

João Frederico Ludovice der Erbauer der Klosterresidenz in Mafra

Von Hermann Kellenbenz

I.

Europa hat an seinen westlichsten Ufern noch einmal die ganze Fülle seiner landschaftlichen Schönheiten ausgebreitet.¹ Denjenigen, die von hier aus über die weite See anderen Kontinenten zustreben, muß der Abschied besonders schwer werden, und wer aus den Fernen wieder zurückkehrt, muß beim Anblick der portugiesischen Riviera um so freudiger bewegt sein. Das Land um das „Felsenkap“, diese so entlegene Kante unseres Kontinents, bietet sich dem Fremden in unvergeßlichen Gegensätzen dar. Über einer wildzerklüfteten, gischtumschäumten Küste, hinter kahlen Felspartien enthüllt sich plötzlich der Reichtum subtropischer Vegetation mit Palmengärten und Agavenfeldern, Walnußhainen und Rebhängen, Platanenalleen und Obsthügeln. Das Land ist so schön, daß es einen so verwöhnten Wanderer wie Lord Byron zu längerem Aufenthalt verlockte und heute in und um Estoril eine internationale Welt von emigrierten Fürsten und Millionären vor der Flucht übers Meer zurückzuhalten vermag. Es ist uraltes Kulturland. Neben Olissipo war Cascale, das heutige Cascais, draußen am offenen Meer ein Stützpunkt der Römer, und auch Ericeira weiter im Norden geht auf eine römische Siedlung zurück. Die Herrschaft der Mauren hat dieser Landschaft unvergängliche Züge eingeprägt. Die zinnenbekrönten Mauern am Hang der Cruz Alta erzählen von ihrer Wehrhaftigkeit, drunten in Sintra zeugt der königliche Palast von ihrer kulturellen Überlegenheit noch zu einer Zeit, als ihre Herrschaft bereits zu Ende war. Das Hieronymitenkloster zu Belem vor den Toren Lissabons mit seiner phantasiereichen Ornamentik aber ist ein Symbol der großen Epoche portugiesischer Geschichte, jener Jahrzehnte, da sich das kleine Volk zum Herrn über weite koloniale Gebiete machte.

Es war ein sonniger Oktobertag des Jahres 1951, als ich mit einer kleinen Reisegesellschaft am Turm von Belem vorbei in dieses Land hineinfuhr. Oeiros lag am Weg, wo der Marques de Pombal, der bedeutende Staatsmann des 18. Jahrhunderts, seinen Landsitz hatte; am Strand von Estoril sah man vielleicht gerade Exkönig Umberto im Morgenrock promenieren, wenn man dem Reisebegleiter Glauben schenken durfte; vom Cabo da Roca aus zeigte sich der Atlantik in seiner unendlichen Weite sonnübergeläntzt. Byrons Monserrate lag umgeben von märchenhafter Parküppigkeit. Wir ließen uns Schloß Sintra mit seinen bauchigen Küchenschornsteinen und seinen maurischen Gemächern zeigen, fuhren an den übergoldeten Rebhängen des berühmten Weinorts Colares vorbei und gelangten schließlich zu dem von Gischtnebeln verhüllten Küstenstrich von Ericeira. Dann wandten wir uns wieder landeinwärts, erfüllt von den bunten Eindrücken dieses Herzstückes portugiesischer Landschaft und portugiesischer Kultur. Auf der Straße boten sich rasch wechselnde Szenerien ländlichen Volkstums. Vor den niedrigen Häusern standen Bauern mit schwarzen Zipfelmützen in sonntagnachmittäglichem Gespräch beisammen, an den weißgekalkten Wänden rankten vergilbte Kürbis-



Gesamtansicht von Mafra. (Aus J. A. Piloto.)

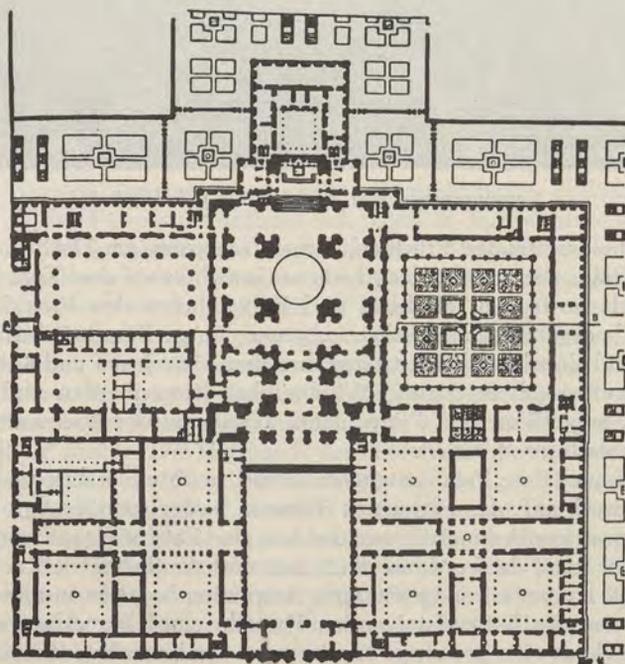
stauden mit helleuchtenden Früchten, Frauen schöpften am Dorfbrunnen Wasser in hohe Tonkrüge, die sie trotz des schweren Gewichtes auf dem Kopf mit sicherem Gang nach Hause trugen, Mädchen und Buben boten den Fremden Obst aus Körben und hochgehaltenen Händen entgegen, junge Burschen kehrten von der Kaninchen- und Vogeljagd heim, trugen ihre Beute wie Josua und Kaleph an einer Stange. Eselreiter gab es da und Windmühlen, Ziegenherden und ummauerte Weinfelder, Stoppeläcker und Pinienhaine. Immer wieder überraschte das Land in seiner fremdartigen Buntheit.

Dem Höhenzug der „Vela“ entgegenfahrend, tauchte plötzlich am kahlen Horizont ein Bauwerk auf, das mit seinen Türmen, seiner sonnüberfluteten Fassade, mit seinen gewaltigen Ausmaßen zunächst wie eine Fata Morgana anmutete. Doch wie man näher kam, da wurde es deutlicher und deutlicher, daß es sich um ein monumentales Bauwerk von gewaltigen Ausmaßen handeln mußte. Schließlich standen wir vor der hochaufsteigenden Fassade eines Barockbaues, vor einem Palast, der zugleich eine gewaltige Kloster- und Kirchenanlage darstellt, mit Ausmaßen, die in dieses kleine Land gar nicht zu passen scheinen, dabei in seinem ganzen Gepräge italienisch und mitteleuropäisch anmutend. Wenn man die Eckpavillone, die zwei Glockentürme, den Kuppelbau über der Kirche, Einzelzüge der Fassade überschaut, denkt man an italienische Motive und an deutsche Barockarchitektur, an österreichische Stifter oder gar an den norddeutschen Schlüter. Es wurde eine lange Wanderung entlang der Fassade, durch die hohen Gänge und Klosterräume, durch die Basilika, durch die Säle des königlichen Palastes, der von der einen Hälfte der Anlage gebildet wird, durch die lange Halle der Bibliothek, empor in einen der beiden Türme, die die Fassade des Kirchenschiffes flankieren. Wir sahen das in Antwerpen hergestellte Glockenspiel aus der Nähe, hörten eine seiner Melodien und blickten durch die Schallöffnungen über das weite Land zum Maurenschloß und zum silberglänzenden Meer. Schließlich kletterten wir übers Kirchendach in den Kuppelbau empor, dessen Laterne noch einmal 48 m höher aufragt. Gelegentlich erwähnte der Fremdenführer bei unserer Wanderung, daß der Baumeister dieses gewaltigen Gebäudes, João Frederico Ludovice, ein Deutscher war, der ursprünglich Johann Friedrich Ludwig hieß.

II.

So gewaltig sind die Ausmaße des über dem kleinen Ort Mafra emporragenden Bauwerks, daß es unwillkürlich den Vergleich mit dem Escorial, ja mit den riesigen Architekturwerken des Altertums herausfordert. Ein unerhörter Repräsentationswille muß dieses Werk hervorgebracht haben, unermeßliche Geldmittel müssen dazu aufgewendet worden sein. Man kann es kaum fassen, daß im Zusammenhang mit diesem Bau zeitweilig 45 000 Menschen auf einmal beschäftigt waren.

Zwischen der repräsentativen Architektur eines Landes und der Staatsform, unter der sie entstanden ist, bestehen recht bemerkenswerte Zusammenhänge. Von allen Künsten ist die Architektur diejenige, die dem herrscherlichen Anspruch auf



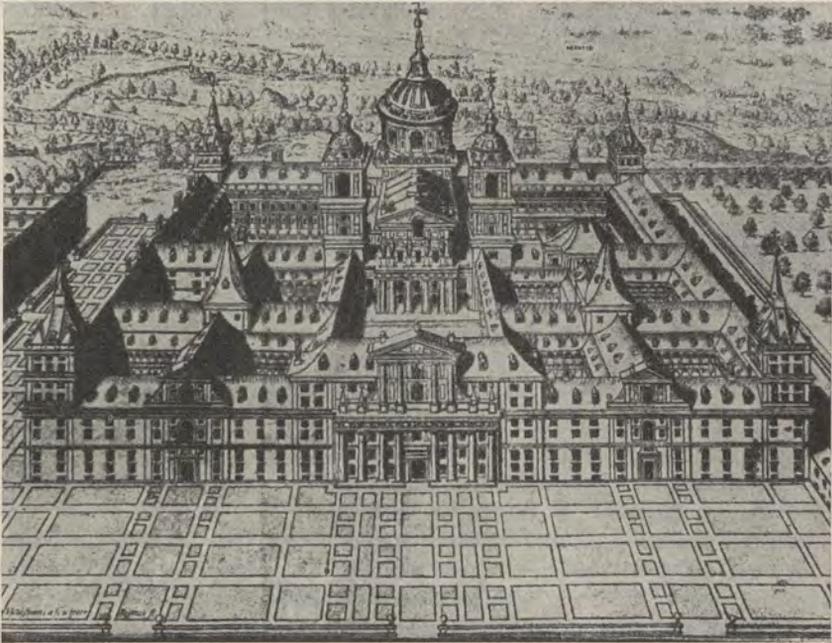
Gesamtansicht des Escorial nach Vitellius. (Aus R. Josephson.)

Geltung und Dauer den stärksten Ausdruck zu verleihen vermag. „Wohlauf, laßt uns eine Stadt und einen Turm bauen, des Spitze bis an den Himmel reicht, daß wir uns einen Namen machen!“ Symbolhaft steht dieses Bibelwort für den überdimensionalen Bauwillen der vorderasiatischen Kulturen.

Der Fürstensitz, der immer zugleich Verteidigungsanlage ist, ist eine der prägnantesten Ausdrucksformen dieses Bauwillens der Mächtigen. Man kennt Sargons Palast in Chorsabad, man weiß von den mauerumfriedeten Burgen zu Tiryns und Mykene, von der Hochburg zu Pergamon, vom Kaisersitz Diokletians zu Spalato. Im mauerumgürteten Turmsystem der Burg fand der mittelalterlich germanische Herrschaftssitz gemäße Gestalt. Es war im Frankreich Franz I., unter dem System eines neuen Absolutismus, als die mittelalterliche Burg mit ihren Wehrtürmen und ihren Saalkoppelungen nach den Lehren der italienischen Renaissance umgestaltet und regelmäßig gegliedert, sowie im Sinn der neuen Herr-

schaftsform zentralisiert wurde. Im Versailles Ludwigs XIV. gipfelte schließlich die Hof- und Staatsbaukunst des barocken Absolutismus. Die neue Ordnung der Baukörper fand ihren Mittelpunkt in der Hauptachse der dreiflügeligen Schloßanlage und griff von hier aus strahlenförmig hinein in die gegliederte Natur der Parklandschaft wie auch in die dem Schloß angefügte regelmäßige Stadtanlage.

Noch bevor Versailles geplant wurde, fand in Spanien ein Baugedanke Verwirklichung, der absoluten Herrscherwillen nicht weniger deutlich zum Ausdruck bringen wollte und der zugleich in einmaliger Weise Wesenszügen des Kastilisch-Spanischen entsprach. Es war dies der Escorial, den Philipp II. am Südhang der



Plan des Escorial. (Aus R. Josephson.)

Sierra de Guadarrama unweit von Madrid erbauen ließ. Juan de Toledo hat dieses monumentale Werk in der kahlen Bergeinsamkeit begonnen. Spaniens größter Baumeister, Juan de Herrera, hat es zu Ende geführt und sich dabei der Errungenschaften der damaligen Mathematik und der Lehren der führenden Italiener bedient. Der Grundgedanke stammte indessen nicht von den Architekten, sondern vom König selbst. Philipp II. ist der geistige Vater der Idee des Escorial. Die Unterwerfung von Kirche und Staat unter die königliche Gewalt sollte im Escorial ihre Verkörperung finden. In der Abgeschiedenheit, der Einsamkeit der wilden, fast vegetationslosen Berge wollte Philipp sein großes Reich regieren, in einem Bauwerk, das königliche Wohnung, Kirche, Kloster, Lehranstalten sowie das künftige Grab des Königs und seiner ganzen Familie umschloß. Und Ausmaße sollte das Gebäude haben, wie man sie bislang in Spanien nicht gekannt hatte. Über den Tod hinaus sollte diese Herrscherburg aus grauem Granit als Mausoleum Philipps Namen und Idee in der Geschichte weitertragen.²

Der Bauplan des Escorial ist verhältnismäßig klar. Das Ganze stellt ungefähr ein riesiges Quadrat dar. Mit strenger Geometrie sind um eine Hauptachse Gebäude und Höfe angelegt. Die Hauptachse bilden ein Portikus, ein Vorhof und eine Kirche nach dem Schema von Michelangelos St. Peter. Der Gesamtplan des Escorial wurde wahrscheinlich von den spanischen Hospitalbauten des 16. Jahrhunderts übernommen. Das berühmteste, das Hospital Real zu Santiago de Compostela, hat im Schnittpunkt der vier Kreuzarme eine Kapelle. Die Originalität der Idee des Escorial liegt aber weniger darin als in der Ausführung, in dieser einfachen, strengen Großartigkeit, die von der Vatikanstadt wieder hinwegführte, zurück zur kastilischen Tradition spätmittelalterlicher Burgen. Denn verschiedene von diesen sind nach einem streng regelmäßigen Vierkantschema mit Ecktürmen versehen, gleich wie der Escorial. Ich erwähne nur den Alkazar von Toledo.³

Die Idee der Klosterresidenz in ähnlichen Ausmaßen ist an anderem Ort noch einmal verwirklicht und ein weiteres Mal versucht worden. König Johann V. von Portugal ließ Mafra erbauen, und der Habsburger Karl VI. unternahm den Versuch, in Klosterneuburg über der Donau an der Ruhestätte des heiligen Leopold Kaiserpalast und Stiftsgebäude in einem Komplex aufzuführen.⁴ Man nimmt an, daß Karl VI. die Anregung zu seinem Plan aus Spanien bezog, denn er war ja 1705 bis 1711 spanischer König.⁵ Indessen machte er sich erst verhältnismäßig spät daran, seinen Gedanken zu verwirklichen. Es war am 15. November 1730, als der kaiserliche Hof wie gewöhnlich zum Leopoldifest in Klosterneuburg erschien. Eben hatte man hier den Grund zu einem neuen Stiftsgebäude gelegt, das ähnlich wie es bei vielen anderen Stiftern geschah, in neuer architektonischer Gestalt den repräsentativen Willen der Chorherrn zum Ausdruck bringen sollte. Im kaiserlichen Gefolge befand sich der Obersthofbaudirektor Gundakar Graf von Althann, der sich über das Bauprojekt zu unterrichten und mit den Prälaten Besprechungen zu führen hatte. Diese Besprechungen zielten schließlich auf einen ganz neuen Bauplan hin. Der Neubau sollte nicht als reiner Klosterbau, sondern zugleich als kaiserliche Residenz mit der entsprechenden Pracht aufgeführt werden. An diesem Bauwerk wurde dann bis 1741, bis zum Ausbruch des Schlesischen Krieges, gearbeitet. Donato Felice von Allio, der vom Stift als Baumeister angestellt war, leitete die Arbeiten, die eigentliche Planung und künstlerische Gestalt ging jedoch zurück auf Zeichnungen, die im Hofbauamt in Wien angefertigt worden waren. Ungeklärt bleibt einstweilen die Frage, wer dort die schöpferische Kraft war, von der diese Zeichnungen stammten.

Mehr interessiert uns hier ein anderes. Im selben Jahr 1730, in dem der Kaiser und sein Obersthofbaumeister in Klosterneuburg ihren Bauplan kundtaten, im selben Jahr war in Mafra der Bau so weit vorangeschritten, daß man ihn weihen konnte. Hinter dieser Tatsache einen tieferen Zusammenhang zu vermuten, erscheint zunächst wohl seltsam, hat aber seine Berechtigung. Die Gemahlin des portugiesischen Königs, der Mafra errichten ließ, war Maria Anna, die Schwester Karls VI. Nun sehen wir deutlicher. Am Kaiserhof war man natürlich über das große portugiesische Vorhaben unterrichtet, und wir halten uns deshalb für berechtigt, die bisherige Annahme, daß nur der Escorial Vorbild für Klosterneuburg war, zu korrigieren. Gewiß mag Karl VI. auch die Idee des Escorial vorgeschwebt haben, von dem er während seines spanischen Aufenthaltes eine hinreichende Vorstellung bekommen haben wird, aber den eigentlichen Anstoß dürfte das Vorhaben des Schwagers in Portugal gegeben haben.⁶ Möge es künftiger Forschung gelingen, diese Zusammenhänge noch weiter zu klären.

III.

Wenn wir die Bedeutung Mafras im Rahmen der portugiesischen Architektur richtig erfassen wollen, so empfiehlt es sich, zunächst ganz kurz die Baugeschichte Portugals mit einigen markanten Punkten anzudeuten. Portugal hat eine hohe Bautradition, die ihre bedeutendsten Werke freilich fremden Anregungen bzw. Einflüssen verdankt.⁷ Der Tempel zu Evora ist römischen Ursprungs, die zinnenbekrönten Mauern des Kastells in der Sierra de Sintra zeugen vom Bau- und Herrschaftswillen der Mauren, die Kathedralen zu Evora und Coimbra spiegeln die französische Romanik, das Kloster zu Batalha die Gotik der Zisterzienser. Erst nachdem sich das portugiesische Volk zu seinen großen überseeischen Unternehmungen aufgeschwungen hatte, zu Beginn des 16. Jahrhunderts, entwickelte es einen eigenen Stil mit einer sehr charakteristischen Ornamentik. In der manuelischen Architektur, so benannt nach König Manuel I., verschmolzen gotische, mudejare Einflüsse und Anregungen der Renaissance zu einer Einheit von durchaus nationaler Prägung. Seinen glänzendsten Ausdruck hat dieser Stil im Hieronymitenkloster Santa Maria zu Belem gefunden. Diese Blütezeit währte freilich nur wenige Jahrzehnte.

Der Tod Dom Sebastians auf dem Feld von Alcacer-Quibir brachte über Portugal nicht nur die politische, sondern auch die kulturelle und künstlerische Abhängigkeit von Spanien. Maler und Bildhauer suchten ihr Glück am Hof der Spanier in Madrid. Wenn König Philipp II. in Portugal bauen ließ, dann mußte es in dem Stil geschehen, den er wünschte. Den Klosterbau von S. Vincente de Fora in Lissabon finanzierte er. Man sagte von diesem, daß er so ernst und streng sei wie der Escorial.

Die Restauration Portugals unter Johann IV. machte das Land wohl unabhängig, aber der Krieg mit Spanien ging weiter, mit kürzeren oder längeren Unterbrechungen bis zum Frieden von Utrecht. In dieser ganzen Zeit hatte man weder die Ruhe noch das Geld, um große, repräsentative Bauten auszuführen. Die einzige Schöpfung von europäischem Format wurde Nossa Senhora da Divina Providencia, die 1653 vollendete Theatinerkirche in Lissabon. Die Pläne lieferte dazu der bedeutende Modeneser Architekt Guarino Guarini. Der Bau blieb ein Fremdling im damaligen Portugal. Es gab keine portugiesische Architektenschule, die in der Lage gewesen wäre, von ihm ausgehende Anregungen in fruchtbarer Weise zu verwerten. Die von dem Portugiesen João Antunes monumental geplante S. Engracia in Lissabon auf jener Höhe, auf der sich auch Guarinis Werk erhebt, blieb unvollendet.

Im Jahre 1707 übernahm der Sohn Pedros II., Johann V., die Regierung Portugals. Mag dieser König auch mit Schwächen behaftet gewesen sein, so brachte seine Regierung doch eine Zeit des Friedens für Portugal. Die Portugiesen holten damals unermeßliche Schätze aus Brasilien herüber, namentlich das Gold und die Diamanten der eben erst entdeckten Minas Geraes und des Matto Grosso, des großen Urwaldes.⁸

König Johann machte sich schon in den ersten Jahren seiner Regierung an große Bauaufgaben vornehmlich kirchlichen Charakters. 1711 legte er persönlich den Grundstein zur ersten seiner großen Kirchen in Lissabon, die für die Schwestern des dritten Ordens von St. Franciscus de Xabregas errichtet und unter dem Namen „Menino de Deus“ bekannt wurde. Diese Kirche, die heute João Antunes zugeschrieben wird, ein reizender Achteckbau, zeigt, wie ein Portu-

giese den barocken Geist mit lusitanischer Eleganz verbinden konnte.⁹ Nach João Antunes haben der aus Ungarn stammende Carlos Mardel und der Italiener Nicolò Nasoni zur Erneuerung der portugiesischen Architektur beigetragen. Insbesondere aber machte sich ein anderer Fremder ans Werk, dem ein seltenes Zusammentreffen glücklicher Umstände die Möglichkeit gab, eines der großartigsten Bauwerke des späteren Barocks zu errichten und damit die weitere Entwicklung der portugiesischen Architektur entscheidend zu beeinflussen. Dieser Mann war Johann Friedrich Ludwig, mit seinem portugiesischen Namen João Frederico Ludovice.

Woher kam Ludovice? Ein portugiesischer Historiker, der die erste Biographie dieses Architekten schrieb — Cyrillo Volkmar Machado¹⁰ —, berichtet, Ludovice sei in Regensburg geboren. Die neuere Forschung hat diese in Portugal verbreitete Meinung eindeutig widerlegt. Um die Berichtigung machte sich vor allem der Amerikaner Smith verdient, der eingehend über den Architekten gearbeitet hat.¹¹ Träger des Namens Ludwig, die im 17. und 18. Jahrhundert in Regensburg lebten, konnten mit dem Architekten in keine direkte Verbindung gebracht werden. Vielmehr stammte Ludovice aus dem Grenzbereich des Schwäbischen und Fränkischen. Nach den Aufzeichnungen des Sohnes des Architekten und den im Archiv zu Schwäbisch Hall befindlichen Unterlagen wurde Ludovice am 19. März 1673 im Schloß zu Honhardt bei Crailsheim als jüngster Sohn des hällischen Pflegers Peter Ludwig und seiner aus Hall stammenden zweiten Ehefrau Elisabeth Rosina Engelhardt geboren. Die Familie ist fränkischer Herkunft und geht zurück auf Georg Ludwig, der Torwart des Schlosses Morstein war und 1625 zum erstenmal urkundlich erwähnt wird.¹² Es muß eine sehr begabte Familie gewesen sein. Der ältere Bruder des Architekten, Johann Peter Ludwig, wurde Professor der Philosophie und dann der Rechte zu Halle, schließlich sogar Kanzler der Universität Halle wie auch der Regierung in Magdeburg. Zwei weitere Brüder ergriffen die Offizierslaufbahn. Während der eine früh als Hauptmann im Kampf gegen die Türken fiel, diente der andere später als Stadthauptmann und schließlich als Hospitalpfleger der Stadt Hall. Ein Bruder aus erster Ehe war zuletzt als Notar und Ratsprokurator ebenfalls in Hall tätig.

Nach Smith soll der Vater, der seit 1681 im Ruhestand in Hall lebte, aber schon 1687 starb, sich aus Liebhaberei mit Goldschmiedearbeiten beschäftigt haben. So könnte der begabte Sohn, der zunächst das Haller Gymnasium besuchte, also seine erste Lehre bei seinem Vater erhalten haben. Wichtig ist aber noch eine andere Feststellung. Der Onkel und Pate Johann Friedrichs, der Haller Ratsherr Johann Wilhelm Engelhardt, besaß starkes Interesse für die Baukunst und hatte mit dem Wiederaufbau der Gelbinger Gasse nach dem Brand von 1680 zu tun. Er war der Bauherr des schönen Engelhardtschen Palais' in der Gelbinger Gasse 25. Es liegt also nahe, zu vermuten, daß Johann Friedrich Ludwig einen wichtigen Teil seines künstlerischen Erbes von seiner mütterlichen Seite hatte. Nach dem, was wir bislang über seine weitere Ausbildung wissen, kam er zunächst, 1689, in die Lehre nach Ulm, wo ihn N. A. Kienle d. J. in der Verarbeitung von Gold und Silber unterrichtete. Auf seinem weiteren Weg muß Ludwig nach Regensburg und Augsburg gekommen sein,¹³ und in Verbindung damit folgten einige Jahre Dienst bei den Truppen, die im pfälzischen Erbfolgekrieg gegen Frankreich kämpften. Vielleicht hängt dies mit der Berufslaufbahn seiner zwei älteren Brüder zusammen. Auch diese Zeit mag für die weitere Ausbildung

des Architekten von Bedeutung gewesen sein, denn es ist zu vermuten, daß er sich, wie so viele Baumeister seiner Zeit, als Militäringenieur betätigte. Indessen liegt über diesen Jahren noch völliges Dunkel.

Nach dem Frieden von Rijswijk, also nach 1697, begab sich Ludwig auf die Wanderschaft nach Italien, das auf seine künstlerische Natur zweifellos einen starken Eindruck machte und seine weitere Laufbahn entscheidend beeinflusste. Wir wissen, daß er in Rom seßhaft wurde und im Winter 1698/99 in der „Penitentiaria di San Pietro“ wohnte. Das war eines der Häuser, die der Jesuitenorden in Rom unterhielt. Man hat aus dieser Tatsache die Vermutung abgeleitet, Ludwig habe in den Orden eintreten wollen. In Wirklichkeit verhielt es sich wohl anders. Man hat festgestellt, daß Ludwig in der Kirche Il Gesù arbeitete, zusammen mit Johann Adolf Gaap. Wer die Kunstgeschichte Augsburgs kennt, weiß auch von der bedeutenden Goldschmiedefamilie der Gaap. Zwei Söhne Adolf Gaaps, Johann Adolf und Georg Lorenz, waren 1700 (1701) Mitglieder der römischen Università degli Orefici. Auf Grund des Zusammentreffens Ludwigs mit den Gaap in Rom hat Smith die Vermutung geäußert, er sei früher schon in Augsburg tätig gewesen; es kann aber ganz gut sein, daß er erst in Rom mit den Augsburgern bekannt wurde.

Ludwig war Protestant. In Rom trat er zur katholischen Kirche über. Hier heiratete er 1700 eine Italienerin,¹⁴ Clara Morelli, die Tochter eines Schuhmachers aus Spoleto. So wie es andere nach Italien zugewanderte Künstler taten, legte auch er seinen deutschen Namen ab und nannte sich künftig Ludovici, woraus die Portugiesen später Ludovice machten. Es ist möglich, daß dieser Namenswechsel mit seinen Familienverhältnissen zusammenhing. Um diese Zeit muß es zum Bruch mit seinen betont evangelisch gesinnten Angehörigen gekommen sein.

In Rom scheint sich Ludwig hauptsächlich als Goldschmied betätigt zu haben. Pater Andrea Pozzo arbeitete damals an der Dekoration des Ignatius-Altars in der Gesù-Kirche, und ein italienischer Verfasser, Titi,¹⁵ berichtet, Ludwig habe den Auftrag bekommen, die Silberfigur des Heiligen auszuführen, die der französische Bildhauer Pierre Le Gros entwarf. Nach demselben Verfasser soll Ludwig auch eines der Bronzereliefs geschaffen haben, das Angelo de Rossi für die Balustrade des Altars entwarf. Die Heiligenfigur ist längst eingeschmolzen; nach dem erhalten gebliebenen Relief zu urteilen, konnte sich Ludwig inzwischen eine beachtliche Virtuosität aneignen.

Hier ergibt sich nun folgende Frage: Hat sich Ludwig in Rom auch als Architekt betätigt? Wir wissen es nicht. Smith vermutet jedoch, daß der junge Künstler sich in den Ateliers der römischen Architekten umsah, von denen damals Carlo Fontana der bedeutendste war. Wir dürfen auch annehmen, daß Ludwig die Architekturwerke der Zeit studierte, etwa die „*Perspectivae Pictorum atque Architectorum*“. Und nun kommt diese auffallende Wendung in der Laufbahn Ludwigs, die Reise nach Portugal. Im Jahre 1701 finden wir ihn, der also künftig nur noch Ludovice genannt wurde, in Portugal. Die römischen Jesuiten hatten ihn ihren Brüdern in der portugiesischen Hauptstadt empfohlen. Auf Grund eines Kontraktes vom 10. September dieses Jahres trat Ludovice für 7 Jahre in die Dienste der Jesuiten in Lissabon, mit dem Auftrag, Arbeiten aus Silber und anderen Metallen für die Klöster, Kollegien und andere Gebäude der Gesellschaft in Portugal zu machen. So arbeitete also Ludovice wiederum als Silber- bzw. Goldschmied, und nicht nur für den Orden, sondern auch, unter Umgehung seines Kontraktes, für andere Auftraggeber. In der Rua dos Canos hatte er seine Wohnung, in der er wohl auch eine Werkstatt einrichtete.

Wir haben keinen sicheren Beleg dafür, daß Ludovice sich jetzt schon als Architekt betätigte, es ist aber möglich, daß ihm die Gelegenheit geboten wurde, bei Erneuerungsarbeiten des Kollegiums von Santo Antão seine architektonischen Fähigkeiten zu erproben. Reynaldo dos Santos ist der Ansicht, daß die Sakristei des Kollegiums (heute zum Hospital S. José gehörig) ihm zugeschrieben werden darf. Die Tatsache, daß der Silber- und Goldschmied Ludovice sich an die gewaltige Aufgabe von Mafra wagte, hat Kopfzerbrechen genug bereitet. Man wunderte sich, daß nicht andere, bereits anerkannte Architekten beauftragt wurden; man hat gar vermutet, daß Ludovice den Auftrag allein der Gunst der Jesuiten verdankte, ja, daß er den Kontrakt kaufte.¹⁷



Fassade der Basilika von Mafra. (Aus J. Ivo.)

In Wirklichkeit war es doch etwas anders. Sicher durfte sich Ludovice der besonderen Befürwortung der Jesuiten erfreuen, und diese waren ja am Hof recht einflußreich. Dann ist zu bedenken, daß Mafra anfänglich gar nicht so groß geplant war. Ferner war Ludovice ein Mann, der Roms Architektur kannte, der an der Innenausstattung einer seiner bedeutendsten neueren Kirchen mitgearbeitet hatte. Bleiben wir bei der Vermutung, daß Ludovice sich auch in Rom mit Architektur beschäftigte, dann konnte er dem König ja Zeichnungen vorlegen, und Johann V. — dies muß auch noch beachtet werden — interessierte sich für die architektonische Tradition Roms besonders stark — vielleicht aus einer nachbarlichen Abneigung gegen den französischen Klassizismus, dem man jetzt in Madrid folgte. Und noch eines: Ludovice war Deutscher, Johanns Gemahlin war eine deutsche Prinzessin, wie auch die Mutter des Königs es gewesen war. Es ist bekannt, daß die Königin bemüht war, Landsleute an ihren Hof zu ziehen.¹⁸

Mafra, das größte Bauwerk der portugiesischen Architektur, wurde errichtet auf Grund eines Gelübdes, das der König im Jahre 1711 leistete. Die treibende Kraft, die dieses Gelübde veranlaßte, war ein Franziskanerbruder aus dem Orden von Arrabida. Dieser Orden stellt eine der bemerkenswertesten religiösen In-

stitutionen Portugals dar. Er wurde 1542 von einem Spanier begründet und erhielt vom portugiesischen König die Sierra da Arrabida, ein fruchtbares Bergland südlich von Lissabon, geschenkt. Von hier aus breitete sich der Orden über ganz Portugal aus und zählte zu Beginn der Regierung Johanns V. nicht weniger als 27 Niederlassungen. Am Hof war er sehr geschätzt und einflußreich, wenn auch nicht in dem Maße wie die Jesuiten. Einer der Brüder, die Zutritt zum Hofe hatten, war Frey Antonio de S. José. Er stammte aus Mafra. Im Jahre 1711 hatten Johann V. und Maria Anna nach dreijähriger Ehe noch keine Kinder. Frey Antonio soll verlauten haben lassen, Gott werde dem König Kinder schenken, wenn er verspreche, bei dem Ort Mafra ein Kloster errichten zu lassen. Der König gab dieses Versprechen, worauf sämtliche Häuser des Ordens von Arrabida für die Königin beteten, und am 4. Dezember 1711 wurde die Infantin Maria Barbara geboren.

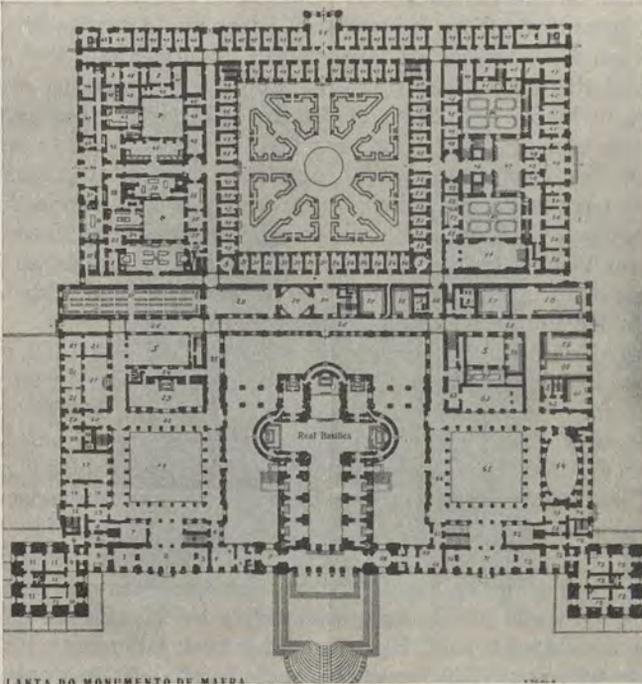
Schon im Herbst dieses Jahres gab der König die Anweisung zur Gründung eines Klosters in Mafra. Die Zahl der Brüder sollte auf 13 beschränkt werden. Wann Ludovice den Auftrag bekam, den Plan für das Kloster zu entwerfen, ist nicht bekannt. Erst im November 1717 legte der König selbst in einer feierlichen Handlung den Grundstein. Umrahmt wurde die Zeremonie vom festlichen Prunk, den die damalige Zeit kannte. Bis dahin muß der Plan des Baues von Mafra eine Reihe von Veränderungen durchgemacht haben. Offensichtlich interessierte sich der König mehr und mehr für das Projekt, so daß schließlich ein grandioser Klosterbau für 300 Insassen errichtet werden konnte.

Der größere Teil der Anlage wurde vom Spätjahr 1717 bis 1730, also im Zeitraum von etwa 13 Jahren, gebaut. Der König drängte, daß die Arbeit rasch voranschritt. So waren zeitweilig täglich zwischen 15 000 und 20 000 Mann an der Arbeit. 1729 auf 1730, als die Arbeiten auf ihrem Höhepunkt angelangt waren, wurden gar an die 45 000 Mann eingesetzt. An Hand dieser Zahlen können wir uns einen Begriff machen von den gewaltigen Ausmaßen dieses Bauwerks. Eine ganze Stadt mit zahlreichen Werkstätten für die verschiedensten Handwerker war schließlich um Mafra entstanden. Als der Bau 1731 seiner Bestimmung übergeben wurde, waren immer noch 15 000 Menschen daran beschäftigt. Am 20. Oktober 1731 wurde die Kirche geweiht. Die Feierlichkeiten, die damit verknüpft wurden, währten 8 Tage. Es dauerte aber noch Jahrzehnte, bis Mafra endgültig fertiggestellt war. 1770 besuchte Joseph Baretta, ein in England heimisch gewordener Italiener, Mafra und schrieb darüber, daß verschiedene Innenräume immer noch nicht fertig seien. Noch damals waren 200 Arbeiter darin beschäftigt. Marmor, Kalk, Backsteine wurden aus verschiedenen Teilen des Landes hergeholt, Brasilien lieferte edle Hölzer; Statuen, Kultgegenstände, Glocken, Priestergewänder holte man aus Rom, Venedig, Mailand, Genua, aus Frankreich und den Niederlanden.

Warum ein so gewaltiger Aufwand für diesen Bau? Es gibt eine Überlieferung, die besagt, König Johann habe mit Mafra den Escorial kopieren und womöglich übertreffen wollen. Beide Anlagen zeigen tatsächlich verschiedene Ähnlichkeiten. Beide Bauwerke nehmen ungefähr dieselbe Grundfläche ein. Indessen besteht zwischen den beiden auch wieder ein bemerkenswerter Unterschied. Beim Escorial ist die Kirche ins Innere des Gesamtplans gerückt, hinter einen weiten Innenhof gestellt, auch nimmt der Palastteil einen verhältnismäßig kleinen Raum, nur eine Ecke des Gesamten ein; in Mafra ist die Kirche in die Westfront hereingeschoben, und der Palast nimmt den ganzen übrigen Part dieser Westfront ein, während das Kloster in die rückwärtigen Teile verlegt ist. Auch hat die Kirche in

Mafra basilikalen Charakter, während diejenige des Escorial auf dem Schema des griechischen Kreuzes errichtet ist. Und schließlich gehört der Stil der beiden Bauwerke ja zwei ganz verschiedenen Epochen an.¹⁹

Nach beiden Schemen wurde im 17. und 18. Jahrhundert gebaut. Es gibt im ganzen Bereich der barocken Architektur Anlagen, bei denen die Kirche in die Mitte des Planes gestellt, und solche, bei denen sie in die Hauptfassade vorgerückt ist. Der Plan von Mafra erinnert nun sehr stark an ähnliche Anlagen des süddeutschen Barocks, zum Beispiel an Weingarten, an Maria Einsiedeln in der Schweiz, das der Vorarlberger Caspar Mosbrugger 1704 begann, ans bayerische



Plan von Mafra. (Aus J. Ivo.)

Fürstenfeld, das 1717 begonnen wurde, oder an österreichische Stifter wie Götweig. Fischer von Erlachs Dreifaltigkeitskirche in Salzburg ist in diesem Zusammenhang gleichfalls bemerkenswert, auch hier wird wie in Mafra die Kirchenfassade flankiert von palastartigen Bauten. Ursprünglich wurde dieses Grundschema aus Italien bezogen, wo S. Agnese in Piazza Navona von Borromini typisches Beispiel ist. Italiener brachten es nach Deutschland. Zu den frühen Formen gehört hier zum Beispiel das Kloster Tegernsee oder das von Baldassare Fontana gebaute Kloster „auf dem Heiligen Berg“ bei Olmütz.²⁰

Von wem sich Ludovice nun bei seinem Plan für Mafra anregen ließ, ist noch nicht geklärt. Doch nimmt Smith an, daß die Gliederung des Plans im einzelnen Ludovices eigene Erfindung war, also im besonderen die Idee der verschiedenen Innenhöfe und die Art, wie das Ganze in zwei Rechtecke aufgeteilt ist: in einen vorderen Palastteil mit der Kirche und einen hinteren Klosterteil. Im Mittelpunkt der Rechtecke liegt jeweils ein Quadrat, das hintere stellt einen Hof dar, in das

vordere ist die Basilika eingebaut. Über sie hinweg reichen im Hauptstockwerk die königlichen Gemächer, die in den Eckpavillons ihre besonderen Akzente erhalten.²¹

Errichtet ist das Bauwerk aus Backstein, der verputzt ist bzw. aus einem einheimischen Kalkstein, *pedra lioz*, der wie Marmor leuchten kann, wenn er nicht zu sehr unter dem Einfluß des Seewindes angegraut ist. Er erinnert im Material an die römische Palastarchitektur des Barocks. Aber nicht nur im Material, sondern auch in zahlreichen architektonischen Einzelzügen entdeckt der Kenner Parallelen zur römischen Architektur, zu Werken von Carlo Maderna, Bernini, Carlo Fontana,



Mafra, Bibliothek. (Aus J. Ivo.)

Borromini und Padre Pozzo, insbesondere zu St. Peter. Dann findet er auch viele Züge, die betont deutsch anmuten, wie die zwei Glockentürme in der Fassade. Ziemlich ähnlich hatte sie Paulus Decker, der Schüler Andreas Schlüters, in seinem „fürstlichen Baumeister“ veröffentlicht. Das Werk erschien von 1711 bis 1716 in Augsburg, und Ludovice mag es auf Grund seiner Augsburger Beziehungen kennengelernt haben. Auch in der Kirchenfassade sind Anklänge an Schlüters Stil festgestellt worden. Und schließlich hat Mafra noch ähnliche Eckpavillons, wie sie wiederum Decker in seinem „fürstlichen Baumeister“ gezeichnet hat. Von den verschiedensten Vorbildern hat der gewandte Goldschmied-Zeichner sich anregen lassen, das viele Fremde geschickt einigen eigenen Ideen untergeordnet und so letzten Endes doch etwas Originales geschaffen.

Im Inneren sind die geborgten Elemente weniger offenkundig. Um so auffallender wirken hier die Feinheiten in der Dekoration, die Sauberkeit der Zeichnung. Hier trug die exakte Arbeit des Goldschmieds die schönsten Früchte. Glänzende Wirkungen erzielte Ludovice in der Kombination verschiedenfarbiger Marmorsteine in der Kirche.

Niemand, der Mafra gesehen hat, kann den großartigen Eindruck vergessen, den dieses Bauwerk als Ganzes und in seinen Details hinterläßt. Joseph Baretta, den ich oben schon erwähnte, meinte, es gäbe wenige Gebäude in Europa, viel-



Gartenansicht der Quinta da Alfarrobeira (Bemfica). (Aus R. C. Smith.)

leicht keine zehn, die so majestätisch dastünden wie Mafra. Das verständnislose Urteil, in dem später die Zeit Herculanos befangen war, ist längst überwunden.²² Heute wird der Bau, der als Museum und Infanterieschule dient und verschiedenen Behörden Verwaltungsräume liefert, wieder gebührend gewürdigt als eines der größten Baudenkmäler, über die Portugal verfügt, und die Forschung beginnt mehr und mehr, die Leistung seines Architekten ins richtige Licht zu stellen und die Bedeutung des Werkes aufzuhellen. Gewiß, der Goldschmied-Baumeister kopierte den römischen Barock, entnahm Motive aus deutschen Vorlagen, verarbeitete portugiesische Anregungen, aber das Ganze verschmolz er zu einer persönlichen Leistung, zu einem Werk, das schließlich nicht so barock wie die Werke der Italiener und der deutschen Landsleute, sondern reservierter, nüchterner, palladianischer wurde. Vielleicht darf man hierin seine schwäbisch-fränkische Art erkennen, und ähnlich verrät sich seine Herkunft wohl auch in der sauberen Zeichnung und Ausführung des architektonischen Ornaments. Mafra hat sich bewährt, es überstand das schwere Erdbeben von 1755, das so viele Gebäude in Portugal dem Erdboden gleichmachte. Aber noch mehr, Mafra wurde zur großen Schule für die portugiesischen Architekten das ganze Jahrhundert hindurch. Alle bedeutenden architektonischen Leistungen in Portugal aus dieser Zeit haben etwas von der sauberen Technik der gewaltigen Klosterresidenz. Und die Anregungen, der Einfluß Ludovices befruchteten auch die Bautätigkeit im portugiesischen Kolonialreich.

Mafra ist das große Meisterwerk Ludovices. Es sicherte dem Architekten seine Stellung als Hofbaumeister, wenn ihm auch der Titel jahrzehntelang vorenthalten wurde. Sie wies ihn auf der Bahn der architektonischen Arbeit weiter. Ludovice hat in den folgenden Jahrzehnten noch verschiedene Bauten aufgeführt. Die große Arbeitsleistung, die dahintersteckt, ist bislang erst zum Teil erhellt worden. Im folgenden sei auf die wichtigsten Züge dieses Werkes kurz verwiesen. Schon im Jahre 1716 erhielt Ludovice den Auftrag, ein neues Sanctuarium, eine Capella-Mor, wie die Portugiesen sagen, für die romanische Kathedrale in Evora zu entwerfen. Den Auftrag vermittelte der König selbst, der im Herbst dieses Jahres auf einer Pilgerreise nach Vila Viçosa durch Evora kam.²³ Vom Domkapitel um einen Beitrag zu dem Bau ersucht, erklärte sich Johann damit einverstanden, wenn der



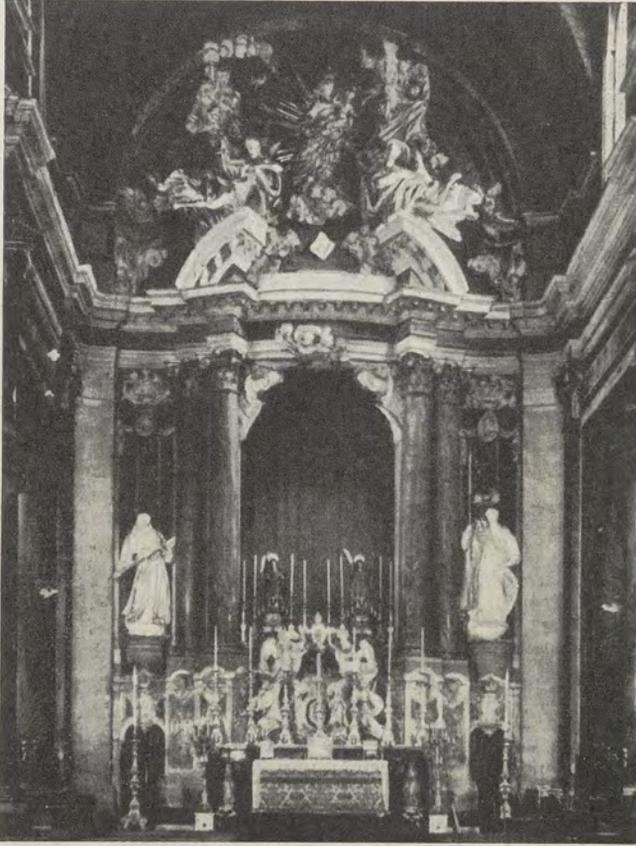
Hauptportal des ehemaligen Ludoviceschen Palastes in Lissabon.
(Aus R. C. Smith.)

neue Architekt von Maфра mit dem Entwurf beauftragt werde. Ludovice selbst weilte im Jahre 1717 in Evora, um die nötigen Untersuchungen vorzunehmen, und die Arbeiten begannen 1718. Wenn der Bau auch erst im Mai 1746 geweiht wurde, so ist jedoch anzunehmen, daß er schon einige Zeit früher fertig war. Viele Züge hat er gemeinsam mit dem Klosterbau von Maфра, andererseits regten die besonderen Verhältnisse in Evora auch wieder zu Abweichungen an. Glänzend ist auch hier wieder das Detail der Ausstattung, die reiche Nuancierung verschiedenster Marmorarten aus der Gegend von Estremoz und Sintra sowie aus Italien, dazu der plastische Wandschmuck, die Art wie Fenster und Türen gefaßt wurden. Das Werk kostete auch insgesamt über 1 Million Crusados.

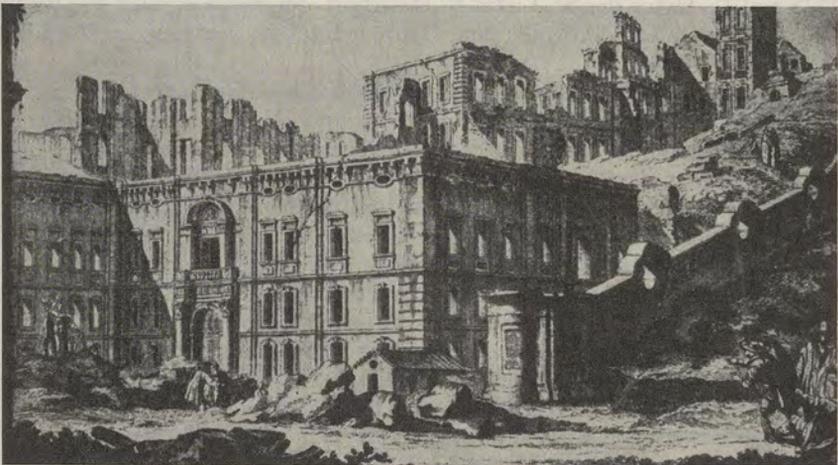
1718 trat Ludovice der St.-Lukas-Bruderschaft, der Künstlerzunft in Lissabon, bei. 1720 ernannte ihn der König zum Hauptarchitekten der Arbeiten am Kloster zu S. Vicente de Fora.

Inzwischen war Ludovice bereits ein wohlhabender Mann geworden. Im Vorort Bemfica kaufte er sich ein Besitztum (die Quinta da Alfarrobeira).²⁴ Hier verheiratete er sich am 22. Juli 1720²⁵ zum zweitenmal mit einer Französin, Ana Maria, der Tochter des Denis Verney aus Lyon, deren Mutter wieder portugiesischer Abstammung war. Auf seinem Besitztum in Bemfica baute Ludovice dann 1727 eine Villa im italienischen Landhausstil, einfach in der Ausführung, mit einer besonderen Note jedoch in der eingebauten Kapelle und der Fontaine am Gartenhaus, deren Marmorschmuck etwas von der Prachtentfaltung Mafras ahnen läßt.

Gleichzeitig hatte Ludovice sein Haus in Lissabon in der Rua dos Canos, das er in den vierziger Jahren mit einem vornehmen Palais in der Straße S. Pedro de Alcántara an der Calçada da Gloria vertauschte. 1747 vollendet, überstand auch dieses Gebäude glücklich das Erdbeben von 1755 und leuchtet heute noch in dem schon charakterisierten marmorähnlichen Stein, pedra lioz, der damals gerne für die Lissabonner Palastarchitektur verwendet wurde. Ludovice lehnte sich bei der Planung des Baues an den italienischen Palasttyp der Zeit an, in einem gewissen



Hauptaltar der Dominikanerkirche in Lissabon.
(Aus I. A. Pilotto.)



Patriarchale nach dem Erdbeben von 1755. (Aus R. C. Smith.)

Gegensatz zu der herrschenden Bauweise, die dem französischen Geschmack folgte, doch konnte diese Ludovicesche Bauart keinen größeren Einfluß auf die künftige Entwicklung ausüben, obwohl ja die Möglichkeiten nach dem Erdbeben groß waren.

Anders auf dem Gebiet des Kirchenbaues. Hier konnte sich die Aktivität des Architekten besser entfalten. Eine große Aufgabe wurde ihm da zuteil in der Planung einer Metropolitankirche. Im Jahre 1716 wurde die königliche Kapelle mit einem Patriarchat versehen. Dies erforderte einen neuen, entsprechend repräsentativen Kirchenbau, zu dessen Planung auch der Italiener Filippo Juvara herangezogen wurde. Intrigen, die wir heute nicht mehr durchschauen können, wirkten



Chor der Kathedrale in Evora. (Aus R. C. Smith.)

wohl mit, wenn nicht Juvara den Bau durchführen durfte, sondern Ludovice den Auftrag bekam, der aber schließlich auf das wesentlich bescheidenere Ziel eines Umbaues der bestehenden königlichen Kapelle hinzielte. 1746 wurde die Kirche geweiht, doch schon 1755 durch das Erdbeben wieder zerstört. Die Beschreibungen, die von ihr erhalten geblieben sind, geben nur eine unbestimmte Vorstellung. Berühmt war die reiche Ausstattung der Kirche an Gold- und Silberschmuck. Das Portal wurde nach dem Erdbeben an der Dominikanerkirche angebracht. Wie bei Mafra zeigt sich auch bei diesem Portal die Anlehnung an die Zeichnungen deutscher Architekturtheoretiker. Smith hat insbesondere auf die Portalbeispiele des Johann Rudolf Fäsch hingewiesen.²⁶

Ein weiterer Auftrag des Königs bezog sich auf die Johanneskapelle in der Lissabonner Rochuskirche. Johannes der Täufer war der Namenspatron des Königs. Und so beschloß Johann V., der über die Schätze Brasiliens verfügte, 1742, eine neue Kapelle errichten zu lassen, die das bisher in Portugal Gebaute überstrahlen sollte. Aber Ludovice bekam den Auftrag zu diesem Bau nicht. Der Vorliebe des Königs für Rom entsprechend, sollte die Kapelle vom besten Architekten errichtet werden, der damals in der Heiligen Stadt tätig war. Die Wahl fiel auf

Luigi Vanvitelli, der, unterstützt von Niccolo Salvi, den Bau in Italien ausführen mußte; dann sollte er zerlegt nach Portugal geschafft und in der Rochuskirche wieder errichtet werden. Ludovice sollte dafür sorgen, daß die Kapelle den Wünschen des Königs entsprechend ausfiel. Die Zeichnungen, die Vanvitelli nach Portugal sandte, wurden indessen von Ludovice in einem Gutachten vom 6. Februar 1743 stark kritisiert. Ludovice empfand in dem italienischen Architekten den Rivalen, der ihm eine glänzende Möglichkeit nahm, sein Können zu zeigen, und so wurde der Italiener kritisiert, so gut es ging. Der Entwurf Vanvitellis, meinte Ludovice, entspreche nicht der Würde der Kapelle. Aus anderen nach Italien gehenden Anweisungen sprach eine ähnliche ins Detail gehende kritische Haltung, so daß Vanvitelli seinen Unwillen schließlich nicht mehr zähmen konnte und beleidigt auf die Überlegenheit der römischen Architekten gegenüber dem Hinweis, was man in Lissabon bieten konnte. Kein Wunder, daß der Abschluß des Baues, der inzwischen schon begonnen worden war, sich verzögerte. Erst im September 1747 gelangten die zerlegten Teile der Kapelle nach Lissabon. Eine Gruppe von Italienern kam mit, um das Ganze zusammenzusetzen. Der Bau schritt voran, doch erlebte der König, der Ende Juli 1750 starb, nicht mehr den Abschluß der letzten Arbeiten.

1748 bekam Ludovice noch einmal einen großen sakralen Auftrag in der Errichtung der Capella-Mor für die Lissabonner Dominikanerkirche. Über die Einzelheiten der Bauarbeiten ist nichts bekannt. Doch hat auch dieser Bau das Erdbeben überstanden. Die Kapelle zeigt einen ähnlich reichen Marmorschmuck wie die Bauten von Mafra und Evora.

Indessen hatte Ludovice in Giovan Antonio Bellini von Padua, der hier wie in Evora für die plastische Ausschmückung verantwortlich war, keine gleichwertige Kraft. Die Art, in der von Ludovice hier der Hochaltar gestaltet wurde, wurde nach dem Erdbeben in einer Reihe von neuerrichteten Kirchen übernommen; auch dies ein Beispiel dafür, wie sich der Einfluß des Stils, den Ludovice entwickelt hatte, in der portugiesischen Architektur geltend machte. Die Capella-Mor der Dominikanerkirche war die letzte größere Arbeit, die Ludovice ausführte. Was er noch etwa am Komplex des Palastes am Tejo, dem Paço da Ribeira, baute, ist uns nicht näher bekannt, wie uns wohl auch noch das eine und andere Werk Ludovices verborgen bleiben wird.²⁷ So hat man vermutet, daß der Architekt die Bibliothek und den Turm der Universität in Coimbra geschaffen hat, auch das Portal des ehemaligen Hieronymusklosters in Coimbra wird ihm zugeschrieben.²⁸

Schließlich ist Ludovices Name noch mit dem Aquädukt verknüpft, der als gewaltiges Baudenkmal von einer Quelle im Westen der Stadt, Aguas Livres genannt, in die Stadt hineinführt. Ludovice wurde vom König mit der Ausarbeitung des Projektes beauftragt.²⁹ Er fertigte über 20 Risse an, dann aber wurde er durch Hofintrigen an der Ausführung gehindert. Andere bekamen das Werk in die Hand, die sich schlauerweise an die Idee Ludovices hielten und diese nur durch einige Abänderungen „maskierten“. Erst als sich im Jahre 1746 Schwierigkeiten ergaben, wandte sich der Leiter des Baues, der einflußreiche Prior von S. Nicola, wieder an Ludovice, der sein Gutachten darüber abzugeben hatte, ob das Wasser in Eisen- oder Steinröhren gefaßt werden solle. Die Antwort, die der Architekt darauf schrieb, ein langes Memorial, stellt ein glänzendes Zeugnis dar für die umfassenden technischen Kenntnisse dieses Mannes wie auch für die Gewissenhaftigkeit, mit der er sich seiner Aufgabe entledigte. Eingehend legt er dar, daß Eisenröhren sich nicht eignen, daß man Steinröhren nehmen müsse, und seine Ansicht belegt er mit Beispielen aus Rom und Augsburg, aus dem



Aquädukt „das Aguas Livres“ in Lissabon.

weiten Bereich seiner eigenen Erfahrungen, denn in beiden Städten hatte er ja vor Jahren gelebt. Die Antwort Ludovices ist nicht datiert, vermutlich wurde sie in den letzten Augusttagen oder im September des Jahres 1746 geschrieben. Es wurden zwar im nächsten Jahr noch andere Persönlichkeiten zu Rate gezogen, aber entgegen der Ansicht des Priors und anderer Berater wurde die Fassung dann doch in Stein ausgeführt. Wenn das Werk noch zu Lebzeiten des Architekten vollendet wurde, was wahrscheinlich ist, so konnte er also die Genugtuung erleben, daß seine Idee sich durchgesetzt hatte. Und wie Mafra, so überstand auch der Aquädukt glücklich das Erdbeben von 1755.

Ludovice überlebte König Johann, der Ende Juli 1750 starb, nur kurze Zeit. Sinnfälliger Ausdruck der Gnaden, die der Verstorbene ihm erwiesen hatte, waren der Wohlstand des Architekten, der Rang eines Obersten der Pioniere, der ihm verliehen worden war, und die Tatsache, daß der König Taufpate eines der Söhne Ludovices gewesen war. Ludovice gehörte ferner dem Orden Christi an und war mit dem Titel eines Fidalgo da Casa Real ausgezeichnet. Schließlich, am 14. September 1750, ernannte ihn der neue König José I. zum Hauptarchitekten des Königreichs Portugal. Gleichzeitig wurden ihm der Rang und die Besoldung eines Brigadiers der Infanterie erteilt. Alles dies „in Erwägung der großen Fähigkeiten, der Klugheit und des Fleißes, mit denen João Frederico Ludovice 43 Jahre lang dem König meinem Herrn und Vater gedient, indem er Pläne, Diagramme und Ornamente entwarf, indem er Modelle schuf für die wichtigsten Werke, die derselbe bauen ließ sowohl in diesem Königreich als auch außerhalb (das ist in den Kolonien³⁰), nicht nur mit der Billigung und dem Lob der größten Künstler Europas, sondern auch mit solcher Exaktheit und Pracht, daß sie nach ihrer Beendigung ein Bild von dem Glanz und der Größe desjenigen darstellten, der diese Bauten veranlaßte, und indem er in dieser führenden Stellung diejenigen anleitete, welche an diesen Gebäuden arbeiteten, so daß seiner Lehre der große Fortschritt zu verdanken ist, den die Künste jetzt erreicht haben ...“

Im Archäologischen Museum, das in der Ruine des ehemaligen Klosters „Unserer Frau vom Berge Karmel“ untergebracht ist, hängt das Porträt Ludovices in Öl. Der Abgebildete wird gezeigt in Offiziersuniform, geschmückt mit dem Kreuz des Ordens Christi. Die Umrahmung und Inschrift eines diesem Ölbild entsprechenden Sticks deutet auf die letzten Jahre Ludovices, denn er wird hier schon „Architectorum Regni Portucalensis Praeses“ genannt. Das kraftvolle männliche Gesicht mit den sehr harmonischen Zügen, dem sicheren und überlegenen

Blick muß aber aus einer früheren Zeit stammen, denn aus diesen Zügen spricht noch die volle Kraft seiner geistigen und schöpferischen Persönlichkeit. Man ahnt dahinter kaum die ernsten Krisen, die dieses Leben überstanden hat. Daß Ludovice in der neuen Heimat die alte gänzlich verlorenging, mag den Architekten manches Mal geschmerzt haben, denn die Bande zu den evangelischen Familienangehörigen rissen endgültig ab, nachdem Ludovice in Rom katholisch geworden war. Im Kreis der Familie Ludwig glaubte man später, Johann Friedrich sei als junger Gold- und Silberschmiedarbeiter nach Amerika ausgewandert. Nachdem die Mutter 1729



João Frederico Ludovice, Porträt im archäologischen Museum in Lissabon. (Aus I. A. Piloto.)

gestorben war, wurde deren ansehnliches Vermögen laut testamentarischer Bestimmung zu gleichen Teilen unter die 6 Geschwister aus der zweiten Ehe aufgeteilt, jedoch so, daß der Anteil Johann Friedrichs zunächst von der Stadt Hall verwaltet wurde. Nachdem man aber 30 Jahre lang nichts von ihm gehört hatte, wurde Johann Friedrich am 18. Januar 1734 als verschollen erklärt und sein elterlicher Anteil unter die anderen 5 Geschwister verteilt. Daß der Architekt seine Heimat und seine Familie nicht vergessen hatte, dafür spricht die Tatsache, daß er seinen ältesten Sohn João Pedro, Johann Peter, nannte, nach seinem Bruder, dem ebenfalls zu hohen Ämtern und Würden gekommenen Kanzler und Professor in Halle.

Überblicken wir noch einmal dieses Architektenschicksal, das aus so jähren, ja abenteuerlich anmutenden Wendungen heraus sich in seinem portugiesischen Wirkungskreis so schön erfüllte. Es gehört mit zum Eigenwilligsten dieses Mannes, daß er, der sich bisher vorwiegend als Goldschmied ausgewiesen hatte, es wagte, sich an die Riesenaufgabe von Mafra zu machen. Diese Aufgabe wurde die große

Chance seines Lebens. Und er hat sie gemeistert. Sein Künstlertum hat es verstanden, römische und frühere Erfahrungen fruchtbar zu machen, und die Kräfte wuchsen mit der Vertiefung in die Arbeit.

Gewiß, der Stil, den Ludovice fand, brachte nichts Neues. Es war im wesentlichen das, was die römischen Architekten im Lauf des 17. Jahrhunderts entwickelt hatten, voran Bernini, Maderna, Borromini. Dazu kamen die Anregungen, die Ludovice aus den Werken deutscher Architekturtheoretiker bezog. Sein Eigenstes gab er darin, wie er die Anregungen zu einem harmonischen Ganzen kombinierte und wie er sich um das Detail kümmerte, wie er ein Kapitell ausführte, wie er die verschiedenen Marmorsorten zusammensetzen verstand. Seine Anpassungsfähigkeit zeigt sich schließlich auch darin, wie er Elemente portugiesischer Bauweise zu übernehmen wußte, etwa in der Art, wie er sein Landhaus in Bemfica mit einem Dach versah. Angesichts dessen, was Ludovice mit Mafra, dem Chor von Evora und den Überbleibseln der Patriarchalkirche hinterließ, darf er, so urteilt Smith abschließend, zu den großen Architekten des 18. Jahrhunderts gerechnet werden.

Freilich, die Laufbahn dieses Mannes in Portugal verlief nicht ohne Krisen und Intrigen. Eine große Gefahr für diesen Mann bestand darin, daß er hier in Portugal abseits von der lebendigen Weiterentwicklung der Architektur lebte, wie sie sich unter dem Wettbewerb tüchtiger Begabungen etwa in Rom vollzog. Es bestand für ihn die Gefahr, daß er ins Provinzielle absank. Wenn dies auch nicht eintrat, so ließen sich der König und der Hof doch von dem, was man in Rom bieten konnte, locken, so daß sich Ludovice zurückgesetzt fühlen konnte. Er hat sich da gewehrt und mit scharfer Kritik gegenüber den Konkurrenten nicht gespart, ja er hat offenbar im gegebenen Augenblick nicht vor der Intrige zurückgeschaut, so wie man auch gegen ihn intrigierte. So konnte es nicht ausbleiben, daß er bei seinen Gegnern den Eindruck eines Kunstdiktators erweckte. Angesichts der kämpferischen und anspruchsvollen Haltung dieses in künstlerischer Hinsicht so vielseitigen und auf den verschiedensten Wissensgebieten gebildeten Mannes darf man sich nicht wundern, daß seine Feinde um die Grenzen seiner Fähigkeiten wußten und ihn lächerlich zu machen suchten. So schrieb der Maler Francisco Vieira de Matos ein Spottgedicht auf ihn und schilderte darin, wie dieser „Duro Cyclope Tudesco“ dreimal vergeblich versuchte, die Züge des Königs Johann V. in einem Relief festzuhalten, das auf einer Münze verwendet werden sollte.³¹

Ludovice genoß seine Stellung als Architecto-Mor nur noch wenige Monate. Er starb 79 Jahre alt am 17. Januar 1752 in seinem Palais zu Lissabon und wurde in der Kirche der Fleischwerdung (Nossa Senhora da Encarnação) beigesetzt. Der älteste Sohn João Pedro assistierte schon jahrelang dem Vater, ist aber später nicht weiter als Architekt hervorgetreten. Fruchtbar blieb das Werk des Vaters in der Schule, die an den Arbeiten von Mafra herangebildet worden war. Zu den schönsten Früchten dieser Schule gehört der Palast von Queluz, eine Spazierfahrt von Lissabon entfernt, der in seiner Gesamtplanung, in seiner heiteren Beschwingtheit wie auch in seinen entzückenden Gartenanlagen an die deutschen Fürstenresidenzen des 18. Jahrhunderts denken läßt. Sein Architekt Mateus Vicente de Oliveira kam aus der Sala do Risco, das heißt aus der dem Hof zugeordneten Werkstätte, die vom Geist Ludovices geprägt war. Mag dann auch der Franzose Robillon zur Gestaltung der Gärten hinzugezogen worden sein, so hat sich dessen Einfluß keineswegs in der Weise ausgewirkt, daß aus Queluz ein zweites Versailles wurde.³²



Gartenansicht des Schlosses in Queluz.

Die Schule Ludovices schließlich hat in vielen Zügen jenes Lissabon geprägt, das nach dem Erdbeben von 1755 wiedererstanden ist, insbesondere soweit Vicente de Oliveira und Reinaldo Manuel dos Santos daran gebaut haben. Das schönste Beispiel ihres gemeinsamen Wirkens ist die imposante Kirche des geweihten Herzens Jesu oder wie die Lissabonner sagen: die „Estrela“.

Die Familie Ludovice blühte weiter in Lissabon. Aus seiner ersten Ehe hatte der Architekt einen Sohn und eine Tochter, aus der zweiten Ehe vier Söhne. Der 1701 geborene Älteste, João Pedro, studierte an der Universität Coimbra Jura und half dann dem Vater bei den Arbeiten in Mafra, doch scheint er sich, wie schon erwähnt, später nicht weiter als Baumeister betätigt zu haben. Dagegen ist von einem anderen Sohn Ludovices, José Joaquim, bekannt, daß er die Kirche und den Konvent des Heiliggeistklosters (do Espírito Santo) entwarf.³³

Anmerkungen

¹ Die vorliegende Studie geht auf einen Vortrag zurück, der im Herbst 1951 vor dem Historischen Verein für Oberpfalz und Regensburg gehalten wurde. In erweiterter Form wurde er wiederholt anlässlich der „Portugiesischen Woche“, die im Mai 1957 von der Stadt Würzburg veranstaltet wurde. Es kann sich hier nur um eine Skizze handeln, denn es ist zu hoffen, daß die Forschung vorläufig im Dunkel liegende Zusammenhänge noch weiter erhellen wird. So ist es auch in erster Linie Anliegen dieses Aufsatzes, der Forschung weitere Anregung zu geben. Für freundliche Hinweise danke ich Herrn Forstmeister a. D. Fritz Ludwig in Ellwangen, Herrn Pfarrer W. Heintzeler in Honhardt sowie Herrn Tesoureiro der Camera Municipal in Lissabon, Leopoldo Humberto Frederico de Drumond Ludovice.

² Vgl. dazu Ragnar Josephson, *Barocken*, Stockholm 1948, S. 326 ff.

³ Vgl. dazu Federico Carlo Sainz de Robles, *Castillos en España*, Madrid 1952.

⁴ Vgl. dazu Wolfgang Pauker, *Führer durch die Sehenswürdigkeiten des Stiftes Klosterneuburg*, Klosterneuburg o. J., S. 123 ff.

⁵ Vgl. dazu neuerdings Pedro Voltes Bou, *El Archiduque Carlos de Austria, Rey de los Catalanes*, Barcelona 1953.

⁶ Nach meinen bisherigen Erkundigungen im Österreichischen Staatsarchiv (Haus-, Hof- und Staatsarchiv) befinden sich leider keine Korrespondenzen dort, die in dieser Frage weiterführen könnten.

⁷ Vgl. dazu Raynaldo dos Santos, *L'Art portugais. Architecture, Sculpture et Peinture*, Paris 1953, und Luis Reis Santos, *Monuments du Portugal*, Lissabon o. J.

⁸ Vgl. dazu J. Lúcio de Azevedo, *Épocas de Portugal Económico. Esboços de Historia*, 2. Ed., Lissabonn 1947, S. 289 ff. (*Idade de oiro e diamantes*).

⁹ Reinaldo dos Santos, D. João V. e a arte, in: D. João V., *Conferencias e estudos commemorativos do Segundo Centenario da sua morte (1750—1950)*, Lissabon 1952, S. 27, sowie derselbe *L'Art portugais. XVI^e Congrès International d'Histoire de l'Art*, Lissabon-Porto 1949, S. 27.

¹⁰ Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de memorias relativas as vidas dos pintores, e escultores, architectos e gravadores portuguezes, etc.*, Lissabon 1823, S. 20. Vgl. auch E. A. Strasen/Alfredo Gândara, *Oito Séculos de História Luso-Alemã*, 1944. — Der Name Ludwig kommt im 17. und 18. Jahrhundert in Regensburg gleichwohl vor, vgl. die Bürger- und Taufbücher der Stadt.

¹¹ Robert C. Smith, Jr., João Frederico Ludovice, an Eighteenth Century Architect in Portugal, in: *The Art Bulletin* XVIII, Nr. 3, September 1936, S. 273—370. Smith stützt sich besonders auf Visconde de Sanches de Baena, *Apontamentos acerca da biographia do notavel architecto da Basílica Real, Palacio e Convento da Villa de Mafra*, Lissabon 1881, sowie Francisco Marques de Sousa Viterbo, *Diccionario histórico e documental dos architectos, engenheiros, e constructores portuguezes*, Lissabon II, 1904, S. 95—102. Smith, S. 282, hat allerdings irrtümlich 1670 als Geburtsjahr des Architekten.

¹² Vgl. darüber [Fritz Ludwig], *Stammtafel der Familie Ludwig, nach dem Stand vom Jahre 1951, o. O. (Schwäbisch Hall) o. J.*, sowie derselbe, *Zwei bedeutende Söhne einer Halle: Familie*, in: *Württembergisch Franken*, N. F. 28/29, 1954, S. 225—235; João A. Piloto, *A Vida e a Obra do Arquitecto João Frederico Ludovice*, in: *Revista Municipal*, Lissabon 1952, Nr. 52 (hält irrtümlich an der Konkurrenz der Italiener Juvara und Canevari bei der Planung von Mafra fest — vgl. Anm. 17). — Frazão de Vasconcelos, *Novos subsidios para a biografia do architecto — mor João Frederico Ludovice*, Lissabon 1956, Sonderdruck aus: „*Estremadura, Boletim da Junta de Provincia*, Ser. M, Nr. 35—37, 1954. E. A. Strasen/Alfredo Gândara, *Oito Séculos de Historia Luso-Alemã*, 1944, S. 216 ff., bringen verschiedene Unrichtigkeiten, ebenso der Artikel „*Ludovice, Ludovici und Ludwig*“ (João Frederico), „in der *Grande Enciclopedia Portuguesa e Brasileira*, Vol XV, Lissabon“ — Rio de Janeiro o. J., S. 566 f. — Reynaldo dos Santos, *Historia da Arte em Portugal*. Vol. III, Porto 1953, S. 35 ff., hat irrtümlich als Geburtsort Ludwigs „Halle“.

¹³ Nach Smith, S. 282, ging Ludwig mit 19 Jahren nach Augsburg, wo er 8 Jahre bei den kaiserlichen Truppen im Krieg gegen Ludwig XIV. diente.

¹⁴ Nach Smith, S. 283, fand die Heirat in Rom statt, Strasen/Gândara, S. 217 und Ludwig, *Zwei bedeutende Söhne*, S. 230, haben Neapel als Ort der Verheiratung.

¹⁵ Vgl. Smith, S. 283.

¹⁶ Vgl. Reynaldo dos Santos, *L'Art portugais*, S. 28.

¹⁷ Die irrtümliche Ansicht, daß die Italiener Filippo Juvara und Antonio Canevari sich als Konkurrenten Ludovices um den Bau bewarben (vgl. zuletzt noch Strasen/Gândara und Ludwig, *Zwei bedeutende Söhne*), ist schon von Smith, 286 ff., berichtigt worden.

¹⁸ Vgl. Strasen/Gândara, S. 208 ff.

¹⁹ Vgl. dazu P. Fr. Julian Zarco Cuevas, *El Monasterio de San Lorenzo el Escorial y la Casita del Principe*, 7a Ed., El Escorial 1949.

²⁰ Vgl. Smith, S. 305 f.

²¹ Hier sei verwiesen auf die Arbeit von Júlio Ivo, *O Monumento de Mafra* (= *A Arte em Portugal*, Nr. 9) Porto 1950.

²² Vgl. *Opúsculos por A. Herculano*, T. VII, *Questões públicas*, T. IV., 1a Ed. Lissabon 1898, S. 1—20.

²³ Vgl. Smith, S. 335 ff., sowie Antonio Francisco Barata, *Memoria histórica sobre a fundação da Se de Évora e suas antiquidades*, Coimbra 1876, S. 17 f., und Celestino David, *Evora* (= *A Arte em Portugal*, Nr. 8), Porto 1952, S. 11 f.

²⁴ Strasen/Gândara, S. 221, haben irrtümlich den 28. Juni 1722.

²⁵ Alfarrobeira = Johannisbrotbaum.

²⁶ Smith, S. 351.

²⁷ Peter Müller, *Alemãs na terra portuguesa*, in: *Boletim do Instituto Alemão*, Vol V, *Suplemento*, Coimbra 1935, S. 34, erwähnt den Palast, „no Campo dos Martires da Patria“ (heute Patriarchat) als Werk Ludovices.

²⁸ Vgl. Luis Reis Santos, *Monuments du Portugal*, Lissabon o. J., S. 119, und Vergilio Correia, *A arte em Coimbra e arredores*, Coimbra 1953, S. 73 f., der nur den Turm Ludovice zuschreibt.

²⁹ Jose da Cunha Saraiva, *O aqueducto das Aguas Livres e o architecto Ludovice*, in: *Boletim Cultural e Estatistico I*, Nr. 4, Lissabon 1937, S. 515 ff.

³⁰ Insbesondere an Brasilien ist zu denken, was Reynaldo dos Santos, *L'art portugais*, S. 28, betont.

³¹ Vgl. Smith, S. 290.

³² Ventura Porfirio, *Palácio Nacional de Queluz*, in: *Roteiro, Guia Turistico de Queluz*, o. O., o. J.

³³ Smith, S. 299, Anm. 134.