaal

Das Herzstück des zweigeschossigen Schlosses ist jedoch zweifelohne der Fest- beziehungsweise Speisesaal mit Stuckmarmorwänden. Dass dieses Bauwerk so unbeschadet erhalten ist, scheint an ein Wunder zu Grenzen, wenn man bedenkt, dass bei Angriffen durch französische Truppen am 18. und 19. April 1945 gut 75% aller Gebäude zerstört wurden.¹⁰⁶ In diesem Schloss befindet sich das von Carlo Carlone im Jahre 1730 angefertigte Deckenfresko, welches “Herkules am Scheideweg” zum Thema haben soll (Abb. 76). Die Signatur und das Datum befinden sich als Inschrift auf dem Fresko in der rechten Ecke

¹⁰⁴ Paulus, 1852, S. 149.

¹⁰⁵ vgl. Hermann Vietzen, “Die Hauptbestände des Stadtarchivs Stuttgart”, in: Fleischhauer 1962, S. 354-358.

¹⁰⁶ vgl. Hempe, “Die Stadtgemeinde Heimsheim – Kreis Leonberg in Vergangenheit und Gegenwart”, Leonberg 1959, S. 43.

des Raumes und lautet: “*C. Carbone. F: 1730*” (Abb. 77). Der dem Fresko angeblich zugrundeliegende Mythos stammt von dem Sophisten Prodikos und wird auf das 5. Jhdt. v. Chr. datiert.¹⁰⁷ Obwohl die Literatur bisher immer davon ausgegangen ist, dass es sich bei dem Fresko um “Herkules am Scheideweg” handelt, muss ich sagen, dass ich an dieser Meinung zweifle, beziehungsweise in diesem Kapitel gerne aufzeigen möchte, wieso es sich nicht unbedingt um dieses Thema handeln muss, oder der Künstler auf seine Art und Weise Themen vermischt, indem er sich an eigenen, früheren Werken orientiert. Vielmehr würde ich als Thema “Herkules wird von der Weisheit zur Unsterblichkeit geführt” vorschlagen. Dieses kam 1726 bei der Ausstattung des Palazzo Gallio im oberitalienischen Como schon einmal zur Ausführung (Abb. 78). Die Ölskizze dazu ist ebenfalls erhalten (Abb. 79). Wichtig war sowohl das Werk in Como als auch in Heimsheim vermutlich auch für den Maler Livio Retti (der ebenfalls in Ludwigsburg beschäftigt war). Erstattete den Ahnensaal des Schlosses in Rastatt aus. Das Thema ist dort die Aufnahme des Herkules in den Olymp (Abb. 80). Hier gibt es, besonders in der Figur des Herkules, deutliche Überschneidungen mit den oben genannten Werken.

Zunächst ist die Verortung untypisch für das Thema. Auch wenn Carbone auf Fresken gerne mit dem Himmel als Ort des Geschehens arbeitet, so lässt die klassische Ikonographie dieses Themas eine Verlegung in eine himmlische Sphäre eigentlich nicht zu. Gemäß der klassischen Darstellungskonventionen sollte sich das Thema an einer Wegkreuzung abspielen, an der sich Herkules zwischen dem genussvollen, einfachen Leben und dem Pfad der Tugend, also der Arete, entscheiden muss. Vergleicht man das Carbonesche Fresko mit Tafelmalerei, die sich mit Herkules am Scheideweg befasst, so wird man feststellen, dass man es nie mit einer Darstellung im Himmel zu tun hat.¹⁰⁸ Dies ist auch klar verständlich wenn man bedenkt, dass Tafelbilder meist dazu dienten, eine Wand zu schmücken. Es macht sich hier wieder sehr schön bemerkbar, wie Carbone umdenkt und die Szene bei diesem Deckenfresko in den sich hier öffnenden Himmel verlegt.

Der nächste Punkt, der mich bei der Benennung des Sujets interessiert, ist die Gewandung des Prot-

¹⁰⁷ Eines Tages kam der junge Herakles an eine Weggabel, wo dem einsam sinnenden Jüngling zwei Frauen von hoher, aber sehr verschiedener Gestalt entgegentrat. An einem Weg stand eine Frau in kostbaren Gewändern, üppig geputzt, am anderen hingegen eine Frau in schlichter Kleidung, die bescheiden den Blick senkte. Zuerst sprach ihn die prächtige Frau, die die Lust verkörperte, an: “Wenn du meinem Weg folgst, Herakles, so wirst du ein Leben voller Genuss und Reichtum haben. Weder Not noch Leid werden dir hier begegnen, sondern nur die Glückseligkeit!” Die andere Frau aber war die Tugend und sprach: “Die Liebe der Götter und deiner Mitmenschen lässt sich nicht ohne Mühsal erreichen. Auf dem Weg der Tugend wird dir viel Leid widerfahren, doch dein Lohn wird Achtung, Verehrung und Liebe der Menschen sein. Nur du kannst entscheiden, welcher Weg der deinige sein soll.” Herakles entschied sich, dem Pfad der Arete und Ehre zu folgen. Aus dieser Fabel stammt die Redensart des Herakles am Scheideweg. (vgl. Gustav Schwab, “Die schönsten Sagen des klassischen Altertums”, 1997, S. 157 ff.)

¹⁰⁸ Siehe hierzu Panofsky, 1997.

agonisten. Herkules wird hier mit dem Fell des Nemäischen Löwen dargestellt (Abb. 76). Gemäß der Geschichte erlegte er den Löwen jedoch erst nach der Begegnung am Scheideweg im Zuge der zwölf Aufgaben, die er unter König Eurystheus zu erfüllen hatte. Einen Zusammenstoß mit einem Löwen gab es zwar schon am Berg Kithairon, jedoch wird die Ermordung des Löwen in der Regel Alkathoos zugeschrieben. Dies fand zeitlich vor der Begegnung am Scheideweg statt, würde aber dennoch nicht erklären, warum Herkules auf dem Fresko in Heimsheim bereits die Keule bei sich trägt, die er sich vor der Bekämpfung des Nemäischen Löwen aus dem Holz eines Olivenbaums bei Nemea geschnitten hatte. Mit einer Herkulesdarstellung als Fresko wurde Carbone vier Jahre zuvor schon einmal beauftragt. Hier handelt es sich um das Deckengemälde im Treppenhaus des Palazzo Gallio in Como (Abb. 78), ausgeführt 1726. Das Bildfeld wirkt überladen, es ist bis zum äußersten angefüllt mit Figuren. Hier liegt der Unterschied zu dem Heimsheimer Werk: Tummeln sich in Como alle Götter des Olymp in der oberen Bildhälfte, so wurde diese Gruppe in Heimsheim auf Apoll reduziert. Im Vergleich der beiden Werke zeigt sich deutlich, in welch schlechtem Erhaltungszustand sich das Heimsheimer Fresko befindet, aber auch wie gut es Carbone gelingt, sich der bestehenden Raumsituation, respektive dem zu freskierenden Feld anzupassen. Und genau hier liegt ein weiteres Indiz vor, das gegen Herkules am Scheideweg spricht. Der Mythos gibt nämlich vor, dass sich Herkules zwischen Tugend und Laster in der Form von zwei Frauen entscheiden muss. Analysiert man die Ikonographie, so scheint jedoch nicht ganz klar zu werden, um welches Thema es sich handeln soll.

Mir scheint es als hätte sich der Künstler bei dem Heimsheimer Werk zu sehr an jenem in Como orientiert. Durch die bereits vorhandenen Attribute und die Entrückung der Szene in eine himmlische Sphäre liegt die Vermutung, es handle sich in Heimsheim um das gleiche Thema wie in Como, sehr nahe. Auch stellt sich die Frage, um wen es sich bei der weiblichen Figur handelt, die über Herkules schwebt und diesen auf Apoll verweist oder empfiehlt. Einerseits könnte es sich um Areté handeln, die ihm aufzeigt, dass der Weg der Tugend ihn zu Apoll, dem Gott der Lichtheit führen wird. Vergleicht man diese Gruppe jedoch mit der in Como, so könnte man auch annehmen, dass es sich hier um die Weisheit handelt, welche ebenfalls durch eine Fackel in der Hand ausgezeichnet wird. Carbone findet hier eine ganz eigene Art und Weise, diese Thematik zur Darstellung zu bringen. Signifikant für den Künstler ist die Tatsache, dass auf Geländestreifen verzichtet wird und sich die Szene gleichsam in einer himmlischen Sphäre abspielt. Das Geschehen wird auf Wolkenbänke verlagert und die Protagonisten in eine äußerst dynamische Komposition eingebunden. Die Szene ist in ein horizontal liegendes Oval eingeschrieben,

welches rundherum von einer gemalten Scheinarchitektur begrenzt wird. Diese rahmt das Geschehen gleichsam und gibt uns den Blick in den Himmel frei.

Heimsheim ist zudem wieder ein gutes Beispiel dafür – wie bereits Hans Schmidt in seinem Artikel “Sinnbild und Bildsinn” aus dem Jahre 1989 anführt – dass es dem Künstler vornehmlich nicht darum ging, neue Bildthemen oder -inhalte zu erfinden, sondern vielmehr darum, bekannten Sujets eine überzeugendere und lebendigere Gestalt zu geben.¹⁰⁹ Car lone erfand also nicht bei jedem Werk “das Rad neu”, sondern griff gerne auf einen Fundus an bereits gefundenen Kompositionen zurück. Hierfür spricht auch eine ovale Detailstudie aus dem Joanneum in Graz (Abb. 81), welche auf das Jahr 1720 datiert werden kann. Festmachen lässt sich dies an dem leichten, dynamischen Farbauftrag, der typisch für die Ölskizzen der frühen 20er Jahre ist. Die Farben sind leuchtend und in Gelb, Rosa und Hellblau gehalten. Garas verwies auf eine enge Nähe zu der aus 1717 datierbaren Studie für das Landhaus in Linz (Abb. 82).¹¹⁰ Wie sich noch zeigen wird, handelt es sich hierbei um den Bildtypus der Huldigungsallegorie, welche im Gardesaal der Augustusburg zu Brühl bei Carlones letzten Werk in Deutschland nochmals Verwendung finden wird. Das Thema der Ölskizze aus dem Joanneum wird dort als “Verherrlichung eines Helden” aufgeführt. Dieser sitzt, umgeben von Herkules und Justitia, auf einer Wolkenbank und wird von zahlreichen weiteren, allegorischen Darstellungen und Putti begleitet (Abb. 81). Für mich interessant ist nun die Figur der Herkules. Dieser ist uns in der selben Haltung bereits in Como begegnet und taucht, in der selben Manier wiedergegeben, auch im ovalen Deckenspiegel in Heimsheim auf. Es ist definitiv auszuschließen, dass es sich bei dem Grazer Bozzetto um eine Studie zum Werk im Schleglerschloss handelt. Dennoch finde ich es persönlich äußerst aufschlussreich, zu sehen, wie früh manche Figuren bereits angelegt waren, und wie der Künstler immer wieder auf diesen Fundus zurückgriff.

Aber zurück zum Deckenfresko im Graevenitz’schen Schloss: Auf dem Rand dieser Balustrade sitzen Putti mit Blumen in ihren Händen, umgeben von großen Blumenvasen. An vier Seiten des Freskos befinden sich zudem gleichförmige, mit Roll- und Muschelwerk verzierte Kartuschen, welche ebenfalls Szenen aus dem Leben des Herkules darstellen. Die Bildfelder sind in einer Art Rosafärbung gehalten und die Szenen mit Farbabstufungen und Weißhöhungen modelliert. Oberhalb des Geschehens ist Herkules’ Kampf gegen den Nemäischen Löwen, der ersten Aufgabe, gezeigt (Abb. 83). Links davon, an einer der Schmalseiten, sieht man Herkules bei der Bezwigung, beziehungsweise dem Einfangen des

¹⁰⁹ Kat. Ausst., Köln 1989, S. 61.

¹¹⁰ Garas, 1986, S. 32.

Kretischen Stiers (Abb. 84). Diesem Feld liegt eines gegenüber, bei dem die Ikonographie nicht eindeutig zu identifizieren ist. Ich denke, dass es sich um die Erlegung der Kerynitischen Hirschkuh handelt (Abb. 85).

Eine Ölskizze für das große, mittlere Bildoval hat sich im Württembergischen Landesmuseum in Stuttgart erhalten und gibt die Komposition sehr genau wieder (Abb. 86). Es scheint mir symptomatisch für den Künstler zu sein, dass Ölskizze und ausgeführtes Werk in Komposition und Farbwahl einander schon sehr stark entsprechen. Alle wichtigen Elemente und auch Details sind in diesem Bozzetto bereits angelegt.

Auf der linken Seite des Saals befindet sich, versteckt in einer Nische, ein weiteres Fresko Carlones. Es zeigt zwei Putti welche auf einer Wolke lagern und Wein trinken (Abb. 87). Meine Theorie für die Wahl dieses Motivs hängt mit der Raumfunktion zusammen. Der prunkvoll ausgestattete Raum diente als Fest- und Speisezimmer. Man empfing hier Besuch und speiste gemeinsam – beides sowohl im privaten als auch im offiziellen Rahmen. Somit ist es nicht verwunderlich, dass sich der Herrscher natürlich selbst im zentralen Bild des Herkules erkennen will oder erkannt werden will. Der große Teil des Saales dient also der Repräsentation und der Selbstdarstellung. Der kleine, intime Raum dieser Nische allerdings lädt zum Ausschweifen ein. Mit Weinlaub bekränzte, Wein trinkende Putti als Verweis auf Bacchus, den Gott des Weines, der Freunde und auch der Ekstase.

Was das Fresko an sich betrifft, so passt dieses gut in die gestalterische Phase Carlones zu Beginn der 30er Jahre. Über die Farbigkeit kann zu dem Fresko keine Aussage getroffen werden, da das Werk stark verschmutzt ist und bisher nicht gereinigt wurde. Bezuglich Verteilung der Figuren und deren Gestaltung ist klar erkennbar, dass sich Carloni zwar an seinem früheren Fresko in Como orientiert, er jedoch von dem großen Figurenapparat abgerückt ist und die Szene sehr stark auf die Hauptfiguren reduziert hat. Soweit es zu beurteilen ist, wirkt auch der Farbauftrag und die Modellierung des Dargestellten viel freier und weniger streng als noch auf dem Werk in Italien. Die Tatsache, dass hier weniger Figuren zur Darstellung kommen und das Fresko flüchtiger gemalt wirkt kann auch damit zusammenhängen, dass der Künstler zur selben Zeit noch in Ludwigsburg gebraucht wurde und er die Arbeit in Heimsheim zu einem schnellen Abschluss bringen wollte. Dennoch heißt das nicht, dass Carloni hier „schlampig“ gearbeitet hätte. Die flüchtigere Malweise hat durchaus einen ganz eigenen Reiz und zeigt die Entwicklung Carlones weg von plastisch durchzeichneten Figuren, hin zu sehr lichten, bewegten Kompositionen, wie wir sie auch in der Residenz von Ansbach sehen werden.

4.3 Das Residenzschloss Ansbach

4.3.1 Baugeschichte und historischer Hintergrund

Ähnlich wie auch bei der Residenz zu Ludwigsburg geht dem auf uns gekommenen Bau des 18. Jahrhunderts ein wesentlich älteres Gebäude voraus. Die Ansbacher Residenz blickt auf eine gut achthundertjährige Baugeschichte zurück, welche auf den Burggraf Friedrich IV. zurückgeht. Es wurde also nicht von Grund auf geplant, sondern ist über die Jahre gewachsen. Es handelt sich bei diesem Gebäude um die ehemalige Residenz der Hohenzollern, namentlich der Linie Brandenburg-Ansbach. Die Hohenzollern waren Burggrafen von Nürnberg und erwarben nach und nach durch Erbschaften und Käufe Besitztümer in Franken. Im späten Mittelalter wurden diese Territorien aufgeteilt: das Gebiet nordöstlich von Nürnberg wurde die Markgrafschaft Brandenburg-Kulmbach, später jedoch umbenannt in Brandenburg-Bayreuth, als Hinweis auf die neue Residenzstadt. Westlich von Nürnberg entstand das für uns hier wichtige Brandenburg-Ansbach. Wichtig ist hier der bereits erwähnte Burggraf Friedrich IV. Dieser kaufte im Jahre 1391 die Stadt Ansbach den Grafen von Oettingen ab. Der erste Regierungssitz Friedrichs war die alte Vogteiburg. Als dieser jedoch 1415 zum Kurfürsten Friedrich I. von Brandenburg ernannt wurde, genügte ihm das alte Gebäude nicht mehr. Er verkaufte es, um außerhalb der Stadtmauern die heutige Residenz zu erwerben.

Der erste Umbau des damals dort befindlichen Stiftshofes zu einer Wasserburg erfolgte unter Burggraf Friedrich I. von Brandenburg in den Jahren 1398-1400. Von dieser ersten Bauphase haben sich wohl im Nordwestflügel noch Erdgeschossräume mit Kreuzrippengewölben erhalten.¹¹¹ Nach dem Tod Friedrichs I. wurden unter dessen Nachfolger Kurfürst Albrecht Achilles weitere Gebäude hinzugefügt. Der Burghof wurde geschlossen und die bisher außerhalb des Stadtgebiets liegende Burg eingegliedert; die Bebauung war jedoch unregelmäßig. Der mittelalterliche Wehrbau wurde gut hundert Jahre später, nämlich unter dem humanistisch gebildeten Markgrafen Georg Friedrich d. Ä. in ein, geordneten Bauformen folgendes, neuzeitliches Schloss umgestaltet. Zwischen 1565 und 1575 entstand unter dem schwäbischen Architekten Blasius Berwart eine anspruchsvolle, renaissancezeitliche Residenz.¹¹² Doch obwohl hier verschiedenste zeitliche und auch internationale Strömungen zusammen kommen, ergibt sich dennoch, sowohl innen als auch außen, ein harmonisches Gesamtbild; kein Bauteil sticht fremdkörperartig hervor.

¹¹¹ Fehring, 1958, S. 28.

¹¹² Schuhmann, 1980, S. 424.

Etwa hundert Jahre blieb die Residenz weitestgehend unverändert. Unter dem Markgrafen Georg Friedrich kam es ab dem Jahre 1694 unter dem aus Wien berufenen Architekten Gabriel de Gabrieli, der zuvor am Bau des Palais Liechtenstein beschäftigt war, zu ersten Umbaumaßnahmen. Es gab jedoch zu keinem Zeitpunkt Pläne, das Schloss komplett abzureißen. Auch wurde bis zum frühen Tode des Markgrafen in der Schlacht von Schmidmühlen im Jahre 1703 kaum gebaut. Dessen Nachfolger, Markgraf Wilhelm Friedrich entließ den Architekten zwischenzeitlich aus finanziellen Gründen für zwei Jahre. Wilhelm Friedrich war es nun auch, der andachte, das ehemalige Wasserschloss zu einer fürstlichen Residenz umbauen zu lassen. Ab dem Jahre 1705 entstanden bis 1709 unter Gabrieli die Arkadengänge des Innenhofes, die ihre Vollendung jedoch erst unter Zoch und Retti fanden. Die alten Teile des Schlosses wurden jedoch erhalten. 1710 kam es zu einem verheerenden Brand, bei dem ein großer Teil des Südostflügels zerstört wurde. Es kam somit zu einer weiteren Baumaßnahme: Gabrieli gelang es, anstelle des zerstörten Flügels in den Jahren 1713-1716 einen neunachsigen Palast in das Schloss einzugliedern. Der sogenannte Gabrielibau (Abb. 88) beherbergt auch das Treppenhaus.

Nachdem der Architekt Ansbach im Jahre 1716 verließ, wurde seine Stelle vom Oberbaudirektor Karl Friedrich Zocha eingenommen, welchem wir die heutige, 21-achsige Anlage verdanken. Geplant wurde diese Veränderung um 1725. Nach dem Vorbild der Pariser Stadtpalais sollte eine Vierseitanlage mit Schlosskirche als Zentrum der Residenzstadt errichtet werden.¹¹³ Zu einer teilweisen Ausführung dieser Pläne kam es jedoch erst ab 1730 unter dem dritten und letzten Architekten Leopold Retti und dem sogenannten "Wilden Markgraf" Carl Wilhelm Friedrich vom Brandenburg-Ansbach. Die Mutter war es nun, die zunächst die Arbeiten an Garten und Orangerie förderte, dann aber in einem Schreiben den Ausbau verlangte. Wie sich aus dem Text schließen lässt, geschah dies sicherlich aus der Motivation heraus, ihrem Sprössling eine angemessene Residenz bieten zu können und sie bezahlte den Ausbau daher mit Eigenmitteln.¹¹⁴ Geboren am 12. Mai 1712, war er ab dem Jahre 1729 als Nachfolger seiner Mutter Christiane Charlotte von Württemberg-Winnental bis zu seinem Ableben am 3. August 1757 Landesherr des Fürstentums Ansbach.

Zocha baute nun zunächst die beiden Flügel im Südwesten und Nordosten. 1728 ließ er den Gabrie-

¹¹³ Bachmann, 1962, S. 12-16.

¹¹⁴ "(damit) das allhiesige fürst. Onolzbachl. Residenz Schloß, eines Theils wegen seiner augenscheinl. Baufälligkeit an verschiedenen Orthen, anderen Theils aber wegen seiner irregulieren structur, wie auch engen Raumes hin- und wieder am Tag liegenden Übelstandes auch innerlichen Unbequemlichkeiten, in dauerhaften Standt nicht nur bald möglichst gesetzt, sondern auch dergestalt erweitert, verbessert und eingerichtet werde, damit Unser herzlich geliebter [...] noch Minderjähriger Einziger Sohn, Prinz Carl Wilhelm Friedrich Marggraf zu Brandenburg nicht nur selbst bey Seiner künftig antretender Fürst. Landesregierung die vor seine Fürstliche Person, Familie und Hoffstatt, wie auch zu Bewürthung frembder Herrschaften und Ministres, erforderkucge fürstenmäßige Wohnung und Einlogierung, Nothwendig- und Bequemlichkeiten für finden (...)" (Bachmann, 1962, S. 9, 12.)

libau ausstatten und die Eingangsseite des Schlosshofes gliedern. Diese Bauten standen bis zum ersten Stock, als der Markgraf 1729, im Alter von 17 Jahren, Prinzessin Frederike Luise von Preußen heiratete, die Schwester Friedrichs des Großen. Wie bereits erwähnt, kam nun Leopold Retti ein Jahr später an den Hof, was sicherlich auch damit zusammen hing, dass die Mutter des Markgrafen eine geborene Herzogin von Württemberg war und somit Kontakte zum Stuttgarter Hof pflegte. Da er sich ab 1726 in Auftrag des Herzogs von Württemberg für die gesamte Bautätigkeit in der neuen Stadt Ludwigsburg verantwortlich zeigte, kam es wohl bereits in dieser Zeit zu Kontakten mit Carlo Carlone. Bereits ein Jahr später wurde Retti mit der Leitung des Ansbacher Bauwesens betraut und ließ ab 1731 den Südwestflügel fertigstellen. 1733 war der Gabrielibau abgeschlossen und im Jahre 1735 waren Modernisierungsmaßnahmen im ältesten Nordwestteil der Anlage abgeschlossen. Der Architekt veränderte an der Gestaltung der Außenfassade recht wenig. Wichtig wird er für die Innenausstattung der im Rokokostil gehaltenen und auch bis heute weitestgehend unveränderten Innenräume in den Jahren 1734-1745. Der Außenbau des Schlosskomplexes war 1738 vollendet.

Der "Ansbacher Rokoko" bestand aus den italienischen Einflüssen in Stuck in Malerei der Gebrüder Carlone im Festsaal sowie Carlo Dandinis Stuckaturen der übrigen Räume. Französische Elemente wurden durch den vom Kurfürsten Clemens August aus Köln gesandten Hofbildhauer Paul Amadée Biarelle an den Hof gebracht. Interessant ist hier natürlich auch die Tatsache, dass Carlo Carlone nun 15 Jahre vor dem Auftrag im Schloss zu Brühl bereits Kontakt mit einem dort bedeutenden Künstler aufnimmt. Vielleicht war dieser Kontakt von Vorteil für die späteren Aufträge. Denn auch dessen Bruder, der Maler Johann Adolphe Biarelle, war von 1736-1744 in Ansbach tätig und kehrte danach an den Hof des Wittelbacher Kurfürsten nach Brühl zurück. Zahlreiche weitere Künstler von überall aus Europa wurden an den Hof berufen und verliehen der Innenausstattung einen internationalen Rang.

Beendet waren die Arbeiten an den Appartements des Markgrafen und seiner Frau im Südwestflügel zum Großteil im Jahre 1744. Retti wurde jedoch noch im selben Jahr zurück nach Stuttgart gerufen, wodurch die Arbeiten ins Stocken gerieten. Im Jahre 1757 verstarb der so genannte Wilde Markgraf noch vor Vollendung der Residenz. Aufgrund von Geldnot ließ sein Nachfolger Alexander Christian Carl Friedrich Markgraf von Ansbach die begonnenen Räume nicht fertig ausstatten, sondern widmete sich mehr der Musik. Die aus allen Ländern angereisten Künstler waren wieder abgereist und man berief sich zur Fertigstellung nun auf einheimische Maler und Handwerker. Johann David Steingruber wurde Rettis Nachfolger und erneuerte dessen Nordostflügel, der unter anderem den Fliesensaal beherbergt. 1769

verstarb Alexander. Nun waren die Neuausstattungen durch den “Bayreuther Rokoko” dominiert, was im Besonderen die Ausstattung des Audienzzimmers betraf.¹¹⁵ Der letzte Markgraf von Ansbach-Bayreuth verzichtete auf den Thron und zog sich 1791 ins Privatleben zurück, wo er 1806 im Schloss Benham in England verstarb. Mit ihm endete die Ansbacher Linie der fränkischen Hohenzollern. 1797 kam es in den unteren 19 Zimmern zu Veränderungen: Stuckdecken wurden gestrichen und Vertäfelungen lackiert. Ab dem 20. Mai 1806 fiel die Markgrafschaft Ansbach an König Maximilian I. Joseph von Bayern, der jedoch die Prunkräume unverändert ließ. Auch die Möbel und beweglichen Ausstattungsstücke befinden sich heute noch zum Großteil an ihrem ursprünglichen Platz, was die Ansbacher Residenz zu einem der am besten erhaltenen Raumensembles in Deutschland macht.

4.3.2 Das Fresko im “Großen Saal”: Die Verherrlichung des “Guten Regiments”

Der sogenannte “Große Saal” – ein zweigeschossiger Festsaal in der Mitte des Gabrielitraktes, welcher zwischen 1734 und 1737 ausgestattet wurde – bietet eine harmonische Synthese der leichten, venezianisch inspirierten Malerei Carlones in Verbindung mit der Régence Stuckarbeit seines Bruders, welche sich über den Türen der Schmalwände befinden, und Quellgötter und fischfangende Putti zum Darstellungsgegenstand haben. Dies hat Georg Dehio sicherlich gemeint, wenn er bereits 1926 urteilt: “(...) sehr zart in Form und Farbe und auch in der technischen Ausführung von delikatester Vollendung”. Er bezeichnet das Ansbacher Fresko als “Erstling des Rokoko in Deutschland”.¹¹⁶ Wie bereits Karin Plodeck angemerkt hat, steht die Lage des Freskos im Zentrum des Hauptflügels, im Obergeschoss über dem Vestibül, in direktem Zusammenhang mit dem höfischen Zeremoniell.¹¹⁷ Hier fanden sowohl offizielle Freudenfeste als auch Feierlichkeiten im privaten Rahmen statt, Platz für Sänger und Bläser bot die Empore. Das Muldengewölbe der Decke öffnet sich nun zum Himmel mit dem Deckenfresko Carlo Carlones (Abb. 23). Ausgeführt wurde es in scheinbar routinierter Manier zwischen Mai und Dezember 1734, war aber spätestens zu Beginn 1735 vollendet. Hierauf deutet die Signatur des Künstlers hin, welche sich an der Fensterseite unterhalb des auf der Scheinarchitektur lagernden Flussgottes befindet. Zu diesem Großauftrag hat sich glücklicherweise ein Dokument eines unbekannten Autors mit dem Titel “Projectirte Gedanken welche in dem Plafond des großen Saales im Neuen-Schloß gemahlet werden,

¹¹⁵ Schuhmann, 1980, S. 426.

¹¹⁶ vgl. Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler 4: Südwestdeutschland, Berlin 1926, S. 354.

¹¹⁷ Plodeck, 1972, S. 173.

und was solche eigentlich representieren sollen, undsoweiter”¹¹⁸ erhalten. Liest man diese inhaltliche / historische Erklärung und beachtet im Zusammenhang damit Frank Büttners Text zum Treppenhausfresko des Schlosses zu Bruchsal von der Hand Johannes Zicks, so wird klar, dass das Thema der Rhetorik in der barocken Malerei stets von größter Wichtigkeit war. So wird verdeutlicht, dass laut Johann Georg Sulzers 1775 entstandenem Text die Malerei der poetischen Sprache folgt und “die letzte Steigerung in den lebhaftesten und leidenschaftlichsten Figuren liegt sowie in den kräftigsten und künsten Tropen mit ungewöhnlichen Wendungen zum Ausdruck kommt.”¹¹⁹

Da der erst 1990 nach Ansbach verbrachte Bozzetto (Abb. 89) als auch das Fresko stark mit dem Text übereinstimmen, könnte man davon ausgehen, dass sich Carbone am Text orientiert hat und dieser nicht als nachträgliche Bildbeschreibung entstanden ist. Dafür würde auch die etwas überladene und unruhig wirkende Komposition sprechen. Auch wenn figurenreiche Szenen zum Standardrepertoire des Künstlers gehören, so wirkt dieses Fresko in seiner Gesamtheit doch recht zerrissen und “gewollt”. Der Künstler bringt bereits gefundene Gruppen und Einzelfiguren in das Fresko ein, erschafft jedoch auch Gruppen und Kompositionen, die sich so kein zweites Mal in seinem Schaffen finden lassen. Da Carbone jedoch ein Maler ist, der sich für seine Großaufträge immer wieder von alten Arbeiten inspirieren ließ, wäre es eigenartig, wenn er gerade hier, bei einem Fresko, das er zudem in sehr kurzer Zeit geschaffen hat, von seinem alten Arbeitsmuster abgewichen wäre, nur um später – und gerade dann auch in Brühl – selbiges wieder aufzugreifen. Allerdings widerspreche ich Bernt von Hagen, wenn ich behaupte, dass der auf “5. May 1734” datierte Text sicher das fertige Fresko beschreibt. Fest mache ich diese These an einem Absatz am Schluss des Textes, welcher lautet: “Lezlich kommen in den 4 Ecken die Arma, Signa und Instrumenta des Gott Martis, allerley Jagd, der Mathesis und Musique nach Stoccador Art grau in grau gemahlet, mit Gold erhöht, (...).”¹²⁰ Und besonders in diesen vier Eckpunkten unterscheidet sich das Fresko signifikant von der Ölskizze: Sind in der vorbereitenden Studie hier noch mit Rankwerk verzierte Kartuschen zu sehen, so befindet sich an der selben Stelle im Fresko die vom Autor des Textes genannte Verzierung in Form von imitiertem Stuck.

Wäre also der Text die Vorlage für das Fresko gewesen, so bleibt natürlich die Frage, warum Carbone zunächst eine völlig andere Zwickellösung gemalt hat, nur um im Fresko die im Text genannten Formen anzuwenden. Vermutlich wird die Frage nicht ganz zu klären sein. Es ist auch durchaus möglich,

¹¹⁸ Dieses Programm stammt aus dem Handakt Leopold Rettis und befindet sich heute im Staatsarchiv Nürnberg (Markgräfliche Bauamtsakten Nr. 476, Teil 1, Prod. 31).

¹¹⁹ vgl. Johann Georg Sulzer, “Allgemeine Theorie der schönen Künste: In einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstmärter aufeinanderfolgenden, Artikeln Abgehandelt. Ausgabe 2: Von K bis Z.”, Leipzig 1775, S. 440.

¹²⁰ Hagen, 1990, S. 108.

dass Carloni den Bozzetto nicht in Ansbach anfertigte und somit die genauen Raumproportionen nicht kannte. Somit hielt er sich an eine klassische, rahmenartige Scheinarchitektur, zumal nicht zu erkennen ist, ob auf den Kartuschen nicht vielleicht doch die Waffen des Mars dargestellt sind. Ich würde dennoch eher dazu tendieren, zu behaupten, dass es sich bei dem Text um eine nachträgliche (wie das Datum aber beweist, sehr zeitnahe) Beschreibung handelt, die vielleicht auch während der Entstehung des Freskos verfasst wurde. Wie sich zeigen wird, fügt Carloni in diesem Fresko sowohl Elemente aus der Ludwigsburger Ahnengalerie als auch dem privaten Schloss in Heimsheim zusammen und schafft somit eine Art Genese aus den früheren Werken im süddeutschen Raum. Bei meinen Betrachtungen und Überlegungen stütze ich mich primär auf den erhaltenen Text; von dort übernommene Begriffe werden in Anführungszeichen und kursiv gesetzt.

Der Gegenstand des Freskos ist die Verherrlichung des “Guten Regiments” des Bauherren Carl Wilhelm Friedrich.¹²¹ Die Komposition ist so in der Breite angelegt, dass sich der Standpunkt des Betrachters unter der auf einer kurzen Mittelachse angeordneten Hauptgruppe vor der Fensterwand befindet. Gerahmt ist das Fresko von einer fragmentierten Scheinarchitektur, auf welcher allerlei Trophäen und Büsten zu erkennen sind. Hier ist der Unterschied zur Ölskizze am evidentesten. Hatte Carloni hier noch eine großzügige, das ganze Bildfeld geschlossen rahmende Scheinarchitektur vorgesehen, so wird diese im ausgeführten Fresko dynamisiert, zum Teil aufgehoben und wirkt weniger dominant. Die gesamte Komposition scheint somit wesentlich lockerer und entrückt die Szene noch ein wenig mehr unserer irdischen Sphäre.

Im Folgenden wird das Programm des Deckengemäldes genauer erläutert werden. Im Anschluss daran folgen einige weitere Werke Carlones, welche ebenfalls Herrscherallegorien zum Thema haben und somit ein eventueller Zeitgeschmack beziehungsweise Personalstil des Herrschers aufgezeigt werden kann. Des Weiteren möchte ich darauf eingehen, inwiefern sich dieser Auftrag von jenem in Ludwigsburg unterscheidet oder welche Analogien es gibt.

Beginnt man das Bild im Zentrum zu lesen, so erblickt man zunächst die Hauptgruppe. Um den vor dem Monument mit den Initialen “CWF” (Carl Wilhelm Friedrich) thronenden Herrscher haben sich vier weibliche, allegorische Figuren versammelt (Abb. 90). Der Text spricht von einem “Pavillion” wel-

¹²¹ Ich stimme hier mit Bachmann überein, wenn dieser das Thema als “Buon Governo” bezeichnet (Bachmann, 1962, S. 55.). Hans Tintelnot bezeichnet das Fresko noch als “Die sieben freien Künste” (Vgl. Tintelnot, 1951, S. 167.), es ist jedoch klar zu erkennen, dass es sich bei der Anordnung der Gruppen und auch der Präsenz von “Magnificenzia” um die Verherrlichung eines Herrschers, beziehungsweise dessen Regiments handelt.

cher von dem Zeitgott “entdeckt” wird; es ist also davon auszugehen, dass das von Chronos gehaltene Tuch diesen darstellen soll. Wie Bernt von Hagen sehr treffend anmerkt, gilt Chronos bei den Stoikern als Verkörperung der Zeit und somit als Beschützer des Daseins.¹²² Als römischer Saturn ist er zudem Schutzherr der Architektur. Bei den Frauen handelt es sich um Mäßigkeit, Gerechtigkeit mit gezücktem Schwert zusammen mit dem “Rathe”, Tapferkeit und Klugheit. Zur linken wird diese Gruppe von der, durch den ägyptisch anmutenden Obelisken zu identifizierenden, “Ewigkeit mit verschiedenen Genii” flankiert. Dieser wird umgeben von zahlreichen Putti, außerdem ist hier das Herrscheremblem zu erkennen. Der Ruhm des Herrschers soll durch eine kluge Regierung auch für die Nachkommen noch erkennbar und von Bedeutung sein. Der Markgraf wird hier also, auch in Hinsicht auf den Text, nicht durch eine einzige Figur repräsentiert. Vielmehr stehen all diese allegorischen Figuren für einen Aspekt der Regierung, welche durch die Gesamtheit dieser ausgezeichnet wird. Bereits zu Beginn des Textes wird das Thema als “Poetische Historie” bezeichnet. Götz Pochat weist zu Recht darauf hin, dass es hier zu einem, fast selbstverständlichen, Verweis auf das Wort “Poetikà” kommt, entlehnt aus Aristoteles “ut pictura poesis” und auf die Malerei angewandt.¹²³ Dieses Werk wird dem Verfasser des Programms also geläufig gewesen sein und wie sich aus der Lektüre des Textes ergibt, wird das von uns heutzutage so schnell verwendete Wort “Allegorie” nie benutzt. Hier kann man sich auf Hans Sedlmayr berufen, der darauf hinweist, dass die Bedeutung des Wortes “Allegorie” zur damaligen Zeit als selbstverständlich vorausgesetzt wurde und man deren Aufgabe kannte.¹²⁴ Man war sich also wohl bewusst, dass zum Beispiel Magnamitas oder Wohltätigkeit bereits *per se* eine Personifikation ist, weswegen es nicht separat genannt werden musste. Diese, sicher nicht schon immer so besonders hellfarbige Gruppe verweist, wie es der Text verlangt, auf einen Obelisken als ein Symbol der Ewigkeit – hier versehen mit dem Herrscheremblem und dem brandenburgischen Wappen (Abb. 91). Dass es sich hierbei um Allusionen auf die Regierung des Markgrafen handelt, verdeutlichen die oben genannten Symbole. Dass auch im Text scheinbar ganz selbstverständlich von “Emblemata” gesprochen wird, zeigt, dass dieses Mittel zur bildlichen Darstellung eines abstrakten Gedankens bereits bekannt war und diese noch heute geläufige Bezeichnung trug.

Unterhalb des Rates zeigt sich Apollo, hier in Form des kultisch verehrten Sonnengottes Phoebus, “welcher die den Splendeur der Heroischen Tugenden zu verfinstern suchende Figuren, als den Neid, die Unwissenheit, und den Betrug stürzet (...).” Mit einem Blitzbündel in seiner rechten Hand stürzt er

¹²² Hagen, 1990, S. 110.

¹²³ Pochat, 1986, S. 294.

¹²⁴ vgl. Hans Sedlmayr, “Allegorie und Architektur”, in: “Epochen und Werke Band 2”, Mittenwald 1977, S. 236.

genannte Laster Richtung Bildrand. Die drei freien Künste, Malerei, Bildhauerei und Architektur, befinden sich ebenfalls auf der Mittelachse und unterhalb der Hauptgruppe (Abb. 92). Sie werden durch Modellierung und dunklere Farbgebung hervorgehoben. An prominentester Stelle erkannt man, mit Winkelmaß ausgestattet, die Architektur. Sie präsentiert in ihrer Rechten einen nicht zu identifizierenden Grundriss. In Gestalt eines muskulösen, fast herkulisch anmutenden Jünglings befindet sich zu ihrer Rechten das Produkt der Bildhauerei. Zuguterletzt sitzt zu ihrer Linken die Malerei, welche gerade im Begriff ist, das Brustbildnis des Herzogs zu vollenden und mit vergeistigtem Blick zu dessen Allegorie aufschaut. Im Text wird im Zusammenhang mit dieser Gruppe erwähnt, dass diese von der Freigiebigkeit ihre „recompences“ zu erhalten und aber auch von „Magnificence“ und „nobilité“ „persuadirt seiend“. „Persuasio“ kommt aus dem Latein und bedeutet so viel wie „überzeugen“, gemein gebraucht in Zusammenhang mit Reden.¹²⁵ Die Kunst soll also nicht nur erfreuen und bewegen, sondern auch belehren. Und dieses Credo „delectare, movere et docere“ wird im beschreibenden Text mit Begriffen aus der Rhetorik versehen. Der Gruppe um die drei freien Künste ist thematisch noch eine Gruppe über der Fensterseite zugeordnet (Abb. 93). Es handelt sich dabei um Figuren, die sich um Apollo versammeln, den Gott der Musen, durch Lorbeerkrone und Lyra ausgezeichnet. Es handelt sich dabei um neun weibliche Figuren mit Musikinstrumenten; erkennbar sind Tuba und Gambe, welche sich wohl dem Thema entsprechend auf dem Parnass befinden. Apollo ist somit doppelt auf dem Fresko vertreten. Umgeben und unterstützt wird diese Gruppe von Putti mit verschiedenen Attributen, sowie Genien des Ruhmes mit Lorbeerkränzen und Posaunen.

Unterhalb dieser Figuren findet man die Allegorie der mathematischen Wissenschaften, in dem schriftlich festgehaltenen Programm als „Mathesis“ bezeichnet. Diese wird als überschnittene Halbfigur, ausgestattet mit Setzwaage und Richtscheit, sowie dem Aufriss eines Triumphbogens, sichtbar. Diese Figur erscheint ausschließlich im Fresko. Im Bozzetto war sie noch nicht angelegt.

Linkerhand der Hauptgruppe ist die „Göttin Floram, welche denen dreien Gratii Blumen aussträuet(...)“ zu sehen. Unter dieser lagern drei Grazien (Abb. 94), welche bereits vier Jahre zuvor auf dem großen Fresko des Schleglerschlosses in Heimsheim zur Ausführung kamen (Abb. 95). Des Weiteren erkennt man eine geflügelte Genie mit Sternengloriole, Erdkugel und Zirkel, welche man sicher als Allegorie auf die Geographie und Astronomie deuten kann. Neben dieser lagert eine Flussgottheit, wobei sich hier sowohl die Signatur des Künstlers als auch das Datum 1734 befinden (Abb. 96). Diese drei freien Künste stehen aber auch durch die Allegorie der „Freigiebigkeit“ in kompositionellem Bezug zur „Magnificence“

¹²⁵ vgl. „Stowasser, Lateinisch-Deutsches Schulwörterbuch“, 1994.

und Nobilité” (Abb. 97). Erstgenannte bildet wie in Ludwigsburg wieder eine Überleitungsfigur und ist in der selben Manier ausgeführt (Abb. 98). Durch ihre Positionierung stehen sie in deutlichem Bezug zum Auftraggeber. Sie entsendet, vor einem Thron stehend, mit der ausgestreckten Linken die “Freigiebigkeit” in Richtung der “Freien Künste”. Erkennbar ist diese durch den reichen Schmuck und die Pretiosen.

Die Allegorie der “Nobilité” umfasst mit ihrer Linken ein mit Goldmünzen gefülltes Füllhorn und verweist mit ihrer Rechten auf einen von Putti getragenen, ovalen Tondo, auf welchem der Grundriss der Ansbacher Residenz zu erkennen ist (Abb. 99).¹²⁶ Diese beiden Hauptgruppen schrauben sich in zwei Bahnen mit kreisender Bewegung um das Zentrum. Zu diesem Hauptmotiv gesellen sich zwei weitere, recht gegensätzliche Gruppen. Auf der rechten Seite findet man bacchanalische Gruppen (Abb. 100), “die von verschiedenen klugen Geniis in Conternation gesetzt werden”. Conternation kommt von “consternare”, dessen Bedeutung vielfältig ist und unter anderem “verwirren” bedeutet. Meiner Meinung nach ist diese Gruppe gemeinsam mit der ihr gegenüber liegenden zu lesen. Auch hier wird das Lasterhafte im Zaum gehalten, in diesem Falle wortwörtlich. Angeordnet längs der Schmalseite wird Venus in beinahe herausfordernder Pose von Putti verhüllt. Sie lagert vor Früchtekörben, Schilden und Vasen und wird von Bacchus und Armor begleitet, welche mit ihren Attributen Thrysosstab und Bogen ausgestattet sind. Ich bin nicht der Meinung, dass es sich hier um eine Enthüllung handelt, da wohl eher davon ausgegangen werden muss, dass auf dieser Seite ebenfalls Laster dargestellt sind – jedoch in Form mythologischer Figuren. Zu diesen gesellen sich Satyrn und Faune, sowie die Personifikation der “Eitelkeit” in Form einer weiblichen Figur mit Spiegel und Schmuck in den Händen.

“Hingegen steht zur anderen Seiten die Wachsamkeit, Verstand und Vernunft, welche die menschliche Passiones in Form Sclaven und anderer figuren samt ihren Lastern im Zaume halten.”

Die “Vernunft” wird durch Pallas Athene mit dem Medusenschild gezeigt, die “Wachsamkeit” durch eine weibliche Figur mit einer leuchtenden Öllampe in der Hand (Abb. 101). Die Laster wurden nun schon gebändigt und sozusagen “in Ketten gelegt”. Auch die an den Längsseiten entsprechen einander. Apoll als Herrscher über die Musen und somit der “schönen Künste”, wohingegen auf der gegenüberliegenden Seite die drei Künste mit ihren, für uns greifbaren Attributen, gezeigt werden.

¹²⁶ Dieser Grundriss zeigt jedoch nicht den schlussendlich ausgeführten Entwurf, sondern eine Version welche noch ohne den alten Südosttrakt hinter dem Gabrielbau geplant war. Ich schließe mich hier der Meinung Bachmanns an, der davon ausgeht, dass Caralone die Beiden, vermutlich umstrittenen, wenn nicht sogar schon abgelehnten, Entwürfe Rettis als eine Art “Werbung” für seinen Landsmann in das Fresko aufgenommen hat. (Bachmann, 1962, S. 20.)

Es handelt sich hiermit um ein ausgeklügeltes, für den Barock typisches Programm einer Herrscherresidenz. Interessant finde ich den Umstand, dass Carbone, selbst begeisterter Musiker und besonders geübt auf der Arciliuto, einer zweikräftigen Laute, besonders oft und gerne Gruppen musizierender Figuren verwendete. Zu Ehren der musikalischen Tradition in Carlones Heimatort und nach Beendigung der Freskierung im Jahr 1735 soll Johann Sebastian Bach die italienische Kantate “Non sa che sia dolore” für Flöte, Sopran und Streichquartett komponiert haben.¹²⁷ Der allegorische Text erzählt von einem Italiener, der längere Zeit am Ansbacher Hof gearbeitet haben soll. Es wäre also möglich, dass es sich hierbei um Carbone selbst handelt.

Es soll nun auf eventuelle Vorbilder Carlones eingegangen werden, sowie auf eventuell ähnliche Werke in seinem eigenen Oeuvre. Prinzipiell finden wir diese Komposition bereits im Wiener Deckengemälde mit dem Triumph Apolls, welches 1723 im Belvedere entstanden ist (Abb. 6). Im Vergleich mit diesem wirken die Figurengruppen hier jedoch harmonischer verteilt und es zeigt sich der Reifungsprozess, welchen Carbone durchlaufen hat. Hier könnte man, wie dies auch Garas behauptet, aufgrund der starken Übereinstimmung beider Werke auf die Idee kommen, dass Carbone in diesem Falle vielleicht das schriftlich festgehaltene Programm des Belvedere bei sich führte.¹²⁸ Es ist zudem sehr wahrscheinlich, dass es zu Einzelfiguren und auch Gruppen Skizzen gab, die der Maler bei sich trug. Er war somit im Stande, diese, wann immer es angebracht war, erneut zu verwenden. Durch diese zahlreichen Ölskizzen und Studien, zu welchen vielleicht auch ein Entwurf zum Fresko in Wien gehörte, konnte Carbone sich stets an vorangegangen Werken orientieren, sie zusammenfassen und neue Bilderfindungen schaffen, die jedoch stets die eindeutige Handschrift des Meisters trugen. Es kann jedoch davon ausgegangen werden, dass schriftliche Programme im Barock durchaus häufiger vorlagen, als sie uns heute noch erhalten sind, wenn auch dieser Text vermutlich nachträglich entstanden ist.

¹²⁷ Brauneis, 1980, S. 151.

¹²⁸ Garas, 1986, S. 15.

4.4 Die Benediktinerabtei Weingarten

4.4.1 Historischer Überblick und Baugeschichte

Die Geschichte der Benediktinerabtei in Weingarten lässt sich bis ins 11. Jahrhundert zurückverfolgen. Im Jahre 1056 wurde es von dem Welfen Welf IV. gegründet und auch von dessen Gemahlin Judith reich beschenkt, unter anderem soll sich unter diesen Gaben auch die aus dem 9. Jahrhundert stammende Alkuinbibel befunden haben.¹²⁹ Zu einer Blüte der Baukunst kam es in dem Kloster auf dem Martinsberg in Weingarten besonders unter den etwa 1088 aus dem Schwarzwaldkloster Hirsau ausgesandten Mönchen. 1182 kam es zur Weihung der ersten, noch romanischen Basilika. Der Zeitraum zwischen Klostergründung und Neugestaltung der Basilika, so wie sie heute auf uns gekommen ist, durch Abt Sebastian Hyller, war geprägt von Kirchenbränden, dem Interregnum, aber auch der Einführung jesuitischer Ideale durch Abt Wegelin, der diese nach seinem Studium in Dillingen um 1600 an die benediktinischen Verhältnisse in Weingarten anpasste. Durch strengere Einhaltung der Klausur, tägliche Lesungen und der Führung eines Lebens in Gemeinschaft konnten viele junge Leute gewonnen werden, die sich unter anderem auch an der Fertigstellung des Kreuzganges im Jahre 1605 beteiligten. Die neu zum Orden Gekommenen wurden zum Studium auf die Jesuitenuniversität nach Dillingen gesandt. Im Jahre 1630 kam es zur Erwerbung der bedeutenden Konstanzer Dombibliothek für einen Betrag von 300 fl. Doch bereits 1632 machen sich die Auswirkungen des Dreißigjährigen Krieges auch in Weingarten bemerkbar. Zahlreiche Mönche mussten fliehen, es kam auch zu Todesfällen. In den Jahren danach entstand, auch aus einer gewissen Not heraus, eine enge Verbindung und reger Kontakt mit der Benediktiner Universität in Salzburg. Auch Mönche aus Weingarten reisten für Lehrtätigkeiten nach Salzburg und stellten dort Rektoren und Professoren. Zum Wiederaufbau nach dem Dreißigjährigen Krieg kam es vor allem durch umsichtige Güterzusammenlegung unter dem Prälaten Willibald Kobolt (1683-1697), der unter anderem Höfe in Südtirol verkaufte und dafür Güter und Land um Weingarten erwarb. Die entscheidende Figur im Baugeschehen der Basilika von Weingarten stellt nun der bereits erwähnte Abt Sebastian Hyller dar (1697-1730). Dieser beteiligte sich nämlich wohl auch an den Planungen der neuen Kirche. Bereits Gebhard Spahr weist auf die konvex geschwungene Fassade hin, welche so typisch salzburgisch anmutet (Abb. 102).¹³⁰ Und in der Tat hielt sich der Abt nicht nur zum Studium in Salzburg auf, sondern war 1707 auch bei der Weihung der Kollegienkirche zugegen (Abb. 103). Es

¹²⁹ Spahr, 1974, S. 13.

¹³⁰ Spahr, 1974, S. 47.

kann also durchaus angenommen werden, dass dieser in Kontakt mit Fischer von Erlach und dessen Formensprache kam. Hyller war derjenige, mit welchem die Architekten alle Planänderungen absprechen mussten. Er berief und entließ die Künstler und war auch an den Planungen beteiligt. Hyller war es, der Franz Xaver Schmuzer zugunsten Donato Giuseppe Frisonis entließ. Der Prälat muss nicht nur ein ausgezeichneter Kenner der zeitgenössischen Architekturszene, sondern auch außerordentlich gut organisiert gewesen sein. Dies zeigen die wichtigsten Eckdaten bezüglich des Kirchenbaus zu Ehren des Hl. Blutes: Grundsteinlegung war am 22. August 1715 durch den Schweizer Nuntius Caracciolo. Betreten wurde die Kirche vom Volk erstmals im Jahre 1718 und die erste Heilige Messe wurde am 16. April 1719 gefeiert. Geweiht wurde die Kirche schlussendlich am 10. September 1724. Auch nach der Barockisierung behielt die Kirche die selben Funktionen wie die romanische Basilika – nämlich als Grablege für die Welfen, Wallfahrtskirche zu Ehren der Heilig-Blut-Reliquie und als Ordenskirche für die Benediktiner.

Dass die Kirche heute allerdings noch immer als Basilika bezeichnet wird, ist zumindest teilweise irreführend. Wirft man einen Blick in das Gotteshauses (Abb. 104), so fällt auf, dass sich dieses eher aus verschiedenen Raumeinheiten zusammenschließt und weniger einem basilikalen Schema folgt, welches ein überhöhtes Mittelschiff mit eigener Beleuchtung und niedrigeren Seitenschiffen fordert (Abb. 105). Geht man von der klassischen Formensprache aus, so kann man Weingarten als Hallenkirche bezeichnen, da Mittel- und Seitenschiff in etwa die gleiche Höhe aufweisen. Durch diesen Zusammenschluss der einzelnen Raumeinheiten in Kombination mit der schneeweißen Wandfarbe entsteht ein sehr erhabener und lichter Gesamteindruck des Innenraumes, der durch Asams Fresken, welche im Langhaus stets einen Blick auf den fingierten Himmel erhaschen lassen, zusätzlich unterstrichen wird. Die Bezeichnung Basilika kommt vielmehr daher, dass Papst Pius XII. die Kirche von Weingarten anlässlich der 900 Jahres-Feier 1956 zur “Basilica minor” erklärte.

Die Geschichte der Basilika ist kompliziert und von zahlreichen Wechseln des planenden Architekten beziehungsweise Baumeisters geprägt. Unter den Namen finden sich unter anderem Caspar Moosbrugger, Franz Beispieler und Johann Jakob Herkommer, aber auch der uns bereits aus Ludwigsburg bekannte Donato Giuseppe Frisoni, welcher im Jahre 1717 leitender Architekt war.¹³¹ Insofern ist es interessant, dass die Stuckarbeiten nicht von einem Landsmann, wie zum Beispiel Diego Carlone oder Riccardo Retti, ausgeführt wurden, sondern von Franz Xaver (I) Schmutzer, einem Wessobrunner Künstler. Obwohl Frisoni angereist war, geht das Projekt der Weingartner Kirche vermutlich nicht auf sein Konto.

¹³¹ Also zwei Jahre nach seiner Ernennung zum Landesbaudirektor.

Trotz seines Rufes und der wichtigen Position in Ludwigsburg hatte er nur im Jahre 1717 eine leitende Funktion, also zwei Jahre nach deren Baubeginn. Frisoni lieferte Entwürfe für die Vollendung einzelner Teile der Kirche: im Februar 1718 einen Kuppelentwurf, einen Monat später einen Entwurf für die Innenausstattung, im Mai 1719 für die Fassaden und Türme und zum Schluss Entwürfe für die Altäre. Da der bereits erwähnte Abt Sebastian Hyller stets in das Planungsgeschehen eingriff und kaum zufrieden zu stellen war, kam es mehrfach zu Personalwechseln. Da Frisoni zunächst, wie bereits erwähnt, selbst Stukkator war, und später als Architekt noch immer eng mit Malern und Stukkateuren zusammenarbeitete, stellt sich die Frage, inwiefern seine Entwürfe für Weingarten von Asam und Schmutzer auch umgesetzt wurden.

Interessant ist die Tatsache, dass sowohl die Schlosskapelle in Ludwigsburg als auch die Kirche in Weingarten ab 1715 gebaut wurden. Beendet wurde der Rohbau zwischen 1717 und 1718; die Fresken und den Stuck erhielten beide Bauten in den darauffolgenden Jahren, also parallel zueinander. Zudem übernahm der Architekt von Ludwigsburg nun die Leitung in Weingarten. Nichts desto weniger gibt es auffällige Unterschiede. Der wichtigste ist sicherlich jener, dass es sich in Ludwigsburg um eine protestantische Kirche handelt.¹³² Sie stellt insofern ein Unikum dar, da protestantische Kirchen meist von einem schlichten Innenraum geprägt sind, es sich hier jedoch um eine Hofkapelle handelt und diese dem Repräsentationsanspruch Eberhard Ludwigs entsprechen sollte. Zudem ist bei der Wahl der Freskenentwürfe auch der Grundriss des Baus entscheidend. Während es sich in Ludwigsburg um einen Zentralbau handelt, weist die Kirche in Weingarten auf den ersten Blick einen annähernd basilikalen Grundriss auf, entpuppt sich bei Betrachtung des Innenraumes jedoch als Hallenkirche. Somit stehen den Künstlern zwei völlig verschiedene Zugangsweisen zur Verfügung. In Ludwigsburg bietet sich mit der großen Kuppel einerseits genügend Fläche um ein monumentales Fresko mit einer großen Anzahl an Figuren zu schaffen. Andererseits muss es dem Künstler gelingen, den eintretenden Betrachter mit diesem Werk sofort in Bann zu ziehen, wohingegen Asam in Weingarten auf zahlreichen einzelnen Bildfeldern die Möglichkeit hatte, eine Geschichte zu erzählen, die sich auf ein zentrales Thema hin entwickelt.

Tritt man in die Kirche ein, so ist man zunächst überrascht von dem leichten und hellen Raumeindruck, den die steinsichtige Fassade nicht vermuten lassen würde. Die Wände sind schneeweiß getüncht; fällt Sonnenlicht darauf, so wird dieser Eindruck noch um ein Vielfaches verstärkt. Es lässt die Kirche fast leuchten. Dadurch, dass es keine klare Trennung zwischen Mittel- und Seitenschiffen gibt und die Raum-

¹³² Die Kirche war jedoch zwischen den Jahren 1734-1799 katholisch geweiht. Dies geschah nach dem Tode Eberhard Ludwigs, nachdem dessen Cousin Carl Alexander die Herrschaft übernahm. Dieser gehörte dem katholischen Glauben an.

abschnitte nicht klar von einander separiert sind, wird dieser Eindruck eines nicht greifbaren Raumes zusätzlich verstärkt. Seinen Abschluss findet dieses Konzept gleichsam in den Fresken Cosmas Damian Asams, in denen stets versucht wird, den Raum zu erweitern indem der Blick in den Himmel freigegeben wird.

In dieser Kirche kommt es zu einem Zusammentreffen der Gebrüder Carloni mit dem Brüdergespann Cosmas Damian und Egid Quirin Asam, ebenfalls aus einer Künstlerfamilie stammend. Auf die Unterschiede zwischen der Freskomalerei Carlo Carloni und Cosmas Damian Asams wurde bereits verwiesen. Umso interessanter sind nun die sich in dieser Kirche auftuenden Unterschiede auch zwischen den Fresken Asams und jenen Carloni in der Ludwigsburger Schlosskapelle. Beide Arbeiten sind in etwa zeitgleich entstanden. Asam führte die Fresken in Weingarten von 1718-1720 aus, Carloni jene in der Schlosskapelle um 1718/19. Das Thema variiert. Carloni zeigte die Heilige Dreifaltigkeit im Kreise zahlreicher Engel und Heiligen, Asam bringt das Thema des "Te Deum" zur Ausführung (Abb. 106), also die Vereinigung aller Engel, Märtyrer und Apostel, welche gemeinsam mit der Kirchengemeinde einen Lobgesang auf Gottvater anstimmen. Asams Fresko in der Kuppel steht ganz im Dienste der einfachen, gut lesbaren und erzählerischen Wiedergabe des Heilsgeschehens. Die Szene ist in ansprechender Untersicht, die einzelnen Bildfelder sind in Stuckrahmen eingelassen, was etwas altertümlich wirkt. Wie auch bei Carloni's Dreifaltigkeitsfresco sind die Figuren in Kreisen beziehungsweise kreisrunden Wolkenbahnen angeordnet, welche sich nach oben zu schrauben scheinen. Doch anders als bei Carloni sind hier selbst die hinteren Reihen der Heiligen noch gut lesbar und lösen sich nicht in lichthelle Farbfetzen auf. Die Mystik des Geschehens wird zurückgenommen; man hat nicht den Eindruck, als würde man sich auf eine göttliche Sphäre zubewegen. Die Gruppen wirken stark durchzeichnet, der Künstler gibt die Dramatik und den Pathos der Szene zugunsten einer guten Lesbarkeit auf. Dennoch wird der Betrachter weniger in das Bild eingeführt als in der Ludwigsburger Schlosskapelle. Hier verstanden es die Künstler, den Bild- und Realraum durch geschickt angebrachte Stuckengel zu verschleifen, sodass man als Betrachter zweimal schauen musste, wo die Architektur aufhört und das Fresko beginnt.

Was den Außenbau betrifft (Abb. 102), so wirkt die Doppelturmfront an der Westseite auf den ersten Blick sehr massiv und mächtig, was sicher auch durch die Steinsichtigkeit bedingt ist, da man von Barockkirchen eher eine weiße Fassung mit farblichen Akzentuierungen gewohnt ist. Lässt man den Blick jedoch einen Moment verweilen, so zeigt sich, dass die drei mittleren Achsen konvex nach vorne springen, was die starke Ähnlichkeit zu bereits erwähnten Salzburger Kollegienkirche (Abb. 103)

beziehungsweise der Salzburger Baukunst am Ende des 17. Jahrhunderts zeigt. Der mittlere Teil, also das Kirchengebäude an sich, tritt durch diese Akzentuierung stark nach vorne und rückt somit in den Mittelpunkt. Die Türme treten gleichsam zurück. Bei näherer Betrachtung fällt trotz fehlender farbiger Fassung allerdings auf, wie detailreich Frisoni diese Schauseite geplant hat: Ein schmales Gesims und ein breites Gebälk verbinden die Türme mit dem Mittelteil, in der Senkrechten kommt diese Verbindung durch Pilaster mit Kompositkapitellen zustande. Darüber offenbart sich ein mit reichlich Voluten und plastischen Steinskulpturen verzierter Fassadengiebel, in welchem sich Frisoni schlussendlich auch an der Architektur Christoph Dientzenhofers in Prag orientiert. Hier hielt sich Frisoni bis 1709 auf und kannte Dientzenhofers Auffassung des Mauerwerks als eine Art formbare Masse, welche sich besonders bei St. Niklas auf der Kleinseite zeigt und für Frisoni als Stukkator natürlich von besonderem Interesse gewesen sein muss. Unter diesen Eindrücken schafft Frisoni ein sehr stimmiges Fassadenkonzept, das mit Fenstern und Fassadengiebel der Form eines Dreiecks folgt, wobei sich alles auf den höchsten und wichtigsten Teil hin entwickelt, das kupfervergoldete Heiligblutzeichen. Gestützt wird dieses von zwei Putti, links und rechts daneben haben große Engel auf den Voluten Platz genommen, lassen ihre Füße nach unten baumeln und nehmen eine Art Wächterfunktion ein. Im Gegensatz zur prächtigen Westfassade zeigen sich die Seitenfassaden recht schlicht und schmucklos. Es ist hier eine Dreigeschossigkeit auszumachen; die beiden unteren Fensterreihen schließen rundbogig ab. Jeweils zwei nebeneinander stehende werden im dritten Geschoss von einem Thermenfenster zusammengefasst. Unterbrochen wird diese Seite durch das nördlich und südlich konvex ausschwingende Querschiff.

Carlo Carbone beteiligte sich an der Ausstattung dieser Kirche mit zwei äußerst qualitätvollen Altarblättern. Entstanden sind diese 1731, zu jener Zeit, in der der Künstler auch in Ludwigsburg an der malerischen Ausstattung der Ahngalerie arbeitete. Über das genaue Anstellungsverhältnis Carlones in Weingarten ist nichts bekannt, doch ich vermute, dass es wohl über Donato Giuseppe Frisoni, Carbone's Landsmann und Mitarbeiter in Ludwigsburg zu einer Vermittlung gekommen ist. Laut Gebhard Spahr hat sich Carbone nie in Weingarten aufgehalten, sondern fertigte die Altarblätter vermutlich an nachdem er dem Abt Ölskizzen hat zukommen lassen, welche sich in beiden Fällen erhalten haben.¹³³ Zum einen handelt es sich bei den Gemälden um einen "Tod des Hl. Joseph" (Abb. 10) zum anderen um eine "Kreuzabnahme Christi" (Abb. 11).

¹³³ Spahr, 1974, S. 116.

4.4.2 Die Altarblätter Carlo Carlones

Kreuzabnahme Christi

Es soll zunächst jedoch auf die Motivgeschichte eingegangen werden, später werde ich noch einen Vergleich zu dem wichtigen Antwerpener Bild von Rubens (Abb. 107) ziehen und versuchen, herauszuarbeiten, wie sich die beiden Werke unterscheiden, wie Carloni mit dieser klassischen Ikonographie umgeht und auch welche Stufen dazwischen stehen, was in diesen knapp 100 Jahren passiert ist und was das Werk Carlones in diesem Zusammenhang so reizvoll erscheinen lässt. Ich halte es an dieser Stelle für angebracht, kurz über die Herkunft der Motivik der Kreuzabnahme zu sprechen: Obwohl der Moment der Kreuzabnahme als durchaus wichtig einzustufen ist, werden ihm in den vier Evangelien nur wenig Worte geschenkt.

Die frühesten Beispiele für die Darstellung der Kreuzabnahme finden sich bereits in einer in der Bibliothèque Municipale in Angers aufbewahrten, illuminierten Handschrift (Abb. 108). Hier sind neben dem Heiland nur Josef von Arimathäa und Nikodemus dargestellt, die den Toten vom Kreuz lösen und in Leinentücher wickeln. Erst später – ein frühes Beispiel bildet Basilus von Jerusalems illuminierte Handschrift in der British Library in London, datiert auf 1131-43 – wird die Gruppe um Maria und Johannes erweitert (Abb. 109). Steht Johannes zunächst meist in stiller Trauer versunken neben dem Kreuz und greift auch Maria erst nur nach der Hand ihres toten Sohnes, so wird dieses Thema zunehmend dramatisiert. Auf einer Tafel Duccios von 1308, welche zum Maestà-Altar gehört, kommt Maria Jesus bereits entgegen, empfängt seinen leblosen Körper und gibt ihm einen Kuss auf die Wange. Im Laufe der Zeit wird dies immer weiter gesteigert, bis Maria in einem weiteren, „klassischen“ Beispiel der Kreuzabnahme, wie etwa Rogier van der Weydens Werk im Prado in Madrid (Abb. 110), vor Trauer und Erschöpfung vor dem Kreuz zu Boden sinkt. An dieser Stelle bietet sich nun auch ein Vergleich mit dem Werk Carlones an (Abb. 11), um aufzuzeigen, wie sehr sich die Darstellungsweise des Themas über die Jahrhunderte nicht nur stilistisch, sondern auch von einem erzählerischen Standpunkt betrachtet, verändert hat: Sind bei van der Weyden die Figuren wie ein Relief im vorderen Bildgrund angeordnet, so dynamisiert Carloni das Geschehen stark und rückt die Figuren aus dem streng frontalen Kompositionsschema heraus; lässt sie gar seitlich im Raum stehen. Die Komposition von der Weydens wirkt noch sehr streng, ebenso die Farbigkeit. Die frontale Ansicht des Kreuzes behalten auch Künstler wie Fra Angelico (Abb. 111), Federico Barocci (Abb. 112) oder Rosso Fiorentino (Abb. 113) bei, wobei letzterer

insofern heraussticht, als dass er sich zumindest durch eine Verhässlichung der Figuren und eine Abkehr von der klassischen Farbigkeit deutlich von den anderen Künstlern differenziert.

Ein besonders schönes Beispiel für diese Darstellungsweise der Kreuzabnahme liefert meiner Meinung nach jedoch Giorgio Vasari mit seinem 1540 geschaffenen Altarbild in Santo Donato e Ilariano in Camaldoli (Abb. 114). Hier sind die Figuren – auf diesen Punkt werde ich später bei Carlones Werk noch eingehen – auch angeordnet als stünden sie auf einer Bühne. Die Landschaft wirkt wie ein Bühnenbild; davor spielt, in geordneten Bahnen, jeder seine Rolle. Christus wird vom Kreuz herunter genommen, Maria ist am Boden zusammengebrochen und Johannes weist auf die Gruppe der Frauen, welche sich um die Mutter Gottes kümmern. Die Szene wirkt sehr konstruiert und statisch. Es ist keine Bewegung darin und auch die Beleuchtung ist sehr diffus. Das Licht scheint keine eindeutige Quelle zu haben. Bei Carloni ist dies gänzlich anders. Hier handelt es sich um eine Nachtszene, beziehungsweise um die Dämmerung, wie man an der blutroten Sonne auf dem rechten Bildteil erkennen kann. Es zeigt sich also deutlich, wie streng und unbewegt das Thema hier dargestellt wurde. Der evidenteste Vergleich zu diesem Werk drängt sich jedoch in Form von Peter Paul Rubens' 1612 angefertigtem Flügelaltar für die Kathedrale in Antwerpen auf, wo der Bildaufbau bereits abgewandelt wurde (Abb. 107).

Was hat sich nun in den knapp 115 Jahren, die zwischen den beiden Bildern liegen, verändert? Zunächst – und das scheint mir in der Kunst des Carloni immer sehr wichtig zu sein – ist sein Verständnis einer Inszenierung. Hierbei spielt im Besonderen das Licht eine nicht zu unterschätzende Rolle. Bei Rubens wirkt das Geschehen durch die direkte Beleuchtung noch sehr realitätsverbunden. Die Figuren werden scharf aus dem dunklen Bildgrund herausgehoben und durchmodelliert. Dazu kommt, dass diese sehr massigen Figuren beinahe in das Bild gequetscht wirken. Das Tuch und der leblose Leib Christi bilden eine sehr dominante Diagonale, um welche sich die übrigen Anwesenden scharen. Bei Carloni kommt es zu einer zunehmenden Vergeistigung, das Licht wird zu etwas, das Himmel und Erde gleichsam verbindet. Es lässt das Dargestellte wie eine Theaterszene wirken, also ähnlich wie bei Vasaris Bild, aber dennoch grundverschieden. Das hochrechteckige Bild lässt viel freien Raum beziehungsweise verringert der Künstler die Größe der Figuren und gibt ihnen somit mehr Raum zur Interaktion. Der Hintergrund ist nicht ganz so düster wie in Rubens' Beispiel. Bei Carloni dominieren Wolken und die rote Abendsonne. Durch die Bewegung der Wolken erhält das Bild zusätzlich eine große Dynamik und Dramatik; die Gesten und Blicke werden durch die Umgebung unterstützt. Wirkte die Szene bei Vasari noch recht friedlich, taghell mit einem weiten Landschaftsausblick im Hintergrund, so wird dieses Detail nun zur Unterstreichung der Dramatik aufgegeben. Die Figuren sind alle durch eine Zick-Zack-Bewegung

miteinander verbunden und zeigen wie sich in der Zeit, die zwischen der Schaffung beider Gemälde verstrichen ist, das Bild vom Menschen verändert hat: Bei Rubens wirkt jede Figur fest mit dem Boden verbunden und nach einem Modell gestaltet. Der verdrehte Leichnam Christi befand sich ganz klar im Bildzentrum und wurde auch durch das Licht hervorgehoben, zusätzlich wird diese Wirkung noch durch das leuchtend weiße Tuch verstärkt. Diese Individualisierung wurde bei Carloni nun zugunsten einer größeren, übergreifenden Pathosformel aufgegeben. Die Gestaltung wirkt unruhig, die großen Gesten der Figuren passen sich dem Farbauftag der 30er Jahre an, in denen dieses Bild zu verorten ist. Carloni bricht hier auch mit der klassischen, vorher bereits besprochenen Gestaltungsweise. Maria rückt von der rechten Seite des Kreuzes ab und steht nun vor dem schräg in den Raum gedrehten Kreuz. Maria hat nun nicht mehr den leidenden, schmerzverzerrten Gesichtsausdruck, der eigentlich zu diesem Thema gehören würde; sie scheint vielmehr in eine stille Trauer versunken. Die Augen sind halb geschlossen, der Mund leicht geöffnet, zudem scheint sie weniger auf den Leib ihres toten Sohnes zu schauen, sondern daran vorbei, in Richtung des göttlichen Lichtes. Auch die Gesichter der umstehenden Figuren wirken wenig individuell oder expressiv, sie scheinen sehr gefasst und ihre Trauer verhalten. Überhaupt geht es bei Carloni gar nicht darum, möglichst viele verschiedene Gesichtstypen oder Ausdrücke zu verarbeiten. Vielmehr kommt es bei ihm vollkommen auf Wirkung an.

Im Zentrum des Schaffens steht die dramatische Inszenierung des Pathos; eine heftige, zusammenge- schlossene Pathetik. Es geht dem Maler vorrangig um das Schaffen einer großen Bildgebärde. Ist das Gesicht des Heiland bei Rubens ganz klar das Zentrum und gemahnt durch den Gesichtsausdruck zur Anteilnahme, so ist der Kopf Christi bei Carlonis Altarbild nun verschattet und nicht erkennbar. Hier wird ein anderer Punkt wichtig beziehungsweise evident: Ich meine hiermit das Leichentuch, in welches Jesus nach der Abnahme vom Kreuz eingewickelt wird. Dieses Tuch, welches in früheren Gemälden wie etwa jenem von Giuseppe Salviati von 1555 in San Pietro Martire in Murano (Abb. 115) noch als eine Art Hilfsgegenstand zum Heruntertragen des toten Körpers gedacht war, verselbstständigt sich bei Carloni. Jesus scheint nicht darauf zu lasten, sondern davor zu schweben. Somit erinnert das Leichentuch durchaus an das Korporale, auf welchem während der Eucharistiefeier der Kelch und die Hostienschale abgelegt werden. Hier ist Christus schon mit der Heiligen Eucharistie gleichgesetzt, denn auch er liegt bereits auf einem weißen Tuch. Erzeugt Rubens noch durch Blutströme und verhäßliche Hautfarbe Dramatik und verdeutlicht somit das Leiden Christi, so steht dies bei Carloni nun nicht mehr im Zen- trum. Der Körper des Heilands wirkt nicht schlapp, auch die Männer – nach Joh. 19:38-40 handelt es sich um Joseph von Arimathäa und Nikodemus, welche Jesus vom Kreuz abnehmen – scheinen keine

große Mühe zu haben, den leblosen Körper Richtung Boden zu bringen, zumal es nicht den Anschein macht als sei der Körper überhaupt in Bewegung. Er scheint vielmehr still zu verharren, gleichsam im Bildzentrum zu schweben. Die Haltung erinnert noch stark an die der Kreuzigung selbst; das einzige zu erkennende Blut fließt aus der Seitenwunde und ist selbst nur schwach wahrnehmbar. Carbone muss aber die Seitenwunde darstellen, erreicht aber damit eine subtile Fokussierung auf jene. Dadurch, dass das Blut Christi hier auf eine so unterschwellige, aber dennoch auffällige Art und Weise wiedergegeben wird, zeigt sich auch in der Waschschüssel im Vordergrund, welche laut der Gralslegende zunächst beim letzten Abendmahl zur Fußwaschung und dann von Joseph von Arimatäa benutzt wurde um das Blut des Heilands aufzufangen. Bedenkt man, dass in Weingarten eine Heilig-Blut-Reliquie aufbewahrt wird, so wird klar, warum der Künstler dieses Motiv benutzt, aber dennoch sehr pietätvoll zum Ausdruck gebracht hat.

Viel mehr noch als bei Rubens wird der Moment hier zeitlich zugespitzt. Bei Rubens wirkt die Szene statuarisch, in sich fast ewig während. Bei Carbone kommt es zur Reduzierung des Moments, zur tatsächlichen Wiedergabe der Kreuzabnahme als das, was sie ist: Eine Episode im Leben Christi, ohne das Ereignis zu übersteigern. Durch eine sehr ansprechende und theaterartige Lichtregie erzeugt der Maler Volumen und Stimmung und hebt das Zentrum hervor. Die untergehende Sonne im Hintergrund verleiht der Szene eine starke Dramatik, welche durch das göttliche Licht, welches die Protagonisten erleuchtet, jedoch nicht ins Bedrohliche umschlägt.

Das letzte, sehr interessante Detail, für welches ich in der Kunstgeschichte kein Vorbild gefunden habe, ist der Mann, welcher sich an der linken Seite des Kreuzes festhält, um dem Zettel mit der Inschrift "IN-RI" abzunehmen. Auf diesen Schildern vermerkten die Römer den Hinrichtungsgrund des Verurteilten, der das Schild zur Hinrichtungsstätte tragen und sich auf dem Weg verspotten lassen musste. Diese kleine, und dennoch bedeutungsschwere Geste verleiht dem Altarbild ebenfalls erzählerischen Charakter und gibt dem Hingerichteten ein Stück weit seine Würde zurück.

Carbone gelingt es also nicht nur auf die Heilig-Blut-Reliquie und die Eucharistie anzuspielen. Auch auf Adam, dessen Sünde Jesus aus der Welt schaffen soll, ist durch dessen Schädel am Fuße des Kreuzes verwiesen. Der Maler schafft es also gekonnt mehrere Bedeutungsebenen mit eindringlicher und dennoch nicht bedrohlicher Dramatik zu verknüpfen und vermittelt dem Betrachter durch den bühnenhaften Aufbau den Eindruck, als nehme er direkt an dem Ereignis teil. Somit verwundert es kaum, dass der Augsburger Kupferstecher Philipp Andreas Kilian diese Komposition in Form einer Druckgrafik festgehalten hat (Abb. 116). Dieses Werk wurde so populär, dass sich diverse Künstler diesem angenommen

haben. Eine kleinformatige Grisaille in der Augustusburg zu Brühl aus der Sammlung Joseph und Maria Matzker (Abb. 117) legt nahe, dass vielleicht Carloni selbst daran dachte, dieses oft gemalte Thema zur Verbreitung als Kupferstich fest zu halten. Mit dem Altarblatt hat dieses Werk nur entfernt etwas gemein. Ähnlich ist das Kreuz Christi, mit dem kompliziert gedrehten Leichnam, sowie die Personen, die den toten Christus vom Kreuz abnehmen. Die Grisaille ist kleinformatig und äußerst expressiv. Wie bereits bei dem angesprochenen, ebenfalls in Grautönen ausgeführten Blatt der Apostelkommunion (Abb. 41), gehe ich davon aus, dass sich auch dieses im Privatbesitz Carlones befand und somit dazu diente, dessen Fundus an Motiven zu bereichern und ihm als schnelle Orientierung bei Bilderfindungen zu dienen. Der Künstler hat dieses Motiv nämlich 32 Jahre später, im Jahre 1763, in der Pfarrkirche von Calvisano ein weiteres Mal verwendet (Abb. 118). Lediglich in der Gruppe der trauernden Frauen am rechten unteren Bildrand gibt es kleinere Variationen. Zudem befinden sich zahlreiche Varianten des Themas in diversen Sammlungen: ein Bozzetto in München (Abb. 119), ein weiterer ist in Budapest zu sehen (Abb. 120), wobei hier die Wolkenpartie variiert.

Tod des Hl. Joseph

Bei dem zweiten Altarblatt handelt es sich um das in Carlones Oeuvre nur ein einziges Mal dargestellte Thema “Der Tod des Hl. Joseph” (Abb. 10). Das Thema ist eines der wichtigsten des Barock. Hat sich die Darstellung des Hl. Joseph zunächst nur auf seine Tätigkeit als Tischler beziehungsweise im Kreise der Heiligen Familie beschränkt, so kommt es nun vermehrt auch zu einer Herauslösung der Person aus einem größeren Kreis. Der Wert liegt nun auf der einzelnen Figur. Der Grund dafür, dass der Hl. Joseph im Mittelalter keine breite Verehrung erfahren hat, liegt mit Sicherheit an der ungeklärten Vaterrolle. Hat Maria doch unbefleckt empfangen, wusste der mittelalterliche Mensch nicht, wie er nun die Position Josephs bewerten sollte. Das erste Patrozinium einer Kirche ist für das Oratorium der Kathedrale von Parma belegt. Erst 1621 erklärt Gregor XV. den 19. März zum Festtag des Hl. Joseph und Clemens der XI. war es schließlich, der 1714 den Grundstein für die breite Josephsverehrung legte, indem er den Heiligen zum Schutzpatron der gesamten katholischen Kirche erklärte. Somit verselbstständigte sich nun auch die Verehrung des Heiligen und es tauchten neue, bisher unbekannte Ikonographien auf. Der Tod des Heiligen Joseph findet zudem bei den vier Evangelisten keine Erwähnung, auch frühe Apokryphen schweigen zu diesem Thema. Erst in koptischen Schriften des 7. Jahrhunderts wird auch von seinem Tod erzählt. Wie Gerhard Kroll erwähnt gibt es im “Konvent des Heiligen Joseph” neben der

Verkündigungsbasilika in Nazareth das Grab des Heiligen; seit wann der Kult um dieses jedoch aufgekommen ist, ist nicht bekannt.¹³⁴ Joseph soll der Legende nach am 26. Juli im Alter von 111 Jahren verstorben sein. Es wird erzählt, dass Joseph durch einen Engel sein Tod verkündet wird, der dann im Tempel von Jerusalem um Gottes Beistand bittet und schlussendlich nach einer Reise in seine Heimatstadt Nazareth im Beisein seiner Familie stirbt. Sein Tod wird nicht als schmerhaft oder schaurig geschildert, vielmehr erscheinen ihm die Erzengel Michael und Gabriel, nehmen seine Seele in Empfang und tragen sie in den Himmel empor. Auch in diesem Detail erklären sich die auf den Vergleichsbildern zum Teil anwesenden, mannsgroßen Engel. Bei Carbone zum Beispiel sind nur Putti zugegen, was darauf hindeuten könnte, dass Joseph in diesem Moment noch nicht verstorben ist.

Generell wird Joseph in der Zeit des öffentlichen Wirkens Christi nicht mehr erwähnt. Es kann also angenommen werden, dass er noch vor dessen Taufe verstorben ist. Lukas erwähnt zwar, dass die Bewohner Nazareths bei Jesus Predigt sagten: „Ist das nicht der Sohn Josephs?“¹³⁵, bei der Hochzeit in Kana findet er jedoch keine Erwähnung mehr. Lediglich Maria wird erwähnt¹³⁶. Wie auch German Rovira feststellt, wäre es in der damaligen jüdischen Gesellschaft undenkbar gewesen, als Frau alleine an einer solchen Feierlichkeit teilzunehmen.¹³⁷ Es ist also wahrscheinlich, dass Joseph zu diesem Zeitpunkt bereits verstorben war. Warum er dennoch auch in späteren Stellen noch als Jesu Vater Erwähnung findet, liegt wohl auch daran, dass Joseph Zimmermann beziehungsweise Tischler war und aus Nazareth stammte. Durch seinen Beruf hatte er einen bestimmten Bekanntheitsgrad erreicht. Es ist also wahrscheinlich, dass Joseph zu Beginn des öffentlichen Wirkens seines Sohnes vermutlich in seiner Heimatstadt Nazareth verstarb. Dort stand ihm Jesus bei und zog danach mit seiner Mutter weiter nach Kafarnaum¹³⁸, wo Maria Verwandte besaß. Er begab sich dann selbst auf Reisen, um zu predigen. Es ist nicht einfach, den Tod Joseph zeitlich einzuordnen, doch da Joseph während der Zeit Jesu öffentlichen Wirkens nicht mehr erwähnt wird, ist ein Todeszeitpunkt vor dem Beginn wahrscheinlich.

Dass der Tod Josephs nun eine solch weite Verbreitung in der Malerei findet, liegt mit Sicherheit auch an der Eigenschaft eines „guten Todes“. Daraus erklärt sich, meiner Meinung nach, auch Marias und Jesu Anwesenheit. Ein guter Tod ist kein einsamer, sondern einer in Anwesenheit der Familie, der engsten Vertrauten. Ich denke, dass sich diese spezifische Ikonographie auch aus dem Gedanken heraus entwi-

¹³⁴ vgl. Gerhard Kroll, „Auf den Spuren Jesu: Sein Leben – Sein Wirken – Seine Zeit“, Leipzig 1988, S. 89.

¹³⁵ Lk 4,22

¹³⁶ Joh 2,1

¹³⁷ vgl. German Rovira, „Der hl. Josef – Vater und Ehemann“, Kisslegg 2005, S. 150.

¹³⁸ Mt 4,13

ckelt hat, den Sterbenden die Hoffnung zu geben, dass sie in dem Moment des Todes nicht alleine sind und ihnen Jesus beisteht. Das Sujet soll also auch Hoffnung vermitteln.

Das Altarblatt stimmt im Formalen mit der “Kreuzabnahme” überein und befindet sich in der zweiten Kapelle des nördlichen Seitenschiffes, also ein weniger prominenter Aufstellungsplatz als die Kreuzabnahme. Auch diese Szene ist im Hochformat dargestellt und zeigt den sterbenden Joseph, umgeben von Jesus, Maria und zahlreichen Putti. Am rechten unteren Bildrand befindet sich unter Anderem ein Hammer, Attribute Josephs als Zimmermann. Eine blaue Draperie, welche sich von der mittlere Puttigruppe am oberen Bildrand bis zum Gewand Christi durchzuziehen scheint, ist zu sehen. Fast macht es auch den Eindruck, als würde Christus mit dem erhobenen Finger darauf verweisen. Meinen wird Jesus hier jedoch die Engelsgruppe am oberen Bildrand, welche auf Joseph zuschwebt. Zudem kann die erhobene Rechte sowohl eine Geste belehrender Erklärung sein: “Ich fahre auf zu meinem Vater und zu eurem Vater”¹³⁹, oder es handelt sich um einen Segensgestus, wobei letzte Erklärung in diesem Falle sinnvoller wäre. Ich gehe also davon aus, dass Jesus Joseph hier einerseits segnet und andererseits auf die Engel und das Leben im Himmelreich sowie Gottvater verweist. Das Licht kommt aus einer himmlischen Sphäre und beleuchtet diese Gruppe harmonisch. Bei Christie’s in London wurde am 11. Juli 2008 die Ölskizze zu diesem Werk versteigert.¹⁴⁰ Diese entspricht zur Gänze dem ausgeführten Altargemälde und gibt bereits die ganze Komposition wieder.

Auch wenn sich im übrigen Werk Carlones kaum Vergleiche zu seinem Lehrmeister Francesco Trevisani ziehen lassen, so drängt sich mir hier ein Vergleich mit dessen Darstellung des Todes des Hl. Joseph auf, welche er für die Kathedrale von Narni angefertigt hat (Abb. 121). Das Thema ist das gleiche, aber ich denke, dass sich anhand dieses Vergleiches sehr gut herausarbeiten lässt, wie sich beide Maler doch unterscheiden. Ein weiteres Mal fertigte Trevisani im Jahre 1711 für die Kirche S. Ignazio in Rom ein Gemälde mit dem gleichen Thema (Abb. 122). Es ist gut möglich, dass Carloni in seiner Lehrzeit bei Trevisani eine Skizze oder gar einen Bozzetto für dieses Altarblatt gesehen hat. Betrachtet man weitere Beispiele dieses Themas aus der italienischen Barockmalerei, so fällt auf, dass dieses Gemälde für die Ikonographie prägend gewesen sein muss, denn beinahe jedes folgende Werk scheint sich an diesem zu orientieren. Vergleicht man die Werke Trevisanis und Carlones unter dem Gesichtspunkt der Bilderzählung, so ist Carloni eindeutig das lebendigere Werk gelungen. Der pathetische Zeigegestus Christi und

¹³⁹ Joh 20,17

¹⁴⁰ http://www.arcadja.com/auctions/en/private/christie_s/2008/7/11/1450521525/, Seite 19/20, abgerufen am: 21. April 2012.

die in stiller Trauer versunkene Maria rahmen gleichsam den sterbenden Joseph. Alle drei, sowie der Engel neben Joseph sind durch Bewegungen und Berührungen miteinander verbunden; es ergibt sich somit ein äußerst geschlossenes Bildgefüge. Ergänzt wird diese Gruppe zu Füßen des Sterbenden noch durch zwei andächtig nach oben blickende Putti, von welchen einer eine weiße Lilie in den Händen hält, als Zeichen der Jungfräulichkeit Josephs.

Betrachtet man nun das Werk Trevisanis aus der Kathedrale von Narni (Abb. 121), so zeigen sich nicht nur in der Erzählstruktur, sondern auch in der Farbigkeit deutliche Unterschiede. Nicht nur sind die Farben bei Carbone wesentlich harmonischer, gedämpfter und generell weicher als bei Trevisani – auch die Art, wie das Geschehen inszeniert wird, ist eine vollkommen andere. Wie bereits erwähnt, wirkt das Altarblatt, ebenso wie bereits die Kreuzabnahme, fast wie eine Szene aus einem Theaterstück. Unterstrichen wird dieser Eindruck zusätzlich durch die dynamisch bewegte Draperie, welche bei Maria zu beginnen scheint und ihren Abschluss in Jesu Gewand findet. Bei Trevisani wirkt jedoch alles viel klassischer und strenger. Christus tritt nicht, wie bei Carbone, direkt an den Sterbenden heran, sondern hat nur die Hand erhoben und steht zu Füßen des Joseph. Doch bereits bei Trevisani sind alle Elemente angelegt, die wir auch in Weingarten vorfinden; sogar ein die Szene hinterfangender Vorhang. Dennoch bin ich der Meinung, dass das Altarblatt Carbones um einiges qualitätvoller und erzählerischer ist als das seines Lehrmeisters. Es kann davon ausgegangen werden, dass Carbone es gesehen hat, doch zeigt der Tod des Hl. Joseph einmal mehr, dass der Künstler zwar verschiedensten Anregungen gegenüber aufgeschlossen war, aber nie einfach nur plagiiert hatte. Es findet hier ein sehr selbstständiger Umgang und auch eine selbstständige Umformung des Geschehenen statt – und ich denke, dass hier auch eine der Stärken des Künstlers zu finden ist. Unter anderem macht sich dies auch in der Erzählweise bemerkbar. Ist es bei den übrigen Gemälden mit dem selben Thema die Norm gewesen, dass Christus – vielleicht zur Beruhigung – Josephs Hand hält, so wirkt die Szene hier wesentlich vertrauter und persönlicher, hat Jesus doch seine Hand unter Josephs Kopf geschoben. Der Moment wirkt dadurch persönlicher.

Die Altargemälde in Weingarten befinden sich seit dem Zeitpunkt ihrer Aufstellung in der Basilika und wurden nie an einen anderen Ort verbracht. Es handelt sich um zwei qualitativ hochwertige Werke, welche besonders anschaulich demonstrieren, dass Carbone nicht nur ein herausragender Dekorationskünstler für große weltliche Aufträge war, sondern es auch verstand, imposante und zugleich einfühlsame Werke für einen sakralen Kontext zu schaffen. Vergleicht man diese Werke mit Ölskizzen des Künstlers, so zeigt sich, dass er das Expressive, seine persönliche Handschrift in Altarblättern deutlich zurücknimmt.

Der Bildaufbau bleibt einfach, überschaubar und präsentiert dem Gläubigen gut lesbar das Geschehen. Alles breitet sich vor dem Betrachter wie auf einer Bühne aus und regt somit zur “compassio” an, nicht zuletzt auch durch starke Gesten und plastische Modellierung.

Weiters scheint es mir angebracht, einige weitere Werke italienischer Maler zu besprechen, welche sich zum Teil deutlich von einander und stark von Carlones Werk unterscheiden. Das früheste mir untergekommene Werk mit diesem Sujet stammt von Carlo Maratta und wird auf 1676 datiert (Abb. 123). Es befindet sich im Kunsthistorischen Museum in Wien. Hier widerspreche ich Karl Georg Kaster, der noch 1994 der Meinung war, dass die älteste Darstellung dieses Themas aus dem Jahre 1712 von Francesco Trevisani stamme.¹⁴¹ Es ist augenscheinlich, dass sich die beiden Werke sehr ähnlich sind, auch was die Anordnung der Figuren und die Aufteilung des Bildraumes angeht. Auch Solimena (siehe später, Abb. 124) platziert Jesus an der rechten Bildseite, die Komposition unterscheidet sich sonst allerdings deutlich von Maratta. Es ist ein sehr klassisches Schema, die zahlreichen Figuren sind bei ihm alle stark durchmodelliert und das Bild sehr streng in zwei Hälften geteilt. Bei den späteren Beispielen wirkt die Szene zusammengefasster und, wie zum Beispiel bei Crespis Werk (siehe später, Abb. 125), fast wie eine Genreszene. Auch was die klaren, unveränderten Farben anlangt, ist Maratta noch viel mehr mit dem auf Raffael beruhenden, akademischen Stil verbunden, welcher ihm primär von seinem Lehrer Andrea Sacchi vermittelt worden war.¹⁴² Christus schreitet mit der zum Segensgestus erhobenen Rechten auf seinen Nährvater zu, welcher, umgeben von zahlreichen Engeln und seiner Frau Maria, mit vergehenden Augen auf seinem Bett liegt. Maratta benutzt bei der Figurenanordnung eine klassische Dreieckskomposition, welche das Bild, trotz großem Figurengedränge, leicht lesbar macht. Die untere Bildhälfte ist verschattet, die himmlische Sphäre hell erleuchtet. Es ist augenscheinlich, dass es sich hier nicht nur um ein sehr frühes Beispiel dieses Themas handelt, sondern dass dieses Werk sicher auch Vorbildcharakter für Trevisani hatte, welcher ebenfalls in Rom ansässig war. Persönlicher wird die Szene jedoch dadurch, dass Jesus nicht mehr distanziert am Fußende von Josephs Bett platziert wurde, sondern an seiner Seite steht. Auch Maria hat sich nun erhoben und mit zusammengefalteten Händen über ihren Ehemann gebeugt. Von Carlones dynamisierten Werk ist Maratta jedoch noch weit entfernt. Vergleicht man diese beiden Bilder, so werden die unterschiedlichen Qualitäten, wie etwa die weicheren Farben oder auch die erzählerischen Fähigkeiten Carlones offensichtlich.

¹⁴¹ vgl. Karl Georg Kaster, “Joseph von Nazareth”, in: “Lexikon der christlichen Ikonographie”, E. Kirschbaum (Hrsg.), Freiburg 1994, S. 219.

¹⁴² vgl. Mira Pajes Merriman, “Giuseppe Maria Crespi”, Mailand 1950, S. 249.

Ein weiteres frühes Beispiel mit diesem Thema lieferte Francesco Solimena (Abb. 124). Es wird auf ca. 1700 datiert und befindet sich heute im Utah Museum of Fine Arts. Hier ist zunächst die Anzahl der Figuren und deren Anordnung eine ganz andere. Bei Solimena wirkt die Szene gedrängt und stark überladen, es sind neben Maria und Jesus zahlreiche Engel zugegen, der Hintergrund wurde mit Puttiköpfen ausgefüllt. Christus wurde an den rechten Bildrand gerückt und hat den Arm über Josephs Kissen gelegt; es kommt hier also sehr wohl zu einer Interaktion, jedoch wirkt die Geste nicht ganz so persönlich wie bei Carbone. Auch ist hier kein Innenraum definiert. Der rechte obere Bildrand ist verdunkelt, es ist wahrscheinlich, dass es sich hierbei um eine Art Baldachin aus Stoff handelt. Die Figuren stehen auf einem Steinboden und der Rest des Hintergrundes wird von einer Wolke ausgefüllt. Die Bildkomposition ist hier wesentlich strenger als bei Carbone. Die monumentalen Figuren sind beinahe reliefartig aufgereiht und scheinen den Bildrahmen zu sprengen. Es gibt kaum freien Raum und generell zeigt sich, dass dieses Werk noch stärker in der Tradition Marattas steht – auch von der Farbigkeit und Modellierung von Figuren und Stoffen ist es noch sehr klassisch und schwer.

Zwei weitere Werke, die sich auch untereinander gut vergleichen lassen, da sie der venezianischen Schule angehören, stammen von Gianantonio Guardi (Abb. 126) und Giambattista Pittoni (Abb. 127). Beide Künstler wurden Ende des 17. Jahrhunderts geboren. Zu beiden Arbeiten gibt es keine genaue Datierung. Vermerkt ist stets „1. Hälfte 18. Jahrhundert“.¹⁴³ Im Falle Guardis wissen wir, dass der 1699 in Wien getaufte Maler erst 1719 nach Venedig gezogen ist. Ich vermute, dass beide Werke wohl zwischen 1720 und 1730 entstanden sind.

Pittonis Bild, aufbewahrt im Schloss Charlottenburg, zeigt uns eine deutliche Distanziertheit der Figuren untereinander. Jesus steht hinter Josephs Bett, die linke Hand rafft das Gewand zusammen, mit der rechten weist er gen Himmel. Neben ihm steht Maria, die Hände zum Klagegestus gefaltet, dahinter sind zwei Engel zu erkennen. Der einzige Punkt, an dem man einen Raum ausmachen kann ist der Fußboden, auf dem Josephs Bett bildparallel steht. Der Hintergrund ist schwarz und wird nur am linken oberen Rand durch einen Lichtstrahl erhellt; vor den Wolken auf der rechten Seite befinden sich Puttiköpfe. Dies ist der Punkt, auf welchen auch Jesus weist. Somit wird nun auch in Betrachtung Carlones Gemälde deutlich, dass Jesus auf den Himmel beziehungsweise das göttliche Licht verweist. Ich glaube fast, dass es sich hier nicht mehr um den Tod des Heiligen Joseph handelt, vielmehr denke ich, dass er bereits verstorben ist. Gekennzeichnet wird dies einerseits durch seinen abgewandten Kopf, der uns auch nicht

¹⁴³ Zur Datierungsfrage der beiden Werke vgl. Pietro Zampetti, „Mostra dei Guardi“, Venedig 1965, S. 6, sowie Rodolfo Pallucchini, „I Disegni di Giambattista Pittoni“, Padua 1945, S. 76.

den Gesichtsausdruck erkennen lässt, und andererseits durch die von seinen Füßen aufsteigende Wolke. Ich würde also meinen, dass es sich hier um eine Darstellung des Todes des Hl. Joseph handelt, wobei sich das Göttliche bis zur Erde erstreckt, um den Sterbenden langsam in sich aufzunehmen. Guardis Bild aus der Gemäldegalerie in Berlin zeigt einen ähnlichen Aufbau. Zu diesem Werk haben sich zwei Ölskizzen erhalten, welche sich von dem hier zu besprechenden Werk nicht unterschieden. Doch auch bei diesem Bild wird es sich – man beachte zum Beispiel die linke Hand Christi oder die Putti am oberen Bildrand, bei welchen man zum Teil noch die Vorzeichnung in Rötel erkennen kann – um eine Studie handeln. Besonders interessant ist die Tatsache, dass, wie auch bei Pittoni, der mit einer weißen Lilie blühende Stab Josephs im Vordergrund zu sehen ist. Allerdings hat man den Eindruck, das Bett des Sterbenden sei auf einer Art Podest platziert. So wird diese Mittelgruppe hervorgehoben und akzentuiert. Dies geschieht auch durch die Aufteilung heller und dunkler Stellen. Der untere Teil ist beinahe schwarz, dagegen hebt sich die Gruppe um Joseph, Jesus und Maria deutlich ab. Hinterfangen werden die Figuren von einem hellen Wolkenstück, welches nach rechts durch einen Vorhang begrenzt wird; rechts eilt ein Engel ins Bild auf Joseph zu. Jesus streckt seine Hand in seine Richtung aus und scheint auf ihn zu verweisen. Beiden Bildern gemein ist einerseits die Figur Christi, welche hinter dem Bett steht und dadurch gleichsam dem Betracherraum entrückt ist. Das Bett wirkt wie eine Art Grenze, die Figuren befinden sich in einem eigenen Raum, während Jesus in Carlones Altarbild vom Realraum kommend in das Bild hinein zu schreiten scheint. Auch die Farbigkeit unterscheidet sich deutlich. Bei Pittoni und Guardi sind die Farben sehr dunkel gehalten. Bei Pittoni werden die Figuren noch stärker als bei Guardi durch das Licht betont und modelliert, gleichsam herausgehoben. Auch Carbone arbeitet zum Teil mit starken Kontrasten; er schafft es jedoch auch einen Innenraum wiederzugeben, wodurch man die Szene einordnen kann und das Ereignis nicht in eine andere Sphäre entrückt scheint, sondern in einem greifbaren Raum verortet ist.

Zu einer interessanten, aber ganz anderen Lösung kommt Giuseppe Maria Crespi in dem 1714 geschaffenen Werk, welches sich heute in der Eremitage in St. Petersburg befindet (Abb. 125). Der Raum ist zwar ebenfalls nicht ausgeleuchtet und definiert, dennoch wirkt die Szene sehr intim, beinahe wie eine Genreszene. Jesus hat neben seinem sterbenden Vater Platz genommen und hält ihm Trost spendend die Hand. Vier Engel umringen die Gruppe, wobei sich drei von ihnen der Gottesmutter annehmen, die ein Taschentuch in der Hand hält und sich zu ihrem Mann nach vorne beugt. Das Bett ist leicht schräg in den Raum gestellt und leitet den Blick auf das Gesicht Josephs. Dennoch dominiert hier deutlich die

Dunkelheit, welche der Szene auch den Anschein gibt als spielt sie in einem Kellerraum. Das Licht wirkt weniger “göttlich” als in Carlones Werk.

An diesem Punkt lohnt es sich, über die Farbigkeit von Carlones Altarblatt zu sprechen, welche sich von diesen Bildern deutlich unterscheidet. Hat auch Carloni in Rom und Venedig gelernt, so macht sich hier besonders schön sein eigenständiger Umgang mit Gesehenem bemerkbar. Die Farben sind leicht und zart. Es gibt keine harten Linien oder scharfe Kontraste, alles wirkt sehr weich und miteinander verschliffen. Die meiner Meinung nach wichtigste Wirkung hat das Licht in diesem Fall jedoch auf die Stimmung. Waren die übrigen Vergleichsbeispiele sehr dunkel und düster gehalten und haben durch die Lichtführung beinahe bedrohlich gewirkt, so ist hier der ganze Innenraum zu erkennen und hell ausgeleuchtet. Der Betrachter kann sich somit einen “guten Tod” viel eindringlicher vor Augen führen und vorstellen, da das Ereignis in Carlones Werk nicht bedrohlich, sondern generell sehr ausgewogen wirkt. Die Gruppe ist in starker Bewegung; alle Personen sind durch Gesten oder Stoffe miteinander verbunden, gar kommt es zu Berührungen. Auch Maria hat die Hände zwar in einem Klagegestus in ihrem Schoß zusammengefaltet, hat aber dennoch ein Lächeln auf den Lippen. Jesus beruhigt Joseph, indem er ihm die Hand unter den Kopf schiebt. Auch der Sterbende selbst wirkt nicht verängstigt oder traurig, sondern hat ein entspanntes Gesicht. Ein Engel reicht ihm zudem eine Sterbekerze.

Der Vergleich verschiedener Schulen und Künstler zeigt, welche Qualitäten das Werk Carlones aufweist: nicht nur farbliche und kompositorische, auch die Art in der der Künstler hier eine Bilderzählung findet, die sowohl optisch anspricht, leicht zu lesen ist und den Bildgegenstand in sehr gefühlvoller Weise zum Ausdruck bringt. Es zeigt sich also, dass Carloni nicht nur in der Lage war, repräsentative, weltliche Großaufträge al fresco zu vollenden, sondern auch ein eher der Volksfrömmigkeit zuzuordnendes Thema ansprechend und ausdrucksstark auszuführen.

4.5 Exkurs: Das Schloss Augustusburg in Brühl

4.5.1 Baugeschichte und historischer Überblick

“Nach dem Diner erwies er mir die Ehre, mir alle Appartements des Schlosses mit jenem Stolz zu zeigen, den man gewöhnlich für seine eigenen Werke hat. Ich ließ es nicht an Lobeserhebungen fehlen, die in der Tat die Ausschmückung und Möblierung verdienen. Ihr guter Geschmack übertrifft alles, was man in einem so unkultivierten Land erwarten kann (...).”

So beschreibt der Gesandte des französischen Königs Ludwig XV., Abbé de Guébriand, nach einer Audienz am 21. November 1747, die Prunkräume des Schloss Augustusburg in Brühl¹⁴⁴. Carlones Deckenfresken waren zu diesem Zeitpunkt noch nicht fertiggestellt, die Beschreibung bezieht sich somit also weitestgehend auf die Architektur. Interessant ist die Erwähnung bereits vorhandener Möblierungen, obwohl die Gestaltung des Innenraumes noch nicht abgeschlossen war. In diesem Absatz lässt sich sehr gut die allgemeine Meinung des französischen Gesandten ablesen, wenn er Deutschland generelle Unkultiviertheit unterstellt. Es war ihm wohl auch nicht bewusst, dass der Großteil der Ausstattung nicht auf deutsche Künstler und Architekten zurückging.

Das unter Herzog Clemens August, dem letzten bayerischen Wittelsbacher, erbaute Schloss in Brühl soll unter den hier zu besprechenden deutschen Großaufträgen Carlones den letzten darstellen und gleichzeitig ein Exkurs sein. Denn Brühl fällt einerseits nicht in die regionale Einschränkung “Süddeutschland” und wurde auch zeitlich später ausgeführt als die restlichen Werke im deutschsprachigen Raum. Nach dem Fresko in der Ansbacher Residenz kehrte Carlo Carlone 1737 zunächst nach Italien zurück, um dann für einen letzten Auftrag noch einmal an einen deutschen Hof zu reisen. Ich möchte diese Arbeiten an den Schluss meiner Abhandlungen stellen, da sie nicht nur zeigen, wie Carlone seinem Stil stets treu geblieben ist, sondern auch den Schlusspunkt der Arbeiten Carlones in Deutschland bildet. Die Brühler Fresken haben als eine späte Synthese bereits gefundener Kompositionen und Themen zu gelten; es wird aus beinahe jeder Arbeit in Süddeutschland das eine oder andere übernommen. Der Maler zeigt hier, wie geschickt er die bereits bekannten Themen der Herrscherdarstellung aufteilt und den jeweiligen Raumfunktionen in Brühl anpasst.

Clemens August schätzte Brühl besonders wegen seiner schönen Umgebung. Er hielt sich hier oft auf

¹⁴⁴ Hansmann, 2002, S. 15. Übersetzt aus dem Französischen: Archives du Ministère des Affaires Étrangères Paris, “Correspondance politique Cologne” vol. 85, S. 243ff.

um der Falkenjagd nachzugehen, seiner liebsten Freizeitbeschäftigung. Es ist also nicht weiter verwunderlich, dass der Bau zunächst als Jagdschloss geplant war und erst im Laufe der Planungen vergrößert wurde. Bereits 1794 erwähnte der Engländer T. Cogan in der Reisebeschreibung "The Rhine", was er in Brühl über den sogenannten "Carioli" erfahren hatte. Er erwähnt die Ausmalung des Saales, wobei es sich hier vermutlich um den Gardensaal handelt, für die der Künstler die stattliche Summe von 5.000 Pfund Sterling erhalten haben soll.¹⁴⁵ Laut Cogan soll Caralone nach diesem Auftrag beschlossen haben, sich von der Malerei zurückzuziehen. Er reiste auch tatsächlich 1750 zurück nach Italien, jedoch nicht um sich zur Ruhe zu setzen, sondern um, mit der Unterstützung von Gehilfen, unter anderem die Fresken im Dom von Asti als 87-jähriger Mann zu vollenden.

Der Name Brühls, wie bereits Hansmann 1977 anmerkt, dürfte wohl aus dem mittelalterlichen "Bro(g)ilus", was in etwa so viel bedeutet wie "eingehegter Wildpark" hervorgegangen sein.¹⁴⁶ Die ersten Zeichen einer Besiedlung der Stadt stammen aus der Regierungszeit des Kölner Erzbischofs Philip von Heinsberg (1167-1191). Dieser ließ zur Verwaltung seiner Besitzungen in Pingsdorf einen Hof errichten, welcher heutzutage in etwa zwischen dem Marktgelände und dem Schlossareal zu suchen ist. Dieser ist nicht mehr erhalten. Das Stadtrecht erhielt Brühl am 27. April 1285 von Erzbischof Siegfried von Westerburg (1274-1297). Der Baubeginn der alten Landesburg ist nicht belegt, er dürfte aber in diesen Zeitraum fallen. Nach mehrfachen Wechseln der Regierungssitze der Kurfürsten und Erzbischöfe von Köln wurde Brühl im Laufe des 12. Jahrhunderts endgültig zu deren Residenz.

Erweitert wurde des vorhandene Bau im 14. Jahrhundert von Erzbischof Walram von Jülich. Unter Erzbischof Salentin von Isenburg wurde er im 16. Jahrhundert erneuert. Zu dem mittelalterlichen Bau haben sich jedoch kaum Dokumente erhalten. Zur endgültigen Zerstörung der alten Landesburg kam es im Rahmen des dritten Eroberungskrieges Ludwig XIV. Auch Brühl wurde von den französischen Truppen besetzt – man sprengte bei ihrem Abzug nahezu die komplette Burg. Endgültig stürzte auch die noch übrig gebliebene Ruine am 21. April 1689 in sich zusammen. Mauerreste dieser Anlage haben sich jedoch, wie auch bei der Residenz in Ansbach, in den Grundfesten erhalten.¹⁴⁷

Die ersten Pläne zu Wiedererrichtung der alten Burg gab es unter Kurfürst Joseph Clemens (1688-1723). Dieser begann nach Beendigung des Spanischen Erbfolgekrieges und der Rückkehr aus seinem französischen Exil gemeinsam mit seinen Architekten einen Wiederaufbau zu planen. In einem Brief an den

¹⁴⁵ vgl. Cogan, "The Rhine etc. 2", London 1794, S. 7.

¹⁴⁶ vgl. Hansmann / Knopp, "Die Bau- und Kunstdenkmäler des Erftkreises. Stadt Brühl", Berlin 1977, S. 39f.

¹⁴⁷ Braubach, 1933, S. 50; Renard / Wolff Metternich, 1934, S. 3ff.

französischen Minister Marschall d'Huxelles vom 8. Mai 1717 gibt er auch an, wofür dieser Neubau dienen soll, nämlich "um in Ruhe die gute Luft und die unschuldigen Vergnügungen des Landlebens zu genießen".¹⁴⁸ Es sollte sich also um eine Sommerresidenz handeln. Eifrig begann der Kurfürst selbst mit den Planungen und stellte fest, dass die alten Mauern noch in gutem Zustand seien und man diese beim Wiederaufbau verwenden sollte. Auch legte er bereits fest, wer in welchen Räumlichkeiten unterzubringen sei. Die Ställe der Vorburg sollten etwa zu Appartements für den Hofstaat und Minister ausgebaut werden. Das neu zu errichtende, gartenseitige Corps de Logis im Süden der Anlage beanspruchte der Herrscher für sich. Er plante die Zugänge der einzelnen Gebäudeteile, Galerien und große Festsäle. Der Wassergraben der alten Landesburg sollte zugeschüttet werden, da der Kurfürst der Residenz den wehrhaften Charakter nehmen wollte um den Besuchern so zu zeigen, dass es sich hierbei nicht mehr um eine Wehranlage handle, sondern um ein Landschloss. Die eindrucksvollsten Pläne des Kurfürsten waren jedoch sicherlich einerseits die geplante Aushebung eines schiffbaren Grabens, der direkt mit dem Rhein verbunden werden sollte, um somit auch die Bonner Residenz direkt erreichbar zu machen. Andererseits war auch angedacht, die Mittelachse der Residenz in Form einer Allee derart zu verlängern, dass sie direkt zu dem etwa 25 Kilometer entfernten und ebenfalls von Joseph Clemens geplanten Schloss in Poppelsdorf führen sollte.¹⁴⁹ Diese konkreten Pläne übermittelte Joseph Clemens an den Pariser Hofarchitekten Robert de Cotte. Da es dem Kurfürsten jedoch an dem nötigen Geld für dieses große Projekt mangelte, kam es nie zu Verwirklichung der Pläne. Als Joseph Clemens im Jahre 1723 nach Köln übersiedelte, war der Zustand der zerstörten Burg nach wie vor unverändert runiös.

Erst unter Clemens August sollte das Schloss in seiner heute noch vorhandenen Form wieder erstehen. Zu ersten Mal sah er die Ruine bei einem Besuch Brühls im Jahre 1719. Clemens August selbst erblickte am 17. August 1700 in Brüssel des Licht der Welt. Er stammt aus der dem Hause Wittelsbach, sein Vater war der bayerische Kurfürst Max II. Emanuel, seine Mutter war Therese Kunigunde. Zu einem ersten Kontakt mit der Kunst und Kultur Italiens, und auch mit Carlones Lehrmeister Francesco Trevisani, kam es ab dem Jahre 1716, als Clemens August und sein älterer Bruder Philipp Moritz nach Rom geschickt wurden, um eine umfassende theologische Ausbildung zu erhalten. Auf dem 1718 entstandenen, ganzfigurigen Portrait Trevisanis, welches Clemens August als Bischof von Regensburg zeigt, ist im jugendlichen Gesicht des damals 18-jährigen durchaus zu erkennen, dass sich dieser in seiner Rolle offensichtlich noch nicht wohl führte. Als dann nur ein Jahr später sein Bruder Philipp Moritz an den Folgen

¹⁴⁸ Braubach, 1953, S. 122.

¹⁴⁹ Braubach, 1933, S. 124.

eines Hauausschlags verstarb, übernahm er dessen Amt als Fürstbischof von Paderborn und Münster am 26. März 1719.¹⁵⁰ Ab 1723 hielt sich Clemens August, als Nachfolger seines Onkels Joseph Clemens, in Köln auf und wurde zum Kurfürsten und Erzbischof von Köln ernannt. Eines der wichtigsten Ereignisse im Leben des Herrschers sollte jedoch die Wahl zum Hochmeister des Deutschen Ordens am 17. Juli 1732 darstellen. Diesen Titel konnte landesweit nur eine Person führen und es kam zu großen finanziellen Unterstützungen seitens des Ordens. Dieses Amt trug Clemens August wohl mit großem Stolz, da es auch in Carlones Fresken in den Prunksälen des Schlosses zur Darstellung gebracht wird, wie sich später noch zeigen wird. Clemens August regierte in einer Zeit des Friedens, somit war es für ihn kein größeres Problem, die Politik eher stiefmütterlich zu behandeln und sich primär seinen Bauten zu widmen. Wie Braubach aufzeigt, kam es unter Clemens August, bedingt durch die rege Bautätigkeit, zu einer äußerst hohe Beschäftigungsrate. In Bonn waren alleine über 1.400 Personen beschäftigt, hinzu kamen zahlreiche weitere bei den Schlössern Augustusburg und Falkenlust in Brühl.¹⁵¹ Der Tod des Kurfürsten am 6. Februar 1761 in Ehrenbreitstein setzte dieser Ära und dem Mäzenatentum ein jähes Ende. Die für ihn arbeitenden Künstler suchten sich meist im Ausland neue Auftraggeber. Auch diese Linie der Wittelsbacher starb mit Clemens August aus, da dieser das Amt des Erzbischofs bekleidete und es somit keine Thronfolger geben konnte.

Was den Bau betrifft, so wird man vergeblich einen einheitlichen Stil suchen. Es vermischt sich Italienisches mit Französischem, auch Süddeutsches findet seinen Platz. Clemens August wollte sich nicht auf die Kunst eines Landes oder einer Schule beschränken, auch schien es ihm nie um Einheitlichkeit zu gehen. Vielmehr war wohl sein Hauptanliegen – und das macht sich auch in der Themenwahl der Fresken in den Prunksälen bemerkbar – der Nachwelt ein schillerndes und ruhmreiches Bild seiner eigenen Person zu hinterlassen. Es arbeiteten verschiedenste Künstler nebeneinander, die der Herrscher zu den besten ihres Faches zählte. Planungen zum Wiederaufbau des Schlosses gab es von Clemens Augustus' Seite seit 1724. In diesem Jahr beauftragte er den Baumeister Guillaume d'Hauberat mit Plänen für den Ausbau des alten Schlosses. Da der genannte Baumeister Vertreter des bereits erwähnten Robert de Cottes war, liegt es nahe, dass er sich bei den bereits detailliert vorhandenen Plänen Joseph Clemens' bediente. Vergleicht man nun die Pläne d'Hauberats mit dem vollendeten Schloss, so zeigen sich deutliche Unterschiede. Die Pläne des Franzosen sind deutlich klassizistisch gehalten und haben kaum etwas mit der heutigen Fassadengestaltung gemein. So kam es, dass die von d'Hauberat erstellten Pläne nicht zur

¹⁵⁰ vgl. Barbara Stollberg-Rilinger, "Europa im Jahrhundert der Aufklärung", Stuttgart 2000, S. 38.

¹⁵¹ Braubach, 1931, S. 60.

Ausführung kamen und stattdessen der gerade erst aus Rom zurückgekehrte Johann Conrad Schlaun erwählt wurde, dem Kurfürsten ebenfalls Entwürfe vorzulegen, welche schlussendlich zur Ausführung kamen. Am 8. Juli 1725 wurde der Grundstein für den Wiederauf- beziehungsweise Neubau gelegt und die Gesamtkosten zunächst mit 40.000 Talern berechnet. Wie wir aber von dem französischen Gesandten Boissieux erfahren, soll das Projekt am Ende mehr als 600.000 Taler gekostet haben.¹⁵² Dass auch Schlaun das Schloss im Sinne eines Jagdschlosses wieder aufbauen wollte, ist bereits aus dem Titel des Generalplanes ersichtlich, welcher „von der Statt undt Churfurstiegem jacht-Hause Brull“ lautet. Dieser sah eine ostseitig offene Dreiflügelanlage mit Wassergräben vor. Da der Westtrakt zum Teil noch erhalten war, wurde dieser in die Planungen mit einbezogen. Auch der am Nordflügel befindliche Eckturm wurde berücksichtigt und erhielt an der Südwestecke einen Gegenpart. Bei den Dimensionen des Ehrenhofes hielt sich Schlaun ebenso an die Pläne d’Hauberats: Dieser sollte nicht größer werden als der alte Burghof. Von Schlauns Planungen und Ausführungen ist heute jedoch nur noch der Baukern übrig geblieben, denn bereits drei Jahre später, nach Fertigstellung des Rohbaus, kam es zu massiven Planänderungen. Hatte Schlaun die Residenz noch ganz im Sinne einer Wasserburg gesehen und auch in seinen Plänen die noch bestehende Bausubstanz in den Neubau einzubinden gesucht, so wurde dies 1728 schwer bemängelt. Bedenken kamen von niemand Geringerem als Clemens Augusts Bruder, dem bayerischen Kurfürsten Karl Albrecht. Dieser war der Meinung, dass der Burggraben und auch die an der Westseite gebauten Türme ganz und gar nicht dem Charakter der Architektur – nämlich als Residenz- und Lustschloss – entsprachen. Er befand den Bau als zu wehrhaft und übertrug die weitere Planung dem aus München angereisten Hofarchitekten Francois Cuvilliés, welcher sich später auch für die Amalienburg im Park von Nymphenburg verantwortlich sein sollte. Somit wurde Schlaun entlassen und das Projekt unter der Bauleitung von Michael Leveilly weitergeführt. Der stark römisch geprägte Barock Schlauns wurde endgültig durch einen französisch-eleganten und verspielten Stil ersetzt. Cuvilliés erstellte noch im selben Jahr einen neuen Gesamtplan, welcher primär das Ziel hatte, dem Gebäude den Charakter einer Residenz zu verleihen. Hierzu wurden die von Schlaun angelegten Wassergräben zugeschüttet und 1730 durch eine Terrasse mit Freitreppe ersetzt, welche das Südflügelappartement mit dem Garten verband. Und auch die Türme, welche Schlaun so prominent betonte, wurden 1735 entfernt. Weiters wurde auch die Fassade neu gestaltet, wobei die primäre Neuerung hierbei der wesentlich reichere Figurenschmuck ausmacht. Schlaun war nämlich durchaus dafür bekannt, selbigen eher sparsam einzusetzen. Hansmann

¹⁵² Übersetzt aus dem Französischen: Archives du ministère des affaires étrangères Paris, Correspondance politique Cologne vol. 85, S. 85.

geht wohl Recht in der Annahme, wenn er andeutet, dass reicher Figurenschmuck bei Schlaun wohl als “Gradmesser für den Rang des Bauherren” zu gelten hat.¹⁵³ Denn außer Schloss Augustusburg in Brühl erhielt lediglich das Schloss zu Münster einen ähnlich reichen Zierrat an der Fassade. Da das Hofzeremoniell angemessene Räumlichkeiten vorsah, kam es auch in den Innenräumen, besonders im Corps de Logis, zu Neuplanungen. An der Nordseite erstand das Treppenhaus, für welches Clemens August keinen Geringeren als den Würzburger Baumeister Balthasar Neumann gewinnen konnte, dessen Aufenthalt in Brühl zwischen 1740 und 1745 nachgewiesen werden kann.¹⁵⁴

Ab 1747 arbeitete Carlo Carlone an den Fresken des Treppenhauses und der folgenden Räume, zusammen mit Carlo Pietro Morsegnو und Giuseppe Artario, welche die Stuckarbeiten ausführten. Ab 1754 leitete der Deutschordensbaumeister Johann Heinrich Roth das Bauvorhaben, dessen Ende Clemens August jedoch nicht mehr erlebte. Der Kurfürst verstarb im August des Jahres 1761. Zu diesem Zeitpunkt war weder das Treppenhaus noch das Große Neue Appartement vollendet. Erst sein Nachfolger, Kurfürst Max Friedrich von Königsegg-Rothenfels (1762-1784) ließ die Prunkräume vollenden. In der Zwischenzeit wechselte das Gebäude mehrfach den Besitzer und wurde auch im zweiten Weltkrieg stark beschädigt. Eine Bombe schlug unter anderem in den Hauptflügel ein und beschädigte auch die Fresken Carlones zum Teil erheblich. So ist in dem Bericht über die jüngste Restaurierung des Musiksaals aus den Jahren 1981/82 zu lesen, dass der Originalbestand im Musiksaal lediglich noch 30% betrage. Der Rest ging bei vorhergegangenen Restaurierungen oder durch Kriegsschäden verloren.¹⁵⁵.

Caralone führte in Deutschland weitere Werke aus, die heute jedoch als verloren gelten. Diese können hier im Detail nicht besprochen werden, aber verdienen dennoch Erwähnung, da sie zum Teil auch mit Clemens August in Verbindung zu bringen sind. Zum einen handelt es sich um einen Auftrag, der zeitlich einige Jahre vor den Werken in Brühl anzusetzen ist, etwa 1745/46, namentlich um das Schloss Werneck in Franken.¹⁵⁶ Die Ausstattung ist jedoch einem großem Umbau im 19. Jahrhundert zum Opfer gefallen. Laut Inventar aus dem Jahre 1778 hatte der Maler nördlich des großen Saales drei Räume mit Fresken ausgestattet. In den “Kunstdenkmälern des Königreichs Bayern” wird ein “Großes ovidisches Stück; Bacchus, Juno, Pallas, Merkur und Putti”, außerdem “Apoll mit Göttern und Göttinnen.” erwähnt.¹⁵⁷ Der ausführende Architekt war hier Balthasar Neumann, also derjenige, der sich auch für

¹⁵³ Hansmann, 2002, S. 28.

¹⁵⁴ Hansmann, 2002, S. 36.

¹⁵⁵ Hansmann / Schmitz, 1982, S. 249.

¹⁵⁶ Garas, 1989, S. 91.

¹⁵⁷ vgl. “Die Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern”, Bd. 17. Stadt und Bezirksamt Schweinfurt, 1917, S. 282.

den Neubau in Brühl verantwortlich zeigte. Es liegt also nahe, dass Car lone durch die Arbeit für die Familie Schönborn und den Kontakt mit dem Architekten vielleicht an den Kurfürsten empfohlen wurde. Bei den anderen beiden Arbeiten handelt es sich um Altarblätter, die Car lone im Auftrag seines späteren Auftraggebers Clemens August anfertigte. Den Auftrag erhielt er 1749, also noch vor der Berufung nach Brühl, was mich zu der Annahme führt, dass es sich bei diesen Ölgemälden eventuell um eine Art "Probestücke" handelt. Dieser Ansicht ist auch Claussen.¹⁵⁸ Die beiden Altarblätter waren für St. Clemens in Münster bestimmt und hatten die Verkündigung an Maria und Johannes de Deo, dem die Muttergottes erscheint, zum Thema. Beide Werke gingen bei einem Brand der Kirche im Zweiten Weltkrieg verloren. Über das Aussehen der Verkündigung gibt eine Ölskizze in der Nationalgalerie in Dublin Aufschluss (Abb. 128). Zu dem zweiten Werk ist nichts bekannt; es gibt auch im Nachlassinventar des Künstlers keine Ölskizze oder Zeichnung mit dieser Thematik.

Die Fresken der Residenz in Brühl sollen nun in der Reihenfolge behandelt werden, in der man sie beim Betreten sieht. Beginnen möchte ich deshalb mit dem beeindruckenden Ensemble des Stiegenhauses, als wichtigstes Element dieser repräsentativen Raumfolge. Danach folgt der Gardensaal, dann das Deckengemälde im Speise- oder Musiksaal, um die Betrachtungen schließlich mit der Ausstattung der privaten Nepomukkapelle abzuschließen.

4.5.2 Das Treppenhaus: Großmut und Großherzigkeit des Clemens August

Das von Balthasar Neumann seit 1740 geplante Treppenhaus, welches für das Regierungs- und Empfangszeremoniell des Kurfürsten bestimmt war, steht am Beginn der Raumfolge (Abb. 129).¹⁵⁹ Das große Thema des Freskos ist der Kurfürst als Wittelsbacher Herrscher. Das Treppenhaus diente der Repräsentation und dem Empfang des Kurfürsten. Man musste einen Höhenunterschied überwinden. Entweder man stieg zu ihm empor oder er kam hinab. Beginnen möchte ich im Zentrum der Komposition, um mich dann langsam zum Rand mit den aufwändigen Stukkaturen vorzuarbeiten. Das Bildfeld ist von ovaler Form und öffnet sich zum Himmel. Car lone schuf hier sämtliche Ausmalungen auf einer Fläche von $13,2 \times 12$ Metern. Das Interessante am Treppenhaus der Augustusburg ist meiner Meinung die harmonische Verschmelzung der drei bildenden Künste. Die Wand ist durch reichen, mythologischen Stuck gegliedert und passt sich thematisch dem Deckengemälde an. Die illusionistisch dargestellte Scheinar-

¹⁵⁸ Claussen, 1975, S. 109.

¹⁵⁹ Golinski, 1989, S. 35.

chitektur leitet über zu dem gemalten Himmel und verschmilzt gleichzeitig mit den herausstürzenden Protagonisten zu einer Einheit. Die Grenzen zwischen Himmel und Erde, realem und fiktivem Raum werden verwischt; die drei Künste verbinden sich zu einem harmonischen Ensemble. Das zentrale Thema der Komposition ist die Darstellung des Kurfürsten Clemens Augustus mit all seinen Würden und Titeln. Insgesamt verteilt der Künstler die allegorische Szene auf fünf auf Wolkenbänken sitzende Figurengruppen.

Auffällig ist zunächst, dass Car lone hier drei dieser Gruppen ganz klar als eine Dreieckskomposition anlegt hat. Diese Szene nimmt man – das hat auch meine persönliche Anschauung gezeigt – am besten wahr, wenn man die Treppe noch nicht emporgestiegen ist. Die Gruppen, welche Nebenszenen bilden, erkennt man am besten vom Umkehrpodest aus, also auf halber Höhe der Treppe. Der erste Blick fällt sofort auf den großen Obelisken, welcher die Initialen des Kurfürsten, „CA“ trägt. Dieser wird von einem Putto mit einer Blumengirlande und einem Lorbeerkrantz behängt und ein Genius schwebt mit einem Sternenkranz heran, um die Kartusche gleichsam zu bekronen (Abb. 130).¹⁶⁰ Neben diesem Obelisken hat eine weibliche Figur auf einem Thron Platz genommen, der von einer grünlichen Draperie umgeben ist. Diese wird von einem Genius über dem oberen, muschelartigen Abschluss hochgerafft. Dies erweckt nicht nur die Assoziation mit einem Baldachin, sondern sorgt auch dafür, dass diese Wolkenbank besonders hervorgehoben und gerahmt wird. Hinter dem Thron erscheint Fama mit dem klassischen Attribut der beiden Posaunen: die der Schande hält sie in ihrer Rechten, in der Linken jene des Ruhmes, in die sie hineinbläst.

Wilfried Hansmann identifizierte die im Zentrum vor dem Obelisken sitzende Frau als Magnanimitas, die Hochherzigkeit.¹⁶¹ Begleitet wird diese von einem, links neben Ihr auf dem Podest lagernden Löwen. Dieser gilt als ihr Hauptattribut und ist gleichzeitig auch das Symboltier des Kurfürsten Clemens August.¹⁶² Diese Identifikation liegt nahe, führt man sich den kurfürstlichen Wahlspruch vor Augen, welcher lautet: „*Pietate et Magnanimitate*“.

Auf einem Kissen zu Füßen der Hochherzigkeit befinden sich zwei Kopfbedeckungen (Abb. 131). Hierbei handelt es sich vermutlich um Kurhut und Mitra, welche sowohl geistliche als auch weltliche Macht

¹⁶⁰ Laut Ripa steht der Sternenkranz ikonographisch für Ewigkeit und Unsterblichkeit. (Maser, 1971, S. 20.)

¹⁶¹ Hansmann, 2004, S. 18.

¹⁶² Maser, 1971, S. 64. Die Magnanimitas wird hier als vornehme Dame in reicher Gewandung beschrieben, mit allerlei Schmuck behangen. In ihrer Nähe soll sich stets ein Löwe befinden und in der Hand hält sie ein Szepter. Auf physische Eigenheiten die Cesare Ripa noch beschreibt, wie etwa die breite Stirn und große Nase, nimmt Car lone keine Rücksicht. Einerseits wohl auf Grund seines eigenen Stils und andererseits auch sicherlich aus ästhetischen Gründen. Wichtig ist in diesem Zusammenhang aber sehr wohl, dass eine Person, welche sich dieser Tugend verschrieben hat, bei ihren Ausgaben nicht darauf achtet, wie viel sie ausgibt, sondern stets darauf bedacht ist, als Förderer in Erscheinung zu treten. Hierfür steht das Füllhorn, aus welchem Goldmünzen herausfallen.

symbolisieren. Diese Vermutung scheint zu stimmen: Betrachtet man diesen Abschnitt genauer, so erkennt man, dass sich hinter diesem Kissen ein Schwert befindet. Der Putto hinter dem Kissen hält einen Bischofsstab in den Händen. Zudem lässt sich das Kreuz identifizieren, welches von der Wolkenbank herabhängt: Es handelt sich um jenes des „Hochmeisters des deutschen Ordens“, ein Würdezeichen von Clemens August. Die Hochherzigkeit wendet sich zur Figur zu ihrer Rechten, der Magnifizenz. Diese stützt sich auf einen nicht näher benennbaren Grundriss. Gehalten wird dieses Attribut von einem Genius und einem Putto. Diese Szene könnte meiner Meinung nach besagen, dass die Magnifizenz den Nachruhm des Fürsten durch seine Bauwerke sichert.

Weniger harmonisch geht es in der Gruppe unterhalb dieser zu. Die Tugendhaftigkeit Virtus stürzt – in Panzer gekleidet und mit erhobener Lanze – vier Figuren in den Abgrund (Abb. 131). Zum einen handelt es sich um einen mit Weinlaub bekränzten Putto, als auch um drei Allegorien der Laster. Genau benennen lässt sich zunächst nur die Personifikation des Neids, mit der Fackel und dem Schlangenhaar. Fausto Lechi erwähnt 1965 zudem die Unwissenheit und Schlemmerei, wobei die Schlemmerei durch den Putto wiedergegeben sein könnte.¹⁶³ Ich persönlich bin jedoch der Meinung, dass es sich bei dem weinlaubbekränzten Putto mit der Weinschale in der Hand auch auf einen Verweis auch Bacchus, den Gottes des Weines und des zügellosen Lebens handeln könnte.

Über die Scheinarchitektur verschwinden zwei weitere Personifikationen mit Fischschwänzen und Flügeln. Diese Gruppe des Bösen und kreativ Hinderlichen kann nun als Kontrast und Gegenstück zur nächsten Gruppe gesehen werden, jene der bildenden Künste (Abb. 132). Verbunden werden beide Gruppen durch zwei Figuren: Von der Gruppe um die Hochherzigkeit scheint eine mit allerlei Schmuck und Preziosen behängte, weibliche Figur zu den Künsten hinüber zu schweben, vor ihr halten Putti eine mit Schmuck gefüllte Goldschale (Abb. 63). Erinnert man sich zurück an die Carlonesche Druckgraphik, welche eine ähnliche Anordnung mit den gleichen Attributen zeigt (Abb. 68), so lässt sich diese als Freigiebigkeit identifizieren. Die Aussage könnte also lauten – und dies unterstützt die Figur der Magnifizenz – dass die Freigiebigkeit des Kurfürsten quasi Voraussetzung für die Magnifizenz beziehungsweise ihr Resultat auftritt und durch finanzielle Unterstützung die prachtvollen, künstlerischen Ausstattungen überhaupt erst ermöglicht.

Als Schutzherrin der Künste schwebt über der Gruppe Minerva (Abb. 133). Sie weist mit ihrer Lanze auf die erste Gruppe und hält die Malerei an der Hand. Diese ist ausgewiesen durch die Farbpalette in ihrer Linken und einer, von einem Putto gehaltenen und rot grundierten Leinwand hinter sich. Als eine Art

¹⁶³ Lechi, 1965, S. 131.

versteckte Zusage an die Kunst des Zeichnens, des Disegno, welchem sich Caralone Zeit seines Lebens verschrieben hatte, kann man den Putto im Schatten der Leinwand verstehen. Er hält einen Zeichenblock in Händen. Man erinnere sich an die Ahngalerie in Ludwigsburg – hier findet sich bereits ein ganz ähnlicher Hinweis (Abb. 50). Auch die drei Grazien, wovon es sich zwei auf einer Wolke bequem gemacht haben, verweisen auf die Fürstentugenden (Abb. 132). Sie gelten seit jeher als Protektoren der Künste und erscheinen somit über dieser Gruppe.¹⁶⁴ Die dritte Grazie trägt einen mit Blüten gefüllten Korb herbei um den Künsten ihre Gunst zu erweisen. Direkt unter der Malerei blickt die Architektur mit Winkel und Zirkel zu Minerva empor. Ausgezeichnet wird sie zudem durch den von einem Putto gestützen Grundriss in ihrer Linken. Zur ersten Gruppe hin abgeschlossen wird diese große allegorische Komposition durch die Figur der Bildhauerei. Diese ist gerade im Begriff eine Skulptur aus einem Stein zu meißeln, welche von einem Putto beobachtet wird.

Ergänzt werden diese drei Hauptgruppen von zwei Nebengruppen. In einer ist die bereits aus Ludwigsburg bekannte Szene dargestellt, in welcher Venus Mars entwaffnet (Abb. 59). Mars scheint auf einer Wolkenbank eingeschlafen zu sein, seinen rechten Arm stützt er auf des Knie der Liebesgöttin. Venus hat ihm mit der Linken den Helm abgenommen und ein Putto ist gerade dabei, ihr diesen abzunehmen und davonzutragen. Begleitet wird er von einem weiteren Putto mit einer Fackel in der Hand. Er legt seinen Finger vor die Lippen, so als würde er dem Betrachter verständlich machen wollen, dass hier eine Person schläft. Damit gemahnt er zur Ruhe. In ihrer Rechten hält Venus sein Schwert, ein Genius wird ihr dieses ebenfalls abnehmen. Ein weiterer Putto unterstützt Venus bei der Entwaffnung ihres Geliebten, indem er ihm behutsam die Lanze aus der linken Hand löst. Unterhalb dieser Gruppe befinden sich zwei Putti mit Schild und Bogen in den Händen und entschweben langsam der Szene. Ein harmonisches Ende findet die Handlung im Genius links oberhalb der Venus: Dieser fliegt auf die Gruppe zu und ist gerade im Begriff diese mit Blumen zu bestreuen. Auf der Scheinarchitektur direkt daneben sind zudem zwei turtelnde Tauben zu sehen, ein klarer Verweis auf Venus.

In der Fortsetzung des Geschehens auf der rechten Seite ist auf einer Wolkenbank eine Ansammlung von Kriegsgegenständen, Waffen und Fahnen zu erkennen, die gerade von zwei Putti mit einer Fackel in Brand gesteckt werden (Abb. 134). Auch diese Szene wurde vom Künstler bereits in Ludwigsburg gemalt und im Gegensatz zu dieser nur minimal verändert (Abb. 135).

Weitere allegorische Gruppen lagern auf der Scheinarchitektur. Betrachtet man das Fresko direkt vom unteren Beginn der Treppe, so lassen sich zwei einander gegenübergestellte Gruppen ausmachen. Recht-

¹⁶⁴ Mertens, 1994, S. 4f.

erhand lagert Saturn. Seine Hände wurden hinter seinem Körper gefesselt und ein Putto hält seine Flügel fest. Eine Dame hält eine Uhr empor und der triumphierende Blick lässt vermuten dass es sich um den Fleiß, also Diligentia, handelt, welche die Zeit überwindet. Diese Figur fand bereits in Ludwigsburg Verwendung – und auch in Brühl zeigte Carloni nicht die bei Ripa vorgeschlagene Sanduhr als Attribut, sondern die der moderneren Zeit entsprechende Zeituhr, welche sich an einem Band hängend zudem mit triumphalerer Geste präsentieren lässt. Als letztes Zeichen der Überwindung hat die weibliche Figur zudem ihr linkes Bein auf das Knie Saturs gestellt, als wolle sie ihn gerade über die Brüstung hinabstoßen.

Dieser Gruppe gegenüber befindet sich ebenfalls eine Szene mit Saturn. Dieser hat sich vom Betrachter abgewandt und lagert, scheinbar in Gedanken versunken, auf der Scheinarchitektur. Eine geflügelte Dame stützt ein Buch auf seinen Rücken und hat soeben ihre Schreibtätigkeit unterbrochen. Ihr Blick ist nach oben gerichtet, zum zentralen Fresko, genauer gesagt zu den aus dem Bild stürzenden Untugenden. Somit liegt es nahe, diese Figur als die Geschichte oder Geschichtsschreibung zu identifizieren, welche gerade im Begriff ist, sich sozusagen neues Material für die Geschichte zu besorgen, welches ebenfalls den Ruhm des Herrschers verkünden soll.

Steigt der Besucher nun auf das Umkehrpodest empor und blickt in Richtung der Prunkräume, so erkennt er zur Rechten, unter den brennenden Waffen des Mars, eine Gruppe Krieger. Ihre Gesichter wirken verzerrt und sie scheinen zu schreien. Von oben schweben Putti heran, welche wohl gerade im Begriff sind, diese zu vertreiben, respektive vom zentralen Bildfeld fern zu halten. Die Vertreibung dieser Soldaten unterstreicht die Geste der brennenden Waffen: Auch hier werden soeben kriegerische Handlungen beendet oder unterbunden. Links von diesen Figuren geht es wesentlich friedvoller zu. Eine locker auf der Scheinarchitektur lagernde Frau, eventuell mit einem Ölweig in der Hand, blick zu einer weiteren Figur empor, welche einen prall gefüllten Früchtekorb auf ihrem Kopf trägt. Es muss sich hierbei um Pax, die Personifikation des Friedens, handeln, welche als Gegenstück zu der rechten Szene zu lesen ist. Somit wird die friedvolle Regierung Clemens Augsts weit über das zentrale Bildfeld hinaus zum Thema des Treppenhauses und setzt sich auch in den Figuren auf der Scheinarchitektur fort. Auf diese Weise sprengt Carloni gewissermaßen auch die Bildgrenzen und verschleift den Betrachter- mit dem Bildraum.

Für eigentlich jedes Fresko Carlonis – aber für dieses im Besonderen – kann das Zitat Tintelnots gelten. Die Freskomalerei werde „raumbildende Kraft, verbindet den Inhalt des Dargestellten mit den dynami-

ischen Kraftströmen der Architektur, hebt die Schwere der Decke auf und öffnet dem Erdenmenschen den Himmel. Das Fresko also ist nunmehr auch transitorisches Element.”¹⁶⁵ Der eigentlich flach gedeckte Raum wird gen Himmel geöffnet. Die mit bewegtem Umlauf verzierte Galerie scheint von den Stuckfiguren, wie etwa Pan und einer Nymphe, einerseits gestützt zu werden, andererseits wirkt es auch so als würde der Raum nach oben geschoben und somit vergrößert oder geöffnet. Die Figuren und Symbole in den Kartuschen zwischen den Fenstern sind vom normalen Standpunkt des Betrachters, also vom Umkehrpodest aus, kaum wahrzunehmen. Erst die von Putti und mythologischen Figuren bevölkerte Zone ist für den Besucher wieder erkennbar. Eben diese Figuren gehören nicht nur ikonographisch zu dem großen Freskenprogramm, sondern scheinen auch durch Blicke an dem Geschehen teilzunehmen. Sie vermitteln zwischen der Galerie, dem Realraum, und dem Fresko, dem Himmelschen. Sie schaffen es, der Scheinarchitektur die Schwere zu nehmen und leiten den Blick langsam weiter zu dem zentralen Motiv. Letztlich lässt Carloni hier auch viel Himmel frei. Man blickt also sowohl auf das göttliche Schauspiel, als auch in unendlich luftige Weiten.

Versucht man nun diese Szenen zu interpretieren, so sieht man, dass der Einsatz und die Kunstdragonanz des Herrschers betont werden. Andererseits soll auch auf die weltlichen und geistlichen Errungenschaften Clemens Augs' angespielt werden: Dort, wo er herrscht, gibt es weder Krieg noch Zerstörung; der Sturz des weintrinkenden Putto wirkt wie eine Absage an das ausschweifende Leben. Stattdessen blühen die Künste, es regiert das Angenehme. Die Aufnahme des Herrschers in den Olymp, die Herrscherapotheose, findet aufgrund dieser Errungenschaften statt.

Als Vergleichsbeispiel soll das Treppenhausfresko Giovanni Battista Tiepolos herangezogen werden, welches 1752/53 von diesem in der Würzburger Residenz ausgeführt wurde (Abb. 136). Beide liegen zeitlich deutlich beieinander und wurden vom gleichen Architekten, Balthasar Neumann, gestaltet. Bei beiden ist die Verherrlichung des Hausherren Bildgegenstand. Hier zeigt sich auch sehr gut der nun wechselnde Geschmack beziehungsweise der grundlegend andere künstlerische Zugang. Nicht nur die Farbgebung ist eine völlig andere, auch die Modellierung der Figuren und im Besonderen auch deren Erdverbundenheit bei Tiepolo. Bei Carloni (Abb. 129) sind die Protagonisten vor einem offenen Himmel platziert und agieren in einer anderen Sphäre. Bei Tiepolo sind die Figuren viel klarer definiert und wirken in der Ausführung schemenhafter, es gibt eine irdische Sphäre am Rand des Freskos, in welcher die vier bekannten Erdteile zu sehen sind. Weiters wichtig scheint mir hier auch erneut die Position beziehungs-

¹⁶⁵ Tintelnot, 1951, S. 14.

weise die Stellung der Betrachters zu sein. Bei Tiepolo wirkt die ganze Szene, auch durch die scharfe, doppelte Abgrenzung des Bildfeldes durch die reale sowie die gemalte Balustrade beziehungsweise das Gesims, sehr in sich geschlossen. Zuschauer eilen von überall herbei und erfüllen den Bildraum, interagieren und lassen dem Betrachter der Szene keinen Raum, sich selbst dort zu sehen oder in das Bildfeld hinein zu finden.

Der Künstler arbeitet stark mit Überschneidungen und suggeriert stärker als Carbone das Eintreten einzelner Figuren in den Betracherraum: Stuckfiguren werden nur teilweise ausgeführt und scheinen aus dem Bild heraus zu treten, ein Hund scheint auf dem Gesims zu stehen und selbst Gewand wird zum Teil plastisch in Stuck ausgeführt und macht den Eindruck als wäre es dem Betrachter entgegen. Doch nichtsdestoweniger wirkt die Szene in sich geschlossen. Die Protagonisten sind mit sich selbst beschäftigt und der Bildraum wirkt überfüllt. An der Nordwestecke, jenem Abschnitt, der Amerika und Asien zeigt, bekommt man beinahe das beklemmende Gefühl, dass die Figuren und Tiere aus dem Bild hinausströmen, auf den Beobachter zu. Des Weiteren macht die rechteckige Form des Bildfeldes ein Herumgehen unentbehrlich. Man muss stets den Standpunkt wechseln, um das ganze Werk zu erfassen. Steht man in Brühl jedoch am Treppenaufgang, so kann das ganze Bildfeld überblickt werden.

Bei Carbone ist die Szene ebenfalls durch Scheinarchitektur begrenzt, doch wirkt die Gruppe um Minerva, welche die Untugenden stürzt, beinahe wie ein Sog, der den Blick des Betrachters gleichsam in das Fresko zu führen scheint.

Meiner Meinung nach schlägt der Vergleich dieser Ausstattungen einen schönen Bogen und zeigt, wie die künstlerischen Vorlieben weltlicher Auftraggeber im süddeutschen Raum zur Mitte des 18. Jahrhundert einem starken Wandel unterworfen waren. Das Thema bleibt ähnlich, beziehungsweise kann man das Werk Tiepolos natürlich auch mit der Ausstattung des Speise- und Musiksaals in Brühl vergleichen, wo dieser auch die Huldigung der vier Erdteile dargestellt hat. Außerdem zeigt es auch, wie stark Carbone an seinem beliebten, persönlichen Stil festhielt. Änderte sich im deutschsprachigen Raum der Zeitgeschmack langsam in Richtung eines moderaten und klassizistisch angehauchten Rokoko, so feierte der Künstler nichtsdestoweniger weitere Erfolge im Norden Italiens und war bis zu seinem Tode ein gefragter Künstler für große, meist sakrale Ausstattungsprogramme.

Die vorbereitende Ölskizze in Karlsruhe

Die Ölskizze zu dem ausgeführten Treppenhaus in Brühl befindet sich seit 1983 im Besitz der Staatlichen Kunsthalle in Karlsruhe (Abb. 137). Bevor sie erworben wurde, war sie in einer englischen Privatsammlung.¹⁶⁶ Ob sie sich jemals im Besitz des Kurfürsten befand, ist fraglich. In den kurkölnischen Baurechnungen gibt es keinen Verweis auf einen Car lone, jedoch findet sich auch im Nachlassinventar des Künstlers selbst kein Werk, das sich mit dem Karlsruher Entwurf verbinden ließe. Es ist durch zeitgenössische Quellen überliefert, dass Car lone auf Reisen immer diverse Musterstücke und Skizzen bei sich hatte. Bereits der Architekt Donato Frisoni, mit dem Car lone unter anderem im Ansbach zusammengearbeitet hatte, berichtete, er habe „schöne Sachen mit etlichen Modellen bey sich“ gehabt.¹⁶⁷ Und auch Car lones erster Chronist Füssli sprach 1779 vom „Daseyn von 500. gemahlten Scizzen“ – zudem befand sich damals in Como laut Autor auch „eine zahlreiche Sammlung von Original-Zeichnungen und Kupferstichen der berühmtesten ältern und neuern Künstlern, aus denen er gründliche Beobachtungen schöpfte, auch zuweilen etwas in seinen Werken“ verwendete.¹⁶⁸ Auch wenn Car lone, wie sich im nächsten Kapitel zeigen wird, mit Sicherheit sehr ähnliche Skizzen bei sich führte und auf ähnliche Arbeiten in Ludwigsburg und Ansbach zurückgreifen konnte, so ist die Ikonographie bei diesem Karlsruher Bozzetto dennoch so dezidiert auf Clemens August ausgelegt, dass es schwer vorzustellen ist, Car lone habe die Ölskizze bereits bei sich gehabt, als er an den Hof reiste. Dagegen sprechen im Besonderen z. B. das Hochmeisterkreuz und die Personifikation der Magnanimitas, da dies Symbole sind, die sich ganz klar auf den Kurfürsten beziehen und sicher von diesem vorgegeben wurden. Viel wahrscheinlicher scheint mir, dass er die Residenz zunächst bereiste und sich einen Eindruck der Räume verschaffte, bevor er mit dem Entwurf begann. Dafür spräche auch die fast quadratische Form, die mit den Maßen der Decke im Maßstab 1:1,12 beinahe ident ist. Es kann also davon ausgegangen werden, dass der Künstler stets einen Grundstock an Skizzen, Figurenstudien und bereits fertig angelegten Figurengruppen bei sich führte. Aus diesem Repertoire stellte Car lone dann die Ölskizze zusammen, legte diese dem Auftraggeber vor und ließ sie von diesem absegnen oder nahm Änderungswünsche entgegen. In der Regel wurde dann jedoch keine zweite, große Skizze angelegt, sondern die gewünschten Abänderungen im Fresko vorgenommen.

¹⁶⁶ Vey, 1987, S. 146.

¹⁶⁷ Fleischhauer, 1958, S. 312.

¹⁶⁸ Füssli, 1779, S. 228.

Prinzipiell ist die Szene in der Ölskizze bereits komplett angelegt. Die Dreieckskomposition ist schon vorhanden; am deutlichsten ins Auge sticht aber die anders wiedergegebene Architektur. Dies liegt jedoch nahe, da Carbone hier nicht der ausführende Künstler war. Da dieser Rahmen auf der Ölskizze noch nicht ausgebildet ist, fehlen hier natürlich auch die dort lagernden, allegorischen Figuren. Die Ölskizze wirkt wesentlich dynamischer, was sicherlich auch damit zusammenhängt, dass sie noch keine Rücksicht auf die Scheinarchitektur nimmt. Somit wirkt das Ganze durchzogen von wirbelnden Wolkenbahnen und dynamisch agierenden Figurengruppen. Selbstverständlich ist auch die Farbigkeit eine ganz andere, was allerdings auch an den unterschiedlichen Medien liegt. Sind die Farben in der Ölskizze kühler, so wirken auch die Farbkontraste nicht so scharf und durchmodelliert wie im ausgeführten Werk. Sie wirkt eher flächig, nicht so brillant wie im Fresko, wobei dies sicher auch mit dem eher schlechten Erhaltungszustand des Bozzetto zusammenhängt. Ebenfalls ganz anders ist die Beleuchtungssituation. Im ausgeführten Fresko nimmt der Künstler Rücksicht auf die vier westlichen Fensterachsen, durch die das meiste Licht in den Raum strömt. Im Entwurf liegt die Lichtquelle im linken oberen Bereich und leuchtet die Gruppe um den Obelisken ganz klar als Hauptgruppe heraus. Alles andere wird in eine Art Streiflicht getaucht, es dominieren durchmodellierte Figuren; die im Fresko durch Architektur vorgegebene, äußere Begrenzung schafft der Künstler hier durch zunehmendes Verschatten der Umgebung.

4.5.3 Der Gardensaal: Verherrlichung des Kaisertums Karls VII.

Bei Lechi ist nachzulesen, wie das Thema in Carlones Nachlassinventar von 1775 beschrieben wurde:

*“La Dietà in congresso, che ordinano L'esaltamento d'un Eroe, che si vede sotto Trono corteggiato della Religione, dal Consiglio, della Prudenza, e Nobilità; La Giustizia gli presenta le insigne Imperiali, e le quattro parti del Mondo chiamate della Fama le tributano doni.”*¹⁶⁹

Auch in diesem Saal bildet eine Herrscherallegorie das zentrale Thema. Jedoch ist hier nun nicht mehr Clemens August der Protagonist, sondern dessen älterer Bruder, Kaiser Karl VII., geboren als Karl Albrecht. Er herrschte als Kurfürst über Bayern. Carbone verbindet in diesem Fresko eigentlich zwei Bildvorstellungen (Abb. 138): Zunächst wäre dies die Aufnahme eines Helden beziehungsweise Herrschers in den Himmel. Dies hat der Künstler sowohl in seiner frühen Zeit am Wiener Hof als Anspielung auf die

¹⁶⁹ Lechi, 1965, S. 131.

glorreichen Türkensiege, als auch in zahlreichen Herkulesdarstellungen zum Ausdruck gebracht.¹⁷⁰ Im Vergleich zum Fresko des Treppenhauses wirkt der Bildraum hier beinahe bis zum Bersten mit Figuren gefüllt. Die Gruppe, auf die sich alles hinorientiert, ist jene mit dem Kurfürsten Karl Albrecht. Dieser hat auf einem goldenen Thron platzgenommen, umweht wird er von einem Tuch mit dem heraldischen, weiß-blauen Rautenmotiv Bayerns (Abb. 140). Über ihm, beinahe wie zwei Wächter, lagern zwei Löwen des Hauses Wittelsbach mit einem Oval des lorbeerbekränzten Karl VII. Umgeben wird der Herrscher von Genien und Putti, die vor ihm kniende Justitia reicht dem Kurfürsten Krone und Zepter auf einem Kissen. Ausgezeichnet wird sie durch die vor ihr abgelegten Attribute Waagschale und Schwert. Zu seiner Linken scharen sich drei weitere Personifikationen. Zunächst Ecclesia, ausgewiesen durch das Kreuz, die dem Kaiser eine Hostie reicht. Begleitet wird sie von Nobilitas mit einer kleinen Statuette sowie einem Speer in der Hand, wobei es sich vermutlich um Minerva handelt. Dahinter befindet sich ein Krieger, der eine weiß-blaue Fahne in der Hand hält. Rechts befindet sich die Weisheit, ausgezeichnet durch den Spiegel, sowie ein bärtiger Mann mit einem Buch in der Hand. Wie bei Ripa nachzulesen ist, handelt es sich hierbei auf Grund der Attribute wohl um den Guten Rat.¹⁷¹

Lässt man seinen Blick nun auf die Gruppe unterhalb dieses Zentrums schweifen, so erkennt man hier, wie dies bereits in dem Inventartext genannt wird, die Huldigung der vier Erdteile (Abb. 141). Rechts erkennt man Europa und Asien (Abb. 142), auf der linken Wolkenbank befinden sich Afrika und Amerika (Abb. 143). Afrika wird von einem Löwen begleitet, ein weiterer Verweis findet sich an dem Kopfschmuck der dunkelhäutigen Dame: Im Profil ist deutlich ein Elefantenrüssel zu erkennen; in ihrer Hand hält sie einen kleinen Schirm. Ihr zu Füßen befindet sich eine weitere Frau, vermutlich eine Dienerin, mit einem blumengeschmückten Füllhorn in den Händen. Amerika, in einer Art Indianerkostüm, wendet sich, auf die zentrale Gruppe verweisend, einer Begleitfigur zu, welche einen goldenen Schatzbehälter heranträgt.¹⁷² Rechts befindet sich die Gruppe mit Asien und Europa. Asien ist gekennzeichnet durch die weite Tracht und einen Turban, in ihrer Linken hält sie Blüten, neben ihr befindet sich eine weitere

¹⁷⁰ Hier sei natürlich auf die Entwurfsskizze für den Großen Saal im Oberen Belvedere verwiesen (British Museum, London), die nicht zur Ausführung kam (Abb. 139). Im Zuge dieser Arbeit wurde dieses Thema bereits im Schloss Heimsheim besprochen, hier kam es zur Aufnahme des sterblichen Herkules in den Olymp.

¹⁷¹ Maser, 1971, S. 144. Diese Figur ist stets als betagter Mann dargestellt, auch mit dem Gedanken, dass wahre Weisheit erst mit dem Alter kommt; die Bücher sind die Quellen aus denen er den guten Rat schöpft.

¹⁷² Maser, 1971, S. 105. Wie Ripa anmerkt war Amerika früher unbekannt und somit hatte man auch keine wirkliche, bildliche Vorlage dieses Themas. Ripa schlägt einen Stammeshäuptling mit dunkler Hautfarbe vor, umgeben von "typisch amerikanischen" Schätzen. Carbone geht mit dieser Vorgabe sehr frei um. Zudem gab es seit der ersten Version von Ripas *Iconologia* zahlreiche Erweiterungen und Ergänzungen der einzelnen Personifikationen.

Begleitfigur, die ein Weihrauchgefäß in den Händen hält.¹⁷³ Europa schließt die Gruppe nach rechts ab und ist gleichsam in das prachtvollste Gewand gehüllt. Sie trägt einen hermelinbesetzten Brokatmantel und präsentiert dem thronenden Kaiser mit der Rechten eine Krone. Hinter der Figur der Europa kniet eine Assistenzfigur mit einer großen, mit Goldgeschmiede gefüllten Schale, in welche die Hauptfigur gerade rücklinks hineingreift um weitere Gaben hervorzuholen. Weiter an den Rand gerückt ist die schemenhafte Wiedergabe einer Kirche, wobei diese wohl als Petersdom, als Zentrum des Christentums zu identifizieren ist. Weiters liegen auf einer Wolkenbank hinter der Figur mit der Schale in den Händen die päpstlichen Insignien, ein weiterer Verweis auf St. Peter. Über ihnen schwebt Fama, in ihren Händen hält sie einen Lorbeerkrantz sowie die Posaune des Ruhmes.

Auf kräftigen Wolkenbänken – direkt gegenüber des Thrones, auf welchem der Kaiser Platz genommen hat – findet sich eine Ansammlung von Personen. Betrachtet man diese näher, so lassen sie sich, auf Grund von Attributen und Darstellungskonventionen als griechische Götter identifizieren (Abb. 144). Durch strahlende Beleuchtung besonders hervorgehoben ist der Sonnengott Apoll. Er blickt zum Göttervater Zeus empor, über ihm schwebt blumenstreuend Flora, sowie der Zeitgott Saturn. Sowohl Zeus als auch Apoll sind als stehende Figuren wiedergegeben, somit kommt ihnen eine herausgehobene Stellung zu. Die anderen Götter, Diana, Minerva, Bacchus – um nur einige zu nennen – haben es sich um diese beiden auf Wolken bequem gemacht. Nach oben gerahmt wird die Gruppe durch Aurora, welche diese Gruppe mit einer weiteren Nebenszene verbindet, angedeutet durch den zart rosafarbenen Bogen im Hintergrund (Abb. 138). Es handelt sich um einen lagernden Neptun mit Venus und zwei Putti (Abb. 145). Betrachtet man nun die Szene genauer, so fällt auf, dass ein weiterer Gott, nämlich der Götterbote Hermes, gerade im Begriff ist, auf den Kaiser zuzufliegen um diesem eine Nachricht zu überbringen (Abb. 140). Es handelt sich hierbei also um die Darstellung des Rates der Götter, die gerade beschlossen haben, Karl Albrecht unter die Unsterblichen aufzunehmen und der Götterbote Hermes verkündet diesen Beschluss. Doch auch Clemens August ist in diesem Raum zugegen, wenn auch nur als Grisaille, respektive als Steinskulptur (Abb. 146).

Gerahmt wird das Fresko symmetrisch von zwei Scheinarchitekturen: einer weiter im Hintergrund liegenden, blass lila gefärbten, mit Goldflächen verzierten, sowie einer graugrünen, auf welcher unter der als real wiedergegebenen Gruppe in himmlischen Sphären die steinerne Figur eines Kriegers zu sehen ist. In seiner Linken hält er ein Medaillon mit einem Portrait, direkt neben ihm lagern Besiegte oder Ge-

¹⁷³ Dies ist zudem, ebenfalls laut Ripa, das gängige Attribut dieses Kontinents. Auch der reiche Schmuck und der Turban werden in Zusammenhang mit dieser Allegorie genannt.

fangene. Dass es sich bei dem Portrait um Clemens August handeln muss, zeigt die nähere Betrachtung der Putti: Einer trägt den Kurhut herbei, der andere blickt zum Betrachter und präsentiert erneut das Hochmeisterkreuz des Deutschen Ordens. Begleitet wird der Krieger von Sapientia auf der rechten Seite, ausgewiesen durch Spiegel und Schlange (Abb. 147). Links befindet sich Fortitudo mit den Attributen Panzer und Schild (Abb. 148). Durch das Zurückschwingen der Architektur wirkt der Krieger beinahe wie gerahmt und optisch hervorgehoben. Ein Gegenstück findet diese Figur auf der gegenüberliegenden Längsseite. Auf ähnlich gestalteter Architektur sitzt hier ebenfalls ein Krieger, in den Händen auch ein Brustportrait haltend und umgeben von gefesselten Männern. Bei näherer Betrachtung sind diese durch Turban und Haartracht als Türken zu identifizieren (Abb. 149). Somit ergibt sich auch die Identifikation des Brustportraits als Kurfürst Max Emanuel von Bayern. Fama trägt den goldenen Reif als Symbol der Ewigkeit heran, ein Putto hält Lorbeerkrone und Siegespalme in den Händen. Wie auch Clemens August werden Max Emanuel nun Personifikationen zugeordnet. Hierbei handelt es sich rechts vermutlich um die Schnelligkeit (Abb. 150). Festzumachen wäre dies an dem Blitzbündel in ihrer Rechten.¹⁷⁴ Ein weiteres Mal taucht Max Emanuel an einer der Ecken auf, es handelt sich um jene an der Nordseite. Diese sind alle mit Muscheln gestaltet, in denen Flussgötter wiedergegeben wurden (Abb. 151). Das Thema der Huldigung der Erdteile kommt aus einer langen Tradition. Es stellt einen Verweis auf den politischen Machtanspruch des Dargestellten dar und soll dessen Ruhm hervorheben.¹⁷⁵ Des Weiteren zeigt es die damalig vorherrschende Neugierde am Exotischen und die intensiv betriebene Erforschung der Welt. Letzteres führte selbstverständlich auch zu einem wachsenden Interesse, die allegorisch dargestellten Kontinente möglichst realistisch wiederzugeben. Ein Beispiel für dieses Thema – wenn nicht sogar das bekannteste – stellt vermutlich die Gestaltung des Treppenhauses in der Würzburger Residenz durch Giambattista Tiepolo dar. Wie Hetzer in seiner Publikation über die dortige Komposition schreibt, werden die Figuren „der Nähe, der Gegenwart, dem Vorübergehenden, dem Getümmel entzogen, in eine andere Sphäre erhoben, in den Bereich der hohen, strengen, geprägten Form entrückt. Wenn schon dem bildmäßig Geschlossenen eine besondere Würde zukommt, so wird sie hier durch das Medaillon, durch das fixierende des Profils noch erhöht.“¹⁷⁶ So lässt sich dies auch für die Figuren in Brühl feststellen. Max Emmanuel, als Vater des Kaisers, sowie Clemens August treten nicht als handelnde Figuren in Erscheinung, sondern als ein Verweis auf diese, als Bilder im Bild.

¹⁷⁴ Maser, 1971, S. 40.

¹⁷⁵ Poeschel, 1985, S. 16.

¹⁷⁶ Hetzer, 1943, S. 74.

Mir persönlich erscheint die Gestaltungsweise der Erdteile für einen Nachfolger Carlones entscheidend zu sein. Es handelt sich hierbei um Gregorio Guglielmi, im Speziellen beziehe ich mich hierbei auf dessen Werk im Schaezlerpalais in Augsburg. Besonders die Personifikation Afrikas wirkt beinahe wie von Carloni direkt übernommen. Was Farbigkeit und Figurengestaltung angeht, so hatte dieser Maler sicher Gelegenheit, die zahlreichen Werke Carlones in Wien zu studieren, da er hier ebenfalls tätig war und sich unter anderem für die heute verlorenen Fresken der alten Aula der Wiener Universität verantwortlich zeigte. Es kommt hier die selbe leichte und von Pastelltönen dominierte Farbpalette zum Einsatz, wie auch bei Carloni. Auch die Gesichter der einzelnen Figuren zeigen keine emotionalen Regungen oder eine Form von Individualität. Dies scheint bezeichnend zu sein für die großen italienischen Dekorationsmaler – und auch Guglielmi macht hier keine Ausnahme. Was allerdings die stärkere Durchzeichnung der Figuren angeht, so macht sich auch bemerkbar, dass Giovanni Battista Tiepolo dem Maler kein Unbekannter war. Guglielmi schuf in Augsburg meiner Meinung nach eine harmonische Synthese aus Carlones gezierten, sehr einheitlichen Figuren und Tiepolos Dramatik in Bezug auf die Lichtführung.

Zwei Entwurfszeichnungen

Auch zu diesem Brühler Raum haben sich zwei Vorstudien erhalten. Es handelt sich dabei um Zeichnungen, einen Gesamtentwurf (Abb. 152) sowie ein Detail (Abb. 153). Wie bei dem Gesamtentwurf sehr schön zu erkennen ist, handelt es sich um eine erste Idee. Der Rahmen ist, wie auch bei den Entwürfen zum Treppenhaus, nur rudimentär wiedergegeben. Hier fällt jedoch auch gleich der erste Unterschied auf, welcher zu einer Bedeutungsverschiebung des Werkes führt: Es handelt sich um die Figur des Clemens August, der auf der Skizze nicht als Bild im Bild, sondern als Reiterfigur wiedergegeben ist. Sonst ist die Komposition bereits vollständig angelegt, auch die Lichtführung stimmt mit dem Fresko zum Großteil überein. Die Gruppe des Helden jedoch wurde im ausgeführten Werk vermutlich um der Symmetrie Willen aus dem Zentrum an den rechten Rand gerückt. Somit verschieben sich alle Figurengruppen im Fresko. Auf die in der Zeichnung noch angelegte Gruppe von Genien und Putti unterhalb der Venus muss nun verzichtet werden, um mehr Raum für den Thron zu schaffen. Die Apollongruppe muss nun als starkes Gegengewicht fungieren und wird stärker gestaffelt. Auch die lagernden Götter wurden neu gruppiert und angeordnet. Neptun und Venus, auf dem Entwurf zwei unabhängige Figuren, werden im Fresko ebenfalls zusammengefasst.

Auch bei diesem Werk lässt sich der Künstler von einer frühen Arbeit inspirieren. Das Salzburg-Museum

(Sammlung Rossacher) ist im Besitz einer auf das Jahr 1717 datierten Ölskizze (Abb. 82), welche in der Darstellung der Erdteile weitestgehend mit dem ausgeführten Fresko übereinstimmt, jedoch für das Landhaus in Linz gedacht war. Das Fresko zu diesem Entwurf wurde bei einem Brand zerstört, es ist jedoch davon auszugehen, dass uns die Ölskizze einen guten Eindruck des zerstörten Werks vermittelt. Die deutlichsten Veränderungen nahm der Künstler jedoch in der Gruppierung der Landesdarstellungen vor. In der Salzburger Skizze stehen Afrika und Amerika noch nicht als selbstständige Personifikationen da, sondern sind stark zusammengefasst. Auch Asien und Europa sind noch stark verändert dargestellt: Hält sich der Künstler in der Darstellung von Asien noch sehr genau an die Ölskizze, so ist Europa deutlich näher an den Betrachter heran gerückt und in völlig veränderter Haltung wiedergegeben. Die Gruppen wurden aber auf gleicher Höhe gezeigt, was in der ersten Vorzeichnung noch nicht der Fall war.

Interessant ist die Skizze insofern, als hier bereits die ungezwungene Komposition erfolgreich mit allegorischen und poetischen Vorstellungen verknüpft wird. Dieses Gestaltungsmerkmal muss für Caralone wichtig geworden sein, da es immer wieder zum Tragen kommt.¹⁷⁷ Um für die Afrika- und Amerikagruppe einen harmonischen Gegenspieler zu schaffen, fertigte Caralone eine weitere Detailstudie an, welche sich heute im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg befindet und im Wesentlichen bereits Faltengebung und Lichtwirkung berücksichtigt (Abb. 152). Gegenstand dieser lavierten Federzeichnung ist die Gruppe um Europa und Asien. Hier ist nun bereits die Komposition angelegt, die auch im Fresko zur Ausführung kommen wird. Europa stellt nun die Spitze einer Dreieckskomposition dar und ist in Haltung und Gewandung dem Fresko schon stark angenähert. Auch werden hier – im Vergleich zu den beiden vorhergegangenen Entwürfen – zur Harmonisierung der Komposition die Pferde an der Seite weggelassen und auch der Petersdom räumlich angepasst.

Es zeigt sich bei der Betrachtung dieser Skizzen nun zweierlei: Der große Entwurf war sicherlich deziidiert für den Gardesaal geschaffen worden. Die wichtigsten Elemente sind bereits angelegt. Als Studie zu diesem großen Blatt ist die Detailskizze zu sehen, die nach der Gesamtkomposition entstanden sein könnte, da sich Details auf einem solch großen Entwurf schlecht darstellen lassen. Man kann also davon ausgehen, dass Caralone Clemens August die große Skizze vorlegte. Da die einzelnen Figuren jedoch nur schemenhaft angedeutet und nicht klar ausgearbeitet wurden, kann es gut möglich sein, dass der Auftraggeber Detailskizzen einzelner Gruppen sehen wollte, da ihm Religion stets wichtig war (was sich nicht zuletzt an der privaten Kapelle zeigt, die sich direkt an die Prunkräume anschließt). Weiters waren

¹⁷⁷ Garas, 1986, S. 8.

Huldigungsdarstellungen von Erdteilen im Barock ein klassisches und weit verbreitetes Thema. Somit ist es auch gut vorstellbar, dass Caralone diese Gruppe für sich selbst reproduziert hat, um zu einem späteren Zeitpunkt darauf zurückgreifen zu können. Für den Entstehungsprozess des Freskos ist jedoch besonders die große Skizze interessant; es ist wahrscheinlich, dass es hierzu auch eine Ölskizze gegeben hat, die heute jedoch verschollen ist.

4.5.4 Das Speise- beziehungsweise Musikzimmer: Apoll und die Musen

Interessant finde ich die Staffelung der Räume und die fortschreitende Abstraktion des Dargestellten. War Clemens August im Fresko des Treppenhauses ganz klar als Hauptakteur – zwar in göttliche Sphären entrückt aber dennoch als lebende Person – dargestellt, so taucht er im Gardensaal bereits, als dieser Sphäre entrückt, in Form eines Medaillons auf. In diesem Raum, dem Speise- beziehungsweise Musikzimmer, ist die Szene nun vollständig von antiken Göttern und Musen beherrscht (Abb. 154). Der Kurfürst ist nur noch durch seine Würdezeichen präsent: dem Wappenschild des Deutschen Ordens und dem Kurhut, welche durch Fama und Putti von oben herangetragen werden (Abb. 155). Das große Thema dieses Fresko ist Apoll mit den neun Musen, wobei das Sujet nahelegt, dass es sich um ein Musikzimmer handelt, da alle Protagonisten des Werkes mit Musikinstrumenten dargestellt sind. Dem Thema und durchweg musikalischem Programm liegt sicherlich auch die antike Vorstellung zugrunde, die kosmische Ordnung sei musikalischer Natur und die Gesetze, die in der Musik gelten, seien auch auf alles weitere, Seiende, anzuwenden.¹⁷⁸ Speiste der Kurfürst also mit seiner Entourage in diesem Zimmer oder lauschte man beispielsweise einem Konzert, war man sowohl in Form des Freskos als auch durch den thematisch abgestimmten Stuck von allen Seiten mit emblematischen Anspielungen umgeben. Diese Gestaltung gab den sinnlichen Freuden einen mythologischen und geistigen Überbau und wertete diese gleichsam auf. Die Szene passt sich sehr harmonisch nicht nur dem längsovalen Bildfeld, sondern auch dem ausgreifenden Rocaillestück von Giuseppe Artario an. Man muss Erich Hubala besonders bei diesem Zimmer Recht geben, wenn er sagt, dass es keine “Ordnung” mehr im eigentlichen Sinne gebe. Dünne Leisten dienen jetzt als Leitlinie, das Ornament, sei es nun Stuck oder eine Schnitzerei, ist nicht mehr streng vom Plafond abgegrenzt, sondern verschmilzt mit diesem.¹⁷⁹ Was natürlich bei diesem Werk sofort ins Auge springt, ist die Figur des Apoll, welcher seine rechte Hand auf eine Lyra stützt und

¹⁷⁸ Tripp, 2001, S. 354.

¹⁷⁹ Hubala, 1971, S. 177.

auf einer Wolkenbank liegt (Abb. 57). Der Sonnengott wurde bereits im Zimmer davor dargestellt, in sehr ähnlicher Pose, nur mit veränderter Handhaltung. In dem letzten Zimmer dieser Raumfolge ist der Kurfürst nun gar nicht mehr selbst präsent. Vielmehr ist er in der Figur des Apoll selbst verkörpert, der den Himmel mit den neun Musen bevölkert. Da Apoll als Anführer der Musen und Gott der Künste bekannt ist, so wird Clemens August hier als der Herrscher vergegenwärtigt, unter dessen segensreicher Herrschaft die Künste florieren konnten. Die Musen wenden sich diesem zu, oder schauen empor zu Fama, die auf die kurfürstlichen Würdezeichen verweist. Sie sind auf zwei Gruppen aufgeteilt und lagern gestaffelt zu seinen Füßen, jede durch ihr spezifisches Attribut ausgezeichnet.

Das weitere Bildthema bezieht sich auf den Lauf der Sonne und den Wechsel der Tageszeiten. Dem Sonnengott gegenüber hat Aurora, die Morgenröte, Platz genommen (Abb. 156). In ihrer Rechten trägt sie eine nach oben gerichtete Fackel. In dieser Darstellungskonvention hält sich der Künstler an die Beschreibung des Cesare Ripa.¹⁸⁰ Sie wird umringt von Blumengirlanden tragenden Putti, sowie einem, der sich auf ein Wassergefäß mit einer Art Siebeinsatz stützt. Es handelt sich hierbei um das Gefäß, aus dem der Morgentau ausgegossen wird. Dies wird zudem auch durch die Morgendämmerung ergänzt, welche leicht nach rechts versetzt über dieser Gruppe schwebt und ebenfalls ein Wassergefäß unter ihrem Arm hält (Abb. 157). In ihrer Linken hält sie eine nach unten gesenkte Fackel, was sie vermutlich als eine Art Vorbote des anbrechenden Tages auszeichnet. Blickt man zwischen diesen beiden Gruppen hindurch, erkennt man, worauf Saturn verweist, der gemahnend neben Apoll steht: Er zeigt auf den von Pferden gezogenen Sonnenwagen, der den anbrechenden Tag ankündigt. Auf diesem hat Aurora, die Morgenröte, Platz genommen und wird von zahlreichen Putti umgeben. Am rechten Bildrand ist der untergehende Mond zu erkennen, der von zwei Putti interessiert beobachtet wird (Abb. 157). Zwei andere sind gerade dabei in einer heftigen Bewegung aus dem Bildfeld zu fliehen. Sie scheinen für die endende Nacht zu stehen, da sie von Auroras Lichtschein getroffen wurden. Die Wirkung des Lichts ist hier eine ganz außerordentliche. Apoll wird von einem gleißend hellen weiß-gelben Licht umhüllt (Abb. 57). Im Sinne der klassischen Ikonographie ist der Himmel um Aurora in zartem Rosa gehalten. Bei der Figur der Nacht herrschen Dunkelheit und Blautöne vor. Wie de Lairesse in seinem Werk, dem „Großen Mahler-Buch“ anmerkt, soll der Maler nicht nur die Architektur und Gliederung des Raumes durch Fenster und Türen berücksichtigen, sondern auch die Funktion illustrierend unterstreichen.¹⁸¹ Caralone tut dies, indem er im Musikzimmer den Gott der Musen darstellt.

¹⁸⁰ Maser, 1971, S. 13. Darzustellen sei diese Tageszeit als junge Dame, mit blumenbekränztem Haupt und Fackel in der Hand um den beginnenden Tag anzukündigen.

¹⁸¹ G. de Lairesse, „Großes Mahler-Buch, 2. Teil, 9. Buch“, 1784, S. 144ff.

4.5.5 Die Nepomukkapelle: Himmelfahrt des Hl. Johannes Nepomuk und der Hl. Johannes Nepomuk in Anbetung eines Marienbildes

Bei der Kapelle handelt es sich um Werke des Künstlers, die – im Gegensatz zum Treppenhaus und den davor liegenden Räumen – nahezu unverändert erhalten sind und nicht durch Schäden oder spätere Restaurierungen beeinträchtigt wurden (Abb. 158). Wie Voss bemerkt, verwendete Caralone sogar nach 30 Jahren noch immer eine bereits gefundene Komposition. Bei der Ausmalung der Schlosskapelle erinnerte er sich an ein Altargemälde, welches den Hl. Nepomuk zeigt und das sich heute in Smirice, Tschechien, befindet (Abb. 159). Es ist auf das Jahr 1724 datiert.¹⁸² Auch in Smirice stellte er diesen Heiligen mit nur geringen Abwandlungen dar. In ähnlicher Weise ist auch die 1760 für die Kirche San Vincenzo in Gravedona am Comer See entstandene Glorie des Hl. Vincentius gestaltet. Sowohl die Haltung des Heiligen als auch die beiden großen, den Heiligen empor tragenden Engel wurden hier beinahe ident übernommen (Abb. 160). In der Nepomukkapelle erweitert er im Fresko jedoch das zugrunde liegende Ölgemälde aus Smirice insofern, als dass er die irdische Szene des Sturzes des Nepomuk von der Moldaubrücke mit kleinen Figuren einfügt.

In ganz pastelliger Farbe, fast mit dem Hintergrund verschmelzend, weisen die auf der Brücke stehenden Figuren auf den Ort des Martyriums. Ausgewiesen wird diese Stelle auch durch die Gruppe von Engelsköpfen und Flügeln am unteren Rand der Wolke, auf der der Heilige gerade in den Himmel auffährt. Begleitet wird dieser von einer Heerschar an Engeln und Putti, die ihn stützen, seine Kopfbedeckung halten oder in einem Buch blättern. Ein weiterer Putto küsst die Füße des Hl. Nepomuk. Zahlreiche Engel und Putti beobachten den Vorgang des Emporsteigens, oder – wie dies die Haltung seines linken Beines verdeutlicht – vielmehr “des empor getragen Werden” des Heiligen. In der linken oberen Bilddecke sitzt die Heilige Dreifaltigkeit, auf welche sich die Figurengruppe zubewegt. Sehr interessant ist hier die Farbsituation gelöst: Das Fresko beginnt am unteren Bildrand mit der gräulich-blauen Moldau. Der Himmel entwickelt sich über die rosafarbene Zone der Brücke stetig zu einem dunklen (Himmel)blau. Auch die himmlische Sphäre, welche ja mit der aus der Moldau emporsteigenden Wolkenbahn beginnt, entwickelt sich von einer grauen Masse über die zartrosa Wolken auf der Ebene des Heiligen zu einem blendend hellen, beinahe weißen Gelb, welches die Dreifaltigkeit umgibt und erstrahlt lässt. Farblich wird der Heilige, als Kanoniker durch Rochett, Hermelinmozetta und Talar ausgezeichnet, durch eine grau-braune Gewandung hervorgehoben. Ansonsten tauchen diese Farben nur noch in den Spitzen man-

¹⁸² Voss, 1961a, S. 253.

cher Engelsflügel auf. Bei den übrigen Gewändern bleibt der Künstler der gewohnten Farbpalette treu, die hier vor allem aus Rosa-, Blau- und Grüntönen, sowie zartem Ockergelb besteht. Gewählt wurde der Heilige vielleicht, da er auch als Schutzheiliger Bayerns gilt und somit vermutlich auf Clemens Augusts Bruder Max Emmanuel angespielt werden oder ihm eine Art kleines Denkmal gesetzt sein könnte. Bei dem Ölgemälde der Kapelle kommt erneut das Argument Hubalas zum Tragen: Es passen sich nun Zwickelbilder und Gemälde den Vorgaben des wellenartig ausschwingenden und alles verschleifenden Ornamentes an.

Zur Darstellung kommt der Hl. Johannes Nepomuk in dieser Kapelle erneut auf dem asymmetrischen Altarbild, welches in Öl auf Leinwand ausgeführt wurde (Abb. 161). Die Form des Bildes muss durch den Stuckrahmen vorgegeben worden sein, da sich das Bild nach diesem richtet. Nicht nur durch die Puttiköpfe am linken, oberen Bildrand, sondern auch – und ganz besonders – durch das leicht nach oben geraffte Gewand des Heiligen, das dezidiert auf das geschwungene Rocaillelement Rücksicht nimmt. Aber auch der Vorhang, der das Bildnis der Mutter Gottes hinterfängt, passt sich in den Falten dem Rahmen an. Am raffiniertesten ist das Zusammenspiel von Rahmen und Gemälde wohl am oberen Rand. Hier entsteht der Eindruck, dass das Tuch an der plastischen Verzierung angebracht ist und sich von dort aus harmonisch in der rechten Bildhälfte ausbreitet. Der Hl. Nepomuk verehrt ein in den rechten Schwung des Rahmens eingepasstes Marienbild, vor diesem ruht seine rechte Hand, in der er sein Birett auf einer Betbank abgelegt hat.

Wie technisch vollendet Car lone die Kapelle ausgestattet hat, wird ersichtlich, wenn man die Heilig-Geist-Kapelle betrachtet, welche sich im Sommerappartement des Schlosses befindet (Abb. 162). Diese wurde ebenfalls im Jahre 1750 von dem Maler Johann Adam Schöpf ausgestattet und zeigt im Deckenspiegel eine Gottvaterszene. Dieser wird umgeben von zahlreichen Putti, er erscheint hier nicht richtend oder thronend, sondern mehr wie ein liebevoller Vater, der sich seinen Kindern zuwendet, oder diese dem Betrachter entgegenschickt. Im Vergleich mit Car lone wirkt die Arbeit hier sehr provinziell und wenig fortschrittlich, was sicher auch mit den stark durchmodellierten Figuren und der doch eher dunklen, wenig lichten Farbigkeit zusammenhängt. Wie Wilfried Hansmann erwähnt, stand Schöpf in Kontakt mit Cosmas Damian Asam, dessen leicht lesbaren Bilderfindungen besonders im ländlichen Raum großen Anklang fanden.¹⁸³ Die Figuren wirken sehr massig und groß, die starke Modellierung und im Gegen- satz zu Car lone nicht durchgeführte Verschleifung von Engeln und Wolken führt dazu, dass das Bild

¹⁸³ Hansmann, 2002, S. 142.

leichter mit dem Auge zu erfassen ist, dadurch jedoch an optischem Reiz einbüßt. Bei Caralone wirkt die Komposition durch den stark hervorgehobenen Heiligen und den lichten Hintergrund harmonischer und stimmiger. Bei Schöpf wirkt die Szene sehr schwerfällig und noch eher dem Asamschen Stil verhaftet und würde, auch aufgrund des schweren, mit Putti und Engeln bestückten Goldgrundes, der die Szene rahmt, eher Platz in der Freskomalerei der 20er und 30er Jahre des 18. Jahrhunderts finden. Bei Caralone jedoch wird das Deckenfresko von einer bewegten Stuckdecke gerahmt. Sie ist über und über mit Rocailleformen und Puttiköpfen verziert, welche vergoldet wurden, der Grund ist Himmelblau und fügt sich so harmonisch mit dem Hintergrund des Freskos zusammen. Trotz der strengen Rahmung, welche nicht wie bei Schöpf durch in den Betracherraum hereinbrechende Wolkenbahnen durchbrochen wird, wirkt das Bild nicht wie ein Fremdkörper in der plastischen Dekoration. Die leichten und lockeren Farben der Wolken und die nach hinten stets heller werdenden Engel vermitteln den Eindruck, dass sich der Himmel geöffnet hat und der Blick auf den emporsteigenden Heiligen freigegeben wird. Der wichtigste Punkt, in dem sich die beiden Arbeiten unterscheiden scheint mir jedoch die Angemessenheit im Bezug auf die architektonische Umgebung zu sein. Carlones Werk wirkt sehr fortschrittlich und frei. Dadurch fügt es sich besser in den eigentlich weltlichen Kontext des Schlosses ein. Schöpf's Werk würde ich persönlich eher in einer Pfarrkirche im bayerischen Raum vermuten, es wirkt durch die doch etwas plumpen und zum Teil sehr grob und verhässlicht ausgeführten Figuren eher provinziell und dadurch für einen kurfürstlichen Rahmen eher ungeeignet. Für einen Sakralraum war ein solch ausdrucksvoller, zum Teil in der Farbigkeit auch volkstümlicher Stil jedoch durchaus gewünscht, wie ich im einleitenden Kapitel der Arbeit bereits dargelegt habe. Hier zeigt sich auch in besonderer Form die Tendenz deutscher Malerei zu immer komplizierter werdenden Bildthemen. Hier muss man nämlich tatsächlich die weiß gekleidete Frau in dem Altarretabel mit dem darüber befindlichen, auf das Pfingstfest hinweisenden Spruchband "Veni sancte spiritum" lesen, denn vor ihrer Brust hält Maria die Heiligeisttaube und um ihren Kopf herum sind die Feuerzungen zu erkennen, wie bereits Walter Schulzen feststellte:

"Durch Kulthandlung und Bild leuchtet die Beziehung zwischen dem eucharistischen Opfer, dem Heiligen Geist und der Kirche auf. Gottvater erscheint im Deckenbild, und auch Maria, geheiligt im Heiligen Geist, unter dem Kreuz den Menschen zur Mutter gegeben, Urbild der Kirche, ist

im Fresko anwesend. Die alte Verbindung zwischen Kultbild und liturgischer Handlung gibt der Gesamtgestalt der Brühler Heilig Geist Kapelle die letzte und höchste Deutung.”¹⁸⁴

Es werden also verschiedene Raumteile miteinander verbunden und inhaltlich in Verbindung zueinander gesetzt. Es ergibt sich hier ein komplexes ikonographisches Programm, das zwar weniger virtuos ausgeführt wurde als Carlones Arbeiten in der Nepomukkapelle, diese aber in der Bedeutung durchaus überragen; Denn Carlone bewegt sich auch hier auf dem bekannten Terrain der Himmelfahrt eines Heiligen, es gibt keine tiefere Bedeutung, auch mit dem Ölbild tritt das Fresko in keinerlei Verbindung. Ist Carlones Werk zwar feiner ausgeführt, so kann Schöpf dennoch den höheren inhaltlichen Anspruch für sich einstreichen.¹⁸⁵ Und hier erschließt es sich vielleicht auch, warum Carlones Fresken keiner schriftlichen Programme bedurft haben und warum Ölskizzen völlig ausreichend waren: Es handelte sich stets um eine ähnliche Herrscherikonographie mit minimal variierenden allegorischen Figuren. Die sakrale Malerei im deutschsprachigen Raum wurde im 18. Jahrhundert, wie bereits dargelegt, zusehends komplexer und wurde bis zum äußersten vergeistigt, wodurch zum Teil Bildthemen entstanden, die nur ein einziges Mal ausgeführt wurden, da sie für einen bestimmten Ort entworfen worden waren und somit einer ausführlichen Erklärung bedurften. Hier sei als Beispiel das Programm in Melk mit dem Titel “Benediktus schreitet auf der Straße (zum Himmel) voran, den Götzendienst ... mutig niedertretend” genannt. Es kommt also nicht mehr zur Darstellung einer Handlung wie etwa der Aufnahme eines Heiligen in den Himmel – es werden nun einzelne Episoden aneinandergereiht, die benannt werden mussten.¹⁸⁶

4.5.6 Resümee des Bildprogrammes und Conclusio

Der Raumabfolge mit ihren verschiedenen Bildthemen scheint ein interessantes Programm zugrunde zu liegen: Ist der Kurfürst im Treppenhaus, einem Ort, der dem Begrüßungszeremoniell diente, noch real präsent und vital wiedergegeben, so wurde er im Gardensaal bereits unserer Sphäre “entrückt”. Er ist nun nur noch durch Würdezeichen und Medaillon präsent. Dieses Gestaltungsmuster löst sich im Speise- beziehungsweise Musikzimmer noch weiter auf, indem nun auch kein Verwandter des Kurfürs-

¹⁸⁴ vgl. Walter Schulten, “Die Heiliggeistkapelle des Schlosses Augustusburg zu Brühl”, in: “Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein”, 163, 1961, S. 173.

¹⁸⁵ Zum Leben Schöpf vgl. Christina Riedl, “Johann Adam Schöpf (1702-1772). Maler in Bayern, Böhmen und Kurköln. Leben und Werk.”, in: “Jahresbericht des Historischen Vereins für Straubing und Umgebung 1993”, Straubing 1992, S. 123-140.

¹⁸⁶ vgl. Johannes Hollensteiner, “Das Chorherrenstift St. Florian”, Benno Filsner (Hrsg.), Augsburg 1928, S. 46.

ten zum Bildthema gemacht wird, sondern lediglich ein Ausblick auf Apoll mit den Musen sichtbar ist. Der Kurfürst ist hier nur noch durch seine Würdezeichen anwesend. Eine christliche Wendung nimmt das durch und durch mythologische Programm schlussendlich in der diese Raumfolge abschließenden Nepomukkapelle.

Betrachtet man die Fresken im Streiflicht, lässt sich erahnen, wie virtuos und frei der Künstler bei der Ausmalung vorging. Es sind bei genauer Beobachtung die Umrisslinien der Figuren im Putz zu erkennen. Dies lässt darauf schließen, dass der Künstler mit großen Kartons gearbeitet hat, auf denen die Komposition festgehalten wurde. Die Umrisse wurden durch die Kartons auf den Putz übertragen. Es zeigt sich aber, dass der Künstler zu dieser Zeit bereits nur noch grobe Orientierungspunkte brauchte und sonst relativ frei arbeitete und sich auch nicht an alle Umrisslinien hielt.¹⁸⁷

Caralone ließ sich bei seinem letzten großen Werkensemble im deutschsprachigen Raum mehr denn je von bereits gefundenen Bildideen und Kompositionen inspirieren. Diverse Vergleiche mit früheren Arbeiten zeigen sehr gut, wie sich der Meister zum Teil ganzer Gruppen bediente und lediglich herrscher-spezifische Attribute austauschte. Ich möchte dieses große Kapitel und auch meine Arbeit mit einem weiteren Vergleich abschließen, welcher nicht nur das Ende von Carlo Carlones malerischer Karriere in Deutschland, sondern auch einen generellen Wandel des herrschaftlichen Geschmacks markiert.

Was mir bei der Arbeit an diesem Thema aufgefallen ist – und hier finde ich besonders den Exkurs zu Brühl sehr aufschlussreich – ist, dass die meisten späteren Werke, seien es Ölgemälde oder Fresken, bereits in den frühen Werken angelegt sind. Da der Künstler auf Reisen stets eigene Ölskizzen und Zeichnungen, und sicherlich auch Radierungen, bei sich hatte, konnte er bei späteren Werken darauf zurückgreifen. Er war ab den 20er Jahren ein sehr gefragter und begehrter Maler, der sich sicher bei seinen Kompositionen an erfolgreichen, älteren Motiven bediente. Hinzu kommt, wie Garas auch anmerkt, dass es sich bei Carlones Fresken auch deshalb oft um ähnliche Motive handelt, weil die darzustellenden Themen, die Aufgabenbereiche, ähnliche waren.

Herrschern ging es nicht darum, völlig neue Bildideen zu entwickeln. Sie begnügten sich mit bewährten Bildkonzeptionen. Die internationale Formensprache scheint so allgemeingültig gewesen zu sein, dass ein- und dieselbe allegorische Darstellung mit minimalen Veränderungen in unterschiedlichen Ländern und für die verschiedensten Adelsgeschlechter funktionierte, was auch an der Internationalität und der weiten Verbreitung Cesare Ripas Schriften lag.¹⁸⁸ Auch nach der Rückkehr in seine Heimat und nach

¹⁸⁷ Dasser, 1989, S. 121.

¹⁸⁸ Garas, 1986, S. 14.

der Ansiedlung in Como griff Carbone auf Bildfindungen aus seiner Zeit in Deutschland und Österreich zurück und passte diese dem jeweils vorherrschendem Geschmack an.¹⁸⁹ Motive wie antike Helden, griechische Götter oder in Cesare Ripas „Iconologia“ festgelegte Allegorien gehörten zum festen Repertoire eines Künstlers. Obgleich er an den unterschiedlichsten Höfen arbeitete (welche jedoch an die Ikonographie der Werke sehr ähnliche Ansprüche stellten), konnte ein Maler wie Carbone somit auf einen reichen Fundus an Bildschöpfungen zurückgreifen und musste die einzelnen Figuren lediglich durch spezifische Attribute oder Würdezeichen „personalisieren“.

Bei der Gestaltungsweise des Malers ist anzumerken, dass diese zusehends freier wurde: nicht nur der Farbauftrag, auch die im Bildraum agierenden Figuren. Während auf die malerische Ausstattung des Oberen Belvedere die Aussage Duchhardts noch anzuwenden ist, wonach das barocke Denken von einem Streben nach Symmetrie und Geometrie durchzogen ist, so greift dies für spätere Werke – wie etwa die Ausmalungen in Brühl – nicht mehr.¹⁹⁰ Die Wiener Fresken sind noch von einem strengen, nicht überschnittenen Rahmen aus gemalter Scheinarchitektur begrenzt. Dieser löst sich zusehends auf und tritt in den Hintergrund. Er dient noch immer als Sitzfläche für allegorische Figuren, wird aber an manchen Stellen durchbrochen und verliert seine begrenzende Funktion.

Was die Gestaltungs- und Malweise Carlones angeht, so fällt auf, dass zu Beginn seines Schaffens – ich spreche hier von den Werken in Wien – die gemalte Scheinarchitektur noch eine sehr dominante Rolle besaß. Zusehends trat die Bedeutung zurück, bis sie in Brühl schließlich nur noch als Ruheplatz oder Sitzgelegenheit verschiedenster allegorischer Figuren diente, oder – wie im Speisezimmer gesehen – vollends vom Stuck abgelöst wurde. Dieses Überziehen einer Decke, Wand — ja eines ganzen Raumes mit Stuck passt zu dem in der Barockzeit vorherrschenden „horror vacui“. Die Angst vor der Leere, dem Nichts, der leeren Zeit oder auch der leeren Wand hielt Herrscher dazu an, nicht nur rauschende Feste zu feiern, sondern auch die Wände mit „einem Netz von Pomp oder Zierlichkeit“ zu überspannen.¹⁹¹ Für das barocke Auge ist die leere Wand schier unerträglich. Die Flucht aus dieser Leere und der Langeweile sind Sinnbilder für die Flucht aus dem Nichts. Besonders bei Clemens August, der zu einer sehr friedlichen Zeit lebte, während seiner Regierungszeit keine Kriege zu führen hatte und auch die Wichtigkeit der Politik gerne vernachlässigte, dürfte die Flucht in eine überbordende Bautätigkeit und auch

¹⁸⁹ Doch auch andersherum funktioniert dies. So ähnelt das Treppenhaus in Brühl, welches zu Beginn der 50er Jahre geschaffen wurde, sehr stark dem ca. 1754 freskierten Stiegenhaus des Palazzo Gaifami in Brescia (Abb. 163); wobei hier auch anzumerken sei, dass sich der Künstler bei der „Belohnung des Verdienstes“ stark auf seine früheren Arbeiten in Ludwigsburg stützt.

¹⁹⁰ Duchhardt, 2007, S. 82.

¹⁹¹ Hubatsch, 1973, S. 245.

das Beschäftigen vielfältiger Künstler aus den verschiedensten Regionen Grund für diesen reichen Prunk gewesen sein. Stets neue Bautätigkeiten und Ausstattungsprogramme hielten den Bauherren beschäftigt, so musste er sich nicht eingestehen, dass es in seinem Leben in anderer Weise wohl an Aufgaben oder Sinn mangelte.

Abschließen möchte ich diese Arbeit gerne mit einem Zitat von G. P. Zanotti aus dem Jahre 1762, welcher schreibt:

*“Italien hatte in den vergangenen Zeiten den anderen Nationen Normen und Regeln gegeben.”*¹⁹²

Caralone war einer der bedeutendsten Dekorationsmaler seiner Zeit gewesen. Die Ausmalungen der süddeutschen Residenzen in Ansbach, Heimsheim und Ludwigsburg, sowie die späten Arbeiten in Brühl oder die Altarbilder in Weingarten sind Blüten der spätbarocken Malerei. Doch der Ruhm des Künstlers begann bald zu schwinden. Zum Ende seines Lebens war er nur noch in seiner Heimat tätig. Somit ist Caralone eng mit der Hochzeit und dem Verfall der italienisch bestimmten Barockmalerei verbunden, welche bald durch französische Tendenzen und den Klassizismus abgelöst werden sollte. In Österreich kam es, auch beeinflusst durch die vorhandenen italienischen Ausstattungen, ein letztes Mal zum Aufblühen des Barock unter Paul Troger, und ausgehend von diesem durch Franz Anton Maulbertsch, Johann Wenzel Bergl und Franz Sigrist. Doch auch Maulbertsch passte sich bald dem geltenden Geschmack, also auch dem der Akademie an und malte im Stil des Klassizismus. Hier sei im Besonderen auf die Ausstattung des Riesensaals in der Hofburg zu Innsbruck verwiesen (Abb. 164).

Der Wandel des Zeitgeschmacks, die historischen Ereignisse und das Abwenden vom Verspielten, eng mit dem französischen Absolutismus des Sonnenkönigs und dessen bevorzugten Stil führten dazu, dass dieser bald als überholt galt und nur noch wenig geschätzt wurde. Hinzu kam, dass, wenn man an die Architektur denkt, die im Kern klassische Bauform nie unterbrochen war. Man musste im Grunde nur die dem Gebäude oder der Wand aufgelegte Ornamentik ablösen und hatte einen einfachen Baukern vor sich stehen. Dieser schlichte Pathos des Klassizismus wurde vor allem auch vom Bürgertum verstanden und war dort äußerst beliebt.¹⁹³ Viele bedeutende barocke Werke gingen dadurch verloren und auch Caralone geriet bald in Vergessenheit. Erst mit der Wiederentdeckung der Barockmalerei kam es etwa 200 Jahre nach dem Tod des Künstlers zu einer regen Forschungstätigkeit und einer Reihe von Publika-

¹⁹² Bottari, 1822, S. 220.

¹⁹³ Demel, 2000, S. 167.

tionen.

Auch wenn Carbone als einer der bedeutendsten Maler seiner Zeit gelten kann, so sei dennoch darauf hingewiesen, dass seine Vorstellungskraft beziehungsweise die Wiedergabe differenzierter Ausdrücke für ihn sicher ein Problem darstellte. Sicher war dies nicht hinderlich für seine Karriere, da es bei den großen Fresken primär um die angemessene Darstellung des Themas, meist die Verherrlichung eines Herrschers, ging. Bei dem eindrucksvollen Familienportrait von seiner Hand zeigt sich jedoch, besonders bei der näheren Betrachtung der Gesichter, dass diese wenig individualisiert wurden und man sicher in einem der großen Aufträge Parallelen finden könnte. Lediglich sein eigenes Antlitz fällt beinahe aus dem Rahmen und wirkt wie ein glaubwürdiges Portrait. Die Gesichter aller übrigen Personen wirken stark idealisiert und somit unpersönlich. Doch gerade dieses Allgemeine, stark Ästhetisierte, muss auf seine Zeitgenossen eine ungeheure Anziehungskraft gehabt haben, konnte man in diese Gesichter doch einiges hineindeuten und sie absolut unabhängig voneinander verwenden. Was das Stilbild betrifft, hatten sie einen hohen Wiedererkennungswert und trugen sicher zum Ruhm des Künstlers bei.

Wie jedoch aufgezeigt wurde, entwickelte sich gerade im südlichen Deutschland die Freskomalerei zu mehr als einer reinen Raumdekoration. Sie wurde vielmehr raumbeherrschend und hatte nicht mehr den Anspruch, ausschließlich das Auge zu täuschen, sondern sollte Heilsgeschehen und Heiligenlegenden auf expressive oder einfühlsame Weise wiedergeben. Die deutschen Maler ab den 20er Jahren des 18. Jahrhunderts finden durch Aufhellung der Farbpalette, Dynamisierung von Wolkenbahnen und durch die teilweise Verhüllung der Figuren ausdrucksstarke Mittel, um den Betrachter nicht nur zu täuschen, sondern vollends in ihren Bann zu ziehen. Auch Carbones Fresken sind eindrucksvolle Arbeiten, jedoch viel mehr auf der Ebene des „Schönen“ und „Harmonischen“. Die Kompositionen wirken stets sehr ausgewogen und gut lesbar, die Farbwahl ist stets sehr pastellig und die Gesichter der Figuren stark idealisiert, mit einem stets positiven Gesichtsausdruck. Es ging dem Maler nicht darum, Emotionen zu vermitteln, sondern um eine harmonische Ausstattung von Herrscherresidenzen. Bedenkt man, dass sich die ausdrucksstarken Ergüsse der Freskomalerei des deutschsprachigen Raums beinahe ausschließlich auf Kirchenräume konzentrieren, so zeigt dies, dass man dem neuen Stil gegenüber aufgeschlossener war als im weltlichen Bereich.

Abschließend bleibt zu sagen, dass Carbone sicher durch sein großes Spektrum an Werken wichtig für Maler in Wien sowie der Region um Ludwigsburg und Ansbach geworden war. Nichtsdestoweniger hat die deutsche Malerei nach langer Abhängigkeit von der italienischen Großmalerei eine eigene For-

mensprache gefunden. Die Maler waren bereit, weite Reisen auf sich zu nehmen. So war Franz Anton Maulbertsch unter anderem in Wien, Sümeg und Dresden angestellt und Cosmas Damian Asam reiste nach München, Mannheim und Klaudrau um dort zu arbeiten. Somit schwand die Rolle und Wichtigkeit italienischer Wanderkünstler zusehends, bis deren Tätigkeit um 1750 beinahe gänzlich zu erliegen kam. Die deutsche Malerei des Barock hatte sich von der italienischen emanzipiert und eine ganz eigene Formensprache und Ausdrucksweise gefunden, die in Europa einzigartig wurde und bis heute begeistert. Carlones leichte und fröhliche Dekorationsmalerei hingegen genügte ab einem gewissen Punkt nicht mehr den Ansprüchen der Auftraggeber und sein Betätigungsgebiet in Deutschland schwand. In Italien arbeitete der Künstler allerdings noch weitere 25 Jahre erfolgreich und hinterließ zahlreiche sakrale Werke von höchster malerischer Qualität.

Abbildungen



Abbildung 1: Giulio Quaglio, Der tote Christus am Kreuz wird von Engeln zu Gottvater in den Himmel getragen, ca. 1702, Fresko, Dom St. Nikolaus, Ljubljana.



Abbildung 2: Carlo Innocenzo Carlone, Engelssturz, 1714, Öl auf Leinwand, St. Michael, Passau.



Abbildung 3: Carlo Innocenzo Carlone, Die Verherrlichung der Heiligen Dreifaltigkeit, 1723, Fresko, Schlosskapelle Belvedere, Wien.



Abbildung 4: Carlo Innocenzo Carloni, Apoll und Aurora, 1721-23, Fresko, Gesellschafts-Sommer-Zimmer Belvedere, Wien.



Abbildung 5: Carlo Innocenzo Carloni, Aurora, 1733, Fresko, Ahnengalerie, Residenzschloss Ludwigsburg.



Abbildung 6: Carlo Innocenzo Carlone, Glorie des Prinz Eugen, 1721-23, Fresko, Marmorsaal Belvedere, Wien.

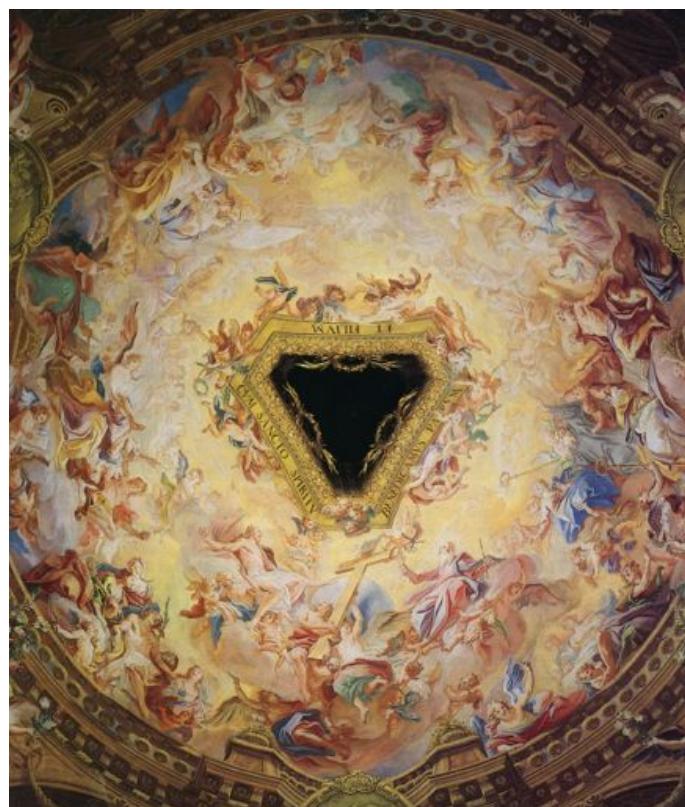


Abbildung 7: Carlo Innocenzo Carlone, Die Verherrlichung der Heiligen Dreifaltigkeit, 1719-20, Fresko, Wallfahrtskirche zur Allerheiligsten Dreifaltigkeit, Stadl-Paura.



Abbildung 8: Carlo Innocenzo Carbone, Himmelfahrt Mariens, 1727, Fresko, Pfarrkirche Johannes d.T., Gross-Siegharts.



Abbildung 9: Cosmas Damian Asam, Glorie der Hl. Anna, 1730, Fresko, Klosterkirche St. Anna im Lehel, München.



Abbildung 10: Carlo Innocenzo Carbone, Der Tod des Hl. Joseph, 1731, Öl auf Leinwand, Benediktinerabtei, Weingarten.



Abbildung 11: Carlo Innocenzo Carlone, Kreuzabnahme, 1731, Öl auf Leinwand, Benediktinerabtei, Weingarten.



Abbildung 12: Correggio, Himmelfahrt Mariens, 1526-30, Fresko, Dom, Parma.



Abbildung 13: Guercino, Triumph der Aurora, 1621-23, Fresko, Casino Ludovisi, Rom.



Abbildung 14: Pietro da Cortona, Die Verherrlichung des Hauses Barberini, 1633-39, Fresko, Palazzo Barberini, Rom.



Abbildung 15: Giovanni Battista Gaulli, Der Triumph des Namens Christi, 1679, Fresko, Il Gesù, Rom.



Abbildung 16: Egid Schor, Jesus und Gottvater, 1696, Fresko, Stiftskirche, Stams.



Abbildung 17: Carlo Innocenzo Carlone, Glorie der Heiligen Dreifaltigkeit, 1719-20, Fresko, Schlosskapelle, Residenzschloss Ludwigsburg.



Abbildung 18: Cosmas Damian Asam, Pfingstwunder, ca. 1717, Fresko, Benediktinerabtei Weingarten.



Abbildung 19: Franz Joseph Spiegler, Die Verzückung des Hl. Benedikt, 1751, Fresko, Münster, Zwiefalten.



Abbildung 20: Cosmas Damian Asam, Egid Quirin Asam, Maria vor Christus, ca. 1734, Fresko, Klosterkirche, Weltenburg.



Abbildung 21: Johann Michael Rottmayr, Triumphweg des Hl. Benedikt (Detail), 1712-1718, Fresko, Stiftskirche, Melk.



Abbildung 22: Cosmas Damian Asam, Die Hochzeit von Thetis und Peleus, 1731 (1944 zerstört), Fresko, Schloss Mannheim.



Abbildung 23: Carlo Innocenzo Carlone, Allegorie auf die Gute Herrschaft, 1734-35, Fresko, Festsaal, Residenz Ansbach.



Abbildung 24: Franz Anton Maulbertsch, Himmelfahrt Mariens (Detail), 1752, Fresko, Piaristenkirche, Wien.



Abbildung 25: Franz Anton Maulbertsch, Glorie des Hl. Narcissus, ca. 1754, Öl auf Leinwand, Belvedere, Wien.



Abbildung 26: Michael Willmann, Selbstporträt des Künstlers (Detail), 1692-95, Fresko, Josephskirche, Grüssau.



Abbildung 27: Anton Raphael Mengs, Allegorie auf das Museum Clementinum (Detail), 1772-1775, Fresko, Biblioteca Apostolica, Vatikan.

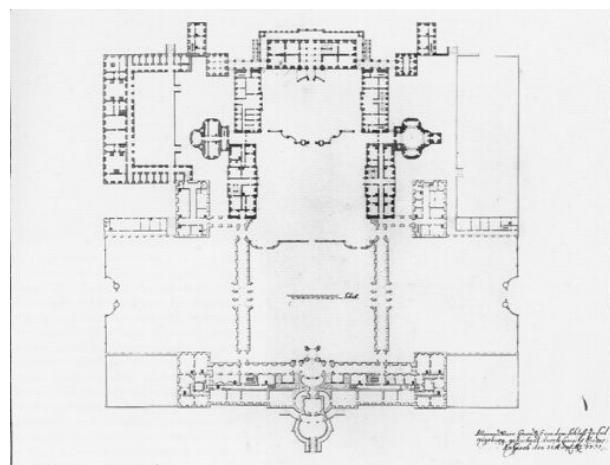


Abbildung 28: Lorentz Gregor, Grundriss des Schlosses (Ludwigsburg), mit Unterscheidung der bereits stehenden und der noch im Bau befindlichen Abschnitte, 1731, Stich.

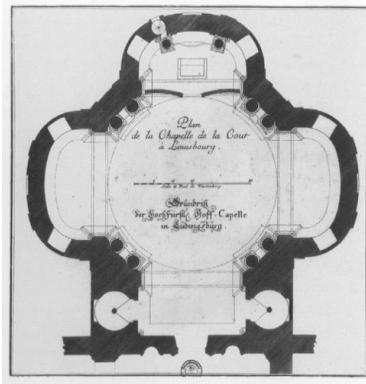


Abbildung 29: Donato Giuseppe Frisoni, Grundriss der Schlosskapelle, 1720/27.



Abbildung 30: Carlo Innocenzo Carlone, Glorie der Heiligen Dreifaltigkeit (Detail), 1719-20, Fresko, Schlosskapelle, Residenzschloss Ludwigsburg.



Abbildung 31: Carlo Innocenzo Carlone, Glorie der Heiligen Dreifaltigkeit (Detail), 1719-20, Fresko, Schlosskapelle, Residenzschloss Ludwigsburg.



Abbildung 32: Carlo Innocenzo Carlone, Engelskonzert, 1718-1721, Fresko, St. Michael, Wien.



Abbildung 33: Giovanni Lanfranco, Himmelfahrt Mariens mit Heiligen, 1625-28, Fresko, S. Andrea della Valle, Rom.



Abbildung 34: Pietro da Cortona, Die Heilige Dreifaltigkeit, 1655-56, Fresko, Chiesa Nuova, Rom.



Abbildung 35: Giovanni Battista Gaulli, Die Heilige Dreifaltigkeit, 1668-83, Fresko, Chiesa del Gesù, Rom.



Abbildung 36: Luca Antonio Colombara, Musizierende Engel, ca. 1720, Fresko, Schlosskapelle, Residenzschloss Ludwigsburg.



Abbildung 37: Luca Giordano (zugeschr.), Das Letzte Abendmahl, Öl auf Leinwand, Fred Jones Jr. Museum of Art, Oklahoma.



Abbildung 38: Federico Barocci, Das Letzte Abendmahl, 1608, Öl auf Leinwand, Santa Maria Sopra Minerva, Rom.



Abbildung 39: Carlo Innocenzo Carbone, Das Letzte Abendmahl (Bozzetto für das Altargemälde in der Schlosskapelle Ludwigsburg), ca. 1716, Öl auf Leinwand, Schaezlerpalais, Augsburg.
153



Abbildung 40: Carlo Innocenzo Carlone, Das Letzte Abendmahl, 1723, Öl auf Leinwand, Schlosskapelle, Residenzschloss Ludwigsburg.



Abbildung 41: Carlo Innocenzo Carbone (?), Das Letzte Abendmahl (Grisaille für das Altargemälde in der Schlosskapelle Ludwigsburg), ca. 1716, Öl auf Leinwand, Barockmuseum, Salzburg.



Abbildung 42: Franz Anton Maulbertsch, Das Letzte Abendmahl, 1785, Radierung, Barockmuseum, Salzburg.

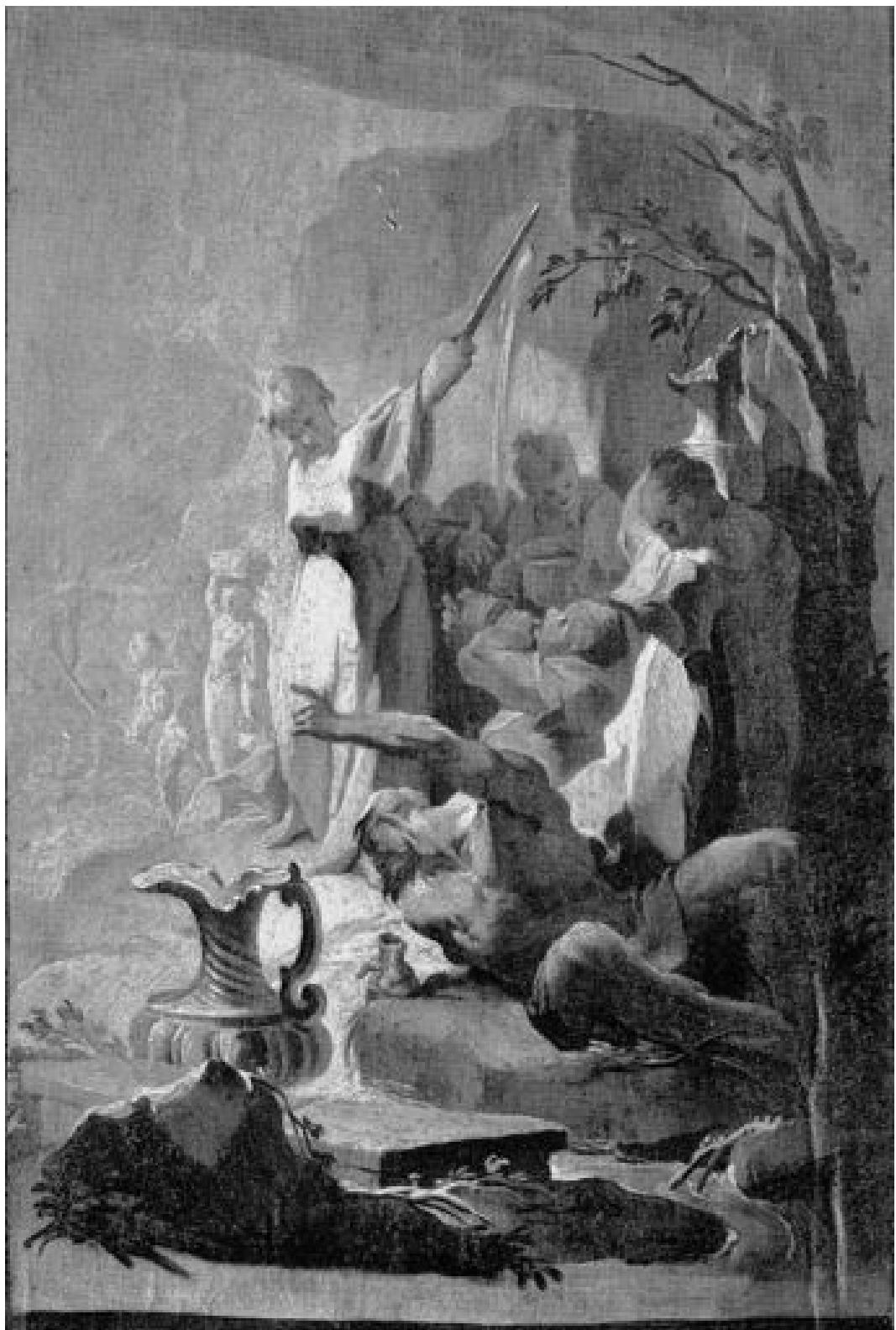


Abbildung 43: Franz Sigrist d.Ä., Das Quellwunder Mosis, Öl auf Leinwand, Belvedere, Wien.



Abbildung 44: Carlo Innocenzo Carlone, Drei Apostel, 1727-50, Öl auf Leinwand, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.



Abbildung 45: Carlo Innocenzo Carlone, Drei Heilige, 1727-50, Öl auf Leinwand, Spencer Museum of Art, University of Kansas.

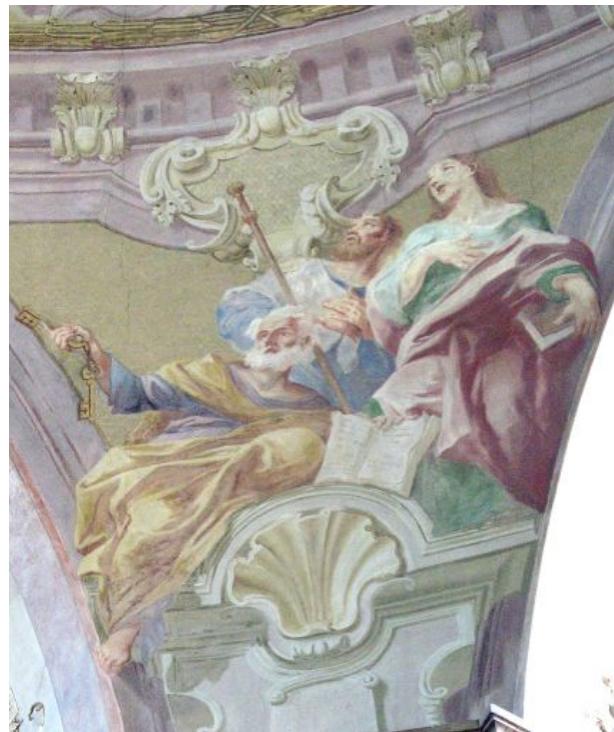


Abbildung 46: Carlo Innocenzo Carbone, Drei Apostel, 1727, Fresko, Pfarrkirche Johannes d.T., Gross-Siegharts.



Abbildung 47: Carlo Innocenzo Carbone, Alexander der Große schenkt dem Maler Apelles seine Favoritin Pankaste, 1731-33, Fresko, Ahnengalerie, Residenzschloss Ludwigsburg.



Abbildung 48: Carlo Innocenzo Carbone, Alexander der Große betrachtet mit dem Bildhauer Lysipp den Entwurf seines Reiterstandbildes, 1731-33, Fresko, Ahngalerie, Residenzschloss Ludwigsburg.



Abbildung 49: Carlo Innocenzo Carbone, Die Enthauptung des Hl. Johannes d.T., 1720-31, Radierung, Albertina, Wien.



Abbildung 50: Carlo Innocenzo Carlone, Allegorie der Malerei, 1731-33, Fresko, Ahnengalerie, Residenzschloss Ludwigsburg.



Abbildung 51: Carlo Innocenzo Carbone, Allegorie der Malerei (Detail), 1731-33, Fresko, Ahnengalerie, Residenzschloss Ludwigsburg.



Abbildung 52: Carlo Innocenzo Carbone, Allegorie der Malerei (Detail), 1731-33, Fresko, Ahnengalerie, Residenzschloss Ludwigsburg.



Abbildung 53: Carlo Innocenzo Carbone, Allegorie der Wissenschaften, 1731-33, Fresko, Ahnengalerie, Residenzschloss Ludwigsburg.



Abbildung 54: Carlo Innocenzo Carbone, Allegorie der Wissenschaften (Detail), 1731-33, Fresko, Ahngalerie, Residenzschloss Ludwigsburg.



Abbildung 55: Carlo Innocenzo Carbone, Allegorie der Wissenschaften (Detail), 1731-33, Fresko, Ahngalerie, Residenzschloss Ludwigsburg.



Abbildung 56: Carlo Innocenzo Carlone, Triumph des Apoll, 1731-33, Fresko, Ahnengalerie, Residenzschloss Ludwigsburg.



Abbildung 57: Carlo Innocenzo Carlone, Apoll und die Musen (Detail), 1750, Fresko, Speise- bzw. Musikzimmer, Schloss Augustusburg, Brühl.



Abbildung 58: Carlo Innocenzo Carlone, Der schlafende Mars wird durch Venus und Amor entwaffnet, 1731-33, Fresko, Ahnengalerie, Residenzschloss Ludwigsburg.



Abbildung 59: Carlo Innocenzo Carlone, Großmut und Großherzigkeit des Clemens August (Detail), 1750, Fresko, Treppenhaus, Schloss Augustusburg, Brühl.



Abbildung 6o: Carlo Innocenzo Carbone, Der Friede besiegt den Krieg, 1731-33, Fresko, Ahnengalerie, Residenzschloss Ludwigsburg.



Abbildung 61: Carlo Innocenzo Carlone, Die Belohnung der Künste (Detail), 1731-33, Fresko, Ahnen-galerie, Residenzschloss Ludwigsburg.



Abbildung 62: Carlo Innocenzo Carlone, Die Belohnung der Künste (Detail), 1731-33, Fresko, Ahnen-galerie, Residenzschloss Ludwigsburg.



Abbildung 63: Carlo Innocenzo Carlone, Großmut und Großherzigkeit des Clemens August (Detail), 1750, Fresko, Treppenhaus, Schloss Augustusburg, Brühl.



Abbildung 64: Carlo Innocenzo Carlone, Großmut und Großherzigkeit des Clemens August (Detail), 1750, Fresko, Treppenhaus, Schloss Augustusburg, Brühl.



Abbildung 65: Carlo Innocenzo Carlone, Die Belohnung der Künste (Skizze zum mittleren Feld in der Ahnengalerie), ca. 1730-31, Rötelzeichnung, Graphische Sammlung der Staatsgalerie, Stuttgart.



Abbildung 66: Carlo Innocenzo Carbone, Die Belohnung der Künste (Ölskizze zum mittleren Feld in der Ahnengalerie), ca. 1730-31, Öl auf Leinwand, Museo Civico, Mailand.



Abbildung 67: Carlo Innocenzo Carlone, Die Belohnung der Künste (Detail), 1731-33, Fresko, Ahnen-galerie, Residenzschloss Ludwigsburg.



Abbildung 68: Carlo Innocenzo Carlone, La Noblesse, 1720-1731, Radierung, Albertina, Wien.



Abbildung 69: Carlo Innocenzo Carlone, Allegorie der Ewigkeit (Detail), 1731, Fresko, Vorzimmer der Königin, Residenzschloss Ludwigsburg.



Abbildung 70: Carlo Innocenzo Carlone, La Richesse, 1720-1731, Radierung, Albertina, Wien.



Abbildung 71: Carlo Innocenzo Carlone, *Abundantia*, ca. 1733, Öl auf Leinwand, Rheinische Privatsammlung.



Abbildung 72: Carlo Innocenzo Carlone, *Allegorie der Ewigkeit* (Detail), 1731, Fresko, Vorzimmer der Königin, Residenzschloss Ludwigsburg.



Abbildung 73: Carlo Innocenzo Carbone, *Abundantia*, ca. 1731, Federzeichnung, RC Gallery, Berkeley.

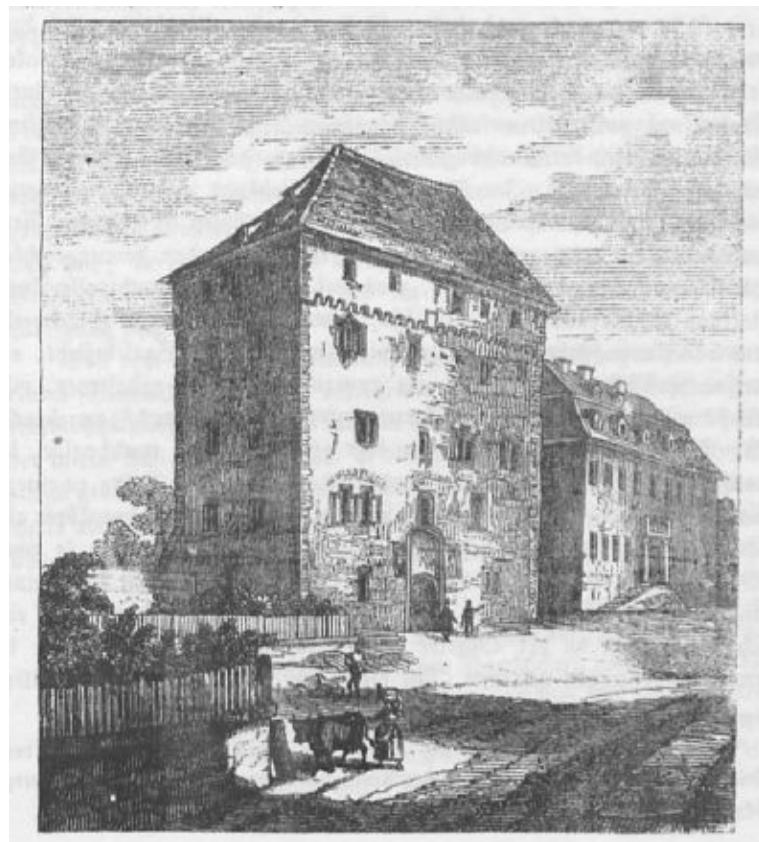


Abbildung 74: Unbekannter Künstler, Ansicht des Schleglerschlosses und des Graevenitz'schen Schlosses, ca. 1852, Radierung, Verbleib unbekannt.



Abbildung 75: Graevenitz'sches Schloss und Schleglerkasten (Ostansicht).



Abbildung 76: Carlo Innocenzo Carbone, Herkules am Scheideweg (?), 1730, Fresko, Graevenitz'sches Schloss, Heimsheim.



Abbildung 77: Carlo Innocenzo Carlone, Herkules am Scheideweg (?) (Detail), 1730, Fresko, Graevenitz'sches Schloss, Heimsheim.



Abbildung 78: Carlo Innocenzo Carlone, Herkules wird von der Weisheit zur Unsterblichkeit geführt, 1726, Fresko, Palazzo Gallio, Como.



Abbildung 79: Carlo Innocenzo Carbone, Herkules wird von der Weisheit zur Unsterblichkeit geführt, 1726, Öl auf Leinwand, National Gallery of Victoria, Melbourne.



Abbildung 8o: Livio Retti, Die Aufnahme des Herkules in den Olymp, ca. 1734, Federzeichnung, Graphische Sammlung der Staatsgalerie, Stuttgart.



Abbildung 8i: Carlo Innocenzo Carbone, Verherrlichung eines Helden, 1720, Öl auf Leinwand, Landesmuseum Joanneum, Graz.



Abbildung 82: Carlo Innocenzo Carbone, Austria empfängt die Huldigung der Stände Österreichs, ca. 1717, Öl auf Leinwand, Barockmuseum, Salzburg.



Abbildung 83: Carlo Innocenzo Carbone, Herkules am Scheideweg (?) (Detail), 1730, Fresko, Graevenitz'sches Schloss, Heimsheim.



Abbildung 84: Carlo Innocenzo Carbone, Herkules am Scheideweg (?) (Detail), 1730, Fresko, Graevenitz'sches Schloss, Heimsheim.



Abbildung 85: Carlo Innocenzo Carbone, Herkules am Scheideweg (?) (Detail), 1730, Fresko, Graevenitz'sches Schloss, Heimsheim.



Abbildung 86: Carlo Innocenzo Carbone, Herkules am Scheideweg (?) (Bozzetto), 1730, Öl auf Leinwand, Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart.



Abbildung 87: Carlo Innocenzo Carbone, Zwei Putti, 1730, Fresko, Graevenitz'sches Schloss, Heimsheim.



Abbildung 88: Hauptfassade der Residenz Ansbach.



Abbildung 89: Carlo Innocenzo Carlone, Allegorie auf die Gute Herrschaft (Bozzetto), 1734, Öl auf Leinwand, Festsaal, Residenz Ansbach.

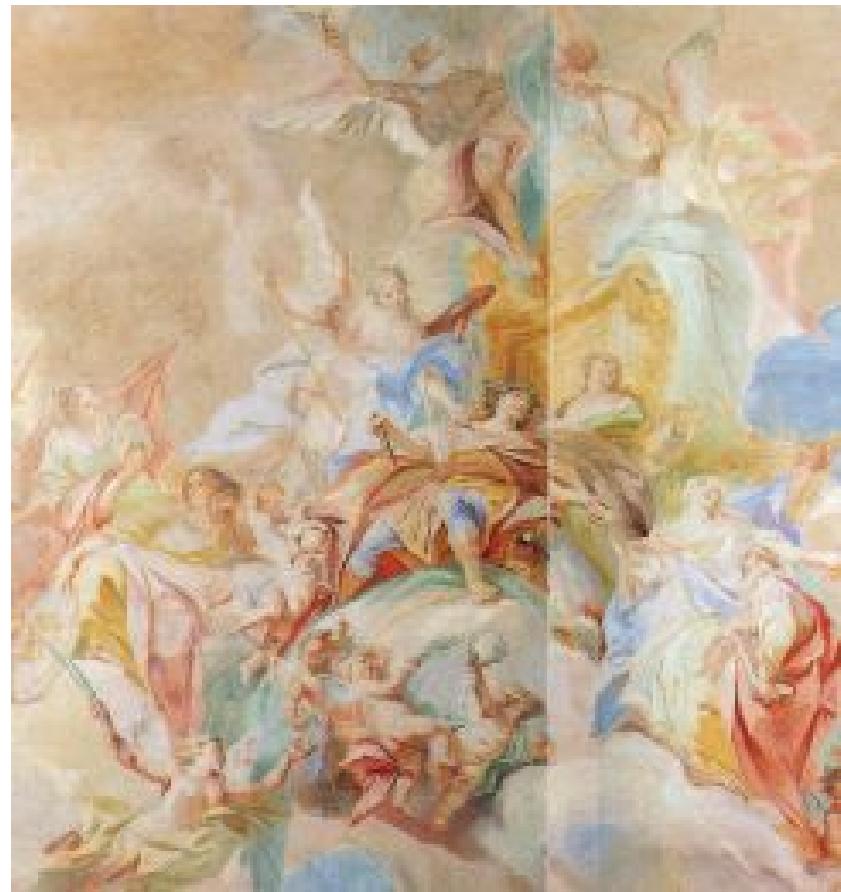


Abbildung 90: Carlo Innocenzo Carbone, Allegorie auf die Gute Herrschaft (Detail), 1734-35, Fresko, Festsaal, Residenz Ansbach.



Abbildung 91: Carlo Innocenzo Carbone, Allegorie auf die Gute Herrschaft (Detail), 1734-35, Fresko, Festsaal, Residenz Ansbach.



Abbildung 92: Carlo Innocenzo Carlone, Allegorie auf die Gute Herrschaft (Detail), 1734-35, Fresko, Festsaal, Residenz Ansbach.



Abbildung 93: Carlo Innocenzo Carlone, Allegorie auf die Gute Herrschaft (Detail), 1734-35, Fresko, Festsaal, Residenz Ansbach.



Abbildung 94: Carlo Innocenzo Carlone, Allegorie auf die Gute Herrschaft (Detail), 1734-35, Fresko, Festsaal, Residenz Ansbach.



Abbildung 95: Carlo Innocenzo Carlone, Herkules am Scheideweg (?) (Detail), 1730, Fresko, Graevenitz'sches Schloss, Heimsheim.



Abbildung 96: Carlo Innocenzo Carlone, Allegorie auf die Gute Herrschaft (Detail), 1734-35, Fresko, Festsaal, Residenz Ansbach.



Abbildung 97: Carlo Innocenzo Carlone, Allegorie auf die Gute Herrschaft (Detail), 1734-35, Fresko, Festsaal, Residenz Ansbach.

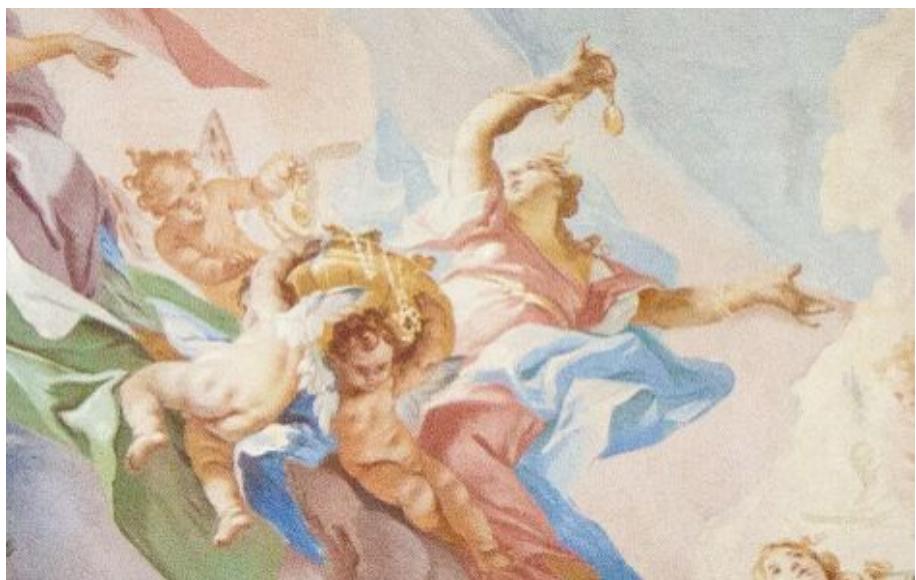


Abbildung 98: Carlo Innocenzo Carlone, Die Belohnung der Künste (Detail), 1731-33, Fresko, Ahnen-galerie, Residenzschloss Ludwigsburg.



Abbildung 99: Carlo Innocenzo Carlone, Allegorie auf die Gute Herrschaft (Detail), 1734-35, Fresko, Festsaal, Residenz Ansbach.



Abbildung 100: Carlo Innocenzo Carlone, Allegorie auf die Gute Herrschaft (Detail), 1734-35, Fresko, Festsaal, Residenz Ansbach.



Abbildung 101: Carlo Innocenzo Carlone, Allegorie auf die Gute Herrschaft (Detail), 1734-35, Fresko, Festsaal, Residenz Ansbach.



Abbildung 102: Außenansicht der Basilika, Weingarten.



Abbildung 103: Kollegienkirche, Salzburg.



Abbildung 104: Blick vom Chorraum über das Mittelschiff zur Gabler-Orgel im Westen der Basilika, Weingarten.

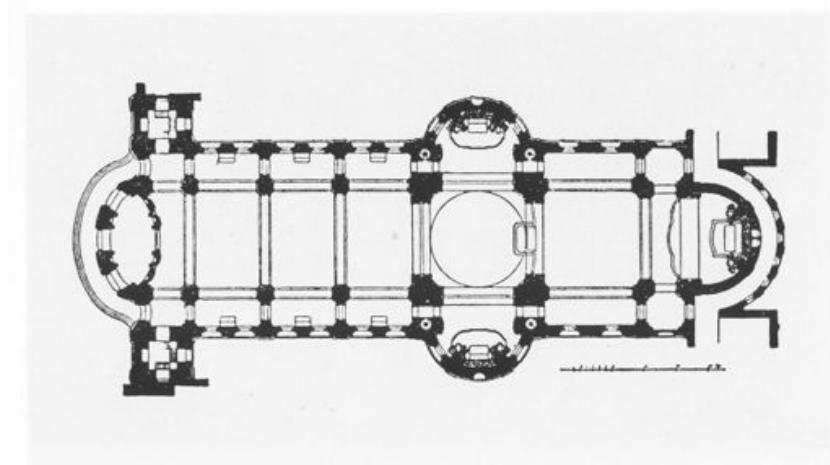


Abbildung 105: Grundriss der Basilika, Weingarten.



Abbildung 106: Cosmas Damian Asam, Te Deum, 1718-1720, Fresko, Basilika, Weingarten.



Abbildung 107: Peter Paul Rubens, Kreuzabnahme (Detail), 1611-14, Öl auf Holz, Liebfrauenkathedrale, Antwerpen.

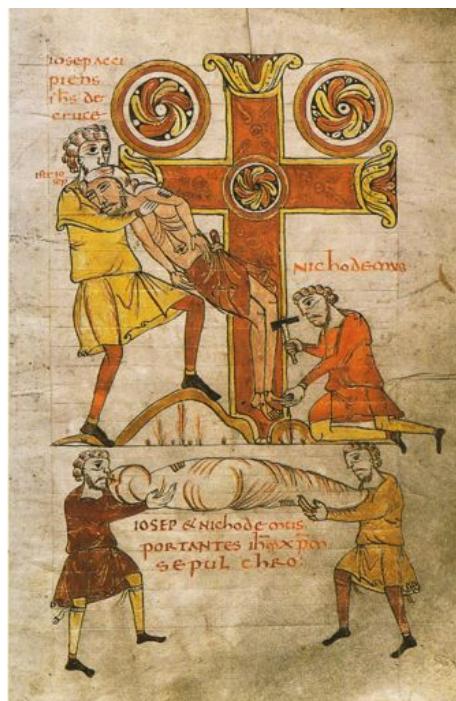


Abbildung 108: Unbekannter Künstler, Illuminierte Handschrift, um 850-900, Bibliothèque Municipale, Angers.



Abbildung 109: Basilius von Jerusalem, Illluminierte Handschrift, 1131-45, British Library, London.



Abbildung 110: Rogier van der Weyden, Kreuzabnahme Christi, um 1435-40, Öl auf Holz, Prado, Madrid.



Abbildung 111: Fra Angelico, Kreuzabnahme Christi, um 1437-40, Tempera auf Holz, Museo di San Marco, Florenz.



Abbildung 112: Federico Barocci, Kreuzabnahme Christi, 1567, Öl auf Leinwand, Dom, Perugia.



Abbildung 113: Rosso Fiorentino, Kreuzabnahme Christi, 1521, Öl auf Holz, Kathedrale, Volterra.



Abbildung 114: Giorgio Vasari, Kreuzabnahme Christi, 1540, Öl auf Leinwand, Santo Donato e Ilario-no, Camaldoli.



Abbildung 115: Giuseppe Salviati, Kreuzabnahme Christi, um 1555-60, Öl auf Leinwand, San Pietro Martire, Murano.



Abbildung 116: Philipp Andreas Kilian, Kreuzabnahme, Radierung.



Abbildung 117: Carlo Innocenzo Carlone, Kreuzabnahme, um 1750, Öl auf Leinwand, Schloss Augustusburg, Brühl.



Abbildung 118: Carlo Innocenzo Carlone, Kreuzabnahme, 1736, Öl auf Leinwand, Pfarrkirche, Calvisano.



Abbildung 119: Carlo Innocenzo Carbone, Kreuzabnahme, ca. 1730, Öl auf Leinwand, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München.



Abbildung 120: Carlo Innocenzo Carlone, Kreuzabnahme, 1763, Öl auf Leinwand, Museum der Bildenden Künste, Budapest.



Abbildung 121: Francesco Trevisani, Der Tod des Hl. Joseph, ca. 1711, Öl auf Leinwand, Kathedrale S. Giovenale, Narni.



Abbildung 122: Francesco Trevisani, Der Tod des Hl. Joseph, 1711, Öl auf Leinwand, S. Ignazio, Rom.



Abbildung 123: Carlo Maratta, Der Tod des Hl. Joseph, 1676, Öl auf Leinwand, Kunsthistorischen Museum, Wien.



Abbildung 124: Francesco Solimena, Der Tod des Hl. Joseph, ca. 1700, Öl auf Leinwand, Utah Museum of Fine Arts, Salt Lake City.



Abbildung 125: Giuseppe Maria Crespi, Der Tod des Hl. Joseph, 1714, Öl auf Leinwand, Eremitage, St. Petersburg.



Abbildung 126: Gianantonio Guardi, Der Tod des Hl. Joseph, 1. H. d. 18. Jhdt., Öl auf Leinwand, Staatliche Museen, Berlin.



Abbildung 127: Giambattista Pittoni, Der Tod des Hl. Joseph, 1. H. d. 18. Jhdt., Öl auf Leinwand, Schloss Charlottenburg, Berlin.



Abbildung 128: Carlo Innocenzo Carloni, Verkündigung an Maria (Bozzetto), 1749-50, Öl auf Leinwand, National Gallery of Ireland, Dublin.



Abbildung 129: Carlo Innocenzo Carlone, Großmut und Großherzigkeit des Clemens August, 1750, Fresko, Treppenhaus, Schloss Augustusburg, Brühl.



Abbildung 130: Carlo Innocenzo Carlone, Großmut und Großherzigkeit des Clemens August (Detail), 1750, Fresko, Treppenhaus, Schloss Augustusburg, Brühl.



Abbildung 131: Carlo Innocenzo Carlone, Großmut und Großherzigkeit des Clemens August (Detail), 1750, Fresko, Treppenhaus, Schloss Augustusburg, Brühl.



Abbildung 132: Carlo Innocenzo Carlone, Großmut und Großherzigkeit des Clemens August (Detail), 1750, Fresko, Treppenhaus, Schloss Augustusburg, Brühl.



Abbildung 133: Carlo Innocenzo Carlone, Großmut und Großherzigkeit des Clemens August (Detail), 1750, Fresko, Treppenhaus, Schloss Augustusburg, Brühl.



Abbildung 134: Carlo Innocenzo Carlone, Großmut und Großherzigkeit des Clemens August (Detail), 1750, Fresko, Treppenhaus, Schloss Augustusburg, Brühl.



Abbildung 135: Carlo Innocenzo Carlone, Der Friede besiegt den Krieg (Detail), 1731-33, Fresko, Ahnen galerie, Residenzschloss Ludwigsburg.



Abbildung 136: Giovanni Battista Tiepolo, Verherrlichung des Hausherrn durch die vier Kontinente, 1752-53, Fresko, Treppenhaus, Residenz, Würzburg.



Abbildung 137: Carlo Innocenzo Carlone, Großmut und Großherzigkeit des Clemens August (Bozzetto), ca. 1749, Öl auf Leinwand, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.



Abbildung 138: Carlo Innocenzo Carloni, Verherrlichung des Kaisertums Karls VII, 1750, Fresko, Garde-Saal, Schloss Augustusburg, Brühl.



Abbildung 139: Carlo Innocenzo Carloni, Die Aufnahme des Herkules in den Olymp (nicht ausgeführte Skizze für den Marmorsaal im Belvedere, Wien), 1721-23, Federzeichnung, British Museum, London.



Abbildung 140: Carlo Innocenzo Carlone, Verherrlichung des Kaisertums Karls VII (Detail), 1750, Fresko, Gardensaal, Schloss Augustusburg, Brühl.



Abbildung 141: Carlo Innocenzo Carlone, Verherrlichung des Kaisertums Karls VII (Detail), 1750, Fresko, Gardensaal, Schloss Augustusburg, Brühl.



Abbildung 142: Carlo Innocenzo Carlone, Verherrlichung des Kaisertums Karls VII (Detail), 1750, Fresko, Gardensaal, Schloss Augustusburg, Brühl.



Abbildung 143: Carlo Innocenzo Carlone, Verherrlichung des Kaisertums Karls VII (Detail), 1750, Fresko, Gardensaal, Schloss Augustusburg, Brühl.



Abbildung 144: Carlo Innocenzo Carlone, Verherrlichung des Kaisertums Karls VII (Detail), 1750, Fresko, Gardensaal, Schloss Augustusburg, Brühl.



Abbildung 145: Carlo Innocenzo Carlone, Verherrlichung des Kaisertums Karls VII (Detail), 1750, Fresko, Gardensaal, Schloss Augustusburg, Brühl.



Abbildung 146: Carlo Innocenzo Carlone, Verherrlichung des Kaisertums Karls VII (Detail), 1750, Fresko, Gardensaal, Schloss Augustusburg, Brühl.

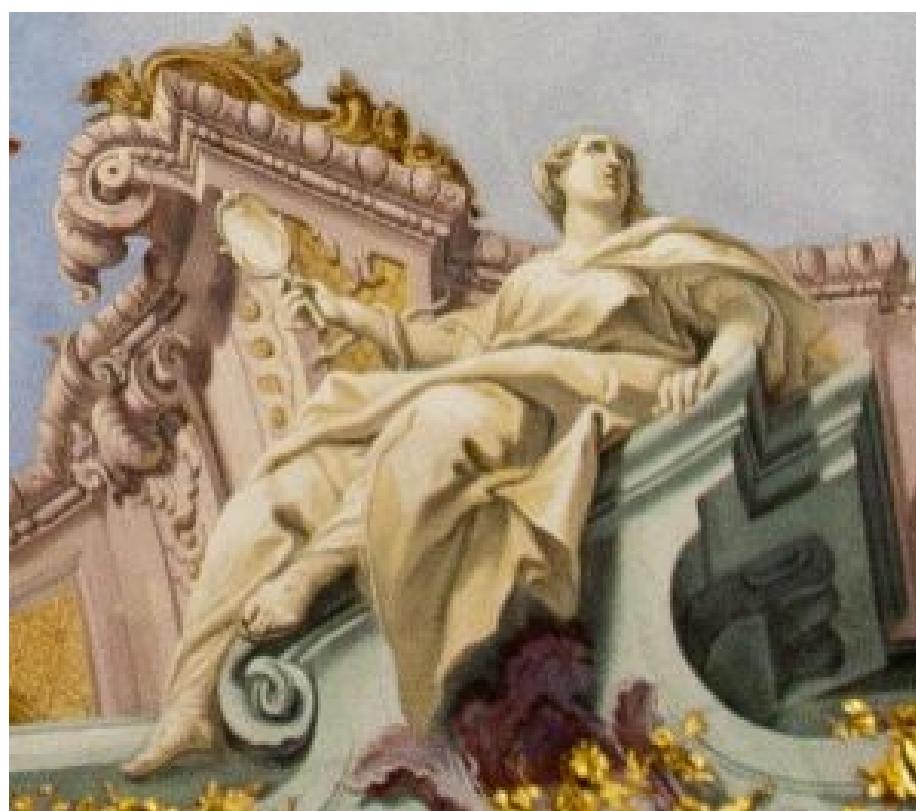


Abbildung 147: Carlo Innocenzo Carlone, Verherrlichung des Kaisertums Karls VII (Detail), 1750, Fresko, Gardensaal, Schloss Augustusburg, Brühl.



Abbildung 148: Carlo Innocenzo Carlone, Verherrlichung des Kaisertums Karls VII (Detail), 1750, Fresko, Gardensaal, Schloss Augustusburg, Brühl.



Abbildung 149: Carlo Innocenzo Carlone, Verherrlichung des Kaisertums Karls VII (Detail), 1750, Fresko, Gardensaal, Schloss Augustusburg, Brühl.



Abbildung 150: Carlo Innocenzo Carlone, Verherrlichung des Kaisertums Karls VII (Detail), 1750, Fresko, Gardensaal, Schloss Augustusburg, Brühl.



Abbildung 151: Carlo Innocenzo Carlone, Verherrlichung des Kaisertums Karls VII (Detail), 1750, Fresko, Gardensaal, Schloss Augustusburg, Brühl.



Abbildung 152: Carlo Innocenzo Carlone, Verherrlichung des Kaisertums Karls VII (Gesamtentwurf), 1750, Federzeichnung, Privatsammlung.



Abbildung 153: Carlo Innocenzo Carlone, Verherrlichung des Kaisertums Karls VII (Detailskizze Europa und Asien), 1750, Federzeichnung, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.



Abbildung 154: Carlo Innocenzo Carlone, Apoll und die Musen, 1750, Fresko, Speise- bzw. Musikzimmer, Schloss Augustusburg, Brühl.



Abbildung 155: Carlo Innocenzo Carlone, Apoll und die Musen (Detail), 1750, Fresko, Speise- bzw. Musikzimmer, Schloss Augustusburg, Brühl.



Abbildung 156: Carlo Innocenzo Carlone, Apoll und die Musen (Detail), 1750, Fresko, Speise- bzw. Musikzimmer, Schloss Augustusburg, Brühl.



Abbildung 157: Carlo Innocenzo Carlone, Apoll und die Musen (Detail), 1750, Fresko, Speise- bzw. Musikzimmer, Schloss Augustusburg, Brühl.



Abbildung 158: Carlo Innocenzo Carlone, Himmelfahrt des Hl. Johannes Nepomuk, 1750, Fresko, Nepomukkapelle, Schloss Augustusburg, Brühl.



Abbildung 159: Carlo Innocenzo Carlone, Die Verherrlichung des Hl. Nepomuk, 1724, Öl auf Leinwand, Schlosskapelle, Smirice.



Abbildung 160: Carlo Innocenzo Carlone, Die Glorie des Hl. Vincentius, ca. 1760, Öl auf Leinwand, San Vincenzo, Gravedona.



Abbildung 161: Carlo Innocenzo Carlone, Der Hl. Nepomuk verehrt ein Marienbild, 1750, Öl auf Leinwand, Nepomukkapelle, Schloss Augustusburg, Brühl.



Abbildung 162: Johann Adam Schöpf, Heilig Geist Kapelle, 1750, Fresko, Sommerappartement, Schloss Augustusburg, Brühl.

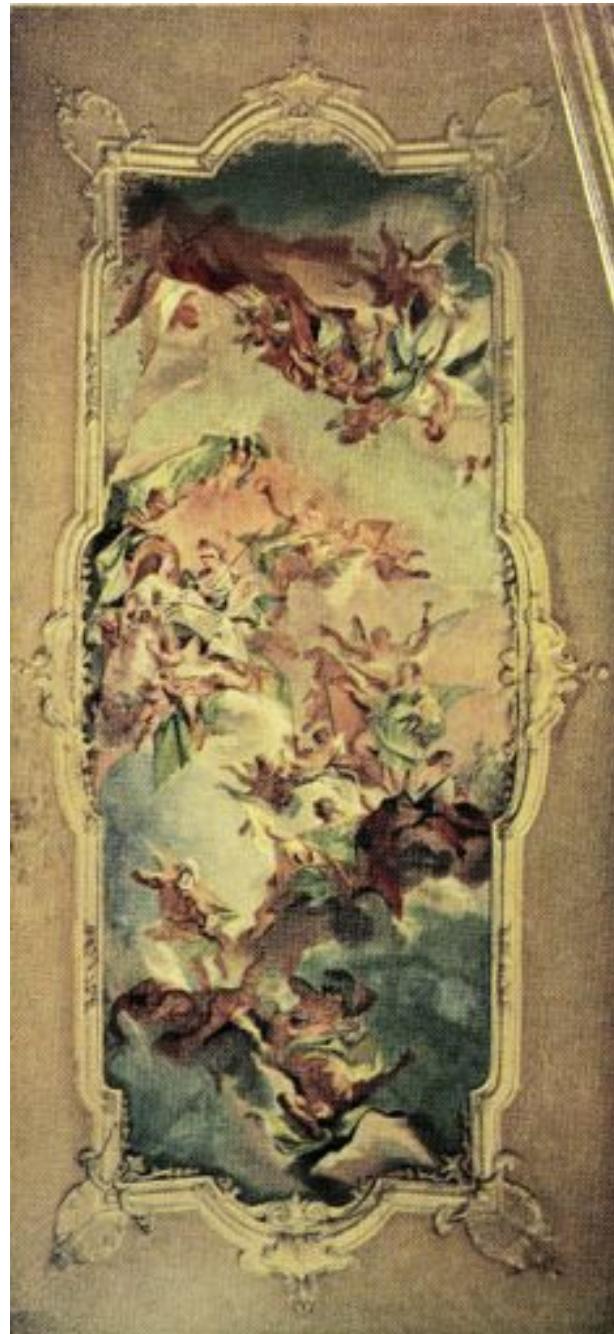


Abbildung 163: Carlo Innocenzo Carbone, Die Protektion der Künste durch den fürstlichen Großmut, ca. 1754, Fresko, Palazzo Gaifami, Brescia.



Abbildung 164: Franz Anton Maulbertsch, *Die Reichtümer des Landes Tirol*, 1775-76, Fresko, Riesen-
saal, Hofburg, Innsbruck.

Abbildungsverzeichnis

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Sämtliche Abbildungen © Werner Robitz (privat), mit Ausnahme der folgenden:

- Abb. 1** Wikimedia Commons (http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/66/Quaglio_strop_Sv.Nikolaj_LJ.jpg).
Abb. 2 Krückmann 1990, S. 135, Abb. 125. **Abb. 3** Husslein-Arco 2010, S. 52., Abb. 6. **Abb. 4** Kunsthistorisches Institut der Universität Wien, UNIDAM. **Abb. 6** © Huberta Weigl (Kunsthistorisches Institut der Universität Wien, UNIDAM). **Abb. 7** Krückmann 1990, S. 52, Abb. 22. **Abb. 8** © Andreas Gamerith (Kunsthistorisches Institut der Universität Wien, UNIDAM). **Abb. 9** Wikimedia Commons (http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9e/Klosterkirche_St._Anna_Muenchen-1.jpg). **Abb. 10** Wikimedia Commons (http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2d/Weingarten_Josefsaltar_Alтарblatt.jpg). **Abb. 11** Wikimedia Commons (http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/97/Weingarten_Sakramentsaltar_Alтарblatt.jpg). **Abb. 12** Web Gallery of Art (<http://www.wga.hu/art/c/correggi/frescoes/duomo.jpg>). **Abb. 13** Web Gallery of Art (<http://www.wga.hu/art/g/guercino/0/aurora1.jpg>). **Abb. 14** Cortona Mia (<http://cortonomia.com/wp-content/uploads/2011/11/pietro-da-cortona-the-triumph-of-divine-providence.jpg>). **Abb. 15** Wikimedia Commons (http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/16/IlGesu_Ceiling01.jpg). **Abb. 16** Prometheus Bildarchiv (<http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/large/digidia-624674cc5596848a257ebb5a4848d87839d43df4>). **Abb. 18** Zeno.org (<http://images.zeno.org/Kunstwerke/I/big/78g015a.jpg>). **Abb. 19** Wikimedia Commons (http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/91/Zwiefalten_Muenster_Deckengemaelde.jpg). **Abb. 20** Wikimedia Commons (<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/66/Weltenburg-church-2.JPG>). **Abb. 21** Wikimedia Commons (http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/ce/St._Benedict%27s_triumphal_ascent_to_heaven_by_Johann_Michael_Rottmayr_-_Melk_Abbey_Austria.jpg). **Abb. 22** Prometheus Bildarchiv (<http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/large/genf-72d3f0b96ace65b9c9f8fbfc30cc964bc2a20e67>). **Abb. 23** Krückmann 1990, S. 21, Abb. 8. **Abb. 24** © Blaschke (Kunsthistorisches Institut der Universität Wien, UNIDAM). **Abb. 25** Web Gallery of Art (<http://www.wga.hu/art/m/maulbert/05narcis.jpg>). **Abb. 26** Wikimedia Commons (http://upload.wikimedia.org/wikipedia/de/6/65/Willmann_selbstportrait.jpg). **Abb. 27** Prometheus Bildarchiv (<http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/large/dadaweb-f800a9056a909fcc5160d79126285a4240226d21>). **Abb. 28** Olschewski 2004, S. 65. **Abb. 29** Merten 2004, S. 32. **Abb. 32** Wikimedia Commons (http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michaelskirche_Wien_010.JPG). **Abb. 33** Roettgen 2007, S. 136, Tafel 38. **Abb. 34** Flickr (http://farm4.staticflickr.com/3612/3410977733_39eee05f06_z.jpg). **Abb. 35** St. Augustine Historical-Cultural Association (<http://www.cassiciaco.it/navigazione/iconografia/pittori/seicento/gaulli/gaulli.jpg>) **Abb. 37** Fred Jones Jr. Museum of Art, Oklahoma (<http://www.ou.edu/content/fjjma/experience/collections/europeanArt/giordano.html>) **Abb. 38** Web Gallery of Art (<http://www.wga.hu/art/b/barocci/eucharis.jpg>). **Abb. 39** Bushart 1984, Abb. 58. **Abb. 41** Krückmann 1990, S. 141, Abb. 133. **Abb. 42** British Museum (http://www.britishmuseum.org/collectionimages/AN00145/AN00145796_001_1.jpg). **Abb. 43** von

Wicht 1977, Abb. 8. **Abb. 44** Krückmann 1990, S. 147, Abb. 141. **Abb. 45** Krückmann 1990, S. 147, Abb. 142. **Abb. 46** © Andreas Gamerith (Kunsthistorisches Institut der Universität Wien, UNIDAM). **Abb. 49** Vorlage und Reproduktion: Albertina Wien. **Abb. 57** Hansmann 1985, S. 204, Abb. 177. **Abb. 64** Hansmann 2002, S. 70, Abb. 55. **Abb. 65** Höper 2004, S. 25, Abb. 17. **Abb. 66** Wikimedia Commons (http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Carlo_innocenzo_carloni,_glorificazione_del_duca_ludovico_eberardo_di_w%C3%BCrttemberg,_1730-33.JPG). **Abb. 68** Vorlage und Reproduktion: Albertina Wien. **Abb. 69** Schloss Ludwigsburg – Virtueller Rundgang 2006. **Abb. 70** Vorlage und Reproduktion: Albertina Wien. **Abb. 71** Garas 1986, S. 94, Abb. 37. **Abb. 72** Schloss Ludwigsburg – Virtueller Rundgang 2006. **Abb. 73** RC Gallery (<http://www.rcdrawings.com/line7/line7.html>). **Abb. 74** Paulus 1852, S. 147. **Abb. 75** Stadt Heimsheim (<http://www.heimsheim.de/index.php?id=16&publish%5Bid%5D=233&publish%5Bmode%5D=overview&foto=1>) **Abb. 78** Krückmann 1990, S. 54, Abb. 24. **Abb. 79** National Gallery of Victoria (<http://www.ngv.vic.gov.au/col/work/3834>). **Abb. 80** Höper 2004, S. 20, Abb. 10. **Abb. 81** Garas 1986, S. 32, Abb. 6. **Abb. 82** Garas 1986, S. 36. **Abb. 86** Krückmann 1990, S. 152, Abb. 149. **Abb. 88** Wikimedia Commons (http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6c/Hauptfassade_Residenz_Ansbach.JPG). **Abb. 89** Krückmann 1990, S. 19, Abb. 7. **Abb. 90 - Abb. 94** Krückmann 1990, S. 21, Abb. 8. **Abb. 96** Krückmann 1990, S. 161, Abb. 185a. **Abb. 97** Krückmann 1990, S. 21, Abb. 8. **Abb. 99 - Abb. 101** Krückmann 1990, S. 21, Abb. 8. **Abb. 102** Spahr 1974, Abb. 22. **Abb. 103** © Georg Parthen (<http://www.georgparthen.de/images/1171229708846013972.jpg>). **Abb. 104** Spahr 1974, Abb. 30. **Abb. 105** Spahr 1974, Abb. 23. **Abb. 106** Spahr 1974, Abb. 62-65. **Abb. 107** Web Gallery of Art (<http://www.wga.hu/art/r/rubens/11religi/07desce1.jpg>). **Abb. 108** Habermann 2005, S. 5. **Abb. 109** Habermann 2005, S. 13. **Abb. 110** Web Gallery of Art (<http://www.wga.hu/art/w/weyden/rogier/01deposi/1deposit.jpg>). **Abb. 111** Web Gallery of Art (<http://www.wga.hu/art/a/angelico/08/2trinita.jpg>). **Abb. 112** Habermann 2005, S. 137. **Abb. 113** Web Gallery of Art (<http://www.wga.hu/art/r/rosso/1/5descen.jpg>). **Abb. 114** Web Gallery of Art (<http://www.wga.hu/art/v/vasari/1/02deposi.jpg>). **Abb. 115** Habermann 2005, S. 129. **Abb. 116** Krückmann 1990, S. 156, Abb. 155. **Abb. 117** Hansmann 2004, S. 112. **Abb. 118** Krückmann 1990, S. 155, Abb. 153. **Abb. 119** Krückmann 1990, S. 153, Abb. 151. **Abb. 120** Krückmann 1990, S. 155, Abb. 154. **Abb. 121** DiFederico 1977, Abb. 55. **Abb. 122** Fondazione Federico Zeri, Universita di Bologna (<http://fe.fondazionezeri.unibo.it/foto/160000/120800/120414.jpg>). **Abb. 123** Art Prints On Demand (http://www.art-prints-on-demand.com/kunst/carlo_maratta/maratta_death_st_joseph.jpg). **Abb. 124** CentralPoint Systems (http://www.centralpt.com/customer/image_gallery/417/prog_bookclub-Death-St-Joseph-1990.048.001.jpg). **Abb. 125** Kunstkopie (http://www.kunstkopie.de/kunst/giuseppe_lo_spagnuolo_crespi/death_joseph_hi.jpg). **Abb. 126** Web Gallery of Art (http://www.wga.hu/art/g/guardi/gianantonio/death_jo.jpg). **Abb. 127** Web Gallery of Art (http://www.wga.hu/art/p/pittoni/death_jo.jpg). **Abb. 128** Claussen 1975, S. 112, Abb. 61. **Abb. 136** Kat. Ausst. Tiepolo in Würzburg 1996, S. 9. **Abb. 137** Hansmann 2002, S. 68, Abb. 53. **Abb. 139** British Museum (http://www.britishmuseum.org/collectionimages/AN00255/AN00255143_001_l.jpg). **Abb. 152** Hansmann 2004, S. 61. **Abb. 153** Heffels 1969, S. 41. **Abb. 159** Mesto Smirice (<http://www.mestosmirice.cz/pictures/130207247549fb731cc0059.jpg>). **Abb. 160** Krückmann 1990, S. 167, Abb. 173. **Abb. 162** Hansmann 2002, S. 141, Abb. 118. **Abb. 163** Brini 1967, Abb. 10. **Abb. 164** Land Tirol – Kunstkataster: online (<http://www.tirol.gv.at/fileadmin/www.tirol.gv.at/themen/kultur/kunstkataster-online/downloads/antike.PDF>)

Literaturverzeichnis

Primärschriften

Ripa 1603

Cesare Ripa, *Iconologia*, Ed. Erna Mandowsky, Hildesheim 1603.

Füssli 1779

Johann Caspar Füssli, *Geschichte der besten Künstler in der Schweiz. Nebst ihren Bildnissen. Band 5 (Anhang)*, Zürich 1779.

Lairesse 1784

Gérard de Lairesse, *Des ... Gerhard de Lairesse ... grosses Mahler-Buch: worinnen die Mahler-Kunst ... gelehret, durch Beweißthümer und Kupfferstiche erklärt, auch mit Exempeln aus den besten Kunst-Stücken*, Nürnberg 1784.

Bottari 1822

G. Bottari, S. Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura e architettura scritte da più celebri personaggi de' secoli XV, XVI e XVII*, Mailand 1822.

Hofmann 1901

Friedrich Hermann Hofmann, *Die Kunst am Hofe der Markgrafen von Brandenburg*, Strassburg 1901.

De Vesme 1906

Alexandre De Vesme, *Le Peintre-graveur*, Ed. Hoepli, Mailand 1906.

Freude 1908

Felix Freude, *Die kaiserlich-franciscische Akademie der freien Künste und Wissenschaften in Augsburg*, in: *Zeitschrift des historischen Vereins für Schwaben und Neuburg* 34, 1908.

Maser 1971

Cesare Ripa, Edward Andrew Maser (Übers.), Baroque and Rococo Pictorial Imagery: The 1758-60 Hertel Edition of Ripa's *Iconologia* with 200 Engraved Illustrations, Ed. Hertel, New York 1971.

Die Bibel 1980

Die Bibel, Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift, Herausgegeben im Auftrag der Bischöfe des deutschen Sprachgebietes, Klosterneuburg 1980.

Sekundärschriften

Selbstständige Schriften

Bachmann 1962

Erich Bachmann, Residenz Ansbach, Hofgarten und Orangerie, München 1962.

Bader 1961

Walter Bader, Aus Schloss Augustusburg zu Brühl und Falkenlust, Köln 1961.

Barigozzi Brini 1967

Amalia Barigozzi Brini, Carlo Innocenzo Carloni, 1967.

Bauer 1992 Hermann Bauer, Barock. Kunst einer Epoche, Berlin 1992.

Bauer 2000

Hermann Bauer, Barocke Deckenmalerei in Süddeutschland, Berlin 2000.

Bäuerle 1998

Gerhard Bäuerle, Michael Wenger, Schloß Ludwigsburg. Die Baugeschichte, das Leben am Hof, die Gärten und das Blühende Barock, 1998.

Berckenhagen 1966

Ekhart Berckenhagen, Barock in Deutschland - Residenzen, Berlin 1966.

Biedermann 1987

Rolf Biedermann, Meisterzeichnungen des Deutschen Barock – Aus dem Besitz der Städtischen Kunstsammlungen Augsburg, Augsburg 1987.

Braubach 1931

Max Braubach, Die vier letzten Kurfürsten von Köln. Ein Bild rheinischer Kultur im 18. Jahrhundert, Bonn 1931.

Bushart 1984

Bruno Bushart, Deutsche Barockgalerie – Katalog der Gemälde, Städtische Kunstsammlungen Augsburg, Bayerische Staatsgemäldesammlungen Bd. 2, Augsburg 1984.

Colombo 1997

Silvia A. Colombo, I Carloni di Scaria, 1997.

Demel 2000

Walter Demel, Europäische Geschichte des 18. Jahrhunderts, Stuttgart 2000.

DiFederico 1977

Frank R. DiFederico, Francesco Trevisani, 1977.

Duchhardt 2007

Heinz Duchhardt, Barock und Aufklärung, 2007.

Fehring 1958

Günter P. Fehring, Stadt und Landkreis Ansbach, München 1958.

Feigl 1989

Helmuth Feigl, Die bayerischen Hochstifte und Klöster in der Geschichte Niederösterreichs, Wien 1989.

Feuchtmüller 1986

Rupert Feuchtmüller, Welt des Barock, 1986.

Fleischhauer 1954

Werner Fleischhauer, Schlossmuseum Ludwigsburg, Amtlicher Führer des Schloss Ludwigsburg, Stuttgart 1954.

Fleischhauer 1958

Werner Fleischhauer, Barock im Herzogtum Württemberg, Stuttgart 1958.

Fleischhauer 1962

Werner Fleischhauer, Max Miller, Neue Beiträge zur südwestdeutschen Landesgeschichte, Festschrift für Max Miller; dargebracht von Freunden und Kollegen, Stuttgart 1962.

Fleischhauer 1964a

Werner Fleischhauer, Höfische Kunst des Barock, Stuttgart 1964.

Fleischhauer 1964b

Werner Fleischhauer, Beiträge zur schwäbischen Kunstgeschichte, Festschrift zum 60. Geburtstag von Werner Fleischhauer, Konstanz u.a. 1964.

Foerster 1975

Roland G. Foerster, Herrschaftsverständnis und Regierungsstruktur in Brandenburg-Ansbach, 1975.

Garas 1974

Klára Garas, Franz Anton Maulbertsch, Leben und Werk, Wien 1974.

Garas 1977

Klára Garas, Venezianische Malerei des 18. Jahrhunderts, 1977.

Garas 1980

Klára Garas, Deutsche und österreichische Zeichnungen des 18. Jahrhunderts, Budapest 1980.

Garas 1986

Klára Garas, Carlo Innocenzo Carlone (1686 - 1775), 1986.

Grimschitz et al. 1962

Bruno Grimschitz, Rupert Feuchtmüller, Wilhelm Mrazek, Barock in Österreich, Wien 1962.

Grünsteudel 1998

Günther Grünsteudel, Günter Hägele, Rudolf Frankenberger (Hrsg.), Augsburger Stadtlexikon, Augsburg 1998.

Habermann 2005

Stefan Habermann, Kreuzabnahme, Berlin 2005.

Hansmann 1972

Wilfried Hansmann, Das Treppenhaus und das Große Neue Appartement des Brühler Schlosses, Studien zur Gestaltung der Hauptraumfolge, Düsseldorf 1972.

Hansmann / Schmitz 1985

Wilfried Hansmann, Raimund Schmitz, Die Brühler Schlösser Augustusburg und Falkenlust – Ein Bericht über zehn Jahre Denkmalpflege, Köln 1985.

Hansmann 2002

Wilfried Hansmann, Schloss Augustusburg in Brühl, Worms 2002.

Hansmann 2004

Wilfried Hansmann, Carlo Carloni – Gemälde und Farbskizzen in Schloss Augustusburg zu Brühl, Köln 2004.

Heffels 1969

Monika Heffels, Die Handzeichnungen des 18. Jahrhunderts, Nürnberg 1969.

Hetzer 1943

Theodor Hetzer, Die Fresken Tiepolos in der Würzburger Residenz, Frankfurt am Main 1943.

Heyn 1979

Hans Heyn, Süddeutsche Malerei aus dem bayerischen Hochland, 1979.

Höper 2004

Corinna Höper, Andreas Henning, Das Glück Württembergs – Zeichnungen und Druckgraphik europäischer Künstler des 18. Jahrhunderts, Ostfildern-Ruit 2004.

Hubala 1984

Erich Hubala, Otto Mayer, Wolf-Christian von der Mülbe, Die Residenz zu Würzburg, Würzburg 1984.

Hubatsch 1973

Walther Hubatsch, Absolutismus, 1973.

Husslein 2010

Agnes Husslein-Arco, Die Schlosskapelle des Belvedere, Wien 2010.

Jahn 1990

Wolfgang Jahn, Stukkaturen des Rokoko, Sigmaringen 1990.

Kat. Ausst. Ansbach 1990

Peter O. Krückmann (Hrsg.), Carlo Carlone – Der Ansbacher Auftrag, Landshut 1990.

Kat. Ausst. Bruchsal 1981

Gertrude von Knorre, Barock in Baden-Württemberg: vom Ende des Dreissigjährigen Krieges bis zur Französischen Revolution; Ausstellung d. Landes Baden-Württemberg; Schloss Bruchsal vom 27. Juni bis 25. Oktober 1981, Badisches Landesmuseum, Karlsruhe 1981.

Kat. Ausst. Köln 1989

Hans M. Schmidt (Hrsg.), Himmel, Ruhm und Herrlichkeit – Italienische Künstler an rheinischen Höfen des Barock, Kat. Ausst., Köln 1989.

Kat. Ausst. Würzburg 1996

Peter O. Krückmann (Hrsg.), Tiepolo in Würzburg I. Der Himmel auf Erden - Ausstellungskatalog zur Ausstellung in der Residenz Würzburg, Kat. Ausst., Bayerische Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, München 1996.

Kaufmann 1998

Thomas DaCosta Kaufmann, Höfe, Klöster und Städte, 1998.

Klibansky 1990

Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, Saturn und Melancholie, Frankfurt am Main 1990.

Krins 2001

Hubert Krins, Barock in Süddeutschland, Stuttgart 2001.

Lahnstein 1968

Peter Lahnstein, Ludwigsburg, Stuttgart 1968.

Löschburg 1977

Winfried Löschburg, Von Reiselust und Reiseleid, 1977.

Martin 1954

Franz Martin, Die Kunstdenkmäler Österreichs, 1954.

Matsche-von Wicht 1977

Betka Matsche-von Wicht, Franz Sigrist, 1727-1803, ein Maler des 18. Jahrhunderts, Weißenhorn 1977.

Mertens 1994

Veronika Mertens, Die drei Grazien – Studien zu einem Bildmotiv in der Kunst der Neuzeit, 1994.

Mrazek 1953

Wilhelm Mrazek, Ikonologie der barocken Deckenmalerei, Sitzungsberichte / Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Wien 1953.

Müller 1997

Rainer Müller, Bilder des Reiches, Sigmaringen 1997.

Paas 2001

Johann Paas, Augsburg, die Bilderfabrik Europas, Augsburg 2001.

Pallucchini 1956

Rodolfo Pallucchini, Giovanni Battista Piazzetta, 1956.

Pallucchini 1961

Rodolfo Pallucchini, Die venezianische Malerei des 18. Jahrhunderts, 1961.

Plodeck 1972

Karin Plodeck, Hofstruktur und Hofzeremoniell in Brandenburg-Ansbach vom 16. bis zum 18. Jahr-

hundert, zur Rolle des Herrschaftskultes im absolutistischen Gesellschafts- und Herrschaftssystem, Historischer Verein für Mittelfranken, Ansbach 1972.

Paulus 1852

Karl Eduard Paulus, Beschreibung des Oberamts Leonberg, Stuttgart 1852.

Pochat 1986

Götz Pochat, Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie, von der Antike bis zum 19. Jahrhundert, Köln 1986.

Poeschel 1985

Sabine Poeschel, Studien zur Ikonographie der Erdteile in der Kunst des 16.-18. Jahrhundert, München 1985.

Rave 2004

August Rave, Barock Galerie im Schloss Ludwigsburg, Stuttgart 2004.

Roettgen 2007

Steffi Roettgen, Wandmalerei in Italien. Barock und Aufklärung 1600-1800, München 2007.

Rossacher 1965

Kurt Rossacher, Visionen des Barock. Entwürfe aus der Sammlung Kurt Rossacher, Darmstadt 1965.

Schmidt 1954

Richard Schmidt, Schloss Ludwigsburg, 1954.

Schwab 1997

Gustav Schwab, Die schönsten Sagen des klassischen Altertums, 1997.

Spahr 1974

Gebhard Spahr, Die Basilika Weingarten, Ein Barockjuwel in Oberschwaben, Sigmaringen 1974.

Thiem 1977

Christel Thiem, Italienische Zeichnungen 1500 - 1800; Bestandskatalog der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1977.

Tintelnot 1951

Hans Tintelnot, Die barocke Freskomalerei in Deutschland, ihre Entwicklung und europäische Wirkung, München 1951.

Tripp 2001

Edward Tripp, Reclams Lexikon der Antiken Mythologie, Stuttgart 2001.

Wanko 2007

Martina Wanko, Johann Daniel Herz (1693 - 1754), zur Rezeption ikonographischer Programme am Beispiel von vier Thesenblättern im Wiener Schottenstift, 2007.

Unselbstständige Schriften

Barigozzi Brini 1964

Amalia Barigozzi Brini, Five Unpublished Drawings by Carlo Carloni, in: The Art Bulletin 46/2, 1964, S. 231-233.

Barigozzi Brini 1978

Amalia Barigozzi Brini, Aggiornamenti e Contributi allo Studio di Carlo Innocenzo Carloni, in: Arte Lombarda 49, 1978, S. 51-54.

Bassi 1978

Laura Meli Bassi, Convergenze e divergenze tra il Carloni e i Ligari, in: Arte Lombarda 49, 1978, S. 76-79.

Biavatti 1978

Giuliana Biavatti, Tre disegni inediti di Carlo Innocenzo Carloni: Proposta per un'indagine sulla sua attività di disegnatore, in: Arte Lombarda 49, 1978, S. 60-67.

Braubach 1933

Max Braubach, Das alte Schloss zu Brühl und seine Zerstörung im Jahre 1689, in: Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein 122, 1933, S. 118-135.

Braubach 1953

Max Braubach, Von den Schlossbauten und Sammlungen der kölnischen Kurfürsten des 18. Jahrhunderts. Lesefrüchte aus politischen Akten, in: Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein 153/154, 1953, S. 98-110.

Brauneis 1980

Walther Brauneis, Ein wiederentdecktes Carbone-Fresco in der Wiener Michaelerkirche, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 1980, S. 150-152.

Büttner 1989

Frank Büttner, Rhetorik und Barocke Deckenmalerei. Überlegungen am Beispiel der Fresken Johann Zicks in Bruchsal, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunsthistorische Wissenschaft 43, 1989, S. 49-72.

Claussen 1975

H. Claussen, Carlo Carbone's Bozzetto for a Destroyed Altar-Piece in the Church of St Clement, Münster, in: The Burlington Magazine 117 No. 863, 1975, S. 109-110, 112.

Coppa 1984

Simonetta Coppa, Carlo Innocenzo Carloni in Valtellina. Precisazioni e novità, in: Arte Lombarda 68, 1984, S. 141-146.

Czymmek 1981

Sabine Czymmek, Die architektur-illusionistische Deckenmalerei in Italien und Deutschland von den Anfängen bis in die Zeit um 1700 – Beiträge zur Typologie, Herleitung, Bedeutung und Entwicklung, Phil. Diss., Köln 1981.

Dania 1996

Luigi Dania, A Drawing by Carlo Innocenzo Carbone, in: The Burlington Magazine 138 No. 1120, 1996, S. 462-464.

Dasser 1989

Karl-Ludwig Dasser, Zur barocken Freskotechnik, in: Hans M. Schmidt (Hrsg.), Himmel, Ruhm und Herrlichkeit. Italienische Künstler an rheinischen Höfen des Barock, Kat. Ausst., Köln 1989.

Diek 2011

Franziska Katharina Diek, “...solche so Kostbahr ornirten Gallerien... Die Bildprogramme von Carlo Carlones und Pietro Scottis Deckenfresken in den Kommunikationsgalerien von Schloss Ludwigsburg”, Phil. Diss., München 2011.

Esbach 1991

Ute Esbach, Die Ludwigsburger Schlosskapelle. Eine evangelische Hofkirche des Barock. Studien zu ihrer Gestalt und Rekonstruktion ihres theologischen Programms, Phil. Diss., Stuttgart 1991.

Garas 1962

Klára Garas, Carlo Carloni und die Deckenmalerei in Wien am Anfang des 18. Jahrhunderts, in: *Acta Historiae Artium – Academiae Scientiarum Hungaricae* 8, 1962, S. 261-277.

Garas 1989

Klára Garas, Carlo Carloni in Deutschland, in: Himmel, Ruhm und Herrlichkeit. Italienische Künstler an rheinischen Höfen des Barock, Kat. Ausst., Köln 1989.

Golinski 1989

Hans-Günter Golinski, Die Idee des “Barocken Gesamtkunstwerkes”, in: Himmel, Ruhm und Herrlichkeit. Italienische Künstler an rheinischen Höfen des Barock, Kat. Ausst., Köln 1989.

Gottdang 1999

Andrea Gottdang, Die getäuschte Erwartung. Witz und Ironie bei Giambattista Tiepolo, in: *Artibus et Historiae* 20 No. 40, 1999, S. 151-168.

Hagen 1990

Bernt von Hagen, “Carlo Innocenzo Carlones Plafondsresco Buon Governo im Festsaal der Residenz zu Ansbach. Zeugnis einer ikonologischen Formel.”, in: Peter O. Krückmann, Carlo Carloni – Der Ansbacher Auftrag, Landshut 1990, S. 107-116.

Hitchcock 1965

Henry-Russell Hitchcock, The Brothers Asam and the Beginnings of Bavarian Rococo Church Architecture: Part 1. Through the Early 1720s, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 24 No. 3, 1965, S. 186-228.

Hubala 1971

Erich Hubala, Barock und Rokoko, in: Belser-Stilgeschichte 9, Stuttgart 1971.

Kreisel 1939

Heinrich Kreisel, Die Ausstattung der Markgräflichen Wohn- und Festräume in der Ansbacher Residenz, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 6, 1939, S. 50-86.

Krückmann 1990

Peter O. Krückmann, Fare alla Carlona. Die Skizzen-Kunst, in: Peter O. Krückmann, Carlo Carlone – Der Ansbacher Auftrag, Landshut 1990.

Laing 1976

Alastair Laing, German Baroque Drawings, in: The Burlington Magazine 118 No. 874, 1976, S. 40-43, 45.

Langer 1990

Brigitte Langer, Carlo Innocenzo Carlone (1686 - 1775) – Biographie und Chronologie der Werke, in: Peter O. Krückmann, Carlo Carlone – Der Ansbacher Auftrag, Landshut 1990.

Lechi 1965

Fausto Lechi, Un elenco di abbozzi delle opere di Carlo Carloni, in: Arte Lombarda 10 No. 1, 1965, S. 121-138.

Lindemann 1989

Bernd Wolfgang Lindemann, Rolle und Selbstverständnis der höfischen Künstler, in: Hans M. Schmidt (Hrsg.), Himmel, Ruhm und Herrlichkeit. Italienische Künstler an rheinischen Höfen des Barock, Kat. Ausst., Köln 1989.

Magni 1978

Mariaclotilde Magni, Due inediti di maestri lombardi del Settecento: Carlo Carloni e Pietro Ligari a Laglio e a Como, in: Arte Lombarda 49, 1978, S. 72-75.

Manke 1974

Ilse Manke, Die Fresken von Carlo Carloni in der Ahnengalerie des Ludwigsburger Schlosses, in: Pantheon 32, 1974, S. 261-272.

Martini 1978

Egidio Martini, Alcune opere bergamasche di Carlo Innocenzo Carloni e il suo rapporto con la pittura veneziana, in: *Arte Lombarda* 49, 1978, S. 68-71.

Merten 2004

Klaus Merten, Die Baugeschichte von Schloss Ludwigsburg bis 1721, in: *Schloss Ludwigsburg – Geschichte einer barocken Residenz, Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg* (Hrsg.), 2004, S. 6-45.

Neilson 1971

Nancy Ward Neilson, Three Drawings by Giovanni Battista Crespi, Called Cerano, in: *Master Drawings* 9 No. 4, 1971, S. 364-366, 417-419.

Olschewski 2004

Eckhard Olschewski, Der Ausbau der Schlossanlage in den Jahren 1721 bis 1733, in: *Schloss Ludwigsburg – Geschichte einer barocken Residenz, Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg* (Hrsg.), 2004, S. 46-77.

Prohaska 2004

Wolfgang Prohaska, Von Fürsten, Prälaten und andern Standspersohnen hatte er öfters großmüthige Bezahlung erhalten: der Freskant Carlo Innocenzo Carbone (1686 - 1775) als Maler der fürstlichen Glorie, in: *Reiselust & Kunstgenuss. Barockes Böhmen, Mähren und Österreich*, Friedrich Polleroß (Hrsg.), Petersberg 2004, S. 103-118.

Panofsky 1997

Erwin Panofsky, Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst, in: *Studien der Bibliothek Warburg* 18, Berlin 1997.

Powell 1966

Nicolas Powell, Der Barocke Himmel, Handzeichnungen deutscher und ausländischer Künstler in Deutschland, aus dem Besitz der Staatsgalerie Stuttgart, in: *The Burlington Magazine* 108 No. 754, 1966, S. 44-45.

Rossacher 1971

Kurt Rossacher, Der junge Maulpertsch und Carlo Innocenzo Carloni, in: *Alte und Moderne Kunst* 116, 1971, S. 22-24.

Schäffer 1978

Gottfried Schäffer, Die Werkstatt des Carlo Innocenzo Carloni in Passau (1709-1714), in: *Arte Lombarda* 49, 1978, S. 55-59.

Schuhmann 1980

Günther Schuhmann, Die Markgrafen von Brandenburg-Ansbach, in: *Jahresbuch des Historischen Vereins für Mittelfranken*, eine Bilddokumentation zur Geschichte der Hohenzollern in Franken; *Festschrift des Historischen Vereins für Mittelfranken zur Feier seines einhundertfünfzigjährigen Bestehens 1830 - 1980*, 1980.

Sutton 1955

Denys Sutton, Aspects of Eighteenth-Century Art, in: *The Burlington Magazine* 97 No. 612, 1955, S. 48-51.

Vey 1987

Horst Vey, Recent Acquisitions at the Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe: Supplement, in: *The Burlington Magazine* 129 No. 1007, 1987, S. 144-148.

Voss 1961a

Hermann Voss, Die Frühwerke von Carlo Carloni in Oesterreich, in: *Arte Lombarda*, 1961, S. 238-255.

Voss 1961b

Hermann Voss, Ein unbekanntes Altarbild von Carlo Carloni, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 10 No. 2, 1961, S. 134-137.

Wenger 2004

Michael Wenger, Ludwigsburg als Residenz des Hubertus-Jagdordens von 1702, in: *Schloss Ludwigsburg – Geschichte einer barocken Residenz*, Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg (Hrsg.), 2004, S. 106-119.

Unbekannter Autor 1960

Unbekannter Autor, Carlo Innocenzo Carlone (1686 - 1775), in: Bulletin du Musée National Hongrois des Beaux-Arts 17, 1960, S. 71-100.

Abstract (Englisch)

This thesis attempts to summarize and classify the works of the 18th century Italian artist Carlo Innocenzo Carlone on his travels in southern Germany. Structured in two major parts, this work comprises both Carlone's frescoes, but also gives a short biography of the artist and an outlook on his later works. After a short biography of the painter, first, the situation of southern German painting in the 18th century is analyzed, with respect to the development of fresco painting and a focus on Carlone's influences. A comparison with German painters Cosmas Damian Asam and Franz Joseph Spiegler shows the differences in their styles. Then, Carlone's paintings in the south German residence Ludwigsburg are described. His works in the chapel show a distinct style and repetition in his motives, seemingly uninfluenced by the common German style. The ancestor gallery shows a complex programme, typical for Carlone's style. The Graevenitz Castle in Heimsheim reveals a unique private assignment for the painter, in the form of a fresco depicting Heracles. By comparing this work with others of the painter, the theme is analyzed. Furthermore, the ceiling fresco of the Great Hall in Ansbach is described, with regards to the textual description thereof. Weingarten Abbey is home of two altar pieces showing the Death of St. Joseph and a Descent from the Cross. Comparing these to selected works by painters of earlier centuries as well as Carlone's contemporaries shows a distinct, almost staged style. Finally, Augustusburg Castle in Brühl forms a geographical excursus further north. A magnificent fresco in the staircase marks the start of a decoration program based on a common theme, the glorification of Clemens August, the castle's landlord. I compare the staircase decoration with the famous Würzburg Castle, with regards to the development of representative ceiling paintings for German upper nobility. With respect to the common elements of style, Carlone's works in southern Germany can then be classified – always considering the predominant themes of the first half of the 18th century.

Abstract (Deutsch)

In dieser Arbeit werden die Werke des italienischen Künstlers Carlo Innocenzo Carloni zusammengefasst und klassifiziert, welche er in Süddeutschland im 18. Jahrhundert ausgeführt hat. Unterteilt in zwei Abschnitte gibt die Arbeit sowohl einen Überblick über dessen Fresken aber auch eine kurze Biografie des Künstlers. Ein Ausblick auf seine späteren Werke ist ebenfalls enthalten.

Nach einer kurzen Biographie soll zunächst die Allgemeinsituation der süddeutschen Malerei im 18. Jahrhundert analysiert werden, mit Bezug auf die Entwicklung der Freskomalerei und einem Fokus auf Carlones Einflüsse. Ein Vergleich mit den deutschen Malern Cosmas Damian Asam und Franz Joseph Spiegler zeigt die Unterschiede in deren Stilen. Danach wird Carlones Ausstattung in der süddeutschen Residenz Ludwigsburg beschrieben: Seine Arbeiten in der Schlosskapelle zeigen einen unverwechselbaren Stil und die Wiederholung seiner Motive, scheinbar unbeeinflusst vom vorherrschenden deutschen Stil. Die Ahnengalerie zeigt ein komplexes Programm, typisch für Carlones Stil. Das Graevenitz'sche Schloss in Heimsheim offenbart einen einzigartigen privaten Auftrag, in Form eines Freskos welches Herkules zeigt. Indem dieses Werk mit anderen Carlones verglichen wird, soll hier das Thema analysiert werden. Ebenfalls wird das Deckenfresko des Riesensaals in Ansbach beschrieben und mit dem dazu vorliegenden Textprogramm verglichen. Die Benediktinerabtei Weingarten beherbergt zwei Altarblätter, die den Tod des Hl. Joseph sowie eine Kreuzabnahme zeigen. Indem beide mit ausgewählten Werken Carlones und anderen Künstlern verglichen werden, zeigt sich ein ausgeprägter, fast bühnenhafter Stil. Zuletzt wird das Schloss Augustusburg in Brühl behandelt, welches als Exkurs nach Norden zu sehen ist. Ein Fresko im Treppenhaus ist der Beginn eines Dekorationsprogrammes, welches auf einem gemeinsamen Thema basiert, nämlich der Verherrlichung von Clemens August, dem Auftraggeber des Werks. Die Treppenhausdekoration wird mit jener der Würzburger Residenz verglichen und in die Entwicklung repräsentativer Deckenmalerei für den deutschen Adel eingebettet. Somit können – in Einbezug der immer wiederkehrenden Stilmittel – Carlones Werke in Süddeutschland klassifiziert werden, unter Berücksichtigung der vorherrschenden Themen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Lebenslauf

Name: Lisa Robitz
Adresse: Graf-Starhemberggasse 29/4, 1040 Wien
Telefon: +43 680 / 32 87 185
E-Mail: lisa.robitza@gmail.com
Geburtsdaten: 11. Oktober 1986, Ludwigshafen am Rhein
Staatsbürgerschaft: Deutschland

Universitätsstudium

2007-2012: Diplomstudium Kunstgeschichte, Universität Wien
Diplomarbeit "Carlo Carbone in Süddeutschland", Ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel. Wahlfächer aus: Klassische Archäologie, Kulturwissenschaften, Bildende Kunst
2006-2007: Studium der Pädagogik, Universität Landau, Deutschland

Schulbildung

1997-2006: Integrierte Gesamtschule Ernst Bloch, Oggersheim
1993-1997: Astrid-Lindgren-Grundschule, Ludwigshafen am Rhein

Universitäre Erfahrung

Sommersemester 2012 Tutorium der Exkursion Salzburg bei Univ.-Prof. Dr. Rosenauer, Universität Wien
Sommersemester 2011 Tutorium der Exkursion Tirol bei Univ.-Prof. Dr. Rosenauer, Universität Wien
Wintersemester 2008/09 Wissenschaftliche Mitarbeit im Bildarchiv des Instituts für Kunstgeschichte, Universität Wien

Volontariate & Praktika, sonstige berufliche Erfahrung

ab Okt. 2012 Sales Advisor bei COS
Juli - Sept. 2012 Praktikum im Reiss-Engelhorn-Museum Mannheim
Juli 2009 - Nov. 2010 Persönliche Assistenz einer Studentin mit besonderen Bedürfnissen
Sommer 2006 Verkaufsabteilung der Deutschen Telekom