

# Der Bruchsaler Hofbildhauer Joachim Günther (1720—1789) als Stukkateur

*Karin Jäckel, Limburgerhof*

Es würde zu weit von unserem Thema abführen, an dieser Stelle auf spezielle Herstellungs- und Verarbeitungsarten des Stuckmörtels einzugehen, dessen sich Joachim Günther in kleineren und größeren Zeitintervallen während seines ganzen Lebens bediente, um die unter seinen Landes- und Dienstherrn Franz-Christoph von Hutten bzw. Damian August Phillip Karl von Limburg-Stirum entstandenen Pracht- oder Nutzbauten auszuführen. Es mag uns statt dessen genügen, daß man allgemein als Stuck eine Gipsart bezeichnet, die durch Erhitzen auf eine bestimmte Temperatur entsteht<sup>1)</sup>. Aus ihr lassen sich verschiedene Gebilde herstellen, die sowohl Reliefcharakter haben können, als auch zu Großplastiken zu verarbeiten sind. Letztere sind für uns im Sinne unserer Themenstellung irrelevant, da wir uns nur mit dem als Prototyp des Stucks zu verstehenden Reliefantrag an Wänden, Decken oder Gewölben befassen wollen.

Von den zahlreichen Aufträgen zu Stuckanträgen, die Joachim Günther im Laufe seiner Tätigkeit in und um Bruchsal erhielt, blieben insgesamt nur drei Räume sowie ein kleiner Treppenaufgang erhalten, und auch dies nur dank einer Restaurierung, die wegen ihres Ausmaßes fast als Kopie anzusehen ist<sup>2)</sup>. Bei diesen Räumen handelt es sich um:

1. zwei zusammengehörige Räume einer kleinen Badesuite im ehemaligen Lustschloßchen Kislau nahe Bruchsal (heute Strafvollzugsanstalt)
2. den heute wieder bei Kammerkonzerten benutzten Musiksaal im Kammerflügel des Bruchsaler Residenzschlosses

3. die dortige Stiegedecke des Verbindungsbaus zwischen Corps de Logis und Kirchenflügel.

## **Kislau**

Erste Nachrichten über Kislau datieren aus dem späten 11. Jahrhundert. Aus dieser Zeit ist uns der Name Kisilowe überkommen<sup>3)</sup>, der maßgeblich wurde für die Benennung des Schlosses. Bereits ab 1116 wird ein Kislauer Burgadel erwähnt, der bis um 1250 auf seinem Stammsitz lebte, dann jedoch starb. 1272 verschenkte König Wilhelm den Besitz an den Speyerer Bischof Heinrich II. von Leiningen. In der Folgezeit blieb Kislau in Speyerer Besitz, doch hielt nur der meterdicke Bergfried den Kriegswirren und Angriffen der Franzosen im 17. Jahrhundert stand. Ab etwa 1721 wurde auf den Ruinen der alten Burg wieder gebaut. In diesem Jahr führte der Zimmermann Mathes Schuster den Bau einer Scheune hoch. 1722 arbeitete man am Bergfried, 1723 bereits an einem neuen Gebäudeflügel. 1724 wurde der Bruchsaler Baumeister Michael Ludwig Rohrer beauftragt, weitere Bauten zu erstellen. Nach 1724 wurde die Bauleitung an Johann Georg Stahl übertragen. Unter seiner Aufsicht schritt der Bau so rasch voran, daß im Frühjahr 1726 der Hauptbau des Schlosses mit seinen beiden Stockwerken ausgemauert war. 1729 erging ein Brief an Balthasar Neumann, in dem Fürstbischof Damian Hugo von Schönborn ihm mitteilte, daß er hoffe, in vier Jahren den Turm des Kislauer Schlosses umbaut zu haben. Zu dieser jähen Wiederbelebung Kislaus war es gekommen, weil

Schönborn, der seit 1716 Bischof in Speyer und damit Besitzer der Ruine war, sich mit seinen Speyerern nicht vertragen konnte. Wegen ständiger „Händel“ und Unstimmigkeiten mit ihnen, begann er, sich nach einem Wohnsitz außerhalb umzusehen<sup>4</sup>). Durch einen Wohnungswechsel würde Speyer zwar Bischofsstadt bleiben, aber nicht Residenzstadt sein, an Ansehen und Handelsbeziehungen verlieren und so angemessen für seine Widerspenstigkeit bestraft sein. Der bis dahin unbedeutende Ort Bruchsal entsprach dem Geschmack des Bischofs so sehr, daß er sich entschloß, ab 1820 dort seine Residenz zu errichten. Das nahe gelegene Kislau sollte ihm zur Erholung dienen. Die schwefelhaltigen Quellen in seiner nächsten Umgebung schienen Schönborn bestens geeignet, seine von Staatsgeschäften geschwächte Gesundheit zu fördern, ohne daß dazu ein teurer Aufenthalt in einem auswärtigen Bad nötig wurde. Schönborn war, dem Geist seiner Zeit und zugleich dem seiner Familie entsprechend, von Baugedanken sehr angetan. Darüber hinaus aber war er ein äußerst sparsamer Mann. Die alte Ruine der Wasserburg Kislau mit ihrem mächtigen Turm entsprach vollkommen seiner vorsichtigen Kalkulationsweise. Immerhin ließ sich der Turm mit einigem guten Willen und Ideen sehr gut weiterverwenden und schmälerte so die Kosten des Neubaus ganz erheblich. Vielleicht bewog ihn auch ein pietätvolles Erinnern an die Generationen Speyerer Bischöfe, die Kislau vor ihm besessen hatten, die zeitgemäß moderne Anlage seines Schloßchens in die Trümmer der alten zu setzen. Wir sehen heute das Einbeziehen der Brugfragmente in den Schloßneubau als eine reife Leistung früher Denkmalpflege.

Der quadratische Bergfried mit seinen meterdicken Wänden wurde zum Baukern des neuen Schlosses. Seiner Nordwand lagerte man eine breite, mehrstiegeige Treppe als Haupteingang vor. West-, Süd- und Ostwand wurden innen mit je einer flachen konkaven Nische versehen, in deren Scheitel-

punkt je eine Tür öffnete. Im Zentrum des als Treppenhaus fungierenden Bergfrieds baute der Steinhauermeister Nikolas Hofer 1740 eine schlichte steinerne Wendeltreppe ein, die die mehrstöckige Anlage miteinander verband. Vom Treppenhaus führte jede der drei Türen in einen angrenzenden Gang und von da aus wieder in die rund um den Turm angeordneten Wohnräume. Der Grundrißzeichnung entnimmt man, daß der Hauptbau des Schlosses im Grunde nur eine ganz symmetrische Anlagerung ist an den Kern, d. h. den Bergfried. Zusätzlich zum Hauptteil des Schlosses wurde muschelähnlich ein Ehrenhof mit zwei deckungsgleichen Bassins angelegt. Seitlich des Ehrenhofes und längs eines zweiten, dem ersten vorgelagerten Hofes, entstanden nach und nach verschiedene andere Bauten. 1762, also schon unter Franz Christoph von Hutten, der die Nachfolge Schönborns angetreten hatte, errichtete sein Baumeister Leonhardt Stahl ein großes Amtshaus, welches noch 1767 im Bau war. 1769 erfolgte in der Verlängerung des Amtshauses der Bau eines langen Pferdestalles. Wieder andere Gebäude waren geplant, gelangten aber nicht mehr zur Ausführung. Die gesamte Schloßanlage wurde von Graben und Mauer umzogen und konnte nur über eine Zugbrücke erreicht werden. Sie gaben dem Schloßchen, der alten Tradition gehorchend, den Anschein einer Wasserburg. Ab 1760 etwa wurde auf Anordnung von Hutten endlich auch mit der Innenausstattung des Kislauer Schlosses fortgeschritten<sup>5</sup>), welche uns leider nur in wenigen Resten erhalten blieb. Schon im 18. und dann auch im 19. Jahrhundert war die Anlage vom Verfall bedroht<sup>6</sup>). Anfang des 19. Jahrhunderts kam Kislau an Baden und wurde als Amtssitz verwendet. Ab 1813–16 diente es als Militärkrankenhaus, 1819 als Kaserne, bis 1864 als Gefängnis. Danach wurde bis 1882 eine Korsettfabrik darin heimisch. 1882 erwarb der Staat das Gebäude zurück und richtete ein polizeiliches Arbeitshaus darin ein. Heute befindet sich eine Zweigstelle der Strafanstalt

Bruchsal in der ehemaligen Anlage des als Lustschloß gedachten Baus.

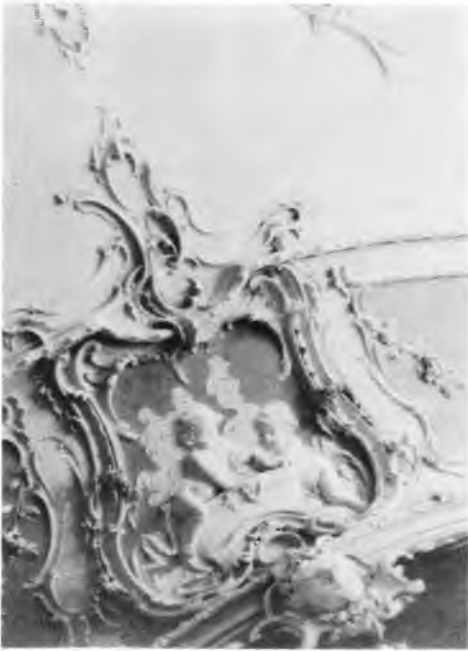
Im Laufe seines wechselhaften Schicksals verwahrloste Kislau völlig. Stuckanträge, Gemälde, Tapeten faulten von den Wänden, wurden mutwillig zerstört oder dick übermalt. Die einzelnen Wohnräume erfuhren bauliche Veränderungen, da man sie den neuen Gegebenheiten anzupassen suchte. Erst 1961 machte sich das Staatliche Hochbauamt Bruchsal verdient um die Anlage, indem auf seine Veranlassung hin im Innern des ehemaligen Hauptschlusses zwei Zimmer restauriert wurden. Eben die Badesuite, deren Stuckverzierung Joachim Günthers Meisterwerk ist.

Wie schon sein Vorgänger Schönborn, gedachte auch von Hutten die schwefelhaltigen Quellen seines neuen Schloßchens für seine Gesundheit zu nutzen und ließ sich zwischen 1760 und 1770 in Kislau eine komfortable Badesuite errichten. Eine Badesuite, die aus einem Ruhekabinett und einer Badestube bestand, deren räumliche Einheit außer Zweifel steht. Beide Räume liegen im Ostflügel des ehemaligen Schlosses. Das Schlafkabinett befindet sich in der äußersten S-O-Ecke des Flügels, das Bad fügt sich in nördlicher Richtung an. Eine Verbindungstür schließt beide Räume zu einer Einheit zusammen, deren Eindruck noch verstärkt wird durch die Tatsache, daß keiner der beiden Räume zu einem dritten öffnet und beide nur über einen Gang von außen betreten werden können. Das Eckzimmer, das Schlafkabinett, erstreckt sich über eine Länge von 5,42 m und eine Breite von 3,89 m. Zusätzlich zur Raumbreite kommt noch ein in die W-Wand eingelagerter Alkoven hinzu, der mit seinen abgerundeten Ecken eine Ovalnische von 3,02 m auf 1,40 m füllt. Südlich des Alkovens führt eine Tür auf den hinter Bad und Schlafkabinett verlaufenden Gang, nördlich befindet sich eine halbrunde Ofennische für einen heute fehlenden Kanonenofen. Ein großer Kamin ist dahinter in die Wand eingelassen und kann vom Gang her befeuert

werden. Der gesamte Rechteckraum wird von drei Fenstern erhellt. Eines liegt an der S-Wand, zwei an der O-Wand. In der östlichen Ecke der Verbindungswand zwischen Schlafkabinett und Bad befindet sich die zwischen beiden vermittelnde Tür. Betrachten wir die Gliederung des Raumes in seiner Wand- und Deckenzone, so zeigt sich, daß das Konstruktionsschema bestimmt wird von einer Rückwendung zum klassisch-französischen Geschmack des frühen 18. Jahrhunderts, wie ihn in Frankreich etwa Charles Etienne Briseux (1660–1754), Germain de Boffrand (1667–1754), oder auch Robert de Cotte (1656–1735) und in Deutschland beispielsweise Joseph Effner (1687–1754) als Münchner Hofbaumeister vertreten haben. An diese Gliederung des Wandraumes in:

- zuunterst eine getäfelte Sockelzone
- darüber eine gespannte, ansonsten freie Wandfläche
- darüber eine, von zwei Profilstäben eingefasste Hohlkehle, deren Schwung durch Stuckanträge aufgelockert wird,

schließt sich die Aufteilung des Deckenbereiches mit insgesamt acht Kartuschen, innerhalb deren Rocaille unterschiedliche Binnenmotive ausgeführt wurden. So haben wir 4 Eckkartuschen mit Darstellungen spielender Kinder, 2 Kartuschen mit Fruchtschalen an beiden Schmalseiten des Raumes und 2 weitere Kartuschen mit Kinderdarstellungen an den Längsseiten. Früh schon vollzog Günther in der Art seines Stuckantrags den Wechsel von Rokoko zu Klassizismus, dessen frühe Phase in Deutschland von Frankreich her bestimmt wurde. Vereinzelung der Ornamenteile und Symmetrie als harmonisches Grundgesetz treten an die Stelle wild wuchernder Motive, die sich gleichermaßen über Wände und Decke zogen und die in ihrer Beliebtheit, namentlich im süddeutschen Raum, zurückgingen auf François Cuvilliés (1695–1768). Schon die partnerschaftliche Anordnung der einzelnen Dekorelemente, bei der jede Form ihr gegenüberliegendes, genau entsprechendes Pendant findet, bei



*Kislau Schloß. Bad. Zustand n. d. Rest.*  
Foto: Verfasserin

der zudem die Abfolge der einzelnen Dekor-  
teile einem gleichbleibenden Rhythmus folgt,  
paßt sich ein in das neue tektonische Den-  
ken, dessen Vorliebe für Symmetrie und  
Schlichtheit hier in einer großartigen Verbin-  
dung von Stilelementen des verspielt-grazi-  
ösen Rokoko mit denen des zurückhaltend  
linearen Frühklassizismus verwirklicht  
wurde. Elegante Schwünge, zart bewegtes  
naturalistisches Detail, und vor allem die  
kleinen Genreszenen der Kindergruppen in-  
nerhalb der Kartuschenfelder kennzeichnen  
in der kunstvollen Art des ausklingenden Ro-  
koko den Stil Günthers in seinem Kislauer  
Werk.

Diese Genreszenen verdienen es, in ihrer  
Symbolhaltigkeit und Liebenswürdigkeit, ge-  
nauer betrachtet zu werden. Putten mit und  
ohne Flügelchen führen dem Betrachter aus-  
schnittsweise verschiedene Alltagsbeschäfti-  
gungen vor, die sich bei näherem Hinsehen,

dem Alltag zum Trotz, als stark symbol-  
trächtig erweisen. Fast versteckt im unteren  
Aufschwung der Hohlkehle lagern naturalis-  
tisch-bildhafte Landschaftsfetzen auf, über  
und in denen etwas geschieht, was sie aus  
dem nur Dekorativen heraushebt. Die Mit-  
telfelder der einzelnen Kartuschen beherber-  
gen sowohl Allegorien der vier Jahreszeiten,  
als auch der vier Elemente. Die Putten, bzw.  
Kinder, leben uns die Jahreszeiten vor, wäh-  
rend die ihnen beigegebenen naturalistischen  
Motive die Elemente symbolisieren. Noch-  
mals aufgegriffen und in einem umfassende-  
ren Bildzusammenhang näher erläutert wer-  
den letztere durch die im Rocailleornament  
fast erdrückten Landschaftsausschnitte. So  
verkörpern im unteren Krümmungsbogen  
der Hohlkehle in der S-O-Ecke des Schlaf-  
kabinetts dicke Wolkenformationen den  
Machtbereich der Windgötter, der Luft also.  
Sie scheinen sich hochgeschoben zu haben  
bis in das Innenfeld der Kartusche, um zwei  
Putten zu tragen. Die vordere der beiden ba-  
byhaft gerundeten Kindergestalten schwebt,  
zu einem schwerelosen Bogen zusammenge-  
zogen, mit fliegendem Haar und Lenden-  
schürzchen ins Blickfeld. Mit beiden Händen  
trägt das Kind sehr achtsam eine offenbar  
gefüllte, leicht überschwappende Trinkfla-  
sche vor sich her. Das Köpfchen hat es leicht  
zur Seite geneigt und scheint so in lebhaftem  
Gespräch begriffen zu sein mit einem hinter  
ihm hervorlugenden Flügelköpfchen, dessen  
Blick an der Fläche hängt, während es mit  
weit gebreiteten Flügelstummeln dem vor-  
auseilenden Kameraden nachstrebt. Das Be-  
dürfnis der Kinder nach einem kühlen  
Schluck in der brütenden Hitze des Sommers  
wird uns sehr anschaulich und unmißver-  
ständlich vor Augen geführt. In der anschlie-  
ßenden Szene aus der Kartusche in der S-W-  
Ecke des Schlafkabinetts, also auf der nämli-  
chen S-Wand wie die soeben betrachtete  
Sommer-Luft-Gruppe, begegnen wir den  
beiden Kindern wieder. Das ganzfigurige  
lummelt auf einem Lager aus Steinen und  
Stroh. Seine Trinkflasche lehnt es unge-

schickt an Knie und Steine. Es hat offenbar schon tief in die Flasche geschaut und bietet nun mit weit ausholender Armbewegung dem im Sturzflug herbeieilenden Flügelköpfchen auch ein Glas an. Im unteren Bogen der Hohlkehle sehen wir eine Wiederholung der Erdmotive, die wir in Form von Steinen und Stroh schon als Lagerstatt des Kindes bemerkt hatten. Sommer und Herbst bieten sich somit als Bilderfolge an. Die Szene, in der eine volle Flasche getragen und zum Gegenstand des Interesses wird, findet ihre Fortsetzung durch die, in welcher eben diese Flasche genüsslich und zum allseitigen Vergnügen geleert wird. Auf der N-Wand des Schlafkabinetts werden die Allegorien der Gruppen Feuer — Winter und Wasser — Frühling vereint. Beiden Kartuschenmittelfeldern gemeinsam ist sowohl die Darstellung

des Flügelköpfchens der S-Wand, als auch das Wasser, welches in der Winter-Gruppe benötigt wurde, um ein langärmeliges Hemd zu waschen, und in der Frühling-Gruppe, um den Frühling als Lebensspender zu bezeugen. Es ist unverkennbar, daß Günther in dieser Anordnung zwei großen Leitlinien folgte. Erstens dem Gedanken, die einzelnen Jahreszeiten einander aus Gründen der Temperaturgleichheiten zuzuordnen und ihnen zweitens darüber hinaus Elemente beizugeben, die aus der jeweiligen Jahreszeit erklärbar sind. Sommer und Luft lassen sich als Einheit denken, da die Hitze der Jahreszeit die kühle Erfrischung eines Luftzuges dankbar begrüßen läßt. Herbst und Erde gehören zusammen, weil die in der herbstlichen Erntezeit eingebrachten Früchte dem Schoß der Erde abgerungen werden. Winter und Feuer sind ohne einander kaum vorstellbar, wenn man

*Schloß Kislau, Bad, Winter/Feuer, Zustand n. d. Rest.*

Foto: Verfasserin



in der Gedankenwelt der Europäer verhaftet ist. Frühling und Wasser schließlich werfen beide den Gedanken an Bewegung und Lebendigkeit auf. Wenn die Bäche nach der langen Froststarre des Winters wieder rauschen, ist der Frühling nahe. Ohne Wasser gibt es kein Leben, keinen Frühling, der in unseren Vorstellungen stets identisch ist mit einem Lebensbeginn. Doch sogar die geographische Lage des Schlosses wurde von Günther einbezogen in den Kreislauf der Anordnung seiner Doppelgruppen. Herbst und Sommer nämlich, als die beiden einander von Monatszahl und Temperatur entsprechenden Jahreszeiten, wurden gemeinsam an die S-Seite des Schlafkabinetts angetragen. Winter und Frühling, denen die kalte Jahreszeit entspricht, wurden folgerichtig auf der N-Wand abgebildet.

Ein Zusammenschluß beider Wände gelingt, wenn man das flüssige Element zum Zentralmotiv erklärt. Es wird im Frühling an der Quelle geholt, im Sommer und im Herbst gleichermaßen geschätzt in der Gestalt von Wein oder einem anderen Erfrischungsgetränk. Im Winter wird es zum Waschen benötigt, um die Kleidung sauber zu halten. Der Wasserkreislauf wurde auf diese Weise übertragen auf den gesamten Kreislauf der Natur und das Zusammenspiel ihrer verschiedenen Kräfte. Zugleich aber fand Günther in der Betonung des Wasserelementes auch die verbindende Kraft zur Badestube, die dem Schlafkabinett zugehörig ist. Ehe wir uns nun der Badestube zuwenden, müssen wir noch den Rocaillekartuschen der Längswände unsere Aufmerksamkeit schenken. Zwar stehen sie in keinem direkten Zusammenhang mit der Sinnggebung der Eckkartuschen, wohl aber haben sie sinnbildhafte Bedeutung im Hinblick auf den Bewohner und die Funktion des Schlafkabinetts. So sehen wir im Kartuschenfeld an der O-Wand, zwischen den Fenstern, genau gegenüber dem Alkoven, zwei ruhende Kinder. Das eine der beiden liegt in lässig-bequemer Haltung auf einem Kissen- und deckenverse-

henen Ruhelager. Es stützt sich mit dem linken Unterarm ein wenig ab und schaut schläfrig, aber interessiert auf eine Schreibrtafel, die ihm von einem anderen, hinter ihm stehenden Kind gereicht wird. Beide Kinder halten die Tafel, die als Gegenstand des beiderseitigen Interesses als Bindeglied fungiert. Das hintere Kind deutet mit dem Zeigefinger auf eine bestimmte Stelle der Tafel, wobei es den liegenden Kameraden fragend und antwortheischend ansieht. Eine Szene freundschaftlicher Diskussion in der ungezwungenen Atmosphäre häuslicher Geborgenheit steht uns vor Augen. Das Kartuschenfeld an der W-Wand, über dem Alkoven also, ist ganz ähnlich konzipiert. In ihm schlafen beide Kinder auf einem Bett aus tüchüberzogenem Stroh. Hinter ihnen ragt ein krummer Nadelbaum hoch, an dessen Stamm das vordere Kind den müden Kopf lehnt. In den Zentralmotiven der Längswandkartuschen ist mithin ausgestaltet, was sich im Schlafkabinett abspielt. Hier wird im Alkoven sanft geschlafen, an den Fenstern gelesen; und das zu allen Zeiten, rund um das ganze Jahr, immer in derselben häuslich-heimischen Umgebung. So ist das Leben des Schlafkabinettsbewohners einbezogen in die fortlaufende Linie des Gestaltungsgedankens, in das Geschehen innerhalb der Eckkartuschen.

Kreismotiv und Kette, also fortlaufende Linie, haben wir auch im Spiegel der Flachdecke des Schlafkabinetts vor Augen. In seinem Zentrum treffen wir die trinkfesten Kinder der S-Wand wieder. Das ganzfigurige hält in seiner linken Hand einen Blumenstrauß zum Gruß, als Geschenk empor, einem fiktiven Empfänger entgegen. Mit der rechten Hand bezieht es in einer brüderlichen Geste das schüchtern zurückbleibende Flügelköpfchen mit in die eigene darbietende Haltung ein. Noch einmal wird hier in einem letzten Auftakt zusammengenommen, was an einzelgestalterischen Elementen aufgebeten worden war. Putten, die Person und Handlung des Schlafkabinettsbewohners so-



*Kislau Schloß, Bad, Herbst/Wasser, Zustand n. d. Rest.*

Foto: Verfasserin

wie der Reigen vieler Rocailleformen gipfeln in einer abschließenden Wiederholung des Harmonie- und Symmetriegedankens, der sich durch jedes Detail zieht.

Aus verschiedenen Unterlagen, die sich über die Ausstattung der Badestube von Huttners auffinden ließen, können wir genaue Rückschlüsse ziehen auf die Entstehungszeit des Stuckantrags. Im Jahre 1768 wurden für diese Badestube Trumeaux angeschafft<sup>7)</sup>, also noch an der Wandverkleidung gearbeitet, die aus verschiedenfarbigen Stuckmar-

morplatten besteht und aus großen Spiegelflächen, den genannten Trumeaux. Es ist als sicher anzunehmen, daß diese Spiegel erst nach der Beendigung der Stuckarbeiten eingepaßt wurden, da die empfindlichen Gläser während der Antragsarbeiten, die Gerüste und Leitern erforderten, leicht hätten beschädigt werden können. Wir müssen den Stuck also auf etwa 1767 oder 1768 datieren. Die räumliche Zusammengehörigkeit des Schlafkabinetts und der Badestube betonte Günther auch in der Maßeinheit der Gesamt-



*Bad im Schloß Kislau. Zustand nach der Restaurierung*

Foto: Verfasserin

suite. Die Breite des Bades beträgt 5,29 m — das ist genau die Breite des Schlafkabinetts zuzüglich der Alkoventiefe; seine Länge beträgt, inclusive Badebecken und separatem Toilettenraum, genau 6,54 m — das ist nur wenig mehr als im Schlafkabinett. In der östlichen Ecke der S-Wand öffnet, wie wir wissen, die Tür zum Schlafkabinett. Die Mitte derselben Wand wird eingenommen von einem offenen Kamin mit darüber eingelassenem Spiegel, die restliche Wandfläche von einem tiefen Wandschrank. Die W-Wand und O-Wand werden von zwei Fenstern bzw. fenstergroßen Spiegelflächen unterteilt, die einander gegenüberliegend angebracht wurden. Im westlichen Viertel der N-Wand befindet sich eine Tür zu einem kleinen Vorraum, welcher wiederum zum großen Außengang führt, über den die Suite zu betreten und zu befeuern ist. Die gesamte Mitte

der N-Wand wird ausgefüllt von einem nischenartig in die Mauer eingelassenen ovalen Badebecken, zu dem drei Stufen hinabzuführen. Im östlichen Viertel derselben Wand öffnet abermals eine Tür. Dahinter befindet sich ein kleiner ovaler Toilettenraum, in dem heute allerdings die Toilette fehlt.

Auch in diesem Raum haben wir uns bei der Wahl der Gestaltungsvorbilder zu berufen auf die für das Schlafkabinett maßgeblichen klassisch-französischen Meister. Hier wie dort sehen wir uns einem Aufbausystem gegenüber, welches die Wandzone unterteilt in Sockel, Wandfläche, ausstuckierte Hohlkehle und Flachdecke. Eine Abwandlung des Schlafkabinettsystems erfolgte im Bad durch die architektonische Aufgliederung der Wandflächen mittels gegeneinander gesetzter, auf Kontrastwirkung gearbeiteter, verschiedenfarbiger Kleinflächen mit sparsa-



mem Stuckzierrat sowie durch das Weglassen jeglicher Holzvertäfelung, die in der feuchten Temperatur eines Bades denkbar unpraktisch gewesen wäre. Die große Fenster vortäuschenden und den Raum künstlich vergrößernden Spiegelflächen kennzeichnen ebenfalls das typische französische Grundmuster der Planung.

Große Stuckdekorationen beginnen erst auf Höhe der Supraporten. Ihre Anordnung entspricht genau derjenigen des Schlafkabinetts, so daß wir auch hier 4 Eckkartuschen, 2 Längswandmittelkartuschen und 2 Breitwandmittelkartuschen vorfinden. Innerhalb der Eckkartuschen haben wir — man erinnere sich des Schlafkabinetts! — die Versinnbildlichung der vier Jahreszeiten und Elemente vor Augen. Die beiden Breitwandmittelkartuschen zeigen die Raumfunktion auf, die beiden Längswandkartuschen haben reinen Schmuck- bzw. Füllcharakter. Blick und Gedanken werden von einem Bild zum anderen „gezwungen“, da eines das andere logisch ergänzt und herausgelöst nicht richtig verstanden werden könne. Auch hier ist die Anordnung der einzelnen Allegorien abhängig von ihrer inneren Zusammengehörigkeit. So wurden an der N-Wand Frühling und Winter angetragen, die kalten Jahreszeiten also an der kalten Wandseite. An der S-Wand, der warmen Wand, befinden sich die heißen Jahreszeiten Sommer und Herbst. Im Kreis gesehen beginnt das Jahr mit dem Frühling in der N-W-Ecke. Der Sommer folgt in der S-W-Ecke. In der S-O-Ecke finden wir den Herbst und zuletzt, in der N-O-Ecke, den Winter. Wir sehen uns auf diese Weise neuerlich konfrontiert mit den längst vertrauten Vorstellungen von Symmetrie und Harmonie, von Kreisform und logischem Grundprinzip, bei deren Realisierung äußerer Eindruck und innere Form übereinstimmen müssen.

Die einzelnen Jahreszeiten werden dargestellt durch Abbildungen der für jede typischen Erzeugnisse und Gerätschaften. Der Frühling präsentiert sich beispielsweise als

Monat der Blumen. In einem üppigen Strauß quellen Blüten und Blätter über den Rand eines flachen Flechtkorbes, welcher in der Schlinge eines breiten Schleifenbandes im Scheitel des Kartuschenfeldes baumelt. Ein Ende des quastenversehenen Bandes fällt lang bis zum Fußpunkt des Kartuschenfeldes herunter und stellt zu der horizontal ausgebreiteten Blütenfülle ein vertikales Gegengewicht her. Unter dem Korbboden ist ein ebenmäßig gewundenes Blatt- und Blütenkränzchen durch die Bandschlinge gezogen. Es verweist sowohl auf die Weiterverwendung der Blüten im Korb, als auch auf die im Frühling allgemein besonders große Lust, sich zu schmücken. Den Sommer kennzeichnen zwei große, über Kreuz gelegte Ährenbündel, auf denen das Handwerksgerät des Schnitters, die Krummsichel, ruht. An allen Seiten schieben sich lange Zweige mit Blatt- und Beerenschmuck zwischen und unter den Ährenbündeln hervor. Alles zusammen aber hängt, säuberlich im Lot, an einem ebensolchen Band, wie wir es im Frühlingfeld antrafen, und wie es in allen vier Eckkartuschen den einzelnen Emblemata als Träger dient. Der Herbst steht im Zeichen des Fischfangs und der Heuernte. Auf einer flachen, von breiten Wellenbögen überlappten Schüssel liegt ein Krebs, stellvertretend für alle Wassertiere, die im Herbst in reicher Fülle eingeholt werden. Rings um die Schüssel finden wir zwischen belaubten Zweigen die langen Stiele der verschiedenen Gerätschaften zur Heuernte. Der Winter schließlich stellt sich vor als der Monat der Birnen, Äpfel und Nüsse, die er in verschwenderischer Fülle aus seinem Füllhorn ausschüttet. Flammen, die aus einer Art Fackel herausschlagen, deuten hin auf die Notwendigkeit, Feuer und Wärme in der kalten Jahreszeit zu haben, deren Vegetation durch hartblättriges Immergrün vertreten ist.

Hinter jeder der vier Jahreszeiten ist, wie schon im Schlafkabinett, eines der Elemente verborgen. Der Kranz in der Frühlingkartusche hat nicht nur die Aufgabe, eine beliebte

Frühlingsbeschäftigung aufzuzeigen. Zugleich ist er auch Krone, Bekrönung für einen Herrscher. Unter den Elementen gilt die Luft als Beherrscher der Winde, ist also mit einer Krone zu küren. Das im Sommer reife Korn gedeiht nur, wenn es auf gutem Grund steht, wenn die Erde fruchtbar ist. So fruchtbar, wie es die reiche Fülle des Wachstums andeutet, die uns Günther mit seinen Beeren und Blättern verständlich zu machen suchte. Wasser schließlich ist das Lebenselement der Krebse und Fische, die im Herbstmonat so reichlich eingefangen werden. Und den eisigen Winter macht für uns alle nur die Flamme, das Feuer, erträglich.

In den beiden Breitwandmittelkartuschen treffen wir die beiden aus dem Schlafkabinett vertrauten Kinder wieder. Auch im Bad bleibt ihnen die Aufgabe, uns Handlungen des Benutzers vor Augen zu führen. So sehen wir sie in der Mittelkartusche der W-Wand zunächst einmal nach dem Bad, welches sie in der freien Natur in einem Badezuber nahmen. Wie schon im Schlafkabinett prosteten die Kinder einander fröhlich und leicht ange-trunken zu, schwingen Gläser und Henkel-flasche, die uns von dort bereits bekannt sind. Im mittleren Kartuschenfeld über dem fürstlichen Badebecken spielen dieselben Kinder uns eine Badeszene vor. Das eine der Kinder steigt soeben ins heiße Wasser. Mit einem Bein ist es bereits darin verschwunden, das andere wird mit größter Vorsicht nachgezogen. Das kleine Gesicht drückt dabei all' die luftanhaltende Starre aus, von welcher man sich beim Einstieg in ein sehr heißes Bad beklemmt fühlt. Fürsorglich stützt das zweite Kind den Kameraden am Arm.

Abschließend bleibt uns noch die Betrachtung der Badestube und Schlafkabinett gemeinsam zugehörigen Wand. In ihren Hohlkehlen, hüben und drüben, vollzieht sich der Zusammenschluß beider Räume zu einer sinnträchtigen Einheit. Im Schlafkabinett befinden sich in den Eckkartuschen dieser Wand die Allegorien von Winter und Frühling, welche beide mit dem Gedanken an

Wasser verbunden sind. Im Bad haben wir in den Eckkartuschen die Sinnbilder von Sommer und Herbst sowie die Darstellung zweier trinkender, sich ausruhender Kinder. Somit vereinigt die beiden Räumen gemeinsame Wand auf sich einen aus zwei verschiedenen Jahreszeitenzyklen zusammengestellten neuen Kreislauf des Jahres. Zudem aber könnte eine jede der beiden Hohlkehlnonen gegeneinander ausgetauscht werden, ohne daß dadurch ein innerer Bruch des Sinngeltes für den Rest des jeweiligen Raumes zu erwarten wäre. Die Schlafkabinettkinder an der betreffenden Wand beschäftigen sich beide mit Wasser, dem Zentralgedanken des Bades. Die Badestubenkinder wiederum werden uns in einer müden, vom Bade erschlafften Haltung vorgeführt, bereit, nach einem letzten Schluck ins Bett zu sinken.

Der Deckenspiegel der Badestube greift in seinen Schwüngen und Bögen der Rocailleformen zurück auf das Bild, welches entsteht, wenn man einen Stein ins Wasser wirft. Ein kleines, unruhig-rundes Loch, Mittelpunkt einer aus vielen lebhaft bewegten Blütenblättern bestehenden Blume, bildet das Zentrum. Von ihm aus zielen in zahllosen Abwandlungen, jedoch symmetrisch einander zugeordnet, Rocaillezungen und -bögen in alle Richtungen und verdeutlichen auf diese Weise die unruhige Wesensart des Wassers. Wie die Deckenzone des Schlafkabinetts die Einzelheiten des Gesamtgeschehens innerhalb der verschiedenen Kartuschen wieder aufgreift und wie zu einem Höhepunkt vereinigt in der darbietenden, grüßenden Geste der Kinder, so wird im Bad die Funktion des Bades und namentlich das Wesen des Wassers zum Gegenstand des Interesses erhoben.

Die Deckenbereiche des Badebeckens und der kleinen angrenzenden Toilette wie auch des Alkovens im Schlafkabinett führen ein Eigenleben innerhalb der Raumeinheiten und tragen nicht dazu bei, diese Einheit zu fördern. Alkoven und Toilettenraum werden höchst sparsam ausstukiert. Über dem Ba-



*Kislau Schloß, Bad, Zustand n. d. Rest.*

Foto: Verfasserin

debecken jedoch schuf Günther nochmals eine seiner Genreszenen mit den beiden Kindergestalten, in welcher er den Grundgedanken des Deckenspiegelmotivs aus dem Schlafkabinett wieder aufgriff. Die Handlung der Kinder, hier ein lausbübisches Begeben des Badenden mit Wasser aus einem Krug, bedeutet wiederum eine direkte Bezugnahme auf den Besitzer des Bades und schließt abermals Besitztum und Besitzer zu einer Einheit zusammen, einer Einheit, die Günthers Hauptanliegen war, als er die Kislauer Badesuite schuf.

Wüßten wir nicht aus schriftlichen Unterlagen des Karlsruher Generallandesarchivs, von denen noch die Rede sein muß, daß Günther in den 70er Jahren des Jahrhunderts abermals in Kislau arbeitete, wäre uns diese Tätigkeit dennoch nicht verborgen geblieben, wenn wir uns einige wenige Dekorteile

innerhalb des Badestübchens betrachten und auf ihre Eigenheit befragen. Gemeint sind hier die jeweils über den Türen und dem von außen türähnlich aufgebauten Wandschrank befindlichen, festonüberspannten Medallions, in deren Feld sich jeweils die Büste eines jungen Mannes bzw. einer jungen Frau befindet, welche einander paarig zugeordnet wurden. Durch diese Zuordnung entsteht eine rhythmische Wechselbeziehung der Köpfe sowohl im Nebeneinander, als auch im Gegenüber. Der insgesamt schematische Aufbau der einzelnen Schmuckteile der Supraportenzzone will wenig passen zu dem zuvor besprochenen Schlafkabinett und dem ihm ganz verpflichteten Stück des Bades. Wir haben es in dieser Supraportenzzone viel mehr zu tun mit Formen, die in ihrer weit geringeren Aussagekraft und nüchtern-schablonisierten Ausgestaltung anklin-

gen an den sogenannten Zopfstil des späten 18. Jahrhunderts. An der Urheberschaft Günthers kann dennoch kein Zweifel bestehen. Nicht nur, daß sie mit einem ungemein sicheren Gespür für die Gesamtkonzeption des Raumes angetragen wurden, sich in der Wahl der Themen anpassen an bereits Vorhandenes und mit größtmöglichem Geschick eingepaßt wurden in die zuvor geleistete Arbeit. Es lassen sich die Details der Formensprache — fast abstrahierte Flächen in Gesicht und Textilteilen, scharfe Grate an Brauen, Joch- und Nasenbein, ausgewogen schöne Linien in der Wechselbeziehung von Fläche und Grat und die Liebe zu naturalistischem Detail — nicht als Eigenleistung Günthers verleugnen. Es ist als sicher anzunehmen, daß Günther während seiner weiteren Tätigkeit in den fürstlichen Zimmern Kislaus den Auftrag erhielt, die Badestube ein wenig zu modernisieren, ein wenig dem auch im Detail mehr an den Klassizismus angelehnten Stil seiner Bruchsaler Stuckarbeiten anzugleichen, über welche noch zu berichten sein wird.

Belege über Stuckarbeiten Günthers in Kislaus konnten für die Jahre 1773 und 1776 entdeckt werden. Da diese Arbeiten verloren gingen, wurden hier die Verträge im Wortlaut wiedergegeben, da aus ihnen recht deutlich hervorgeht, um welche Art Stuck es sich handelt.

11. 1. 1773 Die Ausfertigung einiger fürstl. Zimmeren dem Schloß Kießlau betreffend<sup>8)</sup> Herr Lieutenant Schwartz meldet ad Protocolum wie das Sr. Hochfürstl. Gnaden Ihmo gnädigst befohlen mit dem allhiesigen Bildhauer Günther die Plafonds deren zweyen Neuen Zimmeren zu Kießlau auf das genaueste zu veraccordieren, zu welchem End Er ihn heut kommen lassen und folgenden accord geschlossen

1. nemblich müste er die Plafonds deren zweyen neuen Zimmeren nach übergebenem Reiß, fein und Meisterhaft ausarbeiten, und denen zweiyen Wohnzimmern Sr. Hochfürstl. gnadten Correspondierlich machen,

jedoch ohne freye und in draht gearbeithete Verzierung verstanden.

2. die Züg oder Gesimser unten und oben mit verzierten stäbger, gleichwie in bemeltem Zimmeren verpotzen.

3. die Plafonds jedes Zimmers mit 4 Eck und 4 Mittelschild und mittleren großen Rosetten verziehren.

4. das kleine Serrapapiers und Alcove nemblich die Plafonds verputzen und mit ordinaire Mauerfuge zu bekleiden.

5. im Vorzimmer die Ofen Niche und im Schlafzimmer ober dem Camin gleichwie erstbemelten Zimmer verziehren, hiavor

6. verlangt er Bildhauer Günther nemblich die arbeithen Meisterhaft und fein herzustellen 125 Fl auf das genaueste, dahingegen

7. Ihme gnädigste Herrschaft nichts anderes zu verabfolgen habe als den benötigten Kalch, Gips und Gerüster zu stellen, übriggens bittet er unterthänigst umb ein Zimmer in dem Schloß für seinen Aufenthalt, das übrige aber verspreche er alles auf seine Kösten mit guth und dauerhafter arbeith längstens bis den 10. oder 12then May c. a. herzustellen.

Ferner meldet derselbe, daß die alte Lambrys in denen beiden Zimmeren gantz unbrauchbar und ohne füllungen, nur blatt auf der Mauer angenagelt liegen, die Verkleidung an denen Fenstern, Thüren und alcove, auch an Thüren und Läden, und Fensterrahmen neu verfertigt werden müssen, desgleichen der aufsatz an die Fenster flügel auf der neuen Althan.

Conclusum: Wäre dieser mit dem Bildhauer Günther getroffene accord nach gnädigstem Befehl Celsmi höchst denselben mediante protocollo ad probandum gehorsambst vorzulegen und die weitere gnädigste Verfügung unterthänigst abzuwarten

11. und 14. 1. 1773 Die Ausarbeithung deren Herrschaftlichen Zimmeren in dem Schloß Kießlau betreffend<sup>9)</sup>

Resolutio: Der Accord mit dem Günther wird genehmigt, similiter jener, so Schwartz wegen einem Camin von Sandstein marmoli-

ret wie hier in Celsissimi Abinet vorlegen wird; da die Schreiner noch an denen Fensterrahmen, Böden in Kießlau tun, so wollen nächstens allda Sie selbst das weitere einsehen und befehlen.

28then Xbris 1176<sup>10</sup>)

Bemelter Herr Oekonomierath Schwartz berichtet ferner unterthänigst per Pronota den 13. Dezember dem Bildhauer Günther wäre zu Kießlau in dem Herrschaftlichen gelben Zimmer wegen gemachter guther und mehrerer Arbeit als derselbe in Accord gehabt habe, eine Carolin versprochen worden.

In **Bruchsal**, der Residenz, hatte Günther ebenfalls zahlreiche Stuckarbeiten in nahezu allen neu errichteten oder überarbeiteten Gebäuden der Stadt auszuführen. An den Anfang unserer Betrachtungen stellten wir das Schloß, als das bedeutsamste und weitläufigste Bauwerk der damaligen Zeit.

#### Das Corps de Logis<sup>11</sup>):

Im Jahre 1725 begann unter dem Speyerer Fürstbischof Damian-Hugo von Schönborn, den wir bereits als Bauherrn Kislau kennen, der Bau des Residenzschlusses in Bruchsal. Der Name des Baudirektors aus dieser Zeit ist nicht bekannt. Einen ersten Plan zeichneten vermutlich Maximilian von Welsch oder Freiherr Anselm Franz von Ritter zu Gruensteyn. Da in diesem Entwurf der Wunsch Schönborns nach einem Mezzaningeschoß nicht berücksichtigt wurde, erhielt der bauleitende Architekt Hans Michael Rohrer, der sich auch in Kislau bewährte, den Auftrag, einen neuen Plan nach dem ersten anzufertigen und die gewünschte Veränderung daran vorzunehmen. 1726 dann standen die beiden unteren Geschosse samt Beletage des Corps de Logis. 1828 wurde Balthasar Neumann mit der Vollendung des Schlusses betraut. 1729 waren die beiden Verbindungsbauten geplant, 1730 sollten Hof- und Gartenfassaden des Mittelbaus begonnen werden. Bis 1731 war der Mittelbau so weit fertiggestellt,

daß die seit 1729 von B. Neumann geplante und 1731 im Modell vorgestellte Treppe eingebaut werden konnte. Ende 1731 war das saalartige Treppenhaus vollendet.

Ab 1738 machte man sich Gedanken um Balcone am Corps de Logis. 1752 und 1754/55 wurden, nach Entwürfen Leonhard Stahls, Ehrenhof- und Gartenbalkon angebracht. Gleichzeitig bekamen die Giebelfelder ihre großzügigen Füllungen. Bereits 1746 hatte B. Neumann vorgeschlagen, die niedrigen Verbindungsbauten zu beiden Seitenflügeln dem Hauptbau in der Höhe anzugleichen und auf diese Weise eine Verlängerung des Hauptbaus zu erzielen. Doch erst 1752 wurden Pläne des bewährten Architekten Leonhard Stahl durch B. Neumann geprüft, dem Landesherrn vorgelegt und die Abänderung der Verbindungsbauten vorgenommen. Um 1755 konnte im Verbindungsbau zum Kirchenflügel bereits mit Stuckanträgen begonnen werden. An der Stiegedecke dieses Verbindungsbaus konnte 1794 im Zuge der allgemeinen Schloßrestaurierung durch das Staatliche Hochbauamt Bruchsal ein Rest des ursprünglich reichen Stuckzierrats wieder angetragen werden, welcher auf Grund stilistischer Überlegungen Günther zuzuschreiben ist. Es handelt sich dabei um einen ovalen Deckenspiegel, der aus einer flachen Hohlkehle und Rocaillebändern aufschwingt. Jeweils die Treffpunkte der beiden Rocaillebänder werden innerhalb der Hohlkehle von einer Rocaillekartusche unterfangen und tragen auf einem kurzen, bekrönenden Gebälkbogen eine Frauenbüste im Relief. Die rechte Büste zeigt eine kleine Diana, welche durch eine Mondsichel auf ihrer Stirne gekennzeichnet wird. Die linke Büste wird durch ein großes, hinter ihrer rechten Seite hervorragendes Ährenbündel versinnbildlicht als eine Allegorie des Sommers. Innerhalb der Stiegenöffnung schweben mit kurzen, zarten Libellenflügeln zwei winkende, einander an den Händen haltende Kinder jedermann entgegen, der die Treppe betritt.



„Sommer“ Stiegedecke zw. Corps de Logis und Kirchenflügel

Foto: Verfasserin

Seit 1732 war unter Schönborn an einer Freskobemalung der Fassaden des Corps de Logis gearbeitet worden, die 1763 dem neuen Zeitgeist nicht mehr entsprach und mit Ölfarbe überdeckt wurde. Auch die Innenausstattung des Corps de Logis wurde noch unter Schönborn in Angriff genommen. Nach seinen Wünschen und Vorstellungen wurden Malereiprogramme entworfen, die zugleich Schmuck und Scheinarchitektur waren, sowie einfache Stukkaturen angetragen. Jedoch erst unter Schönborns Nachfolger Franz Christoph von Hutten wurde ab 1743 die ganz dem Rokoko verpflichtete Innendekoration des Corps de Logis durchgeführt. Treppenhaus und die Räume vom Fürstenum Marmorsaal, vom Watteaukabinett zum Thronsaal wurden ausstuckiert und bereits von den Zeitgenossen von Huttens sehr bewundert.

Bereits für die Jahre 1755 und 1756 ist uns Joachim Günther bekannt als Schnitzer in den verschiedenen Räumen des Corps de Logis. So wurde beispielsweise der Thronsaal

mit Schnitzwerk in der Sockelzone zwischen den einzelnen bespannten Wandflächen und auch den Türen versehen<sup>12)</sup>. Bedauerlicherweise blieb uns von diesen Schnitzarbeiten nichts erhalten. Nur eine fotografische Teilansicht des Saales macht uns die Arbeiten Günthers andeutungsweise sichtbar. Auch das Rote bzw. Audienzzimmer war mit Holzvertäfelungen ausgestattet und mit vergoldeten Schnitzwerken Günthers bestückt, die uns ebenfalls nur aus einer recht ungenauen Fotografie deutlich werden. Gleiches gilt für das Gelbe Zimmer und seine Schnitzwerke. Im Winter 1758/59<sup>12)</sup> wurde die Holzvertäfelung des Watteau-Kabinetts des Corps de Logis mit hochrotem Firniß überzogen. Kurz danach müssen Malereien und Schnitzwerke eingepaßt und befestigt worden sein. Den Anstrich vorzunehmen, als die Gemälde und ihre Schnitzrahmen bereits vorhanden waren, wäre wegen der Gefahr einer Beschädigung nicht ratsam gewesen. Um diese Zeit, also 1758/59, kam für die Ausführung der Schnitzarbeiten letztlich nur Joachim Günther in Betracht. Nicht nur, daß er bereits in den Jahren zuvor dieselben Aufgaben zu erfüllen hatte, mittlerweile war er in Bruchsal zum Hofbildhauer avanciert und schon aus diesem Grunde prädestiniert für dergleichen Aufträge. Es haben sich einige Detailansichten erhalten, welche das Schnitzwerk ausschnittsweise zeigen. Einer der Wandausschnitte zeigt ein hochrechteckiges Feld, in dessen oberer Hälfte Schnitzereien angebracht sind. Unter der Schmalseite des Rechtecks kleiden blütenbedeckte Rocaillebögen die Ecken aus. Ein blätterüberwucherter, ebenfalls blütengeschmückter Ring ist zwischen ihnen befestigt, aus dessen unterem Bogenstück ein kurzes „C“ heraushängt.

An dieses C ist mit einer lebhaft flatternden Schleife ein langes Band angeknüpft, dessen doppelte Länge zusammengeknötet wurde, um verschiedene Hirtengeräte und Pflanzen aufzunehmen. Eine lange, schleifenversehene Hirtenschippe und eine Flöte, unter deren

Schalltrichter wiederum eine Schleife geworden wurde, sind in der Mitte des Bandes überkreuzt. Zwischen ihnen windet sich ein langer, krummer Ast hindurch und bedeckt die Schnittstellen der beiden Hirtenemblemata. Die Anordnung der einzelnen mit großer Liebe zum Detail ausgeführten Schmuckteile erinnern in ihrer Technik und Ideenfülle stark an die Stuckierung der Kislauer Badestube Günthers.

Es ist sehr wahrscheinlich, daß Günther auch für die anderen Räume des Schlosses, die mit Holz vertäfelt waren, verantwortlich zeichnete. Da jedoch weder Abbildungsmaterial, noch schriftliche Unterlagen darüber existieren, mußte sie leider unberücksichtigt bleiben.

Schon wenig nach der Entstehung der Schnitzarbeiten im Watteau-Kabinet, ab 1761, konnte Günther auch als Stukkateur im Corps de Logis nachgewiesen werden<sup>13)</sup>. Leider sind weder Abbildungen noch Originale oder Kopien erhalten geblieben, so daß an dieser Stelle der Arbeitsvertrag mit Günther im vollen Wortlaut wiedergegeben werden mußte, um wenigstens in Andeutungen Klarheit zu schaffen über die Art des Stuckantrags.

8. 6. 1761 § 2: Baumeister Stahl meldet ad protocollum wie Celsissimi nostri Hochfürstliche Gnaden gnädigst zu befehlen geruhet, daß die drei Zimmer in der unteren Mezzanin linker Hand in dem Corps de Logis mit einer leichten Stuccateurarbeith in dem Plavond solten ausgezeichnet werden, dahero dann die conditiones aufgesetzt und hiermit reduciert haben folgenden Inhalts das, die renovation und Abänderung deren Mezanen Zimmer in Hochfürstlicher Residenz betreffend,

1. in dem Schlafzimmer in den 4 Ecken des Plavon 4 Schildt nach würlklich gefertigter Zeichnung a proportion der Höhe des Zimmers gantz leicht und frei in feinen Lauber rocaillen und Blumen so auch

2. in zwey deren größten Zimmer die seithen Wänd in der mitte der Sahl mit 4 gurth oder Schildten auf gleiche arth und

3. die Niche oberhalb an den Schluß ein wenig mit Stoccatore arbeith, sofort

4. in ein jedes von gesagten Zimmern am Mittelstück nach würlklich angezeigter arth mit Blumen rocaillen und lauberen und dann in dem kleinen Cabinet Viereck sind sambt einem kleinen Mittelstück nach proportion des Zimmers fein und leicht zu fertigen und auszuarbeithen wären worauf dann der Bildhauer Günther ad seßionem vorbereiten würde und Ihme vorstehende Conditioni vorgelesen, soforth mit Vorbehalt gnädigster ratification der accord geschlossen vor umb 90 fl.

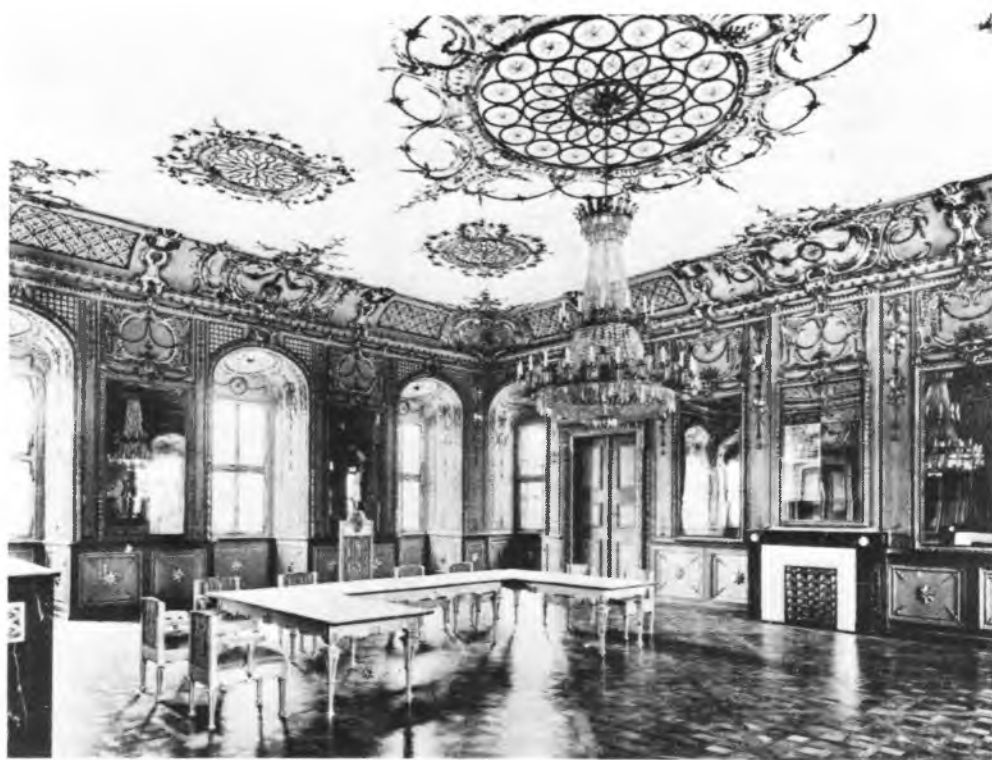
Conclusum: wäre also Celsissimi Hochfürstliche Gnaden hierüber unterthänigst zu referieren und die gnädigste ratification abzuwarten. Resolution Celsissimi placet und wäre also nach dem eintrag der Bildhauer Günther anzuweisen und die Stoccatore arbeith vorgeschriebener Maßen zu verfertigen. aus vorstehenden Protocolli hat Celsissimi unterthänigst referiret Herr Hofcammerath Fleischmann in beysein des Bauamts actuary Haßlocher. Bruchsal, den 8. Juni 1761

Unter der Regierung des Nachfolgers von Huttens, des Fürstbischofs August Philipp Graf von Limburg-Stirum, erfuhr der Schloßbau nur einige wenige Veränderungen im Seitenflügel der Hauptanlage, ansonsten aber nur kleine Renovierungsarbeiten.

Der letzte der Speyerer Fürstbischöfe, Franz Wilderich von Walderdorf, trug schließlich kaum noch zur künstlerischen Ausstattung des Schlosses bei, welches in den letzten Kriegen stark unter Bombenanschlägen und Bränden zu leiden hatte und erst 1975 weitestgehend wiederhergestellt werden konnte.

#### **Der Kammerflügel des Bruchsaler Schlosses<sup>14)</sup>**

1722 wurde mit dem Bau des Kammerflügels unter der Leitung Johann Georg Seitz be-



*Bruchsal Schloß, Musiksaal im Kammerflügel von Joachim Günther, Stuckantrag von Obergeselle Waller. Zustand vor d. Rest.*

Foto: Staatl. Denkmalamt Karlsruhe

gonnen. Ein Jahr später, 1723, war das Gebäude bereits überdacht, die Treppen und Zimmer darin ausgeführt, die Fenster und Türen eingesetzt. 1725 wurde ein Musiksaal eingerichtet, welcher die volle Höhe der Bel étage einnahm und von einer kleinen Galerie umzogen wurden. Wieder ein Jahr später, 1726, zog Schönborn in den Kammerflügel ein, um dort die Fertigstellung des Schloßhauptbaues abzuwarten.

Während der gesamten Regierungszeit von Huttens blieb der Kammermusiksaal unverändert erhalten. Unter seinem Nachfolger von Limburg-Stürum jedoch setzten neuerlich Arbeiten im gesamten Kammerflügel ein. Am 21. 3. 1776 stellte der Fürstbischof fest, daß das u. a. auch für den Kammerflügel gelieferte Bauholz entschieden zu teuer sei<sup>15)</sup>.

Bauholz, welches er dringend benötigte, um in den alten Musiksaal eine neue Zwischendecke einzuziehen zu können, die etwa in der Höhe der umlaufenden Galerie angebracht wurde. Etwa zur gleichen Zeit gab von Limburg-Stürum verschiedene Stuckarbeiten in Auftrag. Bereits am 12. 6. 1776 meldete der aufsichtführende Nikolaus Schwarz, er habe den Stukkateur-Obergesellen Waller aus Bruchsal abziehen können, da die Arbeit im Kammerflügel bald abgeschlossen sein werde<sup>16)</sup>. Waller war Geselle bei Günther und hatte nach einem Entwurf seines Meisters den Saal ausstuckiert<sup>16)</sup>. Am 28. 12. 1776 stellte schließlich das Bruchsaler Bauamt eine Zusammenfassung der von Günther in jüngster Zeit durchgeführten Arbeiten vor, worin auch besagter Entwurfsplan erwähnt



wurde und erhielt Auftrag, den Künstler zu entlohnen<sup>17)</sup>. Nach seiner Zerstörung im letzten Krieg wurde der Kammerflügelmusiksaal während der Restaurationsarbeiten am Bruchsaler Schloß wiederhergestellt. Wegen der Deckenlast des darüber befindlichen Geschosses mußte allerdings die gesamte Hohlkehle etwas gestaucht werden, so daß eine Zeile des Stuckantrags entfallen mußte<sup>18)</sup>. Heute wird der Kammermusiksaal wieder bei festlichen Kammerkonzerten benutzt und verleiht dem Musikvortrag mit seiner weiß-goldenen Farbigkeit den verdienten exquisiten Hintergrund.

Es handelt sich bei dem Kammermusiksaal um einen großen querrrechteckigen Raum, welcher sich über die gesamte Breite des Seitenflügels hinzieht und darüber hinaus auf beiden Seiten als Mittelrisalit nach außen tritt. Innerhalb der Kammerflügelbreite erfolgt eine Aufteilung der Längswände durch je einen Kamin in der Mitte, sowie durch je zwei Türen, die in angrenzende Räume öffnen. Das zum Mittelrisalit gehörende Wandstück wird durchbrochen von je einem Fenster, an dessen Außenkante, ohne weiteren Wandfestkörper dazwischen, die Breitwand angelagert ist. Auf diese Weise wurde das Fenster in eine Nische eingepaßt, deren Tiefe der Mauerstärke entspricht. Die Breitwandfläche wird durch je drei weitere Fenster gegliedert. Um die Nischen der Eckfenster in den gesamten Raumkörper zu integrieren, zugleich, um den Eindruck von Schwere zu mildern, welcher durch die Stärke der Wand entsteht, wurden alle Fenster in Nischen eingestellt. Die der Eckfenster werden gebildet durch fensterbreite, einhüftige Korbbögen, die der Breitwandfenster durch gleich breite gestelzte Rundbögen, welche die volle Wandhöhe einnehmen und durchschneiden. Die Nischen der äußeren Breitwand- und der Eckfenster werden nur durch eine schmale Wandstrebe getrennt, so daß die Risalitecke bedeutungslos wird. Dadurch entsteht ein weiches Ineinanderfließen von Längs- und Breitwänden, die dem Musiksaal

den Anschein einer Ovalform verleihen. Die zwischen den Fenstern freibleibenden großen Wandflächen sind mit fenstergroßen Spiegeln versehen, welche den Raum optisch vergrößern und durchscheinend machen. Gleiches gilt für die Längswandflächen, so daß die vielfache Lichtbrechung innerhalb des Raumes für eine Auflösung aller Wände zu sorgen scheint. Zwischen und über den einzelnen Spiegel- bzw. Fensterflächen freibleibender Raum, sowie die Nischenbereiche wurden mit Stuckornament überzogen.

Die Aufteilung der einzelnen Wandflächen ordnet sich — wie schon in Kislau, jedoch in weit stärkerem Ausmaß — ein in französisch-klassische Vorstellungen von vertäfeltem Sockel, architektonisch gegliederter Wandfläche und abschließender Hohlkehle. Die Farbigkeit in ihrem Wechsel von zarten Gelbtönen mit reinem Weiß und goldenen Stuckzierden verstärken den zuvor bereits im Raumgefüge beobachteten Eindruck von Leichtigkeit und Helle. Der Stuckantrag paßt sich in seiner Anordnung ganz dem System der Raumgliederung an, welche jedem Gliederungselement ein Pendant beigibt. So haben gleiche Aufbau- und Gestaltungsprinzipien

1. innerhalb der Wandzone bis unter die Hohlkehle
  - a) die 10 Fensterrechtecke mit Nische und umschließendem Wandstück
  - b) die 4 Breitwandspiegel mit ihren „Supraporten“
  - c) die 4 äußeren Längswandspiegel mit ihren „Supraporten“
  - d) die 2 mittleren Längswandspiegel mit ihren „Supraporten“
  - e) die 4 Türen mit ihren „Supraporten“
  - f) die Einzelfelder des Sockels
2. innerhalb der Hohlkehle
  - a) die 4 Eckkartuschen
  - b) die 4 Längswandmittelkartuschen
  - c) die zwei Breitwandmittelkartuschen
  - d) die zwischen den Kartuschen befindlichen längsrechteckigen Felder

e) die zwischen den längsrechteckigen Feldern und seitlich der Kartuschen angebrachten Stützelemente

3. innerhalb des Flachdeckenbereiches

a) die 6 kleinen Rosetten

b) die Mittelrosette.

Die Sockelzone des Musiksaales gliedert sich in gleichartige Rechtecke, welche kassettenartig in die Wand eingelassen wurden. In der Mitte des von glatten Bandzügen gerahmten Rechtecks wurde eine stilisierte Blüte mit strahlenförmig auffächernden Knospenreihen angebracht. Ein schmales, leicht vorkragendes Bandgesims grenzt den Sockelbereich gegen die nachfolgende Fenster- und Spiegelzone ab. Fenster und Spiegel wurden in ein Rechteckfeld eingestellt, welches zu beiden Seiten von lisenenartigen Wandvorlagen gerahmt und als Einheit charakterisiert wurde. Diese Fensterfelder wurden in Nische und Wandsegment eingeteilt, wobei die Nische durch einen Rahmen aus Lorbeerblättern und Perlen als Eigenform betont wurde. Innerhalb der Nische befindet sich auf dem das Fenster übergreifenden flachbogigen Wandsegment ein langer, zweifach durchhängender Feston mit Blütenaufsatz. Die Tiefe des Nischenbogens wurde durch Mäanderrahmen gegliedert, so daß die Bogensteteln zu beiden Seiten des Fensters in Rechtecke verwandelt wurden, innerhalb derer an einem langen Quastenband verschiedene Musikinstrumente stuckiert wurden. Die Zuordnung der Musikinstrumente wurde nicht willkürlich vorgenommen, sondern so, daß jeweils Instrumente gleicher Art zusammenkommen. So sind Zupfinstrumente unterschiedlicher Art einem Bündel Blasinstrumente innerhalb einer Nische einander zugesellt, oder ein Bündel Streichinstrumente einem Bündel Blasinstrumente usw. Da die Metallteile der Instrumente vergoldet, die Klangkörper aber weiß gehalten wurden, reflektiert die direkte Lichteinwirkung vom Fenster her diese Schmuckteile sehr gut in den Saal hinein. Weitere Musikin-

strumente treffen wir an innerhalb der Lisenenrechtecke um die verschiedenen Breitwandspiegel und ihre Pendants, die Längswandspiegel. Innerhalb der Supraportenfelder über Türen und Spiegeln wurden noch einmal alle Einzelheiten zusammengerafft, welche bisher die Dekoration zwischen Sockel und Hohlkehle ausmachten. Den abgeklärten, gedämpften Formen des aus Frankreich importierten Louisseize-Stils wurde die heitere, verspielte Anmut des Rokoko entgegengesetzt, die sich in vielfältigen, zierlich überwachsenen Bögen, ausflammenden Spitzen, Knospen und Blütenketten gefiel und mit den strengen Formen der Vase in ihrem Mittelpunkt zu konkurrieren scheint. Ein Abschluß der gesamten Wandfläche zur Hohlkehle hin wurde erreicht durch die Vorlage eine ringsum laufenden, schmal getrepten Profilzuges, welchem sich dicht an dicht dreizackige Blätter auflegen. Ursprünglich befand sich dahinter eine niedrige Konsolereihe, wobei die eingerollten Köpfe der einzelnen Konsolglieder Träger waren für einen langen, flach durchhängenden Feston. Ein glatter Bandzug fußte ebenfalls auf den Konsolen. Diese Gesimsreihe mußte bei der Restauration des Kammermusiksaales entfernt werden, damit die Traglast der Decke vergrößert werden konnte. Heute grenzt die eigentlich dritte Reihe des Gesimses an den wandabschließenden Profilstab. Innerhalb ihrer Höhe wechseln kleine Vierblattblüten mit Lanzettformen ab. Ein breit vorkragender, blätterbedeckter Profilzug beendet das Gesims der Hohlkehle. Durch die ursprünglich mehrstufige Schichtung des Gesimses wurde deutlicher, daß der unterste kleine Dreizackblätterstab als reiner Wandabschluß fungiert und dem Gesims nicht beizuordnen ist. Darüber hinaus aber hatte der große Blattprofilzug nicht dieselbe übergewichtige Bedeutung wie heute, wo der Wandabschluß durch die Vermittlerrolle der Blüten- und Lanzettreihe mit in das Gesims einbezogen werden muß, um den dicken Blattstab nicht unproportioniert erscheinen zu lassen.

Der Stuck innerhalb der Hohlkehle und des Flachdeckenbereiches wurde aus Rokokoformen entwickelt. Durch die streng systematische Anordnung der Einzelglieder und das Hinzufügen neuen Gedankengutes — Festons, griechische Vasen, Mäander usw. — jedoch erfolgte eine starke Abänderung des verspielt-graziösen Rokoko in eine ruhig ausgewogene, greifbare Plastizität und mäßige Schwere, welche das Nahen einer völlig anders konzipierten Stilepoche kennzeichnet. Betrachten wir die einzelnen Felder des Raumes in ihrer Gesamtheit, so stellt sich heraus, daß ihre Anordnung eine Reihung bleibt, keine ineinanderschwingende Melodie mehr ergibt, wie wir sie noch in der Kislauer Badesuite stets vor Augen hatten. Die bereits in der Sockelzone angekündigte Vereinzelung der nebeneinander geordneten, nicht miteinander verknüpften Paneele setzt sich in der angrenzenden Fenster- und Trumeauxzone fort. Schmale Lisenenordnungen und Rahmen grenzen die Flächen gegeneinander ab. Es gibt keine zwischen ihnen vermittelnden Glieder. Jedes Dekorfeld führt ein ganz eigenständiges Leben und könnte für sich alleine bestehen, ohne deswegen weniger aussagekräftig zu sein. Auch Hohlkehle und Wandfläche gehen nicht ineinander über. Ein eigener Rahmen schließt die einzelnen, in ihrer Rechteckform untereinander wenigstens von der äußeren Gestalt her leicht verknüpften, Wandstücke ab. Erst über ihnen setzt die Hohlkehle an, ohne den Wandfelderrahmen in ihre Gesimslinie mit einbeziehen zu wollen. (Wir müssen hier die Originalordnung vor Augen haben, welche diese inneren Gesetzmäßigkeiten deutlicher machte.) Innerhalb der Hohlkehle entsteht ebenfalls keine zusammenhängende Dekorationseile. Die Kartuschen, Rechteckfelder und Stützglieder bleiben ohne direkte Bindung. Nur ihre sich paarig wiederholende Anordnung schafft — ganz wie in den Wandflächen — eine indirekte Korrespondenz. Eine schwache, rein lineare Beziehung entsteht auch zwischen Flachdeckenrosen und

Hohlkehle durch die aufeinander deutenden Blattranken in den Kartuschenbekrönungen und zwischen den Bögen der einzelnen Rosetten. Ebenso schwach, nur angedeutet, korrespondieren die sieben Deckenrosen untereinander. Alles in allem gibt es keine alles einbeziehende Raumeinheit mehr, wie wir sie — nur rund 10 Jahre zuvor — noch in Kislau hatten. Das anmutige Gruppen- und Ringelspiel des Rokoko hat sich aufgelöst in ein ernstes individuumbewußtes Nebeneinander klassischer Prägung, in welchem Verstand vor Gefühl geht.

Daß Günther im Jahre 1776 nicht nur Stuckanträge in diesem Kammermusiksaal zu entwerfen hatte, beweist eine Aufzählung, welche das Bruchsaler Bauamt in diesem Jahre vornahm<sup>17)</sup>. Demnach hatte Günther auch andere Zimmer des neuen Kammerflügels auszuzieren. Da leider auch diese Arbeiten verloren gingen, wurde der Vertrag im Wortlaut aufgeführt.

28. 12. 1776

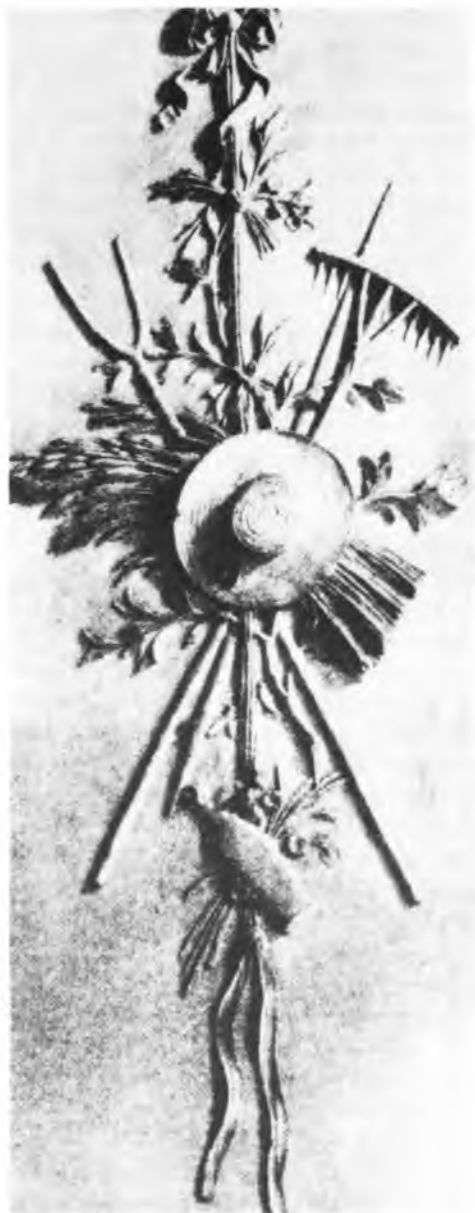
Dann habe er die Zeichnung der neuen Stuccatur Arbeit in das neue Zimmer ober dem Kirchenbogen, ferner die Zeichnung der neuen Stuccatur Arbeit in denen Zimmern auf dem Cammer Flügel, nemlich in der großen und kleinen ante Chambres und in dem Herrschaftlichen Schlafcabinett, fort in diesem Zimmer ober dem Trumeaux zwey Kindlern von Stuccatur selbst gemacht, auch die Aufsicht über sothane Arbeit gehabt, weiteres habe derselbe in denen Herrschaftlichen Audienz-, Wohn- und Schlafzimmern in die oberen Decken auch ober den Öfen die Rosetten gezeichnet, und endlich einen Riß über dem Cammerflügel-Saal und über den Saal in dem Bischofs Hof zu Speyer gefertigt.

Resolutio: Ad Cameram mit dem Zusatz, daß dem Bildhauer Günther wegen Vorbenannter Arbeit und Aufsicht fünfzig fünf Gulden verabreicht werden solle.

Abbildungen des Stuckantrags in den Zimmern Nr. 43, 46 und eines unbenannten aus dem Kammerflügel des Bruchsaler Schlosses



*Der Frühling*



*Der Sommer*

konnten im Karlsruher Denkmalpflegeamt aufgefunden werden. Stilistisch entsprechen sie genau der Arbeit im Kammermusiksaal, so daß anzunehmen ist, daß es sich bei ihnen ebenfalls um Arbeiten Günthers handelte, eventuell um diejenige, welche in obiger Aufzählung erwähnt wurden oder um solche, die er zu dieser Zeit ebenfalls ausführte.

### Die Saline in Bruchsal<sup>19)</sup>

Im Jahre 1748 wurde in Bruchsal im Auftrage des neuen Landesherrn von Hutten mit dem Bau einer Saline begonnen. Schon ein bzw. zwei Jahre später, 1749 und 1750, waren die Hauptgebäude fertig, welchen bis 1776 weitere Bauten und wohl auch andere Erneuerungen hinzugefügt wurden.

Die Anlage war dreiflügelig um einen Innenhof mit Springbrunnen angelegt. Rechts und links des Hofeingangs befanden sich die beiden herrschaftlichen zweistöckigen Häuser. Um 1800 fügte man zwischen ihnen ein Torhaus ein und schloß so den Innenhof gegen Einblicke von außen ab. Erhalten blieben bis ins 20. Jahrhundert hinein die symmetrisch den Hauptgebäuden angegliederten Nebengebäude. Bereits zu Anfang des 20. Jahrhunderts waren die Querflügel links und rechts teilweise bzw. völlig verändert worden. Im linken Querflügel befand sich damals ein großer Saal, dessen Decke und Wände stukiert waren.

Der Deckenspiegel mit seinen unter von Hutten entstandenen Stuckanträgen wurde von „Rocaille und Girlanden reich umschlungen“..., an welchen „Trophäen mit Ordenskreuzen und die Symbole des Bauhandwerks niederhängen“<sup>20)</sup>. Die Hohlkehle wurde mit „rankenartigem Muschelwerk und Sphinxen in magischem Strahlenkreis“ ausgefüllt<sup>21)</sup>.

Nach dieser Beschreibung zu urteilen, muß der Stuck des Deckenteils in die Zeit vor 1760 fallen, in der irrationale Motive und Grottesken sehr beliebt waren.

Die streng in Einzelflächen unterteilten Wände des Saales aber trugen in ihren Fel-

dern symbolische Darstellungen der vier Jahreszeiten. So waren an Bändern aufgehängt ein Ofen mit Ofengabeln, Pelzhandschuhen und Kerzen, sowie blattlose, efeuumsponnene Zweige und ähnliche Motive aus dem Jahreszeitenzyklus.

Die Allegorien von Frühling und Sommer blieben uns wenigstens auf einer Fotografie erhalten, ehe sie, noch in unserem Jahrhundert, zerstört wurden. Demnach wurde der Frühling versinnbildlicht durch einen großen, flachen Korb, über dessen Rand eine Fülle soeben erblühter Blumen und allerlei Laub hervorquoll. Eine Hirtenschippe mit Schleifen und eine lange Gabel wurden zusammen mit einem Dudelsack hinter und unter dem Korb in eine alles umschlingende Bandschleife gesteckt. Eine kleine Tasche mit Blumenstrauß baumelte an einem Schulterriemen bis tief auf die langen Bänder herunter, die das ganze Arrangement trugen. Dicht unterhalb der letzten Schleife wurde über hochrankendem Laub ein Blütenkranz befestigt.

Der Grundaufbau der Sommer-Allegorie war ganz ähnlich. Über dem Hauptmotivbündel aus einer Garbe, Laubranken, Forke und Rechen, Stab und Strohhut, der über allem baumelte, wurde ein Sträußchen aus Ähren und Blüten befestigt. Darunter, über Sonnenblumen, baumelte eine Trinkflasche. Wir sehen uns hier konfrontiert mit einer Idee, wie wir sie bereits in den Eckkartuschen des Kislauer Bades vorfanden. Beidemale wurde der Frühling verbunden mit Gedanken an Blüten und Bekränzen, der Sommer hingegen mit Gedanken an reifendes Korn und Ernte. Beidemale aber entdecken wir auch in den scheinbar absichtlosen Beigaben des Kranzes und des Fruchtstäußchens — wobei Ähren und Sonnenblumen hier als Früchte zu verstehen sind — zugleich eine Verkörperung der Elemente Luft und Erde. Die naturalistische Detailausführung, die anschaulich-lebendige Anordnung der einzelnen Gerätschaften und Naturgaben, auch ihre gedankliche und technische Verwand-

schaft mit den Kislauer Arbeiten weisen eindeutig Joachim Günther als Künstler aus.

Diese Verwandtschaft mit der Kislauer Suite, darüber hinaus aber auch ein schriftlicher Hinweis, geben Aufschluß über die Entstehungszeit des Salinen-Stucks, nämlich die Zeit um 1770 bis 1771. Im Jahre 1771 hatte der Bruchsaler Hofmaler Schweickart ein Porträt des neuen Landesherrn von Hutten auszuführen, welches in dem großen Salinensaal angebracht und mit einem Stuckrahmen versehen wurde<sup>21)</sup>. Es ist sehr unwahrscheinlich, daß lange vor Vollendung des Salinensaales ein dafür bestimmtes Porträt in Auftrag gegeben wurde. Vielmehr ist anzunehmen, daß um diese Zeit der Saal zumindest schon so weit in seiner Ausschmückung geplant war, daß abzusehen war, welchen Platz das Gemälde erhalten sollte und wie von diesem Platz aus seine Wirkung auf den Betrachter optimal wäre. Es kann sich also nicht mehr lange hingezogen haben, bis der Saal vollendet war, das Gemälde seinen Platz einnehmen und gerahmt werden konnte. Da der Rahmen ausdrücklich aus Stuck gewünscht wurde, der höchstwahrscheinlich erst an Ort und Stelle hergestellt werden konnte, scheint es uns glaubhaft, daß diese Arbeit als letzte innerhalb eines Modernisierungsauftrages ausgeführt wurde, mit dem von Hutten den gesamten Saal attraktiver machen wollte.

In den übrigen Wandfeldern, von denen bedauerlicherweise keine Abbildungen existieren, waren Geräte des Salinenwesens und allerlei Musikinstrumente an langen Bändern aufgeknüpft, Themen und Zuordnungen mithin, die uns ebenfalls auf Günther verweisen.

Heute ist die Saline in allen Räumlichkeiten stark verändert, der Stuckantrag restlos beseitigt.

### **Die Wasserburg in Bruchsal<sup>22)</sup>**

An einem weiteren Gebäude in Bruchsal tat sich die Baufreudigkeit des neuen Landes-

herrn von Hutten kund. Nämlich an einem sogenannten Lusthaus, welches er 1751 durch seinen bewährten Baumeister Leonhard Stahl über dem bereits vorhandenen Wasserreservoir errichten ließ. Bei diesem Bau handelte es sich um ein einstöckiges Schlößchen, in dessen Erdgeschoß sich eine geräumige Eingangshalle und ein großer Gartensaal auf der Balkonseite befanden.

Am 21. 6. 1758 wurde Günther beauftragt, für diesen Saal einen Stuckentwurf und kurz darauf auch den Stuckantrag auszuführen<sup>23)</sup>. Schon im 19. Jahrhundert wurden Haus und Saal völlig umgearbeitet, so daß sich von der Inneneinrichtung und den Stuckarbeiten nichts erhalten hat. Auch der aufgefundene schriftliche Beleg über Günthers Auftrag läßt keine Rückschlüsse zu auf die Art des Auftrages, so daß uns nur bleibt, einen solchen Auftrag zur Kenntnis zu nehmen und der Vollständigkeit halber aufzuzählen.

### **Die Eremitage zu Waghäusel bei Bruchsal<sup>24)</sup>**

Bereits unter Schönborn war um 1721 der Bau einer Eremitage in Waghäusel geplant. Zwei Jahre später, 1723, steckte man die Baustelle ab und begann unter der Leitung Johann Michael Rohrsers mit dem Neubau. Wieder hatte man also den bei den Baulichkeiten in Bruchsal und Kislau bewährten Baumeister engagiert. In wenigen Jahren war unter seiner Aufsicht der Bau so weit fortgeschritten, daß man 1729 mit der Inneneinrichtung der Eremitage beginnen konnte. 1731 schließlich waren alle Bauarbeiten abgeschlossen, alle zugehörigen Gebäude vollendet. Wenig später, im Jahre 1734, kam die Eremitage unter französische Herrschaft, wurde jedoch bald schon an Schönborn retourniert. In der Folgezeit diente der Bau den verschiedenen Fürstbischöfen von Bruchsal aus als gern und häufig aufgesuchte Zuflucht vor oder Ruhestätte nach den anstrengenden Geschäften des Tages.

Es ist durchaus denkbar, daß Joachim Günther während der Jahre seiner Tätigkeit als Hofbildhauer unter von Hutten und Limburg-Stirum bei Gelegenheit immer wieder einmal in der Eremitage tätig war. Nachweisen ließ sich eine solche Tätigkeit jedoch erst für das Jahr 1738, als Günther bereits dem Ende seines Lebens entgegenging. In diesem Jahr, am 3. 4. 1783, erhielt Günther für eine nicht näher bezeichnete Stuckarbeit in der Eremitage eine Vorschußzahlung<sup>25)</sup>. Diese Arbeiten werden um so erklärlicher, wenn wir bedenken, daß Limburg-Stirum seit 1783 sehr oft in der Eremitage weilte, um seine depressiven Stimmungen auszugleichen und sicherlich bestrebt war, seine Wohnräume möglichst angenehm zu gestalten, vielleicht auch zu modernisieren. Den Rest seines Geldes erhielt Günther bereits am 17. 4. 1783, als die Stuckarbeiten im herrschaftlichen Speisezimmer und auch ein neuer Spiegelrahmen vollendet waren<sup>26)</sup>.

Ab 1810 war die Eremitage unbewohnt und wurde ab 1837 von einer Zuckerfabrik belegt. Heute sind die Räume der Anlage alle verändert, von den früheren Innendekorationen keine Reste mehr erhalten. Dies ist um so bedauerlicher, da uns weder Skizzen noch Abbildungen späterer Jahre Auskunft erteilen können über das Aussehen, die Art der Eremitage und ihrer Stuckanträge.

### Speyer

Wie wir bereits aus der Werksaufzählung des Bruchsaler Bauamtes aus dem Jahre 1776 erfahren, hatte Joachim Günther in diesem Jahre für den großen Saal im Bischofshof zu Speyer einen Stuckauftrag erhalten. Weder das Gebäude noch irgendwelche Abbildungen blieben uns erhalten, da die Ruine der bischöflichen Residenz zu Speyer bereits 1806 völlig niedergerissen wurde<sup>27)</sup>. Es ist jedoch als gegeben anzunehmen, daß sich die Art des Stucks kaum wesentlich unterschieden haben kann von derjenigen im Kammermu-

siksaal des Bruchsaler Residenzschlusses. Die gleichzeitige Entstehung beider Arbeiten, auch die etwa gleichen räumlichen Bedingungen, die Günther in Speyer und Bruchsal vorfand, werden ihm keine allzu große Ideenfreiheit belassen haben, zumal der Auftraggeber hier wie dort entscheidend war für die Stilrichtung und Zusammenstellung einzelner Motive zu einem Ganzen.

### Eine Betrachtung der stilistischen Entwicklung Joachim Günthers als Stukkateur

Die frühesten nachweisbaren Dekorationsarbeiten Joachim Günthers fallen während seiner Bruchsaler Zeit in die Jahre 1755/56. Zwar ist Stuck nicht gleich Holz — der Schnitzcharakter des einen und der Stuckcharakter des anderen spricht jedoch ausdrücklich für eine gemeinsame Abhandlung unter der Sammelbezeichnung Dekorationsarbeiten.

Seit François de Cuvillies die Rocaille aus Frankreich nach Deutschland ex- bzw. importiert hatte und ihren Ornamentcharakter verwandeln konnte in eine Verbindung von Raum und Ornament<sup>28)</sup>, hatte sich diese Dekorationstechnik der forme rocaille in Deutschland zur höchsten Blüte entfaltet und ihre Bedeutung im Mutterland Frankreich weit überflügelt.

Um die Zeit, als Günther seine Schnitzarbeiten in Bruchsal anfertigte, entstanden in der Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen die Stukkaturen Johann Baptist Zimmermanns<sup>29)</sup>, in Zwiefalten<sup>30)</sup> und in Bruchsal<sup>31)</sup> diejenigen Johann Michael und seines Bruders Franz Xaver Feichtmayrs. Stellen wir diesen Werken diejenigen Günthers gegenüber, so zeigt sich, daß ihrer aller Formensprache identisch ist. Von Muschel- oder Laubwerk unter- und überfangene C-Bögen werden um die Mitte der 50er Jahre zu allerlei Schwüngen zusammengesetzt, von Blütengirlanden durchzogen und mit Blumensträußchen besteckt. Aus allen Ritzen quellen erstarrte Wassertropfen,

Bogenenden schnecken sich zu Dornen ein, und ihre breit auseinander gedrückten Muschleinlagen werden mit vielerlei Lanzettstückchen, Perlen und Knorpeln belegt. Die Naturmotive Cuvillies finden überall Eingang in das vegetabilisch anmutende Geranke aus Bögen, Schlingen, Rollwerk und gegeneinander springender Wellenlinien. Betrachten wir etwa Ruinen, wie Günther sie in den Räumen des Corps de Logis ausstukierte, im Vergleich zu denjenigen Cuvillies, so sehen wir unschwer, daß ihre Aufbauten, ihre von Laub- und Tannenbäumen durchsetzten Mauerreste sich aus der nämlichen Kenntnis entwickelt haben. Gleiches gilt für die neben Spiegelflächen, etwa im Audienz-zimmer des Corps de Logis, lebensecht emporstrebenden Pflanzenmotive, oder für kleinere, lebhaft verquickte Gruppenbilder, wie Günther sie über Spiegelrahmen entwarf. Auch Johann Michael Feichtmayr nimmt sich im Hohlkehlstück des Audienz-zimmers der Ruinen an und läßt romantische Bäume aus ihren Fenstern wachsen. Lange Blattwedel, Beerenzweige, an Schleifenbänder aufgehangene Gegenstände und insbesondere Blumen über Blumen vervollständigen seine Bogenkombinationen.

Fragen wir uns nach Ursachen dieser nahen Anverwandtschaft der Stuckbildung unterschiedlicher Künstler, so stellt sich als Endergebnis aller unserer möglichen Überlegungen die gemeinsame Herkunft heraus. Günther, der 1720 in Tritschenkreuth geboren wurde<sup>32)</sup>, am Fuße des Hohen Peißberges und nur wenige Kilometer von Wessobrunn entfernt, wo er mit seinen Geschwistern aller Voraussicht nach zur Schule ging, kontaktierte von Kindesbeinen an mit den großen Künstlerfamilien der berühmten Wessobrunner Stukkateure, denen die Feichtmayr, Zimmermann, Übelhör usw. entstammten. Was Wunder also, wenn seine Stukkateurkunst weitestgehend mit der ihren übereinstimmt! Im Laufe der folgenden Jahre wird die Rocaille in zunehmendem Maße symmetrischer.

Schon in der zweiten Hälfte der 50er Jahre waren asymmetrische Formen mit symmetrischen in derselben Hohlkehle konform gegangen, zumindest aber im Dekor von Hohlkehle und Deckenspiegel. Bis zum Ende der 60er Jahre, als Günther in Kislau stuckierte, hatte sich der Wandel zur reinen symmetrischen Einzelform bereits vollständig vollzogen. Hatten wir früher eine ununterbrochene Kette von Rocailles, ein greifbares Ineinanderweben und Verschmelzen des Formenkonglomerats, in dem ständige Bewegung oberster Grundsatz war, so sehen wir uns nun einer fließenden, ruhigen Linie gegenüber, einer eindeutigen Isolation der Einzelform, einem streng deckungsgleichen Antragschema.

Der klassische Einfluß Frankreichs war erneut für die forme rocaille wirksam geworden. Ein eindeutiges aufeinander bezogenes Verhältnis der tektonischen Einzelheiten und ihrer Funktionen, eine neue Ausformulierung des Wechselspiels von Stütze und Last werden gefordert. In Frankreich hatte diese Tendenz bereits um 1760 Fuß gefaßt und schlug sich in der Folgezeit namentlich in den theoretischen Werken der Ornamentstecher nieder. Offenbar war die extrem architektonische Dekorationsauffassung, bei welcher das Ornament die Aufgabe hatte, ganz im Schatten der architektonischen Raumteile zu stehen, sich ihnen als eine Art Betonung aufzulegen und sich dennoch unterzuordnen, dem allgemeinen Zeitgeschmack etwas zu plötzlich gekommen, als daß man sich damit sofort hätte auch in der Wirklichkeit anfreunden können. In den nächsten Jahren löste sich ganz allmählich das zu erstarren drohende Ornament wieder aus seiner architektonischen Umklammerung und verschmolz in einer neuen, gemäßigten Eleganz und Leichtigkeit das Gedankengut des Rokoko mit dem der jüngsten klassizistischen Vorstellungen. Richard de Lalonde ist in diesen Jahren in Frankreich der führende Ornamentstecher gewesen, deren gesamte Stilrichtung während der Regierungszeit Lud-



wigs XVI. ausgeprägt wurde und sich nach dem Herrscher benannte.

In Kislau finden wir eine Übersetzung dieser französischen Prinzipien in die deutsche Auffassung des Rokoko. Beiden Stilphasen wurden Zugeständnisse gemacht, indem Frankreichs architektonisches Aufbauschema und Symmetrietendenzen angewandt wurden, zugleich jedoch die liebgewordene deutsche Rocaille mit ihrem sentimental-romantischen Naturgefühl in sie eingepaßt wurde. Ausgeführt wurde der solcherart abgewandelte Stuck mit den bereits vertrauten Formenschemata der Wessobrunner Stukkateure. Veränderungen erfuhr er letztlich nur in der Zusammenstellung dieser Formen, die vorsichtiger, schlichter wurden, wenngleich in den gestalterischen Mitteln gleich.

Deutlicher noch Frankreich und dem Louis-seize-Stil verbunden, finden wir die 1776 entstandenen Stuckanträge im Kammermusiksaal des Bruchsaler Schlosses vor. Dort wurde die klare Wandaufteilung in Einzelflächen und ihnen zugeordnetem Dekor voll ausgeführt. Es gibt keine Binnenbeziehung der Einzelformen mehr, keine sich ergänzenden Bildinhalte, keine gedankliche und keine sichtbare Verbindungslinie zwischen den Einzel-Flächen. Das noch in Kislau so wache, gegenwärtige deutsche Rokoko ist hier fast gänzlich verschwunden. Eine Mischung des in Frankreich bei Jacques François Blondel verwirklichten kühl-zurückhaltenden Rokoko mit den klassizistisch überhauchten Dekorationen des Louis-seize-Stils bei Richard de Lalonde und der aus dem deutschen Rokoko geretteten Einzelformen der Wessobrunner Schule charakterisiert das Gesamtgepräge des Kammermusiksaals.

Einzelheiten des figürlichen Stucks, wie wir sie in den verschiedenen Kartuschen der Kislauer Badestube vorfinden, lassen sich zurückführen auf verschiedene Vorbilder, deren Kenntnis sich Günther im Laufe seiner langen Lehr- und Wanderjahre erwarb.

So lehnte sich Günther bei der Darstellung seiner lebenswert-naturalistischen Kinder-

gruppen zweifelsfrei an die Arbeiten Feichtmayrs in Bruchsal an, deren Entstehung er ja größtenteils miterlebt hatte, profitierte wahrscheinlich darüber hinaus auch von den Stuckarbeiten Johann Paul Egells, welche sich, gleich den eigenen, gefallen in romantisch-verspielten Szenen und einer der Kinderpsyche nachgespürten Wichtigkeit des Ausdrucks, mit der das bei einem Erwachsenen sehr ernste Treiben verniedlicht, rosig überglüht und in Spiel verkehrt wird.

Für seine Büsten an der Stiegedecke zwischen Corps de Logis und Kirchenflügel und seine klassisch anmutenden Medaillons in der Kislauer Badestube erinnerte sich Günther anderer Quellen. Während seines Aufenthaltes in Dresden bei Lorenzo Mattielli in den Jahren 1742 bis 1745<sup>33)</sup> lernte er offenbar auch die um 1720 von Paul Heermann geschaffenen Jahreszeitenbüsten kennen, deren antikisches Wesen ihn stark motivierte bei der Wiedergabe seiner eigenen Reliefs<sup>34)</sup>.

Auffallende Ähnlichkeiten beobachtet man vor allem zwischen der Heermann-Büste des Sommers und Günthers Bruchsaler Sommer-Relief. Beide dekorierten den glatt und mädchenhaft herausmodellierten Oberkörper der jungen Frau mit einem antikischen Gewand, dessen breite, hartkantige und streng geraffte Faltengebung die Brust in ihrer nackten Rundung preisgibt. Über diese Bekleidung hinaus, die sich ja leicht auch als Zeitstil erklären ließe, fällt die Ähnlichkeit in der Drapierung und Parzellierung des Stoffes ins Auge, welche mit harten Gegensätzen zwischen flach gearbeiteten Höhen und tiefen Schattenzonen ganz auf die Lichtbrechung berechnet wurde. In Bruchsal und nahezu identisch auch bei einer kleinen Dianabüste Günthers, die er für eine Nebenrolle in der Kislauer Badestube auswählte, differiert der weiche, anmutige Ausdruck des Gesichtes in seiner sparsam lächelnden Mimik noch beträchtlich von der herben, knöchigen Askese der Heermann-Gesichter. Doch schon die

späteren Kislauer Medaillons übernehmen eben diese Härte und Ausdrucksschwäche fast in jedem Detail.

Noch deutlicher wird die Anlehnung an Heermann bei der Betrachtung der beiden Männerantlitze in Kislau, denen Günther ganz offensichtlich eine zwischen 1720 und 1728 entstandene antikische Büste Heermanns<sup>34)</sup> zugrunde legte. In diesem Nachvollzug früher antikischer Werke wandte sich Günther merklich einem Stilwollen zu, welches seiner eigenen, mehr dem Rokoko verwurzelten Anschauung konträr war. Bezeichnend ist, daß Günther in diesem Versuch zwar eine bravouröse Technik zu entwickeln vermochte, nicht jedoch, seinen nüchtern und seltsam gefühllos aus ihrem Medaillonrahmen schauenden Büsten ein auch nur ähnliches Leben einzuhauchen, welches in früheren Jahren aus jedem seiner Stuckreliefs zu atmen scheint.

Abschließend könnte man sagen, daß Günther während seines ganzen Lebens und der Vielzahl seiner Schaffensjahre als Bildhauer wie als Stukkateur eine bemerkenswerte Energie an den Tag legte, sich stets mit dem Wandel der Zeit, dem Wandel des Geschmacks und der Stilrichtung weiter zu bilden und neu zu orientieren. Seine Stuckarbeiten führten ihn von der ungezwungenen Rocaille zusehends näher an den Klassizismus heran, entrissen ihm nach und nach die lieb gewordenen Gestaltungsprinzipien seiner Jugendjahre, bis sie zuletzt in der strengen Gliederung des von Frankreich importierten Architekturbewußtseins stehen blieben und sich nur mehr in gemäßigten Erinnerungen an die Blütezeit des Wessobrunner Stuckreichtums ausleben durften.

---

#### Literatur:

Den Anmerkungen vorangestellt wurde ein kleines Literaturverzeichnis zum Thema, um die nachfolgenden Zitate zu vereinfachen.  
GLA Karlsruhe = Badisches Generallandesarchiv Karlsruhe.

**Asche, Sigfried:** Drei Bildhauerfamilien an der Elbe. Wien — Wiesbaden 1960.

**Barthel/Hege:** Barockkirchen in Altbayern und Schwaben. Deutscher Kunstverlag 1938.

**Bauer, Hermann:** Rocaille. Berlin 1962.

**Dehio, Georg:** Hb. der deutschen Kunstdenkmäler Baden-Württemberg. Deutscher Kunstverlag Berlin 1964.

**derselbe:** Hb. der deutschen Kunstdenkmäler Rheinfranken. Deutscher Kunstverlag Berlin 1943.

**Gehrig, Franz:** Der Bruchsaler Hofbildhauer Joachim Günther, Nachrichten zu seinen Werken und seiner Familie. Diözesan. Archiv 89, 1969, 374—388 Freiburg, Br.

**Hirsch, Fritz:** Das Bruchsaler Schloß. Hg. Großherzogliches Badisches Ministerium der Finanzen Heidelberg 1910.

**Kosel:** Johann Joachim Günther, ein vergessener Barockbildhauer aus Zusmarshausen. Heimatverein für den Landkreis Augsburg 1967, 16—20.

**Kurth, Wilhelm:** Die Raumkunst im Kupferstich des 17. und 18. Jahrhunderts. Stuttgart 1923.

**Lacroix E./Nister H.:** Kunstwanderungen in Baden. Stuttgart 1959.

**Remling, Franz Xaver:** Der Speyerer Dom, Mainz 1861.

**Roeggele, Otto B.:** Bruchsal, wie es war. Karlsruhe 1955.

**Rott, Hans:** Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden. Bruchsal IX, 2. Abt. 1913 Tübingen.

**derselbe:** Bruchsal, Quellen zur Kunstgeschichte. Zsch. für Geschichte und Architektur, Beiheft 11, 1914.

**Siegel, Alois:** Johann Joachim Günther. Oberrheinische Kunst 7, 1963, 197—208 Freiburg, Br.

**Thieme-Becker, Allgemeines Lex. der bildenden Künste.** Leipzig 1922 Bd. 15.

**Vierl, Peter:** Der Stuck. München 1969. Vierzehnhelligen, Langewiesche Bucherei.

**Wetterer, Anton:** Das Bruchsaler Schloß, seine Baugeschichte und seine Kunst. Karlsruhe 1922, 1927.

---

#### Anmerkungen:

<sup>1)</sup> Peter Vierl, Stuck, 1969.

<sup>2)</sup> im Auftrage des Staatlichen Hochbauamtes Bruchsal.

<sup>3)</sup> Rott, Kdm. Bruchsal, 229—246.

<sup>4)</sup> Hb. des Bistums Speyer, Die Bischöfe von Speyer, 17.

<sup>5)</sup> a. Hirsch, Das Bruchsaler Schloß, 37; b. Rott, Kdm. Bruchsal, 234 f.; c. Gehrig, J. Günther, 379; d. Dehio, Rheinfranken, 394; e. derselbe, Baden-Württemberg, 249 f.; f. Kosel, J. Günther, 18; g.

- Siegel, J. J. Günther, 200; h. Lacroix-Niester, Kunstwanderungen in Baden, 294 f.
- <sup>6)</sup> Rott, Kdm. Bruchsal, 236 f.
- <sup>7)</sup> s. oben, 244,
- <sup>8)</sup> a. GLA Karlsruhe 61/ 12587 S. 6–7, 11. 1. 1773; b. Rott, Quellen 137, Nr. 531; c. Siegel, J. J. Günther, 200.
- <sup>9)</sup> GLA Karlsruhe 61/11295, S. 105, 11. und 14. 1. 1773 § 2 Ad § 3 Pag: 6.
- <sup>10)</sup> GLA Karlsruhe 61/113225, S. 386, 28ten Xbris 1776 § 11.
- <sup>11)</sup> hist. Angaben entnommen Rott, Kdm. Bruchsal, 145 ff.
- <sup>12)</sup> Wetterer, Bruchsal Schloß, 68, 74, 87, 88
- <sup>13)</sup> a. GLA Karlsruhe 61/12583 § 2, 8. 6. 1761; b. Rott, Quellen, 130–\*\*, Nr. 497.
- <sup>14)</sup> hist. Angaben entnommen Rott, Kdm. Bruchsal, 125 Taf. XXVI.
- <sup>15)</sup> Rott, Quellen, 141, Nr. 550.
- <sup>16)</sup> a. GLA Karlsruhe 61/11325, 386; b. Rott, Quellen, 141, Nr. 551; c. Thieme-Becker, 15; d. Roegele, Bruchsal, 183, Anm. 74–77; e. Siegel, J. J. Günther, 200; f. Lacroix-Niester, Kunstwanderungen in Baden, 284; g. Hirsch, Das Bruchsaler Schloß, 37; h. Dehio, Rheinfranken, 394.
- <sup>17)</sup> a. GLA Karlsruhe 61/11325, 386; b. Rott, Quellen, 141 ff., Nr. 553.
- <sup>18)</sup> alle Angaben über das Ausmaß der Restaurationsarbeiten stammen von Herrn A. Haßler (Architekt) Bruchsal.
- <sup>19)</sup> a. Hist. Angaben entnommen Rott, Kdm. Bruchsal, 74 ff.; b. Dehio, Rheinfranken, 414; c. Wetterer, Bruchsal Schloß, 93.
- <sup>20)</sup> Rott, Kdm. Bruchsal, 75.
- <sup>21)</sup> s. oben, 76.
- <sup>22)</sup> alle hist. Angaben entnommen Rott, Kdm. Bruchsal, 69 ff.; b. Hirsch, Das Bruchsaler Schloß, Bl. 33–34; c. Thieme-Becker, 15; d. Siegel, J. J. Günther, 198 f.
- <sup>23)</sup> GLA Karlsruhe 61/12580; 21. 6. 1758.
- <sup>24)</sup> a. Alle hist. Angaben entnommen Rott, Kdm. Bruchsal, 322 ff.; b. Thieme-Becker, 15; c. Gehrig, J. Günther, 380 f.
- <sup>25)</sup> Rott, Kdm. Bruchsal, 338.
- <sup>26)</sup> GLA Karlsruhe 229/108374 b; 17. 4. 1783.
- <sup>27)</sup> Remling, Speyer, 19 s. dort auch Plan im Anhang mit Einzeichnung aller ursprünglich vorhandenen Gebäude in ihrer damaligen Anordnung.
- <sup>28)</sup> a. Bauer, Rocaille, 38 ff., B. Kurth, Raumkunst im Kupferstich des 17. und 18. Jh., XLV ff.
- <sup>29)</sup> Vierzehnheiligen, Langewiesche Bücherei.
- <sup>30)</sup> Barthel/Hege, Barockkirchen.
- <sup>31)</sup> Rott, Kdm. Bruchsal, 109.
- <sup>32)</sup> a. Matrikelbuch des kath. Pfarramtes St. Johann, Peißenberg, 1720; b. Gehrig, J. Günther, 375.
- <sup>33)</sup> über das Leben des Bildhauers Joachim Günther ist ein weiterer Aufsatz, in welchem allen Fragen zum Werdegang des Künstlers nachgegangen wurde, geplant.
- <sup>34)</sup> Asche, Drei Bildhauerfamilien, Abb. 136–139.