

# SCHLOSS LUDWIGSBURG

Ulrike Seeger

und die Formierung eines reichsfürstlichen  
Gestaltungsanspruchs









Ulrike Seeger

# Schloss Ludwigsburg und die Formierung eines reichsfürstlichen Gestaltungsanspruchs

BÖHLAU VERLAG WIEN KÖLN WEIMAR





Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der  
Deutschen Forschungsgemeinschaft Bonn  
sowie Seiner Königlichen Hoheit Carl Herzog von Württemberg  
und des Württembergischen Geschichts- und Altertumsvereins

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten  
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2020 by Böhlau Verlag GmbH & Cie, Köln, Lindenstraße 14, D-50674 Köln  
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen  
schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung: Johann Friedrich Nette, Ludwigsburg von Nordwesten, 1709–11. © WLB.

Korrektur: Ulrike von Düring-Ulmenstein, Köln  
Einbandgestaltung: Guido Klütsch, Köln  
Satz: Michael Rauscher, Wien  
Druck und Bindung: Balto Print, Vilnius  
Gedruckt auf chlor- und säurefreiem Papier  
Printed in the European Union

**Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | [www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com](http://www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com)**

ISBN 978-3-412-51827-1

# Inhalt

Vorwort 11

Einleitung 13

Fragestellung und Forschungsüberblick 13

Untersuchungsgegenstand und Quellenlage 14

Methodische Vorgehensweise und Aufbau der Arbeit 18

Anmerkungen 19

Protagonisten und Motivationen 21

Herzog Eberhard Ludwig 21

Organe der Herrschaftsausübung, Verwaltung und Repräsentation 21 – Kriegs-, Sieges- und Bündniseuphorie als Motivation zum Bauen 21 – Passion für die Jagd 23 – Notwendigkeit zu bauen – Eberhard Ludwigs Baupolitik 23

Nachgeholte Kavaliertour 1700 nach Holland, Belgien, Frankreich und England 25

Zusammensetzung der Reisegruppe und Kadenschmiede 25 – Verlauf und Zielsetzung der Reise 25 – Max Emanuel von Bayern und Georg Friedrich von Forstner als Katalysatoren des Parisbesuchs 27

Der herzoglich-württembergische Ritterorden von der Jagd 28

Geheimer Vorbote 1701: *Ordre des vrais plaisirs* 28 – Ordensgründung 1702 – Bruderschaftliche Verbundenheit in der Jagd 30 – Ludwigsburg als Parforcejagdhof 31

Oberhofmarschall Georg Friedrich von Forstner 31

Forstners familiäre Herkunft und Ausbildung 31 – Forstners Aufstieg via Schloss Ludwigsburg 34 – Günstling unter Günstlingen 35 – Forstners Sturz und Flucht 37 – Forstners Nachkommen 41

Finanzierung und Organisation des Ludwigsburger Bauwesens 42

Finanzierung mittels zweier Kammern 42 – Zusammensetzung der Ludwigsburger Baudeputation 42 – Baron Friedrich Gottlieb von Löwenstern 43 – Aufgaben und Domizil der Bauverwaltung 45

Johann Friedrich Nette 46

Nettes Herkunft 46 – Nettes ›Entdeckung‹ für Schloss Ludwigsburg im Frühjahr 1706 50 – Bernhard Reichmann: Nettes Wegbegleiter von Berlin nach Ludwigsburg 51 – Konkurrierende Bewerber 52

Von Nette zu Frisoni 53

Nettes und Frisonis Parisreise im Herbst 1714 53 – Nettes Nachfolge 54

Anmerkungen 55

Entstehungsgeschichte der Gärten und der Dreiflügelanlage bis zum Beginn der inneren Ausgestaltung 67

Fortleben des Vorausgegangenen 67

Fischteiche, Ackerland und die Vision einer Lage à la Versailles 67 – Grobe Vorstellung des Erlachhofs 69 – Der *Herrschaftliche Bau* als funktionaler Vorgänger des Alten Corps de logis 72 – Rekonstruktion von Jenischs Planung 1704 73 – Altane für Perspektiven in die Landschaft 73



## Knappe Planungs- und Baugeschichte der Gärten 76

Vorbemerkung 76 – Priorität des Gartens 76 – Daten und Anhaltspunkte zur Ausführung beider Gartenareale 76 – Forstners Modernisierungen nach Nettes Tod für mehr Natürlichkeit 78 – Zwei Originalzeichnungen zu Details des Ludwigsburger Lustgartens 79

## Nettes Änderungen am Alten Corps de logis 80

Überblick 80 – Akzentuierung und Profilierung der Fassade 81 – Schlüters Erbe und die Wahl der Stilhöhe 87 – Lichtdurchflutete Erschließung 89 – Bauskulptur von Treppenhaus und oberem Vestibül 92 – Komfortable Appartementzugänge 94

## Anmerkungen 97

## Räumliche Ordnung des Jagdlustschlosses. Gestalt und Gebrauch der Appartements 103

## Fragestellung, Quellenlage und Vorgehensweise 103

Innere Ordnung des Hofes 103 – Mobilieninventare der Jahre 1713, 1718 und 1721 104 – Reihenfolge der zereemoniellen Bedeutung und ihrer Darstellung 105

## Erschließungsraumfolge des Alten Corps de logis 105

Leitmotiv Ordensheraldik 105 – Der Saal: Reichsfürstliche Souveränität im Spiegelschild Minervas 108

## Audienzappartement Eberhard Ludwigs (Westseite) 114

Lokalisierung, Raumfolge, Datierung und Restaurierung 114 – Forstners Versuch, Raum 199 als Audienz- und Paradeschlafzimmer zu möblieren 116 – Dekorationsmodus der Deckenfresken 118 – Venus: Wohltaten und Verderbnisse – Triumph der Liebe 120 – Aurora: Künlerin der ordnenden Kraft Apolls 122 – Zweipoliges, moralisierendes Argumentationsniveau der Deckenfresken 127 – Die Fensternischen und ihre 1956–64 erfolgte Reebrockisierung 128 – Die Kamine 131 – Lambris und Türen 134 – Zeitgenössisches Feldlager anstelle altrömischer Kriegshistorie in den Tapissereien 134 – Hierarchie von Karmesin und Purpur 135 – Abstufungen Augsburger Silbermöbel 135 – Entstehung und Rekonstruktion des Schlafkabinetts (R. 200 Gartenseite) 136 – »Blumen und glaß cabinet« Augsburger Produktion 138 – Textiler Glanz in Blau und Rot 138 – Nachträgliche Veränderungen am Schlaf- und am Spiegelkabinetts (R. 200 Hofseite) 142 – »Daß der gleichen keines oder doch wenig in Teütschland anzutreffen seyn würde« 143 – Chronologie der Schwierigkeiten 145 – Rekonstruktionsvorschlag 147 – Augsburger Prunkgefäße und böhmische Zwerge 149 – Blau als textile Leitfarbe beider Kabinette 150

## Appartement des Jagdordens (Ostseite) 150

Lokalisierung und Raumfolge 150 – Kritik an der bisherigen Forschung 150 – Einpoliges delektierendes Argumentationsniveau der Deckenfresken 152 – Zu Gast im Reich der Diana, Voyeur beim schlafenden Mars 153 – Fensternischen, Supraporten und Lambris 156 – Vorbemerkung zur Konzeption der Tapissereien 157 – Ludwigsburger Tapiserie-Erfindungen und ihre druckgraphischen Vorlagen: Parforcejagd und Diana 158 – Umgestaltungen für die Erbprinzessin 163 – Schlüssel zum Verständnis des Appartementprogramms: Der Ordensplafond des Schlafkabinetts (R. 194 Gartenseite) 165 – Das Indianische Prunkkabinetts (R. 194 Hofseite) 167 – Aus zwei wird eins: Indianische Stoffbahnen in rotem Samt im Schlafzimmer der Erbprinzessin 171

## Wohnappartement Eberhard Ludwigs im Erdgeschoss des Alten Corps de logis (Westseite) 172

Lokalisierung und funktionale Anbindung 172 – Rangfolge Empfangszimmer, Retirade 174 – Das Schlafzimmer 175 – Wege zur Mätresse 175 – Umgestaltungen für Wilhelmina von Grävenitz 177

## Gästeappartement mit Vorzeigecharakter im Erdgeschoss des Alten Corps de logis (Ostseite) 178

Lokalisierung und Nutzung 178 – Präsentationsstücke der Prager Stuckateure 178 – Händescheidung der Stuckdecken 178 – Erste Bandelwerkgespinste an zweiter Stelle 181 – Fürstliche Identifikationsfiguren Herkules und Apoll 182 – Höhepunkt stucktechnischer Leistungsschau: Der Schlafzimmeralkoven 184 – Tamerlan und Bajazet – antitürkische Tapissereienfolge 187 – Winter- und Sommermöblierung des Gästeappartements 187

## Die Geschwister Grävenitz als Stützen der Macht: Bacchus- und Vogelzimmerappartement im Erdgeschoss des Ordensbaus 188

Lokalisierung und Zuordnung 188 – Kryptoporträts der Geschwister Grävenitz im Vestibül 190 – Zur Datierung beider Appartements 194 – *Sine Cerere et Baccho friget Venus* 194 – Zwerge, Schelme und Harlekin 196 – Das Appartement der Mätresse – erotische Wunschorstellungen auf Vogeljagd 199 – Quantensprung 1713: Boudoirs in *Gris de lin* und *Vert perroquet* 199 – Räumlicher Siegeszug der Mätresse 202

## Der Ordenssaal und seine Erschließung 203

Ursprüngliche Bezeichnung 203 – Wegweiser Herkules 203 – Herkules und Hebe 205 – Dekorationsmodus des Treppenhauses 208 – Entstehungsgeschichte des Ordenssaals 208 – »Der Saal würd unbeschreiblich schön« – Ansätze seiner Rekonstruktion 210 – Ein Silberbuffet für den Ordenssaal? 213 – Englische Sessel aus Neuhausen auf den Fildern 213 – Logistische Anbindung 214 – Vorbild Berlin 214

## Der Riesenbau: Duplizität des Raumprogramms 214

Änderungen im Vorfeld des Baubeginns 214 – Daten zur Baugeschichte 217 – Ein männlich und ein weiblich konnotiertes Gästeappartement 217 – Ursprüngliche Ausgestaltung des Treppenhauses 220 – Aeneas als weiterer Kriegsheld der Ludwigsburger Dreiflügelanlage 223

## Das Mezzanin des Corps de logis als Ort gesellschaftlichen Zeitvertreibs 225

Die Gemälde- und Ahnengalerie 225

## Zusammenfassende Betrachtung des Inneren der Dreiflügelanlage 229

Funktion versus Lage 229 – Konzeptionsstränge bildlicher Argumentation 230 – Konzeptionisten 232 – Die innere Ordnung: Fixpunkt mit dynamischen Variablen 233

## Anmerkungen 234

## Rezeptionsvorgänge und ihre Medien 251

### Fragestellung 251

### Gartenstichwerke vor und um 1700 251

Nettes Nordgarten und Fischers Schönbrunn I 251 – Nettes Südgarten und Justus Nypoorts Vogelschau des Blumengartens von Kremšier (Kroměříž) 253 – Holländische und belgische Gärten auf Papier 257 – Parterremuster des Schönbrunner Garteninspektors Johann Georg Hätzl 264 – Französische Parterres im Augsburgers Nachhstich 265

### Nettes Reise 1708 nach Prag und die Folgen 266

Nürnberg im Blickfeld Eberhard Ludwigs 266 – Sibylla Augusta von Baden-Baden als weitere Impulsgeberin für Böhmen 268 – Giovanni Battista Alliprandi und der Prager Künstlerkreis 269 – Die italienische Gemeinde in Prag 271 – Ankunft und Unterbringung der Prager Künstler in Ludwigsburg 272 – Basis und Austauschplattform Prag 274 – Nachgeholte Prager italienische Künstler 275 – »weilen die böhmische arbeitsleüthe gar theuer« – Alternativen zu Prag? 276

### Nettes mutmaßlicher böhmischer Kunst- und Planschatz 277

Quellenlage 277 – Prager Kabinetmalerei 277 – Pläne, Bücher und Stichwerke aus Nettes Besitz in der herzoglichen Bibliothek 279 – Nettes »Zeichnungskammer« und Ideenfundus 280 – Rezeptionsstrang Wien über Prag nach Ludwigsburg 280 – Alliprandis Spitalkirche in Kukul 282 – Nette als Vermittler von Alliprandis Spitalkirche nach Ludwigsburg 287

### Nachschlag Berlin im Januar 1709 288

Reiseroute über Dresden und Guben (Niederlausitz) 288 – Berlin 1709 290



- Forstners Beschaffungsreise nach Paris im April 1709 291  
Motivationen, Zeitrahmen und Finanzierung der Reise 291 – Wer wurde konsultiert? 292 – Die *Bâtiments du roi* – Forstners große Schwesterinstitution 293 – Exkurs: Forstner 1716 bei den *Bâtiments du roi* 294 – Was wurde 1709 erworben? Stiche, Bücher, Tafelwerke und Instrumente 295
- Forstners Pariser Stichankäufe 296  
Vorgehensweise und Ertrag der nachfolgenden Analyse 296 – Die beiden Kupferstichbücher zur französischen Innenarchitektur Sch.K.fol.23 und HBFa 827 297 – Begründung des Ankaufs 1709 und Mariettes Fortführung der *Architecture à la mode* von Nicolas Langlois im Folioformat 298 – Nicolas Pineaus Stichserien und ihre Datierung 1709 301 – Wandabwicklungen und Kaminjoche von Lepautre und Blondel 304 – Boullés Blütenlese seiner Erfindungen vor 1709 304 – Mariettes Sortiment zur Innenarchitektur im Quartformat vom Frühjahr 1709 307 – Pierre Lepautres Folio- und Jean Lepautres Quartstiche zu königlichen Parkanlagen und Schlössern 308 – Faszination Technik: *Machine de Marly* 308 – Meudon in der Redaktion von Louis Silvestre 310 – Weitere, nicht zu identifizierende Ankäufe 312
- Exkurs: Dublettenkauf und ältere französische Kupfer 312  
Dubletten von 1724 312 – Jean Lepautre aus dem Besitz der Nebenlinie Württemberg-Neuenstadt 314
- Forstners Kupferstichfundus zur Innendekoration 314  
Autopsie der Klebebände Sch.K.fol.558 und Sch.K.fol.116 mit Feststellung ihrer Provenienz aus Forstners Stich- und Planfundus 314 – Akanthusbögel des Wiener Kammertischlers Johann Indau 317 – Jean Berains Kaminserie »H« und ihre mutmaßlichen Erwerbsumstände 319 – Exkurs: Jeremias Wolffs Berain-Nachstiche am württembergischen Hof 320 – »die arbeit zu Königsbronn aber ist keins Pariser arbeit« – Schmiedeeisen nach französischen Vorlagen 322
- Aufnahme Eberhard Ludwigs in den königlich-preußischen Schwarzen Adlerorden 1710 326  
Quellenlage und Unmöglichkeit einer Reise nach Berlin 326 – Adler zur Aufbesserung der Ordenskreuze und Entwurf der Kollane 328 – Druckgraphische Neupräsentation des Ordens 1711 331 – Anstoß für den Ordensaal im Riesenbau, wo »die Chevalliers könten recipirt werden« 336
- Das Wiener Treppenhaus im Riesenbau als Folge diplomatischer Bemühungen 1711 336  
Fischers Wiener Atlanten-Treppenhäuser als Vorbild 336 – Nettes Entwurfszeichnungen zum Riesenbau vom Mai und Juni 1711 338 – Exkurs: Daten zu Nettes Erweiterungsplanung vom Winter 1711/12 340 – Mögliche Vermittlungsakteure 340 – Konzentration auf das Œuvre Johann Bernhard Fischers von Erlach 342 – Generalmajor Johann August von Phull 345
- Austauschplattform Feldlager 345  
Händler und andere Verlockungen 345 – Die Kriegskunstserie *opérations de la guerre* 346
- Daniel Marots Erfolgsgeschichte in Schloss Ludwigsburg 1712 347  
Visualisierungsstrategien Daniel Marots – Verführung zum Einrichten 347 – Beschaffung der Stiche Daniel Marots durch den Geheimen Rat von Heespen 349 – Friedensverhandlungen von Utrecht 1712 als möglicher Katalysator 350 – Daniel Marots Prunkkabinette der *Water Gallery* in Hampton Court und ihre Bedeutung für Schloss Ludwigsburg 351 – Prunkbetten Daniel Marots im »Second livre D'appartements« 354
- Textile Verführung durch die kurfürstlich Mainzer Hoffaktoren 355  
Tapezierer Christlieb und seine Stickerinnen 355 – Die Mainzer Hoffaktoren 355
- Augsburg – Goldschmiedekunst und Stiltransfer 357  
Silberhändler und Kunstagent Wilhelm Michael Rauner 357 – Jakob Wilhelm Heckenauer und die Leuchterinventionen Le Bruns, Ballins und Boullés 358 – Gescheiterte Beauftragung eines Pariser Goldschmieds 364
- Übergeordnete Erkenntnisse der Rezeptionsvorgänge 365  
Lenkungsprinzip Stichvorlagen 365 – Notwendigkeit von Katalysatoren 366 – Eigendynamik des Bauens auf hohem Niveau 367

Anmerkungen 367

Gestaltungsanspruch königlich! Auswahl, Gebrauch und Nutzen höfischer Repräsentationsgraphik 389

Königlicher Gestaltungsanspruch mit reichsfürstlicher Zielsetzung 389

Königliche Herkunft der Vorbilder 389 – Königsepisode vom Juni 1711 390 – Königlich als gestalterische Leitkategorie 390 – Reichsfürstlicher Anspruch auf königlichem Niveau 391

Gebrauch der Vorlagen im künstlerischen Entwurfsprozess 391

Nettes Mitgift 391 – Französisches Bandelwerk à la Berain – Angebot oder Vorgabe? 392 – Frisoni *architectus* und die Ludwigsburger Graphikbestände 394

Druckgraphik für temporäre Bildprogramme 396

Die Siege Alexanders des Großen »in unterthänigkeit in dero Cabinet zu offerieren« 396 – Forstners Aufbau der Ludwigsburger Bibliothek 398 – Hängung der Gemäldegalerie und des Kupferstichkabinetts 399 – Forstner als zweiter Hephaestion – Selbstdarstellung via Druckgraphik 400

Anmerkungen 403

»Ein solch großes und schönes werckh, welches in der gantzen welt eclat und bruit machte« 405

Maßnahmen zur Förderung der Sichtbarkeit 405

Adels- und Gelehrtentourismus 405 – Kurfürstliche Prominenz im Jagdordenappartement 406 – Ordensfest 1713 407

Nettes Stichwerk zum Ludwigsburger Schloss: Perpetuierung intendierter Wahrnehmung 408

Von der Rezeption zur eigenen Produktion 408 – Daten zur Konzeption 1709 und zum Erscheinungsjahr 1711 410 – Anmerkungen zu Nettes Stichwerk der *Adelichen Land- und Lusthäuser* von 1712 410 – Darstellungsmodi und Entstehungsphasen von Nettes Ludwigsburg-Stichwerk 413 – Maßnahmen seiner Verbreitung 417

Anmerkungen 420

Ausblick 423

Anmerkungen 424

Zusammenfassung 425

Grundrisse von Erd- und Obergeschoss der Dreiflügelanlage mit amtlichen Raumnummern 431

Tabellarische Chronologie zur Bau- und Ausstattungsgeschichte von Schloss Ludwigsburg bis 1716 433

Anmerkungen 443

Uffenbach 1712. Transkription der Beschreibung von Schloss Ludwigsburg 445

Anmerkungen 447

Silbermobilien 1718. Das verlorene Inventar von 1718 im Auszug 449

Anmerkungen 454



Quellen und Literatur 455

Handschriftliche Quellen 455

Gedruckte Quellen und Literatur 455

Abkürzungen 484

Register 485

Personen 485

Orte 492

Sachen 495

## Vorwort

Anlass zur vorliegenden Studie gaben seltene, zum Teil mehrfach vorhandene französische Stiche beziehungsweise Radierungen im Besitz der Württembergischen Landesbibliothek. Sie ließen aufgrund ihrer Entstehungszeit vermuten, für Schloss Ludwigsburg angeschafft worden zu sein, wobei die Stiche nicht datiert sind und die Ludwigsburger Baugeschichte sich über dreißig Jahre erstreckt. Den Erwerb dieser Stiche für Schloss Ludwigsburg verifizieren zu dürfen, ihn in den Kontext des Baugeschehens einzuordnen und vor allem auch, davon ausgehend, der übergreifenden Frage nach der Formierung eines zeitgemäßen reichsfürstlichen Gestaltungsanspruchs nachgehen zu können, verdanke ich der großzügigen, über fünf Jahre gewährten Förderung der Deutschen Forschungsgemeinschaft. Mein herzlicher Dank gilt der Mentorin des Projektes, Frau Professor Katharina Krause, Präsidentin der Philipps Universität Marburg, sowie den stets motivierenden Gutachtern. Aufbauen konnte ich außer auf meine Forschungen zu Prinz Eugen von Savoyen, Friedrich Karl von Schönborn und Markgraf Ludwig Wilhelm von Baden-Baden auf ein von Katharina Krause initiiertes Projekt zu den Augsburger Ornamentstichen, das ich mit einem wertvollen Fundus an Fotografien von Julian Jachmann übernommen und weitergeführt habe. Der damals gewonnene Überblick über die Augsburger Produktion stellte eine wichtige Grundlage dar.

Danken möchte ich meinen Forscherkollegen in den wichtigen Referenzzentren, die ich immer wieder um ihre Einschätzung meiner Thesen bitten durfte. In Prag standen mir Martin Mádl und Martin Krummholz mit ihrem reichen Wissen freundschaftlich zur Seite. Martin Mádl stellte mir zudem viele seiner vorzüglichen Fotografien zur barocken Deckenmalerei zur Verfügung, die mir die Arbeit bis heute sehr erleichtern. Berliner Thesen und Fragen konnte ich unkompliziert mit Guido Hinterkeuser diskutieren. Meine Frühdatierung der französischen Stiche nahm dankenswerterweise Peter Fuhring in Paris vorab unter die Lupe. Zur Bewertung historischer Sachverhalte rund um den württembergischen Hof durfte ich mich immer wieder vertrauensvoll an Joachim Brüser wenden.

Die behandelten Fragestellungen erforderten umfangreiche Archivarbeiten, zumal es sich bald herausstellte, dass das Innere des Schlosses, für das die meisten Stich-

vorlagen angeschafft wurden, noch gar nicht hinreichend untersucht war. Die Quellen zur ursprünglichen Gestalt und Funktion des Inneren sowie zur Anschaffung und Verwendung der höfischen Druckgraphik waren dieselben. Den Mitarbeitern des Hauptstaatsarchivs Stuttgart, das den größten Teil der Archivalien zu Schloss Ludwigsburg verwahrt, danke ich für die kompetente Betreuung insbesondere durch Herrn Eberhard Merk und für die sehr angenehme Arbeitsatmosphäre. Für die vertrauensvolle Bereitstellung ihrer reichen Bestände danke ich der Abteilung Alte und Wertvolle Drucke, der Graphischen Sammlung und der Kartensammlung der Württembergischen Landesbibliothek unter der Leitung von Herrn Christian Herrmann und Herrn Hans-Christian Pust. In der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart, in der ich ebenfalls Druckgraphik aus dem Fundus des Ludwigsburger Bauwesens aufspüren konnte, danke ich Herrn Martin Kaulbach und Frau Corinna Höper.

Schloss Ludwigsburg ist das größte im Zweiten Weltkrieg nicht zerstörte Barockschloss Deutschlands. Dafür, dass ich das reiche Innere auch in abgelegenen Räumlichkeiten immer wieder besuchen und fotografieren durfte, danke ich dem Schlossverwalter Stephan Hurst und der Oberkonservatorin Patricia Peschel.

Für die Beschaffung der Bildvorlagen, das Erstellen der Visualisierungen und die Finanzierung des Drucks stand der Autorin ein solider Grundstock der Deutschen Forschungsgemeinschaft zur Verfügung. Seine königliche Hoheit Carl Herzog von Württemberg und der Württembergische Geschichts- und Altertumsverein haben ihn großzügig erhöht, wofür ich mich herzlichst bedanke. Die Visualisierungen erstellte mit Sachverstand und Ausdauer Alexander Holz, dem ich dafür ebenso danke wie Iris Henke vom Ludwigsburger Bauamt, die mir das Anfertigen schwieriger Fotografien ermöglichte und aktuelle Pläne zur Verfügung stellte.

Mein besonderer Dank gilt dem Böhlau Verlag für die vorzügliche Ausstattung des Buches. Frau Kirsti Doepner, Frau Julia Beenken und Herr Michael Rauscher haben die Drucklegung mit großer Sorgfalt und viel Erfahrung hervorragend betreut, sodass ich hoffe, dass auch sie sich im Ergebnis gut aufgehoben fühlen.

Ulrike Seeger im Februar 2020



## Einleitung

### Fragestellung und Forschungsüberblick

Im Zentrum der vorliegenden Untersuchung steht die Frage nach der Genese des hohen konzeptionellen und künstlerischen Niveaus, das Schloss Ludwigsburg insbesondere in seiner Frühzeit auszeichnete.<sup>1</sup> Die in Architektur, Garten und Innendekoration durchgehend ambitionierte Gestaltung der 1704 als reichsfürstliches Jagdlustschloss begonnenen Anlage ist umso beachtlicher, als der Bauherr Herzog Eberhard Ludwig von Württemberg (Abb. 1) die Strukturen hierfür nach seinem Regierungsantritt im Jahr 1693 erst schaffen musste. Württemberg litt nach dem Ende des Dreißigjährigen Kriegs an der unsicheren Lage an der Westgrenze des Heiligen Römischen Reichs deutscher Nation, wo die aggressive Expansionspolitik des französischen Königs Ludwig XIV. 1688–97 im Pfälzischen Erbfolgekrieg mündete.<sup>2</sup> Zudem ging Eberhard Ludwigs vorzeitiger Mündigsprechung im Alter von nur 16 Jahren eine 15-jährige Administratorregierung voraus, die wiederum auf einer nur dreijährigen Regierungszeit seines Vaters Herzog Wilhelm Ludwig fußte.

Zwar hatte sich bereits Eberhard Ludwigs Onkel und Vormund Herzog Friedrich Carl von Württemberg-Winnental (Abb. 2) mit einer verfeinerten Hofhaltung hervorgetan, doch beschränkte er sich auf den Erwerb von Luxusgütern über Stuttgarter, später vermehrt auch Frankfurter Händler.<sup>3</sup> Als Bauherr trat er kaum in Erscheinung,<sup>4</sup> was ihm als Administrator möglicherweise auch nicht zugestanden hätte. Außer umfänglich und kontinuierlich in die Staatslivrée, in Kutschen und Kaleschen investierte er in Ballettaufführungen. 1683/84 modernisierte er die Gemächer im Alten Schloss, für die er aus Frankfurt Textilien und als Prunkstück einen einzelnen Spiegel kommen ließ.<sup>5</sup> Eberhard Ludwigs Entscheidung, 1698, nach dem Ende des Pfälzischen Erbfolgekriegs, den hugenottischen Tapissier Charles Léonard Tellier aus Schwabach nach Stuttgart zu holen und ihm nach Ansbacher Vorbild den Aufbau einer Manufaktur zu ermöglichen, darf somit als erste große Geste eines künftig beabsichtigten Repräsentationsniveaus betrachtet werden.<sup>6</sup> Für den schrittweisen Ausbau des von den Franzosen teilweise zerstörten Erlachhofs, den er 1705 in Ludwigsburg umbenannte, stützte sich Eberhard Ludwig



1 Herzog Eberhard Ludwig, Porträt von Ferdinand Stenglin, 1711.  
© LMW / Foto: P. Frankenstein/H. Zwietsch.

anfangs auf das Stuttgarter Bauamt, dessen Baumeister Matthias Weiß und Philipp Joseph Jenisch stilistisch allerdings noch zwischen Spätrenaissance und einer allenfalls hölzernen Variante des Frühbarock standen.

In der Forschungsliteratur wurde erstmals durch Karl Weiß 1914, besonders ausführlich durch Werner Fleischhauer 1958 und zuletzt anlässlich des Jubiläumsjahres 2004 von Klaus Merten eingängig beschrieben, wie der württembergische Herzog seinen architektonischen Anspruch sprunghaft steigerte, indem er erstens im Frühjahr 1706 den sehr fähigen Architekten Johann Friedrich Nette berief, der ihm zweitens im Herbst 1708 aus Prag eine vorwiegend italienische, hochqualifizierte Truppe von Ausstattungskünstlern zuführte.<sup>7</sup> Die einzelnen Phasen der Baugeschichte, ihre Daten und die Herkunft der beteiligten Künstler konnte bereits 1889 Berthold Pfeiffer anlässlich der Erstellung des Kunstdenkmälerinventars dem reichen Quellenbestand entnehmen.<sup>8</sup>





2 Administrator Herzog Friedrich Carl von Württemberg-Winnental, Porträtstich von Johann Rudolf Huber, gestochen von Johann Jakob Thourneyser, Basel. © WLB.

Trotz guter Quellen- und Literaturlage blieben die Fragen nach der Konzeption und den Realisierungsstrategien, die der seit 1704 zunehmend standes- und vor allem zeitgemäßen Bautätigkeit Eberhard Ludwigs zugrundelagen, offen. Karl Weiß legte seinerzeit den Fokus auf das Stuttgarter Bauamt, mit dessen Strukturen Nette als auswärtiger, allein für Schloss Ludwigsburg zuständiger Architekt zurecht kommen musste.<sup>9</sup> Werner Fleischhauer ordnete seine umfangreichen Quellenerkenntnisse nach Künstlern und Gewerken. Klaus Merten widmete sich der Herkunft der baukünstlerischen Ideen, indem er neben Nettes schon von Weiß vermuteter Berliner Herkunft die nachgeholte Kavaliereise des Herzogs nach Holland und Frankreich sowie einen mutmaßlichen Besuch in Schleißheim geltend machte. Eventuelle Realisierungswege konnte er im damals gegebenen Rahmen allenfalls anschneiden.<sup>10</sup> Indem in der vorliegenden Arbeit nicht nur Profil und Realisierung des in Schloss Ludwigsburg formulierten Gestaltungsanspruchs, sondern darüber hinaus vor allem auch dessen Zustandekommen untersucht werden, gehen die Ergebnisse über den Forschungsstand von 2004 deutlich hinaus. Es wird den Fragen nachgegangen, wie, durch wen und mithilfe

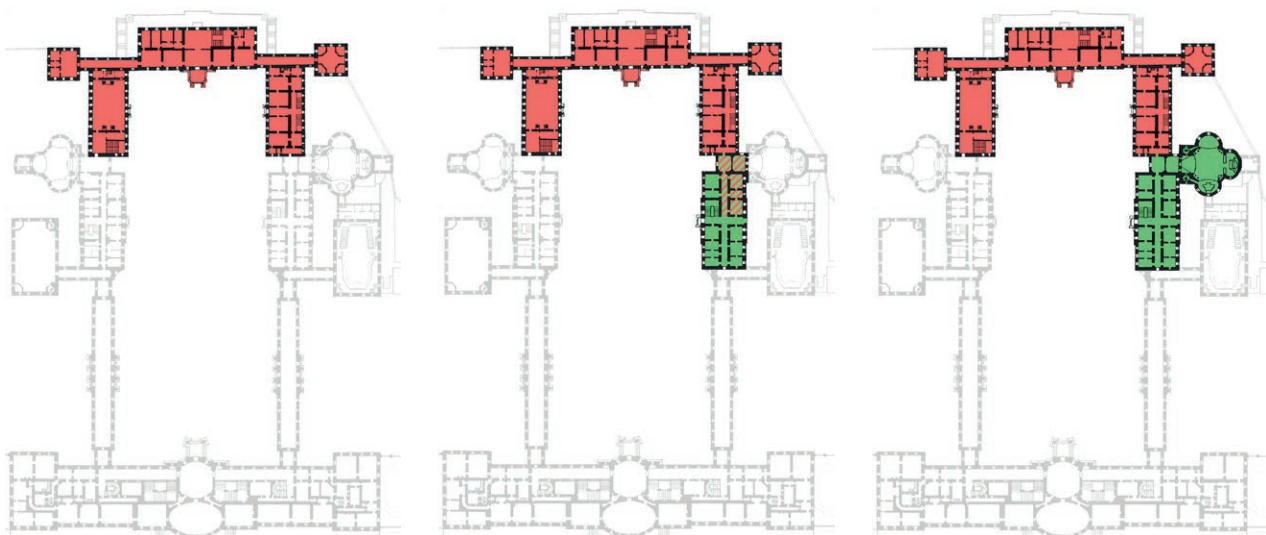
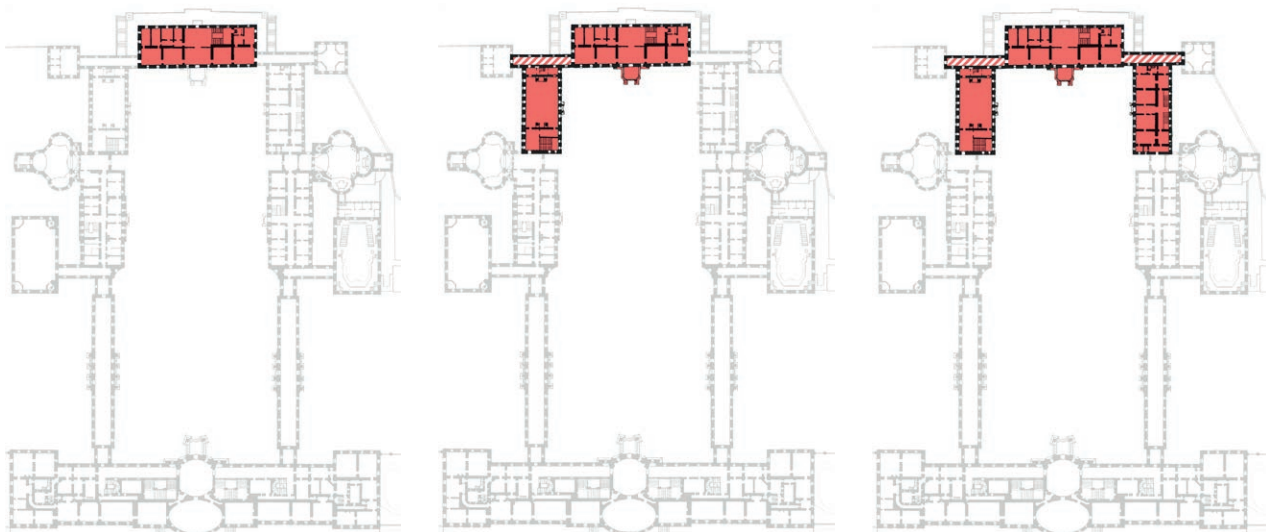
welcher Vermittlungsmedien wer in Ludwigsburg vom zeitgemäßen reichsfürstlichen Repräsentationsniveau Kenntnis erlangte und was aus den in Erfahrung gebrachten Standards warum und wie in welchen Bereichen zur Ausführung gelangte.

### Untersuchungsgegenstand und Quellenlage

Die Konzentration auf die erste Bauphase von Schloss Ludwigsburg ist zwei Erkenntnissen geschuldet. Erstens zeichnete sich die erste, 1704 beginnende Phase durch besonders große Erkundungsfreude aus. Da die zu erlangenden Standards nicht von Anfang an bekannt waren, wurden sie in vielfältiger Weise ermittelt. Abgesehen vom Bauherrn, dem die große Direktive zuzuschreiben ist, ging das Engagement hierfür von zwei Schlüsselfiguren aus. Diese waren Oberhofmarschall Georg Friedrich von Forstner und Architekt Johann Friedrich Nette. Nette starb im Dezember 1714, Forstner verließ Ludwigsburg nur eine Bausaison später im April 1716. Damals war Nettes 1706 entworfene Dreiflügelanlage (Abb. 3c), die 1709–11 in Augsburg in Kupfer radiert wurde, mitsamt der Innenausstattung fertiggestellt. Unter Dach und Fach war auch die noch von Nette erdachte erste Erweiterung mit den beiden seitlich an das Corps de logis anschließenden Galerien, dem Jagd- und dem Spielpavillon (Abb. 3d).

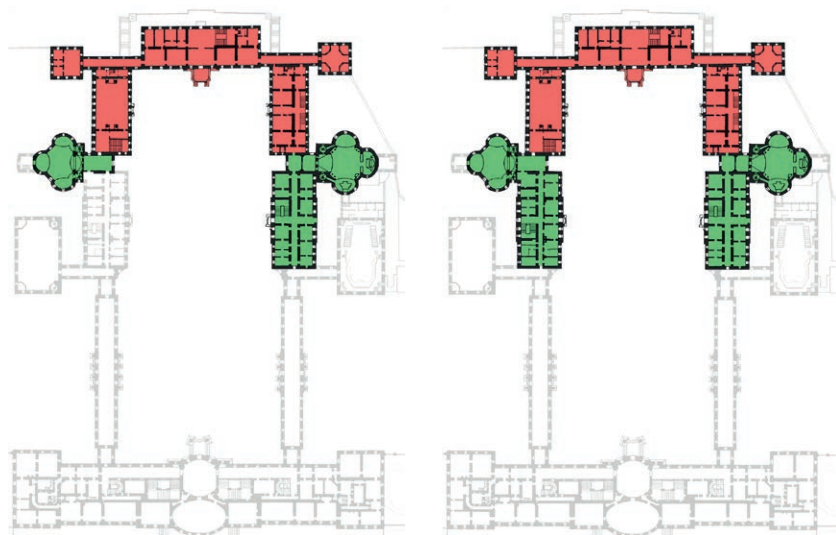
Zweitens stellten Forstner und Nette die Weichen für die gesamte weitere Bautätigkeit Herzog Eberhard Ludwigs. Im Gebrauch der Druckgraphik, im einmal gefundenen Modus der Innenausstattung und in der Auswahl der Künstler folgte der nach Nettes Tod in Ludwigsburg vom Stuckateur zum Architekten aufgestiegene Donato Giuseppe Frisoni seinen Vorgängern. Intensiviert wurden lediglich Frisonis Familienbande. Sie brachten einerseits mit Giacomo Antonio Corbellini den farbigen Stuckmarmor in alle Säle, Galerien und in die protestantische Schlosskirche, ermöglichten andererseits aber auch die Verpflichtung so bedeutender Künstler wie die Brüder Diego Francesco und Carlo Innocenzo Carlone. Frisonis erstes Werk, an dem Forstner anfangs noch beteiligt war, war die monumentale Schlosskirche, deren Grundstein am 18. Mai 1716 gelegt wurde (Abb. 3f). Knapp zehn Jahre später sollte sich 1725 die Errichtung des Neuen Corps de logis mit den Verbindungsgalerien, dem Theater und dem Festinbau anschließen (Abb. 3i).

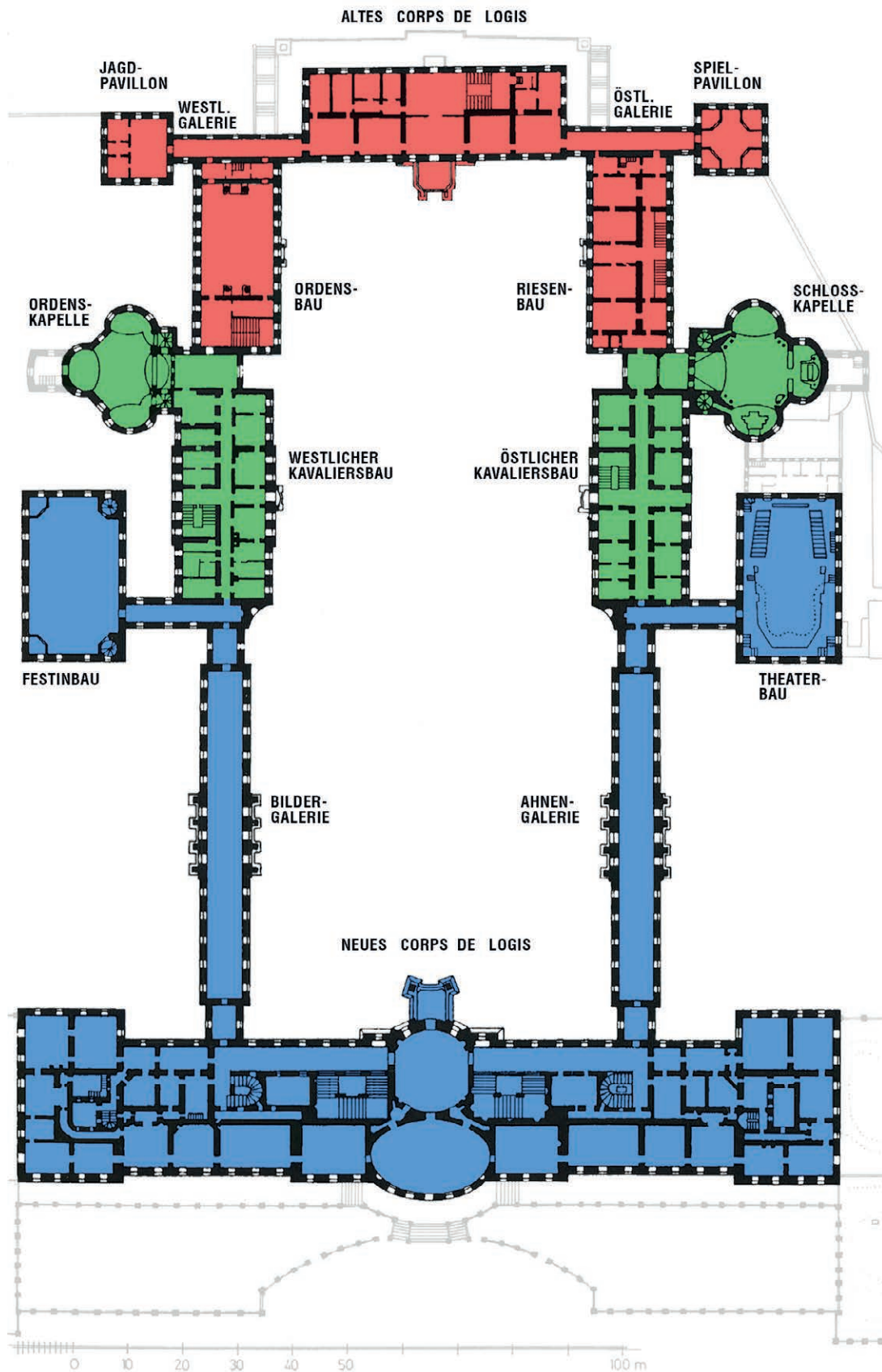
Nettes Dreiflügelanlage wird erstmals in ihrer Gesamtheit mitsamt ihrer bauzeitlichen, auch textilen Innenausstattung erforscht, dargestellt und gedeutet. Bisher war



S. 15–16:

**3 a-i** Baufortschritt des 1705–33 errichteten Ludwigsburger Schlosses unter Johann Friedrich Nette (rot) und Donato Giuseppe Frisoni (grün und blau). 3a: 1705–08; 3b: 1709–10; 3c: 1712–13; 3d: 1713–15; 3e: 1715–19; 3f: 1716–23; 3g: 1718–22; 3h: 1719–22; 3i: 1725–33. Alexander Holz nach Vorgaben der Autorin.



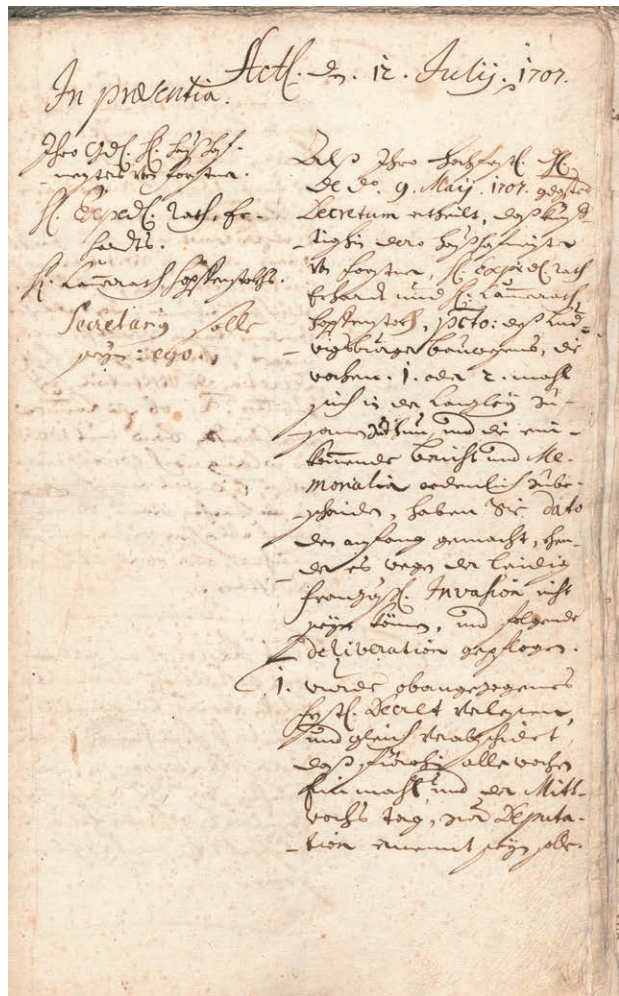




es üblich, sich bei der Erforschung von Schloss Ludwigsburg auf die Architektur und die erhaltene wandfeste Innendekoration zu beschränken. Dass das bewegliche Inventar ausgelassen wurde, hat zwei Gründe. Zum einen war man sich der Aussagekraft höfischer Appartements mitsamt ihrem Zubehör nicht im heutigen Maß bewusst. Selbst ein Forscher wie Werner Fleischhauer, der als Direktor des Württembergischen Landesmuseums dem Kunsthandwerk sehr großes Verständnis entgegenbrachte,<sup>11</sup> interessierte sich vor allem für die dahinterstehenden Künstler- und Unternehmerpersönlichkeiten. Der genaue Anbringungsort ihrer Werke und die daraus resultierende Bedeutung spielten bei ihm eine allenfalls untergeordnete Rolle. Zum anderen liegt es aber auch an der lückenhaften Überlieferung. Gerade für die ausstattungstechnisch wichtigen vier Jahre 1710/11, 1711/12, 1712/13 und 1713/14 fehlen die Rechnungsbücher. Auch besitzen wir kein Inventar der Erstmöblierung, da das früheste erhaltene erst von 1721 datiert. Die Möglichkeiten, diese gravierenden Verluste mithilfe anderer Quellen auszugleichen, werden separat in der Einleitung zum dritten Hauptkapitel erläutert.

Ein wichtiges Medium, um Kenntnis von den Gestaltungsprofilen auswärtiger Höfe zu erlangen und diese gegebenenfalls nachzuahmen, war in Ludwigsburg die höfische Repräsentationsgraphik. Explizit nachweisen lässt sich der Erwerb einschlägiger Stichfolgen beispielsweise im Jahr 1700 in Holland oder 1709 in Paris. Zudem stand der württembergische Hof in ständiger Verbindung mit der nahegelegenen Goldschmiede- und Verlagsstadt Augsburg, deren Angebot an französischen Nachstichen und eigenständig hervorgebrachten Stichwerken damals sprunghaft anstieg. Erstmals konnten im Rahmen der vorliegenden Untersuchung konkrete Druckgraphikkonvolute insbesondere der Württembergischen Landesbibliothek, aber auch der Staatsgalerie Stuttgart, den durch Schriftquellen belegten Ankäufen mit großer Wahrscheinlichkeit zugeordnet werden. Die eruierten Konvolute werden in ihren Ankaufsumständen, ihrem Aussagewert und ihrem möglichen Gebrauch in Schloss Ludwigsburg ausführlich besprochen und bilden somit neben Architektur und Ausstattung einen weiteren wichtigen Teil des Untersuchungsgegenstandes.

Bei der Vermittlung der Bau- und Ausstattungskultur auswärtiger Höfe hatten einen weiteren großen Anteil die persönlichen Kontakte von Künstlern und Gesandten. Sie wurden insbesondere dann bemüht, wenn kaum oder keine Druckgraphik zur Verfügung stand, wie beispielsweise in Berlin oder Wien. Um hier zu vertieften Ergebnissen zu kommen, wurde die schon lange



4 Erstes Protokoll der Ludwigsburger Baudeputation vom 12. Juli 1707 (HStA A 248 Bü 2222). © HStA.

vermutete und weitgehend bestätigte Berliner Herkunft Johann Friedrich Nettes weiter untersucht. Nettes Reise nach Prag und sein dortiges Anwerben der Ausstattungskünstler wurden in ihrer Bedeutung für die Erlangung eines reichsfürstlichen Gestaltungsanspruchs analysiert. Die Gesandtenberichte aus Wien und Den Haag wurden hinsichtlich möglicher Vermittlungsvorgänge durchgesehen. Außerdem wurden Eberhard Ludwigs Begegnungen während der Feldlager des Spanischen Erbfolgekriegs rekonstruiert.

Die Quellenlage zum Ludwigsburger Schloss ist ausgesprochen gut. Beispielsweise haben sich die Protokolle der 1707 ins Leben gerufenen Baudeputation lückenlos erhalten (Abb. 4). Die Rechnungsbücher liegen mit den Jahren 1709/10 und 1714/15 immerhin im Fünferschritt vor (Abb. 5). Daneben haben etliche Dekrete Eberhard Ludwigs die Zeiten überdauert sowie als sehr persönliche Quelle über 220 Briefe, die Oberhofmarschall Georg





5 Titelblatt des Rechnungsbuchs der Visitation von 1709/10 (HStA A 303 Bd. 8735). © HStA.

Friedrich von Forstner seinem Dienstherrn in den Jahren 1707, 1709 und 1711–16 schrieb. Forstner berichtete darin nicht nur vom Fortgang der Arbeiten, sondern äußerte sich hin und wieder auch zu Geschmacksfragen. Da er als emotionaler Vielschreiber eine bisweilen stark verschliffene Handschrift pflegte, fordern seine Briefe dem heutigen Leser einige Beharrlichkeit ab. Sie wurden erstmals 1914 von Weiß im Hinblick auf die Stellung des Architekten Johann Friedrich Nette ausgewertet und 1958 von Fleischhauer mit Blick auf die am Bau beteiligten Künstler und Handwerker. Für die vorliegende Arbeit wurden sie komplett transkribiert, um sie umfangreich für die obengenannten Fragen zur Innenausstattung und zur Genese des Ludwigsburger Anspruchsniveaus zu Rate ziehen zu können.

Im Gegensatz zur guten Überlieferung der Schriftquellen ist für Ludwigsburg jedoch der fast völlige Ver-

lust aller Planzeichnungen zu beklagen. Abgesehen von zwei Grund- und fünf Aufrisszeichnungen Frisonis, die noch heute in Darmstadt in der Universitäts- und Landesbibliothek einzusehen sind,<sup>12</sup> befand sich das größte Konvolut in der Württembergischen Landesbibliothek, wo es im Zweiten Weltkrieg weitgehend unphotografiert verbrannte. Den einstigen Umfang beschreibt summarisch ein Inventareintrag über 89 Entwürfe zu verschiedenen Teilen des königlichen Schlosses Ludwigsburg.<sup>13</sup> Bekannt durch die Publikation von Weiß 1914 sind vier Planzeichnungen Nettes zum Riesenbau und zwei seiner Pläne für das Erweiterungsprojekt vom Winter 1711/12.<sup>14</sup> Außerdem existieren Fotografien zweier Gartenpläne von 1715 und 1729.<sup>15</sup> Die wichtigste Bildquelle zur Frühgeschichte des Ludwigsburger Schlosses stellt somit Nettes 1709–11 in Augsburg radiertes Stichwerk dar (Abb. 361). Über seinen baugeschichtlichen Quellenwert hinaus wird es in der vorliegenden Arbeit erstmals in den Kontext jener höfischen Repräsentationsgraphik gestellt, von der das Ludwigsburger Bauwesen so sehr profitierte.

Aus Kapazitätsgründen und um die Arbeit nicht über Gebühr zu verlängern, musste auf eine umfangreiche Bewertung der Gärten verzichtet werden. Süd- und Nordgarten als integrale Bestandteile der Ludwigsburger Dreiflügelanlage wurden nur insoweit berücksichtigt, als sie mit nachweislich verwendeten Stichvorlagen zusammenhängen.

### Methodische Vorgehensweise und Aufbau der Arbeit

Methodisch ist die Untersuchung der Kunst im Kontext verpflichtet. Dank der guten Quellenlage konnte der traditionell politisch gedachte Kontext ausgeweitet werden zum Kontext des zeremoniellen Gebrauchs und der Mikrostrukturen zeitgenössischer Beschaffungs- und Künstlernetzwerke. Der politische Anspruch, der mit dem neu erlangten Souveränitätsanspruch der Reichsfürsten nach dem Westfälischen Frieden prinzipiell umrissen ist, wird ausgedehnt auf die Frage nach der Art und Weise wie im konkreten Fall die Formulierung dieses Anspruchs begriffen und verwirklicht wurde. Ganz im Sinne der von der historischen Forschung jüngst herausgestellten »Präsenzkultur« des frühneuzeitlichen Hofes, geht die – zumal kunsthistorische – Analyse von der materiellen Anschaulichkeit der »äußeren Formen« aus.<sup>16</sup> Als Gegenstand der vorliegenden Arbeit bezieht sich die materiell anschauliche, sinnlich erfahrbare, zeitgenössisch als Bedeutungsträger erkannte höfische Welt der Dinge auf die Gesamt-

heit von Architektur, Innenausstattung und soweit wie möglich des Gartens.

Die Arbeit gliedert sich in sechs Kapitel, wobei zwei einleitende und zwei ausleitende Kapitel die beiden dazwischenliegenden, sehr umfangreichen Hauptanalysekapitel rahmen. Zunächst werden die Protagonisten und Motivationen vorgestellt. Hierzu zählte auch der 1702 von Eberhard Ludwig gestiftete württembergische Ritterorden von der Jagd, auf den heraldisch und ikonographisch weite Teile der Innenausstattung abgestimmt waren. Das zweite einleitende Kapitel stellt erstmals ausführlich die Vorgeschichte des Erlachhofs und alsdann die der bisherigen Forschung als Hauptgegenstand geltende Baugeschichte der Ludwigsburger Dreiflügelanlage in knapper Form dar. Daran schließt sich die umfangreiche Rekonstruktion und Analyse des Inneren an, die sich aufgrund fehlender Vorarbeiten und der erwähnten lückenhaften Überlieferung stellenweise etwas kleinteilig gestaltet. Nettes Dreiflügelanlage umfasste drei Erschließungsraumfolgen, drei Säle, eine Galerie und nicht weniger als zehn, in ihrer Bedeutung hierarchisch abgestufte Appartements.

Das zweite große Analysekapitel zu den Rezeptionsvorgängen und ihren Medien widmet sich der nachweislich in Ludwigsburg vorhandenen höfischen Druckgraphik ebenso wie den Beweggründen der Künstlerverpflichtungen und beispielsweise auch Eberhard Ludwigs Aufnahme in den preußischen Schwarzen Adlerorden im Januar 1710. Es fasst alle derzeit zu ermittelnden Aneignungen oder auch nur Anregungen zusammen, wenngleich diese verschiedener Natur waren und auf verschiedenen Wegen bewerkstelligt beziehungsweise erlangt wurden. Von den beiden ausleitenden Kapiteln kommt das erste zu der zentralen Erkenntnis, dass sich das zeitgemäße reichsfürstliche Anspruchsniveau offenbar am besten durch die Rezeption höherrangigerer Höfe erlangen und sichern ließ, unabhängig davon, ob diese inner- oder außerhalb des Reichsverbands lagen. Darauf aufbauend wird der wichtige Schluss gezogen, dass die intendierten Rezipienten zwar ausschließlich im Heiligen Römischen Reich zu sehen sind, dass deren Aufmerksamkeit jedoch am besten mit einer allgemein königlichen, von ihnen ebenfalls angestrebten Ästhetik zu erreichen war. Das zweite, zugleich abschließende Kapitel widmet sich den Maßnahmen zur Förderung der Sichtbarkeit und der intendierten Wahrnehmung, zu denen als ambitioniertes Unterfangen Nettes Stichwerk zum Ludwigsburger Schloss gehörte.

Die dicht gesetzten Anmerkungen enthalten ausführliche Quellennachweise mit Datum und Gattung

des betreffenden Schriftstücks. Dies dient nicht nur der Wiederauffindbarkeit, da die Ludwigsburger Bauakten in den seltensten Fällen Folionummern aufweisen, sondern soll dem Leser zugleich einen Eindruck von der Art der Quelle vermitteln. Fleischhauer hielt seine Nachweise seinerzeit äußerst knapp, sodass es nahezu unmöglich war – zumal mit den seither umfänglich vorgenommenen Umsignierungen –, seine Angaben zu überprüfen. Erst die Arbeit von Ute Esbach zur Ludwigsburger Schlosskirche von 1991<sup>17</sup> und der 2004 anlässlich des 300-jährigen Schlossjubiläums erschienene Sammelband<sup>18</sup> leiteten hier eine neue Ära ein. Die hin und wieder gebrauchten amtlichen Raumnummern (R.) beziehen sich auf die beiden im Anhang abgebildeten Grundrisse I und II.

## Anmerkungen

- 1 Eine sehr gute, nach wie vor unübertroffene Charakterisierung des Barock in Württemberg vor und während der Regierung Herzog Eberhard Ludwigs bietet Fleischhauer 1958.
- 2 Zu diesem Thema eingängig: Wunder 2013, S. 60–99.
- 3 HStA A 256 Bde. 162–176 (Rechnungsbücher der Landschreiberei von 1678/79–1692/93).
- 4 Fleischhauer 1958, S. 127.
- 5 HStA A 256 Bd. 167, fol. 278: »für tapezery, teppich, damast, und einen spiegel, welche der Leibsneider [Gilbert] Turpin zu Frankfurt erkaufft, und in Ihre fürstl. durchl. deß herrn Administratoris, und der fürstl. frau gemahlin gemächer aufgemacht worden, haben wir laut decretirtem Zettel bezahlt: 1065 fl. 30 xr.« Außerdem HStA A 256 Bd. 167, fol. 270 v.: »Vor erkauffte Procat, in des hochfürstl. Erbprinzen gemach zu gebrauchen, laut Zettel: 288 fl. 46 xr.« Vgl. Fleischhauer 1954/Manufaktur, S. 249. Zu Turpin, der von 1667 bis 1689/90 mit Unterbrechung besoldet war: Pfeilsticker 1957–74, § 1063.
- 6 Zur Stuttgarter Tapissierienmanufaktur: Fleischhauer 1954/Manufaktur.
- 7 Weiß 1914, Fleischhauer 1958 und Merten 2004, wobei in den angegebenen Werken Nettes Wirken in Ludwigsburg noch 1707 angesetzt wurde. Zu Nettes Eingreifen schon 1706: unten im Abschnitt zu Nettes Entdeckung.
- 8 Pfeiffer 1889, S. 316–321, 581–582. Zu Pfeiffer, der seinerzeit alle barocken Bauten des Inventars bearbeitete: Strobel 1988, S. 44–45.
- 9 Weiß 1914. Zum Thema der Bauverwaltung außerdem Baumgärtner 1939.
- 10 Im Zusammenhang mit Merten 2004 ist Gernot Närger zu würdigen, dessen Archivforschungen im Auftrag des Ludwigsburger Bauamts in die Publikation miteingeflossen sind.
- 11 Zur Würdigung Fleischhauers: Zahlten 1999.
- 12 Zum Überlieferungszusammenhang: Bidlingmaier 2002.
- 13 WLB handschriftlicher Bandkatalog der Württembergischen Pläne und Ansichten, fol. 340. Den Hinweis auf diesen Eintrag verdanke ich Herrn Rudolf Henning.
- 14 Weiß 1914, Abb. 6–11 mit Bildnachweis S. 8. Folglich ist die Angabe von Schefold 1956–74, Bd. 2, S. 346, Nrn. 4800–4803, die von Weiß publizierten Pläne hätten sich in der UB Stuttgart befunden, falsch.

- 15 Merten 1981.
- 16 Beide Begriffe nach Stollberg-Rilinger 2008, S. 7–21, die als Historikerin die Präsenzkultur auf die persönliche Anwesenheit der Herrschaftsträger, die dinglichen Formen auf symbolisch-rituelle Handlungen bezieht.
- 17 Esbach 1991.
- 18 Schloss Ludwigsburg 2004.

Der Berliner Audienzstuhl wurde nicht angeschafft, da Forstner, der sich mit seiner Parisreise im Frühjahr 1709 geschmacklich auf den neuesten Stand gebracht hatte, den Dekor als ausgesprochen altertümlich entlarvte. »Ich muß noch eins mahl wegen dem fauteuil von Berlin sagen, daß er gewiß schön, aber alt, theüer und sich nicht woll gegen dem preiß accordiere. Il est beau cependant, mais laid en meme tem[p]s par sa broderie antique.«<sup>77</sup> Zum nachgerüsteten Audienzstuhl finden sich in Forstners Briefen keine weiteren Kommentare, doch spricht vorerst nichts dagegen, dass der Eckraum als Audienz- und Paradeschlafzimmer eingerichtet wurde. Der Auftrag zum geplanten Baldachin war im Juli 1712, also ein Jahr nach der anvisierten Adaptierung des Bettes, immer noch nicht erteilt, woran Tellier den Herzog via Forstner ungeduldig erinnerte. »Es ist hierbey ein memorial vom Tellier, welches Euer hochfürstl. Durchlaucht nur möchten an mich und die Bau Deputation remittiren mit ordre oder decret, 1. den Tellier mit gelt zu versehen, 2. die arbeit nicht lassen außgehen, sondern mit ihme auß eines weitem vergleichen, und 3. an dem De' [= Dais] oder baldequin einen anfang machen zu lassen.«<sup>78</sup> Einen weiteren Anlauf zur Aufrichtung eines Baldachins unternahm Eberhard Ludwig Ende Oktober 1717 angesichts des bevorstehenden Ordensfests.<sup>79</sup> Ob der damals per Dekret erteilte Auftrag zur Ausführung gelangte, ließ sich nicht ermitteln. Das Inventar von 1721 bezeichnet den Eckraum als Audienzzimmer ohne Baldachin und ohne eigens hervorgehobenen Audienzstuhl.<sup>80</sup>

### Dekorationsmodus der Deckenfresken

Die Plafonds von Vor- und Audienzzimmer wurden in beiden Paradeappartements des Piano nobile von dem Prager Maler Johann Jakob Stevens von Steinfels zur Gänze ausfreskiert.<sup>81</sup> Gegenstand waren die Planetengottheiten, von denen sieben allerdings nur vier, nämlich im Audienzappartement Venus und Apoll, im Jagdordenappartement Diana und Mars zum Zuge kamen. Jupiter, Saturn und Merkur fehlten. Steinfels, der bei seiner Ankunft in Ludwigsburg schon 58 Jahre alt war, hatte in Böhmen zuvor große Kirchengewölbe nicht nur malerisch, sondern auch konzeptionell-ikonographisch mit Bravour bewältigt.<sup>82</sup> Wie aus seinem mit Nette am 2. Mai 1709 geschlossenen Akkord hervorgeht, legte er – oder auch Nette – Entwürfe der zukünftigen Fresken vor, nach denen er die Gemächer »aufs kunstreichste nach allen richtigen distancen, delicateste und annehmlichkeit außmahlen werde«.<sup>83</sup> Die Farben musste er selbst besor-

gen, was damals üblich war, da sich mit Qualität und Beschaffung der von ihnen bevorzugten Pigmente die Maler am besten auskannten. Die Gerüste stellten ihm die örtlichen Zimmerleute auf. Die Vergütung von 1400 Gulden bezog sich allein auf die beiden großen Zimmer des Audienzappartements. Für das Schlafkabinett Eberhard Ludwigs und die Räume des Jagdordenappartements gab es entsprechende Verträge, die allerdings nicht oder nur indirekt als Erwähnung in den Rechnungsbüchern erhalten sind.

Die gänzliche Ausfreskierung der Ludwigsburger Plafonds darf im Kontext reichsfürstlicher Ausstattungskunst einige Aufmerksamkeit beanspruchen. Um 1700 herrschten in den Appartements im Reich und in den österreichischen Erbländen weiße Stuckdecken mit meist dunkelgrundigen Einsatzgemälden vor. Die eingesetzten Gemälde konnten sowohl transportabel in Öl auf Leinwand als auch vor Ort in Fresko- oder Mischtechnik ausgeführt werden. Steinfels selbst schuf solche Einsatzgemälde in Prag, beispielsweise im zweiten Obergeschoss des Palais Sternegg auf der Kleinseite. In Ludwigsburg entschied man sich für diesen sehr geläufigen Dekorationsmodus im Gästeappartement im Erdgeschoss des Corps de logis und in der Gemäldegalerie im Mezzanin.

Zur Gänze ausgemalte Decken waren im reichsfürstlichen Profanbau bekannt, blieben jedoch zumeist Treppenhäusern, seltener großen Sälen, vor allem jedoch Räumen mit direktem Gartenzugang vorbehalten. Eine wichtige Gruppe komplett freskiertes Zimmerdecken bildeten deshalb die von Bologneser Künstlern geschaffenen Decken im Stadtpalais des Prinzen Eugen in Wien und im Appartement der Markgräfin Sibylla Augusta von Baden-Baden im Rastatter Schloss. Für Prinz Eugen gaben familiäre und militärische Verbindungen nach Turin, Mailand und Bologna den Ausschlag.<sup>84</sup> Markgraf Ludwig Wilhelm von Baden-Baden orientierte sich zwar an Prinz Eugen, allerdings nur im Audienzappartement seiner Gemahlin, während er im großen Saal und seinem Audienzappartement das Fresko in traditioneller Weise mit Stuck kombinierte.<sup>85</sup>

In Ludwigsburg dürften die Freskenplafonds dem rhetorischen Stilmittel der *variatio*, also der Abwechslung und der Vielfalt, geschuldet gewesen sein. Diese Einschätzung fußt auf der Beobachtung, dass innerhalb des Corps de logis mit gänzlich freskierten Decken einerseits und Stuckdecken mit und ohne Einsatzgemälden andererseits die von der italienischen Kunst herzuleitende *variatio* der Modi zur Schau getragen wurde. Frei nach dem Motto ›Varietas delectat‹, also der Forderung, durch Abwechslung zu erfreuen, variierte auch in den noch zu





besprechenden Stuckdecken im Erdgeschoss der Dekor. Vor allem jedoch bemühte auch Steinfels innerhalb seiner vier erhaltenen Freskenplafonds das Prinzip der Varietät, indem er dezidiert den Anteil der Scheinarchitektur abstufte. Das Audienzzimmer des Jagdordenappartements versah er mit einem raumüberspannenden Baldachin (Abb. 127), während er in den beiden Vorzimmern in zwei Varianten die Scheinarchitektur lediglich entlang der Gesimse führte (Abb. 83 und 126). Als Krönung seines Könnens darf das Audienzzimmer des Herzogs angesehen werden. In diesem zeremoniell bedeutendsten Raum des Schlosses ordnete er kunstvoll das Geschehen allein mit Figurengruppierungen, Wolkenformationen, dem Einsatz von Lichtperspektive sowie Blick- und Bewegungsachsen (Abb. 90).

Gleichzeitig stand die *variatio* im Dienst einer zeremoniellen Hierarchisierung. Sie unterschied im Modus die staatstragenden Räume des piano nobile von Erdgeschoss und Mezzanin. Hierbei wurde das Piano nobile durch den beispielsweise in Rastatt gut erkennbaren, auch durch Leonhard Christoph Sturm überlieferten Gedanken der Dauerhaftigkeit des Freskos ausgezeich-

**83** Ludwigsburg, Altes Corps de logis, Vorzimmer Eberhard Ludwigs, Deckenfresko mit Venus, Johann Jakob Stevens von Steinfels, 1709. © Bildarchiv Foto Marburg / SSG BAW / Schloss Ludwigsburg / (CbDD) / Uwe Gaasch.

net.<sup>86</sup> Ob an einer intendierten Dauerhaftigkeit der Saal ebenfalls Anteil hatte, wissen wir nicht, da Uffenbach 1712 die Decke lediglich als bemalt beschrieb. Für ein einstiges Fresko spricht der Umstand, dass damals nach Forstners Dafürhalten für Deckengemälde in Öl auf Leinwand kein geeigneter Maler zur Verfügung stand.<sup>87</sup>

Insgesamt ist davon auszugehen, dass die in Ludwigsburg praktizierte Anordnung eine klare Hierarchie zum Ausdruck brachte. Über dem Stuckdekor stand offenbar die komplette Freskierung. Innerhalb der Freskierung rangierte am höchsten der freie, ohne Scheinarchitektur auskommende Bildaufbau. Die Krönung stellte vermutlich wie in Rastatt im Saal die Kombination von Stuckreliefs und Fresko dar.





**84** Ludwigsburg, Altes Corps de logis, Vorzimmer Eberhard Ludwigs, Deckenfresko, Venus mit Begleiterinnen, Johann Jakob Steuens von Steinfels, 1709. Foto: Martin Mádl.

#### Venus: Wohltaten und Verderbnisse – Triumph der Liebe

Das ikonographische Programm des Deckenfreskos im Vorzimmer Eberhard Ludwigs (Abb. 83) wurde von der Forschung bislang noch nicht vollständig entschlüsselt. Diskutiert wird eine Darstellung der Juno, da eine der Assistenzfiguren Pfauenfedern im Haar trägt.<sup>88</sup> Bei der zentralen Gottheit, die die Ikonographie des Raumes bis hinein in die Dekoration der Fensternischen bestimmt, handelt es sich jedoch eindeutig um Venus (Abb. 84).<sup>89</sup> Dies lässt sich anhand des bei Malern und Bildhauern der Frühen Neuzeit weit verbreiteten Handbuchs der *Iconologia* von Cesare Ripa aus dem Jahr 1593<sup>90</sup> und seiner durch Giovanni Zarantino Castellini erweiterten Ausgabe von 1645<sup>91</sup> zweifelsfrei belegen. Venus ist als schöne unbedeckte Frau mit blondem geflochtenen Haar und Sternendiadem dargestellt. Als unverwechselbares Kennzeichen trägt sie unter der Brust den goldenen, diamantenbesetzten Venusgürtel, der Götter und

Männer dazu brachte, sich in sie zu verlieben. Er war ein Geschenk ihres späteren Ehemanns Vulkan, dem Gott des Feuers und der Schmiedekunst. Sie thront auf einer Muschel als Anspielung auf ihre Geburt aus dem Meeresschaum. Ihren rechten Fuß stützt sie auf eine große blaue Weltkugel, die sie als Bewahrerin und Beherrscherin des Universums ausweist.<sup>92</sup> Ihr flatterndes Gewand ist in leuchtendem Rot, der Farbe der Liebe, gehalten. Nicht ganz geläufig sind die Attribute des Schlüssels in der linken und der Blitze in der rechten Hand. Schlüssel stehen für Autorität und dürften mit ihrer herzförmigen Handhabe als Schlüssel zum Herzen zu deuten sein. Die Blitze stehen vermutlich für die Plötzlichkeit, mit der die Liebe ihr Feuer in den Menschen entfacht.<sup>93</sup>

Traditionellerweise sitzt Venus auf einem Muschelwagen, der entweder von Tauben oder von Schwänen gezogen wird, wobei die Tauben für ihre unermüdliche Liebesbereitschaft und die Schwäne für die Zartheit ihres Liebesgesangs stehen. Das Taubenpaar erhielt an der Decke des Vorzimmers seinen Platz im weiteren Umkreis der Göttin, wohingegen an ihrer Muschel, schwer an eine Eisenkette gekettet, die Personifikation der Eifersucht, italienisch *Gelosia*, hängt (Abb. 85).<sup>94</sup> Auch sie folgt in ihrer Darstellung weitgehend den Angaben Cesare Ripas





85 Ludwigsburg, Altes Corps de logis, Vorzimmer Eberhard Ludwigs, Deckenfresko, Personifikation der Eifersucht, italienisch *Gelosia*, Johann Jakob Stevens von Steinfels, 1709. © Bildarchiv Foto Marburg / SSG BAW / Schloss Ludwigsburg / (CbDD) / Uwe Gaasch.

86 *Gelosia* nach Cesare Ripa, *Iconologia* 1645. © WLB.

(Abb. 86).<sup>95</sup> Ihr Gewand ist voll mit Augen und Ohren (in Ludwigsburg nur Augen), welche die übertriebene Aufmerksamkeit der Sinne des Eifersüchtigen symbolisieren. Als Attribute wurden ihr der Hahn als extrem eifersüchtiges Tier und ein Bündel Dornen als Zeichen von Ärger beigegeben. Der Hahn steht in Ludwigsburg auf einer Wolke und kräht vorwurfsvoll das Geschehen im Zentrum an. Die Dornen hält *Gelosia* in ihrem rechten Arm. Die von Steinfels für die Ludwigsburger *Gelosia* darüber hinaus gewählte Janusköpfigkeit bediente sich den Merkmalen der Tücke, italienisch *Fraude*. Den Schlangenleib der Tücke hatte Dante im *Inferno* vor sich gesehen, Ripa fügte die nackten Brüste und die Hinterhältigkeit symbolisierende Janusköpfigkeit mit einem jungen schönen und einem alten hässlichen Gesicht hinzu,<sup>96</sup> womit die drei wichtigsten, von Steinfels aufgegriffenen Merkmale geschildert wären.







87 Ludwigsburg, Altes Corps de logis, Vorzimmer Eberhard Ludwigs, Deckenfresko, Pyramus und Thisbe, Johann Jakob Stevens von Steinfels, 1709. © Bildarchiv Foto Marburg / SSG BAW / Schloss Ludwigsburg / (CbDD) / Uwe Gaasch.

Mit Venus in der Höhe und Eifersucht und Tücke in der Tiefe sind die thematischen Pole des Deckenprogramms benannt. Sie wurden in weiblichen allegorischen Figuren zu beiden Seiten der Venusmuschel als rhetorische *repetitio* nochmals aufgegriffen, sodass eine kreuzförmige Anordnung der Personifikationen entstand. Zur Rechten der Venus, also positiv konnotiert, schwebt eine grüngewandete Figur als Sinnbild für die Wohltaten der Liebe und der Fruchtbarkeit. Aus ihrem Füllhorn streut sie Blumen, Korallen und Muscheln, die die Geburt der Venus einst begleitet haben. Eine goldene Sichel, die allerdings auch als Halbmond gedeutet werden kann, könnte auf den Ackerbau und damit auf die Fruchtbarkeit der Erde verweisen ebenso wie die über ihr erstrahlende Sonne. Die negativen Auswirkungen der Liebe, allen voran nochmals die Eifersucht, aber auch das Schicksal (Fortuna), verkörpert die heraldisch linke Figur. Ihr Kopfschmuck aus Pfauenaugen dürfte wiederum für die übertriebene Aufmerksamkeit der Sinne stehen, ihre großen Flügel, die Ripa bei Gelosia als weiteres Attribut anführt, stehen für die Schnelligkeit, mit der die Eifersucht über die Menschen kommt. Das Ruder hingegen verbindet die Figur mit Fortuna, deren unstetes Gefährt in Form eines Rades oder einer Kugel bei Steinfels möglicherweise als Himmelsglobus von einem Putto hinweggetragen wird. Als zweites, positiv konnotiertes Attribut trägt Fortuna bei Ripa das Füllhorn, das sich in Ludwigsburg bei der heraldisch rechts platzierten Fruchtbarkeit befindet und damit beide Personifikationen eint.

Weitere Aspekte der Liebe, nämlich nach ihren guten und schlechten Seiten nun auch ihre tragischen Auswirkungen, kamen in den Nebenszenen zum Ausdruck. Jeweils in der Mitte einer scheinarchitektonisch gemalten Sockelzone vergegenwärtigte Steinfels in volutenge-rahmten Medaillons tragisch endende Liebesgeschichten

der antiken Mythologie (Abb. 83). Als warnende Exempla fungierten die Geschichten von Hero und Leander, Dido und Aeneas, Orpheus und Eurydike sowie Pyramus und Thisbe (Abb. 87).<sup>97</sup> In der Farbigkeit waren sie gegenüber dem Hauptbild zurückgenommen, wirkten etwas fahler, ohne monochrom zu sein. Sinnfällig platzierte Steinfels über dem Kamin Didos Freitod auf dem Scheiterhaufen.

Trotz der negativen, moralisierend als Warnung zu empfindenden Implikationen der Liebe in Gestalt von Eifersucht und Tücke darf als zentrale Botschaft der Decke der Triumph der Liebe gelten. Venus behauptet sich und dies umsomehr, als sie Betrug und Tragik überwindet.

#### Aurora: Kündlerin der ordnenden Kraft Apolls

Im Zentrum des Audienzimmers, das ursprünglich ja auch als Paradeschlafzimmer gedacht war, steht nicht Apoll als weitere Planetengottheit, sondern Aurora (Abb. 88). Als Göttin der Morgenröte kündigt sie lediglich von dem ihr nachfolgenden, sehr viel strahlenderen Apoll. Das Bildprogramm ist mit dieser Schwerpunktsetzung zu deuten, da Forstner den Raum beispielsweise im Mai 1711 spontan korrekt als Raum der Aurora, nicht des Apoll bezeichnete.<sup>98</sup> Im Einklang mit der von Cesare Ripa unter Berufung auf ältere Autoren gegebenen Beschreibung sitzt Aurora versonnen in sich gekehrt auf einem goldenen blumenbehangenen Wagen. Ihre Rechte ruht auf einer Urne, aus der sich der Morgentau auf die Erde ergießt. Die Morgenröte galt den Dichtern als inspirierender Moment, was ihr exklusives Zugtier, das zum Himmel aufsteigende geflügelte Dichterross Pegasus rechtfertigte.<sup>99</sup>

Mit himmelndem Blick kniet neben Aurora in Gestalt eines Jünglings die Morgendämmerung. Er wird durch den hell leuchtenden Stern über seiner Stirn und zwei auffliegende Schwalben bezeichnet, die Ripa für die Morgendämmerung, italienisch *Crepusculo della mattina*, beschreibt (Abb. 89).<sup>100</sup> Dass Steinfels die Morgendämmerung nicht wie bei Ripa weiblich, sondern männlich ohne Flügel dargestellt hat, brachte ein erotisches Moment in den Plafond und verknüpfte ihn mit dem Vorzimmer. Phosporus, der als Morgenstern traditionellerweise Aurora voraneilt, zeigte sich in Ludwigsburg oberhalb des Kamins als weiteres Bindeglied zwischen Apoll und der Nacht.

Der zum Herzog geladene Gast, der den Raum vom Vorzimmer aus betrat, konnte Aurora anfangs nicht richtig erkennen, da die Gruppe für ihn auf dem Kopf stand (Abb. 81). Merkwürdigerweise wurde sie nicht auf einen





88 Ludwigsburg, Altes Corps de logis, Audienzzimmer Eberhard Ludwigs, Deckenfresko, Aurora mit der Morgendämmerung, Johann Jakob Stevens von Steinfels, 1709. Foto: Martin Mädl.

89 Morgendämmerung nach Cesare Ripa, *Iconologia* 1645. © WLB.

90 Ludwigsburg, Altes Corps de logis, Audienzzimmer Eberhard Ludwigs, Deckenfresko von der einstigen Kaminwand aus betrachtet, Johann Jakob Stevens von Steinfels, 1709. © Bildarchiv Foto Marburg / SSG BAW / Schloss Ludwigsburg / (CbDD) / Uwe Gaasch.







91 Ludwigsburg, Altes Corps de logis, Audienzzimmer Eberhard Ludwigs, Deckenfresko, vier Windgötter, Johann Jakob Stevens von Steinfels, 1709. Foto: Martin Mädl.

Betrachterstandpunkt entlang der Enfilade ausgerichtet, wie dies im vorangegangenen Vorzimmer mit Venus der Fall war und vom zeitgenössischen Schlossbesucher erwartet werden konnte, sondern auf einen Betrachterstandpunkt an der Wand gegenüber der Enfilade. Erst von dort, wo sich einst der Kamin zwischen den beiden Tapetentüren zum Spiegelkabinett und zur Garderobe befand, offenbarten sich die beiden Figuren auf und neben dem blumenbehangenen Himmelswagen sowie das leichte Zuggeschirr des Pegasus.

Auch in seiner Gesamtheit lässt sich der Inhalt des Deckengemäldes nur mit dem Rücken zum einstigen Kamin verstehen (Abb. 90). Hinter Aurora steigt als gängige Herrschaftsallegorie machtvoll Apoll empor mit vier ungestümen Pferden als Gespann seines Sonnenwagens. Vor sich her treibt Aurora vier große geflügelte Windgötter, die nach unten und in zwei Richtungen zur Seite streben (Abb. 91). In Anbetracht ihrer Vierzahl handelt es sich bei den drei kräftigen Jünglingen um Zephir (Westwind), Euros (Ostwind) und Notos (Südwind), bei

dem alten Mann mit Schlangenbeinen um den winterlichen Nordwind Boreas. Mit Blumen (Frühling), Sonne (Sommer) und regenspendendem Wasserkrug (Herbst) personifizieren sie zusammen mit dem weißbärtigen Boreas (Winter) zugleich die vier Jahreszeiten.

Wie erwähnt, stellt sich die Szenerie für den vom Vorzimmer Eintretenden zunächst völlig anders da, was im Folgenden geschildert wird. Der Eintretende sieht weder Aurora noch Apoll, sondern verschiedene Szenen der Nacht (Abb. 81). Dies passt prinzipiell zur anfangs zusätzlich intendierten Funktion eines Paradeschlafzimmers. Direkt vor dem Eintretenden über der Fenstertür zum einstigen Altan stürzt kopfüber ein von Fledermäusen umflogener Putto, bei dem es sich um die Abenddämmerung, italienisch *Crepusculo della sera*, handelt (Abb. 92). Ihre Attribute sind der Abendstern und darniedersinkende Pfeile, die laut Ripa die herabfallende Nachtfeuchte versinnbildlichen (Abb. 93).<sup>101</sup> In der Ecke über der Tür zum Spiegelkabinett präsentiert sich die farblich stark zurückgenommene, von Steinfels sensibel empfundene Gruppe der Nacht. Ihr zugeordnet fliegt von links die Personifikation des Traums herbei.

Die Nacht (Abb. 94) ist eine junge, hell gewandete Frau mit grau-goldenem Sternenmantel, mit dem sie





92 Ludwigsburg, Altes Corps de logis, Audienzzimmer Eberhard Ludwigs, Deckenfresko, Abenddämmerung, Johann Jakob Stevens von Steinfels, 1709. Foto: Martin Mädl.



93 Abenddämmerung nach Cesare Ripa, *Iconologia* 1645. © WLB.



94 Ludwigsburg, Altes Corps de logis, Audienzzimmer Eberhard Ludwigs, Deckenfresko, Nacht und Traum, Johann Jakob Stevens von Steinfels, 1709. © Bildarchiv Foto Marburg / SSG BAW / Schloss Ludwigsburg / (CbDD) / Uwe Gaasch.





95 Ludwigsburg, Altes Corps de logis, Audienzzimmer Eberhard Ludwigs, Deckenfresko, Apoll, Johann Jakob Stevens von Steinfels, 1709. © Bildarchiv Foto Marburg / SSG BAW / Schloss Ludwigsburg / (CbDD) / Uwe Gaasch.

ihren Kopf und die Augen bedeckt. Mit ihren großen dunklen Flügeln beschattet sie laut Ripa die Erde.<sup>102</sup> Im Schoß hält sie ihre beiden Kinder Schlaf und Tod. Der Schlaf trägt Mohnkapseln im Haar. Neben seinem Bruder Tod, den die Mutter fürsorglich zu sich herangezogen hat, liegt ein Totenschädel. Das einzig wache Wesen der Gruppe ist eine Eule am rechten Rand. Aus der Ecke des Raumes fliegt auf den schlafenden Schlaf ein kräftiger Jüngling mit großen, mit Augen besetzten vielfarbigen Flügeln zu. In der Linken hält er eine Rute und in der Rechten ein Füllhorn, aus dem Rauch tritt. Der Rauch symbolisiert die nächtlichen Träume, die Rute ihre Macht über den Menschen. Die Flügel stehen für die Geschwindigkeit, mit der die Träume über den Menschen kommen und mit der beim Träumen die Zeit vergeht.<sup>103</sup> Hinter dem Jüngling macht sich eine Eule zum Flug bereit, sodass sie das symmetrisch rahmende Pendant zur sitzenden Eule der Nacht bildet.

Im Anschluss an die drei leicht verständlichen, da gut zu erkennenden Nachtszenarien fällt der Blick – weiterhin von der Türschwelle aus – auf die auseinanderstre-

benden Windgötter. Sie sind allerdings nur verzerrt zu sehen und hinterlassen von diesem Standpunkt aus einen besonders ungeordneten Eindruck. Ein Gefühl des Erkennens und der Ordnung stellt sich erst ein, wenn der Betrachter in den Raum hineingegangen ist, sich um 180° gedreht hat und mit dem Rücken zur Westwand den besten Blick auf die besonders eindrucksvolle Figur des Sonnengottes Apoll erhält (Abb. 95). In seinem kraftvollen, symmetrisch die Wand einnehmenden Aufsteigen bildet er den thematischen Gegenpol zum ungeordneten Fallen der Windgötter. Der ewig junge, wie die Sonne sich täglich erneuernde Apoll trägt eine Krone, hat im Einklang mit Ripa blondes Haar und einen kühnen Gesichtsausdruck.<sup>104</sup> Die Zügel der vier Pferde, die die Tageszeiten symbolisieren, hat er fest im Griff. Gleichwohl fallen sie locker und veranschaulichen zusammen mit der frontalen Sitzhaltung die Souveränität seiner Herrschaft. Unterhalb des Sonnengottes, in der Ecke über der Tapetentür zur Garderobe kringelt sich der von ihm besiegte Drache Python mit einem Pfeil im Rachen (Abb. 96). Kraft Steinfels' grandiosem malerischen Könnens hinterlässt Apoll beim Besucher mit Abstand den größten Eindruck.

Dringt der Besucher noch weiter vor in den Raum, so erhält er mit dem Rücken zum einstigen Kamin



den schon beschriebenen, erzählchronologisch von der Nacht zum Tag folgerichtig fortschreitenden und damit erstmals auch szenisch geordneten Blick auf das Deckenfresko (Abb. 90). Das, was er bisher sukzessive erfahren hat, nämlich den Weg vom Dunkel der Nacht über die Unordnung der Windgötter zu Apoll als strahlend hellem Sinnbild für Kraft und Ordnung, verdichtet sich hier zu einem einzigen, narrativen Bild. Erst für diesen Standpunkt wurde die ordnende Kraft Apolls dem ungeordneten ›Hinab- und Hinaufwehen‹ der Windgötter positiv gegenübergestellt. Der das Universum kraftvoll beherrschende tägliche Aufstieg Apolls stellte die wichtigste Botschaft der Decke dar. Aurora im Zentrum diente als erzählerisches Bindeglied.

Die Beweggründe dieser Choreographie eines schrittweisen Wahrnehmens und Begreifens dürften sowohl pragmatischer als auch inszenatorischer Art gewesen sein. Zum einen sollte Apoll in sinnfälliger Platzierung über dem Audienzmöbel erscheinen, für das wegen des Kamins an der Nordwand und der Durchfensterung von Süd- und Westwand nur die Ostwand in Frage kam. Zum anderen hinterließ es beim Besucher den stärkeren Eindruck, wenn sich ihm die Botschaft des Freskos nicht sofort an der Türschwelle, sondern sukzessive erst in der Bewegung erschloss. Nicht zuletzt kam sinnfällig die Personifikation der Nacht über der Tapetentür zu Spiegel- und Schlafkabinett zu stehen.

#### Zweipoliges, moralisierendes Argumentationsniveau der Deckenfresken

Anhand der Planetengottheiten Venus und Apoll wurden in Vor- und Audienzzimmer jeweils allegorische Gegensatzpaare entwickelt, die sich beide auf die Regierungsverantwortung des Herrschers beziehen lassen. Im Vorzimmer triumphierte zwar die Liebe, doch appellierten Eifersucht und Tücke an die Verantwortung eines jeden Souveräns, sich nicht allein vom Schönen und Verlockenden leiten zu lassen. Die Nebenszenen boten hierfür warnende Exempla. Im Audienzzimmer führten der Gegensatz von Nacht und Tag sowie die Gegenüberstellung von ungeordnetem Fallen und geordnetem Aufstieg ebenfalls die Gefahren einer verantwortungslosen Regierung moralisierend vor Augen, doch trug auch hier aufgrund der erläuterten Choreographie der Eindrücke der strahlende Apoll und damit die Verherrlichung des Herrschers den Sieg davon.



96 Ludwigsburg, Altes Corps de logis, Audienzzimmer Eberhard Ludwigs, Deckenfresko, Pythondrache, Johann Jakob Stevens von Steinfels, 1709. Foto: Martin Mádl.

Die Abfolge von Venus zu Apoll lässt sich im Sinne des geozentrischen Weltbildes des Ptolemäus, demzufolge die die Erde umkreisenden Planeten einen Einfluss auf die unter ihren Sternzeichen geborenen Menschen ausübten, auch linear als Stufen der Entwicklung eines guten Regenten deuten. Freud und Leid unter dem Einfluss der Venus bildeten in diesem Fall den Auftakt, woraufhin Aurora und Apoll in ihrem naturgegebenen Aufeinanderfolgen das Heranreifen des Herrschers versinnbildlichen würden. Die Interpretation als Entwicklungsstufen eines idealen Herrschers würde das Ludwigsburger Audienzappartement mit seinem prominenten Vorläufer im Palazzo Pitti in Florenz verbinden. Dort wurde beginnend mit Venus im ersten, gefolgt von Apoll im zweiten und Mars im dritten Vorzimmer die Entwicklung des Herrschers von der *vita voluptuosa* (Venus) zur *vita contemplativa* (Apoll) und zur *vita activa* (Mars) als Steigerung vorgeführt. Den Höhepunkt stellte Jupiter im Audienzzimmer dar, der den Helden in den Olymp aufnahm, bevor im anschließenden Raum der Privataudienzen der zwischenzeitlich ergraute Held unter der Aufsicht Saturns dem ewigen Ruhm zugeführt wurde.<sup>105</sup>

Nicht auf die allgemein gültige Entwicklung eines idealen Herrschers, sondern konkret auf einen speziellen