

Allegorie der Musik und der Fünf Sinne

Deckenfresken von Livio A. Retti (1692/93 bis 1751) im Musiksaal der Keckenburg in Schwäbisch Hall.

Von Hermann Mildenberger

I. Die Familie Retti und der Kreis ihrer Auftraggeber

Livio Retti entstammt einer im 18. Jahrhundert namhaften italienischen Künstlerfamilie, ursprünglich in Laino (einem Ort zwischen Luganer und Comer See) ansässig. Livios Vater, Lorenzo Mattia Retti (geb. um 1664 in Laino, gest. 1714 in Ludwigsburg), verheiratet mit Elena Frisoni, der Schwester des bedeutenden Ludwigsburger Baudirektors Donato Giuseppe Frisoni, war einer der zahlreichen Italiener, die während der Erbauungszeit des Ludwigsburger Schlosses vom württembergischen Hof engagiert worden waren¹. Lorenzo Mattia Retti stukkerte im ältesten Teil des Ludwigsburger Schlosses. Vier Söhne machten als Künstler Karriere, sicherlich gefördert durch die einflußreichen Verwandten Frisoni:

1. Der bedeutendste der vier Brüder, *Leopoldo Retti* (geb. 1705 in Laino oder Wien, gest. 18. September 1751 in Stuttgart), Architekt, stand in württembergischen und ansbachischen Diensten. Sein bedeutendstes Projekt war die Erbauung des neuen Stuttgarter Schlosses (1. Plan 1744, letzter genehmigter Plan 1746). 1747 hatte auch Balthasar Neumann einen großartigen Plan für das Neue Schloß eingereicht, trotzdem wurde Leopoldo Retti der Vorzug gegeben und im gleichen Jahr mit den Bauarbeiten begonnen².

2. *Donato Riccardo Retti* (geb. 1687 in Laino, gest. 1741 in Ellwangen) war wie sein Vater Stukkateur. Er stand in württembergischen Diensten und arbeitete u.a. im Prinzenbau in Stuttgart, in den Schlössern Ludwigsburg und Favorite sowie in der Stiftskirche Ellwangen.

3. Der Baumeister *Paolo Retti* (geb. 1691 in Laino, gest. 1748 in Oberitalien) war unter den vier Brüdern die spektakulärste Gestalt. Bis zum Jahr 1717 war er in Wien Bauunternehmer, als ihn Frisoni nach Ludwigsburg vermittelte. Hier entwickelte Paolo Retti sich zu einem Bauunternehmer großen Stils. Er hatte bis zur völligen Fertigstellung Frisonis Entwürfe auf eigene Rechnung auszuführen; der Unternehmer durfte zugunsten seines Kontos Materiallieferungen und Pauschalzahlungen verbuchen. Paolo Retti hatte sich eine unanfechtbare, monopolähnliche Stellung erobert; die einheimischen württembergischen Baumeister waren endgültig zu unbedeutenden Randfiguren, unberücksichtigt von höfischen Aufträgen, geworden. 1726 erhielt Retti nicht nur den Rang eines herzoglichen Baumeisters, sondern auch den eines Obristleutnants, eine kavaliersmäßige Stellung, vergleichbar der von Balthasar Neumann in Würzburg, waren doch selbst große Bauunternehmer dieser Zeit in der ständischen Hierarchie nichts mehr denn simple Handwerksleute.

Nach dem Tode von Herzog Eberhard Ludwig (1733) wurden Paolo Retti und Frisoni aufgrund ihres aufwendigen Lebensstils der Unterschlagung verdächtigt und in Arrest gesetzt. Am 30. September 1735, nach einem Jahr Festungshaft, verfügte Herzog Karl Alexander vermutlich auf Bitten eines einflußreichen Fürsprecherers ihre Freilassung; das beschlagnahmte Vermögen wurde zurückerstattet. Nach Frisonis Tod (1735) avancierte Paolo Retti am 2. März 1736 zum „Oberbaumeister mit dem Charakter eines Baudirektors“. Nach dem Tod Karl Alexanders (1737) wurde Paolo Rettis Vermögen erneut beschlagnahmt, er selbst konnte nach Italien flüchten. Sein Bruder Livio machte noch 1747 an die herzogliche Kasse eine Eingabe betreffend Forderungen rückständiger Gehälter des Bruders, wurde aber 1748 abschlägig beschieden.

4. Auch der Maler *Livio Retti* (geb. in Laino 1692/93, gest. in Ludwigsburg 1751) war hauptsächlich in Ludwigsburg tätig³. Daß Livios künstlerische Karriere von den Angehörigen und Verwandten intensiv unterstützt wurde, ist anzunehmen. Ab 1722 arbeitete er in Ludwigsburg selbständig, zuvor hatte er unter der Oberleitung Colombas im herzoglichen Dienst gestanden. Die Ausmalung des westlichen Kavalierbaus geht auf Livio Retti so gut wie ganz zurück. In der Favorite stammen die 1723 gemalten Tür- und Fensterfüllungen und der 1724 entstandene Plafond „Juno im Kreise anderer Göttinnen“ von ihm. Dieses Deckenbild ist auffallend an venezianischen Vorbildern des 16. Jahrhunderts orientiert, was keine Ausnahme in Rettis Oeuvre bedeutet. Nachdem er 1724 einen Auftrag zur Ausmalung des Ludwigsburger Ritterovalsales erhalten hatte, ging er 1725 nach Italien und kehrte 1731 nach Ludwigsburg zurück. Vor seiner Rückkehr hatte ihn die Markgräfin Augusta Sybilla von Baden als Mitarbeiter von Colomba für Schloß Ettlingen engagiert. Nach seiner Rückkehr nach Ludwigsburg wurde Retti verpflichtet, für ein Jahresallär von 250 fl. alle nun anfallenden Malerarbeiten zu erledigen. 1734 wurde Retti nach dem Tode Eberhard Ludwigs (1733) im Zuge der umfassenden Sparmaßnahmen Karl Alexanders entlassen, im gleichen Zeitraum also, in dem sein Bruder Paolo und sein Onkel Frisoni in Haft waren. Viele hervorragende künstlerische Kräfte wanderten aufgrund der von der hohen Verschuldung des Landes diktierten Entlassungen ab: Diego und Carlo Carlone, Livio und Riccardo Retti, Pöckhel, Seefried und Corbellini. Der württembergischen Hofkunst des Barocks war ein schlagartiges Ende gesetzt.

Nach seiner Entlassung von 1734 konnte Livio Retti in der Reichsstadt Hall neue Auftraggeber finden. Die malerische Ausstattung des Rathauses und auch kleinere Haller Aufträge privater Natur sind in diesem Zeitraum entstanden. Anschließend war Retti in Augsburg, Mergentheim und Würzburg und auch als kurpfälzischer Hofmaler tätig, bevor er 1744 unter Karl Eugen wieder nach Ludwigsburg gerufen wurde. Nun entstanden Surporten für das neue Corps de Logis, Bilder für die Favorita, Tafelbilder und das große Kuppelbild in der evangelischen Hofkirche, dem vormaligen Ritterovalsaal.

Der Kreis von Rettis Auftraggebern ist zwei sozialen Schichten zuzuordnen.

Auf der einen Seite die weltlichen und geistlichen Fürsten von Württemberg, Baden, Würzburg, Mergentheim (Deutscher Orden) und Kurpfalz, auf der anderen Seite das „Patriziat“ von Hall und Augsburg. In Hall vergab aber nicht nur der Magistrat seinen Auftrag zur Ausmalung des Rathauses, auch Privatpersonen, die Patrizier der Stadt, erteilten Aufträge. Die beiden Allegorien des Feuers in der Keckenburg⁴ (vormals im Büschlerhaus am Markt) und die Fresken im Musiksaal der Keckenburg sind nach der Überlieferung Werke von Livio Retti. Vielleicht stammt auch das Deckenbild im 1. Stock der Löwenapotheke am Markt vom gleichen Künstler.

Diese Aufträge belegen das Selbstverständnis der Haller Oberschicht und den Unterschied zur Bürgerschicht des Herzogtums Württemberg. Im Herzogtum galten die italienischen Künstlersippen nicht nur als Ursache für die Verarmung der eingesessenen Handwerker; der württembergische Absolutismus des 18. Jahrhunderts hatte dem Bürgertum einen Rang zugewiesen, der eine höfische Repräsentation im Sinne des reichsstädtischen Haller Bürgers erheblich einschränkte.

II. Entstehungszeit von Livio Rettis Fresken im Musiksaal der Keckenburg

Die Deckenfresken entstanden im Zuge des barocken Umbaus der Keckenburg, nach der Überlieferung durchgeführt von Stättmeister Sanwald um 1730⁵. Der Rats- und Steuerherr Wolfgang Caspar Sanwald hatte den Keckenturm 1722 für 475 fl. erworben. Sanwald übte das Amt des Stättmeisters der Reichsstadt in den Jahren 1725, 1727, 1729, 1731 und 1733 aus, 1734 ist er verstorben. Retti hat also wohl im Zeitraum 1722–34 im Auftrag von Sanwald gearbeitet. Die ausgezeichnete Stukkatur des Musiksaals ist aufgrund ihrer späten Bandelwerkformen nicht nach 1730 zu datieren⁶.

Akzeptiert man die Überlieferung, daß Sanwald Livio Retti den Auftrag erteilte (Gesichtstypen, Körperbehandlung, Kompositionsschemata und Farbe widersprechen dieser Auffassung nicht, wenn man gleichzeitige Bilder aus Ludwigsburg als Vergleich herbeizieht), so kann Retti die Fresken ohnehin allerspätestens 1734, im Todesjahr Sanwalds, ausgeführt haben. Wegen der Stukkatur ist, wie gesagt, die Barockisierung des Musiksaals kurz vor oder um 1730 anzusetzen. An der Ausgestaltung des Haller Rathauses war Retti nachweislich 1736/38 tätig⁷ und muß also in der Keckenburg vor Beginn des Rathausauftrages gearbeitet haben. Vielleicht ist Rettis Tätigkeit für Sanwald mit ein Grund, warum der Haller Magistrat bei der Ausschmückung des Rathauses gerade Retti den Vorzug vor anderen in Ludwigsburg 1733/34 stellungslos gewordenen Künstlern gab. Die Rathausbilder sind Leinwandbilder, die im Winter 1736/37 in Ludwigsburg begonnen, nach Hall transportiert und dort im Rathaus angebracht wurden. Dies ist wohl aus rein technischen Gründen geschehen⁸. Im Winter war eine Freskierung durch das langsame Trocknen erschwert. In der

Keckenburg dagegen sind die Plafondbilder al fresco gemalt.

Setzt man die Entstehung der Deckenfresken im Musiksaal für die Zeit um 1730 an, so ist nicht zu vergessen, daß in diesem Zeitraum Livio Retti noch in Ludwigsburg tätig war. Dies ist aber keineswegs ein Argument gegen die Autorschaft Rettis, der wie seine Brüder ein Unternehmer größeren Stils war mit einem Stab von Gesellen und Gehilfen. In der Kunsttheorie des Barock und der Renaissance spielte die Eigenhändigkeit eines Bildes nicht die Rolle, wie sie die Kunstanschauung des 19. und 20. Jahrhunderts kennt⁹. Wichtig war die „invenzione“, der (neue) kompositorische Gedanke, der vom Meister skizziert und von seinen Gehilfen in ein Gemälde umgesetzt wurde.

Auffallende stilistische Unterschiede innerhalb der fünf Deckenfresken im Musiksaal belegen¹⁰, daß hier mehrere Hände am Werk waren. Es ist auch nicht ganz auszuschließen, daß Retti nur die Entwürfe lieferte, die seine Gehilfen in Schwäbisch Hall zu realisieren hatten. Retti hatte am Ludwigsburger Hof ein festes Engagement mit einem Jahressalär, um alle anfallenden Malerarbeiten zu erledigen; es liegt nahe, daß seine Person unabkömmlich war. Das Programm der Fresken wurde der damaligen Praxis nach in der Hauptsache wohl vom Auftraggeber festgelegt. (Der Gedanke, daß ein Künstler in seinem Werk sich selbst ausspreche, ist eine Neuerung des 19. Jahrhunderts).

III. Das Mittelfresko. Allegorie des Gehörs.

a. Die Komposition.

Das zentrale und größte Fresko im Zyklus der „Fünf Sinne“ ist das des Gehörs, in einen vierpaßförmigen Rahmen einbeschrieben. Auf einer Wolke thronend erscheint eine teils musizierende Gesellschaft von sieben „antik“ gewandeten Frauen, wobei das antike Habit den höfischen Vorstellungen der Zeit angenähert erscheint. Diese Gesellschaft wird ergänzt durch einen Noten tragenden Putto. Über der allegorischen Versammlung schweben zwei weitere Putti, die gemeinsam ein Notenblatt halten.

Die linke der weiblichen Figuren, in Seitenansicht dargestellt, spielt eine Knickhalslaute¹¹ (eine Renaissancelaute, wie sie schon auf Bildern des 16. Jahrhunderts wiedergegeben wird¹²). Daneben steht, den Körper nach rechts geneigt und den Kopf ins Profil nach unten gedreht, eine weitere weibliche Figur, die nicht oder nicht mehr spielend eine Baßblockflöte in den Händen hält. Zu ihren Füßen sitzt eine Frau, die ein Tafelspinett spielt. Neben ihr als Brustbild sichtbar eine Frau, die zur Besitzerin der Baßblockflöte aufblickt. Daneben eine Figur en face, mit leicht geöffnetem, möglicherweise singendem Mund; sie hält mit der Linken eine Notenrolle hoch und skandiert damit vielleicht den Takt. Neben dieser eine in Seitenansicht sitzende, in ganzer Figur wiedergegebene Frau, die einen Kontrabaß spielt. (Dieses Instrument kommt im 17. Jahrhundert auf. Als frühestes ikonographisches Beispiel ist Domenichinos Santa Cecilia im Louvre zu nennen). Links davon ein Putto, der mit beiden Armen ein

Notenbuch auf seiner Schulter stützt. Rechts schließt die Spielerin einer Querflöte, bis auf Brusthöhe von den Wolken bedeckt, die musizierende Gesellschaft ab. (Die Traversflöte war im 18. Jahrhundert ein besonders beliebtes Instrument.)



Gemessen am Standard des 18. Jahrhunderts und auch an Rettis besseren Bildern ist die formale Lösung simpel, ein Faktum, das bei Livio Retti allerdings nicht überrascht. Zwei horizontale Figurationen, die musizierenden Gestalten und die notenhaltenden Putti sind bildparallel angeordnet und bestimmen die Einfachheit der Komposition¹³. Die vertikale Verschiebung einzelner Personengruppen und ihre aufgelockert dekorative Verteilung über die Bildfläche, ein im 18. Jahrhundert bis zur höchsten Raffinesse gesteigertes Kompositionsprinzip, wird von Livio Retti umgangen.

Retti hat hier, wie bei vielen seiner Schöpfungen, die Gesichter in maskenhafter Einfachheit gezeichnet. Zwei bis drei Gesichtsschablonen werden zur Darstellung der sieben musizierenden Frauen verwendet. Die dargestellten Frauentypen erinnern, bei aller Vereinfachung, an venezianische Malerei des 16. Jahrhunderts. Seitenverkehrt entspricht die vierte Figur von links in allen Details Veroneses „Discordia“ in dem Fresko „Allegoria dell' Abbondanza, Fortezza, Discordia“ in der Stanza del Cane, Maser (Treviso), Villa Barbara Volpi¹⁴. Eine gewisse Virtuosität hat Retti in der Darstellung der musizieren-

den Gruppe beweisen wollen: Der Wechsel von Profil-, Viertelprofil – und en face Porträts soll Abwechslung und Belebung schaffen. Ferner sind nur zwei Frauen in ganzer Figur dargestellt, die anderen sind gegenseitig oder von Wolken überschritten. Aber diese akademischen Regeln einer aufgelockerten Gruppierung sind erlernte Schablone und ohne größere Delikatesse vorgetragen.

Perspektivische Verkürzungen wurden von Retti weitgehend vermieden, wobei Fresken des 16., 17. und 18. Jahrhunderts bei Darstellungen eines mythologischen Himmels gerade ihre ganze Virtuosität in der Darstellung kühnster Verkürzungen präsentieren. Auch scheint unter diesem Gesichtspunkt die Anatomie der Lautenspielerin leicht verzeichnet. Bei diesem Fresko wird deutlich, daß Retti in Ludwigsburg zu dieser Zeit weniger die Ausmalung hervorragender Repräsentationsräume, sondern eher die Dekoration sekundärer Gebäudetrakte auszuführen hatte. Sicher hätte sich aber auch nicht ein bedeutenderer Zeitgenosse Rettis wie etwa Carlo Carlone oder auch Colomba veranlaßt gefühlt, den verhältnismäßig kleinen Keckenburgauftrag für seine Werkstatt anzunehmen. Wichtig zum Verständnis der Funktion der Fresken ist aber letztenendes nur, daß Sanwald einen Hofmaler beauftragte, den Musiksaal in höfischer Manier aususchmücken.

b. Ikonographie.

Über den zwei weiblichen Akteuren halten zwei Putti ein deutlich beschriebenes Notenblatt. Weitere Notenblätter bzw. -bücher befinden sich vor den Frauen, die Laute, Kontrabaß und Querflöte spielen. Die dritte Figur von links hält eine Notenrolle in der erhobenen Hand. Die auf drei Blättern erkennbaren Noten sind nicht „lesbar“, d.h. sie ergeben keine sinnvolle Melodie¹⁵. In der bildenden Kunst gibt es durchaus Darstellungen einer lesbaren Melodie, die in direktem inhaltlichen Bezug zum Programm stehen. Hier sind die Noten nur „als allgemeine symbolische Vertretung klingender Musik“ gemeint¹⁶.

Die Gruppierung der sieben Frauen kann nicht als Wiedergabe einer Aufführungspraxis des 18. Jahrhunderts angesehen werden. Quintette, zusammengestellt aus Laute, Baßblockflöte, Tafelspinett, Kontrabaß und Querflöte wären im Barock ein musikalisches Unding gewesen¹⁷. Ein entscheidendes Faktum zur Bildinterpretation ist, daß die musizierenden Gestalten auf Wolken sitzen. Hier sind alte pythagoräische und christliche Vorstellungen über das Wesen der Musik verkörpert, Gedanken, die im 18. Jahrhundert noch ihre volle Gültigkeit hatten. Der Lehrsatz, der Himmel sei von Musik erfüllt, geht zurück auf pythagoräische Vorstellungen, die besagen, daß das den Kosmos ordnende und beherrschende Zahlensystem seinen Abglanz in der irdischen Musik habe. Auch nach mittelalterlich christlicher Auffassung hat alles Irdische „Musik in sich“, sofern es an der Zahlenordnung der ideellen Welt teilhat¹⁸.

Isidor von Sevilas Aussage mag stellvertretend für die im Mittelalter ent-

wickelten Vorstellungen gelten: „Deshalb kann ohne Musik keine Wissenschaft vollkommen sein; nichts nämlich existiert ohne diese. Selbst die Welt ist nach allgemeiner Überzeugung durch die Harmonie der Klänge geordnet, und das Himmelsgewölbe dreht sich nach der rhythmischen Ordnung der Harmonie“¹⁹. In der griechischen Mythologie bewegen die Musen die Planeten auf den gesetzmäßigen Bahnen und erzeugen so die himmlische Musik. Diese Vorstellung fand im Christentum ihre Entsprechung durch die zum dauernden Lobpreis Gottes versammelten singenden Engel²⁰.

Unter diesem kosmologischen Gesichtspunkt muß man auch beachten, daß das „Gehör“ im Zentrum der restlichen vier Sinne angeordnet ist und daß flächenmäßig dieses große Bild in Vierpaßform weit mehr Platz einnimmt als die kleinen Medaillons mit Allegorien des Gesichts, des Geruchs, des Geschmacks und des Gespürs. Dies ist in erster Linie damit zu begründen, daß das Gehör in zentraler Stelle die Funktion des Raumes als Musiksaal verdeutlichen sollte. Andererseits unterstreicht diese Anordnung die oben genannten Vorstellungen vom Wesen der Musik. Es ist eine feststehende Regel barocker Deckengestaltung, daß dort, wo kosmologische Zusammenhänge und hierarchische Ordnung ihre Darstellung finden, die eck- und achsenbezogenen Freskenfelder (hier die vier kleinen Medaillons) die Gesamtordnung des Kosmos abstecken (hier unter dem Aspekt der fünf Sinne) und gleichzeitig das in der Mitte eingeklammerte Bild als „regierendes Zentrum“ bezeichnen²¹. Im Festsaal des Brühler Schlosses beispielsweise erscheint dieses Prinzip ad ultimum durchgeführt: das Zentralbild mit der Darstellung der Musik (des Gehörs) wird nicht nur von einer Folge der restlichen vier Sinne umklammert, sondern auch von Darstellungen der vier Winde, der vier Jahreszeiten, der vier Erdteile, der vier Temperamente u.a.

Daß gerade sieben Frauen auf Wolken zur Allegorie des Gehörs und der Musik dienen, ist nicht zufälliger Natur. Die Siebenzahl ist Kern musiktheoretischen Gedankengutes, das wiederum in der Antike seine Grundlage hat. Die Pythagoräer maßen mit Hilfe eines Monochords die Intervalle, die sie hörten und entdeckten so die Quint und die Quart. Daraufhin bewiesen sie, daß die Tonleiter aus fünf Tönen und zwei Halbtönen zusammengesetzt ist. (Die Tonleiter konnte ihrerseits wieder durch einen Zyklus von Quinten aufgebaut werden). Eine logisch hergeleitete Musiklehre wurde aufgrund dieser Zahlenverknüpfungen aufgebaut. (Die Stellung der Musik in der Nähe der Mathematik war um so selbstverständlicher, als auch schon Euklid und Ptolemäus Arbeiten bezüglich der Musik und ihres Regimentes über den Lauf der Sterne verfaßt hatten²².)

Der Aufbau der Tonleiter aus fünf Tönen und zwei Halbtönen wird im Fresko dadurch vergegenwärtigt, daß insgesamt sieben Frauen zur Allegorie der Musik dienen. Ja, auf dem Fresko wird auch eine Teilung in fünf und zwei vorgenommen: Fünf Frauen sind im Besitz eines Instruments, zwei weitere Frauen assistieren ohne näher bezeichnete Funktionen. Die Fünzfzahl (der Töne), die

Zweizahl (der Halbtöne) und die Siebenzahl (der Tonleiter) konstituieren auch hier „die Musk“. Im Sinne barocker Kosmologie ist die Sieben mehrdeutig. Die Musik ist eine der sieben freien Künste (*septem artes liberales*), einer ideellen Gruppierung, die sich, was ihre Anzahl betrifft, spätestens am Ende der Antike endgültig herausgebildet hatte. Diese „freien Künste“ hatten aber unserem heutigen Verständnis nach eher den Charakter einer Wissenschaft. Nach Seneca sollten die freien Künste „keine technischen Fertigkeiten, sondern formales und reales Wissen lehren“²⁴. Frei hießen sie deshalb, weil sie keine handwerkliche Tätigkeit verlangten²³. Entwickelt wurde das System der freien Künste von den griechischen Sophisten. Die Sophisten waren der Ansicht, daß bei der Erziehung der Jugend die sieben Künste den ersten Platz einnehmen sollten; Platon war demgegenüber der Meinung, der Philosophie gebühre das pädagogische Primat²⁴. Die Musik ist nicht lediglich eine der „*septem artes liberales*“, sie hat insofern Vorrang, als ihre kosmologische ordnende Natur auch für die restlichen sechs Künste Gültigkeit hat. Die *artes* sind aufgeteilt in zwei Gruppen: In das *trivium*, nämlich Grammatik, Dialektik und Rhetorik, und das *quadrivium*: Musik, Arithmetik, Geometrie und Astronomie. Daß die Musik eine der sieben „*artes liberales*“ ist, wird von Retti angedeutet, indem er sieben Frauen zur Allegorie der Musik vereinigt²⁵. Für die barocken Zeitgenossen, deren wissenschaftliches Denksystem das einer kosmologischen Zusammenschau war, genügte durchaus die Siebenzahl, um an die Stellung der Musik innerhalb der „*septem artes liberales*“ erinnert zu werden. Lucrezia Hartmann hat am Beispiel der Haller Rathausbilder nicht nur gezeigt, daß Retti allegorische Abkürzungen verwendet²⁶ (die Abkürzung besteht in diesem Fall darin, daß zwar sieben Frauen zur Allegorie der Künste auftreten, aber durch Attribute nicht näher unterschieden sind) – auch die Mehrdeutigkeit einer allegorischen Figur ist bei Retti und seinen Zeitgenossen nichts Seltenes. Nicht nur die Siebenzahl, auch die Dreier- und Vierergruppierung der Künste ist bei Retti hier vermerkt: vier Frauen musizieren (Laute, Tafelspinnet, Kontrabaß und Querflöte), drei Frauen assistieren (die Besitzerin der Baßblockflöte, die nicht spielt und die beiden anderen Frauen, die ohne Instrumente sind.) Vielleicht wird hier angedeutet, daß das „*quadrivium*“ eher instrumentell bedingt ist als das „*trivium*“. Das Zentralfresko verkörpert nicht nur das Gehör, sondern auch die Musik, es verweist nicht nur auf die fünf Sinne, sondern auch auf die sieben freien Künste. Hier wird verdeutlicht, daß dem Musik- und Festsaal nicht allein eine sinnliche, das Gehör erfreuende Funktion zukommt. Der kosmologische und pädagogische Gehalt der Musik, der sich im Fresko ausdrückt, erhöht auch in ideeller Weise den sublimen Charakter der um den Hausherrn versammelten Festgesellschaft.

IV. Die weiteren vier Sinne

a. Das Gesicht

„Die erhabene Juno heißt die herrschende, großäugige, weißarmige; ...“²⁷. Juno (gr. Hera), Schwester und Gemahlin des Jupiter, auf einer Wolke sitzend, hält in der linken Hand einen ovalen Spiegel, in dem sich ihr Gesicht abzeichnet. Im Hintergrund ein Pfau mit gespreiztem Rad. Juno hatte der Mythologie nach ihre Pfauen mit den Augen des toten Argus geschmückt, weswegen der Pfau in der bildenden Kunst zum Attribut der Göttin wurde.



Auf „das Gesicht“ wird sowohl mit dem Spiegel als auch mit den Argusaugen angespielt. Zudem war Juno eine sehr wachsame Frau, sie verfolgte die sterblichen Gespielinnen und Söhne Jupiters „großäugig“ mit größter Unnachsichtigkeit, weswegen sie als Göttin der Ehe galt und vor allem von Frauen verehrt wurde.

b. Der Geruch

Auf Wolken, den Kopf ins Profil gedreht und in ein sich bauschendes, winddurchspieltes Gewand gekleidet, sitzt Flora, Göttin der Blumen und Blüten. (Im Griechischen ist sie etwa mit der Erdmutter Demeter zu vergleichen).



Flora, von einem Blumenkranz bekrönt, hält in der Rechten eine Nelke, an der sie riecht, in der Linken ein Blumengebinde. Links ein Putto, der einen Blumenkorb trägt. Indem die Göttin an einer Nelke „riecht“, wird sie zur „Allegorie des Geruchs“.

c. Der Geschmack

Auf Wolken thronend, dem Betrachter zugewandt, sitzt eine in einen hermelinverbrämten Mantel gekleidete Frau. Mit der Linken hält sie ein Trinkglas, die ausgestreckte Rechte wird an den Fingern vom Rahmen des Medaillons überschritten. Rechts von ihr eine mit einem gebratenem Huhn und zwei Gläsern gedeckte runde oder ovale Tafel, davor ein Knabe, der eine Kanne herbeibringt. Der Geschmackssinn wird hier durch die „alles befruchtende und



alles ernährende²⁸ Ceres, römische Göttin des Ackerbaus und Erdmutter (gr. Demeter) dargestellt. Ceres genießt die unter ihrem Schutz gereiften Früchte des Feldes und gewinnt damit ihre Funktion als „Allegorie des Geschmacks“.

d. Das Gespür

Eine auf Wolken gelagerte Frau mit entblößten Brüsten wird von Amors (röm. auch Cupido, gr. Eros) Pfeil getroffen. „Es ist der geflügelte Knabe mit Pfeil und Bogen. Die Wirkung von seinem Geschoß sind die schmerzenden Wunden der Liebe – und seine Macht ist Göttern und Menschen furchtbar²⁹. Amor gilt als Attribut der Venus (gr. Aphrodite). „Sie ist mit dem Vulkan vermählt und pflegt mit dem Mars, dem rauhen Kriegsgotte, verstohlene Liebe³⁰. Man hat es hier mit einem selteneren ikonographischen Typus zu tun: Venus selbst getroffen von Amors Liebespfeil³¹. Der Schmerz, „das Gespür“, wird hier in mythologischer Einkleidung doppeldeutig als körperlicher und psychischer Affekt dargestellt. Retti malt stereotype Gesichtszüge, die sich innerhalb eines Freskos öfters wiederholen. Trotzdem ist es auffällig, daß die vom Liebespfeil getroffene Venus in Statur, Physiognomie und Haaraufmachung der Lautenspielerin im Mittelfresko in selbst bei Retti ungewöhnlicher Weise gleicht. Daß diese äußerliche Angleichung möglicherweise beabsichtigt war, legt auch die thematische Verwandtschaft von Laute und Cupido in der Barock-



emblematisch nahe. Dies sei beispielhaft an einem Emblem gezeigt³²: Dargestellt ist Amor, der eine Laute in der Hand hält. Der Titel des Emblems lautet „AMOR DOCET MUSICAM“. („Liebe lehrt Musik“), und ist wie folgt erläutert: „Laute, Gesang und Leier erfreuen die Herzen! Der schmeichlerische Amor lehrt mit dem Plectron zu schlagen. Doch Kupidos Verhältnis zu den Musen ist rein und keusch; wenn nicht, wird er bald weit aus ihrem Kreise verstoßen“. Wie Amor die Liebe, so verkörpert die Laute die Musik. Hier wird moralisierend die Musik als die Macht genannt, die Amor zähmt und läutert. Sieht man unter diesem Gesichtspunkt eine inhaltliche Verknüpfung der Darstellung des „Gespürs“, so wird hier wiederum dem zentralen, formal hervorgehobenen Fresko der hierarchische Vorrang bestätigt.

V. Ergänzende Interpretation

Die Gottheiten Juno, Flora, Ceres und Venus dienen zur Allegorie von vier Sinnen, die musizierende Gesellschaft zur Allegorie eines weiteren Sinnes. Der inneren Logik eines barocken Deckenprogramms gemäß hätte, wenn vier Sinne durch Gottheiten dargestellt wurden, auch der fünfte Sinn eine dementsprechende Darstellung finden müssen. Durch die hier gegebene Lösung erscheint der göttliche Charakter der Musik nochmals unterstrichen, wird doch dazu der Musik in diesem Zyklus die zentrale Stelle zugewiesen, um die die vier Göttinnen kreisen. Selbstverständlich im Sinne des überlieferten philo-

sophischen Gedankengutes ist, daß zur Allegorie der fünf Sinne Frauengestalten dienen. Die Sinnenwelt (mundus sensibilis), die durch die Sinne wahrnehmbare Welt, hat ihren Gegenpol in der geistigen Welt (mundus intelligibilis), die nur mit der ratio erfaßt werden kann. Der überkommenen Tradition nach war die Frau der sinnlichen Welt zuzuordnen, während die geistige Welt lediglich dem Mann erschlossen war³³.

Die Stukkatur, die in der barocken Praxis üblicherweise inhaltlich mit den Fresken verknüpft erscheint, weist hier keinen differenzierten Inhalt auf. Die sitzenden, bekleideten und halbbekleideten antikischen Figuren und die von Medaillons gerahmten Bruststücke besitzen keine Attribute, keinen speziellen Sinngehalt. Ihre Gegenwart dient lediglich dazu, den mythologischen und allegorischen Gehalt der Fresken festlich zu erhöhen. Die stukkierten Adler in den Zwickeln spielen sicherlich heraldisch auf Sanwalds Amt des Stättmeisters der Reichsstadt Hall an.

VI. Fazit

Nicht nur die höfische Form der Präsentation dieses Freskenzyklus, sondern auch ihr gedanklicher Gehalt sind aufschlußreich über die Stellung des bürgerlichen Auftraggebers. Die Bilder sind nicht „wörtlich“ zu nehmen, wie gezeigt wurde, sondern als Verkörperung von Gedanken. Die abgebildeten Noten ergeben keine im 18. Jahrhundert gespielte Melodie, und die Musikanten verraten nichts über die damalige Aufführungspraxis. Es wird vielmehr auf die kosmologische Stellung der Musik im Sinne der überlieferten antiken und christlichen Tradition Bezug genommen. Dieser Bildinhalt war um 1730 außer der höfischen Gesellschaft und dem Klerus einer schmalen gebildeten Schicht des Bürgertums zugänglich. Ein Patrizier, der Freskenzyklen wie die in der Keckenburg in Auftrag gab, bestellte nicht lediglich ein in höfischer Manier gehaltenes Repräsentationsstück. Das Verständnis des Inhalts setzte humanistische Bildung voraus und machte auch in dieser Beziehung deutlich, daß ein Patrizier innerhalb der Bürgerschaft einen aristokratischen Rang einnahm.

VII Nachtrag

Als das Manuskript bereits beim Setzer war, fand ich in den Beständen der graphischen Sammlung des Kunsthistorischen Institutes Tübingen zwei Radierungen aus dem späten 17. Jahrhundert, die Retti offensichtlich als Vorlagen für seine Fresken verwendete. Autor dieser Blätter war Samuel Bottschild (geb. 30.7.1641 zu Sangershausen, gest. 29.5.1706 in Dresden), der bedeutendste Vertreter der Malerfamilie gleichen Namens. Eine Kurzbiographie des thüringischen Künstlers scheint mir nicht Selbstzweck zu sein:

S. Bottschild lernte bei seinem Vater und nach dessen Tode (1657) bei seinem Bruder in Sangershausen, 1669 kam er nach Sachsen und arbeitete zunächst für adlige Familien. 1672 begann der Maler seine Italienreise, er studierte in Venedig und Rom die klassischen Vorbilder, übte sich aber auch in der

Genremalerei. Nach seiner Rückkehr nach Deutschland ernannte ihn Kurfürst Johann Georg II. von Sachsen zum Oberhofmaler und Kammerdiener. Diese Stellung behielt er bis zu seinem Tod und diente abwechselnd vier sächsischen Fürsten. Seit 1699 war er auch für die kurfürstlichen Gemäldesammlungen zuständig. 1706 starb der Maler in Dresden³⁵.

Von Bottschild stammen u.a. „prunkvolle Deckengemälde (von 1693) im Palais des Großen Gartens“ in Dresden. Seine Werke fanden auch in Kupferstichen und Radierungen Verbreitung.

Die beiden Radierungen, die bezüglich Livio Retti von großem Interesse sind, stammen aus einem Buch von 1693 „Opera varia historica poetica“ – laut Inventar der graphischen Sammlung. Leider ist es mir noch nicht gelungen, ein Exemplar dieses Buches zu finden, aus dem die Blätter entnommen wurden. Die beiden Graphiken befanden sich übrigens, bevor sie im 19. Jahrhundert in die Tübinger Sammlung gelangten, im Königlichem Kupferstichkabinett in Stuttgart. Es ist müßig zu spekulieren, ob sie schon zu Rettis Zeiten in herzoglich württembergischem Besitz waren.

Die beiden Blätter sind jeweils bezeichnet „Sam. Bottschild inv. et fecit“. und somit als kompositorische Erfindungen des Künstlers deklariert. Möglicherweise sind sie (so das Inventar) Teil eines malerischen Zyklus der neun Musen.



Das erste Blatt gibt (mit Ausnahme der beiden schwebenden Putti) bis in alle Details das vierzig Jahre später entstandene zentrale Deckenbild von Retti wieder. Man kann sagen, daß Livio Retti Bottschild geradezu schamlos kopiert hat. Nicht nur die Körperhaltung der sieben Frauen, die Instrumente sind minutiös übernommen; sogar Gesichtstypen, Faltenwurf, Haaraufmachung und andere Einzelheiten, wie das vor dem notentragenden Putto liegende Buch

entdeckt man als identisch mit Bottschilds Radierung. Es ist die Frage, ob Retti nicht einfach mit Hilfe der Quadrierung das Blatt an die Decke projiziert hat.

Die einzigen Veränderungen, deren Retti sich bemüht sah, sind die beiden über der Gruppe schwebenden Putti mit dem Notenblatt (diese fehlen auf der Radierung, da das querovale Format ohnehin keinen Platz mehr zu weiteren Darstellungen gelassen hätte); ferner befindet sich links bei Bottschild am äußersten Bildrand eine Palette und ein Krug mit Pinseln: diese Attribute hat Retti durch zwei Notenbücher und eine Notenrolle an gleicher Stelle ersetzt im Sinne des ikonographischen Programms, da ja das Fresko keinem Zyklus der neun Musen angehören sollte.



Auf der anderen Bottschild-Radierung entdeckt man am linken Bildrand eine Frau mit Lyra; diese Figur findet man bei Retti als Juno in der Allegorie des Gesichts zitiert. Die etwas unmotiviert Armhaltung der Juno hat nun ihre Erklärung, da das formale Vorbild mit einer Leier ausgestattet ist.

Man kann es fast als sicher annehmen, daß die Figuren der restlichen drei Eckmedaillons in anderen Illustrationen der „Opera varia historica poetica“ von 1693 aufzuspüren sind.- Interessant ist in diesem Zusammenhang, daß ein weiteres Blatt des Buches (ebenfalls im Kunsthistorischen Institut Tübingen) für Rettis Hauptfresko im Haller Rathaus (Deckenbild im Ratsaal) offensichtlich Pate gestanden hat.

Es ist im Barock durchaus üblich, nach Druckgraphiken oder Zeichnungen anderer Meister zu arbeiten, um einzelne Figuren oder Gruppierungen zu übernehmen und der eigenen Komposition mehr oder weniger verändert einzugliedern. Nicht nur Rubens ist ein prominentes Beispiel dieser Methode und belegt, daß hierüber keine negativen Pauschalurteile gefällt werden dürfen. Entscheidend ist, was aus dem Zitat gemacht wird. Bei Retti liegt der Sachverhalt aber anders. Er hat sich nicht nur Teile eines fremden Werkes angeeignet. Er hat fast ohne Umgestaltung eine ganze geschlossene Komposition übernommen, um sie als eigenes Fresko zu verkaufen.

Die Entdeckung Bottschilds als Vorbild macht nun auch die in Abschnitt IIIa aufgeführten formalen Beobachtungen verständlicher. Das Mittelfresko in der Keckenburg entspricht nicht dem formalen Standard des 18. Jahrhunderts, weil es eine kolorierte Kopie einer Radierung des späten 17. Jahrhunderts darstellt. – Die Anlehnung an italienische Vorbilder ist kein Ergebnis von Rettis Italienreise (1725–31), sondern der von Bottschild (1672–77).

Leider wurde über Samuel Bottschild kaum publiziert, und so ist nun auch schwer zu klären, ob es sich bei den beiden Radierungen um Reproduktionsgraphiken handelt, also um Blätter, die bereits geschaffene Werke wiedergeben. Es ist generell bekannt, daß Gemälde von Bottschild durch Stiche verbreitet wurden. Die beiden Blätter hat Bottschild selbst radiert.

Was die qualitative Bewertung von Rettis Fresken betrifft, so dürften sich nun längere Ausführungen erübrigen. Es scheint aber bemerkenswert, daß Kompositionsschemata, die als spätes 17. Jahrhundert bestimmt sind, in Rettis Oeuvre nicht nur beim genannten Deckenfresko (als Ergebnis einer getreuen Kopie) zu finden sind. Die Auswahl des sicherlich nicht erstklassigen Vorbildes kann als indirekte Selbsteinschätzung der künstlerischen Möglichkeiten Rettis interpretiert werden. Dem Maler gelang es auch bei vielen anderen Werken nicht, mit seinen Zeitgenossen in Ludwigsburg Schritt zu halten. Das heißt aber nicht, daß dieser Künstler nur von ikonographischer Bedeutung sei. Es ist eine überholte Ansicht, daß man die Entwicklung der Kunst nur an den Frontlinien mit Interesse verfolgen könne. Das kulturhistorische Bild einer Epoche wird durch bevorzugte Betrachtung von künstlerischen Spitzenleistungen verzerrt und seiner Lebendigkeit beraubt.

Anmerkungen

- ¹ Thieme – Becker, Künstlerlexikon, XXVIII, Leipzig 1934.
- ² ebenda. Auch die folgenden Angaben über Donato Riccardo und Paolo Retti nach Thieme – Becker.
- ³ Die Daten zu Livio Rettis Lebenslauf sind entnommen Thieme – Becker und Werner Fleischhauer, Barock im Herzogtum Württemberg, Stuttgart 1958, S. 206 f, 220 f, 244, 268, 312 f, 315.
- ⁴ vgl. Mildenerberger, Hermann: Die wohlthätige Macht des Feuers. Zwei Allegorien von Livio Retti. – In: Württembergisch-Franken Nr. 62, 1978, S. 83–92.
- ⁵ Wunder, Gerd: Die Stättmeister der Reichsstadt Hall von 1309 bis 1802. – In: Der Hallquell. Blätter für Heimatkunde des Haller Landes. 16. Jg. Mai 1974, Nr. 9, S. 28.
- ⁶ Im Musiksaal entfaltet sich das Bandelwerk symmetrisch zu den vier Raumachsen. In den vier Ecken sind figürlicher Stuck und Blattwerk angebracht. – Es ist nicht zu vergessen, daß Livio A. Retti selbst als Stukkateur ausgebildet war, so hatte er sich (erfolglos) beworben, zusammen mit seinem Bruder Riccardo in Frauenalb zu stukkieren. Es ist durchaus möglich und bei dem relativ kleinen Auftrag auch wahrscheinlich, daß Rettis Werkstatt nicht nur die Fresken sondern auch die Stukkatur ausführte. Stuckarbeiten von Retti sind allerdings nicht mehr erhalten oder zumindest unbekannt. Somit ist an eine Zuschreibung an Retti nicht zu denken.
- ⁷ Hartmann, Lucrezia: Das Rathaus in Schwäbisch Hall. In: Württembergisch-Franken, Bd. 53, 1969, S. 68.
- ⁸ Ulshöfer, Kuno: Ein Brief des Hofmalers Livio Retti über die Rathausbilder in Schwäbisch Hall. In: Württembergisch-Franken, Bd. 57, 1973, S. 288.
- ⁹ vgl. hierzu: Panofsky, Erwin: Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers. – München 1977, S. 377 f.
- Panofsky erläutert hier die Eigenhändigkeit an einem prominenten Beispiel: 1515 hatte Raffael Dürer eine Rötzelzeichnung nach Nürnberg geschickt, um, wie Dürer vermerkte, ihm „sein hand zu weisen“. Dabei ist diese Zeichnung nicht von Raffaels Hand, sondern wurde von einem Mitglied seiner Werkstatt, entweder Francesco Penni oder Giulio Romano angefertigt. „Für Raphael war es ganz natürlich, seinem deutschen Kollegen das beste verfügbare Beispiel eines Stils, für den er sich verantwortlich fühlte, zu präsentieren, wobei es keine Bedeutung hatte, ob die manuelle Ausführung von ihm oder von einem Schüler stammte.“ (S. 378).
- ¹⁰ vgl. z.B. die Allegorie des Gespürs mit der des Geschmacks.
- ¹¹ Information von Dr. Volker Scherliess, Musikwissenschaftliches Institut Tübingen. Auch die Bezeichnung der anderen dargestellten Instrumente entsprechen den Mitteilungen von Dr. Scherliess.
- ¹² z.B. Tizian/Giorgione „Ländliches Konzert“, ca. 1510/11. Paris, Louvre. Caravaggio „Musica“, ca. 1600 (verschollen).
- ¹³ Sehr ähnlich konzipiert ist Rettis Deckenbild im Heldensaal des Haller Rathauses.
- ¹⁴ Terisio Pignatti „Veronese“. Venezia 1976, Kat. Nr. 100.
- ¹⁵ Information von Scherliess, s.o.
- ¹⁶ vgl. Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts Florenz. XVII Bd. 1973. Scherliess zu „Caravaggios Musica“ S. 141–148.
- ¹⁷ vgl. Anmerkung 15.
- ¹⁸ vgl. Bandmann, Günther: Ein Festsaal des 18. Jhdts. – In: Festschrift Friedrich Gerke. Baden-Baden 1962, S. 191. vgl. auch hierzu: Platon, Timaios. Sämtliche Werke Bd. III, Berlin 1940, S. 113–115; Aristoteles Metaph. I, 5; B. Meinecke: Music and medicine in classical antiquity. – In: Music and Medicine. New York, S. 56 ff; de Tolnay, Charles: The Music of the Universe. – In: Journal of the Walters Art Gallery, VI, 1943, S. 83 ff.
- ¹⁹ Isidor von Sevilla: Etymologia. (II, cap. 94).
- ²⁰ Bandmann, Günther: Melancholie und Musik. Ikonographische Studien. Köln, Opladen 1960, S. 131 f.
- ²¹ ders., Ein Festsaal des 18. Jhdts.
- ²² Zu diesem Abschnitt s. A.P. de Mirimonde: Les Allegories de la Musique. – I. La Musique parmi les Arts Libéraux. In: Gazette des Beaux Arts, 1968, S. 195 f.
- ²³ Der kleine Pauly. Lexikon der Antike. Bd. I 1964, S. 626.
- ²⁴ van Marle, Raimond: Iconographie de l'Art Profane au Moyen – Age et à la Renaissance. – New York 1971, vol. II, S. 203 f.
- ²⁵ vgl. das ikonographisch verwandte Wandfresko Pinturicchios „Allegorie der Musik“ im Vatikan, Teil des Zyklus der „Sieben Künste“. publ. in R. van Marle a.a.O.
- ²⁶ Hartmann ebenda.
- ²⁷ Moritz, Karl Philipp: Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten. – Lahr 1948, S. 86.

²⁸ ebenda S. 68.

²⁹ ebenda S. 41.

³⁰ ebenda S. 44.

³¹ Information von Prof. Konrad Hoffmann, Kunsthistorisches Institut Tübingen.

³² Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI und XVII Jhdts. hg. von Arthur Henkel und Albrecht Schöne. Stuttgart 1967, S. 1299.

³³ Besonders klar herausgestellt erscheint dieser Gegensatz in L. Rettis Allegorie „Die wohlthätige Macht des Feuers „im Keckenburgmuseum. Hier assistieren einem chymischen Versuch, der die Bewegungsgesetze des Kosmos demonstriert die fünf Sinne (mundus sensibilis) und Aristoteles (mundus intellegibilis).

vgl. Mildenerger, Hermann: Die wohlthätige Macht des Feuers - Die zerstörende Macht des Feuers. a.a.O.

³⁴ Zusätzliche Anmerkung: Lexikon für Theologie und Kirche, begründet von Michael Buchberger, 2. Aufl. Freiburg 1957, S. 909.

³⁵ Thieme-Becker, Künstlerlexikon, IV, S. 424