

...solche so Kostbahr ornirten Gallerien...
Die Bildprogramme von Carlo Carlones und Pietro Scottis Deckenfresken in den
Kommunikationsgalerien von Schloss Ludwigsburg

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität
München

vorgelegt von

Franziska Katharina Diek

aus

Haldenwang

Referent: Prof. Dr. Frank Büttner

Korreferent: Prof. Dr. Ulrich Söding

Tag der mündlichen Prüfung: 4. Juli 2011

1.	Einleitung und Forschungsstand.....	5
2.	Der Bauherr Herzog Eberhard Ludwig.....	9
2.1.	Württemberg im Spannungsfeld zwischen Großmächten.....	10
2.1.1.	Die Politik des Herzog Administrators Friedrich Carl während der Minderjährigkeit Herzog Eberhard Ludwigs.....	11
2.1.2.	Die Politik Herzog Eberhard Ludwigs.....	12
2.1.3.	Der vergebliche Kampf Herzog Eberhard Ludwigs um die Kurwürde.....	14
2.1.4.	Die Verhandlungen Herzog Eberhard Ludwigs über Bündniswechsel und Königskrone.....	16
2.2.	Herzog Eberhard Ludwig als Feldherr.....	17
2.3.	Christina Wilhelmina von Grävenitz und ihr Einfluss auf Herzog Eberhard Ludwig.....	20
2.4.	Die für die Entstehung von Schloss Ludwigsburg wichtigen Reisen Herzog Eberhard Ludwigs.....	21
3.	Die Baugeschichte von Schloss Ludwigsburg und die Entwicklung von einer Drei- zu einer Vierflügelanlage.....	24
3.1.	Die Notwendigkeit der Prachtentfaltung.....	27
3.2.	Zugangsreglements für die Räume barocker Schlossanlagen.....	30
3.3.	Hinweise auf die Nutzungsmöglichkeiten von Galerien.....	34
4.	Die Gestaltung der Galeriebauten am Neuen Corps de Logis.....	38
4.1.	Der Aussenbau.....	38
4.2.	Die Innenausstattung.....	44
5.	Die Angemessenheit der Ausstattung.....	53
6.	Der Wechsel der Galerien.....	55
7.	Die Freskantenn der Deckenbilder in den Kommunikationsgalerien.....	59
7.1.	Carlo Innocenzo Carlone (1686 - 1775)	59
7.2.	Pietro Scotti (1695 (?) – nach 1741).....	62
8.	Die Deckenbilder der Ahnengalerie und ihrer Vorzimmer.....	65
8.1.1.	Das südliche Vorzimmer: Die Opferung der Polyxena.....	69
8.1.2.	Alexander der Große und Apelles.....	70
8.1.3.	Allegorie der Künste.....	75
8.1.4.	Sonnenaufgang: Apoll beginnt seinen Zug über den Himmel.....	77
8.1.5.	Mars und Venus.....	82
8.1.6.	<i>Gloria dei Principi</i> zeichnet die Künste aus und <i>Virtus</i> besiegt die Laster.....	84
8.1.7.	<i>Pax</i> siegt über die (<i>grosse</i>) <i>Wut</i>	91
8.1.8.	Morgendämmerung: Aurora als Vorbotin des Sonnenaufgangs.....	93
8.1.9.	Allegorie der Wissenschaften.....	96
8.1.10.	Alexander der Große und Lysipp.....	98
8.1.11.	Das nördliche Vorzimmer: Die Opferung der Iphigenia.....	99
8.2.	Die Scheinarchitektur der Ahnengalerie.....	101
8.3.	Die Gesamtwirkung von Vorzimmern und Galerie.....	104
9.	Die Deckenbilder der Bildergalerie und ihrer Vorzimmer.....	107
9.1.1.	Das südliche Vorzimmer: <i>Spes</i> und <i>Desperatio</i>	108
9.1.2.	Der Triumph des Neptun.....	110
9.1.3.	Die Weissagung über Thetis.....	113

9.1.4.	Hochzeit von Peleus und Thetis.....	115
9.1.5.	Parisurteil und Hirtenszene.....	117
9.1.6.	Raub der Helena.....	120
9.1.7.	Pluto raubt Proserpina und bringt sie in die Unterwelt.....	122
9.1.8.	Thetis taucht Achill in den Styx.....	127
9.1.9.	Thetis erbittet von Vulkan Waffen für Achill.....	128
9.1.10.	Die Opferung der Iphigenia.....	130
9.1.11.	Die Ereignisse vor Troja.....	131
9.1.12.	Mars und Venus.....	135
9.1.13.	Das nördliche Vorzimmer: <i>Frieden</i> und <i>Eintracht</i>	135
9.2.	Die Aussage des Bilderzyklus in der Bildergalerie.....	136
10.	Der Erhaltungszustand.....	139
11.	Die Gegensätzlichen Gestaltungsprinzipien der Galeriefresken in Ludwigsburg.....	145
12.	Zusammenfassung.....	146
13.	Transkribierte Quellen.....	149
14.	Literaturverzeichnis.....	198
14.1.	Quellen.....	198
14.1.1.	Gedruckte Quellen.....	198
14.1.2.	Handschriftliche Quellen.....	199
14.2.	Unveröffentlichte Restaurierungsberichte.....	199
14.3.	Lexika und Handbücher.....	200
14.4.	Sekundärliteratur.....	202
14.5.	Kataloge.....	214
15.	Abbildungsliste.....	214
16.	Abbildungen	220

1 Einleitung und Forschungsstand

Die vorliegende Arbeit widmet sich den Deckenbildern der Ahnen- und der Bildergalerie von Schloss Ludwigsburg. Beide Galerien sind im Rahmen eines der vielen Erweiterungsprojekte entstanden, welche die Baugeschichte des Schlosses prägten. Der Bauherr, Herzog Eberhard Ludwig, passte sein Ludwigsburger Schloss immer wieder seinen stetig wachsenden Repräsentationsansprüchen an. Dieses Streben wird auch im Verlauf der Planungen und der Ausführung der beiden Galerien deutlich. Ursprünglich als einfache Kommunikationsgänge geplant, wurden die Galerien im Verlauf der Planungen erweitert und zu wichtigen Repräsentationsräumen ausgestaltet. Im Rahmen dieser Arbeit soll in erster Linie die Geschichte der Galerien und ihrer Deckenbilder zur Zeit ihres Bauherrn, Herzog Eberhard Ludwig, beschrieben werden. Der behandelte Zeitraum reicht daher von der Mitte der 20er Jahre des 18. Jahrhunderts bis zum Jahr 1733, in dem die Bilder der Ahnengalerie signiert wurden. Zur Erläuterung von Funktion und Ausstattung der Galerien werden allerdings vereinzelt auch Quellen aus späteren Jahren hinzugezogen. Die Ausstattung der Galerien mit Bildern war zum Zeitpunkt des Todes Herzog Eberhard Ludwigs noch nicht abgeschlossen. Die Galerien konnten von ihrem Bauherrn also nie in der beabsichtigten Funktion genutzt werden. Interessant bei der Untersuchung der beiden Galerien war auch die Frage nach dem Grund für den Themenwechsel, der während der Ausmalung erfolgte.

Zu den Deckenbildern beider Galerien gibt es jeweils einen Aufsatz, der eine nähere Beschreibung und Deutung anstrebt. Vor allem die Deckenbilder der Ahnengalerie werden darüber hinaus in zahlreichen Katalogtexten, Aufsätzen und Monographien erwähnt. Beschreibungen und Deutungen bleiben dabei aber in der Regel oberflächlich. Bislang gibt es keine Arbeit, die sich einer Gegenüberstellung der beiden so unterschiedlichen Deckenbilder angenommen hat. Beide Bilder entstanden zeitgleich, sind aber durch eine völlig verschiedene Erscheinung geprägt. Dieser Kontrast wird heute noch durch die Anfang des 19. Jahrhunderts vorgenommenen Umgestaltungen unter Nikolaus Friedrich von Thouret verstärkt. Daher werden im Rahmen dieser Arbeit auch die Wand- und Fußbodengestaltungen der Galerien angesprochen, die zur Gesamtwirkung der Räume entscheidend beigetragen haben und über deren ursprüngliches Erscheinungsbild die Archivalien des Hauptstaatsarchivs Stuttgart einige Rückschlüsse erlauben. Wie aus dem erhaltenen Quellenmaterial hervorgeht, war dem Herzog die Angemessenheit der Ausgestaltung sehr wichtig. So mussten Bodenbelag und Wandausstattung den Deckenbildern und der Funktion des Raumes gerecht werden.

Für ein richtiges Verständnis der Bildaussagen ist es unerlässlich, die Biographie des Bauherrn näher in Augenschein zu nehmen. Auch einige Bemerkungen zur Baugeschichte des Schlosses und zu den unterschiedlichen Bauphasen sind in diesem Zusammenhang notwendig.

Im Rahmen ihrer Dissertation hat sich Annegret Kotzurek sehr ausführlich mit der vorhandenen Literatur und dem Forschungsstand beschäftigt. Zu Schloss Ludwigsburg gibt es eine große Zahl von

Aufsätzen in überwiegend landesgeschichtlichen Zeitschriften, die allerdings oft nur die vorhandene Literatur referieren. Die finanziellen Aspekte des Ludwigsburger Schlossbaus untersucht Walter Baumgärtner 1938 in seiner Arbeit *Die Erbauung des Ludwigsburger Schlosses. Ein Beispiel staatlicher Bauwirtschaft des 18. Jahrhunderts*. Gerhard Bäuerle und Michael Wenger fassen in ihrer gemeinsamen, eher populärwissenschaftlichen Arbeit über Schloss Ludwigsburg die vorhandene Literatur zusammen. Sie bezeichnen die Appartements des Herzogs in der Beletage fälschlich als Appartement double. Tatsächlich handelt es sich im Neuen Corps de Logis von Schloss Ludwigsburg nicht um eine symmetrische Anlage nach französischem Vorbild mit Paradeappartement für Fürst und Fürstin, sowie einem zweiten „privaten“ Appartement. In Ludwigsburg orientierte man sich am Kaiserhof in Wien. Das Hauptappartement des Fürsten und das kleinere Appartement der Fürstin liegen in ein und derselben Hälfte des Corps de Logis.¹ Im Alten Corps de Logis lag das Appartement des Herzogs auf der westlichen Seite, vom Gardesaal bzw. vom Tafelzimmer aus gesehen rechts. Auf das Neue Corps de Logis übertragen, bedeutete eine Nutzung der rechten Seite durch den Herzog eine Aufwertung der östlichen Räume und mit ihnen auch der Ahnengalerie.²

In Ihrer Dissertation geht Annegret Kotzurek ebenfalls kurz auf die Kommunikationsgalerien ein, die zur Verbindung von Neuem Corps de Logis und Flügelbauten zunächst als einfache Passagen geplant waren und weiße Wände sowie Quadraturmalerei an den Decken erhalten sollten. Im weiteren Verlauf der Planungen wurden sie vom Herzog zu Festräumen bestimmt. Die Familiengalerie sollte „zart und sauber“ kostbar geschmückt werden. Die gegenüberliegende Galerie sollte als Gemäldegalerie ausgestattet werden.³ Kotzurek handelt die Deckenbilder summarisch ab. Für die Ahnengalerie beschreibt sie, das Deckenfresko als ein 1733 von Carlo Carlone vollendetes Bild mit dem Titel *Huldigung der Künste und Wissenschaften vor dem Namen des Herzogs*. Im Weiteren greift sie auf die Themenschilderung von Schmidt 1954 und Wenger aus den amtlichen Schlossführern zurück. Sie weist allerdings auf den Thementausch hin, der im Verlauf der Ausmalung beider Galerien erfolgte. Für die Bildergalerie erwähnt Kotzurek als Künstler Pietro Scotti und nennt als Thema die Geschichte des trojanischen Krieges. Sie weist darauf hin, dass es im Gegensatz zur Ahnengalerie keine Scheinarchitektur gibt. Die beiden Kabinette hakt sie summarisch als ungedeutete allegorische Szenen von Malern aus dem Carlone-Umkreis ab.⁴ In einem 2004 erschienenen Buch über Schloss Ludwigsburg sind zahlreiche Aufsätze gesammelt, die sich unterschiedlichen Aspekten der Bau- und Ausstattungsgeschichte widmen.⁵ Im Gegensatz zu früheren Arbeiten zum Ludwigsburger Schloss zeichnen sich die neueren Werke durch präzisere Quellenangaben aus.

¹ Kotzurek 2001, S. 82 f., 102 f.

² Siehe dazu auch Kotzurek 2001, S. 31.

³ Kotzurek 2001, S. 95 f. und Anm. 404, 405. Siehe auch Schmidt, S. 55 f.; Fleischhauer, Barock 1981, S. 210.

⁴ Kotzurek 2001, S. 96.

⁵ Unter anderem Merten 2004, Olschewski 2004, Kotzurek 2004 und Wenger, Jagdorden 2004.

Kotzurek widmet sich mit ausführlichen Quellenzitaten der Traktat-Literatur, um die Frage nach Funktion und Disposition der einzelnen Räume im Schloß zu klären. Für die Beschreibung der Räume zur Zeit des Bauherrn, Herzog Eberhard Ludwig, greift sie allerdings weitgehend auf Sekundärliteratur zurück, da dieser Zeitabschnitt ausserhalb ihres Themenschwerpunktes liegt.

Mankes Aufsatz zu der Ahnengalerie des Ludwigsburger Schlosses ist bislang der einzige, der sich ausführlicher mit dem Bildprogramm der Ahnengalerie auseinandersetzt. Leider sind Mankes Quellenangaben sehr vage und sie gibt ihren Thesen zum Teil eine Eindeutigkeit, die durch die von ihr angegebenen Quellen nicht untermauert werden kann, da sie zum Teil entscheidende Passagen unerwähnt läßt. Zahlten weist in seinem Aufsatz von 1977 darauf hin, dass zum damaligen Zeitpunkt die Bildergalerie meist nur mit dem Hinweis erwähnt wurde, dass es sich bei den Darstellungen des Deckenbildes um Szenen des trojanischen Sagenkreises handelt. Er zitiert bei dieser Gelegenheit auch aus dem Aufsatz Mankes über die Ahnengalerie, der das Thema ebenfalls sehr summarisch angibt. Laut Zahlten teilt Manke eine Seite der Galerie den Trojanern und die andere den Griechen zu. Diese These verwirft er sofort. Zahlten weist darauf hin, dass eine Entschlüsselung der einzelnen Szenen Scottis als wesentlicher Bestandteil einer Untersuchung des Bildprogrammes erfolgen muß.⁶ Leider unterteilt er die Szenen im weiteren Verlauf seiner Arbeit zu kleinteilig und gewinnt dadurch zum Teil falsche Aussagen. So erkennt er zum Beispiel im Anschluß an die Szene des Parisurteils eine Hirtenszene mit Paris und Oinone. Diese sind aber tatsächlich gar nicht dargestellt. Zahlten reiht die beiden in seine Aufzählung von dargestellten Liebespaaren ein, um seine These zu untermauern, dass es sich um Anspielungen auf Wilhelmina von Grävenitz, die Mätresse Eberhard Ludwigs, und den Herzog selbst handelt.⁷ Diese These ist nicht haltbar. Das Ludwigsburger Schloss entwickelte sich während der Regierungszeit Herzog Eberhard Ludwigs zu dessen Hauptresidenz. Die Stadt Ludwigsburg wurde zur Residenzstadt erhoben. Was nun in einem fürstlichen Lustschloss noch denkbar scheint – die Anspielung auf die fürstliche Geliebte – ist für ein Residenzschloß gänzlich unwahrscheinlich. Zwar mag der Herzog von seiner Geliebten stark beeinflusst gewesen sein, die letzte Entscheidungsgewalt über Fragen der Ausstattung seiner Residenz hatte aber er selbst. Eine Anspielung auf das Liebesverhältnis zwischen Herzog und Mätresse hätte in aller erster Linie im Interesse Wilhelminas von Grävenitz’ gelegen, da sie auf diese Weise ihren Machtanspruch gegenüber Rivalinnen und gegnerischen Hofcliquen zum Ausdruck bringen konnte. Dass ihr für eine eigene Inszenierung aber die Räumlichkeiten ihres fürstlichen Geliebten zur Verfügung gestellt wurden, ist nicht anzunehmen.

Auffällig ist, dass in der bislang existierenden Literatur für die Bezeichnung der mythologischen Themen meist die griechischen Namen verwendet wurden. Da es im Barock jedoch üblich war, die lateinischen Namen zu nennen, sollen diese auch in dieser Arbeit zur Bezeichnung der mythologischen

⁶ Zahlten, Achill 1977, S. 7.

⁷ Zahlten, Achill 1977, S. 14 und 18.

Figuren genannt werden. Um eine einheitliche Benennung zu gewährleisten werden die lateinischen Namen auch dann beibehalten, wenn in den Aufsätzen, die den Überlegungen zugrunde liegen, die griechische Version bevorzugt wurde. Nur Zitate werden wörtlich übernommen.

Einige Anregungen bot die Dissertation von Telse Lubitz über Carlo Carlone, was Vorbilder und Datierungen für seine Werke betrifft. Allerdings fehlen dieser Dissertation Quellenbelege.

Hilfreich waren auch zwei neu erschienene Biographien über Herzog Eberhard Ludwig, der bislang in der Literatur meist pauschal als verschwenderischer Barockfürst abgeurteilt wurde. Frank Huss und Paul Sauer beleuchten seinen Charakter neu und versuchen aufzuzeigen, dass er keineswegs der ungebildete und unbegabte Fürst war, der nur von seiner Mätresse gesteuert wurde. Auch die Arbeit von Sibylle Oßwald-Bargende versucht die Beziehungsgeflechte zwischen Herzog, Mätresse und Höflingen zu durchleuchten. Die Thesen hinsichtlich der Darstellung der Mätresse in den Deckenbildern der Bildergalerie lassen sich nun neu bewerten. Hinzu kommen Informationen über Reisen Eberhard Ludwigs, welche Anregungen für seinen Schlossbau geboten haben mögen.

Wichtig zur Beurteilung des Zustandes der Fresken war natürlich auch die Sichtung der aktuellen Befunduntersuchungen zu den Deckenbildern, die vom Amt für Vermögen und Bau in Ludwigsburg im Hinblick auf eine bevorstehende Restaurierung in Auftrag gegeben wurden. Zwar gibt es aus den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts eine kurze Veröffentlichung zu den bis dato erfolgten Restaurierungen, aber dabei handelt es sich um eine sehr summarische Aufzählung einzelner Räume. Ausführlicher sind dagegen die aktuellen, bislang unveröffentlichten Berichte, die mit freundlicher Genehmigung von Frau Henke und Frau Tuch in diese Arbeit einfließen konnten.

Obwohl umfangreiche Quellenbestände zu Schloss Ludwigsburg erhalten sind, bleiben die Informationen über die beiden Kommunikationsgalerien recht lückenhaft. So ist bislang kein schriftliches Programm für die Deckenbilder aufgetaucht, das die Themenwahl und Deutung illustrieren könnte. Allerdings sind verschiedene Bestände nur in einzelnen Jahrgängen erhalten. So wurden zum Beispiel die Rechnungen der Bauverwaltung und der Rentkammer für den Zeitraum von 1724 bis 1780 nur von jedem fünften Rechnungsjahr archiviert.⁸

Um die Erbauung des Ludwigsburger Schlosses bewältigen zu können, wurde eigens eine Baudeputation errichtet, die sich hauptsächlich mit der Beschaffung von Finanzmitteln und Baumaterialien beschäftigte. Einige Baukostenüberschläge befinden sich, neben Accorden mit Künstlern und Baumeistern, in den Akten des Hauptstaatsarchivs Stuttgart. Gemäß der Einleitung eines Archivinventars haben sich Pläne und Risse nicht erhalten.⁹ Diese Aussage ist nicht ganz zutreffend, denn im Bestand des Staatsarchivs Stuttgart befinden sich zumindest drei interessante Fassadenaufrisse von den Kommunikationsgalerien aus dem Jahr 1725.

⁸ Kotzurek 2001, S. 85 f.

⁹ Württembergische Archivinventare 1907, S. 56.

In den Quellen werden verschiedene Galerien erwähnt, wobei sich die Schwierigkeit ergibt, dass der Begriff *Gallerie* scheinbar synonym verwendet wurde für Korridore und Altane. Die Ahnen- und die Bildergalerie werden jedoch glücklicherweise in den meisten Fällen explizit als Kommunikationsgalerien bezeichnet. In einer von Paolo Retti am 12. Mai 1725 niedergelegten Berechnung werden aber zum Beispiel neben den beiden Kommunikationsgalerien zwei weitere Räume benannt, die nur als *Gallerie* bezeichnet werden.¹⁰

Zu den Kommunikationsgalerien gibt es zahlreiche kleinere Vermerke in den Überschlügen und Accorden, die sich auf die Gebäude selbst beziehen. Maße, Bauform und vor allem die Gestaltung der Fassaden und Dächer werden thematisiert und manchen Änderungen unterworfen. In einem Bauüberschlag vom 6. März 1725 werden zum Beispiel die benötigten Steinmetzarbeiten sowie weitere Kosten für die Kommunikationsgalerien aufgeführt.¹¹ Ebenfalls erhalten blieben Teile der Akten zur Wandgestaltung der Ahnengalerie. In den Beständen befinden sich dagegen kaum Archivalien, die sich mit der Ausstattung der Bildergalerie befassen. Dass sie aber ähnlich prachtvoll wie die Ahnengalerie gestaltet war, erfahren wir aus einer *Erleüterung* aus dem Jahr 1734.¹²

Dass die Ausstattung der Galerien in einem zum Teil zähen Ringen festgelegt wurde, zeigen einige erhaltene Schriftstücke, die sich mit der Marmorierung und Stuckausstattung befassen. Unter den Künstlern herrschte ein harter Konkurrenzkampf um Aufträge, während der Herzog darum bemüht sein musste, die Kosten so weit wie nur möglich zu drücken, ohne die Wirkung der Räume einzuschränken.

2 Der Bauherr Herzog Eberhard Ludwig

Herzog Eberhard Ludwig von Württemberg wurde am 18. September 1676 im Stuttgarter Schloss geboren. Sein Vater, Herzog Wilhelm Ludwig, starb bereits am 23. Juni 1677. Da Eberhard Ludwig beim Tod seines Vaters erst neun Monate alt war, lag die Vormundschaft bei dem Administrator Friedrich Carl von Württemberg-Winnenthal und bei seiner Mutter, Herzoginwitwe Magdalena Sibylla.¹³ In der Literatur wird Herzog Eberhard Ludwig meist als ungebildeter, unbeherrschter und maßloser Fürst charakterisiert, der sich hemmungslos dem Vergnügen und der Sinneslust hingab. Fleischhauer vermutet, dass er durch die Prachtentfaltung seines Hofes die Rückständigkeit seines Landes zu kompensieren suchte. Der von ihm 1702 gestiftete Jagdorden habe der Legitimation der herzoglichen Jagdleidenschaft gedient. Eberhard Ludwig sei ferner von militärischem Ehrgeiz

¹⁰ HStAS A 248 Bü 2241 *Ludwigsburg. /Berechnung und Überschlag. / Über das neue Corps du Logis, wie solches / nach dem Meß und genauer Berechnung / Von Underthänigst Subsignirtem angenommen / Werden Kan. Sambt beeden Communications / Gallerien.* Gleiches gilt für ein weiteres Schriftstück des Bestandes HStAS A 248 Bü 2241: *Ludwigsburg, Bau Überschlag. Über Daß Neue Fürstl: Corps du Logis Wel= ches auf den fürstl: Lustgarten solle gebauth Werden, ist Lang 520. Breith 103 Vom 12. May ao 1725.*

¹¹ HStAS A 248 Bü 2241, Bauüberschlag vom 6. Martj 1725

¹² HStAS A 248 Bü 2242 *Erleüterung über eine, und andere anfrage, die mit dem Retti getroffenen accorden betreffend* datiert Stuttgart den 9. August 1734.

¹³ Huss 2008, S. 21, 25 ff.; Marquardt 1961/62, S. 165; Vehse 1992, S. 57 f.; Sauer 2008, S. 16; Seiler 1976, S. 5.

besessen gewesen.¹⁴ Erst neuere Biographien von Frank Huss und Paul Sauer bemühen sich um eine differenziertere Beleuchtung der Persönlichkeit Eberhard Ludwigs. Die Erziehung des jungen Herzogs war geprägt von der Rivalität zwischen seiner an der Vormundschaft beteiligten Mutter, Herzoginwitwe Magdalena Sibylla, und dem Herzog-Administrator Friedrich Carl. Während letzterer aus Eberhard Ludwig einen echten Soldaten und absolutistisch regierenden Fürsten machen wollte, schwebte Magdalena Sibylla eine Erziehung zum streng moralischen, väterlichen Landesherren vor. Sauer hebt hervor, dass Herzog Eberhard Ludwig während seiner Regierungszeit für sein Land auch positives bewirkt hat. So setzte er einen grundlegenden Staatsumbau in Gang, in dessen Folge die Landbevölkerung aktiver am Gemeinwesen mitwirken konnte. Er schuf eine neue Steuergesetzgebung und eine bessere Infrastruktur. Zur Förderung von Handel und Gewerbe gründete er 1709 das Kommerzienkollegium. Auch die Aufnahme von Glaubensflüchtlingen (Hugenotten und Waldensern) brachte neues Gewerbe ins Land. Darüber hinaus setzte er für Württemberg ein stehendes Heer durch. Sauer schätzt Eberhard Ludwig politisch nicht so unbedarft ein, wie die Nachwelt ihn bislang gerne gesehen hat. Er hebt hervor, dass der Herzog die Regierung nicht nur seinen Räten überließ.¹⁵

Im Folgenden sollen einige wichtige Aspekte aus dem Leben Eberhard Ludwigs erläutert werden, die sich auf die Bau- und Ausstattungsgeschichte von Schloss Ludwigsburg auswirkten. Durch die höfische Prachtentfaltung entsprach Eberhard Ludwig dem Ideal des Barockfürsten, der seinen Machtanspruch zu visualisieren versuchte. Durch die Erweiterungen seines Schlosses in Ludwigsburg und durch die Raumausstattung verlieh er seinen politischen Forderungen Nachdruck und reklamierte die ihm seiner Ansicht nach zustehende Rangerhöhung.

2.1 Württemberg im Spannungsfeld zwischen Großmächten

Das Herzogtum Württemberg lag im Spannungsfeld zweier Großmächte: Österreich und Frankreich. Hinsichtlich der Ausstattung des Ludwigsburger Schlosses kommt dies unter anderem in der Auswahl der Künstler, aber auch in dem Interesse an französischer Ausstattung zum Ausdruck. So bildete sich Donato Giuseppe Frisoni anhand französischer Traktate weiter, und sein Vorgänger, Johann Friedrich Nette, wurde zu einer Studienreise nach Paris geschickt, auf deren Rückreise er allerdings verstarb.¹⁶ Für die Ausstattung des Schlosses wurden hingegen Künstler aus dem Einflußbereich der Habsburger gewählt.¹⁷

¹⁴ Fleischhauer, Barock 1981, S. 129 f.; Vehse 1992, S. 59.

¹⁵ Sauer 2008, S. 8 f. und 69 ff.; Huss 2008, S. 32.

¹⁶ Pozsgai 2009, S. 189 f. und Anm. 7.; Merten 2004, S. 29. Die Reise war durch die Friedensschlüsse von Utrecht (1713), Rastatt und Baden (beide 1714) möglich geworden, da nun der Weg nach Frankreich für die Verbündeten des Kaisers wieder offen stand.

¹⁷ Merten 2004, S. 16 f. 1708 begab sich Nette auf eine Rekrutierungsreise, die ihn unter anderem nach Prag führte. Er verpflichtete verschiedene Künstler, zu denen auch der spätere Oberbaudirektor Frisoni gehörte. Im Laufe der Jahre wurden immer wieder neue Künstler, die bis dato in Böhmen und Mähren gearbeitet hatten, hinzugezogen.

2.1.1 Die Politik des Herzog Administrators Friedrich Carl während der Minderjährigkeit Eberhard Ludwigs

Das Herzogtum Württemberg grenzte nach Norden unter anderem an die Kurpfalz, das Erzbistum Mainz, das Bistum Speyer und die Freie Reichstadt Heilbronn. Im Osten befanden sich die Reichstädte Hall, Gmünd und Ulm, die zum Teil über große Landgebiete verfügten. Darüber hinaus gab es einige kleine Herrschaften, die zum Bistum Augsburg gehörten. Im Westen befanden sich die Markgrafentümer Baden-Durlach und Baden-Baden, während sich im Süden die Fürstentümer Hohenzollern, die Grafschaft Fürstenberg und das Bistum Konstanz anschlossen. Zur Regierungszeit Herzog Eberhard Ludwigs hatte das Heilige Römische Reich Deutscher Nation seine Geltung bereits verloren. Die kaiserliche Macht beschränkte sich nun hauptsächlich auf die sogenannten Erblande, die der Fläche des heutigen Österreich entsprachen. Um die Wahl Leopolds I. (1640 – 1705) zum Kaiser durchzusetzen, sah sich das Haus Habsburg nach dem Dreißigjährigen Krieg gezwungen, gegenüber den Reichsfürsten Zugeständnisse zu machen. Durch die Unterzeichnung der sogenannten Kapitulationen erhielten diese – unter anderem auch Württemberg – mehr Macht. Durch die Schwächung der Kaiserlichen Autorität konnte sich nach 1648 ein neuer Fürstentypus im Reich etablieren. Fürsten waren nun gleichzeitig Militär und Autokrat. Höfische Repräsentation und prächtige Schlossbauten verdeutlichten den Machtanspruch der Landesväter, die sich in der uneingeschränkten Machtausübung über ihr Land von niemandem mehr – auch nicht von Kaiser oder Landständen – einschränken ließen. Württemberg bildete allerdings in einem Punkt eine Ausnahme. Es gelang den Herzögen nicht, die Landstände gänzlich zu entmachten.¹⁸

Obwohl das Herzogtum Württemberg der größte Stand im Südwesten war, war es gezwungen auf die Großmächte Frankreich, Österreich und Preußen Rücksicht zu nehmen, bedingt durch „Einsprengungen vorderösterreichischer Gebiete“, prokaiserlich gesinnter Reichsstädte, die Nähe zu Frankreich und den Besitz Mömpelgards im Elsass.¹⁹ Im Anschluß an den Frieden von Nijmegen, der 1679 den ersten Krieg zwischen Kaiser Leopold und Ludwig XIV. beendete, versuchte der Sonnenkönig weiterhin das linke Rheinufer für sich zu erobern. Er errichtete sogenannte Reunionskammern, mit deren Hilfe er seine Machtansprüche scheinbar juristisch durchsetzen wollte. Die von den französischen Kronjuristen gefällten Urteile ließ Ludwig XIV. sofort vollstrecken. So besetzte er 1681 Straßburg, 1683 die Spanischen Niederlande und bald darauf Luxemburg und Trier. Auch Württemberg, genauer die Grafschaft Mömpelgard, war betroffen. 1688 kam es zu einem weiteren Krieg zwischen Kaiser und Sonnenkönig, wobei sich Württemberg auf Seiten des Kaisers hielt und 1688 im Rahmen des Pfälzischen Erbfolgekrieges (1688 – 1697) einen Einfall der Franzosen unter dem General Mélac erdulden musste. Weitere Einfälle folgten 1693 und 1707.²⁰

¹⁸ Huss 2008, S. 13 f. Huss gibt versehentlich das Datum 1658 an, meint aber sicherlich das Ende des Dreißigjährigen Krieges.

¹⁹ Pelizaeus 2000, S. 83.

²⁰ Marquardt 1961/62, S. 167 f.; Vehse 1992, S. 58, 60. Bereits zu Zeiten Herzog Eberhards III. von Württemberg wurde deutlich, wie wichtig es dem Kaiser war, dass Württemberg ein loyaler Bündnispartner

Angesichts der Belagerung Wiens durch die Osmanen 1683, sah sich der Kaiser gezwungen, die von Frankreich vorgenommenen Besetzungen anzuerkennen und einen zwanzigjährigen Waffenstillstand mit Ludwig XIV. zu schließen. Da der Kaiser durch die Türkengefahr an der Ostgrenze seines Reiches gebunden war, konnte Württemberg von seiner Seite aus keine Hilfe erwarten. Der Herzog Administrator versuchte daher eine politische Annäherung an Frankreich, die allerdings wenig Erfolg hatte.²¹

Herzog Administrator Friedrich Carl bemühte sich der Wehrlosigkeit Württembergs abzuhelpen und setzte mit Hilfe des Kaisers gegen den Widerstand der Landstände die militärische Aufrüstung Württembergs durch. Darüber hinaus trat er der großen Allianz gegen Frankreich bei. Neben der Verbesserung der politischen und militärischen Lage Württembergs strebte er auch den wirtschaftlichen Fortschritt an. Mit seiner selbständigen Politik, die das Ziel verfolgte, ein absolutistisches Regierungssystem nach französischem Vorbild einzuführen, machte er sich die Landschaft, katholische und protestantische Fürsten sowie den Schwäbischen Kreis zu Feinden. Insgesamt verfolgte Friedrich Carl eine frankophile Politik, die ihn wiederholt in interne Schwierigkeiten stürzte, wenn Ludwig XIV. einen Angriffskrieg führte. Unter dem Herzog Administrator wurde die Hofetikette am Stuttgarter Hof verfeinert, wobei das neue Zeremoniell am französischen Vorbild orientiert war.²²

2.1.2 Die Politik Herzog Eberhard Ludwigs

Eberhard Ludwigs Politik war durch vier wesentliche Punkte geprägt: seine Treue zu Kaiser und Reich, die militärische Führungsrolle, die er dem Schwäbischen Kreis beimaß, sein Bemühen um eine Rangerhöhung (Kurwürde/Königskrone) sowie um eine Gebietserweiterung Württembergs.²³

Von 1685 bis 1697 herrschte der Orleans'sche Krieg (Pfälzischer Erbfolgekrieg), der sich in Form mehrfacher Einfälle französischer Truppen auf Württemberg auswirkte. 1692 wurde der Vormund des noch minderjährigen Herzog Eberhard Ludwig, Administrator Herzog Friedrich Carl, nach Frankreich entführt. Daraufhin trat 1693 der sechzehnjährige Eberhard Ludwig die Regierung an, nachdem ihn der Kaiser vorzeitig für volljährig erklärt hatte. Der junge Herzog musste im Gegenzug eine Treueverpflichtung gegenüber dem Kaiser abgeben. Zu dieser Zeit wurde Württemberg von dem dritten Eroberungskrieg Ludwigs XIV. heimgesucht.²⁴ Das Herzogtum Württemberg war durch den Dreißigjährigen Krieg und die Franzoseneinfälle von 1688, 1692 und 1693 schwer in Mitleidenschaft

gegen Frankreich blieb. Leopold I. verlieh den Herzögen von Württemberg 1664 die feierliche Anrede „Durchlaucht“, welche üblicherweise den Kurfürsten vorbehalten war. Huss 2008, S. 17.

²¹ Marquardt 1961/62, S. 167.

²² Marquardt 1961/62, S. 169; Huss 2008, S. 29 ff., 37 ff.; Sauer 2008, S. 17 ff.

²³ Huss 2008, S. 5 ff.

²⁴ Fleischhauer, Barock 1981, S. 129; Merten 1984, S. 2; Marquardt 1961/62, S. 169 ff.; Huss 2008, S. 39 f.; Sauer 2008, S. 28 ff.; Seiler 1976, S. 5.

gezogen worden. Während der letzten Besetzung Württembergs durch französische Truppen 1693 war auch der Vorgängerbau des Ludwigsburger Schlosses, der sogenannte Erlachhof zerstört worden.²⁵

Als der Spanische Erbfolgekrieg im Jahr 1701 ausbrach, versuchte Herzog Eberhard Ludwig zunächst die Neutralität Württembergs zu wahren. Der Wechsel Kurfürst Max Emanuels von Bayern auf die französische Seite, bedeutete für Eberhard Ludwig jedoch eine Bedrohung, so dass er sich gezwungen sah auf Seiten des Kaisers zu kämpfen.²⁶

Nach dem Frieden von Rijswijk 1697 stieg am Stuttgarter Hof die Prachtentfaltung. Eberhard Ludwig gelang es mit den sogenannten Haustruppen ein stehendes Heer von 2000 Mann durchzusetzen. Das größte Problem, mit dem der junge Herzog zu kämpfen hatte, blieb allerdings der reichsunmittelbare schwäbische Adel, da die Adeligen lieber am Wiener Hof als in Stuttgart dienten. Daher bemühte sich Eberhard Ludwig, fremden Adel nach Stuttgart zu ziehen, indem er den Adeligen mit kostbaren Gnadenbezeugungen ein angemessenes Erscheinen ermöglichte.²⁷

Die von Norbert Elias entwickelte „Herrschaftstheorie“²⁸ verwirft Sibylle Oßwald-Bargende für Württemberg, da die bürgerliche Elite (auch Ehrbarkeit genannt und in der Landschaft repräsentiert), bereits ein etablierter Machtfaktor war, während es keinen nennenswerten landsässigen, also dem Landesherren und nicht dem Kaiser unterstellten, Adel gab. Demnach handelte es sich bei der Landschaft um die wichtigste innenpolitische Kraft neben Herzog Eberhard Ludwig. Die Landschaft hatte sich im Tübinger Vertrag von 1514 dauerhaften politischen Einfluß gesichert. Der niedere Adel hatte erfolgreich alle Angriffe auf seine Unabhängigkeit, die ihm im südwestdeutschen Raum unter anderem von den Herzögen von Württemberg drohten, abgewehrt und sich in Schwaben mit der Reichsritterschaft eine Korporation geschaffen, die mit kaiserlicher Rückendeckung eine landständische Einordnung unterband. Eine Zählung des Adels mittels „Verhöflichung“ bzw. die Schaffung einer Machtbalance durch Konkurrenzkampf zwischen Bürgertum und Adel als Ablenkung vom fürstlichen Streben nach Alleinherrschaft, wie dies die Herrschaftstheorie besagt, kommt für Württemberg als Motiv für einen prachtvollen Hof nicht in Frage.²⁹ Oßwald-Bargende stellt dagegen die These auf, daß Eberhard Ludwig „seine reale Machtlosigkeit mit Hilfe eines kostspieligen Bauprojektes und einer pompösen Hofhaltung“ zu kompensieren suchte. Er tritt damit in Konkurrenz zu den übrigen deutschen Reichsfürsten. Oßwald-Bargende untermauert ihre These mit Hilfe der politischen Mißerfolge im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts. Es gelang Eberhard Ludwig nicht, eine Gebietserweiterung für sein Herzogtum durchzusetzen oder eine Rangerhöhung zu erwirken. Sein Einsatz auf kaiserlicher Seite im Spanischen Erbfolgekrieg brachte ihm keine Zustimmung zur Annexion der seit 1704 besetzten Herrschaft Wiesensteig. Er erhielt keine zweite Reichstagsstimme

²⁵ Fleischhauer, Schloß Ludwigsburg 1970, S. 5; Fleischhauer, Barock 1981, S. 129; Merten 1984, S. 2

²⁶ Marquardt 1961/62, S. 175 ff.

²⁷ Vehse 1992, S. 58 ff. Zur Durchsetzung des stehenden Heeres siehe auch Sauer 2008, S. 49 ff.

²⁸ Ausschaltung des Adels als Machtfaktor und Konkurrenz, indem er an den Hof gezogen wird. Oßwald-Bargende 2000, S. 25.

²⁹ Oßwald-Bargende 2000, S. 23 ff. und Anm. 10.

(seine Ansprüche leitete er aus dem Herzogtum Teck ab) und keine Kurfürstenwürde. Indem Eberhard Ludwig genau in dieser Zeit seinen prachtvollen Schloßbau begann, entsprach er aber auch ganz der fürstlichen Mentalität des 18. Jahrhunderts. Gerade in ökonomischen, sozialen, politischen oder religiösen Krisensituationen inszenierten sich Barockfürsten unter anderem mittels Prachtbauten deutlich sichtbar als unverzichtbare Kraft des ordnenden Prinzips und demonstrierten ihren Machtanspruch. Das Ludwigsburger Bauprojekt sollte über die politischen Rückschläge Eberhard Ludwigs, seine gescheiterten Ambitionen und die katastrophalen Auswirkungen des Spanischen Erbfolgekrieges auf das Herzogtum Württemberg hinweg täuschen. Dass Herzog Eberhard Ludwig seine Ziele (territorialen Zugewinn und Statusverbesserung) nicht aufgegeben hatte, zeigte sein nach wie vor vorhandenes Bemühen um Bundesgenossen, die ihm bei der Umsetzung seiner Wünsche hilfreich sein konnten.³⁰

Mit dem Ausbau des Hofes setzte laut Oßwald-Bargende ein „inverser Königsmechanismus“ ein: Das ursprüngliche Kräfteverhältnis zwischen Eberhard Ludwig einerseits und den Landständen andererseits wurde durch die Vergrößerung des Hofes mit Hilfe von zugewandertem Adel verschoben. In Württemberg stand ursprünglich ein starkes Bürgertum einem schwachen Adel gegenüber. Das Kräfteverhältnis verschob sich während der Regierungszeit Eberhard Ludwigs zu Gunsten des Adels. Im Gegensatz zu Frankreich und anderen deutschen Fürstentümern verlief dieser Prozess in umgekehrter Richtung – Das Bürgertum wurde stärker. Im Vergleich zu anderen Fürstentümern und Frankreich hatte in Württemberg somit ein umgekehrter Königsmechanismus eingesetzt.³¹ Im Gegensatz zu Oßwald-Bargende macht Vehse einen anderen Grund für den Schlossneubau aus. Da die Herzogin die Stuttgarter Residenz nicht für die Mätresse des Herzogs, Wilhelmina von Grävenitz geräumt habe, habe diese den Herzog zu dem Ausbau des Schlosses in Ludwigsburg bewogen.³² Als Erklärung für die umfangreichen Baumaßnahmen ist Vehses Theorie nicht ausreichend. Es handelt sich bei dem von ihm vorgeschlagenen Argument um einen – aus Sicht des Herzogs sicherlich angenehmen – Nebenaspekt.

2.1.3 Der vergebliche Kampf Herzog Eberhard Ludwigs um die Kurwürde

Das Heilige Römische Reich Deutscher Nation war, im Gegensatz zu Frankreich, England oder Spanien, eine Wahlmonarchie. Das Zeremoniell der Kaiserwahl wurde in der Goldenen Bulle von 1356 durch Kaiser Karl IV. (1316 – 1378) festgelegt. Wahlberechtigt waren die sieben Kurfürsten.³³ Durch politische Verschiebungen veränderte sich die Zahl der Kurwürden mehrfach. So wurde Bayern

³⁰ Oßwald-Bargende 2000, S. 25 f.; Huss 2008, S. 57.

³¹ Oßwald Bargende 2000, S. 26 und Anm. 18.

³² Vehse 1992, S. 71.

³³ Die drei Erzbischöfe von Mainz, Köln und Trier als geistliche Kurfürsten und als weltliche Vertreter der Pfalzgraf bei Rhein, der Herzog von Sachsen, der Markgraf von Brandenburg sowie der König von Böhmen. Während des Dreißigjährigen Krieges erhielt der Herzog von Bayern 1623 die pfälzische Kurwürde übertragen. Im Westfälischen Frieden wurde allerdings festgelegt, dass der Pfalzgraf seine Kurwürde zurück erhielt. Der Herzog von Bayern durfte seine Kurwürde dennoch behalten. 1692 erhielt der Herzog von Braunschweig-Lüneburg eine neunte Kurwürde.

in der Zeit von 1706 bis 1714 im Rahmen des Spanischen Erbfolgekrieges die Kurwürde aberkannt.³⁴ Die Goldene Bulle verteilte die sieben Erzämter unter den Kurfürsten. Die geistlichen Kurfürsten waren demnach für je einen Reichsteil zuständig: Der Erzbischof von Mainz für Deutschland, der Erzbischof von Köln für Reichsitalien und der Erzbischof von Trier für Burgund. Die weltlichen Kurfürsten hatten jeweils ein Erzamt³⁵ inne: der Pfalzgraf bei Rhein war Erztruchsess, der Herzog von Sachsen war Erzmarschall, der Markgraf von Brandenburg war Erzkämmerer und der König von Böhmen war Erzmundschenk. Die Erweiterungen der Kurwürden im 17. Jahrhundert zogen Änderungen der Erzämter nach sich. Der Herzog von Bayern bekam zunächst 1623 das pfälzische Erztruchsessnamt übertragen. 1648 schuf man dann für den Kurfürsten von der Pfalz die neue Würde eines Erzschatzmeisters. 1692 wurde für den neu ernannten Kurfürsten von Hannover das Amt des Erzbannerträgers geschaffen. Württemberg erhob sofort Protest, da dieses Erzamt mit Württembergs Reichsbannerherrenamt kollidierte.³⁶ In der Mitte des 13. Jahrhunderts hatte Graf Hartmann von Grüningen die Reichssturmflagge getragen. Bei dieser Fahne handelte es sich um einen schwarzen Reichsadler auf goldenem Grund, der an einer roten Stange getragen wurde. Die Fahne war mit dem Lehen Markgrüningen verbunden, das 1336 von Graf Ulrich III. von Württemberg (zwischen 1286 und 1291 – 1344) erworben wurde. Von Kaiser Ludwig VI. erhielt Graf Ulrich das Lehen der Reichssturmflagge für sich und seine Nachkommen. Württemberg ging nun im Streit mit dem Haus Braunschweig-Lüneburg davon aus, dass es mit dieser Fahne bereits das Reichsbanner als Kuramt besaß. Die Gegenpartei wiederum betrachtete die württembergische Fahne als „schwäbische Partikularfahne“.³⁷ In dem Streit um die Kurwürde war die Minderjährigkeit Herzog Eberhard Ludwigs von Nachteil, denn als Ernst August von Hannover im Mai 1692 Kurfürst wurde, war Württembergs Position nicht nur durch den Pfälzischen Erbfolgekrieg geschwächt. Württemberg hatte keinen Vertreter auf dem Reichstag, der über die Kurwürde entschied und die Querelen zwischen Herzoginwitwe Magdalena Sibylla und Herzog Administrator Friedrich Carl verbesserten die Handlungsfähigkeit nicht, obwohl Friedrich Carl noch vor seiner Gefangennahme durch die Franzosen Protest erhob.³⁸ Nach seiner vorzeitigen Volljährigkeitserklärung durch den Kaiser war die Position des jungen Herzogs von Württemberg im Streit um die Kurwürde geschwächt, da seine Abhängigkeit vom Kaiser zu groß war.³⁹

³⁴ Huss 2008, S. 230 ff.

³⁵ Die Erzämter hatten zwar weniger Bedeutung für die Verwirklichung der politischen Macht der Kurfürsten, aber bei Kaiserkrönungen dienten sie der Machtdemonstration und am Reichstag sowie in der Zeit des Interregnums leiteten die Kurfürsten aus ihren Erzämtern konkrete politische Ansprüche ab. Pelizaeus 2000, S. 24 f.

³⁶ Zwar wurde von württembergischer Seite Protest erhoben, aber ausser der Herzoginmutter Magdalena Sibylla in ihrem Schreiben an den Kaiser vom 4. Oktober 1692, forderte niemand aus dem Haus Württemberg die Kurfürstenwürde. Huss 2008, S. 230 ff.; Pelizaeus 2000, S. 40.

³⁷ Huss 2008, S. 232 f.; Pelizaeus 2000, S. 58 ff.

³⁸ Huss 2008, S. 233 f.; Pelizaeus 2000, S. 123 f.

³⁹ Huss 2008, S. 234 f.; Pelizaeus 2000, S. 124 ff.

Zwischen 1706 und 1714 wurde Bayern das Erztruchsessnamt wieder aberkannt und fiel an die Pfalz zurück. Im Gegenzug erhielt Hannover das Amt des Erzschatzmeisters. Zwar war 1699 durch den vorläufigen Verzicht auf das Erzbanneramt die Diskussion um die Reichssturmflagge zunächst beigelegt worden, nach dem Frieden von Baden erhob Hannover allerdings erneut Anspruch auf die Reichssturmflagge. Eberhard Ludwig gab daher 1717 ein Gutachten zum Reichsbanneramt in Auftrag. Erst 1724 konnte eine weitgehende Einigung mit Hannover erzielt werden, wobei das Gutachten von 1717 nun Ansprüche anmeldete und nicht nur Rechte verteidigte. Die königliche Abstammung des Hauses Württemberg als Erbe der Stauer wurde betont und sollte die Forderung nach der Kurwürde verstärken. Der Konflikt mit Hannover blieb bis 1778 ungelöst, als die bayerische Kur erloschen war und Hannover den Titel des Erzschatzmeisters erhalten konnte.⁴⁰

Obwohl Eberhard Ludwig im Spanischen Erbfolgekrieg loyal auf Seiten des Kaisers gekämpft hatte und zum Teil selbst an Schlachten teilgenommen hatte, konnte er daraus keinen Vorteil in Bezug auf die Kurwürde erreichen. Der Kaiser verweigerte ihm diese vehement. Württemberg gehörte zu den wenigen Staaten, die aus dem Spanischen Erbfolgekrieg weder Gebietserweiterungen noch Standeserhöhungen ziehen konnte.⁴¹

2.1.4 Die Verhandlungen Herzog Eberhard Ludwigs über Bündniswechsel und Königskrone

Eines der wichtigsten Ziele Herzog Eberhard Ludwigs war die Machterweiterung. 1711 schien in diesem Zusammenhang eine Annäherung an Frankreich sinnvoll, da sich durch den Tod Kaiser Josephs I. am 17. April 1711 eine Verschiebung im europäischen Machtgefüge ergab – mitten im Spanischen Erbfolgekrieg. Kaiser Karl VI. hatte erstmals seit Karl V. wieder die gesamte Casa d’Austria vereinigt. Württemberg wurde daher als Bündnispartner für Frankreich zunehmend interessant. Eberhard Ludwig schloss zunächst ein Bündnis mit dem Frankreich nahestehenden Savoyen. Kurz nach dem Tod des Kaisers nahm der französische Gesandte in der Schweiz, du Luc, unauffällig Verhandlungen mit dem württembergischen Herzog auf, der zu diesem Zeitpunkt Generalfeldmarschall des Schwäbischen Kreises beim kaiserlichen Heer und von Mai bis Juli 1711 Oberkommandierender der Reichsarmee am Oberrhein war. Frankreich wollte eine Schwächung der kaiserlichen Autorität erreichen sowie einen Seitenwechsel oder zumindest die Neutralität Württembergs und des Schwäbischen Kreises. Darüber hinaus sollten die beiden Wittelsbachischen Kurfürsten (Bayern und Köln) wieder eingesetzt werden. Frankreich wählte für die geheimen Verhandlungen mit dem Herzog von Württemberg dessen Mätresse, Wilhelmina von Grävenitz, als Vermittlerin. Württemberg forderte den Titel des Königs von Franken, die Arrondierung des Gebietes mit Reichsstädten und umfangreiche Geldzahlungen. Frankreich bemühte sich im Gegenzug die Geldforderungen herunterzuhandeln, eine Standeserhöhung und Gebietserweiterung wurde nicht ausgeschlossen. Frankreich forderte im Gegenzug Truppen von Württemberg. Der Austausch der gegenseitigen Forderungen zog keine konkreten Ergebnisse nach sich. Württembergs Aussichten auf

⁴⁰ Huss 2008, S. 231 f.; Pelizaeus 2000, S. 58 ff., 144 f.

⁴¹ Huss 2008, S. 235 f.

Durchsetzung der eigenen Ansprüche wurden durch den Separatfrieden zwischen Frankreich und Großbritannien am 8. Oktober 1711 verringert, wenn nicht sogar zerschlagen. Dennoch wurden die Verhandlungen mit Frankreich fortgesetzt. Gleichzeitig bemühte sich Herzog Eberhard Ludwig bei der Krönung Kaiser Karls VI. um die Kurwürde, mit dem Ziel, Frankreich unter Druck zu setzen. Im Winter 1712 wurde Eberhard Ludwig Generalfeldmarschall, wodurch seine Bindung an das Haus Habsburg gestärkt wurde. Frankreich hatte zu diesem Zeitpunkt die Verhandlungen mit Württemberg abgebrochen. In seinem Versuch durch Verhandlungen mit beiden Seiten Vorteile für sich zu erreichen, scheiterte Herzog Eberhard Ludwig, denn zum Zeitpunkt des Friedens von Rastatt wusste man in Wien über seine geheimen Verhandlungen mit Frankreich Bescheid. Eberhard Ludwig musste mit dem Frieden zu Rastatt seine Hoffnungen auf Rangerhöhung und Gebietserweiterung begraben. Auch für Frankreich war er als Bündnispartner nicht mehr interessant.⁴² Nach dem Ende des Spanischen Erbfolgekrieges konzentrierte sich Herzog Eberhard Ludwig auf erreichbare Ziele wie die Beibehaltung der Truppenstärke, die Sicherung des Erzamtes und seiner Position im Reich sowie den Übergang Mömpelgards an Württemberg.⁴³

2.2 Herzog Eberhard Ludwig als Feldherr

Das Reichsheer war unter Kaiser Maximilian I. (1459 – 1519) neu organisiert worden. Die Stände des Reiches waren auf regionaler Basis zusammengefasst und mussten den Unterhalt und die Aufstellung des Heeres gewährleisten. Der Schwäbische Kreis bestand unter anderem aus dem Herzogtum Württemberg, den beiden badischen Markgrafschaften, den Hochstiften Konstanz und Augsburg sowie etwa hundert weiteren Fürstentümern, Grafschaften, Herrschaften, Abteien und Reichstädten. Die Macht über die Reichskreise lag bei den Reichsständen. Kaiserliche Armee und Reichsheer müssen also voneinander unterschieden werden. Durch die gespannte Situation zwischen Österreich und Frankreich war der Schwäbische Kreis am stärksten bedroht, weshalb er seinen militärischen Verpflichtungen am besten nachkam. Die Angelegenheiten des Reichskreises wurden auf dem Kreistag erörtert, der regelmäßig in einer der Reichstädte stattfand. Das höchste Amt des Kreistages war das Kreisausschreibamt, welches vom württembergischen Herzog und dem Hochstift Konstanz ausgeübt wurde. Allein wer dieses Amt innehatte, konnte den Kreistag einberufen und die Tagesordnung festlegen, auswärtige Gesandte akkreditieren und militärische Bündnisse schließen. Württemberg hatte darüber hinaus noch das Direktorium des Kreises inne, in dessen Aufgabenbereich die Sitzungsprotokolle fielen. Das wichtigste Amt für die exekutiven Aufgaben des Reichskreises im Schwäbischen Kreis war das des sogenannten „Kreisoberst“. Meist fiel dieses Amt ebenfalls den Herzögen von Württemberg zu. Indem sie das Kreisausschreibamt mit dem Kreisoberstamt verbanden, wurden sie zur bestimmenden Macht des Schwäbischen Kreises. Im Verlauf der Kriege gegen Ludwig XIV. schuf man 1696 das Amt des „Kreisfeldmarschalls“, das dem Markgrafen Ludwig Wilhelm von Baden-Baden (Türkenlouis) übertragen wurde, der bereits seit 1693 Kreisoberst war. Nach dessen Tod

⁴² Pelizaeus 2000, S. 137 ff., 143 und Anm 73; Sauer 2008, S. 63 ff., 69.

⁴³ Pelizaeus 2000, S. 143 ff.

1707 ging das Amt des Kreisfeldmarschalls auf Beschluss des Kreiskonvents an Herzog Eberhard Ludwig über. Dieser hatte also ab 1707 die drei wichtigsten Ämter des Schwäbischen Kreises inne.⁴⁴

Das Militär war eines der Hauptbetätigungsfelder barocker Fürsten. Die militärische Karriere Herzog Eberhard Ludwigs begann 1696, als er, vermutlich als Oberst seiner württembergischen Leibgarde, im Gefolge des Markgrafen Ludwig Wilhelm von Baden-Baden am Pfälzischen Erbfolgekrieg teilnahm – ohne allerdings an einer Schlacht beteiligt zu sein. Erst im Spanischen Erbfolgekrieg, der 1701 ausbrach, konnte sich Eberhard Ludwig seiner militärischen Bewährungsprobe stellen. Im Jahr 1702 befand sich der Herzog von Württemberg auf dem Kriegsschauplatz am Rhein, wo er sich dem Markgrafen von Baden anschloss. Er nahm an der Belagerung der Festung Landau teil. Auf Betreiben des Markgrafen von Baden wurde er am 15. Mai zum Reichsfeldmarschalleutnant ernannt. Am 14. Mai 1704 wurde Eberhard Ludwig zum kaiserlichen Kavalleriegeneral befördert.⁴⁵ Am 2. Juli 1704 erlebte Eberhard Ludwig sein erstes richtiges Gefecht am Schellenberg bei Donauwörth, als er daran beteiligt war, das bayerische Heer zum Rückzug zu zwingen. Er hatte den Rang eines kaiserlichen Feldmarschalleutnant inne und seine Truppen waren dem englisch-niederländischen Heer zugeordnet. Das Wiener Diarium berichtet: „... *Hierauff wurden einige Esquadronen von der Kayserl. Cavallerie unter Commando Seiner Durchl. des Hrn. Hertzogen zu Württemberg / beeder Hrn. Generalen Cusani und Mercy über das Retenchement detachirt / welche den flüchtigen Feind biß an die Donau-Brucken getrieben / und als solche gebrochen / biß an den Wals weiter verfolget / viele niedergemacht / gefangen / und noch mehrere in die Donau gesprengt...*“⁴⁶ Am 13. August 1704 führte er seine Kavallerie, die Bestandteil der kaiserlichen und dänischen Kavallerie war, wiederholt in die Entscheidungsschlacht bei Höchstätt.⁴⁷ Nach der Schlacht bei Höchstätt verlagerte sich der Kriegsschauplatz in Süddeutschland wieder an den Rhein. Eberhard Ludwig gehörte zu dem Teil des kaiserlichen Heeres, der München besetzte. Im Mai 1705 besuchte Eberhard Ludwig die Schlösser Schleißheim⁴⁸ und Nymphenburg, wobei er feststellen mußte, daß seine bisherigen Bauvorhaben in Ludwigsburg von diesen Schlössern in den Schatten gestellt wurden. Auch das Rastatter Schloß, das im Besitz des Markgrafen Ludwig Wilhelm von Baden-Baden war, übertraf die Ludwigsburger

⁴⁴ Huss 2008, S. 68 ff., 74 f.; Sauer 2008, S. 61.

⁴⁵ Huss 2008, S. 76 f., 78 f., 85 f. Seiler spricht von einer Ernennung zum Generalfeldmarschalleutnant durch den Kaiser im Jahre 1702 und von der Ernennung zum Kavalleriegeneral im Jahr 1703. Seiler 1976, S. 5 f.

⁴⁶ Wienerisches Diarium vom 12. bis 16. Julii 1704, Nr. 99, zitiert nach: Huss 2008, S. 94.; Sauer 2008, S. 55, 58.

⁴⁷ Huss 2008, S. 96.; Marquardt 1961/62, S. 175 ff. Vehse spricht anlässlich der Schlacht von Höchstädt von einem Rang des Generalfeldzeugmeisters, den Eberhard Ludwig innegehabt habe. Vehse 1992, S. 60; Sauer 2008, S. 55, 58 f.

⁴⁸ Die Grundsteinlegung zum Neuen Schloß in Schleißheim erfolgte 1701. Der Bau sollte nach Plänen Zuccallis errichtet werden. Der ursprüngliche Plan sah vor, an das eigentliche Corps de logis noch zwei weitere Flügel sowie durch Galerien verbundene Pavillons anzubauen. Sie sollten das alte Schloß einbeziehen. Alte Darstellungen und ein Holzmodell aus dem Jahr 1725 zeigen, dass der Plan einer Vierflügelanlage bis zum Tod Max Emanuels bestehen blieb. Die Bauarbeiten wurden 1704 – 1715 durch das Exil Max Emanuels unterbrochen und erst ab 1720 unter der Leitung Joseph Effner weitergeführt. Krückmann/Salley 2001, S. 14 ff.

Anlage. (Die Namensgebung erfolgte 1705). Die Umbenennung des Erlachhofes in „Ludwigsburg“ zeigt laut Michael Wenger die gesteigerten Ambitionen Eberhard Ludwigs.⁴⁹

1707 wurde Eberhard Ludwig nach dem Tod des Türkenlouis auf dem Kreisvonvent des Schwäbischen Kreises zum Kreis-Generalfeldmarschall ernannt. Er hatte sich bereits bei Kaiser Josef I. als Nachfolger des Türkenlouis in der Funktion als Oberbefehlshaber der Rheinarmee beworben. Der Oberbefehl über das Heer am Oberrhein ging allerdings an Herzog Georg Ludwig von Braunschweig-Lüneburg (1660 – 1727), der aufgrund seiner Erfolge 1708 die Kurwürde für Hannover (Welfen) erringen konnte. 1710 wurde Georg Ludwig darüber hinaus Erzschatzmeister des Reiches. Eberhard Ludwig musste sich dem Oberbefehl des Herzogs von Braunschweig Lüneburg unterordnen. Allerdings wurde er vom Kaiser am 20. Juni 1707 zum Feldmarschall befördert, womit er den damals höchsten Offiziersrang in der kaiserlichen Armee erreicht hatte.⁵⁰

1711 übertrug Kaiser Karl VI. Herzog Eberhard Ludwig den Oberbefehl über die Rheinarmee. Er sollte stellvertretend für den Prinzen Eugen das Heer über den Rhein führen und traf sich mit dem Savoyer in Schloss Bruchsal. Am 22. Juni 1711 konnte er einen kleinen Sieg gegen eine feindliche Patrouille erringen. Ansonsten waren seine Aufgaben eher organisatorischer Natur.⁵¹ Prinz Eugen war ein erfahrener Feldherr und wusste die Fähigkeiten seiner Generäle präzise einzuschätzen. Eberhard Ludwigs mangelnde militärische Ausbildung disqualifizierte ihn praktisch für ein wichtiges Oberkommando. Allerdings traute Prinz Eugen dem jungen Herzog von Württemberg immerhin ein Kommando am Oberrhein zu, wo zu diesem Zeitpunkt keine ernst zu nehmende Feindberührung zu erwarten war. Zu der Ernennung Eberhard Ludwigs zum Kommandanten hat aber sicherlich auch beigetragen, dass Prinz Eugen dessen Truppen im Erbfolgekrieg dringend benötigte und sich daher gezwungen sah, dem Württemberger zu schmeicheln.⁵²

Nach dem Tod Kaiser Josefs I. zog sich England aus dem Spanischen Erbfolgekrieg zurück. Prinz Eugen wurde zu einer diplomatischen Mission nach England geschickt, in der Hoffnung die Engländer zu einem neuen Bündnis mit Österreich zu bewegen. In seiner Abwesenheit wurde Eberhard Ludwig 1712 das Oberkommando am Oberrhein übertragen.⁵³

Am 10. Dezember 1712 wurde Eberhard Ludwig zum evangelischen Generalfeldmarschall des Reiches ernannt.⁵⁴ Unabhängig von seiner tatsächlichen militärischen Qualifikation, war Eberhard Ludwig sehr stolz auf seine Karriere in Armeekreisen und betonte seine kriegerischen Erfolge im Rahmen seines Ludwigsburger Schlossbaus.

⁴⁹ Huss 2008, S. 98 ff.; Merten 1984, S. 2; Merten 2004, S. 11 f.; Wenger, Gesamtanlage 2004, S. 5; Sauer 2008, S. 55 f.

⁵⁰ Huss 2008, S. 99 f.; Seiler 1976, S. 6.

⁵¹ Nau 1995, S. 77; Huss 2008, S. 100 ff.; Sauer 2008, S. 64.

⁵² Huss 2008, S. 104 f.

⁵³ Huss 2008, S. 105 f.

⁵⁴ Huss 2008, S. 108; Seiler 1976, S. 6. Sauer nennt in diesem Zusammenhang das Jahr 1713. Sauer 2008, S. 69.

2.3 Christina Wilhelmina von Grävenitz und ihr Einfluss auf Herzog Eberhard Ludwig

Immer wieder wird auch im Zusammenhang mit der Ausstattung von Schloss Ludwigsburg auf die berühmte Mätresse des Herzogs hingewiesen. Dabei wird in erster Linie ihr Einfluss auf die Themenwahl betont. In den Fresken des Alten Corps de Logis, aber besonders auch in der Bildergalerie, wurden Anspielungen auf das Liebesleben des Herzogs gesehen.⁵⁵ Diese Thesen lassen sich, wie zu zeigen sein wird, nicht halten.

1697 heiratete Eberhard Ludwig Johanna Elisabeth von Baden-Durlach, die Tochter des Markgrafen Friedrich Magnus. 1698 wurde Erbprinz Friedrich Ludwig geboren. Er war das einzige Kind das dieser ausgesprochen unglücklichen Ehe entsprang.⁵⁶

1706 kam Christina Wilhelmina Friederike von Grävenitz an den württembergischen Hof, wo ihr Bruder bereits als Kammerjunker lebte. Schnell stieg sie zur Mätresse des jungen Herzogs auf. 1707 bemühte sich Eberhard Ludwig beim Kaiser in Wien um den Titel einer Reichsgräfin von Urach für seine Geliebte. Im Sommer des gleichen Jahres war Wilhelmina von Grävenitz vor einem erneuten Einfall der Franzosen in die Schweiz geflüchtet. In dieser Zeit gelang es ihr, dem Herzog ein Eheversprechen zu entlocken, das dieser Ende Juli 1707 auch einlöste. Am 13. November teilte er der entsetzten Öffentlichkeit mit, dass er sich zur linken Hand mit seiner Mätresse habe trauen lassen. Eberhard Ludwig schlug angesichts seiner Doppelehe ein Sturm der Entrüstung entgegen, so dass er sich – unter anderem aufgrund der Intervention des Kaisers – gezwungen sah, der Annullierung seiner Zweitehe zuzustimmen. Seine Mätresse wurde in die Schweiz ins Exil geschickt, wohin ihr der unglückliche Herzog folgte. Er kehrte erst 1710 wieder nach Württemberg zurück. Seine Mätresse ging eine Scheinehe mit dem böhmischen Grafen Johann Franz Ferdinand von Würben ein, der zum Landhofmeister erhoben wurde. Seine Frau wurde somit in Abwesenheit der Herzogin die erste Dame des Württembergischen Hofes – zumindest solange der Erbprinz unverheiratet blieb.⁵⁷

Hinsichtlich der Baumaßnahmen in Ludwigsburg steht die Frage im Raum, wie groß der Einfluss der herzoglichen Mätresse war. Oßwald-Bargende betont, dass Christina Wilhelmina von Grävenitz den Herzog bei Personalentscheidungen zwar in ihrem Sinne beeinflussen konnte, aber dass die endgültige Entscheidung immer beim Herzog selbst lag. Er war der Patron, sein Wort allein zählte. Wenn dies so bei Personalentscheidungen (also auch bei Fragen der Künstler) zutrifft, dann muss dies auch auf entsprechende Entscheidungsfindungen beim Schlossbau und bei der Schlossausstattung übertragen werden. Vom Herrschaftsstil des Fürsten war es abhängig, auf welche Weise Mitglieder des Hofes an der Herrschaft partizipieren konnten. Oßwald-Bargende charakterisiert Herzog Eberhard Ludwig als »distanzierten Fürsten«, der nur eingeschränkt Zugang zu seiner Person gewährte und seine Autorität

⁵⁵ Zahlten, Achill 1977, S. 20 und Anm. 33; Fleischhauer, Barock 1981, S. 140; Wenger, Innenräume 2004, S. 15 ff., 20; Merten 2004, S. 18; Oßwald-Bargende, Der Raum 2000, S. 220 ff. Oßwald-Bargende bietet einen kurzen Überblick über die bisherigen Deutungsversuche und weist darauf hin, dass eine genauere Untersuchung sinnvoll wäre, um zu einem aussagekräftigen Ergebnis zu kommen.

⁵⁶ Vehse 1992, S. 60; Huss 2008, S. 113 ff.; Sauer 2008, S. 43 ff., 46.

⁵⁷ Vehse 1992, S. 65 ff.; Huss 2008, S. 130 ff.; Sauer 2008, S. 75 ff. Zur Affäre Grävenitz siehe auch Poellnitz 1738, 16. Brief vom 2. Februar 1730, S. 373 ff.

auf wenige Minister übertrug. Während seiner Regierungszeit blieben die Minister lange im Amt, wodurch eine politische Stetigkeit erreicht wurde.⁵⁸

Christina Wilhelmina von Würben erhielt mit der Position der Landhofmeisterin eine Stellung, die ihr einen Handlungsspielraum eröffnete, der über den einer fürstlichen Geliebten hinausging.⁵⁹ Oßwald-Bargende weist allerdings darauf hin, dass es trotz der allgemein verbreiteten Meinung, die Mätresse habe über politische Omnipotenz verfügt, keine Hinweise auf schriftliche Anweisungen ihrer Person an herzogliche Minister oder Beamte gibt. Zwar ist die Teilnahme der Gräfin Würben an Ministeriumssitzungen bezeugt, aber ihre Anwesenheit schlägt sich nicht in den Protokollen nieder.⁶⁰ Bei den Geheimverhandlungen über den Bündniswechsel Württembergs misst Oßwald-Bargende der herzoglichen Mätresse eine Vermittlerrolle zu. Dass sie den Bündniswechsel als politische Rache für die durch den Kaiser erlittene Demütigung geplant habe, zieht Oßwald-Bargende in Zweifel. Wahrscheinlich wurde der Einfluss der Mätresse auch in diesem Bereich überbewertet.⁶¹ Vor diesem Hintergrund sind also auch die Thesen, die Mätresse habe den Schlossbau entscheidend beeinflusst, kritisch zu hinterfragen, stellte doch der Bau eines Residenzschlosses durchaus eine Manifestation von politischen Machtansprüchen dar. So erhob Eberhard Ludwig durch die zunehmende Pracht seines Residenzschlosses Anspruch auf Rangerhöhung und Gebietserweiterung. Anspielungen auf seine Beziehung zu Wilhelmine von Grävenitz passen nicht zu diesen Forderungen, da sofort Erinnerungen an den Skandal von 1707 und die damit verbundene Demütigung des Herzogs durch den Kaiser heraufbeschworen worden wären.

2.4 Die für die Entstehung von Schloss Ludwigsburg wichtigen Reisen Herzog Eberhard Ludwigs

Im Jahr 1700 brach Herzog Eberhard Ludwig, incognito und mit kleinem Gefolge, zu einer verspäteten Kavaliertour auf. Er reiste den Rhein abwärts in die Niederlande und nach England, wo er Hampton Court besuchte. Auf der Rückreise machte er mit hoher Wahrscheinlichkeit einen Abstecher nach Paris.⁶² Da Hessen-Darmstadt, Kurpfalz, Nassau und die geistlichen Fürstentümer am Rhein noch unter den Kriegszerstörungen litten, konnte der junge Herzog dort wenige neue Eindrücke sammeln. Die Stationen seiner Kavaliertour können anhand der im Hauptstaatsarchiv in Stuttgart erhalten gebliebenen „Raß-Rechnung“ nachvollzogen werden. Eberhard Ludwig reiste demnach am 30. April in Stuttgart ab. Nach einem Zwischenstopp in Darmstadt kam er am 1. Mai in Frankfurt an, wo das Buch „Les Delices de la Hollande“ von J. de Parival erworben wurde.⁶³ Am 5. Mai wurde Eberhard Ludwig von einem „Gefreyten von der Wacht“ über die Baustelle des kurfürstlichen

⁵⁸ Oßwald-Bargende 2000, S. 66 f.

⁵⁹ Oßwald-Bargende 2000, S. 105.

⁶⁰ Oßwald-Bargende 2000, S. 111 ff.

⁶¹ Oßwald-Bargende 2000, S. 114 ff. Zu den Geheimverhandlungen siehe auch Pelizaeus 2000, S. 151 ff., 158 f.

⁶² Huss 2008, S. 57 f.; Sauer 2008, S. 47 ff.

⁶³ Raß-Rechnung, S. 1-3, HStAS A 19a Bd. 39; Merten 2004, S. 8; Wenger, Gesamtanlage 2004, S. 4; Huss 2008, S. 57 f.; Sauer 2008, S. 47 f.

Schlusses in Bonn geführt, das zu dieser Zeit unter der Leitung von Enrico Zuccalli errichtet wurde.⁶⁴ Am 6. Mai folgte die Besichtigung „des Grafen / Von Bergen Jagt, so beÿ Kayßers= / werth gelegen“.⁶⁵ In den Niederlanden besuchte Eberhard Ludwig alle wichtigen Städte und Schlösser. „Nachdeme Jhro Dhl: am 9.t. Nach / mittags Zu Loo ankomen, haben / Sie so gleich daselbst das König:/ / Hauß, und was darzu gehöret / gesehen [...]“.⁶⁶ Die Anlage von Het Loo bei Appeldoorn weckte Eberhard Ludwigs besonderes Interesse. Sie orientierte sich an dem damals führenden Architekten Daniel Marot.⁶⁷ Am 12. Mai machte die Reisegesellschaft von Utrecht aus einen Ausflug nach „Heemstede“, wo sie – geführt von der Haushälterin – ein Gebäude besichtigten, um anschließend nach „Zeist“ weiterzufahren. Am gleichen Tag erfolgte die Weiterreise nach Den Haag, wo Eberhard Ludwig Huis ten Bosch besichtigte.⁶⁸ Am 15. Mai wurden Haus und Garten in „Rÿßwickh“ (Rijswijk) besichtigt, zu dem J. de Parival bemerkt: „Rijsvic est aussi un beau village tout proche de la Haye, où le Prince a fait encore bastir un beau chasteau qui découvre la prairie & se découvre tout à plain à ceux qui viennent de Delft. Il y a force beaux tableaux, & portraits, faits par les meilleurs maistres du monde.“⁶⁹ Nachmittags hielt man sich in „Schevelingen“ auf, einem kleinen Ort in der Nähe von Den Haag. Am 16. Mai besichtigte die Reisegesellschaft den Hof im Haag (Zimmer, Vorgemach, Rats- und die sog. Friedenskammer).⁷⁰ Am 17. Mai fand ein Ausflug nach „Hondslarsdyck“ statt, um das dortige Schloss zu besichtigen.⁷¹ J. de Parival vermerkt zu diesem Schloss: „Tout proche de là [gemeint ist Naeldvic] est Hontslardic, où le feu Prince d'Orange de tres-glorieuse memoire a fait bastir une des belles & superbes maisons qui soient dans les dix sept provinces, enrichie de belles allées & galleries & fort visitée par les étrangers, curieux de voir les delices & raretés de la Hollande.“⁷² Am 19. Mai folgte ein Ausflug nach „Sorveliet“ zum gräflich Bentinckschen Schloss.⁷³ Eberhard Ludwig bereiste Nordholland, möglicherweise getrennt von seiner Reisegesellschaft.⁷⁴ Am 6. Juni wurde das königliche Schloss zu Breda besichtigt.⁷⁵ Die Weiterreise nach England erfolgte über Frankreich (Calais).⁷⁶ Über „Douvre“ (Dover?), Canterbury und Sittingbourne führte der Weg nach London, wo der Tower besichtigt wurde.⁷⁷ Am 8. Juli: „Nachmittags, da Jhro Dhl: Zu Hampton= / Court den König gesehen, wurden / dieselbe von dem

⁶⁴ Raÿß-Rechnung, S. 10, HStAS A 19a Bd. 39; Merten 2004, S. 8; Huss 2008, S. 58. Der Münchner Hofbaumeister Enrico Zuccalli kam 1697 nach Bonn. Nach seinen Entwürfen entstand der Neubau des kurfürstlichen Schlosses in der Zeit von 1697 bis 1702. Zuccalli war der italienischen Baukunst des 16. und 17. Jahrhunderts verpflichtet und gilt als einer der Vermittler italienischer Barockbaukunst nach Süddeutschland. Heisterberg 2007, S. 19.

⁶⁵ Raÿß-Rechnung, S. 14, HStAS A 19a Bd. 39.

⁶⁶ Raÿß-Rechnung, S. 18, HStAS A 19a Bd. 39.

⁶⁷ Merten 2004, S. 8.

⁶⁸ Raÿß-Rechnung, S. 24 f., HStAS A 19a Bd. 39; Merten 2004, S. 8; Huss 2008, S. 58.

⁶⁹ Parival 1661, S. 126; Raÿß-Rechnung, S. 26, HStAS A 19a Bd. 39; Huss 2008, S. 58.

⁷⁰ Raÿß-Rechnung, S. 26 f., HStAS A 19a Bd. 39. Zu Schevelingen siehe Parival 1661, S. 127.

⁷¹ Raÿß-Rechnung, S. 27 f., HStAS A 19a Bd. 39; Huss 2008, S. 58.

⁷² Parival 1661, S. 126.

⁷³ Raÿß-Rechnung, S. 32, HStAS A 19a Bd. 39; Merten 2004, S. 8; Huss 2008, S. 58.

⁷⁴ Raÿß-Rechnung, S. 52, HStAS A 19a Bd. 39.

⁷⁵ Raÿß-Rechnung, S. 61, HStAS A 19a Bd. 39.

⁷⁶ Raÿß-Rechnung, S. 71 – 90, HStAS A 19a Bd. 39.

⁷⁷ Raÿß-Rechnung, S. 90 ff., HStAS A 19a Bd. 39.

*Obrist Kamer= / herrn im Schloß und den königl: / Gartten herumbgeführt [...].*⁷⁸ Eberhard Ludwig erwarb Stiche von Schlössern und Gärten und Literatur über die aktuelle Entwicklung der Baukunst.⁷⁹ Huss geht davon aus, dass Eberhard Ludwig mit Sicherheit das Schloss von Versailles, sowie vermutlich auch die Schlösser Marly und Meudon besuchte.⁸⁰ Ebenso wie Huss geht Sauer davon aus, dass Eberhard Ludwig während seiner Kavaliertour Frankreich unter strengem incognito besucht hat, um sich die Schlösser von Versailles, Marly und Meudon anzusehen. Am 16. Juli wurde er aus Frankreich zurückgerufen, weil in Metz und Nancy ein gefährliches Fieber ausgebrochen war.⁸¹ *„Durchlechtigster Herzog, / gnädigster Fürst und Herr! / Ew: Hfrstl: Drchl: sollnn in under= / thänig Keit nicht bergen, wasgestalten / die letstere nouvelen Von Strastburg/ under andern mitgebracht, daß Zu / Mez und Nancy ~~sich~~ eine gefärliche/ fièvre pourprée*⁸², *grassiere, welche / fast einer Pest gleich gehalten werden / wolle, so gar, daß man auch alles Viech / ~~um~~ so Zu der inficierung contribui= / ren Können, auß dem weeg Zu raumen / befohlen. Wann wir [eingefügt: nun nicht wissen] ~~um auff den~~ / ~~Fall da~~ Ew: Hfrstl: Drchl: nicht etwan dero ruk= / reise durch Lothringen [eingefügt: auff Straßbug][...] Zu nehmen / gemeint seien möchten [eingefügt: und daher] [...]nicht alleine Vor unß / selbst unerthist besorgt seind, daß / dieselbe Vorbesagte orthe [eingefügt: und deren revier] nicht betreffen / möchte, sondern auch dero [...] Frau Mutter und Frau Gemahlin / Hfrst: Hfrst: Drchl: Drchl: sich deß= / wegen Keine geringe Sorgen machen, / alß haben wir eine nothurfft Zu sein /erachten //Ew: Hochfrstl: Drchl: solches underthigst / zu hinderbringen, Zu dero Höchst: / erlauchten direction in underthänig Keit / außstellend, wie dieselbe, falls / obige nachrichten continuieren sollten, / [...] die route zu dero, Gott gebe, / glücklichen retour, am sichersten Zu / nehmen gngst. geruhen möchten.[...]“*⁸³

Für fürstliche Kavaliertouren gab es besondere Anziehungspunkte. Als unverzichtbare Stationen galten Paris und Versailles, Holland und Wien.⁸⁴ Es ist schwer vorstellbar, dass Eberhard Ludwig sich den Besuch in der französischen Hauptstadt und in Versailles entgehen ließ, als er auf der Rückreise von England aus Frankreich passierte, nachdem im ersten Abschnitt seiner Reise zahlreiche Schlösser zu seinem Besichtigungsprogramm gehörten und Versailles sicherlich zu den wichtigsten höfischen Anziehungspunkten dieser Zeit gehörte. Als Zugeständnis an die Staatsräson blieb aber wahrscheinlich sein strenges Inkognito gewahrt. Auch blieb der junge Herzog nicht wie üblich mehrere Monate in Frankreich, da er immerhin bereits ein regierender Fürst war und nicht mehr Erbprinz auf Bildungsreise.

⁷⁸ Rayß-Rechnung, S. 108, HStAS A 19a Bd. 39; Sauer 2008, S. 48 f.; Huss 2008, S. 58.

⁷⁹ Merten 2004, S. 11 f. Am 1. Mai 1700 „Les Delices de la Hollande“, in Köln werden am 5. Mai „etliche Kupferstiche“ erworben, am 13. Mai wurden, vermutlich in Nymrode Kupferstiche und Karten gekauft. Interessant ist vor allem der Erwerb von Kupferstichen „Von Lohe und Hons=/lardyck“ am 20. Mai 1700. Am 27. Mai wird der Kauf von Kupferstichen „Von Einigen der Vornehmsten Stätte, Landhäußer und Gärten, so in Holland zu sehen“ vermerkt. Rayß-Rechnung, S. 3, 11, 22, 34, 45, HStAS A 19a Bd. 39.

⁸⁰ Huss 2008, S. 58.

⁸¹ Sauer 2008, S. 47 f.

⁸² Links neben dem Text eingefügt: *wie sie genannt wird.*

⁸³ Brief an Eberhard Ludwig vom 16. Juli 1700, HStAS G 184 Bü 17.

⁸⁴ Seeger 2006, S. 26.

Sauer gibt in seiner Biographie Eberhard Ludwigs an, dass dieser sich während der Winterruhe des Militärs 1706/07 auf eine Reise nach Venedig begab.⁸⁵ Im Winter 1707/08 reiste Eberhard Ludwig an den Hof Augusts des Starken nach Dresden.⁸⁶ Baumgärtner spricht von Reisen Eberhard Ludwigs nach Wien, Paris, London und Berlin.⁸⁷ Seiler fügt der Liste der Reiseziele Eberhard Ludwigs noch Rastatt hinzu. Er geht davon aus, dass Eberhard Ludwig nicht nur Holland und England besucht hat, sondern auch Frankreich. Die Kenntnis der dortigen Höfe habe in dem jungen Herzog das Verlangen nach vergleichbarer Prachtentfaltung geweckt.⁸⁸

Im Gegensatz zu Eberhard Ludwigs Kavaliersreise sind wir bei Erbprinz Friedrich Ludwig sicher darüber informiert, dass er sich im Verlauf seiner Kavaliersreise 15 Jahre später mit seinem Hofmeister Baron Christoph Peter von Forstner am französischen Hof aufhielt – allerdings zu einem Zeitpunkt an dem Ludwig XIV. bereits verstorben war. Lieselotte von der Pfalz erwähnt ihn in einem ihrer Briefe an die Raugräfin Louise vom 16. und 17. Oktober 1715: „Es ist viel, daß Ihr mein Teutsch noch verstehen könnt; denn wie ich von des prinzen von Stuttgart hofmeister, dem herrn von Forstner, vernommen, so spricht man nun ganz anderst in Teutschland, als zu meiner zeit [...]“.⁸⁹ Der Erbprinz hatte also in der Zeit um 1715 Gelegenheit, die neuesten Pariser Moden zu studieren und die königlichen Schlösser zu besuchen.

3 Die Baugeschichte von Schloss Ludwigsburg und die Entwicklung von einer Drei- zu einer Vierflügelanlage

Durch den Dreißigjährigen Krieg und die Franzoseneinfälle von 1688, 1692 und 1693 war das Herzogtum Württemberg schwer in Mitleidenschaft gezogen worden. 1693 wurde der sogenannte Erlachhof, ein Vorgängerbau des heutigen Schlosses, durch die Franzosen zerstört.⁹⁰

Schloß Ludwigsburg ist der erste große Schloßbau in Württemberg nach dem dreißigjährigen Krieg. Als Grund für das Bauunternehmen sieht Zahlten die Vorliebe Herzog Eberhard Ludwigs für die Jagd und seinen Wunsch einen repräsentativen Schloßbau zu besitzen, der die Konkurrenz zu anderen Schlössern nicht zu scheuen brauchte. Ein weiterer Grund könnte laut Zahlten der Wunsch Eberhard Ludwigs gewesen sein, ungestört und fernab des Stuttgarter Hofes und seiner Gattin mit seiner Mätresse Wilhelmina von Grävenitz gemeinsam Hof zu halten.⁹¹ Schloss Ludwigsburg wurde ab 1704 zunächst als Jagdschloß errichtet. Es war nach zeitgenössischer Meinung in angemessener Form in

⁸⁵ Sauer 2008, S. 61.

⁸⁶ Sauer 2008, S. 83 f.

⁸⁷ Baumgärtner 1939, S. 2.

⁸⁸ Seiler 1976, S. 6.

⁸⁹ Lieselotte von der Pfalz 1981, S. 202, Siehe auch Huss 2008, S. 116 f. Poellnitz erwähnt, dass sich der Erbprinz „verschiedene Jahre in Holland und Lothringen, auch zu Genf, Turin, in Italien und Frankreich“ aufgehalten hat. Poellnitz 1738, 16. Brief vom 2. Februar 1730, S. 371.

⁹⁰ Fleischhauer, Schloß Ludwigsburg 1970, S. 5; Merten 2004, S. 7 f.; Wenger, Gesamtanlage 2004, S. 4 f.; Wenger, Innenräume 2004, S. 3. Wenger datiert die Zerstörung des Erlachhofes in das Jahr 1693 und den Wiederaufbau in zunächst bescheidener Form in den Zeitraum 1697 bis 1701. Ab 1704 ersetzte man diese Bauten durch den Fürstenbau (Altes Corps de Logis). Die Umbenennung in *Ludwigsburg* erfolgte 1705.

⁹¹ Zahlten, Achill 1977, S. 7.

einer offenen Dreiflügelanlage als Pavillonsystem angelegt.⁹² Ein Plan von Frisoni aus dem Jahr 1715 zeigt das Schloss noch vor seiner Veränderung in eine Vierflügelanlage.⁹³

Um 1700 wurden in Traktaten die Begriffe *Adeliges Landhaus*, *Lusthaus*, *Lustschloß*, *Lustgebäude*, *Maison de Plaisance* und *Maison de Campagne* synonym verwendet. Bei einem Lustschloß handelte es sich um ein Gebäude mit einer besonders prächtigen Ausstattung. Gemeint war allerdings immer ein von der Residenz mehr oder weniger weit entfernter Schlossbau, der in Gartenanlagen eingebettet war, die Fest-, Theater- oder anderen Vergnügungsveranstaltungen dienen. Lustschlösser dienten der Erholung des Fürsten. In ihnen herrschte das sogenannte Campagne Zeremoniell, also ein gelockertes Zeremoniell. Wichtig war ein großer, zentraler Festsaal, um den herum sich die Wohnräume des Fürsten und seiner Familie gruppierten. Die meisten Residenzschlösser entwickelten sich aus Jagdschlössern.⁹⁴

In Ludwigsburg entstand zwischen 1705 und 1708 der Rohbau des Fürstenbaus (Altes Corps de Logis), 1713 gefolgt von Ordens- und Riesenbau.⁹⁵ 1713/14 wurden der Jagdpavillon samt westlicher Galerie und bis 1716 das östliche Pendant, der Spielpavillon mit Galerie, hinzugefügt (Abb. 76).⁹⁶

1717 erfolgte die Verlegung des Hofes nach Ludwigsburg. 1724 wurde das Schloß zur alleinigen Residenz des Herzogs erklärt und verdrängte damit Stuttgart aus dieser Funktion. Bereits 1718 war Ludwigsburg zur Residenz erhoben und zur dritten Hauptstadt Württembergs erklärt worden. Die gesamte Hofhaltung zog nach französischem Vorbild aus dem Stuttgarter Stadtschloß nach Ludwigsburg auf das Land. 1715 bis 1722 wurden daher die beiden Flügeltrakte als Kavalierebauten errichtet.⁹⁷ Doch auch diese inzwischen beträchtlich erweiterte Anlage genügte den Ansprüchen des Herzogs nicht mehr. Die Anforderungen an ein Residenzschloß waren höher als die an ein Lust- oder Jagdschloß.

Anfang September 1724 wurden dem Herzog daher die ersten Planungen und Bauüberschläge für das Neue Corps de Logis vorgelegt. Die Grundsteinlegung und erste Arbeiten am Fundament erfolgten ebenfalls im September (noch ohne Akkord). Frisoni plante das Neue Corps de Logis auf dem ersten Absatz des Gartens zu errichten – also mit Abstand von den Kavalierebauten. Die Kavalierebauten sollten mit Hilfe von Kommunikationsgalerien mit dem Neuen Corps de Logis verbunden werden.⁹⁸

1725 wurde der Plan Frisonis zur Erweiterung des Schlosses genehmigt. Der Bau sollte um das Dreifache vergrößert werden, indem das Neue Corps de Logis im Süden als Abschluß des Ehrenhofes errichtet wurde. Die Dreiflügelanlage wurde zu einer Vierflügelanlage, da das Neue Corps de Logis

⁹² Wenger, Gesamtanlage 2004, S. 3, 7.

⁹³ Abbildung des Planes der Dreiflügelanlage bei Merten 2004, S. 30.

⁹⁴ Kotzurek 2001, S. 53 ff.; Bauer 1992, S. 82 f.

⁹⁵ Fleischhauer, Schloß Ludwigsburg 1970, S. 5 f.; Wenger, Gesamtanlage 2004, S. 4 ff.; Wenger, Innenräume 2004, S. 12; Merten 2004, S. 8 ff.

⁹⁶ Wenger, Gesamtanlage 2004, S. 7.

⁹⁷ Merten 1984, S. 4 ff., 8; Wenger, Innenräume 2004, S. 5; Nau 1995, S. 71; Seiler 1976, S. 6.

⁹⁸ Olschewski 2004, S. 55 f.

über Kommunikationsgalerien mit den bestehenden Schloßteilen verbunden wurde. Als Vorbild für diese Lösung führt Zahlten unter Berufung auf Fleischhauer die Verbindung des Louvre mit den Tuileries und die Galerien zwischen dem alten und dem neuen Schloß in Schleißheim, so wie sie nach Effners Plan vorgesehen waren, an.⁹⁹ „Im Zusammenhang mit dem Typus der Vierflügelanlage muß auch der unter anderem in Wien verwirklichte Gedanke, weit auseinanderliegende Bauten durch Trakte, Galerien und Mauern zu einem geschlossenen Hofsystem zusammenzufassen, gesehen werden.“¹⁰⁰

Frisoni zeigt in der Zeit um 1730/33 die Ludwigsburger Schlossanlage in Idealansichten. Gut zu erkennen ist die Vierflügelanlage mit dem Alten Corps de Logis im Vordergrund und dem Neuen Corps de Logis und den Kommunikationsgalerien im Hintergrund. Zu erahnen sind die beiden seitlich angelegten Ehrenhöfe mit den vorgesehenen Gittern. Auf der Zweiten Abbildung ist der Blick des Betrachters aus der Richtung des nicht dargestellten Neuen Corps de Logis auf das Alte Corps de Logis abgebildet. Die beiden Kommunikationsgalerien sind im Vordergrund gut zu erkennen. Ein Querschnitt eröffnet einen Blick in das Innere der Galeriegebäude und gibt die drei Etagen zu erkennen. Im Erdgeschoss und im Dachgeschoss die für Hofstaat und Gesinde frei zugänglichen Verbindungsgänge zwischen dem Neuen Corps de Logis und den Kavaliersbauten, im Obergeschoss die beiden Galerien.¹⁰¹

Vorbilder für das Neue Corps de Logis könnten Kupferstiche gewesen sein, die Jacquin de Betoncourt dem Herzog im Herbst 1724 übergeben hatte. Es handelte sich um eine Blattsammlung von 198 Stichen, die er bei Jean Mariette in Paris erst kurz zuvor erworben hatte und die Grund- und Aufrisse sowie Schnitte von Palais in Paris und Umgebung zeigten.¹⁰²

Es bleibt die Frage, warum man sich entschlossen hat, die Dreiflügelanlage des Ludwigsburger Schlosses zu Gunsten einer Vierflügelanlage aufzugeben. Während im 16. Jahrhundert die Vierflügelanlage für Schlösser üblich war, setzte sich im 17. Jahrhundert die Dreiflügelanlage durch.¹⁰³ Sie wurde im 18. Jahrhundert für die meisten fürstlichen Schlösser bevorzugt. Vorbild war das Schloss von Versailles, das den Absolutismus Ludwigs XIV. repräsentierte. Ein Zitat dieser Bauform hatte also durchaus politische Bedeutung. Allerdings wurde die Dreiflügelanlage auch als praktisch empfunden. Parallel zur Dreiflügelanlage wurden aber auch im 18. Jahrhundert noch

⁹⁹ Zahlten, Achill 1977, S. 8. Die Entwicklung der Verbindungsgalerien zwischen dem Louvre und den Tuileries wird beschrieben bei Fonkenell 2004, S. 24 f.; Mabilie 2004, S. 14 und 16; Cordellier 2004, S. 38. Es handelte sich um zwei Galerien, die Grande Galerie und die Petite Galerie, letztere wurde nach einem Brand zur Zeit Ludwigs XIV. zur heutigen Apollogalerie umgestaltet. Der Zugang zu den Galerien erfolgte direkt vom Appartement des Königs aus. Zu Schleißheim siehe auch Stadler 1986, S. 43.

¹⁰⁰ Ehalt 1980, S. 86, 88.

¹⁰¹ Siehe auch Olschewski 2004, S. 51 f. Dort auch Abbildungen der Idealansichten.

¹⁰² Olschewski 2004, S. 61 ff.

¹⁰³ In Frankreich war der Bautypus der Dreiflügelanlage allerdings bereits länger bekannt und erfuhr im 16. Jahrhundert eine starke Aufwertung. Ähnliche Entwicklungen lassen sich in Italien beobachten. Dort kommt es im 17. Jahrhundert zu einer Synthese zwischen Stadtpalast und Villenarchitektur, also blockhaften Gebäuden und Dreiflügelanlagen. Heisterberg 2007, S. 21 und Anm. 13.

Vierflügelanlagen errichtet. Sie entstanden in Anlehnung an den Louvre oder den Escorial. Vom Kaiser und europäischen Königen wurde diese Bauform als „alte, königliche Residenzform“ bevorzugt. Auch bei dem Winterpalais in Petersburg, dem Stockholmer Stadtschloss, dem Schloss in Berlin, den Schlössern in Caserta und Madrid handelt es sich um Vierflügelanlagen. Wenger ist der Ansicht, dass Herzog Eberhard Ludwig in Ludwigsburg die königliche Bauform der Vierflügelanlage gewählt hat, um seine Machtansprüche zu verdeutlichen.¹⁰⁴

Um die Entscheidung für eine Vierflügelanlage zu verstehen, muss sich der Betrachter allerdings auch das Geländeniveau in Ludwigsburg vor Augen führen. Es handelt sich um eine hügelige Landschaft, die bei einer Erweiterung der Dreiflügelanlage nach Norden, wie sie 1722 angedacht worden war, gewaltige Substruktionsbauten erforderlich gemacht hätte. Sowohl aus Kostengründen als auch aufgrund der hohen technischen Anforderungen, die durch das schwierige Terrain entstanden wären, hätte sich die Ausführung des Baus sicherlich verzögert. Dass dem Herzog an einer möglichst schnellen Ausführung gelegen war, mag die Entscheidung für die Vierflügelanlage begünstigt haben.¹⁰⁵

3.1 Die Notwendigkeit der Prachtentfaltung

Kunst war in der Barockzeit ein wichtiges Mittel fürstlicher Repräsentation. Im Schlossbau sollte möglichst eindrucksvoll die Macht des Herrschers zum Ausdruck gebracht werden. Schlösser bildeten den prunkvollen Rahmen für höfische Inszenierungen, wobei die Pracht der Ausstattung als Gradmesser für die Stellung des Fürsten gewertet wurde und zum Teil auch dessen in der Realität fehlende politische Macht kompensierte. Pracht, lateinisch *Magnificentia*, galt als Fürstentugend.¹⁰⁶ Prachtentfaltung diente als Kommunikationsmittel der sozialen Eliten der Feudalgesellschaft.¹⁰⁷ Nach barocker Auffassung erlangte ein Hof besondere Berühmtheit, wenn er ein hohes Maß an Pracht entfaltete und durch gehorsam-respektvolle Untertanen auffiel. Schloss- und Gartenbau boten sich als dauerhafteste, eindrucksvollste und kostspieligste Beweise des fürstlichen Ranges an.¹⁰⁸ Schon Vitruv sah einen Zusammenhang zwischen der Person des Herrschers, der Idee des Staates und großen Bauten, die einen politischen Status und einen öffentlichen Anspruch zum Ausdruck brachten. Frühneuzeitliche Architekturtraktate nahmen diesen Gedanken auf.¹⁰⁹

Im Gegensatz zu England, Frankreich und Spanien, die jeweils nur einen Hof hatten, entwickelte sich auf dem Gebiet des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation die Gattung der Zeremonialschriften, bedingt durch die Tatsache, dass es viele territoriale Höfe gab. Diese orientierten

¹⁰⁴ Kotzurek 2001, S. 26 und Anm. 60; Bauer 1992, S. 71; Wenger, Verherrlichung 2004, S. 6 f.; Foerster 1981, S. 27, 31, 68.

¹⁰⁵ Olschewski 2004, S. 53 f.

¹⁰⁶ Kotzurek 2001, S. 17, 20; Kruedener 1973, S. 21; Puntigam 1998, S. 35; Ehalt 1980, S. 84; Büttner 2008, S. 351.

¹⁰⁷ Schütte 1998, S. 15; Ehalt 1980, S. 137 f.

¹⁰⁸ Kruedener 1973, S. 21; Puntigam 1998, S. 35; Ehalt 1980, S. 84.

¹⁰⁹ Schütte 1998, S. 20.

sich an dem von den Zeremonialwissenschaftlern aufgestellten überregionalen Regelkanon.¹¹⁰ Julius Bernhard von Rohr begründet in seiner *Ceremoniel-Wissenschaft Der großen Herren* das Zeremoniell wie folgt: „*Der gemeine Mann, welcher bloß an den aeusserlichen Sinnen hangt, und die Vernunft wenig gebrauchet, kan sich nicht allein recht vorstellen, was die Majestaet des Koenigs ist, aber durch die Dinge, so in die Augen fallen, und seine uebrigen Sinnen ruehren, be=kommt er einen klaren Begriff von seiner Majestaet, Macht und Gewalt.*“¹¹¹ Das Hofzeremoniell diente also der Verdeutlichung der politischen und sozialen Stellung des Fürsten gegenüber seinen (ungebildeten) Untertanen. Pracht und Aufwand der Hofhaltung verschafften dem Fürsten das notwendige Ansehen, um den Untertanen die Größe und Legitimation seiner Herrschaft zu suggerieren. Im Unterschied zu Rohr sah Lünig im zeremoniellen Hof ein Abbild der göttlichen Weltordnung.¹¹² Mit der Berufung auf das Gottesgnadentum rechtfertigte die absolutistische Staatstheorie die „Freiheit vom Gesetz“ für die „höchste Gewalt“. In diesem Zusammenhang diente der Hof der notwendigen „göttlichen Verkörperung“ der Herrschaft, damit die Freiheit vom Gesetz mit allen Konsequenzen durchgesetzt werden konnte. Höfische Feste und theatralische Inszenierungen boten den Herrschern die Möglichkeit, in „göttlicher Vollkommenheit“ aufzutreten, so wie es in der Realität nicht möglich war. Absolutistische Fürsten ließen sich sowohl im Rahmen von Festen, als auch durch ihre Schlossbauten und deren Ausstattung als Götter feiern. Dabei dienten das barocke Schloss, der Garten, die Oper – also der ganze höfische Rahmen – als Zubehör eines Kultes zur Verehrung des göttlichen Ruhmes der absoluten Herrschaft durch die Hofgesellschaft – und letztlich auch durch die Untertanen.¹¹³ Kruedener verweist auf Sedlmayr, der Barockschlösser als „Sitz der irdischen Olympier“ bezeichnet und sie nicht als reine Profanbauten empfindet. Sedlmayr unterscheidet demnach nicht zwischen sakraler und profaner Baukunst, sondern zwischen zwei sakralen Sphären der Kunst, nämlich der imperialen und der sakralen. Geistliche und weltliche Herrschaft bedienen sich der gleichen künstlerischen Ausdrucksformen. Dennoch darf man nicht davon ausgehen, dass der Fürst die künstlerischen Inhalte ebenso gezielt wie die Kirche an seine Untertanen richtete. Aufgrund der beschränkten Zugänglichkeit des Hofes für das einfache Volk, zumindest im deutschsprachigen Raum, konnte der einfache Untertan die bildliche Inszenierung des Fürsten selten aus der Nähe betrachten. Außerdem war das einfache Volk kaum in der Lage, die komplexen mythologisch-allegorischen Botschaften zu entschlüsseln. Die beabsichtigte Wirkung blieb dennoch dieselbe: auch Hofkunst sollte werbend, überredend und überwältigend wirken, denn auch Fürsten nutzten – wie die Kirche – die psychischen Wirkungen der Kunstwerke. Kunst rief im Rahmen des Hofes einen Gesamteindruck von märchenhaftem Glanz hervor. Der Hof wiederum diente in seiner „dekorativen Geschlossenheit“ als

¹¹⁰ Kotzurek 2001, S. 17 f.

¹¹¹ Rohr 1733, S. 2. Siehe auch Schütte 1998, S. 18 f.

¹¹² Kotzurek 2001, S. 19; Kruedener 1973, S. 29.

¹¹³ Ehalt 1980, S. 139; Schütte 1998, S. 15; Schlechte 1989, S. 4; Kruedener 1973, S. 30 ff.; Bauer 1992, S. 168, 173 ff. 176. Versailles als Kultstätte für die Idee des französischen Königtums war das Vorbild für diesen Kult. Was für diesen Hof gilt, ist prinzipiell auch auf die anderen absolutistischen Höfe übertragbar.

Herrschaftsinstrument gegenüber den Untertanen.¹¹⁴ Das höfische Zeremoniell hatte sowohl innenpolitische als auch außenpolitische Funktionen. Im Bereich der Innenpolitik stellte es den Herrscher an die oberste Stelle der sozialen Hierarchie seines Landes. Im Bereich der Außenpolitik ordnete es den Fürsten in die ihm gebührende Position innerhalb der Hierarchie der europäischen Mächte ein. Vor diesem Hintergrund wird das Problem der deutschen Fürstenhäuser offenbar: seit dem Westfälischen Frieden verfügten sie zwar über Landeshoheit, aber nicht über die volle Souveränität ihrer Territorien. Sie waren überwiegend niedrigen Ranges. Um ihren fürstlichen Rang nach außen zu demonstrieren, mussten sie mittels Zeremoniell und Prachtentfaltung ihre Zugehörigkeit zum deutschen Fürsten- oder zum europäischen Herrscherstand überzeugend nachweisen.¹¹⁵ Der barocke Hof diente in erster Linie der „fürstlichen Repräsentation innerhalb der höfischen Öffentlichkeit des Reiches“.¹¹⁶ Wollte ein Fürst „Prestige und Einfluß im Reichsmaßstab“ erreichen, so musste er seine politischen Ansprüche über eine glänzende zeremonielle Fassade, die über die tatsächliche Bedeutung eines Territorialfürsten hinausging, zum Ausdruck bringen. Diese zeremonielle Fassade erforderte entsprechende Schlossbauten, die sowohl hinsichtlich der Architektur als auch in Bezug auf die Raumausstattung einen angemessenen Rahmen bieten mussten.¹¹⁷ Mit der Zurschaustellung der höfischen Macht waren also immer auch Erwartungen und Ansprüche verbunden, so daß Konkurrenz zwischen den Höfen entstand. Ein Streben nach Machtprestige kommt hier zum Ausdruck, das im Ernstfall sogar zu kriegerischen Auseinandersetzungen führen konnte. Allerdings hatten gerade die kleineren und mittleren Höfe im deutschsprachigen Raum oft gar nicht die Mittel für eigenständige militärische Aktionen. Es handelte sich auf dieser Ebene der Hierarchie somit hauptsächlich um Imponiergehabe auf kulturellem Gebiet – also bezüglich Kunst und Fest.¹¹⁸ Im Bemühen um immer größeren höfischen Aufwand in Konkurrenz zum Kaiser oder zum König von Frankreich, waren die kleineren und mittleren Fürstentümer oft finanziell überfordert und gerieten so in eine Abhängigkeit von dem jeweils als Vorbild dienenden Hof. Unterstützten der Kaiser oder der französische König die in Not geratenen Fürsten, so gerieten diese in politische Abhängigkeit.¹¹⁹

Auf innenpolitischer Ebene muß das Zeremoniell als Herrschaftsmittel gegenüber den Untertanen verstanden werden. Der Herrscher war der Bezugspunkt des Hofes, um den herum sich das Zeremoniell entfaltete. Das Zeremoniell schuf Distanz zwischen dem Fürsten und dem Hofadel, bewirkte aber auch die Sicherung der fürstlichen Herrschaft über den letzteren, der sich durch die gesellschaftliche Distanzierung im Rahmen des Hofes gegenüber den übrigen Untertanen privilegiert

¹¹⁴ Kruedener 1973, S. 32 ff., 36. Kruedener betont, dass in Württemberg die Prachtentfaltung des Hofes auf Ablehnung und Unverständnis stieß, wodurch die Durchsetzung der absoluten Herrschaft verhindert wurde.

¹¹⁵ Kotzurek 2001, S. 19; Schlechte 1989, S. 4 f.; Puntigam 1998, S. 35; Ehalt 1980, S. 137 f.

¹¹⁶ Kotzurek 2001, S. 19.

¹¹⁷ Kotzurek 2001, S. 20; Kruedener 1973, S. 73.

¹¹⁸ Kruedener 1973, S. 22 f. Der Aufwand absolutistischer Höfe wurde oft von sehr konkreten politischen Ansprüchen beeinflusst. Das Streben nach der Königskrone oder Standeserhöhung allgemein war zum Beispiel eine Motivation für Prachtbauten und aufwendige Feste.

¹¹⁹ Kruedener 1973, S. 73 f.

fühlte.¹²⁰ Barocke Schlossanlagen bringen die Funktion des Zeremoniells zum Ausdruck, Rangunterschiede in räumliche Distanz zu übersetzen. Die großen axialen Systeme barocker Schlossanlagen symbolisieren zunächst die Herrschaft des Fürsten über sein Land. Der Ehrenhof verbildlicht die Distanz des Herrschers zum Volk und die Innenausstattung dient der Erhöhung, Entrückung und Glorifizierung des Fürsten.¹²¹ Friedrich Carl von Moser unterscheidet in seinem Traktat *Teutsches Hofrecht* zwischen Residenz, Schloss und Hof, da mit jedem dieser Bauten unterschiedliche Zeremonielle verbunden sind. Residenz ist demnach „*die ordentliche, bestaendige Wohnung des Regenten an dem Ort, wo der eigentliche Sitz des Hofes und der Collegien ist. Hier ist der Regent eigentlich zu Haus und bey Abmessung des Ceremoniels und Feststellung dessen Regeln ist eigentlich auf den in der Residenz gewoehnlichen Gebrauch zu sehen; indem auf Lust- und Land-Häusern viles weggelassen und resp. nachgegeben wird.*“¹²² Das Residenzschloss war ein „politischer Funktionsort“, der über bestimmte Räume in einer bestimmten Reihenfolge und einer bestimmten Gestalt verfügen musste. Es diente der Demonstration der politischen Bedeutung des Fürsten. Die Struktur des Palastes wird erst durch das Zeremoniell verständlich.¹²³

3.2 Zugangsreglements für die Räume barocker Schlossanlagen

Der Zugang zu barocken Schlossanlagen war weitgehend vom Hofzeremoniell abhängig, das auch die Raumdisposition beeinflusste. Der deutsche Palastbau war in seiner inneren Disposition weit unabhängiger vom Vorbild Versailles, als es lange Zeit von der Forschung angenommen wurde. Festsäle und Appartements waren anders als in Frankreich angelegt, was auch mit dem Unterschied des Hofzeremoniells zusammenhing. Französisches und spanisch-burgundisches Hofzeremoniell wichen voneinander ab. Zwar gab es im deutschen Schlossbau durchaus französische Einflüsse, aber sie wirkten sich nicht dahingehend aus, dass die Residenzschlösser im Reichsgebiet an französischen Zeremonialmaßstäben ausgerichtet wurden. Einzige Ausnahme war das Residenzschloss in Bonn, das den Anforderungen des Versailler Zeremoniells gerecht geworden wäre. Der grundsätzliche Unterschied zwischen dem französischen Appartement und dem Appartement nach Vorbild des Reiches bestand in der Zugänglichkeit. In Frankreich herrschte das Prinzip der Öffentlichkeit und Durchsichtigkeit, während im Reich Distanz und Verschlussenheit vorherrschten. Bestimmte Zonen durften nicht betreten werden.¹²⁴ Für die deutschen Fürsten stellte sich nun die Herausforderung, einen

¹²⁰ Kotzurek 2001, S. 20; Kruedener 1973, S. 28 ff., 40, 62.

¹²¹ Kotzurek 2001, S. 23; Kruedener 1973, S. 38 ff. Distanzierung wurde auch durch die Verlegung von Residenzen in die freie Ebene erreicht.

¹²² Moser 1755, S. 252 f. „*Das Wort: Schloß bezeichnet so wohl die in der Resi=denz befindliche Haupt=Wohnung des Regenten, als auch alle andere in dem Land zerstreute, zu einer wuercklich=bestaendigen Wohnung, oder nur zur Lust, Jagd ec gewidmete grosse Gebaeude. Das Wort: Schloß kan nur von den Wohnungen regierender Herrn, und ihnen der Geburt nach gleichen gebraucht werden; Edelleute haben aber nur Size und Wohnhaeuser [...].*“ Das Wort „Hof“ hat bei Moser die gleiche Bedeutung wie Residenz und Schloss. Es wird auch für Lust- und Landhäuser eines Regenten genutzt, sowie für Häuser und Quartiere, die Fürsten in Städten ausserhalb ihres Landes haben, wie zum Beispiel in Frankfurt.

¹²³ Kotzurek 2001, S. 24.

¹²⁴ Dazu bemerkt von Rohr: „*Auf den Fuerstlichen Schloessern in Teutsch-Land darff sich ein Frembder nicht mit solcher Frey=heit umsehen, als wie in Frankreich. Dasselbst koennen die Frembden in den meisten Zimmern*

Kompromiss zwischen beiden Vorbildern zu finden. Sie versuchten einerseits das von Ludwig XIV. gelebte Absolutismusmodell in ihren Residenzen zu verwirklichen, was sich auch auf die Distribution des Residenzschlosses auswirkte. Andererseits ließ sich die Öffentlichkeit und das Leben des Sonnenkönigs kaum mit Traditionen und Zeremoniell des Reiches in Einklang bringen. Da die deutschen Fürsten Lehensträger des Kaisers waren, orientierten sie sich in erster Linie am Wiener Hof und dessen Zeremoniell und Raumdisposition.¹²⁵ In Deutschland war die Hofhaltung wesentlich vom Prestigewettbewerb der einzelnen Territorialherren bestimmt.¹²⁶

In Frankreich gab es ein ungeschriebenes Recht, das jedem Franzosen erlaubte, das königliche Schloß als Bittsteller zu betreten. Daraus entstand eine permanente Spannung zwischen „hermetischer Abschirmung und öffentlicher Theatralik“.¹²⁷ Die Gemächer des Königs standen zur Besichtigung offen, sofern er sie verlassen hatte. Prinzen von Geblüt hatten am französischen Hof immer den Vorrang vor souveränen europäischen Fürsten, egal wie entfernt sie mit der königlichen Familie blutsverwandt waren. Das Schlafzimmer war der wichtigste Raum des Appartements. Räume für Staatsgeschäfte lagen hinter dem Schlafzimmer und gehörten zum privaten Bereich.¹²⁸

Das völlig Neue am Schloss von Versailles war, daß die Staatsräume hier mit den Privaträumen identisch waren. 1671 – 1681 konzipierte Le Brun die *Grands Appartements du Roi*, die sowohl der Bereich des täglichen Lebens des Königs waren, als auch der Bereich seiner Staatsgeschäfte.¹²⁹

Montags, Mittwochs und Donnerstags empfing der König in den *Grands Appartements* in Versailles zwischen 7 und 10 Uhr den Hof. Die Räume des Appartements liegen auf der Nordseite des Mitteltraktes. Im Eckraum schließt sich der *Salon de la Guerre* an, der zur Spiegelgalerie überleitet. Die große Galerie mit den angrenzenden Räumen (*Salons de la Guerre* und *de la Paix*) gehört zu einem Bereich, der besonderen Anlässen vorbehalten und zur Gartenseite hin orientiert ist.¹³⁰ In Versailles kam der Spiegelgalerie eine wichtige Rolle zu. Nach dem Lever und während der König sich mit seinen Ministern unterhielt oder gelegentlich kurze Audienzen gab, versammelten sich die Höflinge in der Galerie, um darauf zu warten, dass sich der König zur Messe begab. „On commente l’air affable ou sévère du souverain à son lever, ou répète les petites phrases que sa Majesté a soigneusement distillés à son entourage. Le roi sort de son cabinet. Empressés, les courtisans l’escortent par la galerie et l’appartement jusqu’à la chapelle. Quand on peut l’approcher, c’est le

des Schlosses zu Versailles nicht nur frey und ungehindert aus- und eingehen, ob gleich die Wache da stehet, sondern auch selbst in des Königs Schlaf Gemach.“ Rohr 1733, S. 76.

¹²⁵ Typische Raumfolge in deutschen Schlössern: Vestibül, Gartensaal, Treppe, Gardesaal und Festsaal nehmen das Zentrum der Gesamtanlage ein. An den Festsaal schliessen symmetrisch die Appartements an, die aus mehreren Vorzimmern, Audienzsaal, Schlafzimmer, Kabinetten und Garderoben bestehen. Die lange Raumfolge diente der Zutrittsbeschränkung zum Fürsten und erzeugte Distanz. Kotzurek 2001, S. 25, 28; Stratmann-Döhler 2006, S. 30; Kruedener 1973, S. 74 f.; Bauer 1992, S. 154, 168.

¹²⁶ Kotzurek 2001, S. 24 ff. und Anm. 52.

¹²⁷ Bauer 1992, S. 158 ff.

¹²⁸ Statmann-Döhler 2006, S. 30.

¹²⁹ Bauer 1992, S. 163 ff. Die Räume wurden im 18. Jahrhundert verändert. Vorbild für die Ausstattung der Räume waren die Staatsräume des Palazzo Pitti in Florenz.

¹³⁰ Bauer 1992, S. 166 f. Zur Baugeschichte der Spiegelgalerie in Versailles siehe Berger 1985, S. 51.

moment de lui glisser quelques mots: »Allant et renenant de la messe, chacun lui parlait qui voulait, après l'avoir dit au capitaine des gardes si ce n'était gens distingués.«¹³¹ Zu besonderen Anlässen wurde der silberne Thron Ludwigs XIV. vom *Salon d'Apollon* in die Spiegelgalerie gebracht und dort auf einem Podest beim Eingang des *Salon de la Paix* aufgestellt.¹³² Im Gegensatz zu der Galerie in Versailles und zu anderen französischen Galerien, stehen die Ludwigsburger Kommunikationsgalerien nicht in direktem Zusammenhang mit den Appartements im Neuen Corps de Logis. Ihnen sind zwei weitere Galerien zwischengeschaltet, die eine Verbindung von Treppenhaus, Marmorsaal und den Appartements mit den großen Galerien bilden, die symmetrisch zu beiden Seiten des Neuen Corps de Logis angelegt sind.¹³³ Allerdings lag die Ahnengalerie auf dem Weg des Herzogs vom Neuen Corps de Logis zur Hofkapelle, so dass anzunehmen ist, dass er zumindest eine der Galerien regelmäßig passiert haben muss. Ob er nach französischem Vorbild innerhalb der Galerie von jedermann angesprochen werden konnte, ist nicht zu belegen. Es ist aber angesichts der eher distanzierten Fürsten im Reichsgebiet wahrscheinlich, dass der Herzog nur mit einem ausgewählten Kreis von Höflingen, Vertrauten oder hochrangigen Gästen durch die Galerie zu schreiten pflegte, während der Rest des Hofstaats durch das Erdgeschoss der Galerie gehen musste.

Im Vergleich zu anderen Höfen, und vor allem gemessen an den Höfen in Wien und Versailles, herrschte am Ludwigsburger Hof ein eher bescheidenes Zeremoniell. Trotzdem wird deutlich, dass Herzog Eberhard Ludwig seine Person distanzieren und seine höfische Umgebung hierarchisieren wollte. Sein Tagesablauf wurde entsprechend ritualisiert.¹³⁴ Zugang zum Herzog konnte nur erlangen, wer sich im Schloss anmeldete. Der Besucher wurde vom Kämmerer durch den Gardesaal in das erste Vorzimmer geführt, wo alle Minister und Kavaliere versammelt waren. Das weitere Vorgehen orientierte sich am Rang des Gastes. Hochgestellte Personen, zu denen zum Beispiel Gesandte des Kaisers zählten, führte der Herzog persönlich in sein Audienzzimmer.¹³⁵ Für Ludwigsburg gilt also auch, was Völkel so treffend formuliert: „Im Rahmen eines zeremoniellen Besuchs war ein Großteil der Raumausstattung und damit ein beträchtlicher Teil fürstlicher Repräsentation [...] nur für wenige Augen bestimmt. Viele sahen einiges, einige sahen vieles, niemand sah alles.“¹³⁶ Aber „Reisende, die die europäischen Residenzen und Lustschlösser nicht in offizieller Mission, sondern als Sehenswürdigkeiten besuchten, fanden Bauten vor, in denen der Zugang nicht von einer ›Zeremonialmaschinerie‹ gesteuert wurde.“¹³⁷ Ausgehend von protestantischen Humanistenkreisen wurde um etwa 1570 der Zweck des Reisens neu definiert. In den Blickpunkt rückte jetzt neben

¹³¹ Solnon 1987, S. 359. Solnon zitiert hier den Herzog von Saint-Simon.

¹³² Berger 1985, S. 60.

¹³³ Mabilelle beschreibt zwei Galerien im Palais du Luxembourg in Paris, die symmetrisch liegen. Diese Galerien waren allerdings direkt von den Appartements des Hausherrn zugänglich und gehörten zum rein privaten Bereich des Palastes. Mabilelle 2004, S. 15.

¹³⁴ Oßwald-Bargende 2000, S. 28 f. und Anm. 35. Dort auch Angaben zum Rangreglement.

¹³⁵ Huss 2008, S. 186.

¹³⁶ Völkel 2007, S. 7.

¹³⁷ Völkel 2007, S. 7.

religiösen Erfahrungen und heiligen Stätten auch die Besichtigung von profanen Bauten. Vor allem Paläste galten als wichtigste Sehenswürdigkeiten aufgrund ihrer Architektur, Ausstattung und Kunstsammlungen. Schon seit dem Mittelalter waren die Fürstensitze wichtige Reiseziele für den mittleren und den Hochadel. Die Kavaliertouren der frühen Neuzeit sahen Besuche bei befreundeten Fürstenhäusern vor. Aber auch Angehörige des niederen Adels und des Bürgertums, die sich eine Bildungsreise leisten konnten oder aus beruflichen Gründen auf Reisen waren, kamen in die fürstlichen Schlossanlagen. Im Rahmen von Schlossführungen erhielten sie Gelegenheit, Residenzschlösser und Lusthäuser zu besichtigen. Während Adelige sich meist längere Zeit an fremden Höfen aufhielten, genügten Bürgerlichen mehrstündige Rundgänge durch Schloss- und Gartenanlagen. Indem sie die Repräsentationsmaßnahmen des Fürsten bestaunten bestätigten sie dessen herrschaftlichen Status.¹³⁸ Es ist anzunehmen, dass den Besichtigungswünsche der Angehörigen des (Hoch)adels auch dann entsprochen wurde, wenn sie inkognito reisten.¹³⁹ Um ein Schloss besichtigen zu können, musste sich der interessierte Reisende zunächst an die Wache, den Türhüter oder auch den Verwalter wenden. Bevor man die herrschaftlichen Räume betreten durfte, wurden Vorkehrungen getroffen um die Verschmutzung oder Beschädigung der kostbaren Innenausstattung zu verhindern. So wurden die Schuhe abgebürstet und die Herren mussten ihre Degen ablegen.¹⁴⁰ Durch die Organisation der Anfahrt und die Auslagen für Trinkgelder, die dem Personal entrichtet werden mussten, das durch die fürstlichen Räume führte, gestaltete sich die Besichtigung von Schlössern zu einem Vergnügen, das sich nur zahlungskräftige Besucher leisten konnten.¹⁴¹ Die Schlossbesichtigungen fanden unter geleiteter Führung statt, wobei es sich bei den Fremdenführern um Türhüter, Quartier- und Bettenmeister aber auch um Sammlungsaufseher und Bibliothekare handeln konnte, wobei letztere den Besuchern Einblick in die von ihnen beaufsichtigten Sammlungen gewährten.¹⁴² Die Zugangsmöglichkeiten zu den einzelnen Räumen waren von der Anwesenheit des Fürsten und des Hofes abhängig, so dass in der Regel die Zimmer nur besichtigt werden konnten, wenn die höfische Bühne nicht genutzt wurde. Zum Teil wurde in Anwesenheit des Hofes nur die Zugangsmöglichkeit zu den fürstlichen Privatgemächern eingeschränkt, so dass der Besucher immer noch die wichtigsten Repräsentationsräume besichtigen konnte.¹⁴³ Im Zentrum des Interesses standen die Staatsappartements und die für ein zeremonielles Entrée wichtigen Räume, aber auch Schatzkammern und Sammlungen waren wichtige Anziehungspunkte, wobei sich ein Teil der Kunstwerke und Preziosen bereits in den Staatsappartements und Wohnräumen befand.¹⁴⁴ Völkel hebt hervor, dass Gemälde in den Reiseberichten und Reiseführern bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts oft

¹³⁸ Völkel 2007, S. 7 ff. Allerdings ist bei der Kavaliertour der Hof des befreundeten Fürsten das eigentliche Ziel und das Schloss ist sozusagen eine wichtige Ergänzung.

¹³⁹ Völkel 2007, S. 13.

¹⁴⁰ Völkel 2007, S. 15 f. Siehe dazu auch HStAS A 21 Bü 525, Revers vom 10. Juni 1729.

¹⁴¹ Völkel 2007, S. 15 ff.

¹⁴² Völkel 2007, S. 23 f., 26. Als problematisch konnte sich allerdings erweisen, wenn das Führungspersonal nicht über das von den gebildeten Reisenden gewünschte Hintergrundwissen verfügte.

¹⁴³ Völkel 2007, S. 31 ff., 36. Gegen ein zusätzliches Trinkgeld konnte man unter Umständen auch Räume besichtigen, die nicht in dem ursprünglichen Führungsprogramm enthalten waren.

¹⁴⁴ Völkel 2007, S. 39 ff., 52 ff.

sehr summarisch abgehandelt werden. Wahrgenommen wurde vor allem die Menge der Bilder. Künstlernamen waren nur von Interesse, wenn es sich um große Namen wie Raffael, Michelangelo, Tizian, Corregio oder Dürer handelte. Viele Besucher waren auch nicht in der Lage, die Ikonographie zu entschlüsseln. Leonhard Christoph Sturm bemerkte zum Beispiel zu der Decke eines Kabinetts des Hôtel Bisseuil in Paris lediglich, dass es sich um ein mythologisches oder symbolisches Thema handelte. Daher sahen sich die Bauherren gezwungen, entsprechende Bildwerke in gedruckter Form zu erläutern.¹⁴⁵

3.3 Hinweise auf die Nutzungsmöglichkeiten von Galerien

Galerien werden definiert als Räume, die im weitesten Sinn länger als breit sind und in der Regel zumindest an einer, bisweilen auch an beiden Langseiten, stark durchfenstert sind. Als Pracht- und Schauraum in feudalistisch-absolutistischen Schlössern und Palästen verbanden Galerien zum Teil mehrere Empfangs- und Festräume. Leonhard Christoph Sturm bezeichnete sie 1699 als *Schwatz- und Spaziersäle*. Die ikonographische Ausstattung der Galerie war der Selbstdarstellung des Auftraggebers gewidmet.¹⁴⁶ Die Bezeichnung *Spazier-Sahl* verweist auf einen funktionellen Aspekt der Galerie, die ein erholsames Schreiten durch den Raum, sowohl in Gesellschaft als auch alleine, also entweder im Gespräch oder kontemplativ, ermöglichte. Mertens verweist auf Leonhard Christoph Sturm und Nicolaus Goldmann, die die Galerie in erster Linie nach ihrer Form und weniger nach ihrer Funktion definieren. Sturm verweist auf deren französischen Ursprung. Die Aufstellung von Kunst wurde als Dekor gesehen und nicht als „sinnstiftender Zweck des Raumtyps“.¹⁴⁷

Zedler schreibt: „*Galerie ist an großen Gebäuden ein ansehnlicher langer, zum Spazierengehen bequemer Gang; oder ein langer schmaler Sahl, dessen Waende mit kostbaren Spiegeln, Schildereyen und Bildhauer=Kunst ausgezieret werden. Oder auch ein ausgebauter Gang, wo entweder eine schöne Aussicht ist, oder die den freyen Eingang in die Zimmer verleiht. Die groeste Schoenheit derer Galerien bestehet in einer grossen Laenge und Hoehe. Hernach muessen auch die Fenster sehr weit von einander gesetzt seyn, damit neben einem jeden Fenster zu beyden Seiten Statuen und oben darueber Busti, zwischen innen aber an denen Mauren zwischen denen Fenstern ansehnliche Gemahlde Platz finden.*“¹⁴⁸ Darüber hinaus spricht Zedler auch von Schränken, die Kuriositäten enthalten sollten und an den Schmalseiten der Galerien ihren Platz finden konnten. Die Galerien sollten möglichst die Höhe von Sälen haben, im ersten Stock eines Gebäudes liegen, um sie vor Feuchtigkeit zu bewahren und doppelte, übereinander liegende Fenster haben.¹⁴⁹ Fruttenbach widmet in seinem Traktat *Architectura recreationis* von 1640 Bibliothek, *Galleria, Kunst- und Antiquitet*

¹⁴⁵ Völkel 2007, S. 54 f.

¹⁴⁶ Lexikon der Kunst 2004, S. 627 f.; Koepf/Binding 1999, S. 193. Zur Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien siehe Büttner, Galerie 1972. Im 16. Jahrhundert galt die Galerie in Italien als französisches Phänomen. Zur Entwicklung und Ausstattung der Galerie in Frankreich siehe Mabile 2004; Berger 1985; Lavallo 2004; Fonkenell 2004; Cordellier 2004.

¹⁴⁷ Mertens 2003, S. 291 f. und Anm. 137, 138.

¹⁴⁸ Zedler, Bd. 10, Sp. 114 f.

¹⁴⁹ Zedler, Bd. 10, Sp. 115.

Camer besondere Aufmerksamkeit. Er sagt dazu: „*Sie nehmen im dritten Stockwerk eine zentrale Stellung ein, können aber durchaus auch als Verbindungsgang zwischen den Außenflügeln dienen.*“¹⁵⁰ Fruttenbach legt Wert auf gute Beleuchtung durch zahlreiche Fenster, damit die Kunstwerke gut erkennbar sind. Sturm stellt sich in seinem *Prodromus Architecturae Goldmannianae* von 1714 einen hufeisenförmigen Palast vor, in dem die Kunstsammlungen im 2. Obergeschoss untergebracht sind. Dabei handelt es sich um Bibliotheksräume, einen Antiquitätensaal und eine Statuengalerie, einen Saal für Natur- und Kunstraritäten sowie zwei Gemäldegalerien (*Schilderei-Spaziergänge*). Eine weitere Gemäldegalerie legt Sturm im Mezzanin über der Gemäldegalerie des 2. Hauptgeschosses an. Ein weiterer *Schilderei-Spaziergang* wird von Sturm auf dem Weg zur Treppe des Seitenflügels eingeplant. Insgesamt ist das obere Hauptgeschoss in der rechten Palasthälfte ganz der Kunst gewidmet.¹⁵¹ Büttner weist darauf hin, dass die Galerie bei Goldmann ein Raum ist, den man um seiner selbst Willen aufsucht, um sich in Mußestunden durch einen anregenden Ausblick aus dem Fenster oder durch die Betrachtung von Dekorationsprogramm und Kunstwerken zu erfreuen.¹⁵² Moser differenziert zwischen der Funktion von Galerien als Verbindungsgang und als Repräsentationsraum: „*Die Gallerien seynd entweder aus Noth, um dadurch eine Communication mit andern Gebaeuden zu machen, oder, wie meh=rentheils, zum staat. Ihre Bekleidung und Auszierung be=steht meistens in kostbaren Gemaehten an Portraitsen und schil=dereyen, auch Statuen, oder in grossen praechtigen Spiegeln; oftmahls ist beydes beysammen.*“¹⁵³ Moser fährt fort: „*Galerie ist der Nahme eines jeden langen Gangs oder in eine schmale Laenge gebauten Gemacht, es seye nun zum Spa=zierengehen, oder anderm Gebrauch. In dem Sinn, wie sie in diese Abtheilung gezogen werden, seynd sie eigentlich zu Verwahrung der Kunst=Stuecke und Natur=Seltenheiten bestimmt.*“¹⁵⁴ Bei Florin sind Galerien lange schmale Räume oder Säle mit Fenstern an beiden Langseiten oder blinden Fenstern mit Spiegeln an einer Seite. Die Türen an den Schmalseiten liegen einander gegenüber. In den Galerien sind Gemälde, Statuen, Büsten, Brustbilder und andere Kunstwerke ausgestellt, um sie beim Flanieren präsentieren zu können. Florin empfiehlt als Bodenbelag für Gänge, Galerien, Säle und Sommerzimmer polierte Marmortafeln, die in unterschiedlichen Farben in Muster gelegt werden sollen. Zur Wandgestaltung von Hauptsälen und Galerien sollten seiner Meinung nach Marmor, Stuck und Fresken bevorzugt werden.¹⁵⁵

Zahlten weist darauf hin, dass Frisoni die ludwigsburger Kommunikationsgalerien als Bibliothek und Sammlungsraum vorschlug, in dem die Antiken und Kostbarkeiten aufgestellt werden sollten, so wie es in anderen Schlössern üblich gewesen sei.¹⁵⁶ Eine zusätzliche Ausstattung der

¹⁵⁰ Fruttenbach, zitiert nach Krupp/Schmitt 1997, S. 267 ff.

¹⁵¹ Krupp/Schmitt 1997 S. 267 ff., 270.

¹⁵² Büttner, Galerie 1972, S. 75 f.

¹⁵³ Moser 1755, S. 289. Siehe auch Kotzurek 2001, S. 43.

¹⁵⁴ Moser 1755, S. 396. Aus dieser Definition erklärt sich auch die synonyme Verwendung des Begriffes *Galerie* für Korridore und andere Kommunikationswege in den ludwigsburger Quellen.

¹⁵⁵ Kotzurek 2001, S. 43, 46.

¹⁵⁶ Zahlten, Achill 1977, S. 8, Anm. 8. Zahlten verweist auf Fleischhauer 1958, S. 198.

Kommunikationsgalerien mit Kunstgegenständen und Antiquitäten der herzoglichen Sammlungen, hätte sich auf die Zugänglichkeit der Räume ausgewirkt. Dies wird aus einem Revers aus dem Jahr 1729 deutlich. Darin verpflichtet sich Hofrat Laurentius von Sandrath, die ihm übertragene Aufsicht über Bildergalerie, Münzkabinett und alle weiteren Antiquitäten und Kunstgegenstände gewissenhaft auszuführen. Aus der Erklärung wird ersichtlich, dass es Fremden gestattet war, die Sammlungen anzusehen, allerdings nur unter Aufsicht. Unklar bleibt allerdings, ob sich der Herzog tatsächlich dazu entschlossen hat, die Galerien mit besagten Kostbarkeiten auszustatten, da entsprechende Quellen fehlen. Auch der genannte Revers ist lediglich als Hinweis zu bewerten, da er sich nicht direkt auf die Kommunikationsgalerien bezieht, deren Innenausstattung erst im Jahr 1730 begann. Zweifellos hätte die Zuständigkeit Sandraths jedoch auch bei den neuen Galerien gelegen, denn er hatte sich um alle herzoglichen Sammlungsgegenstände zu kümmern.¹⁵⁷ Büttner betont, dass Galerien durch ihre Ausstattung zu den Räumen eines Palastes gehörten, die einem ausgewählten Publikum präsentiert wurden, um die Würde des Hausherrn zu demonstrieren, so dass die Galerien als öffentliche Räume zu gelten hatten.¹⁵⁸

Julius Bernhard von Rohr weist auf eine weitere Nutzungsmöglichkeit von Galerien hin: *„So zeigen sich auch allenthalben auf dem Fuerstlichen Schloessern grosse und lange Saehle, welche theils zu mancher=ley Lustbarkeiten, an den Fuerstlichen Nahmens= und Geburths=Taegen, theils auch zu den Propositionen, die der Landschaft vorzutragen gewidmet sind [...].“*¹⁵⁹ Kotzurek schließt daraus, dass die von Rohr erwähnten Galerien als Festsäle genutzt wurden. Da Rohr allerdings im gleichen Paragraphen erwähnt, dass die Hofkapellen meist so angelegt sind, dass sie vom Fürsten trockenen Fußes erreicht werden können, kann auch angenommen werden, dass er an eine Funktion als Kommunikationsgalerie dachte.¹⁶⁰ Anlässlich des Geburtstages der Mätresse Eberhard Ludwigs, Wilhemina von Würben, wurde ein Protokoll der Feierlichkeiten erstellt. Darin heißt es: *[...]Mittwoch den: 1. Martÿ / heute wurde Jhro hochgräffl. / Exc: der Frau LandHofmeisterin / hoher Geburths Tag celebriret, und ist deßentwegen alles bey Hoff / in Galla erschienen, hat Sich auch / alles bey der Franzöÿß: Come-/ die [...] / auch in Bondeleien und Ball bey- / gewohnet, die Comöedie fing / an Vor 6. Uhren und dauerte / biß halb 9. uhren, da wurde / das Erste mahl die Paucken / zur Tafel geschlagen, als dann / die Zettel in Jhro hfrstl: Dhl: deß / Hertzogs audienZ Zimer Zur / Bondereien gegen deren 35 baar / waren, sodann wurde das 2.te / und gegen 10 Uhren alß die / Speißen auff die Tafflen gesezt / worden das 3.te mahl die Paucken / unter dem Trompeten schall Zur / Taffel*

¹⁵⁷ HStAS A 21 Bü 525, Revers vom 10. Juni 1729.

¹⁵⁸ Büttner, Galerie 1972, S. 76.

¹⁵⁹ Rohr 1733, S. 72 f.

¹⁶⁰ Kotzurek 2001, S. 43; Rohr 1733, S. 72. *„Die Hof=Capellen sind von vielen Jah=ren her an den allermeisten Orten also erbauet, daß Fuerstliche Personen aus ihren Gemaechern sich tro=ckenes Fusses in die Kirche begeben, und dem Wort Gottes daselbst zuhoeren koennen. So zeigen sich...“*

*geschlage, nach geendigter // Taffel fienge der Ball an solcher / in dem sogenannten ordens Saal / gehalten worden, und dauerte / mit großer Lustbarkeit biß / nach mittnachts nach / 3. Uhren. / [...].*¹⁶¹

Anhand der Beschreibung der Geburtstagsfeierlichkeiten zu Ehren der Gräfin von Würben lassen sich die Wege der Hofgesellschaft nachvollziehen. Obwohl die beiden Galerien zum Zeitpunkt der hier geschilderten Feier noch nicht fertiggestellt waren, ist es wahrscheinlich, dass die Feste auch nach der Vollendung des Schlosses und zu anderen feierlichen Anlässen in sehr ähnlicher Weise stattgefunden hätten. Der Weg hätte die Hofgesellschaft nach Vollendung der Schlossanlage zunächst durch die Ahnengalerie in das Theater geführt. Nachdem sie über den gleichen Weg wieder zurück in das Neue Corps de Logis gelangt wären, hätte die Hofgesellschaft sich zu einem späteren Zeitpunkt über die Bildergalerie in den Ordenssaal begeben.

Einen weiteren Hinweis auf die Nutzung der Ludwigsburger Galerien gibt die Untersuchung von Ute Christine Berger. Sie bezieht sich auf das *Festin zu Ludwigsburg* des Jahres 1764. Zu dieser Zeit war Carl Eugen regierender Herzog von Württemberg und nutzte das Ludwigsburger Schloss gerne für Feste, schon bevor er seine Residenz dorthin verlegte. Das Ludwigsburger Festin wurde aus Anlaß des 36. Geburtstages Carl Eugens veranstaltet und war besonders prachtvoll.¹⁶² Am 17. Februar 1764 begab sich die Hofgesellschaft nach Ludwigsburg, wohin der Herzog bereits am Vorabend vorausgereist war. Man fuhr am Vestibül des Neuen Corps de Logis vor. Die Gesellschaft teilte sich, um die großen Treppen, heute Treppe des Königs bzw. der Königin, emporzusteigen. Während die Hofgesellschaft die rechte Treppe nutzte, war die linke für das Volk vorgesehen, das über eine spezielle Galerie zum Festplatz geführt wurde. Ein exklusiver Kreis von Gästen, der die rechte Treppe nutzen durfte, wurde vom Herzog empfangen, um von ihm anschließend in den Marmorsaal geführt zu werden. Von dort aus wurde die Zimmerflucht der Beletage im Neuen Corps de Logis besichtigt.¹⁶³ Ein Plan von Innocente Colomba zeigt die ephemeren Festdekorationen im östlichen Hof des Schlosses.¹⁶⁴ Die den östlichen Vorhof umschließenden Gebäude werden im Grundriss angedeutet. Es handelt sich um die Ahnengalerie mit fünf Durchgängen zum inneren Hof, im Plan als *Galleria* beschriftet. Nördlich befindet sich das Theater und südlich ein Teil des Neuen Corps de Logis, sowie die Ehrenhofgitter als östlicher Hofabschluss. Im Bereich des Neuen Corps de Logis wurde eine Felsen- und Waldlandschaft sowie ein Saal errichtet.¹⁶⁵ Der Landschaftsteil des Planes zeigte Felsgestein, verschlungene Wege und – im Zusammenhang mit der Ahnengalerie besonders wichtig – den Berg *olimpus*, sowie in der nördlichen Hälfte die Schmiede des Vulkan. Unterhalb des *olimpus* war ein künstlicher Wald errichtet worden.¹⁶⁶ Der Übergang vom äußeren in den inneren Schlosshof erfolgte über die Ahnengalerie. Eine Beschreibung des Festes von Joseph Uriot aus dem Jahr 1764

¹⁶¹ HStAs A 21 Bü 148 *Ludwigsburg. / Der Frau Landhofmeisterin / Geburths Tags celebrirung / d: 1. Martj 1730.*

¹⁶² Berger 1996, S. 29 ff.

¹⁶³ Berger 1996, S. 31 ff.

¹⁶⁴ Abbildungen 4, 5 und 7 bei Berger 1996.

¹⁶⁵ Berger 1996, S. 31 ff.

¹⁶⁶ Berger 1996, S. 33 ff.

überliefert den Weg der Hofgesellschaft. „La cour & le Peuple après avoir monté la Peute qui conduisoit à l'Olympe, traversa un Vestibule, & une Gallerie...son Architecture étoit noble, & ornée d'une quantité des meilleurs Tableaux peints à l'huile qui soient dans la Gallerie des Peintures de son Altesse Sérenissime.“¹⁶⁷ Die Hofgesellschaft und das Volk erklimmen demnach den Hügel zum Olymp, um ein Vestibül und die Galerie zu durchqueren. Der Plan zeigt zwei Fensteröffnungen der Ahnengalerie, die besonders betont sind. Vermutlich handelt es sich um die Fenster, durch die man den Raum betrat. Der *olimpus* hatte die Höhe von 5,70 m, die Fenstergesimse im ersten Stock der Ahnengalerie beginnen in einer Höhe von 7 m. Der Höhenunterschied wurde wahrscheinlich durch eine Treppe überwunden. Allerdings wären die Gäste bei einem Einstieg durch die Fenster nicht durch ein Vestibül in die Galerie gelangt, es sei denn man hätte eine Art provisorisches Vestibül im Rahmen der Festarchitektur am oberen Treppenabsatz geschaffen. Laut Berger war die Ahnengalerie eine „raffiniert eingeflochtene Zwischenstation“, so dass reale Welt und Scheinwelt miteinander verflochten wurden.¹⁶⁸ Wahrscheinlich gelangten die Gäste auch wieder über die Fenster aus der Galerie in den inneren Schlosshof. In einem weiteren Plan wurde die Ahnengalerie im Ganzen eingezeichnet. Berger deutet dies so, dass die Galerie für den Übergang in den hinteren Schlosshof wichtig war.¹⁶⁹

4 Gestaltung der Galeriebauten am Neuen Corps de Logis

4.1 Der Aussenbau

Am 8. Juni 1725 wurde ein „Umständliches VerZeügnüß des sämtlichen / Bauwesens / Welches der Bau Meister Retti nach dem mit / ihme geschloßenen Contract dd. 8. Junj. / 1725. Zu bauen übernommen“ erstellt, in dem die Kommunikationsgalerien ausführlicher erwähnt werden. Um die Unterschiede im Geländeniveau auszugleichen, wurde „eine Auffahrt Steeg“ geplant, „wel- / che sich an die Zwey Communicati- / ons Gallerie endiget, und unter / dieselbige hinaus gehet.“ Unter Punkt zwei werden die Galerien selbst genauer beschrieben. „2.) Seynd Zu Verfertigen 2. Gal- / lerien welche die Communication / des neüen Corps du Logis mit / denen schon gestelten alten Ge / bäuden machen sollen. / Diese Galerien terminiren sich / iede an Zwey runden Vorsprüngen / Die sowohl an dem alten Flügel- / bau gemachet werden sollen, / als wie Sie würcklich schon an dem neüen Corps du logis ab- // gezeichnet seyn, jede Galerie / ist Von solchen runden Vorsprün / gen an zu rechnen 250. Sch./ lang, deren Breite aber mit / samt der Mauer dicke ist Von / 28. Schuh. [...]“ Betont wird, dass sie der Verbindung von den alten Flügelbauten mit dem Neuen Corps de Logis dienen sollten. Auf die ursprünglich geplanten runden Vorsprünge wurde verzichtet, wie aus einer seitlichen Anmerkung von

¹⁶⁷ Uriot zitiert nach Berger 1996, S. 33 ff. Ahnenportraits werden nicht explizit erwähnt, aber es ist anhand der Pläne ohne Zweifel erkennbar, dass die Ahnengalerie gemeint war. Während des Festes wurden Anspielungen auf die Mythologie und olympische Götter gemacht, die Ahnen der württembergischen Herzöge werden im Zusammenhang mit dem *Olimpus* präsentiert, da die Hofgesellschaft erst den Olymp erklimmen muss, um in die Galerie zu gelangen. So werden die Ahnen des Herzogs über die irdische Sphäre erhoben und gesellen sich symbolisch zum Kreis der olympischen Götter.

¹⁶⁸ Berger 1996, S. 40.

¹⁶⁹ Berger 1996, S. 41.

anderer Hand hervorgeht: „Diese Gallerien bleiben in dem / neuesten Riß außer daß die beede / runde Vorsprünge auß bleiben, und / Die mauren in grader linie Von denen / Flighel bau biß an das neue corps de / Logis anstoßen; Also Werden diese / gallerien, jede 270 sch. und breit / sambt der maur dicke 22 ½ sch.“ Auffällig ist eine Abweichung der Maße. Laut Manke entspricht ein württembergischer Schuh 28 cm.¹⁷⁰ Demnach sollten die Gallerien ursprünglich etwa 70 m lang und etwa 7,80 m breit werden. In der Randanmerkung sind die Maße auf 75,60 m (270 Schuh) und 6,30 m (22 ½ Schuh) verändert worden.¹⁷¹ Messungen des Amtes für Vermögen und Bau in Ludwigsburg, die der Verfasserin freundlicherweise von Frau Henke zugänglich gemacht wurden, haben für die Gallerien sehr ähnliche Maße ergeben. So erreichen die Bildergalerie wie auch die Ahnengalerie jeweils zusammen mit den beiden Vorzimmern eine Länge rund 73 m. Die Breite der Gallerien liegt bei rund 6,40 m, die Breite der Vorzimmer bei rund 4,40 m.

Möglicherweise entstand aufgrund der oben zitierten Quellenpassagen die irreführende Aussage Olschewskis, dass die Gallerien halbrund angelegt werden sollten.¹⁷² Die im Verzeichnis erwähnten runden Vorsprünge hätten an den Übergängen von den Flügelbauten und dem Neuen Corps de Logis zu den Kommunikationsgalerien ausgeführt werden sollen. Sie hätten der architektonischen Gliederung der Verbindungsbauten gedient. Es kann nicht die Rede von halbrund angelegten Gallerien sein. Auch die nachträgliche Anmerkung an der Seite des Textes weist nicht in diese Richtung. Dass die Galleriemauern nun „in grader Linie“ ausgeführt werden sollten, meint lediglich, dass auf die zunächst geplanten Vorsprünge verzichtet wurde.¹⁷³ Als mögliches Vorbild für die Pläne zum Neuen Corps de Logis nennt Olschewski Kupferstiche von Jean Mariette. Jacquin de Betoncourt hatte dem Herzog 1724 eine Sammlung von 198 Kupferstichen übergeben, die er bei Jean Mariette in Paris kurz zuvor erworben hatte.¹⁷⁴ Die Höhe der Galeriebauten sollte derjenigen der alten Flügelgebäude entsprechen. „42. Sch.[11,76 m] ohngefahr, ohne die Balustra- / de“. Da die beiden Galeriebauten das Neue Corps de Logis mit den alten Flügelgebäuden zur einer Vierflügelanlage verbinden sollten, wurde beschlossen, dass „in der mitten jeder / gallerien ein breitere durchfahrt / als Wie ein Vestibul mit deren / nothigen frontispices allerseits“ angelegt werden sollte. Die Kommunikationsgalerien sollten in der Mitte der Hof- sowie der Außenseite je ein Portal bekommen. Die zu den äußeren Höfen orientierten Portale sollten auf freistehenden Pfeilern bzw. Säulen lagern, während die zum inneren Schlosshof hin ausgerichteten Portale auf *lessines* (Pilastern) ruhen sollten. Unter jeder der beiden

¹⁷⁰ Manke 1974, S. 265.

¹⁷¹ Wenger erwähnt, dass die Gallerien ursprünglich 150 m lang sein sollten, gibt aber keine Quellen an. Siehe Wenger, Innenräume 2004, S. 84.

¹⁷² Mit Bezug auf das Verzeichnis von 1725 schreibt Olschewski: „Allein die Gestalt der Kommunikationsgalerien sollte geändert werden, die – nunmehr über einen halbkreisförmigen Grundriss errichtet – an den Schmalseiten in runden Risaliten endeten.“ Olschewski 2004, S. 61. Auf S. 62 weist Olschewski anschließend darauf hin, dass die Gallerien doch auf einem längsrechteckigen Grundriß entstehen sollten.

¹⁷³ Olschewski 2004, S. 61 ff. und Anm. 77; HStAS A 248 Bü 2248. *Umständliches VerZeügnüss des sämtlichen / Bauwesens / Welches der Bau Meister Rettl nach dem mit / ihme geschloßenen Contract dd. 8. Junj. / 1725. Zu bauen übernommen.*

¹⁷⁴ Olschewski 2004, S. 61 ff. Es handelte sich um Grund- und Aufrisse, von Palais in und um Paris.

Galerien sollten zwei Arcaden, mit dorischen *lessines* verziert, und zwei kleinere Türen als Durchgang geschaffen werden. Die Wände der Galeriebauten sollten durch einen Sockel von 3 Schuh und einem „*Banck Gesimbs*“ sowie einem Dachgesims mit Balustrade („*oben eine Corniche mit balu- / straden*“) gegliedert werden. Dabei sollte sich die Ausgestaltung an derjenigen der alten Flügelbauten orientieren. Was den Innenausbau der beiden Kommunikationsgalerien betraf, so wurde zunächst festgelegt, dass das Erdgeschoss mit einem Backsteingewölbe versehen werden sollte, das „*18. Schuh [etwa 5 m] hoch ins / licht*“ werden sollte. „*Alle diese Ge- //wölber, arcade, portals, / sollen sauber und glatt Ver- / buzet werden.*“¹⁷⁵ „*Oberhalb diesen gewölbten Stock 20. sch. in der höhe sind die / Communications-Galerien 18. / bis 20. Schuh [ca. 5 m – 5,60 m] breit ins Licht, und 18 sch. hoch, oben werden sie eingeschalt, durchaus sauber / verbuzt mit Quardratur-Ar / beit und Zügen; Der Boden / aber von dieser obern Gale- / rie sowohl als der Boden von / der untern schon beschriebenen / soll der ganzen Länge nach / mit Blatten belegt werden.*“¹⁷⁶ Zu diesem Zeitpunkt sollten offenbar die Böden des Erdgeschosses als auch die der Galerien im Obergeschoss lediglich mit Steinplatten belegt werden, so dass davon auszugehen ist, dass sie noch als einfache Kommunikationsgänge gedacht waren.

Das Konzept des finalen Hauptaccordes vom 22. Dezember 1725 enthält in den Paragraphen 11 bis 15 einige Hinweise auf die Kommunikationsgalerien, die denen im Verzeichnis vom 8. Juni entsprechen. Unter Paragraph 15 werden noch weitere Gebäude erwähnt, die für die Außenwirkung des Schlosses von Bedeutung waren. „*[§] 15. Drittens Komen noch nach Denen Rißen / Zu stellen Zwej gleiche Pavillons oder / gebaude Welche mit Dem Neüen Corps / de Logis in Denen Vorderen höffen Die / Simetrie machen sollen Dern eines Zu / Theatru. oder Comedien Hauß und Daß / andere Zu Denen Küchen destiniert ist. [...].*“¹⁷⁷ Die erwähnten Bauten waren erforderlich, um nach aussen je zwei Nebenhöfe zu erzeugen, die barocken Ehrenhöfen, wie sie bei Dreiflügelanlagen üblich waren, entsprachen.¹⁷⁸ Im Konzept wird Bezug auf eine Resolution vom 22. Oktober 1725 und auf drei Pläne genommen, die ebenfalls auf den 22. Oktober 1725 datiert sind und sich heute im Hauptstaatsarchiv in Stuttgart befinden.¹⁷⁹ Riß Nummer 3 (Abb. 1) zeigt den Außenbau der Bildergalerie vom Innenhof aus gesehen. Rechts ist der westliche Kavaliersbau zu erkennen, links ein Schnitt durch das Neue Corps de Logis im Bereich des Vestibüls und des Festsaals. „*Der untere Stock ist mit neüin grossen ge= / sprängten Bögen, und acht fenster Durch ge= / Brochen so Der Miltlere Bogen und Die, / Zwej äußersten. Zu Der Durchfahrt offen / bleyben, Die andern aber mit Balustren / Verschloßen Werden*

¹⁷⁵ HStAS A 248 Bü 2248. Umständliches VerZeügnüss des sämtlichen / Bauwesens / Welches der Bau Meister Retti nach dem mit / ihme geschloßenen Contract dd. 8. Juny. / 1725.

¹⁷⁶ HStAS A 248 Bü 2248. Umständliches VerZeügnüss des sämtlichen / Bauwesens / Welches der Bau Meister Retti nach dem mit / ihme geschloßenen Contract dd. 8. Juny. / 1725. Zu bauen übernommen. Siehe auch HStAS A 248 Bü 2243, Konzept finaler Hauptaccord vom 22. Dez. 1725.

¹⁷⁷ HStAS A 248 Bü 2243, Konzept finaler Hauptaccord vom 22. Dez. 1725 mit italienischen Anmerkungen. Relevant sind die Paragraphen 11 bis 15.

¹⁷⁸ Siehe dazu auch Wenger, Gesamtanlage 2004, S. 39.

¹⁷⁹ HStAS N 200 P 25, Plan Nr. 3 bis 5; HStAS A 282 Bü 813 Abschrift vom *Haupt Contract über das Von dem Oberbaumeister Reti wegen des Neuen Corps du Logis entreprennirten Bauwesens [...] d. d. xbris p. 1725* und HStAS A 248 Bü 2243 Konzept finaler Hauptaccord vom 22. Dezember 1725.

sollen“.¹⁸⁰ Der Obere Stock sollte Fenster erhalten, die denen der alten Flügelgebäude entsprachen. „*In Der Mitten Dieser Communications / Gallerie Wirdt ein Portal mit Zweÿ freÿ= / stehenden saulen Dorischer Ordnung mit / einem Balcon Darauf, oben auf Komt / ein Fronton Wie Dasselbst Zu sehen, / Überhaupt aber sollen alle Bögen / schafft Bandt und haupt gesimser, Wie / auch Die Fenster, Von Steinmetzen / Arbeith seÿn*“¹⁸¹ Plan Nr. 3 zeigt die Galerien noch mit 19 Fensterachsen. Plan Nr. 4 und 5 (Abb. 2 und 3) sind auf 17 Achsen reduziert. In der endgültigen Umsetzung wurden schließlich nur 15 Fensterachsen realisiert (Abb. 76). Auf diese Weise war Platz für die Hängung von Gemälden und die Ausstattung der Galerie mit Stuckmarmor und Ornamenten gewonnen worden. Ein Erdgeschossgrundriss aus dem Jahr 1731 zeigt die im Bau befindlichen Teile des Schlosses rot hervorgehoben (Abb. 4). Die beiden Galeriebauten sind hier, zusammen mit den Kabinetten, mit 15 Fensterachsen angegeben. Der Rohbau war zu diesem Zeitpunkt bereits vollendet und die Innenausstattung hatte begonnen.

Plan Nummer 4 (Abb. 2) zeigt die Ansicht der Bildergalerie, sowie die Seite des Neuen Corps de Logis rechts und des Festinbaus vom vorderen, westlichen Hof aus gesehen. Plan Nummer 5 (Abb. 3) zeigt dieselbe Ansicht, ergänzt durch ein Gitter, das den Hof nach außen abschliessen sollte.¹⁸² Weiter heisst es im Konzept: „*Oberhalb aber Deß TachWercks Komt / Eine althane aber nur von aichen[e] / Brätteren alß Wie auf denen / Terrassen derer beüden alten / äußersten flügel gebäude Zu / sehen ist, Welche wie daselbsten / auch mit einer Brust Gallerie / Von füllungen Ballustren / mit Wasen oder trophees ornirt / [...] werden solle.*“¹⁸³ Die Dächer der Galerien sollten also mit Brettern belegt als Terrassen genutzt werden, um die Verbindung der Mezzaningeschosse vom Neuen Corps de Logis und von den Kavalierebauten zu gewährleisten. Im Februar 1727 begann eine zweijährige Diskussion zwischen Herzog Eberhard Ludwig, Frisoni und der Baudeputation bezüglich verschiedener Änderungen am Bau. Als Ergebnis wurde im April 1729 der erste Nachakkord abgeschlossen, der am 20. Mai 1730 noch eine Ergänzung erhielt. Die Verbreiterung der Kommunikationsgalerien wurde nun nicht mehr angestrebt. Ursprünglich sollte die östliche Galerie, die heute als Ahnengalerie ausgestattet ist, als Bildergalerie dienen. Ihr sollte eine freie Passage hinzugefügt werden, so dass der Hofstaat in die Hofkapelle gelangen konnte, während die Bildergalerie geschlossen blieb. Dieser Plan wurde allerdings nicht umgesetzt.¹⁸⁴ An die Galerie sollten Räume angeschlossen werden, die die fürstlichen Sammlungen (Kostbarkeiten) und die Bibliothek aufnehmen sollten. Auch dieser Plan wurde nicht umgesetzt. Retti wehrte sich gegen die Pläne unter Verweis auf die steigenden Kosten.¹⁸⁵

In einer *Concept resol[ution] auf das Baudep[utations] an- / birngen über die anbefohlene / veränderungs arbeit etc. etc.* vom 17. März 1728 wurde festgelegt, dass folgende Veränderungen am

¹⁸⁰ HStAS N 200 P 25, Plan Nr. 3, HStAS A 248 Bü 2243, Konzept finaler Hauptaccord, §§ 61 – 68, hier § 64.

¹⁸¹ HStAS N 200 P 25, Plan Nr. 3, HStAS A 248 Bü 2243, Konzept finaler Hauptaccord, § 66.

¹⁸² HStAS N 200 P 25, Plan Nr. 4 und 5, HStAS A 248 Bü 2243, Konzept finaler Hauptaccord, §§ 67 und 68.

¹⁸³ HStAS A 248 Bü 2243, Konzept finaler Hauptaccord, § 151. Hier werden die Balustraden der Altane als *Brust Gallerie* bezeichnet.

¹⁸⁴ Olschewski 2004, S. 64. HStAS A 248 Bü 2243, *Zweiter Accord oder Erster Nachaccord und Dritter Bau Accord vom 10. Mai 1730*. Letzterer von Olschewski irrtümlich auf den 20. Mai 1730 datiert.

¹⁸⁵ Olschewski 2004, S. 64 f., Anm. 94.

Bauwesen vorgenommen werden sollten: Die Galerien sollten um vier Schuhe verbreitert und um 2 *Schue* erhöht werden. Anstelle der Erdgeschossarkaden sollten nun Fenster gesetzt werden, um den Innenraum vor Witterungseinflüssen zu schützen. Anstelle der Altane sollten nun Dächer die Galerien bekrönen und in der Mitte über den Portalen sollte je ein Frontispitz mit dem fürstlichen Wappen die Durchfahrt betonen. Diese Frontispitzes sollten durch vier Säulen hervorgehoben werden.¹⁸⁶

In einem von F. W. Graf von Grävenitz und H. Jaquin de Betoncourt unterzeichneten Anbringen vom 15. März 1729 wurde noch einmal erwähnt, dass „*Die beede neue Communications / Gallerieen um 4. Schuh breiter*¹⁸⁷ / gehalten, deren untere Durch= / =gang mit Fenster Verwahret, das mittlere Corps mit Säulen / und Frontespicijs ornirt wer= / den solle, wie solches alles theils // im Riß, theils in der Beschreibung / umständlicher zu sehen ist.“ Im gleichen Anbringen werden die im Dachgeschoss der Galeriebauten geplanten Kommunikationsgänge erwähnt und auch eine Änderung der Fenstergestaltung in den Galerien. Diese sollten nun nicht mehr in Bleistangen, sondern in Holz gefasst werden.¹⁸⁸ Erst im Nachakkord vom 23. April (Georgi) 1729 legte Eberhard Ludwig die Änderung der Abmessungen, die Umgestaltung des Erdgeschosses und der Dächer endgültig fest. Um die Symmetrie der Anlage zu erhalten, sollten die Altane der Kavalierbauten ebenfalls durch Dächer ersetzt werden.¹⁸⁹

Am 26. Juni konnte Betoncourt dem Herzog berichten: „*Le Frontispice de la gallerie de communication / a L'orient, est fait a present: il est décoré des armes de / V. A. soutenuer par un Aigle surmonté d'une Couronne Ducale, / Le tout sculpté en pierre très proprement, ce qui fait un / très bel effect: on commence a élever la charpente du toict, / et cette Semaine La Gallerie sera couverte entierement. // L'autre Gallerie a L'opposite avance également, et pourra / bien aussy etre mise sous toict vers le commencement du / mois d'aoust prochain.*“¹⁹⁰ In einer „Umständliche[n] Beschreibung, derjenigen / Veränderungs Arbeit, welche Serenissimus in dem / neuen angelegten Ludwigsburger Bauwesen Vorzuneh= / men Gnädigst resolvirt, und dem Oberbaumeister / und Entreprenneur Paul Rettj durch diesen Nach= / accord ins Werckh zu stellen, überlassen haben“ wurden die oben angesprochenen Veränderungen noch einmal erwähnt. Ausserdem sollten die Böden im oberen Stockwerk mit Parkett und nicht, wie ursprünglich geplant, mit Steinplatten belegt werden. Auf den Galerien, gemeint ist in diesem Fall eine Balustrade im Dachbereich, sollten Vasen aus vorhandenen Beständen aufgestellt werden. Die Mansarde des mittleren Pavillons der Galerien sollte nun ein

¹⁸⁶ HStAS A 6 Bü 91, *Concept resol: auf das Baudep: an- / birngen über die anbefohlene / veränderungs arbeit etc. etc.* vom 17. März 1728.

¹⁸⁷ Ausgehend von den Angaben im *Umständliche[n] VerZeügnüss* von 1725 lässt sich die Breite ermitteln. Dort wurden 18 bis 20 Schuh angegeben. Im *VerZeügnüss* wird in der Randbemerkung eine Breite von 22 ½ Schuh festgelegt, was in etwa der heutigen Breite von 6,40 m entspricht. Es handelte sich demnach um eine Erweiterung von 18 Schuh auf 22 ½ Schuh. Siehe auch HStAS A 248 Bü 2248 *Umständliches VerZeügnüss des sämtlichen / Bauwesens / Welches der Bau Meister Rettj nach dem mit / ihme geschloßenen Contract dd. 8. Junij. / 1725.*

¹⁸⁸ HStAS A 248 Bü 2268, Anbringen vom 15. März 1729.

¹⁸⁹ Olschewski 2004, S. 66; HStAS A 248 Bü 2243 *Zweiter Accord oder Erster Nach: Accord ...Georgi 1729.*

¹⁹⁰ HStAS A 6 Bü 91, Brief von H. Jaquin de Betoncourt an Eberhard Ludwig vom 26. Juni 1729. Von anderer Hand auf dem Brief vermerkt: *Bauweesen / dd 26 Junij 1729.*

gerades Dach erhalten und nicht, wie ursprünglich geplant, ein rundes, eingeschweiftes.¹⁹¹ Die selben Punkte wurden noch einmal 1729 angesprochen. Darüber hinaus wurden für die Mittelportale der Galeriebauten dorische (Erdgeschoss) und ionische (Obergeschoss) Säulenordnungen erwähnt, das Portal sollte eine Balustrade, ebenfalls als Galerie bezeichnet, erhalten, wie sie auch für das Portal des Neuen Corps de Logis vorgesehen war. Auf jede der Balustraden sollten Vasen gestellt werden.¹⁹²

Anhand des erwähnten Quellenmaterials wurde bereits deutlich, dass die Pläne für die Galeriebauten wiederholten Änderungen unterworfen waren. Am Ende dieses Kapitels soll daher eine Beschreibung der Galeriebauten stehen, wie sie sich dem heutigen Betrachter darbieten. Die Fassaden der eigentlichen Galerien sind zweigeschossig und haben je 13 Fensterachsen. Sie sind über ebenfalls zweigeschossige, einachsige Verbindungsbauten an das Neue Corps de Logis bzw. an die alten Flügelbauten angeschlossen. Die Verbindungsbauten beherbergen die den Galerien vorgeschalteten Kabinette und sind gegenüber den Galeriebauten leicht zurückgesetzt. Wenger schreibt den Kabinetten die Funktion von Vorzimmern zu. Die Wandgliederung der Hofseiten ist einheitlich. Ein dreiachsiger Mittelrisalit betont die dreispurige Durchfahrt. Im Erdgeschoss wird die Wand durch Blendarkaden und Fenster gegliedert. Vor den Mittelrisalit sind vier Säulen gestellt, die Sockel tragen, auf denen Vasen Aufstellung finden. Im Obergeschoss besteht die Gliederung aus schlichten Lisenen, die beim Mittelrisalit durch ionische Pilaster abgelöst werden. Zusätzliche Betonung erfährt der Mittelrisalit durch die Fensterbekrönungen, die an den Seiten als Segmentbögen und in der Mitte als Dreiecksgiebel, jeweils mit Triglyphen- und Metopenfeldern gestaltet sind. Die Mittelachse wird durch eine Glastür mit rundbogigem Abschluss weiter hervorgehoben. Die Attika ist über der Mittelachse von einer Balustrade durchbrochen. Auf der Attika finden vier weitere Vasen Aufstellung. Das Dach der Galerie ist als Mansarddach gestaltet und durch fünf Dachfenster gegliedert, welche die Form von Ochsenaugen haben. Auch die Verbindungsbauten haben je ein Dachfenster derselben Form. Die Wände sind gelb gefasst, während die Wandvorlagen weiß gehalten sind. Fenster und Türen heben sich braun vom verputzten Mauerwerk ab. Die Aussenseiten, die zum östlichen und westlichen Vorhof hin ausgerichtet sind, entsprechen im wesentlichen der hofseitigen Gliederung. Einzig die Gestaltung des Mittelrisalits weicht ab. Die Wandgliederung entspricht noch derjenigen der Hofseite, allerdings sind die Fensterbekrönungen im Obergeschoss an den Seiten als Dreiecksgiebel und in der Mitte als Segmentbogen gestaltet. Ein Dreiecksgiebel mit Wappenkartusche bekrönt den Mittelrisalit der Aussenseiten. Die Bauten der Ahnen- und Bildergalerie übernehmen in den Vorhöfen die optische Funktion eines Corps de Logis, wobei die „Flügel“ südlich von den beiden Kopfbauten des Neuen Corps de Logis gebildet werden und nördlich von gleichartig gestalteten Baukörpern, die

¹⁹¹ HStAS A 248 Bü 2243, *Umständliche Beschreibung, derjenigen / Veränderungs Arbeit, welche Serenissimus in dem / neuen angelegten Ludwigsburger Bauwesen Vorzuneh= / men Gnädigst resolvirt, und dem Oberbaumeister / und Entreprenneur Paul Rettj durch diesen Nach= / accord ins Werckh zu stellen, überlassen haben*

¹⁹² HStAS A 248 Bü 2243, *Lit: B. Zweiter Accord oder Erster Nach:Accord mit dem Oberbaumeister Paulo Rettj. Zu Ludwigsburg geschlossen auf Georgi 1729.*

das Theater und den Festinbau beherbergten.¹⁹³ Die Bauten der beiden Kommunikationsgalerien sind laut Hildebrandt die beiden letzten Trakte, die Frisoni im Zuge des Ausbaus von Schloss Ludwigsburg errichtete.¹⁹⁴

4.2 Die Innenausstattung

Im Mai des Jahres 1731 waren die beiden Kommunikationsgalerien so weit fertiggestellt und verputzt, dass mit der Ausmalung der Decken begonnen werden konnte.¹⁹⁵ Die Innenausstattung der Galerien wurde im Verlauf der Bauarbeiten einem Funktionswandel angepasst. Dies geht aus einer *Erleüderung über eine, und andere anfrage, die mit dem Retti getroffene accorden, betreffend* hervor. Darin heisst es unter anderem „*Im anfang wie auß dem Haupt Accord zu ersehen, haben / beede besagte Communications / Gallerien, im Mittlern alß / im unterm Stockh, bloß allein / alß gemeine passages ganz / Simples, nemblich so wohlen / an Wandungen, alß plat= / =fonds nur weiß Veripsst, / und mit einiger quadratur / Arbeit ausgemacht werden / sollen.*“ Anschliessend habe sich der Herzog allerdings dafür entschieden, die „*gallerien in dem Mittleren / Stockh mit Kostbahren / Mahlerej, Marmor und Stuccador Arbeit orniren // [zu] lassen, worzu Viel Vergul / =dung hinkommen muß*“.¹⁹⁶ Offenbar genügte dem Herzog ein verhältnismäßig schlichter Kommunikationsgang nicht mehr, denn die Gänge erschlossen so wichtige Räume wie das Theater und den Ordensaal. Möglich ist auch, daß der Herzog angesichts der grundsätzlich angespannten Finanzsituation zunächst die schlichere Version gewählt hat, um sich dann eines Besseren zu besinnen.

Schon in den ersten Accorden war – wenn auch oberflächlich – die Innenausstattung der beiden Galerien erwähnt worden. Im Erdgeschoss sollten, laut des Konzepts vom 22. Dezember 1725, die Kommunikationsgalerien ein Backsteingewölbe erhalten, das ebenso wie die Portale und Arkaden „*sauber Verbutzt und mit hüpschen Qua= / dratur arbeith auß gemacht Werden*“ sollte.¹⁹⁷ Die Paragraphen 148 und 149 legten fest, dass „*Der Boden / von dieser obern Gallerie, solle nach / Serinissimi Begehren, entweder mit / platten oder Wo esß anständiger mit / Einem höltzernen Boden, Von Starcken / Bett seithen in Quadrat fügur, und / Aichen Holtz gefast, der plat= fond ein= / geschalt und eben der herumlaufenden / Corniche mit Quadratur arbeith / Zügen und fascetten simplement / gezieret werden*“.¹⁹⁸

Nachdem die Entscheidung für eine aufwendigere Ausstattung der beiden Galerien gefallen war, wurden die beiden Maler Pietro Scotti und Carlo Carlone mit der Ausmalung der 60 m langen und

¹⁹³ Wenger, Gesamtanlage 2004, S. 39.

¹⁹⁴ Hildebrandt 1952, S. 206.

¹⁹⁵ Schmidt 1954, S. 55.

¹⁹⁶ HStAS A 248 Bü 2242, *Erleüderung über eine, und andere anfrage, die mit dem Retti getroffene accorden, betreffend*. Datiert in Stuttgart den 9. August 1734.

¹⁹⁷ HStAS A 248 Bü 2243, Konzept finaler Hauptaccord, § 147.

¹⁹⁸ HStAS A 248 Bü 2243, Konzept finaler Hauptaccord, §§ 148 f.

6,50 m breiten Galeriedecken beauftragt.¹⁹⁹ Bereits am 28. April 1729 wurde dem Herzog berichtet, dass die Bauarbeiten an den beiden Galerien voranschritten. Carlones Eintreffen wurde für Mitte Mai in Aussicht gestellt, damit er „an dem großen Saal anfangen“ könne.²⁰⁰ Es gibt zwei verschiedene Säle, die für die geplanten Arbeiten in Frage kommen. Einerseits könnte es sich um den Ordenssaal im Ordensbau gehandelt haben, der zum fraglichen Zeitpunkt renovierungsbedürftig war. Es wird vermutet, dass Carlone zunächst für die Ausmalung der Decke vorgesehen war. Schließlich erhielt aber Scotti den Auftrag, wie auch aus seinem Accord aus dem Jahr 1730 hervorgeht.²⁰¹ Möglicherweise handelte es sich aber auch um den Saal im Neuen Corps de Logis. Eberhard Ludwig hatte es sehr eilig, in das Neue Corps de Logis einzuziehen, wie auch aus einem Anbringen vom 29. März 1732 ersichtlich wird. Daher ist anzunehmen, dass die Fertigstellung des Neuen Corps de Logis die höchste Priorität genoss und Carlone erst den dortigen Saal in Angriff nahm. Das Neue Corps de Logis sollte bis spätestens Ende 1733 völlig in Stand gesetzt sein. Ursprünglich wollte Eberhard Ludwig seine Räume bereits im Sommer 1733 beziehen. Es entstanden jedoch immer wieder Verzögerungen, so dass der Herzog, der am 31. Oktober 1733 verstarb, die endgültige Fertigstellung seines Schlosses nicht mehr erlebte.²⁰² Hildebrandt setzt die Arbeiten an dem Deckenbild der Ahnengalerie auf „frühestens 1729“ an, aber „auch nicht später“. Er bezieht sich möglicherweise auf das Schriftstück vom 28. April 1729, das, wie bereits erläutert, entweder den großen Saal im Neuen Corps de Logis oder den Ordenssaal, keinesfalls aber eine der Kommunikationsgalerien thematisiert.²⁰³ 1729 gab es noch keinen Vertrag für die Galeriefresken und es scheint fraglich, ob Carlone mit der Ausmalung begonnen hätte, für die er noch keinen schriftlichen Auftrag besaß. 1730 hat er aber offenbar nach dem Vertragsabschluss am 30. August umgehend mit den Arbeiten in der Galerie begonnen, da Frisoni am 9. Mai 1731 bereits Malereien erwähnt. Es ist anzunehmen, dass es sich um die Deckenbilder in den beiden Kabinetten handelte, die wahrscheinlich zuerst gemalt worden sind.²⁰⁴ Schon am 13. Oktober 1730 bat Carlone um Zahlungen, da er für die im Vertrag festgelegten Arbeiten bereits Auslagen gehabt habe. Am 27. März 1731 wurde in einer Anfrage Frisonis erwähnt, dass die Arbeiten an den Galeriedecken nach Ostern beginnen sollten. Vermutlich ist damit das Ende der Winterpause gemeint.²⁰⁵ Schmidt geht davon aus, dass Scotti und Carlone etwa ein Jahr Zeit hatten, Entwürfe für die Deckenbilder auszuarbeiten.²⁰⁶

¹⁹⁹ Zahlten, Achill 1977, S. 8; Garas 1989, S. 85; Manke 1974, S. 261; Fleischhauer, Barock 1981, S. 210.

²⁰⁰ HStAS A 248 Bü 2268, Schreiben vom 28. April 1729. Nicht unterzeichnet. Siehe HStAS A 282 Bü 812, Abschrift des Malerei Accords von Carlone vom 30. August 1730.

²⁰¹ Höper 2004, S. 29; Zahlten, Achill 1977, S. 10; Fleischhauer 1981, S. 218, 220; HStAS A 282 Bü 812 Abschrift des Malerei Accords von Pietro Scotti vom 30. August 1730.

²⁰² Olschewski 2004, S. 67 f.; HStAS A 248 Bü 2268 Anbringen vom 29. März 1732.

²⁰³ Wenger, Innenräume 2004, S. 54 f.; Olschewski 2004, S. 68.

²⁰⁴ HStAS A 248 Bü 2268, Anbringen vom 29. März 1732 und das Schreiben Frisonis vom 9. Mai 1731. Hildebrandt 1952, S. 205; HStAS A 282 Bü 812 Abschrift des Malerei Akkordes von Carlo Carlone vom 30. August 1730.

²⁰⁵ HStAS A 6 Bü 91, Schreiben Carlones vom 13. Oktober 1730; HStAS A 248 Bü 2268 Anfrage Frisonis 27. März 1731.

²⁰⁶ Schmidt 1954, S. 55.

Die Verträge mit Pietro Scotti und Carlo Carlone für die Deckenbilder datieren, auf den 30. August 1730.²⁰⁷ Scotti wurde verpflichtet, „Die gegen Morgen stehende große Communications Gallerie / welche beÿ 270 Schuhe lang und deroselben Plafons von / einer gantz auserleßnen Historie, so Ihn aus denen / fabulösen und poetischen Geschichten vorgeschrieben werden, / und in etlich hundert figuren bestehen solln, à fresco zu / mahlen, jedoch, daß keine Architektur Mahlereÿ noch Ver= / guldung dazu kommen solle“.²⁰⁸ Zusätzlich wurde Scotti in diesem Vertrag verpflichtet, „Den gantzen Plafons in dem großen Saal des rechten alten / Flügel Baues mit Architectur und Figuren, nach dem zu / verfertigen Riß und dem Angeben des Obrist=liete- / nants und Bau Directoris Frisoni ebenfalls à fresco / zu mahlen, und endlich“ 13 Ölgemälde, die als Supraportenbilder dienen sollten, anzufertigen. Insgesamt sollte er für diese Arbeiten 10.000 Gulden erhalten.²⁰⁹

Carlone wurde verpflichtet, „die gegen Abend stehende große Communications Gallerie, / welche Zweÿ hundert und Siebenzig Schuhe lng, mit figuren und / Architeitur nach denen übergebenen, und von Sr Hochfürstl. Durchl. / Gnädigst approbirten Rißen à fresco zu mahlen, und die Archi- / teitur Mahlereÿ nach Angeben des Obrist=Lieutenants und Bau / Directoris Frisoni mit Gold, wo es nöthig seÿn wird, zu releniren.“²¹⁰ Zusätzlich sollte Carlone sechs Supraportenbilder für die Räume schaffen, die er im Neuen Corps de Logis ausmalen sollte und zwei weitere große Ölbilder für den neuen großen Saal mit historischen Themen, die ihm noch näher genannt werden sollten. Für diese Arbeiten sollten ihm ebenfalls 10.000 Gulden gezahlt werden.²¹¹ Über die Höhe des Honorars für den Quadraturisten der Ahnengalerie sind wir leider nicht informiert. Während Scotti für das gleiche Honorar also die Decken einer der Galerien und des Ordenssaales sowie 13 Supraportenbilder malen musste, wurden von Carlone weniger Bilder gefordert. Er sollte neben der ihm zugeteilten Galerie noch Bilder für den Saal im Neuen Corps de Logis und 6 Supraportenbilder liefern. Selbst wenn wir davon ausgehen, dass der Umfang der Arbeiten im Ordenssaal etwa denen im Saal des Neuen Corps de Logis entsprach, hatte Carlone dennoch sieben Supraportenbilder weniger anzufertigen. Seine Arbeiten wurden also im Vergleich höher honoriert als Scottis.

Um die Höhe der Bezahlung beider Maler besser einschätzen zu können, seien hier einige Vergleichsbeispiele erwähnt. Tiepolo erhielt für die Ausstattung von Gartensaal, Treppenhaus und Kaisersaal der Würzburger Residenz während seines dreijährigen Aufenthaltes 40.000 Gulden. Für die Ausmalung des Kaisersaales in der Neuen Residenz in Bamberg waren zunächst Andrea Pozzo und Andrea Lanzani in Erwägung gezogen worden, erwiesen sich aber als zu teuer. Pozzo verlangte 7.000 Gulden, während Lanzani zunächst 14.000 Gulden forderte. Auch die von Lanzani vorgeschlagene

²⁰⁷ HStAS A 282 Bü 812, Abschrift des Malerei Accords von Pietro Scotti vom 30. August 1730, Abschrift des Malerei Accords von Carlo Carlone vom 30. August 1730. Die Abschrift erfolgte jeweils zu einem späteren Zeitpunkt.

²⁰⁸ HStAS A 282 Bü 812, Abschrift des Malerei Accords von Pietro Scotti vom 30. August 1730.

²⁰⁹ HStAS A 282 Bü 812, Abschrift des Malerei Accords von Pietro Scotti vom 30. August 1730. Bei dem angesprochenen großen Saal handelt es sich um den Ordenssaal dessen Decke von Scotti gestaltet wurde. Siehe auch Zahlten 1977, S. 8.

²¹⁰ HStAS A 282 Bü 812, Abschrift des Malerei Accords von Carlo Carlone vom 30. August 1730.

²¹¹ HStAS A 282 Bü 812, Abschrift des Malerei Accords von Carlo Carlone vom 30. August 1730.

Reduzierung auf 10.000 Gulden, verbunden mit der Forderung, Gehilfen für ihn einzustellen, war für den Bauherrn noch zu kostspielig. Er verpflichtete schließlich Melchior Steidl für 1000 Gulden.²¹² Für das Fresko im Ansbacher Festsaal erhielt Carlone 8000 Gulden.²¹³ Für das Treppenhausfresko in Brühl im Jahr 1750 erhielt er neben 40 Florin Reisegeld 5325 Reichstaler und 7 ½ Stüber.²¹⁴ Carlone war es gelungen, sich zu einem hochbezahlten Künstler emporzuarbeiten. Allerdings erreichte er nicht das Niveau Tiepolos oder Lanzanis. Für Scotti scheint sich hingegen sein Verwandtschaftsverhältnis zur Familie Carlone vorteilhaft ausgewirkt zu haben. Obwohl seine Malerei in der Bildergalerie im Vergleich zu der Carlones in der Ahnengalerie deutliche Schwächen zeigt, fiel sein Honorar doch stattlich aus.

Am 27. März 1731 teilte Frisoni dem Herzog mit: „5.) Weilen sich beede Mahler / erklähret gleich nach Ostern / mit denen 2. Gallerien den / Anfang zu machen, so wären/ darzu die Gerüste Zu stellen, / und einen jeden Mahler ein / Maurer und ein Handlanger / Zu aufftragung der Speiß / und erforderlicher Materialien / an Kalch und Sand von Ne= / cker Rems x. Zuzugeben“.²¹⁵

Aber bereits seit Juni 1730 hatte es in Ludwigsburg Finanzierungsprobleme gegeben. Während der Herzog darauf drang, dass die beiden Maler möglichst schnell mit ihrer Arbeit begannen, hatte er Mühe die entsprechenden Gelder bereitstellen zu lassen. Am 13. Dezember 1730 bzw. am 15. Dezember 1730 wandten sich Carlone und Scotti brieflich mit der Bitte um die Auszahlung der ihnen zugesagten Gelder an den Herzog. Dieser ermahnte in einem Decret vom 18. Dezember 1730 den „geh. Rath / Kirchen Raths Director Vice= / Director und Rätthe die / Verfügung dahin Zu machen, / dami gedachte Kunst Mah- / ler ohne weithern an / stand von der visitations / Cassa obiger gestalt nach / befriedigt werden mögen“.²¹⁶ Unter Punkt 6 des Schreibens vom 27. März 1731 geht es um die weitere Gestaltung der Galerien: „Weilen Oberbaumeister Retti / bereits das innwendige Haupt= / gesimbs nach dem Accord völ= / lig verfertiget, so kan der / Frieß nicht so ohne Zierrath / bleiben, sondern wann die / Gemähldte der Fürstl.en Ante= / cessorum in Lebensgröße / Zwischen jedem Fenster Komen sollen, so muß das Gesimbs / entweder marmorirt oder völ= / lig weiß bleiben, der Frieß aber mit baß relief Sculptiret / und indorirt, die fenster= / Spaleten und Lambrien gleich= / falls marmorirt, und in Sum= / ma de Gallerie nach dem pro= / jectirten Riß ausgemacht / werden, damit die Wandun= / gen nicht bloß und ohne Zier= / rath verbleiben, sondern mit / dem Plafond wohl accordiren / mögen. Wiewohlen nun / diese letztere Arbeit itzt/ lauffendes Jahr noch nicht /

²¹² Bauer/von der Mülbe 2000, S. 14 ff.

²¹³ Garas 1986, S. 14 f.

²¹⁴ Hansmann 1989, S. 96.

²¹⁵ HStAS A 248 Bü 2268, Anfrage Frisonis vom 27. März 1731. Ein Decret Eberhard Ludwigs vom 14. April 1731 nimmt auf die Anfrage Bezug. Was die Gerüste angeht, verweist Eberhard Ludwig den Baudirektor an die Schlossbaudeputation. Die Entscheidung zu Punkt sechs vertagt er bis er die betreffenden Risse gesehen hat. HStAS A 248 Bü 2268, Decret Eberhard Ludwigs vom 14. April 1731.

²¹⁶ HStAS A 282 Bü 813 und HStAS A 6 Bü 91, *Resol. ad. anbr: Vom 8.tn Juny 1730*, Decret vom 9. November 1730, Briefe von Carlone und Scotti vom 13. Dezember bzw. 15. Dezember 1730, Decret vom 18. Dezember 1730.

*vorgenommen werden dörfte, // So habe es indeßen doch auff die gnädigste Deliberation, umb / meine Mesures darnach neh= / men zu Können, unterhät= / nigst antragen wollen“.*²¹⁷

Ein Anbringen vom 9. Mai 1731 befasst sich mit der Ahnengalerie, deren Wände mit Portraits der württembergischen Grafen und Herzöge ausgestattet werden sollten. Ferner wird die Marmorierung der Galerie angesprochen: *„Wahr ist es, daß Euer Hochfürstl. / Durchl:t Von dem Bau Directore / Frisoni ein Riss Vorgelegt worden / wie diejenige große Gallerie / gegen Morgen, Plafon Vom / Carloni gemahlt wird, auch an deren / Wandung mit denen Portraits / aller Wirttemberg: Regierenden / Graffen und Herzogen, und mit / Marmorierung des übrigen ornirt / werden köndten, welches gewißlich / wann es exequirt werden solte, // nicht allein die prächtigste, sondern / auch wegen der großen collection / aller Regierenden Fürsten des hoch= / =fürstl: Haußes Wirttemberg die / rareste Gallerie die zu sehen wär, / abgeben würde. / [...].“*²¹⁸ Es war also ein erklärtes Ziel, diese Galerie besonders kostbar auszustatten. Allerdings wird im weiteren Verlauf des Schreibens darauf hingewiesen, dass eine Überprüfung der von Corbellini veranschlagten Kosten von 3600 Gulden nötig, jedoch nicht auf die Schnelle zu bewerkstelligen wäre. Ausserdem wird in Erwägung gezogen Carlone auch für die Vervollständigung der Reihe der Ahnenportraits heranzuziehen.²¹⁹ Manke vermutet, dass die Intention des Herzogs, die Galerie mit lebensgroßen Ahnenportraits auszustatten, erst entstand, als Carlone bereits mit der Ausmalung begonnen hatte.²²⁰ Sie bezieht sich auf einen Bericht Frisonis vom 9. Mai 1731.²²¹ Manke erwähnt nicht das oben zitierte, am 9. Mai 1731 von Grävenitz und Betoncourt unterzeichnete Anbringen, sondern ein Schreiben selben Datums von Frisoni, in dem es heisst: *Wie nun Ewl. Hochfürstl. / Durchlt. Sich annoch gnädigst erinnern werden, / daß in der einen Gallerie, welche bereits der / Mahler Carloni al fresco ausgemahlet, nach de= / ro hoher Intention die Bildniße derer Hoch= // fürstlichen Descendenten des Durchleuchtigsten / Württembergischen Hauses in Lebensgröße sollen / zu sehen Kommen, und hier zu bereits ein Dessen / von mir unterthänigst praesentiret, und die gnä / digste Approbation darüber ertheilet worden, nach / welchem Entwurff dann die völlige Wandungen / marmoriret werden müßen; So habe Zu diesem / ende obgedachten Marmorier Corbelini vorgeschlagen / eventualiter einen Überschlag derer Costen da= / rauff zu machen, aber mit dem bedeuten, daß / im Fall es gnädigst vor jetzo resolviret würde, / er dennoch allererst von dem ledigen Fund Annoch / 1734 entweder von Hochf. Visitation, oder Gar = / ten*

²¹⁷ HStAS A 248 Bü 2268, Anfrage Frisonis vom 27. März 1731.

²¹⁸ HStAS A 248 Bü 2268, Anbringen vom 9. Mai 1731.

²¹⁹ HStAS A 248 Bü 2268, Anbringen vom 9. Mai 1731. Im zugehörigen Decret vom 11. Mai 1731 verfügt Herzog Eberhard Ludwig, dass die Baudeputation mit Corbellini Verhandlungen aufnehmen und einen Vertrag vorbereiten soll.

²²⁰ Manke 1974, S. 265 und Anm. 11. In einem Anbringen Frisonis vom 9. Mai 1731 wird bereits von einer Ausgestaltung als Ahnengalerie gesprochen. Zu diesem Zeitpunkt befinden sich die Malereien noch in einem Anfangsstadium. HStAS A 248 Bü 2268 Anbringen vom 9. Mai 1731.

²²¹ Es handelt sich um einen Bericht Frisonis vom 9. Mai 1731 aus dem Bestand HStAS A 248 Bü 2268.

*Beÿtrag Geldern bezahlt werden Können.*²²² Zuvor wurde die Ausstattung als Ahnengalerie bereits in der Anfrage vom 27. März 1731 erwähnt.²²³

In einem Schreiben an den Kirchenrath vom 21. Juli 1732 wird erwähnt, dass der Herzog mit der Arbeit der beiden Maler, Scotti und Carlone, zufrieden war.²²⁴ Die Stuckierung der Ahnengalerie und der anschließenden Kabinette wurde am 1. Mai 1731 Riccardo Retti übertragen. Die Marmorierung sollte Giacomo Antonio Corbellini ausführen. Retti und Corbellini arbeiteten auch in der westlichen Galerie zusammen.²²⁵ Wahrscheinlich fanden die Arbeiten an den Wänden und an dem Deckenbild parallel zueinander statt, da dem Herzog an einer schnellen Fertigstellung der Bauten gelegen war.

Dass sowohl die Ahnengalerie als auch die Bildergalerie ähnlich prachtvoll ausgestattet waren, geht auch aus einem Schriftstück aus dem Jahre 1734 hervor.²²⁶

Eine Description vom 4. September 1731, unterzeichnet von Frisoni, beschäftigt sich erneut mit der Wandgestaltung in der Ahnengalerie durch Corbellini: „1.) Solle das Hauptgesimß und der Kleine Ar= / chitrav völlig auff Marmor=arth gema= / chet werden von einem schönen Marmor / wie Seren^{mus} solchen erwehlen wird; da=/ rüber mit dem guten Lack=Vernis glän= / tzend gemacht und wohl gestrichen, wie es / auff solche art zu Znaim in Mähren zu sehen.²²⁷ / 2.) Unter diesem Hauptgesimß biß auff den / Boden, soll es völlig und von einerley/ Marmor doch schön gefertiget, und mit / Kleinen maßen der Mayntzer= Marmor / wohl imitiret werden, somit denen Espa= / leten und Thüren Gesimß nach denen / von mir zu gebenden Dessins / 3.) Alle die Platten, wo die Fürstl.ⁿ Thaten / eingeschrieben werden sollen müßen ent= / weder schwarz oder weiß marmorirt wer= / den und die Stäbe am Rand herumb gleich= / falls Marmor aber von anderer Farbe seÿn. / 4.) Alle die Einfassungen und Gesimß / rings umb die Fürstl.n Portraits sollen / einen schuh breit, wann es das Orna= // ment leidet, und nach dem Riß und Model / so ich geben werde entweder von Lapis / Lazuli oder Rosso anticho di Spagna, wie / man es choisiren wird gemacht werden / 5.) Weilen an dem

²²² HStAS A 248 Bü 2268, Bericht Frisonis vom 9. Mai 1731. Dem Schreiben legt Frisoni eine Kostenaufstellung über 3600 Gulden für die Marmorierungen bei und stellt eine Vollendung der Ausstattung in der Ahnengalerie für 1733 in Aussicht, etwa zeitgleich mit dem Neuen Corps de Logis. Aus Kostengründen schlägt er eine vorläufige Verschiebung der Vergoldungen vor.

²²³ HStAS A 248 Bü 2268, Anfrage vom 27. März 1731.

²²⁴ HStAS A 6 Bü 91 Schreiben an den Kirchenrath vom 21. Juli 1732.

²²⁵ Fleischhauer 1981, S. 210; Olschewski 2004, S. 68; Schmidt 1954, S. 55 ff. Bildergalerie als Bezeichnung unklar verwendet. Siehe auch HStAS A 248 Bü 2268, Schreiben Frisonis vom 2. Juni [1731]; HStAS A 248 Bü 2268 Spezifikation von Riccardo Retti vom 29. März 1731, Schreiben vom 15. September 1731, Description Frisonis vom 4. September 1731. HStAS A 282 Bü 812 Decret vom 1. November 1731. Im Anschluss an die Auftragserteilung an Retti folgen Auseinandersetzungen über die Finanzierung, da Retti sich beklagt, dass die ihm zugestandenen Gelder nicht ausreichen. HStAS A 248 Bü 2268, Schreiben Riccardo Rettis vom 3. April 1732, Anbringen vom 8. April 1732 und Decret vom 8. April 1732 und HStAS A 6 Bü 91 Schriftstück vom 9. April 1732.

²²⁶ HStAS A 248 Bü 2242, *Erleüterung über eine, und andere anfrage, die mit dem Retti getroffene accorden, betreffend.* Datiert in Stuttgart den 9. August 1734.

²²⁷ Der ovale Saal der Burg Znaim ist in der Zeit zwischen 1710 – 1720 entstandenen. Siehe dazu: Prokop 1904, S. 1296 und 1309. Corbellini arbeitete vor seiner Tätigkeit in Ludwigsburg unter anderem auch in Znaim. Merten, Künstlerverzeichnis 2004, S. 188.

*Lamberis Keine Stucca= / dor=Arbeit weiter angebracht wird; also / solle er Zwischen dem Zockel und faset= / ten an dem Fenster Horizont, alles mit wohl faconirten Marmor einlegen, und / einsetzen, wie man ihme den Riß darzu / geben wird. Der Zockel unten und die / Fasetten oben sollen von einer andern / Marmor=Farbe gemacht werden, damit / es alles wohl gegen einander herfür= Schei= / nen möge. / 6.) Die beeden Cabinets ober und unter der / Gallerie betreffend, soll das gesimß / gleichfalls wie in der Gallerie, aber von / einer andern Farbe, die Wandungen / und Thüren, Gesimß gleichfalls von / andern Marmor gefertigt „ Zwischen de= / nen Thüren und Ecken auch mit Marmor / eingelegt, und wohl eingetheilt, ober die / Thüren, weil Keine Mahlerey darein / Komt gleichfalls etwas eingelegt wer= // den von andern Marmor und Farbe, die / Lamberien aber etwas weniges nach be=lieben. / 7.) giebt man ihme ohne die accordirten / Gelder den Gibs und die Gerüste ein= / mahl vor allemahl, so viel dazu von= / nöthen. [...]“.*²²⁸ Eva Maier, die sich im Rahmen ihrer Promotion mit dem Thema Stuckmarmor beschäftigt, thematisiert auch die abschließende Behandlung von Stuckmarmoroberflächen. Maier weist darauf hin, dass in der Fachwelt Harzüberzüge aufgrund der oft schwierigen Befundsituation kontrovers diskutiert werden. Die Stuckmarmorflächen, die heute noch Reste von Harzfirnissen aufweisen sind in der Regel im Laufe der Jahrhunderte überarbeitet worden, so dass die Frage ob derartige Überzüge aus der Entstehungszeit stammen nicht immer eindeutig beantwortet werden konnte.²²⁹ In Ludwigsburg kann angesichts der Erwähnung eines Lackfirnisses, der sich am Vorbild von Znaim orientieren sollte, kein Zweifel darüber bestehen, dass ein solcher Überzug vorgesehen war. Die mit Lackfirnis überzogenen Stuckmarmorteile erhielten eine hochglänzende Oberfläche, die sicherlich einen reizvollen Kontrast zu den Deckenfresken bot. Walch betont, dass auf Marmorimitationen (gemalt oder als Stuckmarmor ausgeführt) ein Glanzeffekt erreicht werden musste, der poliertem Marmorstein entsprach. Nur so konnte die Illusion perfekt sein. Der Firnisüberzug bewirkte Glanz und Tiefenlicht der Farben. Die Wirkung wurde gesteigert, indem man zwischen die einzelnen Firnissschichten Marmoradern malte.²³⁰ Zu Beginn des 19. Jahrhunderts fiel in Ludwigsburg diese Ausstattung den Umgestaltungen durch Thouret zum Opfer.

Für die Ahnengalerie fertigte Riccardo Retti unter anderem Stuckornamente für die Gemälderahmen und die 24 Wandpfeiler, sowie für die darüber befindlichen Trophäen.²³¹ In einem Schreiben Frisonis, das wahrscheinlich aus dem Jahr 1731 (2. Juni) stammt und sich auf Stuckaturen von Riccardo Retti bezieht, werden auch Pyramiden erwähnt, die für die Ecken der Galerien vorgesehen waren, aber schließlich nicht umgesetzt wurden. Eine Spezifikation von Riccardo Retti, datiert am 29. März 1731, überarbeitet von Frisoni, enthält Angaben zu zwei Galerien im Neuen Corps de Logis, deren Maße allerdings von denen der Kommunikationsgalerien abweichen. Darin erwähnt Retti 24 Ornamente,

²²⁸ HStAs A 248 Bü 2268, Description Frisonis vom 4. September 1731, Schreiben Corbellinis vom 3. September 1731 und Anlage zum Anbringen von Grävenitz und Betoncourt vom 10. September 1731. Die Kosten sollten sich auf 4724 Gulden belaufen

²²⁹ Freundlicher Hinweis von Eva Maier.

²³⁰ Zum Thema Harzfirnis siehe auch Emmerling 1992, S. 332 und Walch 1992, S. 391 f.

²³¹ Olschewski 2004, S. 68. Siehe auch HStAs A 248 Bü 2268, Anfrage Frisonis vom 27. März 1731, Decret vom 14. April 1731, Description Frisonis vom 4. September 1731.

Pyramiden und Trophäen, letztere als Allusionen auf das Haus Württemberg. Die Trophäen sollten sich auf Taten und Leben der Herzöge beziehen und nach neuestem französischen Vorbild gestaltet sein. In dem Schreiben Rettis vom 15. September 1731 ist von den *großen Gallerien* die Rede. Es handelt sich dabei zweifellos um die beiden Kommunikationsgalerien und die abweichenden Maßangaben vom 29. März 1731 können als Irrtum betrachtet werden.²³² Widersprüchlich bleibt die Anzahl der Trophäen und Wandpfeiler im Vergleich zu der Anzahl der Portraits. In dem Schreiben Frisonis vom 2. Juni 1731 heisst es, dass sich die Kosten der Marmorierungsarbeiten erhöhen, weil zusätzlich 28 Rahmen für fürstliche Portraits gefertigt werden sollten.²³³ In einem Decret vom 14. Dezember 1731 werden allerdings nur 24 lebensgrosse Portraits erwähnt. Da die Anzahl der vorhandenen Bildnisse nicht ausreichte, sollten Portraits aus Nürtigen und aus der Stuttgarter Kunstammer nach Ludwigsburg gebracht werden, um die Ahnengalerie zu bestücken.²³⁴ Am 15. September 1731 wandte sich Riccardo Retti an den Herzog, um ihn auf einen Fehler aufmerksam zu machen, der sich bei der Erstellung eines Risses für die Ahnengalerie eingeschlichen hatte. Die Risse zeigten noch die eigentlichen Pläne mit Pyramiden in den Ecken und die geplanten Lambris. Retti sollte allerdings beides nicht ausführen. In einer beiliegenden Spezifikation listet Retti die anfallenden Arbeiten auf (ohne Pyramiden und Lambris): *„Das so genannte Friss, wie das Riss ausge= / Zeichnet, über die gantze Gallerie sauber zu / machen, wie ingleichen über Beyde Cabinet und / Fenster die Ornamenten, nach dem gemachten / Riß, zu fertigen. / Ferner 20 Ornamenten, wo die Fürstl.e Por- / traits Zu stehen komen sollen, nach dem vor / gelegten Riß mit unterschiedlichen Trophees, / und dann weiter 4, aber größere Orna- / menten, so mehrere Zeit und Arbeit erfordern, / zu machen, nicht weniger über die 8. thüren²³⁵ in / Weiter Bey der Gallerie und 2. Cabineten jeden portrait, deren 24 Seynd, / die Epitaphien zu formiren. Das so genannte Friss, wie das Riss ausge= / Zeichnet, über die gantze Gallerie sauber zu / machen, wie ingleichen über Beyde Cabinet und / Fenster die Ornamenten, nach dem gemachten / Riß, zu fertigen.“* Für diese Arbeiten veranschlagt Retti eine Summe von 2850 Gulden.²³⁶

²³² HStAS A 248 Bü 2268, Schreiben Frisonis vom 2. Juni [1731]; HStAS A 248 Bü 2268 Spezifikation von Riccardo Retti vom 29. März 1731; Schreiben vom 15. September 1731 und Spezifikation vom 15. September 1731; Description Frisonis vom 4. September 1731.

²³³ HStAS A 248 Bü 2268, Schreiben Frisonis vom 2. Juni 1731 mit beiliegendem Überschlag. Offenbar stand die engültige Anzahl von herzoglichen Portraits, die in der Galerie ausgestellt werden sollten noch nicht fest.

²³⁴ HStAS A 6 Bü 91 Decret vom 14. Dezember 1731, Siehe auch Wenger, Innenräume 2004, S. 85; Manke 1974, S. 265 und Anm. 11; Olschewski 2004, S. 68.

²³⁵ Diese Angabe ist missverständlich, da der Betrachter auf den ersten Blick nur die Türen der Kabinette und der Galerien wahrnimmt. Die Zahl von acht Supraportenornamenten erklärt sich allerdings, wenn die „Balkontüren“ des Mittelrisalites der Galerien mitgezählt werden.

²³⁶ HStAS A 248 Bü 2268, Schreiben Rettis vom 15. September 1731 und eine Spezifikation als Anlage zu diesem Schreiben, ebenfalls datiert auf den 15. September 1731. In einem Postanbringen vom 17. September und einem von Eberhard Ludwig am 1. November 1731 unterzeichneten Decret geht es noch einmal um die Stuckausstattung der Galerie. Betoncourt bittet um die Entscheidung des Herzogs, der Retti zwar verpflichten möchte, allerdings nur bereit ist 2000 Gulden zu zahlen. HStAS A 248 Bü 2268, Postanbringen vom 17. September 1731, Decret vom 1. November 1731.

Für Corbellini tauchte am 2. Oktober 1731 in Gestalt des Malers Livio Retti Konkurrenz auf. Letzterer bat schriftlich darum, die östliche Kommunikationsgalerie „gegen Morgen“ marmorieren zu dürfen. Er bot an, um 1000 Gulden günstiger als Corbellini, nämlich für insgesamt 3000 Gulden, zu arbeiten. Livio Retti sah sich imstande, „solche // Marmorier Arbeit, wo nicht beßer doch wenigst so gut alß / Er Corbellini in Stand stellen“ zu können.²³⁷ Ebenfalls am 2. Oktober bat ein gekränkter Corbellini den Herzog um seine Entscheidung bezüglich der Marmorierung der Galerie. Am 4. Oktober berichtete Frisoni dass, Corbellini sich bereit erklärt habe, Zugeständnisse machen, und zwar dergestalt, dass er zusätzlich zu der Galerie noch 6 Marmortische fertigen werde „und in dem neu/ reparirten Saal [Ordenssaal] die Marmor „ Ar= / beit , wie es meistens schon geschehen, / biß auff den Sockel in diesen / Accord mit einfließen zu lassen“ bereit sei.²³⁸ Ein Decret vom 1. November 1731 sprach Corbellini letztlich den Auftrag zu.²³⁹

Die Ausstattung der Bildergalerie erfolgte laut Fleischhauer und Olschewski mit bereits vorhandenen Gemälden, die sich bereits in Schloß Ludwigsburg befanden und, sofern sie geeignet erschienen, in die Bildergalerie gehängt werden sollten.²⁴⁰ Eine Consignation der restaurierungsbedürftigen Bilder der herzoglichen *Mahlerey Gallerie* vom 17. August 1777 vermittelt eine Vorstellung davon, welche Bilder sich in den beiden Galerien befunden haben. Die Gemälde der *Communications=Gallerie gegen der [sic.] Stall*, also der Bildergalerie, und die Gemälde der *Hindern Communications Gallerie Gegen dem Opern Hauß*, also der Ahnengalerie, werden einzeln aufgelistet. Demnach hätten sich zu diesem Zeitpunkt in der Bildergalerie vor allem Portraits befunden, die als „*Theils Mittelmäßig, Theils ganz geringe- Mahlereyen*“ klassifiziert werden. Es handelte sich um insgesamt 23 Portraits, zu denen keine näheren Angaben gemacht werden. Hinzu kamen ein Portrait von König Friedrich Wilhelm von Preußen, zwei Portraits eines Prinzen von Lothringen, je ein Portrait der Generäle von Ha[...]enberg, von Picolomini, von Montecuculi und von Veteraný sowie je ein Portrait des Prinzen Louis von Baden, des Leopold Herzog von Lothringen [*Leopold Duc de Lorine*], Friedrich Carls Prinz von Württemberg, und des Prinzen Eugen. Darüber hinaus hingen dort noch zwei große Reiterbildnisse, zwölf römische Kaiser und acht weitere Reiterbildnisse. Für die Ahnengalerie werden nur 28 fürstliche Portraits der (meist) regierenden Herzöge von Württemberg erwähnt. „*Nachstehende in der Hindern Communications Gallerie Gegen dem Opern Hauß / befindtl. Mahlereyen, lauter portraits in lebens=grosse, samth: aus dem /Durchleüchtigsten Hauß Württemberg.*“²⁴¹ Zumindest die Ahnengalerie scheint, was ihren Bildbestand anbelangt, entsprechend der Pläne Eberhard Ludwigs

²³⁷ HStAS A 248 Bü 2268, Schreiben Livio Rettis vom 2. Oktober 1731.

²³⁸ HStAS A 248 Bü 2268, Schreiben Corbellinis vom 2. Oktober 1731 und Relation Frisonis vom 4. Oktober 1731, Postanbringen vom 5. Oktober 1731, Spezifikation vom 5. Oktober 1731 erhalten. HStAS A 248 Bü 2268. Siehe auch Olschewski 2004, S. 68.

²³⁹ HStAS A 248 Bü 2268, Decret vom 1. November 1731.

²⁴⁰ Fleischhauer, Barock 1981, S. 210; Olschewski 2004, S. 68.

²⁴¹ HStAS A 21 Bü 525, *Consignation / von Nachstehenden bey der herzogl: Mahlerey Gallerie zu Ludwigsburg / befindtl: schadhafften und zur Repparation aufgezeichneten- / Mahlereyen*. Neben den Beständen der beiden Kommunikationsgalerien werde auch ausführlich die Bestände der *Mahlerey Gallerie* aufgezählt. Diese Bestände sind nicht mit denen der Kommunikationsgalerien zu verwechseln.

eingerrichtet worden zu sein. Bei der Bildergalerie ist dies eher unwahrscheinlich. Zwischen dem Tod des Bauherren und der Liste von Guibal liegen immerhin 44 Jahre. Kotzurek weist auf ein Inventar von 1767 hin, nach dem die Bildergalerie zu diesem Zeitpunkt völlig leer gewesen sei. Allerdings ist die anschließende Aussage, dass die Galerie erst 1782 mit 187 Bildern bestückt wurde nicht ganz richtig, wie aus der Consignation von 1777 ersichtlich wird.²⁴² Es scheint jedoch so zu sein, dass die Bildergalerie ebenfalls hauptsächlich mit Portraits geschmückt war und es ist nicht unwahrscheinlich, dass ihre Ausstattung der ursprünglich von Eberhard Ludwig gewünschten entsprach. Nicht alle dargestellten Personen werden namentlich erwähnt, aber es ist anzunehmen, dass es sich um weitere, nicht regierende Mitglieder des Hauses Württemberg handelte. Darüber hinaus hingen in der Bildergalerie auch Portraits von befreundeten Fürstenhäusern. Insgesamt scheint die Bildergalerie jedoch nicht so hohen Ansprüchen genügt haben zu müssen wie die Ahnengalerie. Die Bilder dort scheinen von geringer Qualität gewesen zu sein. Denkbar ist allerdings auch eine notdürftige Ausstattung nach dem Tod Eberhard Ludwigs.

5 Angemessenheit der Ausstattung

Die Ausstattung barocker Sakral- und Profanbauten orientierte sich an den Regeln der Rhetorik. Die auf der antiken Rhetorik beruhende Theorie der Stillagen besagte, dass sich der Schmuck (*ornatus*) eines Kunstwerkes, sei es Literatur oder Raumausstattung, nach dem Rang des betreffenden Gegenstandes richten musste. Für fürstliche Paläste war somit die höchste Stillage gefordert. Aber auch innerhalb eines Palastes gab es Abstufungen in der Gewichtung der einzelnen Räume.²⁴³ Ebenso wie die Architektur gab die Wandgestaltung Aufschluß über den Rang des Bauherrn bzw. über den Rang den er beanspruchte. Die künstlerische Gestaltung der Innenräume war auf den höfisch-diplomatischen Verkehr ausgerichtet, wobei die Raumausstattung nach Rang und Funktion der Räume gestaffelt war. Alle Bestandteile der Raumausstattung vom Boden bis zum Deckenbild waren diesen Regeln unterworfen. Es ist dabei aber zu beachten, dass eine kontinuierliche Steigerung der Raumbedeutung mittels Boden-, Wand- und Deckengestaltung vom Eingang über den Saal bis in das fürstliche Appartement nicht möglich ist. Der Saal bildete einen ersten Höhepunkt der Raumfolge Vestibül-Treppe-Gardesaal-Saal. Die Vorzimmer waren zwar durch ihre größere Nähe zum Fürsten von größerer Bedeutung, durch ihre Größe und Höhe konnten sie allerdings keine Steigerung zum Saal bieten. Es gab daher in einem Schloss mehrere Dekorationssysteme neben- bzw. hintereinander. Zunächst die monumental-repräsentative Steigerung Fassade-Vestibül-Treppenhaus-Gardesaal-Festsaal. Daran schloß die wohnlich repräsentative Steigerung der Staatsappartements an, vom ersten Vorzimmer bis zum Schlafzimmer. Vestibül, Treppenhaus und Säle wurden mit anderen Materialien (Marmor, Stuckmarmor) und Formensprache (meist Säulenordnungen) ausgestattet als die

²⁴² Kotzurek 2001, S. 95 f. und Anm. 404.

²⁴³ Büttner 2008, S. 352 f., 361; Büttner 1989, S. 51 f., 71 f.

Appartements. Diese verzichteten auf architektonische Gliederung und erhielten Holzwerk und Tapeten.²⁴⁴

Matsche-von Wicht verweist auf die von Paul Decker unterschiedenen Raumtypen und deren Rangunterschiede. Audienzzimmer, Hauptsaal, Speise- und *Spatzier-Saal* waren nach Decker *à l'italienne* zu gestalten. Das bedeutet, sie mussten 1 ½ Geschosse hoch sein. Zudem sollten sie eine kräftige architektonische Gliederung in Form von Pilastern, Säulen, Marmor und Stuccolustro erhalten. Die Decken sollten freskiert sein und die Wandgliederung in Architekturmalerei fortsetzen. Sie sollten einen Ausblick in den Himmel vortäuschen. In dem von Sturm bearbeiteten Traktat Nicolai Goldmanns, *Anweisung zur Civil-Bau-Kunst*, aus dem Jahr 1708 wurden vier Klassen der Raumausstattung unterschieden. Demnach waren für die Räume, die mit Marmor oder Stuccolustro ausgestattet wurden, Deckenfresken vorgesehen, die aus Quadratura und Figurenmalerei bestehen sollten. Sturm spricht, wie Decker, von einer Ausstattung *à l'italienne*.²⁴⁵ Die Ahnengalerie entsprach also noch ganz den Anforderungen von Decker und Goldmann hinsichtlich ihrer Gestaltung. Heute kann der Betrachter die ursprüngliche Prachtentfaltung der Galerie nur noch erahnen, da die Wandgestaltung zu Beginn des 19. Jahrhunderts wesentlich vereinfacht wurde.

Wie sehr in Ludwigsburg um die passende Ausstattung der Galerien gerungen wurde, zeigt sich auch am Beispiel des Bodenbelags der Galerien sehr schön. In einem Decret vom 19. Juli 1732 wurde zunächst beschlossen, dass die Böden in den Galerien „*statt mit Holz, lieber mit / roth und weißen Steinen ausgemacht*“ werden sollten.²⁴⁶ Allerdings gaben bereits am 28. August von Grävenitz und Betoncourt zu bedenken, dass es vorzuziehen sei, dass „*nach / Dem accord die beede Gallerien / mit .4. eckhigten Tafeln in Aichene / Frieß gefaßt würden, dann / 1. Die Steinerne Blatten schicken sich / nur in offene gänge, passage / oder Vestibul, wo jeder man hin= / zu komen die Freyheit hat, wie es / wirklich in allen offenen / Gäng und passage der gesamten / Fürstl: Gebäuen zu sehen, aber / in erst gemelten beden neuen / Gallerien schickhen sich gewißlich nicht / solche steinerne Blatten zu einem / Boden, indeme besagte gallerien, / alß welche kostbar gemahlt, mit / Verguldetem Stucco ornirt, und / auch ganz marmorirt werden, kei= / nen andern Boden, alß entweder / parcquets Von Holz oder Marmor= / ne Blatten [...] ~~mit~~-allen dießen Kost= / barkeiten, nicht uber ein komen / kann, wie es der Bau Director / Frisoni selbst bekannt, und alle / Kenner es sagen werden. [...]*.“ In einem zugehörigen Decret vom 9. September 1731 entschied sich Eberhard Ludwig schließlich für einen Eichenboden.²⁴⁷ Dass man sich schliesslich für einen Parkettboden entschlossen hat, wurde 1734 wie folgt begründet: „*Es ist hier umb die opinion / zu thun, dann Von Seit / der Bau Deputation hat / man*

²⁴⁴ Kotzurek 2001, S. 45, 47 f. Die eigentlichen Wohnräume wurden zwar kostbar, aber nicht zwangsläufig repräsentativ ausgestattet.

²⁴⁵ Im Gegensatz dazu nennt Sturm die Ausstattung *à la francais*, die aus Stuckrahmen und Bildfeldern besteht, welche wahlweise mit Leinwandbildern oder Fresken gefüllt werden können.

²⁴⁶ HStAS A 6 Bü 91, Decret vom 19. Juli 1732.

²⁴⁷ HStAS A 248 Bü 2268, Anbringen vom 28. August 1732 und Decret vom 9. September 1732. Diesem Thema widmet sich auch eine *Erleüterung über eine, und andere anfrage, die mit dem Retti getroffene accorden, betreffend* vom 9. August 1734.

*just das Contrarium / gemeint, und daVor gehalten, / daß es eine große Ohnan= / =ständigkeit gewest
wäre, / wann man solche so Kostbahr / ornirten Gallerien mit ge= // =meinen Steinernen platten /
belegt hätte. /*

*Im anfang wie auß dem Haupt Accord zu ersehen, haben / beede besagte Communications / Gallerien,
im Mittlern alß / im unterm Stockh, bloß allein / alß gemeine passages ganz / Simples, nemblich so
wohlen / an Wandungen, alß plat= / =fonds nur weiß Veripsst, / und mit einiger quadratur / Arbeit
ausgemacht werden / sollen. /*

*Wann nun diese Gallerien / nach solchen ersten proiect / außgeführt worden wärn, / so hätte die
Steinernen / platten, wie in allen an= / = dern Gängen und wincklen / des ganzen gebäudes der /
gleichen Zu finden, alßo / auch alhier gedaucht: / Da aber Serenissimeh / Defunctus beede quaht :- /
gallerien in dem Mittleren / Stockh mit Kostbahren / Mahlerey, Marmor und Stuccador Arbeit orniren
// laßen, worzu Viel Vergul / =dung hinkommen muß, so / hat man bey der Bau Deput: / darVor
gehalten, und hält / noch daVor, daß bey solchen / umständen, ein gemeiner / fußBoden Von Ord:ri
Steiner / =ne platten daselbst, sehr / Ohnanständig, und Von allen / leüthen de bon goust billich /
getadelt worden wäre. /*

*Dahero ist man der Meinung gewessen, es müsstn diese / Gallerien mit Marmor, od. / mit parqueth
belegt werden, / Marmorne platten wären / zu hoch zu stehen Kommen, - / alßo hat man die parqueth,
/ wie sie im Accord Stipulirt / waren, umb weitere Kosten / zu Vermindern erwehlt.²⁴⁸*

Die Angemessenheit der Ausstattung war ein wesentlicher Aspekt der Entscheidung für den Holzboden. Ein einfacher Steinboden wurde als nicht passend für die prachtvoll geschmückte Galerie empfunden. Ein Marmorboden war dagegen aus Kostengründen nicht durchsetzbar. In Ludwigsburg versuchten Bauherr und Baudirektor also ihr Möglichstes, um so weit wie möglich der Mode zu entsprechen, wie ein Vergleich mit Florin zeigt. Dieser empfahl zum Beispiel in seinem *Oeconomus Prudens* als Bodenbelag für Gänge, Galerien, Säle und Sommerzimmer polierte Marmortafeln, die in unterschiedlichen Farben in Muster gelegt werden sollten. Zur Wandgestaltung von Hauptsälen und Galerien sollten seiner Meinung nach Marmor, Stuck und Fresken bevorzugt werden.²⁴⁹

6 Der Wechsel der Galerien

Im Verlauf der Freskierung der beiden Kommunikationsgalerien erfolgte, zu einem heute nicht mehr eindeutig bestimmbar Zeitpunkt, ein Künstler- und Themenwechsel. Der Akkord vom 30. August 1730 verpflichtete Carlone als Maler der Galerie „gegen Abend“, also im Westen. Scotti wurde mit den Arbeiten in der östlichen Galerie „gegen Morgen“ betraut.²⁵⁰ Die Arbeiten an den Galeriefresken begannen nach Ostern 1731. Am 9. Mai 1731 wurde Carlone im Zusammenhang mit der östlichen

²⁴⁸ HStAS A 248 Bü 2242, *Erleüterung über eine, und andere anfrage, die mit dem Retti getroffene accorden, betreffend*. Dated in Stuttgart den 9. August 1734.

²⁴⁹ Kotzurek 2001, S. 43, 46.

²⁵⁰ HStAS A 282 Bü 812, Abschriften der Akkorde mit Scotti und Carlone, jeweils vom 30. August 1730. Im Ansbacher Katalog wird korrekt auf diesen Tatbestand hingewiesen. Kat. Ansbach 1990, S. 159, Nr. 2.

Galerie erwähnt. Die Maler hatten die beiden Galerien untereinander getauscht.²⁵¹ Die ursprünglich vorgesehenen Themen wurden zunächst noch beibehalten, so dass Carlone in den Kabinetten der Ahnengalerie, nicht in denen der ihm laut Vertrag zugeteilten Bildergalerie, die Opferungen der Iphigenia und der Polyxena malte, während Scotti die Kabinette der Bildergalerie statt derjenigen der Ahnengalerie mit allegorischen Darstellungen ausstattete. Nachdem die Fresken in den Kabinetten fertiggestellt waren, wurden die Bildthemen der Galerien ebenfalls getauscht. Beide Maler hatten dadurch wieder die ihnen in ihren Verträgen zugeteilten Themen darzustellen, allerdings in der jeweils anderen Galerie: Scotti eine auserlesene Historie ohne Scheinarchitektur und Carlone die allegorische Verherrlichung des Hauses Württemberg mit Scheinarchitektur. Zahlten weist lediglich auf den Thementausch und auf den damit verbundenen Bruch in der Logik der Bildprogramme hin. Die Förderung der Künste wird nun in der Ahnengalerie dargestellt, während der laut Zahlten passendere trojanische Sagenkreis in der Bildergalerie ausgebreitet wird.²⁵² Zahlten entgeht dabei, dass zunächst nur die Maler getauscht und erst nach Vollendung der Kabinette das ikonographische Konzept gewechselt wurde.

Schon Fleischhauer hat zurecht darauf aufmerksam gemacht, dass Scottis Vertrag vom 30. August 1730 die Ausmalung der östlichen Ahnengalerie vorsah. Die westliche Bildergalerie sei ihm nachträglich zugewiesen worden.²⁵³ Manke's Kritik an Fleischhauer ist nicht gerechtfertigt. Sie bezieht den Vertrag Scottis sofort auf die westliche Bildergalerie und bestreitet, dass Scotti zunächst für die östliche Ahnengalerie vorgesehen war. Auch ihre Aussage, dass „lediglich die in den Kontrakten genannten Galerien, die östliche und die westliche, gegeneinander vertauscht [wurden]“, ist so nicht zu halten. Wie bereits beschrieben, weisen die Kabinette darauf hin, dass zunächst die Künstler und anschließend die Themen getauscht wurden.²⁵⁴

Das bedeutet, dass ursprünglich die westliche Galerie Bilder der Verherrlichung des fürstlichen Ruhmes enthalten und die östliche Galerie dem trojanischen Sagenkreis gewidmet sein sollte. Zeitpunkt und Ursache für den Themen- und Künstlerwechsel sind nicht eindeutig zu benennen, da entsprechende Quellen bislang nicht gefunden werden konnten. Vielleicht entschied man sich für Carlone als den „besseren“ Maler für die gewichtigere Galerie. Es ist anzunehmen, dass beide Maler zu diesem Zeitpunkt schon über ein Konzept für die Deckengestaltung verfügten, das sie untereinander austauschten, bevor sie schließlich doch wieder ihre ursprünglichen Themen darstellen sollten.²⁵⁵ Zahlten betont die größere Wichtigkeit der östlichen Ahnengalerie, da diese die wichtigeren Schloßteile verband. Sie bildete den Durchgang von den wichtigsten Gastquartieren, der Kirche und

²⁵¹ HStAS A 248 Bü 2268, Anfrage Frisonis vom 27. März 1731, Anbringen vom 9. Mai 1731.

²⁵² Zahlten, Achill 1977, S. 8 und Anm. 11.

²⁵³ Fleischhauer, Barock 1981, S. 220.

²⁵⁴ Manke 1974, Anm. 8.

²⁵⁵ Zahlten zog bereits für die Deckenfresken des Ludwigsburger Ordenssaales eine Verwendung von Carlones Entwürfen durch Scotti in Betracht. Siehe Zahlten, Ordenssaal 1985, S. 78 ff. und 82.

den Ministerwohnungen zu den fürstlichen Appartements und den Festsälen.²⁵⁶ Unklar bleibt, ob die Bestimmung der Galerien als Ahnen- und Bildergalerie auch schon wie heute verteilt war, oder ob in diesem Bereich auch ein Wechsel stattfand. Da sich die Ahnengalerie auf der vom Neuen Corps de Logis aus rechten Seite jedoch näher bei dem Appartement des Herzogs befindet, ist es wahrscheinlich, dass ihr als wichtiger Legitimationsbasis des herzoglichen Machtanspruchs schon immer der östliche Galerieraum zugeteilt werden sollte.

Möglicherweise wurde der trojanische Krieg bei näherer Überlegung als unpassendes Thema für den Weg zum Theater des Schlosses empfunden. Unzweifelhaft passt das Thema besser zu der Bildergalerie, die zum Ordenssaal im Ordensbau führt. Im Ordenssaal fanden die Feste des Sankt Hubertus Jagdordens statt, der durchaus auch kriegerische Aspekte aufwies. Besonders kamen diese in dem leider 1721 aufgrund von Wasserschäden abgebrochenen ersten Ordenssaal im Riesenbau zum Ausdruck.²⁵⁷ Wenger schreibt dazu: „Im Ordenssal des Riesenbaus von 1713/14 stand der kriegerische Aspekt des Ritterordens unter der Führung des im Spanischen Erbfolgekrieg siegreichen Feldherrn Eberhard Ludwig fast gänzlich im Mittelpunkt.“²⁵⁸ Dieser kriegerische Ton ist in dem noch erhaltenen ludwigsburger Ordenssaal im Ordensbau zwar abgeschwächt, zu Gunsten der triumphierenden Tugend und dem Sieg über die Laster durch *Virtus Heroica*, aber er lässt sich dennoch nicht ganz verleugnen. Herzog Eberhard Ludwig stellte seinen Jagdorden unter das Motto *Amicitiae Virtutisque Foedus* (Bund der Freundschaft und der Tugend). Er wollte durch den Jagdorden eine auserwählte „Gesellschaft Edler Ehr- und Tugend-liebender Personen“ um sich versammeln. Die Rittergemeinschaft des Jagdordens sollte als Beispiel der Tugend und Ehre auftreten. In Kampf und Turnier sollten sich die Ritter durch Tapferkeit, Ehre und Redlichkeit auszeichnen. Sie sollten Recht und Gerechtigkeit fördern, Mitleid mit den Schwachen haben sowie Witwen, Waisen oder Kirchendiener schützen.²⁵⁹ Das Deckenbild der Bildergalerie passt zu diesem Themenkreis. Mit dem Untergang Trojas enthält auch dieses Bild einen kriegerischen Aspekt, der aber nicht mehr im Zentrum der Bildaussage steht. Eigentliches Thema ist unter anderem eine Mahnung an den Fürsten, sich tugendhaft zu verhalten.²⁶⁰

²⁵⁶ Zahlten meint wahrscheinlich den Festsaal im Neuen Corps de Logis. Aber auch der Weg zum Ordenssaal könnte durch die Ahnengalerie, das Neue Corps de Logis und anschließend durch die Bildergalerie eine Passage aller wichtigen Repräsentationsräume des Neuen Corps de Logis beinhaltet haben. Siehe Zahlten, Achill 1977, S. 8 und Anm. 11.

²⁵⁷ Der Ordenssaal im Riesenbau entstand in der Zeit zwischen 1712 und 1715. Er befand sich in dem sogenannten Riesenbau, der dem Ordensbau gegenüberliegt, in dem sich der heute noch erhaltene Ordenssaal befindet. Durch zwei erhaltene Entwürfe und archivalische Quellen konnte Michael Wenger das Bildprogramm rekonstruieren, das sowohl in der Stuckausstattung als auch in den Gemälden kriegerische Themen aufnahm, in Form von Waffentrophäen, in Rüstung dargestellten Rittern und der Apotheose des trojanischen Kriegshelden Aeneas. Wenger, Jagdorden 2004, S. 111 ff.

²⁵⁸ Wenger, Jagdorden 2004, S. 114.

²⁵⁹ Wenger, Jagdorden 2004, S. 109, 114.

²⁶⁰ Wenger, Jagdorden 2004, S. 118. Wenger entwickelte die These, dass die Bildausstattung des Schlosses Ludwigsburg während der aktiven militärischen Laufbahn Herzog Eberhard Ludwigs ebenfalls unter einem kriegerischen Aspekt stand. Nachdem der Spanische Erbfolgekrieg beendet war und Eberhard Ludwig aus seinem militärischem Engagement keine Vorteile ziehen konnte, hat er laut Wenger sein Bildprogramm neu ausgerichtet auf die Förderung der Kunst und die Verherrlichung fürstlicher Tugenden. Siehe dazu Wenger, Jagdorden 2004, S. 119.

Ein weiterer Grund für den Themenwechsel könnte in der Sonnensymbolik der Ahnengalerie liegen. Carlone malte nun die auf der Ostseite gelegene Ahnengalerie mit einem Deckenbild zum Thema *Gloria dei Principi* aus. Ein wesentlicher Aspekt dieses Freskos ist dem Sonnenaufgang und der Morgendämmerung gewidmet, dargestellt durch den Sonnengott Apoll und durch Aurora. Diese Sonnenthematik passt natürlich zu der Galerie, die sich auf der Seite des Sonnenaufganges befindet.

Besonders problematisch für die Deutung der Deckenbilder sind die Themen in den beiden Kabinetten der Ahnengalerie. Im nördlichen Vorzimmer ist die *Opferung der Iphigenia* dargestellt, im südlichen Vorzimmer die *Opferung der Polyxena*. Daraus lässt sich schließen, dass die ursprüngliche Leserichtung der Bilder auf das Neue Corps de Logis zulief und nicht von ihm ausging. Es ist allerdings davon auszugehen, dass die Galerie in erster Linie vom Neuen Corps de Logis aus betreten wurde. Der Betrachter hätte dadurch die ursprünglich geplante Geschichte des trojanischen Krieges praktisch rückwärts gelesen. Denkbar ist, dass das Neue Corps de Logis dem Frieden gewidmet sein sollte, nachdem Herzog Eberhard Ludwig seine militärische Laufbahn beendet hatte. Die Galerie hätte somit zum Neuen Corps de Logis das Kriegsende symbolisiert, während die kriegerischen Abschnitte bzw. der Beginn des Krieges zu den bereits bestehenden alten Bauten orientiert war.

Ob eine Veränderung der Deckenbilder in den Kabinetten geplant war, lässt sich heute nicht mehr feststellen, da die Quellen zu dieser Frage keine Antworten liefern. Wahrscheinlich wurden die Bilder der Kabinette zunächst nicht ausgetauscht, da Eberhard Ludwig an der schnellen Fertigstellung des Schlosses gelegen war. Sie konnten zunächst als Rahmenhandlungen für die Ahnengalerie akzeptiert werden, da sie als Anspielung auf die siegreiche militärische Vergangenheit des Herzogs verstanden werden konnten, auf deren Basis er den Frieden seines Landes gesichert und die Voraussetzungen für die Blüte der Künste und Wissenschaften geschaffen hatte. Möglicherweise hat der Tod des Herzogs im Jahr 1733 auch verhindert, dass er die Themen der Kabinette noch verändern ließ. Zum Zeitpunkt des Todes Herzog Eberhard Ludwigs am 31. Oktober 1733 war lediglich die wandfeste Ausstattung in den zentralen Repräsentationsräumen und den Appartements der Westhälfte weitgehend fertiggestellt. Der Ausbau der Osthälfte, sowie die Dekoration und Möblierung der herzoglichen Räume befanden sich noch in einem Anfangsstadium. Insgesamt wurden die Kosten für die Vollendung der Arbeiten noch auf über 70.000 Gulden geschätzt. Carl Alexander von Württemberg-Winnental trat die Nachfolge Herzog Eberhard Ludwigs an. Er verlegte seine Residenz zunächst wieder nach Stuttgart, plante aber 1736 noch die Fortführung der Bauarbeiten in Ludwigsburg. Durch seinen frühen Tod im Jahr 1737 kam er aber nicht mehr dazu, seine Pläne umzusetzen. Die Bauarbeiten ruhten während der Minderjährigkeit seines Sohnes Carl Eugen.²⁶¹

²⁶¹ Kotzurek 2004, S. 122.

Die Kabinette der Ahnengalerie legen nahe, daß die Einzelszenen zum trojanischen Krieg ursprünglich weniger eng angelegt waren oder daß sie zunächst weitere Szenen enthalten sollten. Nachdem die Kabinette bereits fertiggestellt waren, entschied man sich offenbar, die Szenen zu komprimieren.

7 Die Freskanten der Deckenbilder in den Kommunikationsgalerien

Die beiden Freskanten, welche die Kommunikationsgalerien und die angrenzenden Kabinette ausgemalt haben, sind von der Forschung bislang ganz unterschiedlich wahrgenommen worden. Während über den Lebenslauf und das Werk Carlo Carlones im Laufe der letzten Jahrzehnte zahlreiche Informationen zusammengetragen wurden und neue Zuschreibungen erfolgt sind, gibt es über Pietro Scotti so gut wie keine Erkenntnisse. Die Ludwigsburger Fresken in der Bildergalerie und im Ordenssaal gelten als seine einzigen gesicherten Werke. Im Folgenden sollen beide Künstler kurz vorgestellt werden. Es werden nur die für Ludwigsburg relevanten, vorhergehenden Arbeiten oder, sofern sie für die Deutung und die Erläuterung von Carlones Arbeitsweise unerlässlich sind, einzelne spätere Aufträge genannt. Für die intensivere Beschäftigung mit den Biographien, vor allem der Carlones, sei auf die angegebene Literatur verwiesen.

7.1 Carlo Innocenzo Carlone (1686 – 1775)

Carlo Innocenzo Carlone wurde 1686 in Scaria/Como geboren. Er stammte aus dem Val d'Intelvi. Bewohner dieses Tales – zum Teil ganze Familien – verdienten sich seit dem 16. Jahrhundert als Baumeister, Stukkateure und Bildhauer ihren Lebensunterhalt in Österreich, Böhmen, Mähren, Ungarn und Deutschland.²⁶² Der Vater Carlo Carlones, Giovanni Battista Carlone, war ein ausgezeichneter Stukkateur. Mit seinen Söhnen Diego und Carlo Innocenzo sowie zwei seiner Brüder arbeitete Giovanni Battista in Klöstern und Kirchen in Österreich, Tirol und Süddeutschland. Carlo Carlone kam zunächst als 11-jähriger nach Regensburg, wo ihn sein Vater zum Stukkateur ausbilden wollte.²⁶³ Als sich abzeichnete, dass Carlo Innocenzo die Malerei bevorzugen würde, erhielt er ab 1698 seine Ausbildung bei dem Freskanten Giulio Quaglio, einem Landsmann aus Laino, der selbst bei Franceschini gelernt hatte. In Venedig widmete sich Carlone von 1699 bis 1702 Zeichenstudien an der Akademie, sowie dem Studium venezianischer Meister, darunter Giorgione und Tintoretto. Aber auch zeitgenössischen Künstlern wie zum Beispiel Giovanni Battista Piazzetta und Sebastiano Ricci galt seine Aufmerksamkeit. Im Alter von etwa zwanzig Jahren ging Carlone nach Rom, wo er vier Jahre, bis 1710, blieb. In Rom studierte er bei Francesco Trevisani. Allerdings bleibt unklar, ob er sich bei Trevisani in einem festen Schulverhältnis befunden hat oder ob Carlone ihn nur sporadisch als Hospitant besuchte. Voss merkt an, dass Carlones Werk nicht entscheidend von Trevisani beeinflusst ist, woraus er schließt, dass Carlone keiner seiner regulären Schüler war. Füssli zufolge wurde Carlone

²⁶² Garas 1986, S. 7; Garas 1989, S. 82; Krückmann 1990, S. 77; Prohaska 2004, S. 103, Voss 1961, S. 239.

²⁶³ Garas 1986, S. 7; Garas 1989, S. 82; Prohaska 2004, S. 103 f.; Voss 1961, S. 239.

an der Französischen Akademie in Rom zugelassen. Er zeichnete und modellierte nach Modellen und nutzte die Gelegenheit in öffentlichen und privaten Sammlungen alte Meister und zeitgenössische Künstler zu studieren. In seinen entscheidenden Lehrjahren stand Carlone unter dem Einfluß vielfältiger Eindrücke. Voss sieht darin eine Ursache dafür, dass Carlones Kunst so wenig von bestimmten lokalen Schulen beeinflusst zu sein scheint und betont, dass Carlone von Kindheit an seinen eigenen Weg gegangen sei.²⁶⁴ Im Gegensatz zu Voss erkennen Hansmann, Prohaska und Barigozzi-Brini Einflüsse von Giulio Quaglio, Francesco Trevisani, Sebastiano Ricci und ganz besonders von Giovanni Antonio Pellegrini auf Carlones Malerei. Krückmann ergänzt die Liste noch durch Pietro da Cortona. Es bleibt unklar, ob zwischen Carlone und Ricci in Rom oder Venedig ein persönlicher Kontakt zustande kam.²⁶⁵ Als wichtigstes Vorbild für Carlone und die Wiener Deckenmalerei nennt Matsche Sebastiano Riccis Fresken im Palazzo Marucelli-Fenzi in Florenz aus dem Jahr 1706/07.²⁶⁶

Bereits 1702 hatte der damals vierzehnjährige Carlone seinem Lehrmeister Quaglio, zu dem der Kontakt nie abgebrochen war, bei der Ausmalung des Langhauses im Laibacher Dom geholfen. Er unterstützte ihn auch bei Aufträgen in Udine, Gradisca und Gorizia/Görz.²⁶⁷ Um 1712 bis 1714 machte Carlone laut Johann Caspar Füssli erste Versuche in der Freskomalerei in einigen kleineren Werken am Passauer Dom, die allerdings nicht erhalten sind.²⁶⁸ Gegen 1720 nahm er seinen ständigen Wohnsitz in Wien. Voss weist allerdings darauf hin, dass Carlone sich dort nicht immer aufgehalten haben kann, da er zeitgleich mit seinem Auftrag zur Ausmalung des Oberen Belvedere auch andere Arbeiten ausgeführt habe.²⁶⁹

Carlone war einer der meistbeschäftigsten Künstler seiner Zeit. Krapf zählt zu seinen wichtigsten Aufträgen das Palais Daun-Kinsky (1716), Ludwigsburg (1720/21 und 1730/33)²⁷⁰, das Palais Clam-

²⁶⁴ Voss 1961, S. 239 ff.; Barigozzi-Brini 1991, S. 163. Prohaska hält einen Studienaufenthalt in Rom von 1708 bis 1711 für wahrscheinlich. Er weist darauf hin, dass sich Aufenthalte Carlones in Trevisanis Werkstatt und an der Französischen Akademie nicht nachweisen lassen. Dennoch nimmt Prohaska sie als wahrscheinlich an, da sich Einflüsse der Römischen Malerei des beginnenden 18. Jahrhunderts bei Carlone finden. Er sieht Einflüsse der arkadischen, puristisch-eleganten Malerei Trevisanis, Benedetto Luti, Carlo Marattas und Giovanni Odazzis. Da zahlreiche akademische Studien Carlones nach Aktmodellen erhalten sind, schließt Prohaska auf ein Lernverhältnis an der Französischen Akademie und eine damit verbundene klassische Ausbildung Carlones. Prohaska 2004, S. 104, 106; Garas 1989, S. 82; Hansmann, Kat. Bonn 1989, S. 250; Barigozzi Brini/Garas 1967, S. 17 ff.

²⁶⁵ Hansmann, Kat. Bonn 1989, S. 250; Prohaska 2004, S. 104, 106; Krückmann 1990, S. 92; Barigozzi-Brini 1991, S. 164. Laut Prohaska hat Carlone den Winter 1705/06 in Venedig verbracht. Ein zweiter Venedigaufenthalt folgte möglicherweise zwischen Sommer 1706 und Frühjahr 1708.

²⁶⁶ Matsche 1999, S. 330; Roettgen 2007, S. 330.

²⁶⁷ Voss 1961, S. 242; Garas 1989, S. 82; Hansmann, Kat. Bonn 1989, S. 250; Prohaska 2004, S. 104, 106.

²⁶⁸ Garas 1986, S. 7; Voss 1961, S. 243. Erste Werke Carlo Carlones in Passau sind nach Voss bereits ca. 1709 entstanden, als Carlone etwa 23 Jahre alt war.

²⁶⁹ Voss 1961, S. 244; Garas 1989, S. 82; Hansmann, Kat. Bonn 1989, S. 250, Prohaska 2004, S. 104, 106. Abweichend von Füssli wird als Übersiedlungszeitraum nach Wien auch 1715 genannt.

²⁷⁰ Bevor Carlone die Ahnengalerie ausmalte, hatte er seine Tätigkeit in Österreich um 1720 einmal kurz unterbrochen, um bei der Ausstattung der ludwigsburger Hofkapelle mitzuwirken. Garas vermutet, dass er das bestellte Altarblatt bereits 1717 fertiggestellt hatte. Garas 1989, S. 84 f.; Garas 1962, S. 267, 273; Garas 1986, S. 9; Prohaska 2004, S. 108; Voss 1961, S. 250; Lubitz 1989, S. 62.

Gallas in Prag, Ansbach (1734) und Augustusburg bei Brühl (1750/52).²⁷¹ Für die bislang wenig erschlossene frühe Schaffensphase Carlones wagte Garas neue Zuschreibungen, in denen sie erste selbständige Werke des Künstlers in Innsbruck, Rattenberg und Linz erkennt. Laut Garas war Carlone an den bedeutendsten Kunstunternehmen beteiligt.²⁷² Carlones wichtigste Auftraggeber waren Prinz Eugen von Savoyen, die Herzöge Eberhard Ludwig und Carl Eugen von Württemberg, Markgraf Carl Wilhelm Friedrich von Ansbach und Clemens August von Bayern (Kurfürst in Köln).²⁷³ Nach der Vollendung der Ansbacher Fresken 1735, kehrten Carlo Carlone und sein Bruder Diego nach Italien zurück.²⁷⁴ Erst zu Beginn des Jahres 1736 kam Carlone aus Italien an den württembergischen Hof zurück, um Hofmaler unter Herzog Karl Alexander zu werden. Nach dessen Tod reiste Carlone im August 1737 wieder nach Italien, wo er im Anschluss überwiegend tätig war. Aus dieser Zeit stammt ein erhaltenes Selbstbildnis, das ihn im Kreise seiner Familie zeigt.²⁷⁵ Erst zu Beginn der 1750er Jahre unterbrach er seine Arbeiten in Italien noch einmal, um Fresken in Brühl zu malen.²⁷⁶

Carlone führte oft mehrere Arbeiten gleichzeitig durch. Sobald er einen Freskoauftrag begonnen hatte, nahm er bereits den nächsten an. Entwürfe für die Ausführungen entstanden bereits Jahre vor ihrer Umsetzung. Um die parallel laufenden Aufträge zu betreuen, reiste Carlone von Ort zu Ort.²⁷⁷ Seine Werke zeigen untereinander zahlreiche Übereinstimmungen. Er übernahm und variierte Kompositionen, Figurengruppen und Einzelfiguren je nach Bedarf für seine Bilder. Unter Dekorationskünstlern war es üblich, aus einem solchen Motivfundus zu schöpfen. Unterstützt wurde eine solche Arbeitsweise durch die Auftraggeber, die sich gerne auf bewährte Konzeptionen des Malers verließen und aus den Skizzen, die Carlone mit sich führte, Darstellungen und Kompositionen wählten. Übereinstimmungen im Aufgabenbereich und die internationale Anwendung bzw. Verständlichkeit der Sinnbildsprache erlaubten die Verwendung derselben Allegorien oder mythologischen Darstellungen in derselben Auffassung in verschiedenen Ländern bzw. an verschiedenen Höfen. Hansmann vertritt darüber hinaus die Ansicht, dass hinter der wiederholten Verwendung von figürlichen und architektonischen Motiven die Überzeugung stand, dass sich aus der Summe bewährter künstlerischer Formen eine bessere gewinnen lassen müsse, wobei die Notwendigkeit von Neuschöpfungen nicht ausgeschlossen gewesen sei. Carlone wandte dieses Prinzip auch bei seinen Freskenarbeiten der 1730er Jahre in Süddeutschland an.²⁷⁸

²⁷¹ Krapf 2005, S. 44; Garas 1989, S. 82; Garas 1962, S. 266 f. Krapf nennt zusätzlich noch Pommersfelden.

²⁷² Garas 1986, S. 7 f.; Garas 1989, S. 82; Hansmann, Kat. Bonn 1989, S. 250; Prohaska 2004, S. 104, 106 ff.; Voss 1961, S. 244. Die Werke wurden bis dato anderen Künstlern zugeschrieben.

²⁷³ Hansmann 1989, S. 95; Voss 1961, S. 244; Garas 1989, S. 82; Garas 1962, S. 266 f. Das Fresko im Marmorsaal des Oberen Belvedere in Wien ist ein Hauptwerk Carlones in Wien und entstand im Auftrag des Prinzen Eugen in Zusammenarbeit mit Marcantonio Chiarini (Entwurf der Quadraturmalerei) und Gaetano Fanti (Ausführung der Quadraturmalerei).

²⁷⁴ Langer 1990, S. 65 f.

²⁷⁵ Abbildung Kat. Ansbach 1990, Abb. 27.

²⁷⁶ Garas 1989, S. 91; Garas 1986, S. 15 ff.; Langer 1990, S. 66.

²⁷⁷ Garas 1989, S. 84.

²⁷⁸ Garas 1986, S. 13 f.; Hansmann 1989, S. 100.

In Carlones Deckenbildern lassen sich zunehmende Rokokoeinflüsse erkennen. Garas vergleicht in diesem Zusammenhang den Marmorsaal des Oberen Belvederes, in dem noch barocke Fülle herrsche, mit dem Sommergesellschaftssaal im selben Gebäude, in dem sich bereits eine zunehmende Auflockerung erkennen lasse, die zu einer leichteren, helleren Darstellungsweise führe. Stuck und Quadraturmalerei seien bereits zurückhaltender angewandt.²⁷⁹ Auch Prohaska zeichnet Carlones Entwicklung vom Barock- zum Rokokomaler nach. Er ist der Ansicht, dass Carlone in seinen Fresken in Breslau, Ludwigsburg und Stadl-Paura italienische bzw. römische Vorbilder aufgenommen hat und sich in die Gruppe der spätbarocken Maler in Mitteleuropa einreihet. Gleichzeitig lasse sich aber auch eine zunehmende Lockerung der schweren körperbetonten Kompositionen erkennen. Leerstellen würden breiter, Bewegungsimpulse dynamischer und die Figuren schlanker und zarter. Hell-Dunkel-Kontraste würden abgemildert. Diese Entwicklung lasse sich schon am Palais Daun beobachten. Um 1720 habe sich Carlone schließlich ganz zum Rokokomaler entwickelt.²⁸⁰

Klara Garas weist darauf hin, dass Carlone Figurenkompositionen in leicht abgewandelten Variationen wiederholt. Manke schließt daraus, daß seiner Erfindungskraft Grenzen gesetzt waren, zumindest bezüglich der Bildvorstellungen, weniger im Formalen. Klára Garas betont dagegen, daß es üblich war, einmal ausgeführte Kompositionen immer wieder zu verwenden, um mit leichten Veränderungen eine schnellere Bearbeitung von Aufträgen zu ermöglichen. So handelt es sich bei dem *Triumph Auroras* im Deckenbild der Ahnengalerie in Ludwigsburg (Abb. 29) um ein fast wörtliches Zitat der Darstellung im Gartensaal des Oberen Belvedere in Wien.²⁸¹ Die Wiederholung seiner Bildmotive gliedert Carlone durch den zunehmend virtuosen Vortrag, leuchtene Farbigekeit und zarte Formgebung aus.²⁸²

7.2 Pietro Scotti (1695 ? – nach 1741)

So viel im Laufe der letzten Jahrzehnte über Carlo Carlone geforscht worden ist, so wenig wissen wir immer noch über Pietro Scotti. Selbst seine Lebensdaten sind nicht genau bekannt. Olschewski nennt die Daten 1695 – nach 1741. Diese widersprechen allerdings den weiteren Angaben, die Zahlten, Bidlingmaier und Höper zusammengetragen haben und nach denen Scotti bereits 1703 in Württemberg gearbeitet haben soll.²⁸³ Ein Aufsatz von Lerch, der sich mit den Künstlern des Intelvi-Tales befasst, beruht zum Beispiel überwiegend auf Lexikonartikeln. Pietro Scotti wird nur am Rande erwähnt als einer von 21 Künstlern der gleichnamigen Familie. Scotti hat gemäß des Aufsatzes in Ludwigsburg Deckengemälde im Audienzzimmer und den angrenzenden Räumen geschaffen.²⁸⁴

²⁷⁹ Garas 1986, S. 12, 15.

²⁸⁰ Prohaska 2004, S. 109 und Anm. 19. In Venedig vollzieht sich eine ähnliche Wandlung in Bezug auf Tiepolo und seine älteren Kollegen Ricci und Piazzetta. Zum Palais Daun-Kinsky siehe auch Garas 1989, S. 84; Garas 1962, S. 265.

²⁸¹ Abbildung bei Seeger 2006, S. 63.

²⁸² Garas 1989, S. 86; Manke 1974, S. 270.

²⁸³ Olschewski, Künstlerverzeichnis 2004, S. 190; Zahlten, Achill 1977, S. 10; Bidlingmaier, Verwandtschaftsverhältnisse 2004, S. 189; Höper 2004, S. 29.

²⁸⁴ Lerch 1964/65, S. 256, 258.

Soweit rekonstruierbar wurde Pietro Scotti in Laino im Val d'Intelvi in Oberitalien geboren. Aus dieser Gegend stammten auch Donato Giuseppe Frisoni und Paolo Retti sowie Carlo Carlone. Giovanni Pietro Scotti war der Schwager von Carlo Carlones Nichte, Anna Barbara Carlone. Diese hatte den Baumeister Paolo Retti geheiratet. Anna Barbara war die Tochter von Diego Carlone. Da Diego und Carlo Carlone eng zusammengearbeitet haben, liegt es nahe, dass Carlo Carlone sich für talentierte Verwandte dieser Linie eingesetzt hat und sie in seine Werkstatt aufnahm. Außerdem war Scotti der Schwager des ludwigsburger Baumeisters Frisoni. 1703 wird Scottis Name scheinbar erstmals anlässlich der Bezahlung für Arbeiten in einem Kabinett des Schlosses Kirchberg im Hohenlohischen erwähnt. Zahlten vermutet, dass Scotti vor dem Hohenlohischen Auftrag in Würzburg war. 1705 soll er in Kirchberg mit der Ausmalung der Tafelstube begonnen haben. Diese frühen Arbeiten lassen sich nur schwer mit dem vermuteten Geburtsjahr 1695 und mit der vermuteten Tätigkeit in Carlones Werkstatt in Einklang bringen. 1724 lieferte Scotti offenbar aus Mailand 4 Bilder für das Neue Corps de Logis in Ludwigsburg.²⁸⁵ Im Jahr 1729 begann er schließlich mit den Arbeiten an dem Fresko des ludwigsburger Ordenssaales.²⁸⁶ Zahlten vermutet, Scotti sei mit Carlone aus Prag gekommen, da letzterer in diesem Jahr Arbeiten im Neuen Corps de Logis übernommen habe. Im Ordenssaal schuf Scotti die Figurenmalerei, während für die Scheinarchitektur Giuseppe Baroffio genannt wird. Fleischhauer vertritt die Ansicht, dass ursprünglich Carlone den Ordenssaal ausmalen sollte, da sich Eberhard Ludwig die Arbeit des berühmten Malers schließlich aber doch für das Neue Corps de Logis sichern wollte, verzichtete er bei dem Ordenssaal auf seine Verpflichtung zu Gunsten Scottis.²⁸⁷

Nach der Rückverlegung der Residenz nach Stuttgart unter Carl Alexander wirkte Scotti 1736/37 auch an der Modernisierung des Alten Schlosses mit. Von diesen Arbeiten blieb allerdings nichts erhalten. Später arbeitete Scotti zusammen mit Giovanni Zanardi in der Lombardei in mehreren Kirchen. Zahlten weist darauf hin, daß er bei Barigozzi Brini mit seinem Sohn Giosue verwechselt wird, der 1784 – zu einem Zeitpunkt an dem Pietro bereits weit über 100 Jahre alt gewesen sein müsste – nach Petersburg gerufen wurde.²⁸⁸

Krückmann geht davon aus, daß Scotti zu den Mitarbeitern in Carlones Werkstatt gehörte und diesen bei der Ausführung seiner zahlreichen Arbeiten unterstützte, bevor er eigene Aufträge erhielt. Er malte selbständig die westliche Galerie in Ludwigsburg aus. Krückmann weist darauf hin, dass Mitarbeiter von Carlones Werkstatt ihren Malstil dem des Meisters anpassten, damit die einheitliche Wirkung von Carlones Fresken gewahrt blieb. Diesen Stil behielten die Künstler meist auch bei, wenn sie später eigene Aufträge ausführten.²⁸⁹ Wie sehr Scottis Stil dem Carlones ähnelt, lässt sich am

²⁸⁵ Zahlten, Achill 1977, S. 10; Bidlingmaier, Verwandtschaftsverhältnisse 2004, S. 189; Höper 2004, S. 29.

²⁸⁶ Möglicherweise irrt Zahlten bei der Datierung, denn der Ordenssaal wird erst am 30. August 1730 veraccordiert. HStAS A 282 Bü 812, Malerei Accord Pietro Scottis vom 30. August 1730.

²⁸⁷ Höper 2004, S. 29; Zahlten 1977, S. 10; Fleischhauer, Barock 1981, S. 218, 220.

²⁸⁸ Zahlten, Achill 1977, S. 10.

²⁸⁹ Krückmann 1990, S. 104; Barigozzi-Brini 1991, S. 164.

Ludwigsburger Ordenssaal erkennen.²⁹⁰ Fleischhauer hat auf diese Tatsache hingewiesen und bemerkt: „Pietro Scotti lässt sich von Carlone so schwer trennen, daß nur die Akten die Zuschreibung des Bildes im Deckenspiegel des Ordensbauseals an ihn und nicht an Carlone gebieten, der vermutlich den Entwurf gemacht hat. Aus allem spricht hier Carlones Stil, nur die rötlich-braunen Töne erscheinen stärker und tintiger und die Modellierungen weniger sorgfältig.“²⁹¹ Möglicherweise konnte Scotti sogar auf Entwürfe Carlones zurückgreifen. Eine Ölskizze Carlones für die leider nicht mehr erhaltene Decke des Ratssaales im Linzer Landhaus aus dem Jahr 1717 zeigt große Ähnlichkeit mit der zentralen Gruppe der Virtus im Ludwigsburger Ordenssaalfresko.²⁹² Bereits in Prag hatte Scotti laut Höper mit Carlone zusammengearbeitet.²⁹³ Jaromir Neumann erwähnt, das der Maler Giovanni Pietro Scotti im Palais Colloredo-Mansfeld in Prag gearbeitet hat: „Das Deckenfresko [des grossen Saales] – die Olympischen Götter darstellend –, das in seiner ganzen Konzeption an Werke von Carlo Carlone erinnert, malte Carlones bewährter Mitarbeiter Giovanni Pietro Scotti.“ Allerdings wurde das Palais erst 1740 von Franz Ignaz Prée für Vinzenz Paul Fürst Mansfeld Fondi errichtet. Ob Scotti tatsächlich auch schon vor seinen Ludwigsburger Aufträgen in Prag tätig war und ob er auch dort schon selbständige Aufträge ausführte oder lediglich Mitarbeiter Carlones war, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen. Im Allgemeinen gilt er als Mitglied von Carlones Werkstatt, ohne dass dafür ein Nachweis angegeben wird.²⁹⁴

Fleischhauer äußert sich missverständlich, wenn er schreibt: „Carlone und Scotti erscheinen bei den Akkorden meist zusammen und sie erhielten auch gemeinsam das enorme Honorar von insgesamt 20000 fl.“²⁹⁵ In Ludwigsburg haben beide Künstler Einzelverträge, deren Honorar sich jeweils auf 10.000 Gulden beläuft.²⁹⁶ Fleischhauer vermutet, dass Carlone aufgrund der Überfülle an Arbeit Scotti zu seiner Unterstützung heranzog, wobei er selbst die künstlerische Seite bestimmte. Carlone arbeitete seit 1730 parallel in Ludwigsburg, in Schloß Heimsheim, an Altarbildern für Einsiedeln und für Weingärten. Fleischhauer fügt dieser Liste an parallelen Aufträgen noch die Brühler Fresken hinzu, deren Entstehung er in das Jahr 1732 legt.²⁹⁷ Die Datierung der Brühler Fresken ist bei Fleischhauer jedoch nicht zutreffend. Langer datiert die Fresken in Garde- und Musiksaal, sowie im Treppenhaus in die Zeit 1747 – 1750. Hansmann fügt hinzu, dass Carlone 1750 noch ausstehenden Lohn und Reisegeld für die Rückreise von Brühl nach Italien erhielt.²⁹⁸ Zumindest Brühl fällt bei der parallelen Bearbeitung von Aufträgen nicht ins Gewicht.

²⁹⁰ Abbildungen bei Wenger Jagdorden 2004, S. 118 und Wenger, Innenräume 2004, S. 33.

²⁹¹ Fleischhauer, Barock 1981, S. 219 f. und zweiter Punkt des Malerei Accordes mit Pietro Scotti vom 30. August 1730. HStAS A 282 Bü 812.

²⁹² Zahlten, Ordenssaal 1985, S. 82. Abbildung des Entwurfes für das Linzer Landhaus in Kat. Bonn 1989, Kat. Nr. 20.

²⁹³ Höper 2004, S. 29; Zahlten, Achill 1977, S. 10.

²⁹⁴ Neumann 1970, S. 143; Blažiček 1967, S. 124.

²⁹⁵ Fleischhauer, Barock 1981, S. 218 f.

²⁹⁶ HStAS A 282 Bü 812 Abschriften der Accorde von Scotti und Carlone vom 30. August 1731.

²⁹⁷ Fleischhauer, Barock 1981, S. 218 f.

²⁹⁸ Langer 1990, S. 70; Hansmann 1989, S. 96.

Der Vertrag mit dem Maler Pietro Scotti über die Ausmalung der Bildergalerie stammt vom 30. August 1730. Die in diesem Vertrag genannten Arbeiten Scottis sind laut Zahlten die einzigen gesicherten Werke des Künstlers.²⁹⁹ Wahrscheinlich bezieht sich Tuch auf Höper, wenn sie in einer Anmerkung erwähnt, dass Scotti zwischen 1729 und 1732 Mitarbeiter Carlones war. Eine Quelle gibt sie hierzu nicht an.³⁰⁰ Zahlten weist darauf hin, daß sich der heute sichtbare Freskenbestand in der Bildergalerie eindeutig Scotti zuordnen läßt. Er beruft sich unter anderem auf den Restaurator Regner, der anlässlich der letzten Restaurierung des Deckenbildes feststellte, daß außer verschiedenen Ausbesserungen an Rissen keinerlei Übermalungen des Freskos vorlagen. Dadurch konnte Zahlten die These Berthold Pfeiffers widerlegen, welcher die Meinung vertrat, das gesamte Fresko sei von einem Schüler Guibals nach dessen Entwurf ersetzt worden.³⁰¹

8 Die Deckenbilder der Ahnengalerie und ihrer Vorzimmer

Im Gegensatz zu der Bildergalerie wird das Fresko der Ahnengalerie durch Scheinarchitektur in neun Szenen gegliedert, wobei sich illusionistische Leinwandbilder (*quadri riportati*), Scheinkuppeln und Himmelsausblicke abwechseln. Die beiden *quadri riportati* befinden sich über den Türen der Galerie und sind im Vergleich zu den übrigen Bildfeldern um 90 Grad gedreht. Vier ovale Bildfelder mit Scheinkuppeln bewirken eine Rhythmisierung des Deckenbildes. An ihren Schmalseiten befinden sich „flachbogige, lünettenartige Bildfelder“ mit je zwei ergänzenden Figuren in der Kehlung der Decke. Die dazwischen liegenden Felder öffnen sich durch rahmende Scheinarchitektur in den von Göttern bevölkerten Himmel. Innerhalb der Scheinarchitektur wurde die Marmorierung des Stuckmarmors weitergeführt, wodurch Realität und Illusion verschmelzen. Fleischhauer sieht in der Gestaltung der Ahnengalerie einen heiteren Festsaal der Götterwelt, welcher der Verherrlichung der schönen Künste und Wissenschaften dient. Wenger bezeichnet das Thema der Ahnengalerie als *Huldigung der Künste und Wissenschaften an Herzog Eberhard Ludwig*. Von Süden nach Norden benennt er die Szenen wie folgt: *Alexander der Große schenkt seine Favoritin Pankaspe dem Maler Apelles*, *Allegorie von Malerei und Skulptur*, *Phöbus Apoll und die Musen*, *Venus und Mars* (Beginn des Friedens), *Verewigung der Förderung der Künste durch die fürstliche Großmut und die Abwehr feindlicher Kräfte*, *Allegorie Triumph des Friedens über den Krieg*, *Die Morgenröte vertreibt die Finsternis*, *Allegorie der Messkunst*, *Lysipp zeigt Alexander dem Großen den Entwurf für sein Reiterstandbild*.³⁰² Höper betitelt das zentrale Bildfeld als *Die Belohnung der Künste* und verweist auf den ehemaligen Titel bei Manke *Huldigung der Künste und Wissenschaften vor dem Namen des Herzogs*.³⁰³ Bislang konnte kein schriftliches Programm zu den Deckenbildern gefunden werden.

²⁹⁹ Zahlten, Achill 1977, S. 8, 10.

³⁰⁰ Tuch, Bildergalerie 2005, S. 3, Anm. 1.

³⁰¹ Zahlten, Achill 1977, S. 8.

³⁰² Wenger, Innenräume 2004, S. 84 f.; Fleischhauer, Schloß Ludwigsburg 1970, S. 13, 25 f.; Fleischhauer, Barock 1981, S. 210; Garas 1989, S. 85; Merten 1984, S. 35; Manke 1974, S. 261 f.; Höper 2004, S. 26.

³⁰³ Höper 2004, S. 26 und Anm 48.

Garas schlägt daher vor, den Zusammenhang und Sinngehalt des Freskos durch Vergleiche mit ähnlichen Werken Carlones und mit Hilfe allgemeiner Schriftquellen zu erschließen.³⁰⁴ Laut Schmidt stehen die einzelnen Bildabschnitte der Ahnengalerie unter dem gemeinsamen Grundgedanken einer Allegorie auf die Blüte der Künste und Wissenschaften unter der Herrschaft Herog Eberhard Ludwigs.³⁰⁵ Garas stellt die Bildthemen paarweise einander gegenüber: den rahmenden Szenen mit Alexander dem Großen folgen – von außen nach innen – *Allegorie der Malerei und Skulptur*, *Allegorie der Meßkunst*, *Triumph Apolls* und *Triumph Auroras* als Sieg des Lichtes, *Venus und der schlafende Mars*, *Vernichtung der Waffen des Mars* als Allegorie des Friedens und im Hauptfeld die *Frucht des Friedens und der guten Regierung*. Das Hauptfeld erscheint Garas als Schlussfolgerung der übrigen Bildfelder.³⁰⁶ Höper ist der Meinung, dass die Deckenbilder der Ahnengalerie die *Kluge Regierung und Förderung der Künste und Wissenschaften* darstellen. Sie vermutet, dass die Bilder ausgehend vom zentralen Feld, links und rechts parallel gelesen werden müssen.³⁰⁷ Dies läßt sich angesichts der Ausmaße des Deckenbildes nicht darstellen. Die Lesrichtung ist von den jeweiligen Türen aus anzusetzen und die Bildfelder steigern sich zunächst bis zum Hauptfeld. Anschließend sieht der Betrachter, sofern er bis zur zweiten Tür voranschreitet, praktisch die jeweiligen Entsprechungen zu den Bildfeldern, die er zuvor bereits betrachtet hat. Der Betrachter muß sich das Deckenbild dreidimensional denken, wie es in der Barockzeit üblich war. Daraus ergeben sich verschiedene Bildebenen. Auf diesen Bildebenen befinden sich die Bildfelder, die einander zugeordnet werden: Alexander und Apelles – Alexander und Lysipp; die Allegorien der Künste – die Allegorie der Wissenschaften, Mars und Venus – die Friedensallegorie; Apoll und Aurora. Zahlten kommt dem Thema des Deckenbildes am nächsten, indem er es als *Förderung der Künste vergrößert den Ruhm des Herrschers* bezeichnet.³⁰⁸

Klára Garas ist der Meinung, dass die Ausstattung der Ahnengalerie auf der Basis eines Gesamtkonzeptes von Frisoni erfolgte. Erhaltene Quellen können in der Richtung gedeutet werden, dass Frisoni für die verschiedenen Dekorationen durchaus Risse, die für die Künstler als Vorlage dienten, vorgelegt hat.³⁰⁹ Die Formulierung aus dem Vertrag des Malers Carlone ist missverständlich. Dort verpflichtet sich Carlone „*die gegen Abend stehende große Communications Gallerie, [...] mit figuren und / Architeitur nach denen übergebenen, und von Sr Hochfürstl. Durchl. / Gnädigst approbirten Rißen à fresco zu mahlen, und die Archi- / teitur Mahlerey nach Angaben des Obrist=Lieutenants und Bau / Directoris Frisoni mit Gold, wo es nöthig seyn wird, zu releniren*“.³¹⁰ Es ist möglich, dass Carlone ein Konzept von Frisoni erhalten hat, nach dem er sich richten musste. Ob es sich hierbei lediglich um einen Entwurf für die Scheinarchitektur handelte oder ob und wie

³⁰⁴ Garas 1989, S. 85.

³⁰⁵ Schmidt 1954, S. 56 f.

³⁰⁶ Garas 1986, S. 44, Kat. Nr. 12.

³⁰⁷ Höper 2004, S. 27.

³⁰⁸ Zahlten, Achill 1977, S. 8.

³⁰⁹ HStAS A 248 Bü 2268, Anbringen vom 9. Mai 1731.

³¹⁰ HStAS A 282 Bü 812, Abschrift des Malerei Accords von Carlo Carlone vom 30. August 1730.

detailliert Frisoni Vorschläge zur Figurenkomposition lieferte, ist nicht mit Sicherheit zu sagen, da die erwähnten Risse bislang nicht gefunden wurden. Carlone als durchaus hochbezahlter Maler, war sicherlich in der Lage, die Figurenkomposition in dem ihm vorgegebenen Rahmen selbständig zu konzipieren. Frisoni scheint ihn allerdings angewiesen zu haben, wo er die Goldhöhlungen der Scheinarchitektur zu setzen hatte. Frisoni als Baudirektor oblag es auch, die Stimmigkeit des Gesamteindrucks zu überwachen. Er stellte sicher, dass Architektur und Dekoration sich zu einer harmonischen Einheit verbanden.³¹¹ Manke zieht in Zweifel, ob Frisoni die Risse für die Deckenbilder der Galerien gezeichnet hat. Neue Forschungen von Martin Pozsgai zu Donato Giuseppe Frisoni bestätigen allerdings, dass er weitreichenden Einfluss auf die Innenausstattung gehabt haben muß. Pozsgai bezieht sich einerseits auf bereits bestehende Literatur aber andererseits auch auf neues Quellenmaterial. Er verweist auf Zitate bei Fleischhauer, nach denen Jacquin de Betoncourt betont, dass Frisoni „in der Invention von Rissen und [...] ornamenten sehr facund und abundant“ gewesen sei, und „einen guten goût mit vieler varietät“ besessen habe.³¹² Frisoni nutzte laut Pozsgai die Traktatliteratur, um sich in seine Aufgabe als Architekt einzuarbeiten, die er im Spätherbst 1715 in Ludwigsburg übernommen hatte. Aufgrund neu entdeckter Quellen ist nun nachvollziehbar, welche Werke Frisoni aus der hochfürstlichen Bibliothek konsultierte. Es handelte sich um die Vitruv-Ausgabe von Claude Perrault aus dem Jahr 1684 und die *Grund-Regeln der Bau-Kunst oder klärliche Beschreibung der fünf Säulenordnungen und der gantzen Architectur des berühmten Baumeisters Vincent Scamozzi*, verlegt in Nürnberg 1678. Für die Erweiterung des Ludwigsburger Schlosses sichtete Frisoni zwei Jahre später unter anderem Ansichtenserien über schwedische und französische Schlösser sowie Leonard Christoph Sturms *Prodromus Architecturae Goldmanniana* in der 1714 bei Jeremias Wolff erschienenen Ausgabe. Pozsgai vermutet, dass es sich bei den Ansichten über schwedische Schlösser um eine Ausgabe der *Svecia antiqua et hodierna* gehandelt haben könnte. Bei den französischen Schlössern könnte Frisoni auf die in Augsburg verlegten *Vues de Versailles/Die Prospect von Versailles* zurückgegriffen haben.³¹³ Im Oktober 1724 standen die Planungen für das Neue Corps de Logis und dessen Innenausstattung an. In dieser Zeit hielt sich Frisoni mit den Stichserien *Nouveaux Desseins de Pieds de Tables et de Vases et Consoles* von Nicolas Pineau sowie den *Nouveaux Lambris De Galeries, Chambres, Et Cabinets* von Jean Baptiste Le Roux über die aktuellen Tendenzen und Moden der Innendekoration auf dem Laufenden. Besonders interessant ist die Tätigkeit Frisonis bei der Errichtung des Lustschlösschens Favorite in Ludwigsburg. Baumeister Paolo Retti brachte dort 1718 Frisonis Entwürfe zur Ausführung. Zu diesem Schloss hat sich ein Aufriß Frisonis für die Längswand des zentralen Saales erhalten, der in das Jahr 1718 datiert ist. Pozsgai geht davon aus, dass es sich um einen Ausführungsentwurf handelt, da Herzog Eberhard

³¹¹ Garas 1989, S. 85. Manke glaubt, dass Frisoni nur die Goldhöhlungen angegeben hat. Manke 1974, Anm. 9. Tietze weist darauf hin, dass es nicht unüblich war, dass auch namhafte Maler nach den Konzepten anderer Künstler arbeiteten. Tietze 1911, S. 6.

³¹² Manke 1974, Anm. 9; Pozsgai 2009, S. 189; Betoncourt, zitiert nach Fleischhauer, Barock 1981, S. 196.

³¹³ Pozsgai 2009, S. 189 und Anm. 7.

Ludwig ihn parapiert hat.³¹⁴ Er weist darauf hin, dass Frisoni offenbar nicht nur die Kamineinfassungen, Spiegel und Supraporten entworfen hat, sondern auch die Türfüllungen. Frisonis Entwurfsgewalt hat sich nach Pozsgai nicht nur auf die wandfeste Ausstattung beschränkt, die er als ausgebildeter Stukkateur problemlos beherrscht haben dürfte. Archivdokumente weisen auf eine umfassende Kompetenz für Innendekoration und Einrichtung. Luca Antonio Colomba führte die Fresken der Favorita nach den Vorgaben Frisonis aus, wie er in seiner Abrechnung betont. Die Räume im Alten Corps de Logis wurden ebenfalls durch die unterschiedlichen Dekorationskünstler nach Frisonis Entwürfen ausgestattet. Pietro Scotti lag nach Meinung Pozsgais für seine Arbeit an den Deckenfresken im Ordensaal ein Riss Frisonis vor.³¹⁵ Für das Neue Corps de Logis musste Frisoni auf Wunsch Herzog Eberhard Ludwigs „über jedes [einzelne] zimmer den Riß mache[n], was die künstler und handwercker an denen Blaffonds, Caminern, Öfffen, Thüren, Fenstern, Wänden und Böden an Mahlerey: Stuccador: Vergulder: Marmor: Lamberisirung und dergl[eichen] Arbeiten fertigen sollen“. Dieses Dekret Eberhard Ludwigs zeigt, welche Verantwortung Frisoni bei der Innenausstattung des Schlosses tatsächlich übertragen wurde.³¹⁶ Leider blieb von den ursprünglich sicherlich zahlreichen Zeichnungen und Rissen Frisonis, die den Dekorationskünstlern als Orientierung dienen sollten, fast nichts erhalten.³¹⁷ Frisoni besaß bei der Errichtung der Ludwigsburger Schlösser eine umfassende Entwurfsgewalt, die sich bis auf die Details der Innenausstattung erstreckte. Er fertigte sogar Risse für die Deckenfresken von Schloss Favorite und auch für Räume des Ludwigsburger Schlosses.³¹⁸ Es bleibt allerdings offen, inwieweit einem arrivierten Freskanten wie Carlone ein gestalterischer Freiraum gelassen wurde. Unerfahrene Künstler haben sicherlich mehr Hilfen von Frisoni an die Hand bekommen. Wahrscheinlich hat Carlone die grobe Konzeption erhalten und konnte diese aber freier ausgestalten.

Schon bei einer anderen Arbeit Carlones hat sich die Frage gestellt, wer das Konzept erstellt hat, das den Malereien zugrunde liegt. Nachdem die figuralen Bestandteile der Fresken im Festsaal von Schloss Hetzendorf Carlone zugeschrieben werden konnten,³¹⁹ erwähnt Rizzi einen Concetto von Beduzzi. Unklar bleibt, ob sich dieser auch auf die Abschnitte der Figurenmalerei bezog oder nur auf die Bereiche der Quadratur.³²⁰ Es ist also möglich, dass Carlone sich in Hetzendorf, wie auch in Ludwigsburg, nach den Vorgaben richten musste, die ihm von anderen Künstlern vorgelegt wurden. Solange jedoch keines dieser Konzepte gefunden wird, können keine abschließenden Aussagen getroffen werden. Dass Carlone durchaus nach den Entwürfen anderer Künstler gearbeitet hat, ist zu vermuten, wenn man seine Zusammenarbeit mit Chiarini in Betracht zieht. Knall-Brskovsky hebt die

³¹⁴ Pozsgai 2009, S. 190.

³¹⁵ Pozsgai 2009, S. 191 f.

³¹⁶ Pozsgai 2009, S. 192. Decret Eberhard Ludwigs vom 16. Mai 1725, zitiert nach Pozsgai.

³¹⁷ Pozsgai 2009, S. 193.

³¹⁸ Pozsgai 2009, S. 196.

³¹⁹ Rizzi nennt als Gründe für die Zuschreibung eine „zeitgenössische[...] Biographie“, womit er wahrscheinlich Fübli meint, und technische Vergleiche der Handschrift mit gesicherten Werken während einer Restaurierung. Rizzi 1982, S. 90.

³²⁰ Rizzi 1982, S. 90.

Bedeutung Chiarinis als Hauptmeister, der über die Gesamtwirkung der Dekoration entschied, hervor. Darin entsprach er der Bologneser Tradition. Chiarini, als angesehener Quadraturist, habe selbständig Aufträge übernommen und zum Teil seinen eigenen Figurenmaler mitgebracht, der sich ganz dem Stil des berühmten Quadraturisten unterzuordnen hatte. Chiarini arbeitete 1717/18 im Palais Daun-Kinsky mit Carlone zusammen. Zu einem Zeitpunkt als Carlones Karriere erst an ihrem Beginn stand, hatte der berühmte Quadraturist sicherlich die Entscheidungshoheit über die Gesamtkonzeption. Es ist also anzunehmen, dass Carlone durchaus figurale Entwürfe von anderer Hand erhalten und respektiert hat. Wie umfangreich und detailliert diese waren, muss allerdings dahingestellt bleiben.³²¹

8.1.1 Das südliche Vorzimmer der Ahnengalerie: Opferung der Polyxena

Im südlichen Vorzimmer der Ahnengalerie schuf Carlone 1732 das Fresko *Opferung der Polyxena* (Abb. 5).³²² Fleischhauer bezeichnet die Szene irrtümlich als *Opferung der Virginia*.³²³ Nach der Eroberung Trojas durch die Griechen wurden die Frauen des trojanischen Königshauses als Kriegsbeute unter den siegreichen Helden aufgeteilt. Der Geist des durch Paris getöteten Achill erschien den Griechen, um für sich Polyxena, die Tochter von König Priamus zu fordern. Meist wird darauf hingewiesen, dass Achill Polyxena aus Liebe und nicht allein aus dem Verlangen, seinen Anteil der Beute zu erhalten, gefordert habe. Polyxena hingegen zeichnet sich durch ihre Standhaftigkeit aus. Ihr Pflichtbewußtsein und ihre Opferbereitschaft wurden in der barocken Malerei gerne als *exemplum* der Tugend inszeniert.³²⁴ Im ludwigsburger Fresko ist über der angedeuteten Architektur eine Art Tropaeum zu erkennen, bestehend aus Helm, Brustpanzer, Schild und Fahne. Möglicherweise soll hier aber auch der Geist Achills angedeutet werden, welcher der von ihm geforderten Opferung beiwohnt. Im ansbacher Katalog ist ein Bozzetto für dieses Kabinett abgebildet, der sich in einer Stuttgarter Privatsammlung befindet.³²⁵ Krückmann beschreibt den Bozzetto zusammen mit demjenigen für das Bild *Alexander und Apelles*. Er sieht trotz der motivischen Unterschiede deutliche Parallelen hinsichtlich der kompositorischen Struktur. Die Szene wird über einem bühnenartigen Sockel entfaltet, während Repoussoirfiguren und stillebenartige Elemente auf die zentrale Szene überleiten. Die Hauptfiguren befinden sich vor einer Pyramide. Der Hintergrund ist durch eine relativ flächig gehaltene, vage angedeutete Architektur begrenzt. Rote und blaue Farbakzente dienen der Rhythmisierung der Darstellung. Krückmann vermutet, daß die Bildorganisation von Carlones römischem Lehrer Francesco Trevisani beeinflusst wurde. Er gibt als Beispiel ein Gemälde Trevisanis an, das von Philipp Andreas Kilian in einer Bilderbibel reproduziert wurde.³²⁶ Tatsächlich fällt die

³²¹ Knall-Brskovsky 1984, S. 157, 216, 241.

³²² Wenger, Innenräume 2004, S. 87; Merten 1984, S. 35; Fleischhauer, Barock 1981, S. 210. Zum Teil wird die Datierung auch mit 1731 – 1733 angegeben.

³²³ Fleischhauer, Schloß Ludwigsburg 1970, S. 25; Fleischhauer, Barock 1981, S. 210.

³²⁴ Poeschel 2005, S. 344 ff.; Ovid 1997, 13, 441 ff.

³²⁵ Kat. Ansbach 1990, S. 158 ff., Kat. Nr. 12. *Die Opferung der Polyxena*, Öl auf Leinwand, 36, 5 x 59 cm. Privatsammlung Stuttgart. Lechi 1965, S. 134, im Abschnitt *Opere profane, istoriche e Favolose. Quadri*. Auf Seite XIV, 18. Zeile von oben *Il sacrificio di Polissena*.

³²⁶ Kat. Ansbach 1990, S. 161, Kat. Nr. 12, Abb. 163.

Kombination von Pyramide und Hintergrundarchitektur auf, auch wenn die Architektur bei Trevisani plastischer ausgestaltet ist.

Im Gegensatz zu der von Scotti in der Bildergalerie dargestellten Opferung Polyxenas, hat der Priester bei Carlone bereits den Dolchstich vollzogen. Eine Dienerin fängt das aus Polyxenas Brust hervorquellende Blut in einer Schale auf. Der Priester präsentiert die blutbefleckte Klinge. Carlone hat, wenn auch zurückhaltend, die Grausamkeit des Opfers dargestellt (Abb. 5 und 71).

Anlässlich der restauratorischen Bestandsaufnahme im Jahr 2006 wurde festgestellt, dass der „in der Entstehungszeit 1732 noch rosafarbene Hintergrund (Fläche zwischen Scheinstuck und umlaufendem Stuckgesims) des Deckengemäldes [...] mehrfach farblich verändert [wurde]. Vermutlich fand die erste Überfassung, mit einer beige-braunen Leimfarbe auf Kalkbasis, einige Zeit nach der roten Marmorierung (1805/06) des umlaufenden Stuckgesimses statt. Auf dem Stuckgesims lässt sich auch die beige-braune Hintergrundfarbe des Deckenbildes nachweisen. Die jetzt sichtbare, hellgrüne Gestaltung des Hintergrundes des Deckenbildes auf Basis einer Kalktünche mit organischem Zusatz ist einer weiteren Überarbeitungsphase zuzurechnen. Eine genauere Datierung gelang bislang noch nicht.³²⁷

8.1.2 Alexander der Große und Apelles

Die Randfelder der Ahnengalerie setzen sich in zweierlei Hinsicht von dem übrigen Bildfeldern und vom Raumillusionismus der Scheinarchitektur der Decke ab. Sie sind als Tafelbild (*quadro riportato*) gestaltet und um 90° gedreht, so dass sie auf die Längsachse des Raumes bezogen sind. Sie stehen damit im Gegensatz zu den übrigen, quer ausgerichteten Bildfeldern und erfüllen eine Art Klammerfunktion, indem sie die einzelnen Bildfelder zusammenfassen.³²⁸

Die Darstellung *Alexander der Große und Apelles* befindet sich als abschließendes Bildfeld über der Tür zum Neuen Corps de Logis (Abb. 6 und 74).³²⁹ Sie wird auf diese Weise als wichtiger erachtet, als die am anderen Galerieende befindliche Darstellung von Alexander dem Großen und Lysipp, da sie näher an den Appartements des Herzogs im Neuen Corps de Logis liegt. Gefeierte wird die Selbstlosigkeit und Großmut des Herrschers, aber auch den Herrscher als Kunstkenner, der das Gemälde der lebendigen Geliebten vorzieht. Darüber hinaus wird die Malerei gerühmt und der Künstler als Sieger über die Natur gepriesen. Grundlage für das Motiv bilden Schilderungen von Plinius, Aelian und Lukian.³³⁰ Plutarch rühmt Alexander als „Mäzen der Musen, der durch seine Zuwendungen der Kunst seiner Zeit zur Blüte verholfen habe“. Der Betrachter bzw. der fürstliche

³²⁷ Tuch, Ahnengalerie 2006, S. 9 und Anm. 23.

³²⁸ Manke 1974, S. 261 f.

³²⁹ Siehe auch Manke 1974, S. 266 ff.

³³⁰ Hildebrandt 1952, S. 207; Poeschel 2005, S. 360; Demandt 2009, S. 235; Noll 2005, S. 37.

Auftraggeber sollte angeregt werden, Alexander in seiner Freigiebigkeit gegenüber den Künsten nachzuahmen.³³¹

Laut Plinius waren Lysipp und Apelles in der Alexander-Geschichte Künstler, die sich so großen Ruhm erarbeitet hatten, dass sie allein Alexander skulptieren bzw. malen durften. Apelles hat jedoch einen anderen Rang als Lysipp. Er ist kultivierter. In dieser Darstellung erfährt also nicht nur die fürstliche Großmut, sondern auch die durch Apelles verkörperte Malerei höchste Würdigung. Laut Legende waren die Portraits, die Apelles schuf, so genau, dass ein Physiognom an ihnen sowohl das Geburtsjahr des Dargestellten, als auch dessen künftiges Todesjahr ablesen konnte.³³² Unter anderem sollte Apelles Pankaspe, die schöne Geliebte Alexanders des Großen, malen. Während der Arbeit verliebten sich Künstler und Modell ineinander. Als Alexander dies bemerkte, gab er Apelles Pankaspe zur Frau. Sie soll Apelles auch als Modell für seine Venus Anadyomene gedient haben.³³³ Noll weist darauf hin, dass Apelles in Pictura-Allegorien des 16. Jahrhunderts zum Inbegriff des vollendeten Künstlers avancierte.³³⁴ Schon im Vorwort zu seinen Künstlerviten wies Vasari auf den Wettstreit (Paragone) der Künste hin. Alexanders Geschenk seiner Favoritin an seinen bevorzugten Maler wird von Vasari als Argument für den Vorrang der Malerei vor der Skulptur gewertet.³³⁵ In Ludwigsburg wird dieser Vorrang der Malerei zusätzlich betont, indem die Skulptur nur als Fassandenschmuck und als Statue in einer Nische der Hintergrundarchitektur repräsentiert wird. Die Bildhauerei ist buchstäblich in die zweite Reihe verbannt.

Fausto Lechi hat aus seinem Familienarchiv in Montirone ein gedrucktes Verzeichnis der Bozzetti und Zeichnungen Carlo Carlones veröffentlicht, die 1786, also 11 Jahre nach dem Tod des Künstlers, noch im Besitz seines Sohnes Giambatista Carlone in Como waren. Desmond MacRae fand im Besitz von Janos Scholz in New York ein zweites Exemplar dieses Verzeichnisses und konnte das von Lechi veröffentlichte noch vervollständigen. In dem Abschnitt *Disegni originali di Carlo Carloni* findet sich auf Seite XVII. in der letzten Zeile der Eintrag *Apelle che sta facendo il ritratto della favorita di Alessandro, in quarto*.³³⁶ In dem Abschnitt *Opere Profane, Istoriche, e Favolose. Quadri* befindet sich auf Seite XIV. an der 21. Position der Eintrag *Alessandro il Grande, che fa il dono della sua favorita*

³³¹ Demandt 2009, S. 15, 235.

³³² Demandt 2009, S. 15.

³³³ Hildebrandt 1952, S. 207; Poeschel 2005, S. 359 f.; Manke 1974, S. 266; Demandt 2009, S. 15, 235.

³³⁴ Noll 2005, S. 42 f. Noll gibt als Beispiel das Bildprogramm Vasaris für sein Künstlerhaus in Arezzo an.

³³⁵ Noll 2005, S. 43 f.

³³⁶ Lechi 1965, S. 121, 137; Manke 1974, S. 269. Manke weist darauf hin, daß Freskanten im 18. Jahrhundert offenbar ihre Modellskizzen mehrere Jahre lang aufbewahrten, wobei zum Teil Formate von bis zu 1,40 m x 2,30 m unter den Carlone-Skizzen zu finden waren. Manke vermutet, daß die Maler ihre Skizzen sammelten, um zu verhindern, dass andere Maler sich ihrer bedienten, um sie zu kopieren. Da mit Beginn des Klassizismus die Gefahr der Nachahmung nicht mehr akut war, habe sich Giambatista Carlone entschlossen, einen gedruckten Katalog zu veröffentlichen, um die Skizzen zu verkaufen. Hier handelt es sich um moderne Denkweisen. Zu Lebzeiten Carlones konnten andere Künstler vor Ort Skizzen anfertigen, um Werke zu kopieren oder auf von den Auftraggebern veröffentlichte Stiche zurückgreifen. Carlone behielt die Entwürfe und Bozzetti eher aus dem Grund in seinem Besitz, um sie späteren Auftraggebern als Referenzen vorzulegen oder um sie als Mustersammlung zu präsentieren.

ad Apelle.³³⁷ Die Einträge in die Liste legen nahe, dass es zumindest zwei Entwürfe bzw. Bozzetti aus unterschiedlichen Entwicklungsstadien zu diesem Thema gab. Sehr wahrscheinlich existierten sogar noch mehr, wenn man davon ausgeht, dass sich nicht alle Entwürfe und Bozzetti bis zu seinem Tod im Besitz des Künstlers befunden haben müssen. Ein Entwurf für dieses Bildfeld der Ahnengalerie befindet sich seit 1927 in der Stuttgarter Staatsgalerie.³³⁸ In der Literatur werden in diesem Zusammenhang die betreffenden Stellen des Bozzetti-Kataloges zitiert. Ob es sich bei dem Bozzetto in Stuttgart tatsächlich um einen der im Nachlass des Künstlers verbliebenen Entwürfe handelt, kann allerdings kaum mit letzter Sicherheit gesagt werden, obwohl sich Maßabweichungen zwischen dem Stuttgarter Entwurf und dem Bozzetto des Kataloges durch nachträgliche Beschneidungen erklären lassen. Die im Bozzetti-Katalog aufgeführten Skizzen und Entwürfe können letztlich nur als Hinweis auf vorhandene Stücke dienen. Zwischen dem Stuttgarter Bozzetto und dem ausgeführten Fresko in Ludwigsburg lassen sich weitgehende Übereinstimmungen erkennen. Eine Prunkarchitektur mit Säulen und Pfeilern erzeugt einen räumlich nicht genau bestimmten Hintergrund. Die gesamte Anlage der Szene vermittelt dem Betrachter den Eindruck aus dem Zuschauerraum eines Theaters, ein barockes Bühnenbild zu betrachten. Die Hauptpersonen befinden sich etwas links von der Mittelachse. Pankaspe, die soeben von ihrer Dienerin entkleidet wird, sitzt auf ihrem Lager und wirft Apelles sehnsüchtige Blicke zu. Alexander ergreift ihre Hand, während er mit seiner linken Hand auf den Maler weist. Dieser wiederum, gekennzeichnet durch eine Palette, deutet mit seiner freien rechten Hand in scheinbar ungläubigem Staunen auf sich selbst. Hildebrandt glaubt, er weise auf sein Herz. Hinter Apelles befindet sich ein Krieger, der kaum zu sehen ist. Hildebrandt erkennt in der Waffe des Kriegers irrtümlich eine Lanze. Tatsächlich handelt es sich um eine Hellebarde. Der Soldat ist ein Mitglied von Alexanders Gefolge und unterstreicht dessen Status als Feldherr und Herrscher. Ein weiterer Soldat ist, kaum sichtbar, unterhalb der Palette des Malers zu erkennen. Beide Krieger versuchen einen Blick auf die schöne Geliebte ihres Königs zu erhaschen. Eine Dienerin ist damit beschäftigt, die Sandalen Pankaspes zu lösen, während ein Page eine Lavabo-Garnitur bereit hält. Ein Mohr und der Page mit Lavabo-Garnitur blicken erstaunt und neugierig zu Alexander und Apelles auf, angesichts ihres Handelns bzw. ihrer Reaktion. In der rechten unteren Ecke des Bildes befinden sich zwei weibliche Figuren, von denen die vordere auf einem Blatt skizziert, während die hintere ihr zusieht. Hinter den beiden befindet sich ein bereits begonnenes Porträt Pankaspes. Rechts oben befindet sich Amor, der demonstrativ einen Liebespfeil und seinen Bogen emporhält. Neben ihm befindet sich eine weitere geflügelte Figur, bei der es sich nicht, wie von Hildebrandt irrtümlich bezeichnet, um Hymen³³⁹ handelt, sondern um Cupido. Laut Hederich wurde Cupido als kleiner,

³³⁷ Lechi 1965, S. 134. Manke gibt dazu die Maße 60 : 80 cm an. Manke 1974, S. 266.

³³⁸ Kat. Stuttgart 2004, S. 173, B. 15/Abb. 19. „Bozzetto zum Fresko in der Ahnengalerie in Schloss Ludwigsburg: Alexander d. Gr. schenkt dem Maler Apelles seine Favoritin Pankaste.“ Datiert 1731 – 1733, Öl auf Leinwand, 47 x 72,2 cm. Zur Provenienz wird angegeben: „Vermutlich Nachlass des Künstlers; erworben 1927 aus der Galerie Ehrhardt, Berlin (Kat. Italienische Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts, Antiquitätenhaus Wertheim, Berlin 1927, Nr. 28).“ Inventarnummer 1657. Siehe auch Manke 1974, S. 268 f. und Anm. 14.

³³⁹ Kretschmer 2008, S. 116. Hymen ist bei Hederich als Jüngling mit Blumen- oder Rosenkranz oder Majoran und Fackel charakterisiert. Gelegentlich habe er auch einen Schleier als Attribut. Hymen, Hederich, S. 4548 f.

nackter, geflügelter Knabe dargestellt, der unter anderem Pfeil und Bogen als Attribute führte. Cupido kann aber auch eine Fackel in den Händen halten. Hederich weist darauf hin, dass Cupido oft lateinisch als Amor bezeichnet wird und macht gleichzeitig darauf aufmerksam, dass Cupido und Amor sich auch darin unterscheiden können, dass Amor sich zuerst einfindet, während Cupido ihm folgt. Amor kann die Liebe bedeuten, die vor der Begierde oder Cupido einhergeht.³⁴⁰ Diese Deutung passt sehr gut zu den in der Darstellung verborgenen Botschaften. Apelles und Pankaspe verlieben sich ineinander, müssen aber davon ausgehen, dass ihre Liebe unerfüllt bleibt. Erst als Alexander sich als großmütiger König und als Herr seiner Leidenschaften erweist, indem er auf seine Geliebte verzichtet, können Apelles und Pankaspe ihrer Begierde nachgeben.³⁴¹

Das Licht der Darstellung konzentriert sich auf Pankastes entblößten Körper. Im Vergleich von Entwurf und Fresko fällt auf, dass im letzteren die Hauptgruppe enger zusammengedrückt ist und dass nach oben hin mehr freier Raum bleibt.³⁴²

Die beiden Bildfelder mit den Darstellungen Alexanders sieht Manke nicht als Anspielung auf die Malerei und Skulptur, sondern als Identifikation der Herrscherfigur des „göttlichen Alexander“ mit Herzog Eberhard Ludwig.³⁴³ Höper weist darauf hin, dass Alexander der Große die Großmut des Herrschers symbolisiert. In der Gestalt des antiken Helden belohne Herzog Eberhard Ludwig die Arbeit des Künstlers.³⁴⁴ Die Taten Alexanders des Großen waren in der Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts beliebte Geschichten mit modellhaftem Charakter. Als Vorbild für die Herrschertugenden Heldenmut, Eroberung, Schutz der Künste und Wissenschaften sowie als Verehrung der Philosophie. In diesem Zusammenhang wurden auch die Alexander-Szenen im Ludwigsburger Friedenszyklus in der Literatur bislang gedeutet. Sie korrespondieren laut Garas mit dem Mittelfeld, welches die Protektion der Künste durch die fürstliche Großmut darstellt.³⁴⁵

Baldasar Castiglione erwähnt im 52. Abschnitt seines *Libro del Cortegiano* die Episode von Alexander und Apelles als Beweis der Hohen Wertschätzung für die Malerei, die schon in der Antike bestanden habe. „So liest man, daß Alexander den Epheser Apelles so sehr liebte, daß, als er diesen eine ihm sehr teure Frau nackt malen ließ und sah, wie der gute Maler sich wegen ihrer wunderbaren Schönheit glühend in sie verliebte, er sie ihm ohne irgendwelche Rücksicht überließ..., und weiter heißt es, ... recht deutlich aber bewies er, wie sehr er ihn schätzte, als er durch öffentlichen Erlaß

(vgl. Hederich-Lexicon, S. 1308). Deutlich ist Hymen in der Bildergalerie zu erkennen. In der Szene der *Hochzeit von Peleus und Thetis* ist er als geflügelter Jüngling mit Fackel dargestellt.

³⁴⁰ Siehe Cupido, Hederich, S. 2819 (vgl. Hederich-Lexicon, S. 810) und Amor, Hederich, S. 887 (vgl. S. 219); Hildebrandt 1952, S. 205, 207 f.

³⁴¹ Noll 2005, S. 36.

³⁴² Hildebrandt 1952, S. 205, 207 f.

³⁴³ Manke 1974, S. 262.

³⁴⁴ Höper 2004, S. 28.

³⁴⁵ Preiss 1999, S. 286; Garas 1986, S. 46, Kat. Nr. 13. Auch Garas geht fälschlich von der Darstellung der fürstlichen Großmut im zentralen Bildfeld aus.

anordnete, daß kein anderer Maler es wagen dürfte, sein Bildnis darzustellen.³⁴⁶ Krückmann schreibt weiter: „Alexanders Wertschätzung des Apelles beruhte offensichtlich mit darauf, daß der Maler eine wichtige Funktion im Rahmen der Staatspropaganda und –repräsentation inne hatte, eine mit Carlones Tätigkeit vergleichbare Situation: Carlone, der württembergische Apelles. Konsequenterweise ist deshalb die Ernennung des Künstlers 1736 zum Hofmaler, der „alle anfallenden Portraits (sic!) als Historien und Fresko Mahlereyen“ ausführen soll. Eine eingehendere ikonographische Untersuchung könnte darlegen, wie der Künstler, von Ripas *Iconologia* ausgehend, in die Darstellung von Apelles und Alexander eine Selbstallegorisierung einarbeitet.“³⁴⁷ Krückmann verschweigt hier, dass Carlone nach Beendigung seines Ludwigsburger Auftrages die Stadt verließ und an anderen Orten, unter anderem in Ansbach, arbeitete. Hinzu kommt, dass Herzog Eberhard Ludwig 1736 bereits seit drei Jahren tot war und erst sein Nachfolger den Künstler als Hofmaler verpflichtete. Diese Zeit als Hofmaler in Stuttgart, nicht in Ludwigsburg, war dann auch denkbar kurz. Es ist nicht unbedingt als logische Folge zu betrachten, dass Carlone sich als württembergischer Apelles gesehen hat und die Stelle als Hofmaler als Konsequenz aus dieser Selbstallegorisierung folgte.³⁴⁸

Martin Warnke sieht in der Beziehung Alexanders zu Apelles ein auf antiker Literatur beruhendes Musterbeispiel für „die Nähe des Fürsten zum Metier des Malers“. Warnke interessiert sich in seiner Arbeit vor allem für die Selbstbestimmung des Hofmalers. In der Beziehung zwischen Alexander und Apelles sieht er „das Ideal des Hofkünstlers prototypisch aufgehoben, und jeder Apelles-Vergleich zielte ausdrücklich oder unausdrücklich auf eine Stellung am Hofe.“³⁴⁹ Die Ernennung Carlones zum württembergischen Hofmaler ist für die Beurteilung der Fresken in der Ahnengalerie nicht von Belang, da sie in der Zeit zwischen 1730 bis 1733 nicht aktuell war. Das Bildmotiv weist vielmehr in eine andere Richtung. So kann eine Darstellung von Alexander und Apelles einerseits die Förderung der Malerei durch den Herzog verdeutlichen, aber andererseits kann sie auch als Ausdruck des hohen Stellenwertes Carlones – oder des Malers allgemein – gesehen werden. Vergleiche berühmter Künstler mit Apelles waren nicht unüblich.³⁵⁰ Leonardo Giustiniani (gest. 1446) wunderte sich in einem Brief an die Königin von Zypern, warum sich Alexander nur von Apelles portraituren ließ und beantwortete seine Frage selbst: „Weil er [Alexander] erkannte, daß sein künftiger Ruhm, um den er sehr besorgt war, durch die Kunst des Apelles nicht wenig gefördert werde; deshalb entschied er, nicht nur dem Urteil und dem Geschmack, sondern auch dem Geheiß des Apelles zu folgen.“³⁵¹ Warnke

³⁴⁶ Castiglione zitiert nach Krückmann, *Kat. Ansbach 1990*, S. 160, Nr. 12.

³⁴⁷ *Kat. Ansbach 1990*, S. 160, Nr. 12.

³⁴⁸ Carlone wurde 1736 zum württembergischen Hofmaler ernannt, verlor den Posten aber bereits im darauffolgenden Jahr durch den Tod des damals regierenden Herzogs Carl Alexander. Langer 1990, S. 66.

³⁴⁹ Warnke 1996, S. 58 f.

³⁵⁰ Petrarca verglich Simone Martini mit Apelles. Giottos Aufenthalt am Hofe von Neapel wird von Vasari ebenfalls mit Hilfe der Anekdote von Alexander und Apelles illustriert, um das Verhältnis der beiden auf das von König Robert und Giotto zu übertragen. Auch in Burgund wird der Vergleich herangezogen, um den Umgang des Herzogs von Berry mit Beauneveu zu schildern. Weitere Beispiele bei Warnke 1996, S. 161 und Anm. 159.

³⁵¹ Giustiniani, zitiert nach Warnke 1996, S. 59.

schreibt dazu: „Der Künstler am Hofe wird hier als Imageschöpfer gesehen, der durch das Bild des Fürsten diesem eine neue Wirklichkeit und Wirkung erschließt.“³⁵² Das heißt nichts anderes, als dass der Hofkünstler dem Fürsten dazu verhilft so dargestellt zu werden, wie er von seinen Zeitgenossen und der Nachwelt gerne gesehen werden möchte.

8.1.3 Allegorie der Künste

In dem ersten der vier rhythmisierenden Scheinkuppelfelder (Abb. 7) befindet sich eine Allegorie der Künste, wobei auf die Darstellung der *Architectura* verzichtet wurde. Im Mittelpunkt stehen allein *Pictura* und *Sculptura*, die in Fortsetzung der Szenen Alexanders und Apelles (Malerei) bzw. – am gegenüberliegenden Galerieende – Alexanders und Lysipps (Skulptur) um den ersten Rang unter den Künsten streiten. Dass die Malerei auch hier den ersten Rang einnimmt, wird dadurch betont, dass sie über dem die *Sculptura* verkörpernden Putto dargestellt wird. Ein Putto mit Pinsel und Palette ist damit beschäftigt, einen weiblichen Akt zu malen, während ihm ein weiterer Putto, der eine Zeichnung hält, hilfreich über die Schulter blickt. Ein dritter Putto, links unterhalb des Malenden, ist eifrig damit beschäftigt, eine Zeichnung anzufertigen. Der malende Putto stützt sich mit seinem Fuß auf eine Anzahl von Zeichnungen, als Zeichen, dass die Zeichnung die Basis der Malerei ist. Die *Sculptura* wird durch einen Putto verkörpert, der die Statue eines muskulösen Helden trägt. Er ist am unteren Rand der Komposition dargestellt und blickt etwas unzufrieden auf die Leinwand. Diese rangiert als Ergebnis der Malerei über der Skulptur.

Dass die Zeichnungen gleichermaßen Basis von Malerei und Skulptur sind, wird durch die skizzierten Motive verdeutlicht. Es handelt sich nicht nur um weibliche Figuren, sondern direkt neben der *Sculptura* befindet sich eine Skizze zu einem muskulösen männlichen Akt, ähnlich der Heldenstatue.

Manke hat in dem Bozzetti-Katalog einen entsprechenden Eintrag gefunden, der zu diesem Bildfeld passen könnte.³⁵³

Über den Fenstern der Ahnengalerie bildet die Scheinarchitektur Bögen, in denen sich weitere Figuren befinden (Abb. 8 und 9). Es handelt sich um Ergänzungen zu der Allegorie der Künste. Auf der einen Seite erkennt der Betrachter Personifikationen der *Inventio* (Erfindung) und der *Imitatio* (Nachahmung). *Inventio* wird durch eine weibliche Figur dargestellt, die als Zeichen hoher Gedanken einen geflügelten Kopf hat und eine Statuette der Diana von Ephesus hält. Mit einer Hand weist sie auf ein Spruchband „non aliunde“ (nicht anderswoher).³⁵⁴ Die ephesische Diana verkörperte nach Vollmer

³⁵² Warnke 1996, S. 59.

³⁵³ Höper 2004, S. 27; Manke 1974, S. 262; Lechi 1965, S. 134, unter der Rubrik *Opere profane, istoriche e favolese. Quadri*, S. XIV, Zeile 7 von unten *Puttini, che rappresentano la Pittura, e la Scoltura*. Von Manke berechnete Maße 39,8 x 28,5 cm.

³⁵⁴ Bei Ripa heisst es 1704 unter dem Stichwort *Erfindung*:

*Man nimm' nur alle Ding in acht;
So wird doch nichts / daß mir sich gleichen mag / ge=
funden:
Ich hab' die Kuenste aufgebracht;
Die gantze Welt ist mir verbunden.*

„die befruchtende und unermüdliche Alles ernährende Kraft der Natur“ und ist hier als Symbol für die freie Natur deuten.³⁵⁵ *Imitatio* hält eine Maske oder Larve und einen Pinsel in Händen (Abb. 8).³⁵⁶

In der gegenüberliegenden Bogenöffnung (Abb. 9) befinden sich die Personifikationen des *Disegno* (Entwurf) und der *Diligentia* (Fleiß). Bei Ripa wird die Personifikation der *Entwerffung* wie folgt charakterisiert: „*Ein Jüngling von trefflichem Ansehen/ mit einem kostbaren und schoenen Tuch be=kleidet/ haelt in der rechten Hand einen Circkel/ und in der lincken einen Spiegel.*“³⁵⁷ „*Der Spiegel zeigt an/ daß offiberuehrte Entwerffung zu dem jenigen innerlichen Organo oder Werckzeug der Seele gehoere/ welches Phantasia oder die Einbildung als der Ort wo die Bilder sich aufhalten genennet wird [...].*“³⁵⁸ „*Der Circkel bemercket/, daß die Entwerffung in den Abmessungen bestehe [...].*“³⁵⁹ In einem Nachsatz bezeichnet Ripa den Entwurf als den Vater der Bildhauerei und Malerei.³⁶⁰ Dem entspricht Vasaris Äusserung, nach der sowohl Skulptur als auch Malerei Kinder des *Disegno* sind.³⁶¹

Diligentia wird von Ripa als eine rot gekleidete Frau beschrieben, der Sporen und eine Uhr als Attribute zugeordnet sind.³⁶² „*Der Fleiß ist ein nachtrueckliches Ver=langen etwas zuverrichten/ umb desselben Ende zusehen. Die Uhr und die Sporn zeigen die zwey effect deß Fleisses an/ derer d. eine die vergangene Zeit ist, der andere aber fortschreitet/ wo von nachmals die andere auch angereizt und auffgemuntert werden/ daß sie derglei=chen thun/ und weil die Zeit das jenige ist/ so den Fleiß abtheilet/ und der Sporn dasjenige/welches den Fleiß herfuer und zuwe=gen bringet/ als wird dieses Bild mit ge=dachten zweyen Stuecken vorgestellt.*“³⁶³

Die Kunsttheorie orientierte sich seit Alberti am Vorbild der antiken Rhetorik. In den Ludwigsburger Seitenfeldern werden zwei Begriffe dieser Theorie genannt. Es handelt sich um *Inventio* und *Disegno*. Nach Alberti beruhen die Produktionsstadien der Malerei auf einem System von *Inventio*, *Dispositio* und *Elocutio*. In den folgenden Jahrhunderten griffen andere Kunsttheorien diese Systematik auf. Lodovico Dolce teilte die Kunst zum Beispiel in *Invenzione*, *Disegno* und *Colorito* auf.³⁶⁴ Büttner weist darauf hin, dass unsere moderne künstlerische Erfindung von der rhetorischen *Inventio* des Barock zu unterscheiden ist. *Inventio* bezeichnete im Barock nicht die eigenständige Erfindung,

Die Erfindung. Dise Meisterin der Kuensten Traegt einen weißen Rock/ auf welchem geschrieben stehet: Non aliunde, das ist: nicht anderswoher. Sie hat auf dem Haupt zwey kleine Fluegel / zum Zeichen dass sie nichts Nie=derträchtiges an sich habe; haelt auch in der einen Hand das Bild der Natur / und in der an=deren einen Zettul/ worauf geschrieben: Ad o=peram, das ist: Zum Werck und Arbeit.

Ripa 1704, S. 82 f.

³⁵⁵ Vollmer 1874, S. 166.

³⁵⁶ Manke 1974, S. 266; Höper 2004, S. 27. *Inventio* ist bei Ripa eine weibliche Figur mit geflügeltem Kopf.

Imitatio wird bei Ripa mit Pinsel und Maske dargestellt. Ripa 1760, Nr. 187 und 190.

³⁵⁷ Ripa 1669/70, Bd. 2, S. 14ff.; Manke 1974, S. 266; Höper 2004, S. 27.

³⁵⁸ Ripa 1669/70, Bd. 2, S. 141.

³⁵⁹ Ripa 1669/70, Bd. 2, S. 141.

³⁶⁰ Ripa 1669/70, Bd. 2, S. 142.

³⁶¹ Noll 2005, S. 43 f.

³⁶² Ripa 1669/70, Bd. 2, S. 132.

³⁶³ Ripa 1669/70, Bd. 2, S. 132.

³⁶⁴ Büttner 1989, S. 50 f.

sondern durchaus die Nutzung bereits vorgefundener Gedanken. Es war üblich, auf vorhandene Kompositionen von Personifikationen zurückzugreifen. So dienten Handbücher wie Ripas *Iconologia* als Hilfestellung für die *Inventio*.³⁶⁵

8.1.4 Sonnenaufgang: Apoll beginnt seinen Zug über den Himmel

Im Anschluss an die Allegorie der Künste sieht der Betrachter in Ludwigsburg ein Bildfeld, das ihm den Ausblick in eine von Göttern bevölkerte Himmelszone eröffnet (Abb. 10). Es handelt sich um eine Darstellung des Sonnenaufgangs. Apoll sitzt in seinem goldenen Wagen.³⁶⁶ Er verläßt die im Vordergrund dargestellten Musen, nachdem er während der Nacht bei ihnen Erholung und Muße gefunden hat. Nun schickt er sich an, der Welt Erleuchtung in Form von Wissen und Kunst zu bringen, so wie Eberhard Ludwig sich nach seiner Zeit als Feldherr nun als Landesvater der Förderung der Künste und Wissenschaften widmen wird. Die Darstellung hat keinen passiven Aspekt, denn Apoll läßt sich nicht nach getaner Arbeit bei den Musen nieder, um sich der Muße hinzugeben, sondern er ist aktiv, im Begriff sein Tagwerk zu beginnen (Abb. 11). Apoll erscheint in den zartesten Farben modelliert als überirdische Lichtgestalt. Die Autoren der bislang verfassten Beschreibungen sind sich einig, dass der im goldenen Wagen sitzende Gott auf die Musen zufährt, die in zwei Gruppen angeordnet sind. Tatsächlich befindet er sich aber, wie erwähnt, im Aufbruch.³⁶⁷ In Ludwigsburg ist Apoll nicht eindeutig als Apollon Musagetes gekennzeichnet. Als solcher säße er laut Hederich lorbeerbekrönt auf einem Thron im Kreise der Musen und hielte eine Leier in der Hand.³⁶⁸ In der ludwigsburger Darstellung hat er keine Lyra. Stattdessen lagert Apoll als Sonnengott im Sonnenwagen. Der Aspekt des Musenführers wird durch die Musen im Vordergrund angesprochen.

Im ludwigsburger Deckenfresko ist über Apoll der Zodiakus dargestellt, in dessen Mitte das Tierkreiszeichen des Löwen zu erkennen ist (Abb. 10 und 13). Der Löwe galt als „Fürst aller Tiere (*princps omnium bestiarium*)“³⁶⁹ und wurde daher, mit dem Herrscher gleichgesetzt, als Sinnbild imperialer Macht verstanden.³⁶⁹ Manke sieht in der Figur, die eine geflügelte Sanduhr hält, einen Genius und in der Sanduhr ein Zeichen der ewigen Jugend Apolls (Abb. 12). Tatsächlich handelt es sich um eine Hore, welche die Sanduhr hält. In Zusammenhang mit den dargestellten Horen deutet die geflügelte Sanduhr auf den Tagesablauf oder die Stunden hin. Da insgesamt vier Horen zu erkennen sind, können sie auch als Anspielung auf die vier Tageszeiten oder auf die vier Jahreszeiten gelesen werden, da sie neben der Aufsicht über die Himmelsportalen zum Teil auch mit den Jahreszeiten identifiziert werden. Mit den zwölf Stunden des Tages werden sie eher selten gleichgesetzt. Hederich

³⁶⁵ Büttner 1989, S. 61 ff.

³⁶⁶ Schilderung des goldenen, edelsteinbesetzten Wagens bei Ovid 1997, II 107 – 118.

³⁶⁷ Höper 2004, S. 27; Manke 1974, S. 262, 266; Lechi 1965, S. 130, unter der Rubrik *Opere profane, istoriche, Favolese e Poetiche dipinte in sale, e appartamenti per Principi, e cavalieri* auf Seite X, Zeile 4 von unten *Apollo, che guida il suo Carro, le 9. Muse*. Manke berechnet die Maße auf 85,4 x 142,4 cm.

³⁶⁸ Musagetes, Hederich, S. 5711 (vgl. Hederich-Lexicon, S. 1675 – 1676).

³⁶⁹ Lurker 1991, S. 443. Ripa ordnet den Löwen der *Magnanimitas* zu, weil der Löwe als besonders großmütig gilt. Ripa 1704, S. 63.

unterscheidet zwei Arten von Horen. Einerseits die Dienerinnen Jupiters mit deren Hilfe er die Welt regierte und andererseits die Pförtnerinnen des Himmels, die Dienerinnen der Sonne sind. Die Zahl der Horen schwankt. Zunächst nur zwei oder drei, wurden es später vier und mehr.³⁷⁰

Im Vordergrund des Bildfeldes befinden sich die Musen, aufgeteilt in zwei Gruppen (Abb. 10 und 12). Links sind Terpsichore, Clio und Calliope zu erkennen. Terpsichore nimmt die Spitze der Gruppe ein, sie schlägt ein Tamburin, nach dessen Rhythmus sie tanzt. Ripa leitet seine Beschreibung der Muse durch einen Vers ein: „*Was Wunder, daß mein Tritt ist an den Tact gebunde[n] / Ich habe ja den Tanz erfunden.*“³⁷¹ Carlone hat Clio als Rückenfigur, zwar ohne Lorbeerkrantz, aber mit einigen grünen Blättern im Haar dargestellt. Ripa ordnet ihr folgenden Vers zu: „*Darinn besteht mein Ruhm, und meine Arbeit, die ich treibe /, dass ich der Helden Nahm in die Gedaechnus schreibe.*“ Anschließend führt Ripa aus: „*Die Clio, als eine Tochter des Him=mels, besinget den Nahmen und die Gedaecht=nus der grossen Kriegs=Helden.*“ Die Trompete symbolisiert ihre Bereitschaft, Ruhmestaten zu verkünden, das Buch hält sie in Händen, weil sie die Geschichtsschreibung erfunden hat.³⁷² Calliope, die Muse der epischen Dichtung, lehnt, auf ein Buch gestützt, leicht unterhalb von Clio und blickt auf den Sonnengott. Das von Apoll ausgehende Licht erhellt ihr Gesicht. Ripas einleitender Vers lautet: „*Es muessen meine Wort durchdringen; Sie gehen halbe Goetter an: Dann was sie ruehmliches gethan, das pfleg' sich hernach zu besingen.*“³⁷³ In besonderer Nähe zu Apoll sind also die Musen dargestellt, die den Ruhm des Helden verkünden und für die Nachwelt verewigen. Zwei Putten bewirken eine leichte Zäsur zwischen der linken und der rechten Musengruppe. Letztere setzt sich, von links nach rechts betrachtet, aus Polyhymnia (ernster Gesang), Melpomene (Tragödie), Euterpe (lyrische Poesie), Erato (Liebesdichtung), Thalia (Komödie) und Urania (Astronomie) zusammen.³⁷⁴ Polyhymnia ist, wie bei Ripa vorgeschlagen, in ein weisses Gewand gekleidet. Allerdings hält sie statt des Zettels mit der Aufschrift *suadere* (überreden), eine Schriftrolle in der Hand.³⁷⁵ Melpomene hat neben der für sie typischen Krone mehrere Pinsel in der Hand. Auf die Darstellung des von Ripa der Muse zugeordneten Dolches hat Carlone verzichtet, so wie er auch bei den anderen Musen nicht alle Attribute dargestellt hat.³⁷⁶ Euterpe, neben Melpomene dargestellt, scheint erschöpft zurückgesunken und schützt mit dem Arm ihre Augen vor dem hellen Sonnenlicht. Sie, und die ihr benachbarte Erato, werden von Melpomene auf Apoll hingewiesen. Wie von Ripa

³⁷⁰ Manke 1974, S. 262, 266; Kretschmer 2008, S. 415; Horae, Hederich, S. 4497 ff., (vgl. Hederich-Lexicon, S. 1289 - 1291). Bei Ovid gibt es eine Beschreibung des Phoebus Apoll, der im Kreise der Tage, Monate, des Jahres und der Jahrhunderte sowie der Stunden und Jahreszeiten thronet. Ovid 1997, II 23 – 30.

³⁷¹ Ripa 1704, S. 205. Ripa ordnet Terpsichore eine Harfe zu, nach deren Klängen sie tanzt.

³⁷² Ripa 1704, S. 195 f.

³⁷³ Ripa 1704, S. 195.

³⁷⁴ Lubitz teilt die Musen in drei Gruppen auf, wobei sie nur die erste Gruppe korrekt identifiziert und bei den beiden weiteren Gruppen einige Musen vertauscht. Die erste Musengruppe besteht gemäß Lubitz aus Terpsichore, Klio und Kalliope, die zweite Musengruppe aus Euterpe, Melpomene, Thalia und Erato und der dritten Gruppe sind die noch fehlenden Musen Polyhymnia und Urania zugeordnet. Lubitz 1989, S. 72 f.; Höper 2004, S. 27; Manke 1974, S. 262, 266.

³⁷⁵ Ripa 1704, S. 208.

³⁷⁶ Ripa 1704, S. 119.

vorgeschlagen, hat Carlone der Euterpe ihr typisches Attribut, die Flöte, zugeordnet.³⁷⁷ Erato folgt neugierig dem Hinweis Melpomenes und blickt in Richtung des aufbrechenden Sonnengottes. Sie hält eine Gitarre in der Hand, statt der von Ripa beschriebenen Geige. Da es sich aber lediglich um eine andere Art von Saiteninstrument handelt, ist die Benennung zweifelsfrei möglich.³⁷⁸ Die beiden letzten Musen sind von den übrigen leicht abgesetzt und lagern etwas erhöht. Es handelt sich um Thalia, die mit einer Larve dargestellt ist. Sie weist die neben ihr sitzende Urania nicht auf Apoll, sondern auf die erste Musengruppe hin. Urania selbst ist mit einem blauen Kleid und der Himmelskugel als Muse der Astronomie zu erkennen.³⁷⁹

Oberhalb der rechten Musengruppe ist Pegasus dargestellt (Abb. 12). Pegasus war laut Hederich „*ein schönes Pferd mit Flügeln, vermittelt welcher es, wie ein Vogel durch die Luft fliegen konnte. [...] Als es anfangs in seiner Freyheit herum schweifte, so schickte es Neptun unter andern mit ab, daß es dem Berg Helikon mit seinem Fuße eins auf den Kopf geben mußte, als selbiger bey Musicirung der Musen vor Vergnüen sich bis an den Himmel erheben wollte. [...] Aus dem Orte, wo er mit dem Fuße aufgeschlagen, entstand der Brunnen Hippokrene.*“³⁸⁰ Putten halten einen Krug, aus dem Wasser fließt. Manke sieht darin Tau, der die Erde benetzen soll. Es handelt sich jedoch um die Musenquelle Hippokrene. Am oberen Bildrand und am linken Bildrand stellen drei männliche Gestalten zusammen mit dunkel, zum Teil fledermausartig, geflügelten Putten die zurückweichende Dunkelheit dar (Abb. 13). Offenbar fühlen sich die Gestalten unangenehm geblendet und fliehen erschrocken. Ein Putto trägt eine Fackel, die im Zusammenhang mit der Dunkelheit auf Feuer bzw. Licht verweist.³⁸¹

Apoll ist in dem Ludwigsburger Deckenbild als Herrscher über das Reich der Zeit und das Reich der Kunst dargestellt. Matsche ist der Ansicht, dass die Darstellung Apolls im Sonnenwagen, wie sie zum Beispiel im Unteren Belvedere ausgeführt wurde, in der Zeit als „ganz allgemein gemeinte mythologische Metapher für eine neue Ära verwendet [wurde].“ Durch den Lichtbringer Apoll beginnt ein neuer Tag. Für die Künste als Tätigkeiten des Friedens beginnt ein neues Zeitalter.³⁸² Die Auffahrt Apolls in der barocken Deckenmalerei war auch verknüpft mit der Vorstellung vom Beginn der glücklichen Herrschaft, wobei der Herrscher mit der Sonne oder dem Beginn eines neuen und endgültigen Goldenen Zeitalters gleichgesetzt wurde. Letztere Vorstellung beruht auf Vergils 4. Ekloge der Bukolika, in welcher er die Geburt eines Kindes schilderte, das ein neues Goldenes Zeitalter bringen sollte. Das Neue daran war, dass Vergil die Vorstellung vertrat, das Goldene Zeitalter könnte sich erneuern und dass er Apoll damit verknüpfte.³⁸³ Bauer weist darauf hin, dass die

³⁷⁷ Ripa 1704, S. 49.

³⁷⁸ Ripa 1704, S. 49.

³⁷⁹ Ripa 1704, S. 206, 247.

³⁸⁰ Pegasus, Hederich, S. 6.439 (vgl. Hederich-Lexicon, S. 1910.)

³⁸¹ Höper 2004, S. 27; Manke 1974, S. 262, 266. Lechi 1965, S. 130, unter der Rubrik *Opere profane, istoriche, Favolese e Poetiche dipinte in sale, e appartamenti per Principi, e cavalieri* auf Seite X, Zeile 4 von unten *Apollo, che guida il suo Carro, le 9. Muse*. Manke berechnet die Maße auf 85,4 x 142,4 cm.

³⁸² Matsche 1999, S. 324.

³⁸³ Bauer 1992, S. 25; Bauer/von der Mülbe 2000, S. 26; Vergil 2008, IV. 4 – 10.

Ekloge Vergils ein Bild der Welterneuerung und des Anbruchs eines Goldenen Zeitalters, sowie der Herrschaft Apollos vermittelte, das die Möglichkeit eröffnete, den König als *Apollon musagetes* zu sehen.³⁸⁴ Apoll und die Musen galten als Bild universeller Harmonie: „Als Beweger der Sphären und Stifter der Harmonie unter Göttern und Menschen bringt Apoll Frieden und Eintracht im Staat.“³⁸⁵ Helios-Apoll wurde zur Symbolfigur des Herrschers, in die alle fürstlichen Tugenden hineinprojiziert werden konnten. So repräsentierte das allegorische Götterbild den Herrscher stellvertretend vor aller Welt. Die individuelle Person mit ihren Fähigkeiten und Schwächen trat in den Hintergrund.³⁸⁶ In der absolutistischen Herrschaftsideologie wurde die Sonne als eines der höchsten Symbole betrachtet. Sie wurde mit der Vorstellung von der gloriosen, strahlenden Herrschaft und mit der Heilsvorstellung vom Anbruch eines Goldenen Zeitalters verbunden. Diese seit der christlichen Frühzeit vorhandenen Vorstellungen wurden in der Barockzeit in kraftvolle Bilder umgesetzt.³⁸⁷

Die Identifikation Ludwigs XIV. mit Apoll war bereits 1660 zur Tradition geworden. Vorbildhaft für Barockschlösser wirkte aber besonders die Gartenseite des Versailler Schlosses, die diesem Gott gewidmet war. Apoll verbreitet hier Harmonie und Frieden.³⁸⁸ „*Les Plaisirs de l'Isle enchantée, ou les Fêtes, et Divertissements du Roy, à Versailles... de l'année 1664*“ feierten Apoll als strahlenden „Vater des Tages, Hoffnung der Erde, Zier des Himmels und schönste[n] aller Götter“.³⁸⁹

Auch die Regenten des Hauses Habsburg nahmen spätestens seit Kaiser Maximilian I. die Sonnenikonographie für sich in Anspruch. Laut Willibald Pirckheimer, einem Konzeptor Maximilians I., sind Sonne und Adler die unvergänglichen Zeichen für den Kaiser.³⁹⁰

Höper verweist darauf, dass Carlone bei dem Ludwigsburger Bildfeld des Sonnenaufgangs auf sein 1721 – 1723 entstandenes Fresko im Gartensaal des Oberen Belvedere zurückgreift, welches Apoll und Aurora darstellt.³⁹¹ An dieser Stelle sei eine weitere Darstellung von Apoll und Aurora, die sich im Marmosaal des Unteren Belvedere befindet und in der Forschung kontrovers diskutiert wird, erwähnt. Zum Teil wurde das Fresko Carlone zugeschrieben, es handelt sich aber wahrscheinlich um eine Arbeit von Martino Altomonte. Die Komposition weicht sowohl stilistisch als auch kompositionell von Carlones Bildern ab.³⁹² Die Bilder, die Carlone im Treppenhaus des Palais Clam-

³⁸⁴ Bauer 1992, S. 27.

³⁸⁵ Bauer 1992, S. 27.

³⁸⁶ Krins 2001, S. 18.

³⁸⁷ Bauer 1992, S. 43.

³⁸⁸ Bauer 1992, S. 27.

³⁸⁹ Bauer 1992, S. 27, Anm. 14.

³⁹⁰ Bauer 1992, S. 35.

³⁹¹ Höper 2004, S. 27, Anm. 51. Abbildung bei Seeger 2006, S. 63.

³⁹² Die Zuschreibung des Marmosaalfreskos im Unteren Belvedere wurde von Barigozzi Brini/Garas 1967 zu Gunsten Carlones in Zweifel gezogen. Seitdem wird die Urheberschaft des Deckenbildes in der Forschung kontrovers diskutiert. Für eine Zuschreibung an Carlone plädierten Voss 1961, S. 244; Langer 1990, S. 55 f.; Matsche 1999, S. 317 f.; Barigozzi Brini/Garas 1967, S. 29 ff.; Barigozzi Brini 1991, S. 163. Gegen eine Zuschreibung an Carlone sprechen sich aus: Prohaska 2001, S. 124, 154, Anm. 10 und 11; Prohaska 2004, S. 108, Anm. 13; Filipovsky 1976, S. 32 f.; Heinz 1963, S. 116 ff.; Lubitz 1989, S. 33 ff. Aurenhammer 1965, S. 31

Gallas schuf, sind für das Ludwigsburger Bildfeld des Sonnenaufganges dagegen deutlich interessanter, da im Hauptfeld des Treppenhauses Apoll im Sonnenwagen dargestellt wird, begleitet von Musen und Tugendpersonifikationen, „die im Sinne der Psychomachie über die in den Abgrund stürzenden Kräfte des Dunkels, des Chaos und der Unwissenheit siegen.“³⁹³ Die prager Musengruppen weisen deutliche Ähnlichkeiten mit der ludwigsburger Version des Themas auf. Die stürzenden Figuren am unteren Bildrand hat Carlone in seinem württemberger Fresko ebenfalls wieder verwendet. Er stellt sie im Feld der Aurora dar (Abb. 33).

Ähnlichkeiten zur Komposition Carlones erkennt Barigozzi Brini in der Allegorie des Sommers von Jacopo Amigoni im Neuen Schloss zu Schleißheim. Das 1724/25 entstandene Fresko befindet sich im Schlafzimmer der Kurfürstin und stellt *Ceres als Allegorie des Sommers* dar. Barigozzi Brini bezieht die Ähnlichkeiten zwar auf Carlones Fresko im Musiksaal des Brühler Schlosses, aber auch für die ludwigsburger Bilder ist das Deckenbild nicht uninteressant. Im Hintergrund des Schleissheimer Freskos ist Apoll dargestellt, der sich anschickt, über den Himmel zu fahren. Er ist in zartesten Farben gehalten. Der Schwung, mit dem Apolls Wagen emporstrebt, erinnert an Carlones Fresko in Ludwigsburg, auch wenn die Haltung des Sonnengottes abweicht.³⁹⁴

Carlone verwendet das ludwigsburger Motiv im Deckenfresko des Speise- und Musiksaals von Schloss Augustusburg bei Brühl um 1752 erneut.³⁹⁵ Er zeigt Apoll dort allerdings deutlich passiver, als Apollon Musagetes mit Lorbeerkranz und Lyra, im Kreise der Musen lagernd. Chronos, als bärtiger, geflügelter alter Mann mit Sense, weist auf den wartenden Wagen des Sonnengottes hin. Dunkel geflügelte Gestalten der Nacht fliehen zum Rand des Bildes, während Putten Tau ausschütten und Fackeln tragen. Artemis-Diana ist nicht dargestellt, sondern müde Putten, die am rechten Bildrand das Schwinden der Nacht darstellen. Auch das Fresko in Brühl ist dem Sonnenaufgang gewidmet. Es wirkt heller und luftiger als die beiden Bilder in Ludwigsburg. In Ludwigsburg ist die brühler Szene praktisch zweigeteilt in die Bildfelder Apoll (Sonnenaufgang) und Aurora (Morgendämmerung). Zwar sind zu dem Brühler Bild keine Vorstudien erhalten, aber Hansmann setzt es in Abhängigkeit zu einem Bozzetto, der Apoll, Aurora und die Musen zeigt.³⁹⁶ Hansmann vermutet, dass dieser Bozzetto auf einer querovalen Skizze, die sich ehemals in der Mainzer Sammlung Rochelmeyer befand, und einem Entwurf für die ludwigsburger Ahnengalerie basiert. Beide Entwürfe seien zu diesem neuen Bozzetto verschmolzen.³⁹⁷ Aurora lagert im ludwigsburger Fresko in der Tat sehr ähnlich (Abb. 30), allerdings sind Haltung und Anzahl der den Blumenkorb stützenden Putten verändert. Ähnlichkeit mit

ff. schreibt die Fresken im Marmorsaal des Unteren Belvedere Altomonte zu. Abbildung Kat. Ansbach 1990, S. 49, Abb. 20.

³⁹³ Krummholz 2007, S. 224 ff., Garas 1989, S. 85; Garas 1986, S. 13.

³⁹⁴ Barigozzi-Brini 1991, S. 163; Bauer/Rupprecht 1989, S. 538, 542.

³⁹⁵ Abbildung Kat. Bonn 1989, Taf. 3.

³⁹⁶ Abbildung Kat. Bonn 1989, Kat. Nr. 34.

³⁹⁷ Hansmann, Kat. Bonn 1989, Kat. Nr. 34, Farbtafel 3, S. 270.

den Ludwigsburger Musen (Abb. 12) weisen die mittlere und die rechte Musengruppe des Bozzetto auf.³⁹⁸

8.1.5 Mars und Venus

Im Anschluss an den Sonnenaufgang sieht der Betrachter ein weiteres Scheinkuppelfeld mit der Darstellung von Venus, die den schlafenden Mars entwaffnet (Abb. 14).³⁹⁹ Mars ist in dieser Darstellung durch einen Muskelpanzer, Schild (Abb. 16), Schwert, Lanze und einen Helm mit rotem Helmbusch (Abb. 15) gekennzeichnet. Er ist erschöpft und friedlich schlummernd gegen Venus gesunken. Mars läßt sich von der fürsorglichen Göttin und ihren Gehilfen die Waffen abnehmen. Venus hält bereits sein Schwert und sorgt dafür, dass ein Putto den Helm des Kriegsgottes entfernt. Zwei weitere Putten versuchen eifrig Mars die Lanze zu entwenden, wobei sie bemüht scheinen, ihn nicht aus seinem Schlaf aufzuschrecken. Zwei zusätzliche Helfer mühen sich unterhalb der beiden Götter mit seinem schweren Schild. Links erkennt der Betrachter zwei turtelnde Tauben, die der Venus zugeordnet sind und Liebe symbolisieren.⁴⁰⁰

Baumstark erläutert, dass es bei der Deutung von Mars-und-Venus-Szenen darauf ankommt, festzustellen, ob es sich um die Ankunft des Mars bei Venus handelt oder eher um eine Abschiedsszene, da dies die Interpretation der Darstellung wesentlich beeinflussen muss. Hier kann kein Zweifel daran bestehen, dass es sich um eine der Ankunft des Mars zuzuordnende Szene handelt. Der Kriegsgott ist bereits eingeschlummert, das heisst die Ankunft an sich ist hier nicht geschildert, sondern die unmittelbar darauf folgende Entwaffnung. Dass dieser Aspekt im Zentrum der Darstellung steht, symbolisiert den dadurch herrschenden oder eintretenden Frieden. In dieser Darstellung der Liebesgemeinschaft zwischen Mars und Venus wird der Venus der Vorrang eingeräumt. Die Liebe besiegt den Krieg.⁴⁰¹

Dem Bildfeld der Mars-Venus-Darstellung sind zwei ergänzende Figurengruppen zugeordnet (Abb. 17 und 18). Sie befinden sich über den Fenstern der Galerie. Es handelt sich um an den Händen gefesselte Krieger, die durch ihre zum Teil orientalische Erscheinung – ein dunkleres Inkarnat und ein Turban, der seinem Träger allerdings ein wenig vom Kopf gerutscht ist – als eine Anspielung auf die Türkenkriege verstanden werden können, in denen württembergische Soldaten kämpften. Ganz sicher stehen die Türkenkriege aber nicht im Vordergrund, denn Eberhard Ludwig hatte vor allem im Rahmen des Spanischen Erbfolgekrieges sein Geschick als Feldherr beweisen können. Daher ist es naheliegend, dass die dargestellten Gefangenen in erster Linie dem europäischen Kriegsschauplatz

³⁹⁸ Hansmann, Kat. Bonn 1989, Kat. Nr. 34, S. 270.

³⁹⁹ Manke 1974, S. 266; Lechi 1965, S. 131, in der Rubrik *Opere Profane, storiche, fafolese, e poetiche dipinte in sale, e appartamenti per principi, e cavalieri*, S. XI, Zeile 15 von unten, *Marte disarmato da Venere, Trofpei Militari con un gruppo di Schiavi*. Manke berechnet die Maße auf 91 x 51 cm.

⁴⁰⁰ Taube als Sinnbild der Fruchtbarkeit und Liebe. Kretschmer 2008, S. 417 ff.; Lurker 1991, S. 739.

⁴⁰¹ Baumstark 1974, S. 177 ff., 186; Büttner/Gottdang 2006, S. 190.

zugeordnet werden sollten.⁴⁰² Die ergänzenden Felder mit den gefangenen Kriegern zeigen, dass der Krieg zwar beendet wurde, aber dass den Gefangenen noch nicht vergeben wurde. Sie liegen noch in Ketten. Das Kriegsende liegt also noch nicht allzulange zurück.

Carlone hat die Mars-Venus-Gruppe in seinem Fresko in Schloss Augustusburg bei Brühl in wesentlichen Teilen übernommen.⁴⁰³ Venus und Mars lagern wie in Ludwigsburg auf Wolken und einem Kissen, allerdings raumgreifender, da das Brühler Motiv nicht wie in Ludwigsburg unmittelbar durch Scheinarchitektur begrenzt ist. Die Blickrichtung von Venus stimmt überein. Sehr ähnlich ist auch der Putto mit dem Helm, der in Brühl allerdings durch einen Putto mit einer Fackel ergänzt wird. Letzterer mahnt zur Ruhe. Statt zwei Putten ist in Brühl lediglich einer damit beschäftigt, dem Kriegsgott die Lanze abzunehmen, die auch in einem anderen Winkel als in Ludwigsburg dargestellt ist. Die spielenden Putten unterhalb der Hauptgruppe haben zusätzlich zum Schild des Mars noch einen Bogen zum Spielen erhalten. Aufgrund des größeren zur Verfügung stehenden Bildraumes sind in Brühl die Tauben links neben Venus durch einen Genius ersetzt, der auf die Schärfe des Schwertes verweist, das Venus Mars bereits abgenommen hat. Die Tauben sind dagegen in der Scheinarchitektur dargestellt. Hinzugefügt ist auch ein blumenstreuender Genius über der Mars-Venus-Gruppe. In direktem Zusammenhang mit der Mars-Venus-Gruppe sind in Brühl Putten dargestellt, die Waffen verbrennen.⁴⁰⁴ Sie verweisen auf das Ende des Krieges. In Ludwigsburg ist dieser Themenaspekt abgespalten und gesondert dargestellt worden, wobei er durch zusätzliche Figuren erweitert wurde. Das Thema der Waffenverbrennung ist in der Ahnengalerie Teil einer Friedensallegorie (siehe Punkt 8.1.7).

Ist schon in Brühl die Mars-Venus Komposition schräg in die Länge gezogen, so wird diese Entwicklung im Palazzo Gaifami in Brescia 1754 noch gesteigert.⁴⁰⁵ Besonders die lagernde Figur des Mars wirkt in Verbindung mit der nun völlig an ihn gelehnten Lanze als optische Verlängerung. Im Fresko des Palazzo Gaifami ist die Mars-Venus Gruppe auf den entgegengesetzten Standpunkt zur Hauptkomposition ausgerichtet. Im dazugehörigen Bozzetto war sie noch nicht dargestellt. Im Vergleich zu Brühl ist diese Gruppe flächiger angelegt.⁴⁰⁶ In Brescia mahnt der Putto, der den Helm entgegennimmt, zur Ruhe. Die spielenden Putten haben wie in Ludwigsburg nur einen Schild.

⁴⁰² Manke 1974, S. 266; Sauer 2008, S. 198. Nach dem Ende des Spanischen Erbfolgekrieges umging Eberhard Ludwig die Landstände, die ihm nur noch ein minimales Kontingent an Soldaten zugestehen wollten und gab 2300 Mann in kaiserlichen Sold, um die Streitkräfte des Kaisers in Ungarn und Italien zu unterstützen. Auf diese Weise galt er weiterhin als „armierter Fürst“ und beanspruchte auf militärischem Gebiet ein Mitspracherecht. 1717 feierte man in Württemberg den Sieg des kaiserlichen Heeres über die Türken und die Eroberung Belgrads. „Man war stolz auf die großen Waffentaten der Kriegsmacht des Kaisers auf dem Balkan, an denen auch der Vetter Eberhard Ludwigs, Prinz Carl Alexander, Anteil hatte.“

⁴⁰³ Allerdings nicht so komprimiert wie in Ludwigsburg. Zur brühler Darstellung siehe Manke 1974, S. 270. Ihr gelang die Zuordnung eines Bozzetto in englischem Privatbesitz zu dem Treppenhausfresko. Abbildung Kat. Bonn 1989, Taf. 1.

⁴⁰⁴ Hansmann 1989, S. 99.

⁴⁰⁵ Abbildung bei Manke 1974, Abb. 7.

⁴⁰⁶ Manke 1974, S. 270 f.; Langer 1990, S. 70.

Die Entwicklung der Mars-Venus-Gruppe mit ihren verschiedenen kleinen Variationen zeigt sehr schön Carlones Vorgehensweise. Einmal gefundene Kompositionen werden von ihm immer wieder verwendet und entsprechend der jeweiligen Anforderungen angepasst.

8.1.6 Gloria dei Principi zeichnet die Künste aus und Virtus bekämpft die Laster

In der Forschung gibt es verschiedene Ansichten über das Thema des Zentralen Deckenbildes der Ahnengalerie (Abb. 19). In der Benennung des Themas als *Verewigung der Förderung der Künste durch die fürstliche Großmut und die Abwehr feindlicher Kräfte* irrt Wenger.⁴⁰⁷ Es handelt sich im Zentrum nicht um *Magnanimitas* (Großmut), der ein Löwe zugeordnet sein müsste, sondern um die *Gloria dei Principi* (Fürstenruhm), die *Liberalitas* anweist, die Künste reich zu entlohnen.⁴⁰⁸ Zahlten hingegen benennt das Thema richtiger als „*Förderung der Künste vergrößert den Ruhm des Herrschers*“.⁴⁰⁹ Manke ist der Meinung, dass in der Ahnengalerie die Protektion und Belohnung der Künste durch die fürstliche Großmut thematisiert wird, womit sie das Thema nicht ganz trifft. Sie nähert sich aber der eigentlichen Aussage, indem sie sowohl den Obelisken in der Bildmitte als Zeichen des fürstlichen Ruhmes als auch den Zusammenhang mit dem im Bozzetti-Katalog genannten Titel *La Gloria dei Principi, che premia le Belle Arti, la Virtu che scaccia varij vizj* erkennt.⁴¹⁰ Wenger weist zurecht darauf hin, dass Manke *Virtus* fälschlich als Minerva bezeichnet hat, da sie die Attribute nicht richtig berücksichtigt.⁴¹¹ Garas und Wenger sprechen bei der zentralen Figur des Hauptfeldes vom *Guten Regiment*.⁴¹²

Das Hauptfeld bietet den größten Himmelsausblick der Ahnengalerie (Abb. 19). Die über einem nur angedeuteten Architrav im Bereich der zentralen Figurengruppe konkav zurückschwingende Attika der Scheinarchitektur hebt die zentrale Gruppe der *Gloria dei Principi* hervor. Hinzu kommen der Scheinarchitektur zugeordnete weibliche Figuren, die auf dem Gebälk lagern und die blau gehaltenen Wappenkartuschen betonen. Den Nebenszenen sind auf der Scheinarchitektur lagernde Putten zugeordnet. Sie ruhen auf kleinen Giebeln aus Voluten und Muschelformen. Über den in starker Untersicht dargestellten Giebeln der Schmalseite befinden sich konsolartige Abschlüsse mit angedeuteten Füllhörnern, aus denen üppiges Blattwerk quillt.⁴¹³

Im Zentrum der Darstellung befindet sich, auf einer Wolke neben einem Obelisken lagernd, die Figur der *Gloria dei Principi* (Abb. 20). Ripa stellt ihrer Beschreibung einen Vers voran: „*Ich kan durch*

⁴⁰⁷ Wenger, Innenräume 2004, S. 84 f.

⁴⁰⁸ Ripa 1704, S. 63, 67. Für die Großmut wird neben anderen Attributen vor allem der Löwe genannt, während die Pyramide als eines der Attribute des Fürstenruhmes aufgeführt wird.

⁴⁰⁹ Zahlten, Achill 1977, S. 8.

⁴¹⁰ Manke 1974, S. 262, 266; Fleischhauer, Barock 1981, S. 210. *Gloria dei Principi* wird von Manke auch als Personifikation des fürstlichen Regimentes bezeichnet.

⁴¹¹ Wenger, Jagdorden 2004, S. 118, Anm. 78; Manke 1974, S. 262, 266.

⁴¹² Garas 1989, S. 86; Wenger, Jagdorden 2004, S. 118.

⁴¹³ Siehe auch Manke 1974, S. 262. Sie beschreibt die in die Scheinarchitektur eingefügten Figurengruppen mit Hilfe geometrischer Formen.

*Feld-Zueg' zwar mir grossen Ruhm er- / werben; / Doch ist es nur ein Ruhm, der mit der Zeit muß sterbe[n] / Er saettig't keinen Helden nicht / der grosse Thaten außgericht.*⁴¹⁴ Der Fürstenruhm konnte also nicht allein durch heroische Taten als Feldherr für die Ewigkeit gesichert werden. Um den erlangten Ruhm auch der Nachwelt zu überliefern, musste ein Herrscher zusätzliche Maßnahmen ergreifen, wenn er nicht in Vergessenheit geraten wollte.

Der Obelisk neben *Gloria dei Principi* ist mit einer Lorbeerkranzkartusche geschmückt, über die ein Putto eine goldene Krone hält, während er in der anderen Hand einen Lorbeerkranz präsentiert. Ein weiterer Putto verweist auf die Kartusche, die ursprünglich in Form von Initialen den direkten Hinweis auf Herzog Eberhard Ludwig gegeben haben könnte.⁴¹⁵ Links, leicht unterhalb der *Gloria dei Principi* verkündet *Fama* den Ruhm des Herzogs.⁴¹⁶ Sie bläst in ihre Fanfare und weist mit der freien Hand auf die Kartusche des Obeliskens. *Aeternitas* hält einen Sternenkranz über die goldene Krone als Zeichen der Ewigkeit des fürstlichen Ruhmes. *Gloria dei Principi* weist *Liberalitas* (Freigiebigkeit) an, die Künste reich zu belohnen.⁴¹⁷ *Liberalitas* ist im Begriff wertvolle Schmuckstücke an die Künste zu verteilen. Drei Putten sind ihr behilflich, indem sie eine schwere Schale mit den Kostbarkeiten halten und sie anreichen. In dieser Szene wird nicht Eberhard Ludwig als der Handelnde dargestellt, sondern *Gloria dei Principi*. Das Geschehen wird somit in eine höhere Ebene gehoben und ist der irdischen Sphäre entrückt. Sowohl *Gloria dei Principi* als auch *Liberalitas* sind zur Gruppe der Künste hin orientiert. *Liberalitas* als Befehlsempfängerin, blickt zur *Gloria* auf. Da der Fürstenruhm, wie in Ripas Vers verdeutlicht wird, vergänglich ist, werden im ludwigsburger Fresko die Künste gefördert, die im Gegenzug die ruhmreichen Taten des Herzogs für die Nachwelt verewigen.

Freigiebigkeit (*Liberalitas* oder *Générosité*) gehörte seit dem 17. Jahrhundert neben *Grandeur* und *Politesse* zu den Fürstentugenden. Ein tugendhaftes Leben sollte bewirken, dass der Herrscher sich durch die Überwindung alles Menschlichen dem Idealtypus des stets gleichen Königs annäherte. Freigiebigkeit stand im absolutistischen Tugendkanon an erster Stelle, da sich in ihr die Gnadenfülle des Herrschers offenbarte. Sie war ebenso Ausdruck von Macht und Rang. Die große Bedeutung, welche der *Liberalitas* beigemessen wurde, verdeutlicht das höfische Ethos des *Staatskonsums*, dem in erster Linie der Fürst selbst genügen musste.⁴¹⁸

Die Gruppe der Künste im rechten Bildfeld besteht aus Personifikationen der *Pictura*, *Sculptura* und *Architectura*. Minerva, die Schutzherrin der Künste und Wissenschaften, gekennzeichnet durch eine Lanze, einen Brustpanzer und einen Helm, auf dem eine Eule⁴¹⁹ sitzt, hat die Hand der *Pictura*

⁴¹⁴ Ripa 1704, S. 67 f.

⁴¹⁵ In der Literatur, zum Beispiel bei Manke 1974, S. 262, wird gerne auf die Initialen Eberhard Ludwigs verwiesen, in den aktuellen Befunduntersuchungen und den Restaurierungsberichten ist bislang aber keine Übermalung oder Veränderung dieses Bereiches erwähnt worden. Tuch 2006, S. 14 ff.

⁴¹⁶ Ripa 1704, S. 93 f.

⁴¹⁷ Ripa 1704, S. 104, 230; Breysig 1830, S. 803.

⁴¹⁸ Ehalt 1980, S. 137 f.

⁴¹⁹ Ripa 1669/70, Bd. 2, S. 177. „*Minerva ist bey den Heyden fuer eine Göttin der Weisheit und der Raths gehalten und ihr die Nachteul zugeeignet worden.*“

ergriffen und blickt aber zur *Architectura* hinab (Abb. 21). Minerva weist darauf hin, dass die Belohnung der Künste durch die *Gloria dei Principi* veranlasst wurde und dass die Künste sich daher in ihren Dienst stellen müssen, um den fürstlichen Ruhm zu verewigen. Der *Architectura* kommt eine bedeutende Rolle zu, da sie die Rahmenbedingungen für Malerei – besonders für die putzgebundene Freskomalerei – und Skulptur schafft. Sie ist in helles Licht getaucht, wodurch sie gegenüber der *Pictura* eine Betonung erfährt. *Pictura* wiederum wird in ihrer Bedeutung durch Minerva hervorgehoben, da die Schutzgöttin der Künste und Wissenschaften ihre Hand ergriffen hat. *Architectura* ist mit einem Grundriß in der Hand dargestellt, der von einem Putto gestützt wird. Ein weiterer Putto hält ein Winkelmaß bereit. *Pictura* lehnt hinter der *Architectura* zum Teil im Schatten. Die beiden Figuren sind sehr dicht nebeneinander dargestellt, wodurch sie annähernd die gleiche Wertigkeit erhalten. Dass *Pictura* leicht oberhalb von *Architectura* dargestellt ist, wird ausgeglichen, indem letztere durch die Lichtführung aufgewertet wird. *Pictura* blickt zu Minerva auf. Sie hält eine Palette mit Pinseln in der Hand. Auf einer rot grundierten Leinwand hat sie bereits eine weibliche Figur angelegt. Putten umgeben sie mit zusätzlichen Attributen wie Zeichnungen und einem Gefäß mit Pinseln. Während ein Putto die Leinwand hält und dabei neugierig auf das entstehende Bild blickt, ist ein anderer in die Tätigkeit des Zeichnens vertieft. So ist hier nicht nur auf die Malerei an sich, sondern auch auf die Zeichnung als deren Basis verwiesen. *Sculptura* ist damit beschäftigt, an einer Herkulesstatue zu arbeiten. Diese kann wiederum als versteckter Hinweis auf die Identifizierung Herzog Eberhard Ludwigs mit diesem antiken Helden gesehen werden.⁴²⁰ In verschiedenen Räumen des Schlosses Ludwigsburg ließ sich Eberhard Ludwig als Herkules feiern, nachdem er an Feldzügen des Spanischen Erbfolgekrieges teilgenommen hatte. Unter den drei dargestellten Künsten nimmt *Sculptura* den letzten Rang ein.

Links von der Gruppe der *Gloria dei Principi* befindet sich eine Gruppe mit Personifikationen der *Musica*, der *Poesia* (Lyrische Dichtung) und der *Astrologia* (Abb. 22). Letztere ist an der Spitze der Gruppe dargestellt. Die geflügelte Figur ist gekennzeichnet durch ein himmelblaues Gewand, einen Sternenkranz, Zepher, und Himmelsglobus. Ein Putto hält hinter ihr ein Schriftstück. Im Vordergrund der Gruppe befindet sich *Poesia*. Sie blickt zu *Fama* und deutet gleichzeitig mit der linken Hand auf *Virtus* (Abb. 23). Mit der anderen Hand hält sie eine Fanfare. Ein Putto unterhalb ist damit beschäftigt eine Lyra zu halten, während im Vordergrund ein Schwan fliegt. Links eher im Hintergrund der Gruppe ist *Musica* dargestellt, die ein Cello hält (Abb. 22). Sie wird ergänzt durch eine hinter ihr angedeutete Figur, die damit beschäftigt ist, Noten niederzuschreiben.⁴²¹ Krapf weist im Hinblick auf die Darstellung von Musik, Poesie und Astronomie in Gegenüberstellung zu Skulptur, Malerei und

⁴²⁰ Siehe auch Höper 2004, S. 26. Zur Identifizierung mit Herkules, siehe Zahlten, Hercules 1981.

⁴²¹ Ripa 1704, S. 16, 119, 139; Ripa 1669/70, S. 87 ff.; Ripa, 1760, Nr. 196. Ripa unterscheidet Astronomie und Astrologie. Für die Benennung der ludwigsburger Figur als Astrologie spricht unter anderem das ansbacher Konzept. Darin wird eine sehr ähnliche Figur, die im ansbacher Fresko leicht variiert zusammen mit *Musica* und *Poesia* dargestellt ist, als Astrologie bezeichnet. Siehe Hagen 1990, S. 107. Dazu passt Ripas Beschreibung der Astrologie, der Carlone stärker gefolgt ist, als derjenigen der Astronomie.

Architektur auf eine ähnliche Darstellung dieser Gruppen im Oberen Belvedere in Wien hin. Dort sind sie über den Pfeilern der Querseite im *Sommer-Gesellschafts-Zimmer* dargestellt⁴²². So werden nach der Ansicht Krapfs die „drei freien Künste“ bei Carlone immer wieder praktisch als feststehendes Bild präsentiert, wobei sie den Wissenschaften Musik, Astrologie und Poesie gegenübergestellt werden. Die Rangfolge kann von Bild zu Bild variieren. Der Poesie kommt eine besondere Rolle zu, „da sie auf Ciceros Rhetorik-Lehre aufbauend, über die „persuasio“, die Kunst des „Überredens“ zum Begriffsbild und zur Aufforderung des „docere, movere und delectare“ führen soll.“⁴²³ In Ludwigsburg sind die Gruppen allerdings sehr viel lebhafter aufgefasst. Carlone hat sich kompositorisch weiter entwickelt.

Zwischen der Gruppe der *Astronomia*, *Musica* und *Poesia* und der Hauptgruppe der *Gloria dei Principi* befindet sich *Virtus*, die die Laster bekämpft (Abb. 23). Geflügelt, mit Helm und Lanze, sowie mit Brustpanzer gerüstet, ist sie besonders durch die Sonne auf der Brust gekennzeichnet. Um die Laster zu vertreiben nutzt sie nicht ihre Lanze, deren Spitze nach oben weist, sondern streckt gebieterisch die Hand aus und blickt energisch in Richtung der stürzenden Laster. Oberhalb der letzteren befindet sich ein Putto mit einem Lorbeerzweig, der in diesem Zusammenhang als Zeichen des Sieges und der immerwährenden Kraft der Tugend gedeutet werden kann. Der Putto blickt, verbunden mit einer abwehrenden Geste seiner Hand zu den stürzenden Lastern hinab. Unter den stürzenden Figuren ist zunächst Chronos zu erkennen. Mit Flügeln und Sense ist er als der Gott der Zeit und Gegner der Ewigkeit dargestellt, der von *Virtus* verbannt wird, damit der fürstliche Ruhm durch die Künste für die Ewigkeit festgehalten werden kann. In der Literatur wird einstimmig angegeben, dass mit Chronos auch Neid, Unwissenheit und Geiz stürzen.⁴²⁴ Die Benennung der Laster ist so allerdings nicht ganz korrekt und muss differenziert werden. Die Bezeichnung von Neid und Chronos ist sicherlich zutreffend, während die Benennung der stürzenden männlichen Figur als Unwissenheit nicht zweifelsfrei zu klären ist. Die Bezeichnung der weiblichen Figur rechts als Geiz ist nicht korrekt und kann so nicht stehen bleiben. Es handelt sich nicht um einen Geldsack, der dem Geiz zugeordnet wäre, sondern um eine Korbflasche. Eine Identifizierung der Figur gestaltet sich schwierig. Möglicherweise ist sie als eine Anspielung auf Trunkenheit zu verstehen. Zwar hält die Personifikation der Völlerei oder Gefräßigkeit ein Weinglas in Händen, die ludwigsburger Figur weist aber keine anderen Attribute auf, die der Personifikation bei Ripa zugeordnet werden. Auch die leicht spitz dargestellten Ohren der Figur helfen bei der Benennung nicht weiter. Es handelt sich nicht um Eselsohren, die unter anderem als Symbol der Torheit oder Dummheit gelesen werden könnten. Bei Ripa hat *Ignorantia* einen Eselskopf. Wahlweise wurde die Unwissenheit aber auch nur mit Eselsohren dargestellt.⁴²⁵ Die in der Forschung bislang als stürzende Unwissenheit bezeichnete

⁴²² Abbildungen bei Seeger 2006, S. 64 f.

⁴²³ Krapf 2005, S. 46 f. Siehe auch Büttner 1989, S. 70 f.; Büttner 2001, S. 110, 121 f.

⁴²⁴ Manke 1974, S. 262 und 266; Garas 1986, S. 86.

⁴²⁵ Dittrich 2005, S. 104 und Anm. 25.

männliche Figur zeigt leider ebenfalls keine Eselsohren. Andererseits wird *Ignorantia* bei Ripa auch als nacktes Kind beschrieben, das mit verbundenen Augen auf einem Esel reitet, so dass es denkbar erscheint, die Benennung der ludwigsburger Figur als Unwissenheit beizubehalten.⁴²⁶ Eine endgültige und überzeugende Identifizierung der beiden strittigen Figuren ist also vorerst nicht möglich.

Überall im Hauptfeld der Ahnengalerie tauchen Putten mit Lorbeerkränzen und –zweigen auf. Sie können als Zeichen des Sieges aber auch des Friedens und aufgrund ihrer immergrünen Blätter als Zeichen der Unsterblichkeit gesehen werden. Seit der Antike waren in der abendländischen Ikonographie Lorbeerkränze üblich, um besondere Leistungen in Wissenschaft und Kunst, aber auch Feldherren auszuzeichnen.⁴²⁷

Zu dem zentralen Bildfeld blieb eine Zeichnung Carlones erhalten.⁴²⁸ Es handelt sich um eine lavierte Rötelzeichnung, welche die Grundkomposition bereits sehr genau wiedergibt. Allerdings deutet Höper die *Gloria dei Principi* falsch als *Magnificentia* (weibliche Figur mit Zepter). *Magnificenzia* sitzt laut Höper stellvertretend für den Fürsten neben dem Obelisk, den sie als Symbol des herzoglichen Ruhmes deutet. Allerdings verweist Höper in einer Anmerkung darauf, dass es sich alternativ auch um *Gloria dei Principi* handeln könnte. Höper kritisiert darüber hinaus die ebenfalls unzutreffende Titelgebung bei Bäuerle/Wenger *Das Gute Regiment sendet die Freigebigkeit zu den Künsten*.⁴²⁹ Dass es sich bei der Zeichnung, wie Höper vermutet, um eine erste Idee handelt, ist unwahrscheinlich, wenn man die grosse Übereinstimmung mit dem ausgeführten Fresko betrachtet. Die Zeichnung muss zu einem Zeitpunkt entstanden sein, als sich die Komposition bereits in einem fortgeschrittenen Entwicklungsstadium befand.

Höper identifiziert nicht *Liberalitas*, sondern spricht nur davon, dass die Künste aus einer Schale mit Gold und Geschmeide, sie erkennt darunter auch die Ordensketten des württembergischen Jagdordens, belohnt werden.⁴³⁰ Tatsächlich sind aber weder im ausgeführten Fresko noch in der Zeichnung Ordensketten des Jagdordens dargestellt. In der Zeichnung ist auch *Virtus* zu erkennen, die die feindlichen Mächte in den Abgrund treibt. Die Laster benennt Höper als Neid (Schlangen), Vergänglichkeit (Saturn/Chronos, mit Sense), Unwissenheit (ohne Attribut) und Geiz (Geldsack) oder auch Betrug.⁴³¹ Wie bereits erwähnt, handelt es sich in Ludwigsburg jedoch keinesfalls um eine Darstellung des Geizes.

Eine weitere Zeichnung Carlones in der Bibliothek von Fermo zeigt wiederum eine Darstellung, die mit dem zentralen Bildfeld der Ahnengalerie in Ludwigsburg übereinstimmt.⁴³² Die Gruppe der Musik, Poesie und Astronomie ist, wie in der Stuttgarter Zeichnung, auch hier nicht wiedergegeben. Im

⁴²⁶ Ripa 1704, S. 66, 220, 276.

⁴²⁷ Lurker 1991, S. 442; Kretschmer 2008, S. 270.

⁴²⁸ Abbildung Kat. Stuttgart 2004, Abb. 17.

⁴²⁹ Höper 2004, S. 26, Anm. 49.

⁴³⁰ Höper 2004, S. 26.

⁴³¹ Höper 2004, S. 27.

⁴³² Abbildung bei Dania 1996, Abb. 32.

Gegensatz zur Stuttgarter Ausführung, in der auch die Gruppe der Malerei, Bildhauerei und Architektur fehlt, sind diese Künste in der Zeichnung aus Fermo dargestellt. Sie trägt die Inschrift „*Gloria dei principi*“. Laut Garas handelt es sich um eine Variation von Carlones Verherrlichungsallegorien.⁴³³ Auch Luigi Dania weist auf diese Zeichnung hin. Es handelt sich um eine Federzeichnung aus dem Besitz des Malers Fortunato Durante.⁴³⁴ Dania erinnert die Lebendigkeit und Unmittelbarkeit des Pinselduktus an venezianische und genueser Zeichenkunst. Das Vorbild sieht Dania in der *Gloria dei Principi* aus Ripas Icologia. Minerva als Beschützerin der Künste hält *Pictura* an der Hand und weist sie auf die *Gloria dei Principi* hin. *Liberalitas* wird von Dania als „a gesturing figure, bearing a large bowl brimming with jewels“ bezeichnet und nicht näher identifiziert. Links bekämpft *Virtus* die Laster. Dania vermutet, dass es sich um eine sehr frühe Studie für das Ludwigsburger Projekt handeln könnte, bevor noch die exakte Größe des Deckengewölbes festgelegt war.⁴³⁵ Für diese Vermutung spricht, dass auch der angedeutete Bildfeldrand nicht mit dem später ausgeführten übereinstimmt.

Die zweite Inschrift lässt Dania vermuten, dass es sich auch um eine andere Decke gehandelt haben könnte, die nicht ausgeführt wurde oder bislang noch nicht identifiziert werden konnte.⁴³⁶ Denkbar wäre auch, dass dieses Motiv ursprünglich in einem Raum des Neuen Corps de Logis Verwendung finden sollte und sich Herzog Eberhard Ludwig schließlich dafür entschied, die Galerie mit diesem Thema ausmalen zu lassen, erweitert um zusätzliche Bildfelder.

Manke erwähnt eine Modellzeichnung in den Musei Civici in Mailand, die für das Mittelfeld der Ahnengalerie gedacht ist.⁴³⁷ Auch Dania nennt den schon von Garas und Barigozzi-Brini zugeordneten Bozzetto im Castello Sforzesco. Der Entwurf stimmt eng mit der zentralen Gruppe des Ludwigsburger Hauptfeldes überein. Dania ist der Ansicht, dass die Kartusche des Obeliskens ein Wappen aufnehmen sollte. Er weist darauf hin, dass der Bozzetto bei Carlones Nachlaßversteigerung unter dem Titel „*La Gloria de Principi, che premia le belle arti, Virtù che scaccia vari vizi.*“ aufgetaucht sein könnte.⁴³⁸

Im Karlsruher Ausstellungskatalog wird der Entwurf des Castello Sforzesco als *Die Förderung der Künste durch Herzog Eberhard Ludwig von Württemberg* bezeichnet.⁴³⁹ „Das allgemeine Thema dieser Bilderfolge ist die innige, wechselseitige Beziehung zwischen dem Herrscher und den Künsten, die von ihm gefördert, ihrerseits zur Steigerung seines Ruhmes beitragen.“⁴⁴⁰ Auf der Skizze ist ein Ausschnitt der zentralen Darstellung wiedergegeben. Eberhard Ludwigs Initialen befinden sich laut

⁴³³ Garas 1989, S. 86; Dania 1996, S. 462.

⁴³⁴ Feder, schwarze Tinte, grau laviert auf weißem Papier, 30,1 x 49,1 cm mit den autographischen Vermerken „*La Gloria de Principi*“ und „*Questo pezzo è di misura 29 piedi longo 15 in alto*“.

⁴³⁵ Dania 1996, S. 462 ff.

⁴³⁶ Dania 1996, S. 462 ff.

⁴³⁷ Manke 1974, S. 265 ff., Anm. 13, 14. Inv. Nr. 534, erworben 1933, Ölskizze des mittleren Bilddrittels, vermutlich Fragment. Dania 1996, Abb. 32.

⁴³⁸ Dania 1996, S. 464, Anm. 9. Siehe auch Manke 1974, S. 266 mit der Umrechnung der Maße des Bozzetti Kataloges auf 91 x 205 cm. Zuordnung zur ersten Zeile der 11. Seite.

⁴³⁹ Kat. Karlsruhe 1981, Bd. 1, S. 78 f., Nr. 120.

⁴⁴⁰ Kat. Karlsruhe 1981, Bd. 1, S. 78 f., Nr. 120.

Katalogtext auf dem Obelisk. *Fama* und *Gloria dei Principi* werden als „Gestalten des Ruhmes (Posaune) und des fürstlichen Regiments (mit Zepter)“ nicht ganz korrekt bezeichnet. Im Katalogtext sind nicht nur zwei der vier dargestellten Laster unzutreffend als Geiz und Unwissenheit bezeichnet, sondern auch *Virtus*, die als Minerva beschrieben wird.⁴⁴¹

Carlone nahm Teile des Ludwigsburger Motivs in einem Entwurf für das 1747 bis 1750 geschaffene Deckenfresko im Treppenhaus von Schloss Augustusburg bei Brühl wieder auf.⁴⁴² Der Obelisk, *Aeternitas* der Putto mit dem Lorbeerkranz, *Liberalitas* und Minerva, die die Hand der *Pictura* ergreift, tauchen nahezu wörtlich zitiert wieder auf.⁴⁴³ Allerdings wurde die *Gloria dei Principi* durch *Magnanimitas* im Zentrum der Darstellung ersetzt. *Magnanimitas* befindet sich nicht rechts von der Pyramide wie in Ludwigsburg, sondern links.⁴⁴⁴ Auch hier wird *Liberalitas* angewiesen, die Künste zu belohnen und Minerva weist mit einer Lanze auf *Magnanimitas* zurück, die von den Künsten verherrlicht werden soll. *Virtus* bezwingt, unterstützt von *Intellectus* (Verstand), gekennzeichnet durch den Helm aus dem eine Flamme lodert, sowie Pfeil und Bogen,⁴⁴⁵ die Laster. Im Unterschied zu Brühl, werden in Ludwigsburg die Laster allein durch *Virtus* besiegt.⁴⁴⁶ Manke urteilt etwas zu pauschal, wenn sie schreibt: „Das Thema entspricht dem des Mittelfeldes der Ludwigsburger Ahnengalerie.“ Sie differenziert hier nicht zwischen der *Gloria dei Principi* und *Magnanimitas*. Sie vernachlässigt die Ergänzung der *Magnanimitas* durch *Magnificentia* und die Unterstützung von *Virtus* durch *Intellectus*.⁴⁴⁷ Manke verweist allerdings zurecht besonders auf den rechten Teil mit der Abbildung der Künste, dessen Hauptfiguren *Architectura*, *Pictura* und *Skulptura* beinahe wörtlich zitiert sind.⁴⁴⁸

Schon früh hat Carlone die Figur gefunden, die er in Ludwigsburg als thronende *Gloria dei Principi* darstellt. In der Verherrlichungsallegorie des Palais Clam-Gallas in Prag ist die Figur bereits angelegt,

⁴⁴¹ Kat. Karlsruhe 1981, Bd. 1, S. 78 f., Nr. 120.

⁴⁴² Abbildungen bei Manke 1974, S. 263 und Kat Bonn 1989, Taf. 1.

⁴⁴³ Hansmann 1989, S. 95 f., 98 f.; Manke 1974, S. 270, Anm. 20. Manke erwähnt erstmals den Entwurf aus englischem Privatbesitz für das Brühler Treppenhaus. Es handelt sich um einen 1,37 m x 1,23 m großen Bozzetto, der als „*Protection der Künste durch fürstliche Großmut*“ betitelt ist. In der angedeuteten Scheinarchitektur der Skizze tauchen, zum Teil geflügelte, männliche, weibliche und kindliche Figuren auf, die laut Manke ganz typisch für Carlone sind und sich auch in Ludwigsburg finden. Manke datiert Brühl um 1750/52.

⁴⁴⁴ Im Entwurf ist der für *Magnanimitas* typische Löwe nicht zu erkennen. Er müsste sich im Schattenbereich des Obeliskens befunden haben, wenn er schon an der Stelle angelegt war, die er später im Fresko einnimmt. Möglicherweise war zunächst eine Darstellung der *Gloria dei Principi* geplant und wurde auf Wunsch des Bauherrn in *Magnanimitas* geändert. Siehe Hansmann, Kat. Bonn 1989, Kat. Nr. 32, S. 267, Tafel 1. Zu *Magnanimitas* siehe auch Ripa 1760, Nr. 64. Zu den typischen Attributen gehören Zepter, Löwe und Krone.

⁴⁴⁵ Im Fresko um das Attribut des Adlers ergänzt, um *Intellectus* klar zu definieren. Hansmann, Kat. Bonn 1989, S. 267.

⁴⁴⁶ Hansmann, Kat. Bonn 1989, Kat. Nr. 32, S. 267 f.; Hansmann 1989, S. 95 f., S. 98 f.

⁴⁴⁷ Hansmann 1989, S. 98.

⁴⁴⁸ Manke 1974, S. 270.

wie Carlone sie später zur Verherrlichung des Fürstenruhmes nutzen wird. Anstelle eines Zepters hält die Prager Figur allerdings eine Lanze.⁴⁴⁹

Die Gruppe der *Liberalitas*, die angewiesen wird, die Künste zu entlohnen, taucht ebenfalls in einer Skizze des Salzburger Barockmuseums auf. Dort ist auch Minerva dargestellt, die der Malerei, welche als einzige die Künste repräsentiert, auf ihre Wohltäterin hinweist. Nach einem vermutlich nicht mehr erhaltenen oder noch nicht wieder entdeckten Fresko fertigte ein unbekannter Künstler eine Zeichnung an, die sich in der Staatlichen Graphischen Sammlung in München befindet.⁴⁵⁰ Es ist wiederum ein dem ludwigsburger Hauptfeld sehr verwandtes Kompositionsschema, wenn auch für einen geistlichen Fürsten bestimmt, angedeutet durch den Krummstab neben der *Gloria dei Principi*. Die Gruppe der Künste, Minerva, die auf die *Gloria dei Principi* verweist, sowie *Virtus*, die die Laster bekämpft, sind weitgehend identisch mit dem ludwigsburger Hauptfeld. Auch *Fama* und *Aeternitas* wurden übernommen. Allein *Liberalitas* verteilt keine Juwelen, sondern Rosen.

8.1.7 **Pax siegt über die (grosse) Wut**

Manke deutete die Figuren dieses Scheinkuppelfeldes bislang als stehende weibliche Figur mit Ölweig, vor der Mars in die Tiefe stürzt. Putten verbrennen die Waffen des Mars und halten die Früchte des Friedens (Abb. 24). In den angrenzenden Feldern sind Gefangene damit beschäftigt, ihre Ketten zu lösen oder haben sie bereits abgelegt (Abb. 27 und 28).⁴⁵¹

Ripa beschreibt *Pax* oder den *Fried* 1704 als „*ein angenehmes Weibs=Bild, so einen Krantz von Oel=Zweigen, als einem Sinnbild deß Friedens, auf dem Haupt traaget; ingleichen in einer Hand ein Horn des Ueberflusses, und in der andern einige Korn=Aehren haelt; wodurch das Vergnuegen deß Volkes angezeigt wird.*“⁴⁵² In Ludwigsburg ist *Pax* durch einen Olivenzweig, anstelle eines Olivenkranzes, und ein blaues Gewand gekennzeichnet. Sie hält das Füllhorn nicht in der Hand, sondern weist mit dem Olivenzweig darauf. Das von Früchten und Kornähren überquellende Füllhorn wird von einem Putto neben *Pax* präsentiert, der wiederum von einem weiteren Putto einen Kuss auf die Stirn erhält. Neben *Pax* verbrennen Putten die Trophäen des Krieges als Zeichen des bevorstehenden Friedens. Der Typus der waffenverbrennenden *Pax* mit dem Füllhorn war im 17. Jahrhundert durch Münzen verbreitet. Auch bei dem Einzug des Kardinal-Infanten Ferdinand in Antwerpen 1635 wurde *Pax* mit Füllhorn dargestellt, wie sie Waffen verbrennt. Caspar Gevaerts Beschreibung *Pompa Introitus Ferdinandi* verweist zum Beispiel auf die Münze des Kaisers Trajan als Vorbild.⁴⁵³ *Pax* deutet mit dem Olivenzweig auf das Füllhorn, während sie mit der anderen Hand die Verbrennung der Waffen anweist, welche von einem Putto ausgeführt wird. Bei Ripa heißt es „*Als Zeichen dafür, daß der Frieden den Krieg auslöscht, seht das Bild, daß der Friede einen Waffenhaufen*

⁴⁴⁹ Siehe auch Krummholz 2007, S. 226, Abb. 138.

⁴⁵⁰ Siehe dazu Krückmann, Kat. Ansbach 1990, Kat. Nr. 30, S. 179, Nr. 29, Abb. 189, 192.

⁴⁵¹ Manke 1974, S. 266. Sie bringt die Darstellung mit dem Bozzetti-Katalog, S. XI, Zeile 6 von unten, „*La Pace, che abbate la Guerra*“ (62,6 : 52,2 cm) in Verbindung.

⁴⁵² Ripa 1704, S. 128 f.

⁴⁵³ Baumstark 1974, S. 131 f.

mit der Fackel entzündet[...]“ und „Der Friede verbrennt mit der entzündeten Fackel einen Waffenhaufen, bündigt den Krieg, die Feindschaft und den Hass und hält sie in Schranken.“⁴⁵⁴ Baumstark weist darauf hin, dass die Münzen der römischen Kaiserzeit zwar als Vorbild für die *Pax* Darstellungen dienten, aber anders verstanden wurden als in der Antike. Nach antikem Verständnis wurden die Waffen der besiegten Feinde des römischen Reiches als Opfer an die Götter verbrannt. Der Frieden wurde durch den Sieg und die Niederwerfung des Gegners gesichert. Nach römischem Verständnis stellt *Pax* die Frucht des Sieges dar, die Ruhe, Erholung und Sicherheit bietet.⁴⁵⁵ Laut Baumstark wurde bei Rubens' Medici-Zyklus im 19. Bild *Pax* im Sinne der römischen Denkungsart dargestellt, wobei er sich unsicher ist, inwieweit es als sicher gelten kann, dass sich die Humanisten des 16. und 17. Jahrhunderts dieser römischen Auffassung tatsächlich bewußt waren.⁴⁵⁶

In Ludwigsburg stürzt eine männliche Figur in Muskelpanzer, mit Schwert in der Rechten besiegt in den Abgrund (Abb. 24, 25, 26). Während ihm der Helm, der mit einem Drachen⁴⁵⁷ verziert ist, schon vom Kopf gefallen ist, schützt er sein Antlitz abwehrend mit dem Schwertarm. Ein Putto hat den Löwenschild der stürzenden Figur an sich genommen.

Bei Ripa wird die Personifikation der unbezwingbaren Wut als „mit einem starcke[n] Kueras bewaffneter Soldat / der auf dem Haupt einen Helm / in der rechten Hand ein Schwert / und in der lincken einen Schild traebet / worauf ein gemahlter Löw zu sehen / wie er aus Zorn und Wuth seine eigene Junge erwuerget“ beschrieben. Die grosse Wut charakterisiert Ripa „als einen bewaffneten Menschen / der ein grausames Ansehen / und feuriges Gesichte hat; auch in der rechten Hand ein blosses Schwert / und in der lincken einen Schild / worauf ein Loew gemahlet / traebet.“⁴⁵⁸ In Ludwigsburg wird demnach die Wut gestürzt und dem Krieg wird somit die Basis entzogen. Dass es sich nicht um Mars handeln kann, wird durch die Attribute verdeutlicht. In der Venus-Mars-Gruppe wird Mars mit einem roten Helmbusch und einem rein ornamental geschmückten Schild dargestellt (Abb. 14 – 16). Im Gegensatz dazu ist die *grosse Wut* mit dem beschriebenen Drachenhelm und Löwenschild ausgestattet. Dass der Frieden die Wut besiegt, wird auch durch die Gefangenen deutlich, die über den Fenstern der Galerie dargestellt und diesem Bildfeld zugeordnet sind. Sie sind von ihren Ketten befreit und blicken zu *Pax*, der sie diese Befreiung zu verdanken haben, auf (Abb. 27 und 28).

⁴⁵⁴ Ripa zitiert nach Baumstark 1974, S. 134.

⁴⁵⁵ Im Gegenzug meint die griechische Auffassung der *eirene* den Zustand des Friedens und des Wohlstands als Gegenbild zu den Schrecken des Krieges und drückt somit den Inhalt der Friedenszeit aus. Baumstark 1974, S. 134 f.

⁴⁵⁶ Baumstark 1974, S. 135. Baumstark verweist auch darauf, dass das Thema der friedenspendenden Waffenvernichtung auch im Alten Testament thematisiert wird.

⁴⁵⁷ Drache als Verkörperung des Bösen. Kretschmer 2008, S. 86. Bei Ripa wird ein Drachenhelm als Attribut für die – allerdings weibliche – Personifikation des Zorns erwähnt. Ripa 1704, S. 223.

⁴⁵⁸ Ripa 1704, S. 281.

Aus der Unmenge an stürzenden Figuren, die sich sowohl in sakralen als auch in profanen Kunstwerken finden lassen, seien hier zwei Beispiele genannt, die Carlone möglicherweise gekannt hat und die ihn zu eigenen Schöpfungen inspiriert haben könnten. Die stürzende Wut in der ludwigsburger Friedensallegorie könnte von Riccis stürzender Figur der *Ignorantia* im Fresko *Amor virtutis, Nobilitas, Honor und die Künste stürzen die Ignorantia in den Orkus* aus dem Jahr 1706 im Palazzo Marucelli Fenzi in Florenz beeinflusst sein.⁴⁵⁹ Carlone weicht zwar von der Haltung der stürzenden *Ignorantia* ab, aber er modelliert den Körper ähnlich wie Ricci und setzt auf ebenso dramatische Lichteffekte.⁴⁶⁰ Dania betont, dass Carlone die Fresken Riccis im Palazzo Marucelli in Florenz gekannt haben muss.⁴⁶¹

Das 1709 von Solimena geschaffene Deckenfresko in der Sakristei von San Domenico Maggiore in Neapel mag für die stürzende Figur der Wut ebenfalls als Anregung gedient haben. Solimenas Bild wurde häufig kopiert. Es existiert zum Beispiel in der Wiener Albertina ein Stich von Martini nach Solimenas Motiv.⁴⁶² Allerdings hat Carlone die Bewegungen der Figur auf seine Weise verstärkt. Die stürzende Wut windet sich widerstrebend.

8.1.8 Morgendämmerung: Aurora als Vorbotin des Sonnenaufganges

Aurora, in lichtetes Gelb gekleidet, nimmt das Zentrum des nächsten Bildfeldes ein, das nach der Scheinkuppel der Friedensallegorie wieder einen Himmelsausblick bietet. Aurora streut Blumen aus einem Korb. Luzifer, der Morgenstern, ist als geflügelter Knabe mit einem Stern über dem Haupt und einer Fackel als Attribut dargestellt (Abb. 29, 30).⁴⁶³ Als Sohn der Aurora pflegt er ihr voranzuschreiten.⁴⁶⁴ Bei Ovid heißt es: „[...]da hat die wachsame Aurora im hellen Osten die purpurnen Tore und die rosengefüllten Hallen geöffnet: Die Sterne fliehen, ihren Zug beschließt Lucifer und verläßt als letzter seinen Posten am Himmel.“⁴⁶⁵ Aurora blickt zu drei Frauen, die am rechten Bildfeldrand dargestellt sind. Sie lagern auf Kissen (Abb. 31). Zwei der Frauen sind bereits erwacht, während die dritte noch schläft. Eine der erwachten Frauen deutet nach oben, in Richtung von Diana, während die andere der Geste eines Puttos folgend, erstaunt auf Aurora blickt. Ein weiterer Putto unterhalb der Frauengruppe deutet vage auf die fliehenden Gestalten der Dunkelheit. Manke hat versucht die Gruppe anhand von Ripas *Iconologia* zu deuten. Sie vertritt die Ansicht, dass es sich um eine Darstellung der drei Grazien handelt und untermauert ihre These mit einem von Ripa zitierten

⁴⁵⁹ Abbildung bei Roettgen 2007, Abb. 68.

⁴⁶⁰ Zum Palazzo Marucelli Fenzi siehe Roettgen 2007, S. 333, Abb. 68.

⁴⁶¹ Dania 1996, S. 464.

⁴⁶² Knab 1977, S. 17, Fig. 53.

⁴⁶³ Ripa/Strauß 1669/70, Bd. 2, S. 66 ff., 68 bezeichnet Lucifer als Tag- oder Lichtbringer. Er spricht ihn im Abschnitt über die Morgendämmerung an, die er wiederum als geflügeltes, nacktes Kind mit einem Stern über dem Kopf, einer umgekehrten aber brennenden Fackel und einem Krug aus dem Tau fällt, beschreibt. Der hell leuchtende Stern über dem Kopf der Morgendämmerung sei Lucifer. Die Flügel der Morgendämmerung bedeuten, dass sie nicht lange währt, sondern schnell vergeht. Carlone hat hier Lucifer mit Flügeln und Fackel dargestellt, sowie einem Stern über dem Kopf.

⁴⁶⁴ Lucifer, Hederich, S. 5120 (vgl. Hederich-Lexicon, S. 1475-1476).

⁴⁶⁵ Ovid 1997, II 112 – 115.

Vers Ariosts. Höper übernimmt Mankes Deutung von Aurora und den erwachten Grazien.⁴⁶⁶ In dem von Manke mit dem Bild in Verbindung gebrachten Eintrag im Bozzetti-Katalog werden die drei Grazien allerdings nicht erwähnt. Auf Seite XI heißt es in Zeile 12 von unten: *L'Aurora con figure, che dormono* (68,3 : 102,5 cm).⁴⁶⁷ Laut Hederich waren die Grazien „[...] Göttinnen der Annehmlichkeit, Wohlthaten und Dankbarkeit. [...] Ohne sie war nichts anmuthig und gefällig. [...] Sie ertheilten den Menschen die Freundlichkeit, das aufgeräumte Wesen, die Holdseligkeit und Gesprächigkeit.“ Allerdings kennt Hederich, obwohl er einige Namen der Grazien nennt, keine Olympia. Olympia weist er als Beinamen der Lucina aus. Lucina wiederum sei ein Beinamen der Juno gewesen. Lucina steht bei Hederich unter anderem in Zusammenhang mit Licht in dem Sinne, dass sie als Geburtsgöttin hilft, Kinder zur Welt zu bringen. Andererseits kann Lucina auch mit der Nacht assoziiert werden, „weil sie mit dem Monden einerley sey, der bey Nachtzeit leuchtet.“⁴⁶⁸ Bei dem von Manke angeführten Abschnitt in Ripas *Iconologia* ist jedoch von den drei Grazien nicht die Rede. Der zitierte Vers bezieht sich vielmehr auf den ausgestreuten Tau, der in Verbindung mit der Morgendämmerung auftritt. Ripa stellt dem Vers folgende Einleitung voran: „Daß aber auß dem umbgestuerzten Krug viel Troepflein Wasser herunter fallen /damit wird auff den zur Sommerszeit herabfallenden Thau / und im Winter sich wegen der grossen Kaelte / erzeugenden Reiff gezielet: Dannhero Ariostus davon also schreibet: [...] Die arg' Olympia versteckt sich in das Bette / Und schlaefft / unaufgeweckt / mit andern in die Wette / Biß daß die Morgenroecht den kalten Reiff austreut / von dem vergueldten Karn / der Liecht und Tag erneut.“⁴⁶⁹ Es geht hier also um den Schlaf, der bis zum Erscheinen der Morgenröte andauert und um den Tau bzw. den Reif, der in engem Zusammenhang mit der Morgenröte steht.

Am rechten oberen Bildrand wird die schwindende Nacht dargestellt, verkörpert durch Artemis-Diana als Mondgöttin vor einem Sternenhimmel (Abb. 32). Putten versprühen Tau.⁴⁷⁰ Ein geflügelter Jüngling mit Fackel, der hinter der Scheinarchitektur des linken Bildrandes hervorschaut, verweist Gestalten der Finsternis in die Tiefe (Abb. 33). Sie sind mit fledermausartigen Flügeln und Blasebalg, als stürzender Jüngling und als bärtiger Alter, der eine Decke über sich zieht während er sich die Augen reibt, dargestellt. Dem bärtigen Alten fliegt eine Eule voran, die hier als Symbol der Nacht zu verstehen ist. In dieser Bedeutung taucht sie ab Mitte des 16. Jahrhunderts auf Gemälden auf.⁴⁷¹ Fledermausartige Flügel, welche die fliehenden Gestalten und Putten bei Carlone haben, sind ebenfalls als Symbol der Nacht und auch der Dämonie zu sehen. „Da die Fledermaus am hellen Tag nicht

⁴⁶⁶ Manke 1974, S. 262, 266; Höper 2004, S. 27, Anm. 50.

⁴⁶⁷ Manke 1974, S. 266.

⁴⁶⁸ Gratiae, Hederich, S. 4152, (vgl. Hederich-Lexicon, S. 1177) und Olympia, Hederich, S. 6051 (vgl. Hederich-Lexicon S. 1782), sowie Lucina, Hederich, S. 5123 (Vgl. Hederich-Lexicon S. 1477); Vollmer 1874, S. 166.

⁴⁶⁹ Ripa 1669/70, Bd. 2, S. 68. Manke zitiert nur den Vers ab „Die arg' Olympia....“.

⁴⁷⁰ Manke 1974, S. 266.

⁴⁷¹ Dittrich 2005, S. 110, 118, Anm. 24. Eine ähnliche Eule sitzt bei Ripas Darstellung der Nacht auf einem Mauervorsprung. Ripa 1760, Nr. 16; Lurker 1991, S. 185; Kretschmer 2008, S. 113.

sichtbar ist, wurde sie zum Symbol der Nacht, die man als bedrohlich empfand.⁴⁷² Bei Ripa wird die Fledermaus im Zusammenhang mit der Abenddämmerung erwähnt: „*Die Fledermauß / mit ihren außgespan[n]ten Fluegeln / schicket sich nit uneben hierher [zur Abenddämmerung]; sintemalen es ein solcher Vogel ist, der sich sonderlich / umb diese Zeit / wann sich Tag und Nacht scheidet/ sehen laasset / und hin und wieder zu fliegen pflieget [...]*“.⁴⁷³ Krapf hat diese Gruppe, die Carlone fast genau aus seinem Fresko im Sommergesellschaftszimmer des Oberen Belvedere übernommen hat, für das wiener Fresko gedeutet. Den bärtigen Alten bezeichnet Krapf als Verkörperung der Nacht und Finsternis, während er den dargestellten Blasebalg als Attribut des aufgeblasenen Stolzes identifiziert.⁴⁷⁴ Im Gegensatz zum wiener Fresko ist in Ludwigsburg aber auf die Darstellung der untersten männlichen Figur verzichtet worden. Sie wurde durch einen fledermausflügeligen Putto ersetzt. Dass es sich bei der Figur mit Blasebalg um eine Personifikation des aufgeblasenen Stolzes handelt, ist nicht wahrscheinlich. Bei dieser Figurengruppe handelt es sich nicht um stürzende Laster, sondern um dämonische Gestalten, die ihr Unwesen während der Dunkelheit treiben.

In einer Nebengruppe über Aurora und für den Betrachter nur gut zu erkennen, wenn er seinen Standpunkt in der Galerie verändert, befinden sich zwei geflügelte Figuren, von denen eine männlich und die zweite weiblich ist (Abb. 34). Die männliche streut Rosen aus, während die weibliche durch einen Stern über dem Haupt gekennzeichnet ist. Eine dritte geflügelte weibliche Figur, von einer Wolke zum Teil verdeckt, deutet auf den geflügelten Jüngling mit Fackel, der hinter der Scheinarchitektur des linken Bildrandes hervorschaut und die Gestalten der Finsternis in die Tiefe verweist. Zwischen dem fackeltragenden Jüngling und Aurora befinden sich im Hintergrund zwei Putten und eine geflügelte Figur, die soeben aufzuwachen scheint (Abb. 29).

Carlones Fresko im Sommergesellschaftszimmer des Oberen Belvedere weist starke Übereinstimmungen mit den rund zehn Jahre später entstandenen Fresken in Ludwigsburg auf. Abgesehen von der Zweiteilung der Szenen und der Ergänzung durch die Musen im Feld des Sonnenaufgangs der Ahnengalerie, sind aber auch einige Unterschiede zu erkennen.⁴⁷⁵ Der freskierte Raum befindet sich auf der Gartenseite des Erdgeschosses im Oberen Belvedere und wurde im Sommer als „Spiel-Zimmer“ genutzt. Er bildet im Erdgeschoss die Einleitung zu den sog. westlichen Gesellschaftszimmern. Die Architekturmalerei stammt von Fantì.⁴⁷⁶ Thema des Wiener Bildes ist eine Allegorie auf das segensreiche Wirken Apolls. Aurora schwebt in der Mitte und streut Blumen. Ein Putto gießt aus einem kleinen Fass den Morgentau. Apoll thront in den Wolken und blickt zu Aurora.

⁴⁷² Dittrich 2005, S. 149, Anm. 12.

⁴⁷³ Ripa/Strauß 1669/70, Bd. 2, S. 71.

⁴⁷⁴ Krapf 2005, S. 44 ff.

⁴⁷⁵ Es bleibt darauf hinzuweisen, dass die zentrale Figur der Aurora im Oberen Belvedere einige Schwächen aufweist. Sie ist im Vergleich zu der etwa zehn Jahre später entstandenen Aurora in Ludwigsburg deutlich plumper. Auch einige Putten zeigen in Wien noch Schwächen. In Anbetracht der Entwicklung Carlones hin zur Leichtigkeit eines Rokoko-Malers, wie sie in den ansbacher Fresken besonders deutlich zum Ausdruck kommt, muss diese Steigerung seiner malerischen Leistung allerdings nicht verwundern. Siehe dazu auch Garas 1962, S. 266 f., 272; Heinz 1963, S. 130 f.; Barigozzi Brini 1991, S. 163. Abbildung bei Seeger 2006, S. 63

⁴⁷⁶ Krapf 2005, S. 44 ff.; Tinzl 2005, S. 56 ff.

Er ist – im Gegensatz zu dem ludwigsburger Bildfeld – deutlich als Apollon Musagetes gekennzeichnet, da er eine Leier hält und einen Lorbeerkranz trägt. Künste und Wissenschaften sind in gesonderten Gruppen am Gewölbeansatz dargestellt: Architektur, Skulptur, Malerei auf einer Seite und auf der anderen Seite Dichtkunst, Astronomie, Musik.⁴⁷⁷ An der Stelle die Apoll in dem wiener Deckenbild einnimmt, ist in Ludwigsburg der geflügelte Fackelträger dargestellt. Die Putten unmittelbar neben dem Geflügelten sind allerdings fast wörtlich zitiert. Lediglich die Armhaltung der erwachenden geflügelten Figur mit den Putten im Hintergrund ist abgewandelt. Die sie begleitenden Putten sind allerdings ebenso wörtlich zitiert wie die stürzenden Gestalten im Vordergrund. Allein die unterste der zurückweichenden Figuren wurde nicht übernommen, sondern – wie bereits erwähnt – durch einen fledermausflügeligen Putto ersetzt. Die Hauptszene des ludwigsburger Bildfeldes, Aurora, Lucifer, die drei Frauenfiguren und Diana sind mit geringsten Abweichungen übernommen worden. Die für die ludwigsburger Ahnengalerie notwendige Zweiteilung der wiener Szene, erforderte eine Ergänzung und Veränderung der Komposition um den Musengott Apoll herum. Carlone stellte den Musengott nicht mehr wie in Wien als Apollon Musagetes dar, sondern als Sol-Apollon. Um den musischen Aspekt des Gottes zu verdeutlichen, ergänzte er die Darstellung um die neun Musen. Aurora und Apoll stellen im ludwigsburger Fresko zu beiden Seiten des Hauptmotivs die Morgendämmerung und den Sonnenaufgang dar. Sie verkörpern die Erleuchtung des Herzogtums Württemberg durch Künste und Wissenschaften.

8.1.9 Allegorie der Wissenschaften

In dem letzten der vier Scheinkuppelfelder befindet sich, im Gegensatz zu der bislang häufig vertretenen Meinung keine Allegorie der Messkunst, sondern eine Allegorie der Wissenschaften. Sie bildet die Ergänzung zu den auf der anderen Seite des Hauptfeldes dargestellten Allegorie der Künste. Putten hantieren mit Senkblei, Winkelmaß, Zirkel, Meßlatte, Fernrohr Himmelsglobus und Büchern (Abb. 35).⁴⁷⁸

Ergänzt wird das Hauptfeld wieder durch zwei Nebenfelder mit Personifikationen. Auf der einen Seite befinden sich *Ingegno* (Genie) und *Mathematica* (Abb. 37). *Ingegno* ist als eine männliche Figur mit Flügeln an den Schultern dargestellt. Sein Helm ist mit einem Adler geschmückt, als Zeichen von außergewöhnlicher Begabung, denn der Adler kann höher fliegen und schärfer sehen als alle anderen

⁴⁷⁷ Seeger 2006, S. 41 f., 63 ff., dort auch Abbildungen. Im Oberen Belvedere hat Carlone nach Meinung der Forschung neben dem Gartensaal (gen. das „große Gesellschafts-Sommer-Zimmer“) auch die Decke des Marmorsaales gemalt. Bei dem Gartensaal des Oberen Belvedere sind es vor allem die Randgruppen, die eine große Ähnlichkeit aufweisen. Die zentrale Figur der Aurora wirkt im Vergleich etwas plumper, so dass eine nachträgliche Übermalung abzuklären bliebe. Garas 1989, S. 84 f.; Garas 1962, S. 267, 273; Garas 1986, S. 8 ff.; Prohaska 2004, S. 108, Anm. 13; Voss 1961, S. 244 f.; Mraz/Nemec 1988, S. 62, 72; Garas (1962) verweist auf ähnliche, aber zum Teil sehr veränderte Skizzen: eine Ölskizze in Graz, eine Zeichnung des British Museum (Abb. 4, Garas 1962), eine Zeichnung in der Albertina sowie eine Ölskizze im Londoner Kunsthandel. Die beiden letzteren wohl für die Villa Colleoni.

⁴⁷⁸ Höper 2004, S. 27; Manke 1974, S. 266; Lechi 1965, S. 131, unter der Rubrik *Opere profane, istoriche, Favolese e Poetiche dipinte in sale, e appartamenti per Principi, e cavalieri* auf Seite XI in der 4. Zeile von unten *Un Globo con Puttini, che figurano le Belle Arti*. Manke berechnet die Maße auf 62,6 x 45,5 cm.

Vögel. Darüber hinaus hält *Ingegno* Pfeil und Bogen in der Hand als Zeichen für ausgreifendes Forschen und Genauigkeit.⁴⁷⁹ Die Verkörperung der Mathematik ist durch Zirkel, Meßlatte und Kugel ausgestattet. Die Mathematik wird laut Ripa schön dargestellt, weil „*auß der Schoen= und Vollkommenheit der Zahlen alle Dinge herfliessen, und zusammen gesetzt werden*“. Die Mathematik bildet die Grundlage aller anderen mathematischen Künste. Der Zirkel, den sie in der Hand hält, soll zeigen, dass sie nichts unbedacht tut. Laut Ripa ist ihr eine Erdkugel zugeordnet, die mit Abmessungen versehen ist, als Zeichen, dass alle Abmessungen der Erde auf Mathematik beruhen.⁴⁸⁰ In dem zweiten ergänzenden Nebefeld befinden sich die *Architectura* und eine Personifikation des Gebäudes (Abb. 36).⁴⁸¹ Die Architektur wird durch eine weibliche Figur verkörpert, die einen Gebäudegrundriß präsentiert. Die zweite Allegorie wird durch eine männliche Figur mit weißem Bart dargestellt, die ein Lot oder Senkblei präsentiert, das bei der Errichtung von Gebäuden unentbehrlich ist.⁴⁸² Höper spricht bei den Figuren von Personifikationen der Theorie und Praxis. Die Theorie wird demnach als weibliche Figur mit einem Grundrißentwurf dargestellt, während die Praxis durch einen alten und daher erfahrenen Mann mit Senkblei verkörpert wird.⁴⁸³ Bei Ripa heisst es: „*Vitruvius schreibet im Anfang seines Wercks, es sey die Baukunst eine Wissenschaft, das ist, eine Erkandtnuß, mit vielerley Wissenschaften außgezieret, vermittelst derer alle Wercke der uebrigen Kuensten, gleichsam vollends außgemacht werden. So sagt auch Plato, die Baumeister gehen ueber alle diejenige, welche sie in ihren Kuensten un[d] Handwercken ueben und anstrengen: Dergestalt, daß ihr rechtmaessiges und eignes Ampt ist, darthun und beweisen, unterscheiden, urtheilen, und die uebrigen Kuenste, ihre Manier, Art und Weiß lehren. Dannenhero hat sie allein Gemeinschaft mit der Rechenkunst, und dem Feldmessen, von welchem, wie auch Daniel in seinen Commentarii sagt, alle Kunst und Wissenschaft ihre Vortrefflichkeit bekommen.*“⁴⁸⁴ Durch Ripas Text lässt sich ein Zusammenhang zu dem gegenüberliegenden Nebefeld herstellen. Die Architektur steht nach Ripas Verständnis eng mit der Mathematik in Verbindung und bildet die Basis für zahlreiche andere Künste und Handwerke. In Ludwigsburg hält *Architectura* lediglich einen Grundriss in der Hand. Die mit ihr in Verbindung stehende Messkunst wird unter anderem durch den bärtigen Alten neben ihr, sowie durch das Scheinkuppel- und das gegenüberliegende Nebefeld dargestellt.⁴⁸⁵ *Ingegno* verkörpert die Idee des Bauens, während *Mathematica* zur Verwirklichung des Plans erforderlich ist. *Architectura* symbolisiert den auf die Notwendigkeit gebrachten Plan und die Personifikation des Gebäudes verbildlicht die praktische Umsetzung der Pläne.

⁴⁷⁹ Manke 1974, S. 266; Höper 2004, S. 27 f.

⁴⁸⁰ Ripa 1669/70, Bd. 1, S. 74 f; Ripa 1704, S. 112 f.

⁴⁸¹ Personifikation des Gebäudes oder der Gegend wird bei Ripa als Mann mit Bleiwaage beschrieben. Ripa 1669/70, Bd. 2, S. 161.

⁴⁸² Manke 1974, S. 266, 262.

⁴⁸³ Höper 2004, S. 27 f.

⁴⁸⁴ Ripa 1669/79, S. 70.

⁴⁸⁵ Ripa 1669/70, S. 70. Der Grundriss ist auf der Abbildung kaum zu erkennen, da er sehr verblichen ist. Als weitere Attribute ordnet Ripa der Baukunst Kompass, Quadrant (Werkzeug des Feldmessens), sowie eine Bleiwaage zu.

8.1.10 Alexander der Große und Lysipp

Dieses Bildfeld ist auf der Seite zum Theater dargestellt, wodurch es schon im Vergleich zu dem Bildfeld Alexanders mit Apelles eine geringere Wertigkeit erhält (Abb. 38).⁴⁸⁶ Bei Plutarch heißt es: „Die äußere Erscheinung Alexanders geben am besten die Statuen des Lysipp wieder, der als einziger die Ehre hatte, ihn in Bronze darstellen zu dürfen. Denn die Eigenart, die später viele seiner Nachfolger und Freunde nachzuahmen suchten, die leichte Biegung und Neigung des Halses nach links und den verschwimmenden Blick der Augen, das hat der Künstler genau festgehalten.“⁴⁸⁷

Ebenso wie Apelles war Lysipp für die Wirklichkeitsnähe seiner Werke berühmt.⁴⁸⁸ Dennoch wird die Malerei im ludwigsburger Deckenbild auch in dem eigentlich dem Bildhauer gewidmeten Bildfeld besonders betont. Lysipp arbeitet im Medium der Skulptur, in dem er ewigen Ruhm hervorbringt, doch die Malerei wird betont, indem Lysipp auf eine Entwurfsskizze zeigt. Alexander der Große besichtigt die Arbeiten an seinem Reiterstandbild, wobei er von Carlone in einem Moment gezeigt wird, in dem er nicht die Statue selbst, sondern den Entwurf begutachtet, um kritisch dessen minutiöse Umsetzung zu prüfen. Lysipp stellt durch die Geste seiner linken Hand erst richtig die Verbindung zum Standbild her, an dessen Sockel seine Mitarbeiter noch arbeiten. Bei den Gefangenen, die unterhalb des Reiters auf dem Sockel des Standbildes kauern, handelt es sich um orientalisches anmutende Figuren, die als Hinweis auf die Unterstützung Württembergs für den Kaiser während der Türkenkriege verstanden werden können. Fama, die einer höheren Bedeutungsebene entstammt und von keiner der dargestellten Personen wahrgenommen wird, bekrönt das noch in Arbeit befindliche Denkmal. Einzig ein am rechten Bildrand dargestellter Soldat aus Alexanders Gefolge blickt zu dem Standbild auf und führt den Blick des Betrachters zurück auf die zentrale Szene. Fama nimmt auch er nicht wahr, da sie nur für den in der Galerie stehenden Betrachter des Bildes sichtbar sein soll.⁴⁸⁹ Sie verdeutlicht den ewigen Ruhm, der Alexander durch das Standbild zuteil werden wird. Die Beiden Szenen Alexanders mit Apelles und mit Lysipp sind aufgrund ihrer satteren Farbigkeit der irdischen Sphäre zugeordnet und stehen somit im Gegensatz zu der zarten Farbigkeit der Himmelsausblicke in die Götterwelt.

Carlone hat dieses Bildfeld signiert (Abb. 39). Es ist möglich, in dieser Signatur eine Aufwertung dieses Bildfeldes zu erkennen, die allerdings dem Vorrang, welcher der Malerei in der Galerie im Vergleich zur Skulptur eingeräumt wird widersprechen würde. Andererseits ist es ebenso möglich, dass die Signatur in diesem Bildfeld erfolgte, weil es als letztes fertiggestellt wurde. Der Gedankengang, dass Carlone das Bildfeld gezielt signiert hat, um ihm eine größere Bedeutung zu verleihen, scheint ein moderner Gedankengang zu sein.

⁴⁸⁶ Manke 1974, S. 266 ff.

⁴⁸⁷ Plutarch 1990, S. 6.

⁴⁸⁸ Demandt 2009, S. 87.

⁴⁸⁹ Manke 1974, S. 266; Lechi 1965, S. 134, in der Rubrik *Opere Profane, storiche, e Favolose. Quadri* Seite XIV, Zeile 20 von oben *Alessandro Magno, che sta osservando un Disegno del suo scultore Sisipo [sic.]*. Manke berechnet die Maße 57 x 80 cm. Lechi 1965, S. 137 in der Rubrik *Disegni originali di Carlo Carlone* Seite XVII, Zeile 5 von oben *Alessandro il Grande che sta mirando un disegno del suo scultore Lisippo, in quarto*.

Die Stuttgarter Staatsgalerie besitzt eine Ölskizze zu diesem Bildfeld, die weitgehend dem umgesetzten Fresko entspricht.⁴⁹⁰ Wie bei der Szene mit Apelles ist die Hintergrundarchitektur kulissenartig gestalten. Hier führt sie in die Tiefe und ist eher unbestimmt.⁴⁹¹

Im Gegensatz zum Entwurf löst sich im Fresko scheinbar in der rechten oberen Ecke ein Teil der Bildleinwand und läßt einen Blendrahmen sichtbar werden (Abb. 38).⁴⁹² Höper sieht in der sich scheinbar aus dem Rahmen lösenden Leinwand eine Durchkreuzung der Vorstellung vom ewigen Ruhm. Der Künstler wie auch der Herzog seien sich der Vergänglichkeit ihres Tuns bewußt gewesen.⁴⁹³ Carlone spielt hier mit der augentäuschenden Wirkung seiner mit Scheinarchitektur verbundenen Deckenbilder. Er erzeugt die Illusion eines Tafelbildes, das sich von seinem Rahmen löst, während der Betrachter sich darüber im Klaren sein muss, dass er ein Fresko betrachtet.

1782 wurde bei der eiligen Ausstattung des Marmorsaals im Neuen Schloss in Stuttgart eine ähnliche Idee umgesetzt. Die zügige Ausstattung war notwendig geworden, um dort den Großfürsten Paul von Rußland zusammen mit seiner aus Württemberg stammenden Gemahlin Maria Feodorowna zu empfangen. Nicolas Guibal sollte das Deckenbild schaffen, das allerdings aus Zeitgründen von seinem Schüler Philipp Friedrich Hetsch ausgeführt wurde. Thema war die Huldigung des Großfürstenpaares durch *Württembergica* und eine Personifikation des Neckars. Da das Deckenbild als Teil einer Festdekoration konzipiert war, wurde es laut Wenger nicht auf Dauer angelegt. Wenger sieht in der Ausführung den ephemeren Charakter betont, da Genien damit beschäftigt sind, das scheinbar auf Leinwand gemalte Bild in den Deckenrahmen einzusetzen.⁴⁹⁴ Einen ephemeren Charakter kann man den Deckenbildern der Ahnengalerie jedoch nicht unterstellen. Vielmehr handelt es sich um einen illusionistischen Effekt, der den Betrachter überraschen und unterhalten soll. Spielerisch wird die Illusion betont, die dem Betrachter vom Verstand her bewußt war, während seine Sinne getäuscht wurden.⁴⁹⁵

8.1.11 Das nördliche Vorzimmer der Ahnengalerie: Die Opferung der Iphigenia

Das nördliche Vorzimmer der Ahnengalerie wurde von Carlone 1732 mit dem Fresko *Opferung der Iphigenia* ausgemalt (Abb. 40).⁴⁹⁶ Diese Opferung sollte stattfinden, da die Flotte der Griechen auf dem Weg nach Troja in Aulis durch eine Windstille festgehalten wurde. Der Seher Calchas offenbarte

⁴⁹⁰ Kat. Stuttgart 2004, S. 173, B. 14/Abb. 18: „Bozzetto zum Fresko in der Ahnengalerie in Schloss Ludwigsburg: Alexander d. Gr. betrachtet mit dem Bildhauer Lysipp den Entwurf seines Reiterstandbildes.“ Datiert 1731 – 1733, Öl auf Leinwand, 50 x 70,5 cm, Inv. Nr. 2791. Zur Provenienz wird angegeben: „Vermutlich Nachlass des Künstlers; Sammlung Marchese Mocenigo, Asti, Venedig; erworben 1967 (Kat. Aukt. Christie’s London 24. 11. 1967, Nr. 28 mit Abb.)“. Siehe auch Kat. Bonn 1989, Kat. Nr. 29, S. 263 f. Dort allerdings mit abweichender Datierung 1730 – 1733.

⁴⁹¹ Hansmann, Kat. Bonn 1989, Kat. Nr. 29, S. 263.

⁴⁹² Manke 1974, S. 262; Hansmann, Kat. Bonn 1989, Kat. Nr. 29, S. 264.

⁴⁹³ Höper 2004, S. 28.

⁴⁹⁴ Wenger 1996, S. 53; Kat. Stuttgart 2004, Abb. 113.

⁴⁹⁵ Siehe auch Büttner 2001, S. 111 f.

⁴⁹⁶ Wenger, Innenräume 2004, S. 87.

den Griechen den Grund für die Verzögerung: Agamemnon, der Heerführer der Griechen, hatte eine Hirschkuh getötet, welche der Diana heilig war. Nur wenn er sich bereit erklärte, seine Tochter, Iphigenia, zu opfern, sei die Göttin bereit, ihm zu vergeben. Agamemnon sandte unter einem Vorwand nach seiner Tochter, die seinem Ruf folgte und nach Aulis kam. Als die Griechen schließlich im Begriff waren, Iphigenia zu opfern, rettete Diana das Mädchen in einer dichten Nebelwolke und hinterließ an ihrer Stelle eine Hirschkuh als Opfer. Iphigenia zeichnet sich durch Opferbereitschaft und Pflichtgefühl aus und ist darin Polyxena verwandt.⁴⁹⁷ Neben der Opferbereitschaft und dem Pflichtgefühl Iphigenias kann die Szene weitere Aussagen vermitteln. Sie kann einerseits den Beginn des Krieges darstellen, da erst durch die Opferhandlung die Weiterfahrt der Griechen nach Troja ermöglicht wurde. Darüber hinaus veranschaulicht die dargestellte Geschichte, welche Folgen mangelnde Gottesfurcht haben kann. Das gottlose Verhalten Agamemnons beschwört furchtbares Unheil herauf, das nur durch die Gnade der Göttin Diana gemildert wird.⁴⁹⁸

Carlone stellt die entblößte Iphigenia vor dem für sie bereiteten Opferaltar dar, auf dem bereits ein Feuer lodert. Vor Iphigenia steht eine Schale bereit, um das Blut aufzufangen. Agamemnon – in Rüstung, mit Helm und Feldherrenstab dargestellt – weist gebieterisch den Priester an, mit der Opferhandlung zu beginnen. Hinter ihm wohnen griechische Krieger der Zeremonie bei. Iphigenia erwartet ergeben den Dolchstich, während ein Priester, der die Waffe bereits in Händen hält, von Diana energisch darauf hingewiesen wird, dass er anstelle der Tochter Agamemnons eine Hirschkuh opfern soll. Letztere wird von einem Opfardiener neben dem Altar gehalten. Der einzige, der Diana erblickt, ist der erschrockene Priester, der ängstlich-ehrfurchtsvoll zu der Göttin aufschaut. Am linken Bildrand sind einige Frauen zu erkennen, die der Opferung beiwohnen, während im Hintergrund die griechischen Schiffe angedeutet sind.

Im Randbereich der Decke wurden bei der Bestandsuntersuchung Veränderungen festgestellt: „Der originale rosafarbene Hintergrund (Fläche zwischen Scheinstuck und umlaufendem Stuckgesims) der Entstehungszeit von 1732 des Deckengemäldes wurde mehrfach grün überarbeitet. Die erste Überarbeitung ist eine ganzflächige Grünfassung des Hintergrundes. In der 2. Phase ist eine grüne Teilüberarbeitung nachweisbar, die vor allem als dunklere Überarbeitung der Risskittungen und deren Umgebung erkennbar wird. Die 3., sehr kräftige grüne Teilüberarbeitung ist eine „Retusche“ der Rauchmelderkonstruktion über dem umlaufendem Stuckgesims in der Süd-Ostecke des Bildes[...].“⁴⁹⁹

⁴⁹⁷ Poeschel 2005, S. 345 f.

⁴⁹⁸ Posner 1991, S. 401 f.

⁴⁹⁹ Tuch, Ahnengalerie 2006, S. 10.

8.2 Die Scheinarchitektur der Ahnengalerie

Aufgabe der Quadraturisten war es, die Realität des gebauten Raumes im Deckenfresko als Illusion fortzusetzen. Sie sollten so weit wie möglich die Grenze zwischen Schein und Sein verwischen.⁵⁰⁰

Architekturmaler und Figurenmaler waren einem Gesamtkonzept unterworfen, das Thema, Darstellungsart und zum Teil sogar die Anordnung der Dekorationen festlegte. Urheber dieser Konzepte konnten der Auftraggeber selbst, seine Hofpoeten, Theologen oder Architekten sein.⁵⁰¹

Manke weist darauf hin, dass die Scheinarchitektur der Ahnengalerie eng mit derjenigen des Ordenssaals im Ordensbau des Ludwigsburger Schlosses verwandt zu sein scheint, die von Giuseppe Baroffio geschaffen wurde. Dies geht aus einer Anfrage Frisonis vom 27. März 1731 hervor, in der auf die abgeschlossene Tätigkeit Baroffios im reparierten Saal des Flügelbaus – gemeint ist der Ordenssaal – verwiesen wird.⁵⁰² Manke geht davon aus, dass er mit grosser Wahrscheinlichkeit auch Urheber der Quadratur in der Ahnengalerie war und nicht, wie von Garas vermutet, Frisoni.⁵⁰³ Sie erwähnt einen Bericht von Baudirektor Frisoni aus dem Jahr 1731, in dem ihrer Meinung nach sowohl Scotti als auch der *Perspectiv Mahler Baroffi* zusagen, gleich nach Ostern mit der Arbeit in den Galerien zu beginnen. Da in der Bildergalerie keine Quadraturmalerei ausgeführt wurde, schließt Manke, dass es sich um die Ahnengalerie handeln muß. In Anmerkung 10 gibt sie leider nicht den genauen Fundort im Hauptstaatsarchiv Stuttgart an, sondern nur: „Bericht Frisonis vom 27. 3. 1731 »Weilen sich beede Mahler«, Scotti und Baroffi, »erklähret, gleich nach Ostern mit denen 2. Gallerien den Anfang zu machen« (Bauakten im Hauptstaatsarchiv Stuttgart).“⁵⁰⁴ Wie eine erneute Sichtung der Quellen ergab, handelt es sich dabei erstens nicht um einen Bericht, sondern um die erwähnte Anfrage Frisonis vom 27. März 1731.⁵⁰⁵ Zweitens handelt diese Anfrage hauptsächlich von dem Ordenssaal, in dem Baroffio und Scotti gemeinsam gearbeitet haben.⁵⁰⁶ Unter Punkt eins heißt es: „*Wann der reparirte Saal / im Flügel-Bau unter dem Ge- / simbs biß an den Architrav / noch gemacht werden soll, alß / welches nicht in des Mah- / lers Scotti Haupt- Accord be- / griffen, so wären wohl nöthig / nach Inhalt des Zettels auff / gleich baaren Bezahlung den // Accord Zu treffen, da sonsten der **Perspectiv-Mahler Baroffi** / welcher innerhalb 8 Tagen mit / dem unter Handen habenden / Perspectiv Saal-Decken fertig ist, seine Reisen weiter neh- / men und den Mahler Scotti nicht auf seine Bezahlung an- / nehmen will.*“ Punkt zwei bis vier beschäftigen sich weiter mit dem Ordenssaal. Erst unter Punkt fünf findet sich die von Manke zitierte Passage: „**Weilen sich beede Mahler / erklähret gleich nach Ostern / mit denen 2. Gallerien den / Anfang zu machen, so wären/ darZu die Gerüste Zu stellen, / und einen jeden Mahler ein / Maurer und ein Handlanger / Zu aufftragung der Speiß / und**

⁵⁰⁰ Müller 2004, S. 134.

⁵⁰¹ Garas 1989, S. 84; Garas 1962, S. 265.

⁵⁰² HStAS A 248 Bü 2268, Anfrage Frisonis vom 27. März 1731.

⁵⁰³ Manke 1974, S. 265, Anm. 9. Einem Dokument habe Garas irrtümlich Frisoni, der als verantwortlicher Baudirektor genannt wird und über die Höhung der Architekturmalerei mit Gold entscheiden sollte, als Entwerfer der Quadratur entnommen.

⁵⁰⁴ Manke 1974, S. 265, Anm. 10.

⁵⁰⁵ HStAS A 248 Bü 2268, Anfrage Frisonis vom 27. März 1731.

⁵⁰⁶ Siehe dazu auch HStAS A 282 Bü 812, Abschrift des Malerei Accords von Pietro Scotti vom 30. August 1730.

erforderlicher Materialien / an Kalch und Sand von Ne= / cker Rems x. Zuzugeben [...].⁵⁰⁷ Es ist angesichts offensichtlich noch nicht abgeschlossener Verträge und der deutlichen Reiseabsicht Baroffios keinesfalls eindeutig, dass er im fünften Punkt dieses Schreibens als einer der beiden Maler begriffen wird, der erklärt hat die Galerie nach Ostern ausmalen zu wollen. Unter Punkt fünf wird auf Scotti und Carlone angespielt. Eine Nennung beider Namen war offenbar nicht nötig, da es als allgemein bekannt vorausgesetzt werden konnte, dass Carlone und Scotti mit der Ausmalung der Galerien beauftragt waren. Es ist unwahrscheinlich, dass Baroffio sich bereit erklärt hat, gleich nach Ostern mit den Arbeiten zu beginnen, wenn er im gleichen Atemzug von seiner Abreise gesprochen hat. Dennoch ist davon auszugehen, dass er tatsächlich die Scheinarchitektur der Ahnengalerie ausgeführt hat, denn die Äußerung der Reiseabsicht konnte auch mit dem Ziel getan worden sein, den eigenen Marktwert zu steigern. Wenn Frisoni einen Künstler vor Ort hatte, mit dessen Arbeiten sowohl er als auch Herzog Eberhard Ludwig zufrieden waren, wollte er Baroffio sicher halten. Dies wird auch aus Frisonis Äußerung erkennbar.

Ein vom Grafen Grävenitz und von Jacquin de Betoncourt unterzeichnetes Anbringen vom 29. März 1732 befasst sich mit Baumaßnahmen, die im Frühjahr 1732 stattfinden sollten. Im zugehörigen Decret vom 8. April 1732 wird der Architekturmaler Baroffio erwähnt, der sich zu diesem Zeitpunkt nach wie vor in Ludwigsburg befand. In dem gleichen Absatz wird erwähnt, dass sich weitere Architekturmaler in Ludwigsburg aufgehalten haben, deren Namen aber nicht genannt werden.⁵⁰⁸ Es ist also mit ziemlicher Sicherheit davon auszugehen, dass Baroffio der Maler der Scheinarchitektur in der Ahnengalerie war.

Die Scheinarchitektur der Ahnengalerie nimmt nicht so viel Raum ein, wie bei anderen Arbeiten Carlones.⁵⁰⁹ Dennoch hat die Quadraturmalerei große Bedeutung für die Gesamtwirkung des Deckenbildes. Manke weist auf die Beherrschung der Perspektive hin und auf die kontrastreichen Architekturformen sowie auf stilistische Ähnlichkeiten der Architekturmalerie mit der im Ordenssaal, die von Baroffio stammt.⁵¹⁰ Klára Garas verweist in ihrem Beitrag zu dem Ausstellungskatalog „Himmel, Ruhm und Herrlichkeit. Italienische Künstler an rheinischen Höfen des Barock“ darauf, daß die meisten Architekturmaler der in Deutschland in Zusammenarbeit mit Carlone entstandenen Deckenbilder nicht überliefert sind. Für Ludwigsburg hält sie nun eine Zusammenarbeit von dem aus Pavia stammenden Giuseppe Baroffio und Carlo Carlone für möglich.⁵¹¹ Auch Merten sieht als Maler der Quadratur Giuseppe Baroffio an und verweist darauf, daß sich die Scheinarchitektur ursprünglich aus einer entsprechenden Wandgliederung entwickelte. Bei der heute sichtbaren

⁵⁰⁷ HStAs A 248 Bü 2268, Anfrage Frisonis vom 27. März 1731. Die von Manke aus dem Zusammenhang herausgelösten Zitate wurden von der Verfasserin zum besseren Verständnis hervorgehoben.

⁵⁰⁸ HStAs A 248 Bü 2268, Anbringen vom 29. März 1732, Decret vom 8. April 1732.

⁵⁰⁹ Manke gibt als Beispiel das Belvedere in Wien an. Manke 1974, S. 265.

⁵¹⁰ Manke 1974, S. 265.

⁵¹¹ Garas, 1989, S. 85, Anm. 12.

Stuckmarmorgestaltung der Wände handelt es sich um eine vereinfachte Form, die Thouret 1805 geschaffen hat.⁵¹²

Martin Pozsgai vermutet für die Malereien der Ahnengalerie Wiener Vorbilder. Er weist auf charakteristischen Architekturschmuck hin, der aus Mischwesen mit Fischschwänzen an den Unterzügen besteht. Hinzu kommen eingetiefte Felder mit Gitterwerk aus Sternen sowie Goldhöhungen, die die höchste Architekturebene der Balustraden und Ovale auszeichnen (Abb. 10, 35, 41, 42). Die Dekorationen stehen laut Pozsgai in Bologneser Tradition. Als Entwerfer zieht er Frisoni in Erwägung, da dieser während seines Aufenthaltes in Wien Gelegenheit gehabt haben könnte, die Malereien Marcantonio Chiarinis im Stadtpalais des Prinzen Eugen zu besichtigen. Möglich sei aber auch, dass Baroffio für die Quadraturmalereien zuständig gewesen sei oder aber, dass Carlone eigens einen Künstler für die Architekturmalerei mit nach Ludwigsburg gebracht hat.⁵¹³ Da die Architekturmalerei in der Ahnengalerie sehr realistisch wirkt, schließt Pozsgai nicht aus, dass der Entwurf von einem Quadraturisten aus Wien stammt, zumal die Wiener Arbeiten Carlones oft einen Rahmen aus Architekturmalerei haben. Carlone hat in Wien unter anderem auch mit Marcantonio Chiarini im Palais Daun-Kinsky zusammengearbeitet.⁵¹⁴

In der Scheinarchitektur tummeln sich neben den erwähnten Mischwesen, die als Karyatiden in den Jochbögen fungieren (Abb. 41), auch geflügelte Mischwesen, die eher Putten ähneln. Sie sind den Bildfeldern mit Himmelsausblick zugeordnet und spiegeln die dargestellten Themen wieder. Als Beispiel seien die beiden Figuren neben dem Feld der Aurora angeführt, die sich erschöpft auf dem Gebälk niedergelassen haben, um den Schlaf zu symbolisieren, der von der Morgendämmerung verdrängt wird (Abb. 42). Neben den Scheinkuppelfeldern sind ungeflügelte Putten dargestellt, die sich Blumengestecken widmen (Abb. 43). Bei den Szenen des Sonnenaufgangs (Apoll) und der Morgendämmerung (Aurora) ist die Scheinarchitektur durch Portraitbüsten ergänzt worden, die möglicherweise auf antike Philosophen oder Kaiserpaare hinweisen sollen und als Ausdruck humanistischer Bildung oder auch der Legitimation verstanden werden konnten (Abb. 44 und 45). Darüber hinaus wurden in die Scheinarchitektur der Ahnengalerie runde Kartuschen eingebettet, die vor blauem Hintergrund Elemente aus den Wappen der Württembergischen Herzöge aufnehmen, wie zum Beispiel die drei Hirschgeweihe (Abb. 46).⁵¹⁵

⁵¹² Merten 1984, S. 37.

⁵¹³ Pozsgai 2004, S. 93 f., 95. Als Argument, dass es sich bei dem Entwerfer der Scheinarchitektur um Frisoni handelt, führt Pozsgai an, dass es für die Dekorationen unter Frisonis Leitung keine druckgraphischen Vorbilder gibt. Daher sei es wahrscheinlich, dass Frisoni die Wiener Originale kannte.

⁵¹⁴ Pozsgai 2004, S. 94. Zusammenarbeit Carlones mit dem Bologneser Architekturmaler Marcantonio Chiarini: Palais Daun-Kinsky, Treppenhaus und Prunksaal und eventuell im Palais Liechtenstein. Das Deckenbild im Oberen Belvedere war eine Zusammenarbeit von Carlo Carlone (Figuren), Marcantonio Chiarini (Entwurf der Quadratura), Gaetano Fanti (Ausführung der Quadratura). Nach 1723 war Carlone zusammen mit Fanti in Salzburg beschäftigt. Garas 1962, S. 264 ff.

⁵¹⁵ Darstellungen der Wappen bei Bardua 1985, S. 417.

Der Eindruck den der Betrachter heute von der Scheinarchitektur gewinnt, wird durch die klassizistische Umgestaltung getrübt, da diese der illusionistischen Malerei ihre überzeugende Logik nahm.⁵¹⁶ Dennoch wird die Farbigkeit des Deckenbildes durch eine graurosa und blaugelbe Stuckmarmorverkleidung der Wände aufgenommen.⁵¹⁷

8.3 Gesamtwirkung von Vorzimmern und Galerie

Die Deckenbilder der Ahnengalerie sind dem Fürstenruhm gewidmet. Durch die Förderung von Künsten und Wissenschaften wird dieser Ruhm für die Nachwelt verewigt. Manke betont, dass die großzügige Förderung der Künste durch den Fürsten zu seiner glanzvollen Erscheinung beiträgt und seinen Ruhm mehrt. Die schönen Künste seien daher unverzichtbar.⁵¹⁸ Manke erwähnt hier nicht die Wissenschaften, die neben den Künsten in den Deckenbildern einen weiteren wesentlichen Aspekt als Basis des fürstlichen Ruhmes bilden.

Laut Zahlten bildet der Obelisk im Hauptfeld der Ahnengalerie den kompositionellen und inhaltlichen Kern des Deckenbildes.⁵¹⁹ Diese Beobachtung ist besonders interessant, wenn die ursprünglich für die Wandausstattung geplanten Pyramiden (oder Obelisken) berücksichtigt werden. Sie hätten eine motivische Verbindung zwischen den Deckenbildern und den Wänden hergestellt.

Manke ist der Meinung, dass Venus und Mars, *Gloria dei Principi* sowie die Friedensallegorie zeigen sollen, dass sich der Fürst in Friedenszeiten den Künsten widmet, die sich frei entfalten können. In Apoll und Aurora sieht Manke ein Gleichnis für die fürstliche Herrschaft in Friedenszeiten, die mit Sonne und Licht gleichzusetzen ist: „Wie unter Einwirkung von Sonne und Licht kann unter ihrem Regiment das Leben sich täglich erneuern, können Schönheit und Freude sich entfalten.“⁵²⁰ Direkte thematische Verbindung zum Hauptfeld entsteht laut Manke durch die Betonung der Förderung von allem Guten und Schönen durch den Herrscher. Die Bilder zum Thema Alexander der Große sieht Manke nicht als Allegorien der Malerei und der Skulptur, sondern als Identifikation Eberhard Ludwigs mit der „Herrscherfigur des göttlichen Alexander“ sowie als Darstellung der engen Beziehung zwischen fürstlichem Herrscher und den Künsten. In diesem Zusammenhang verweist Manke auf Ripas *Ikonomia*, in welcher eine Schilderung des Plinius erwähnt wird. Gemäß dieser Schilderung malte Apelles den Alexander in einem Portrait mit einem Blitzbündel in der Hand, als irdischen Zeus/Jupiter.⁵²¹ Der Aspekt des irdischen Jupiter wird hier allerdings weder in der Darstellung Alexanders mit Apelles noch in derjenigen mit Lysipp direkt aufgenommen und kann daher vernachlässigt werden. In Ludwigsburg stehen eindeutig die Großmut des Herrschers und seine Förderung der Künste im Vordergrund. Auch das Reiterstandbild, das Lysipp für Alexander

⁵¹⁶ Fleischhauer, Barock 1981, S. 210.

⁵¹⁷ Manke 1974, S. 261.

⁵¹⁸ Manke 1974, S. 262.

⁵¹⁹ Zahlten, Achill 1977, S. 8.

⁵²⁰ Manke 1974, S. 262.

⁵²¹ Manke 1974, S. 262.

geschaffen hat, thematisiert nicht die Göttlichkeit des Herrschers, sondern vielmehr seine Größe als siegreicher Feldherr. Dieser Aspekt ist Eberhard Ludwig angesichts seiner Teilnahme am Spanischen Erbfolgekrieg sicherlich wichtig gewesen.

Alexander der Große wird laut Hansmann im Deckenbildzyklus der Ahnengalerie als Beschützer der Künste gefeiert, der Malerei und Bildhauerei fördert. Beide Szenen fügen sich seiner Meinung nach konsequent in das „poetisch-historische Gewebe der Darstellungen“ ein, wobei den Mittelpunkt die Allegorie der *Protection der Künste durch fürstliche Großmut* bildet. Alexander der Große, der im 17. und 18. Jahrhundert aufgrund seines Heldenmutes, seiner Eroberungen und seiner Förderung von Kunst und Wissenschaft als vorbildlich galt, wird laut Hansmann mit Eberhard Ludwig parallel gesetzt.⁵²² Laut Höper repräsentiert Alexander das antike Ideal des Herrschers, während Lysipp als der bedeutendste Bildhauer der Antike mit dem Reiterstandbild für den ewigen Ruhm des Herrschers sorgt.⁵²³

In den beiden Darstellungen Alexanders mit Apelles und Lysipp kommt aber auch der Wettstreit der Künste zum Ausdruck. Alexander und Apelles (Malerei) werden Alexander und Lysipp (Skulptur) gegenüber gestellt. Auch im Hauptfeld der Ahnengalerie wird der Wettstreit in der Rangordnung von Architektur, Malerei und Skulptur aufgegriffen. Poesie und Musik werden dort in der weniger bedeutsamen Figurengruppe dargestellt, die von *Liberalitas* nicht direkt belohnt wird.

Leonardo da Vinci äußerte sich in seinem *Trattato della pittura* vehement für den Primat der Malerei gegenüber der Dichtkunst, Musik und Skulptur. Bildhauerei ist für Leonardo keine Wissenschaft, sondern eine handwerkslastige Kunst.⁵²⁴ Vasari setzte in der zweiten Auflage seiner *Künstlerviten* 1568 im Vorwort Malerei und Skulptur gleichrangig auf eine Stufe. Diese Gleichsetzung begründet er mit der für beide gemeinsamen Basis: der Verbindlichkeit des *Disegno*. In Ludwigsburg wird dies im Scheinkuppelfeld mit der Allegorie der Künste und den zugeordneten Nebefeldern deutlich (Abb. 7 - 9). Für Vasari ist die Malerei naturgetreue Wiedergabe der Wirklichkeit, Abbildung der Stoffe usw. *Disegno* erscheint Vasari noch mehr als Wissenschaft, weniger als Idee. Nach Cellini wird der *Disegno* in einem Abstraktionsprozeß von körperlichen Formen her gewonnen. Nach Cellini ist die „wahre Zeichnung“ der „Schatten des Runden“, woraus er folgert, dass „Runde“ müsse der „Vater der Zeichnung“ sein. Jacopo Pontormo hält, ebenso wie Varchi, den *Disegno* für das Fundament der Künste. Er zieht die Malerei vor, da sie das von der Natur gegebene verbessert.⁵²⁵ Varchi vertritt die Ansicht, dass Malerei und Skulptur in ihrer Substanz eine einzige Kunst sind, woraus er schließt, dass die Malerei ebenso edel ist wie die Skulptur. Die Identität des Zwecks liefert den Ausgangspunkt der Herleitung. Die Herleitung wiederum überträgt die „künstlerische Nachahmung der Natur“ in Begriffe der Logik. *Disegno* bildet die gemeinsame Ursache von Malerei und Skulptur. Unterschiede gibt es dagegen zum Beispiel in der Universalität der Malerei und der Dauer der Skulptur, zum Teil in der

⁵²² Hansmann, Kat. Bonn 1989, Kat. Nr. 29, S. 263.

⁵²³ Höper 2004, S. 28.

⁵²⁴ Krohm 2002, S. 122.

⁵²⁵ Krohm 2002, S. 126, 128 f.; Barocchi 2001, S. 98 ff.

Schwierigkeit und so fort. Varchi stellt Dichtung und Skulptur, Malerei und Skulptur sowie Malerei und Dichtung einander gegenüber. Er betont die Gemeinsamkeit der Zwecke – Nachahmung der Natur – und die Verschiedenheit der Mittel. Dichtung ahmt mit Worten nach, während die Malerei Farben nutzt, Maler ahmen das Äußere nach, während Dichter sich dem Inneren widmen, also Gedanken und Leidenschaften des Geistes. Unter Berufung auf Plinius und Alberti sieht Varchi Gemeinsamkeiten von Malerei und Dichtkunst unter anderem in der Entscheidungsfreiheit der Komposition, Klugheit und Fleiß.⁵²⁶

Leonardo war auch der Ansicht, dass die Malerei die Poesie bei der Wiedergabe von Historien überflügelte. Statuen seien diesem Problem auch nicht gewachsen, allenfalls noch Reliefs. Die Poesie sei nicht in der Lage, eine simultane Darstellung zu erreichen, sondern könne nur in Sequenzen schildern. Die Wiedergabe einer „Historia“ war schon von Leon Battista Alberti als Herausforderung der Malerei betrachtet worden.⁵²⁷

Die Bildfelder der Morgendämmerung und des Sonnenaufgangs, Aurora und Apoll, feiern das Reich des Lichtes und der Zeit, aber auch das Reich der Kunst. Der Fürst bringt seinem Land Erleuchtung in Form von Kunst und Wissenschaft. Indem er sich diesen Tätigkeitsfeldern widmet, überwindet er die Vergänglichkeit und erreicht, dass sein Ruhm ewig währt. Die Liebe hat über den Krieg gesiegt, Mars schlummert friedlich im Schoße der Venus. Die Dauerhaftigkeit des Friedens kommt zum Ausdruck, indem *Pax* die Wut besiegt und die noch unter dem Bildfeld von Mars und Venus in Ketten schmach tenden Gefangenen befreit. Dadurch, dass die Wut besiegt ist, wurde Kriegen und Konflikten die Nahrung entzogen. Den Gefangenen ist vergeben, sie sind frei. Nichts steht der friedlichen Entwicklung des Herzogtums Württemberg mehr entgegen. Im Hauptfeld schließlich entfalten sich die Künste und Wissenschaften zum vollen Ruhm ihres Fürsten, der sich ihnen gegenüber als äußerst großzügig und dankbar erweist. In diesem Reich des Friedens und der Künste haben Laster und Dämonen keine Chance mehr. Sie werden von Licht, Frieden und *Virtus* vertrieben.

Die beiden Deckenbilder der Kabinette, die ursprünglich als Einleitung für die Darstellungen des trojanischen Krieges gedacht waren, passen in gewissem Sinne auch zu den Botschaften der Ahnengalerie, handelt es sich doch um die Opferungshandlungen zu Beginn und zum Ende des berühmten Krieges. Die beiden Kabinette verstärken somit die Botschaft, dass der siegreich beendete Krieg Basis und Voraussetzung für die kulturelle Blüte des Herzogtums Württemberg war. Gleichzeitig kann die Opferung der Iphigenia auch als Mahnung an den Betrachter verstanden werden, es nicht an Gottesfurcht fehlen zu lassen.⁵²⁸

⁵²⁶ Barocchi 2001, S. 96.

⁵²⁷ Krohm 2002, S. 128 f.

⁵²⁸ Posner 1991, S. 401 f.; Scherer 1963, S. 124 ff.

9 Die Deckenbilder der Bildergalerie und ihrer Vorzimmer

Pietro Scotti, der erstmals 1728 in den Akten genannt wurde, sollte die Ausmalung der Bildergalerie übernehmen. Im erhaltenen Malerei Accord wurde für die Galerie noch kein bestimmtes Thema festgelegt. Beide, Scotti und Carlone, wurden laut Fleischhauer in den Rechnungen und Akkorden so oft gemeinsam erwähnt, daß er zu der Annahme gelangt, sie hätten gemeinsam gearbeitet. Er macht dies an der Beobachtung fest, daß abgesehen von der unterschiedlichen Farbgebung – Carlones Farben bezeichnet er als kraftvoll venezianisch – und Komposition der beiden Galerien, gerade Einzelheiten viele Gemeinsamkeiten aufweisen. Um seine Vermutung der gemeinsamen Arbeit zu untermauern zieht Fleischhauer den Ordenssaal heran, dessen Deckenbild mit Hilfe von urkundlichen Belegen als Arbeit Scottis identifiziert wurde. Da dieses Fresko kompositorisch und farblich Carlones Deckenbild in der Hofkapelle nahe steht, geht Fleischhauer von einer Gemeinschaftsarbeit beider Freskanten aus, wobei er Carlone als dominanten Künstler sieht. Der größte Unterschied zwischen den beiden Malern liegt laut Fleischhauer in ihrer Farbgebung. Scotti erreicht nicht Carlones Leuchtkraft.⁵²⁹ Zahlten weist darauf hin, dass die zentrale Gruppe der *Virtus* im Ordenssaal eine starke Ähnlichkeit mit Carlo Carlones Skizze für die Decke des zerstörten Ratssaales im Landhaus zu Linz aus dem Jahr 1717 zeigt und geht daher davon aus, dass Scotti, der bereits mit Carlone zusammengearbeitet hatte, auf dessen Entwürfe zurückgreifen konnte.⁵³⁰ Auf diese Weise könnten sich allerdings auch stilistische Ähnlichkeiten in Scottis Bildergalerie zu Carlones Stil erklären.

Im Gegensatz zur Ahnengalerie gibt es in der Bildergalerie keine Gliederung durch Scheinarchitektur. Die einzelnen Szenen sind durch Baumgruppen, Felsen oder Wolken voneinander abgegrenzt. Wenger benennt das Thema des Freskos als *Geschichte des trojanischen Krieges unter Hervorhebung des griechischen Helden Achill*. Demnach beginnt die Bildfolge mit der *Hochzeit von Peleus und Thetis*, den Eltern Achills. Das *Urteil des Paris* ordnet Wenger bereits dem trojanischen Krieg zu. Es folgen der *Raub der Helena* und auf der Westseite das *Bad des Achill im Styx*, seine Ausstattung mit Waffen durch Vulkan sowie sein *Triumph über Hektor*. Am Ende der Erzählung steht nach Wenger der *Untergang Trojas* und die *Opferung der Polyxena am Grab Achills*.⁵³¹ Wenger nennt in seiner summarischen Beschreibung nicht alle dargestellten Szenen. Auch Ilse Manke gibt das Thema der Deckenfresken in der Bildergalerie zusammenfassend als Vorgeschichte und Ereignisse des trojanischen Krieges an. Dabei ist es ihr in erster Linie wichtig zu betonen, daß die Fresken der Bildergalerie ebenso wie die der Ahnengalerie zur „Deutung fürstlicher Existenz“ dienen, da sich fürstliche Heerführer durch ruhmvolle Taten auszeichnen. Im Gegensatz zur Ahnengalerie fehlt in der Bildergalerie laut Manke die Gesamtkonzeption. Es gibt ihrer Meinung nach keine illusionistische Architektur, welche die Wirkung steigern könnte. Die Bildszenen ziehen sich friesartig an den

⁵²⁹ Fleischhauer, Schloß Ludwigsburg 1970, S. 13; Fleischhauer, Barock 1981, S. 210; Olschewski 2004, S. 68; HStAS A 282 Bü 812 Abschrift des Malerei Accordes von Pietro Scotti vom 30. August 1730. Abbildung bei Wenger, Jagdorden 2004, S. 118.

⁵³⁰ Zahlten, Ordenssaal 1985, S. 78 ff., 82; Kat. Bonn 1989, Kat. Nr. 20.

⁵³¹ Wenger, Innenräume 2004, S. 88.

Deckenrändern entlang und sind von einer matten Farbigkeit. Manke glaubt darin eine Überforderung Scottis zu erkennen.⁵³² Auch Merten geht nicht ausführlich auf das Thema der Deckenbilder ein und erwähnt nur, daß es sich um eine „friesartige Darstellung des Trojanischen Krieges“ handelt, deren Schwerpunkt auf den Taten des Achill liegt. Er datiert die Deckenbilder in die Zeit 1731/32.⁵³³

Schmidt spricht bei der Bildergalerie von einem verwirrenden Viererlei von Figuren, das sich kaum überblicken lasse. Es handele sich um ein echtes Barockbild, das durch seine flüchtig frische Unbekümmertheit besteche. Schmidt vermutet, dass Scotti Mitarbeiter beschäftigte und erklärt daraus die ungleichmäßige Qualität des Deckenbildes. Eine klare Entwicklungslinie der Darstellung erkennt er nicht. Lediglich einzelne Szenen heben sich seiner Ansicht nach ab: *Mars und Venus, Parisurteil, Kampf um das brennende Troja, Opferung der Iphigenia, Schmiede des Vulkan* etc.⁵³⁴

Bei Fleischhauer wird das Deckenbild ebenfalls summarisch behandelt, als: „Riesiges Deckengemälde ohne Unterteilung mit flott gemalten Szenen aus dem trojanischen Sagenkreis von P. Scotti um 1732.“⁵³⁵ Anschließend geht Fleischhauer auf die 1804 erfolgte Umgestaltung der Wände ein, die von Thouret vorgenommen wurde. Dieser Umgestaltung fielen Stuckfriese von Riccardo Retti und Diego Carlone zum Opfer. Das Gesims wurde vereinfacht und durch die Verkleinerung der Fenster zu hoch angebrachten Ochsenaugen wurde mehr Platz für die Hängung von Bildern geschaffen. Die Wände erhielten eine Gliederung von toskanischen Pilastern.⁵³⁶

Bei der Beschreibung der Deckenbilder wurden in der Literatur bislang hauptsächlich die griechischen Namen der Götter und Helden verwendet. Da dies nicht der im Barock üblichen lateinischen Namensgebung entspricht, werden im Verlauf der Beschreibungen dieser Arbeit überwiegend die lateinischen Namen genannt. Um unnötige Verwirrungen zu vermeiden, werden diese abgesehen von Zitaten auch dann genutzt, wenn die angesprochenen Autoren, wie zum Beispiel Zahlten, in ihren Texten die griechischen Namen verwendet haben.

9.1.1 Das südliche Vorzimmer: *Spes* und *Desperatio*

Das Deckenbild im südlichen Vorzimmer der Bildergalerie wurde laut Wenger um 1730 von einem Maler aus dem Umkreis Carlones oder Scottis geschaffen. Es handelt sich um eine bislang ungedeutete Szene.⁵³⁷ Es ist jedoch anzunehmen, dass Scotti auch die Bilder in den unmittelbar an die Bildergalerie angrenzenden Kabinetten gemalt hat.

⁵³² Manke 1974, S. 262 ff.

⁵³³ Merten 1984, S. 24.

⁵³⁴ Schmidt 1954, S. 56

⁵³⁵ Fleischhauer, Schloß Ludwigsburg 1970, S. 17.

⁵³⁶ Fleischhauer, Schloß Ludwigsburg 1970, S. 17; Fleischhauer, Barock 1981, S. 210 f.; Zahlten, Achill 1977, S. 8; Schmidt, Schloss Ludwigsburg 1954, S. 56 f.; Merten 1987, S. 414 f.

⁵³⁷ Wenger, Innenräume 2004, S. 90.

Thema des Deckenbildes sind laut Fleischhauer „Allegorische Gestalten des Glaubens und der Hoffnung“, vermutlich ebenfalls von Scotti gemalt.⁵³⁸ Bei Merten wird das Deckenbild als ungedeutete Allegorie aus der Zeit um 1730 bezeichnet und dem Umkreis Carlones zugeordnet.⁵³⁹

In diesem Deckenbild sind zwei weibliche Figuren dargestellt, die auf Wolken ruhen (Abb. 47). Die linke Figur hat einen Anker in der Hand, auf den sie einen Fuß stützt. Es handelt sich um *Spes* (Hoffnung). Sie blickt zur Personifikation der *Desperatio* (Verzweiflung) hinüber. Diese wiederum ist in ein weißes Gewand gekleidet, das auch ihr Haupt bedeckt. An ihrem linken Handgelenk ist eine schwere Eisenkette befestigt, mit der sie an ein Steingewicht gefesselt ist. Sie stützt den Kopf auf die gefesselte Hand und blickt resigniert gen Himmel. Unterhalb von dieser Figur befindet sich eine unbedeckte Gestalt, die nicht durch Attribute gekennzeichnet ist und die zu dem Gewicht aufblickt. Über den beiden Figuren schwebt ein Putto, der zu *Spes* blickt, während *Spes* auf *Desperatio* hinweist. *Spes* wendet sich der Gefesselten zu, um ihr zu helfen, während sie sich demonstrativ an ihrem Anker festhält.⁵⁴⁰

Spes wird in der Regel als weibliche Figur mit Anker dargestellt. Als eine der drei theologischen Tugenden gilt sie als treibende Kraft, Gutes zu tun. „Im profanen Sinne ist S[pes] die Kraft, die den Menschen aus seinem Unglück befreit und eine positive Aussicht auf die Zukunft eröffnet (Cicero). Sie stabilisiert damit das menschliche Leben und ermöglicht es dem Menschen, in Hinblick auf die bessere Zukunft die Gegenwart zu überwinden.“⁵⁴¹ Wang weist auch darauf hin, dass bei Ripa die theologische *Spes* von der profanen unterschieden wird. Die theologische *Spes* wird demnach mit Anker als Zeichen für Halt gegen das wandelbare Glück und mit Granatapfelzweig gezeigt. Die profane *Spes* wird bei Ripa als weibliche Figur mit einem an ihrer Brust saugenden Kind dargestellt.⁵⁴² Unklar bleibt, warum hier *Spes* in ihrer theologischen Version dargestellt wurde und nicht in der von Ripa vorgeschlagenen profanen. Möglicherweise hat sich der Maler zusammen mit dem Auftraggeber für die gängige und somit leicht verständliche Version entschieden. Mangelnde Erfahrung Scottis kann nicht ins Feld geführt werden, denn bei Unsicherheiten seinerseits hätte er den erfahrenen Carlone oder auch den verantwortlichen Baudirektor Frisoni um Rat fragen können. Die Darstellung der *Desperatio* orientiert sich an einem Emblem Alciatis, das eine Figur mit einem schweren Steingewicht zeigt, das an ihren Arm gebunden ist. Die Armut lässt den Menschen Verzweifeln, da er seine Fähigkeiten aus finanzieller Not nicht nutzen kann. In Ludwigsburg ist der Stein als Ausdruck der hemmenden Verzweiflung übernommen worden. Weitere Attribute aus Alciatis Emblem finden sich allerdings nicht.⁵⁴³

⁵³⁸ Fleischhauer, Schloß Ludwigsburg 1970, S. 18.

⁵³⁹ Merten 1984, S. 24.

⁵⁴⁰ Ripa 1760, Nr. 175. *Spes* ist dort allerdings eine männliche Figur mit Anker.

⁵⁴¹ Wang in: Lurker 1991, S. 692.

⁵⁴² Andreas Wang, in: Lurker 1991, S. 692.

⁵⁴³ Alciati 2004, S. 143, Emblem Nr. 120; Henkel/Schöne 1996, Sp. 1022 zeigen eine ähnliche Darstellung Alciatis.

Die Scheinarchitektur in diesem Raum wirkt eher flächig. Sie besteht aus Muschelmotiven in den Ecken des Raumes, vor denen Vasen mit Blumenbouquets aufgestellt sind, und volutenartigen Stützen für eine an den Längsseiten in schlichten Feldern gegliederte stilisierte Gesimszone. Die Schmalseiten sind etwas variiert, indem ein weiteres Muschelmotiv die Volutenstützen verbindet. Putten, die sich in der Scheinarchitektur tummeln, spielen mit Lorbeergirlanden.

9.1.2 Der Triumph des Neptun

Der Zyklus des Deckenbildes in der Bildergalerie beginnt an der Ostwand, rechts neben dem Eingang zur Galerie vom Neuen Corps de Logis aus, mit dem Triumph des Neptun (Abb. 48 und 75).⁵⁴⁴ Zahlten hat die Bildfolge in zahlreiche Einzelszenen aufgeteilt. Dies entspricht nicht ganz der eigentlichen Gestaltung der Galerie, denn einige von ihm abgegrenzte Zwischenszenen gehören tatsächlich zu den Hauptszenen und beeinflussen deren Aussage.

Laut Zahlten erscheint Neptun in Begleitung von Amphitrite auf einem Muschelwagen, der von Delphinen und zwei Pferden gezogen wird. Zur Begleitung gehören ferner der muschelblasende Proteus und Tritonen. Im Hintergrund erkennt Zahlten das Schiff der Argonauten, drei schwimmende Nymphen und eine Sirene, die ein Horn bläst.⁵⁴⁵ Zwar sind die Pferde und die Delphine zu erkennen, nicht aber der Muschelwagen, von dem Zahlten spricht. Er wird durch die im Vordergrund lagernden Figuren verdeckt. Die wichtigste dieser Figuren ist Amphitrite. Sie hat eine Muschel in der Hand und ihren Fuß auf einen Delphin gestützt. Scotti stellt das Gefährt des Neptun mit einer Art Schaufelrad dar, das in ähnlicher Form bei Pietro da Cortona in der Galleria Pamphilj angedeutet ist.⁵⁴⁶

In den Wolken werden gleichsam die im weiteren Verlauf des Bildzyklus handelnden Götter vorgestellt. Es handelt sich um Jupiter mit Adler und Blitzbündel, Merkur mit Caduceus, Herkules mit Keule, Pluto mit Zweizack, Juno mit Pfau, Minerva mit Helm sowie Venus.⁵⁴⁷ Nicht erwähnt wird bei Zahlten Aeolus, der Gott der Winde und Stürme, der als bärtiger Mann mit einem vom Wind geblähten Mantel gezeigt und von einem weiteren Wind begleitet wird.⁵⁴⁸ Laut Hederich kann Aeolus als weiser Mann gedeutet werden, „*der seine Affecten, insonderheit aber seinen Zorn, wohl zu mäßigen [versteht], und denselben bald merken zu lassen, bald wieder zu verheelen, vornehmlich aber einzuhalten wisse, daß er nicht zu stark werde, und endlich ihn selbst bemeistere. So soll es auch anzeigen, daß nichts ohne göttliche Regierung geschehe, weil selbst die Winde, ein so leichtes und flüchtiges Wesen, ihren Gott und Vorsteher haben.*“⁵⁴⁹

⁵⁴⁴ Zahlten, Achill 1977, S. 11, Anm. 27.

⁵⁴⁵ Zahlten, Achill 1977, S. 11; Büttner 1972, S. 42.

⁵⁴⁶ Preimesberger 1976, S. 265, 270 f., Abb. 21.

⁵⁴⁷ Zahlten, Achill 1977, S. 11.

⁵⁴⁸ Siehe dazu auch Aeolus, Hederich, S. 464 ff. (vgl. Hederich-Lexicon, S. 105 ff.).

⁵⁴⁹ Aeolus, Hederich, S. 469 f. (vgl. Hederich-Lexicon, S. 110).

Weil Neptun und Apoll sich gegen Jupiter erhoben hatten, mußten sie zur Strafe für Lohn arbeiten. Sie bauten für König Laomedon, den Vater des Priamus, die Mauern von Troja, wurden von diesem aber um ihren Lohn betrogen. Sie nahmen Rache, indem sie die Stadt durch ein Meeresungeheuer und eine Seuche strafte. Da Neptuns Groll immer noch nicht beschwichtigt war, unterstützte er im trojanischen Krieg die Griechen gegen die Trojaner.⁵⁵⁰ Lücke weist hingegen darauf hin, dass Neptun sich im trojanischen Krieg zunächst weitgehend neutral verhalten hat, weil er sich nicht gegen Jupiter stellen wollte, der „bei weitem der Stärkste“ war. Aber schließlich stand Neptun doch vor allem auf Seiten der Achaier gegen Troja und Laomedon. Möglicherweise ließ er sich doch von seinem alten Groll beeinflussen. Zwischen Jupiter und Neptun entstand im Verlauf der Kämpfe um Troja eine Zwistigkeit, da Jupiter Hector und die Trojaner zu den griechischen Schiffen führte. In dieser Auseinandersetzung zwischen Neptun und Jupiter beanspruchte letzterer die Autorität und größeres Wissen für sich, so dass Neptun es vorzog den Griechen heimlich zu helfen. Vor Troja ergriff Neptun zwar durchaus die Partei der Griechen, er blieb aber dem Jupiter untergeordnet. Dies wird darin deutlich, dass er der von Iris überbrachten Aufforderung des Jupiter Folge leistet, sich nicht in die Vergeltung der Griechen für den trojanischen Angriff auf ihre Schiffe einzumischen. Neptun grollte zwar einerseits, kontrollierte sich aber andererseits sorgfältig gegenüber Jupiter – aus Respekt vor dem Stärkeren. Neptun strebte nach Ausgleich. Er unterstützte im trojanischen Krieg sowohl Aeneas als auch Achill, die in gegnerischen Lagern kämpften. Neptuns Neigung zum Groll steht im Gegensatz zu seiner Abneigung gegen Konflikte und seinem Streben nach Ausgleich. Er hat den Anspruch dem Jupiter gleichgestellt zu sein, auch wenn dieser ihn an Stärke übertrifft.⁵⁵¹ Neptun, neben Jupiter und Pluto der Sohn des Kronos/Saturn, ist der zweite König des Universums. Er befiehlt den Winden, unter die Erde zurückzutreten, während er auf seinem Wagen mit Amphitrite aus den Fluten steigt. Tritone und Nereiden opfern ihnen die Reichtümer des Meeres. Neptun wird als kräftiger, bärtiger, nackter Mann mit meist langen grauen Haaren charakterisiert. In der Regel wird er als Mann von mittleren oder greisenhaftem Alter dargestellt. Sein machtvolles, achtungsgebietendes Auftreten verdeutlicht seine Verwandtschaft mit Jupiter.⁵⁵²

Daß Neptun zu Beginn des Ludwigsburger Bildzyklus triumphiert, deutet Zahlten als einen Hinweis auf seine erfolgreiche Rache, da die gegenüberliegende Szene den Untergang Trojas zeigt (Abb. 69 – 71).⁵⁵³ Auf der Schmalseite befindet sich zwischen diesen beiden Darstellungen die Mars-Venus-Gruppe (Abb. 72). Sie symbolisiert den Frieden, der nach dem Ende des Krieges auch die Wut des Neptun besänftigt.

⁵⁵⁰ Zahlten, Achill 1977, S. 11; Neptun, Hederich, S. 5837 f., 5851 (vgl. Hederich-Lexicon, S. 1710 f., 1720) und Laomedon, Hederich, S. 4940 f. (vgl. Hederich-Lexicon, S. 1432); Lücke, Mythologie 2005, S. 649; Poeschel 2005, S. 311. Siehe auch Ovid XI, 199 ff.

⁵⁵¹ Lücke, Mythologie 2005, S. 648 ff., vor allem Seite 656 f. und 650 f.

⁵⁵² Beauvais/Laveissière 2004, S. 75; Lücke, Mythologie 2005, S. 649; Poeschel 2005, S. 311. Jupiter erhielt den Himmel, während Pluto die Unterwelt für sich beanspruchen konnte.

⁵⁵³ Zahlten, Achill 1977, S. 11.

Der Triumph des Neptun in Ludwigsburg weist deutliche Ähnlichkeiten zu Luca Giordanos Fresken in der Galerie des Palazzo Medici Riccardi in Florenz auf. Proteus, der in sein Muschelhorn bläst, drei Nymphen sowie das Argonautenschiff sind im ludwigsburger Fresko übernommen worden. Die drei Nymphen tragen bei Giordano Korallen, um den Reichtum des Meeres zu symbolisieren. Bei Scotti sind sie ohne diese Attribute wiedergegeben. Die bei Giordano abgebildeten Sirenen sind von Scotti nicht übernommen worden. Stattdessen hat er dem Schiff ein Meereswesen zugeordnet. Bei Giordano steht das Schiff der Argonauten für die Bedeutung des Meeres als Wasserweg.⁵⁵⁴ Ob sich Scotti bewußt war, dass in Giordanos Fresko das Argonautenschiff dargestellt war, muß in Ermangelung von Quellenmaterial dahingestellt bleiben.

Eine mögliche Schnittstelle zwischen Motiven von Luca Giordano und Pietro Scotti lässt sich über den Bozzetti-Katalog von Carlo Carlone herstellen. In diesem werden unter der Rubrik *Disegni di Autori Diversi* zwei Werke Giordanos aufgeführt, die sich noch 11 Jahre nach Carlones Tod in dessen Nachlass befunden haben müssen. Es handelt sich nicht um Darstellungen, die mit der Galleria Riccardiana zusammenhängen, aber es wird deutlich, dass Carlone Arbeiten Giordanos besaß. Es ist durchaus möglich, dass er zu Lebzeiten noch weitere Entwürfe als Anregung gesammelt hat und dass nach seinem Tod bereits Bestände aus seiner Werkstatt entfernt wurden. Bei den hier aufgezählten Werken könnte es sich um bis dahin unverkäufliche Restbestände gehandelt haben. Da Pietro Scotti wahrscheinlich zunächst zu den Mitarbeitern Carlones gezählt hat, ist es nicht unwahrscheinlich, dass Carlone ihm Entwürfe aus seinen Sammlungsbeständen als Vorbild zur Verfügung gestellt hat. Ein ähnliches Vorgehen wird von Zahlten zum Beispiel für den Ordenssaal im ludwigsburger Schloss vermutet. Auch Garas nimmt an, dass Carlone eigene Kompositionsentwürfe aus seiner Motivsammlung an seine Mitarbeiter weitergegeben hat.⁵⁵⁵ Fleischhauer erwähnt, dass Carlone bereits 1720 das Altarblatt für die Hofkapelle auf herzoglichen Befehl nach einem Modell Luca Giordanos anfertigen sollte.⁵⁵⁶ Steffi Roettgen weist darauf hin, dass Luca Giordano sich bei seinen Deckenbildern nicht auf gezeichnete Vorarbeiten, sondern auf gemalte Modelli gestützt hat. „Giordano nannte diese nicht erhaltenen Vorarbeiten, heute als *bozzetti* bezeichnet, Kleckse (*macchie*), wie wir von seinem Florentiner Gastgeber und Gönner, dem Senator Andrea Del Rosso, wissen, der dazu die treffenden Beobachtung macht, daß bei ihm an die Stelle der Zeichnung die »propria pittura« trete [...]“⁵⁵⁷ 1682 wurde Giordano mit der Ausmalung der Galleria Riccardiana beauftragt. Vorbild sollte die Sala di Marte im Palazzo Pitti sein. Giordano blieb bis Mitte 1686 in Florenz. Wahrscheinlich entstanden in dieser Zeit 12 Leinwandgemälde nach den Plafonds der Galerie und der Bibliothek, die von Riccardi im Anschluss an die Vollendung der Fresken bei Giordano in Auftrag gegeben worden

⁵⁵⁴ Siehe Büttner 1972, S. 42 f., Abb. 15; Kat. Florenz 2005, Abb. 7.

⁵⁵⁵ MacRae 1967, S. 145 f. *Disegni di Autori Diversi*, Seite XX, zweite Zeile von unten: *Lot con le figlie, mezzo foglio, di Lucca Giordano, originale* und Seite XXI, vierte Zeile von oben: *Un combattimento, in foglio, di Lucca Giordano, originale*. Siehe auch Zahlten, Ordenssaal 1985, S. 78 ff., 82; Garas 1986, S. 15.

⁵⁵⁶ Fleischhauer 1981, S. 218; Barigozzi Brini/Garas 1967, S. 36, Anm. 15.

⁵⁵⁷ Roettgen 2007, S. 247. Zur aktuellen Forschungsdiskussion, ob es sich bei den bislang bekannten Studien zu den Deckenbildern der Galleria Riccardiana doch um ‚ricordi‘ handelt und wie viele Versionen es von ihnen gab, siehe: Acidini Luchinat 2005, S. 253 f.; Giannini 2005, S. 238 f.

waren. Diese Leinwandbilder blieben im Besitz Riccardis. Von den zeitgenössischen Quellen werden die Leinwandbilder als *macchie fatte da Giordano* bezeichnet und sind daher lange Zeit als *modelli* angesehen worden. Allerdings weisen Format und Kolorit darauf hin, dass sie für einen Sammlungszusammenhang konzipiert wurden. Sie sollten den Betrachtern die Orientierung in der komplexen Komposition erleichtern, indem sie in bequemer Perspektive und geordnet nach den Einzelszenen studiert werden konnten. Bei den Leinwandbildern handelt es sich trotz einiger ikonographischer Abweichungen um *ricordi*. Sie wurden zum Teil von Giordanos Gehilfen ausgeführt und trugen wesentlich zur Verbreitung und Rezeption der Deckenbilder bei.⁵⁵⁸ Bereits im September 1682 entschloss man sich auf eine Ausschmückung der Decke mit Stuck zu verzichten und nahm vermutlich in diesem Zusammenhang auch Abstand von Quadraturmalerei und architektonischen Versatzstücken.⁵⁵⁹

9.1.3 Weissagung über Thetis

Dem Triumph des Neptun schließt sich die Szene der Weissagung über Thetis an (Abb. 49).

Laut Hederich war Thetis eine Meeresnymphe von solcher Schönheit, dass sich sowohl Jupiter als auch Neptun um ihre Hand bewarben. Durch eine Weissagung wurden sie jedoch gewarnt, dass der Sohn der Thetis seinen Vater an Stärke übertreffen werde. Daraufhin zogen Jupiter und Neptun ihre Werbung zurück und Thetis wurde schließlich einem Sterblichen zur Frau gegeben.⁵⁶⁰

Bei Ovid spricht der greise Proteus die Weissagung: „Göttin der Wogen empfang! Du wirst eines Jünglings Mutter werden, der in seinen Mannesjahren die Taten des Vaters übertreffen wird und von dem es heißen soll, er sei größer als jener.“⁵⁶¹

Scotti stellt die Weissagung vor einem zum Opfer geschmückten Altar eines Tempels dar. Zahlten vermutet, daß dadurch die Bedeutung der Prophezeiung für den Verlauf der Geschichte gesteigert werden sollte. Ein alter Priester mit Schriftrolle ist von Scotti anstelle der Titanin Themis oder des Prometheus dargestellt worden⁵⁶² und teilt der vor ihm knienden Thetis die Prophezeiung mit. Am rechten Szenenrand wenden sich Jupiter und Neptun von der Meeresnymphe ab.⁵⁶³ Hinter dem Altar befinden sich mehrere bärtige Greise, bei denen es sich um Priester zu handeln scheint. Auffällig ist die Geste eines Priesters, der als Halbfigur neben dem Altar erscheint. Er weist demonstrativ auf einen weiteren Priester. Letzter liest in einem großen Buch. Vor dem Altar, auf dem sich ein aufgeschlagenes Buch und zwei kostbare Leuchter befinden, steht ein blumengeschmücktes Fass. Neptun, mit Dreispitz und Krone, sieht zu dem die Prophezeiung verkündenden Priester, während

⁵⁵⁸ Roettgen 2007, S. 248.

⁵⁵⁹ Roettgen 2007, S. 249.

⁵⁶⁰ Thetis, Hederich, S. 7946 f. (vgl. Hederich-Lexicon, S. 2361). Wahlweise verkünden bei Hederich Prometheus oder Themis die Prophezeiung.

⁵⁶¹ Ovid 1997, X 221 – 265.

⁵⁶² Hederich spricht von einem „Orakel der Erde“. Neptun, Hederich, S. 5841 (vgl. Hederich-Lexicon, S. 1713) und Thetis, Hederich, S. 7946 ff. (vgl. Hederich-Lexicon, S. 2361 ff.).

⁵⁶³ Zahlten, Achill 1977, S. 12.

Jupiter im Begriff ist, sich abzuwenden. Er steckt gerade sein Zepter in seinen Mantel. Neben Jupiter befinden sich zwei weitere Nymphen. Über Jupiter und Neptun befindet sich eine geflügelte Figur, die Blüten in der Hand hält, sowie ein Putto mit Lorbeerzweigen.

Die Szene der Weissagung wird von einer großen Stoffdraperie nach links begrenzt. Putten scheinen den Stoff nach oben zu ziehen (Abb. 49). Links auf Wolken vor der Draperie lagern die drei Parzen. Sie werden von der Szene der Weissagung durch die Stoffdraperie abgeschirmt. Die Parzen kennen das Schicksal, das für die übrigen Figuren der Szene üblicherweise im Dunkel liegt. Umso gewichtiger wird die Bedeutung der Prophezeiung, die es Neptun und Jupiter ermöglichte, ihr Schicksal zu beeinflussen. Die drei Schicksalsgöttinnen Klotho, Lachesis und Atropos waren Töchter des Jupiter und der Themis. Sie lenkten das Schicksal der Sterblichen und auch Götter konnten ihren Spruch nicht ändern. Klotho spann den Lebensfaden, Lachesis teilte ihn zu und Atropos schnitt ihn ab.⁵⁶⁴ Die Anwesenheit der Parzen betont die Schicksalhafterkeit der Weissagung, denn die Parzen *„waren die Göttinnen, in deren Händen das Schicksal, und also auch das Leben eines jeden Menschen stund. [...] Ihre Gewalt war unendlich groß. [...] Selbst Jupiter nebst den übrigen Göttern befand sich unter derselben. [...] Jedoch sollen sie nicht weniger Dienerinnen desselben gewesen seyn; daher er denn auch der Parzenführer hieß. [...] Nach andern aber stunden sie unter des Pluto Befehle. [...] Klotho hielt von ihnen einen Rocken, Lachesis spann von solchem einen Faden, und wenn selbiger so lang war, als er seyn sollte, so schnitt ihn Atropos mit einer Scheere ab [...]“*⁵⁶⁵ Die Parzen stehen für das einem jeden Menschen vorherbestimmte Schicksal, wobei Klotho für den Anfang des menschlichen Lebenslaufes steht, Lachesis für den Fortgang und Atropos für das Ende. Nach Hederich können die drei Parzen aber auch noch anders gedeutet werden. So *„bemerket auch Atropos **die vergangenen Dinge**, welche auf keine Art wieder geändert werden können, Lachesis **die zukünftigen**, weil solche an zunehmen sind, wie sie nach dem Loose fallen, Klotho aber **die gegenwärtigen**, die sie vollführet. [...] Sie werden aber für **Töchter der Nacht** angegeben, weil einem jeden sein Schicksal unbekannt ist, oder auch **der Nothwendigkeit**, weil dasselbe nicht zu ändern, oder auch abzuwenden steht.“*⁵⁶⁶

Unter der Gruppe der Parzen befinden sich drei weibliche Figuren, die Zahlten als diskutierende Gruppe bezeichnet (Abb. 49).⁵⁶⁷ Diese Figurengruppe vermittelt zwischen der Szene der Weissagung und der sich anschließenden Hochzeitsszene von Peleus und Thetis. Die hintere Figur weist nach oben auf die drei Parzen und somit auf das Schicksal. Die rechte Figur deutet auf die Weissagungsszene, die dem Verlauf der Ereignisse eine entscheidende Wendung gibt, während die linke Figur zu der sich anschließenden Hochzeit von Peleus und Thetis überleitet, von der wiederum die unheilvollen Ereignisse des trojanischen Krieges ausgehen. Die beiden Figuren im Vordergrund verknüpfen die

⁵⁶⁴ Lücke, Mythologie 2005, S. 552 ff.

⁵⁶⁵ Parcae, Hederich, S. 6351 (vgl. Hederich-Lexicon, S. 1880 f.).

⁵⁶⁶ Parcae, Hederich, S. 6354 f. (vgl. Hederich-Lexicon, S. 1883).

⁵⁶⁷ Zahlten, Achill 1977, S. 12.

Szenen auch durch ihre Blicke, denn sie schauen jeweils in die ihren Gesten entgegengesetzte Richtung. Die Figuren weisen den Betrachter mahnend darauf hin, dass die Kenntnis des Schicksals und die daraus zwangsläufig resultierende Beeinflussung desselben, schwerwiegende Konsequenzen haben kann.

9.1.4 Hochzeit von Peleus und Thetis

Die Szene der Hochzeit von Peleus und Thetis wird von der vorangegangenen Szene der Weissagung durch einen leichten Ausblick in einen landschaftlichen Hintergrund abgesetzt. Der Betrachter blickt über eine Wasserfläche auf einen Knaben, der einen von Weinlaub und Trauben umrankten Stab geschultert hält. Hinter dieser Figur blicken drei weibliche Gestalten über einige Büsche. Es scheint sich um musizierende Frauen zu handeln, denn die Linke scheint ein Tamburin in Händen zu halten. Insgesamt bildet diese kleine Szene die Einleitung für die Darstellung der Hochzeitsfeierlichkeiten (Abb. 50).

Peleus und Thetis waren die Eltern des Achilles. Ihre Hochzeit fand auf dem Berg Pelion in Anwesenheit aller Götter, mit Ausnahme von Eris, der Göttin der Zwietracht, statt. Jupiter hatte sie nicht eingeladen. Sie erschien trotzdem und rächte sich für die Nichtachtung durch das Präsent eines goldenen Apfels mit der Aufschrift „Für die Schönste“, den sie unter die Götter warf.⁵⁶⁸

Scotti zeigt Peleus und Thetis vor einem Thron in dem Moment, als Cupido ihre Hände verbindet (Abb. 51, 52). Cupido ist in der Darstellung nicht deutlich mit seinen Attributen ausgezeichnet. Zwar kann hinter seiner linken Schulter die Andeutung eines Köchers vermutet werden, wie auch ein blauer Flügel, aber es fehlt ein Band oder Gurt, an dem der Köcher befestigt ist, und der über die Brust des Liebesgottes verlaufen müsste. Dennoch ist es sehr wahrscheinlich, dass tatsächlich Cupido gemeint ist, der hier zusammen mit Hymen auftritt.⁵⁶⁹ Letzterer schwebt, als geflügelter Hochzeitsgott mit Fackel, über Peleus und Thetis.⁵⁷⁰ An dieser Stelle zeigt sich auch eine schwächere Stelle des Freskos: Cupidos Kopfhaltung wirkt linkisch, sein Kopf ist viel zu klein und Peleus hat etwas zyklopenhaftes.

Vor dem Brautpaar kauert Eris, die Göttin der Zwietracht, in einem gelblichen Gewand mit einem goldenen Granatapfel. Dieser kann hier als Symbol für sinnliche Liebe, Leidenschaft, Zeugungskraft und Fruchtbarkeit verstanden werden, wodurch er gerade zu der Hochzeitsthematik passt. Gleichzeitig kann der Granatapfel auch der Venus zugeordnet werden, die als Göttin der Liebe und der Verführung oft das Attribut des Granatapfels erhält. Dass in dieser Szene Eris einen Granatapfel anstelle eines

⁵⁶⁸ Zahlten, Achill 1977, S. 12; Poeschel 2005, S. 341; Scherer 1963, S. 3 f.; Thetis, Hederich, S. 7948 (vgl. Hederich-Lexikon, S. 2362) und Peleus, Hederich, S. 6458 (vgl. Hederich-Lexikon, S. 1917) sowie Eris, Hederich 3637 (vgl. Hederich-Lexikon, S. 1039 f.)

⁵⁶⁹ Siehe Cupido, Hederich, S. 2819 f. (vgl. Hederich-Lexikon, S. 811.); Zahlten, Achill 1977, S. 12.

⁵⁷⁰ Hymen, Hederich, S. 4548 f. (vgl. Hederich-Lexikon, S. 1308).

goldenen Apfels in die Menge der Götter werfen wird, kann als Hinweis auf den Ausgang des Parisurteils gesehen werden.⁵⁷¹

Rechts neben dem Thron lagern auf dem Gipfel des Pelion die männlichen Götter (Abb. 50). Links befinden sich Venus, Juno und Minerva inmitten der weiblichen Götter. In ihrer Mitte ist erneut Cupido dargestellt, der den goldenen Streitapfel emporhält (Abb. 53).⁵⁷² Hederich beschreibt, dass der Zankapfel vor den Göttinnen liegen blieb und dass Merkur, nicht wie hier dargestellt Cupido, ihn aufhob, um den Versammelten die Inschrift zu verkünden. Jupiter habe sich nicht getraut, das Urteil zu sprechen und die Entscheidung Paris übertragen.⁵⁷³ Da Scotti die Götterversammlung aufgeteilt hat in eine männliche und eine weibliche Gruppe, kann er hier nicht darstellen, wie Jupiter die Entscheidung delegiert. Vielmehr ist der Apfel, der hier als goldene Kugel wiedergegeben ist, offenbar erst von Cupido aufgehoben worden, der ihn den Göttinnen nun präsentiert. Der Streit hat zwar noch nicht begonnen, kann aber jeden Moment losbrechen.

Rechts hinter dem Thron auf einer Wolkenformation befinden sich die männlichen Götter, die an der Hochzeit teilnehmen (Abb. 50). Es handelt sich um Pluto mit dem Zweizack, neben dem vermutlich ohne weitere Attribute Saturn als bärtiger Alter dargestellt ist. Neben ihm stützt sich Herkules schwer auf seine Keule. Jupiter ist als Halbfigur inmitten einer blauen Draperie dargestellt, mit seinen Attributen Zepter und Adler. Mars, der leicht oberhalb von Pluto dargestellt ist, trägt einen Helm und präsentiert sein Schwert, dessen Spitze auf Merkur mit dem Flügelhelm verweist. Dieser schwebt über den anwesenden männlichen Göttern und deutet sowohl mit dem Caduceus als auch mit der freien Hand nach links. Auf den ersten Blick scheint es als ob Merkur auf den Thronhimmel und somit auf die Hochzeitsszene verweist, tatsächlich berichtet er jedoch von den Ereignissen im Kreise der links dargestellten Göttinnen, in deren Mitte der Zankapfel präsentiert wird.

Der Gruppe der männlichen Götter sind auch die drei Grazien zugeordnet, die sich links an der Rückwand des Thrones befinden. Kein Tanz oder Festmahl der Götter fand laut Hederich ohne sie statt. Sie sind die Göttinnen der Annehmlichkeit, Wohltat und Dankbarkeit. Die Sterblichen erlangen mit Hilfe der Grazien alles was süß und angenehm ist. Sie werden auch mit Venus in Verbindung gebracht. Stehen sie in deren Dienst, dann bewirken sie, dass „alle Lebewesen zur Liebe geneigt sind“. Aber sie können sich auch als Töchter der Juno erweisen und Ehen stiften.⁵⁷⁴ Entsprechend eng sind sie bei dem Thronhimmel des Brautpaares dargestellt.

Links von Peleus und Thetis befinden sich auf einer Wolkenformation die Göttinnen, die an der Hochzeit teilnehmen (Abb. 53). Im Vordergrund sind die drei Göttinnen dargestellt, die über den

⁵⁷¹ Lurker, in: Lurker 1991, S. 263; Heilmeyer 2000, S. 30; Kretschmer 2008, S. 165 f.; Zahlten, Achill 1977, S. 12.

⁵⁷² Zahlten, Achill 1977, S. 12.

⁵⁷³ Eris, Hederich, S. 3637 (vgl. Hederich-Lexicon, S. 1039 f.).

⁵⁷⁴ Gratiae, Hederich, S. 4152 (vgl. Hederich-Lexicon, S. 1177); Lücke, Mythologie 2005, S. 210 ff.

goldenen Apfel der Eris in Streit geraten. Es handelt sich um die in einen lose drapierten blauen Mantel gehüllte Juno, zu deren Füßen ein Pfau sitzt, die unbekleidete Venus sowie Minerva mit Helm, Brustpanzer und Schild. Cupido präsentiert den Zankapfel.⁵⁷⁵ Rechts ist eine zurückweichende maskuline Rückenfigur mit gestäubten Haaren und Lyra zu erkennen, bei der es sich um Apoll handelt, der sich nicht in der Gruppe der männlichen Götter befindet. Er hält zwar noch die Lyra, das Sinnbild der göttlichen Harmonie, in der Hand, aber durch seine Körperhaltung drückt er Missfallen und Unbehagen angesichts des bevorstehenden Streites aus.⁵⁷⁶ Thematisch passt Apoll zu Minerva, der Schutzherrin der Künste und Wissenschaften. Links neben den drei Göttinnen befindet sich eine weibliche Figur ohne weitere Attribute, die sich der Venus zuwendet und auf die letztere gleichzeitig deutet. Farblich bildet die Figur ein Pendant zu Minerva. Oberhalb einer Brüstung sind von links nach rechts Aurora, Diana, Ceres und vermutlich *Gloria dei Principi* dargestellt. Die geflügelte Aurora ist damit beschäftigt, Rosen auszustreuen. Eine weitere geflügelte Figur, die sich hinter ihr befindet, hält einen grünen Zweig in der Hand, so dass es sich um Flora handeln könnte. Hinter Aurora hat Scotti noch ein Gesicht angedeutet, das nur eben über der Brüstung erkennbar ist. Diana ist deutlich durch den Halbmond über der Stirn und den Pfeil in der Hand gekennzeichnet, während Ceres eine Sichel hält. Rechts neben Ceres befindet sich *Gloria dei Principi*, die Personifikation des Fürstenruhmes, die ursprünglich nicht zu der Szene der Götterversammlung gehört. Die ihr als Attribut zugeordnete Pyramide steht vor ihr auf der Balustrade.

Über den Göttinnen sind zwei weibliche Figuren mit einer umgekehrten brennenden Fackel, Schlange und Blasebalg dargestellt, als ob sie miteinander ringen. Eine der beiden ist in einen schmutziggelben Umhang gekleidet, wie ihn auch Eris trägt. Es handelt sich um die Furien. In der Szene, in welcher der Raub der Helena dargestellt wird, tauchen sie in drastischerer Weise noch einmal auf. Sie deuten bereits auf Neid und Zwietracht hin, welche durch den Apfel der Eris gesät wurden.

9.1.5 Parisurteil und Hirtenszene

Paris war der Sohn des Königs Priamus von Troja und der Hekuba. Weil seine Mutter während der Schwangerschaft träumte, dass ihr Sohn Troja ins Verderben stürzen werde, befahl Priamus, das Kind gleich nach seiner Geburt auszusetzen. Paris wurde auf den Berg Ida gebracht, wo er bei Agelaus aufwuchs.⁵⁷⁷ Laut Hederich bewies Paris *„auch darinnen einen guten Verstand, daß er viele Händel der andern Hirten mit guter Art richtete und beylegete. [...] Dadurch brachte er es denn so weit, daß bey der Uneinigkeit der Juno, Minerva und Venus über den Apfel der Eris, wer von ihnen die schönste sey, Jupiter, welcher keinen Ausspruch deswegen thun mochte, den Mercurius mit allen dreyen zu dem Paris, auf den Berg Ida, schickete, daß er sie entscheiden sollte. Es stelleten sich also nicht allein alle drey, wie einige wollen, ganz nackend vor ihm; [...] sondern es versprach auch Juno, ihn zu einem großen Könige über die ganze Welt, [...] oder doch wenigstens ganz Asien und die europäischen*

⁵⁷⁵ Zahlten, Achill 1977, S. 12.

⁵⁷⁶ Kretschmer 2008, S. 201.

⁵⁷⁷ Paris, Hederich, S. 6358 (vgl. Hederich-Lexicon, S. 1884); Apollodor 2008, III 150, S. 136.

*Gränzen zu machen. [...] Dabey sollte er der reichste unter allen Menschen werden. Minerva hingegen wollte verschaffen, daß er Griechenland den Phrygiern unterwerfen, und der berühmteste und künstlichste unter allen Menschen werden sollte. [...] Venus aber wollte ihm das schönste Frauenzimmer auf der Welt zur Gemahlinn geben, wenn er sie für die schönste erklärte.*⁵⁷⁸

Die Szene des Parisurteils wird durch einen Ausblick in eine Weidelandschaft mit einer Schafherde eingeleitet (Abb. 54). Eine Hirtin blickt durch eine Baumgruppe, welche die Hauptszene einrahmt, auf das Geschehen. Paris hat seinen Hirtenstab an die Schulter gelehnt und sitzt auf einem Stein. Er hat sich Venus zugewendet und ist im Begriff ihr die goldene Kugel zu überreichen, welche die Göttin als die Schönste auszeichnet. Juno und Minerva beachtet er nicht. Über Venus schwebt ein Putto, der als Anspielung auf den von Venus versprochenen Lohn ein Bildnis der Helena hält. Neben ihm fliegt der mit Flügeln gekennzeichnete Amor. Er umfasst schmeichelnd das Haupt seiner Mutter, Venus, während er der Juno einen verschmitzten Blick zuwirft.⁵⁷⁹ Zwei Tauben, die Vögel der Venus, befinden sich zu Füßen der Göttin. Die Tiere sind Scotti nicht ganz gelungen und wirken eher drachenartig. Sie bilden eine der vielen Schwachstellen dieses Freskos. Neben Venus befindet sich Juno, in einen gelben Mantel gekleidet und durch zwei Pfauen gekennzeichnet. Sie blickt zu der goldenen Kugel, nach der sie scheinbar ihre Hand ausstrecken will. Links, unterhalb von Paris wendet sich Minerva ab, im Begriff sich hinter ihrem Mantel zu verbergen. Sie ist unbedeckt dargestellt. Ihre Attribute, Helm, Schild und eine Lanze, liegen vor ihr und während sie ihren Schild hält, umfasst ein Putto ihren Helm. Im Vordergrund der Szene sind zwei Hirtenhunde zu erkennen. Über der Szene schwebt Merkur, der sich mit dem Caduceus nach unten wendet. Die geschlagenen Göttinnen Juno und Minerva wenden sich im trojanischen Krieg aus Ärger über ihre Niederlage gegen die Trojaner und unterstützen die Griechen.⁵⁸⁰

Im Anschluss an die Darstellung des Parisurteils zeigt Scotti laut Zahlten eine Hirtenszene, in deren Vordergrund Paris mit seiner Frau Oinone tanzt (Abb. 55). Zahlten ist der Ansicht, die Szene solle verdeutlichen, dass Paris zur Zeit seines Urteilsspruches noch unter Hirten lebte. Ungewöhnlich und nach Zahlten ohne Zusammenhang zur Szene, ist die Darstellung von Diana, die im Hintergrund mit ihrem Gefolge zu sehen ist.⁵⁸¹ Zahlten irrt in seiner Szenenaufteilung. Die von ihm als Paris identifizierte, tanzende Figur ist lediglich ein Hirte. Es handelt sich nicht um eine zusätzliche Szene, sondern um einen Teil der Szenerie des Parisurteils. Die Darstellung des tanzenden Hirten dient dazu, den bukolischen Schauplatz zu charakterisieren.

⁵⁷⁸ Paris, Hederich, S. 6360 (vgl. Hederich-Lexicon, S. 1885 f.).

⁵⁷⁹ Paris, Hederich, S. 6362 (vgl. Hederich-Lexicon, S. 1887).

⁵⁸⁰ Siehe auch Zahlten, Achill 1977, S. 12 ff.

⁵⁸¹ Zahlten, Achill 1977, S. 14.

Scotti weicht in seiner Darstellung des Parisurteils von den üblichen Präsentationen ab, die es dem Künstler erlaubten, „seine Kunst in der Formulierung des weiblichen Aktes dreifach unter Beweis zu stellen und zugleich das augenscheinliche Vergnügen des Betrachters zu wecken.“⁵⁸² Venus, Juno und Minerva stehen in Ludwigsburg nicht in der Art der drei Grazien nebeneinander, um sich Paris zu präsentieren. In erster Linie ist es Venus, der die Aufmerksamkeit des Betrachters gelten soll. Sie ist vollständig entblößt im Zentrum der Szene dargestellt. Juno, vollständig bekleidet, und Minerva sind dagegen an den Rand gedrängt und können dem Geschehen nur noch zusehen. Minerva ist im Begriff sich wieder zu verhüllen.

Hofstede weist darauf hin, dass das Parisurteil in der Literatur des 16. Jahrhunderts als Allegorie für eine universale Lebensführung gedeutet werden konnte, welche die sonst getrennten Bereiche *sapientia* (Minerva), *potentia* (Juno) und *voluptas* (Venus) in sich vereinte. Eine solche Lebensführung wurde als Herrscherideal angesehen.⁵⁸³ Fulgentius legt den drei Göttinnen je eine der drei Grundformen des menschlichen Lebens zugrunde: *vita contemplativa* (Minerva), *vita activa* (Juno) und *vita voluptaria* (Venus), wobei er Paris eine animalische Triebhaftigkeit zuschreibt.⁵⁸⁴ Hofstede unterscheidet in seinen Überlegungen zum Parisurteil zwei Darstellungsarten: einerseits den nachdenklich-melancholischen Hirten, der sich dem Urteil nicht durch *cupiditas*, sondern kontemplativ nähert und andererseits den unbedacht-törichten Paris. Der kontemplativ handelnde Paris kann als panegyrisches Gleichnis des idealen Fürsten gelten. Als Beispiel hierfür gibt Hofstede eine Darstellung des Parisurteils von Rubens in Madrid aus dem Jahr 1638 an.⁵⁸⁵ Der unbedacht-törichte Paris verkörpere im Gegensatz dazu „die vernunftlose und barbarische Begierde [...], die Stärke und Mäßigung zurückstoße, um sich ganz den Vergnügungen anheim zu geben und allein den Leidenschaften zu huldigen [...].“⁵⁸⁶ Schon bei Cicero galt Paris als Inbegriff ungezügelter Leidenschaft. Horaz schreibt Paris die Entfesselung der Leidenschaften und Verbrechen zu.⁵⁸⁷ Paris symbolisiert die Zerstörung des Urteilsvermögens durch ein Leben in Überfluß, mangelnde Bildung und jugendliche Torheit. Ihm wird durch Apuleius das erste Fehlurteil der Geschichte zur Last gelegt, denn Jupiters Entscheidung, das Urteil Paris zu übertragen, „habe das allererste Urteil der Weltgeschichte um den Gewinn von Sinnenlust verkauft [...].“⁵⁸⁸ Apuleius beschreibt das Parisurteil als pantomimisches Theaterstück. Nachdem Paris Venus den goldenen Apfel gereicht hat, heisst es dort: „Wundert ihr euch nun noch, ihr einfältigen Schöpse oder vielmehr ihr gierigen Geier von Advokaten, daß heutzutage die Gerechtigkeit jeglicher Richter feil ist, da schon im Anfang aller Dinge in einen zwischen Göttern und Menschen zu entscheidenden Handel Parteilichkeit sich eingemischt; da der

⁵⁸² Hofstede 1989, S. 164 f. Scherer weist darauf hin, dass die drei Göttinnen seit dem 16. Jahrhundert zunehmend als Varianten der drei Grazien dargestellt wurden. Diese Tendenz ging unter anderem von Raphaels Darstellung des Parisurteils aus. Scherer 1963, S. 18 f.

⁵⁸³ Hofstede 1989, S. 166 f.

⁵⁸⁴ Hofstede 1989, S. 167, 169; Büttner/Gottdang 2006, S. 187, 189.

⁵⁸⁵ Hofstede 1989, S. 167 ff.

⁵⁸⁶ Hofstede 1989, S. 168 f.

⁵⁸⁷ Hofstede 1989, S. 168.

⁵⁸⁸ Hofstede 1989, S. 169 ff., 175.

allererste Richter – den Jupiter, der höchste Jupiter, noch dazu selbst bestellt und der nur ein schlichter Hirte war – durch Wollust sich hat bestechen lassen und das zum gänzlichen Verderben seines Geschlechts.⁵⁸⁹ Das Parisurteil und die daraus erwachsenden Konsequenzen stehen also auch als mahnendes Beispiel für den Betrachter, sich in seiner Urteilsfindung als gerecht zu erweisen und sich nicht durch Bestechungen beeinflussen zu lassen oder gar unbedacht zu handeln. Denn auch der gerechteste Richter ist der Versuchung ausgesetzt, sich beeinflussen zu lassen. Hier wird die positive Eigenschaft des Paris durch sein Verlangen nach einer schönen Frau negiert und löst verhängnisvolle Ereignisse aus.

In den moralisierenden Kontext passt nun wiederum die Darstellung der Diana (Abb. 55). Sie wird unter anderem als Unheil abwendende, Segen spendende Gottheit beschrieben, die reichen Ertrag der Felder und Herden, sowie Eintracht und ein langes Leben schenkt. Andererseits wendet sie sich gegen ungerechte Menschen. Pfeil und Bogen sind die Instrumente ihrer strafenden Gerechtigkeit. Diana liebte den Aufenthalt in Wäldern und an Quellen. Sie scheute den Blick der Männer und blieb eine jungfräuliche Göttin.⁵⁹⁰ In der Gegenüberstellung von Liebe und Keuschheit verurteilt sie als jungfräuliche Göttin aus der Ferne die Entscheidung des Paris für die *vita voluptaria*.

9.1.6 Raub der Helena

Im Anschluß an das Parisurteil stellt Scotti den Raub der Helena dar, der den Ausbruch des trojanischen Krieges nach sich zog (Abb. 56). Paris und Helena befinden sich in einem Schiff, dessen Segel sich in stürmischer See bläht. Die Mannschaft bemüht sich verzweifelt, Kurs zu halten, während Tritonen die Wellen aufpeitschen. Ein wildes Durcheinander von Meereswesen, Delfinen und über Bord gegangenen Mannschaftsmitgliedern umgeben das Schiff.

Paris scheint wenig beeindruckt von den tosenden Fluten, denn er wendet sich Helena zu. Diese blickt erschrocken zurück, dorthin, wo Juno die Furien hinter dem Schiff herschickt. Hederich beschreibt, dass Helena dem Paris nicht freiwillig folgte, sondern lieber bei ihrem Gemahl Menelaus bleiben wollte. Daraufhin habe sich Venus einer List bedient und Paris die Gestalt des Menelaus gegeben. Auf diese Weise konnte der Entführer Helena ohne Widerstand auf sein Schiff bringen. Die erschrocken-ängstliche Haltung der Helena wird aus dieser Version der Entführung verständlich.⁵⁹¹

Paris ist in Liebe entbrannt, während Helena schockiert erkennt, dass sie nicht ihrem Mann, sondern dem trojanischen Prinzen gefolgt ist.

Bei Juno und den Furien handelt es sich nicht, wie bei Zahlten vorgeschlagen, um eine Einzel- oder Zwischenszene (Abb. 57). Juno weist die Furien durch eine Geste an, Paris und Helena zu verfolgen. Darüber hinaus ist sie durch eine Felsformation von dem Parisurteil getrennt, befindet sich aber über

⁵⁸⁹ Apuleius 1992, X, 33, S. 296.

⁵⁹⁰ Vollmer 1874, S. 165 f.; Lücke, Mythologie 2005, S. 140 f., 145.

⁵⁹¹ Helena, Hederich, S. 4271 (vgl. Hederich-Lexicon, S. 1219).

der Wasserfläche, die zum Raub der Helena gehört. Von dieser Szene ist sie jedoch keineswegs abgesetzt, denn die Wolken, in denen sie sich befindet, gehören unzweifelhaft zu dem Unwetter, welches das Schiff heimsucht. Helena kann die sie verfolgenden Furien zwar nicht sehen, aber ihr Blick offenbart, dass sie sich ihrer Verfolger dennoch bewusst zu sein scheint. Zahlten beschreibt, dass Juno als Göttin der Ehe durch den von Paris verursachten doppelten Ehebruch erzürnt war. Sie beschwor gewaltige Stürme herauf, die Paris jedoch nicht daran hindern konnten, mit Helena Troja zu erreichen. Die Mauern der Stadt sind im linken Hintergrund der Szene bereits angedeutet (Abb. 56).⁵⁹² Eine der Furien hält – wie bei Hederich beschrieben – eine Schlangenpeitsche, mit der sie üblicherweise im Tartarus die Verdammten quälten. Laut Hederich werden in der Regel drei Furien gezählt, die er als Aleko, Megära und Tisiphone benennt.⁵⁹³ *„Sie waren Straf- und Plagegöttinnen, welche diejenigen nach Verdienste peinigten, die etwas böses begangen hatten und darüber mit den Göttern nicht wieder ausgesöhnet worden.“*⁵⁹⁴ *„Sie werden als häßliche Frauenspersonen vorgestellt, die keine Ähnlichkeit mit den Menschengestalten haben sollen und auch unter den Göttinnen nicht gesehen worden. [...] Sie hatten scheußliche, gräuliche, blutige und flammende Gesichter, lederne Flügel, welken und lang herabhängenden Brüsten. [...] In einer Hand führen sie eine brennende Fackel [...] in der anderen aber ein Bündel Schlangen statt einer Peitsche.“*⁵⁹⁵

Oben links im Himmel der Szene befinden sich vier weibliche Figuren und ein geflügelter Putto ohne Attribute in den Wolken (Abb. 56). Es könnte sich um die drei Grazien handeln, die Göttinnen der Annehmlichkeit, Wohltat und Dankbarkeit, mit deren Hilfe die Sterblichen alles, was süß und angenehm ist, erlangen. Wahlweise werden die drei Grazien mit Venus oder mit Juno in Verbindung gebracht. Stehen sie im Dienst der Venus, sorgen sie dafür, dass sich alle Lebewesen in Liebe verbunden sind. Im Dienste der Juno stiften sie Ehen.⁵⁹⁶ Die Drei Grazien befinden sich über dem im Hintergrund dargestellten Troja. Die Stadt liegt noch im strahlenden Sonnenlicht und ist sich des nahenden Unheils nicht bewusst. Die Grazien symbolisieren die Tugend, die Paris durch sein unbedachtes Urteil vernachlässigt hat, indem er allein seinem fleischlichen Verlangen nachgegeben hat. Hederich schreibt in diesem Zusammenhang: *„Daß er [Paris] ein Wollüstler gewesen, erhellet daraus, daß er die Helena allem dem Guten vorgezogen, was ihm Juno und Minerva angebothen.“* und *„Er giebt ein Exempel derer ab, welche die Wollust allem Guten vorziehen: allein, auch öfters damit sich, ja Land und Leute, in das Verderben stürzen.“*⁵⁹⁷ Auch bei Lücke heißt es: *„P[aris], ein Günstling der Aphrodite [Venus], veranschaulicht in weltgeschichtlicher Dimension das Prinzip der Wollust als Macht, die nur besitzen will, die sich verhängnisvoll bedenkenlos auch über gesetzte Ordnung und Konvention hinwegsetzt und dabei mit der Verbindung zugleich Zwietracht schafft.*

⁵⁹² Zahlten, Achill 1977, S. 14.

⁵⁹³ Fvriæ, Hederich, S. 4009 f. (vgl. Hederich-Lexicon, S. 1128).

⁵⁹⁴ Fvriæ, Hederich, S. 4010 (vgl. Hederich-Lexicon, S. 1128).

⁵⁹⁵ Fvriæ, Hederich, S. 4014 ff. (vgl. Hederich-Lexicon, S. 1130).

⁵⁹⁶ Gratia, Hederich, S. 4152 (vgl. Hederich-Lexicon, S. 1177); Lücke, Mythologie 2005, S. 210 ff.

⁵⁹⁷ Paris, Hederich, S. 6368, 6371 (vgl. Hederich-Lexikon, S. 1892 und 1894).

Auch darum erregt sein Tun den Unwillen der Hera [Juno].⁵⁹⁸ Hederich weist die Schuld an dem Unheil Trojas klar dem Paris zu und grenzt Helena von dem Negativbeispiel seines Verhaltens ab: *„Ihre Historie soll zeigen, wie durch eines Menschen Schuld zuweilen ganze Städte und Länder verheeret werden, unzüchtige Personen ihre Anhänger endlich um Ehre, Gut, Leib und Leben bringen, auch in ihrer Liebe unersättlich sind. [...] So richtig dieses auch ist, so läßt es sich doch aus der Helena Geschichte nicht folgern, zumal wenn man annehmen will, daß sie nicht anders von dem Paris geglaubet, als daß es ihr Mann Menelaus sey, indem Venus dem Paris des Menelaus Gestalt gegeben, Deiphobus aber sie hernachmals mit Gewalt zu seiner Frau genommen.“*⁵⁹⁹

Obwohl dies gerne behauptet wird, stellt die Szene keinen direkten Hinweis auf die viel diskutierte, lasterhafte Beziehung Herzog Eberhard Ludwigs zu Wilhelmine von Grävenitz dar.⁶⁰⁰ Es ist nicht anzunehmen, dass sich der regierende Herzog, der ja immerhin der Auftraggeber des Bilderzyklus war, selbst derartig scharf kritisiert hat. Vielmehr handelt es sich um eine allgemeine Gegenüberstellung von Tugenden und Lastern, die miteinander ringen, um den Betrachter zu ermahnen, ein tugendhaftes Leben zu führen. Am Ende des Bildzyklus herrscht Frieden, der siegreiche Krieger erhält seine gerechte Belohnung.

9.1.7 Pluto raubt Proserpina und bringt sie in die Unterwelt

An der nördlichen Schmalseite der Bildergalerie hat Scotti den Raub der Proserpina dargestellt (Abb. 58). Pluto, der triumphierend seinen Zweizack⁶⁰¹ erhoben hat, hält Proserpina im Arm, während die beiden in seinem flammenden, von weißen Pferden gezogenen Wagen eilig der Unterwelt zustreben. Über dem Wagen ist der geflügelte Cupido mit Pfeil und Bogen zu erkennen. Im Vordergrund erinnert ein zu Boden gefallener Blumenkorb daran, dass Proserpina mit ihren Gefährtinnen, die rechts dargestellt sind, Blumen pflückte, als Pluto sie sah und in der Folge raubte. Laut Ovid rief Proserpina traurig und erschrocken nach ihrer Mutter und ihren Gefährtinnen.⁶⁰² Bei Scotti scheint sie sich allerdings schon mit ihrem Schicksal abgefunden zu haben. Im Gegensatz zu Helena hat sie sich ihrem Entführer zugewandt, während sie ergeben zu Cupido aufblickt.

Pluto war der Bruder Jupiters und Neptuns. Er herrschte über die Unterwelt, die verstorbenen Seelen und die in der Erde verborgenen Reichtümer. Als Venus sah, dass Pluto eine Erkundungsfahrt über Sizilien machte, befahl sie Cupido, den Unterweltgott mit einem seiner Pfeile zu treffen, um sich auch

⁵⁹⁸ Lücke, Mythologie 2005, S. 612.

⁵⁹⁹ Helena, Hederich, S. 4277 f. (vgl. Hederich-Lexicon, S. 1224 f.). Deiphobus war der Bruder des Paris und brachte Helena nach dem Tod des Paris in seine Gewalt. Siehe Deiphobus, Hederich, S. 3030 (vgl. Hederich-Lexikon, S. 883).

⁶⁰⁰ Zahlten, Achill 1977, S. 18 f. Zahlten sieht in den Liebespaaren Neptun und Amphitrite, Peleus und Thetis, Paris und Helena, Pluto und Proserpina, Achill und Polyxena sowie Mars und Venus ein verborgenes Ordnungsschema der Galerie, in dem das Verhältnis des Herzog zu seiner Mätresse zum Ausdruck kommt.

⁶⁰¹ Poeschel 2005, S. 312. Attribute des Pluto sind unter anderem Zweizack und Cerberus.

⁶⁰² Ovid 1997, V 390 – 405.

das letzte Drittel der Welt zu unterwerfen, so dass sich auch die Unterwelt ihrer Macht nicht mehr entziehen konnte. Pluto erblickte Proserpina, entbrannte in Liebe und raubte sie sofort.⁶⁰³ Jupiter vermittelte schließlich zwischen Ceres, der erbosten Mutter der Proserpina, und Pluto. Proserpina durfte für die Hälfte des Jahres zur Erde aufsteigen, die andere Hälfte verbrachte sie an der Seite ihres Gatten in ihrem unterirdischen Königreich.⁶⁰⁴

Der Raub der Proserpina ist eine eher düster-gewaltsame Entführungsszene, nicht heiter-beschwingt wie der Raub der Europa. Kein weibliches Wesen folgte Pluto freiwillig in das Schattenreich.⁶⁰⁵ Zwar zeigt Scotti nicht die sich verzweifelt wehrende Proserpina, doch betont er deutlich die Unterweltthematik. Sicherlich war dem gebildeten barocken Betrachter bewusst, dass hier die Vergänglichkeit des irdischen Lebens angesprochen wurde.⁶⁰⁶

Als Anregung für den Raub der Proserpina hat Scotti, wie auch schon bei dem Triumph des Neptun, eine Szene Luca Giordanos in der Galleria Riccardiana in Florenz gedient.⁶⁰⁷ Aber anders als bei Giordano lässt Scotti Pluto und Proserpina bereits in einem Wagen in die Unterwelt fahren, während Giordano Pluto darstellt, wie er die Proserpina ergreift als sie mit ihren Gefährtinnen Blumen pflückt. Die Unterweltszenerie ist von Scotti weitgehend übernommen worden, wobei er den mangelnden Platz in Ludwigsburg an der Schmalseite der Galerie dadurch ausgleicht, dass er die Szene auf die anschließende westliche Längswand ausdehnt. Ähnlich wie bei Giordano ist die Darstellung des fallen gelassenen Blumenkorbes, sowie der Handlungsort an der Grenze zur Unterwelt, wobei Scotti aus Platzgründen auf die Darstellung der elysischen Gefilde, in denen sich Proserpina aufgehalten hatte, verzichtet. Auch die drei erschrockenen Gefährtinnen der Proserpina tauchen auf, wenn auch in ihrer Haltung anders als bei Giordano. Wie Letzterer stellt Scotti die Unterweltrichter dar. Sie halten Stäbe als Attribut in den Händen, wobei der dritte Richter deutlich blasser, nur durch Kopf und Schulter sowie seinem angedeuteten Stab erscheint. Farblich weichen sie von Giordanos Vorbild ab.⁶⁰⁸ Hederich schreibt: *„Es waren unter ihm [Pluto] die drey höllischen Richter Minos, Aeakus und Rhadamanthus, nach deren Urtheile er die verstorbenen Seelen entweder in die elysäischen Felder, oder in den Tartarus verwies; ferner Charon, der solche Seelen über die höllischen Flüsse führete; die Furien, welche die Verdammten peinigten, Cerberus, der nichts wieder aus der Hölle heraus ließ, und was der Dinge alle mehr waren. [...] Von ihm sollten die Blitze bei Nachtzeit herkommen. [...] Denn er war ein Herr der Nacht, wie nicht weniger des Lebens und des Todes, des Anfanges und des Endes aller Dinge. [...] Ihm war auch die ganze Kraft und Natur der Erde gewidmet.“*⁶⁰⁹ Minos, Aiakos und Rhadamantus wurden aufgrund ihrer gerechten Urteilsprüche und Gesetze, durch die sie sich bereits

⁶⁰³ Brehm 1996, S. 9; Ovid 1997, V 527 f. und 365 – 375. Plvto, Hederich, S. 6860 (vgl. Hederich-Lexicon, S. 2027).

⁶⁰⁴ Ovid 1997, V 564 – 571.

⁶⁰⁵ Poeschel 2005, S. 312.

⁶⁰⁶ Siehe auch Poeschel 2005, S. 312 f.

⁶⁰⁷ Finaldi/Kitson 1997, Kat. Nr. 36; Acidini Luchinat 2005, S. 264 f.; Kat. Florenz 2005, Abb. 9.

⁶⁰⁸ Siehe Büttner 1972, S. 44 f.

⁶⁰⁹ Plvto, Hederich, S. 6860 f. (vgl. Hederich-Lexicon, S. 2027 f.).

zu ihren Lebzeiten ausgezeichnet hatten, zu den Richtern der Unterwelt. Rhadamanthus soll in der Hölle besonders damit beauftragt gewesen sein, die Verbrechen der Verstorbenen aus Asien zu untersuchen. „Dabey soll er mit dem Aeakus zugleich den Zepter in der Hölle halten, Minos aber beyder Urtheil sodann erst zur Vollstreckung bringen.“⁶¹⁰ Minos soll „seiner gerechten Regierung halber hernach einer der drey höllischen Richter, und zwar der vornehmste geworden seyn, so, daß, wenn Aeakus und Rhadamanth in ihren Urtheilen nicht einig werden können, der Ausspruch sodann auf ihn angekommen sey. [...] Man stellet ihn daher mit einem Zepter in der Hand vor, wie er mitten unter den Schatten sitzt, deren Sachen man ihm vorträgt. [...] Dabey soll er die Urne in der Hand schütteln, welche ihr Schicksal enthält.“⁶¹¹ Aeacus, der dritte höllische Richter, richtete in erster Linie die Europäer.⁶¹²

Links oberhalb der Pferde befinden sich zwei Figuren, deren Unterleib in Schlangenschwänzen enden, während ihre Hände klauenartig ausgebildet sind. Sie haben hängende Brüste, zerzauste Haare und blicken böse auf Pluto und Proserpina bzw. auf die Unterweltrichter. Die rechte der beiden Figuren scheint etwas in der Hand zu halten und zum Wurf auszuholen. Es handelt sich um zwei Harpyien, die hier etwas untypisch mit Schlangenleibern und ohne Flügel dargestellt sind. Über die Anzahl der Harpyien ist man sich in der Literatur nicht einig.⁶¹³

Die Darstellung Giordanos deutet Acidini Luchinat als eine durch Gewalt erreichte Hochzeit, deren Zeugen die Unterweltrichter sind. Pluto und Proserpina sind von Dämonen und Gestalten der Unterwelt umgeben, um auf den Hades zu verweisen.⁶¹⁴ Brehm hebt hervor, dass es sich beim Raub der Proserpina um ein seit der Antike beliebtes Thema aus der Frauen-Raub Thematik handelt. Der Mythos kann unterschiedlich interpretiert werden. Einerseits als erotisches Sinnbild, andererseits als moralisierendes Exemplum.⁶¹⁵ Der Raub der Proserpina kann moralisierend als „Sinnbild für die ungebändigten Leidenschaften und Triebe“ gedeutet werden.⁶¹⁶ Die blumenpflückende Proserpina kann eine Warnung „vor einem zu sehr an flüchtigen, weltlichen Werten orientierten Leben“ verbildlichen.⁶¹⁷ Basierend auf Ovid, wurde der Raub der Proserpina auch als mahnendes Beispiel gegen Gewalt und Unkeuschheit ins Feld geführt. Proserpina sei nicht zu rauben, sondern zu erbitten.⁶¹⁸ Carel van Mander hat 1603 sogar dem Handeln Proserpinas einen negativen Aspekt verliehen, in dem er ihr opportunistisches Einverständnis als Habgier deutet: Sie habe sich Pluto, dem Herrscher der Unterwelt, willig hingegeben, nur aufgrund seines Reichtums.⁶¹⁹

⁶¹⁰ Rhadamanthus, Hederich, S. 7223 f. (vgl. Hederich-Lexicon, S. 2138 f.).

⁶¹¹ Minos, Hederich, S. 5612 f. (vgl. Hederich-Lexicon, S. 1638 f.).

⁶¹² Aeacus, Hederich, S. 378 (vgl. Hederich-Lexicon, S. 76).

⁶¹³ Siehe auch Lücke, Helden 2006, S. 264 f. und Harpyiae, Hederich, S. 4222 ff. (vgl. Hederich-Lexicon, S. 1196 ff.).

⁶¹⁴ Acidini Luchinat 2005, S. 264 f.

⁶¹⁵ Brehm 1996, S. 2.

⁶¹⁶ Brehm 1996, S. 268.

⁶¹⁷ Brehm 1996, S. 269.

⁶¹⁸ Brehm 1996, S. 63, 283.

⁶¹⁹ Brehm 1996, S. 83.

Für die Überleitung in die Unterwelt zitiert Scotti den Cerberus von Giordano (Abb. 59). Auch der Kahn des Charon, der die Toten über den Unterweltsfluss Acheron bringt, wurde von ihm übernommen, wiederum mit leichten Farbabweichungen vom Vorbild. Cerberus wendet seine drei Köpfe zu Pluto, seinem Herren, während er durch seinen Körper auf den Tartarus ausgerichtet ist. Darin kommt zum Ausdruck, dass er zwar jeden gerne in die Hölle hinein, aber niemanden wieder heraus läßt.⁶²⁰ Die Qualen der Unterwelt werden nach Ansicht von Zahlten durch die Darstellung der Danaiden, Ixion, Sisyphus, sowie Tityon und Tantalus vor dem feurigen Schein einer Höhle verdeutlicht.⁶²¹ Preimesberger weist darauf hin, dass die im Hades dargestellten Schreckgestalten Laster verkörpern können, wobei Cerberus als Verkörperung des Geizes gelesen werden kann.⁶²² Ixion gehört, zusammen mit Sisyphus und Tantalus, zu den großen Frevlern, deren Untaten ihnen ewige Qualen eintrugen. Ixion soll seinem Schwiegervater, Eioneus eine Fülle von Brautgeschenken versprochen haben. Nachdem Ixion sein Versprechen gebrochen hatte, nahm Eioneus dessen Pferde als Pfand. Ixion versprach nun erneut, seinem Schwiegervater die Brautgeschenke zu geben. Als Eioneus aber zu ihm kam, tötete Ixion ihn auf heimtückische Weise, indem er ihn in eine Feuergrube warf. Da das Verbrechen als so abscheulich angesehen wurde, war kein Mensch bereit, den Ixion zu entschuldigen. Erst Jupiter fand sich dazu bereit. Jupiter erwies Ixion die hohe Ehre, ihn zu seinem und der Juno Vertrauten zu machen. Aber Ixion erwies sich dieser Gnade nicht als würdig, da er sich in Juno verliebte und sich ihr gewaltsam näherte. Jupiter überzeugte sich von der Schuld Ixions und sorgte für dessen Strafe. Nach unterschiedlichen Versionen erhielt er diese entweder schon für den Ehebruch oder erst nachdem er sich seiner Tat gebrüstet hat. Er wurde auf ein sich immerfort drehendes Rad, das zum Teil auch als Feuerrad beschrieben wird, geflochten. Ixion steht als Beispiel für Geiz, weil er die Brautgeschenke nicht, wie versprochen, herausgibt. Darüber hinaus ist er ein Beispiel für Eitelkeit, Ruhmsucht und Undankbarkeit, da er über seine Eroberung der Juno prahlt. Ausserdem bricht er das Gastrecht gleich doppelt, indem er sich gegen seinen Schwiegervater versündigt und auch die Ehre, die Jupiter ihm erweist nicht achtet.⁶²³

Sisyphus ist dazu verdammt, in der Unterwelt einen riesigen Stein einen Berg hinaufzustoßen, aber immer wenn er sein Ziel fast erreicht hat, rollt der Stein den Berg wieder hinunter, so dass Sisyphus seine schwere Aufgabe von neuem beginnen muß. Scotti stellt ihn in der rotglühenden Höhle der Unterwelt dar, wie er einen gewaltigen Felsbrocken auf seinen Schultern trägt. Sisyphus kann als Beispiel für Grausamkeit stehen, denn er eignete sich den Isthmus von Korinth mit Hilfe von Räubern gewaltsam an, indem er seine Gegner mit Steinen erdrückte. Außerdem kann er als Beispiel menschlicher Hybris und Gottlosigkeit gedeutet werden, da er die Autorität der Götter missachtete. So soll er den Thanatos gefesselt und durch diese Tat bewirkt haben, dass niemand mehr sterben konnte.

⁶²⁰ Siehe Büttner 1972, S. 45; Zahlten, Achill 1977, S. 14 ff.; Cerberus, Hederich, S. 2271 ff. (vgl. Hederich-Lexicon, S. 668 ff.); Kat. Florenz 2005, Abb. 9.

⁶²¹ Zahlten, Achill 1977, S. 14.

⁶²² Preimesberger 1976, S. 274, Anm. 311.

⁶²³ Lücke, Helden 2006, S. 345 f., 351; Ixion, Hederich, S. 4870 (vgl. Hederich-Lexicon, S. 1417).

Pluto sandte Mars aus, um den Gefesselten zu befreien. Als Sisyphus schließlich doch sterben musste, versuchte er erneut den Tod zu überlisten, indem er seine Frau Merope bat, die Totenopfer zu unterlassen. Daraufhin gewährte Pluto ihm die Gunst, auf die Erde zurückkehren zu dürfen, um seine Frau zur Rede zu stellen.⁶²⁴

Im Vordergrund der Unterweltszene sind die Danaiden dargestellt, wie sie unaufhörlich Wasser in ein löchriges Fass schöpfen. Es handelt sich um die – laut Mythos 50 – Töchter des Danaus. Ihr Vater flüchtete mit seinen Töchtern vor den Nachstellungen seines Bruders Aegyptus nach Argos. Aegyptus folgte ihm mit seinen 50 Söhnen und verlangte die Töchter des Danaus als Gemahlinnen für seine Söhne, um den Streit zwischen den Brüdern zu beenden. Die Töchter heirateten die Söhne des Aegyptus, wurden aber von Danaus angewiesen, ihre Ehemänner in der Hochzeitsnacht zu erdolchen. Einzig Hypermnestra kam dem Befehl ihres Vaters nicht nach und tötete ihren Bräutigam Lynceus nicht.⁶²⁵

Es ist unklar, wo Zahlten den Tityus erkennt, denn in der Szene ist keine ausgestreckte Figur auszumachen, an deren Eingeweiden Geier fressen. Dies war die Strafe für Tityus, weil er sich Latona, der geliebten Jupiters, nähern wollte.⁶²⁶ Auch Tantalus ist nicht eindeutig erkennbar. Möglicherweise meint Zahlten eine der unterhalb von Sisyphus dargestellten Halbfiguren. Nach verschiedenen Erzählungen bestanden die Vergehen des Tantalus darin, dass er den Göttern seinen eigenen Sohn als Speise vorgesetzt hatte oder dass er den Göttern Nektar und Ambrosia entwendete, um diese Götterspeise mit Sterblichen zu teilen. Nach einer weiteren Version hatte er sich gewünscht ein göttergleiches Leben zu führen, weshalb ihm Jupiter, der ihm diesen Wunsch erfüllen musste, die Strafe auferlegte, dass er diese Freuden nie genießen konnte. Die Leiden des Tantalus werden meist so beschrieben, dass er bis zum Kinn im Wasser stand und dennoch an Durst leiden musste, da das Wasser zurückwich, sobald er trinken wollte. Es gibt aber auch Schilderungen, die ihn nur bis zur Körpermitte im Wasser darstellen. Darüber hinaus wird berichtet, dass über ihm ein Stein hing, so dass er stets fürchten musste erschlagen zu werden. Dieser Stein könnte in Ludwigsburg durch Sisyphus über ihn gehalten werden. Tantalus könnte als Beispiel für Grausamkeit, Frechheit und Gottlosigkeit dienen.⁶²⁷

Die Höhle der Unterwelt ist zusätzlich zu den identifizierbaren Figuren mit weiteren Gestalten bevölkert, die von Flammen umgeben sind und gequälte, darbende Seelen darstellen sollen.

Ebenfalls zur Szenerie der Unterwelt gehört der Kahn des Charon, bei dessen Darstellung sich Scotti erneut sehr stark an Luca Giordano orientiert hat. Charon setzte die Verstorbenen in seinem Kahn über den Unterweltfluß Acheron (Abb. 60).⁶²⁸ Hederich beschreibt Charon als alten, lebhaften Mann mit grauem Bart, feurigen Augen sowie schmutziger, zerrissener Kleidung. Charon steht in einem alten,

⁶²⁴ Lücke, Helden 2006, S. 527 ff.; Sisyphos, Hederich, S. 7481 ff. (vgl. Hederich-Lexicon, S. 2224 f.) .

⁶²⁵ Danaïdes, Hederich, S. 2975 ff. (vgl. Hederich-Lexicon, S. 864 ff.).

⁶²⁶ Tityvs, Hederich, S. 8070 (vgl. Hederich-Lexicon, S. 2390).

⁶²⁷ Lücke, Helden 2006, S. 532 ff.; Tantalvs, Hederich, S. 7676 ff. (vgl. Hederich-Lexicon, S. 2281 ff.).

⁶²⁸ Charon, Hederich, S. 2350 ff. (vgl. Hederich-Lexicon, S. 697 ff.); Kat. Florenz 2005, Abb. 9.

schwarzen, modrigen Kahn, den er mit einer Schierstange antreibt. Gegen die von ihm überzusetzenden Seelen erwies er sich als hart und trotzig.⁶²⁹ Scotti hat Charon als kräftigen bärtigen Mann dargestellt und verzichtet auf die beschriebene schmutzige Kleidung. Daß Charon im Vergleich zu den anderen Figuren als kraftvoller Mann dargestellt ist, kann als Sinnbild der Zeit gedeutet werden, die zwar alt ist, aber nicht an Kraft verliert.⁶³⁰ Scotti hält sich in seiner Darstellung sehr stark an das Vorbild Giordanos und übernimmt die Frauen, die das Boot besteigen wollen mit nur geringen Veränderungen. Büttner deutet sie als die drei Lebensalter, die von dem hinter ihnen dargestellten, furchterregenden Tod, der seine Sense emporhält, geholt wurden. Hinter dem Kahn des Charon kann der Betrachter die vom Schrecken der Unterwelt gezeichneten Gesichter der Verdammten erkennen.⁶³¹ Diese Unterweltszene kann, zusammen mit dem Raub der Proserpina, als Mahnung vor sündhaftem Leben und als Erinnerung an die Vergänglichkeit gedeutet werden.

9.1.8 Thetis taucht Achill in den Styx

Neben der Darstellung der Unterwelt durch den Kahn des Charon hat Scotti eine Szene angelegt, in der Achill von Thetis im Styx gebadet wird (Abb. 61). Thetis soll dieses Ritual gleich nach der Geburt des Achill durchgeführt haben, damit er unverwundbar werden sollte. Allein an der Ferse blieb eine verwundbare Stelle zurück, da Thetis ihn dort festgehalten hatte.⁶³² Thetis taucht Achill recht drastisch in den Fluss. Styx wird durch einen Flussgott personifiziert, der aus einer Urne sowie aus seinem Mund reichlich Wasser ausschüttet (Abb. 62). Haare und Bart schwimmen mit den schäumenden Fluten. Der Styx entspringt bei Scotti aus dem Gesteinmassiv, das die Basis für die anschließende Szene bildet. Thetis hält das Kind nur an einem Bein, während der Kleine sich windet und die Hände bereits ins Wasser getaucht sind. Hier wird ihre kompromisslose Handlungsweise deutlich, die sie im Bemühen um die Unsterblichkeit ihres Sohnes an den Tag legt. Auch bei ihren übrigen Kindern hatte sie keine Rücksicht genommen und sie ins Feuer gelegt, um die sterblichen Anteile von ihnen zu nehmen. Dadurch waren alle Kinder verbrannt. Dass Achill nicht das gleiche Schicksal widerfuhr, verdankte er allein der Intervention seines Vaters Peleus.⁶³³ In dieser Szene bezieht sich die Botschaft auf das Schicksal, das sich nicht betrügen läßt.

Im Vergleich mit den bedrohlich wirkenden Unterweltszenen gestaltet sich die Landschaft um den Unterweltfluß Styx idyllisch. Links, inmitten einer Baumgruppe befindet sich eine weibliche Statue, die, in fließende Gewänder gekleidet, ihr Haupt verhüllt. Im Hintergrund sind tanzende Männer und Frauen zu sehen (Abb. 62). Es könnte sich um die elysischen Gefilde handeln. Scotti erzeugt mit dieser Szene eine Zäsur zwischen der rotglühenden Unterweltszene bei dem Kahn des Charon und der ebenfalls rotglühenden Höhle des Vulkan. Hederich beschreibt die elysischen Felder als Aufenthalt der

⁶²⁹ Charon: Hederich, S. 2353 (vgl. Hederich-Lexikon, S. 698); Vergil 2008, VI 298 ff.

⁶³⁰ Charon, Hederich, S. 2354 (vgl. Hederich-Lexikon, S. 699).

⁶³¹ Büttner 1972, S. 45.

⁶³² Zedler, Bd. 1, Sp. 326 f.; Achilles, Hederich, S. 246 f. (vgl. Hederich-Lexikon, S. 33).

⁶³³ Thetis, Hederich, S. 7948 (vgl. Hederich-Lexikon, S. 2362).

Frommen. Es sei eine lustige Gegend gewesen, mit den schönsten Grünen Wiesen und den angenehmsten Wäldern, „wo die Luft und das Licht viel heiterer, als sonst auf der Welt, sind; wo ein Theil der Verstorbenen sich mit Ringen auf grasichten Gegenden übet, oder spielt, die dritten tanzen, [...]; wo sich die alten Helden mit ihren Waffen, Wagen, und Pferden befinden, und, woran sie im Leben ihr Vergnügen gehabt, solches auch daselbst treiben. Einige setzen sie in das Innerste der Erde [...]. Wenn aber jemand in dieselben kommen wollte, so mußte er erst durch eine finstere Höhle einen großen Weg unter der Erde hinweg gehen. [...] Von da gieng der Weg nach dem Acheron und dem andern höllischen Flusse, über welche er sich von dem Charon mußte fahren lassen.“⁶³⁴ Hederich deutet die elysischen Felder als Belohnung für die Frommen und Guten, entsprechend dem christlichen Paradies, während er sie dem Tartarus gegenüberstellt, wo die Bösen ihre Strafe verbüßen mussten, entsprechend der christlichen Vorstellung der Hölle.⁶³⁵ Scotti stellt hier also die beiden Gegensätze einander gegenüber. Der Betrachter soll sich der Konsequenzen eines lasterhaften Lebens bewusst werden. Gleichzeitig lockt das Paradies – oder die elysischen Felder – als Anreiz für ein tugendhaftes Verhalten.

9.1.9 Thetis erbittet von Vulkan die Waffen für Achill

In der nachfolgenden Szene erhält der mittlerweile herangewachsene Achill seine Waffen von Vulkan (Abb. 63). Calchas prophezeite, dass die Griechen den trojanischen Krieg nicht gewinnen könnten, wenn nicht Achill auf ihrer Seite kämpfte. Thetis wusste, dass er in der Schlacht fallen würde und verkleidete ihn als Frau. Unter dem Namen Pyrrha kam er auf die Insel Scyrus, wo er mit der Tochter des Königs Lycomedes, Deiodamia, aufwuchs. Mit Deiodamia soll Achilles den Pyrrhus gezeugt haben, der später die Opferung der Polyxena vollzogen haben soll. Die Griechen erfuhren allerdings Achills Aufenthaltsort, so dass der Versuch Thetis' ihren Sohn vor seinem Schicksal zu bewahren, erneut scheiterte. Die Griechen sandten Odysseus und Diomedes, um Achill zu holen. Odysseus enttarnte ihn durch eine List. Mit 50 bis 60 Schiffen segelte Achill daraufhin, zusammen mit den Griechen, in den trojanischen Krieg.⁶³⁶ Da nun Thetis seinen Kriegseintritt nicht verhindern konnte, bemühte sie sich nach Kräften, das Schicksal ihres Sohnes aufzuhalten und seinen sicheren Tod zu verhindern. Sie bat Vulcan ganz besondere Waffen für Achill zu erschaffen, die imstande waren, jeder Gewalt zu widerstehen. Als Patroklos die Waffen im Verlauf des Krieges an sich nahm, um mit Hektor zu kämpfen, gingen sie verloren, so dass Thetis Vulcan bat, ihrem Sohn erneut Waffen zu schmieden. Achills Tod konnte sie dennoch nicht verhindern.⁶³⁷

⁶³⁴ Elysium, Hederich, S. 34 38ff. (vgl. Hederich-Lexicon, S. 987ff.).

⁶³⁵ Elysium, Hederich, S. 3443 (vgl. Hederich-Lexicon, S. 990 f.).

⁶³⁶ Zedler, Bd. 1, S. 327 f.; Achilles, Hederich, S. 248 ff. (vgl. Hederich-Lexicon, S. 34 ff.).

⁶³⁷ Achilles, Hederich, S. 249 (vgl. Hederich-Lexicon, S. 35); Zedler, Bd. 1, S. 327 f.

Scotti stellt diese Szene vor einem rotglühenden Hintergrund in einer Felsenhöhle dar, denn die Schmiede des Vulkan befindet sich oft entweder in einer Höhle oder in einer Grotte (Abb. 63).⁶³⁸ Der Gott des Feuers, des Schmiedehandwerks und der handwerklichen Kunstfertigkeit sitzt im Vordergrund.⁶³⁹ Er hält einen Stab oder Stock in der Hand als Hinweis auf seine Lahmheit. Vulkan wird oft als unansehnlich und häßlich mit Stirnglatze und schütterem weißen Bart gezeigt. Gelegentlich trägt er satyrhafte Züge mit stumpfer Nase und niedriger Stirn, meist ist er muskulös und man sieht ihm seine schweißtreibende Arbeit an. In der neuzeitlichen Kunst werden seine körperlichen Gebrechen zunehmend vernachlässigt.⁶⁴⁰ Vulkan ist dem Höhlenhintergrund zugeordnet. Thetis, in einem weißen Gewand mit blauem Umhang, ist zusammen mit dem jungen Achill von einem Wolkengebilde hinterfangen. Sie blickt zu Vulkan, weist aber mit beiden Händen auf Achill. Dieser ist als bartloser Jüngling dargestellt, der einen roten Mantel trägt und ein Schwert in seiner linken Hand hält. Weitere Kriegswaffen sind noch nicht zu erkennen, da Vulkan sie erst schmieden muss.

Oberhalb der Felsenformation, in der sich die Höhle des Vulkan befindet, lagern auf einer weiteren Wolkenformation drei weibliche Figuren, die von einem Putto begleitet sind (Abb. 64). Sie sind der Szene mit Thetis und Vulkan zugeordnet. Wahrscheinlich handelt es sich erneut um die drei Grazien, hier als Göttinnen der Wohltat,⁶⁴¹ denn Thetis erbittet von Vulkan eine Wohltat für ihren Sohn. Der Schmiedegott erweist ihr den Gefallen und stattet Achill mit Waffen aus. Thetis' Beweggrund ist allerdings nicht über jeden Zweifel erhaben. Sie ist einerseits als liebende Mutter bestrebt, den Tod ihres Sohnes zu verhindern, andererseits versucht sie das Schicksal mit allen ihr zu Gebote stehenden Mitteln zu betrügen. Am Ende sind all ihre Versuche zum Scheitern verurteilt. So gibt auch diese Szene die unveränderliche Macht des Schicksals zu bedenken.

In der Höhle arbeiten die Zyklopen für Vulkan (Abb. 63). Scotti kennzeichnet sie durch je ein Auge auf der Stirn. Zu erkennen sind insgesamt vier Zyklopen. Zwei von ihnen sind damit beschäftigt, die Schmiedearbeiten auszuführen und befinden sich zusammen mit Gehilfen in der rotglühenden Höhle. Zwei weitere befinden sich mit zusätzlichen Gehilfen am linken Höhlenrand und sind damit beschäftigt die fertigen Waffen zu sortieren. Vergil schildert die Höhle: *„Neben Siziliens Küste und seitlich von Aeolus' Insel Lipara hebt sich ein Eiland mit steilen, rauchenden Felsen, Unter ihm eine Höhle, die Aetnakluft der Kyklopen, Dröhnt, von Essen durchbrannt, und gewaltige Schläge vom Amboß Lassen das Stöhnen weithin verhallen, es sprüht im Gewölbe Zischende Schlacken des Stahls, aus den Öfen atmet das Feuer: Hier ist das Heim des Vulkan, und Vulkania nennt sich das Eiland. Hierher stieg von olympischen Höhn des Feuers Beherrscher. Eisen schmiedeten dort im mächtigen Schlund die Kyklopen, Brontes, Steropes auch und die nackte Gestalt des Pyrakmon.“*⁶⁴²

⁶³⁸ Lücke, Mythologie 2005, S. 319, 337.

⁶³⁹ Lücke, Mythologie 2005, S. 317.

⁶⁴⁰ Lücke, Mythologie 2005, S. 326, 331 f.

⁶⁴¹ Gratiae, Hederich, 4152, 4156 f. (vgl. Hederich-Lexicon 1177, 1180 f.).

⁶⁴² Vergil 2007, S. VIII 416 ff.; siehe auch Lücke, Mythologie 2005, S. 319 f.

9.1.10 Opferung der Iphigenia

In der nächsten Szene befindet sich der Betrachter zusammen mit den Griechen in Aulis. Dort war die griechische Flotte gestrandet, weil Agamemnon Diana erzürnt hatte. Der ungestüme Grieche hatte eine der Göttin heilige Hirschkuh getötet und sich anschließend gebrüstet, Diana selbst übertoffen zu haben. Diana strafte ihn und die griechische Flotte daraufhin mit einer Flaute und verhinderte den Aufbruch nach Troja. Erst der Seher Kalchas informierte die ratlosen Griechen über eine Möglichkeit aus der misslichen Lage zu entkommen. Iphigenia, die Tochter Agamemnons mit der Klytaimnestra, sollte der erzürnten Göttin geopfert werden. Unter einem Vorwand wurde Iphigenia nach Aulis gelockt. Sie glaubte, dem Achill zur Frau gegeben zu werden und wurde erst vor Ort mit der grausamen Wahrheit konfrontiert. Agamemnon sollte selbst das Opfer vollziehen. Erst im letzten Moment erschien Diana, entrückte Iphigenia nach Tauris und ersetzte sie durch eine Hirschkuh.⁶⁴³

Ovid schreibt im Zusammenhang mit der Opferung der Iphigenia: *„Doch in den boeotischen Gewässern bleibt Nereus stürmisch und trägt den Krieg nicht hinüber; manche glauben, Neptun schon Troia, weil er die Mauern der Stadt gebaut hat. Nicht so der Sohn des Thestor: Er weiß es und spricht es aus, daß der Zorn der jungfräulichen Göttin durch das Blut einer Jungfrau besänftigt werden muß. Nachdem im Herzen Agamemnons das Staatswohl die Stimme des Blutes und der König den Vater besiegt hatte, stand Iphigenie, bereit, ihr reines Blut hinzugeben, vor dem Altar, während die Opferdiener weinten; da gab sich die Göttin geschlagen und senkte einen Wolkenschleier vor die Augen der Danaer. Im Gedränge der Opferhandlung und unter dem Murmeln der Beter soll sie die Mycenerin mit einer Hirschkuh vertauscht haben. Sobald Diana auf diese Weise durch ein angemessenes Schlachtopfer versöhnt ist und sich ihre Wut zugleich mit der des Meeres gelegt hat, bekommen die tausend Schiffe den ersehnten Wind im Rücken zu spüren und erreichen nach vielen Mühen den phrygischen Strand.“*⁶⁴⁴

Im Zentrum der ludwigsburger Szene ist die kurz bevorstehende Opferung dargestellt (Abb. 65). Am rechten Szenenrand sind, leicht zurückgesetzt, die der Opferung beiwohnenden Griechen zu erkennen. Sie befinden sich in einer etwas unbeholfen dargestellten, tempelartigen Architektur, die zum Teil pittoreske Ruinenmotive liefert (Abb. 66). Am linken Szenenrand ist, als deutliche Begrenzung, eine Art Leuchtturm, der zu den Hafenanlagen gehört, dargestellt. Der Betrachter kann noch den Bug eines vor Anker liegenden Kriegsschiffes mit einem der typischen eisernen Schiffsschnäbel erkennen (Abb. 67).

Für die Opferung der Iphigenia gibt es zwei Darstellungstraditionen, deren eine auf ein Bild des antiken Malers Timanthes zurückgeht. Dessen Bild ist zwar nicht erhalten, aber bei Cicero, Quintilian, Plinius d. Ä. und Valerius Maximus beschrieben. Als Anregung diente Timanthes eine Schilderung von Euripides. Der wesentliche Aspekt in der Darstellung des Timanthes war, dass er Agamemnon mit

⁶⁴³ Lücke, Mythologie 2005, S. 490; Iphigenia, Hederich, S. 4747 (vgl. Hederich-Lexicon, S. 1363 f.).

⁶⁴⁴ Ovid 1997, XII 24 ff.

verhülltem Gesicht gezeigt hat, da der extreme Schmerz, den der Vater bei der Opferung seiner Tochter empfunden haben muss, verborgen bleiben sollte. Darüber hinaus war man der Ansicht, dass selbst der größte Künstler nicht in der Lage sein konnte, im Vergleich mit dem Entsetzen der übrigen Zeugen, den außerordentlichen Schmerz des Vaters angemessen zum Ausdruck zu bringen. Diese Darstellungstradition hat sich bis in das 18. Jahrhundert fortgesetzt. Scotti ist ihr allerdings ebensowenig gefolgt, wie Carlone im Kabinett der Ahnengalerie (Abb. 40 und 65). Die ludwigsburger Maler folgten der zweiten Darstellungstradition, nach der Agamemnons Gesichtsausdruck zu erkennen ist. Diese zweite Tradition ist ebenfalls bis in die Antike zurück zu verfolgen, wobei die Schilderungen verschiedene Variationen aufweisen. So wird Iphigenia zum Teil nicht gerettet oder von Agamemnon selbst, anstelle eines Priesters, getötet.⁶⁴⁵ Im 16. Jahrhundert wurde Agamemnon nicht mehr so grausam dargestellt, wie zum Teil zuvor, und die rettende Diana setzte sich als Bestandteil der Szene durch. Im Mittelpunkt stand nun das Grauen, das Agamemnon empfand und es bildete sich ein Kompromiss aus, der den König zeigt, wie er sich angesichts des bevorstehenden Opfers abwendet. So kann sein Gesicht zwar gezeigt werden, aber der König ist nicht unmittelbar mit dem Anblick des Opfers konfrontiert. Er wird in der Zerissenheit eines Vaters gezeigt, der einerseits mit eigenen Augen sehen will, was sich fürchterliches abspielt, aber sich andererseits voller Grauen instinktiv abwendet.⁶⁴⁶

In Ludwigsburg wird die zentrale Szene von der auf einem bereits brennenden Scheiterhaufen lagernden Iphigenia bestimmt, neben der ein greiser Priester mit Opferdolch steht. Er hat den Blick flehend gen Himmel erhoben, blickt aber an Diana vorbei, die einzig von Iphigenia wahrgenommen wird. Letztere ist als Sinnbild der Opferbereitschaft und des Pflichtbewusstseins zu verstehen.⁶⁴⁷ Neben Iphigenia ist bereits die Hindin zu erkennen, die ihren Platz als Opfer einnehmen wird. Agamemnon, links mit Krone und Zepter dargestellt, blickt flehend zum Himmel empor, ohne erkennen zu können, dass seine Tochter gerettet werden wird. Auch Klytaimnestra, neben Agamemnon als klagende Frau in blau und weiß gekleidet, erkennt nicht, dass die Göttin sich gnädig zeigt. Um die Opferszene herum sind zahlreiche Personen dargestellt, die ratlos und schockiert die Geschehnisse beobachten.

9.1.11 Die Ereignisse vor Troja

Im Anschluss an die Opferung der Iphigenia konnten die Griechen nach Troja aufbrechen. Im nächsten Bild des ludwigsburger Zyklus erkennt der Betrachter ein griechisches Schiff, das vor Troja landet. Im Hintergrund ist Neptun zu sehen, der sich den Griechen nicht mehr in den Weg stellt, sondern ihre Weiterreise nach Troja begünstigt (Abb. 68). Schon Zahlten wies auf die Ähnlichkeit des griechischen Schiffes in der ludwigsburger Galerie mit dem des Aeneas in der Galleria Pamphilj hin. Einer der Griechen springt in sehr ähnlicher Weise über die Reling, während auch in Ludwigsburg Tritonen und

⁶⁴⁵ Dowley 1968, S. 466 ff.

⁶⁴⁶ Dowley 1968, S. 468 f.

⁶⁴⁷ Poeschel 2005, S. 345 f.

Griechen bemüht sind, das Schiff anzulanden. Schiffsform und Schmuck sind ebenfalls ähnlich. Vermutlich diente Scotti ein Kupferstich als Vorbild, da er die Darstellung seitenverkehrt übernommen hat.⁶⁴⁸

Direkt im Anschluss an die Landung der Griechen, ist bereits die Schleifung des Hektor durch Achill dargestellt (Abb. 69). Die Szene wirkt fast beiläufig, so wie sie zwischen die landenden Kriegsschiffe der Griechen und die Szenen um den Untergang Trojas eingefügt ist. Laut Zedler ärgerte sich Achill so sehr darüber, dass Agamemnon ihm Briseis wegnahm, welche ihm aus der bis dato von den Griechen erkämpften Kriegsbeute zugesprochen worden war, „*daß er lieber die gantze Armee der Griechen in Gefahr kommen ließ, ehe er seinen Affecten nachgeben sollte.*“⁶⁴⁹ Er griff erst dann wieder in das Kriegsgeschehen ein, als er Briseis zurückbekam, „*Agamemnon alle Satisfaction zu geben einwilligte*“, und Hektor seinen Freund Patroklos getötet hatte.⁶⁵⁰ Achill tötete daraufhin Hektor und schleifte ihn an seinem Wagen um die Mauern Trojas.

Scotti zeigt Achill reitend. Er schleift Hektor nicht an seinem Wagen. Im Hintergrund sind Zelte zu erkennen, die zum griechischen Lager gehören. Achill ist als Feldherr mit Helm, Rüstung und Feldherrnstab dargestellt. Er hat hier nicht nur positive Aspekte, da er grausam und rachedurstig auftritt. Scherer betont die unterschiedlichen Charaktere der Helden. Achill sei stolz und eigenwillig gewesen. Er nahm keine Rücksicht auf sein Leben, das er ohnehin als verloren ansah. Konsequenter wählte er daher den ruhmreichen Tod. Er zeigte sich sowohl tapfer als auch grausam und unbeherrscht. Letzteres besonders, wenn er Hektors Leiche um die Mauern von Troja schleift. Hektor ist im Gegensatz dazu als nachdenklicher, konsequenter und verantwortungsbewusster Kämpfer charakterisiert, dem die Zukunft seiner Leute am Herzen liegt.⁶⁵¹

Direkt im Anschluss an die Schleifung des Hektor stellt Scotti das brennende Troja dar (Abb. 70 und 71). Das trojanische Pferd wird als riesiger Schimmel angedeutet, allerdings scheint es sich noch vor den Stadtmauern zu befinden und wirkt insgesamt nicht überzeugend. Im Vordergrund befinden sich zwei Frauen mit einem Kind, die sich zu unterhalten scheinen. Um sie herum lagern Krieger. Die Anwesenheit von Frauen im Griechischen Lager kann als Hinweis auf die jahrelange Dauer der Belagerung Trojas gelesen werden. Neben der brennenden Stadt ist das Feldlager der Griechen in Form von Zelten angedeutet. Über den Zelten schweben auf einer Wolke zwei weibliche Figuren ohne Attribute, die nicht näher zu bestimmen sind. Zwei Reiter begrenzen die Szene nach rechts. Einer von ihnen ist als gerüstete Rückenfigur dargestellt, die eine wehende Fahne trägt. Der zweite Reiter kommt ihm scheinbar entgegen. Es handelt sich ebenfalls um einen gerüsteten Feldherrn mit einem Marschallstab.

⁶⁴⁸ Preimesberger 1976, S. 275 f., Abb. 23; Zahlten, Achill 1977, S. 28.

⁶⁴⁹ Zedler, Bd. 1, S. 328.

⁶⁵⁰ Zedler, Bd. 1, S. 328. Siehe auch Achilles, Hederich, 250 (vgl. Hederich-Lexicon, S. 36).

⁶⁵¹ Scherer 1963, S. 62, 75, 81, 88, 96 f.; Achilles, Hederich S. 249 ff. (vgl. Hederich-Lexicon, S. 35 f.).

Ripa deutet den Untergang Trojas moralisierend: „*Es bleibt kein Laster Ungestraft. Elendes Troja, das der Goetter Grimm empfindt, Die Rach auf dich geschuettet! Klag' nicht die Griechen an, dass sie dich abgebrennet: Dein geiler Fuerst hat dich durch seine Brunst zer=ruettet, und deiner Laster Hauff das Feuer angezuendt.*“⁶⁵²

Als Beispiel für die negativen Charaktereigenschaften des Achill gibt Zedler ebenso wie Hederich die Episode mit Polyxena an, denn er habe sich in der Liebe nicht zu mäßigen gewusst. Achill verliebte sich in die Tochter des Priamus, Polyxena, und hätte um ihretwillen beinahe die Seiten gewechselt. Allerdings scheiterte dies an den Bedingungen der Trojaner. Achill wurde laut Zedler im Tempel des Apoll bei einem Waffenstillstand ermordet, während er darüber verhandelte, Polyxena als Braut zu erhalten. Nach seinem Tod wurde Achill zusammen mit seinem engen Freund Patroklos begraben. Laut Zedler war die Trauer auf der griechischen Seite nicht sehr groß, da man Achill verdächtigte, bei seinen Unterhandlungen mit den Trojanern, welche wohl vor allem der Heirat mit Polyxena dienten, zum Nachteil der Griechen zu handeln. Nach der Eroberung Trojas durch die Griechen ertönte eine Stimme aus dem Grab Achills, die für ihn einen Teil der Beute forderte. Man beschloß, ihm Polyxena zu opfern, um derentwillen er gestorben war. Pyrrhus, der Sohn des Achill mit Deidamia aus der Zeit in der er als Frau verkleidet auf Scyton versteckt war, vollzog die Opferhandlung. Wahlweise kann die Opferung in den Darstellungen auch durch einen Priester erfolgen.⁶⁵³ Scotti verbindet die Szene eng mit dem Untergang Trojas (Abb. 71). Im Hintergrund erkennt man die noch brennende Stadt. Die Szene ist durch Pyrrhus von der eigentlichen Kampfhandlung abgegrenzt, indem dieser dem trojanischen Pferd den Rücken zuwendet. Direkt oberhalb von Polyxena befindet sich in der angedeuteten Architektur eine Balustrade, über die eine neugierige, noch mit Lanzen bewaffnete Zuschauermenge der Opferung beiwohnt. Am linken Szenenrand befinden sich weitere Zuschauer, darunter eine weibliche Figur in einem grünen Gewand mit flehend erhobenen Händen, bei der es sich um Hekuba, die Mutter Polyxenas, handeln könnte.⁶⁵⁴ Hinter ihr befindet sich ein behelmter Soldat mit einer schleifengeschmückten Lanze. Weitere Lanzen und eine Hellebarde sind im Hintergrund sichtbar.

In der Mitte des Vordergrundes befinden sich Kriegstrophäen und eine weibliche Figur mit einer Feuerschale. Hinter dieser Figur ragt eine Pyramide auf, bei der es sich um das Grab des Achill handelt. Rechts im Vordergrund befindet sich eine Rückenfigur in Rüstung und mit einer Fahne.

Die zentrale Szene nimmt die Darstellung der Opferung ein. Ein alter, bärtiger Priester hält demonstrativ einen Dolch über die leblos auf einem Scheiterhaufen liegende Polyxena. Er sieht zu dem rechts stehenden Pyrrhus, der wiederum auf Polyxena blickt. Pyrrhus ist als Feldherr dargestellt mit Helm, Umhang, Rüstung und Feldherrnstab. Im Unterschied zu Achill, der bei der Schleifung des Hektor als bärtiger Mann dargestellt wurde, erscheint Pyrrhus als Zeichen seiner Jugend bartlos. Im

⁶⁵² Ripa 1704, S. 289.

⁶⁵³ Zedler, Bd. 1, Sp. 328 f.; Achilles, Hederich, S. 251 (vgl. Hederich-Lexikon, S. 36); Posner 1991, S. 399.

⁶⁵⁴ Polyxena, Hederich 6968, (vgl. Hederich-Lexicon, S. 2059).

Gegensatz zu früheren Darstellungen tötet Pyrrhus Polyxena nicht selbst, sondern weist den Priester an, die Opferhandlung zu vollziehen.⁶⁵⁵ Scottis Interpretation des Themas scheint erneut durch Carlone inspiriert zu sein. Dieser hatte die Opferung Polyxenas bereits im südlichen Vorzimmer der Ahnengalerie dargestellt (Abb. 5). Polyxena ist bei beiden Darstellungen in sehr ähnlicher Weise liegend vor einem pyramidalen Grabmahl wiedergegeben. Der Hintergrund wird bei beiden durch eine relativ flächig angedeutete Architekturzone begrenzt. Allerdings ist die Opferung bei Carlone bereits erfolgt, so dass Pyrrhus passiv neben dem Grab steht, während er bei Scotti dem noch zögernden Priester die Opferhandlung befiehlt.

Im Gegensatz zu der Opferung Iphigenias erfreute sich die Opferungsszene der Polyxena einer weniger großen Beliebtheit. Während der Renaissance wurde das Thema als zu grausam empfunden, da Polyxena nicht gerettet wird. Das Bild der edlen Antike ließ sich nicht mit dieser Geschichte in Einklang bringen. Posner ist der Ansicht, dass die Geschichte der Polyxena nicht als lehrreiches Beispiel dienen konnte, da Polyxena ein vollkommen unschuldiges Opfer gewesen sei. Allerdings widersprechen seine weiteren Ausführungen diesem Gedanken, denn er nennt durchaus Gesichtspunkte, die als lehrreiche Botschaft begriffen werden konnten. So sei Polyxena dem Aberglauben der Griechen zum Opfer gefallen, die fürchteten, der Geist Achills könne ihre Rückkehr nach Griechenland verhindern. Darüber hinaus demonstriert die Geschichte den negativen Einfluss von Rachedurst. Polyxena sollte sterben, weil ihr Bruder, Paris, den Achill getötet hatte. Letzterer wollte sie, wenn schon nicht zu Lebzeiten, so doch im Tode besitzen. Die Geschichte Iphigenias konnte in biblischem Sinn als Mahnung verstanden werden, himmlischen Befehlen Folge zu leisten, während die unbedingte Güte der Gottheit durch die Rettung Iphigenias in letzter Minute offenbar wird. Polyxena erfährt keine solche Gnade. Sie wird tatsächlich geopfert. Dennoch konnte auch der Tod Polyxenas positive Botschaften vermitteln. Polyxena symbolisierte weibliche Stärke und ungewöhnlichen Mut. Im *Ovide moralisé* wird sie als weise Jungfrau gedeutet, die als Symbol der Kirche und der christlichen Märtyrer zu verstehen ist. Die Umstände, die zu ihrer Opferung geführt hatten, vernachlässigte man so gut wie möglich.⁶⁵⁶ Mit dem frühen 17. Jahrhundert änderte sich die Einstellung zu der Opferung Polyxenas. Der größere historische Abstand zur Antike und die geringere Identifikation mit der heidnischen Vergangenheit mögen einen Beitrag dazu geleistet haben, dass die Betrachter das Thema weniger bedrohlich empfanden. Das schändliche Handeln der Griechen trat zunehmend in den Hintergrund, während die Geschichte nun hauptsächlich als Beispiel weiblicher Tugend gelesen wurde. Stolz, Tapferkeit und Bescheidenheit Polyxenas wurden gelobt. Unerschrocken wählte sie lieber den Tod als die Sklaverei.⁶⁵⁷ Erst im 18. Jahrhundert stieß das Thema der Opferung Polyxenas auf zunehmende Aufmerksamkeit. Einerseits basierten die Darstellungen dieser Zeit auf einem neuen Interesse am Studium der Homerischen Schriften, andererseits wurden

⁶⁵⁵ Siehe auch Posner 1991, S. 407, Anm. 48.

⁶⁵⁶ Posner 1991, S. 401 f.; Scherer 1963, S. 124 ff.

⁶⁵⁷ Posner 1991, S. 402 ff.

ihnen aber auch neue Aspekte hinzugefügt.⁶⁵⁸ Scotti stellt Polyxena passiv und pathetisch dar. Schicksalsergeben, fast ohnmächtig, liegt sie entblößt auf den Stufen von Achills Grabmahl, in Erwartung des tödlichen Dolchstichs. Die Hilflosigkeit und Nacktheit des Opfers stehen im Zentrum der Darstellung.⁶⁵⁹ Das um 1720 von Pittoni und Ricci mit der Opferung Polyxenas verbundene Brautthema, nach dem sie durch den Tod ihrem Geliebten Achill folgt, wird in Ludwigsburg nicht aufgenommen.⁶⁶⁰ Polyxena bleibt in Ludwigsburg das mutige, aber tragische Opfer.

9.1.12 Mars und Venus (südliche Schmalseite)

Als letzte Szene stellt Scotti an der südlichen Schmalseite der Bildergalerie Mars und Venus dar (Abb. 72). Das göttliche Liebespaar befindet sich in einer Grotte, neben der sich links Nymphen versammelt haben. Rechts im Hintergrund ist ein Satyr dargestellt, der eine weitere Figur umarmt und küsst. Im rechten Vordergrund lagert ein bärtiger Flußgott mit Ruder, Schilfkranz und umgestürztem Wasserkrug. Während sich Mars bereits seiner Geliebten widmet, sind Putten damit beschäftigt die Waffen des Kriegsgottes fortzutragen. Links steckt ein Putto das Schwert in die Scheide, während rechts ein anderer Putto sich unter dem Schild versteckt und ein Dritter, der die Lanze des Mars in der Hand hält, vorwitzig zu dem innig umschlungenen Götterpaar blickt. Rechts hinter Mars blickt ein Putto wachsam nach oben. Links sind zwei Putten damit beschäftigt, eine Stoffdraperie schützend über das Paar zu halten. Einer der Putten hält einen Lorbeerzweig in der Hand. Über der Grotte schwebt Cupido, der soeben seinen Liebespfeil abgeschossen hat.

Noch stärker als in der Ahnengalerie ist hier die Szene der Ankunft des Kriegsgottes bei seiner Geliebten gewidmet, was auch der Nähe zu der Szene des brennenden Trojas entspricht. Auch hier steht im Zentrum der Darstellung die Entwaffnung des siegreichen Kriegsgottes und der somit herrschende oder eintretende Frieden. Wie auch in der Ahnengalerie wird Venus der Vorrang eingeräumt. Die Liebe besiegt den Krieg.⁶⁶¹

9.1.13 Das nördliche Vorzimmer: *Frieden und Eintracht*

Ebenso wie das südliche Vorzimmer enthält das nördliche Vorzimmer ein bislang ungedeutetes Deckenfresko, das Wenger dem Umkreis Carlones oder Scottis zuordnet und in die Zeit um 1730 datiert (Abb. 73).⁶⁶²

Fleischhauer benennt das Thema des Deckenbildes zutreffend als Allegorie von *Friede und Eintracht*.⁶⁶³

Die Darstellung zeigt zwei einander umarmende Figuren, die von zwei Putten begleitet werden. Während die linke, blau gekleidete Figur einen Olivenzweig in Händen hält, ist die rechte Figur durch

⁶⁵⁸ Posner 1991, S. 406 f.

⁶⁵⁹ Zur Passivität Polyxenas siehe Posner 1991, S. 405 ff.

⁶⁶⁰ Posner 1991, S. 407 ff.

⁶⁶¹ Baumstark 1974, S. 177 ff., 186.

⁶⁶² Wenger, Innenräume 2004, S. 90, ebenso Merten 1984, S. 25.

⁶⁶³ Fleischhauer, Schloß Ludwigsburg 1970, S. 17.

kein Attribut ausgezeichnet. Einzig ein neben ihr schwebender Putto hält einen Lorbeerzweig in der Hand. Lorbeer kann nicht nur als Zeichen des Sieges, sondern auch als Symbol des Friedens gedeutet werden. So wurde der Lorbeerkranz nicht nur Feldherren, sondern auch Künstlern und Athleten überreicht.⁶⁶⁴

Die das Bildfeld umrahmende Scheinarchitektur ist in diesem Kabinett zurückhaltender als im südlichen Vorzimmer gehalten. Die Ecken des Feldes sind konvex nach innen geschwungen, während die Lang- und Schmalseiten über stilisierten Volutenstützen verkröpft sind.

9.2 Die Aussage des Bilderzyklus in der Bildergalerie und ihrer Vorzimmer

Die Deckenbilder der Bildergalerie sind bislang nur sehr oberflächlich gedeutet worden. So schildert Wenger den Zyklus der Galerie als Darstellungen aus der Geschichte des griechischen Helden Achill, empfindet aber die wenig kriegerischen Elemente als erstaunlich.⁶⁶⁵

Wenger gelangt an anderer Stelle zu der Auffassung, dass die Fresken der Bildergalerie trotz der Darstellung des trojanischen Krieges nicht mehr in erster Linie einem kriegerischen Themenfeld gewidmet sein sollten. Als Grund dafür nimmt er an, dass in Württemberg seit 1714 Frieden herrschte und Herzog Eberhard Ludwig sich nicht mehr länger als Feldherr präsentieren wollte. Die Szene mit Mars und Venus am südlichen Galerieende deutet Wenger korrekt als Zeichen für den beginnenden Frieden. Wie in der Ahnengalerie sieht Wenger auch in der Bildergalerie versteckte Bezüge zu den Ordensstatuten des württembergischen Jagdordens.⁶⁶⁶ Wenger arbeitet die Bedeutung des Sankt Hubertus Jagdordens als bestimmendes Gestaltungselement für Schloss Ludwigsburg heraus. Die Ordensstatuten seien im Hinblick auf viele Allegorien im Bildprogramm des Schlosses wichtig, da sie deren Grundlage bildeten oder sich mit den darin angestrebten Idealen verbinden ließen. Der Herzog habe seinen Ahnen „...auf dem Pfad der Tugend und Ehre...“ folgen wollen. In Kampf und Turnieren sollten Tapferkeit, Ehre und Redlichkeit erprobt werden. Außerdem sollte der Orden dazu dienen, Mitleid zu üben, Recht und Gerechtigkeit zu fördern sowie Witwen, Waisen und Kirchendiener zu schützen.⁶⁶⁷

Zahlten sieht die Freskenfolge im Wesentlichen auf Achill bezogen, den berühmtesten griechischen Kriegshelden, dessen Geschichte, im Anschluß an die seiner Eltern, geschildert wird. Er erkennt in der Bildfolge zahlreiche Querverbindungen, welche die Verknüpfungen des menschlichen Handelns mit dem der Götter illustrieren. Der Triumph Neptuns steht dem Untergang Trojas gegenüber, der Raub Helenas dem der Proserpina. Die Schiffsfahrt der Griechen findet ihre Entsprechung im Kahn des Charon. Zusätzlich zum chronologischen Verlauf der Heldengeschichte liegt, nach Meinung Zahlens, der Bildergalerie ein zweites Ordnungsschema zugrunde: die Liebe. Zahlten verweist auf die

⁶⁶⁴ Lurker 1991, S. 442; Kretschmer 2008, S. 270.

⁶⁶⁵ Wenger, Verherrlichung 2004, S. 7.

⁶⁶⁶ Wenger, Jagdorden 2004, S. 118.

⁶⁶⁷ Wenger, Jagdorden 2004, S. 114.

wiederholt dargestellten Liebespaare, in denen er eine Anspielung auf die Verbindung Eberhard Ludwigs mit Wilhelmina von Grävenitz erkennen will.⁶⁶⁸ Es ist allerdings äußerst unwahrscheinlich, dass auf dieses Verhältnis in den Deckenbildern eines der offiziellen Räume des ludwigsburger Schlosses angespielt wurde. Auch eine potenzielle Einflussnahme der Mätresse auf die Baugestaltung und Innendekoration ändert nichts an der Tatsache, dass der Herzog seiner Mätresse nicht gestatten konnte, in seinem offiziellen Regierungssitz bildlich derart präsent zu sein.⁶⁶⁹ Tatsächlich stehen die Darstellungen der Bildergalerie – auch die der Liebespaare – in der Tradition der Fürstenspiegel. Sie sollen dem Betrachter mahnende Beispiele dafür geben, welche Konsequenzen falsches, lasterhaftes Verhalten haben kann und im Gegenzug daran erinnern, dass sich ein Fürst durch das richtige Verhalten und vorbildliches Regieren auszeichnen soll.⁶⁷⁰ In der Galerie wird Herzog Eberhard Ludwig nicht schmeichelhaft als Achill verherrlicht. Hier werden ihm und allen weiteren Betrachtern mahnende Beispiele gegeben, die zeigen sollen, wie sich der Mensch im Allgemeinen und der Fürst im Besonderen verhalten sollte. Fürstenspiegel dienten der Wissensvermittlung und Ermahnung. Sie erläuterten das rechte Verhalten des Herrschers in Bezug auf seine herausragende Stellung. Wichtige Themenbereiche der Fürstenbelehrung waren unter anderem: das Verhältnis des Herrschers zu Gott (z. B. Opferung der Iphigenia, Unterweltszene), die Grundregeln der eigenen Lebensführung (z. B. Parisurteil) und die Abhängigkeit des Staates vom Fürsten (Troja geht aufgrund von Paris' Fehlverhalten unter).⁶⁷¹

Thema der Deckenbilder in der Bildergalerie ist auch die Macht des Schicksals, das man nicht betrügen oder beeinflussen kann. Neptun und Jupiter verändern das Schicksal, indem sie vor Thetis zurückschrecken, nachdem sie die Weissagung hören. Sie vermählen Thetis mit Peleus, wodurch sie das Parisurteil verursachen, das schließlich zum trojanischen Krieg führt. Thetis wiederum kann sich nicht damit abfinden, an einen Sterblichen gebunden zu sein und bemüht sich mit verheerenden Folgen um die Unsterblichkeit ihrer Kinder. Auch bei Achill, dem einzigen Überlebenden ihrer sieben Kinder, greift sie zu drastischen Maßnahmen, die ihr aber den Sohn am Ende doch nicht retten können. Die Szene der Unterwelt soll den Betrachter ermahnen, die Endlichkeit seines Lebens zu bedenken. Die dargestellten Höllenqualen sollen vor Augen führen, welche Sünden tunlichst zu meiden sind, um sich den Weg in die elysischen Gefilde nicht zu versperren. Das Deckenbild stellt nicht nur eine Mahnung dar, das Schicksal anzunehmen, sondern auch eine Mahnung an den Herrscher, gerechte, unparteiische Urteile zu fällen (Parisurteil), ein tugendhaftes Leben zu führen, indem er Geiz und Grausamkeit, Habgier, und Wollust meiden soll (u. a. Unterweltszene), sowie Gottesfürchtig zu sein (Opferung der Iphigenia). Die Gegenüberstellung von Venus und Mars auf der

⁶⁶⁸ Zahlten, Achill 1977, S. 18 ff.

⁶⁶⁹ Siehe dazu auch Hanken 2000, S. 60, 116 f.

⁶⁷⁰ Peil 1986, S. 54.

⁶⁷¹ Peil 1986, S. 90 ff.; Wancke 2005, S. 100 ff.

südlichen Schmalseite mit Pluto und Proserpina auf der nördlichen Schmalseite kann zusätzlich als Sieg der Liebe gedeutet werden, die letztlich auch die Unterwelt für sich erobert.

Die Deckenbilder thematisieren den trojanischen Krieg und das vor der Stadt lokalisierte Kampfgeschehen nur am Rande. Auch Achill steht nicht im eigentlichen Sinn im Zentrum der Darstellung. Wichtig war dem Autoren des Dekorationskonzepts offenbar die moralisierende Botschaft der Bilder. Das Augenmerk der Darstellung liegt nicht zufällig auf der Vorgeschichte des Krieges, denn hier lassen sich ohne Zweifel wichtige moralische Aussagen vermitteln. Der vielbeschworene trojanische Sagenkreis diente lediglich der thematischen Verklammerung. Ganz anders sieht die Gestaltung zum Beispiel in der Galerie des Palazzo Medici Riccardi aus. Dort finden die Szenen gleichzeitig nebeneinander statt. Nicht der Ablauf, sondern der inhaltliche Gegensatz bestimmen das Konzept des Deckenbildes.⁶⁷²

Am südlichen Ende der Galerie, direkt über dem Ausgang zum Neuen Corps de Logis könnten die Deckenbilder allerdings noch eine zusätzliche, spitzfindige Botschaft enthalten. Bei dem Triumph des Neptun könnte es sich um eine sehr subtile Anspielung auf die Beziehung Herzog Eberhard Ludwigs zum Kaiser handeln. Eberhard Ludwig empfand sich ganz als barocker Territorialfürst. Er bemühte sich, in seinem Herzogtum als absolutistischer Herrscher von Gottes Gnaden aufzutreten. Gleichzeitig war er zur Loyalität gegenüber dem Kaiser in Wien verpflichtet, seit dieser ihn frühzeitig für volljährig erklärt hatte. Setzt man Eberhard Ludwig mit Neptun gleich und den Kaiser mit Jupiter, so kann man an der Szene einerseits den Machtanspruch Eberhard Ludwigs ablesen, während er aber gleichzeitig als dem Jupiter unterlegen gezeigt wird. Jupiter erscheint in gebieterischer Pose mit erhobenem Blitzbündel und auf Neptun gerichteten Blick. Diese Blickrichtung wird durch Aeolus und den neben ihm dargestellten Wind noch verstärkt. Neptun sieht zu Jupiter auf und bewegt sich gleichzeitig nach rechts in die durch Jupiter vorgegebene Richtung. Gegenüber dem Triumph des Neptun befindet sich die Darstellung von Polyxenas Opferung. Da Herzog Eberhard Ludwig sich nach dem Spanischen Erbfolgekrieg vom Kaiser übergangen fühlte, könnte es sich um einen versteckten Seitenhieb auf diesen handeln. Eberhard Ludwigs Engagement als Feldherr im Spanischen Erbfolgekrieg hatte ihm weder die erhoffte Rangerhöhung, noch eine Gebietserweiterung eingetragen. Die Forderung Achills nach einem gerechten Anteil an der Kriegsbeute der Griechen entsprach also durchaus dem Empfinden des herzoglichen Bauherrn.

Die beiden Kabinette der Bildergalerie, die thematisch besser zu der Ahnengalerie gepasst hätten,⁶⁷³ lassen sich nur sehr schwer mit dem Hauptraum in Verbindung bringen. Erschwerend kommt hinzu,

⁶⁷² Büttner 1972, S. 36.

⁶⁷³ Dort hätten sie bereits in den Vorzimmern angedeutet, dass der folgende Raum dem Frieden gewidmet sein sollte und dass die Verzweigung, die ja meist mit Krieg und der damit verbundenen Armut einhergeht, überwunden wurde.

dass die Szene mit *Spes* und *Desperatio* sich nicht bei der nördlichen Szenerie der Unterwelt befindet, mit der sich ein Zusammenhang herstellen ließe, sondern auf der südlichen Seite von Venus und Mars. Die Darstellung von Frieden und Eintracht befindet sich dagegen auf der Unterweltseite.

Hier kann sie vom Betrachter, der die Galerie von Norden aus betritt, nur als Gegensatz empfunden werden, zu der an diesem Galerieende abgebildeten Unterweltszenerie. *Spes* und *Desperatio* lassen sich dagegen noch relativ plausibel mit dem südlichen Galerieende verbinden, denn wenn die Liebe den Krieg besiegt hat, kann die Hoffnung auch die Verzweiflung überwinden.

10 Erhaltungszustand der Galerien

Leider sind die beiden Galerien nicht mehr vollständig in dem Zustand der Erbauungszeit erhalten.

Im Oktober 1803 begannen unter der Leitung von Nicolaus von Thouret Umbauarbeiten in der Bildergalerie, von denen hier allerdings nur die Maßnahmen Erwähnung finden, die stark in das ursprüngliche Erscheinungsbild der Galerie eingegriffen haben. Ein neuer Parkettfußboden wurde verlegt und von Oktober 1803 bis September 1804 wurde in der Bildergalerie eine neue Wandgliederung aus toskanischen Pilastern angebracht. Stuckarbeiten wurden durch Eugen Schweiger und Kaspar Seegmiller ausgeführt. Die Kapitelle stammen von Carl Schmidt, die kannelierten Pilasterschäfte von Schweiger.⁶⁷⁴ Auch die ursprünglich hochrechteckigen Fenster wurden verkleinert und in querovale Ochsenaugen umgewandelt, wodurch mehr Platz für die Hängung von Bildern gewonnen werden sollte.⁶⁷⁵

1805/06 nahm Thouret auch an der Ahnengalerie Veränderungen vor. Er ließ auch in dieser Galerie die barocke Wandgestaltung entfernen, allerdings weniger radikal als bislang angenommen. Neuere Befunduntersuchungen von Frau Henke, der zuständigen Chefrestauratorin von Schloss Ludwigsburg, haben ergeben, dass der Wandschmuck von Thouret reduziert, aber nicht komplett erneuert wurde.⁶⁷⁶ Die Grundfläche wurde anschließend abgeschliffen, um die Montagespuren der entfernten Ornamente zu beseitigen. In der Hauptzone der Wände blieben große Teile des barocken Stuckmarmors erhalten, wenn auch durch das Abschleifen sehr dünn. Die Sockelzone wurde dagegen von Thouret verändert. Zum Teil befinden sich auch in der barocken Stuckmarmorzone klassizistische Ergänzungen, die sich aber optisch der barocken Fassung anpassen.⁶⁷⁷ Die Bildnisse wurden vergrößert und erhielten neue Rahmen. Die Fries- und Gesimszone wurde klassizistisch umgestaltet, wodurch eine strengere Raumwirkung entstand. Einige Portraits wurden im Auftrag König Friedrichs noch hinzugefügt. Carlones Fresko blieb allerdings unangetastet. Lediglich am Rand fügte Thouret die

⁶⁷⁴ Bidlinger 2004, S. 139.

⁶⁷⁵ Wenger, Innenräume 2004, S. 88 f.; Zahlten, Achill 1977, S. 8; Schmidt 1954, S. 56 f.; Fleischhauer, Schloss Ludwigsburg 1970, S. 17.

⁶⁷⁶ Die Untersuchungen fanden an einer Schadstelle im Bereich eines Fenstersturzes statt.

⁶⁷⁷ Ich danke Frau Henke vom Staatlichen Vermögens- und Hochbauamt Ludwigsburg für Ihren Hinweis auf neueste Bestandsuntersuchungen des Stuckmarmors in der Ahnengalerie. In der Bestandsaufnahme der Deckenbilder hat Ute Tuch jedoch noch den alten Kenntnisstand übernommen, nachdem unter Thouret eine Umgestaltung stattfand. Tuch, Ahnengalerie 2006, S. 4.

Wappenkartuschen der Gebiete hinzu, die seit 1802 an Württemberg gefallen waren. Im Lauf der Zeit wurde die Ahnenreihe der Herzöge von Württemberg ergänzt. Herzog Carl Eugen fügte Bildnisse bis zu seinem Vater Carl Alexander hinzu und ergänzte die Portraits durch Bildnisse des Kaiserpaares und befreundeter Fürstenhäuser. Zusätzlich erfuhr die Ahnenreihe Ergänzung durch die Portraits der regierenden Fürstinnen, welche Stammütter neuer Linien waren.⁶⁷⁸

Im Jahr 1964 veröffentlichte Paul Krüger einen kurzen Aufsatz über die in Schloss Ludwigsburg erfolgten Restaurierungsarbeiten. Darin zählt er grob die wesentlichen Maßnahmen auf. In der Zeit vor dem zweiten Weltkrieg, während des Krieges und auch danach wurden nur die notwendigsten Arbeiten ausgeführt, die zur Sicherung der Gebäude unerlässlich waren. Darunter fielen die Abdichtung der Dächer und die Sicherung der Fassaden.⁶⁷⁹ Bis 1957 beherbergten einige Räume Behörden. Anschließend wurden sie für die Ausstellung „Ludwigsburger Porzellan“ genutzt. In dieses Ausstellungskonzept war offenbar auch die Ahnengalerie einbezogen. Krüger erwähnt als Restaurator für die Ahnengalerie H. Manz aus Stuttgart. Anschließend geht er kurz auf das Schadensbild ein: „Das Deckenbild wies starke Risse und Wasserschäden auf. Die Risse wurden sorgfältig geschlossen und übermalt. Das gesamte Deckenbild wurde gereinigt und die Stuckmarmorwände aufpoliert. 1963 wurde über dem Hauptgesims eine indirekte Beleuchtung von Hochspannungsröhren angebracht.“⁶⁸⁰

Aus den im Folgenden erwähnten bislang unveröffentlichten Restaurierungsberichten werden nur die Abschnitte zitiert, die sich auf Erscheinungsbild, Malweise und Tragwerkskonstruktion des Deckenbildes beziehen. Da eine umfangreiche Sicherung und Restaurierung der Bilder noch aussteht, handelt es sich um eine vorläufige Bestandsaufnahme. Weitere Analysen stehen noch aus.

Die Befunde im südlichen Vorzimmer der Bildergalerie weisen auf mindestens zwei frühere Restaurierungen oder Überarbeitungen hin. Im Streiflicht werden „Kittungen entlang eines schon früheren Rissbildes erkennbar.“ Hinzu kommen einige großflächige Retuschen im Bereich des Hintergrundes und der Scheinarchitektur, die meist im Zusammenhang mit gekitteten Rissen stehen. Da die Retuschen meist über die eigentlichen Kittstellen hinaus reichen, kann man von einer Übermalung des Originals in diesen Bereichen sprechen.⁶⁸¹

In der Bildergalerie fand die letzte Restaurierung 1971 bis 1974 statt. Der derzeit sichtbare Zustand des Deckenbildes entspricht weitgehend dem damaligen Ergebnis. Bereits 1805 hatte es aber eine Restaurierung des Deckenbildes gegeben, in deren Rahmen Risse mit Grubenkalk mit einem zu groben Sandzuschlag gekittet wurden. Die Kittungen wurden mit Leimfarben retuschiert. 1971 – 74 wurden diese Retuschen mit destilliertem Wasser abgewaschen. Alte Kittungen wurden aus den

⁶⁷⁸ Wenger, Innenräume 2004, S. 86 f. Auch die Vorzimmer der Galerie wurden von Thouret umgestaltet. Im südlichen Vorzimmer (1. OG 164) ließ er vermutlich die Amoretten und Armaturen, die wahrscheinlich aus der Zeit um 1775 stammen und hier wieder verwendet wurden, als Bekrönung über dem Eingangsportal anbringen. Siehe auch Manke 1974, S. 261, Anm. 4; Fleischhauer, Schloß Ludwigsburg 1970, S. 25; Olschewski 2004, S. 68; Schmidt 1954, S. 57.

⁶⁷⁹ Krüger 1964, S. 188.

⁶⁸⁰ Krüger 1964, S. 192 f. Die Bildergalerie erwähnt Krüger nicht.

⁶⁸¹ Tuch, Bildergalerie 2005, S. 5.

Rissen entfernt und durch neue ersetzt, die aus einem Kalk-Sand-Gemisch in „Originalkörnung“ bestanden. Zur Sicherung gefährdeter Deckenpartien wurden Kupferbleche in die Holzdecke geschraubt. Durch diese Maßnahmen wurden rechteckige Kittungen nötig, die sich über das gesamte Deckenbild verteilen und zum Teil nicht direkt in Kontakt mit dem eigentlichen Rissbild stehen.⁶⁸² Kotzurek weist darauf hin, dass Berthold Pfeiffer in seinem Aufsatz *Die bildenden Künste unter Herzog Carl Eugen* eine Übermalung des Deckenfreskos in der Bildergalerie durch Nicolas Guibal und seine Schüler annimmt. Pietro Scottis Arbeit sei in der Zeit Carl Eugens durch Fresken des trojanischen Sagenkreises ersetzt worden. Kotzurek verwirft diese Aussage unter Berufung auf Fleischhauer.⁶⁸³ Die jüngste Bestandsaufnahme bestätigt, dass es keine Übermalung gab, ausser bei den Kittstellen in Rissbereichen. „Es ist eine sehr starke Überarbeitung des gesamten Freskos durch Kittungen und Retuschen, die über die Kittungen bis auf die Maleroberfläche hinausreichen erkennbar. Durch die Elektrifizierung der Kronleuchter sind ebenfalls Maßnahmen am Deckenbild notwendig geworden. Die Elektrokabel sind, jeweils vom Gesims zum Leuchter führend, unter Putz durch das Deckenbild geführt. Über den Elektroleitungen befinden sich Putzkittungen.“⁶⁸⁴ Im Rahmen der aktuellen Bestandsaufnahme lassen sich mindestens zwei Kittungsphasen nachweisen, wobei sich nahezu alle Kittungen durch unpassende Kittmassen unvorteilhaft vom Originalputz abheben. Einige Retuschen der Restaurierung 1971-74 glänzen aufgrund von Bindemittelüberschuss bei Streiflicht. Die in Leimfarbentechnik ausgeführten Retuschen aus dem Jahr 1804 sind von diesem Glanzeffekt nicht betroffen. Im östlichen Bereich der Galerie ist eine partielle, fleckige Verdunklung der Fresken zu beobachten („Krokodilshaut“-Phänomen), wobei eine Schädigung der Malschicht allerdings nicht beobachtet wurde.⁶⁸⁵ Das Deckenbild der Bildergalerie zeigt ein deutliches Rissbild, das im Zusammenhang mit der hölzernen Unterkonstruktion der Decke steht. Besonders im Bereich der Risskanten gibt es kleinere Ausbrüche und Putzfehlstellen, die im nördlichen Deckenbereich stärker auftreten. Zu den weiteren Schadensbildern gehören ein alter Wasserschaden mit weiß verschleierter Malschicht, die flächig überfasst wurde und in verschiedenen Teilbereichen des Deckenbildes Verunreinigungen durch Fliegenexkremete.⁶⁸⁶ Das südliche Vorzimmer „zeigt trotz zahlreicher Retuschen und Kittungen einen homogenen Gesamteindruck der Malschicht mit wenigen Schäden.“ In der Bildergalerie ist der „derzeit sichtbare Zustand des Deckenbildes [...] im wesentlichen das Ergebnis der Restaurierung von 1971-74. Durch die z. T. großflächigen Übermalungen, hier vor allem die Himmelsbereiche betreffend, sind das Erscheinungsbild und der Charakter des Bildes im Detail zwar stark verändert worden, im Gesamtzusammenhang der Fläche ergibt sich jedoch ein zumeist einheitlicher Gesamteindruck.“⁶⁸⁷

⁶⁸² Tuch, Bildergalerie 2005, S. 7 f.

⁶⁸³ Kotzurek 2001, S. 82.

⁶⁸⁴ Tuch, Bildergalerie 2005, S. 8 f. Auch eine Untersuchung des Freskos unter ultraviolettem Licht bestätigt die Befunde, wobei deutlich wird, dass die älteren Retuschen über die eigentliche Risskittung hinausreichen. Die jüngeren Retuschen und Risskittungen befinden sich weitgehend im Bereich der älteren Kittstellen.

⁶⁸⁵ Tuch, Bildergalerie 2005, S. 8 f.

⁶⁸⁶ Tuch, Bildergalerie 2005, S. 9 f., 13.

⁶⁸⁷ Tuch, Bildergalerie 2005, S. 12.

Bei den Vorzimmern der Ahnengalerie handelt es sich um ein Spiegelgewölbe. Träger des Deckenbildes ist eine Holzkonstruktion. „In einer offenen Putzstelle [...] wird der Aufbau des Trägers sichtbar: Über Rohrmatten, die hier in Ost-West-Richtung verlaufen, ist Draht befestigt. Der Originalputz zeigt hier einen zweischichtigen Grundaufbau über dem der Intonaco liegt.“⁶⁸⁸ Tagwerksgrenzen, besonders gut erkennbar im Übergang von Himmelszone und illusionistischem Stuckrahmen, sowie Übertragungslinien im Putz sind auch in den Vorzimmern der Ahnengalerie erkennbar und geben wie schon in der Bildergalerie einen Hinweis auf die Verwendung von Kartons. Erneut sind leichte Abweichungen der malerischen Ausführung von den übertragenen Skizzen erkennbar.⁶⁸⁹ In den Vorzimmern wurde im Rahmen der Umgestaltung um 1805/06 das umlaufende Gesims farblich der Stuckmarmorverkleidung der Wände angepasst und erhielt eine Fassung, die rotbraunen Marmor imitiert.⁶⁹⁰ Im südlichen Vorzimmer sind Kittungen, die zum Teil nicht retuschiert wurden, nachweisbar. Die Kittungen befinden sich in erster Linie im Bereich eines früheren Rissbildes, wobei auch hier ungeeignete Kittmasse verwendet wurde, deren Oberflächenstruktur sich vom Originalputz abhebt. Die Kittungen sind oft über den Bereich der Fehlstelle ausgedehnt und verschiedentlich bereits erneut gekittet worden. Größere Retuschen befinden sich im Bereich des Hintergrundes und des Himmels. Wie in der Bildergalerie reichen die Retuschen über die eigentlichen Kittstellen hinaus, so dass man von Übermalungen sprechen kann. Anhand der Kittungen und Retuschen lassen sich mindestens drei Restaurierungen an den Deckenbildern der Vorzimmer nachweisen.⁶⁹¹ Wie auch in der Bildergalerie zeichnet sich in den Vorräumen der Ahnengalerie ein deutliches Rissbild ab, das in Zusammenhang mit der Unterkonstruktion der Decke steht. Neben herausgefallenen alten Kittungen gibt es einige Putzfehlstellen an den Risskanten.⁶⁹² In den Vorzimmern der Ahnengalerie sind stoßbedingte Malschichtverluste, zum Teil bis zur Putzoberfläche, aus jüngerer Zeit festzustellen. Nachgedunkelte Retuschen über Kittstellen beeinträchtigen zum Teil das Erscheinungsbild des Freskos.⁶⁹³

In der Ahnengalerie ist, wie auch in der Bildergalerie, ein Spiegelgewölbe Träger des putzgebundenen Deckenbildes.⁶⁹⁴ Das Gewölbe besteht „aus recht groben Schalbrettern in Stammstärke, die über eine Holzkonstruktion mit den Querbalken verbunden sind [...]. Für die Wand konnte ein Bruchstein-Mischmauerwerk im Dachboden festgestellt werden.“⁶⁹⁵ Auch in der Ahnengalerie bietet eine Fehlstelle des Putzes einen Einblick in den Aufbau des Trägers: „Über Rohrmatten, die hier in Nord-Süd-Richtung verlaufen, ist Draht in Ost-West-Richtung verlaufend mit bauzeitlich typischen

⁶⁸⁸ Tuch, Ahnengalerie 2006, S. 6.

⁶⁸⁹ Tuch, Ahnengalerie 2006, S. 7. Zur Verwendung von Kartons siehe Koller 1990, S. 322 ff.

⁶⁹⁰ Tuch, Ahnengalerie 2006, S. 8.

⁶⁹¹ Tuch, Ahnengalerie 2006, S. 9.

⁶⁹² Tuch, Ahnengalerie 2006, S. 10.

⁶⁹³ Tuch, Ahnengalerie 2006, S. 11.

⁶⁹⁴ Im Restaurierungsbericht wird hier versehentlich ein Tonnengewölbe genannt.

⁶⁹⁵ Tuch, Ahnengalerie 2006, S. 13.

Doppelkopfnägeln befestigt. Der Originalputz zeigt hier einen dreischichtigen Aufbau: Über einem sehr hellen Grundputz ist ein ebenfalls sehr heller Unterputz *Arricio* mit feiner Körnung, der mit mehrfarbigen, gerundeten Flußkieseln als Zuschlag zum Kalk versehen ist aufgebracht. Darüber befindet sich ein heller, grauer feinerer Malputz *Intonaco* mit einer Putzstärke von 0,4 – 0,5 mm mit viel Sand als Zuschlag⁶⁹⁶.

Neben den freskalo ausgeführten Malereien sind Secco-Partien feststellbar: Höhungen, Korrekturen und die sehr dunklen Partien, sowie die in Smalteblau gefassten Wappenmedaillons.⁶⁹⁷ „Die Höhungen der Quadraturmalerei bzw. Architekturmalerei und der gliedernden Ornamentmalerei ist mit goldfarbenen Metallauflagen belegt. Anhand der Beobachtungen am Deckenbild kann festgestellt werden, dass unterschiedliche Goldfarbtöne bewusst zur differenzierten Gestaltung am Bild eingesetzt wurden [...]. Die illusionistische Architekturmalerei trägt eine hellgoldgelbe Metallauflage, wohingegen die „organische“ Gliederung zwischen den Bildelementen mit rotgoldfarbenen Metallauflagen belegt ist.“⁶⁹⁸

Im Fresko sind Tagwerksgrenzen zu erkennen, die im Bereich der Figurenmalerei sorgfältiger geglättet scheinen als im Bereich von Quadratura und Ornamenten. Auch hier sind wieder Ritzungen sowie Hinweise auf die Verwendung von Kartons und Vorritzungen in den feuchten Putz, zu erkennen. Darüber hinaus weisen Nagellöcher und ein im Putz verbliebener, farblich überfasster Nagel „mit vierseitig pyramidal geformtem Kopf“ auf die vorübergehende Befestigung von Kartons oder von Konstruktionshilfen für die Quadratura in Form von Schnüren und Spannfäden hin. Aufgrund von Putzüberlappungen lässt sich feststellen, dass im Arbeitsablauf zuerst die Quadraturmalerei entstanden ist. Die Putzschichten der Figurenmalerei liegen in den Überlappungsbereichen über der Quadraturmalerei.⁶⁹⁹ Tinzl bemerkt zu Carlones Arbeitsweise im Marmorsaal des Oberen Belvedere, dass in der zweiten Lage des Grobputzes eine zweifarbige Vorzeichnung, die in Pinsellasuren aufgebracht ist, gefunden wurde. Die Übertragungsgitter sind in Kohlschwarz zu erkennen, figürliche Darstellungen in rotem Ocker auf dem *Arriccio*. Nagellöcher und Ritzungen im auf den *Arriccio* folgenden Feinputz sind auch hier ein Hinweis auf Kartons. Zum Teil gibt es Hinweise auf Mehrfachnutzungen der Kartons mit leichten Modifikationen, zum Beispiel Veränderung der Füße, in einem Raumzusammenhang.⁷⁰⁰

In der Ahnengalerie sind verschiedene ältere Restaurierungen und Umgestaltungen nachweisbar. An den Wappenmedaillons über den Eingängen an der Nord- und Südseite wurden die Initialen Herzog Eberhard Luwigs durch diejenigen König Friedrichs von Württemberg (reg. 1797 – 1816) ersetzt, indem man „secco bemalte Kartonschablonen mit dem alten Dekorationsstil in blau und goldgelb, wie das originale Dekor, mit kleinen Nägeln jeweils über das freskale Medaillon montiert“ hat. Zahlreiche

⁶⁹⁶ Tuch weist darauf hin, dass die hier erwähnte Stärke der Putzlagen nicht als exemplarisch für die gesamte Decke gelten kann. Tuch, Ahnengalerie 2006, S. 13.

⁶⁹⁷ Tuch, Ahnengalerie 2006, S. 13.

⁶⁹⁸ Tuch, Ahnengalerie 2006, S. 13.

⁶⁹⁹ Tuch, Ahnengalerie 2006, S. 13 f., Anm. 35. Zur Übertragung mit Hilfe von Kartons siehe auch Dasser 1989, S. 121 ff. für das Fresko in Brühl.

⁷⁰⁰ Tinzl 2005, S. 56, 59.

Maßnahmen wurden aufgrund von Wasserschäden nötig.⁷⁰¹ In einem Kostenvoranschlag aus dem Jahr 1951 werden Kriegsschäden, vor allem Wasserschäden, und ein bereits zuvor gekittetes Rissbild erwähnt.⁷⁰² Diapositive aus den Jahren 1943/45 zeigen bereits gelbgrüne Verfärbungen älterer Retuschen über Kittstellen im Bereich des Rissbildes. Tuch verweist auf die schon von Manz festgestellten klimatischen Probleme des Raumes. Es handelt sich um starke Schwankungen der Temperaturen und Luftfeuchtigkeit mit Schwitzwasserbildung. Da die Stuckmarmorwände sich wasserabweisend verhalten, findet ein Feuchtigkeitsaustausch über die Deckenfläche statt.⁷⁰³

Werner Regner hat in der Ahnengalerie offenbar einen Wasserschaden restauriert. Dabei wurde die Freskofarbe bis auf den Putz beseitigt und die Figur anschließend von Regner neu gestaltet, wobei er sich hinsichtlich Größe, Farbgebung, Lichtführung und Schattenwurf an vorhandenen Gesichtern des Freskos orientiert hat. Es handelt sich um die Figur des *Disegno* (Abb. 9).⁷⁰⁴

Die Galerien unterscheiden sich zum Teil stark in Qualität und Ausführung. Die lichte Farbigkeit der Ahnengalerie hat eine größere Leuchtkraft als Scottis Palette. Im Vergleich zu Carlones versierten Kompositionen, weisen Scottis Szenen einige kompositorische Schwachstellen auf. Die Figuren der Bildergalerie wirken zum Teil plump, wie die zyklonenhaften Gesichter einer der Grazien und von Peleus bei dessen Hochzeitsszene (Abb. 51). Ähnlich auch die Darstellung des Hirten beim Parisurteil (Abb. 55) oder das merkwürdig geformte Bein Minervas in derselben Szene (Abb. 54). Die Figurenanordnung wirkt zum Teil gezwungen, wie bei der Halbfigur und der nebenstehenden Frauenbüste bei der Hochzeit von Peleus und Thetis. Es handelt sich um seltsam unzusammenhängend in die Landschaft gestellte Gestalten. Das trojanische Pferd wirkt surreal, wie eine Fatamorgana. Es scheint vor die Mauern Trojas projiziert, ohne Beine, den Proportionen nach vollkommen unmöglich.

Die Übergänge zwischen den einzelnen Szenen gestaltet Scotti zum Teil unbeholfen. Gerade die Schmalseiten der Galerien sind für ihn problematisch, da sich die einzelnen Bilder auf relativ kleinem Raum entfalten müssen. Hinter der Grotte von Venus und Mars setzen sich die Mauern von Troja fort, während sich auf der anderen Seite das Meer erstreckt, auf dem Neptun triumphiert (Abb. 72).

Bei der Darstellung des Raubes der Proserpina hat Scotti zwar die Unterweltszenerie auf die links angrenzende Längsseite erweitert, aber die Harpyien sind unbeholfen allein auf die Raubszene ausgerichtet, so dass der im Anschluss dargestellte Cerberus, in einem völlig anderen Winkel dargestellt, gänzlich zusammenhanglos wirkt (Abb. 59).

⁷⁰¹ Tuch, Ahnengalerie 2006, S. 14.

⁷⁰² Tuch bezieht sich auf den Kostenvoranschlag von Hans Manz.

⁷⁰³ Tuch, Ahnengalerie 2006, S. 14 f. Ob und inwieweit die von Manz 1951 vorgeschlagenen Maßnahmen durchgeführt wurden, ließ sich bislang nicht nachweisen.

⁷⁰⁴ Tuch, Ahnengalerie 2006, S. 15.

11 Die gegensätzlichen Gestaltungsprinzipien der Galeriefresken in Ludwigsburg

Ein Vergleich der Deckenfresken in den beiden Kommunikationsgalerien offenbart auf den ersten Blick die unterschiedlichen Gestaltungsprinzipien. Während für die Ahnengalerie vertraglich eine Ausmalung mit Scheinarchitektur festgelegt wurde, verlangte der Vertrag für die Bildergalerie den völligen Verzicht auf eine Gliederung durch Quadratur.

Bei der Untersuchung von Deckenbildern muss die Entwicklung der Dekorationssysteme und der Stellenwert der Malerei im Rahmen der Innenausstattung in Betracht gezogen werden.⁷⁰⁵ Mit der zunehmenden Bevorzugung von Gewölben als Raumabschluss profaner Repräsentationsräume, setzte sich die Freskotechnik durch. Bis ins 18. Jahrhundert hinein wurden die Gewölbeflächen durch Stuckrahmen gegliedert, die sich zunächst an den konstruktionsbedingten Gewölbegurten und –graten orientierten. Aber bereits gegen Ende des 17. Jahrhunderts begannen sich die Bildflächen der Malerei auszubreiten. Italienischen Vorbildern folgend, überwand die Freskanten zunächst die Jochgrenzen in den Langhäusern der Kirchen. Die Ausweitung der Bildfelder machte eine Weiterentwicklung der Bildkonzeption erforderlich. Waren zunächst als Tafelbild konstruierte Gemälde, sogenannte *quadri riportati*, für die Dekoration von Flachdecken verwendet worden, begann mit Alberti die Dekoration mit Hilfe von Bildern, die als *finestra aperta* gestaltet waren. Während ein *quadro riportato* eine vertikale Schnittebene hat, also die Vertikalen des Bildes unverkürzt bleiben, hat ein Bild, das nach dem Prinzip der *finestra aperta* geschaffen wurde, eine horizontale Schnittebene, also unverkürzte, d. h. parallel verlaufende Horizontalen. Ein *quadro riportato* hat die Wirkung eines an die Decke versetzten Tafelbildes, das die dahinter liegende Architektur verdeckt. In Ludwigsburg bilden die Darstellungen von Alexander und Apelles bzw. Lysipp Beispiele dieses Dekorationsprinzips. Im Gegensatz dazu ermöglichte das Konzept der *finestra aperta* die Illusion eines Himmelsausblicks, besonders dann, wenn der Ausblick in den Himmel mit einem fiktiven Gewölbequerschnitt in Form von Scheinarchitektur verbunden wurde. Die Scheinarchitektur diente der schlüssigen Verbindung von Deckenbild und gebauter, realer Architektur.⁷⁰⁶

Bei einer Gestaltung mit Hilfe von Scheinarchitektur lenkte die Perspektive den Betrachter zum richtigen Standpunkt, von dem aus er das Bild betrachten sollte, denn nur von dort wirkte das Bild „richtig“. Die Figurendarstellungen wurden meist in Schrägsicht konzipiert, wie auch in Ludwigsburg in der Ahnengalerie, da sich auf diese Weise radikale Verkürzungen vermeiden ließen. Problematisch bei der Verbindung von Quadratura und Figurenmalerei blieb die auf einen zentralen Hauptpunkt konzentrierte Scheinarchitektur. Weicht der Betrachter von diesem Punkt ab, wirkt die Scheinarchitektur schief.⁷⁰⁷ In der ludwigsburger Ahnengalerie wurde zwar diese bewährte

⁷⁰⁵ Büttner 2008, S. 356. Zur Gestaltung mittels Kassettendecken oder Stuckrahmensystemen, zum italienischen Einfluss auf den süddeutschen Raum, sowie zur zunehmenden Bedeutung der Malerei für die Deckendekoration siehe Büttner 2008, S. 352 ff.; Garas 1962, S. 261 f. Dort auch zur Entwicklung von in Stuckrahmen eingelassenen Ölbildern hin zu Fresken, welche das ganze Gewölbe bedecken.

⁷⁰⁶ Büttner 2008, S. 356 f.; Büttner 2006, S. 119 f.; Büttner 2001, S. 116 ff.

⁷⁰⁷ Büttner 2008, S. 358.

Kombination gewählt, aber die Scheinarchitektur ist sehr zurückgenommen. Sie beschränkt sich, abgesehen von den gliedernden Jochbögen, weitgehend auf den Randbereich des Gewölbes und deutet eine Gesimszone an, welche das reale Stuckgesims der Ahnengalerie illusionistisch fortsetzt. Auf die Verwendung von Säulenmotiven oder weitergehender, sich nach oben fortsetzender Architektur wurde verzichtet, so dass die störenden Nebeneffekte einer beim Verlassen des Augenpunktes schiefen und in ihrer Wirkung unlogischen Scheinarchitektur für den Betrachter minimiert wurden.

Eine weitere Entwicklungsstufe der Deckengestaltung repräsentiert die Bildergalerie, in der auf eine Ausstattung mit Scheinarchitektur gänzlich verzichtet wurde. Die Freskenszenen entfalten sich in einem umlaufenden Bodenstreifen. Der Betrachter muß den Szenen folgen und den jeweils für die einzelnen Abschnitte richtigen Augenpunkt finden. Diese Entwicklung ging von Pietro da Cortona und Luca Giordano aus. Sebastiano Ricci brachte sie nach Wien und Jacopo Amigoni wandte sie erstmals 1721/22 im süddeutschen Raum, im großen Saal des Neuen Schlosses zu Schleißheim an. Auch Asam übernahm dieses Gestaltungsschema 1723 für die Chorkuppel von St. Jakob in Innsbruck.⁷⁰⁸ Gerade die Schleißheimer Fresken dürften Herzog Eberhard Ludwig besonders interessiert haben, da er nach der Schlacht bei Höchstätt 1704 Gelegenheit hatte, den Rohbau der Anlage zu besichtigen. Möglicherweise haben sogar Scotti und Carlone auf dem Weg von Prag oder Wien nach Ludwigsburg die Gelegenheit genutzt, sich die Schleißheimer Arbeiten ihres Kollegen Amigoni anzusehen. Offenbar war dem Herzog daran gelegen, auch die neuesten Tendenzen der Deckengestaltung aufzugreifen, die sich im grossen oder weissen Saal des Schleißheimer Schlosses abzeichneten. Das Deckenbild Amigonis, das dem Thema des Zweikampfes zwischen Turnus und Aeneas gewidmet ist, zeigt eine irdische Szenerie, die in einem terrestrischen Bodenstreifen an den unteren Bildrändern verläuft. Ein vollständig rundumlaufendes Landschaftspanorama ist allerdings noch nicht erreicht, denn die vierte Seite des Bildes weist noch eine Lücke auf. Die Landschaft ist hier zunächst nur halbkreisförmig auf die Schmalseiten des Freskos ausgedehnt worden.⁷⁰⁹

12 Zusammenfassung

Die beiden Ludwigsburger Galerien zeichnen sich nicht nur durch eine gegensätzliche Gestaltungsweise aus, sondern auch durch eine thematische Gegensätzlichkeit. Auf der einen Seite wird vor lasterhaftem Verhalten gewarnt, während auf der anderen das Haus Württemberg verherrlicht wird. Im Gegensatz zur Stuttgarter Aeneasgalerie⁷¹⁰ wird in Ludwigsburg der trojanische Sagenkreis nicht für ein verherrlichendes Fürstenlob genutzt. In Ludwigsburg dienen die Szenen dazu, die moralisierenden Aussagen in einer zusammenhängenden Erzählung zu vermitteln.

⁷⁰⁸ Büttner 2008, S. 359, Anm 20; Büttner 2006, S. 128. Johann Baptist Zimmermann und Johann Georg Bergmüller nutzten dieses Schema ebenfalls.

⁷⁰⁹ Bauer/Rupprecht 1989, S. 512 f.

⁷¹⁰ Siehe dazu Höper 2004, S. 58 ff.

Die Betrachtung der Bildfelder in der Ahnengalerie offenbart sehr schön Carlones Rückgriffe auf bereits bestehende Kompositionen, die er mehr oder weniger stark in neue Arbeiten einfließen ließ. Figuren aus dem Oberen Belvedere tauchen bereits im Treppenhausfresko des Palais Clam Gallas wieder auf und werden später in Ludwigsburg erneut eingesetzt. Auch in Ansbach und Brühl, sowie in seinen italienischen Arbeiten nutzt Carlone seine altbewährten Schemata. Beim Hauptfeld der Ahnengalerie, wie auch bei der Darstellung von Mars und Venus und der Friedensallegorie handelt es sich, wenn nicht um die Ursprungsfassung, so doch zumindest um die früheste bekannte Ausführung. Carlone übernahm sie in späteren Arbeiten in Brühl und Brescia. Die Szenen Alexanders mit Apelles bzw. Lysipp haben keine bekannten Vorläufer, was allerdings nicht bedeuten muß, dass es diese nicht gab. Sowohl für das ludwigsburger Hauptfeld, als auch für die übrigen Felder, für die bislang keine Vorstufen an anderen Orten gefunden wurden, können solche dennoch existiert haben. Sehr wahrscheinlich wurden sie entweder nicht überliefert oder bislang nicht entdeckt. Solange keine früheren Versionen des ludwigsburger Themas auftauchen, muss dieses als Urfassung gelten.

Die Ausgestaltung der beiden Kommunikationsgalerien erfolgte nicht gradlinig nach einem von Beginn an festgelegten Plan. Sie war vielmehr einem komplexen Entwicklungsprozess unterworfen, der einerseits durch chronische Finanzierungsprobleme, und die schwierige Geländebeschaffenheit des Bauplatzes, aber andererseits auch durch den Wankelmut des Bauherren geprägt war. Letzterer wird im Themenwechsel der beiden Galerien deutlich, der erst erfolgte, nachdem die Ausmalung der Kabinette bereits begonnen hatte. Dass es Eberhard Ludwig auf die größtmögliche Prachtentfaltung ankam, zeigen unter anderem die erhaltenen Quellen zur Wandgestaltung der Ahnengalerie. Sie vermitteln noch eine schwache Vorstellung davon, wie farbenprächtig und aufwendig die Herzöge von Württemberg in diesem Raum verherrlicht wurden.

Im Gegensatz zur Ahnengalerie sind wir über die Ausstattung der Bildergalerie kaum informiert. Es ist jedoch anzunehmen, dass sie in ähnlicher Weise gestaltet war, wie ihr östliches Gegenüber. Wahrscheinlich gab es aber Variationen in Farbwahl und Ornamentgestaltung, zumal Friese und Reliefs, sofern sie tatsächlich auch in der Bildergalerie angebracht waren, thematisch Bezug auf die Deckenbilder genommen hätten.

Da für die Deckenbilder in Ludwigsburg bislang kein schriftliches Konzept gefunden werden konnte, sind wir für die Interpretation der Fresken allein auf die Analyse der einzelnen Szenen oder Bildfelder angewiesen. Besonders für die Bildergalerie konnte die bisherige Deutung allerdings durch einen Abgleich der dargestellten Figuren mit der antiken Mythologie revidiert werden. Inwieweit diese Deutung jedoch tatsächlich den Intentionen des Bauherrn entspricht, kann mit letzter Sicherheit nur durch die Auffindung einer entsprechenden Archivalie nachgewiesen werden. Auch für die Ahnengalerie besteht dieses Problem, wenn auch in abgemilderter Form. Immerhin verfügen wir über

ein Konzept für das Ansbacher Fresko, das auch für die Deutung der übrigen Bilder Carlones hilfreiche Anregungen gegeben hat.

13 Transkribierte Quellen

Angeichts des umfangreichen Quellenbestandes war es nicht möglich, alle für die Arbeit verwendeten Quellen in voller Länge in dieser Arbeit abzdrukken. Daher wurden zum Teil nur die für diese Untersuchung wesentlichen, die Galerien betreffenden Teile aufgenommen. Da die Quellen zu den im biographischen Teil der Arbeit beschriebenen Reisen Herzog Eberhard Ludwigs keine direkten Angaben zu den beiden Kommunikationsgalerien enthalten, sind sie hier ebenfalls nicht abgedruckt, sondern im Text auszugsweise zitiert mit der Angabe des jeweiligen Fundortes im Hauptstaatsarchiv in Stuttgart.

Unterstrichene Passagen markieren schlecht lesbare oder nicht entzifferbare Textstellen.

HStAS G 184 Bü 17

Brief an Eberhard Ludwig vom 16. Juli 1700

Durchleuchtigster Herzog, / gnädigster Fürst und Herr! / Ew: Hfrstl: Drchl: sollnn in under= / thänig Keit nicht bergen, wasgestalten / die letstere nouvelen Von Strastburg/ under andern mitgebracht, daß Zu / Mez und Nancy ~~sich~~ einegefürliche/ fievre pourprée [Nesselfieber]¹, grassiere, welche / fast einer Pest gleich gehalten werden / wolle, so gar, daß man auch alles Viech / ~~um~~ so Zu der inficierung contribui= / ren Könnte, auß dem weeg Zu raumen / befohlen. Wann wir² ~~um auff den~~ / ~~Fall da~~ Ew: Hfrstl: Drchl: nicht etwan dero ruk= / reise durch Lothringen³ ~~oder~~ Zu nehmen / gemeint seien möchten⁴ ~~waren~~, nicht alleine Vor und / selbst underthigst besort seind, daß / dieselbe Vorbesagte orthe⁵ nicht betreffen / möchte, sondern auch dero [...] / Frau Mutter und Frau Gemahlin / Hfrstl: Hfrstl: Drchl: Drchl: sich deß= / Wegen keine geringe Sorgen machen / alß haben wir eine nothurfft zu sein erachten, // Ew: hochfrstl: Drchl: solches underthigst / zu hinderbringen, Zu dero Höchst= / erlauchten direction in underthänig Keit / außstellend, wie dieselbe, falls / obige nachrichten continuieren sollten, / ~~der~~ die route Zu dero, Gott gebe, / glücklichen retour, am sichersten Zu / nehmen gngst. geruhen möchten. Zu dero [...]Hochrsstl: / Hulden wir unß damitt underthgst. / empfehlen_ , und mit allem / respect verharrend / Ew: Hochfrstl: Durchl: Stutgardt den 16.tn Julij 1700.

¹ Links neben dem Text mit einem Einführungszeichen in gleicher Hand ergänzt: *wie sie genannt wird*

² Links neben dem Text mit einem Einführungszeichen in gleicher Hand ergänzt: *nun nicht wißen ob*

³ Links neben dem Text mit einem Einführungszeichen in der gleichen Hand ergänzt: *auff Strastburg*

⁴ Links neben dem Text mit einem Einführungszeichen in der gleichen Hand ergänzt: *und daher*

⁵ Links neben dem Text mit einem Einführungszeichen in der gleichen Hand ergänzt: *und deren revier*

HStAS A 248 Bü 2241

Bauüberschlag vom 6. März 1725.

Ludwigsburg Bau über Schlag Waß die SteinmeZen arbeith; Zu dem Neuen Corps du Logis, nach dem Riß, sambt denen darZu gehörigen Rauen / steinen, und Fuhrlohn Erfordern und Costen würdt.

[...] SteinmeZen arbeith / betreffend / Die Cummunications / Gallerie Zwischen dem Beschrib= / enen und dem alten Gebäu, / Zu denen Pfeiller 24. Stuckh / Sclen, woran ZU gleich / daß sch___ gesims herauß / gebracht wird, jede Zu / 4. Seithen in der Länge / und höhe 55. Zu samem / 1320. Sch. Vor jed_ schue / samt Stein und ar= / beith, a 32. xr 694. f.¹ /

16. Beylaster zu verfertig / jedes hof 10. und breith zu / 3. Seithen 5. Sch. geben / zusammen 880. Sch. vor / Jeh Schue nach Vorgehende / Moderation a 19. xr. 278. f. 40. /
16Jnposten Zu Verfertig / vor jeden sambt Stein / und arbeith. a. 3. f. 30 xr. 56. f. / S: 1028. f. 40 //

SteinmeZen arbeith. betreffend / Die Cummunications / gallerie Zwischen Vorbe / schribenen und den alten gebeü, /

8. Arcade Zu Verfertig / jede ____ sambt der / Springung 18. und hoch / 1 ½. Sch. geben 240. Sch. Vor / jed Schue Zu hauen mit / einem gesimbs a 34. xr. / 136. f. /
480. Schue Raue Stein / hierZu, Zu brechn. a 10. xr. / 80 f. /

16. St. Band gesimbs haben / Zu samen in der Länge / und höhe 560. Sch. vor / jeh Schue Vor Stein und / arbeith a. 460. xr. / 429 f. 20. /

32. st. Socclen unter die / Runde Saullen Zu hauen / haben im Meß 768. Sch. Vor / Jeh. sambt den Stein a. 14. xr. 243. f. 12. / S: 888. f. 32. //

SteinmeZen arbeith / betreffend / Die Cummunications / Gallerie Zwischen Vorbeschrib= / enen und dem alten gebäü, /

32. St. Runde Schafftgesimb / ser Zu Verfertig Vor jeds / sambt dem Stein, a 5 f. / 30. xr. 176. f. /
1792. Schue Raue Stein / zu 32 Saulen zu brechn / a 10. xr. 298 f. 40. /
Solche Saulen nach der Verjnungung sauber Zu / arbeiten, und auff Zu / Schleiffen haben im Meß / 2688. Sch. a. 14 xr. 627. f. 12 /

32. St. Capitäl auff / Dorische Manir zu ar= / beithen, Vor jeds sambt / Stein und arbeth. à. 6. f. 30. xr. 208. f. / S: 1309 f. 52. //

SteinmeZen arbeith. / betreffend / Die Cummunications / gallerie Zwischen Vorbe / schribenen und den alten Gebäü, /

13. St. Soccel Zu denen / wandlässinen, haben in / der Länge und höhe 270. / sch. Vor jeh Schue sambt / Stein und arbeith a 19. xr. / 85. f. 30. /

16. Finster gestell, jeds im / Licht hoch 6. u ____ 4 sch. / Vor jeds sambt Stein und / arbeith. a. 10. f. 160. f. /

24. Finster gestell oben / in diser gallerie, jeds / hoch 13. und ____ 6. schue / mit einem gesimbs Zu / hauen. Vor jeds sambt Stein / und arbeith. a. 30. f. 720. f. /
Ob disem Finster ein gesimbs, hat in der länge / S: 965. f. 30. //

Stein meZen arbeith / betreffend Die Cummunications / Gallerie Zwischen Vorbeschrib= / enen und dem alten gebäü, /
und höfe 840. Schue, Vor / jeden Schue Zu hauen. â / 45. xr. 630. f. /
420. Sch. Raue Stein hier / zu in der länge breth / 4. und dickh 2. Sch. gebn / 3360. Sch. solche zu brechen / a 10. xr. 560. f. /
Die obere Gallerie² ist Lang 420. Sch. solche mit / einer Waßer Trauff hohl / Kehlen, Fueß gesimbs / theils Felder mit Paluster / theils mit Villung Zu / verfertig so dann daß / ____ gesimbs daru / so nur die länge und keine / höhe und breite g____ / vom schue a 4. f. 30. xr. 1890 f. /
Die Zar hau Stein hier= / S: 3080 f. //

SteinmeZen arbeith / betreffend / Die Cummunications / gallerie Zwischen Vorbeschrib= / enen und dem alten gebäü, /
=seyend, in der Länge 420. / Schue hoch 5 ½. dickh vergl: / 1 ½. Schue, geben 3465. sch. / Vor jeh zu brechen a 10. x. 577. f. 30 /
Diese Gallerie mit blatten / Zu Versehen, haben unten / und oben im Meß 9300. / sch. a. 6. xr. 930. f. /
Zu Samtl. VerSpecifi= / cirte SteinmeZen arbeith / alle benötigte Schlauden / um Clamern ein zu / haun Mhtr. im taglohn __ Costen 325. f. / S. 1832. f. 30. /
Suma Steinmezen arbeith der / Cummunications gallerie / S: 9105. f. 4. xr. / [...] /
Sign: Ludwigsburg d. 26. Febr. 1725. / __ Entrepreneur / Retty [...]

¹ f. als Abkürzung für florenus oder Gulden, xr als Abkürzung für Kreuzer (1/60 Gulden). Siehe dazu: Noichl/Schmeißer 2007, S. 21; Dülfer/Korn 2006, S. 37, 90. Alle weiteren Abkürzungen der Quellentexte wurden anhand dieser Nachschlagewerke entziffert.

² Unklar, ob die Kommunikationsgalerie gemeint ist.

HStAS A 248 Bü 2241

*Extract außer Dem großen Haupt überschlag Vom fürstl: Corps de Logis de dato 23. Martj 1725.
Waß der darinen Specificirter maßen dritte Stockh von allen Haupt= Werckhs Leüthen Zu
Verfertigen Kosten wirdt [...]*

*[...] Maurer. / fol: 4 Der dritte Stockh hat an Maur= / arbeith sambt Comunic: Gallr: u
Corp:= / = de Carde. / 1530. Ruthen sambt Materialien / à. 14. f. 18 x Th: 21879. f. /
[...] / Maur Arbeith / [...] / 146. Ruthen die Gallerie Maur / Zur Kuchen, Comoedien
hauß, / und Comonicat: Gallerie 2913. f. 24. x. / [...] / Summarum deß dritten Stockhs, /
in fürst: Corps de Logis, und beeden / andern gebäuen sambt der Comunicat: / Gallerie
und Corps de Garde, / S.: 112053. f. 25 ½. Kr. [...].*

HStAS A 248 Bü 2241

*Ludwigsburg. Berechnung und Überschlag. Über das neüe Coprs du Logis, wie solches nach dem
Meß und genauer Berechnung Von Underthänigst Subsignirtem angenommen Werden Kan. Sambt
beeden Communications Gallerien*

Berechnet von Paolo Retti am 12. Mai 1725.

In diesem Überschlag werden neben den beiden Kommunikationsgalerien noch zwei weitere Galerien benannt, die nur als *Gallerie* bezeichnet werden. Die hier transkribierten Abschnitte beziehen sich allerdings nur auf die beiden Kommunikationsgalerien.

*[...] Das erstere StockhWerckh ist in der Circum= / ferenz lang .1304. hoch sambt dem
gebälckh. / 22. im Liecht aber 20. und dickh 4 ¼.tel / Schue. / [...] /
[...] Die beede Gallerien haben in die Länge 1420. / hoch dem ersten StockhWerckgh
gleich. 20. Dickh. / 4. Schue. / [...] /
Die Entre Sole halten gleiche circumferenz Wie / das erterte Stockhwerckh dickh. 4.
hoch. 11 ½ Schue / [...] /
Das 3.te Stockhwerckh hat in der Circumferenz / gleiches Meß, hoch. 22. im Liecht, 20.
dickh 3 ½. Sch: / [...] /
Die Communications Gallerien haben in d. Länge / 1470. hoch 22 ¼. dickh 1 ¼. Schue. /
[...] /
Die Gallerien¹ Zu gewölben, Lang. 30 ¼. die / Springung 16. Schue. /
Die Kleine Steegen zu gewölben sambt denen / 2.großen, ingleichen beede
Comunacations / Gallerien lang. 58. breit sambt der Springung / 27. Schue. / [...] /
All Vorstehendes MaurWerckh ersten / Zweÿten und dritten Stockhwerckh sambt / der
Mezanine und denen Communications / Gallerien inn: und auswendig Wie auch / die
Gewölber in dießen gebäu Zu Verbuzen, / und glatt Zumachen, auch wo es nöthig seÿn /
Wird, mit Kleiner quadratur Arbeit Zu / Verfertigen, Wie nicht Weniger alle / Gipß
decken, Wo sie auch seÿn mögen / und Zwar die in denen Gardes Robbes glatt und / mit
quadratur arbeit, in denen Fürstl: / Zimern aber rau aus Zumachen innWendig / aber
glatt Zu Stellen. / [...] /
100. Schue Stafflen Zz Zweÿ Steegen an die / Communications Gallerie. / [...] /
21600 Blatten Zu Belegung der beeden / Gallerien². / [...] /
Dießes Gebäude ißt lang. 520. Schue Komen in jeden Stockh 26. Zimer. 1. Plan Pied, 1.
Saal, / 1. Vestibul, 2 Wachtstuben. 2. Gallerien / Zur Passage 2. Real: 4. Kleine: Steegen,
und / 2. Communications gallerien 2. Corps de Garde in ~~jeeden~~ jeeden Stockh, also allen //
78. Zimer. 2. Saal, und 1. Vestibul und Vor= / Saal, alß das 2.~~te~~ mahl mehr gebaut wird,
alß / schon dastehet, und doch nicht weiter alß un= / gefähr 96000. f. arbeit Kostet,
Wovon so viele / Maurer und Tagelöhner bezahlen, da hingegen / mit dem überRest aber
so diese Materialien / und Fuhren anschaffen, auch Steinmezen, Stein= / =brecher mit
großem Kosten underhalten, / und besoldungen ausgeben muß, Weßweg / dann*

gehorsambst bitte, mich der billigkeit / nachZuhalten, od dafern es zu Theüer möchte / VorKomen, und daß Werckh im Taglohn / Worzu beÿ so großen arbeith Lieber aneathen / Will gestellt Werden solle, So offerire mich / gegen einer billichen besoldung Zu dienen, / und das hochfrstl. Interesse bestmöglichst / zu befördern. Welch alles dann Zue / Gnädigster disposition anheimb gestellt / Wird Wolten aber Jhro hochfrstl: Dhl: das / Comedien hauß sambt der Kuchen mit accordiren / laßen, so folgt der Specificirte Überschlag / mit welcher auff beede sambt dem Fuhrlohn / besagt 150391 f. 30. Xr. mithin beträgt / das ganze gebäu Zusammen. / S.: 570391. f. 30 Xr. / Mit Arbeit Materialien und Fuhrlohn / und Zwar / Arbeit und Materialien 502739. f. 30. x./ Fuhrlohn 67652. f. / S: 570391 f. 30. x. / berechnet d. 12. Maj 1725 / Entrepreneur / Paulus Retty

¹ Unklar, ob tatsächlich die Kommunikationsgalerien gemeint sind.

² Unklar, ob tatsächlich die Kommunikationsgalerien gemeint sind.

HStAS A 248 Bü 2241

Ludwigsburg, Bau Überschlag. Über Daß Neüe Fürstl: Corps du Logis Wel= ches auf den fürstl: Lustgarten solle gebauth Werden, ist Lang 520. Breith 103 Vom 12. Maj ao 1725.

Neben den Kommunikationsgalerien werden zwei weitere Galerien genannt.

[...] Das Fundament Zur / Comunicat: Gallerie / und Corp de Garde hat / nach der Länge 1468. sch: / Tief 8. breith 4 ½. Sch:- 52848. Sch:¹ / [...] / Maurer arbeith / Die Fundamenta Zu Mauren / [...] Die Comuniacationsgallerie / 52848. Sch: / [...] / Maurer= arbeith. / Jm Ersten Stockh. / [...] / Die beede Gallerien² / haben in d. Länge 1468. / hoch dem Ersten Stockh / 20. dickh 4. Sch: Thl: / 117440 Sch. / [...] / Maurer=arbeith / Jm dritten Stockh / [...] / Die Cumnications / Gallerien haben in d / Läng 1468. Schue hoch / 21 ½. dickh 3. Schue / Thl: 94686 ¾. Sch:³ / [...] / Gewölb=arbeith. / [...] / beede Cumunications gallerien. / haben in d Läng 560. br: sambt / d Springung 27. Sch: dickh. 2 ½. Schue 37800. sch: / [...] / VerbuZ=arbeith./ Dießes gebäu, außen um und umb / Zu VerbuZen hat in Circumf: / in der Länge 1302. hoch / 54. Sch: Thl: 70200 Sch: / Die beede Cumunicat: / Gallerien haben nach / der Länge 1468. hoch / 46. Sch: Th: 67528 Sch: / [...] / VerbuZ arbeith. / Glatte VerbuZ Arbeith im 1. Stockh / [...] / Die gallerien⁴ glatt zu Ver= / buZen Vor die arbeith à / 150 f. Th: 300 f. / [...] / VerbuZ arbeith. / glatt VerbuZ arbeith im / 1.ten Stockh. / [...] / Im Entre Sole. / die sambtl: deckenen hierinnen / halten sambt d. ~~CircumferenZ~~ / Cumunicat: gallerie in / Suma / 213. Ruthen. / [...] / Tachwerckh. / Zue bedeckung dieses Gebäues – werden erfordert sambt denen / Cumunicat: Gallerien. / [...] / Sign: Ludwigsburg d. 12. Maj 1725 / __ D. G. Frisoni

¹ Neben dem Text von anderer Hand hinzugefügt: __ / galleri allen / lang 260 Sch / ____ ____ 260 [Sch.] / Corps de Garde 214 Sch / ____ 734 / bede theil Sambt / Corps de garde / 1468 Sch.

² Nicht klar, ob es sich um die Kommunikationsgalerien handelt.

³ Rechts neben dem Text in einer schwer lesbaren Schrift ergänzt: _____

⁴ Unklar, ob es sich um die Kommunikationsgalerien handelt

Umständliches VerZeignüss des sämtlichen / Bauwesens / Welches der Bau Meister Retti nach dem mit / ihme geschloßenen Contract dd. 8. Juny. / 1725. Zu bauen übernommen:

Generale Designation dieser Ge- / bäude nach dem gnädigst appro= / birten und subscribirten Riß:¹ / [...]

Weilen aber Das Rez de Chaus- / séé [des Neuen Corps de Logis] 12. sch. ohngefähr höher liegt, als der HoriZont Von dem hoff; / so ist eine Auffarth Steeg Vor Die / Stuzschen beederseits gemacht, wel- / che sich an die Zwey Comunicati- / ons Gallerie endiget, und unter / dieselbige hinaus gehet. /

Von dem Portal gehet anoch ein / großer Perron Von 3. Ruh-Plätzen / gerade in den Hoff herunter. / Zwischen der Auffarth Steegen / und dem Corps du Logis sind Zwey / runde Bassins mit Wasser.² / [...]

2.) Seynd Zu Verfertigen 2. Gal- / lerien welche die Communication / des neuen Corps du Logis mit / denen schon gestelten alten Ge / bäuden machen sollen.³ /

Diese Galerien terminiren sich / iede an Zwey runden VorsPrüngen / Die sowohl an dem alten Flügel- / bau gemachet werden sollen, / als wie Sie würcklich schon an dem neuen Corps du logis ab- // gezeichnet seyn, jede Galerie / ist Von solchen runden Vorsprün / gen an zu rechnen 250. Sch. / lang, deren Breite aber mit / samt der Mauer dicke ist Von / 28. Schuh. /

In der Mitte solcher Comu- / nications-Galerien sind an- / gestoßen Zwey Gebäude, Die / gegen die äußere höffe hinaus / gehen, und deren jedes 85. Sch. / in der Länge, und in der Breite / samt der Mauer dicke 26. bis / 27. schuh.⁴ /

In solchen VorsPringenden Ge- / bäuden soll die Wacht unten / hin komen, das Obere Theil / aber nach S.mi disposition / eingetheilet werden, wie / auch die Durchfahrt unten / durch mit denen darZu nö- / thigen Portals: /

Die höhe von den Galerien samt / denen beeden vorsPringenden / Corps de Gardes ist gleich der / höhe der anstoßenden⁵ alten / Flügel Gebäude, mithin Von / 42. Sch. ohngefähr, ohne die Balustra- / de. // [...]

Die Auffarth Steegen Vor Die Kuzsch ist in Licht ohne Die Balu / strade 18. Schu. breit, und ge / het Von einer communications- / Galerie zur andern und sollen // an beeden Seiten anstatt ba- / lustren eine gezogene grillage / von Eichen hin Komen. [...] //

Die Zwey Communications-Gale- / rien mit denen darZu angestoße / nen pavillons vor die Wacht, / haben erstlich in der Mitten aus / und inwendig 4. Portals, daVon / Die Zwey auswendigen mit frey- / en steinernen Pfeilern, freyen / Säulen, und frontispices bis / in die höhe gebracht, und die in- / wendige mit lessines aufge- / führt werden sollen. /

Unter jede derselben Galeri / en sollen noch Zwey große Ar- / caden mit lessines auf Dori- / sche Arbeit⁶ ornirt, wie auch / Zwey Kleinere Thüren Zu der pas- / sage gemacht werden. /

Unten längst solcher Galerie / beyderseits lauff ein soccel / 3. Schuh ohngefähr, zwischen dem / ersten und dem Zweyten Stock / aber ist ein Banck Gesimbs, / oben eine Corniche mit balu- / straden, in allen Stücken den- / selbigen gleich, die an dem an- / stoßenden alten Flügel Bau / zu sehen sind. // Die Fenster Gestell in die- / ser Galerie sind ebenfals den / jenigen gleich, wie in denen / alten Flügel-Bäuen sind, / das übrige aber mit Qua- / dratur nach dem Riß zu Ver / fertigen. [...] //

Die Zwey Communications-Gale / rien inwendig betr. so wer- / den dieselbigen unten an Rez / de Chauseé durchaus mit Backenstein gewölbt, 18. Schuh hoch ins / licht, wie auch die daran anstoßen / de wacht häußer: Alle diese Ge- // wölber, arcade, portals, / sollen sauber und glatt Ver- / buzet werden.⁷ /

Oberhalb diesen gewölbtten Stock 20. sch. in der höhe sind die / Communications-Galerien 18. / bis 20. Schuh breit ins Licht, und 18 sch. hoch, oben werden sie eingeschalt, durchaus sauber / verbuzt mit Quar'dratur-Ar / beit und Zügen; Der Boden / aber von dieser obern Gale- / rie sowohl als der Boden von / der untern schon beschriebenen / soll der ganzen Länge nach / mit Blatten belegt werden. /

Die Fenster-Rahmen Von / starcken eichen holz mit böh- / mi. Glaß-Taffeln, und mit / tichtigen Beschläg Versehen.

¹ Links neben dem Text von anderer Hand notiert: *___ / Weilen Ihro Durchl. den obersten stock / Von diesen gebauden auszulassen gnst. / resolvirt haben, so ist dieser Riß und / der Vorige accord Vom 9.tn Juny pass. auff / folgende arth Verändert und geschlossen / Worden den*

² Links neben den beiden Absätzen eine geschweifte Klammer mit der Anmerkung von anderer Hand: *dieses alles bleibt nach dem / neuesten Riß gänzlich auß.*

³ Links neben dem Absatz von anderer Hand notiert: *Diese Gallerien bleiben in dem / neuesten Riß auß daß die beede / runde VorsPrungen auß bleiben, und / Die mauren in grader linie Von denen / Flighel bau biß an das neue corps de / Logis anstoßen; Also Werden diese / gallerien, jede 270 sch. und breit / sambt der maur dicke 22 ½ sch.*

⁴ Links neben dem Absatz von anderer Hand notiert: *Diese gegen die außere Hoff hinauß / gehende Gebäude bleiben aus nach / dem neuesten Riß, und anstatt / deren, kombt in der mitten jeder / gallerien ein breitere durchfahrt / als Wie ein Vestibul mit deren / nothigen frontispices allerseits. / etwas aber daß Wachthauß anbe= / langt so Will der Baumeister / Retti solches nicht in seinem accord / begriffen haben, sondern erst nach / gestelten Bau, dasselbige Wachthauß / Wo es sich am besten ___ / Wird nach Serenissimi gusten / Befehl in dem Meß und nachder / bißherig. tax Verfertigen.*

⁵ Links neben dem Text von anderer Hand mit Einfügungszeichen vermerkt: *Diese beede VorsPringende Corps / de garde bleiben auß Wie schon / gesagt worden; Die höhe der / 2. Gallerien aber bleibt Wie hier / beschriben ist.*

⁶ Über dem Wort von anderer Hand vermerkt: *Ordnung*

⁷ Neben dem Text von anderer Hand mit Einfügungszeichen vermerkt: *___ Die in der ersten _____ / gemeldte steegen an _____*

Zur Verteilung der Treppenhäuser wurde links neben dem Haupttext von anderer Hand vermerkt: *Die 2 andere steege Welche / gegen der Communications gallerie / in diesen sousterrains Zu finden / sind 6 sch. breit und gehen Von / unten biß unter daß Dach hinauff / alle Von Steinmetzen arbeit und sauber Verbutzt.*

HStAS A 282 Bü 813

Haupt Contract über das Von dem Oberbaumeister Reti wegen des Neuen Corps du Logis entprennirten Bauwesens [...] d.d. 22.tn xbris p. 1725. (Abschrift vom Original, datiert Ludwigsburg, den 13. Januar 1727, unterzeichnet von Baudeputationssekretär Johann Philipp Pollert.)

Das Original war von Eberhard Ludwig und von Friedrich Ludwig unterzeichnet.

[...] / Es übernimmt gedachter Entrepreneur Retti / aufzuführen, zuerbauen, und in völligen Perfect / stand zu stellen, elle diejenigen neuen Gebäude / die in denen oben mentionirten Von Serenissimo / Subscribirten Rißen enthalten und gezeichnet / sind welche überhaupt bestehen: / [...]

2. In Zwey großen Communications=Gallerien / [...]

Dahingegen haben Höchstdegacht Jhro Hoch: / fürstliche Durchleücht Vor und umb die / samblichen Gebäude und Arbeith welche oben / mentionirt und in der angeschloßenen VerZaich= / nuß umständlich Beschriben stehen, besagten / Entrepreneur Paul Retti versprochen, und / vermöge gegenwärtigen Accords folgendes accordiret. / [...]

8.) Ist dem Baumeister Retti concediret worden, / das anfangene Stück Grotten=Werckh hinter / dem alten Corps de Logis, wie auch die in dem / Gartten würcklich stehende steinerne Balustren, / um dieselbige, wo es erforderlich seyn wird, auf / seine Costen abbrechen, anderwärts und sonderlich / unter die Arcaden der neuen Communications / Gallerien versetzen und sonst gebrauchen zu können, / item / [...]

Konzept finaler Hauptakkord für Paolo Retti vom 22. Dez. 1725.

Nach dem Jhro HochFürstliche Durchlaucht / Schon Vor einem Jahre an dero Residenz Schloss / Ludwigsburg ein gantz Neues Corps de Logis Samt / Verschiednen andern nöthigen Gebäuden gegen den / ersten Absatz des Lustgartens erbauen zu lassen / Von Selbsten gnädigst resolviret: Als sind, / auf dero gnädigste Befehle Zerschiedene Risse ge / macht worden, welche theils als Zu groß und we[it] / Läuflig Vermindert, theils auch ratione der in / wendigen Einrichtung der gestalten changire[t] / worden, daß endlich nach einer g[...]samen Über / legng die Hochfürstl. gnädigste intention / gänzlich asseguieret und diejenigen Risse [wel] / che unterm 22.ten Octob. passati Serenissimus / eigene hohe Hand subscribieret. Von höchst Gedacht / Jhro Hochfürstlichen Durchleucht erwehlet / Gnädigst aggreiret auch Die selbige alle ins / werck Zu bringen und dem Baumeister und / Entrepreneur, Paul Retti Zu Ver accordiæren / sub codem dato im mediate resolvieret Worden / Diesemnach um in conformitaet erst gemelder / hochfürstlicher gnädigsten Resolution Vom / 22.tn Octob: h: a: haben Serenissimus gege[n] / wärtigen accord mit besagtem Baumeister und / Entrepreneur Paul Retti auf folgende art finaliter abgeschlossen Nemlich //

Es übernimmt gedachter Entrepreneur Retti auf / Zu Führen, zu erBauen und in Völligen Perfections= / Standt Zu stellen, alle DieJenigen neuen Gebäude / Die in Denen Oben Mentionierten Von SeRenissim[us]/

Subscribierten Rißen enthalten und geZeichnet / sind Welche über Haupt bestehen: /

1. In einen Großen Corps de Logis auf den ersten / Absatz des Lustgartens Zu Ludwigsburg / .

2. In Zwey großen Communications Gallerien /

3. In Zwey großen Gebäuden aoder Pavillons Zu / Denen Kuchen und opera Hauß. /

4. In Zwey Communications Gängen, Die an solche Pavillons stoßen sollen und endlich /

5. In Planierung, Pflasterung, Schließung und / Gäntzlicher Verfertigung Von Dreÿen / großen Schloßhöfen /

GleichWie nun alle Diese Neuen Gebäude / und Ver accordierte Arbeith nach allen ihren / umständen Dimensionen inn= und außwendig. / Architectur Ordonanz einrichtung und // MagnificenZ Der Zimer in einer Diesem / Accord angeschloßenen Besonderen VerZeüchnüß / außführlich beschrieben Worden: Als obligiert / sich besagter Entrepreneur Retti alles daßlenig / waß im erstgedachten Von Jhn auch unterschrieb / VerZeüchnüß enthalten, als Wan solches Von Wort / Zu Wort Diesem Accord ein Verleibet wäre, / nichts Durchaus aus genomen, Zu praestieren /

Und Zwar Dergestalten, Daß er schuldig / sein solle, alles Daß Jenige Zu Verfertigen / Was nicht allein in denen kleinen Subscribiert / sondern auch Daß Jenige so in denen noch von Dem¹ Baudirectore, Frisoni Zu Verfertigen / seÿenden general und special Großen Rißen / begriffen sein Wird Wan auch solches in Der / angeschloßenen Beschreibung nicht wäre gemeld / Worden, und viceversa hat er eben faß Das / jenige Vollständig Zu stellen, Was in gedachte[m] / umständlichen VerZeüchnüß beschrieben stehe, / Wan auch solches in Denen albereiths Verfer[tigt] / Kleinen Rissen nicht begriffen noch Darau[s] / Zu ersehen Wäre. Diesem nach übere[n]im]bt / Der Baumeister Retti alle Zu Diesem gesam[t] / Bau Wösen benöthigte HandWercker, Maurer, // Tagelöhner, Künstler, und andere arbeither / Zu halten und Zu beZahlen, Wie auch alle / Materialien, Beÿfügung Der selben und andere / Führen, alle Gerüster, Schiff und Geschier in / Suma alle Beÿ Dieser Entreprise aufgehende / Kosten sie mögen Nahmen haben Wie sie Wollen / Zu Verschaffen und Zu fournieren Dergestalten: /

Daß gnädigste Herrschafft: Das allergeringste / Das Zu Weiter an Zu schaffen nicht Verbunden / sein solle, als Was in denen folgenden conditi: / onen Dieses Accords mit auß Drücklichen = Deütlichen / Klaren Worten benenet und beschriben stehet. / Jedoch Dahero eine haupt Veränderung und / Neue Arbeith, so Werde in Denen Rissen, noch in / Den angeschloßenen VerZeüchnüß enthalten, / auf hochfürstl: Gnädigsten Befehl, Vorgenmen / und Verfertiget Werden müste, So soll Bau= / meister Retti Wan solche Veränderung oder / Neue Arbeith nicht über Dreÿ Hundert Gulden / sich belaußen solte

Die selbige ohne Weiter / formierende praetension jedoch ein Vor alle / mahl Zu über nehmen und Zu Verfertigen / schuldig sein belieffe es sich aber über besagte / Sum Der Dreÿ Hundert Gulden so soll noch / Vorher DeßHalber erhaltenen gnädigsten Befehl // Von S:r Hochfürstlichen Durchleucht, / Diese Veränderung gegen Der andern Arbeit / Welche nach Denen Rißen und VerZeichnuß Zu Stel[...] / geWesen Wäre Verglichen eine aestimation Von / beedeb Darüber gemacht und das Surplus nach / dem Bißherigen Tax ihme Retti Von Gnädigster / Herschafft bezahlet Werden: /

Und Damit auch S:r Hochfürstlicher Durchl: / Versichert sein mögen, in wie Viel Zeit Dieses / Gantze BauWesen fertig sein Wird, So Ver / bindet sich Baumeister und Entrepreneur / Retti Wan ihme Die untern stipulierten / Jählichen Gelder Richtig an geschaffet Werden / Daß Neüe Corps de Logis in Dreÿ Jah un[...] / Dach und Die Gesamten Gebäude, Wie Sie au[s] / und in Wendig nach Disen Accord Verfertiget We[rden] / müßen, inerHalb sieben und einem Halben / Jahr in Vollkommenen Wohnungs stand Zu setzen /

Gleichfalls hat Baumeister Retti so Wo[hl] / Durch Diesen accord, als Zu gleich auch Dur[ch] / angelobung an EÿDesStatt mit gegeben[er] / Hand Treü sich engagiert und Verbunden, a [...] / Diese ihme Ver accordierte Neüen Gebäu[de] // seinem besten Wissen und Verstande Zustellen, / allen Hazard, Die in Erbauung Der selben sich eüßern / möchten auf Seine Gefahr und Conto Zu übernehmen, / Auch Dasjenige, Was Beÿ Diesem BauWesen, Von / unpartheÿischen Meistern Vor undichtig erkandt / Werden solte, oder nicht nach Denen Gnädigst rati= / ficierten Rißen Gemacht Worden Wäre, auf seine / Kosten anzubrechen, und Wiederu Zu machen. /

Falls auch er Baumeister Retti Vor ~~ein Dingung~~² / Dieses BauWesens Verstärbe, so hat er sich engagirt / Durch seine Erben, Die er benenen solle, und / Welche eine Gnuq same Capacitaet DarZu Haben / werden, solches Voll führen Zu lasßen, Welches haben / auch und Damit seine Hochfürstliche Durchleucht / Deßen allen Waß Vorstehet, gesichert seÿen mögen, / Er Retti alhier neue Realcaution Von Zwan= / Zig Tausent Gulden gestelt und in Subsidiu / alle seine liebende und fahrende haab hiermit / und in Krafft Dieses Serinissimo generaliter / Ver hypothecieret ~~hat~~. /

Dahin gegen haben höchst gedacht Jhro Hochfürst= / liche Durchlaucht, Vor und um Die samtllich / Gebäude und arbeit Welche Oben mentioniert / und in Der angeschlossenen VerZeichnüß um= / ständlich beschriben stehen besagten // Entrepreneur Paul Retti Versprochen und Vermöge / GegenWärtigen Accords folgendes accordiret. [...] //

8. Jst Dem Baumeister Retti concediert Worden, Das / angefangene Stück Grotten Werck hinter Dem alten / Corps de logis Wie auch Die in Dem Garten / Wirklich Stehende Steinerne Balluster³, um Die / selbige Wo es erforderlich sein Wird, auf Seine Kosten / abbrechen ander Warths und sonderlich unter Die Arcaden der Neüen Communications Gallerien Versetzen und sonst gebrauchen Zu Könen, item. [...] //

Zu Uhr Kundt und mehrerer Bekräftigung / Deßen, sind Zweÿ gleich lautende Exempla= / ria hier vergefertiget, daß eine nebst Dem / Beÿ gefügten umständlichen Verzeichnüß / mt Deß Regierenden Herrn Herzogs hoch= / Fürstlichen Furchleucht und Dero Herrn / Erbund Land Printzen Hochfürstl: / Durchl: Nahmens Subscriptionen und da= / beÿ gedruckten beÿder seiths Hochfürstl: / Insiegeln confirmiert und Dem Baumei= / ster Retti Zu seiner Versicherung Zu = // Gestellet, das Zweÿte Exemplar aber nebst / Dem Gleich falls beÿgefügten umständlichen Ver= / Zeichnüß Von Dem Baumeister und Entrepreneur / Paul Retti eigenhändig under schriben und be= / siglt und beÿ hochfürstlichem Geheimden / Cabinet VerWahrlich nider gelegt Worden. / So geschehen Residenz Ludwigsburg Den / Zweÿ und ZwanZigsten December in Jahr / Christi Ein tausent Sieben hundert fünf / und Zwanzig. //

§ / 1.mo. / Es haben Zwar Jhro Hochfürstliche Durchleucht / unterm 8. Jnui passati mit Dem Baumeister Retti / einen Accord geschlossen, Vermög Deßen sich Dieser / obligiert und Verbunden hat, alle Die Neüen gebäude / in Vollkommenen wohnungs Stand Zu setzen, Die / Jhro Durchleucht: auf Dem ersten Absatz Deß Lust= / Gartens – und sonst Von Neüem Zu erbauen gnädigst / Resolviert und Zwar auf Die art und Weise, Wie / solche in Dem Damahls entroffenen umständlichen / VerZeichnus Der samtllichen arbeit Beschriben / Worden. Nach Dem nun aber höchstgedacht / Jhro Durchleucht, solches

Neü Vorhabende Bau= / Wesen aus seinen Ursachen Zu Vermindern / und Den Obersten Stock Von besagten Neüen / Gebäuden Durch auß außZulassen Ex post sich / Gnädigst entschlossen; so sind Die Riße nach Der / Hochfürstl: gnädigsten intention Zu forderist ge= / macht und gerichtet = solche genau exami= / niert, und Von Sernissimo unter Dem. / 1725. Durch Dero hohen handts unterschrifft / approbiert – auch Darauf ein Neüer final- / accord mit gedachtem Baumeister Retti und / Zwahr auf Die in Der Sub eodem dato er- / lassenen hochfürstl. Resolution. enthaltene / Conditionen beschloßen Worden // Dannenhero Wird an jeZo nur in Diesen / VerZeichnuße umständlich beschrieben, Waß Nach Denen Gnädigsten approbierten Rißen / und Krafft gedachten Geschloßenen accords Der / Baumeister Retti im Klag Bar Zu stellen / und Zu prostieren sich obligiert hat, folgt / Dem nach. /

Erstlich: /

Die general Designation Diser geäude / nach solchem Subscribierten. Riß / [...] // [§] 11. Zweÿtens sind Zu Verfertigen Zweÿ / Gallerien, Welche die Communication Deß / Neuen Corps de Logis mit Denen schon / gestelten alten Gebäuden machen sollen.⁴ /

[§] 12. Diese Gallerien lauffen in gerader linie / Von besagtem [Neuen] Corps du Logis Biß an / Die andern Communications gänge, Welche / an Die alten Flügel Baue anstossen, / es wird Jede Der selben Gallerien so hoch / als gedachte Flügel Gebäude, mit hin / Zweÿ stöckigt, ihre länge, ist Von Zweÿhndert / und SiebenZig schuen, und Die Braithe samt / Der maur Dicke ZweÿundZwanzig und / einen halben schue.⁵ //

§ 13. In Der mitten solcher Communications Galle= / rie Komt eine Breithe Durch fahrt als Wie ein / Vestibul mit Denen göherigen Portals und / frontons auß und in Wendig. /

[§] 14. Oberhalb Besagter Gallerien Komen auch / füllungen und Ballustren, Wie an Dem / alten Flügel Bau Würcklich Zu sehen. /

[§] 15. Drittens Komen noch nach Denen Rißen / Zu stellen Zweÿ gleiche Pavillons oder / geäude Welche mit Dem Neüen Corps / de Logis in Denen Vorderen höffen Die / Simetrie machen sollen Dern eines Zu / Theatru. oder Comedien Hauß und Dasß / andere Zu Denen Küchen destiniert ist. [...] //

[§] 61. Der Sub: Num : 3 Befindliche Riß Zeiget, / an Den Durch schnitt Deß neüen Corps. de. / Logis. Durch eine Linie Die Den Mitlern / Vorschus Deßelbigen Durch schneidet, / auß Der Durch Gang Von Denen / Souterrains unten Durch in Den garten / hin auf Zu gehen noch nicht gantzlich / daselbst VerZeichnet ist.⁶ // Wie es erst nach einem andern noch Zu Vör= / fertigen seÿenden grossen Riß Komen Wird:⁷ /

[§] 62. In neben Diesem Riß Num: 3. sichtet man / ebenfalls Die Elevationen Der einen Comu= / nications Gallerie, Wie Die selbige. Von / Dem Jnern Hoff auß gesehen Werden Wird: / und also Wird Die andere Comuncations / Gallerie eben faß so herauf Komen. /

[§] 63. Diesem nach Werden solche Communications Gallerie / Zweÿstöckigt, und so hoch auß Die alte flügel / geäu.⁸ /

[§] 64. Der untere Stock ist mit neün grossen ge= / sprängten Bögen, und acht fenster Durch ge= / Brochen so Der Mitlere Bogen und Die, / Zweÿ außersten. Zu Der Durchfahrt offen / bleÿben, Die andern aber mit Balustren / Verschloßen Werden sollen⁹. /

[§] 65. Der Obere Stock Der Gallerie ist mit. / lauter fenster, Die Denjenigen so in / Dem fligel Bau sind, gantz gleich Wie / auch Die Füllung Ober halb Den Hauptgesims / über Daß Dach aber Welches nicht gesehen / Werden Wird Komt ein Terrasse Von Brettern / Durch Welche Die Communication Der obern // MeZaninen in Den Neüen Corpo de logis / mit Denen MeZaninen. Der alten gebäu= De erhalten Werden.¹⁰ /

[§] 66. In Der Mitten Dieser Communications / Gallerie Wirdt ein Portal mit Zweÿ freÿ= / stehenden saulen Dorischer Ordnung mit / einem Balcon Darauf, oben auf Komt / ein Fronton Wie Daselbst Zu sehen, / Überhaupt aber sollen alle Bögen / schafft Bandt und haupt gesims, Wie / auch Die Fenster, Von Steinmetzen / Arbeith seÿn.¹¹ /

[§] 67. Der Sub num: 4 Befindliche Riß Zeigt an, / Wie Die Neüen Gebäude nehmlich Die / seith Facsade Des Neüen Corps de logis / und Das gegen über nur Der Simetrie / Willen Correspondierende Pavilion / deß Comedien houses mit samt Der / Communications Gallerie Von Dem / Vordern hoff auß sehen sollen.¹² /

[§] 68. Und der sub num: 5. notierte Riß / Stelt auch Vor Die augen erstbesagte // Seit Facade, Wie Wir solche Von außen her Des / Vordern Hoffs mit samt Der Grilage auß / sehen Wirt. /

[§] 69. Überhaupt beÿ Dieser äußerlichen Architec= / tur ißt Dieses Zu mercken, Daß Sie auf allen / seiten prächtig gemacht, alle LeZinen. / wohl auß geführet, und Ihre Schafftgesimser / und Capitael Von Stein metzen arbeith, / Die Lezinen aber selbst und alle ecken an / Gebäude Von Rauhen Quader, Welche sauber / Verbutzt Werden sollen. /

[§] 70. Die Portals, Frontispices und fenster Werd / Von Dem BauDirectore Frisoni geZeich= / net und Serinissimo ad approbandum / Zu unter schreiben gegeben. [...] //

[§] 88. In diesen untern Stock [gemeint ist das Erdgeschoss im Neuen Corps de Logis und der daran anschließenden neuen Bauten] Kamen Sechs / Steegen, große und Kleine, nehmlich Zweÿ / Haupt Steegen, Neben Den eingangs Vestibul / und Zweÿ andere Gegen Die Communications / Gallerie über , und auch Zweÿ Kleinere an Die beeden inneren höfflein /

[§] 89 [...] Die Zweÿ anderen größeren Stegen // Welche gegen Die Communications Gallerien / Über angelegt gehen eben falls Von unten / Biß unter Das Tach hin auf, und seÿe Sechs / schue Breit, ins Liecht auch Von Stein metzen / arbeith und über all sauber Weiß Verbutzet. [...] //

[§] 147. Die Zweÿ Commonications Gallerien / Inwendig Betreffend so Werden Die / selbigen unten am Rez de chaussee. / Durch auß mit Bachenstein gewölbt / acht Zehen Schue hoch ins Liecht unten / aber mit Platten belegt, Alle Diese / Gewölber, Arcaden. Portals sollen / sauber Verbutzt und mit hüpschen Qua= / dratur arbeith auß gemacht Werden / Die fenster wo Der gleichen nach / Dem Riß hin Komen Wie auch Die / Thüren an beede Ende Der galle= / rie sollen ebenfalls gesetzt und / Mit all gehörigen requisitis Ver= / fertigt Werden. //

[§] 148. Oberhalb Diesen ersten Gewölbtten / Stock Komt noch ein ander, Welcher / auch achZehen Schue hoch ins Liecht sein / solle, mithin Werden diese Communicati= / ons Gallerien, so hoch alß die anstossen= /

[§] 149 de alte Flügel Gebäude¹³ Der Boden / von dieser obern Gallerie, solle nach / Serinissimi Begehren, entweder mit / platten oder Wo esß anständiger mit / Einem höltzernen Boden, Von Starcken / Bett seithen in Quadrat fügur, und / Aichen Holtz gefast, der plat= fond ein= / geschalt und eben der herumlauffenden / Corniche mit Quadratur arbeith / Zügen und fascetten simplement / gezieret werden.¹⁴ /

[§] 150. Die Fenster Rahmen Von Starcken / Eichenen holtz mit böhmischem / Glas Tafflen in Bleÿ stangen gelegt // Und mit Tüchtigem Beschlag Ver= / sehen: Die Doppelte Thüren an / beeden Enden besagter Gallerien; / und in der mitten sauber auß / gearbeithet und mit allen nothWen= / digen requisitis Versehen Werden /

[§] 151. Endlich Komt Daß Dach darüber / Deßen Rinen Wohl VerWahrt, und auf / geführt Werden Werden, sollen. / Oberhalb aber Deß TachWercks Komt / Eine althane aber nur von aichen[e] / Brätteren alß Wie auf denen / Terrassen derer beüden alten / äußersten flügel gebäude Zu / sehen ist, Welche wie daselbsten / auch mit einer Brust Gallerie / Von füllungen Ballustren / mit Wasen oder trophees ornirt / [...] werden solle. [...] //

¹ Ursprünglich Denen, aber zu Dem verbessert.

² Über der Zeile verbessert: *endigung*

³ Schwer leserlich, da verbessert.

⁴ Neben dem Absatz von anderer Hand notiert: *Die Com- / munications- / Gallerien.*

⁵ Links neben dem Absatz von anderer Hand in Bleistift vermerkt: *Eine hat in der / länge 260 ½ Sch. ___ / ___ / br. 32 ½ sch. / Die and Gallerie ist in der / länge 260 ½ sch. br. 32 ½ sch. / Zu denen 260 ½ sch. Kombt noch / ___ heder Gallerj 13 sch.*

⁶ Links neben dem Absatz von anderer Hand notiert: *descriptione del / Proffilo à trauerzo*

⁷ Links neben dem Absatz von anderer Hand notiert: *qui in nole un / disegno per detto à parata*

⁸ Links neben dem Absatz von anderer Hand notiert: *quello ___ / ___ / ___*

⁹ Links neben dem Absatz von anderer Hand notiert: *Durch den / ___ / ___*

¹⁰ Links neben dem Absatz von anderer Hand notiert: *dunque u obli__ / di Comunicazione / di sopra alla / Galleria*

¹¹ Links neben dem Absatz von anderer Hand notiert: _____

¹² Links neben dem Absatz von anderer Hand notiert: _____

¹³ Über der Zeile mit Einfügungszeichen ergänzter Verweis auf den am Rand angeführten Paragraphen 149.

¹⁴ Links neben dem Text vermerkt: _____

HStAS A 248 Bü 2246

Brief Eberhard Ludwigs an Joaquin de Bethoncourt vom 9. Juli 1727.

Monsieur / C'est Le Lieutenant Colonel Mr. de Molck, qui est / intentionné de partir demain à Louisbourg, pour y / voir le Chateau et autres batimens; Puis qu'il fait / donc profession d'être Ingenieur et architect Je / ordonne qu'on lui montre non Seulement le vieux / chateau, comm ^ il est bati presentement, mais aussi / le nouveaux qu'on vient à faire, avec les plans de / ceci et l'autre; Je pretend en avoir un de ces derniers / mais il ne Sçait pas, sil en est de plus justes. Vous / prendres donc la peine de lui montrer tout ce qui / est necessaire selon mon Jntentions et en cas que Vous / en fussies interrompû; Vous nâurai qu à commettre //L'affaire au Frisoni. Je suis au reste / à Stetten / 9.e Juillet / 1727 / Monsieur / Votre bien affectionné / Eberhard Louis. D. ___ / [...]

HStAS A 6 Bü 91

Nachträglich auf dem Schriftstück vermerkt **Concept resol: auf das Baudep: an- / birngen über die anbefohlene / veränderungs arbeit etc. etc.** und von anderer Hand **dd 17. Mart: 1728 / Script.**

Unßers gnädigsten Fürsten und Her / HochFürstl: Durchl: haben sich dieses / UnterThänigste anbringen von wor / Zu wortl, nebst dem benöthigten aus / denen beÿlaagen vorleßen Laßen, / und ertheÿlen Hierauf dero gnädst / resolution folgendter gestalt und Zwar / So viehl die in denen bereits Ver= / accordirten BauWeßen Zu machende / Veränderung Betrifft, so soll: [...]

6.) Die Gallerien sollen umb 4. schue / Breitter mithin jede 20 ½ sch. breith / im Liecht gemacht, und um 2. schue / höher, nicht weniger an statt der / Arcaden, Fenster gesezt werden,, damit / man wegen Regen und schnee / sicher seÿn Könne, oben auff an statt / der Althana solle ein Dach gemacht / werden, In dem Mittleren Corps / derer Gallerien solle ein fronteSpicio / mit dem Fürstl: Wappen, und Zu / Beßerem außsehen die Einfahrt mit / 4 Colonnen gemacht werden. /

7.) Solle die nach dem Haupt Plan und / accord Zu förtigen geweißte Küchen / nun mehro ausgelassen und hingegen / statt derselben die Hauß Kerreleÿ. / Dürniz und andere Zimer (Zu / Speißung der officianten) untenhin / gericht, undd alles gewöckbt, oben / drauff aber /

8.) Ein großer Saal Zu denen Festins / mit völliger 2 Stockh Höhung von 36. / schue, jedoch nur glatt mit einem / gesembß nach dem Riß gemacht / werden. //

9.) Auff der andern Seithen Beÿ der hoff / Capell bleibt die ehemahls resolvirte / LanZeLeÿ außgestellt, und solle nun= / ehro dargegen in dem obern / Stockh das Theatrum eingerichtet / werden, mithin Verbleibt beÿ dem / accord, hingegen in dem untern / Stockh sollen Logis nach dem Rißgem / nöthgen gebrauch eing: eine Stiege / wie auch doppelt gebälck in die / Zimer derer Comoedianten gericht, / in der Mitten aber ein Platz Zu denen Maschinen gelaßen. / nicht weniger unter dessem Bau / ein Keller Zu frembden Weinen / durchauß mit beschlagenen Stein / geförtigt und mit Blatten belegt / werden. [...]

Es hat demnach die Fürstl Bau De= / putation [...] / über obbe= / meldte Veränderungs / arbeiten / eventualiter den accord nach an= / Leitung derer vorigen HochFürstl.¹ / Resolutionen Zu Treffen und Zur / gnädigsten approbation einZuschicken. [...] / Ludwigsburg. d 17. Martÿ / 1728.

¹ Links neben dem Text von anderer Hand vermerkt: *über welche die überschläge diesen _____ / anbringen bejliegen*

HStAS A 248 Bü 2243

Überschlag Wegen der Fenster die in / denen gallerien und pavillons nunmehr / in Holtz gefast Werden Solen und / nicht in Blej. 1728.

Nro. / 1. / A. B. / Vid: / Überschlag / über noch / Einige Schreiner arbeith, / In dem Neuen Corps de Logis und neben gebäuden, / an Welchen Verändert, und theils fenster Rahmen / und Fußböden dermahlen auf ein andere arth, / alß Vorhero sollen Verfertigt werden, was solche / Vor holtz und arbeith weiter Costen und Erfordern / möchte, alß / 276 St.¹ Fenster Rahmen, so nach dem / Ersten Modell in blej Zu Faßen / wären, und hieran 50. st. albereits / Verfertigt, und Zum Theil einge= / setzt sejn, an einer Von dieser Vor / Holtz und arbeith, wohl Verdient wird / â. f fl. Thl. ---- 1932. fl.² / ~~Jetzt~~³ aber sollen obgemachte 276⁴ St. / Fenster Rahmen, auf ein andere arth / dennoch mt 4. Flügel und dieselbe / mit Staab sauber und flejßig ge= / macht werden, dahero von einer / vor holtz und arbeith guth Zu stellen / verdient wird â .26. fl. ---- 7176.⁵ fl. / Komen also diese letztere fenster Rahmen / wenn obige 1932. fl. von den 7176 fl. / abgezogen werden, höher umb --- 5244 fl. // [...]
Ferner 2 Fußböden in die Comunicat: / Gallerien, Von gantz aichen Holtz / und Eingefasten kleinen Füllungen, belauffen / ohn gefähr 13920. Sch. den Sch. / Vor Holtz und arbeith â 20 x. ---- 4640 fl.⁶ / [...]
hingegen die FensterRahmen mit Staab, / die fußböden mit ein gefasten Füllungen, / ohne die Communications Gallerie böden, / 10339. f. 44 x, / Komt also die letzte gegen der Erst / beschriebenen arbeith, höher umb / 7456. fl. 59 x. sambt den Böden / in die Gallerien / 14979. fl. 44x.

¹ Über der Zahl von anderer Hand verbessert: 262 __. Links neben der Zeile von anderer Hand vermerkt: *in Holtz / Sol gemacht / werden u nicht / mehr.*

² Über der durchgestrichenen Zahl von anderer Hand berichtet: 1834

³ Über der Zeile von anderer Hand: *hingegen*

⁴ Über der Zahl von anderer Hand verbessert: 262

⁵ Über der Zahl von anderer Hand verbessert: 6812

⁶ Neben dem Absatz von anderer Hand notiert: *abzug nach dem Haupt / accord 1296. fl. / Bleibt noch / 3344. fl.*

HStAS A 248 Bü 2243

Überschlag / über / Einen Gang ob der Communications / Gallerie 3.tn Stockhs des Neuen / Ludwigsburger Corps de Logis gegen / dem Hof, so weder im Haupt: noch / Nach accord begriffen, und ererst / auf gnädigsten Befehl projectirt worden.

Vom 24. Januar 1729.

Diese Gallerie ist Lang / 270. Sch: Hoch pp. 10. Sch: Thl: / 19. Ruthen Von jeder / Ruthen zu Verschaffen / auf beeden seithen mit / gips und glatt zu Ver= / butzen, macherlohn / â ----- 3. fl. 30. x. / 1. aj. Talch. 1. fl. 16. X. / 5. Karren Sand / â 32. x. ----- 2. fl. 40 x. / 1 aj. Raugyps / â----- 2 fl. / ½ a. zart ----- 2. fl. /

Th[aler]: 11. fl. 26. x. /
 und auf obige 19 Ruthen / 217. fl. /
 Die Decke über haupt / samt Materialien ----- 130. fl. /
 Vor gerüst und geschürr. / 65. fl. 42. x. /
 412 fl. 42 x. //
 Den Boden Tafelweiß / Von doppelten bett= / seiten zu setzen Th: Vor / 77. Taflen â .1. fl.
 30 x. ---- ~~115. fl. 30. x.~~¹ /
 2000. Nägel---- 5. fl. /
 Die NebenWandungen an / den Fenster Zu buZen, samt / Materialien. ---- 38. fl. /
 2 Thüren, oben und unten / samt Schreiner und Schlos= / ser arbeit und Zugehör / â 10. -
 ---- 20. fl. /
 2 Thüren Zwischen dem / außern TachWerck und / gang schlecht, â 4. ---- 8. fl. /
 Die Zimmermanns Ar= / Beit samt Materialien / Beläufft sich auf. ---- 288. fl. 31. x. / 3. fl. /
 475. fl. 1 1/2. x.² /
 Suma was Ein Gang Kostet. /
 887. fl. 43. x. 3. h.³ //
 Trifft also auf beede / Gäng an Geld. / ~~1775. fl. 37. x.~~ ___⁴ /
 Sig: Ludwigsburg d. 24. tn. Jan. 1729. /
 D. G. Frisoni

¹ Über der durchgestrichenen Zahl von anderer Hand (?) verbessert: 77 ___

² Unter der durchgestrichenen Zahl von anderer Hand (?) verbessert: 436=31

³ Unter der durchgestrichenen Zahl von anderer Hand (?) verbessert: 849 fl. 13. x. 3. h.

⁴ Unter der durchgestrichenen Zahl von anderer Hand (?) verbessert: 1698. fl. 27. x.

HStAS A 248 Bü 2268

Anbringen vom 15. März 1729, unterzeichnet von F. W. Graf von Grävenitz und H. Joaquin de
 Betoncourt. Mit zwei Beilagen (**Lit. A und Lit. B**) „Den mit dem Oberbaumeister / Rettj wegen
 Zerschiedener Verän= / derungs= und Vermehrungs / Arbeit in dem neuen Corps du / Logis noch zu
 schliesen seÿenden / Nachaccord betreffend“

Durchleüchtigster Herzog, / Gnädigster Fürst und Herr! /
 Es haben Euer hochfürstl: Durchl: / per resolutionem Specialem de / dato 17. tn Martij, a:
 praet: dero / Fürstl: BauDeputation Gnädigst / eröffnet, daß höchstdieselbe in / Dero
 neuen Veraccordirten Lud= / =wigsburger Bauweesen Zerschiede= / ne Veränderung
 und augmenta= / =tionen machen Zu laßen, entschlos= / sen Wären, mit dem Gnädigsten
 / Befehl, daß erstbesagte Bau De= / =putation über die darin Specifi= / =cirte
 Veränderungs= und respee / Veränderungs puncten die nöthige / Überschläg begreifen,
 alles gegen / einander Verglichen, und das / Surplus nachdem Tax aestimiren / laßen
 solle. Gleichwie nun / dises alles geschehen, wie aus der / Fürstl: Bau deputation Under=
 / thänigsten Anbringen, de dato , / 14. Apr: und 10. Maji 1728. Zu / ersehen; Also haben
 auch Euer / Hochfürstl: Durchl: über die mit dem Oberbaumeister Rettj ein= / gegebene
 und Von dem Bau= / Director Frisoni moderirte Über / =schläge dero final resolution
 //sub datis 26. te Apr: und 15. Maji / 1728. Gnädigst ertheilet: /
 Es bestehet aber dieser Eventuel / mit dem Oberbaumeister Rettj / zuschliesen seÿende
 und von / Euer hochfürstl: Durchl. tn durch / erstgedachte 2. Fürstl: resolutionen /
 ratificirte Nachaccord in folgen= / =den puncten alß nehml: daß / [...]/
 12.) Die deede neue Communications / Gallerieen um 4. Schuh breiter / gehalten, deren
 untere Durch= / =gang mit Fenster Verwahret, das mittlere Corps mit Säulen / und
 Frontespicijs ornirt wer= / den solle, wie solches alles theils // im Riß, theils in der
 Beschreibung / umbständlicher zu sehen ist, /
 13.) [...]/

Ehe und beVor aber dieser Von / Euer hochfürstl. Durchl:tn schon / resolvirte Nachaccord umständl: / beschriben und subscribirt worden, / haben höchst dieselbe Dero wei= / =tere führende Gnädigste Jn= / = tention dahin münd: annoch / declarirt, daß dem Oberbau= // meister Rettj in disem Nachaccord / noch folgende puncten eingedingt / Werden sollen; daß nehmlich / [...]

2.) anstatt daß alle Fenster in den / deeden neuen Communications Gal= / lerien, wie auch in denen 2. Pa= / villons, wo das Theatrum und / der Saal de Festin hinkommt, / nach dem Haupt accord §: 150. et / 160. in Blejstangen: so sollen solche / nunmehr nach dem würckhl: / gemachten Modell in Holz gefaßt, / werden, /

3.) Die beede Gäng in denen beeden / Communications Gallerien unterm / Dach Zu Erhaltung der Comuni= / =cation Von dem neuen Corps / du logis, biß an die alte Flü= / =gelbäu, so breit, als das Tach= / =Gebälckh es Zulaßen wird, Verfertti= / =get werden, / [...]

Über welche puncten man eben / =falls Überschläg begreifen, die= / selbe moderiren laßen, und dan / mit dem Oberbaumeister / Rettj sich weiter eines gewisen / Vergleichen sollen // Disesnun hat man nicht er= / =manglet, Von Seiten der Baude= / =putation auf das allergenau= / =ste Zu Veranstaten, und nachdem / man in 2. Sessionen alß d: 7.tn Febr: / und 10.tn Martij nicht allein ihne / Rettj Vernomen, sondern auch / seine öfters Veränderte Vor= / =schläg, Überschläg, praetensiones / und Exceptiones angehört, hätte / ~~man~~ aber schwehrlich ein gewises da= / raus abfaßen Können, wan man / dem Bau Directori Frisonj durch / eine besondere Signatur nicht/ injugirt hätte, dise 6. Puncten auf das allergenaueste zu / überschlagen, und nach seinen / Pflichten anzuzaiigen, wie Er ___ / =ne daß Gnädigste Herrschafft / ohne ihren Schaden desen Nach= / accord mit dem Rettj Vollends / abschliesen Können, worüber Er / BauDirector in dem bejgehen= / ¹ den Bericht sub dato 12.tn hujus, folgende berechnung, die Er / sich zu allen Zeiten Zu Verant= / =wortten getraue, Zur fürstl: Bau / Deputation übergeben, nehml: /

1.) Vor obige Veränderung der Fen= / ster in denen Communications / Gallerien und 2. Neben pavillons / könte dem Rettj accordiret // Werden 4192. f. / [...]

3.) Vor die 2. Gäng unterm Tach der / beeden Communications=Gallerien / 1500. f. / [...]

¹ Links neben dem Text vermerkt: Lit: A

HStAS A 248 Bü 2243

Lit: B. Zweiter Accord oder Erster Nach:Accord mit dem Oberbaumeister Paulo Rettj. Zu Ludwigsburg geschlossen auf Georgi [23. April] 1729.

[...] Nachdeme wegen des in Ludwigs= / burg angelegten neuen BauWe= / sens, in dem mit den Oberau= / Meister Rettj unterm 22.ten 7bris / 1725. geschloßenen Haupt Accord expresse / gemeldet worden, daß daferne / eine Haupt Veränderungs / und neue arbeit, so weder / in denen Rißen, noch in der / angeschloßenen VerZeignuß / enthalten, auf hochfürstl. Gnäd. / befehl vorgenommen, und / gefertiget werden muste. / so solle bau Meister Rettj / wann solche Veränderung / oder neue arbeit, nicht / über 300 fl. sich belaußen / solle, dieselbige ohne weiters formirende praeten= / sion, jedoch ein voralle = / mahl Zu_ bernehmen, und / ZU fertigen schuldig seÿn / belieffe sie sich aber, über / besagte Summe der 300 fl. / So solle noch vorhero des= / halb erhaltenen gnädig= / sten befehl von Sr. hochfrtl. / Durchl. diese Veränderung / gegen der anderen // anderen Arbeit welche na___ / denen Rißen, und VerZeig / nüßen Zustellen gewesen / wäre, verglichen eine / ästimation von beeden / darüber gemacht, und ___ / Surplus nach den bisherig___ / Tax, Ihme Rettj von / gnäd. Herrschafft beZahlet / werden. /

Demnach also Sermus per Re / solutionem specialem de / dato 17.tn Martj. 1728. / dero fürstl. bau Deputat___ / gnäd. eröffnet, daß höchst dieselben in dero neu / veraccordirten bauweesen / ZerschiedeneVeränderungen / und augmentationen machen / zu laßen, entschloßen wären / mit dem befehl, daß er / besagter bau Deputation / über die

spezificirte / Veränderungen, und ____ / veränderungs puncten / die nöthige Überschlüge / begreifen, alles gegen ein / ander vergleichen, und / das Surplus nach dem Tax / astimiren laßen solten. /

Als nun dieses alles geschehen / wie aus der fürstl. bau / Deputation unth. anbrin / gens, d. datis d. 14.tn Apr. / und 10.tn May 1728. Zu / ersehen; So haben Sermus / überbesagte neue Ver= / änderungs so wohl // als über Oberbau-Meister / und Entreprenneur Retti / darauf gethane Forderung / dero Sub d. d. 26. Apr. und / 15.tn May d. a. erlaßene / final Resolution gnäd. / ertheilet in Conformitat / welcher folgender Nach= / Accord mit erstgemeldten / Oberbau-Meister Paulo / Retti abgeschlossen worden, [...]. //

So solle er Oberbau Meister Retti das neue Corps / du Logis, wie auch um / der Simetrie und Gleich= // heit willen, alle andre / neue gebäude, als die / Pavillons[Theater und _____], und Gallerie dem / ____ bis 2 Schu höher, als / in der haupt-beschreibung / enthalten, zu führen schuldig seyn. // [...]

Es sollen ferner die bey= / de lange Communica= / tions Gallerien um 4 / Schue erweitert, und / deren Obere Stock um / 20 ½ Schu breit im Licht / und 22 ½ Schu hoch gehalten / werden. // Diese beyde Gallerien werden / statt einer Althanen mit / einem Dach bedeckt, die / parquets weiße mit sau= / beren viececkigten Thännen / Taffeln, in Eichenen Friesen / gefaßet, im untern Stock / aber mit blatten belegt, / und die Soclen von / Stein gemachet. /

Hinter die Balustraden / und dem Frontispicio / die nöthige Rein[n]en von / Kupffer, wie es erfordert wird gelegt. /

Auserl. Komt ein sauberes / Frontispice und in der / mitten das fürstl. Wappen/ nach dem Riß in Stein / sculptirt. /

Die Arcaden werden gemauret, und Fenster / darein gesetzt. /

Das Haupt portal mit / 4 Colonnen ornirt, und / oben eine gallerie von SpringWerck mit 3 Fen- / stern bis an den boden / eingerichtet. /

Dieser gantze mittlere / Vorsprung aber nach / dem Riß, und Dorisch / und oben Jonisch ge- / zieret, jedoch daß es bey dem von Dermo subscri- / birten Riß, ein Verbleibens haben, und mit dem schon / gestelten Portal gleich ob / aber eine saubere Balu= / straden, gleich wie soclhe / in dem neuen Corps du // du Logis stehet, komen / solle. /

auf jede dergleichen Balustren / Gallerie werden 6 vasa hin // gesetzt welche von der / herschafft angeschafft werden / sollen. Die tach- Fenster aber / sollen von ihme Retti / sauber gemacht und / verschafft werden. [...] //

Es verbindet sich auch Ober= / bau Meister Retti auf die / 4 Althanen, derer beyden / alten Flügel Gebäude / wie auch auf den 2 / daran stpßenden Gäng / Zur Hoff Capel, und Zum / Marchallen ambe, ein / Tach- Werck auf seine / Kosten Zu setzen, alle be= / nöthigte materialien an= / zuschaffen, dergestalten, / daß nach dem vorhan= / denen Riß die Ballustra= / den vorne bleiben, hinter / dieselben aber Kupferne / Rinen gesetzt alle Cami= / ner durchaus über den / Fürst hinaus geführet / ein gesimpß von Stein / oben darauf gefertigt / ein blinder boden gelegt / die Passage wie in / denen neuen Commu= / nications Gallerien dahin / gerichtet, der mittlere / pavillon aber besagter Gallerien, an statt daß / selbige Manzarde auch / rund und eingeschweiff / seynd, sollen gerade be- / deckt gemacht werden / dargegen solle ihme der / abbruch besagter Althanen / und alten Tächer gelaßen // werden, /

In besagten beeden Gallerien / wie auch in denen 2 / neuen Pavillons [Theater und gegenüberliegende Hofkapelle??] sollen / durch alle Stockwerck / die Fenster¹ in Holtz eingelegt / die Rahmen von guten / Eichenen holtz, und Zwar / nach arth und weise / wie die bereits ge- / machte, und von Sermo / approbirte Fenster Rahmen / Zu dem neuen Corps du Logis gemachet, / die beschläge aber / nach den Haupt accord / sauber und gut ange= / schafft. /

alle Fuß böden in den / 3tn Stockwerck, |: die Garde Robbe alleine / ausgenommen, welche nach / den haupt accord aus / zu machen:] Taffel weise / von guthen Sorten holtz, / in eichene Frieß ge= / legt und geschraufft. / Unter den Tachwerck / der beeden neuen Galle / rien 2 Gäng, so breit es das hengWerck / Zu laßen wird, mena= / giren und verfertigen / auf beyden Seiten be= / sagter Gäng, die Wan= / dungen mit latten auf/ führen, selbige samt der oberen Decken mit / Gipß, glatt verputzen, / doch die Taffel

Fenster gelauff // an beyden Seiten eben= / fals verwahren, und weißt / verbutzen, und die Gänge / mit einem guhten bett / Seiten boden belegen, an / beyden Enden aber Ordi= / nari, doch daurhaffte Thüren / von Schreiner, und Schloßer / arbeit machen,[...] //
So geschehen Ludwigsburg / auf Georgy Anno Ein / tausend, siebenhundert / Zwanzig und neune / L. S. / Paulus Retti

¹ in Holtz ist mit Einfügungszeichen in gleicher Hand ergänzt

Im Nachaccord wird auf eine zweite Ausführung verwiesen, die bei den Akten des Geheimen Kabinetts gelagert werden soll.

Von anderer Hand vermerkt:

nach vorhergängiger Collationirung / gegenwärtige Copie dem Originali / gleichlautenden _ gefunden zu haben / Stuttgart d. 12. Julij __ 1734 _____ Raths ___ / Hübner / __ Secret: Polle

HStAS A 248 Bü 2268

Schreiben vom 28. April 1729. Nicht unterzeichnet.

„ Serenissime / Nach Euer Hochfürstl. Durchl. Gnä: / =digstem Befehl solle Von dem Fort: / gang des allhiesigen Bauweßens / folgenden Unterthänigsten Bericht / erstatten, und Zwar. /

1.) an Obere Stockh ~~an~~ die / angefangene Galleriewird fleißig continuirt, so daß man in .14. Tagen / mit dem Versezen anfangen auch das / Architrav und Gesimbß anlegen / wird. /

2.) An der andern Gallerie seynd die / fundamenta gegraben und werden / auff die andere wochen völlig an: / gemauert, wann das üble Wetter nichts / ~~z~~ an der Arbeit hindert. /

3.) Mit der innwendigen Arbeit con= / tinuiren die Stouccador fleißig, und / wird der Mahler Carloni medio May / allhier eintreffen und an dem großen Saal anfangen. / [...] / Lburg / d. 28. April 1729. “

HStAS A 21 Bü 525

Revers / ausgestellt / Von Herrn HofRath qua Galerie und Medaillen Jnspecten / von Sandrath dd. 10.tn Juny / 1729.

Ich Laurentius Von Sandrath thue / Kund und bekenne hiermit, demnach der Durchleuch- / tigste Fürst und Herr EBERHARD / LUDWIG Herzog Zu Württemberg und / Teck [...] / Mein gnädigster / fürst und Herr, mich zu dero HoffRath gnädigst / declarirt und recipirt, weiß halben ich mich / in solch meinem officio untrthst. verhalten / wie hier nach folget. / 1. / Will ich Jhro Hfürstl. Durchl:t meinen abgelegten Pflichten / und ayd gemäß getreu und gewärtig seyn, / dero Nutzen fördern, allen Schaden und Abgang / verhüten und was Sie Mir entweder Selbsten / oder dero angeordnetes Ober- Hoff Marschallen / amt in dieser meiner Verrichtung od. auch son- / sten gndgst anbefehlen werde, solchem gehorsam. / nachkomen und un alleweg geloben, in welcher / absicht dann Höchst dieselbe mir - /

2. / Nach anleitung eines über all und jedes Specificè // gefertigten Inventarij. Davon 2. gleichlautende / Exemplaria errichtet, deren das eine Jhro hfürstl. / durchl. zu dero eigenen hohen Händen genomen, das / andere hingegen mir von SandRath mit de- / nen darinnen enthaltenen Stücken zu gleich mit / übergeben worden, die in dero allhiesigen / Gallerie des Peintures; zugleich das / gesamte Müntz Cabinet, alle Antiquitetn / und übrige allhier in Ludwigsburg / befindliche Kunstsachen unter meine fleißige /

beobachtung und Obsicht gegeben und anvertrau- / et haben wollen, daß Jch nach der Jhro / furchl.t geleisteten Special- Pflicht, so wohl / nach deren Anzahl, alß Qualitaet, beÿwohnen- / den Wißenschafftten auch deren Reparation / besorgen solle und wolle /

3. / will ich alle und jede Stück nach ihrer Unter- / schiedenen Arth und Sorte dergestalten / placiren und in guter Ordnung erhalten, / daß auch deren Einrichtung so wohl an / sich wohl stehe, alß denen solche an- //schauende fremden, die beÿ dergl.n erfor- / derliche accuratesse darlegen, und gleich- / wie /

4.to / In Künfftigen Zeiten, so ein oder anders nach der / von Jhro hfürstl. Druchl.t gndst. führenden Unten- / tion augmentirt werden wird; also will / ich auch jedesmahlen, die mir zukomende / neue Stück zuvorderist höchstderoselben / vorzeigen, so dann in dasjenige / Inventarium, wohin sie sich qualificiren wer- / den allen Fleißes eintragen und solche / ebenmäßig wohl asserviren, auch nebst / anderen in guter Ordnung und Richtig- / keit halten, zu dem Ende auch, / [...]

7. / Vornehmlich hab Ich fleißig dahin zu sehen, / daß von denenjenigen solche die Mir / anvertraute samtl.e Stück Zu besehen die / Erlaubnuß erhalten dörrften, nichts darvon / ruiniret werde; dieserhalb Jhro hfl. Dh.t / dero Castellan gndgst anbefehlen wollen, / Niemanden von seinem unterhabenden / Gesind, ohne mein von SandtRaths Wißen / absonderl. von gemeinen und Viel bedienten / beÿ sich führenden Persohnen, so dero Resi- / denz zu besehen, hierher komen, hinein- / zu führen, damit selbiger entwed. selbsten / darbeÿ oder einen Vertrauten dazu senden / möge, in Zeigung der Gallerie auf die / darinnen sich befindende Raritaeten mit / Acht zu haben: Jns besondere beÿ dero / Müntz – Cabinet zu welchem mit Jhro Dh.t / ich die Schlüssel habe, solle es mir / freÿ stehen, an Persohnen und Fremde sol- // ches zuzeigen, so mir dazu fähig und / curiös zu seÿn düncken, wie ich mich / dann mit Verweisung dieser fürstl. / Raritaeten wohl vor zusehen habe, daß / durch unZuläßige Handthierung nicht / denen mehren originalien nachgemachte / Copien _____ und Supponiret wer- / den mögen. /

8. / Zu denen vorfallenden nöthigen reparationen / Wollen Serenissimus zu meinen Handen / alljährl. 50 fl. von dero Camerschreibereÿ- / Verwaltung reichen laßen, welche unKosten / Ich Specificiren und mit dero Camer- / Schreibereÿ- Verwaltung jährl. auff Georgÿ. je- / des mahlen berechnen will, über nahmhauffte Ver- / beßerungen aber habe ich der Unkosten halber / höchst deroselben solches vortragen, und dero / gndgsten Befehl darüber erwarten, und wann / beÿ vorkomender Besichtigung einiger / Standts und anderer hohen Persohnen / auch Gesandtschafftten, welche diese dero / Kunst und Raritaeten-Cabinette zu besehen / verlangen und nach der abreÿße einige / Praesenten, so über einen Ducaten sich // erstrecKen solten, abgegeben würden, so solle ich / Hofrath von SandtRath 2. Terzen¹, Dero Castel- / lan aber 1. Terz daran participiren. / [...].

¹ Gemeint sind zwei Drittel

HStAS A 6 Bü 91

Brief von H. Jacquin de Betoncourt an Eberhard Ludwig vom 26. Juni 1729. Von anderer Hand auf dem Brief vermerkt: **Bauweesen / dd 26 Junÿ 1729** und mit Bleistift ergänzt **Bau relation**

Monseigneur, /
 Je prens la liberté de faire rapport a Votre altesse Ser:me / de ce qui s'est passé ici depuis huit jours par rapport aux- / batimens. /
 Dans le nouveau corps delogis Les artistes continzent de travailler / a force, de même que _____ qui ÿ sont au nombre / de vingt deux. Le Frontispice de la gallerie de communication / a L'orient, est fait a present: il est décoré des armes de / V. A. soutenuer par un Aigle surmonté d'une Couronne Ducale, / Le tout sculpté en pierre très proprement, ce qui fait un / très bel effect: on commence a élever la charpente du toict, / et cette Semaine La Gallerie sera couverte entierement. // L'autre Gallerie a L'opposite avance également, et pourra / bien aussÿ etre mise sous toict vers le commencement du / mois d'aoust prochain. [...]

J ai L'honneur d'etre / avec un tres profonds respect / Monseigneur / de Votre altesse Serenissime / Le tres humble et très / obeissant Serviteur / H. jacquin de Betoncourt / a Louisbourg le / 26. Juin 1729.

HStAS A 248 Bü 2243

Umständliche Beschreibung, derjenigen / Veränderungs Arbeit, welche Serenissimus in dem / neuen angelegten Ludwigsburger Bauweesen Vorzuneh= / men Gnädigst resolvirt, und dem Oberbaumeister / und Entreprenneur Paul Rettj durch diesen Nach= / accord ins Werckh zu stellen, überlassen haben.¹

Nachdem wegen deß in Ludwigs= / burg angelegten, neuen Bauwee= / sens in dem mit dem Oberbau= / meister Paul Rettj unterm 22.tn / Fbr: 1725. geschloßenen Hauptac= / cord expresse gemeldet worden, daß /

= dafern eine HauptVeränderung / = und neue Arbeit, so weder in / denen Rissen, noch in der angeschlos / =senen VerZeichnuß enthalten, auf / =~~fstt~~. Gnädigsten Befehl Vorgenom= / Men und gefertigt werden muß= / te, so solle baumeister Rettj, / wan solche Veränderung oder / = neue Arbeit nicht über 300. f. / sich belaufen solle, dieselbige ohne / weiteres formirende praetension / jedoch ein Vor allemahl zu über= / nehmen und Zu fertigen schul= / dig seÿn: beliefe sie sich aber / über besagte Sum der 300: f. / so solte nach Vorhero deßhalb er= / haltenem ~~Gdstn~~ Befehl Von Seiner / hochfürstl: Drchl.t diese Veränderung // gegen der andern Arbeit, welche nach denen Rißen und VerZeich= / nuß Zu stellen gewesen wär, / verglichen, neue astimation Von / beeden darüber gemacht, und / das Surplus nach dem bißheri= / gen tax Jhme Rettj von Gdstr. / Herrsch. beZahlt werden. /

Demnach also Serenissimus per / resolutionem specialem de dato / 17.tn Martj, ~~h. a.~~ 1728² dero fürstl: / Baudeputation Gdst. eröffnet, / daß höchstdieselbe in dero neuen Ver / accordirten Bauweesen zerschiedene Ver= / änderungen und augmentationen / machen zu lassen entschloßen wären, / mit dem Befehl, daß erstbesagte / Baudeputation über die specificir= / te Veränderungs= und respée Ver= / enderungs puncten, die nöthige Über= / schläg begreifen alles gegeneinander / Vergleichen und das Surplus nach dem / tax astimiren laßen solle; Als nun / diese alles geschehen, wie aus der / Fürstl: Bau deputation Unterth: / Anbringen de datis 14.tn apr: und / 10.tn Apr: Maji, ~~h. a.~~ 1728³ zu ersehen; So / haben Serenissimus über besagte / neüe Veränderung so wohl, als / über deß Oberbaumeisters und / Entrepreneur Rettj darauf gethane / Forderung dero Sub datis 26.tn Apr: und / 15.tn Maji ~~dero~~ erlaßene final resolution Gst:ertheilt, in confprmitaet, welcher / folgende Nachaccord mit erstge= // meltem Oberbaumeister Paul Ret= / tj abgeschlossen worden: es obligirt sich / nemlich der Oberbaumeister Paul Rettj. / [...] // ~~7~~ Damit das mittlere Stockwerckh / oder bell etage und die darein Kom- / mende Fürstl: Zimer höher als in dem / accord beschrieben, gehalten werden / können. So solle er Oberbaumei= / ster Rettj das neue Corps du logis wie auch um der Simetrie und gleich= / heit willen alle andere neue Ge= / bäude, als die pavillons und Gal= / lerie um 4. bis 2. schuh höher, als / in der Haupt Beschreibung enthalten, / zu führen, schuldig seÿn. Und / weil demnach gemeltes bell etage / beÿ 22. schuh hoch ins Licht komen wird, / hingegenn aber die an die Frstl. Zimer / stosende Garde robbe gar zu hoch / wären, so solle der Oberbaumeister / Rettj in allen solchen Garde robben, deß / mittleren Stockhs ein Gebälckh durchzie= / hen, damit auß einer 2. gemacht / werden, und um das Licht in die obere / hineinzubringen, so sollen über jedWee= // des Fenster ein OvalFenster aus / gebrochen, mit SteinmeZen Arbeit / Verkleidet, und mit Rahmenglaß / und nöthigem Beschläge Versehen, gegen überr aber um der Simetrie / willen dergl. Oval Fenster Von qua= / dratur Arbeit imitiret werden. // [...] // ~~H. Die Erweiterung der~~⁴ beeden ⁵ Communications Gallerien / um 4. Schuh⁶ solle nachfolgen= der Gestalten gemacht und / eingerichtet werden. Als / nemlichen⁷. /

~~Der~~⁸ obere Stockh ^{bleibt}⁹ 20 1/2 / schuh im Licht, ~~hoch~~ 22 1/2 schuh, / ~~oder so hoch es seyn~~
~~Kan~~¹⁰. // Diese beede Gallerieen werden statt / einer Althanen mit einem Dach / bedeckt,
die obere böden nach denen / modells parquetweiß mit saubern / Viereckhigten Thänenen
Tafeln in ___/___ Friesen gefaßt¹¹ ~~unter~~ aber mit / blatten belegt, und die Socceln Von /
Stein gemacht. /

Hinter die Balustraden und dem / Frontespicio die nöthige Rinen Von / Kupfer, wie es
erfordert wird, / gelegt; /

Äußer: komt ein Sauber Frontespice / und in der Mitte das Fürstl: Wa= / pen¹² in Stein
sculptirt ~~nach dem Riß~~. / Die Arcaden werden gemauert, und / Fenster darin gesetzt. // Das
Hauptportal mit 4. Colonnen / ornirt, und oben eine Gallerie Von SpringWerckh mit 3.
Fenstern / bis an boden eingerichtet. /

Dieser gantze mittlere Vorsprung / aber, nach dem Riß, unten dorisch, / und oben jonisch
gezieret, jedoch, / daß es bey dem Von Ser.mo subscri= / birten Riß sein Verbleibens
haben, / und mit dem schon gestelten por= / tal gleich, oben aber eine saubere /
Balustraden, gleichwie solche indem / neuen Corps du Logis, stehet, komen / solle. /

Auf jede Gallerie werden Von der¹³ // Herrsch: Vorrath 6. Vasa angeschafft¹⁴ / und
gesezt, welche¹⁵ Von sauber ge= / arbeitet seyn sollen, auch nach dem / Riß hinter die
~~balustren Von denen / ineren Frontispices, saubere Tach= / fenster gemacht.~~ // [...] // ~~15.~~

Es ~~Verbündet sich~~¹⁶ Oberbaum: Retti / auf die 4. Althanen derer beeden / alten
Flügelgebäu, wie auch auf denen 2. daran stosenden Gäng // Zur Hof Capell und Zum
Mar= / challen Ambt ein Tachwerckh auf / seine Costen zu sezen, alle benöthig / =te
materialien anzuschafen, dergestalten, daß nach dem Vor= / handenen Riß Vornen die
balustra= / den bleiben, hinder dieselbe aber Kupferne Rinen gesezt, alle Cami= / ner
durchaus über den Fürst hinaus= / geführet, ein Gesimbs Von Stein / oben darauf
gefertiget, ein blin= / der Boden gelegt, die passage, / wie in denen neuen Comunica=
tions gallerien dahin gerichtet / der mittlere pavillon aber be= / sagter gallerie an statt,
daß / selbige manZarde, anjezo rund / und eingeschweift sind, sollen gerade bedeckt und
gemacht wer= / den.¹⁷

~~16.~~ in besagten beeden gallerien wie / auch in denen Zwey neuen Pa= / villons sollen
durch alle Stockh= / werckh die Fenster in Holz ein= / gelegt, die Rahmen von gutem ai=
/ chenem holz und Zwar nach Arth / und weiß, wie ~~der~~¹⁸ bereits ge= / machte und Von
Ser:mo approbirte / Fenster Rahm Zu dem neuen Corps / de Logis gemacht, die beschläg
/ aber nach dem Hauptaccord sau= / ber und gut angeschafft. [...] // [...] ~~18.~~ unter dem
TachWerckh der beeden neuen gallerien 2. Gänge, so breit / es das HenckhWerckh
zulaßen wird, / menagiren und Verfertigen, auf / beeden Seiten besagter Gänge die /
Wandungen mit Latten aufführen, / selbige samt der obern Deckhe mit / Gips glatt
Verputzen, die Tachfen= / ster gelauf an beeden Seiten eben= / fals VerWahren und weiß
Verbu= / zen und die gänge mit einem gu= / ten bettseithen Boden belegen, an bee= / de
Ende aber ordinari: doch daur / =haffte Thüren Von Schreiner und Schlos= / ser Arbeit
machen. [...] //.

¹ Zweimal durchgestrichen. Darunter in anderer Hand vermerkt: *Erster Mit dem Oberbaum. Retti auff Georgy .1729.geschlossener / Nachaccord*

² Jahreszahl über der durchgestrichenen Abkürzung eingefügt.

³ Jahreszahl über der durchgestrichenen Abkürzung eingefügt.

⁴ Über der Zeile in anderer Hand eingefügt: *Es sollen ferner die*

⁵ Vor der Zeile in anderer Hand eingefügt: *lange*

⁶ Über der Zeile in anderer Hand ergänzt: *erweitert und*

⁷ Die durchgestrichenen Abschnitte sind zum Teil schwer zu lesen.

⁸ In anderer Hand ergänzt: *deren*

⁹ In anderer Hand ergänzt: *hoch gehalten werden*

¹⁰ In anderer Hand ergänzt: *hoch gehalten werden*

¹¹ Mit Einfügungszeichen links neben dem Text vermerkt: *im unterm Stock*

¹² Mit Einfügungszeichen links neben dem Text vermerkt: *nach dem riß__*

¹³ Unter der letzten Zeile von anderer Hand vermerkt: *dergleichen Balustren Gallerie*

¹⁴ Über der Zeile von anderer Hand vermerkt: *hin*

¹⁵ Mit Einfügungszeichen links neben dem Text von anderer Hand vermerkt: *Von der Herrsch. angeschafft / Werdden sollen: die Tach / Fenster aber sollen Von ___ Retti Sauber gemacht / und Verschafft Werden.*

¹⁶ Über der Zeile von anderer Hand eingefügt: _____

¹⁷ Mit Einfügungszeichen links neben dem Text von anderer Hand eingefügt: *dagegen solle ihme det abbruch / besagter alter althanen und / alten tächer gelaßen Werden.*

¹⁸ Über dem durchgestrichenen Wort berichtigt: *die*

HStAS A 21 Bü 148

Ludwigsburg. / Der Frau Landhofmeisterin / Geburths Tags celebrirung / d: 1. Martÿ 1730.

[...]Mittwoch den: 1. Martÿ / heute wurde Jhro hochgräffl: / Exc: der Frau LandHofmeisterin / hoher Geburths Tag celebriret, und ist deßentwegen alles beÿ Hoff / in Galla erschienen, hat Sich auch / alles beÿ der Franzöß: Come- / die (welche wie schon obgemelt von Jhro hfrstl: Dhl: ErbPrintzen / der Princess Von Württem- / berg allß Jhro hfrstl: Dhl: Prinz / Alexanders Frau Gemahlin Dhl: / Frau Generalin Von Phul, hl.: Geh: Rath Graff Victor Von Gräve: / [...]) Camer Praesidenten Von Hard- / enberg und deßen Frau gemahlin / und so ferner Von Lautern Dames / und Cavalliers tractiret worden) / auch in Bondeleien und Ball beÿ- / gewohnet, die Comödie fing / an Vor 6. Uhren und dauerte / biß halb 9. uhren, da wurde / das Erste mahl die Paucken / zur Tafel geschlagen, als dann / die Zettel in Jhro hfrstl: Dhl: deß / Hertzogs audienZ Zimer Zur / Bondereien gegen deren 35 baar / waren, sodann wurde das 2.te / und gegen 10 Uhren alß die / Speißen auff die Tafflen gesezt / worden das 3.te mahl die Paucken / unter dem Trompeten schall Zur / Taffel geschlage, nach geendigter // Taffel fienge der Ball an solcher / in dem sogenannten ordens Saal / gehalten worden, und dauerte / mit großer Lustbarkeit biß / nach mittnachts nach / 3. Uhren. /

Mittags wurden die Paucken / nichts zur Taffel geschlagen, sondern / wie allordinaire Zur Taffel ge- / Blasen, Jhro hfrstl: Dhl.: der HerZog / sPeißen Mittags an offener / Tafel sonder Dames, Die Taffel / ware Ein 16.er, Jhro hfrstl: Dhl: / ErbPrints, Speißen à part / mit der Compagnie welche / mit in der Comödie agirten / nebst 14. benebens ware / noch einer MarchallsTaffel / Von 17. Persohnen, die übrigen / hohe Dames sPeißen alle in Zimern / Das Nacht Speißen und Tafflen / waren wie folget. /

Die fürstl: Taffel ware ein / 20.er mit Vergoldtem Servis / serviret, die 2.te Taffel ware / auch ein 20er Die 3.te und 4te Zweÿ / 16er die 5te auch ein 20er aber / die 4. letsteren waren mit Silber / Serviret und sind an Vorbem: / Taff 95 Persohnen gespeißet / worden, es wurden so wohl Mittags / alß Nachts in großen Deckelgläßen / große gesundtheiten getruncken, / und Nachts Vollkomene Taffel / Music auffgeführt; / Die Erste Taffel ware in Jhro hfrstl: Dhl: Hertsogs Vorgemach, / Die 2te in Jhro hfrstl: Dhl: Prinzess von / Württb: Vorgemach Die / 3te in dero AudienzZimer / die 4te in dem sogenannten Kleinen / Die 5.te Oben beÿ dem [...] Saals.¹

¹ Über der Zeile ergänzt: *Saalen*. Das Wort davor ist schlecht zu entziffern: *B__der*.

HStAS A 248 Bü 2243

Lit: C / Dritter Bau Accord mit den Oberbau= / Meister Paul Retti zu Ludwigsburg / getroffen, d. 10.ten Maj 1730.

Dritter accord / oder / Zweÿter Nachaccord mit dem / Oberbaumeister getroffen / den 10. Maj. 1730. /

Demnach ferner Sermus / wahrgenomen, daß verschie- / dene puncten, an vollends / in StandseZung, des neuen / Ludwigsburger Bauweesens / annoch abgehen, welche doch / höchst dieselbe um nach ver= / floßenen Rettischen accord / einZiehen Zu Können, bewerck= / stelligen Zu laßen, gnd. re= / solviret; wie solches alles / aus denen unterm

31.tn / Martÿ und den 17.tn Apr. 1730. / erstatteten untherth. anbringen / und postanbringen umständ. / zu ersehen; /
 Als ist vermöge der da= / rauf erlaßenen special / Resolution d. d. d. 10. May / d. a. folgende neue arbeit / welche weder in den Haupt / noch in dem ersteren Nach= / accord begriffen, dem / Oberbau Meister Retti durch / diesen 2ten Nachaccord / auf seine Kosten Zustellen / überlaßen worden, als näml. / Es solle derselbe die neue / Corps de Garde an der rechten Seiten, des neuen vorderen / Schloßhoffs nach allen in / denen vorgefertigten Rißen / enthaltenen dimensionen / und // und Eintheilung erbauen / und also so wohl ratione / Maur, als blatten Wercks, / und auch der übrigen, / Handwercker arbeit in einen vollkomenen HoffBau / und Wohlstand setzen, die / eisernen Öffnen allein aus / genommen, daß Versetzen / hingehen mit darunter / begriffen. /
 Und obgleich beÿ diesen / puncten diese Corps de / Garde nur von holtz und / Ziegelwänden überschlagen / worden, so hat er Ober / bau Meister Retti sich ex / post freÿwillig aner= / bohten, Zu untherthänigsten / Ehren, diese gesamte / arbeit, von lauter Maur / und Stein arbeit sowohl / in, als außer der Ersten / aus Zu machen. /
 Ferner übernimmt der= / selbe die neuen Balu= / straden Zu Schließund des inneren neuen Schloß / hoffs, mit denen Pfeilern / Wachthäußeln, Ballustern, / und Füllungen von Werck / stein, nach der arth und Weise, wie die schon / gegen den alten Corps de / Logis stehende Balustreden / beschaffen, auch nach dem geZeigten Riß Zu verfer= / tigen, jedoch die statuen / ausgenommen. /
 Item alle an den Kleinen höffen / gegen den Garten hin- //
~~2do haben Sermus ihme Retti / auf seine dermahlen / inhabende Ziegel hütte / die Ludwigsburger Pri= / vilegia auf 30 Jahr langdurch sein special Decret / gnädigst accordirt.~~
 2do Ferner zu obigen Geld / quanto accordiren Sermi / ihme Retti in Conformi / tät der schon unterm / 13.tn Martÿ jüngsthin / erlaßenen hochfürstl. / Resolution annoch 38. / Centner Eisen in natura. /
 3tio haben Sermus ihme / Retti auf seine der= / mahlen inhabenden Ziegel / hütten die Ludwigsb. / Privilegia auf 30 Jahr / ___ durch ein special / Decret gnäd. accordirt. /
 4to Weilen alle demselben / bisker Zu den neuen / bau Weesen überlaßene / Steinbruch, nach den / haupt accord der herschafft. / wieder hinfallen sollen, so wollen Sermus in / solchen Fall den etwa / daselbst von dem Retti / gemachten abraum / sambt denen darin / von ihme gebauten Klei= / nen häußeln, in billig / mäßig und unpar= / thei_schen anschlag über= / nehmen ___ bezahlen. // Wie nichtweniger auch / Zu Ende seines accords / oder nach seinem ___ / zu Ent_eibung, seiner / hin und wieder im / Land habenden active Schulden / alle denen ___ ge- / mäße Hülff wieder / fahren laßen. und damit / Er OberbauMeister Retti / Zu dieser übernommenen / arbeit, nach Sermi / Contento Zustellen, desto / mehro animiret werden / möge; so haben höchst / dieselbe ihme jährl. / und Zwar von Georgi / dieses Jahrs, an neue / Besoldung von 800 fl. / von beÿden fürstl. Cam= / mern abfuren gnäd. / bewilliget, und des / wegen an besagte Camer / das Decret ergehen laßen. /
 Gleichwie um dieser / 2.te Nachaccord die / nehml. Crafft haben solle / als wie die Vormahls / mit ihme Oberbau / Meister Retti geschloßene / haupt, und erstere / nachaccord. /
 Also sind ebenmäßig / 2 gleichlautende / exemplaria ausgefer= / tiget, und das neue / mit Sr. hochf. Durch. // Komenden Fascaden, Schaalen / oder Muscheln Zu machen / und Zu versetzen. /
 Zugleich solle Er Overbau / Meister Retti am Ende des / Blattwercks, so längst des / neuen Corps du Logis / gegen den LustGarten, verm_ / des haupt accords hinKom / muß, eine gewölbte Dach / im Licht 4 schu hoch, und / 3 und einen halben Schu / breit, unten aber auch / mit blatten gelegt, verfer / tigen, und bis an beÿde hauptstraßen Zum Garten / also hinaus führen. /
 Wie nichtweniger die / beÿde Kleine Gärten am / Ende des neuen Corps / du Logis, sowohl gegen / beÿde Straßen, als auch / gegen den Garten Zu mit / einem starcken Mauer / Werck, wan lauer Qua= / der aus wendig Ver= kleidet, mit seinen Fül= / lungen, bankgesimpß / umfaßen und solches ge= / mauer so hoch führen, als / das erstere

Stockwerck / im neuen Corps du / Logis ist, und darauf / Steinerne Balustren / rund um setzen, nebst / 2en Pilasters in gleich / die Steegen Zu den Aus/ gang, in die haupt / Alleen. /

ferner alle in den bel / Etage des neuen Corps du // du Logis hinKomende / Trumeaux, hohe Lambris / Einfaßung derer Tapeten / und Rahmen Zu denen / Gemälden, über alle Thüren machen, und so- / wohl von Schreiner, als / bildhauer, und Ver= / gulder arbeit, nach dem / Zum theil angefangen / und Sermo vorgezeigten / Rißen verfertigen, worbey / dieses in specie ein- / gedinget worden, daß / Sermi und noch ein ande / res Schlaff Zimer, gantz / und gar mit sculptirt / und verguldeter Boiserie / ebenfals auch nach den / vorgezeigten Rißen |: außer / die Spiegel allein :| vom / OberbauMeister Retti / völlig orniret werden / sollen. weiters / Zu den großen Coridor des neuen Corps / du logis solle er Ober / bauMeister Retti, zu / deßen mehrerer Orni/ rung, auch die Oben / an denen Plafonds ge= / machte oval Stück mahlen / und deren Einfaßung / sowohl, als den Stäbten / der lessinen, und gesimp= / ser in denen Seiten / Wandungen Bronsiren / oder Matallisiren laßen. /

Jtem Solle er den / 14 Nichen an denen / 2 Haupt Steegen, 14 / Statuen, jede 8 Schu hoch // von Stouccador: und / Gipß arbeit. Weiß, oder / bronsirt nach Sermi gnäd. / beliebten verfertigen laßen / und versetzen, und auch / in den 3.tn StockWerck / und Zwar an__ der vornehmsten Zimer, die / ihme benahmet werden / sollen, oben deren Plafons / mit Stouccador arbeit / und E_richtung einiger / Stück Mahlerey, welche / aus den alten Flügeln / Gebäuen abgenommen / werden sollen, Zieren, / wie auch rund um / bemeldte Zimer die / zu den Tapeten erfordern / inderen Lambris verfertigen / und anstreichen laßen, in denen übrigen Zimern / aber mehrpedachten 3tn / Stockwercks, die Plafons nur mit sauberer / Quadratur arbeit, nach / den tenor des hauptac= / cords vollends ausmalhen / Vor welche gesamte / arbeit samt Materialien / biß Zu End des 1733sten / Jahrs, in völligen Stand / Zusetzen. Ihme ObErbau / Meister Retti / __ funffzig tausens __ulden / an Geld, und Zwar / auf folgende arth Zube= / Zahlen, accordiret worden / daß neml. demselben / erstl. gleich nach Unter / schreibung dieses Nach= // accords, funffzehen tau / send Gulden daran baar / bezahlet, /

2tens bis auf Jacobi / 1731 wiederum Zwölff / tausend Gulden und Zwar / ohne abbruch des ihme nach dem haupt accord / Jährl. ZuneZahlen seyenden / Quanti abgeführt, und / solle / drittens ratione derer / nach restirenten 23 tau / send Gulden es allso ge / fallen werden, daß die / fürstl. Visitation ihme / OberbauMeister Retti / einen Capital Brieff von / 20tausend Gulden aus / stellen, und von / Jacobi an dieses Jahrs / das Interesse mit pro Cento , bis Zu / deßen abloßung, welche / Ano 1734 geschehen jährl. BeZahlen / dargegen solle er Ober= / bauMeister Retti nach seinem eigenen Antrag / bey Empfang dieses / Capital brieffs, des / 20tausend Gulden, vor / besagte Summ der / 23tausend Gulden, qui= / tiren, weilen er die / 3tausend Gulden Überschuß / 1000 Interesse, des ihme/ Zugestellten Capitals / wiederum realiter bekommt, ferner // Nahmens Unterschrift und / vorgetruckt hochfürstl. / Jnsiegel confirmirt, / dem OberbauMeister Retti Zu seiner Versiche / rung Zu gestellet. das 2te exemplar aber / von ihme Retti eben= / fals unterschrieben, / und besiegelt, bey / hochfürstl. geheimen / Cabinet verwahr. nie= / dergelegt worden. / So geschehen Ludwigsburg / den 10.tn Maj 1730. / L. S. Paulus Retti/ Nach vorhergängiger Col= / lationirung, gegenwärtige / Copie mit dem Originali / gleichlautend gefunden / Zu haben. Stuttg. d. 12. Jul. / 1734. / T. Reg. Raths Secret. / J. Hübner.

HStAS A 6 Bü 91

Resol. ad. anbr: Von 8.tn Juny 1730

Links neben dem Text von anderer Hand vermerkt: *Mahlerey Arbeith / betr: / dd 10. Juny 1730*

Ser.my Wollen daß mit denen Mahlern / Carloni, Scotti und Bellavita Wegen / inVermeldten Mahlerey arbeit best / möglichst und Wann es nicht anders¹ / geschehen sein Kan, nach dem antrag und / gethanen Vorschlag deß Bau Direct: / frisoni, ~~aeccordirt~~ ~~Werden~~ der accord / getroffen Werden solle doch so und / dergestalten daß obige Mahler

/ [nicht zu entziffern] derZahlung biß ~~zu auff~~ / Zu Ende das Jahr 1736 Vor ihre gestellte / arbeit creditiren, und dargegen / ~~auff~~ [nicht zu entziffern] als dann ent= / Weder Von ~~unserm~~²Landschafft__ / Fundo³ oder Von [...] Visitung / richtig bezahlt Werden sollen. / ~~Decret~~ ~~burg~~ d / Wornach sich / also Fürstl. bau Dep: Zu Verhalten / ~~Wißen~~ __ und daß Weitere Zu / Verfügen Wißen Wird. Decretum / Steeten [...] d. 10.tn Juny 1730.

¹ Über dem Wort verbessert: Wohlfeilen

² Über dem Wort verbessert: dem

³ Neben dem Text mit Einfügungszeichen vermerkt: als Welcher ihnen [...]Zu[...] / als [...] / ihrer Sicherheit / angewisen wird.

Zu Bellavita siehe Olschewski, Künstlerverzeichnis 2004, S. 118 - 191.

HStAS A 282 Bü 812

Abschrift des Malerei Accords von Pietro Scotti vom 30. August 1730

*Pietro Scotti*¹ / P. C.² /

Nachdem seiner Hochfürstl. Durchl.Gnädigst resoluiRet, in / dero nun angelegtem Fürstl. Schloß Bau Wesen einige Mahle= / rey Arbeit verfertigen zu laßen; --- haben höchst dieselben / mit dem Mahler Pietro Scotti folgenden Accord abgeschlossen, / Es verspricht nehmlich gedachter Mahler Scotti /

1) Die gegen Morgen stehende große Communications Gallerie / welche bey 270 Schuhe lang und deroselben Plafons von / einer gantz auserleßnen Historie, so Ihn aus denen / fabulösen und poetischen Geschichten vorgeschrieben werden, / und in etlich hundert figuren bestehen solln, à fresco zu / mahlen, jedoch, daß keine Architektur Mahlerey noch Ver= / guldung dazu kommen solle./

2) Den gantzen Plafons in dem großen Saal des rechten alten / Flügel Baues mit Architectur und Figuren, nach dem zu / verfertigenden Riß und dem Angeben des Obrist=liete- / nants und Bau Directoris Frisoni ebenfalls à fresco / zu mahlen, und endlich /

3) Noch dreÿzehn Stück Gemählde auff Ölfarben über die Thüren / derjenigen Zimer, so derselbe bereits im neuen Bau gemah= / let hat, zu verfertigen. / Vor welche gesamte Arbeit Seiner Hochfürstl. Durchl. Ihme / Scotti /

_ : Zehen Tausend Gulden / an Geldt zu bezahlen versprochen, und zwar dergestalt / daß ersagter Scotti ratione dieses Verdienstes biß / zu Ende des Jahres Ein Tausend Sieben Hundert und / Vier und Dreÿßig zu warthen, und deßen würckliche /

MahlereyAccord³ // Zahlung creditiren solle. Damit aber derselbe der Bezahlung / halber gegesichert seÿn möge, so dectariren und versichern höchst besagte / Sne Hochfürstl. Durchl.hiermit, daß nach beschehener völligen Bezah= / lung derer Rettischen Haupt und Neben Accords derselbe als dan / und zuerst von fürstl. Visitation ordinairen hährlichen Bau Beÿ= / trag, oder wo solches nicht wäre von dem Landschafftlichen Camer / beÿtrags Fundo Befriediget werden solle. Da aber auch zugleich / Er Scotti zu seiner Interims Subsistenz auff abschlag seiner / habenden Forderung jährlich Ein Tausend Gulden verlanget, hin= / gegen alle zu dem fürstl. Bauwesen gewidmete fundi dermah / len angewiesen und absorhirt sind; so wollen höchst dieselbe / Jhme Scotti entweder solche Subsistenz Gelder a Conto seines / Accordo reichen, oder allenfalls, wan Er solche aufnehmen muste, / die Zinß davor bonificiren. / Deßen zu Urckhund und Beckräftigung haben Serenissimo⁴ hat besagter Mahler Scotti / diesen Accord eigenhändig unterschrieben, und dero frstl.⁵ sein Pettschaft vor / gedruckt. So geschehen Ludwigsburg den 30. Aug. 1730 / Eberhard Ludwig Hzg⁶ /

L. S. ⁷ /

*Daß gegenwärtige Abschrift dem Original in allem durchaus /
conform, solches bescheiniget Ludwigsburg den 16. Nou: 1730 /
Bau Deputations Secretarius /
Johann Philipp Poller⁸ //*

Links: Anmerkung in anderer Hand:

Lit: H/

Rechts in anderer Hand:

*Decret. Vermög deßen dem Mahler Scotti / der großn Communications Gallerie gegen
Morgen u. / Vor Kunstmahlerey in dem neuen / Schloßbau und großen Saal des altn /
rechtn Flügelbaus 10/m. f. accordirt / den 30.tn aug. 1730.⁹*

¹ Andere Handschrift.

² Andere Handschrift?

³ Am Seitenende von einer anderen Hand eingefügt. (Handschrift wie bei Fn. 1)

⁴ Über die durchgestrichenen Worte in derselben Handschrift geschrieben.

⁵ Über die durchgestrichenen Worte in derselben Handschrift geschrieben.

⁶ Eigenhändige Unterschrift?

⁷ Handschrift wie bei Anmerkung 2?

⁸ Andere Handschrift?

⁹ Andere Handschrift.

HStAS A 282 Bü 812

Abschrift des Malerei Accordes von Carlo Carlone vom 30. August 1730.

Mahler Carloni¹ / P. C.² /

*Nachdeme Seiner hochfürstl. Durchl. Gnädigst resoluirt, in dero / neu angelegtem fürstl.
Schloß=Bau=Wesen einige Mahlerey Arbeit / verfertigen zu laßen; als haben Höchst
dieselbe mit dem Mahler / Carlo Carloni folgenden Accord abgeschlossen; / Es verspricht
nehmlichgedachter Mahler Carloni: /*

*Iro) die gegen Abend stehende große Communications Gallerie, / welche Zwey hundert
und Siebenzig Schuhe lng. mit figuren und / Architeitur nach denen übergebenen, und
von Sr Hochfürstl. Durchl. / Gnädigst approbirten Rißen à fresco zu mahlen, und die
Archi- / teitur Mahlerey nach Angeben des Obrist=Lieutenants und Bau / Directoris
Frisoni mit Gold, wo es nöthig seyn wird, zu releniren. /*

*2do.) Sechs Kleine Gemähldte von Ölfarbn über die Thüren, derjenigen / Zimer, im neuen
Corps de Logis, worein derselbe die Mahlerey ver= / fertiget und dan /*

*3.tio) Zwey große Tableau___Schuhe hoch ___Schuhe / breit ebenfalls auch mit Ölfarbe
von eygener Hand zu verfertigen, / davon das Historische Sujet Ihme beschrieben werde
solle. Diese / Zwey große Tableaus werden in dem neuen großen Saal neben / der
Eintritts Thür hingesezt, und müßen mit Fleiß gemahlet werd. / Vor welche gesamte
Arbeit Seiner Hochfürstl. Druchl. Jhme Carlonio /*

*Z³: Zehen Tausend Gulden. / an Geldt zu bezahlen versprechen, und zwar dergestalten,
daß / ersagter Carloni razione dieses Verdienstes biß zu Ende des / Jahrs Ein Tausend
Sieben Hundert und Vier und Dreißig zu war= / then, und deßen würckliche Zahlung
creditiren solle. Damit aber /*

Mahlerey Accord¹ //

*derselbe der Bezahlung halber gesichert seyn möge, so declariren / und versichern
Höchst besagt Seiner Hochfürstl. Durchl. hiemit daß nach / Beschehener völligen
Bezahlung der Rettischen Haupt und Neben Accords / derselbe alsdan und Zuerst von
fürstl. Visitation ordinairen / jährlichen Bau Beytrag, oder wo solches nicht wäre, von
dem Landschaftl. / Camer Beytrags fundo befriediget werden solle. Da aber Auch zu= /*

gleich Er Carloni zu seiner Interims Subsistenz auff Abschlag sei= / ner habenden Forderung jährlich Ein Tausend Gulden verlangt / hingegen alle zu dem fürstl. BauWesen gewidmete fundi dermahlen / angewiesen und absorbiret sind; so wollen höchst dieselbe Jhn Carloni / entweder solche Subsistenz Gelder a Conto seines Accords reichen, / oder allenfalls, wen[n] Er solche aufrechenen müste, den Zinß davor / bonificiren. / Deßen zu Urckhund und Beckräftigung haben Serenissimy⁵ hat besagter Carloni diesen / Accord eigenhändig unterschrieben, und dero Frstl. ---sigel⁶ sein Petschafft vorgedruckt / Sogesehen Ludwigsburg den 30. Aug. 1730 / Eberhard Ludwig Htzg⁷ / L. S.⁸ /

Daß gegenwärtige Abschrift dem Original in allem / durchaus conform, solches bescheiniget Ludwigsburg / den 16. Nou: 1730 / Secretarius⁹ / Johann Philipp Poller¹⁰ //

Links von anderer Hand vermerkt:

Lit. K /

Rechts von anderer Hand vermerkt:

Dekret / Vermög desen dem Mahler Carlonj / in der Communicationsgallerie gegen abend und / wer Kunstmahlercy in dem neuen Schloßbau 10/m.f. accordirt. / den 30. Aug. 1730¹¹. /

¹ Andere Handschrift.

² Andere Handschrift ?

³ Evt. auch S für Summe?

⁴ Von anderer Hand eingefügt, wie Anm. 1.

⁵ Über den durchgestrichenen Worten hinzugefügt.

⁶ Über den durchgestrichenen Worten hinzugefügt.

⁷ Eigenhändige Unterschrift?

⁸ Andere Handschrift?

⁹ Andere Handschrift?

¹⁰ Andere Unterschrift.

¹¹ Andere Handschrift.

HStAS A 282 Bü 813

Decret Eberhard Ludwigs vom 9.tn 9.tr 1730 (Links der Anlagevermerk Lit. H, rechts oben vermerkt: 3.)

„ Nachdeme Serenissimus die Copitaliter hierangeschloße= / ne Accorden mit beeden Kunst Mahlern Carlo Carloni / und Pietro scotti unterm 30.ten letzt verwichenen Augu- / sti getroffen; alß wollen S.ne Hochfürstl. Durchl. daß auf / Abschlag des in bemeldten Accorden stipulirten Verdienstes / quanti, einem jeden erstgedachten Kunst Mahlern anjetzo gleich / Funff Hundert Gulden avanciret, und ferner alljährlich in / Vier Quartalien zerschlagen, Ein Tausend fünfhundert / Gulden von Fürstl. Visitation in so lang bezahlet werden / sollen, biß nach tenor gemeldten Accorden sie die Mahler / Carloni und Scotti völlig contentiret seÿn mögen: und weil / die an bemeldte Zweÿ Mahlern anjetzo Zu avanciren seÿende / Ein Tausend Gulden, von Fürstl. Visitation etwa nicht also / gleich aufgetrieben werden dürfften, und hingegen die Mahle= / reÿ Arbeit absonderlich in dem großen reparirten Saal ohne / Anstand angefangen werden muß, als hat sich der Obrist= / Lieutenant und Bau Director Frisoni diese Eintausend / Gulden vorZuschießen enerbothen; diesemnach laßen / Sne Hochfürstl. Durchl. dero Geheimten Rath, Kirchen Raths / Directori, Vice Directori und übrigen Räthen beÿ frstl. / Kirchen Rath ein solches zu dem Ende hiermit in Gnaden / anfüßen, damit sie erstlich dem

Obrist=Lietenant und / Bau Directori Frisoni vor die vorschießende Ein Tausend / Gulden quittiren, und ihme solche nach und nach rem**bou** / ciren; Zweytens die von Martini an, einem jeden vor= / =gedachten Zwey Mahlern jährlich versprochene Tausend ¹// Thaler, in Vier quartalien zerschlagen, richtig bezahlen, / und dan drittens die Quittungen von Ihnen Mahlern / dergestalten einrichten laßen, daß dieselbigen alleit auff / ihren Accorden sich beziehen, und die geschehene Zahlungen / jederzeit auff Abschlag ihres Verdiensts geschehen mögen. / Da dan Serenissimus hiermit Gnädigst declariren, daß / Höchst dieselbe alle an offtgedachte Mahlere beZahlte und / beZahlende posten an dem von fürst. Visitation in dem / Künfftigen Jahr Gand Ein Tausend Sieben Hundert Vier / und Dreßßig Zu _oraeTiRen habenden Bau Bejtrags quanto / abZiehen, und decourtiren laßen wollen. /

Decretum Ludwigsburg den 9.ten Novembris 1730 //

Decretum denen beeden Kunstmahlern / Carlonj und Scottj __ accordirten / 20/m f. Vor die KunstMahlerey / in beeden Communicationsgallerien und dem neuen Schloß und alten / rechten flügelbau alstgleich 1000. f. / und Von Martinij an jahrs jeden / 1500. f. bezahlt werden solle.

¹ Links am Seitenende von anderer Hand vermerkt: Die Mahlerey / accorde der Scotti / u. Carloni und Verweisg / der Bezahlung an den Krath / an Fürstl. KirchenRath.

HStAS A 6 Bü 91

Ludwigsburg / dd. 13.tn X.br. 1730 / Kunstmahler Carloni / bittet UnterThänigst, hoch- / fürstl.r Visitation / wiedermahlen Gnädigst / befehlen Zu Laßen, / daß dieselbe ihme / die innvermelte / 500. fl. ohne weiteres / trainiren beZahlen / solle.

Durchleuchtigster HerZog / Gnädigster Fürst und Herr! / Wegen Der Von Euer Hochfürstl.n Durchl.t / gnädigst gegen Mir Ver=accordirten / Mahlerey Arbeith habe Ich Unterthänigster / Supplicant schon Viele große Costen Ge= / habt und wird höchst Erleucht denenselben / Gnädigst erinnerlich seyn, we auf Mein / gehorsamst fußfälligstes bitten an Die / hochfürstl.n Visitation der gnädigste Von / dero aigenen hohen handen Unterschriebene / Befehl erlaßen worden, daß Von dortiger / Cassa Mir abschläg. 500. fl. und sofern / ers, biß das Accordirte quanium an / mich entrichtet seyn werde, quartaliter / BeZahlen solle. Nachdeme Ich aber bej / dem herrn Von Jacquin deßhalb angefragt // hat mir derselbe Zur Antwort gegeben, / daß fürstl.e Visitation hierüber selbst / eine Unterthänigste Anfrage machen / wolte, und ohne daß Euer Hochfürstl. Drchl.t / den Von aigenen hohen handen ~~Längst~~ / Subscribirten Gnädigsten Befehl nicht / durch wiedermahlig hohe Unterschrift / Gnädigst confirmiren würden, das / würckl. parat liegende gelt nicht Ver= / abfolget werden dörrfte. Als gelanget / an Ewer Hochfürstl. Durchl.t Mein Unter= / thänigstes Bitten den Gnädigsten Befehl / dahin ertheilen Zu Laßen, daß Ich nun / ged.e 500. fl. ohne weiteres scher / machen contentiret werde möchte. Aller= / maßen Jch ja Zu Unterthänigster Er= / füllung Euer Hochfürstl.n Durchl.t / hoher Intention biß dato Mein / aigenes auf diese Kostbare Arbeith // gewendet, und nach wie Vor all Möglichste / Fleiß an den Tag Legen werde, Jmittelß / unter Anhoffend Gnädigster Wilfahr / Mit Submissesst Meiner Empfehlung / in tiefster Devotion beharrend Lud / wigsburg den 13. X.br. 1730. / Euer Hochfürstl.n Durchl.t / Unterthänigst Gehorsamster / Carlo Carloni / KunstMahler

HStAS A 6 Bü 91

Ludwigsburg / dd 15. X.br: 1730. / Kunst Mahler Scottj / bittet unterthänigst hoch= / fürstl.r Visitation wie= dermahlen Gnädigst befehlen / Zulaßen, daß dieselbe / ihme die innVermeldte / 500. fl. ohne weiteres / trainiren Bezahlen solle.

Durchleüchtigster Hertzog / Gnädigster fürst und Herr! /

Wegen der Von Eüer Hochfürstl. Durchlt. / Gnädigst gegen mir accordirten Mahlerey / Arbeith, habe ich unterthänigster Supplican / schon Viele große Costen gehabt, und wird höchst / erleücht denselben Gnädigst anerinnerlich / sein, wie auf mein gehorsamst fußfälligstes / Bitten an Die Hochfürstl.e visitation der / Gnädigste Von Dero aigenen hohen Handen / unterschribene Befehl erlaßen worden, daß von / dorttiger Cassa mir abschläg. 500 fl. ___ und / soferners biß das accordirte quantum an / Mich entrichtet sein werde, quartaliter bezahlen / solle. Nachdeme ich aber bey dem herrn Von Jaquin / deßhalb angefragt , hat mit solcher Zur Antwort / gegeben, daß fürstl: visitation hierüber selbst / eine unterthänigste anfrage machen wolte; Und / ohne daß für Hochfürstl. Durchlt:t den von aigen / hohen handen selbst Subscribirten Längst erlaßenen // Gnädigsten Befehl durch wiedermahlig hohe Un= / terschrifft Gnädigst confirmiren würden, das würckl: / parat liegende Gelt nicht Verabfolget werden / dörrffe. Als gelanget an Eüer Hochfürstl:en / Durchleucht mein Unterthänigstes Bitten, den / Gnädigsten Befehl dahin ertheilen Zulaßen, daß / ich um Gedachte 500. fl. ohne weiteres schwehr / machen contentirt werden möchte; allermaßen / ich ja zu unterthänigster erfüllung Eüer / Hochfürstlichen Durchleucht hohe Jnten= / tion biß dato mein Aigenes auff dieße Costbarr Arbeith gewendet, und nach wie Vor all mög= / lichsten fleiß an den Tag Legen werde. / Inmittelst unter anhofend gnädigster willfahr / mit Submissesst meiner Empfehlung in Tieffster / devotion beharrend / Eüer Hochfürstlichen Durchleucht / Unterthänigst gehorsamster / Pietro Scotti / Kunst Mahler.

HStAS A 6 Bü 91

Decret vom 18. Dezember 1730 in Bezug auf die von Carlone und Scotti erhobenen Forderungen.

Von anderer Hand vermerkt: *ad Visitationem / dd 18. Dec 1730 / ___ / der beyden Kunst=Mahler / Carloni u. Scotti For= / derung betr:*

AlDieweilen Unsers etc. etc. / bereiths vorhin gdst. Ver= / ordnet haben daß denen beyden Kunst Mahlern / Carloni und Scotti, in / so lang biß das mit / Jhnen accordirte Quantum / entrichtet seyn wird, / quartaliter Einem Jeden / fünfhundert Gulden / Von fürstl. visitation abschläglich / bezahlet werden sollen. / So wollen höchstvermelt / Se. frstl. Dhl. solches hierdurch / wiederholter moniret / haben. / daher dann der geh. Rath / Kirchen Raths Director Vice= / Director und Rätthe die / Verfügung dahin Zu machen, / dami gedachte Kunst Mah- / ler ohne weithern an / stand von der visitations / Cassa obiger gestalt nach / befriedigt werden mögen. / Decr: ldb. d. 18. Xbr. 1730.

HStAS A 248 Bü 2268

Anfrage Frisonis vom 27. März 1731 bezüglich der in Zukunft auszuführenden Baumaßnahmen, mit der Bitte um Entscheidungen und schriftliche Anweisungen von Eberhard Ludwig. Das Schreiben umfaßt insgesamt 20 Punkte. Unter Punkt eins wird auf die Tätigkeit Baroffios hingewiesen, die er im reparierten Saal des Flügelbaus ausgeführt hat und seine Absicht, seine Reise fortzusetzen. Unter Punkt 6 und 5 wird schließlich auf die Gallerien Bezug genommen:

Durchleuchtigster Hertzog / Gnädigster Fürst und Herr! / Ew: Hochfl: Durchlt. habe wegen der hinkünfftig Zu ver- / anstaltenden Arbeit in Dero / Hochfürstl.en Bauwesen, wie / und auff was Art selbiges / zu tractiren Dero gnädigster / Willen seyn, nochmahlen in / Unterthänigkeit anfragen / sollen, und Zwar / 1.) Wann der reparirte Saal / im Flügel-Bau unter dem Ge- / simbs biß an den Architrav / noch gemacht werden soll, alß / welches nicht in des Mah- / lers Scotti Haupt- Accord be- / griffen, so wären wohl nöthig / nach Jnhalt des Zettels auff / gleich baaren Bezahlung den // Accord Zu treffen, da sonst der Perspectiv-Mahler Baroffi / welcher innerhalb 8

Tagen mit / dem unter Handen habenden / Perspectiv Saal-Decken fertig ist, seine Reisen weiter neh- / men und den Mahler Scotti nicht auf seine Bezahlung an- / nehmen will. /

2.) Über denen Fenstern, wo anitzo / unterschiedliche Kinder gemahlt, / allein Ziemlich ruiniret sind, / Könnte entweder fingirter / Marmor und oben auff Kleine / Grottesquen Arbeit, oder auch / Stuccador mit Kleiner Chine- / sischen Arbeit ordiniret wer- / den, und dörfte das erstere / zwar am besten mit denen / Lessinen accordiren, doch beru- / het es lediglich auff Ewl. / Hochfl. Durchlt. gnädigsten / Willen. Wie nicht weni- / ger

3.) Die Ausbeßerung der Ca- / pitäter und Statuen, Ver- / butzung der marmornen les- / sinen, wie in der Hoff-Capell / geschehen, auch der Verguldung und übriger Ziemlich ruinirten / Arbeit, welches alles in wöh- / render Reparation des Saals / sehr nothwendig zugleich mit / auszubessern. /

4.) Sind die beeden Öffen in die- / sem Saal versprungen, und / unbrauchbar, beruhet also auff gnädigste Disposition, ob / neüe anzuschaffen, oder wie / es sonst gehalten werden solle?

5.) Weilen sich beede Mahler / erkläret gleich nach Ostern / mit denen 2. Gallerien den / Anfang zu machen, so wären / darZu die Gerüste Zu stellen, / und einen jeden Mahler ein / Maurer und ein Handlanger / Zu aufftragung der Speiß / und erforderlicher Materialien / an Kalch und Sand von Ne- / cker Rems x. Zuzugeben //

6.) Weilen Oberbaumeister Retti / bereits das innwendige Haupt= / gesimbs nach dem Accord völ= / lig verfertiget, so kan der / Frieß nicht so ohne Zierrath / bleiben, sondern wann die / Gemähle der Fürstl.en Ante= / cessorum in Lebensgröße / Zwischen jedem Fenster Komen sollen, so muß das Gesimbs / entweder marmorirt oder völ= / lig weiß bleiben, der Frieß aber mit baß relief Sculptiret / und indorirt, die fenster= / Spaleten und Lambrien gleich= / falls marmorirt, und in Sum= / ma de Gallerie nach dem pro= / jectirten Riß ausgemacht / werden, damit die Wandun= / gen nicht bloß und ohne Zier= / rath verbleiben, sondern mit / dem Plafond wohl accordiren / mögen. Wiewohlen nun / diese letztere Arbeit itzt / laufendes Jahr noch nicht / vorgenommen werden dörfte, // So habe es indeßen doch auff die gnädigste Deliberation, umb / meine Mesures darnach neh= / men zu Können, unterthä= / nigst antragen wollen.//

[...] Was nun über dieses alles / gnädigst resolviret und zu / bestreitung der Arbeiten / angesetzt werden wird, / hiervon habe Ewl. Hoch= / Fürstl. Durchlt. gnädigste / Declaration punct vor punct / und Schriflich unterthä= // nigst auszubitten mich er= / Kühnen wollen, umb mit / dem Oberbaumeister Retti / daraus communiciren und / das nöthige Zu unterthä= / nigster Befolgung darnach / veranstalten zu können / der in baldigster Anhof / fung des gnädigsten Er= / folgs in tieffster Devo= / tion lebenslang verharre /

Ewl. Hochfürstl. Durchlt. / Unterthänigst gehorsamster / Obrist Lieutenant und Bau / Director / D. G. Frisoni.

HStAS A 248 Bü 2268

Spezification von Riccardo Retti vom 29. März 1731, überarbeitet von Frisoni und dem Anbringen von Betoncourt und Grävenitz vom 10. September 1731 beigelegt.

Specificatio / [...]eniger Stoucator Arbeith So vor / Jhro Hochfürstl. Durchlt. [...] den Regiren / den Herrn Herzogen von Württemberg in dem / Neuen Corps de Logis und zwar deßelben / Gallerien Zu Verfärttigen und gemach= / ten Rißen nach darzustellen wären, undt / Zwar / Jst die Länge Von einer Gal= / lerie 205. Schue, alßo / in duplo -: 410. Schue / wäre demnach Vor 24. Or= / namenten, worunter: weilen / 4. Größere als die Zeichnung / weißt darein Komen, und mit / den Thaten und Leben harmo / nirende ~~Emblemata~~ Troffetti arbeiten und / Allusionen Von dem Hoch / Fürstl: hohen Hauß Württem / berg nach der Neuest Frantzö / sischen facon mit Zugehörigen / Quadraturen vorgestellt ¹ / werden, der Verdienst Zue / samen 1000 f. / ~~1300. f.~~ / Über die Fenster die Nöthige / Lat: Prs: // Ornamenten, Vor gemachten / Rißen nach ZuVerförttigen 386 / Kostet Verdriest ~~350. f.~~ /

Zwischen das Haupt: und Under / Gesimbs, das Fris ge / nandt die nothige Arbeith / dem Riß gemäß außzumachen / erfordert die gantze Gallerie 500 f. / ~~550~~. f. /
 Item in denen 4. Ecken die / Piramiden wie die Riß geben, / Zu werden, wär der Verdienst 100 f. / Vor alle Vier ~~460~~f. ² /
 Die Thüren nach Vorge / Zeichneten Rißen ZuVerfärt / tigen, kosten ~~130~~f. / 170. f. /
 Und dißes alles ist uns Vor / die bloße Arbeith, Indeme / Gnädigste herrschafft alle / Zugehörige Maerialien / ex: gr: Kalch, Gÿbs, Sand / Nagel, Eißen, Drath, Gerü / ster etc. etc. anzuschaffen. /
 Wann Also Vorstehends Arbeith zu Ver=³ // förttigen Gnädigst Verlangt und befohlen / werden sollte. So lebt man der Under= / thänigsten Hofnung, weilen de darzu er / forderliche Leuthe nicht anwarten können / daß raoc der Bezahlung eintweder / eine Monatlich: oder Sonst Selbst Gnä= / digst desiderirends Zeith Gnädigst de= /terminirt und richtig befolgt werden / möchte. Ludwigsburg d. 29.tn Martÿ 1731. Unterzeichnet von Riccardo Retti.

¹ Links neben dem Text von Frisoni angemerkt: die Lambri bleibt haß gehet 300 f. ab

² Links neben dem Text von Frisoni angemerkt: _____

³ Links neben bzw. unter dem Text vermerkt, zum Teil von Frisoni ???: _____ Lat: 1530 f. / Suma: 2830. f. / 2050 f.

HStAS A 248 Bü 2268

Decret Eberhard Ludwigs vom 14. April 1731. Nimmt Bezug auf den ausführlichen Bericht Frisonis vom 27. März 1731.

*Serenissimus haben sich gegenwärtigen von dem Obrist Lieutenant und / Bau Directore Frisoni erstatteten unterthgsten Bericht umbständig vor / lesen laßen, und darauff folgendes Gndgst. resolviret nehmlich: / [...] /
 Betreffend den 5.ten punct, so hat die fürstl. Schloßbau Deputation / demselben mit dem OberBauMeister Retti nach Maßgaab seiner / Accorden zu erörtern. /
 Ad 6.Tum werden Serenissimus, wan Sie forderist die Riß / werden gesehen haben, sich des weitem darüber Gndst ercklähren. / [...]*

HStAS A 248 Bü 2268

Anbringen vom 9. Mai 1731, unterzeichnet von Grävenitz und Betoncourt, mit einer Beilage.

*Durchleuchtigster Herzog. / Gnädigster Fürst und Herr! / Euer Hochfürstl: Durchl: haben / den Beÿgehenden Bericht des Bau: / Directoris Frisoni Zur Fürstl: / Bau Deputation des Endes Gnädigst / Zugehen Lassen, um biß auff den / Morgenden Tag Unterthänigsten / Bericht und Gutachten hierüber / Zuerstatten. /
 Wahr ist es, daß Euer Hochfürstl. / Durchl:t Von dem Bau Directore / Frisoni ein Riss Vorgelegt worden / wie die jenige große Gallerie / gegen Morgen, Plafon Vom / Carloni gemahlt wird, auch an deren / Wandung mit denen Portraits / aller Wirttemberg: Regierenden / Graffen und Herzogen, und mit / Marmorierung des übrigen ornirt / werden köndten, welches gewißlich / wann es exequirt werden solte, // nicht allein die prächtigste, sondern / auch wegen der großen collection / aller Regierenden Fürsten des hoch= / =fürstl: Haußes Wirttemberg die / rareste Gallerie die zu sehen wär, / abgeben würde. /
 Gleichwie nun aber Euer Hochfürstl: / Durchl. über dießes Vom Bau Director / Frisoni gethanes project noch nichts / resolvirt, und Von heut Abend an / da besagter bericht Vom Bau Director / Frisoni Zur Fürstl. Bau Deputation / insinuirt worden, biß Morgen frühe / Gehorsamst Subsignirten nicht mö: / =Lich ist, accurat zu überlegen, ob / des Marmorier Corbelini Forderung / à .3600. f. zu groß ist, indeme / man alle Wandung und Fenster / Spalleten, welche Marmorirt werden / sollen, Forderist abgemessen haben / müßte, um als dann Von dem Werth / dißer Arbeit urtheilen Zu können, / Zugeschweigen,*

daß rae der Fürsten / Portraits in LebensGrösse Bestmög= / Lichst nach Beschaffenheit solcher histo: // =rürten tableaux mit dem Mahler / Carloni zu accordiren wäre; / Also hätten gehorsamst Subsignirte / Unterthänigst davor gehalten, daß / dießes alles biß zu Euer Hochfürstl. Durchl.^t Gott gebe, glücklicher Wider: / anherokunfft gar wohl hätte ausge: / sezt werden Können. Weilen / aber des Bau Directors Frisoni / Anzeige nach der Marmorier Corbi: / =lini, ~~weit~~ Er mit aller übernommenen / Rettischen Marmorier Arbeit fertig, / von hier anderwärts hinzuziehen / willens ist. Alß komts es auff / Euer hochfürstl. Durchl: Gnädigstes / Belieben an, ob Jhme solche neue / Marmorier Arbeit in der Gallerie / per Accord zu überlassen, und ob rae der Zahlung die von Jhme / in Beÿgehendem Bericht gethane / Vorschlag Vor practicable erachtet / werden, worüber Gnädigste resolution Gehorsamst erwartet wird. / Ludwigsburg, dem 9.ten Maj 1731 [...].

Das zugehörige, von Eberhard Ludwig unterzeichnete **Decret vom 11. Mai 1731:**

Gleichwie S:e Hochfürstl. Dl:t / innvermelte Marmorier Arbeith / gern Verfertigt wissen möchten; / so solle von fürstl:r Bau Beputa- / tion mit innvermeltem Corbellini / darüber so viel Thunlich die nähe= / re Behandlung get~~roffen~~, und sodann / der Accord biß auff Fürstl:r Rati- / fication abgeschlossen werden. / Decretum Ludwigsburg d. 11.ten Maj 1731.[...]

HStAS A 248 Bü 2268

Schreiben (Bericht) Frisonis, das von Eberhard Ludwig am 9. Mai 1731 an die Baudeputation weitergeleitet wird, mit der Bitte, um die Erstellung eines Gutachtens.

Durchleuchtigster Hertzog, / Gnädigster Fürst und Herr ! / EwL. Hochfürstl. Durchlt. habe hierdurch un= / terthänigst hinterbringen wollen, daß der Mar= / morier Corbelini, weilen er mit der accordirten / Arbeit vor den Oberbaumeister im neuen Corps / du Logis nunmehr fertig ist, wann es sonst nichts weiter zu thun giebt, sein Glück weiter / suchen will. Wie nun EwL. Hochfürstl. / Durchlt. Sich annoch gnädigst erinnern werden, / daß in der einen Gallerie, welche bereits der / Mahler Carloni al fresco ausgemahlet, nach de= / ro hoher Intention die Bildniße derer Hoch= // fürstlichen Descendenten des Durchleuchtigsten / Württembergischen Hauses in Lebensgröße sollen / zu sehen Kommen, und hier zu bereits ein Dessen / von mir unterthänigst praesentiret „, und die gnä / digste Approbation darüber ertheilet worden, nach / welchem Entwurff dann die völlige Wandungen / marmoriret werden müssen; So habe Zu diesem / ende obgedachten Marmorier Corbelini vorgeschlagen / eventualiter einen Überschlag derer Costen da= / rauff zu machen, aber mit dem bedeuten, daß / im Fall es gnädigst vor jetzo resolviret würde, / er dennoch allererst von dem ledigen Fund Annoch / 1734 entweder von Hochf. Visitation, oder Gar = / ten Beÿtrag Geldern bezahlt werden Können. / Worauff er mir dann Beykommende Specificati= / on übergeben, welche EwL. Hochf. Durchlt. in / Unterthänigkeit habe vorlegen wollen, umb Dero / gnädigst beliebige Resolution darnach abfaßen / Zu Können, Wie ich dann solches Project aus der / Ursachen nicht undienlich zu seÿn erachte: Weilen / EwL. Hochf. Durchl. diese Gallerie, worinnen / die Mahlereÿ Uncosten bereits gnädigst angewen= / det werden, nachdem selbige völlig ausge= // macht worden, dannoch nicht genießen Könten, / ehe und bevor diese noch nothige Arbeit dar= / zu gekommen. Wann aber anjetzo alles aus= / gemacht würde so wäre nach 2. Jahren, wann / das Corps de Logis fertig wird, auch diese Gal= / lerie mit Mahlereÿ „, Marmorier „, und Stuccador= / Arbeit völlig im Stande und zu gebrauchen. / EwL. Hochf. Durchlt. werden umb so weniger etwas darbey hazardiren, da diese Arbeit, wel= / che doch verfertiget werden muß, anitzo dasje= / nige Kostet, was zu anderer Zeit auch bezahlt / werden müste, und anjetzo vielleicht wohlfeiler / wäre da bereits die Leute vorhanden sind, wel= / che erst expresse verschrieben werden müsten: / EwL. Hochf. Durchl. würden vor das wenige / Geld, so der Marmorier fordert, das hohe Ver= / gnügen haben, in 2. Jahren alles in völligem / Stande Zusehen, wie ich dann gleichfalls

mich / getraue innerhalb der Zeit die contrefaits und Stuc= / ador „, Arbeit ausmachen zu lassen, da dann nur / die Verguldung biß zu gelegener Zeit ausgesetzt / verbliebe. In Erwartung gnädigster Resolution / verharre mit tieffstem Respect / Ewl. Hochfürstl. Durchl. / unterthänigst gehorsamster / Obrist Lieutenant und Bau Director / D. G. Frisoni.

Quer zum Text in anderer Hand:

Serenissimus / lassen dises der fürstl. Bau- / Deputation des Endes gnädigst / zugehen, um hierüber Bericht / und Gutachten an S:r hochfrstl. / Dl.¹ dergestalten zu erstatten, daß solches morgenden Tags beÿ guter Zeith annoch in die / Geheime Conferenz gelan- / gen möge. Sigel. Lud- / wigsburg. d. 9.^m Maÿ 1731.

Von Frisoni dem Text beigelegt:

Zu Verfertigung der Gallerie auff alle / 4. Wandungen nach der Länge und Breite / fordert der Marmorier Corbelini, wann / nicht genauer gehandelt wird: / 3600 fl./ Und zwar solchergestalt zu bezahlen: / biß Jacobi dieses Jahr 250 fl./ auff Martini 1731 125 fl. / auff Lichtmeß 1732 125 fl. / auff Georgii A.^o dito 125 fl. / auff Martini dito 125 fl. / Summa von Martini 1731 / biß dahin 1732 500 fl. / Und von Martini 1732 / biß 1733. auff / gleiche weiß 500 fl./ Summa der Zahlung in 2 ½ Jahr 1250 fl. / Wegen des uberrests solle man ihme / einen Assecurantz=Brieff mit In= / teresse, damit er Credit darauff ma= / chen kan, zustellen, ihne vom / bau fundo zu bezahlen von Mar= / tini 1733. biß dahin 1734. / mit 2350 fl. / Summa, wann nichts davon / abgehet 3600 f. / Ludwigsburg d. 9.ten Maÿ 1731.

HStAS A 248 Bü 2268

Schreiben Frisonis vom 2. Juni [1731 ?]

Durchleuchtigster Hertzog / Gnädigster Fürst und Herr / Nachdeme ich von dem Stuccador Richard / Retti gleichfalls einen Aufsatz seiner, vor / die Ausarbeitung der Gallerie machenden / Forderung aus der Ursachen zu haben ver= / langet, damit man wissen Könne, was eigentlich diese Gallerie von Marmorirer / und Stuccador=Arbeit Zusammen Kosten / möchte; so übergiebt mir derselbe beÿ / liegende Consignation, worinnen Er vor / sammtl.n Arbeit von puren Gibs, dabey / Zart und sauber, wie die beyden Cabinets // im neüen Corps de Logis S: 2380 fl. anse= / tzet. Diesen Aufsatz nun habe durch= / gangen, und unter andern marquiret, / daß die 4. Pyramiden in denen 4 Ecken ausgelassen werden sollen. Gleichwie aber, / gnädigster Fürst und Herr, ich hierbey in / genaue Consideration geZogen, daß dieses ei= / ne langweilige Arbeit gleichfalls auff / 2. Jahre hinaus, biß sie völlig Zum Stande / Kommt, andererseits beÿ dieser Zeit nicht / viel Geld vorhanden, und wohl noch weit / hinaus gesetzt werden könne, biß man den / Bau fundum ledig findet; so weiß EwL. / Hochfl. Durchl. anitzo selbst nicht unter= / thänigst zu rathen, ob bemeldte Arbeit / anjetzo vorzunehmen sey oder nicht. In= / Zwischen, was das Pretium anbelanget / halte ich dafür, daß der Stuccador mit / [...]: 2050 fl. gar wohl zu frieden seÿnn kön= // ne; Ratione der Bezahlung, und übriger / Einrichtung aber überlaße alles Ewl. / hochfl. Durchl. gnädigsten Disposition / und Willen, worbey ich mit pflichtschul= / digster Veneration verharre / Ewl. Hochfl. Durchl. / L.burg / d. 2. Junÿ unterthänigst gehorsamster / Obrist Lieuten. und Bau Director / D. G. Frisoni

HStAS A 248 Bü 2268

Schreiben Frisonis vom 2. Juni 1731 mit dazugehöriger Kostenaufstellung

Durchleuchtigster Hertzog, / Gnädigster Fürst und Herr /
Die wegen Marmorirung der Hochfl.n Gal= / lerie gemachte Forderung befinde ich eines
Theils hoch, eines Theils aber, weil die Gel= / der abzuwarten sind, auch ziemlich
billig zu / seyn, indeme der Marmorirer biß zu Verfer= / tigung der Arbeit vieles ex
proprio darauff cre= / ditiren muß, da sonderlich auff farben und / Leim ein ehrliches
auffgeheth. Es belauft / sich diese des Marmorirers Forderung / auff 3600 fl. / und mit
denen Rahmen, deren / 28 Stk. à 30 f. vor jeden belauft / es sich auff 840 fl. / Summa
4440 fl. // Wie nun Ewrl Hochfl. Durchlt. diese obschon / nothwendige Depence beÿ
jetziger Zeit we= / gen eines maniquirenden fundi ordinarii nicht / wohl vornehmen
Können, so möchte es wohl / darauff ankommen, wann nach Dero gnä= / digsten
Resolution die Arbeit dennoch ge= / macht werden soll, ob ein Extra fundus vor / die
quartaliter abschlägig zu bezahlen ausbe= / dungene Gelder gnädigst placetiret und wo=
/ her solcher genommen werden solle; Aller= / maßen beÿ diesen Künstlern, wann mit
ih= / nen contrahiret wird, Stricte mit der abschlä= / gigen Bezahlung eingehalten und
vor den Rest / gleichfalls gewisse Versicherung gegeben wer= / den müßte. Das Pretium
betreffend, so bin / Zwar der Meÿnung, wann parata pecunia wäre, daß / vor alles, und so
wohl das Mauerwerck der Gallerie, / so bloß, und von Ornamenten ohnbedeckt, alß auch
/ die Rahmen umb die Fürstl.n Portraits zu marmo= / riren __: 3000 fl. an Bezahlung
Zureichten, be= / nebst dem Gibs und gerüsten, so von dem Bau= // schreiber müsten
angeschafft werden; allem da ich / schwerlich glaube, daß hierinnen ein Accomode=
ment zu erhalten seÿn wird, so möchten jedoch / umb vieler Ursachen willen nicht mehr
als 3300 fl. / Zu bezahlen und, die Zieler nach der in meinem / unterthänigsten Memorial
dd. 9. Maji h. a. gemachten / einrichtung und nicht nach der seinen zu setzen / Seÿn.
Welches mein unvorgreifliches Gutachten / aber ich Ewl. Hochfl. durchlt. gnädigstem
Wil= / len unterwerffe, und deroselben es lediglich / anheim stelle, ob die gnädigste
Ratifikation / erfolgen solle oder nicht? Wie ich dann die= / ses unterthänigst anzufügen,
nicht umbgang / nehmen Kan, daß die Arbeit eher alß in 2 1/2 / Jahren nicht zur Perfection
zu bringen ist. / Womit ich dann Zu hochfürstl.n hohen Gnaden / mich unterthänigst
empfehlend in tieffstem Respect / verharre /
Ewl. hochfl. Durchlt./
L.burg / d. 2. Junÿ / 1731 /
unterthänigst gehorsamster Obrist Lieutenant und Bau Director / D.G. Frisoni

Quer zur Anschrift in anderer Hand geschrieben:

Bau Dir: Frisoni u. / Bericht weg. Marmo / =Rirung der einen großen / neuen Gallerie
vom / Corbellini / mit dieses Künstlers / Überschlag / Junÿ 1731.

Der beiliegende Überschlag:

Der Marmorirer Jacobus Corbellini / fordert Zu Verfertigung der gros= / sen Gallerie
zusamt denen Fen= / ster= und Thür Espaletten / __: 3600 fl. /
und Zu Verfertigung / derer 28 Rahmen umb / die fürstl. Portraits / jeden 1. Sch. breit. /
à 30 fl. th. __: 840 fl. /
Summa __: 4440 fl.

HStAS A 248 Bü 2268

Eine Description vom 4. September 1731, unterzeichnet von T. Dh. Frisoni.

Description / Wie die Fürstliche Portrait Gallerie / Von Marmor Arbeit durch Marmo= /
rier Corbellini verfertigt werden / solle, wie folget: / 1.) Solle das Hauptgesimß und der
Kleine Ar= / chitrav völlig auff Marmor=arth gema= / chet werdenvon einem schönen
Marmor / wie Seren^{mus} solchen erwehlen wird; da= / rüber mit dem guten Lack=Vernis

glän= / tzend gemacht und wohl gestrichen, wie es / auff solche art zu Znaim in Mähren zu sehen. / 2.) Unter diesem Hauptgesimß biß auff den / Boden, soll es völlig und von einerley/ Marmor doch schön gefertiget „und mit / Kleinen maßen der Mayntzer „ Marmor / wohl imitiret werden, somit denen Espa= / leten und Thüren Gesimß nach denen / von mir zu gebenden Dessins / 3.) Alle die Platten, wo die Fürstl.ⁿ Thaten / eingeschrieben werden sollen müßen ent= / weder schwartz oder weiß marmorirt wer= / den und die Stäbe am Rand herumb gleich= / falls Marmor aber von anderer Farbe seyn. / 4.) Alle die Einfassungen und Gesimß / rings umb die Fürstl.n Portraits sollen / einen schuh breit , wann es das Orna= // ment leidet, und nach dem Riß und Model / so ich geben werde entweder von Lapis / Lazuli oder Rosso anticho di Spagna, wie / man es choisiren wird gemacht werden / 5.) Weilen an dem Lamberis Keine Stucca= / dor=Arbeit weiter angebracht wird; also / solle er Zwischen dem Zockel und faset= / ten an dem Fenster Horizont, alles mit wohl faconirten Marmor einlegen „ und / einsetzen, wie man ihme den Riß darzu / geben wird. Der Zockel unten und die / Fasetten oben sollen von einer andern / Marmor=Farbe gemacht werden, damit / es alles wohl gegen einander herfür= Schei= / nen möge. / 6.) Die beeden Cabinets ober und unter der / Gallerie betreffend, soll das gesimß / gleichfalls wie in der Gallerie, aber von / einer andern Farbe „ die Wandungen / und Thüren „ Gesimß gleichfalls von / andern Marmor gefertiget „ Zwischen de= / nen Thüren und Ecken auch mit Marmor / eingelegt „ und wohl eingetheilt „ ober die / Thüren, weil Keine Mahlerey daren / Komt gleichfalls etwas eingelegt wer= // den von andern Marmor und Farbe, die / Lamberien aber etwas weniges nach be=lieben. / 7.) giebt man ihme ohne die accordirten / Gelder den Gibs und die Gerüste ein= / mahl vor allemahl, so viel dazu von= / nöthen. [...]

HStAS A 248 Bü 2268

Schreiben Corbellinis vom 3. September 1731

Ludwigsburg/

Auff Jhro Hochfürstl. Durchlcht. gnädigstes / anbefehlen solle Unerthänigst Subsignierter in der fürstl. / Gallerie daselbsten, noch Specificierte Marmorier arbaith / Verfertigen, alß nemblich ich schon auf daß allergenaueste dem / Herrn Bau Director Frisonj angegeben habe, nach folgenden / Accord. /

Nemlich die Völlige Gallerie Von dem Hautbgesimß biß auf den / Boden sambt der Vollige Lambarie herumb, mit dene Spaleten / der Fänster, und Portallen völlig zu Marmorieren, auf daß / genaueste alles zu samb betrifft f. 3600:- /

Zue daß Gibß und gerüster welches von gnädiger / Herrschafft mueß darzu geben werden / Mehres 28 gesimßßen, oder Rahmen derbilderer / von 10 Schue und mehr deren Höhe, und proporti: / onierter Breithe, und daß gesimß über Ein Schue / Braith Zu Marmorieren, Vor Eine aif daßaller / genaueste 30 f. macht zusammen 840:- / Mehres Vor die selbe grob zu unterwerffen Vor / den quadretor und Handlanger eine 3 f. macht : 84:- / Mehres vor daß gantze gesimß herum zu machen / auf Marmorier arth vorfarben, und öhl, und / fürniß, arbaith auf daß genaueste : f. 200:- /

Sumo f. 4724:- //

Und damit ich Zu der Gallarie die übrige Materialien /: ohne / den gibß und gerüster:/ darzu schaffen könne, würdt mir gegeben / diß lauffende 1731: Jahr sucisive biß auf Martini f. 400:- / A: 1732 Jedes Quarthall 150 t. Thuet 600:- / A: 1733 Jedes Quarthall 150 f. Thuet 600:- /

Vor den über rest würdt mit von anfang des accords biß Anno/ 1734 : 2 Capital Brieff gegeben sambt den gebührenden / Zünß, und alßdan völlig abzustatten jst. so Underdeßen / werde ich um sehen, solchen umb Interesse aufzubringen. /

Ludwigsburg d: 3. 7.bris / 1731 / Uterthgst: Ergebt: Diener / Antonio Corbellini Marmorier.

HStAS A 248 Bü 2268

Ein von F. W. Graf von Grävenitz und H. Joacquin de Betoncourt unterzeichnetes **Anbringen vom 10. September 1731**, das sich auf die Marmorierung der Kommunikationsgalerie gegen Morgen bezieht.

Durchleuchtigster Herzog / Gnädigster Fürst und Herr / Allß Euer Hochfürstl. Durchl:t / des Obrist Lieutenants und Bau: / Directoris Frisoni wegen Marmo: / =rirung der einten Communications: / Galerie gegen Morgen, und deß: / wegen Von dem Marmorier Cor: / =bellini übergebenen Forderung erstatteten Bericht den 9. Maÿ / h: a: der Fürstl: Bau Deputation / des Endes Gnädigst zugehen Laßßen, / um darüber Bericht und Gutachten dergestalten zu erstatten, daß sol: / =ches des andern Tags Beÿ guter / Zeit annoch in die Geheime Con: / =ferenz gelangenmöge: solches / auch so gleich Beweckhstelliget, an: / Beÿ aber angezeigt worden, daß / wegen der Kürze der Zeit unmöglich // seyn accurat zu überlegen, ob des / Marmoriers Corbellini gemachte For / =derung à 3600. nicht Zu groß seÿe / indeme man alle Wandungen und / Fenster Spalleten welche marmorirt / werden sollen forderist abmessen / müste, um so dann von dem Werth / dißer Arbeit urtheilen Zu Können etc. / so haben Euer Hochfürstl. Durchl. / per resolutionem de dato 11.ten / Maÿ _____: alß welches der Tag / Höchstderoselben Abreiß mach Berlin / gewesen, der frstl. Bau Deputation / Gnädigst eröffnet, daß gleichwie / Euer Hochfürstl. Durchl:t Die Bemelte / Marmorier Arbeit gern Verfertiget / wissen möchten; so solle von Fürstl: / Bau Deputation mit dem Corbellini / darüber so viel Thunlich die nähere / Behandlung getroffen, und so dann / der Accord biß auff hochfürstl. Ra: / =tification abgeschlossen werden. / Wie nun aber Gehorsamst Subsignirte / EuerHochfürstl. Durchl. widerankunfft / wegen Abschließung dißes eventuellen // Accords um deßwegen erwarten / müssen, weil mit Subsignirter Ge: / =heimbde Legations Rath von der / Bau Deputation allein allhier Zu. / ruckhgeblieben; Also hat man erstgedachten Marmorier Corbellini / nunmehr in Deputation Vorbeschieden / welcher nach der angeschlossenen Beÿlag Nro: 1^l wegen dißer Mar= / =morier Arbeit eine praetension / von 4724. f. übergeben, und Zwar / um die neue große Galerie gegen / Morgen Völlig zu marmoriren, und in / allen deren großen Fenster Pfei= / =Lern große Marmorirte Rahmen Zu / Verfertigen, darein man der Fürsten / Bilder in Lebensgröße sezen kan / wie aus dem hier angeschlossenen / Rißß deutlicher ersehen werden kan, / hingegen hat Er Corbellini die .2. / an beeden Enden besagter neuen / Galerie stehende Cabinets ratione dißer marmorirung durchaus unter / solchem Auswurff nicht begreifen wollen. // Nachdem man aber demselben / Von der Bau Deputation lange Zu= / gesprochen und Jhme Vorgestellet / daß wann Er sich nicht raisonable / Behandlen Lassen solte, man etwa / diße Arbeit gar unterlassen würde: / so hat man Jhne Corbellini endlich dahin gebracht, daß er oben specifi: / =cirte Marmorier Arbeit sambt denen / marmorirten Rahmen nichtallein in / der großen Galerie, sondern auch / in denen .2. Neben Cabinets nach dem / Riss in 2. Jahren, ohne dißen Späth: / =Ling Zurechnen, völlig Zu Verfertigen, / und ale darzu erforderliche Ma= / =terialien, außer allein das Jpß / und die Gerüster, welche ein ge: / Oringes ausmachen, selber anzu: / schaffen übernommen, und zwar / 1^{mo} 2 Um Viertausend Gulden über: / =haupt, welche Jhme auff den der: / mahligen Baufundum, wann der / Rettische Accrd aus seÿn wird, Ver: / =sichert werden sollen. Und dann // 2^{do} 3 unter dißer angehengten Condition, / daß weil Er also gleich, und noch dißen / Späthling mit dißer Arbeit FürZugehen / gedenccke, Jhme nach geschlossenem / Accord biß auff Künfftig Martini / 400.f. / und Von Martini an alljährlich / 600.f. / auff Abschlag dißer Stipulirten / Haubt Summ richtig Bezahlt werden / sollen, damit Er saÿne Materialien / anschaffen, und sich seine Leuth / erhalten können. / Ferner werden Euer Hochfürstl. Durchl.^t /^A aus dem angeschlossenen Riss er= / sehen, daß über Besagte Marmorier= / Arbeit, welche der Corbellini übernimmt, / es annoch nöthig ist, Zerschiedene Stuc: / =cador Arbeit darauff Verfertigen Zu / Lassen, welche in derselbigen Galerie ohne die Cabinetts darunter zu be= / greiffen Von dem Stouccador Richard / Retti auff. 2830.f. überschlagen / worden.// Gleichwie nun aber solches von dem / Bau Director Frisoni nach der Beÿlag Nro: 3 Biß auff 2050 . moderirt / worden

und hingegen Er Retti wegen / seiner dermaligen Abwesenheit selbst / nicht hat können Vernomen werden; / So halten Unterthänigst Subsignirte / davor, daß wann man Ihme vor / die Gesamte Stouccador Arbeit nicht / allein in der Gallerie, sondern auch in denen .2. anstossenden Cabinets / ZweyTausend Gulden eingehen und / Versprechen solte, Er billich damit / content seyn köndte: Es wird / aber alles zu euer hochfrstl. Drchlt. / gnädigster disposition anheimstelten / und die weitere Gnädigste Verhalt= / =ungs Resolution in Unterthänigkeit / erwartet. Ludwigsburg den 10.ten 7.bris. p. 1731 / [...] Mit Beylag Nro: 1. 2. et 3[...]

¹ Links neben dem Text vermerkt: Nro: 1 /:

² Links neben dem Text: 1^{mo}

³ Links neben dem Text: 2^{do}

⁴ Links neben dem Text: Nro: 2 /:

Als Beilage zu diesem Schriftstück war die Spezifikation von Riccardo Retti eingefügt, überarbeitet von Frisoni, am 29. März 1731. (Siehe oben unter dem betreffenden Datum) (Beilage Nummer 3?) Beilage Nummer 2 war ein Riß, während Beilage Nummer 1 eine Berechnung Corbellinis ist.

HStAS A 248 Bü 2268

Undatiertes Schreiben Corbellinis, das dem Anbringen von Grävenitz und Betoncourt vom 10. September 1731 beigelegt war.

Ludwigsbug / Auf Jhro Hochfürstl: Durchlcht: Gnädigstes / anbefehlen solle underthänigst Subsignierter in der fürstl. / Gallerie da selbsten, nch Specificierte Marmorier arbeith / Verfertigen alß Nehmlich ich schon auf das allergeuueste dem / Herrn Bau Director Frisonj angegeben habe auch folgenden Accord / Nehmlich die völlige Lambarie herumb, mit debe Spaleten der fänster / und Portallen völlig zu Marmoriren, auf daß genaueste alles zu / samb betrifft f. 3600:- / Ohne daß Gibs und gerüster welches von gnädiger / herrschafft mueß dazu geben werden. / Merhrs 28 gesimbsen, oder Rahmen der bilderen Von / 10 Schue und mehr deren Hohe, und Proportionierter / Braith, und daß gebimbs über Ein Schue Braith / Zu Marmoriren Vor Eine auf das aller genaueste / 30 f. macht zu samem 840,- / Meheres Vor dieselbe grob zu unterwerffen / Vor den Quadretor und handlanger Ems / 3 f. macht 84 , - / Mehrs vor daß gantze gesimbs herum zu mahlen / Auf Marmorier arth vor farben, und Öhl, und / füernieß, arbaith auf daß genaueste 200,- / Suma f. 4724:- // Und damit ich zu der Gallerie die übrige Materialien /: ohne / den gibs und gerüsten :/ darzu schaffen könne, würdt mir / gegeben diß lauffende 1731: Jahr Sucisive biß auf Martini / A: 1732 Jedes Quartall 150 t. thuet 600: / A: 1733Jedeß Quartall 150 f. thuet 600: / Vor den über Rest würdt eine von anfang deß accords biß Anno 1734: 2 Capital brieff gegeben sambt den gebührenden Zünß, und als dan Völlig abzustatten jst so _____ / werde ich ____ ____, solchen Umb Interesse aufzubringen / Ludwigsburg d: / Uterthgst: Ergebt. Diener / Antonio Corbellini Marmorier

HStAS A 248 Bü 2268

Schreiben Riccardo Rettis vom 15. September 1731 an Eberhard Ludwig

[...] Es wird Eüer Hochfürstl: Durchl: annoch gnädigst / bewußt seyn, wie daß vor einiger Zeit mir / durch dero Obrist Lieutenant und Bau Directo- / rem Frisoni gnädigst befohlen worden, daß / einen Riß zu der großen Gallerie fertigen / sollen, deme auch, und zwar auf solche arth / gemacht habe, ohne Lamberie und Pÿramiden, / mithin einig und allein mit der so genannten / Frigio über die Fenster und große Ornamenten, / wo die

Portraits zu stehen komen sollen, auff / welche Arbeit, dann den Überschlag und Forderung / gemacht; und aber über solcher Arbeit ver „ / wissen müssen, so habe einen von meinen / Leüthen befohlen, den Riß vollends aus zu ma / chen, welcher aber aus Unwissenheit die / Lambrie und Pyramiden mit in solchen Riß / gebracht, welche ich doch Keineswegs mit in / dem Überschlag genomen gehabt, dieses ist mir / auch so lange unbewust verblieben, biß solches / erst vor etlichen Tafeln aus den Rist und der / Specification ersehen habe; Da man mir / nun auch zugleich die zu machen Versprochene / Arbeit, dergestalten und umb 1000 f. moderirt // so daß daher diese Arbeit, nach einer so starcken / moderation, ohnmöglich über mich nehmen / Kann: Alß habe Eüer Hochfürstl. Durchl.^t / durch anliegende Specification, die / Unmöglichkeit, die Arbeit nach der allzu= / starcken moderation zu fertigen hiermit unterthänigst / remonstriren: umb was vor einen Preiß / aber solche machen kan, gehorsambst vor= / stellen wollen, mit der unterthänigst : / devotästen Bitte, daß wo solcher Preiß gnädigst / gefällig, wegen der Bezahlung die gnädigst / gemeßene Befehls gehöriger arthen zu er= / theilen geruhen, daß mir, jedoch ohne un= / terthänigste MaaßVorschreibung, auff / nechstkomende Martini -: 200 f. / So dann alle quartal -: 100 f. / der Rest aber biß Anno p. 1733. paar / gnädigst gereicht und Bezahlt werden möchte. Der ich damit zu Eüer Hoch= / Fürstl. Durchl.^t fernerweit gnädigsten / Befehlen im tiefsten Gehorsam verharre [...]

HStAS A 248 Bü 2268

Spezifikation von Riccardo Retti vom 15. September 1731, Anlage zum Schreiben des gleichen Datums.

Specification / Was an der Langen Gallerie des neuen / Corps de Logis, auf Gnädigsten Befehl des / Regierenden Herr Hertzogs zu Wirtemberg Hoch, / Fürstl: Durchl.t und der dieserwegen an dem / Obrist Lieutenant mit Ober Bau Directorem / Frisoni gegebener Commission, über die aus dem / Riß Bleibende Lamberie und Pyramiden, welche__ / auch meiner Specification nicht einverleibt / gewesen an arbeit gemacht werden solle, / nemlich / Das so genannte Friss, wie das Riss ausge= / Zeichnet, über die gantze Gallerie sauber zu / machen, wie ingleichen über Beÿde Cabinet und / Fenster die Ornamenten, nach dem gemachten / Riß, zu fertigen. / Ferner 20 Ornamenten, wo die Fürstl.e Por- / traits Zu stehen komen sollen, nach dem vor / gelegten Riß mit unterschiedlichen Trophees, / und dann weiter 4, aber größere Orna- / menten, so mehrere Zeit und Arbeit erfordern, / zu machen, nicht weniger über die 8. thüren in / Weiter Beÿ der Gallerie und 2. Cabineten jeden portrait, deren 24 Seynd, / die Epitaphien zu formiren. / Wann nun solche Arbeit, darzu gnädigste Herr= / schafft all Benöthigte Materialien, wie diese Nahmen / haben mögen, wie ingleichen die Gerüster anzu= / schaffen hat, machen und fertigen solle: so kan vor selbige Keinen Creützer weniger // nehmen dann / /: 2850 f. / und Zwar daß die Bezahlung auf folgende /weiße ohnfehlbar und gewiß geschehe, dann / sonst mich der Arbeit ohnmöglich unter = / ziehen kan, alß: / Auff nechstkomende Martini 1731. / 200 f. / So dann all folgende Quartal / jedes mahl 100 f. / und / den Rest biß AO: 1733. / Worgegen aber die unterthänigste Versiche= / ung gebe, die Arbeit dergestalten zu stellen, / so daß nicht der geringste Fehl daran ge= / funden werden solle, In Bekräftigung / meiner aigenen Nahmens Unterschrift / Ludwigsburg d: 15. Sept: 1731 [...]

HStAS A 248 Bü 2268

Postanbringen vom 17. September 1731, unterzeichnet von Betoncourt, an die Schlossbau Deputation.

Durchleuchtigster Herzog / Gnädigster Fürst und Herr./ Nachdem in Zwischen der Stouccador / Richard Retti nacher Hauß gekommen / so hat man denselben über die zu / Verfertigende Stouccador Arbeit / in der neuen Gallerie selbsten Ver= / nomen, welcher

nach der Bejlag / seine Erklärung dahin gethan, daß / vor solche Arbeit nach dem Riß / zu stellen, deselbe weniger nicht / nehmen könne; alß / S :. 2850. f. / und zwar, daß Jhme daran / auff nechstkömend Martini gleich paar 200. f. / und all folgende Quartal / jedesmahl 100. f. / der Rest aber ao: 1733. Vollends / Bezahlt werden solle. / Euer Hochfürstl. Durchl: haben // dahero Gehorsamst Subsignirte / diese sain Retti Erklärung hiemit / Unterthänigst nachberichten, und dero Gnädigste resolution hierüber er= / =warten wollen;[...]

Und das dazugehörige von Herzog Eberhard Ludwig unterzeichnete **Decret vom 1. November 1731:**

Serenissiums wollen, daß mit / dem Stouccador Richard Retti derge= / =stalten accordiret werden solle, daß / derselbe nach denen übergebenen Rißen / und denen gethanen Vorschlägen der Fürstl. / Bau Deputation in deren Anbringen Vom / 10.ten und 17.ten Septembris pass: die Stouc= / =cador=Arbeit in der neuen großen Commu / nications Gallerie gegen Morgen verferti= / gen solle, und zwar vor und um Zweÿ Tausend / Gulden, welche Jhme Von Fürstlr. Visitation / vollends bezahlet werden sollen, wann der / große Rettische Accord ein Ende genomen / haben wird, unterdeßen aber, und damit / die von Jhme Richard Retti übernehmende / Stouccador=Arbeit allso gleich angefangen / und continuiret werden möge; so haben /Serenissimus Jhme Retti alljährlich Vier / Hundert Gulden assiniret, welche erst / gemeldte Fürstl. Visitation von jetzt Mar-/ =tini an zu rechnen, auff abschlag dieser / accordirten Zweÿtausend Gulden be= / Zahlen solle welches der fürstl. Bau Deputa= / tion zu Jhrem weitem Verhalt hindurch / **Nachrichtl.** angefügt wird.

HStAS A 248 Bü 2268

Schreiben des Malers Livio Retti vom 2. Oktober 1731, in dem er darum bittet die Kommunikationsgalerie gegen Morgen marmorieren zu dürfen, was den Fürsten 3000 f. kosten soll.

(Lit A)

Durchleuchtigster Hertzog; / Gnädigster Fürst und Herr! / Nachdeme ich unterthänigster Supplicant in Erfahrung geckomen, / daß Eüer Hochfürstl. Durchl. Gnädigst resolviret, die einte neue / Communications=Gallerie gegen Morgen mit denen beeden / daran stoßenden Cabinets marmoriren, und solche Marmorier / Arbeit an den Marmorier Corbelini um 4000 f. Zu überlaßen, / dergestalten, daß demselben auff instehend Martini 400 f. und / quartaliter auff Zweÿ Jahr jedes Quartal 150. f. bezahlet, vor / den Überrest aber demselben 2. Capital Brieff auff Frstlr / Visitation ausgestellt werden sollen, ich aber find, daß besagter/ Corbelini die Arbeit um 1000. f. Zu hoch angesetzt; So habe Eüer / Hochfürstl. Durchl. Gehorsamst bitten wollen, mir besagte / Marmorier=Arbeit um solche 1000. f. wohlfeiler mithin / einzig um 3000. f. Gnädigst zukomen zu laßen, mit Versicherung / daß durch beschreibung eines berühmten Marmoriers solche //Marmorier Arbeit, wo nicht beßer doch wenigst so gut alß / Er Corbelini in Stand stellen, um Eüer Hochfürstl. Durchl. / nach dem bereits von dem Obrist Lieutenant Frisoni ver / fertigten um Gnädigst approbirten Riß alle Satisfaction / geben werde, wie ich denn auch mich mit der Bezahlung und denen / Quartalien auff Arth, wie Er Corbelini stipuliret, be= / friedigen laßen will. Da nun Eüer Hochfrstl. Durchl. aihen / hohes Interesse darunter mercklich versiret so zweifle nun / so weniger an der Gnädigsten Willfahre und verharre mit / Submisesten respect / [...].

HStAS A 248 Bü 2268

Schreiben Corbellinis vom 2. Oktober 1731. (Lit B)

Durchleuchtigster Hertzog / Gnädigster Fürst und Herr ! / Daß der Mahler Livio Retti Mein Vetter, um seiner / Passionen willen, und solchen Ein genügen zu Leisten, / Ein Marmorier werden will, und die von Mir schon / mit Ihro Hochfrstl. Durchl. Bau

Deputation accor- / dirte Gallerien um S: 3000. f. zu machen Vorhaben ist, / damit bin Jch gar wohl zu Frieden, und willes Jhnen / ganz gerne Überlaßen, wan nur Durch Ewr. Hoch / Fürstl. Durchlt. , oder gedachten Livio Retti, Ich Schad / Los gehalten werde, und Mir dasjenige, was Jch / an UnCosten daran gehabt, gleich Baar Bezahlet / wirdt, wünsche Jhme auch Vihl Glück und Segen / ob es schon kein Freünds Stuck ist, indeme Jch auff / solche Art nicht mit der Arbeit fortfahren / kan. Es Dürffte Jhme aber gebug genug Verdrießen // wann Ich wolte Mahler beschreiben, und Jhme / Durch übernahme der noch zu Verfertigenden / Arbeit sein Stuckh Brodt benehmen, wie wohl Mich / Gott behüten wirdt, solchergestalt mit Meinem nechsten zu Verfahren, und Ich lieber die Arbeit Verlieren und Betteln gehen, als solcher- / =gestallt was Vor Mich Bringen wollte. Allein / es wirdt derselbe /: weil Er in solcher arbeit nicht / erfahren :/ auff die Lez sehen, wie es passiren / wirdt, und dürffte durch die Aufnahme Vihler / anderer, so vielleicht Pfuscher, Ewr. HochFrstl. / Durchlt. nicht allzu wohl contentiren. Wann / also Ewr Hoch Frstl. Durchlt. Mich bey Meinem / Bißherigen Accord zu manutenirn nicht beliebig / seyn sollte, so danckh vor die bißhero geboße- / -ne Gnaden Ganz Unterthänigst, und bitte / Mir nur das wenige, was es an Meinen / UnCosten Betragen wirdt gndgst ausbezahlen / zulaßen // In Erwartung gndgstr Resolution Verharre / mit tieffestem Respect[...].

HStAS A 248 Bü 2268

Relation von Frisoni an die Baudeputation vom 4. Oktober 1731.

Es hat sich der Marmorirer Corbelini / in Ansehung daß er den gantzen / Sommer auff die Arbeit in der neüen / Portrait ,, Gallerie gewartet ,, und / über die 1000 fl. Unkosten gehabt / endlichresolviret noch zu der Galle ,, / rie : 6 Tische ,, und in dem neu/ reparirten Saal die Marmor ,, Ar ,, / beit , wie es meistens schon geschehen, / biß auff den Sockel in diesen / Accord mit einfließen zu laßen; / Wann er aber die Arbeit verlihren / sollte, begehret er, wie billig, ent ,,/ weder von Seren.^{mi} oder von dem / Entrepreneur 1000 f. Unkosten baar / ihme wieder zu erlegen und ihne / justiz=mäßig schadlos zu halten // auch wolle er sich diese Unkosten noch Spe / cificiren und Zeigen, daß er nichts / überflüssiges fordere. Habe also / seine Meynung unterthst. berichten / wollen, weilen er Kranckheit halber / sich bey I. h. Geheimen Legations ,, / Rath nicht einfinden kan. [...].

HStAS A 248 Bü 2268

Postanbringen vom 5. Oktober 1731. Unterzeichnet von Betoncourt. Ursprünglich mit den Beilagen Lit. A. B. C. D. und E versehen. Das Anbringen nimmt Bezug auf ein Anbringen vom 10. September 1731.

[...]Euer Hochfürstl: Durchl:t wird / aus dem unterm. 10.^{ten} 7bris jüngst: / hin erstattetem Unterthänigsten / Anbringen annoch Gnädigst erinner: / = lich seÿn, daß wegen Marmorirung / der einten neuen Communications: / Gallerie hochstdieselbe schon unterm / 9.^{ten} Maÿ dießes Jahres Gnädigst be: / fohlen, mit dem Marmorier Corbe / =lini dißer Marmorier Arbeit halber / einen Accord zu Treffen, welches / aber wegen Euer Hochfürstl. Durchl: / gleich des andern Tags darauff er= / =folgter Abreiß auff berlin, und in / Abwesenheit der Bau Deputatorum, / erst den. 10.ten 7bris h: a: so und / dergestalten geschehen, daß wir in / Besagtem VorAnbringen umständlicher // Zuersehen, Jhme Corbelini vor die / gesamte Marmorirung derselbigem Gal. / =lerie 4/m . f. eventualiter accordirt / worden. Alß nun darauff / den .19.^{ten} 7bris alß den Tag Vor / Euer Hochfürstl. Durchl: Abreiß / auff Kirchheim ein solches in dem Referat Unterthänigst Vorgetragen / worden; So haben Höchst dieselbe / dißen Accord Gnädigst ratificirt, / daß es also nur auff die expetition / der Hochfürstl. Resolution ankomen / welche wegen erfolgter Abreiß Euer Hochfürstl:

Durchl.¹ bißhero nicht un- / =Terschriben werden Können, Jn: / =Zwischen und da der Marmorier / Corbelini in Erfahrung gebracht, daß / der mit Jhme getroffene eventual / accord Gnädigst agreirt worden / hat derselbe um die Zeit nicht Länger / Zu Versäumen, an solcher marmorie = / Arbeit also gleich den Anfang ge= / =macht, und etliche Felder bereits schon / in Stand gebracht: Es hat sich // aber in der Zeit ein incidens ergeben / welches Euer Hochfürstl. Durchl:t / Vorzutragen, Gehorsamst Subsignirte / nicht unterlassen sollen: da namlieh / der hißige Mahler Livio Retti / ¹ den .2.^{ten} hujus, Bejligens des Memo: / =rial eingegeben, und sich darinnen / offerirt, die mit dem Marmorier / Corbelini Veraccordirte Marmorier / Arbeit à .4/m. f. auff die nehmliche con: / =ditionen zu übernehmen, und um / Eintausend Gulden wohlfeiler, mithin / vor 3/m. f. Verfertigen zu Lassen, und / weilens Er Livio Retti selbsten kein / Marmorier seyn, solche Arbeiter / Zu beschreiben, damit alles accord: / =mäßig ins Werckh gestellet Werde. / Alß nun der Corbelini solches er = / =fahren hat sich derselbe gleich an: / =fangs beschwert, daß Jhme der Livio / Retti dißes aus purem Neid gethan ² sich aber doch in bejligendem Memo:/rial offerirt, Jhme Livio Retti seinen / ganzen accord zu überlassen, // Wann Euer Hochfürstl. Durchl.¹ / oder Er Retti Vor seine Theils schon / gemachte Arbeit, und Theils gehabte VielMonathliche Versaumnus schadlos / halten _____ welche Schadloßhaltung / derselbe nach der angeschloßenen / ³ Spezification auff. 1050. f. aestimirt. / Nachgehendes hat Er Corbellini durach / den Obrist Lieutenant Frisoni an: / = suchen Lasßen, es möchte Euer hoch: / =Fürstl: Durchl.¹ Jhme Von dem ge: / =Troffenen Accord nicht Verstoßen, / Er wolle nicht allein die Gallerie / mit Glatte marmorier Arbeit, wie / es stipulirt worden Verfertigen, / sondern nach der bejliegenden be= ⁴ =schreibung an denen Lambris, wo keine Stouccador Arbeit hin kombt, / alles mit Zügen, und wohl faconitren / Marmor einlagen, und die große Rah= / =men, wo die Fürstl. Bilder hinkomen, / entweder auff Arth von Lapis La. / =zuli oder Rosso anticho di Spagna / Verfertigen. [...].

¹ Links neben dem Text: Lit: A

² Links neben dem Text: Lit. B

³ Links neben dem Text: Lit. C

⁴ Links neben dem Text: Lit. D

Darüber hinaus verpflichtet sich Corbellini, 6 marmorierte Tischplatten für die Galerie zu schaffen (Anhang Lit: E) auch im Festsaal des rechten Flügelbaus *Lehsinen und anderer Marmorier Arbeit*“auszuführen. Desweiteren bietet er an, *Reparationen* an schadhafte Stellen anderer Marmorierarbeiten unentgeltlich auszubessern.

Im dazugehörigen **Decret vom 1. Novemver 1731** wird beschrieben, dass sich Eberhard Ludwig über den Stand der Dinge unterrichten läßt, indem er sich neben dem aktuellen Anbringen auch noch die Akten vom 9. Mai und 10. September vortragen läßt:

Serenissimus haben sich umständl. / vortragen saßen, was sowohl in denen Vor / hergehenden ettis.9.ten Maÿ und 10.ten 7bris / h. a. alß auch in gegenwärtig Unterthänigst erstattetem Anbringen enthalten, betreffend / theils den mit dem Marmorier Corbelini / von der fürstl. Bau Deputation wegen Mar= / morirung der gegen Morgen erbauten neuen Gallerie eventualiter geschlossenen accord, / und Theils die von dem Mahler Livio Retti / occasione dieser marmorirung gethane / offerta, und haben höchst ermeldt S^r. hochfürstl. / Durchl.t.besagten mit dem Corbelini ge= / troffenen eventual Accord à Vier / tausend Gulden dergestalten Gnädigst / ratificiret, daß derselbe nach invermel= / =tem Antrag an denen Lambris besagter / Gallerie, wie auch denen daran stoßenden Zweÿ / Cabinets, ungleichen an der Maurdickhe der / fenster Spallets, wo kein Stouccaror Arbeit / hinkomt, alles mit Zügen und wohl faconitren / Marmor _____ legen; Item Sechs saubere Tisch- / Platten von Marmorier Arbeit darein Jn Ver / schaffen, und dann den gantzen auff's neue renovierten Saal in rechtem Flügel Bau / an

denen Lessinen und anderer Marmo- / rier=Arbeit ausZuputzen, und was schadhafft / seÿn möchte, ohne Entgelt zu repariren schuldig seÿn solle. Und damit Er Corbellini / diese übernommene Arbeit gleich anfangen / und all sofort continniren könne. / So haben Serenissimus Jhme auff Abschlag / der in diesem Accord Stipulirten Vier /Tausend// Tausend Gulden auff die fürstl. Visita= / =tion jährlich von jetzt Martini anzurechnen / achthundert Gulden assigniret; und auch / bereits den nöthigen Befehl deßhalber an die / =selbe ergehen laßen. Wann aber die Arbeit von Jhme Corbellini gestellet und der Rettische / Accord völlig aus seÿn wird, so solle derselbe von dem alßdannerledigten findu hernach / gänzlich ausbezahlet und cotentiret werden / welches der fürstl. Bau Deputation zur / weitem der Sache Besorgung hiermit in Gnaden gefüget wird.[...].

HStAS A 248 Bü 2268

Spezifikation vom 5. Oktober 1731, bezüglich der bis dato angefallenen Unkosten für die Marmorierungen durch Corbellini. Am Ende der ersten Seite wurde von anderer Hand vermerkt: *Von dem jungen Corbelinj übergeben / d. 6. 8bris 1731.*

Specifikation / waß / Subsignirter wegen bißhero gehabter VnKosten / an der fürstl. Portrait Gallerie mit Verfertigter / Marmorier arbeits, Zeit Verlust, Versaumnuß / anderer arbeits und Vbrige Spesen in / Erwartung der gnädigsten Resolution zu / praetendieren habe. / Alß Nemlich: / 5. Monath habe auff gnädigste Resolution ge: / wartet Von Serenissime abraiß nach Berlin / biß zum 18. 7bris à 75 stalle Monath Vor / lohn und Kosten f. 375:- / Vor meine gesellen à 30 f. 150:- / Vor den großen Saal zu Repariren 175:- / Vor die angefangene Arbeits in d. Gallerie und / alles in Gang zu bringen 350:- / Suma: f. 1050:- / Welche VnKosten mir jedem eisirt werden müssen / Und wann ich darzu rechne noch 6 tisch so in die // Transporte f. 1050:- / Gallerie hätte machen müssen à 75 f. :450:- / f. 1500:-/Also / So wären 500 f. welche Serenissimy mehr / bezahlen müßten, wan man sonst meinem / Contrapart nicht alles zu nichts schätzen vill [...].

HStAS A 282 Bü 812

Von Eberhard Ludwig unterzeichnetes Decret vom 1. November 1731

Demnach Unßeres Gnädigsten Fürsten und Herrens / Hochfürstl. Durchlt wegen Marmorirung der gegen Morgen / erbauen neuen Communications=Gallerie, worein / die fürsten Bilder in Lebens Größe kommen sollen, ei= / =nem Accord mit dem Marmorier Corbellini¹ getroffen, daß nemlich derselbe besagte / Gallerie von dem hängt Gesimbs biß an den Boden, wie / auch an denen Lambris und denen daran stoßenden Zweÿ / Cabinets, imgleichen an der Maur=dicke derer Fenster= / -pallets, wo keine Stouccador=Arbeit hinkomt / alles mit Zügen, und wohl faconirten Marmor / ein Zulegen, Jtem Sechs saubern Tischblatten von Marmor= / Arbeits darein zu verschaffen, und dann den gantzen auff neun / renovirten Saal im rechten Flügelbau an denen Lessinen und / anderer Marmorier=Arbeit auszuputzen, und was schadhafft / seÿn möchte, zu repariren schuldig seÿn solln, vor solche Arbeit / aber jhme Corbellini Vier Tausend Gulden dergestalten / gnädigst versprochen, daß, damit derselbe diese übernommene / Arbeit also gleich anfangen, und damit continuiren könne, / Jhme auff Abschlag der Stipulirten Quanti von fürstl Visitation / alljährlich von jetzt Martini an zu rechnen Acht Hundert Gulden, / der Rest aber e-----, wann die Arbeit Von Jhme gestellt, und der / Rettische Accord aus seÿn wird, von dem alßdan erledigten / Fundo vollends ais bezahlet werden solln; Alß lassen / Höchst ermeldt Sr. Hochfürstl. Durchlt. dero Geheimen Rath / und Kirchen Raths Directori, Vice Directori und Rätthen ein / solches zu dem Euch in Gnaden anfügen, damit besagter / Corbellini um dieße übernommene Arbeit auff Vorbemeldte // Arth von fürstl Visitation be-eindiget werden möge; / dabey Sr. Hochfürstl. Durchlt. die Gnädigste Versicherung geben, / daß höchßdieselbe an ermeldter Visitation jährlichem

*Bau bey= / =trag Quanto in dem letzten Jahr Gang desselbigen den Belauff / der Corbellinischen Forderung sich abziehen laßen Wollen. / Decretum Ludwigsburg den 4. Novembris 1731 / Unterschrift EL / Nach ftl. decreto an frt, Kirchen- / Raten aufzuschrib; d 1. Nov. / 1731 / Aufzählungszeichen?? / _____ Rath _____ / Vicedir: Kann / Ath / iske / Grafd / Stocmaier / Boger / Knöbel /
Zum frtl. Kirchen Rath. Eing____. fol: 376.a //
Decret / Vermög deßen die Marmorierarbeit / in der Kommunikationsgallerie gegen Morgen / und in der b.tischblatn von dem Marmorier / Corbellini verfertigt und der Saal im rechten / Flügelbau _____ pro 4000. f. _____ / u. deren jährl. --- Martinj – 800. f. bezahlt / werden solle. / - i. – gtr. 1731.*

¹ Mit Einfügungszeichen über die Zeile geschrieben.

HStAS A 282 Bü 812

Von Eberhard Ludwig unterzeichnetes Decret vom 1. November 1731

*Demnach Unßers Gnädigsten fürsten und Herrn / Hochfürstl. Durchlt. mit dem Stouccador Richard Retti einen / Accord gemacht, dergestalten, daß derselbe die erfprderlice / Stouccador=Arbeit in der neuen großen Communications / Gallerie gegen Morgen nach denen übergebenen und Gnädigst / approbirten Rißen ververtigen solle, und vor solche Arbeit / Jhme Retti Zwey Tausend Gulden gnädigst versprochen, / welche demselben von fürstlr. Visitation als denn vollends / bezahlet werden sollen, wann der Rettische Accord ein Ende genom= / =men haben wird, unterdeßen aber und damit die von dem Richard / Retti übernehmende Stouccador=arbeit also gleich angefangen / und so fort continuiret werden möge, Höchstermeldt Sr. Hochfrstl. / Durchlt. demselben alljährlich Vier Hundert Gulden Gnädigst / assigniret, welche von jetzt Martini an Zu rechnen, die fürstl. Visi= / =tation Jhme Retti auff Abschlag der accordirten Zwey tausend Gulden / bezahlen solle, dagegen Höchstdieselbe der belauff dieser Rettischen / forderung sich der Visitations jährlichen Bau Beytrags Quanto / in dem letzten Jahrgang deßelbigen Werden abZiehen laßen; / alß laßen Seiner Hochfürstl. Durchlt. dero geheimten Rath und / Kirchen Rath: Directori, Vice Directori und Räten bey fürstlen Kirchen Rath ein solches Zu dero Weiterm Verhalt und Nachachtung / hiermit in Gnaden Zugehen Decretum Ludwigsburg den / 1. Novembris 1731/
Eberhard Ludwig /*

Von anderer Hand hinzugefügt:

Nach hfrl: decreto an frstl.: Kirchen- / Lasten außzuschreiben; d. 1. Nov: 1731. / Geh. Rath de / vicedir: K__ / ath / Reiske. / Gras.s / Stoqmaier. / Boger. / Knöbel. / Eingebß. fol. 375.b

Von anderer Hand hinzugefügt:

Zum frstl. Kirchen Rath //

Von anderer Hand hinzugefügt:

*Decret /
daß dem Stouccador Richard Rettj / Vor seine arbeit in der Comuncations Gallerie / gegen morgen 2000. f. u. deren jahrs 400. f. / V_n Martinj an bezahlt werden sollen.*

HStAS A 6 Bü 91

Decret , von anderer Hand vermerkt **dd. 14. Dec: 1731** und wiederum von anderer Hand vermerkt **Die Von Nürtingen nacher / Ludwigsburg transporte / alte Portraits betr:**

Ab d. Hoff Rath v. Landen / rart /

Unsers etc. laßen dem / hoff Rath v. Landrart auff / seinen letzteren bericht / vom 8.ten
____.tis hierdurch / Gndst ohnverhalten, das= / gestalten derselbe die / in dem Schloß Zu
Nürtingen / sich befindl:e portraits / Von dem Fst. Würtb: / Hauß, welche Zu dem Vo= /
habend Zweck in d fürsten, / Gallerie Zu gebrauchen / seÿn möchten, jener End / abhole,
u. solche nacher / Ludb. Zu hand des / geh: Legat: R: Jaquins / beliefern solle; Zu wel=
chem End dann auch Er / hoff_: u. Landrart in / beÿseÿn des hausschneiders / jene
Portraits, welche / hinweg geführet werden, / nahmentl. Zu _____, / u.¹ dem
vorged:n Hauß= / schneider von Jhme hoffe / unterschrieben, zu ~~hand~~ / ~~Zu~~ stellen u. Zu
hinter= / laßen hat; Gleicherge= / stalten dann auch derselbe // mit denen Zu Stuttg: / in
d Kunst Camer be= / find:en portraits auff / eben solche Arth u. Weiß / Zu verfahren hat,
doch / daß diese letztere por= / taitz wann die i____er / von näthen, seiner Zeith /
wiederum zur Kunst= / Cammer Zuruck geliefert / werden. /

Was sodann deßen hierunter / bereits gemachte u. künfftige / VerunKostung **Zehrung**
anbetrifft, so haben / S:r hf: Dhl:t nach der anlage / d hierbey befind: Un= / Kosten
Zettul gebührend / decretiren laßen; Decr: / Kirchheim d. 14.d Decembr / 1731/
Auff den UnKosten Zettul des HoffR: u. Landrarts / S:r hf:n Dhl:t gndste / Verordn: /
hierauff ist, daß dem Rechner / innVermeldte 31 fl. __ etc. Reÿß= / u. Zehrungs=Kösten
aus frst:r / Landschreibereÿ von denen para= / test Vorhandenen baaren Geldern / nicht
nur sogleich aus bezahlet= sondern / auch weil derselbe in gleicher Verrichtung wie= /
derum nacher Nürtingen abzugehen hat, Jhme Zu Behuff / sothaner Neuen Reiß u
Zehrung, Zu gleicher Zeit 20 fl. ausbe= / zahlet u. bey des alß eine gute Ausgab
verrechnet werden solle: So / daß also die beyde ____: ____: u. Landschr: Verw: _____
hiernach das wei= / there Zu Verfügen haben. Decr: ut supra.

¹ Mit Einfügungszeichen links neben dem Text notiert: *Die Designaon davon*

HStAS A 248 Bü 2268

Ein **Anbringen vom 29. März 1732**, ebenfalls von Betoncourt und Grävenitz unterzeichnet, enthält (in fünfzehn Punkten) Planungen für die Baumaßnahmen, die im Frühjahr und Sommer 1732 stattfinden sollten. Dabei wird auch erwähnt, dass Eberhard Ludwig das Neue Corps de Logis bereits beziehen wollte. Unter Punkt 12 werden beschäftigte Architekturmalers erwähnt.

*Es will nöthig seÿn, daß bey dießem / angehenden Frühling zerschiedene / anstalten bey
dem Fürstl: bauwee= / sen gemacht werden, Theils weil / Euer Hochfürstl: Durchl: in
das neue / Corps de Logis einzuziehen geden= / cken [...].//*

*12. Weilen Euer hochfürstl: Drchl: / Tin Mündlich gnädigste declaration / gethan, daß
Sie die dermahl an= / wesende Architectur Mahler zu / Mahlung des Festin Sals und / der
Loges am Theatro employ= / Iren wollen, damit man über Kurz / oder lang dießerhalb
Keinen¹ an= / dern² Von neuem Komen laßen / dörffe, So Wird zu gleich unter= / thänigt
mit angefragt, ob Von / dem neuen fundo etliche 1000. f. / angeschafft werden Könten,
dan / sonstn sich diese leuthe länger / allhier auffzuhalten nicht gesin= / net seÿn.*

¹ Letzter Buchstabe vermutlich ein *n*. Schlecht lesbar.

² Letzter Buchstabe vermutlich ein *n*. Schlecht lesbar.

Dem Anbringen ist ein **Decret vom 8. April 1732** angefügt, dass von Eberhard Ludwig unterzeichnet ist. Darin wird auf den 12. Punkt des Anbringens wie folgt Bezug genommen.

*ad.12.^{mm} Werden Serenissimus / in Kurzen sich erklären, Waß Sie / Zu Mahlung des
Festin Saals, und / der Loges Vom Theatro dermalen / anzuwenden gewillt seÿnd: Es /*

hat also die Fürstl. BauDeputation / Vorher mit denen hiersejenden / Architectur Mahlern Baroffio et / Cons: deßhalber zu sprechen / und Vorlauffig zu erfahren, / Wie sich solche Lauth Wegen dießer / Arbeit auff das Nechste Behandlen / Lasßen Wollen.

HStAS A 248 Bü 2268

Schreiben von Riccardo Retti an Herzog Eberhard Ludwig vom 3. April 1732, in dem Retti erklärt, das 2600 Gulden für die Stukkierung der Galerie nicht ausreichen:

Euer Hochfürstl. Durchl. haben unterm 1.ten 9bris p. 1731. wegen / Verfertigung der großen Communications-Gallerie Von Stuccador / Arbeit nach dem gnädigst approbirten Riß, den hochfürstl.ⁿ / Befehl ertheilet, daß nur Vor solche Arbeith überhaupt – 2000 f. / und Martinj 1731. Verflossen sind 200. f. und solche quar- / taliter mit 200. f. und den ÜberRest 1734. bezahlt werden / sollten. Wie nun Gnädigster fürst und herr in mei- / nem vorigen Unterthänigsten Memorial bereits Ewer hoch- / fürst: Durchl: demüthigst Vorge stellt habe, daß diese / Gallerie anderst nicht alß um 3000. f. gemacht werden / Könne. So habe mich aber endlich zu 2600. f. gehorsambst / offerirt, da doch Solcher accord in abwesenheit meiner geschlos / sen worden, ohne weitere Anfrage an mir gethan, woran / ich die handlangere bezahlen und alles sauber und fleißig / von purem Alebaster =Gips Verfertigen muß; wie ich nun / ohnmöglich weniger nehmen kann, andergestalt ich mei- / ne Nothdörfftige Unterhaltung nicht einmal darbey ge= / winne, sondern Von anderwerttiger hülffe leben müßte. / Allermassen diese Gallerie mehr Arbeith alß alle Zimer im / neuen Corps de Logis erfordert, in welchem Stuck ich mich der / _ecision eines jedwedden Kenners solcher Arbeithen unterwerffe. // Alß bitte Euer Hochfürstl: Durchl: hierdurch ganz Unter= / thänigst. mir diese 600. f. in Suma also 2600. f. gnä= / digst passiren zu lassen, wie auch die Zue Anfang begehre= / te 200. f. welche ich schon wirklich auff interesse zu dieser / Arbeith auffgenommen, zu denen jährl. destimirten 400. f. / mithin auff das Erste Jahr 600__ und auff das andere/ 400. f. den ÜberRest aber ad. 1734. an Lichtmeß 600. f. / Geogj 500. und Jacobj den Rest, dergestalten, weilen / solchen liedlohn zu ergeben Viele Mühe und große Zeit Ver= / säumnuß bej so kleinen Verdienst Verursacht, wäre ohne / Vorschreibliche Maaßgaab Von nöthen ein Secret an das / Hochfürstl: Visitations Collegium um KirchenRastens Ver= / Wwalthern eine sichere handschrift nach geschlossenem accord / nur in handen zu geben damit Jhro hochfürstl: Durchl: / nicht weiter behelligen dorffte. / Sollte aber Ewer Hochfürstl: Durchl: wider mein Unterthä= / nigstes Verhoffen mir dieses quantum derer 2600. f. einzu=gehen nicht höchtefällig seyn, bin ich geZwungen, diese Ar= / beith lieber zu quittiren dann solches mir nicht möglich ohne / Verlust zu Verfertigen, denn ich baares geldt Selbst interessi- / ren muß, wann solche Arbeit in Stand komen sollte. Deßwe=/ gen Unterthänigst bitte, die schon Verfertigte Arbeit in be / melter Gallerie, welches auff 500. f. belauffen wird, zu be=/ Zahlen gnädigst zu befehlen. Ürigens die VollZiehung nach / Ewer Hochfürstl.ⁿ Durchl: hüchstem Willen und Befehl einem / andern überlassen muß. Verhoffend nächstens gnädigste / Antwort zu erhalten, weilen der Somer herbejKomt, dan / sonsten Keine Leute mehr bekommen köndte, sonsten nach / Oster andere Arbeit zu suchen nicht umhin kann. Gnädigster / Erhör meines Unterthsten Petiti in Tieffester Devotion Verharrend/ Ewer Hochfürstl.ⁿ Durchl: / Unterthänigst Gehorsambster / D. Richard Retti.

HStAS A 248 Bü 2268

Ein **Anbringen vom 8. April 1732**, unterzeichnet von Betoncourt und Gräfenitz, enthielt zwei Anlagen (zwey Memorialien, die der Stukkateur Riccardo Retti bei der baudeputation eingereicht hatte) und widmete sich unter anderem der Stukkausstattung einer (?) der Kommunikationsgalerien:

In dem zweyten hirbey angeschlos= / senen Memorial, beschwert sich / derselbe, daß Er die Stouccador / arbeit, in der Neuen Communi= / cations Gallerie, gegen Morgen / um die gnädigst Versprochene . 2000 f. / ohnmöglich Verfertigen Können, / solches auch gleich damahlen Vor= // gestellt, und nachmahlen unterthä= / nigst bitten wollen daß Jhme an= / noch 600 f. nachgetragen werden / möchten, dann sonst Er sich ge = / zwungen sehe, dieße arbeit / fahren zu lassen, Gleichwie / aber Euer Hochfürstl: Durchl: / auff der Bau = Deputation un= / teihänigstes Anbringen, / und noch derselben Antrag in / der unterm 1^{ten} 9 bris. 1731 / erlassenen hochfürstl. Resolu= / tion dem Stouccador Richard Retti Vor diese übernehmende / Stouccador arbeit, weiter nicht / als 2000 f. gnädigst bewilliget / [...] Worüber sich jedoch der Suppli= / cant, gleich damahlen, und die ganze zeit über Beschwehret, und / die Fürstl. Bau Deputation, Täg= / lich angeloffen; also stellen Unterthänigst Subsugnrte Da= / hin, ob Euer Hochfürstl: Durchl: / Jhme Retti, ein mehrers und / etwa noch .300. f. dann auff / ein weitheres dieselbe nicht an= / tragen können, passiren, und / deshalb er das gnädigste Decret / an das fürstl. Kirchen Raths Colle= / gium ergehen lassen wollen. / Als welch alles zu gnädigsten / Belieben anheim gestellt wird. etc.

In dem zugehörigen **Decret vom 9. April 1732** verfügt Eberhard Ludwig, dass Retti für die Arbeiten in der Kommunikationsgalerie weitere 300 Gulden erhalten sollte. Allerdings forderte er, Retti müsse sich bei den in Zukunft anfallenden Reparaturen besonders viel Mühe geben.

HStAS A 6 Bü 91

Auff d fürstl: Bau-Dep: anbr: vom 8.tn / April 1.) des Stuccador Retti bey frstl: Renth= / Cam: habend WartGelds. Ausstand von der / reparations arbeit 2.) Die erhöhung des accords / in der Communications Gallerie von der über- / nommenen Stuccador-Arbeit betr:

Ser.my haben wegen des / dem Stuccador Riccard / Retti aus ständig Wart= / geldts und deßelben / abführung unter heu= / tigem dato d. frstl: / RentCammer ein aber= / mahliges Monitorin / Zugehen = u. wohlen im / übrigen gleichwohlen / Gndst. geschehen lassen, daß / demselben aus denen / von Jhm angeführten be= / weg Ursachen der mit / Jhme getroffene accord / à 2000 fl. über die / in d Communications Gallerie / übernommene Stucca= / dor Arbeit annoch / mit 300 fl. gleichwohlen / erhöht, dabey Jhme / aber mit bedi__en werden / solle, daß er, besonders / bey d Künfftig Reparons / arbeit allen möglichsten / Fleiß anwende, damit / solche tüchtig u. dauerhaft / seyn u. bleiben möge. Decr. / Ludwigsburg d. 9.dn April 1732.

HStAS A 6 Bü 91

Decret 19. Julij 1732 an fürstl: Bau Deputation / Die Belegung der Böden in beyden neuen Gallerien des Corps de Logis betr:

Es lassen Unsers etc. Dero / Frstl: Bau Deputation hier= / durch in gnaden Zuweißen machen, / daß höchst dieselbe die boden / belegung in beyden neüen / gallerien des Corps du Logis / statt mit Holz, lieber mit / roth und weißen Steinen ausgemacht wißen / wollen: dannenhero dem / O. Baumeister Retti einsolches / gebührend Zu vollziehen, hier= / durch aufferleget werden / solle. Decretum Ludwigsburg / d. 19.tn Julij 1732.

HStAS A 6 Bü 91

Schreiben an d frstl.n Kirchen Rath ad Suppl: der / Mahler Carloni u. Scotti

___ / dd 21. Jul. 1732¹ / Nachdemmahlen S:ong / mit dem bißherigen ge= / eußerten Fleiß inn= / vermeldter beyden Kunst=Mahler besonders / gndst. zufried seynd, / u. dahero

soviel meh= / rers wollen, daß Zu / fernerer nachsetz= u. / Vollendung der an= / gefangenen Arbeit / denenselben ihre ac= / cordsmäßige Zahlung / so auff d verfloßene/ als laufende ohnauff= / hält: praestiret u. / entrichtet werden möge. / Alß laßen _____ / S.e ftl: Dhl:t dero Kirchn= / Raths Directori Vice= / Directori u. Räten / ein solches hierdurch / des Endes Gndst. ohnver= / halten, damit hiernach / d. weithers erforder= / liche ohne anstand Zum / end:n VollZug gebracht / werden möge. Decr. / Ludb. d. 21. Julj / 1732.

¹ Von anderer Hand ergänzt.

HStAS A 248 Bü 2268

In einem **Anbringen vom 28. August 1732** geht es unter anderem um den Bodenbelag in den beiden Kommunikationsgalerien. F. W. Graf von Grävenitz und H. Joaquin de Betoncourt sind Unterzeichner des Anbringens. Sie nehmen Bezug auf ein fürstliches Decret vom 19. Juli 1732, in dem die Ausstattung der Galerien mit Stein- statt mit Holzböden erfolgen sollte. Betoncourt und Grävenitz fragen an, ob es bei dieser Entscheidung bleiben soll und geben zu bedenken, daß es vorzuziehen sei,

[...] nach / Dem accord die beede Gallerien / mit .4. eckhigten Tafeln in Aichene / Frieß gefaßt würden, dann / 1. Die Steinerne Blatten schicken sich / nur in offene gänge, passage / oder Vestibul, wo jeder man hin= / zu komen die Frejheit hat, wie es / wirklich in allen offenen / Gäng und passage der gesamten / Fürstl: Gebäuen zu sehen, aber / in erst gemelten beden neuen / Gallerien schickhen sich gewißlich nicht / solche steinerne Blatten zu einem / Boden, indeme besagte gallerien, / alß welche kostbar gemahlt, mit / Verguldem Stucco ornirt, und / auch ganz marmorirt werden, kei= / nen andern Boden, alß entweder / parcquets Von Holz oder Marmor= / ne Blatten _____¹ ~~mit~~-allen dießen Kost= / barkeiten, nicht uber ein komen / kann, wie es der Bau Director / Frisoni selbst bekannt, und alle / Kenner es sagen werden. / Worzu noch / 2. komt, daß da der Rettj nach dem / Accord Wie schon erwehnt, ein Sauber // parcquet zu machen Schuldig ist, und / auch bereits fertig schon daligen hat, / derselbe nun mehro Wann Er diße / Böden mit geschliffenen² Blatten legen solle, nach / abzug Besagten hölzernen parcquets / annoch Vor jeden schuhe dergleichen / Blatten 10. biß 12. x. zusatz begehrt, / Welche Veränderung also nach beschehe= / ner Calculirung in beeden Gallerien / um 3- biß 3000. f. Kosten würde.

¹ Hier ist etwas schwer lesbares über die Zeile eingefügt

² Über der Zeile eingefügtes Wort.

Dem Schreiben ist ein **fürstliches Decret vom 9. September 1732** mit der Unterschrift Eberhard Ludwigs hinzugefügt, in dem er verfügt,

„daß / ad I^{mum} Die Böden in beeden neuen / Gallerien nicht mit steinernen Blatten / belegt, sondern Von 4.eckhigten Tafeln / in Aichen Frieß gefaßt Verfertigt / Werden.

HStAS A 248 Bü 2242

Erleüterung über eine, und andere anfrage, die mit dem Retti getroffene accorden, betreffend.

Datiert in Stuttgart den 9. August 1734.

„[...] Obes nicht eine ohnanständig / = keit seyn, daß die beeden / / großen Communications / Gallerien mit parqueth, und / nicht mit Steinernen Platten / belegt worden. /

Resp: / Es ist hier umb die opinion / zu thun, dann Von Seit / der Bau Deputation hat / man just das Contrarium / gemeint, und daVor gehalten, / daß es eine große Ohnan= / =ständigheit gewest wäre, / wann man solche so Kostbahr / ornirten Gallerien mit ge= // =meinen Steinernen platten / belegt hätte. /

Im anfang wie auß dem Haupt Accord zu ersehen, haben / beede besagte Communications / Gallerien, im Mittlern alß / im unterm Stockh, bloß allein / alß gemeine passages ganz / Simples, nemblich so wohlen / an Wandungen, alß plat= / =fonds nur weiß Veripsst, / und mit einiger quadratur / Arbeit ausgemacht werden / sollen. /

Wann nun diese Gallerien / nach solchen ersten proiect / außgeführt worden wärn, / so hätte die Steinernen / platten, wie in allen an= / = dern Gängen und wincklen / des ganzen gebäudes der / gleichen Zu finden, alßo / auch alhier gedaucht: / Da aber Serenissimoh / Defunctus beede quaht :- / gallerien in dem Mittleren / Stockh mit Kostbahren / Mahlerey, Marmor und Stuccador Arbeit orniren // laßen, worzu Viel Vergul / =dung hinkommen muß, so / hat man beÿ der Bau Deput: / darVor gehalten, und hält / noch daVor, daß beÿ solchen / umständen, ein gemeiner / fußBoden Von Ord:ri Steiner / =ne platten daselbst, sehr / Ohnanständig, und Von allen / leüthen de bon goust billich / getadelt worden wäre. /

Dahero ist man der Meinung gewest, es müssten diese / Gallerien mit Marmor, od. / mit parqueth belegt werden, / Marmorne platten wären / zu hoch zu stehen Kommen, - / alßo hat man die parqueth, / wie sie im Accord Stipulirt / waren, umb weitere Kosten / zu Vermindern erwehlt. - / Der Retti, der damahls einen / Vorrath Von Steinernen platten / so Er gern anbringen wollen / beÿsamen gehabt, brachte / Serenissimo einsichtig Vor, es wäre besser diese boden //legung mit Stein, alß mit / Holz zu Verfertigen, man / könnte die platten schleiffen / und poliren, damit es nit der / galerien Kostbarkeit besser / übereinstimme: Es Kam / auch ein Fürstl: Decret / unterm 19.tn Julij 1732 an / die Bau Deputation in Confor / =mität des Rettischen Vortrags / herauß: Alß man aber / den Vortrag examinirte, so / fandte man daß nach abzug / des Werths Von dem Hölzernen / parquet, den Retti annoch / Vor Jeden Schue der gleichen / geschliffene Steinerne platten / 10 Biß 12 xr zu satz begehrt, / welche Veränderung, wann / sie angenommen und Subsist= / =tirtn, gegen 3000 f. mehres / zukostet hätte: /

Auf der Fürstl: Bau Deput: / geschehne W: Remonstrationen / aber ist solches underbliben, / und Serenissimus haben / es beÿ dem Stipulirten parquet bewenden laßen. / Wie solches alles auß- // dem angeschlossenen Bau / Deputations anbringen Vom / 28. Augustj 1732: und der darauff erfolgten Resolutione / Serenissimj Vom 9.tn 7bris Seq: / mit mehrerm ersehen werden / kan. /

Ob die dem haupt accord / beschribene Dächer der beeden / Communications Gallerien / nicht Kostbahrer und besser / gewest wären, alß die / welche bereits nach dem / Nach accord gemacht / worden. /

Resp: / Nach dem haupt accord / wären diese Gallerien mit / althanen oder platteforme / bedeckt worden; weil man / aber auß der erfahrung / hat, daß solche offene / Althanen, umb des hier / im Land fallenden Vielen / Schnee Willen, nicht guth / Thun, So hat man ein an= / =ders ordinari; und höhers // Dach auf Serenissimj befehl / darüber machen laßen. /

Wie aber in dem haupt Accord / beschribene Balustrades, / frontispicium, und aichenen / Diehlen, welche auf gemelten / Althanen hätten hinkommen / sollen, dem Retti durch den / Nach Accord in 4 posten / __ 3528 f. / sich belauffend, abgezogen / worden, daß kan man auß / dem Überschlag Sub Lit: J:- / fol 6/4.; welche an offtged. / Bau Deput: Anbringen / Vom 14.tn April 1728 an= / geschloßen ligt ersehen. / [...].

HStAS A 282 Bü 812

Schreiben Corbellinis an den Herzog Carl Alexander vom 4. Juni 1736 (Datierung in anderer Hand am Ende unterhalb des Decretes).

Durchlauchtigster Hertzog, / Gnädigster Fürst und Herr. / Ich bin bereits aus Italien allhier angekommen, / um nach Euer Hochfürstl.n Durchl: gnädigsten / Befehl die noch unausgemachte und Veraccortirte / Marmorier Arbeit in der neuen Comunikations Gallerie/ gegen Morgen, und was ich sonst hin und wieder / in dem Neuen Corps de Logis zu prae-tiren schuldig, / Vollends in Standt zu stellen; Welches längst in / 3. Monathen geschehen dörfte; damit ich aber / um meine dieser Arbeit halber noch ruckständige / Forderung zugleich auch befriediget werden möchte; / So habe Euer Hochfürstl.ⁿ Durchl:^d hiermit ge / =horsamst ersuchen wollen, an den fürstl.ⁿ Kirchen= / Rath die gnädigste Verfügung zu Thun, daß Mir / an besagt meiner Forderung so sich auf 2600. f. / belauffen wird, gleich jetzo 400. f baar bezahlt, // und mit solchem Quanto alle Monath richtig conti= / nuirt werden möchte, damit ich nach gestellter / Arbeit mich nicht mit Kosten allhier aufhalten, / sondern meine Rejß wieder nach Italien / Vornehmen Kan. / Gnädigster Willfahr mich unterThänigst getrostend / beharre in Tieffester Submission / Euer Hochfürstl.ⁿ Durchl:^d / UnterThänigst gehorsamster / Giacomo Antonio Corbellini / Marmorier. //

Dem Durchlauchtigsten Fürsten und Herrn, Herr Carl / Alexander, Hertzogen zu Würtemberg und Teck, Graffen zu / Mömpelgard, Herrn zu Hejdenheim etc. Ritter des güldenen / Vließes, der Röm. Kayser:ⁿ Maj:^T des hej:ⁿ Röm: Reichs, und des / Löbl: Schwäb:n Krejßes , Generalfeld Marechalln, Comandirenden / Generaln in dem Königreich Servien und Praesidi der daselbstigen / Administration, auch Obristen sowohl über zwej Kayserl:^e, als zwej / Schwäb:^e KrejßRegimenter zu Roß und Fuß / Meinem Gnädigsten Fürsten und Herrn etc. / Ludwigsburg / den 24.^{Ten} Maji 1736 / Corbellini, Marmorier, bittet / unterThänigst ihme innver= / meldte Forderung bey Fürstl.ⁿ / VisiTation bezahlen zu lassen.¹

Und das dazugehörige **Decret vom Mai 1736** (?), Unterschrift nicht lesbar.

Serenissimus wollen dem / unterthänigsten Suppöocanten / in seinem petito Gnädigst will= / =fahet, und dem Fürstl.ⁿ Kirchen= / Rath hierdurch anbefohlen haben, / demselben im seine noch Ruckstän= / dige Forderung wie sich solche / in der mit ihme zu treffenden Ab= / =Rechnung ergeben möchte, dergestalten zu Befridigen, daß ihme / Suppöovanten gleich jezo Vierhundert Gulden baar bezahlt, und / mit solchem Quanto alle Monath richtig biß zu seiner Vollkommenen Be= / =fridigung continuirt werden solle. Decretum Ludwigsburg dn Maj / ect. 1736² / Unterschrift Nicht Lesbar / 21. Pro: den 4. Junj, 1736³

¹ Quer zur Anschrift von anderer Hand vermerkt.

² Quer zur Anschrift von einer weiteren Hand vermerkt.

³ Wiederum eine andere Hand?

HStAS A 282 Bü 812

Schreiben Paolo Rettis an den Kirchenrat vom 31. Oktober 1736.

Durchleuchtigster Hertzog; / Gnädigster Fürst und Herr /

Ludwigsburg. / Baudirektor Retti bittet Unterthgst / Ihme –vermeldt beede Schuld Posten / mit ----: 700. und 400 f. von frstlen / Kirchen Lasten einstens bezahlen zu / laßen.¹ / Ewr hochfürstl. Durchl: ist gnädigst bekandt und erinner / lich, was maßen mein Schwieger Vatter der Stouccador / Diego Carlone vor die in dem allhiesigen neuen Corps / de Logis und deren Vestibul von purem Gipß verfer / =tigte Acht Statuen und drej Bassa Reliefs nach dem / dißfalß von dem verstorbenem Obristlieutenant / und Land Bau Directore frisoni moderirten Zedel / annoch 705. f. nicht weniger mein Bruder der Stouc- / cador Richard Retti wegen in der Gallerie gegen / Abend verfertigten Frieß ebenmäßig noch

460 f. zu / erfordern haben, diese beede forderungen aber mittelst / einer von des
höchstseel. Herrn Hertzogs Eberhards / Ludwigs hftrl. durchlt unterm 30. April 1733. /
nach dem damahls erstatteten Unterthänigsten Bau / Deputations Gutachten unter der
Gnädigsten assecu- / ration, daß solch beede Posten noch ausgangs des mit mir /
getroffenen Accords von dem alsden erledigt wer= / denden Bau Fundo bezahlt werden
sollen nochmahlen / auff rehspective Sieben und Vierhundert Gulden / moderirt worden
beede Theile aber noch dem von dero / Kirchen Raths Expeditions Rath und Kirchen
Lastens Ver / walthern Fabern ausgestelltem Attestato hieran / lediglich nichts bißhero
empfangen haben. Nachdeme nun // occasione meiner ehemaligen Arrestirung und / der
von mir zu stellen Gnädigst befohlenen Caution / so wohl gedacht mein Schwieger Vatter
Carlone alß / Bruder Richard Retti zu completirung dieser Cau- / tions einlaagn mir
solch Jhrn beederseitign praeten- / siones statt baaren Geldes vorgeliechen haben hin= /
gegen Eäer hochfrstl. Durchl nach der Sachen aus / gang die hohe Gnade vor mich
gehabt, und dero Cassen / die ohneingestellte Abrechnung und Bezahlung anei= / ner
Forderungen auf des Bündigste injungiren Caßen; / So erwühne mich, Eäer hochfürstl.
Durchl hierdurch / gehorsamst zu bitten, höchst Erlaucht dieselbe geruhen / gnädigst,
nach so langen bißherigen zuwarten / dero Kirchen Castens Verwaltung den gemessenen
/ Befehl zu ertheilen, dass dieselbe Zufolge deroselben / erlassenen Spezial Resolutionen
und Imme / diaten Decreten mich nunmehr ohne längern Auf / enthalte bezahlen möge.
Der ich in erwarthend Gnä= / digster Aference in –oumis-astem respect er= / sterbn /
Eäer Hochfürstl.n Durchlt / Unterthänigst gehorsamster / Bau Director / Paolo Retti / R.
H. M. Knebel² //

Anschrift:

Dem durchleuchtigsten fürsten und Herrn, / Herrn Carl Alexandern, Hertzogen zu
Württemberg= / berg und Teckh, Graffen zu Mömpelgard, Herrn / zu Heÿdenheim etc.
Rittern des gülden Vlieses, / der Röm. Kay. May. des –ej. Röm. Viechs, und des / löbl.
Schäb. Craÿßes General feld Marchalln, / Commandirenden Generaln in dem Königreich
/ Servien, Praesidi. der daselbstigen Administration / und Obridten so wohl über Ein
Kayserl. Dragoner / alß Zweÿ Schwäb. Kreÿß Regimenten zu Roß und fuß etc. etc. /
Meinem Gnädigsten fürsten und Herrn / Hochfürstl. Hochlöbl. / Kirchen Rath /

Quer zur Anschrift in anderer Hand vermerkt:

___ . m C. ___ . / 31. Oct. 1736³ /

Quer zur Anschrift in anderer Hand vermerkt:

Ludwigsburg. / Bauweesen. / Bau Direktor Retti, um be- / zahlung 700. f. so Er von
seinem / SchwigerVatter Carlone, und / 400. f. so seinem bruder / Richard Retti auff
Ihne / devolvirt word⁴ / # / Se hochfürst. Durch= / leucht wollen beÿ an= / geführten
umständen / hirauf gndgst ver= / ordnet haben, dass / dem unthgsten Suppli= /⁵ / canten
im Verfolg, der ehe dem schon ergangener hochfürst. / Spezial Resolutionen und
immediate ertheilten Decreten / die in vermeldter maßen,, auf ihn gekomene artiv Forde=
rungen à respee Sieben und Vierhundert Gulden entrich= / tet und ausbezahlet werden
sollen. Dekretum Stuttgart / den 30.^{ten} Octobris 1736. / H Scheffer / Eppau / Zum Fürstl.
Kirchen Raths Collegio.⁶

¹ Evtl. mit anderer Handschrift eingefügter Absatz.

² Links eingefügt, mit anderer Hand?

³ Quer zur Anschrift von anderer Hand vermerkt?

⁴ Andere Handschrift

⁵ Eingefügt in anderer Handschrift: *Tr. in Cons: Eccl: d. 18. 8^{te} 1736.*

⁶ In anderer Handschrift eingefügt.

HStAS A 21 Bü 525

Consignation / von Nachstehenden bey der herzogl: Mahlerey Gallerie zu Ludwigsburg / befindtl: schadthafften und zur Repparation aufgezeichneten- / Mahlereyen. Vom 17. August 1777, unterzeichnet von N. Guibal und J. G. Beehrensteiher.

[...]Nachstehende Theils Mittelmässig, Theils ganz geringe- Mahlereyen, Welche / sich in der Vorderen Communications=Gallerie gegen der Stall befinden, worunter / viele wegen übler Conservation, die Meiste aber wegen geringer – qualitaet, / auch wegen der daselbst außgesezten Feuchtigkeith, und Somer=Hiz / kaum zu Repariren verdienen./

[...]Beschreibung der Mahlereyen [...] / 5 St: portraits [...] / 18 St: portraits [...] / 1. St: Ein portrait vom Frid: Wilhem König in Preüssen [...] / 1 St: Dito Prinz von Lothringen [...] / 1 St: Dito Prinz von Lothringen [...] / 1 St: Dito General von Ha[...]enberg [...] / 1 St: Dito Gen. von Veteranÿ [...] / 1 St: Dito Prinz Louis von Baaden [...] / 1 St: Dito Leopold Duc de Lorine [...] / 1 St: Dito Frid: Carl pr: von Würtemberg [...] / 1 St: Dito Gen. von Picolomini [...] / 1 St: Dito [Gen.] von Montecuculi [...] / 1 St: Dito prinz Eügen [...] / 2 St: Große Reüther [...] / 12 St: Römisch. Käyser [...] / 8 St: Große Reüther, Richter auß Fran[...]. / [...]

Nachstehende in der Hindern Comuncations Gallerie Gegen dem Opern Hauß / befindtl. Mahlereyen, lauter portraits in lebens=grosse, samth: aus dem /Durchleüchtigsten Hauß Württemberg / [...] 28 St: Fürstliche portraits, Meistens Regierd: Herzog: [...].

14 Literaturverzeichnis

14.1 Quellen

14.1.1 Gedruckte Quellen

Alciati 2004

Andrea Alciati, A Book of Emblems. The Emblematum Liber in Latin and English, translated and edited by John F. Moffit, Jefferson, North Carolina, and London 2004.

Apollodor 2008

Apollodor, Götter- und Heldensagen, aus dem Griechischen von Christian Gottlob Moser und Dorothea Vollbach, Nachwort von Ilse Becher, Köln 2008.

Apuleius 1992

Apuleius, Der goldene Esel, Illustrationen von Max Klinger, Nachwort von Wilhelm Haupt, o. O. 1992.

Homer 2007

Homer, Ilias, Übersetzung, Nachwort und Register von Roland Hampe, Stuttgart 2007.

Liselotte von der Pfalz 1981

Helmuth Kiesel (Hg.), Briefe der Liselotte von der Pfalz, Frankfurt a. M. 1981.

Moser 1755

Friedrich Carl von Moser, Teutsches Hof-Recht in zwölf Büchern, Zweyter Band, Fankfurt und Leipzig 1755.

Ovid 1997

P. Ovidius Naso, Metamorphosen, Lateinisch/Deutsch, übersetzt und herausgegeben von Michael von Albrecht, Stuttgart 1997.

Parival 1661

J. de Parival, Les delices de la Hollande. Avec un traité du Gouvernement et un Abregé de ce qui s'est passe de plus memorable jusques à l'an de grace 1661.

Plutarch 1990

Plutarch, Alexander – Caesar, übersetzt und herausgegeben von Marion Giebel, bibliographisch ergänzte Ausgabe, Stuttgart 1990.

Poellnitz 1738

Des Freyherrn von Poellnitz Brieffe Welche Das merckwuerdigste von seinen Reisen und die Eigenschaften derjenigen Personen woraus die vornhemsten Hoefe von Europa bestehen in sich enthalten. Aus der letzten vermehrten franzoesischen Auflage ins Deutsche uebersetzt. Erster Theil, Franckfurt am Mayn, MDCCXXXVIII (1738).

Ripa/Lorenz 1669/70

Cesare Ripa, Lorenz Strauß (Übers.), Erneuerte Iconologia oder Bilder-Sprach: Worinnen Allerhand anmuthige Außbildungen von den fürnehmsten Tugenden Lastern menschlichen Begierden [...], Franfurt a. M., Bd. 1 (1669) und Band 2 (1670).

Ripa 1704

Der Kunst=Göttin Minerva Liebreiche Entdeckung / Wie die Virtuosi alle Tugenden und Laster / und was die vier Elementa begreifen / sambt allen Kunsten / und Wissenschaftten der Welt Kunst=mässig und Hieroglyphisch vorstellen sollen / damit die bißherige ignorante Fehler verhuetet / und die

Zeichen= und Mahlerey= Kuenste in hoehern Aufnahm moegen gebracht werden. Aus deß beruehmten Italia=ners Ripa Anleitung in das Teutsche uebersetzt, Augsburg 1704.

Ripa 1760

Des Berühmten Italiänischen Ritters Caesaris Ripae Allerley Künsten und Wissenschaftten dienliche Sinnbilder und Gedancken, verlegt bei Johann Georg Hertel in Augsburg [um 1760], Nachdruck, versehen mit einer Einleitung, Legenden zu den Tafeln und mit einem Register von Ilse Wirth, München 1970.

Rohr 1733

Julius Bernhard von Rohr, Einleitung der Ceremoniel-Wissenschaft Der großen Herren, Neudruck der Ausgabe Berlin 1733, 1. Auflage, hrsg. und kommentiert von Monika Schlechte, Leipzig 1989.

Vergil 2007

P. Vergilius Maro, Aeneis. Epos in zwölf Gesängen, unter Verwendung der Übertragung Ludwig Neuffers, übersetzt und herausgegeben von Wilhelm Plankl unter Mitwirkung von Karl Vretska, Stuttgart 2007.

Vergil 2008

P. Vergilius Maro, Bucolica/Hirtengedichte. Studienausgabe Lateinisch/Deutsch, Übersetzung, Anmerkungen, interpretierender Kommentar und Nachwort von Michael von Albrecht, Stuttgart 2008.

14.1.2 Handschriftliche Quellen

HStAS A 6

Regierungsakten (Innenverwaltung, Rechnung, Polit. Bauakten), Akten, das gesamte ludwigsburger Bauwesen betreffend.

HStAS A 19a

Hof-, Residenz- und Spezialrechnungen (1530 – 1828).

HStAS A 21

Oberhofmarschallamtsregistratur.

HStAS A 248

Das Württembergische Finanzarchiv, 1. Aktensammlung der herzoglichen Rentkammer (weltliches Finanzkollegium).

HStAS A 282

Die „verschlossene Registratur“ des altwürttembergischen Kichenrats (geistliches Finanzkollegium).

HStAS G 184

Württembergisches Hausarchiv, Eberhard Ludwig.

HStAS N 200

Pläne und Zeichnungen, betreffend Altwürttemberg aus der Zeit bis 1800.

14.2 Unveröffentlichte Restaurierungsberichte

Manz 1951

Hans Manz, Kostenschätzung und Restaurierung der barocken Deckenfresken in der Ahnengalerie des Schlosses Ludwigsburg, unveröffentlichtes Schreiben vom 30. 6. 1951, Staatliches Vermögens- und Hochbauamt Ludwigsburg, Stuttgart 1951.

Regner 1979

Werner Regner, Bericht über die Restaurierung des Deckengemäldes in der Gemäldegalerie des Schlosses Ludwigsburg, gemalt von dem Italiener Pietro Scotti im Jahre 17 [sic.], unveröffentlichter Bericht vom 17. 7. 1979, Staatliches Vermögens- und Hochbauamt Ludwigsburg, 1979.

Tuch, Bildergalerie 2005

Ute Tuch, Bestandserfassung Decken, Ludwigsburg, Residenzschloss, Beletage, Neues Corps de Logis mit Bildergalerie, Raum 232 und 233, unveröffentlichter Restaurierungsbericht, Staatliches Vermögens- und Hochbauamt Ludwigsburg, 2005.

Tuch, Ahnengalerie 2006

Ute Tuch, Bestandserfassung Decken, Ludwigsburg, Residenzschloss, Beletage, Ahnengalerie mit Vorzimmern, Raum 164, 165, 166, unveröffentlichter Restaurierungsbericht, Staatliches Vermögens- und Hochbauamt Ludwigsburg 2006.

14.3 Lexika und Handbücher

Bauer/Rupprecht 1989

Hermann Bauer, Bernhard Rupprecht, Corpus der Barocken Deckenmalerei in Deutschland, Band 3, Freistaat Bayern, Regierungsbezirk Oberbayern, Stadt und Landkreis München, Teil 2, Profanbauten, bearbeitet von Anna Bauer-Wild und Brigitte Volk-Knüttel, München 1989.

Vollmer 1874

Dr. W. Binder (neu bearbeitet), Dr. Vollmer's Wörterbuch der Mythologie aller Völker, dritte Auflage, Stuttgart 1874, 12. Reprintauflage der Originalausgabe von 1874.

Breysig 1830

Adam Breysig, Woerterbuch der Bildersprache oder kurzgefaßte und belehrende Angaben symbolischer und allegorischer Bilder und oft damit vermischter konventioneller Zeichen, Leipzig 1830.

Brockhaus 1895

Brockhaus Verlag (Hg.), Brockhaus Konversationslexikon, Leipzig, Berlin, Wien 1895.

Dittrich 2005

Sigrid und Lothar Dittrich, Lexikon der Tiersymbole. Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14. – 17. Jahrhunderts, (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 22), zweite durchgesehene Auflage, Petersberg 2005.

Dülfer / Korn 2006

Kurt Dülfer, Hans-Enno Korn, Gebräuchliche Abkürzungen des 16. – 20. Jahrhunderts, bearbeitet von Karsten Uhde, Nachdruck der neunten, überarbeiteten Auflage, Archivschule Marburg 2006.

Hederich, (vgl. Hederich-Lexicon)

Benjamin Hederich, Gründliches mythologisches Lexikon, Neusatz und Faksimile der Ausgabe Leipzig 1770, Digitale Bibliothek, Berlin 2006.

Heilmeyer 2000

Marina Heilmeyer, Die Sprache der Blumen. Von Akelei bis Zitrus, München, London, New York, 2000.

Henkel/Schöne 1996

Arthur Henkel, Albrecht Schöne (Hg.), Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Stuttgart, Weimar 1996.

Koepf/Binding 1999

Hans Koepf, Günther Binding, Bildwörterbuch der Architektur, dritte, überarbeitete Auflage, Stuttgart 1999.

Koller 1990

Manfred Koller, Wandmalerei der Neuzeit, in: Albrecht Knoepfli, Oskar Emmenegger, Manfred Koller, André Meyer (Hg.), Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Bd. 2, Wandmalerei, Mosaik, Stuttgart 1990.

Kretschmer 2008

Hildegard Kretschmer, Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst, Stuttgart 2008.

Lexikon der Kunst 2004

Prof. Dr. sc. Phil. Harald Olbrich u. a. (Hg.), Lexikon der Kunst. Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie, Bearbeitung von 1989, 7 Bde., Leipzig 2004.

Lorenz/Mertens/Press 1997

Sönke Lorenz, Dieter Mertens, Volker Press, Das Haus Württemberg. Ein biographisches Lexikon, Stuttgart, Berlin, Köln 1997 (in Zusammenarbeit mit Christoph Eberlein, Andreas Schmander, Harald Schukraft und dem Institut für Geschichte und Historische Hilfswissenschaften der Eberhard-Karls-Universität Tübingen).

Lücke, Mythologie 2005

Hans-K. und Susanne Lücke, Antike Mythologie. Ein Handbuch. Der Mythos und seine Überlieferung in Literatur und Bildender Kunst, Wiesbaden 2005.

Lücke, Helden 2006

Hans-K. und Susanne Lücke, Helden und Gottheiten der Antike. Ein Handbuch. Der Mythos und seine Überlieferung in Literatur und Bildender Kunst, Wiesbaden 2006.

Lurker 1991

Manfred Lurker (Hg.), Wörterbuch der Symbolik, fünfte, durchgesehene und erweiterte Auflage, Stuttgart 1991.

Noichl / Schmeißer 2007

Elisabeth Noichl, Christa Schmeißer (Bearb.), Deutsche Schriftkunde der Neuzeit. Ein Übungsbuch mit Beispielen aus bayerischen Archiven, München 2007.

Poeschel 2005

Sabine Poeschel, Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst, Darmstadt 2005.

Reid 1993

Jane Davidson Reid, with assistance of Chris Rohman, The Classical Mythology in the Arts, 1300 – 1990s, Volume 1, New York, Oxford 1993.

Thieme Becker

Ulrich Thieme, Felix Becker (Hg.), Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Nachdruck der Originalausgaben Leipzig 1907 und 1908, 37 Bde., Leipzig 1999.

Vollmer 1874

Dr. Vollmer's Wörterbuch der Mythologie aller Völker, neu bearbeitet von W. Binder, 12. Nachdruck der 3. Auflage, Stuttgart 1874.

Württembergische Archivinventare 1907

Württembergische Kommission für Landesgeschichte (Hg.), Württembergische Archivinventare, Stuttgart 1907.

Zedler 1732 - 1754

Johann Heinrich Zedler, Grosses vollständiges Universal-Lexikon, 68 Bde., Halle 1732 – 1754, photomechanischer Nachdruck, Graz 1961 – 1964.

14.4 Sekundärliteratur

Acidini Luchinat 2005

Christina Acidini Luchinat, The Ceiling in Luca Giordano's Gallery: Terrestrial Courses, Stellar Triumphs, in: Christina Giannini, Silvia Meloni Trkulja (Hg.), Stanze Segrete. Gli Artisti dei Riccardi. I 'ricordi' di Luca Giordano e oltre/ Secret Rooms. The Artists of the Riccardi Family. The 'ricordi' of Luca Giordano and beyond. (Palazzo Medici Riccardi 15. 4. – 17. 7 2005), Florenz 2005, S. 251 – 272.

Aurenhammer 1965

Hans Aurenhammer, Martino Altomonte, Wien, München 1965.

Bäuerle/Wenger 1998

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

Bardua 1985

Heinz Bardua, Heraldische Beschreibungen ausgewählter Wappen des Hauses Württemberg, in: Robert Uhland (Hg.), 900 Jahre Haus Württemberg. Leben und Leistung für Land und Volk, dritte, durchgesehene Auflage, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, 1985, S. 417 – 418, 434 – 437.

Barigozzi Brini / Garas 1967

Amalia Barigozzi Brini, Klara Garas, Carlo Innocenzo Carloni, Mit einem Vorwort von Edoardo Arslan, Mailand 1967.

Barigozzi Brini 1991

Amalia Barigozzi Brini, Carlo Innocenzo Carlone. Un artista fra barocco lombardo e barocco europeo. Qualche opera inedito o poco nota, in: Arte Lombarda 1991 / 3 – 4, S. 163 – 164.

Barocchi 2001

Paola Barocchi, Der Wettstreit zwischen Malerei und Skulptur. Benedetto Varchi und Vincenzo Borghini, in: Ars et scriptura, Festschrift für Rudolf Preimesberger, Hg. von Hannah Baader, Ulrike Müller Hofstede, Kristine Patz und Nicola Suthor, (Berliner Schriften zur Kunst, Hg. vom Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin, Band XV.), S. 93 – 106.

Bauer 1992

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

Bauer/von der Mülbe 2000

Hermann Bauer, Wolf-Christian von der Mülbe, Barocke Deckenmalerei in Süddeutschland, München, Berlin 2000.

Baumgärtner 1939

Dr. Walter Baumgärtner, Die Erbauung des Ludwigsburger Schlosses. Ein Beispiel staatlicher Bauwirtschaft im 18. Jahrhundert, Würzburg-Aumühle 1939.

Baumstark 1974

Reinhold Baumstark, Ikonographische Studien zu Rubens Kriegs- und Friedensallegorien, Sonderdruck aus dem Band 45 der Aachener Kunstblätter, Aachen 1974.

Beauvais/Laveissière 2004

Lydia Beauvais, Sylvain Laveissière, Le Brun à la galerie d'Apollon, dessins et peintures, in: La galerie d'Apollon au palais du Louvre, sous la direction de Geneviève Bresc-Bautier, Musée du Louvre, Paris 2004, 69 – 86.

Bellot 1986

Christoph Bellot, Prinz Eugen als Bauherr und Sammler, in: Johannes Kumsch (Hg.), Prinz Eugen von Savoyen und seine Zeit., Freiburg, Würzburg 1986, S. 178 – 219.

Berger 1985

Robert W. Berger, Versailles. The Château of Louis XIV. Published for the College Art Association of America by the Pennsylvania State University Press, University Park, London 1985.

Berger 1996

Ute Christine Berger, Das »Festin zu Ludwigsburg« des Jahres 1764, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, 33. 1996, S. 29 – 50.

Bidlingmaier 2002

Rolf Bidlingmaier, Barocke Planzeichnungen aus Württemberg in Darmstadt, in: Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte. Hg. von der Kommission für geschichtliche Landeskunde in Baden-Württemberg und dem Württembergischen Geschichts- und Altertumsverein, 61. Jahrgang, Stuttgart 2002, S. 457 – 460.

Bidlingmaier 2004

Rolf Bidlingmaier, Schloss Ludwigsburg als Sommerresidenz von König Friedrich. Raumdekorationen des Klassizismus und Empire in Württemberg, in: Schloss Ludwigsburg. Geschichte einer barocken Residenz, Hg. von den Staatlichen Schlössern und Gärten Baden-Württemberg in Zusammenarbeit mit dem Staatsanzeiger-Verlag Stuttgart, Stuttgart 2004, S. 135 – 159.

Bidlingmaier, Verwandtschaftsverhältnisse 2004

Rolf Bidlingmaier, Verwandtschaftsverhältnisse der italienischen Künstler und Kunsthandwerker in Württemberg, in: Schloss Ludwigsburg. Geschichte einer barocken Residenz, Hg. von den Staatlichen Schlössern und Gärten Baden-Württemberg in Zusammenarbeit mit dem Staatsanzeiger-Verlag Stuttgart, Stuttgart 2004, S. 189.

Blažiček 1967

Oldřich Blažiček, Barockkunst in Böhmen, Prag 1967.

Brehm 1996

Christine Brehm, Raub der Proserpina. Studien zur Ikonographie und Ikonologie eines Ovidmythos von der Antike bis zur frühen Neuzeit, Münster 1996. (elektronische Ressource, Zentralinstitut für Kunstgeschichte).

Büttner 1972

Frank Büttner, Die Galleria Riccardiana in Florenz, Dissertation, Universität Kiel 1972.

Büttner, Galerie 1972

Frank Büttner, Zur Frage der Entstehung der Galerie, in: Architectura 2, 1972, S. 75 – 80.

Büttner 1989

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

Büttner 2001

Frank Büttner, Die ästhetische Illusion und ihre Ziele – Überlegungen zur historischen Rezeption barocker Deckenmalerei in Deutschland, in: Das Münster 54, 2001, S. 108 – 127.

Büttner 2006

Frank Büttner, Zur Typologie der Deckenmalerei in Süddeutschland, in: Janez Höfler, Frank Büttner (Hg.), Bayern und Slowenien im Zeitalter des Barock. Architektur, Skulptur, Malerei, (Zweites slowenisch-bayerisches kunstgeschichtliches Kolloquium), Regensburg 2006, S. 115 – 131, S. 229 – 244.

Büttner 2008

Frank Büttner, Mehr als »Der Architectur treue Gehülfin« Deckenmalerei, in: Frank Büttner, Meinrad von Engelberg, Stephan Hoppe und Eckard Hollmann (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Band 3, Barock und Rokoko, München, Berlin, London, New York 2008, S. 352 – 363.

Büttner/Gottdang 2006

Frank Büttner, Andrea Gottdang, Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten, München 2006.

Cordellier 2004

Dominique Cordellier, Le décor intérieur de la Petite Galerie sous Henri IV. »La plus magnifique chose que l'on ait faite depuis que la terre est créée«, in: La galerie d'Apollon au palais du Louvre, sous la direction de Geneviève Bresc-Bautier, Musée du Louvre, Paris 2004, S. 32 – 38.

Dania 1996

Luigi Dania, A Drawing by Carlo Innocenzo Carlone, in: The Burlington Magazine, 138.1996, S. 462 – 464.

Dasser 1989

Karl Ludwig Dasser, Zur barocken Freskotechnik, in: Himmel Ruhm und Herrlichkeit. Italienische Künstler an rheinischen Höfen des Barock, Hg. von Hans M. Schmidt, (Ausstellung des Rheinischen Landesmuseum in Bonn vom 15. 6. bis 6. 8. 1989), Bonn 1989, S. 117 – 125.

Demandt 2009

Alexander Demandt, Alexander der Grosse. Leben und Legende, München 2009

Dowley 1968

Francis H. Dowley, French baroque representations of the „Sacrifice of Iphigenia“, in: Festschrift Ulrich Middeldorf, Bd. 1, Berlin 1968, S. 466 – 475.

Ehalt 1980

Hubert Ch. Ehalt, Ausdrucksformen absolutistischer Herrschaft. Der Wiener Hof im 17. und 18. Jahrhundert, Sozial- und Wirtschaftshistorische Studien, Bd. 14, Hg. von Alfred Hoffmann und Michael Mitterauer, Institut für Wirtschafts- und Sozialgeschichte der Universität Wien, München 1980.

Emmerling 1992

Erwin Emmerling, Zur Restaurierung der Ausstattung der Wieskirche, in: Die Wies. Geschichte und Restaurierung, Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, Bd. 55, München 1992, S. 331 – 337.

Erbsen-Haim 2003

Barbara Erbsen-Haim, Schloss Ludwigsburg: Alter Hauptbau wird saniert. Barockgalerie am angestammten Platz, in: Schlösser Baden-Württemberg, 3, 2003, S. 30 – 31.

Filipovsky 1976

Kurt Filipovsky, Schloss Belvedere. Führer durch Schloss und Garten, sechste durchgesehene Auflage, Wien 1976.

Finaldi/Kitson 1997

Gabriele Finaldi, Michael Kitson, Discovering the Italian Baroque. The Denis Mahon Collection, mit Beiträgen von Humphrey Wine und Denis Mahon, London 1997.

Fleischhauer, Schloß Ludwigsburg 1970

Werner Fleischhauer, Schloß Ludwigsburg, Amtlicher Führer, herausgegeben von der Gesellschaft zur Förderung des Württembergischen Landesmuseums Stuttgart e. V., 5. Auflage, Stuttgart 1970.

Fleischhauer, Barock 1981

Werner Fleischhauer, Barock im Herzogtum Württemberg, 2. Auflage, Stuttgart 1981.

Foerster 1981

Rolf Hellmut Foerster, Das Barock-Schloß. Geschichte und Architektur, Köln 1981.

Fonkenell 2004

Guillaume de Fonkenell, La Petite Galerie avant la galerie d'Apollon, in: La Galerie d'Apollon au Palais du Louvre, sous la direction de Geneviève Bresc-Bautier, Musée du Louvre, Paris 2004, S. 24 – 31.

Fonkenell, Galerie 2004

Guillaume de Fonkenell, La Petite Galerie de Louis Le Vau, in: La Galerie d'Apollon au Palais du Louvre, sous la direction de Geneviève Bresc-Bautier, Musée du Louvre, Paris 2004, S. 44 – 48.

Gady 2004

Bénédicté Gady, Le règne du Soleil. Conception, mise en oeuvre et lectures de la galerie d'Apollon, in: La Galerie d'Apollon au Palais du Louvre, sous la direction de Geneviève Bresc-Bautier, Musée du Louvre, Paris 2004, S. 58 – 68.

Garas 1962

Klára Garas, Carlo Carlone und die Deckenmalerei in Wien am Anfang des 18. Jahrhunderts, in: Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae, 8.1962, S. 261 – 277.

Garas 1986

Klára Garas, Zu Leben und Werk Carlo Innocenzo Carlones (1686 – 1775), in: Carlo Innocenzo Carlone (1686 – 1775). Ölskizzen. Ausstellungskatalog des Salzburger Barockmuseums, bearbeitet von Klára Garas und Wilfried Hansmann, (Ausstellung vom 25. Juni bis 7. September 1986), Salzburg 1986.

Garas, 1989

Klára Garas, Carlo Carlone in Deutschland, in: Himmel Ruhm und Herrlichkeit. Italienische Künstler an Rheinischen Höfen des Barock, Herausgegeben von Hans M. Schmidt, Ausstellung des Rheinischen Landesmuseum in Bonn vom 15. 6. bis 6. 8. 1989, Bonn 1989.

Giannini 2005

Christina Giannini, Between ‚Modello‘ and ‚Ricordo‘. Luca's ‚Macchie‘ for the Riccardi and the Late Baroque Taste for the ‚Inaccompli‘, in: Christina Giannini, Silvia Meloni Trkulja (Hg.), Stanze Segrete. Gli Artisti dei Riccardi. I ‚ricordi‘ di Luca Giordano e oltre/ Secret Rooms. The Artists of the

Riccardi Family. The 'ricordi' of Luca Giordano and beyond. (Palazzo Medici Riccardi 15. 4. – 17. 7. 2005), Florenz 2005, S. 235 – 249.

Hagen 1990

Bernt von Hagen, Carlo Innocenzo Carlones Plafondsfresko „Buon Governo“ im Festsaal der Residenz zu Ansbach. Zeugnis einer ikonologischen Formel, in: Carlo Carlone 1686 – 1775. Der Ansbacher Auftrag, Bearbeitet von Peter O. Krückmann, Ausstellung der Bayerischen Schlösser, Gärten und Seen, Museumsabteilung in der Residenz Ansbach, 27. September bis 11. November 1990, Landshut/Ergolding 1990, S. 107 – 116.

Hanken 2000

Caroline Hanken, Vom König geküsst. Das Leben der großen Mätressen, 2. Auflage, Berlin 2000.

Hansmann 1989

Wilfried Hansmann, Carlo Carlone in Brühl, in: Himmel Ruhm und Herrlichkeit. Italienische Künstler an Rheinischen Höfen des Barock, Hg. von Hans M. Schmidt, (Ausstellung des Rheinischen Landesmuseum in Bonn vom 15. 6. bis 6. 8. 1989), Bonn 1989, S. 95 – 116.

Heinz 1963

Günther Heinz, Die italienischen Maler im Dienste des Prinzen Eugen, in: Fritz Novotny (Hg.), Prinz Eugen und sein Belvedere. Sonderheft der Mitteilungen der Österreichischen Galerie zur 300. Wiederkehr des Geburtstages des Prinzen Eugen, Wien 1963.

Heisterberg 2007

Marion Heisterberg, Der Neubau unter Enrico Zuccalli 1697 – 1702, in: Georg Satzinger (Hg.), Das kurfürstliche Schloss in Bonn. Residenz der Kölner Erzbischöfe. Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, München, Berlin 2007.

Hildebrandt 1952

Hans Hildebrandt, Carlo Carlone: »Alexander der Große übergibt Pankaste an Apelles«, in: Neue Beiträge zur Archäologie und Kunstgeschichte Schwabens, Hg. von der Gesellschaft zur Förderung des Württembergischen Landesmuseums, Julius Baum zum 70. Geburtstag, Stuttgart 1952, S. 205 – 209, Abb. 89.

Höper 2004

Corinna Höper, »Das Glück Württembergs«. Europäische Künstler unter den Herzögen Eberhard Ludwig (1676 – 1733), Carl Alexander (1684 – 1737) und Carl Eugen (1728 – 1793), in: Das Glück Württembergs. Zeichnungen und Druckgraphik europäischer Künstler des 18. Jahrhunderts, Hg. von Corinna Höper und Andreas Hennig, (Ausstellung der Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, vom 15. Mai bis 26. September 2004), Stuttgart 2004, S. 10 – 111.

Hofstede 1989

Justus Müller Hofstede, „Stolidi iudicium Paridis“: zur Ikonologie des Parisurteils bei Peter Paul Rubens, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 50.1989, S. 163 – 187.

Huss 2008

Frank Huss, Eberhard Ludwig. Der schwäbische Sonnenkönig, Ulm 2008.

Knab 1977

Eckart Knab, Daniel Gran, Wien, München 1977.

Knall-Brskovsky 1984

Ulrike Knall-Brskovsky, Italienische Quadraturisten in Österreich, Wien, Köln, Graz 1984.

Kotzurek 2001

Annegret Kotzurek, »Von den Zimmern bey Hof«. Funktion, Disposition, Gestaltung und Ausstattung der herzoglich-württembergischen Schlösser zur Regierungszeit Carl Eugens (1737 – 1793), Dissertation, Universität Stuttgart 2001, Berlin 2001.

Kotzurek 2004

Annegret Kotzurek, Schloss Ludwigsburg zur Zeit Herzog Carl Eugens. Des Herzogs heimliche und offizielle Residenz, in: Schloss Ludwigsburg. Geschichte einer barocken Residenz. Herausgegeben von den Staatlichen Schlössern und Gärten Baden-Württemberg in Zusammenarbeit mit dem Staatsanzeiger-Verlag Stuttgart, Stuttgart 2004, S. 121 – 133.

Krapf 2005

Michael Krapf, „Ihr seid Götter auf Erden...“. Carlo Innocenzo Carlone malte für das Belvedere des Prinzen Eugen von Savoyen in Wien, in: Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst, Heft 2, 2005, S. 44 – 55.

Krins 2001

Hubert Krins, Barock in Süddeutschland, Stuttgart 2001

Krohm 2002

Hartmut Krohm, Skulptur und Malerei. Der Wettstreit um den ersten Rang, in: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, Band XXXIX, 2002, S. 121 – 130.

Krückmann 1990

Peter O. Krückmann, „Fare alla Carlona“. Die Skizzen-Kunst in: Carlo Carlone 1686 – 1775. Der Ansbacher Auftrag, Bearbeitet von Peter O. Krückmann, Ausstellung der Bayerischen Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, Museumsabteilung in der Residenz Ansbach 27. September – 11. November 1990, Landshut/Ergolding 1990, S. 77 – 106.

Krückmann/Salley 2001

Peter O. Krückmann, Victoria Salley, Schleißheim, Bayerische Schlösserverwaltung, München, London, New York 2001.

Kruedener 1973

Jürgen Freiherr von Kruedener, Die Rolle des Hofes im Absolutismus, Stuttgart 1973.

Krüger 1964

Paul Krüger, Restaurierungs- und Instandsetzungsarbeiten in Schloß Ludwigsburg, in: Ludwigsburger Geschichtsblätter 16, 1964, S. 187 – 196.

Krummholz 2007

Martin Krummholz, Santino Bussi und Carlo Innocenzo Carlone im Prager Palais Clam-Gallas, in: Baroque ceiling painting in Central Europe: proceedings of the international conference Brno – Prague, 27th of September – 1st of October 2005, Praha 2007, S. 219 – 231, Taf. CXXXI – CXXXXI.

Krupp/Schmitt 1997

Sabine Krupp, Riccarda Schmitt, Sammlungsräume im Schlossbau. Der große Saal der Natur- und Kunstraritäten, in: Erdengötter. Fürst und Hofstaat in der Frühen Neuzeit im Spiegel von Marburger Bibliotheks- und Archivbeständen, Hg. Jörg Jochen Berns, Frank Druffner, Ulrich Schütte, Brigitte Walbe, Marburg 1997, S. 267 – 275.

Kurdiovsky/Grubelnik/Pichler 2001

Richard Kurdiovsky, Klaus Grubelnik, Pilo Pichler, Das Winterpalais des Prinzen Eugen. Von der Residenz des Feldherrn zum Finanzministerium der Republik, Wien 2001.

Langer 1990

Brigitte Langer, Carlo Innocenzo Carlone 1686 – 1775. Biographie und Chronologie der Werke, in: Carlo Carlone 1686 – 1775. Der Ansbacher Auftrag, Bearbeitet von Peter O. Krückmann, (Ausstellung der Bayerischen Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, Museumsabteilung in der Residenz Ansbach 27. September – 11. November 1990), Landshut/Ergolding 1990, S. 47 – 76.

Lavalle 2004

Denis Lavalle, Ronds d’or et stucs clairs. Le Brun et sa galerie du Louvre face aux autres modèles, in: La Galerie d’Apollon au Palais du Louvre, sous la direction de Geneviève Bresc-Bautier, Musée du Louvre, Paris 2004, S. 49 – 57.

Lechi 1965

Fausto Lechi, Un elenco di abbozzi delle opere di Carlo Carloni, in: Arte Lombarda, 10, 1965, Bd.1, S. 121 – 138.

Lerch 1964/65

Hugo Lerch, Das Tal der hundert Künstler, in: Ostbairische Grenzmarken. Passauer Jahrbuch für Geschichte, Kunst und Volkskunde, Hg. von Prof. J. Oswald, Passau 1964/65, S. 255 – 266.

Lorenz 2003

Hellmut Lorenz, Zur Architektur des Ahnensaales in Frain, in: Das Nationale Institut für Denkmalpflege (Hg.), Ahnensaal des Schlosses in Frain an der Thaya, Brünn 2003, S. 25 – 34.

Lubitz 1989

Telse Lubitz, Studien zu Carlo Carlone, Dissertation, Kiel 1989

Lux 2003

Margareta Lux, Johann Michael Rottmayrs Fresken im Ahnensaal des Schlosses Frain, in: Das Nationale Institut für Denkmalpflege (Hg.), Ahnensaal des Schlosses in Frain an der Thaya, Brünn 2003, S. 71 - 92.

Mabille 2004

Gérard Mabille, La galerie d’Apollon dans l’histoire des galeries royales françaises, in: La galerie d’Apollon au Palais du Louvre sous la direction de Geneviève Bresc-Bautier, Musée du Louvre, Paris 2004, S. 14 – 21.

MacRae 1967

Desmondo MacRae, Another „Catalogo“ of the sketches of Carlo Carloni, in: Arte Lombarda, Anno XII, Primo Semestre 1967, S. 143 – 149.

Manke 1974

Ilse Manke, Die Fresken von Carlo Carloni in der Ahnengalerie des Ludwigsburger Schlosses, in: Pantheon III, Jahrgang XXXII, Juli/August/September 1974, S. 261 – 272.

Marquardt 1961/62

Ernst Marquardt, Geschichte Württembergs, zweite, durchgesehene Auflage, Tübingen 1961/62.

Matsche 1999

Franz Matsche, Mythologische Heldenapotheosen in Deckengemälden Wiener Adelspaläste des frühen 18. Jahrhunderts, in: Ex Fumo Lucem. Baroque Studies in Honour of Klára Garas. Presented on Her Eightieth Birthday, Museum of Fine Arts, Budapest 1999, Bd. I, S. 315 – 352.

Matsche-von Wicht 1999

Betka Matsche-von Wicht, Rangfragen der Deckenmalerei, in: Ex Fumo Lucem. Baroque Studies in Honour of Klára Garas. Presented on Her Eightieth Birthday, Museum of Fine Arts, Budapest 1999, Bd. 1, S. 299 – 314.

Merten 1984

Klaus Merten, Schloß Ludwigsburg, Hg. vom Württembergischen Landesmuseum Stuttgart, 3. völlig veränderte Auflage, München, Berlin 1984

Merten 1987

Klaus Merten, Nikolaus Friedrich von Thouret als Württembergischer Hofbaumeister 1798 – 1817, in: Baden und Württemberg im Zeitalter Napoleons, (Ausstellung im Kunstgebäude 16. 5. – 15. 8. 1987), Stuttgart 1987, Bd. 2. S. 411 – 432.

Merten 2004

Klaus Merten, Die Baugeschichte von Schloss Ludwigsburg bis 1721, in: Schloss Ludwigsburg. Geschichte einer barocken Residenz. Herausgegeben von den Staatlichen Schlössern und Gärten Baden-Württemberg in Zusammenarbeit mit dem Staatsanzeiger-Verlag Stuttgart, Stuttgart 2004, S. 7 – 45.

Merten, Künstlerverzeichnis 2004

Klaus Merten u. a., Künstlerverzeichnis, in: Schloss Ludwigsburg. Geschichte einer barocken Residenz, Hg. von den Staatlichen Schlössern und Gärten Baden-Württemberg in Zusammenarbeit mit dem Staatsanzeiger-Verlag Stuttgart, Stuttgart 2004, S. 188 – 191.

Mertens 2003

Melanie Mertens, Berliner Barockpaläste. Die Entstehung eines Bautyps in der Zeit der ersten preußischen Könige, Berliner Schriften zur Kunst, Hg. vom Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin, Berlin 2003.

Mraz/Nemec 1988

Gottfried Mraz, Helmut Nemec, Belvedere. Schloß und Park des Prinzen Eugen, Wien, Freiburg, Basel 1988.

Mrazek 1953

Wilhelm Mrazek, Ikonologie der barocken Deckenmalerei, (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte, 228. Band, 3. Abhandlung), Wien 1953.

Müller 2004

Werner Müller, Barocke Raumphantasien. Gebaute Wirklichkeit und konstruierter Schein. (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 18), Petersberg 2004.

Nau 1995

Elisabeth Nau, Eberhard Ludwigs Bildergalerie, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, Band 32, 1995, S. 71 – 98.

Neumann 1970

Jaromir Neumann, Das Böhmisches Barock, Praha 1970.

Noll 2005

Thomas Noll, Alexander der Große in der nachantiken bildenden Kunst, Mainz 2005.

Olschewski 2004

Eckhard Olschewski, Der Ausbau der Schlossanlage in den Jahren 1721 bis 1733, in: Schloss Ludwigsburg. Geschichte einer barocken Residenz, Hg. von den Staatlichen Schlössern und Gärten

Baden-Württemberg in Zusammenarbeit mit dem Staatsanzeiger-Verlag Stuttgart, Stuttgart 2004, S. 47 – 77.

Olschewski, Künstlerverzeichnis 2004

Eckhard Olschewski, u. a., Künstlerverzeichnis, in: Schloss Ludwigsburg. Geschichte einer barocken Residenz, Hg. von den Staatlichen Schlössern und Gärten Baden-Württemberg in Zusammenarbeit mit dem Staatsanzeiger-Verlag Stuttgart, Stuttgart 2004, S. 188 – 191.

Oßwald-Bargende 2000

Sibylle Oßwald-Bargende, Die Mätresse der Fürst und die Macht. Christina Wilhelmina von Grävenitz und die höfische Gesellschaft, Frankfurt/Main 2000.

Oßwald-Bargende, Der Raum 2000

Sybille Osswald-Bargende, Der Raum an seiner Seite. Ein Beitrag zur Geschlechtertopographie der barocken Höfe am Beispiel von Schloß Ludwigsburg, in: Jan Hirschbiegel, Werner Paravicini, Das Frauenzimmer. Die Frau bei Hofe im Spätmittelalter und früher Neuzeit. 6. Symposium der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Dresden 26. bis 29. September 1998, (Residenzenforschung, Band 11), Stuttgart 2000, S. 205-231.

Peil 1986

Dietmar Peil, Emblematische Fürstenspiegel im 17. und 18. Jahrhundert: Saavedra – Le Moyne – Wilhelm, in: Frühmittelalterliche Studien 20, 1986, S. 54 . 92, Tafel VI – XI.

Pelizaesus 2000

Ludolf Pelizaesus, Der Aufstieg Württembergs und Hessens zur Kurwürde 1692 – 1803. (Mainzer Studien zur Neueren Geschichte, Hg. von Prof. Dr. Dr. Peter C. Hartmann, Prof. Dr. Walter G. Rödel, HD. Dr. habil. Konrad Amann, Bd. 2), Frankfurt a. M., Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Wien 2000.

Posner 1991

Donald Posner, Pietro da Cortona, Pittoni and the plight of Polyxena, in: The art Bulletin, 73, 1991, S. 399 – 414.

Pozsgai 2004

Martin Pozsgai, Architekturmalerie und Laub- und Bandlwerk. Zu den Innendekorationen des Schlosses Ludwigsburg unter Johann Friedrich Nette und Donato Giuseppe Frisoni, in: Schloss Ludwigsburg. Geschichte einer barocken Residenz. Hg. von den Staatlichen Schlössern und Gärten Baden-Württemberg in Zusammenarbeit mit dem Staatsanzeiger-Verlag Stuttgart, Stuttgart 2004, S. 80 – 95.

Pozsgai 2009

Martin Pozsgai, Der Architekt Donato Giuseppe Frisoni und seine Kompetenz für die Innenausstattung, in: Architekt und/versus Baumeister: die Frage nach dem Metier; Siebter Internationaler Barocksommerkurs 2006, Stiftung Bibliothek Werner Oechslin, Einsiedeln, Zürich 2009, S. 189 – 197.

Preimesberger 1976

Rudolf Preimesberger, Pontifex romanus per Aeneam praesignatus: die Galleria Pamphilj und ihre Fresken, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, 16.1976, S. 221 – 289.

Prohaska 2001

Wolfgang Prohaska, Die Malerische Ausstattung des Palais unter Feldmarschall Daun, in: Palais Daun-Kinsky, Wien, Freyung, Hg. von AMISOLA Immobilien AG, Wien 2001, S. 124 – 157.

Prohaska 2004

Wolfgang Prohaska, ... Von Fürsten, Prälaten und andern Standspersonen hatte er öfters großmütige Bezahlung ... erhalten: Der Freskant Carlo Innocenzo Carlone (1686 – 1775) als Maler der fürstlichen Glorie, in: Friedrich Polleroß (Hg.), Reiselust und Kunstgenuss. Barockes Böhmen, Mähren und Österreich, Petersberg 2004, S. 103 - 118

Prokop 1904

August Prokop, Die Markgrafschaft Mähren in Kunstgeschichtlicher Beziehung. Grundzüge einer Kunstgeschichte dieses Landes mit besonderer Berücksichtigung der Baukunst, IV. Band, Wien 1904

Preiss 1999

Pavel Preiss, Vom Tugendhelden zum Tyrannen. Die Umwertung Alexanders des Großen im Streiflicht der Aufklärung, in: Ex Fumo Lucem. Baroque Studies in Honour of Klára Garas. Presented on Her Eightieth Birthday, Museum of Fine Arts, Budapest 1999, Bd. I, S. 285 – 298.

Puntigam 1998

Sigrid Puntigam, Standeserhöhung und Schloßbau im kleinstaatlichen Bereich, in: Rudolstädter Forschungen zur Residenzkultur, Bd. I, Die Künste und das Schloß in der Frühen Neuzeit. Hg. vom Thüringer Landesmuseum Heidecksburg Rudolstadt, durch Lutz Unbehaun, unter Mitarbeit von Andreas Beyer und Ulrich Schütte, München, Berlin 1998, S. 31 – 46.

Rizzi 1982

Wolfgang Georg Rizzi, Zur Baugeschichte des Schlosses Hetzendorf in der Zeit des Hochbarock, in: Wiener Geschichtsblätter 37, 1982, S. 65 – 96.

Roettgen 2007

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

Sauer 2008

Paul Sauer, Musen, Machtspiel und Mätressen. Eberhard Ludwig – württembergischer Herzog und Gründer Ludwigsburgs, Tübingen 2008.

Scherer 1963

Margaret Scherer, The Legends of Troy in Art and Literature, New York, London 1963.

Schlechte 1989

Monika Schlechte, Vom Zeremoniell als Zeichensystem, Nachwort in: Julius Bernhard von Rohr, Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der grossen Herren, Hg. und kommentiert von Monika Schlechte, Neudruck der Ausgabe 1733, 1. Auflage, Leipzig 1989, S. 1 – 53.

Schmidt 1954

Richard Schmidt, Schloss Ludwigsburg, München 1954.

Schütte 1998

Ulrich Schütte, Das Fürstenschloß als »Pracht-Gebäude«, in: Rudolstädter Forschungen zur Residenzkultur, Band I, Die Künste und das Schloß in der frühen Neuzeit, Hg. vom Thüringer Landesmuseum Heidecksburg Rudolstadt durch Lutz Unbehaun, unter Mitarbeit von Andreas Beyer und Ulrich Schütte, Berlin, München 1998, S. 15 – 29.

Seeger 2006

Ulrike Seeger, Belvedere. Das Sommerpalais des Prinzen Eugen, Hg. von Gerbert Frodl, Wien 2006.

Seiler 1976

Alois Seiler, Eberhard Ludwig, Herzog von Württemberg, in: Eberhard Ludwig, Herzog von Württemberg (1676 – 1733). Gründer von Schloß und Stadt Ludwigsburg, (Ausstellung zur 300. Wiederkehr seines Geburtstages, 4. September bis 17. Oktober 1976 im Schloß Ludwigsburg),

Württembergisches Landesmuseum Stuttgart, Staatsarchiv Ludwigsburg, Ludwigsburg 1976, S. 5 – 29 und Kat. Nr. 1 – 162.

Solnon 1987

Jean-François Solnon, La cour de France, Paris 1987.

Stadler 1986

Peter Stadler, Joseph Effner. Hofbaumeister Max Emanuels (Dachauer Museumsschriften, Bd. 5), Museumsverein Dachau e. V. (Hg.), in Zusammenarbeit mit der Verlagsanstalt „Bayerland“, Dachau 1986.

Stratmann-Döhler 2006

Rosemarie Stratmann-Döhler, Rastatt – Versailles. Gemeinsamkeiten und Unterschiede, in: Zwischen Sonne und Halbmond. Das Erbe des Türkenlouis: Bauen und Bewahren, Kolloquium zur Baugeschichte und Denkmalpflege der Barockresidenz Rastatt am 15. und 16. September 2005 im Rastatter Schloss, Hg. von Vermögen und Bau Baden-Württemberg, Amt Pforzheim, Staatliche Schlösser und Gärten, Stuttgart 2006, S. 25 – 30.

Tietze 1911

Hans Tietze, Programme und Entwürfe zu den österreichischen Barockfresken, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 30.1911, S. 1 – 28.

Tintelnot 1951

Hans Tintelnot, Die Barocke Freskomalerei in Deutschland. Ihre Entwicklung und europäische Wirkung, München 1951.

Tinzl 2005

Christoph Tinzl, Arma et litterae. Zur Restaurierung des Decken- und Wandmalereibestandes im Oberen Belvedere in Wien, August 2004 – April 2005, in: Belvedere. Zeitschrift für Bildende Kunst, Heft 2, 2005, S. 56 – 67.

Toman 1999

Rolf Toman (Hg.), Wien. Kunst und Architektur, Köln 1999.

Vehse 1992

Carl Eduard Vehse, Geschichte der deutschen Höfe seit der Reformation, Bd. 25 – 26, Geschichte der Höfe der Häuser Württemberg, Baden, Hamburg 1853, Neuedition Wolfgang Schneider (Hg.), Die Höfe zu Württemberg, Leipzig, Weimar 1992.

Völkel 2007

Michaela Völkel, Schloßbesichtigungen in der Frühen Neuzeit. Ein Beitrag zur Frage nach Öffentlichkeit höfischer Repräsentation, München, Berlin, 2007.

Voss 1933

Hermann Voss, Quellenforschung und Stilkritik: eine praktische Methodik mit Beispielen aus der späitalienischen Malerei, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 2, 1933, S. 176 – 206.

Voss 1961

Hermann Voss, Die Frühwerke von Carlo Carloni in Österreich, in: Arte Lombarda, Anno VI, Primo Semestre 1961, S. 238 – 255.

Walch 1992

Katharina Walch, Firnisüberzüge auf Marmorierungen im 18. Jahrhundert. Quellenstudien und restauratorische Praxis in der Wieskirche mit einem Beitrag von Brigitte Hecht-Lang zu den nachgewiesenen Lackfirnissen auf Ausstattungsstücken, in: Die Wies. Geschichte und Restaurierung, Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, Bd. 55, München 1992, S. 391 – 409.

Warncke 2005

Carsten-Peter Warncke, Symbol, Emblem, Allegorie. Die zweite Sprache der Bilder, Köln 2005.

Warncke 1996

Martin Warncke, Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, 2. überarbeitete Auflage, Köln 1996.

Wenger 1996

Michael Wenger, 250 Jahre Neues Schloß in Stuttgart. Entwürfe und Ausstattungen von Herzog Carl Eugen bis König Wilhelm II., Hg. 1996 aus Anlaß des 250. Jubiläums der Grundsteinlegung 1746 in Zusammenarbeit mit der Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten Baden-Württemberg, Stuttgart 1996.

Wenger 2002

Michael Wenger, 300 Jahre herzoglich württembergischer Hubertus-Jagdorden. Pracht für den Reichsjägermeister, in: Schlösser Baden-Württemberg 4, 2002, Hg. Staatsanzeiger für Baden-Württemberg, S. 12 – 15.

Wenger, Gesamtanlage, 2004

Michael Wenger, Ludwigsburg. Die Gesamtanlage, München, Berlin 2004.

Wenger, Innenräume, 2004

Michael Wenger, Schloss Ludwigsburg. Die Innenräume, München, Berlin 2004.

Wenger, Jagdorden 2004

Michael Wenger, Ludwigsburg als Residenz des Hubertus-Jagdordens von 1702, in: Schloss Ludwigsburg. Geschichte einer barocken Residenz. Herausgegeben von den Staatlichen Schlössern und Gärten Baden-Württemberg in Zusammenarbeit mit dem Staatsanzeiger-Verlag Stuttgart, Stuttgart 2004, S.106 – 119.

Wenger, Lange Galerie 2004

Michael Wenger, Die „Lange Galerie“ des Herzogs ist wieder belebt, in: Schlösser Baden-Württemberg, 3, 2004, S. 16 – 20.

Wenger, Verherrlichung 2004

Michael Wenger, über die Verherrlichung des Herrschers im Barock. Eberhard Ludwig und sein Schloss, (Serie: 300 Jahre Schloss Ludwigsburg), in: Schlösser Baden-Württemberg 2, 2004, S. 2 – 7.

Zahlten, Achill, 1977

Johannes Zahlten, Ein schwäbischer Achill. Pietro Scottis Fresken in der Bildergalerie des Ludwigsburger Schlosses, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, 14. Band 1977, S. 7 – 32.

Zahlten, Hercules, 1981

Johannes Zahlten, Hercules Wirtembergicus. Überlegungen zur barocken Herrscherikonographie, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, 18. Band 1981, München, Berlin 1981, S. 7 – 47.

Zahlten, Ordenssaal, 1985.

Johannes Zahlten, Der große Ordenssaal des Ludwigsburger Schlosses, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, 22.1985, S. 70 – 88.

14.5 Kataloge

Kat. Ansbach 1990

Carlo Carlone 1686 – 1775. Der Ansbacher Auftrag, bearbeitet von Peter O. Krückmann, (Ausstellung der Bayerischen Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, Museumsabteilung in der Residenz Ansbach 27. September – 11. November 1990), Landshut/Ergolding 1990

Kat. Bonn 1989

Himmel Ruhm und Herrlichkeit. Italienische Künstler an rheinischen Höfen des Barock, Herausgegeben von Hans M. Schmidt, (Ausstellung des Rheinischen Landesmuseum in Bonn vom 15. 6. bis 6. 8. 1989), Bonn 1989.

Kat. Florenz 2005

Christina Giannini, Silvia Meloni Trkulja (Hg.), Stanze Segrete. Gli Artisti dei Riccardi. I 'ricordi' di Luca Giordano e oltre/ Secret Rooms. The Artists of the Riccardi Family. The 'ricordi' of Luca Giordano and beyond. (Palazzo Medici Riccardi 15. 4. – 17. 7 2005), Florenz 2005.

Kat. Karlsruhe 1981

Barock in Baden-Württemberg. Vom Ende des Dreißigjährigen Krieges bis zur Französischen Revolution. Badisches Landesmuseum Karlsruhe, (Ausstellung in Schloß Bruchsal vom 27. Juni bis 25. Oktober 1981), Karlsruhe 1981.

Kat. München 1997

Karl und Faber, Kunst alter und neuer Meister, Katalog zur Auktion 194 am 2. und 3. Dezember 1997, München 1997.

Kat. Salzburg 1986

Carlo Innocenzo Carlone (1686 – 1775). Ölskizzen. Ausstellungskatalog des Salzburger Barockmuseums, bearbeitet von Klára Garas und Wilfried Hansmann, (Ausstellung vom 25. Juni bis 7. September 1986), Salzburg 1986.

Kat. Stuttgart 2004

Das Glück Württembergs. Zeichnungen und Druckgraphik europäischer Künstler des 18. Jahrhunderts, Herausgegeben von Corinna Höper und Andreas Hennig, (Ausstellung der Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, vom 15. Mai bis 26. September 2004), Stuttgart 2004

15. Abbildungsliste

Sowohl die Bildergalerie als auch die Ahnengalerie konnten, mit freundlicher Genehmigung von Herrn Krüger (Schlossverwaltung Ludwigsburg), durch die Verfasserin und Frau Sigalas fotografiert werden, so dass von allen Szenen Farbabbildungen zur Verfügung stehen.

- Abb. 1: Hoffassade der Bildergalerie, Plan Nr. 3 vom 22. Oktober 1725, Quelle: HStAS N 200 P 25.
- Abb. 2: Vorhoffassade der Bildergalerie, Plan Nr. 4 vom 22. Oktober 1725, Quelle: HStAS N 200 P 25.
- Abb. 3: Vorhoffassade der Bildergalerie mit Abschlussgitter, Plan Nr. 5 vom 22. Oktober 1725, Quelle: HStAS N 200 P 25.
- Abb. 4: Lorenz Gregor, *Alter und Neuer Grundriß von dem Schloß Zu Ludwigsburg*, Ansbach 1731, Quelle: Württ. Landesbibliothek, Sammlung Nicolai: Nic 2, S. 18.

- Abb. 5: Carlo Carlone, Opferung der Polyxena, südliches Vorzimmer der Ahnengalerie, Schloss Ludwigsburg, 1730 – 1733, Quelle: Diek/Sigalas.
- Abb. 6: Carlo Carlone, Alexander und Apelles, Ahnengalerie, Schloss Ludwigsburg, 1731 – 1733, Quelle: Diek/Sigalas.
- Abb. 7: Carlo Carlone, Allegorie der Künste, Ahnengalerie, Schloss Ludwigsburg, 1731 – 1733, Quelle: Diek/Sigalas.
- Abb. 8: Carlo Carlone, *Imitatio* und *Inventio*, ergänzendes Bildfeld zur Allegorie der Künste, Ahnengalerie, Schloss Ludwigsburg, 1731 – 1733, Quelle: Ausschnitt aus der Gesamtansicht des Staatlichen Vermögens- und Hochbauamtes Ludwigsburg.
- Abb. 9: Carlo Carlone, *Diligentia* und *Disegno*, ergänzendes Bildfeld zur Allegorie der Künste, Ahnengalerie, Schloss Ludwigsburg, 1731 – 1733, Quelle: Ausschnitt aus der Gesamtansicht des Staatlichen Vermögens- und Hochbauamtes Ludwigsburg.
- Abb. 10: Carlo Carlone, Sonnenaufgang: Apoll beginnt seinen Zug über den Himmel, Ahnengalerie, Schloss Ludwigsburg, 1731 – 1733, Quelle: Ausschnitt aus der Gesamtansicht des Staatlichen Vermögens- und Hochbauamtes Ludwigsburg.
- Abb. 11: Carlo Carlone, Sonnenaufgang: Apoll beginnt seinen Zug über den Himmel, Ausschnitt, Quelle: Diek/Sigalas.
- Abb. 12: Carlo Carlone, Sonnenaufgang: Apoll beginnt seinen Zug über den Himmel, Ausschnitt, Quelle: Diek/Sigalas.
- Abb. 13: Carlo Carlone, Sonnenaufgang: Apoll beginnt seinen Zug über den Himmel, Quelle: Ausschnitt aus der Gesamtansicht des Staatlichen Vermögens- und Hochbauamtes Ludwigsburg.
- Abb. 14: Carlo Carlone, Mars und Venus, Ahnengalerie, Schloss Ludwigsburg, 1731 – 1733, Quelle: Diek/Sigalas.
- Abb. 15: Carlo Carlone, Mars und Venus, Ausschnitt, Quelle: Diek/Sigalas.
- Abb. 16: Carlo Carlone, Mars und Venus, Ausschnitt, Quelle: Diek/Sigalas.
- Abb. 17: Carlo Carlone, gefesselte Krieger, ergänzendes Bildfeld bei Mars und Venus, 1731 – 1733, Ahnengalerie, Schloss Ludwigsburg, Quelle: Diek/Sigalas.
- Abb. 18: Carlo Carlone, gefesselte Krieger, ergänzendes Bildfeld bei Mars und Venus, 1731 – 1733, Ahnengalerie, Schloss Ludwigsburg, Quelle: Diek/ Sigalas.
- Abb. 19: Carlo Carlone, *Gloria dei Principi* zeichnet die Künste aus und *Virtus* bekämpft die Laster, Ahnengalerie, Schloss Ludwigsburg, 1731 – 1733, Quelle: Ausschnitt aus der Gesamtansicht des Staatlichen Vermögens- und Hochbauamtes Ludwigsburg.
- Abb. 20: Carlo Carlone, *Gloria dei Principi* zeichnet die Künste aus und *Virtus* bekämpft die Laster, Ausschnitt, Quelle: Diek/Sigalas.
- Abb. 21: Carlo Carlone, *Gloria dei Principi* zeichnet die Künste aus und *Virtus* bekämpft die Laster, Ausschnitt, Quelle: Diek/Sigalas.

- Abb. 22: Carlo Carlone, *Gloria dei Principi* zeichnet die Künste aus und *Virtus* bekämpft die Laster, Ausschnitt, Quelle: Diek/Sigalas.
- Abb. 23: Carlo Carlone, *Gloria dei Principi* zeichnet die Künste aus und *Virtus* bekämpft die Laster, Ausschnitt, Quelle: Diek/Sigalas.
- Abb. 24: Carlo Carlone, *Pax* siegt über die *grosse Wut*, Ahnengalerie, Schloss Ludwigsburg, 1731 – 1733, Quelle: Diek/Sigalas.
- Abb. 25: Carlo Carlone, *Pax* siegt über die *grosse Wut*, Ausschnitt, Quelle: Diek/ Sigalas.
- Abb. 26: Carlo Carlone, *Pax* siegt über die *grosse Wut*, Ausschnitt, Quelle: Diek/ Sigalas.
- Abb. 27: Carlo Carlone, befreite Krieger, ergänzendes Feld zur Friedensallegorie der *Pax*, Ahnengalerie, Schloss Ludwigsburg, 1731 – 1733, Quelle: Diek/Sigalas.
- Abb. 28: Carlo Carlone, befreite Krieger, ergänzendes Feld zur Friedensallegorie der *Pax*, Ahnengalerie, Schloss Ludwigsburg, 1731 – 1733, Quelle: Diek/Sigalas.
- Abb. 29: Carlo Carlone, Morgendämmerung: Aurora als Vorbotin des Sonnenaufgangs, Ahnengalerie, Schloss Ludwigsburg, 1731 – 1733, Quelle: Ausschnitt aus der Gesamtansicht des Staatlichen Vermögens- und Hochbauamtes Ludwigsburg.
- Abb. 30: Carlo Carlone, Morgendämmerung: Aurora als Vorbotin des Sonnenaufgangs, Ausschnitt, Quelle: Diek/Sigalas.
- Abb. 31: Carlo Carlone, Morgendämmerung: Aurora als Vorbotin des Sonnenaufgangs, Ausschnitt, Quelle: Diek/Sigalas.
- Abb. 32: Carlo Carlone, Morgendämmerung: Aurora als Vorbotin des Sonnenaufgangs, Ausschnitt, Quelle: Diek/Sigalas.
- Abb. 33: Carlo Carlone, Morgendämmerung: Aurora als Vorbotin des Sonnenaufgangs, Quelle: Ausschnitt aus der Gesamtansicht des Staatlichen Vermögens- und Hochbauamtes Ludwigsburg.
- Abb. 34: Carlo Carlone, Morgendämmerung: Aurora als Vorbotin des Sonnenaufgangs, Ausschnitt, Quelle: Diek/Sigalas.
- Abb. 35: Carlo Carlone, Allegorie der Wissenschaften, Ahnengalerie, Schloss Ludwigsburg, 1731 – 1733, Quelle: Diek/Sigalas.
- Abb. 36: Carlo Carlone, *Architectura* und *Gebäude*, ergänzendes Feld zur Allegorie der Wissenschaften, Ahnengalerie, Schloss Ludwigsburg, 1731 – 1733, Quelle: Diek/Sigalas.
- Abb. 37: Carlo Carlone, *Ingegno* und *Mathematica*, ergänzendes Feld zur Allegorie der Wissenschaften, Ahnengalerie, Schloss Ludwigsburg, 1731 – 1733, Quelle: Diek/Sigalas.
- Abb. 38: Carlo Carlone, Alexander und Lysipp, Ahnengalerie, Schloss Ludwigsburg, signiert 1733, Quelle: Diek/Sigalas.

- Abb. 39: Carlo Carlone, Signatur im Bildfeld Alexander und Lysipp, Ahnengalerie, Schloss Ludwigsburg, 1733, Quelle: Diek/Sigalas.
- Abb. 40: Carlo Carlone, Opferung der Iphigenia, nördliches Vorzimmer der Ahnengalerie, Schloss Ludwigsburg, 1730 – 1731, Quelle: Diek/Sigalas.
- Abb. 41: Giuseppe Baroffio, Carlo Carlone, Mischwesen an den Jochbögen der Scheinarchitektur, Ahnengalerie, Schloss Ludwigsburg, 1731 – 1733, Quelle: Ausschnitt aus der Gesamtansicht des Staatlichen Vermögens- und Hochbauamtes Ludwigsburg.
- Abb. 42: Giuseppe Baroffio, Carlo Carlone, geflügelte Mischwesen in der Scheinarchitektur neben dem Bildfeld der Aurora, Ahnengalerie, Schloss Ludwigsburg, 1731 – 1733, Quelle: Ausschnitt aus der Gesamtansicht des Staatlichen Vermögens- und Hochbauamtes Ludwigsburg.
- Abb. 43: Giuseppe Baroffio, Carlo Carlone, Putten in der Scheinarchitektur neben der Scheinkuppel der Allegorie der Messkunst, Ahnengalerie, Schloss Ludwigsburg, 1731 – 1733, Quelle: Ausschnitt aus der Gesamtansicht des Staatlichen Vermögens- und Hochbauamtes Ludwigsburg.
- Abb. 44: Giuseppe Baroffio, Carlo Carlone, Portraitbüsten in der Scheinarchitektur bei dem Bildfeld des Sonnenaufgangs, Ahnengalerie, Schloss Ludwigsburg, 1731 – 1733, Quelle: Diek/Sigalas.
- Abb. 45: Giuseppe Baroffio, Carlo Carlone, Portraitbüsten in der Scheinarchitektur bei dem Bildfeld der Morgendämmerung, Ahnengalerie, Schloss Ludwigsburg, 1731 – 1733, Quelle: Diek/Sigalas.
- Abb. 46: Giuseppe Baroffio, Carlo Carlone, Kartusche aus der Scheinarchitektur beim Hauptfeld der *Gloria dei Principi*, Ahnengalerie, Schloss Ludwigsburg, 1731 – 1733, Quelle: Ausschnitt aus der Gesamtansicht des Staatlichen Vermögens- und Hochbauamtes Ludwigsburg.
- Abb. 47: Pietro Scotti, Allegorie der Hoffnung, südliches Vorzimmer der Bildergalerie, Ahnengalerie, Schloss Ludwigsburg, 1730 – 1733, Quelle: Staatliches Vermögens- und Hochbauamt Ludwigsburg.
- Abb. 48: Pietro Scotti, Triumph des Neptun, Bildergalerie, Schloss Ludwigsburg, 1731 – 1733, Quelle: Diek/Sigalas.
- Abb. 49: Pietro Scotti, Weissagung über Thetis, Bildergalerie, Schloss Ludwigsburg, 1731 – 1733, Quelle: Diek/Sigalas.
- Abb. 50: Pietro Scotti, Hochzeit von Peleus und Thetis, Ausschnitt, Bildergalerie, Schloss Ludwigsburg, 1731 – 1733, Quelle: Diek/Sigalas.
- Abb. 51: Pietro Scotti, Hochzeit von Peleus und Thetis, Ausschnitt, Bildergalerie, Schloss Ludwigsburg, 1731 – 1733, Quelle: Diek/Sigalas.
- Abb. 52: Pietro Scotti, Hochzeit von Peleus und Thetis, Ausschnitt, Bildergalerie, Schloss Ludwigsburg, 1731 – 1733, Quelle: Diek/Sigalas.
- Abb. 53: Pietro Scotti, Hochzeit von Peleus und Thetis, Ausschnitt, Bildergalerie, Schloss Ludwigsburg, 1731 – 1733, Quelle: Diek/Sigalas.

- Abb. 54: Pietro Scotti, Parisurteil, Ausschnitt, Bildergalerie, Schloss Ludwigsburg, 1731 – 1733, Quelle: Diek/Sigalas.
- Abb. 55: Pietro Scotti, Parisurteil, Ausschnitt, Bildergalerie, Schloss Ludwigsburg, 1731 – 1733, Quelle: Diek/Sigalas.
- Abb. 56: Pietro Scotti, Raub der Helena, Ausschnitt, Bildergalerie, Schloss Ludwigsburg, 1731 – 1733, Quelle: Diek/Sigalas.
- Abb. 57: Pietro Scotti, Raub der Helena, Ausschnitt, Bildergalerie, Schloss Ludwigsburg, 1731 – 1733, Quelle: Diek/Sigalas.
- Abb. 58: Pietro Scotti, Raub der Proserpina, Ausschnitt, Bildergalerie, Schloss Ludwigsburg, 1731 – 1733, Quelle: Diek/Sigalas.
- Abb. 59: Pietro Scotti, Unterwelt, Ausschnitt, Bildergalerie, Schloss Ludwigsburg, 1731 – 1733, Quelle: Diek/Sigalas.
- Abb. 60: Pietro Scotti, Kahn des Charon, Ausschnitt, Bildergalerie, Schloss Ludwigsburg, 1731 – 1733, Quelle: Diek/Sigalas.
- Abb. 61: Pietro Scotti, Bad des Achill im Styx, Ausschnitt, Bildergalerie, Schloss Ludwigsburg, 1731 – 1733, Quelle: Diek/Sigalas.
- Abb. 62: Pietro Scotti, Bad des Achill im Styx, Ausschnitt, Bildergalerie, Schloss Ludwigsburg, 1731 – 1733, Quelle: Diek/Sigalas.
- Abb. 63: Pietro Scotti, Thetis erbittet Waffen für Achill von Vulkan, Bildergalerie, Schloss Ludwigsburg, 1731 – 1733, Quelle: Diek/Sigalas.
- Abb. 64: Pietro Scotti, Thetis erbittet Waffen für Achill von Vulkan, Ausschnitt, Bildergalerie, Schloss Ludwigsburg, 1731 – 1733, Quelle: Diek/Sigalas.
- Abb. 65: Pietro Scotti, Opferung der Iphigenia, Ausschnitt, Bildergalerie, Schloss Ludwigsburg, 1731 – 1733, Quelle: Diek/Sigalas.
- Abb. 66: Pietro Scotti, Opferung der Iphigenia, Ausschnitt, Bildergalerie, Schloss Ludwigsburg, 1731 – 1733, Quelle: Diek/Sigalas.
- Abb. 67: Pietro Scotti, Opferung der Iphigenia, Ausschnitt, Bildergalerie, Schloss Ludwigsburg, 1731 – 1733, Quelle: Diek/Sigalas.
- Abb. 68: Pietro Scotti, Neptun und das Schiff der Griechen, Ausschnitt, Bildergalerie, Schloss Ludwigsburg, 1731 – 1733, Quelle: Diek/Sigalas.
- Abb. 69: Pietro Scotti, Schleifung des Hector, Ausschnitt, Bildergalerie, Schloss Ludwigsburg, 1731 – 1733, Quelle: Diek/Sigalas.
- Abb. 70: Pietro Scotti, Untergang Trojas, Ausschnitt, Bildergalerie, Schloss Ludwigsburg, 1731 – 1733, Quelle: Diek/Sigalas.
- Abb. 71: Pietro Scotti, Opferung der Polyxena und Untergang Trojas, Ausschnitt, Bildergalerie, Schloss Ludwigsburg, 1731 – 1733, Quelle: Diek/Sigalas.
- Abb. 72: Pietro Scotti, Mars und Venus, Ausschnitt, Bildergalerie, Schloss Ludwigsburg, 1731 – 1733, Quelle: Diek/Sigalas.

- Abb. 73: Pietro Scotti, Friedensallegorie, nördliches Vorzimmer der Bildergalerie, Schloss Ludwigsburg, 1730 – 1733, Quelle: Diek/Sigalas.
- Abb. 74: Die Ahnengalerie, Gesamtansicht, Quelle: Staatliches Vermögens- und Hochbauamt Ludwigsburg, fotografiert von der Firma Bunz.
- Abb. 75: Die Bildergalerie, Gesamtansicht, Fotomontage, Quelle: Staatliches Vermögens- und Hochbauamt Ludwigsburg, Fotografien von Frau Tuch.
- Abb. 76: Grundriss des Ludwigsburger Schlosses, Quelle: Staatliches Vermögens- und Hochbauamt Ludwigsburg.

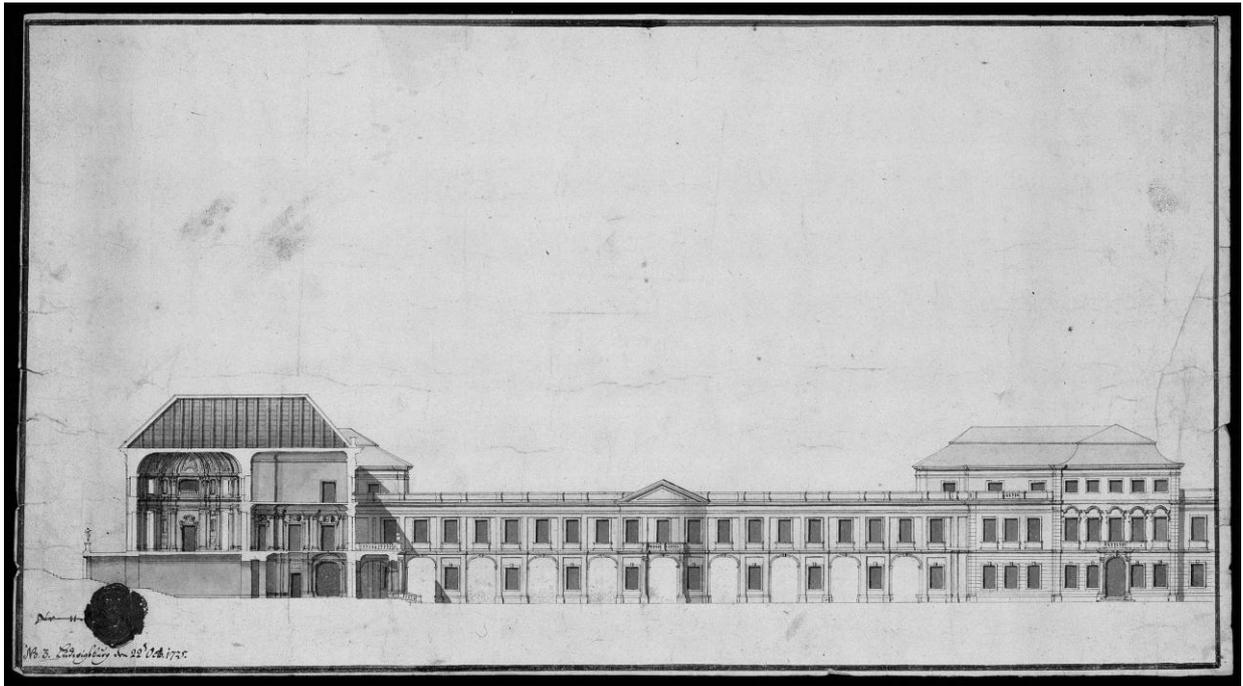


Abb. 1: Hoffassade der Bildergalerie, Plan Nr. 3 vom 22. Oktober 1725.

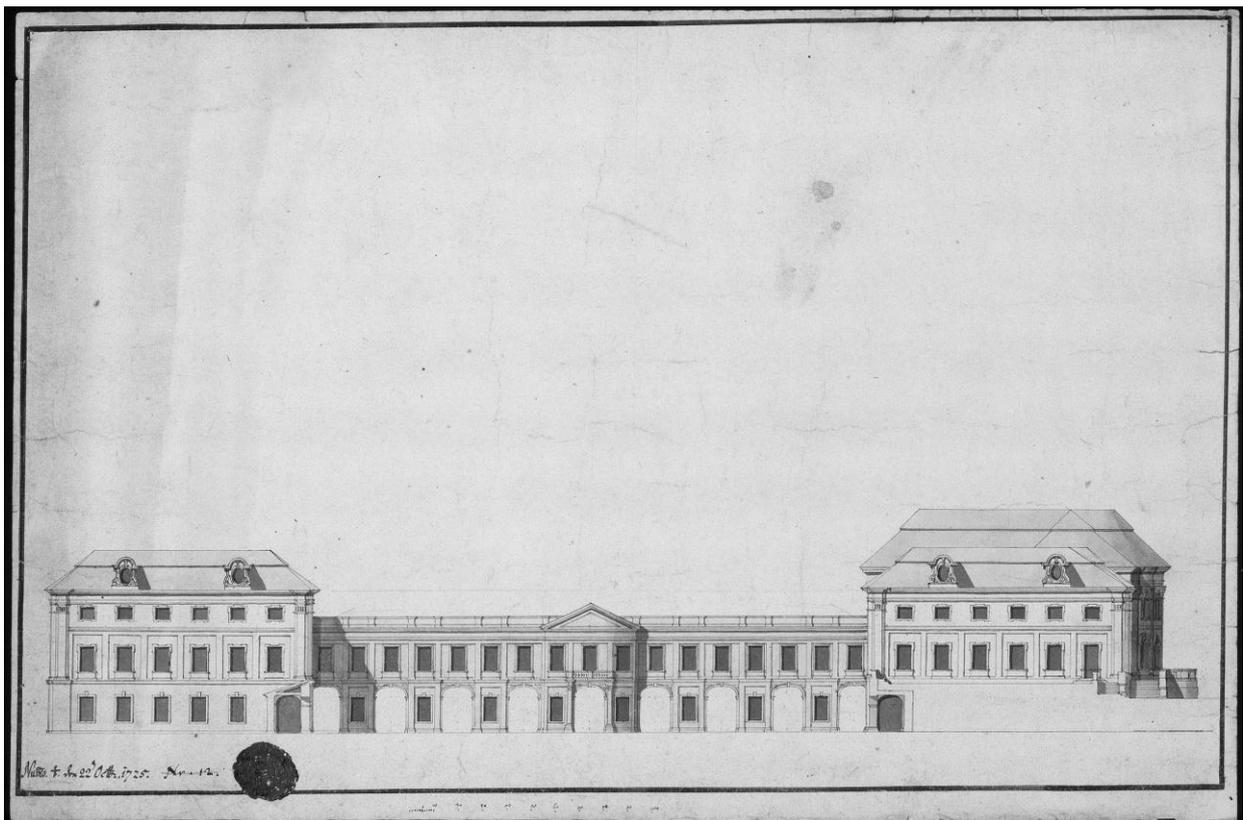


Abb. 2: Vorhoffassade der Bildergalerie, Plan Nr. 4 vom 22. Oktober 1725.

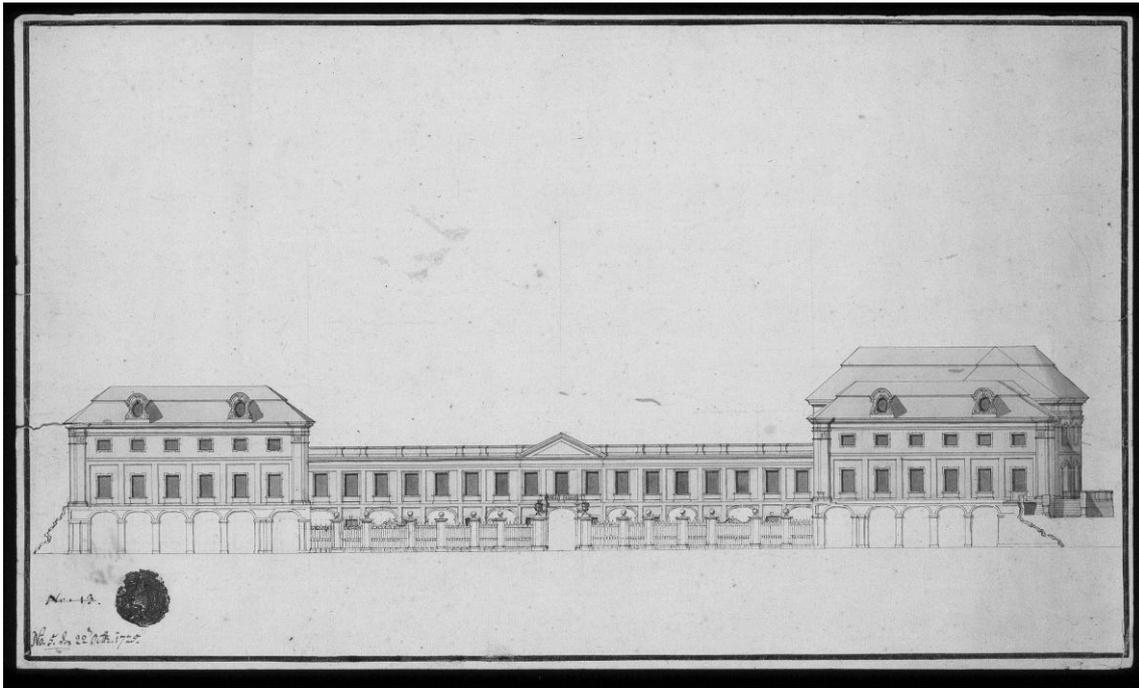


Abb. 3: Vorhoffassade der Bildergalerie mit Abschlussgitter, Plan Nr. 5 vom 22. Oktober 1725.

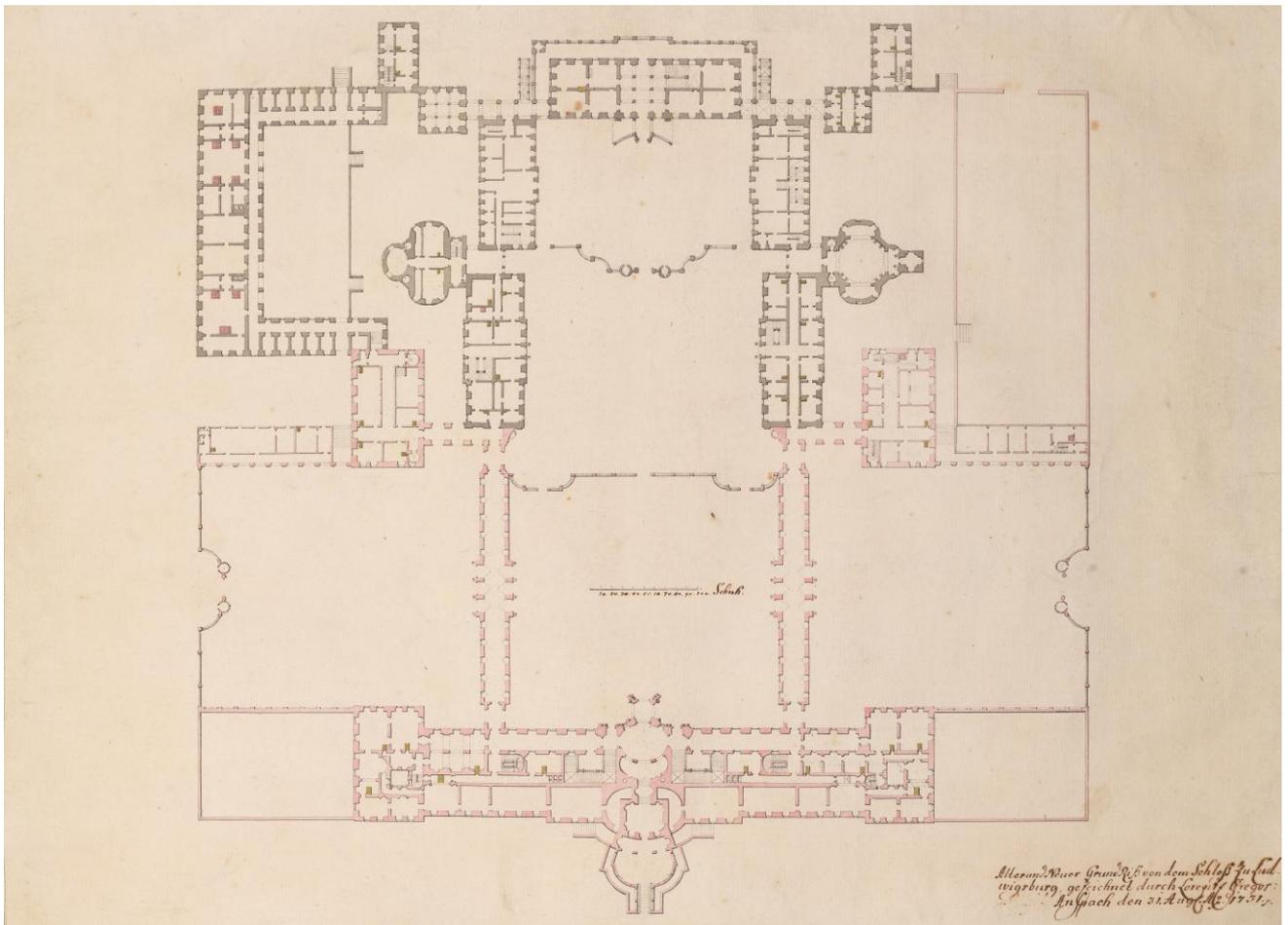


Abb. 4: Lorenz Gregor, Alter und Neuer Grundriß von dem Schloß Zu Ludwigsburg, Ansbach 1731.



Abb. 5: Carlo Carlone, Opferung der Polyxena, südliches Vorzimmer der Ahnengalerie, Schloss Ludwigsburg, 1730 - 1733.



Abb. 6: Carlo Carlone, Alexander der Große und Apelles, Ahnengalerie, Schloss Ludwigsburg, 1731 – 1733.



Abb. 7: Carlo Carlone, Allegorie der Künste, Ahnengalerie, Schloss Ludwigsburg 1730 – 1733.



Abb. 8: Carlo Carlone, *Imitatio* und *Inventio*, ergänzendes Bildfeld zur Allegorie der Künste, Ahnengalerie Schloss Ludwigsburg 1730-33.



Abb. 9: Carlo Carlone, *Diligentia* und *Disegno*, ergänzendes Bildfeld zur Allegorie der Künste, Ahnengalerie Schloss Ludwigsburg 1730-33.



Abb. 10: Carlo Carlone, Sonnenaufgang: Apoll beginnt seinen Zug über den Himmel, Ahnengalerie Schloss Ludwigsburg, 1730 – 33.



Abb. 11: Carlo Carlone, Sonnenaufgang: Apoll beginnt seinen Zug über den Himmel, Ausschnitt.



Abb. 12: Carlo Carlone, Sonnenaufgang: Apoll beginnt seinen Zug über den Himmel, Ausschnitt



Abb. 13: Carlo Carlone, Sonnenaufgang: Apoll beginnt seinen Zug über den Himmel, Ausschnitt.



Abb. 14: Carlo Carlone, Mars und Venus, Ahnengalerie, Schloss Ludwigsburg 1730 – 33.



Abb. 15: Carlo Carlone, Mars und Venus, Ausschnitt.



Abb. 16: Carlo Carlone, Mars und Venus, Ausschnitt.



Abb. 17: Carlo Carlone, gefesselte Krieger, ergänzendes Bildfeld bei Mars und Venus, Ahnengalerie Schloss Ludwigsburg 1731 – 1733.



Abb. 18: Carlo Carlone, gefesselte Krieger, ergänzendes Bildfeld bei Mars und Venus, Ahnengalerie Schloss Ludwigsburg 1731 – 1733.



Abb. 19: Carlo Carlone, *Gloria dei Principi* zeichnet die Künste aus und *Virtus* bekämpft die Laster, Ahnengalerie, Schloss Ludwigsburg, 1730 – 33.

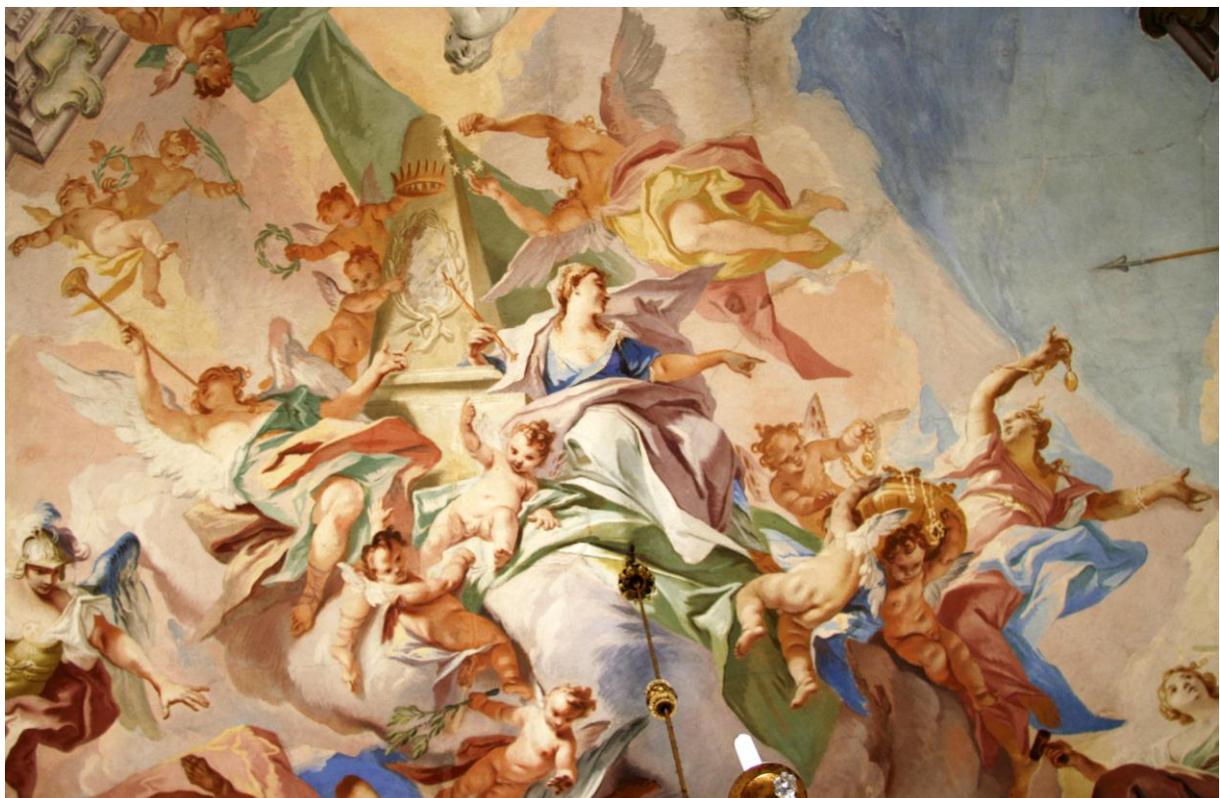


Abb. 20: Carlo Carlone, *Gloria dei Principi*, Ahnengalerie Schloss Ludwigsburg, Ausschnitt.



Abb. 21: Carl Carlone, *Gloria dei Principi*, Ahnengalerie Schloss Ludwigsburg, Ausschnitt.



Abb. 22: Carlo Carlone, *Gloria dei Principi*, Ahnengalerie Schloss Ludwigsburg, Ausschnitt.



Abb. 23: Carlo Carlone, *Gloria dei Principi*, Ahnengalerie Schloss Ludwigsburg, Ausschnitt.



Abb. 24: Caro Carlone, *Pax siegt über die grosse Wut*, Ahnengalerie Schloss Ludwigsburg 1731 - 1733.



Abb. 25: Carlo Carlone, *Pax siegt über die grosse Wut*, Ausschnitt.



Abb. 26: Carlo Carlone, *Pax siegt über die grosse Wut*, Ausschnitt.



Abb. 27: Carlo Carlone, *befreite Krieger*, ergänzendes Bildfeld zu *Pax siegt über die grosse Wut*, Ahnengalerie Schloss Ludwigsburg, 1731 - 1733.

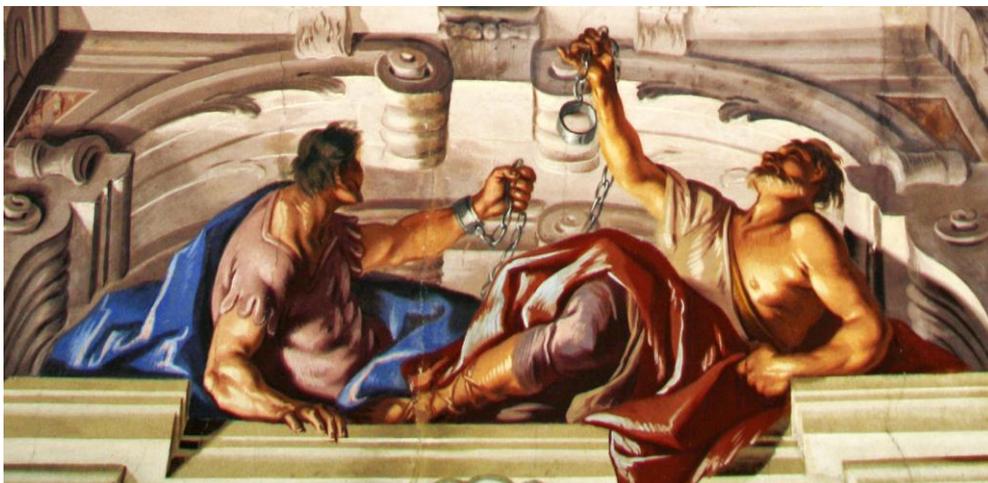


Abb. 28: Carlo Innocenzo Carlone, *befreite Krieger*, ergänzendes Bildfeld zu *Pax siegt über die grosse Wut*, Ahnengalerie, Schloss Ludwigsburg, 1731 – 1733.



Abb. 29: Carlo Carlone, Morgendämmerung: Aurora als Vorbotin des Sonnenaufgangs, Ausschnitt, Ahnengalerie, Schloss Ludwigsburg, 1730 – 33.



Abb. 30: Carlo Carlone, Morgendämmerung: Aurora als Vorbotin des Sonnenaufgangs, Ausschnitt.



Abb. 31: Carlo Carlone, Morgendämmerung: Aurora als Vorbotin des Sonnenaufgangs, Ausschnitt.



Abb. 32: Carlo Carlone, Artemis-Diana, Ausschnitt aus dem Bildfeld der Aurora, Ahnengalerie Schloss Ludwigsburg, 1730 – 1733.



Abb. 33: Carlo Carlone, Morgendämmerung: Aurora als Vorbotin des Sonnenaufgangs, Ausschnitt.



Abb. 34: Carlo Carlone, Morgendämmerung: Aurora als Vorbotin des Sonnenaufgangs, Ausschnitt.



Abb. 35: Carlo Carlone, Allegorie der Wissenschaften, Ahnengalerie Schloss Ludwigsburg
1731 – 1733.



Abb. 36: Carlo Carlone, *Architectura* und *Gebäude*, ergänzendes Bildfeld zur Allegorie der Wissenschaften, Ahnengalerie Schloss Ludwigsburg, 1731 – 1733.



Abb. 37: Carlo Carlone, *Ingegno* und *Mathematica*, ergänzendes Bildfeld zur Allegorie der Wissenschaften, Ahnengalerie Schloss Ludwigsburg, 1731 – 1733.



Abb. 38: Carlo Carlone, Alexander und Lysipp, Ahnengalerie, Schloss Ludwigsburg, unten rechts signiert, 1733.

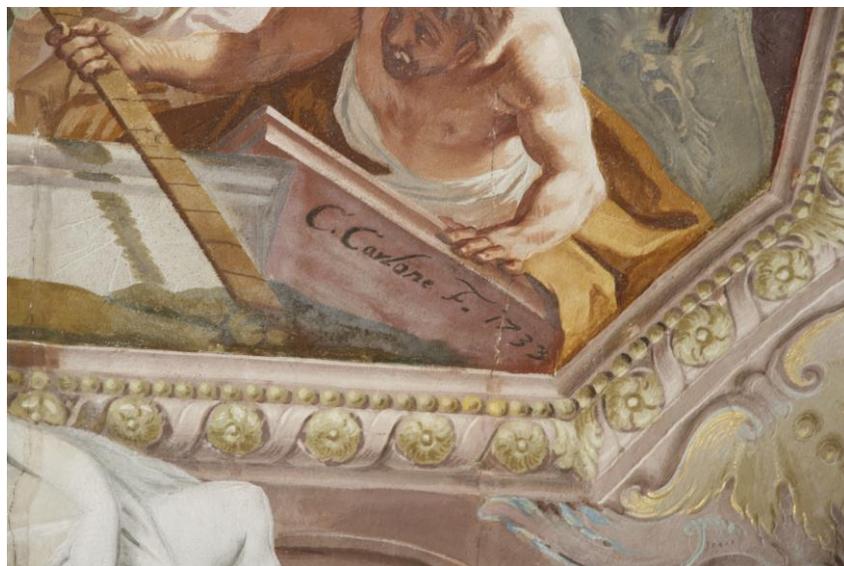


Abb. 39: Carlo Carlone, Signatur im Bildfeld Alexander und Lysipp.



Abb. 40: Carlo Carlone, Opferung der Iphigenia, nördliches Vorzimmer der Ahnengalerie, Schloss Ludwigsburg, 1730 – 1733.



Abb. 41: Giuseppe Baroffio, Carlo Carlone, Mischwesen an den Jochbögen der Scheinarchitektur, Ahnengalerie, Schloss Ludwigsburg, 1730 – 33.



Abb. 42: Giuseppe Baroffio, Carlo Carlone, geflügelte Mischwesen in der Scheinarchitektur neben dem Bildfeld der Aurora, Ahnengalerie, Schloss Ludwigsburg, 1730 – 33.

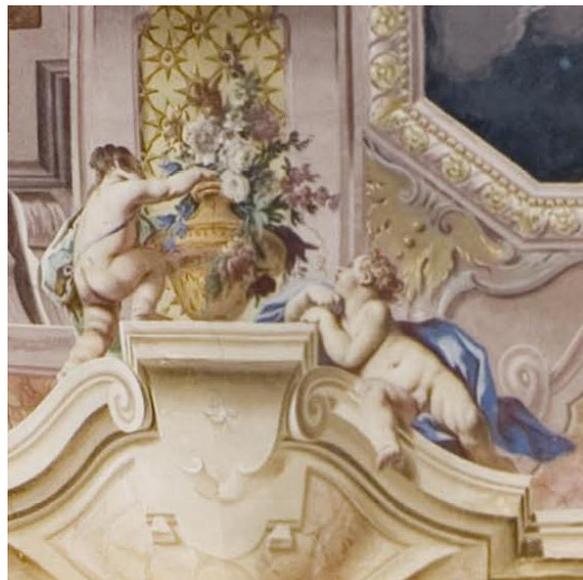


Abb. 43: Giuseppe Baroffio, Carlo Carlone, Putten in der Scheinarchitektur neben der Scheinkuppel mit der Allegorie der Messkunst, Ahnengalerie, Schloss Ludwigsburg, 1730 – 33.



a) Portraitbüste oben links in der Scheinarchitektur bei Apoll



b) Portraitbüste oben rechts in der Scheinarchitektur bei Apoll



c) Portraitbüste unten links in der Scheinarchitektur bei Apoll



d) Portraitbüste unten rechts in der Scheinarchitektur bei Apoll

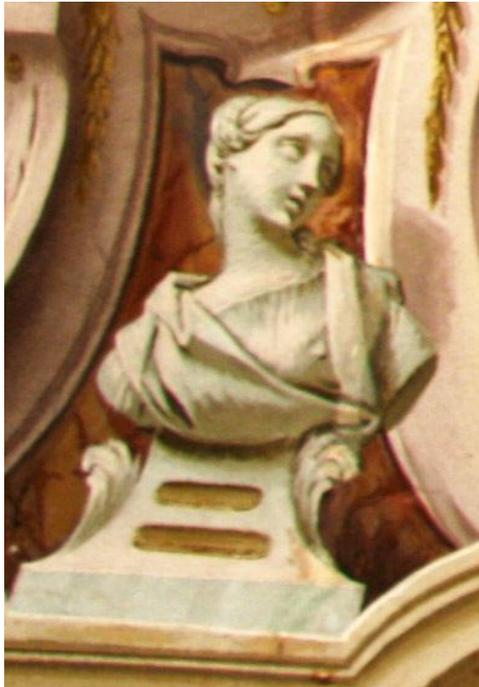
Abb. 44: Giuseppe Baroffio, Carlo Carlone, Portraitbüsten in der Scheinarchitektur bei dem Bildfeld des Sonnenaufgangs, Ahnengalerie, Schloss Ludwigsburg, 1730 – 33.



a) Portraitbüste oben links in der Scheinarchitektur bei Aurora



b) Portraitbüste oben rechts in der Scheinarchitektur bei Aurora



c) Portraitbüste unten links in der Scheinarchitektur bei Aurora



d) Portraitbüste unten rechts in der Scheinarchitektur bei Aurora

Abb. 45: Giuseppe Baroffio, Carlo Carlone, Portraitbüsten in der Scheinarchitektur bei dem Bildfeld der Morgendämmerung, Ahnengalerie, Schloss Ludwigsburg, 1730 – 33.



Abb. 46: Giuseppe Baroffio, Carlo Carlone, Kartusche aus der Scheinarchitektur beim Hauptfeld der *Gloria dei Principi*, Ahnengalerie, Schloss Ludwigsburg, 1730 – 33.



Abb. 47: Pietro Scotti, Allegorie der Hoffnung, südliches Vorzimmer der Bildergalerie, Schloss Ludwigsburg, 1730 – 1733.



Abb. 48: Pietro Scotti, Triumph des Neptun, Bildergalerie, Schloss Ludwigsburg, 1731 - 1733.



Abb. 49: Pietro Scotti, Weissagung über Thetis, Bildergalerie, Schloss Ludwigsburg 1731 - 1733.



Abb. 50: Pietro Scotti, Hochzeit von Peleus und Thetis, Ausschnitt, Bildergalerie, Schloss Ludwigsburg, 1731 – 1733.



Abb. 51: Pietro Scotti, Hochzeit von Peleus und Thetis, Ausschnitt.



Abb. 52: Pietro Scotti, Hochzeit von Peleus und Thetis, Ausschnitt.



Abb. 53: Pietro Scotti, Hochzeit von Peleus und Thetis, Ausschnitt.



Abb. 54: Pietro Scotti, Parisurteil, Bildergalerie, Schloss Ludwigsburg, 1731 - 1733.



Abb. 55: Pietro Scotti, Parisurteil, Ausschnitt.



Abb. 56: Pietro Scotti, Der Raub der Helena, Bildergalerie, Schloss Ludwigsburg, 1731 - 1733.



Abb. 57: Pietro Scotti, Raub der Helena, Ausschnitt.



Abb. 58: Pietro Scotti, Raub der Proserpina, Bildergalerie, Schloss Ludwigsburg, 1731 - 1733.



Abb. 59: Pietro Scotti, Unterwelt, Bildergalerie, Schloss Ludwigsburg, 1731 - 1733.



Abb. 60: Pietro Scotti, Der Kahn des Charon, Bildergalerie, Schloss Ludwigsburg 1731 – 1733.



Abb. 61: Pietro Scotti, Bad des Achill im Styx, Bildergalerie, Schloss Ludwigsburg, 1731 - 1733.



Abb. 62: Pietro Scotti, Bad des Achill im Styx, Ausschnitt.



Abb. 63: Pietro Scotti, Thetis erbittet Waffen für Achill von Vulkan, Bildergalerie, Schloss Ludwigsburg, 1731 - 1733.



Abb. 64: Pietro Scotti, Thetis erbittet Waffen für Achill von Vulkan, Ausschnitt.



Abb. 65: Pietro Scotti, Opferung der Iphigenia, Ausschnitt, Bildergalerie, Schloss Ludwigsburg, 1731 - 1733.



Abb. 66: Pietro Scotti, Opferung der Iphigenia, Ausschnitt.



Abb. 67: Pietro Scotti, Opferung der Iphigenia, Ausschnitt.



Abb. 68: Pietro Scotti, Neptun und das Schiff der Griechen, Bildergalerie, Schloss Ludwigsburg, 1731 - 1733.



Abb. 69: Pietro Scotti, Schleifung des Hector, Bildergalerie, Schloss Ludwigsburg, 1731 - 1733.



Abb. 70: Pietro Scotti, Untergang Trojas, Bildergalerie, Schloss Ludwigsburg, 1731 – 1733.



Abb. 71: Pietro Scotti, Opferung der Polyxena und Untergang Trojas, Bildergalerie, Schloss Ludwigsburg, 1731 - 1733.



Abb. 72: Pietro Scotti, Mars und Venus, Bildergalerie, Schloss Ludwigsburg, 1731 - 1733.



Abb. 73: Pietro Scotti, Friedensallegorie, Nördliches Vorzimmer der Bildergalerie, Schloss Ludwigsburg, 1730 - 1733.



1 2 3 4 5 6 7 8 9

Abb. 74: Die Ahnengalerie, Gesamtansicht aus den Beständen des Amtes für Vermögen und Bau, Ludwigsburg, fotorgafiert von der Firma Bunz.

- 1: Alexander und Apelles
- 2: Allegorie der Malerei und Skulptur
- 3: Sonnenaufgang (Apoll)
- 4: Mars und Venus
- 5: *Gloria dei Principi*
- 6: Fieden besiegt die grosse Wut
- 7: Morgendämmerung (Aurora)
- 8: Allegorie der Wissenschaften
- 9: Alexander und Lysipp

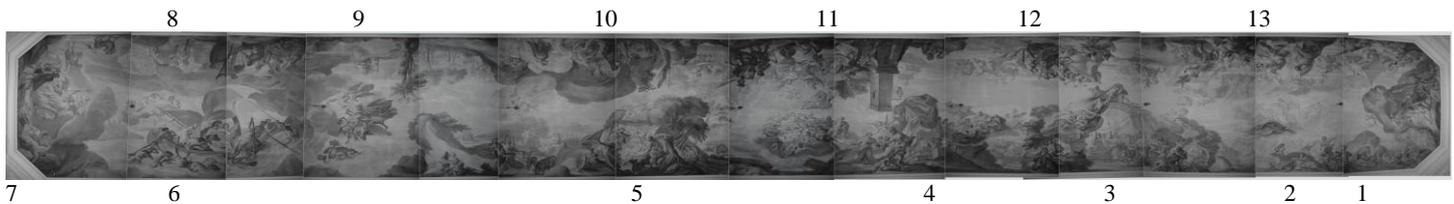


Abb. 75: Die Bildergalerie, Fotomontage aus den Beständen des Amtes für Vermögen und Bau, Ludwigsburg, auf der Basis von Fotografien von Frau Tuch.

- 1: Mars und Venus
- 2: Triumph des Neptun
- 3: Weissagung über Thetis
- 4: Hochzeit von Peleus und Thetis
- 5: Parisurteil
- 6: Raub der Helena
- 7: Raub der Proserpina
- 8: Kahn des Charon
- 9: Bad des Achill im Styx
- 10: Thetis erbittet die Waffen des Achill von Vulkan
- 11: Opferung der Iphigenia
- 12: Ereignisse vor Troja
- 13: Opferung der Polyxena.

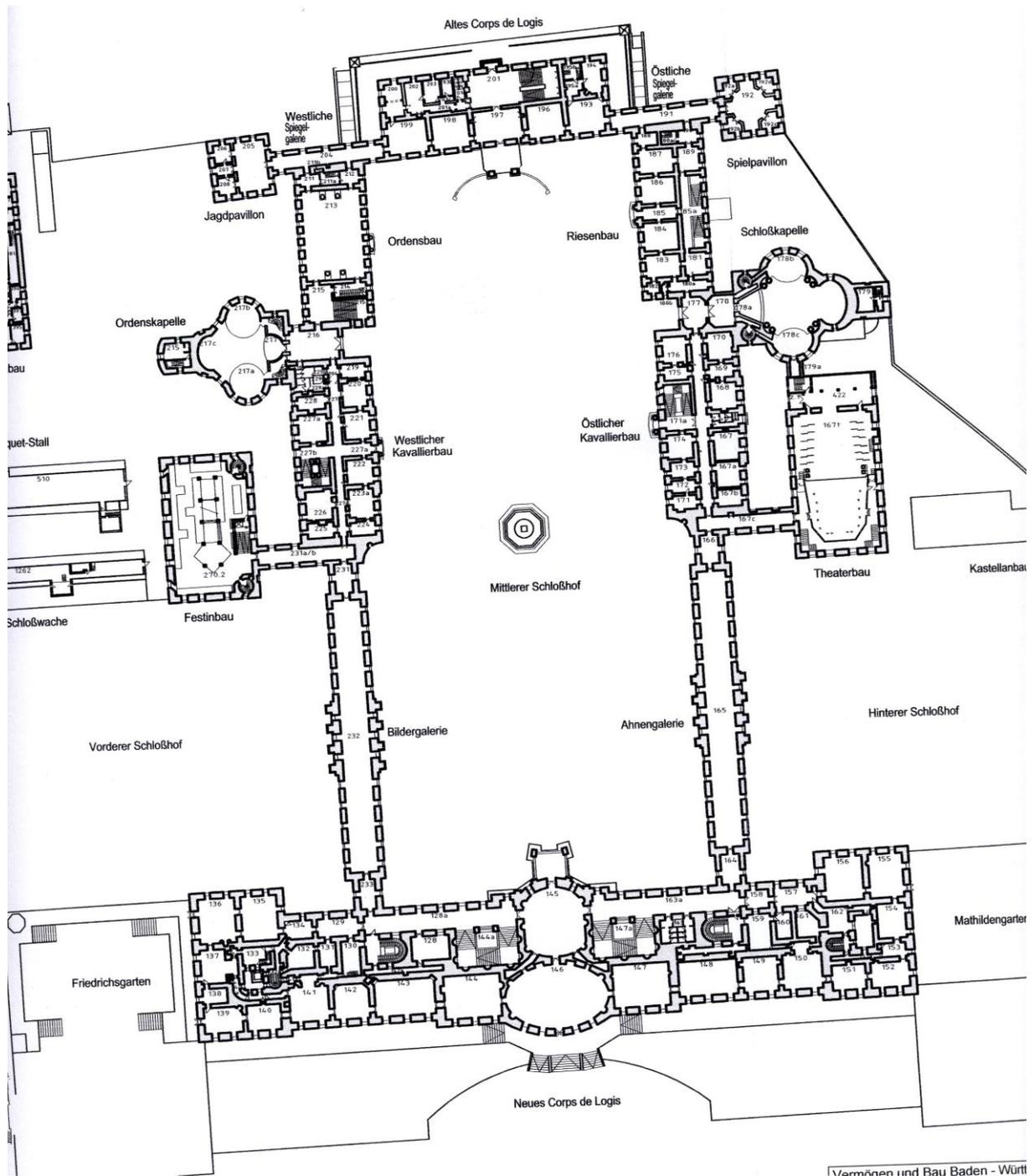


Abb. 76: Grundriß von Schloß Ludwigsburg.

Lebenslauf

- Name: Franziska Katharina Diek
- Geburtstag: 25. Juli 1977
- Geburtsort: Kempten (Allgäu)
- Schulbildung: 4 Jahre Grundschule Schnuckendrift in Hamburg.
1997 Abschluss des Gymnasium Süderelbe in Hamburg mit dem Abitur.
- Berufsausbildung: Ausbildung zur Bankkauffrau bei der Dresdner Bank AG in Hamburg von Februar 1998 bis Januar 2000. Bis März 2000 Beschäftigung als Betriebsreserve bei der Dresdner Bank AG in Hamburg.
- Studium: Vom Sommersemester 2000 bis zum Wintersemester 2002/2003 Studium an der Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt. Kunstgeschichte (Hauptfach), Klassische Archäologie und Alte Geschichte (Nebenfächer).
Vom Sommersemester 2003 Studium an der Eberhard-Karls-Universität Tübingen. Im Sommer 2004 Wechsel des zweiten Nebenfaches von Alter Geschichte zu Neuerer und Neuester Geschichte.
Im Oktober 2006 Studienabschluss an der Universität Tübingen mit der Magisterarbeit: „Madame de Pompadour. Mythologisch-allegorische Inszenierung der Mätresse Ludwigs XV.“
- Promotion: Vom Sommersemester 2008 bis zum Wintersemester 2010/2011 Promotionsstudium an der Ludwigs-Maximilians-Universität München zum Thema: „...solche so Kostbahr ornirten Gallerien... Die Bildprogramme von Carlo Carlones und Pietro Scottis Deckenfresken in den Kommunikationsgalerien von Schloss Ludwigsburg.“

Haldenwang, Dezember 2011