

„Palais“ (Großes Schloß)

Von der Schönheit des Goût Grec

Bemerkungen zu den Bauten Herzog Karl Eugens

Von Ernst Müller

Ein schönes Weihnachtsgeschenk hat dem Freund und Forscher der heimischen Schloßbaukunst des 18. Jahrhunderts der Kunsthistoriker und jetzige Assistent beim Württ. Landesmuseum, Dr. H. A. Klaiber, mit seinem Buch über „Philippe de La Guépière“ auf den Tisch gelegt *. Schön nicht nur wegen der 88 Abbildungen nebst einem Grundrißplan der Beletage des Neuen Schlosses, sondern schön vor allem um einer überzeugend durchgeführten und exemplifizierten Methode willen, die in der Tat einen neuen Aspekt eröffnet, was das Verständnis der Bauten La Guépières in Württemberg anlangt.

Der französische Geschmack am Hof

Was heißt neuer Aspekt? Legen wir die 1907 im Herzog-Karl-Werk veröffentlichte Untersuchung des vortrefflichen Berthold Pfeiffer zugrunde, über die hinaus Wesentliches nichts beigebracht wurde, so beggnen wir in der kunsthistorischen Fixierung La Guépières der allgemeinen, aber unverbindlichen Vorstellung des Französischen um 1750. Man identifizierte es im großen ganzen mit dem Rokoko des Louis XV. und dem vorausgehenden Régence. Als guter Württemberger, der man war, fühlte man sich verpflichtet, Herzog Karls Modernität (im Unterschied zu den Ludwigsburger Bauten Eberhard Ludwigs, die auf das

Italienische in der Brechung des Österreichisch-Böhmisches ausgerichtet waren) gerade in der Schwenkung zur französischen *Commodité* und *Präsentation* zu betonen. Ganz wohl ist es der Forschung dabei nicht gewesen. Wieviel altertümlich-Barockes enthielt z. B. bloß die *Solitude*, wie viel Rückgriffe auf den klassischen Ludwig XIV.-Stil konnte man im Neuen Schloß entdecken? Wie redete man sich hinaus, wollte man die *Stilauflösung* in den Innendekorationen erklären, die sich als ein Gemisch von echtem Rokoko und klassizistischer Formensprache auswiesen?

Ich habe früher schon behauptet, der junge, in Kunstdingen noch kaum ausgereifte Fürst habe Eindrücke aus dem französischen Kunstbereich in seiner Jugend (er wurde z. B. in Brüssel geboren) am Berliner Hofe des großen Friedrich und dann vor allem in Ansbach-Bayreuth, bei der Markgräfin Wilhelmine, deren Tochter er auf den Rat seines Erziehers ehelichte, nicht nur mit den Sinnen aufgenommen, sondern auch lieben und bewundern gelernt. Es ist daher nicht zufällig – seine junge Gemahlin mag ihn dabei bestärkt haben –, daß er zur Realisation eines so großspurigen Unternehmens wie dem Neuen Residenzschloß eine bestimmte Kunstepolitik verfolgte, indem er die älteren und erfahrenen Baumeister des Landes, meist Landeskinder, in zweite Stellen abschob und zu führenden Männern jüngere Leute holte, die alle entweder aus dem französischen Kunstbereich stammten oder schon Proben für diesen abgelegt hatten. Aber immerhin ge-

* H. A. Klaiber, *Philippe de la Guépière*, 9. Band Reihe B der Veröffentlichungen der Kommission für geschichtliche Landeskunde, Verlag W. Kohlhammer, DM 21.–.

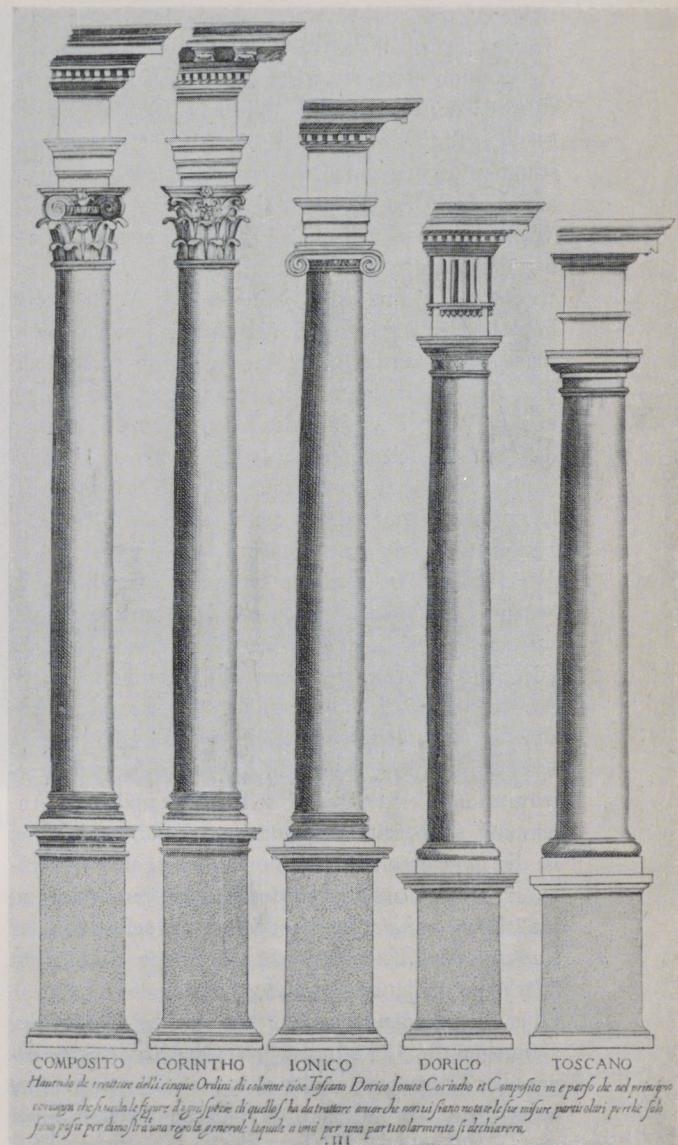
schah das nicht beleidigend und undankbar, vielmehr mit einer Neigung zur Bewunderung auch der deutschen Kunst, was die Engagements von so hervorragenden Deutschen wie Matthäus Günther oder A. Fr. Harper und die Förderung von Landeskindern wie J. A. Groß, C. von Schell oder R. F. H. Fischer klar auszuweisen vermögen. Klaiber macht mit Recht auf die „zwei Seelen“ im Kunstgeschmack des Herzogs aufmerksam.

Indessen – und darin zeigt sich noch einmal das einheitliche Stilempfinden des ausklingenden Barock – das Deutsche sollte sich an das Französische anpassen und letzteres die Führung haben. So zog nun die dritte Hofkünstlerschaft im 18. Jahrhundert in Württemberg auf. Nach den Italienern um Frisoni und verwandter Familienverbände und der teilweise schon französisch orientierten zweiten Generation um v. Leger und Leopoldo Retti, Donato, Livio nun die reinen Franzosen wie Nicolas Guibal aus Lothringen, der hochgeschätzte „peintre savant“ des Herzogs nebst seinem Schüler, dem „deutschen Landschafter“ Harper, wie besonders La Guépière aus Paris, auf dessen Veranlassung für Ausstattungsmalereien der Lothringer Porträtiest Jean Giradet und die Berliner Malerin A. D. Therbusch herangezogen wurden, während auf dem Feld der Bildhauerei der Italiener Do. Ferretti (Dachfiguren des Neuen Palais), den L. Retti aus Wien engagierte, der Belgier P. Franc. Lejeune und für die Porzellanmanufaktur W. Beyer mit La Guépière aufs engste zusammenarbeiteten. Den herzoglichen Zug ins Festliche und Repräsentative führten den französischen Geschmack noch steigernder aus die europäischen Berühmtheiten wie der Szenenarchitekt Colomba und der Dekorateur G. N. Servandoni (der die Fassade von Saint Sulpice in Paris entworfen hatte). Servandonis Dessinateur war der Franzose D'Ixnard, der später erfolgreich in Süddeutschland baute und den französischen Klassizismus bei uns einführte.

Der *goût grec*

Derartige und noch andere Widersprüchlichkeiten mehr zwischen Deutsch und Französisch finden nun eine relativ gute Auflösung in Klaibers Einführung eines neuen Stiles. Er heißt ihn den *goût grec*. Der Begriff war terminus technicus bei einer gewissen Architektengruppe um den König und ist eine Art „Antikenbewegung“, die der dilettierende Graf Caylus als Frucht einer mehrjährigen Griechenlandreise gefördert hatte.

Das Eigentümliche des von J. Fr. Blondel in seinen „Cours“ 1750 mit „architecture vraie“ definierten Stiles war negativ, die völlige Loslösung von den über-



Vergleich der Säulenordnungen nach Vignola

triebenen Dekorationen Ludwigs XV., positiv eine Hinwendung zu der reinen Klassik des vorausgehenden Ludwig, aber ohne Nachahmung archäologisch getreuer Antike, vielmehr eine „freie durch Vorbilder angeregte Neuschöpfung“ (S. 26). Dies Negative und Positive stellte theoretisch den neuen Geschmack zwischen die französische Klassik des goldenen Zeitalters und den zukünftigen mit Ludwig XVI. aufkommenden sentimental Imitationsklassizismus (in Deutschland Zopfstil). Er ist von beiden Extremen geschieden durch die „simplicité noble“, und um Blondel zu zitieren, durch „unité dans l'ordonnance“, d. i. die Einheitlichkeit in der Gesamterscheinung. Einfache, aber

strenge Proportionen waren seine Mittel, und seine Tendenz ging auf das „Sublime“, wobei die römische Architektur etwa historisch als Endphase der griechischen bestimmt wurde (Vorliebe für die Kuppel, Nische, Rotunde usw.). Römisch-Griechisches verschmolz in einer einzigartigen Phantastik zum „goût antique“.

Warum man selbst in Frankreich den neuen Stil nur in ganz wenigen Bauten (Soufflots St. Geneviève, später Pantheon, und die Arbeiten von J. A. Gabriel in Fontainebleau) rein verkünden konnte, warum er sehr rasch in den unsublimen, starren Klassizismus überging (petit Trianon und der später La Concorde genannte Pariser Platz Ludwigs XV.), röhrt wohl daher, daß die Grundelemente der architecture vraie die fünf Säulenordnungen waren, die seit der Renaissance als kanonisch galten, und daß der Formenschatz der französischen Klassik erneut stärkere Geltung bekam gegen das Rokoko, also die Girlanden, Flechtbänder, Mäander, Rosettenfüllungen usw. Die Kunstgeschichtsschreibung spricht deshalb gern von einem „inneren Griechentum“, das der neue Stil mehr in gelehrten Architekturtheorien und schönen Kupferstichwerken als in der Realität ausgeführter Denkmale offenbarte. Klaibers Leitthese heißt: In La Guépières württembergischen Werken, die er selbstständig und ohne Anlehnung an bereits Vorhandenes ausführen konnte, ist der goût grec, wie ihn Blondel lehrte und die premiers savants architectes des Königs versuchten zu realisieren, auf einzigartige Weise und selbst von der französischen Kunstgeschichtsschreibung noch nicht anerkannt, gebautes Beispiel geworden.

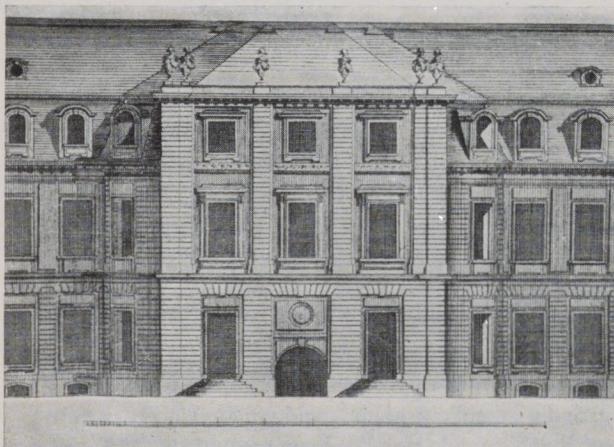
Über die ständigen persönlichen und brieflichen Beziehungen des 1752 zum württ. Oberbaudirektor ernannten Architekten zu der goût grec-Gruppe in Paris unterrichtet ein instruktives biographisches Kapitel

(S. 9–15). In den hier geführten Gedankengängen soll das Biographische ausgeklammert sein.

Erwähnung verdient La Guépières „Recueil d'Architecture“ mit einem Bestand von 70 Nummern, die freie Entwürfe auf mit eigener Hand gestochenen Platten darstellen nach den fünf Ordnungen Vignolas. Man vergleiche dazu Klaibers Analyse des ersten Architekturwerks im 18. Jahrhundert, das mit der Tradition der Traktate gebrochen hat, um nur die Absichten des Entwerfers unter Berücksichtigung von Gattungen vorzuführen. Das Werk kam vor der Übersiedlung des Autors nach Stuttgart in Paris heraus, die darin konstruierten, sehr langgestreckten Palais-Fassaden, Triumphbögen (s. Abb. 13, 14) u. a. dürften Herzog Karl veranlaßt haben, dem Rat L. Rettis zu folgen und den Verfasser zum Leiter des Residenzbaus zu bestellen (S. 46–54).

Der Stadtflügel des Stuttgarter Palais

Seit ich Klaibers klare Description des Stadtflügels am Neuen Residenzschloß (S. 57 f.) gelesen habe, weiß ich, was unter „goût grec“ zu verstehen ist. Retti ist unerwartet rasch gestorben. Der linke Flügel (Blick aus der cour d'honneur) stand nur in den Fundamenten. Zur Rettischen Disposition gehörten die Viertelstürme an den Seiten des Mittelrisalits. Die als Nebenansicht geplante Stadtfront konnte demnach von La Guépière frei gestaltet werden. Da Retti das Pendant zur Stadtansicht, die Gartenseite in der Art eines Pariser Stadthotels mit intimen Privaträumen erstellt hatte, folgte ihm La Guépière in der selben Absicht. Das Einfache, das differenziert Noble, das für die Kommodität des französischen Wohnens um 1750 Regel war, entsprach dann auch den Vorstellungen des goût grec. Um des allgemeinen Ordnungsprinzipien willen verzichtete der Franzose auf eine ausgebildete Ordnung, wie das schon Retti getan hatte. Die Gliederung des Mittelrisalits wurde nur durch eine „absente Ordnung“ (Terminus Blondels) in Form von Pilastern in der ionischen Ordnung angedeutet. Zum Ausgleich schuf er an den Nahtstellen mit einer meisterhaften Werksteinarbeit gute Profile. „Die großen Feinheiten des ungemein zart behandelten Mittelrisalits treten so unmerklich und lautlos auf, daß man auf sie eigens aufmerksam machen muß. Das ist bezeichnend für die hier verwirklichte Haltung einer vom Ornament nicht belasteten, höchst einfachen Form, wie sie La Guépière nur hier einmal in der Praxis entwickeln konnte“ (S. 58). Das Obergeschoß ist nur leicht vom Sockel abgesetzt und faßt, da die Pilaster genutzt sind, kolossal Beletage und Attikageschoß zusammen. Eine Teilung der Geschosse hätte



Neues Schloß, Mittelrisalit der Stadtfront



Neues Schloß, Vestibül, Zustand vor 1944

zu unmöglichen Proportionen geführt. Klaiber weist auf die mehrschichtige Wandbehandlung hin. „Nur die oberste Schicht ‚der absenten Ordnung‘ ist genutzt, die zweite ist völlig geglättet und ohne Profil am Rande. Nach einer einfachen Stufung gibt sie die letzte Wandschicht frei, auf der sich wiederum die Fensterrahmungen aufbauen.“ Wie immer bei ihm, haben die Fenster einen geraden Sturz, was nicht aus der Gewohnheit, sondern aus dem Architekturcharakter des Einfach-Sublimen zu erklären ist. So erscheinen sie rokokohaft feingliedrig mit horizontalen Verdachungen als den einzigen plastischen Akzenten. Ein bisschen weniger sublim und abstrakt und wir befinden uns bereits im größeren Klassizismus, der keinen Blick mehr hat für die Valeurs und die Strukturen. (Die Stadtfront wurde 1756 abgeschlossen.)

Der Portikus

Nicht an der Kuppel der Hauptfassade, aber beim Portikus änderte La Guêpière Rettis Intention ins Klassische, Ruhige, Harmonische um. Er stellte das Gleichgewicht zwischen der dreiachsigen Mittelrisalitfront und den Säulen der Vorhalle her. Er verband die abenteuerliche dorische Pilasterordnung des Erdgeschos-

ses durch verschiedene Übergangsstufen an den Schmalseiten der Vorhalle (die Theorie spricht von „Modi“ der Säulenordnung) mit den gekuppelten dorischen Säulen der Vorderfront der Halle. Das war es gerade, was die Theorie sagen wollte, wenn sie allen Modi oder Erscheinungsformen der Säulen nicht die Freiheit der antiken Säulen gab, sondern sie als dienende, rhythmische Wesen einem übergreifenden (hier das Gebälk) Architektursystem einordnete. Das ist *goût grec*. Wie weit ist der Klassizismus mit seinen rein äußerlichen Säulenordnungen von einer solchen Symbolik entfernt!

Das Seehaus

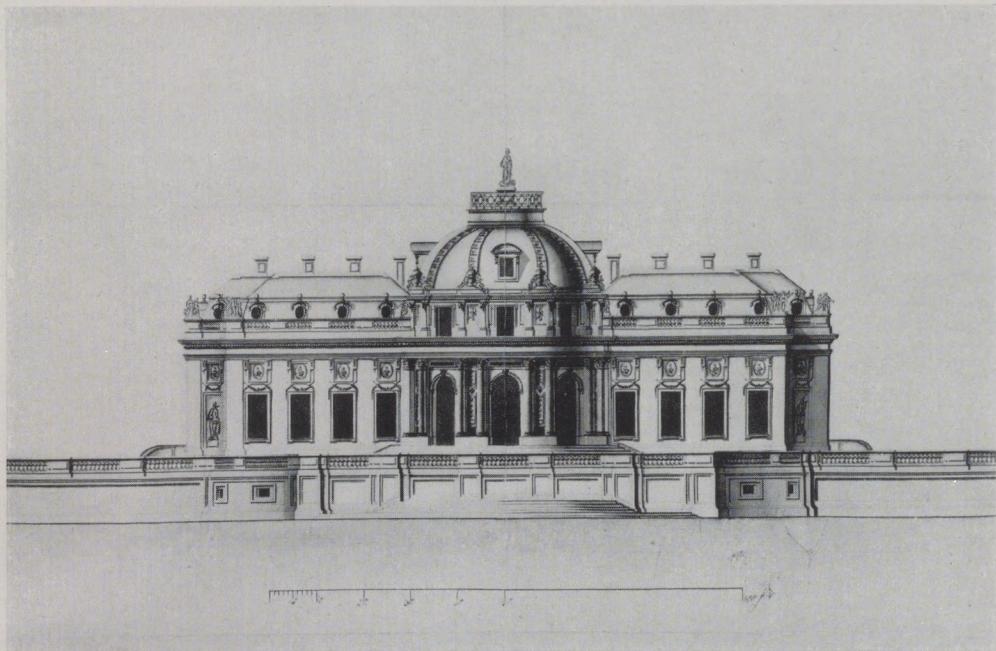
Das vollkommenste Beispiel einer *goût grec*-Architektur ist das Seehaus, später Mon Repos geheißen. Klaibers Analyse S. 81–88 hat ihre Verdienste darin, daß wohl zum erstenmal in der heimatlichen Forschung der ursprüngliche Entwurf, die originale Realisation herausgearbeitet worden ist. Und zwar in doppelter Hinsicht: Einmal durch Vergleich mit *maisons de plaisance* wie der Amalienburg beim Nymphenburger Schloß oder Benrath im Kurkölnischen und zum andern durch Aufzeigen der Mißverständnisse



Neues Schloß, Spiegelgalerie, Zustand vor 1944

des Empire, die aus dem die Gegend beherrschenden Architekturgebilde eine sentimentalische Anlage natürlich-unnatürlichen Klassizismus gemacht haben. Indessen: verglichen mit dem „Belvédère projette pour les Jardins du Palais de Louisburg“ in Nr. 44 des Recueil, und dem Stich Nr. 46 (Vorbild Vaux-le-Vicomte) ist das tatsächlich ausgeführte Stück wesentlich verändert, was Klaiber auf die Einflußnahme des Herzogs selbst zurückführt. Ein Lustpavillon zu Jagdzwecken mit bedeutender Fernsicht, wie es die Regel forderte, konnte nicht ausgeführt werden. Das Seehaus lag in einer sumpfigen Senke und hat nur wenig zu einem klassischen point de vue beigetragen. Dazu verlangte der Herzog bequeme Privatappartements, was „eine rückläufige Bewegung gegen das Rokoko hin“ in der Disposition nötig machte. Die Seitenrisalite schwingen sanft gegen fächerförmig ausstrahlende Freitreppe in den Garten aus. Den geforderten repräsentativen Anspruch zeigt wider die Regel die Wahl von korinthischen Ordnungen. Zur Gewinnung von Nebenräumen brauchte man ein erhöhtes Mansardendach, was auf die Kuppel auswirkte, was zur Beseitigung von Giebeln auf den Seitenrisaliten geführt haben mag. Eine geplante „Simplicité noble“ war also kaum zu erreichen. Dennoch hat es La Guépière verstanden, ein Muster

des goût grec in wechselnden Ausführungen, über die wir genau unterrichtet sind, darzustellen. Französisch im angedeuteten Sinn ist zunächst die Lage des Seehauses auf einer Terrasse mit freiem Blick über Garten und eingedämmten See. Die seitlichen, kunstvoll angelegten Orangengärten (mit Glasbedekkungen im Winter) lagen ein paar Stufen unter der Terrasse. Wieder einige Stufen abwärts breitete sich das „Parterre d'Eau“ aus, während der umgebende Rasen noch einmal nach unten gestuft war. Maison und Wasser hatten also keine Verbindung miteinander. Der See war allein durch die Seitentreppen zu erreichen, eine Seesicht im Nahen gab es nicht. Im Wasser spiegelte sich nur die horizontale Basis der steinernen Terrasse. Klaiber bemerkt dazu: es sei auf einzigartige Weise das Versailler „Parterre d'Eau“ mit seinen nach Beeten geformten Bassins zu einer „absenten Ordnung“ durch das Mittel des Sees gesteigert worden. Die imaginäre Mittelachse setzte sich jenseits des Sees in einer Allee fort, die Ecken sind mit Rondellen geschlossen worden. Die Auffahrt erfolgte vom Seegarten her. Sie war allein dem Herzog vorbehalten „soit en chaise ou à cheval“, die Damen und Kavaliere kamen mittelst einer Freitreppe ins Vestibül. Auf diese Weise sollte der eingezogene Hof in Ersatz für die „cour Ducale“ sein.



Seehaus, ursprünglicher Zustand, Aufriss der Seeseite

Den *goût grec* findet Klaiber aber in der meisterlichen Entsprechung von Aufriss und Grundriß gelöst, um so meisterlicher, als es sich hier um einen komplizierten Bau mit zwei Hauptansichten handelt. Beide Risse lassen sich in vollkommen harmonische Analogien aufteilen, die sich mit einem Grundkreis (Durchmesser totale Tiefe des Seehauses) und zwei Nebenkreisen, die sich im Mittelpunkt des Grundkreises tangieren, geometrisch darstellbar sind. Legt man an die drei Kreise Quadrate, so erhält man eine Konstruktion im simplen Verhältnis von 2:1 (Breite, Höhe). Innerhalb der Quadratur sind die Strecken wiederum nach dem Prinzip des Goldenen Schnitts zueinander ins Verhältnis gesetzt.

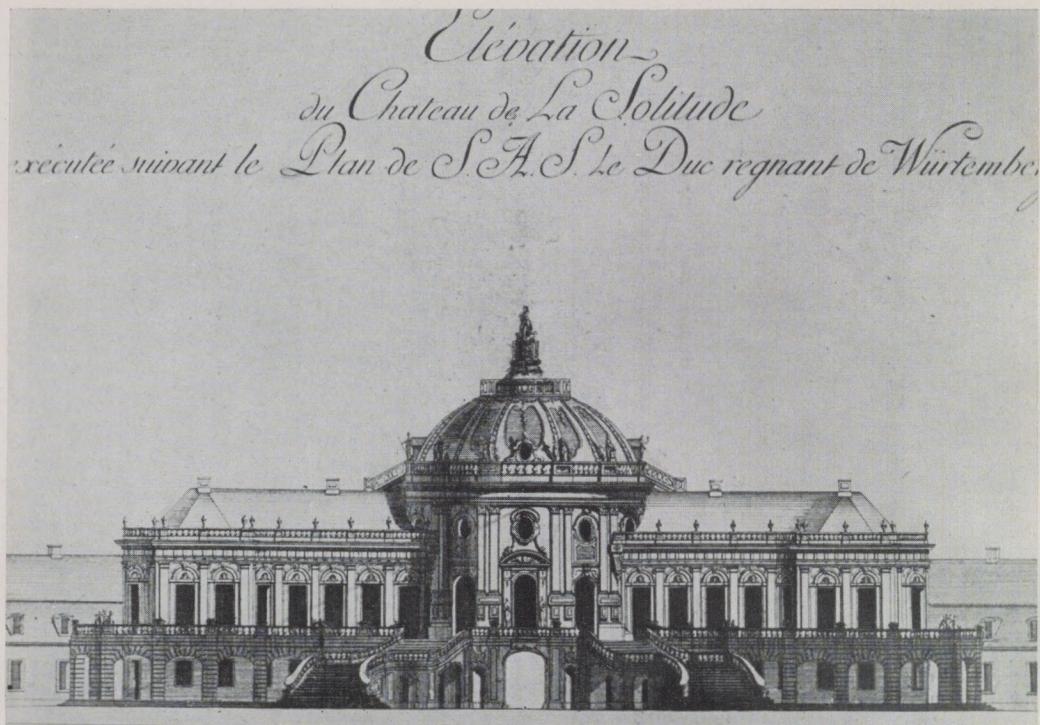
Die größere Strecke Wasserspiegel-Attikabalustrade verhält sich zur kleineren Balustrade-Kuppelgitter harmonisch. Die Hälfte der kleineren Strecke ist wiederum identisch mit der Höhe der seitlichen Dächer und ihrer Kamine. Dieser Hälfte wiederum entspricht im Grundriß die Ausladung des großen Salons und die Einziehung des Hofs usw., was die ideale Identität von Grund- und Aufriss beweist. Beachtenswert, daß La Guépière bei den Säulenordnungen von der praktischen Sechser-Modulrechnung ausging, wie wir sie noch in der Winkelrechnung haben.

Am reinsten kam die *Simplicité noble* in der Außenarchitektur zum Ausdruck. Säulen und ihre Derivate sind auf die Risalite beschränkt. Die *Unité de l'ordon-*

nance erreicht der Meister dadurch, daß er das Gebälk um das ganze Gebäude herumführt, so daß der ovale Mittelpavillon ganz von selbst hervorgehoben wird, indem er rundbogige Fenster und ein eigenes Attikageschoß bekommt. Die glatte Wandfläche dominiert. Darum wirken die rechteckigen Fenster der Beletage und die quadratischen kleinen der Attika darüber „wie eine Art Trumeau“. Größere Nischen sind nur an den Nebenrisaliten zur Aufstellung von Büsten angebracht.

Die Solitude

Zu der sehr umstrittenen Frage, wer für den Bau der Solitude verantwortlich ist, nimmt Klaiber S. 94 ff. ausführlich Stellung. La Guépière scheidet schon darum aus, weil er 1764 bei der Grundrißplanung sich in Paris aufgehalten hatte. Aber auch aus Stilgründen kann er nicht maßgebend mitgewirkt haben. Klaibers Analyse der Solitude hebt deren teils altertümlich barocken, teils malerisch-rokokohaften Charakter hervor. Durch den Unterbau der rustizierten Arkaden erscheinen Hauptgeschoß und Kuppel von ihrem Grund gelöst und frei auf luftiger Höhe zu schweben, gleich einer Phantasmagorie, wie es das Rokoko liebte. Ein solcher Plan könnte eher dem gelehrten *peintre Guibal* zuzutrauen sein; den Prinzipien La Guépières würde er total widersprechen. Im übrigen müßte man bei der Solitude und ihren Wohnräumen,



Solitude, Aufriss von R. F. H. Fischer, Stich von Abel

samt Kirche und Theater zunächst sich mit dem Problem der Eremitagen befassen, jener großzügigen Pläne der Fürsten, sich in Einsiedeleien fernab von Hof und Gesellschaft zurückzuziehen und im Kreise von Auserwählten über das Land zu herrschen.

Sieht man auf die Raumdistribution, so fehlen fast ganz die vom Seehaus her bekannten ungemein plastischen und jeden Zoll nutzenden Differenzierungen, die Übergangstellen und Ecken haben viele tote Flickstellen, die Lichtverteilung ist unausgeglichen und zum Teil sogar mangelhaft; die großartige doppelte Kommunikation (für die Dienerschaft durch verdeckte Treppengänge) von Herrschaft und Personal im Seehaus ist auf der Solitude nicht in gleicher Weise gelungen.

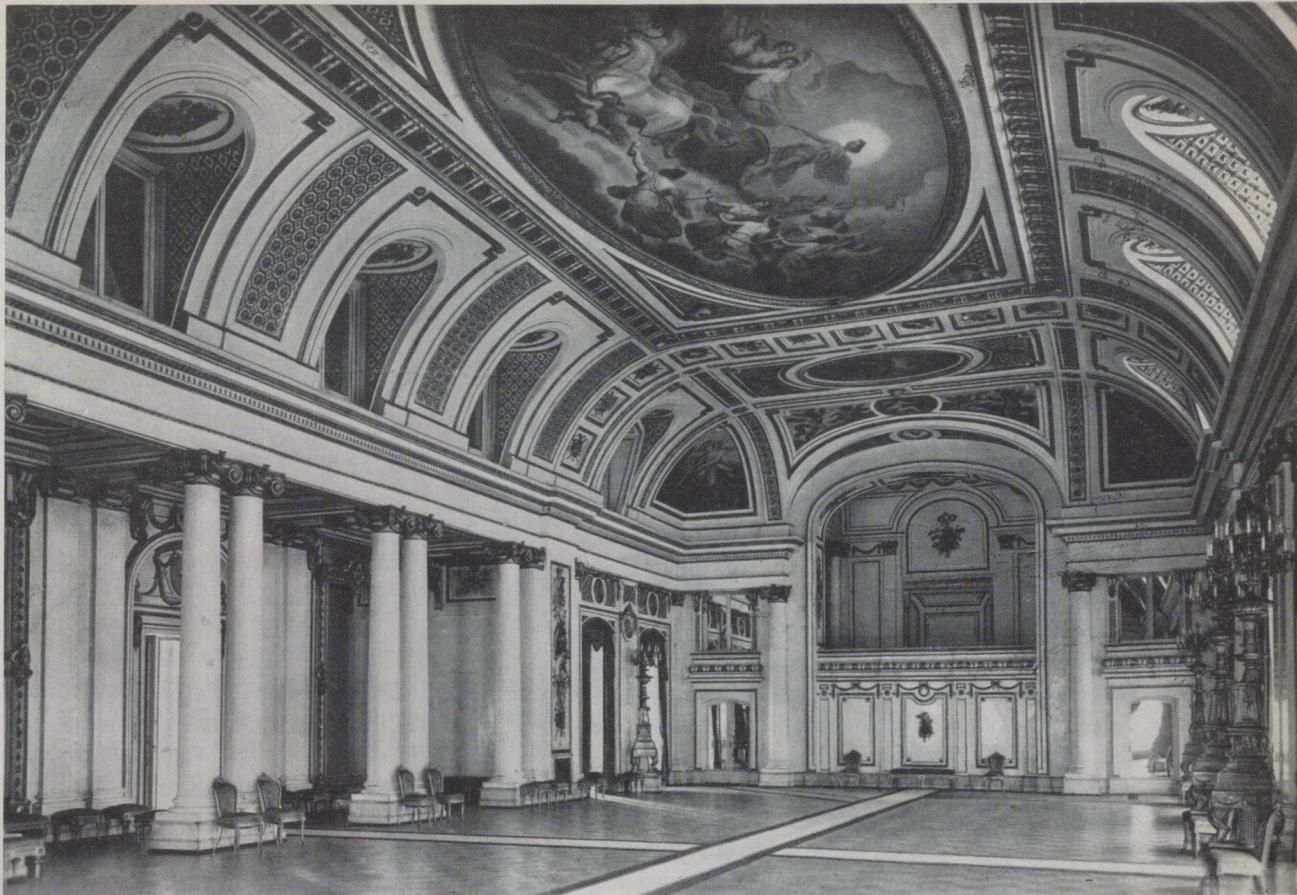
Gut bezeugt indessen sind einige Korrekturen La Guépières am Außenbau aus dem Jahr 1767. Sie waren freilich nur noch im Mittelpavillon möglich, da alles andere samt den Dekorationen der Treppen und der Seitenflügel schon so gut wie fertig gewesen ist. Die Änderung gelang mit minimalen Mitteln. Lediglich durch die Einführung der überaus plastischen Segmentgiebel über den Mitteltüren der Hauptseiten. Zusammen mit ein paar typischen Ornamenten des *goût grec* bekam der Pavillon dadurch einen wesentlich bestimmteren Charakter, der zugleich die Flügel

mit ihrer flauen dorischen Pilasterordnung etwas zu aktivieren vermochte. An Stelle der ionischen, wegen der größeren Höhe des Pavillons gestelzten Pilaster führte La Guépière etwas höhere composite (5. Ordnung nach Vignola) ein, die er, „um dem ‚Unwirlichen‘ der ganzen Anlage Rechnung zu tragen, auf leichteren Konsolen schweben ließ, auch wenn solche ‚fliegenden Säulen‘ in seinen Augen an sich unsinnig sein mußten“ (S. 101).

Der Weiße Saal

Am Beispiel der Solitude läßt sich dann wohl am eindringlichsten La Guépières „*Goût Grec*“ in bezug auf die Innenausstattung verdeutlichen. Dies um so mehr, als in der Tat oder leider heute der „Weiße Saal“ des Mittelpavillons noch der einzige Repräsentativraum ist, der unverletzt und unverändert übrig geblieben ist, nachdem die Seehausräume im Empire die stärkste Umgestaltung erfahren haben und die Festräume des Neuen Residenzschlosses im Jahre 1944 völlig vernichtet worden sind.

Wie der Dekorateur arbeitete, kann aus einer noch erhaltenen „*2^e Esquisse de la Grande Salle*“ erschlossen werden. Wieder bemerken wir, wie an der Gestaltung seiner Außenbauten, das Prinzip der zusammenhaltenden, straffenden „*unité*“. Dadurch, daß er



Neues Schloß, Weißer Saal, Zustand vor 1944

ein Gesims gleich unterhalb der ovalen Oberfenster herumkröpfte und herumführte, machte er die Oberzone, Wölbung, Zwickel, Spangen frei und gab dem ganzen Saal eine schwebende Leichtigkeit. Seine Differenzierungskunst zeigt sich in der Betonung der Hauptachse, der sogenannten „Ludwigsburger Achse“ durch drei gekuppelte Vollsäulen korinthischer Ordnung zwischen den Fensterarkaden, während die Gegenachse durch engagierte Doppelsäulen sich von der Hauptachse abhob. Ferner bezeugt das Freibleiben der strengen Hauptgeschoßzone von Ornamenten noch einmal das Prinzip der harmonisch geschlossenen Simplicité. Reichere Ornamentik ist in die Oberzone verbannt: Trophäengruppen und Nymphen, die eine Vase bekränzen (die Stuckfiguren wahrscheinlich von Valentin Sonnenschein). Als die Figuren aufgestellt wurden, hatte La Guêpière das Herzogtum bereits verlassen und war für immer nach Paris zurückgekehrt. In der Grande Salle ist zum erstenmal am 6. Juli 1769 gespeist worden.

Den Goût grec verraten noch der „Sallon éclairé par en haut“ (nördlicher Pavillon), der sogenannte Marmorsaal, der als Vorsaal zu den herzoglichen Appartements gedacht war (ähnlich wie im Seehaus) und das

mit ihm verbundene Palmenzimmer. – Der einzige Schmuck über den Schwarzmar marmorkaminen sind die Reliefs von Lejeune „Le silence“ und „La Méditation“, die in ihrer ruhig vornehmen Haltung dem sublimsten Geschmack entsprechen. Alle übrigen Räume haben jene maßvolle Rokokodekoration, wie wir sie auch in den heute noch erhaltenen Attikazimmern des Ludwigsburger Palais kennen, wo die Porzellanausstellung stattfand, über die in dieser Zeitschrift von H. A. Klaiber berichtet worden ist. Kennzeichnend für die La Guêpière'sche Anpassung an das vom Herzog gewünschte Rokoko sind die in die Boiserien eingelassenen Surportenbilder, wie auch in den erwähnten Attikazimmern (Musikzimmer im östlichen Pavillon mit viel Instrumenten und Möbeln). Das Zusammenhalten der Raumschale beobachtet man besonders schön in die Aufgliederung der Assembliezimmer links und rechts vom Weißen Saal.

Galerien und Repräsentativräume des Neuen Palais

Ich erwähne „Serenissimae Bibliotheks- und Schlafzimmer“ im Gartenflügel (S. 62) und besonders die südliche der beiden Galerien mit dem herrlichen Fresko von Matth. Günther (Aeneasgalerie) auf der Rück-

seite der Hauptfront, von der Klaiber sagt, sie erinnere in ihrem System der durch Gurtbögen abgetrennten Traveen an die beiden Salons der Versailler Galerie. Das Versailler Galeriesystem arbeitete La Guépière dann auf kleinere Verhältnisse um in der Spiegelgalerie auf der Hofseite des Stadtflügels (S. 69). Für die Repräsentativräume des Mittelbaus mußte sich der Franzose an die Raumdispositionen Rettis halten. Gleichwohl nahm er einige nicht unbedeutende Korrekturen vor zugunsten der zusammenhaltenden Symmetrie. Dies vor allem im Vestibül durch eine Achsenkorrektion der weiter nach außen gerückten gekuppelten Säulen und deren Reduktion auf die dorische Ordnung, was dann der Theorie entsprach: außen und innen sollten in der Ordnung gleich sein. Nach Blondels Lehre mußte die „Entrée“ schmucklos sein, damit der Besucher „selon la loi de convenance“ die „gradation de richesse et de magnificence“ nacherleben konnte, wenn er in den Hauptsaal, in Versailles die Galerie, in Stuttgart den sogenannten Marmorsaal eintrat (auch Kaisersaal geheißen).

Ich übergehe die Beschreibung des Stiegenhauses – Klaiber weist auf den „escalier de la reine“ in Versailles hin – und bemerke die goût-grec-Komposition im „à l’italienne“ zweigeschossigen Hauptrepräsentationssaal. Hier scheint der Versailler „Salon d’Hercule“ uminstrumentiert worden zu sein: feierlich gehaltene, mit Buntmarmor verkleidete Unterzone mit gekuppelten Kompositpilastern, gedrückt rundbogigen Arkaden und einem konsolenverzierten Gebälk. Die Oberzone dagegen sollte die klare Feierlichkeit der unteren negierend einen „irrationalistischen Karneval, ähnlich den Shakespeareschen Rüpelzenen“ aufführen. Ausgeführt aber wurde der Entwurf nicht. Das Deckengemälde wurde erst 1782 für den Besuch des „Comte du Nord“ (Großfürst Paul mit Gemahlin, einer Nichte Herzog Karls) raschestens nach einer Skizze Guibals als Zusatzdekoration geschaffen.

Dagegen ist La Guépière im großen Fest- und Konzertsaal des Stadtflügels (Weißer Saal) eine räumliche Konzeption gelungen, die „rein in den Formen des goût grec gehalten war“ (S. 68). Ganz in Weiß und ohne Malerei. Es lohnt sich, Uriots Description zu zitieren: „cette salle semble avoir été disposée, en la bâissant, pour recevoir la quantité prodigieuse de bougies. Il y règne un jour toujours nouveau et auquel les yeux ne s’accoûment qu’à force d’admiration.“ (Es handelt sich um Bergkristalluster und Girandolen.) Zur Karlszeit fanden hier die großen Feste statt, unter anderem auch seit 1776 die Akademietafel mit den Chevaliers des akademischen Ordens und des „grand Ordre de Württemberg“.

Ikonologie von Palais und Solitude

In unserem Zusammenhang sei auf die wertvollen Entdeckungen Klaibers im Blick auf die La Guépière-schen Theaterentwürfe (Aufhebung des italienischen Rangtheaters und Annäherung an das teatro olympico in Vicenza) und die pompöse Reiterkaserne (an Stelle der heutigen Rotenbühlkaserne) nur erwähnend hingewiesen, denn nichts davon ist ausgeführt worden, da des Herzogs Kasse ab 1768 unter Kontrolle der Landschaft stand.

Dagegen scheint es mir wichtig, daß Klaiber die zu jedem Bau des 18. Jahrhunderts gehörende systematische Ikonologie nach den Urkunden zu rekonstruieren versucht hat. Bei der Wahl des „Dessein“ wirkten Gelehrte und der Geheime Rat mit; das Programm gab dem Bau erst den rechten Sinn, und vom Sinn her ist die Auswahl der Mythologie zu verstehen.

Aus den Urkunden geht hervor, daß Retti für das Neue Residenzschloß nach Versailler Muster die sich aus dem Thema „Sonne-Apollon“ ergebenden Aspekte vorgeschlagen hat. Der Geheime Rat Bilfinger lehnte ab und plädierte für allerhand „Fürstliche Eigenschaften und Tugenden“, was dann ausgeführt werden sollte, weil es einmal unpolitisch und zum andern der Moralität der geldgebenden Landschaft angemessen war.

Die hervorstechendste Dekoration trug das Corps de Logis. Die Kuppel krönte der Herzogshut (später durch Königskrone ersetzt), der Giebel trug eine Fama, die eine Reihe personifizierter Tugenden und Eigenschaften anführte; zwei Flussgötter Neckar und Rems sollten das Land repräsentieren, über das der Herzog regierte. Der Giebel der Gartenseite war auf Natur, das heißt die Jahreszeiten abgestimmt, während die Stadtseite schmucklos bleiben sollte. Hier setzte sich der aller Dekoration abholde goût grec durch. Die Fassadendekoration am Mittelzug sah in den Fenstergraffen des Erdgeschosses „Hyeroglyphische und besonders characterisierte Köpfe“ vor, während die Beletage mit „Cartels und Trophées von fürstlichen Tugenden und Zierden, auch allerley noblen wissenschaften“ in den Fenstern ausgestattet werden sollte. Ich gebe das Schema (S. 74) verkürzt wieder. Kuppel und Giebel: in der Mitte Herzogshut und BONA FAMA auf Weltkugel, links *Gloria* (Sklave) und rechts *Superioritas* (Sklave). Mittelrisalit: *Fortitudo* (links), *Justitia* (rechts). Giebelfeld Mitte: Staatswappen, gehalten von *Minerva* und *Mars* mit Puttengruppen, links *Prudentia* (Neckar), rechts *Temperantia* (Rems). Attikabalustrade links: Pyramide mit Sonne, *Valor*, Waffen und Panzer als *Gloria Principis*.

pum und *Veritas*, Trophäe als *Ordo Bona* und Stärke. Rechts: Pyramide und *Liberalitas*, *Vigilantia* (Waffen und Panzer), *Clementia* (Trophäe), *Virtus Heroica* (Herkules mit Hydra).

Die Innendekoration ist nur noch schwer nachkonstruierbar. 1758 machte Guibal für seinen Plafond des Stiegenhauses Anspielungen auf das Glück Württembergs, zu dessen Beratung die Götter versammelt und die Künste und Jahreszeiten beschäftigt sind (Mengingers Beschreibung S. 195). Die *Virtembergia* war eine Gestalt mit Hermelin und Szepter ähnlich wie in Ludwigsburg. Im Plafond der Aeneasgalerie wurden die „*fatti favolosi*“ wie Flucht aus dem brennenden Troia mit Vater, Sohn und Palladium, die tapfere Seefahrt und das apotheosenhafte Dankopfer auf die fürstlichen Tugenden bezogen. Direkt historisierte den Herzog in der Großen Galerie die Geburtstagsallegorie „*junger Herkules*“ in einer günstigen Konstellation von Göttern, Tugenden und Genien. Ein Entwurf um 1785 für den Weißen- oder Rittersaal von dem Hofmaler Hetsch (ein Kompromotionale Schillers) zeigt, daß sich der Geschmack ins Real-Historische weitergebildet hatte, denn vorgesehen war eine Historienmalerei „*Die Erhebung Württembergs zum Herzogtum*“. Das mythologische barocke Zeitalter wichen einem realer empfindenden Geschlecht.

Die Ikonologie der Solitude ist uns in einem Skizzenbuch Guibals erhalten und darf als gelehrt ausgedachte Fortsetzung und Weiterbildung der Ikonologie von Stuttgart und Ludwigsburg angesehen werden. Der Herzog herrscht in luftiger Höhe über den Reichtum und die Schönheit seines Landes. Umgeben von einer Balustrade mit überlebensgroßen Figuren und Gruppen, wie von einer kostbaren Kette, schien sie auf ihren dunkelschattigen Arkaden zu schweben und ihre Kuppel mit der goldenen Statue hob sich frei vom Himmel ab. So, von unten auf der (Ludwigsburger) Achse, vom „Land“ gesehen, muß sie an klaren Sommertagen märchenhaft und überirdisch wie ein wahrer Göttersitz erschienen sein. Ein italienischer Baumeister soll ausgerufen haben, sie sei „nicht für Menschen, sondern für Götter gemacht“ (S. 105). Die Kuppelfigur ist als *Virtembergia* zu deuten (Fischerscher Stich), um die herum die zwölf fürstlichen Tugenden stehen, parallel zum *Corps de logis* in Stuttgart. Das Guibalsche Deckenbild im Weißen Saal verwirklicht gleichsam diese Tugenden in bezug auf Wohlstand und Wohlergehen des Landes. Um den gemalten Herzogshut gruppieren sich *clementia* und *sapientia*, unter denen kämpft ein Genius gegen anstürmende *Laster* (*ira*, *adulatio*, *laszivia*). Rechts davon ergreift *concordia* die Kriegsfurie, und Putten

werfen Waffen des Krieges ins Feuer. Links vom Herzogshut befindet sich eine ländliche Gruppe: die Segnungen des Friedens und das Wohlergehen des Landes darstellend. Am Rande erscheinen in einer Wolkenhöhle *Bacchus* und *Ceres*, also die Allegorien für Weinbau und Landwirtschaft, die zwei Nutzquellen des Landes.

Die Längsseite des Bildes stellt die Künste als Musen dar, über denen der Musagetes Apoll thront: die drei bildenden Künste: Architektur (mit einem Plan der Solitude), Bildhauerei und Malerei, ihnen folgen die geistigen Künste: Dichtkunst, Tanz und Musik. Ich erinnere, daß Schillers „*Huldigung der Künste*“ aus dem Jahr 1804 dieselbe Anordnung aufweist, allerdings ergänzt und auf die „*heilige Siebenzahl*“ gebracht durch das Janusbild der Schauspielkunst (Tragödie und Komödie). Die Ikonologie entstammt der Ripaschen Ordnung.

Zum Deckenprogramm gehörten noch acht nicht mehr erhaltene Gipsmarmorstatuen, die weitere Tugenden darstellten. Gleichsam ins Großräumige und Geographische ergänzt waren die 28 großen plastischen Gruppen auf der Hofbalustrade. Ihre Anordnung gibt das schon erwähnte Skizzenbuch. Hier waren mit einem gewaltigen Aufwand von mythologischen Kenntnissen die wichtigsten Städte, Flüsse und Bodenschätze des Landes aufgeführt. Ich greife heraus (die ganze Skizze S. 107): Stuttgart = Hippolyt oder Alexander mit Bukephalos, Wildbad und Cannstatt = Thetis mit Achill am Styx, Eisenhütten = Vulkan und Venus, Schwarzwildpark = Herkules mit dem Eurymantischen Eber, Hirschpark = Diana und Aktaeon, Leonberg = Milon oder Herkules mit dem Nemeischen Löwen, Teinach und Göppingen = Aeskulap mit Mineralwasser, Spiegelmanufaktur in Spiegelberg = Venus und die Grazien, Kupferminen = Mars bei den Kyklopen, Schwarzwildpark = Adonis oder Meleager und Atalante, Fasanengehege = Argonaute oder Jason mit dem goldenen Fell, Fruchtbarkeit des Landes = Neckar mit Bacchus und Ceres. Die ganze Aufstellung erfolgte längs der sog. Ludwigsburger Achse, die das Unterland in zwei Teile schneidet, eine Leonberger und Stuttgarter Seite. Zur Entschlüsselung des barocken Programms: Flüsse erscheinen einfach „*allegiert*“, nicht „*historiert*“. Ebenso die Porzellanfabrik, die der *Magnificentia* Vasen vorzeigt. *Fatti favolosi* oder mythologische Szenen reden die Sprache der Allusion oder Anspielung. Die Ebergeschichten weisen auf den Schwarzwildpark oder auf Stuttgart: Alexander, der den Bukephalos zähmt und der von seinen Pferden geschleifte Hippolyt (Anspielung auf das Stadtwappen).

Das Diana-Heiligtum

Gleich dem Pigageschen Benrath und der Cuvillieschen Amalienburg ist das Seehaus-Maison de plaisance als Jagdhaus konzipiert. Klaiber, der unter H. Sedlmayr in München seine La Guépière-Forschungen zuerst als Dissertation veröffentlichte, ist es leicht gefallen, das Jagdprogramm der Amalienburg, ein Diana-Heiligtum, auch in der württembergischen Nachbildung wiederzufinden. Die Göttin erscheint im Nymphenburger Park im Giebel, im Seehaus mit Bogen und Jagdhund in Form einer kolossalen vergoldeten Figur auf der Kuppel (nicht erhalten). Dass im Wappen die drei Hirschstangen als uralte Jagdsymbole besonders hervortreten, bringt die Logik mit sich. Das Guibalsche Deckenbild setzt das Diana-thema fort. Was Ovid in den Metamorphosen X, 533 ff. von Venus erzählt, dass sie ihren Geliebten Adonis abgehalten hat, einer für ihn verhängnisvollen Jagd beizuwohnen, hat Guibal, wie auf seinem Solituder Programm, zu einem allegrierten „fatto“ zusammengezogen. Derart, dass um das bukolisch gesehene Schäferpaar Gespielinnen der Venus und eines Flussgottes (Nymphe und Satyr) gruppiert sind, die das Jagdthema mit dem Liebesthema geistreich verknüpfen, also auch die Doppelfunktion der Architektur als Jagd- und Lusthaus ausweisen. Indessen ist auch der Ovidische Sinn in dessen Erzählung sehr fein durch die Malerei erfasst, denn in dem Adonisschicksal ist

eine moralisierende Warnung vor der Jagdleidenschaft inbegriffen in der Art jener schwebenden Skepsis, die zu den

Grundgestimtheiten des Rokoko gehört. Guibal liebte das „Philosophische“ solcher Reflektionen. Nebenbei bemerkt: die Militärakademie Herzog Karls, in der Guibal die Direktion für Maler und Bildhauer übernommen hatte, ist von ihrem geistigen Wesen her gesehen, eine Philosophenschule gewesen. Ich verweise auf Schillers Anthologie-gedichte, in denen

die barocke Mythologie in einer fast radikalen Brechung von Anklage und Skepsis noch einmal worthaft und leidenschaftlich verkündet wurde. Schillers Vorbilder und Anregungen waren gerade die Guibalschen Gemälde. Beispielhaft dafür ist das Gedicht „Monument der schlimmen Monarchen“ und ihrer Jagdleidenschaften.

Der Bilderkreis in den acht Trummeaux (an Stelle der Pilasterpaare) ist leider nicht bekannt. Klaiber vermutet „Meleager und Atalante“ oder „Kephalos und Prokne“. Dagegen standen ursprünglich in den Nischen der Seitenrisalite die Statuen eines Adonis, Meleager und zwei weibliche Nymphen. Die Figuren wurden 1789 abgenommen und nach Hohenheim verbracht. Heute stehen Adonis und Meleager vor dem Neuen Corps de Logis in Ludwigsburg (Südseite), die Nymphen mit Attributen der Jagd sind verlorengegangen. An ihrer Stelle stehen heute in den Nischen freilich zu kleine Figuren der vier Jahreszeiten, wahrscheinlich von Beyer. Von Beyer sind auch die antikisierenden Büsten in den Attikanischen der Seeseite. Die Puttengruppen auf der Dachbalustrade mit „allerhand Tier, Vögel und Baumwerk“ waren unbedeutendere Allusionen auf den Jagdbetrieb. Vom La Guépièreschen Programm in der zurückhaltenden Bauornamentik zeugen lediglich noch die Festons aus Eichenblättern über den Fenstern (die Jagdhörner in den Attikafeldern gehören dem Empire an).

Zusammenfassend: im Seehaus und auf der Solitude sind zum letztenmal vollständige ikonologische Programme im Sinne des die Mythologie benützenden Barock ausgeführt worden. Herzog Karls letzter Bau, das Hohenheimer Schloss, wies, sofern Schmuck überhaupt noch eine Rolle spielte, die Ornamentik völlig willkürlich und ohne erkennbaren Zusammenhang lediglich aus dekorativen Gesichtspunkten auf.



Solitude, Entwurf Guibals für die Gruppe „Virtembergia und Donau“ der Hofbalustrade