

PETER ANTON VON VERSCHAFFELT

Hofbildhauer des Kurfürsten Carl Theodor
in Mannheim

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophisch - Historischen Fakultät
der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg

Eva Hofmann
Mannheim 1982
(2013)

Vorbemerkung

Peter Anton von Verschaffelt, Architekt, erster Hofbildhauer und Direktor an der Zeichnungsakademie am kurpfälzischen Hof, war Repräsentant der kulturell bedeutendsten Epoche in der 2.Hälfte des 18.Jahrhunderts in Mannheim. Nach Paul Egell der produktivste und anerkannteste Bildhauer der Region, wurden immer wieder Werke seines oeuvres von der lokalen Kunstgeschichtsforschung vorgestellt.

Da sich aber diese Einzelarbeiten ebenso wie J.A. Beringers Monographie über den Architekten und Bildhauer Verschaffelt längst als ergänzungswürdig und überholungsbedürftig erwiesen hatten, bot sich mit der Rekonstruktion des weitverstreuten Bildhauerwerkes eine lohnende Aufgabe, zu der mich mein verehrter Lehrer Professor E.M. Vetter ermutigte.

Hinzu kam, daß das Mannheimer Reiß-Museum 1974 in Besitz eines umfangreichen Konvolutes mit Zeichnungen Verschaffeltes gelangte, wodurch - zusammen mit dem Bestand an Zeichnungen im Kurpfälzischen Museum in Heidelberg - die Rekonstruktion des Werkes auf eine breitere Basis gestellt werden konnte. Im Verlaufe der Arbeit konnten immer wieder bisher verloren geglaubte oder unbekannt gebliebene Stücke erfaßt werden. Daneben galt es aber auch, das Dickicht der zahllosen Zuschreibungen zu lichten.

Die Vielseitigkeit des bildnerischen Schaffens, die Rückgriffe auf berühmte Vorbilder und die Orientierung nach dem aktuellen, internationalen Kunstgeschehen waren für die Stilanalyse sehr ergiebig. Aber gerade die Fülle der sich anbietenden Vergleiche gebot, Verschaffeltes Stil nur in den wesentlichen Umrissen zu skizzieren. Um der Frage nach der klassizistischen Komponente in Verschaffeltes Werk nachzugehen, war es notwendig, die Bedeutung des Mannheimer Antikensaales darzustellen, wenn sich auch herausstellte, daß dessen Wirkung auf Verschaffeltes Werk weit geringer war als ursprünglich vermutet. Dennoch war es mir wichtig, das erarbeitete Material

zu publizieren und somit der Forschung zur Verfügung zu stellen, die sich ja gegenwärtig um die Antikenrezeption im 18. Jahrhundert besonders bemüht.

Nicht zuletzt verfolgte die Arbeit die Absicht, die Wertschätzung und das Verständnis, das diese vielseitig begabte Künstlerpersönlichkeit noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts genoß, wieder aufleben zu lassen.

Anmerkungen zum Arbeitsvorgehen:

Das Spektrum der Tätigkeiten Verschaffelts wird im 1. Kapitel: "Künstlerischer Werdegang" geschildert. Diejenigen Arbeiten, die im Werkkatalog nicht berücksichtigt wurden, erhalten somit in dem einleitenden Teil einen unverhältnismäßig breiten Raum, wie z.B. die Tätigkeit für die Frankenthaler Porzellanmanufaktur.

Die stilistische Untersuchung konnte nicht bei jedem Stück vorgenommen werden, da Wiederholungen nicht vermeidbar gewesen wären.

Bei der Behandlung des Werkes ergaben sich gelegentlich Inkonssequenzen hinsichtlich der Abfolge der Katalogpunkte, wenn es die Logik gebot; so wurden z.B. bei Werkkomplexen die Punkte Geschichte und Dokumentation zusammenfassend vorangestellt. Quellentexte, soweit sie nicht der Sekundärliteratur entnommen sind, wurden in der Orthographie des 18. Jahrhunderts wiedergegeben.

Wenn nicht anders vermerkt, stammen alle Photographien von Karl-Ludwig und Eva Hofmann. Das Reiß-Museum Mannheim überließ mir dankenswerterweise die Negative der Zeichnungen, die Gerhard Krämer im Zusammenhang mit den Vorarbeiten für seine Dissertation über den Architekten Verschaffelt anfertigte.

Inhalt

I KÜNSTLERISCHER WERDEGANG

1.	Lehrjahre in Gent ca.1723-1731	1
	Pieter de Sutter, Jan Boeksent	
2.	Weiterbildung in Paris 1731-1737	2
	Jaques Verbreck, Edmé Bouchardon, Les Lemoyne	
	Académie Royale de peinture et de sculpture	
3.	Aufenthalt in Rom 1737-1751	4
	Situation und Aufträge der ersten Jahre	4
	Aufträge für Papst Benedikt XIV.	6
	Konfrontation mit der Antike	7
4.	Verpflichtung nach London 1751-1752	8
5.	Erster Hofbildhauer am Kurpfälzischen Hof	
	Carl Theodors in Mannheim 1752-1793	
	Einstellung	9
	Aufträge bis 1760	10
	Aufträge 1760-1780	12
	Aufträge der 80er Jahre	14
	Undatierte Werke	15
	Weitere Aufgabenbereiche für den Hof:	
	Restaurierungen, Gutachten, div. Entwürfe	17
	Einrichtung von Zeichenakademie und Antikensaal	22
	Ehrungen	26

II DAS WERK

1. Die religiöse Skulptur

Statue des Johannes, St.Sulpice, Paris	27
Bildnis des hl. Norbert, S.Norberto, Rom	31
Statue des Johannes, S.Croce in Gerusalemme, Rom	33
Vier Reliefs, S.Croce in Gerusalemme, Rom	37
Puttenpaar, S.Maria Maggiore, Rom	39
Engelpaar, S.Apollinare, Rom	42
Statue des hl. Paulus, St.Peter, Rom	44
Engelpaar, königl. Kapelle, Lissabon	46
Putto mit Tiara, S.Ciriaco, Ancona	49
Statue des hl. Michael, Engelsburg, Rom	51

Skulpturen für die Jesuitenkirche in Mannheim	54
Fassadenfiguren	59
Sechs Reliefs der Seitenaltäre	62
Zwei Engel am Kreuzaltar	64
Zwei Weihwasserbecken	65
Hochaltar	67
Tabernakel	69
Statue Johannes des Täufers, Mannheim 0 2,10	75
Hochaltar, Dom, Speyer	77
Skulpturen für die Schloßkirche Oggersheim	84
Passade	85
Portale am Innenbau	86
Hochaltar	89
Seitenaltäre	91
Dekor am Kanzelkorb	93
Altar in der Gnadenkapelle	94
Grabmal M. van der Noot, St.Baaf, Gent	97
Seitenaltar, Pfarrkirche Mannheim	103
Skulpturen für die Schloßkirche Mannheim	105
Grabmal Ursula von St.Martin, Heiliggeistkirche Mannheim	108

2. Die PorträtDarstellungen

Männliche Büste ("englischer Lord"), Rom	112
Büste Papst Benedikt XIV., Rom	114
Büste des Kurfürsten Carl Theodor, Mannheim	117
Büste der Kurfürstin Elisabeth Auguste, Mannheim	119
Büste des Pfalzgrafen Friedrich Michael, Mannheim	125
Büste Elisabeth Augustes als Minerva, Mannheim	129
Reliefbildnis eines unbekanntes Mannes, Mannheim(?)	131
Büste Voltaires "coiffé à la moderne", Mannheim	133
Büste Voltaires "coiffé à l'antique", Mannheim	135
Büste Karl Alexanders von Lothringen, Mannheim(?)	139
Selbstbildnis Verschaffelts, Mannheim	142
Abschreibungen	145

3. Die Porträtstatuen

Standbild Papst Benedikt XIV., Montecassino	146
Standbild des Kurfürsten Carl Theodor, Schloß Mannheim	148
Standbild der Kurfürstin Elisabeth Auguste, Schloß Mannheim	150
Projekt für ein Denkmal des Kurfürsten Carl Theodor	155
Denkmal des Prinzen Karl von Lothringen, Brüssel	158

4. Die Bauskulptur

Giebelrelief am Bibliotheksbau des Mannheimer Schlosses	163
Skulpturen für Schloß Benrath	168
Südfassade	169
Nordfassade	170
Westgiebel	172
Ostgiebel	173
Vier Löwen	174
Innendekoration	175
Dekorationen für das Theater des Schwetzingen Schlosses	178
Löwen für Stadttore	180
Skulpturen am Zeughaus in Mannheim	183
Portalrisalit	185
Seitenfassade	185
Torpfeilerbekrönungen	185
Skulpturen für das Palais Bretzenheim in Mannheim	187
Fasadendekoration	192
Dekoration am Innenbau:	
Statuen der Venus und des Mars	193
Sechs Stuckreliefs im Vestibül	195
Vier Stuckreliefs im großen Festsaal	198
Kamine	201
Baudekoration für das Haus Karlstraße 8 in Heidelberg	203
6 Supraporten	203
4 Konsolen	207

5. Die Schloßparkskulptur

Skulpturen für das Schloß zu Oggersheim unter Pfalzgraf Friedrich Michael von Zweibrücken	208
Vier Puttengruppen mit Schwänen	209
Tiergruppe Fuchs und Hase	211
Eule	211
Putto mit Delphin	212
Skulpturen für den Schloßpark Schwetzingen	
Chronologie der Tätigkeit Verschaffelts	213
Acht Steinvasen	218
Vier Deckelvasen, die Weltzeitalter symbolisierend	220
Vier Obeliske	224
Zwei Hirschgruppen	227
Vier Elemente	229
Naturtheater und Apollonhain, Baugeschichte	232
Zwei Najaden	234
Apollo	236

Sechs Sphingen	239
"fontaine du mascaron"	243
Vier Büsten nach antiken Porträts	245
Sieben Büsten nach antiken Porträts	250
Kolossalbüsten: Alexander d.Gr. und Antinous	252
Cupido	255
Vier Löwen	258
Kolossalfiguren: Donau und Rhein	260
26 Bleiurnen	265
Zwei Denkmäler	271
Statue der Minerva	277
Zwei Altäre im Tempel der Minerva	280
Vier Statuen für das Badhaus, "Begleiterinnen der Aurora"	282
Vier Gipsabgüsse für das Badhaus	285
Restaurierungsarbeiten an Skulpturen	287
Statue eines Amor	288
Skulpturen für den Garten des Hauses Karlstraße 8 in Heidelberg	
Büste des 'Marcellus'	290
Eule, eine Taube schlagend	291
Skulpturen für den Schloßpark von Ehreshoven	
Statue des Cupido	292
Zwei Sphingen	294
Eule, eine Taube schlagend	295
Vier Vasen	295
Vier Büsten nach antiken Porträts	296
Eber im Schloß Eberstein bei Gernsbach	298
III STILENTWICKLUNG	301
IV VERSCHAFFELTS BEITRAG ZUM FRÜHKLASSIZISMUS IN DER KURPFALZ	
1. Der Antikensaal	
Geschichte des Antikensaaales und Rekonstruktion der Sammlung	312
Nutzung der Antikensammlung:	
Gipsabgüsse	335
Kopien	337
Motivrezeption	339
2. Verschaffelt-Nachfolge	344

Anhang I	Correspondance des directeurs de l'Académie, 1740/4I	347
	Briefwechsel (in Auszügen) zwischen Kardinal Albani und Lord Dodington, 1751/52	349
Anhang II	"Note des ouvrages"	352
Anhang III	Wieder aufgefundene oder neu zugeschriebene Werke	353
Anhang IV	Abschreibungen	355
Anhang V	Zerstörte oder verschollene (identifizierte) Werke	356
Anhang VI	Nicht identifizierte, nur schriftlich überlieferte Werke	358
Anhang VII	Inventarlisten zur Rekonstruktion des Antikensaals	360
	Abbildungsnachweis	371
	Abkürzungsverzeichnis	374
	Literaturverzeichnis	375
	Abbildungsverzeichnis (Nachtrag März 2013)	399

I. KÜNSTLERISCHER WERDEGANG

Die Biographie Verschaffelts wurde 1902 von J.A. Beringer¹ ausreichend dargestellt und verlangt keine ausführliche Behandlung mehr. Grundlegend bleibt der anonym verfaßte und 1797, also vier Jahre nach Verschaffelts Tod, erschienene Bericht, die "Kurze Lebensbeschreibung des Ritters Peter von Verschaffelt, Vorsteher der churfürstlichen Zeichnungsakademie zu Mannheim".²

Die künstlerische Entwicklung Verschaffelts erweist sich als im besonderen Maße geprägt durch seine Lebensumstände, also durch Zusammentreffen mit Künstlern und Begegnungen mit Kunstwerken, vor allem aber durch Anforderungen, die von außen an ihn herangetragen wurden: beginnend mit seiner Lehrzeit an der Académie Royale de peinture et de sculpture in Paris mit ihrem Ausbildungssystem, das auf befriedigende, gefällige Leistungen abzielte, gefolgt von seiner nebengeordneten Rolle als Mitarbeiter innerhalb eines Künstlerkollektivs für den päpstlichen Hof in Rom, bis zu den Repräsentationsbedürfnissen eines Kurfürsten genügenden Auftragsarbeiten.

Unter diesem Aspekt seines künstlerischen Werdeganges ist es vertretbar, die vita Verschaffelts erneut aufzubereiten.

1. Lehrjahre in Gent ca.1723 - 1731

Geboren wurde Peter Anton von Verschaffelt am 10. Mai 1710 in Gent, Flandern.³ In bescheidenen Verhältnissen aufwachsend,

- 1 Joseph August Beringer, Peter A. von Verschaffelt. Sein Leben und Werk aus den Quellen dargestellt. In: Studien zur deutschen Kunstgeschichte 40.Heft, Straßburg 1902. Im folgenden zitiert: Beringer, Verschaffelt 1902.
- 2 Erschienen in Mannheim bei Schwan und Götz. Im folgenden zitiert: Kurze Lebensbeschreibung 1797.
- 3 Nähere Angaben zur Familie siehe Beringer, Verschaffelt 1902 S.6, insbes. die Ahnentafel S.4

wurde sein Talent von seinem Großvater¹, dem nur regional bekannten Bildhauer Pieter de Sutter, erkannt und gefördert. So wurde der junge Verschaffelt zu plastischen Arbeiten an den vier Kuppelendentifs in Notre Dame de St.Pierre mit herangezogen, ein Auftrag, der zwischen 1725-30 von Pieter de Sutter zusammen mit Jean Boeksent auszuführen war.² Die Zusammenarbeit dieser beiden Künstler, die als Ausbilder Verschaffelts angesehen werden können, läßt sich weiter nachweisen an dem 1730 errichteten Grabmal des Bischofs Philip Erard van der Noot in St.Baaf in Gent. Beteiligt waren auch Jean-Baptiste Helderberghe und möglicherweise Peter von Verschaffelt, wenn auch sein Name urkundlich nicht belegt ist.³ Sicher hatte aber der Lehrling Verschaffelt Gelegenheit, den Arbeitsablauf zu verfolgen. Auf jeden Fall muß Verschaffelt in Gent auf sich aufmerksam gemacht haben, denn kaum aus Rom nach vierzehnjähriger Abwesenheit in den Norden zurückgekehrt, wurde er 1754 von Maximilian Antoon van der Noot, Bischof von Gent, aufgefordert, sich mit Entwürfen zur Neugestaltung des Chorinneren von St. Baaf zu beteiligen. Seit 1759 lagen außerdem Entwurf und Ausführung des Grabmals Maximilian A. van der Noot in seiner Hand. Es bleibt zu untersuchen, ob das Werk der Lehrer, zumal in unmittelbarer Nachbarschaft errichtet, noch Einfluß auf Verschaffelts Konzeption hatte.

2. Weiterbildung in Paris 1731 - 1737

Nach dem Tode des Vaters verließ Verschaffelt etwa 1730/31 seine Heimatstadt, um - möglicherweise nach kurzen Zwi-

- 1 Roelandts 1939 S.7 korrigiert hier Beringer, der Pieter de Sutter als den Onkel Verschaffelts bezeichnet. Die "Kurze Lebensbeschreibung" nennt den Großvater als Lehrherrn.
- 2 Marchal 1895 S.514.
- 3 L. van Biesbroeck, Inv. Arch. Gand II 1901 S.239, hält eine Mitarbeit Verschaffelts für möglich. (Zit. Dhanens 1965 S.131.)

schenstationen¹ - seine Ausbildung in Paris bei dem "Meister im Zierrathenschnitzen"² Verbreck und an der Académie Royale de peinture et de sculpture zu erweitern. Seit etwa 1731 Schüler an der Pariser Akademie³, war einer seiner Professoren der Porträtmaler Jean-François de Troy. Zehn Jahre später in Rom, als de Troy das Amt des Direktors der Académie de France innehatte, bemühte er sich um ein Stipendium für den notleidenden jungen Verschaffelt. De Troy wird auch als Lehrer des Bildhauers Jean-Baptiste Lemoyne genannt, der um 1730 seine Karriere an der Akademie mit Porträtbüsten Ludwig XV. begründet hatte. Als Studienkollege Verschaffeltes waren sie sicher Schüler des Vaters Jean-Louis Lemoyne. Auf die Entwicklung der Porträtkunst Verschaffeltes hatten beide Lemoyne, Vater und Sohn, stärksten Einfluß.

Um das Jahr 1734 gelang Verschaffelt die Aufnahme in die Werkstatt des Bildhauers Edmé Bouchardon, der ihn gegen geringes Entgelt beschäftigte. Bouchardon war nach neunjährigem Aufenthalt in Rom 1732 nach Paris zurückgekehrt und sah sich sofort einer Reihe von Aufträgen gegenüber. Einer der wichtigsten war der am 22. Juni 1734 erteilte Auftrag für einen Statuenzyklus für St.Sulpice in Paris. Verschaffelt fiel die Ausführung einer der Statuen zu. Mit der Bestimmung dieser Figur wäre das erste eigenhändige Werk Verschaffeltes gewonnen. Da über eine Beteiligung Verschaffeltes an dem Statuenzyklus nur die Notiz in der "Kurzen Lebensbeschreibung" und keine weitere Quelle Auskunft gibt, kann nur eine stilistische Zuschreibung versucht werden.

- 1 Beringer, Verschaffelt 1902 S.8, erwähnt einen Aufenthalt in Brüssel, stützt sich dabei aber auf Marchal 1895, dessen Angaben oft wenig zuverlässig sind. Die "Kurze Lebensbeschreibung" erwähnt einen Aufenthalt in Amiens.
- 2 Kurze Lebensbeschreibung 1797 S.5.
- 3 Da das Einschreiberegister erst mit dem Jahr 1758 beginnt, kann kein genaueres Datum angegeben werden.

Als Siebenundzwanzigjähriger sah Verschaffelt seine Lehr- und Gesellenzeit als beendet an, zumal die Ausbildung an der Akademie sehr erfolgreich verlief. Die Listen der jährlichen Preisträger nennen seinen Namen im April 1734 als Gewinner der 3. Preismedaille, im Januar 1736 der 2. Preismedaille, und im Oktober 1736 wird ihm die 1. Preismedaille überreicht.¹ Demnach war sicher nicht eine in der Verschaffelt-Literatur häufig vermutete Verärgerung über eine Zweitplatzierung Ursache für die Abreise nach Italien, sondern die mit einem 1. Preis verbundene Summe von 100 Louisdor bei einem öffentlichen Wettbewerb 1737, die ihm die Übersiedelung nach Rom erleichterte.

3. Aufenthalt in Rom 1737 - 1751

Situation und Aufträge der ersten Jahre

Da Verschaffelt aber weder über größere finanzielle Mittel verfügte noch Stipendiat war, denn als Nichtfranzose konnte er nicht in den Genuß des mit dem 1. Preis verbundenen Romstipendiums kommen, war er darauf angewiesen, möglichst schnell Auftraggeber zu finden. Seine unabhängige Situation bot ihm zwar den Vorteil, keinem Landesherrn verpflichtet zu sein, der üblicherweise auf alle Arbeiten seiner Stipendiaten Anspruch hatte, dafür aber waren seine Anfangsjahre ohne regelmäßiges Einkommen. Den Unterhalt fristete er durch Handlangerdienste wie das Zuhauen von Marmorblöcken für die Stipendiaten an der Académie de France.

Deshalb war Verschaffelt bald an einem festen Dienstverhältnis interessiert. Als 1738 der sächsische Kurprinz Friedrich Christian bei Kardinal Annibale Albani, dem Protektor der Krone Polens, zu Gast war, stellten sich verschiedene Künstler vor mit der Hoffnung, in den Dienst des Kurfürsten von Sach-

1 1742 wird Verschaffelt in den Registern der Preisträger der Akademie namentlich genannt mit den Schreibweisen Verchafftel und Verchafel. (Zit. Roelandts 1939 S.14 Anm.2. Er bezieht sich auf die noch vorhandenen Listen.)

sen genommen zu werden. Auch Verschaffelt befand sich unter den Bewerbern, blieb aber ohne Erfolg.¹

Dafür bot sich von anderer Seite Hilfe. Als ehemaliger Schüler der Académie Royale hatte Verschaffelt das Recht, dem Unterricht der Académie de France beizuwohnen. Am 26. August 1740 erstattete Jean François de Troy, seit 1738 Direktor der französischen Akademie in Rom, Bericht an den Contrôleur General Orry in Paris über die bedrängte Situation der außerhalb der Akademie lebenden Künstler. Dabei bittet er für Pierre Verschaffelt, genannt "le Flamand", um eine kleine Pension. Daraufhin bestellt Orry bei Verschaffelt, als Nachweis seines Könnens, das Modell einer Figur oder einer kleinen Gruppe oder auch eine reliefierte Vase von einer Größe, um sie im Park aufzustellen. Bei Gefallen könnte ihm dann ein Auftrag für den König zukommen. Im November berichtet de Troy, daß Verschaffelt mit dem Modell einer Figurengruppe begonnen hat, und im August 1741 meldet er die Beendigung der Arbeit und daß er auf eine Gelegenheit warte, die Kiste abzuschicken. Die weitere Korrespondenz enthält keinen Hinweis über den Ausgang der Angelegenheit, aber Verschaffelt hat das Stipendium wohl nicht erhalten. (wörtlicher Text der Briefe siehe Anhang I.)²

Durch die Freundschaft mit Lambert Krahe, der schon seit 1736 in Rom ansässig war, und mit Hyacinth La Peigne, mit dem er die Wohnung teilte³, vor allem aber durch Pierleone Ghezzi und Subleyras⁴, wurden ihm die ersten Privataufträge, hauptsächlich wohl von englischen Touristen, vermittelt. Nachdem sich die ersten Erfolge eingestellt hatten, gewann Verschaffelt bald das Interesse des päpstlichen Staatssekre-

1 Justi 1956 Bd.II S.411. Er sieht übrigens Verschaffelsts Geburtsort irrtümlich in Gouda.

2 Montaiglon 1899 S.432 Nr.4297; S.439 Nr.4307; S.422 Nr.4312; S.443 Nr.4314; S.478 Nr.4366.

3 Souchal 1967 S.75.

4 Kurze Lebensbeschreibung 1797 S.10.

tärs Kardinal Valenti. Vielleicht erleichterte auch ein Empfehlungsschreiben Bouchardons, der über Vermittlung Valentis für Papst Clemens XII. gearbeitet hatte, den Zugang zum päpstlichen Hof.

Aufträge für Papst Benedikt XIV.

Unter Benedikt XIV. wurde Verschaffelt ein vielbeschäftigter Künstler, der in Gemeinschaft mit Michel Ange Slodtz, Giambattista Maini, Pietro Bracci, Giuseppe Lironi, Filippo della Valle und Carlo Marchionni den Skulpturenschmuck für zahlreiche Neu- und Umbauten der Architekten Fuga, Vanvitelli, Gregorini und Passalacqua im Auftrag des kunstsinnigen Papstes auszuführen hatte. Denn als Vorbereitung zum Jubiläumsjahr 1750 hatte es sich der Papst zur erklärten Aufgabe gemacht, die Kirchen Roms zu verschönern,¹ was eine Chance für die jungen Bildhauer bedeutete.

So wurde Verschaffelt beschäftigt für S.Maria Maggiore, S.Croce in Gerusalemme, S.Apollinare in Rom, außerdem für S.Pietro in Bologna, den Dom S.Ciriaco in Ancona, für eine Kapelle der Kirche S.Rochus in Lissabon und für Montecassino.

Verschaffelt konnte sich außer einer Wohnung in der via della Purificazione 73 eine Werkstatt in der via del Boschetto leisten, die er bei seiner Abreise an den Maler Lambert Krahe abgab.² 1743 trat Verschaffelt der flämischen Bruderschaft S.Giuliano bei, deren Provisor er 1744 wurde, und 1745 erlangte er die Aufnahme in die Academie S.Luca.³

Verschaffelt gelang es in kürzester Zeit, zu umfangreichen Aufträgen zu kommen, aber auch sich Ansehen bei seinen Künstlerkollegen zu verschaffen. Aufschlußreich ist das Verhalten Lambert Krahes, der sich 13 Jahre lang in Rom ohne größere Aufträge durchgeschlagen hatte, bis ihn ein Stipen-

1 Pastor 1931 S.112ff.

2 Noack, Romfahrer 1927 S.142 u. S.147.

3 Noack, Deutschtum 1927 Bd.I S.749.

dium Carl Theodors von der Pfalz von seiner finanziellen Not befreite, und der erst nach fünfzehnjährigem Romaufenthalt in die Akademie S.Luca aufgenommen wurde.¹ Dennoch hat er den viel erfolgreicheren Verschaffelt unbedingt anerkannt, als dieser in seinen ersten Jahren am Hofe Carl Theodors die Entwürfe Krahes zu den Altargemälden für die neuerbaute Jesuitenkirche zu beurteilen hatte. Krahe akzeptierte Verschaffelts Änderungswünsche ausdrücklich, da er den Rat dieses "habile home" in Ehren halte.²

Trotz des Ansehens, das Verschaffelt unter seinen Kollegen genoß, muß festgehalten werden, daß er als Auftragskünstler des Papstes eher eine untergeordnete Rolle spielte. Er wurde zum Beispiel nicht wie einige seiner Kollegen, Slodtz, Bracci und della Valle, mit einem Auftrag für St.Peter betraut. Erst die letzten Aufträge, das Brustbild Benedikts XIV. und das Modell für den Bronzeengel auf der Engelsburg, bezeugen Anerkennung.

Konfrontation mit der Antike

Die Bekanntschaft mit Kardinal Alessandro Albani, dem Bruder des Annibale Albani und Neffen Clemens XII., wurde für Verschaffelt in mehrfacher Hinsicht wichtig. Als Antikensammler

- 1 Lambert Krahe kam mit dem Grafen Plettenberg nach Rom. Dessen plötzlicher Tod brachte ihn in finanzielle Bedrängnis und er mußte seinen Lebensunterhalt mit Malen von Heiligenbildern für Jesuitenmissionen verdienen. Er studierte bei Benefiale und Subleyras. Erst 1751, nach Verschaffelts Abreise, gelang ihm die Aufnahme an der Academie S.Luca. 1755 wurde er auf Empfehlung Kardinal Valentis von Carl Theodor als Galeriedirektor nach Düsseldorf geholt. Noack, Deutsches Leben 1907 S.45.
- 2 Brief Krahes an den Kurfürsten vom 26.9.1753. "...mit dem gnädigsten Befehl die gemählde in der grösse zun altarblätteren zu machen, und was dasiger bildhauer Verschaffelt darauff notiert zu verändern. Werde alles mit gröster auffmercksambkheit nachkommen, weilen solcher ein habile home ist, und seinen guten rath in aller estim halte..."
A.St.A. Kasten blau 76/2. Die Abschrift wurde freundlicherweise von Dr. Volk zur Verfügung gestellt.

traten beide in den sechziger Jahren in Verbindung, in einer Zeit, in der Winckelmann für die Zusammenstellung der Albanischen Antikensammlung verantwortlich war und die Geschichte der Kunst des Altertums verfaßte. Als Protektor nicht nur des Deutschen Reiches sondern auch für England vermittelte Albani Antiken und Antikenkopien, vor allem nach England, wohin er auch Künstler, die Antiken kopieren konnten, empfahl. Denn Antikenkopien waren im 18. Jahrhundert noch höher geschätzt und bezahlt als Originale. Mit Sicherheit hat sich Verschaffelt während seines vierzehnjährigen Romaufenthaltes auch im Kopieren von Antiken ausgebildet, da die große Nachfrage nach Antiken eine gute Einnahmequelle bildete.

In die Zeit von Verschaffelts Romaufenthalt fiel die Öffnung des kapitolinischen Museums für das Publikum, eine Einrichtung, die Clemens XII. initiiert hatte, die aber erst 1742 von Benedikt XIV. vollendet wurde. Ein Jahr zuvor hatte die neugegründete Accademia di Storia auf dem Kapitol unter der Leitung Albanis Ihre erste Sitzung. Ziel und Aufgabe war die Erhaltung von Altertümern. Beispielhaft war Clemens XII. mit der Restaurierung des Konstantinbogens vorausgegangen. Schließlich soll daran erinnert werden, daß zu dieser Zeit immer noch antike Originale aus der Erde geborgen wurden, wie zum Beispiel 1742 die berühmte Flora Farnese beim Umbau der Fassade von S.Maria Maggiore. Verschaffelts Konfrontation mit der antiken Plastik ging also von verschiedenen Voraussetzungen aus.

4. Verpflichtung nach London 1751 - 1752

Im Juni 1751 verließ Verschaffelt Rom, um dem Ruf des Frederick Lewis, Prinz von Wales, nach London nachzukommen. Nach dessen plötzlichem Tod konnte er von Albani an Lord Dodington in London empfohlen werden. Als ersten Auftrag ließ er Antikenkopien anfertigen; überliefert sind ein Triton, ein Bacchus und antike Porträts.¹ Die aufschlußreiche Korrespondenz

1 Kurze Lebensbeschreibung 1797 S.12. "Er blieb nur neun Monate in London, verfertigte einen Triton über die gemeine Grösse, einen Bacchus, verschiedene Köpfe nach Alterthümer..."

aus den Jahren 1751/52 zwischen Kardinal Albani, Lord Dodington und Verschaffelt erwähnt noch eine Flora und berichtet über den Verlauf des kurzen Aufenthaltes in England. Demnach war Dodington mit Verschaffelts Preisvorstellungen nicht einverstanden, beurteilte ihn aber als einen Künstler, der sich weniger durch genialen Erfindungsgeist auszeichnet als dadurch, daß er sein Handwerk versteht und angenehm über Kunst zu sprechen vermag. Aus der Korrespondenz wird auch deutlich, daß Verschaffelt nicht in Unfrieden mit dem Kardinalsekretär geschieden ist, wie in der Literatur häufig als Grund für seine Abreise angegeben, sondern Albani klärt Dodington auf dessen Anfrage hin auf, daß der Künstler einen Streit mit einem Architekten gehabt und den Kürzeren gezogen habe.¹

Verschaffelts Aufenthalt in England war nur kurzfristig. Wahrscheinlich machte es das verlockende Angebot, als Nachfolger des im Januar 1752 verstorbenen Bildhauers Paul Egell in die Kurpfalz an den Hof Carl Theodors zu kommen, ihm leicht, dem protestantischen England den Rücken zu kehren.

5. Erster Hofbildhauer am Kurpfälzischen Hof Carl Theodors in Mannheim 1752 - 1793

Einstellung

Auf welchem Wege Carl Theodor an den Künstler herangetreten war, kann nur vermutet werden. Beringer nennt als Vermittler die Jesuiten, die am Hofe einen großen Einfluß hatten und die skulpturale Ausschmückung der Jesuitenkirche beendet sehen wollten. Über einen Besuch Carl Theodors in der Werkstatt Verschaffelts in Rom geben die Quellen keinen Hinweis.² Vielmehr könnte Pfalzgraf Friedrich Michael von Zweibrücken,

1 Akten im Haus-, Hof- und Staatsarchiv in Wien, Gesandtschaftsarchiv Rom, Fasz.147 und 150 (In Auszügen) siehe Anhang I.

2 Beringer, Verschaffelt 1902 S.16.

ein Schwager Carl Theodors, der sich häufig in Mannheim aufhielt und im Schloß eine Wohnung hatte, als Vermittler aufgetreten sein. Es ist wahrscheinlich, daß er Verschaffelt 1750/51 während eines Romaufenthaltes¹ (er ließ sich im Februar 1751 von Benedikt XIV. firmen), in der Werkstatt Krahes begegnet ist² und von seinen Wünschen, sich zu verändern, gehört hat.

Für das Schloß des Pfalzgrafen in Oggersheim wird Verschaffelt, kaum in Mannheim angekommen, seine ersten Aufträge ausführen. Kardinal Albanis Einfluß kann nicht ausschlaggebend gewesen sein, da sein Empfehlungsschreiben den Kurfürsten erst erreichte, als Verschaffelt schon am Hofe beschäftigt war.

Verschaffelt wurde, aus London kommend, vorerst bei Projekten eingesetzt, die durch den Tod des Hofbildhauers Paul Egell am 11.1.1752 unterbrochen worden waren. Demnach waren die ersten Jahre bis ca.1760 ausgefüllt mit Arbeiten für den kurpfälzischen Hof. Später konnte Verschaffelt seinen Wirkungskreis erweitern. Es sind Aufträge für auswärtige Fürstenhäuser, aber auch für kirchliche Projekte außerhalb Mannheims nachzuweisen. Gleichzeitig führte er Arbeiten aus für den vorwiegend am Hof beschäftigten Adel, für gutsituierte Bürger, Gelehrte und auch für seine eigene, zu Ansehen gekommene Familie.

Aufträge bis 1760

Verschaffelt wurde zum 1.Mai 1752 von Carl Theodor als Hofbildhauer eingestellt.³ Noch im selben Monat arbeitete er

1 Friedrich Michael von Pfalz Zweibrücken war 1746 zum katholischen Glauben konvertiert. Über seine Firmung in Rom: Trost/List 1892 S.XXVIII u. S.191

2 Noack, Romfahrer 1927 S.143, Auftrag zu einem Gemälde "Raub der Sabinerinnen"

3 GLA 213/1794 vom 1.5.1752.

mit Nicolas de Pigage im Schloß zu Oggersheim¹. Im Jahre 1720 war von Pfalzgraf Joseph Carl Emanuel von Sulzbach, dem Schwiegersohn Carl Philipps von der Pfalz und Vater von Elisabeth Auguste, seit 1742 Gemahlin des Kurfürsten Carl-Theodor, ein kleines Schloß mit einer Wallfahrtskirche in Oggersheim errichtet worden. Nach dem Tode des Pfalzgrafen gelangte das Anwesen in den Besitz des Prinzen Friedrich Michael von Zweibrücken, der seit 1746 mit der dritten Tochter Carl Emanuels, mit Maria Franziska Dorothea, verheiratet war und damit Schwager Carl Theodors wurde. Das Paar hatte seinen Wohnsitz im Schloß zu Mannheim, auch erhielt Friedrich Michael 1751 das Gouverneursamt der Stadt. Im gleichen Jahr wurde mit dem Umbau und der Erweiterung des Schlosses und des Gartens in Oggersheim als Sommersitz durch den kurpfälzischen Architekten Nicolas de Pigage begonnen. Zu den ersten Aufgaben Verschaffelts gehörte es, zu der durch den Tod Egells unvollendet gebliebenen Ausschmückung des Schloßgartens beizutragen. Neben Verschaffelt tauchen in den Rechnungen als Bildhauer auf: Angiolo Maria Beretta, Augustin Egell, Matthäus van den Branden und Bäumgen (Josef Bäumchen).²

Der erste größere Auftrag des Kurfürsten an Verschaffelt, die skulpturale Ausstattung der Jesuitenkirche, die auch Hofkirche war und die ursprünglich ebenfalls von Paul Egell ausgeführt werden sollte, nahm die Jahre bis 1760 in Anspruch.

Für den neuerstandenen Bibliotheksbau des Schlosses schuf Verschaffelt das Giebelrelief, das 1756 angebracht wurde. Außerdem existieren Entwürfe für die Innenausstattung der Bibliothek, die aber nicht zur Ausführung kamen, da der zur Verfügung stehende Raum nicht ökonomisch genug ausgenutzt worden wäre.³ 1755 ließ Carl Theodor von seinem Oberbaudirektor Pigage

1 Heber 1986 S.8.

2 Lochner, Schloß und Garten 1960 S.54ff.

3 Heber 1986 S.127f.

Pläne für ein neues Schloß in Benrath im Herzogtum Berg als Witwensitz für seine Gemahlin ausarbeiten. 1761 war der Hauptbau unter Dach, so daß die von Verschaffelt zwischen 1756 und 1761 angefertigten Giebelreliefs nach Benrath transportiert und eingebaut werden konnten.

Noch vor 1760 arbeitete Verschaffelt die Standbilder des kurfürstlichen Paares für den Rittersaal, außerdem drei Brustbilder der fürstlichen Familie. Auf 1760 ist eines der beiden Porträts von Voltaire datiert, der 1753, 1754 und 1758 Mannheim besuchte. Die bisher unbekannte Büste Elisabeth Augustes als Minerva ist dagegen nach 1760 anzusetzen. 1753 hielt sich Verschaffelt in seiner Heimatstadt Gent auf. Im Jahr darauf kann er den Auftrag zur Umgestaltung des Chorinneren von St. Baaf vorweisen. Zu diesem Zweck reiste er im Jahre 1756 nach Livorno, um den Marmor für den umfangreichen Umbau, der 1761 beendet wurde, zu beschaffen.¹ Seit 1759 lag auch die Gestaltung des Grabmals für den Bischof Maximilian van der Noot für St. Baaf in Verschaffelths Händen, der den Auftrag aber erst 1778, sieben Jahre nach dem Tod des Bischofs, zu Ende führen konnte.

Aufträge 1760 - 1780

Nach der angespannten Auftragslage der 50er Jahre - Verschaffelt arbeitete gleichzeitig an fünf Projekten - wurde er mit den beginnenden 60er Jahren vorwiegend bei der Planung der Neuausgestaltung des Schwetzingen Schloßparks mit herangezogen. Zu diesem Zweck war er schon 1756 mit dem Pumpmeister Thomas Breuer nach Paris gereist, denn um ein "praktikables Modell" für das geplante Wasserwerk erstellen zu können, mußten noch die nötigen Erfahrungen gesammelt werden.² 1762 wurde Pigage zum kurpfälzischen Oberbau- und Gartendirektor ernannt³, der auch die Aufträge zur Aus-

1 GLA 213/1246 fol.57.

2 GLA 221/41 vom 6.12.1758.

3 Heber 1986 S.13.

schmückung des Parks mit plastischem Zierrat zu vergeben hatte. Für September 1762 ist die Lieferung der ersten Stücke für Schwetzingen aus Verschaffelts Werkstatt vermerkt.¹ Von da an werden die Schwetzinger Arbeiten Verschaffelt 17 Jahre lang beschäftigen.

Obwohl Verschaffelt sich als Architekt noch keinen Namen gemacht hatte - er konnte lediglich den Umbau des einfachen Akademiegebäudes vorweisen -, legte er zwischen 1763 und 1765 neben Ignaz Michael Neumann und Nicolas de Pigage Pläne zur Wiederherstellung des 1689 zum Teil zerstörten Domes zu Speyer vor. Seine Architekturentwürfe fanden keine Zustimmung, dafür kam sein Hochaltarprojekt zur Ausführung.

Seit 1768 lieferte Verschaffelt neben der umfangreichen Arbeit für den Schwetzinger Park wieder Skulpturenschmuck für den Oggersheimer Schloßgarten. Nach dem Tode des Prinzen Friedrich Michael von Zweibrücken im Jahre 1767 erbte Carl August von Zweibrücken das Anwesen. Da Carl August aber ausschließlich an seinem riesigen Schloßprojekt Karlsberg bei Homburg interessiert war, konnte Carl Theodor noch 1767 Schloß und Gut Oggersheim erwerben, um es am 8. Februar seiner Gemahlin zu schenken. Elisabeth Auguste bewohnte von nun an das Schloß während der Sommermonate, schließlich fast das ganze Jahr hindurch, so daß sich für Verschaffelt auch in diesem Schloß neue Aufgaben stellten.

Im Jahre 1774 erhielt Verschaffelt von Elisabeth Auguste den ersten großen Bauauftrag, die Überbauung der kleinen Casa Santa di Loreto zu einer prächtigen Wallfahrtskirche zu Ehren ihres Vaters Joseph Carl Emanuel, des Erbauers der Loretokapelle. Die Weihe erfolgte am 18. Oktober 1777.

Nach der Fertigstellung der Hofkirche in Mannheim ließ Carl Theodor in den Jahren nach 1770 die Schloßkirche reicher dekorieren und mit neuen Altären ausstatten, wozu auch Verschaffelt herangezogen wurde.

1 GLA 213/109.

In die frühen 70er Jahre fällt ein Auftrag aus Brüssel. Die Brabanter Stände ließen dem Stadthalter der österreichischen Niederlande Karl Alexander von Lothringen ein Denkmal errichten. Das in Mannheim gegossene, nahezu 4 m hohe Bronze-Standbild wurde am 4. Januar 1775 in Anwesenheit Verschaffelts auf dem Place de Lorraine in Brüssel enthüllt.

Unmittelbar nach Fertigstellung der Oggersheimer Loretokirche konnte Verschaffelt 1777 den Neubau für das Zeughaus in Mannheim in Angriff nehmen und schon 1778 beenden. Verschaffelt hatte sich inzwischen als Architekt profiliert, was umso bemerkenswerter ist, da er keine Architekturausbildung genossen hatte.

Aufträge der 80er Jahre

Zu den Werken des schon greisen Künstlers zählt das Grabmal seiner Tochter Ursula, die mit dem Direktor der kurpfälzischen Lotterie¹, dem Grafen St.Martin verheiratet war und 1780 mit 31 Jahren starb. Das Grabmal fand seine Aufstellung in der Nonnenkirche, wurde aber um die Jahrhundertwende in die neuerbaute Heiliggeistkirche in Mannheim gebracht.

Ebenfalls in die beginnenden 80er Jahre datiert der Altar des hl. Theodor, den Carl Theodor zu Ehren seines Namenspatrons in der St.Sebastianskirche am Marktplatz in Mannheim errichten ließ.

Verschaffelt hatte in seinem letzten Lebensjahrzehnt noch drei große Bauprojekte zu bewältigen, für die er auch noch den Skulpturenschmuck ausführte.

Der Bau des Palais Bretzenheim für die illegitimen Kinder Carl Theodors, das dem Schloß gegenüber errichtet wurde, verlangte eine Bauzeit von 5 Jahren, von 1782 bis 1787. Nach 1785 kann der Bau des Wohnhauses für Verschaffelts

1 Die Lotterie wurde 1738 eingerichtet und 1764 erneuert. Sie brachte dem Kurfürsten hohe Einnahmen, wurde aber von Zeitgenossen als betrügerisch kritisiert. Baroggio 1861 S.249.

Schwiegersohn, dem bekannten Professor Mai, angesetzt werden. Dieses Haus Nr.8 am Karlsplatz in Heidelberg (heute Mittermeierhaus) kann vorläufig Verschaffelt nur zugeschrieben werden.¹

Als letztes Projekt übernahm Verschaffelt in der Nachfolge des 1785 verstorbenen Johann Ignaz Michael Neumann, dem er mit seinen Konkurrenzentwürfen für die Wiedererrichtung des Speyerer Domes unterlegen war, den Bau der Deutschherrenkirche in Nürnberg. Aber 1790 mußte auch Verschaffelt, wohl aus Krankheitsgründen, abgelöst werden. Er starb am 5.4.1793 im Alter von 83 Jahren.

In dem umfangreichen Nachlaß an Zeichnungen Verschaffeltes im Reiß-Museum Mannheim und im Kurpfälzischen Museum Heidelberg finden sich noch weitere Entwürfe zu Architekturprojekten, die nicht zur Ausführung kamen oder noch nicht identifiziert sind.

Undatierte Werke

Neben den genannten datierten oder aufgrund der Quellen datierbaren Werke gibt es für eine Anzahl von Arbeiten keine entsprechenden Anhaltspunkte zu einer chronologischen Einordnung, z.B. dann, wenn schriftliche Verträge und Abrechnungen verlorengegangen sind. Dabei handelt es sich vorwiegend um Aufträge aus Adels- oder Bürgerkreisen.

Darunter fällt die skulpturale Ausstattung des Schloßparkes des Grafen Nesselrode in Ehreshoven bei Engelskirchen im Bergischen Kreis. Graf Nesselrode hatte seit 1756 die Direktion der Baukommission inne. Von 1769 bis 1776 war er Protektor der Zeichnungsakademie in Mannheim.

Ein weiterer Auftrag wurde von Freiherr von Eberstein, dem Intendanten der Musik und der französischen Komödie, erteilt. Als Wappentier ließ er sich einen lebensgroßen Eber für sein

1 Gamer/Schepers 1973 S.25.

Schloß Neu-Eberstein bei Gernsheim (Baden-Baden) anfertigen. Auch die Sammlung des Johann Ludwig Graf von Wallmoden, Sohn des hannoverschen Kurfürsten und englischen Königs Georg III und seiner Favoritin Frau von Wallmoden, enthielt nach einer Aufstellung aus der Hand eines anonymen Schreibers Kopien in Marmor "von Verschaffet(!)", eine Sabina und einen Commodus.¹ Schließlich war Verschaffelt auch für den gehobenen Bürgerstand tätig. An der Fassade eines Mannheimer Hauses im Quadrat 0 2,10 war ehemals eine Statue des jugendlichen Johannes des Täufers angebracht.

Aber auch für die Innendekoration von Stadtpalais, die ornamentalen und figürlichen Stuckaturen, zeichnet Verschaffelt weit stärker, als bisher angenommen, verantwortlich, zumindest als Entwerfer. Dabei fanden wohl Entwürfe, die für kurfürstliche Bauten hergestellt worden waren, in abgeänderter Form Verwendung. Das Bürgerpalais in Heidelberg, Hauptstraße 120, z.B. enthält Supraporten, Kaminaufsätze und sonstigen dekorativen Schmuck, von Joseph Pozzi nach Verschaffelts Entwürfen ausgeführt, wobei eine der Supraporten im Vestibül von Schloß Benrath als Original anzusehen ist. Die Kopie in Heidelberg wurde allerdings vereinfacht ausgeführt, so daß man in diesem Fall nicht ein gemeinsames Modell, dagegen aber einen gemeinsamen Entwurf annehmen muß.

Anders verhält es sich mit den Supraporten im Palais Brezenheim in Mannheim, deren Tonmodelle zum Teil im Hause des Professors Mai in Heidelberg, Karlstraße 8, Wiederverwendung fanden.

Fast alle Porträtbüsten sind undatiert und lassen sich auch nur annähernd einordnen, vor allem das Selbstporträt in Speyer und die Büste Karls von Lothringen in Gent, zu denen auch die Archivalien keine Hinweise geben.

Die große Zahl an Privataufträgen läßt den Schluß zu, daß Verschaffelt durchaus Privilegien und Freiheiten genoß, ohne daß Carl Theodor sich in seinen Ansprüchen vernachlässigt fühlte.

1 AK Göttingen 1979.

Weitere Aufgabenbereiche für den Hof

Über diese künstlerische Produktivität hinaus war Verschaffelt auf vielfältige Weise für den Hof engagiert.

Er wurde mit Restaurierungsarbeiten an Skulpturen des Schwetzingen Schloßgartens beauftragt. Er überarbeitete die Agrippina und den Bacchus von Andrea Vacca, die Minerva im Tempel der Minerva, die Galatea, Merkur, Pictura und Justitia von Grupello. Außer beim Bacchus und der Minerva, die tiefgreifende Veränderungen erfuhren, handelte es sich bei den anderen Figuren nur um Reinigung und Nachpolieren.¹

Verschaffelts Tätigkeit als Gutachter ist nachzuweisen für das Jahr 1753, als die Altarentwürfe Lambert Krahes für die Jesuitenkirche zur Prüfung vorlagen.² Am 4.2.1759 gab Verschaffelt ein Gutachten ab über die Schäden im Speisesaal zu Schwetzingen³ und 1769 wurde er zur Beurteilung des neuen Postaments, das Matthäus van den Branden für die Errichtung der "Statua" auf dem Mannheimer Marktplatz angefertigt hatte, herangezogen.⁴

1762/63 wurden auf Veranlassung des Speyerer Domkapitels Risse von Altären nach römischen Vorbildern angefertigt, die Verschaffelt zur Begutachtung vorgelegt wurden. Nach zweimaliger Ablehnung erhielt Verschaffelt selbst den Auftrag für den neuen Hochaltar.⁵

Die Literatur über Frankenthaler Porzellan nennt Verschaffelt als Entwerfer für Porzellanmodelle. Bisher kann allerdings nur das Modell für Porzellankonsolen für eines der neuen Zimmer der Kurfürstin für Verschaffelt belegt werden. Nach demselben Entwurf wurden Konsolen für das Chinazimmer

1 Martin 1933 S.398, 399.

2 Noack, Romfahrer 1927 S.144 (s. auch S.7 Anm.2)

3 GLA Schw. St. Conv. 3 Mannheim vom 4. Febr. 1759.

4 GLA M. St. 134 Mannheim vom 20. März 1769.

5 Kubach 1972 S.827.

des Schwetzingen Badhauses gearbeitet.¹

Leger zählt im Nachtrag von 1839 eine Reihe von Modellen der Frankenthaler Manufaktur auf, die auf Entwürfe Verschaffelts zurückgehen:

Nr.3051 und 3059. Die beiden Wachsbozzetti zu Porträtreliefs des Kurfürstenpaares.

Nr.3065. "Herakles der Heldenfürst".² Gruppe eines sitzenden Herakles mit zwei spottenden Knaben. Die Gruppe wurde nach 1779 von Johann Peter Melchior modelliert.

Nr.3066. "Bildhauerey", Gruppe mit drei Knaben, die ein Gefäß herstellen.³

Das Residenzmuseum in München besitzt ein Exemplar des Rhinoceros, das eine Uhr auf dem Rücken trägt (Abb.1)⁴, mit Zuschreibung an Verschaffelt. In Verschaffelts Werkstatt befand sich nach seinem Tod ein Rhinoceros aus Marmor, wodurch die Zuschreibung gestützt werden kann. Überhaupt ist naheliegend, daß Verschaffelts vorzügliche Tierdarstellungen als Vorlagen für die Kleinplastik Verwendung fanden. Darüber hinaus scheinen auch zeichnerische Entwürfe Verschaffelts als Vorlagendienst zu haben, wie zum Beispiel für eine von Bauer zwischen 1775 und 1778 modellierte Figur der "Amphitrite".⁵

1 Pigage bat Minister von Beckers, bei der Porzellanmanufaktur 12 kleine weiße Porzellankonsolen in Auftrag zu geben, um die Porzellanfigürchen, die Beckers der Kurfürstin zur Dekoration ihrer neuen Zimmer zu schenken vorhatte, aufstellen zu können. Verschaffelt konnte bereits ein Modell für die Konsolen vorlegen. GLA 213/109 vom 30.9.1762.

Da der Auftrag 1762 datiert, kann es sich nur um ein Zimmer im Mannheimer Schloß handeln. 1773 wurden Konsolen nach dem gleichen Modell auch für das Badhaus in Schwetzingen angefertigt. Einige Exemplare befinden sich im Kurpfälzischen Museum Heidelberg. AK Heidelberg 1979 Nr.261.

2 Hofmann 1911 Nr.604 Taf.150.

3 Hofmann 1911 Nr.564 Taf.136.

4 Hofmann 1911 Nr.749 Taf.191. Fabrikation unter Carl Theodor 2. Periode 1770-79. Rhinoceros ohne Uhr: Nr.520 Taf.124.

5 Hofmann 1911 Nr.551 Taf.132.

Die auf dem Rücken eines Delphins gelagerte Frauengestalt läßt an die Entwurfszeichnung für die Najadengruppe im Apollonhain in Schwetzingen denken, die als Variante ebenfalls einen Delphin anstelle der ausgeführten Urne zeigt. (Abb.282). Mit den wenigen Nachbildungen der berühmtesten Antiken, wofür der von Verschaffelt geleitete Antikensaal im nahegelegenen Mannheim reichlich Anschauungsmaterial lieferte, verfolgte die Frankenthaler Manufaktur klassizistische Tendenzen, die aber keineswegs neu waren. Aktueller sind dagegen die Ausformungen antikischer Prunkvasen, die nur in Weiß mit Goldverzierung gehalten waren und für die m.E. Verschaffelt als Entwerfer herangezogen werden kann.

Aufgrund erhaltener Zeichnungen kann belegt werden, daß Verschaffelt auch für die Konzeption der Darstellungen auf Medaillen verantwortlich war. (Abb.2). Dabei handelt es sich um Entwürfe für zwei Gedenkmünzen zum Tode des Kurfürsten Maximilian III. Joseph von Bayern 1777, dessen Nachfolge Carl Theodor antrat, und um Entwürfe für die Schaumünze auf die Vereinigung Bayerns mit der Pfalz, die kurz nach den beiden Sterbemedaillen geschaffen wurde.¹

Ein Teil der Zeichnungen Verschaffeltes war mit Sicherheit als Vorlagen für Kupferstiche angefertigt worden. Der Stich "Triumph des Midas" (Abb.3) von Egidius Verhelst² trägt die handschriftliche Signatur "Verschaffelt inven. Mannheim 1766" und "Verhelst sculpsit Mannh. 1766". Interessant ist, wie eng sich der Stecher an das Vorbild hielt, denn Verschaffeltes Zeichenstil ist noch in der Umsetzung durchaus erkennbar.

Ein weiteres Aufgabengebiet aus dem Spektrum von Verschaffeltes Tätigkeiten für den Hof dürfte die Arbeit an architektonischen und plastischen Festdekorationen gewesen sein.

1 Stemper 1960 S.270ff.

2 RMMa Standort Nr.G. Bass.Kd.1018k aus der Slg. Bassermann. Auf mögliche weitere Zeichnungen Verschaffeltes als Vorlagen für Stiche kann an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden.

Die zeitgenössischen Beschreibungen von Festlichkeiten am Hof, besonders von Jubiläumsfeiern, aber auch Hochzeits-, Geburtstags- und Namenstagsfeiern, die oft auch zu Ehren von Gästen am Hofe Carl Theodors veranstaltet wurden,¹ besonders die Schilderungen des fünfzigjährigen Regierungsjubiläums 1792,² geben Aufschluß über den immensen Aufwand an Dekorationen, Feuerwerk und Belustigungen. Interessant ist, wie auch der begüterte Bürger wetteifert, indem er sein Haus schmückt, mit Kulissen verkleidet und mit Pappmachéfiguren Allegorien inszeniert. Für eine dieser Allegorien an der Fassade des Palais B 4,4 in Mannheim, mit der der Geheime Rat Mai seine Huldigung ausdrückte, läßt sich ein Entwurf³ von Verschaffelt eindeutig nachweisen. (Abb.4). Sie zeigt nicht nur Maßangaben für die rundplastische Ausführung, sondern scheint auch als Medaillenentwurf erwogen worden zu sein.

Die Dekoration am Hause Mai ist auf einem Aquarell im Reiß-Museum Mannheim⁴ und durch die Beschreibung bei Wigard von 1793 S.42 festgehalten: "Ganz besonders ausgezeichnet war die Wohnung des Curfürstl. Geheimen Raths, Leibarztes Ihrer Durchleucht der regierenden Frau Churfürstin, und Professors der medicinischen Fakultät zu Heidelberg Hrn. May... Vor dem Hause auf dem Redoutenplatz stand auf einer 6 - 8 Stufen hohen, mit Geländer umgebenen und mit Figuren gezierten Estrade der beleuchtete Tempel des Ruhmes, in dessen Hintergrund die Bildsäule des Durchleuchtigsten Jubelregenten angebracht war. Sein Haupt war mit einer Bürgerkrone geschmückt, mit dem linken Arm umfasste er liebevoll die vor ihm knieende Pfalz, welche ihm mit der rechten Hand den Öl-zweig des Friedens, den er ihr gab, zeigte und in der linken Hand die doppelte Huldigungsurkunde von 1742 und 1792 hielt. Mit der rechten Hand stützte sich Carl Theodors Bildnis auf den Kopf des pfälzischen Löwen. Ein Hündchen, das Sinnbild der

1 Anzeigen im "Kurpfälzischen Hof und Staatskalender".

2 Wigard 1793.

3 RMMa 1974/15 aus dem Kunsthandel erworben.

4 Abbildung bei Walter 1907 S.789.

Treue, schmiegte sich zu den Füßen der huldigenden Pfalz. In dem Fußgestelle las man die Inschrift Huldiget Brüder! Dem friedlichen Menschenfreund und Jubelregenten Carl Theodor." Verschaffelts Verwandtschaft zu Professor Mai - er war dessen Schwiegervater - war Grund genug für eine Beteiligung an der Konzeption des Festschmuckes.

Mit Sicherheit ist auch eine Reihe von Entwurfzeichnungen aus dem Konvolut, z.B. für Triumphtore oder für rundplastische Allegorien und Personifikationen, für die keine Ausführungen nachgewiesen werden können, in Zusammenhang zu bringen mit solchen Dekorationen aus vergänglichem Material (Holzgerüste, Pappmachéverkleidungen, Papiergirlanden etc.).

In der neuesten Arbeit über das kurpfälzische höfische Porträt konnte festgestellt werden, daß Verschaffelt aufgetragen war, auch Bildvorlagen für Gemälde vorzulegen.¹ Er erarbeitete eine Repräsentationsform des Staatsporträts des Kurfürstenpaares, die von einem so bedeutenden Hofmaler wie Heinrich Carl Brandt 1767-70 ausgeführt wurde.² (Abb.5 u.7). Als Anlaß sieht Eichner die Gründung der Zeichnungsakademie mit der Festlegung der Statuten durch Verschaffelt und Brandt. Das Kurfürstenpaar ist als Gönner dargestellt, Carl Theodor in Stifterpose, nach Signierung von Dokumenten (Abb.6), Elisabeth Auguste als "Magnanimita", Freigiebigkeit (Abb.8).

Eine weitere Entwurfszeichnung³ Verschaffelts zeigt die Kurfürstin in großer Robe mit der Katharinen-Ordensschärpe. Das auf die Zeichnung zurückgehende Gemälde⁴ wurde ca.1765 von einem unbekanntem Maler ausgeführt.

1 Eichner 1981 S.140ff.

2 Zeichnungen Verschaffelts: Kurfürst KMHd Z 1672 u. Z 1971
Kurfürstin RMMa LBW 1974/2//171
Heinrich Carl Brandt: modelli im Kurpfälzischen Museum
Heidelberg, großformatige Ausführungen im Reiß-Museum
Mannheim und im Heidelberger Schloß.

3 KMHd Z 1975.

4 München, Bayerische Staatsgemälde Sammlung.

Einrichtung von Zeichenakademie und Antikensaal

Mit der Einrichtung der Zeichnungsakademie und dem ihr angeschlossenen Statuensaal stand Verschaffelt seiner bedeutendsten Aufgabe gegenüber. Der Aufbau der beiden Institutionen prägte das Ansehen dieser Künstlerpersönlichkeit, zeigt ihn als geschickten, fast skrupellosen Organisator. Mit seiner außerordentlichen Fähigkeit, Erfahrungen in die Praxis umzusetzen, gepaart mit einem ausgeprägten Selbstbewußtsein, verstand er es, Carl Theodor für seine Pläne zu gewinnen, der ihm auch weitgehend Handlungsfreiheit zubilligte.

Die Geschichte der Zeichnungsakademie wurde schon 1902 von Beringer nach Urkunden dargestellt, aber erst in neuester Zeit in der Heidelberger Dissertation von Barbara Grotkamp-Schepers erschöpfend behandelt. Dabei wurden die Quellenlage nochmals überprüft und neue Erkenntnisse gewonnen. Vor allem aber wurde die Zeichnungsakademie als fürstliche Institution unter ihrem kulturpolitischen Aspekt beurteilt und Verschaffelts Entwicklungsprozeß als Zeichen der Emanzipation eines mittelständigen Künstlers in der 2.Hälfte des 18.Jahrhunderts gewertet.

Die Zeichnungsakademie nahm ihren bescheidenen Anfang in der von Verschaffelt "kleine Academie" genannten Werkstatt.¹

Die Genehmigung zur Errichtung dieser privaten Unterrichtsstätte wurde von Carl Theodor schon im Herbst 1752 erteilt,² also kurz nach Verschaffelts Arbeitsbeginn in Mannheim. Bedeutete die Bezeichnung "Academie" auch einen Prestigegewinn, so war Verschaffelt doch wohl in erster Linie an den Arbeitskräften interessiert, die er als Lehrlinge in seiner Werkstatt einsetzen konnte.

Als die Aufträge für den Hof sich mehrten, beantragte Verschaffelt die Errichtung eines großen Gebäudes mit Werkstatt, Unterrichtsräumen und Wohnungen für sich und eventuell auch für Pensionäre. 1756 wurde der "Academie de sculpture" ein Bauplatz nahe dem Garnisonslazarett zugewie-

1 GLA 77/1672 fol.19 Rescript vom 14.10.1752.

2 GLA 213/1794 fol.3.

sen.¹ Aus einem Brief Verschaffelts an Carl Theodor geht hervor, daß Rabaliatti den Bau zweigeschossig vorgesehen hatte, daß Verschaffelt aber das Dachgeschoß zusätzlich als Wohnfläche ausbauen ließ und um Bezahlung der Mehrkosten bat.² Der ausführende Architekt der Zeichnungsakademie in F 1,6 war also Rabaliatti. Verschaffelts Anteil beschränkte sich auf die Bauplanung und auf die Ausführung des Dachgeschosses. 1759 konnte in größeren Räumlichkeiten der Privatunterricht der "Kleinen Akademie" fortgesetzt werden. 1767 gewann die Akademie, die inzwischen Bildhauer und Zeichnungsakademie genannt wurde, durch die Eingliederung der Antikensammlung an Bedeutung. Das Arbeiten nach antiken Skulpturen - es handelte sich vorwiegend um Gipsabgüsse - erweiterte das Lehrprogramm nach dem Muster der großen Akademien. Aber nicht nur als Anschauungs- und Lehrmittel, sondern auch zum Zwecke weiterer Abgüsse auf Bestellung waren die Antiken für den Hof wertvoll. Gute Abgüsse waren sehr begehrt. Immerhin besaß Mannheim Formen, die von Originalen abgenommen waren, wodurch eine gute Qualität der Abgüsse garantiert war. So wurden beim Kurfürsten, der sich die Nutzung der Antiken vorbehielt, Abgüsse bestellt. Der Leiter der Kunstakademie in Düsseldorf, Lambert Krahe, erbat sich Ersatz für die in den fünfziger Jahren abgezogene Sammlung Johann Wilhelms. Durch ein Mahnschreiben Verschaffelts um die Bezahlung von zwei längst gelieferten Statuengruppen "en platre" ist bekannt, daß Verschaffelt für die Großherzogin von Sachsen-Weimar gearbeitet hat.³ Auch für den Markgrafen von Baden ist eine Bestellliste über Gipsabgüsse erhalten (siehe Anhang VII,6).

1769 erfolgte die offizielle Anerkennung der Akademie als kurfürstliche Einrichtung. In Anlehnung an die Institutionen in Paris und Rom, die Verschaffelt aus eigener Anschauung

1 GLA 213/1794 fol.55 vom 28.9.1756.

2 GLA 213/1794 fol.103 vom 25.11.1758.

3 A.St.A. Fürstensachen 832 1\3 fol.4 vom 27.6.1779

kannte, wurden die Statuten ausgearbeitet.¹ Verständlicherweise mußte nun die Lehrtätigkeit hinter der notwendig gewordenen umfangreichen Organisation zurücktreten. Die Wahl des Lehrkörpers kamen Verschaffelt, der als Direktor bestätigt worden war, und dem zum Protektor ernannten Grafen Nesselrode zu. Die Professoren Brandt, Leydensdorff und Schlichten übernahmen den Unterricht im Malen und Zeichnen, die Bildhauerei unterlag weiterhin ausschließlich der Zuständigkeit Verschaffelsts.

Der Antikensaal war nicht nur den Schülern der Akademie, sondern auch der interessierten Öffentlichkeit zugänglich. Für Verschaffelt bot sich damit die Gelegenheit, mit hervorragenden Persönlichkeiten seiner Zeit in Kontakt zu kommen. Denn der Statuensaal zählte nicht nur zu den Attraktionen der Stadt, er war auch Anziehungspunkt für Künstler und Gelehrte, die das neuerwachte Interesse an der Antike teilten. So sind Besuche im Statuensaal belegt für Goethe, Schiller, Lessing, v.Schubart, Heinse, Sophie La Roche, Kotzebue, Gottlieb Martin Klauer und den Göttinger Archäologen v.Heine. Leider finden sich in deren zahlreichen Berichten über Besuche im Statuensaal keine Bemerkungen, die über die namentliche Erwähnung des Direktors hinausgehen. Auch mit Voltaire kam Verschaffelt in Berührung, da er ihn mehrfach porträtiert hat. Carl Theodors literarische und philosophische Interessen und seine großen Kenntnisse zogen Voltaire auch an den kurpfälzischen Hof. In den Jahren 1753, 1754 und 1758 trafen Carl Theodor und Voltaire zum Gedankenaustausch zusammen.² Möglicherweise ging die Gründung der Akademie der Wissenschaften auf die Anregung Voltaires, der auch Mitglied wurde, zurück. Die Eröffnungssitzung fand 1763 statt. Das Arbeitsprogramm sah auch die Errichtung eines Antiquariums und eines Naturalienkabinetts vor. Carl Theodors Interesse galt der Auffindung und Kon-

1 Grotkamp-Schepers 1978 S.55 und Anhang II.

2 Voltaire in Schwetzingen 1753, in Mannheim 1754, in Schwetzingen 1758.

servierung von römischen Denkmälern auf heimischem Boden. Die Deutung und historische Einordnung der Stücke bezeugen darüber hinaus eine neue, wissenschaftliche Einstellung zur eigenen historischen Vergangenheit, also eine beginnende Altertumswissenschaft.¹ Demgegenüber erfuhr der Antikensaal weitgehend nur eine ästhetische Rezeption.

Im Frühjahr 1767 und erneut im Winter 1767/68 reiste im Auftrag des Kurfürsten eine Gruppe von Akademiemitgliedern, nämlich der Bibliothekar Maillot, der Geistliche und Geh. Rat Häffelin und der junge Freiherr von Hacke nach Italien, um Bibliotheken nach Handschriften, die die Pfalz betrafen, zu durchforschen und Inventare zu erstellen. Beiden Reisen schlossen sich Pigage und Verschaffelt an. Der Reiseweg führte über Mailand, Parma, Florenz, Siena und Viterbo und endete am 24. Dezember in Rom. Verschaffelsts Auftrag sah sicher den Erwerb von Antiken für den Kurfürsten und von Kopien und Abgußformen für den Statuensaal vor. Außerdem nützte Verschaffelt den Romaufenthalt, um sich Winckelmanns Antikenaufstellung in der Villa seines Gönners, des Kardinals Albani, vor der Porta Salaria anzusehen, wie aus dem Brief des Kardinals hervorgeht, in dem er sich für Verschaffelsts günstiges Urteil über seine Antikensammlung bedankte.² Die Sammlung war seit 1758 von Winckelmann sachverständig aufgestellt worden, worunter man verstand, den Stücken einen passenden, möglichst antiken Umraum zuzuordnen. Man kann wohl davon ausgehen, daß sich Verschaffelt und Winckelmann in der Villa Albani begegnet sind, zumal Verschaffelt gerade mit dem Problem der Antikenaufstellung beschäftigt war. Ein Besuch der Herren Maillot und Häffelin bei Winckelmann ist für den 1. Januar 1768 überliefert; zu diesem Zeitpunkt war aber der "unverträgliche Verschaffelt"³ schon abgereist, während die Reisegesellschaft bis zum Mai in Rom blieb.

1 Fuchs 1963 S.133.

2 Brief vom 23. Januar 1768 (Zit. Noack 1924 S.453.)

3 Fuchs 1963 S.135.

Ehrungen

Zum Schluß der Betrachtung der künstlerischen Laufbahn Verschaffelts soll noch seine öffentliche Anerkennung erwähnt werden. Die große Zahl der Aufträge, Carl Theodors gute Bezahlung der einzelnen Werke zusätzlich zu einem hohen Fixum,¹ darüber hinaus die Autorisierung zur Einrichtung wichtiger kultureller Institutionen machen deutlich, daß Verschaffelt außerordentliche Wertschätzung genoß. Als offizielle Anerkennung wurde ihm anläßlich der Weihe der Hof- und Wallfahrtskirche in Oggersheim 1777 der päpstliche Christusorden verliehen.² Zwei Jahre später erhielt er den erblichen Reichsadel mit der Titulatur: "Ritter Peter Anton von Verschaffelt, Kurpfalzbayrischer Direktor der Zeichnungsakademie zu Mannheim, erster Hofbildhauer, Ritter des päpstlichen Christusordens und Professor der Academie zu Rom".³ Anläßlich des fünfzigjährigen Regierungsjubiläums des Kurfürsten, das mit Verschaffelts vierzigjährigem Wirken am Mannheimer Hofe zusammenfällt, wurde ihm eine von Boltschauser gravierte Ehrenmedaille überreicht. Nicht zuletzt kann die vier Jahre nach Verschaffelts Tod erschienene "Kurze Lebensbeschreibung" als Anerkennung einer Künstlerpersönlichkeit gewertet werden, deren Biographie und Lebenswerk schon für die Zeitgenossen überlieferungswürdig waren.

1 Anstellungsvertrag mit jährlich 600 fl. Gehalt am 21.7.1752 GLA 213/1794 fol.1.

Gehaltszulagen am 22.11.1760 GLA 213/1794 fol.122 und am 3.4.1762 GLA 213/1794 fol.129.

2 Kurze Lebensbeschreibung 1797 S.19.

3 Gritzner 1880-81 S.170.

II DAS WERK

1. Die religiöse Skulptur

Statue des Evangelisten Johannes für St.Sulpice, Paris (Abb.9)

Aufstellung:

Im Chor vor einem Pfeiler. Dritte Figur von links zwischen Petrus und Jakobus d.Ä.

Datierung: 1734-37

Technische Angaben:

"pierre de tonnerre"¹. Höhe 9 Schuh² (siehe Dokumentation).

Geschichte:

In die Praktikantenzeit Verschaffelts fällt der Auftrag für einen Statuenzyklus für St.Sulpice in Paris, den Bouchardon 1734 unmittelbar nach seiner Rückkehr aus Rom von Languet de Gergy, Curé von St.Sulpice, erhielt. Von den ursprünglich 24 geplanten Statuen kamen nur 10 zur Ausführung. Die Arbeit zog sich bis 1751 hin, wobei die ersten 8 Skulpturen 1740 fertiggestellt waren: 6 Heiligenfiguren, eine Mater dolorosa und der Auferstandene mit dem Kreuz. Bis 1751 folgten zwei weitere Heiligenfiguren, der hl. Matthäus und der hl. Borromäus. Nachdem 1793 die Statuen vorübergehend entfernt worden waren, erhielten sie 1824 im Chor von St.Sulpice auf neuen Sockeln ihre endgültige Aufstellung.

Dokumentation:

Kurze Lebensbeschreibung 1797 S.8 "er [Bouchardon] übergab

1 Weber, Statuen 1969 S.120, lt. Auftragserteilung von Languet de Gergy, Curé de St.Sulpice an Bouchardon.

2 Laut Auftragserteilung an Bouchardon 6 Fuß hoch. (Zit. Weber, Statuen 1969 S.120)

ihm die Verfertigung eines jener neun Schuhe hohen Apostel, und war vollkommen mit seiner Ausarbeitung zufrieden."

Beschreibung:

Der jugendliche Johannes steht beide Beine belastend, das linke leicht vorgestellt. Er trägt einen üppig geschlungenen Mantel, der sich unter dem rechten Arm staut, über dem linken weit herabfällt und der die nackten Füße frei läßt. Die rechte Hand mit der Feder (verloren) ruht auf einer Schriftrolle, die von der erhobenen Linken gehalten wird. Der Kopf auf dem kräftigen Hals ist zurückgenommen, und der Blick nach oben gerichtet. Das Haar fällt in Locken in den Nacken und bildet über der Stirn einen Wirbel. Neben dem linken Bein tritt ein Adler hervor.

Zuschreibungskriterien:

In der Literatur unbestritten ist die Beteiligung von Schülern an der Ausführung der Skulpturen. Uneinigkeit herrscht jedoch über deren Arbeitsanteil, wie zum Beispiel bei Weber, der den Schülern nur Hilfeleistungen zubilligt. Der Hinweis des Zeitgenossen Verschaffelts auf dessen Autorschaft für eine der Statuen, ohne diese allerdings zu benennen, verdient doch als authentisch bewertet zu werden.¹ Will man den Versuch machen, eine der Statuen Verschaffelt zuzuschreiben, so bleibt die Entscheidung zwischen den sechs Heiligenstatuen: Paulus, Petrus, Andreas, Jakobus d.J., Johannes und Jakobus d.Ä., die vor 1740 aufgestellt waren. Da ausdrücklich einer der Apostel erwähnt ist, kommen Christus und Maria nicht in Frage.

Aus stilistischen Erwägungen (und ikonographischen, siehe S.3 kann die Statue des Evangelisten Johannes als erstes erhaltenes Bildhauerwerk Verschaffelts angesehen werden. Denn ganz augenscheinlich läßt der Johannes, der das Ereignis der Vision durch eine versteifte Körperdrehung und eine starre Kopf-

¹ Kurze Lebensbeschreibung 1797 S.8.

wendung zu illustrieren scheint, im Gegensatz zur lockeren Bewegung der übrigen Figuren, eher auf die Hand des Schülers als auf die des Meisters Bouchardon schließen.

Stil:

Verschaffelt versucht mit der Übernahme von Gestaltungsprinzipien und formalen Details, die für Bouchardon typisch sind, dem Lehrer nahe zu kommen. Vor allem im Vergleich mit dem hl. Jakobus d.Ä., der dem Johannes am nächsten steht, wird dieses Bemühen augenfällig. (Abb.386)

Im Verhältnis von Körper zu Gewand verfolgt Bouchardon eine bestimmte Vorstellung: Der menschliche Körper interessiert nicht in seiner Tektonik, als ein aus einzelnen Elementen unter einem beabsichtigten Bewegungsaspekt zusammengesetztes Gebilde. Der Körper liefert lediglich als Zentrum der von ihm ausgehenden Bewegung die Ausrichtung der Gewanddrapierung und die Anordnung der Faltenschwünge, ist aber in seiner eigenen Plastizität nicht faßbar. Die Körperkontur zeichnet sich unter dem Gewand nirgends ab, Spannfalten, die z.B. ein Knie akzentuieren könnten, werden vermieden, ein durchgedrücktes Knie oder ein abgewinkelter Arm lassen sich unter den locker umhüllenden Stoffpartien nur ahnen. Das Gewand hat die Aufgabe, die Bewegungstendenz, aber nicht die organische Körperlichkeit der Figur zu vermitteln. Bouchardon gelingt es, den Figuren Spannung zu verleihen, durch den starken Kontrast zwischen eher verhaltener Körperbewegung und der dynamischen Herauswendung des Kopfes aus der Körperachse.

Bei der Johannesfigur dagegen sind diese Ideen nur unvollkommen verwirklicht. Das linke Bein ist stark nach vorne gestellt, so daß die Figur weder zum Stand- noch zum Schreitmotiv tendiert. In der Frontalansicht fallen die Falten des Untergewandes so ungeschickt, daß das rechte, zurückgesetzte Bein fast verschwindet und die Figur auf einem Bein zu stehen scheint. Wenig glücklich unterstützt die parallele Beinhaltung des flankierenden Adlers dieses gezwungene Schrittmotiv.

Die verkrampfte Herauswendung des Kopfes verleiht der Figur hier nicht Spannung, sondern läßt sie eher wie erstarrt erscheinen. Die Gesichtsbildung zeigt durchaus Bouchardonsche Machart, ist allerdings härter in der Ausführung und auf das Formale beschränkt: leicht geöffneter Mund, tiefliegende, nach oben gewendete Augen unter Brauen, die schräg nach unten gezogen sind und den Ausdruck bestimmen (vgl. auch die Mater dolorosa Bouchardons).

Auch das Motiv des Haarwirbels über der Stirn, der sich, von einem Punkt ausgehend, rundum bauscht, wird zu einem typischen Merkmal, sei es bei Putten, Engeln oder mythologischen Gestalten. Der Ursprung des Motivs ist zwar in Rom zu suchen, vgl. Putto am Weihwasserbecken in St. Peter, Rom (Abb.387) und Evangelist Johannes von Camillo Rusconi für S. Giovanni in Laterano (Abb.388), aber auch hierbei trat Bouchardon als Vermittler auf. Bouchardon sollte an der Ausschmückung der Corsini-Kapelle in S. Giovanni in Laterano in Rom beteiligt werden, erhielt aber den Auftrag erst kurz vor seiner Abreise 1732 und mußte ihn wieder abgeben.¹ Er hat sich aber intensiv mit den Skulpturen Camillo Rusconis für S. Giovanni auseinandergesetzt und sie bei der Konzeption des Zyklus für S. Sulpice vor Augen gehabt. Auf jeden Fall brachte er von der Statue des hl. Johannes plastische Kopien und Nachzeichnungen nach Paris mit. Die Kenntnis dieser Statue, mit der sich Verschaffelt also schon in Paris vertraut machen konnte, hat nicht nur die Ikonographie des Johannes für S. Sulpice beeinflußt, sondern fand in viel ausgeprägterem Maße ihren Niederschlag in der Johannesstatue für S. Croce in Gerusalemme in Rom.

1 Montaignon VIII Nr.3558 S.352, Nr.3569 S.360.
(Zit. Vetter 1962 S.71 Anm.85.)

Bildnismedaillon des hl. Norbert (zerstört)
an der Kirche S.Norberto Rom (Abb.10)

Anbringung:

Ehemals über dem Portal der Prämonstratenserkirche (abgerissen) in der via Agostino Depretis. Erbaut unter Urban VIII.

Datierungsvorschlag:

Wahrscheinlich ein früher päpstlicher Auftrag bald nach 1740.

Technische Angaben:

Stuck.¹ Das verlorene Werk ist nur in dem Photo von Beringer, Verschaffelt 1902 Taf.3 A, überliefert.

Dokumentation:

Kurze Lebensbeschreibung 1797 S.11 Nr.6 "Das Brustbild des heil.Norbertus an dem Portale der Norbertus Kirche zu Rom".

Beschreibung:

Das Ovalmedaillon mit dem Brustbild des Heiligen wird von zwei Putten, die auf dem Segmentgiebel über der Tür lagern, gehalten. Der Heilige, dessen Oberkörper in Dreiviertelansicht gezeigt ist, wendet den Kopf über die rechte Schulter und blickt gen Himmel. In der rechten Hand hält er die Monstranz. Hinter seinem Haupt ist der Heiligenschein zu erkennen. Über dem Chorhemd mit Spitzenbesatz am Ärmel trägt er den Schultermantel mit Kapuze und darüber die Stola. Das Gesicht, von strähnigen Haaren gerahmt, ist großflächig und mit der breiten Nase und dem scharfen Brauenschwung über tiefliegenden Augen kräftig durchmodelliert.

1 Beringer, Verschaffelt 1902 S.26.

Die beiden Putten zu Seiten des Medaillons lagern in lockerer, fast schwebender Haltung auf dem Giebel, die Köpfchen nach unten gewendet. Der linke Putto hielt ehemals einen stabförmigen Gegenstand in der rechten, hochgestreckten Hand.

Stil:

Die Qualität des zugrundeliegenden Photos läßt eine stilistische Beurteilung kaum zu. Pestgehalten werden soll dennoch, daß Verschaffelt schon bei diesem frühen Bildnis des Heiligen auf abstrahierende, formale Elemente festgelegt ist, auf typische Elemente, die er bis ins Spätwerk einsetzen wird. Bei der Gesichtsbildung sind das: großflächiges Gesicht mit niederer, sich verjüngender Stirn, scharfgratige, zu den Schläfen hin nach unten gezogene Augenbrauen, sehr tiefliegende, runde Augen, breiter Nasenrücken und stark geschwungene, häufig leicht geöffnete Lippen.

Statue des Evangelisten Johannes für S.Croce in Gerusalemme,
Rom (Abb.11 u.12)

Aufstellung:

Auf der Attika die rechte der beiden mittleren Figuren, als Pendant zu einem hl. Matthäus.

Datierung:

1744 datiert nach Bauinschrift.¹

Technische Angaben:

Kalkstein. Höhe 14 Palmen (s. Dokumentation) = ca.310 cm.

Kopien:

Marmorstatuette, Höhe 75 cm.

Privatbesitz.²

Wohl identisch mit Nr.3 der anonymen Lebensbeschreibung S.17 "Ein Johannes Evangelista, 2 1/2 Schuhe Proportion von Marmor", genannt unter den Stücken, die Verschaffelt nach seinem Tode in seiner Werkstatt hinterlassen hatte.

Geschichte:

S.Croce in Gerusalemme wurde 1743-44 nach Plänen von Domenico Gregorini und Pietro Passalacqua vollständig umgebaut.³ Außer mit der Johannesfigur für die neu errichtete Fassade wurde Verschaffelt mit vier Ovalreliefs für das Innere der Kirche an der skulpturalen Ausstattung beteiligt.

1 BENEDICTUS XIV P.M. IN HONOREM S. CRUCIS PONTIF. SUI ANNO IV. (Zit. Buchowiecki I. 1967 S.611.)

2 Beringer, Verschaffelt 1902 S.110. Im Besitz des Rittmeisters Nägele, Darmstadt. (Taf.5A)

3 Buchowiecki I. 1967 S.609f.

Dokumentation:

Kurze Lebensbeschreibung 1797 S.10 Nr.1 "Auf die Façade della Sta Croce in Gerusalem, das 14 Palmen hohe Bild des heil. Johannes des Evangelisten...".

Beschreibung:

Die Haltung der Figur ergibt sich aus dem Standmotiv, mit stark belastetem linken Bein, bei zurückgestelltem rechten Fuß, wobei das rechte Knie abgewinkelt und nach innen gedrückt ist. Zum Ausgleich wendet sich der Oberkörper in die Gegenrichtung. Der erhobene Kopf betont noch diesen Gegenzug mit dem schräg nach oben gewandten Blick. Mit dem linken, nach unten hängenden Arm wird ein Foliant von der Hüfte abgestützt. Der rechte, abgewinkelte Arm ist so von einem Gewandbausch verhüllt, daß nur die federhaltende Hand sichtbar ist. Um den ganzen Körper ist ein Mantel drapiert, der Kopf, linke Schulter, Hände und Füße freigibt. Die Spannfalten der Hüftpartie ziehen sich vom rechten Fuß diagonal hinauf bis unter den linken Arm und treffen dort mit den gerafften Gewandpartien zusammen, die sich über dem rechten Teil des Oberkörpers bauschen. Die Drapierung des Gewandes um Ober- und Unterkörper kontrastiert somit stark. Ebenfalls im Kontrast zueinander stehen die beiden Körperseiten: Der rechten Körperseite mit den agierenden Gliedern steht eine statische linke Seite gegenüber, wobei die senkrecht herunterfallenden Röhrenfalten und der ans linke Bein geschmiegte Adler zusätzlich stabilisierend wirken.

Der Ausdruck des Gesichtes ist wieder geprägt von den tief in den Höhlen liegenden Augen, mit schräg nach unten gezogenen Winkeln und Brauen und dem leicht geöffneten Mund. Das gewellte Haar fällt über die Schultern, und über der Stirn bildet sich der charakteristische Wirbel.

Die Johannesstatue ist ikonographisch deutlich nach dem Vorbild des Johannes von Camillo Rusconi in S.Giovanni in Laterano (ca.1709-12) konzipiert. Vergleichbar ist das Abstützen

des Folianten auf der linken Hüfte, die Frisur mit dem Wirbel über dem Scheitel und der Gesichtstyp. In der Körperhaltung ist sie mit der jüngeren Johannesstatue auf der Fassade von S.Giovanni in Laterano (1733-36) von Scaramucci, an entsprechender Stelle rechts neben dem geschwungenen, sich verjüngenden Mittelsockel aufgestellt, noch näher verwandt.

Stil:

Stilistisch zeigt die Statue noch Gestaltungsprinzipien Bouchardons mit der im Bogen geführten Körperachse, der geschlossenen Kontur und der verhaltenen Bewegung, Prinzipien, die er bei der Johannesstatue auf der Lateransfassade wiederfinden konnte.

Als neue Erfahrung, sicher auch an den Figuren gemacht, die bis in die dreißiger Jahre im Innern der Lateransbasilika errichtet worden waren und eine Attraktion für die Bildhauer in Rom bedeuteten, ist der Versuch zu werten, Körperpartien sichtbar zu machen und funktionelle Zusammenhänge von Körperteilen zueinander und von Körper zu Gewand zu bewältigen: Ein Anliegen, das die römische Skulptur des Spätbarock kennzeichnet.

Vorstudien:

Terrakottamodell (Abb.13)

Höhe 41 cm. Privatbesitz.¹

Auf der Ausstellung "Oude Vlaamsche Kunst" in Gent 1913 gezeigt mit Zuschreibung an Laurent Delvaux und unbekannter Herkunft.²

Zeichnung RMMA LBW 1974/2//366

Körperhaltung (im Gegensatz) und Gewanddrapierung entsprechen den rundplastischen Ausführungen. Dagegen sind die Attribute

1 Roelandt 1939 S.23 Anm.1.

2 Casier/Bergmans 1914 Pl.LXXXVI fig.139.

anders beigegeben: In der linken Hand das Buch, in der erhobenen rechten der Kelch mit Schlange. Die Zeichnung entspricht der Johannesstatue auf der Fassade von S.Giovanni in Laterano und beweist Verschaffel's Auseinandersetzung mit der Skulptur der während seines Romaufenthaltes neu ausgestatteten Kirche.

Vier Reliefs für S.Croce in Gerusalemme, Rom (Abb.14-17)

Putten mit den Leidenswerkzeugen

Anbringung:

An den Längswänden des Mittelschiffes nahe den Ecken, oberhalb der schmalen Durchgänge zu den Seitenschiffen.

Datierung:

1743/44 nach Bauinschrift.

Technische Angaben: Stuck.

Dokumentation:

Kurze Lebensbeschreibung 1797 S.10 Nr.1 "...nebst vier grossen Basreliefs, Engel vorstellend, welche die Marterwerkzeuge des Leidens Christi tragen."

Beschreibung:

Jedes der Reliefs zeigt einen Putto, der von einer Wolke getragen, eines der Leidenswerkzeuge vorweist. Dabei haben die Putten mit der Kreuzesinschrift und dem Schweißstuch ihren Anbringungsort in der Nähe der Apsis, die Putten mit Dornenkrone und Gewand Christi nahe dem Eingang.

Die hochovalen Reliefs erscheinen in der Unteransicht als Tondi. Eine Gegenüberstellung mit den Entwurfzeichnungen, die für zwei der Reliefs erhalten sind, macht die veränderte Proportionierung durch die Unteransicht verständlich. Die lebhaftige Haltung der Putten, mit den ausgebreiteten Flügelchen, den flatternden Gewandstreifen und den in die Stirne gewehten Locken läßt den Eindruck von Schweben entstehen. Verschaffelt macht den Versuch, den Raum auch in die Tiefe wirken zu lassen, indem er die Körper stark in den Raum hineindreht, die Köpfe wieder herauswendet und vor allem mit starken Verkür-

zungen arbeitet. Die Raumillusion wird allerdings auf Kosten der Körperproportionen erzielt, wie an dem Putto mit dem Schweiß Tuch am deutlichsten ist: In seiner Länge steht das linke Bein, dessen Fuß unter der Wolke hervorschaut, im krassen Mißverhältnis zu dem aufgestellten, verkürzt gezeigten rechten Bein.

Stil:

Dieser langgliedrige Puttentyp mit der zarten Gesichtsbildung und ausgeprägten Mimik ist aus Verschaffelts Hand nur in diesen Beispielen vertreten. Er wird in der französischen Bildhauerkunst dem derbem, formenschwerem römischen Typ vorgezogen und findet sich auch im oeuvre Bouchardons. Daneben gaben die Bekanntschaft und Zusammenarbeit mit französischen Künstlerkollegen wie M.A. Slodtz, J.B. Le Doux in dieser Zeit (z.B. für S.Maria Maggiore) Verschaffelt wichtige Impulse.

Vorstudien:

Vorzeichnung für das Relief des Putto mit dem Gewand Christi
RMMa LBW 1974/2//203. (Abb.18)

Die Zeichnung entspricht in der Anordnung weitgehend der Ausführung bis auf den zurückgewendeten Kopf des Putten im Relief. Auf der Rückseite des Blattes findet sich die gleiche Darstellung, aber seitenverkehrt und mit anderen Materialien ausgeführt.

Vorzeichnung für den Putto mit dem Schweiß Tuch KMhd Z 1684.
Die seitenverkehrte und sehr flüchtige Zeichnung ist wohl nach der nicht erhaltenen Originalzeichnung hergestellt.

Puttenpaar für S.Maria Maggiore, Rom (Abb.19)

Anbringung:

Fassade, als Bekrönung auf dem Dreiecksgiebel über dem rechten Portal.

Datierung:

1743 nach Inschrift über dem Portikus der Vorhalle (Fertigstellung der Fassade).¹

Technische Angaben: Kalkstein. Starke Verwitterungsspuren. Flügel des rechten Putto fehlen.

Geschichte:

Gleichzeitig mit der durchgreifenden Restaurierung von S.Croce in Gerusalemme erhielt die Basilika S.Maria Maggiore eine neue Hauptfassade. Der Entwurf Ferdinando Fugas, des ausführenden Architekten, sah 1736 unter Clemens XII. noch vor, nur die baufällige Vorhalle zu erneuern und die mittelalterliche Mosaikwand unverdeckt zu lassen. Für die Lunetten unterhalb der Dreiecksgiebel waren Puttenpaare vorgesehen. Nach dem Entwurf von 1741, der auch zur Ausführung kam, blieb die Mosaikwand zwar erhalten, wurde aber durch eine doppelgeschossige Vorhalle verstellt. Dabei rückten die Puttenpaare als Bekrönung auf die Dreiecksgiebel.

Unter der Leitung des Architekten Ferdinando Fuga arbeitete ein Künstlerkollektiv an dem Skulpturenschmuck, das auch für andere Bauten in mehr oder weniger gleicher Zusammensetzung häufiger verpflichtet wurde. Verschaffelt wird im Zusammenhang mit bekannteren Namen genannt²: Pietro Bracci, Michel-Angelo Slodtz, Filippo della Valle, Giuseppe Lironi, Giambattista Maini u.a.

1 Buchowiecki I. 1967 S.242.

2 Buchowiecki I. 1967 S.246ff.

Von M.A. Slodtz stammt die Puttengruppe über dem linken Portal, die als Gegenstück zur Arbeit Verschaffelts ikonographisch identisch konzipiert ist. (Abb.389). Beringer zählt beide Gruppen dem Werk Verschaffelts zu, beobachtet aber doch stilistische Unterschiede.¹ In der neueren Monographie über die Künstlerfamilie Slodtz von Souchal wird die falsche Puttengruppe als Arbeit von M.A. Slodtz beschrieben und abgebildet. Selbst die "Kurze Lebensbeschreibung" ist unpräzise mit der Erwähnung von zwei Girlanden haltenden Kindern.

Dokumentation:

Abrechnung der fabbrica von S.Maria Maggiore über 350 scudi für "Sciulos" und "Verciafel" in Rome, Archivio di stato, Camerale I Reg.1555.

Kurze Lebensbeschreibung 1797 S.11 Nr.5 "Zwey Kinder, eine Guirlande haltend, auf dem Fronton zu St.Maria Maggiore."

Beschreibung:

Tatsächlich ist von Verschaffelts Hand die rechte Gruppe, zwei geflügelte Putten, eine Tiara haltend. Hinter den Kinderkörpern sind zwei gekreuzte Schlüssel angebracht. Die nackten Putten lagern auf den Schrägen der Giebelseiten und tragen gemeinsam die Tiara. Über die Schultern und unter die Körper sind locker Tücher gelegt.

Stil:

Wenn auch die Haltung der Putten der korrespondierenden Gruppe des größeren Meisters entspricht, so wirkt sie doch schwerfälliger, die Körper lasten stärker auf dem Giebel, sind auch voluminöser gebildet. Allerdings ist die Oberfläche des porö-

1 Beringer, Verschaffelt 1902 S.27.

2 Souchal 1967 S.672 Nr.161 Pl.32b.

3 Souchal 1967 S.672.

sen Steins ziemlich abgerieben, so daß Feinheiten, z.B. in der Frisur, verlorengegangen sind. Mit dem starren Geradeausblicken des linken Putto und der harten Herauswendung des Kopfes in Richtung Betrachter bei dem anderen Putto steht Verschaffel's Gruppe sicher hinter dem lebendig angeordneten Pendant von Slodtz zurück.

Engelpaar mit dem Wappen Benedikt XIV. für S.Appolinare, Rom
(Abb.20)

Anbringung:

Auf dem Scheitel des Triumphbogens.

Datierung: 1742-48

Technische Angaben: Stuck.

Geschichte:

S.Appolinare ist seit 1920 die Kirche des im anstoßenden Palazzo di S.Appolinare untergebrachten Seminario Romano für juristische Studien (vormals Sitz des Collegium Germanicum). Die Kirche wurde in den Jahren 1742-48 auf Veranlassung von Papst Benedikt XIV. neu errichtet. Die Weihung der Kirche durch den Papst erfolgte am 21. April 1748.¹ Das Engelpaar Verschaffelts wird also in der letzten Bauphase angebracht worden sein.

Beschreibung:

Das Wappen der Lambertini ist bekrönt von der Tiara und den Schlüsseln Petri, den unteren Abschluß bildet ein geflügeltes Puttenköpfchen. Die flankierenden Engel sitzen nach außen gewendet auf dem Profil des Rundbogens. Der rechte Engel stößt in die Posaune, während der linke Engel sein Instrument, ebenfalls eine Posaune, zu seinen Füßen aufgestellt hat. Die ausgebreiteten Flügel und die lebhaft gewanddrapierung, die bei dem rechten Engel Beine, rechte Schulter und Brust sehen läßt, und die geschickte Anbringung der Figuren auf dem sehr schmalen Profil an der Vorderfläche des Triumphbogens lassen die Figuren fast schwerelos erscheinen.

¹ Noack, Deutschland 1927 S.749

Stil:

Vorbild war sicher die motivisch identische Gruppe von Paolo Benaglia auf der Attika des Palazzo della Consulta, der auf Wunsch Clemens XII. 1732-37 ebenfalls von Ferdinando Fuga errichtet wurde. Auch bei dieser Gruppe stößt nur ein Engel in die Posaune. Das Sitzmotiv wurde für den linken Engel in S.Apollinare übernommen, ebenfalls die Gewandanordnung mit den auf den Oberschenkeln zusammengeschobenen Falten und über die Arme zurückgefallenen Stoffmengen. Die Komposition Verschaffelts wirkt allerdings geschlossener und durch ornamental-dekorativ gegebene Faltenwürfe auch summarischer. Als stilistisches Vorbild bietet sich Berninis Gruppe der wappenhaltenden und posauneblasenden Engel (1663-66) am Bogen der Scala Reggia des Papstpalastes an. Dabei war es sicher die manirierte, dekorative Formensprache, die auf Verschaffelts Darstellung eingewirkt hat, eine Formensprache, für die er aufgrund seiner französischen Schulung empfänglich war. Eine der wenigen Zeichnungen Verschaffelts nach Skulpturen in seinem Römischen Skizzenbuch zeigt die Famen über dem Portal im Innern von S.Andrea al Quirinale¹ und belegt, daß sich Verschaffelt an der römischen Skulptur orientierte.

Puttenköpfe für die Marienkapelle S.Apollinare, Rom

Anbringung:

In der linken Apsis der Vorhalle, unterhalb des Gnadenbildes.²

Datierung: 1742-48

Technische Angaben: Vergoldeter Stuck.

1 RMMa LBW 1974/2//376,2. AK Mannheim 1976 S.120.

2 Buchowiecki II. 1970 S.825.

Statue des hl. Paulus für St. Peter, Bologna (Abb.21 u.22)

Aufstellung:

Auf dem rechten Eckpfeiler des Mittelrisalits.

Datierung:

1746 nach Inschrift.

Technische Angaben:

Kalkstein. Höhe 23 Palmen (s. Dokumentation) = ca.515 cm.

Geschichte:

Benedikt XIV. stiftete seiner Vaterstadt Bologna, der er seit 1731 als Erzbischof vorstand., 200 000 Scudi und ließ davon den Dom S. Pietro mit einer prächtigen Fassade und zwei neuen Kapellen von Alfonso Torregiani ausstatten.¹ Die Fassade ist mit zwei Kolossalfiguren geschmückt, dem hl. Paulus von Verschaffelt und dem hl. Petrus von Corsini.

Dokumentation:

Kurze Lebensbeschreibung 1797 S.10 Nr.3 "Den heil. Paulus von 23 Palmen auf die Peterskirche zu Bologna.

Beschreibung:

Verschaffelt hat die Figur aus mehreren zusammengesetzten Steinblöcken, die grob verklammert sind, gearbeitet. Als Gegenstück zur Statue des hl. Petrus sah sich Verschaffelt veranlaßt, eine voluminöse, raumgreifende Figur zu schaffen. Dies gelang durch die großzügige Verschlingung der Stoffmassen unter dem rechten Arm, die das Gewand in schwere, breite Falten legt. Dennoch ist die Figur straff und

¹ Pastor 1931 Bd.16 S.111.

stark gespannt durch die diametral entgegengesetzte Ausrichtung von Kopf und erhobenem rechten Arm. Kopf und Blickrichtung sind nach unten dem Betrachter zugewendet, während der rechte Arm kraftvoll nach oben stößt und wohl ursprünglich ein Kreuz gehalten hat.

Stil:

Die Untersuchung der Statue des Evangelisten Johannes für S.Croce in Gerusalemme hält vor Augen, daß Verschaffelt keinen eigenen Entwurf verarbeitet hatte, sondern veranlaßt war, Beispiele der zeitgenössischen Skulptur zum Vorbild zu nehmen. Ähnlich fremdbestimmt war der Entwurf für den hl. Paulus. Die Apostelstatue ist in der Tradition der Zyklen monumentaler Architekturskulptur zu sehen, die im Auftrag des verantwortlichen Architekten an weniger namhafte Künstler übergeben wurden, wie zum Beispiel die Kolonnadenfiguren für St.Peter von Bernini oder der Zyklus für die Balustrade der Kapelle in Versailles von Hardouin-Mansart. Entsprechend läßt die Statue des hl. Paulus charakteristische Stilelemente Verschaffelts vermissen und bleibt somit in seinem Oeuvre singulär.

Für den jungen Künstler war der Auftrag wichtig, um sein Formenrepertoire zu erweitern. Auch aus diesem Grund hat Verschaffelt in einem Skizzenbuch¹ römische Heiligenfiguren in großer Zahl festgehalten, Statuen, die zum Teil identifizierbar sind.²

1 RMMa LBW 19742//376.

2 Liste von Gerhard Krämer im Reiß-Museum Mannheim.

Engelpaar für die königliche Kapelle Johannes des Täufers,
S.Rochus, Lissabon (Abb.23,25,26)

Anbringung:

Über dem Altarretabel

Geschichte:

Die Kirche S.Rochus war 1570-75 von dem italienischen Architekten Filippo Terzi erbaut, später um zehn Seitenkapellen erweitert worden. König Johann V. von Portugal bestimmte die zuletzt erbaute Kapelle für seinen Schutzpatron. Den Auftrag für die innenarchitektonische und dekorative Ausstattung vergab Johannes V. nach Italien, da er sich von dem Einfallsreichtum und dem schöneren Material der römischen Künstler Besseres versprach als von seinen eigenen Künstlern. Mit der Empfehlung, keine Unkosten zu scheuen, wurde als Architekt Luigi Vanvitelli bestimmt, der seit 1725 an S.Peter arbeitete. Ihm wurden Pläne und Maße der Kapelle aus Lissabon zugeschickt, so daß die Einzelaufträge in die Werkstätten verschiedener Künstler vergeben werden konnten. Das Künstlerkollektiv läßt sich aus einer Handschrift vom Jahre 1755 benennen: Carlo Marchionni, Antonio Corradini, Bernardino Lodovico, Agostino Corsini und Verschaffelt.

Die Handschrift "Patriarcale. Lisbon. MDCCLV." ist in Italien verfaßt und enthält über hundert Handzeichnungen. Allein 43 Zeichnungen beziehen sich auf die Kapelle in S.Rochus. Der Besitzer James Weale ließ die Handschrift 1843-44 veröffentlichen, allerdings ohne die Zeichnungen, unter "Weale's Quarterly Papers on Architecture", London 1843-44, mit dem Titel: "Book of Sketches of the designs of works proposed which are being made in Rome by order of the Court."

Verschaffelts Beteiligung ist durch die Zeichnung Nr.16 der Handschrift belegt, die den Namen Pietro Wersciaff aufweist und das adorierende Engelpaar in dem vertieften Schildbogen über dem Altarretabel zeigt.¹ Außerdem befindet sich im Zeichnungskonvolut Verschaffelts im Kurpfälzischen Museum in Heidelberg ein Entwurf zur Kapelle (Abb.24), allerdings sicher nicht aus der Hand Verschaffelts. Von diesem Entwurf kamen Details nicht zur Ausführung. So war das Engelpaar ursprünglich mit Spruchbändern vorgesehen: ECCE AGNUS DEI und QUI TOLLIT PECCATA MUNDI.² Nach der Fertigstellung wurde die Kapellenausstattung in S. Antonio dei Portoghesi aufgebaut und von Benedikt XIV. am 23.4.1747 konsekriert.³ Wieder zerlegt und verpackt, wurden die Einzelteile auf drei Schiffen von Venedig nach Lissabon verfrachtet in Begleitung von einer Reihe von Künstlern, die die Aufstellung zu überwachen hatten. Ob auch Verschaffelt Mitreisender war, ist nicht überliefert. König Johann V. konnte die Fertigstellung der Kapelle nicht mehr erleben.

Dokumentation:

"Patriarcale. Lisbon. MDCCLV" Zeichnung Nr.16 mit Aufschrift Pietro Wersciaff.

Cracas 1747 Nr.4644; 1748 Nr.4806.⁴

Beschreibung:

Die Gruppe der adorierenden Engel ist auf dem Architrav des Altarretabels über dem Altargemälde angebracht. Zwischen den Engeln befinden sich drei Seraphimköpfchen in Wolken mit dem Kreuz und im Hintergrund, eine große Strahlenglorie.

1 Alle Angaben aus Briggs 1916.

2 KMhd Z 1797.

3 Oechslin 1972 S.111.

4 Noack, Romfahrer 1927 S.147 Anm.4.

Beide Engel knien in verehrender Haltung. Beide sind in reich bewegte Gewänder gehüllt, die jeweils die dem Betrachter zugewandte Schulter und Arm frei lassen. Bei beiden fällt das Haar lockig in den Nacken zurück. Der linke Engel hat den Blick zum Kreuz erhoben, auf das er mit der linken Hand weist. Die rechte liegt vor der Brust. Der rechte Engel neigt das Haupt zum Altar und verschränkt die Arme vor der Brust.

Stil:

Während, sich das ikonographische Vorbild wieder bei Bernini finden läßt, bei den anbetenden Engeln auf dem Hochaltar von S.Agostino in Rom oder bei einem der zahllosen Nachahmer, gelingt Verschaffelt, nach zehnjährigem Aufenthalt in Rom, in diesem Werk eine eigene Ausdrucksform. Das barocke Pathos Berninis bleibt grundlegend, ebenso wie dekorative, ornamentale Vereinfachungen benützt werden, allerdings nur noch bei der Gewandanordnung. Gesicht und Körperbildung dagegen zeigen, daß Verschaffelt es sich zur Aufgabe gemacht hat, Naturgegebenheiten der körperlichen Erscheinung zu erfassen. Im Unterschied zu den typisierten Gesichtern seiner bisherigen Statuen sind die der Engel physiognomisch individuell behandelt und verraten Erfahrungen mit der Porträtplastik. (Im späteren Werk wird sich allerdings zeigen, daß diese Gesichtsausformulierung zum Topos wird.)

Durch ihren Naturalismus und durch die feine Modellierung hebt sich die Engelgruppe deutlich von der in S.Apollinare ab.

Putto mit der Tiara, S.Ciriaco, Ancona (Abb.27 u.28)

Anbringung:

Vor dem rechten Chorbogenpfeiler, auf hohem Sockel mit Inschrift.¹

Datierung:

1748 durch Inschrift.

Technische Angaben:

Weißer Marmor. Höhe 110 cm.

Geschichte:

Der Dom zu Ancona, Bischofskirche des Papstes Benedikt XIV., wurde von ihm "von Jahr zu Jahr reich beschenkt".² 1748 erhielt der Chorbogen eine barocke Verkleidung mit der Papstbüste vor dem linken und dem Putto mit der Tiara vor dem rechten Bogenpfeiler.

Dokumentation:

Kurze Lebensbeschreibung 1797 S.11 Nr.8 "Einen 5 Palmen grossen Genius, welcher die päpstlichen Attributen hält, für die Domkirche zu Ancona."

Beschreibung:

Vor einem großen, aufgestellten Lorbeerkranz sitzt ein geflügelter Putto. Die knabenhafte Gestalt, die leicht zurückgelehnt auf Büchern sitzt, hält mit beiden Händen

1 Beringer, Verschaffelt 1902 S.13 irrtümlich: "auf der Innenseite des Frontgiebels", S.33 wörtlich die Inschrift. Da auch richtige Angabe der Anbringung des Putto.

2 Pastor 1931 S.112.

eine große Tiara. Der Kopf mit den strähnigen Locken ist nach unten geneigt und der Blick nach unten gerichtet. Von den Schultern fällt über den Rücken ein Tuch herab, das sich zu Füßen des Puttos staut.

Vorstudien:

KMHd Z 1795. Die Entwurfzeichnung entspricht in der Haltung des Putto der Ausführung; zusätzlich ist ihm das Patriarchenkreuz beigegeben. Der hinterfangende Lorbeerkrantz fehlt. (Abb.29)

Statue des Erzengels Michael auf der Engelsburg, Rom (Abb.31)

Aufstellung:

Auf dem Dach auf einem hohen Sockel, zur Engelsbrücke ausgerichtet.

Datierung: 1748-1752

Technische Angaben:

Bronze. Höhe ca.250 cm.

Geschichte:

1748 am Ende seines Romaufenthaltes erhielt Verschaffelt den päpstlichen Auftrag, das Modell zu einem Engel für die Engelsburg zu schaffen, um damit die durch Witterung stark beschädigte Engelsstatue von Raffaele da Montelupo aus dem 16.Jahrhundert, heute in cortile dell'angelo, zu ersetzen. Der Guß erfolgte in der päpstlichen Gießerei Francesco Giardinos.¹ Die Statue wurde 1752, also nach Verschaffelts Abreise nach England, auf der Engelsburg aufgestellt.

Dokumentation:

Kurze Lebensbeschreibung 1797 S.11 Nr.4 "Das Modell für den in Bronz gegossenen Engel auf der Engelsburg zu Rom."

Beschreibung:

Der Engel steht in leichter Schrittstellung mit zurückgesetztem rechten Bein. Der starken Verschiebung der linken Hüfte nach oben wird eine Gegenbewegung des Oberkörpers, der sich in der Taille nach links dreht, entgegengesetzt. Verursacht wird diese kräftige Drehbewegung durch das Handlungsmotiv, nämlich das Hochnehmen des linken Armes, um das lange Schwert

1 Beringer, Verschaffelt 1902 S.31.

in die tief neben der linken Hüfte gehaltene Schwertscheide zu stecken. Der Engel trägt die Rüstung römischer Soldaten mit Lederpanzer, Hemd, kurzem Rock und Stiefeln. Von den Schultern fällt ein langer, sich kräftig bauschender Mantel. Das schulterlange, in der Mitte gescheitelte strähnige Haar weht nach hinten. Der Hals ist breit und muskulös, ebenso wie Brustkorb, Beine und Arme von kräftiger Statur sind. Das breite Gesicht verjüngt sich stark zum Scheitel, die runden Augen liegen tief in den Höhlen, die breitrückige Nase ist kräftig ausgebildet im Gegensatz zur schwachen Kontur des Mundes.

Vorstudien:

Keine erhalten.

Dagegen scheint sich Verschaffelt mit dem Standbild, von Raffaele da Montelupo, das er zu ersetzen hatte, beschäftigt zu haben. Die Zeichnung RMMa LBW 1974/2//377,13 zeigt einen Engel in nahezu identischer Bekleidung und Haltung, wenn auch der Kontrapost nur angedeutet ist. (Abb.30).

Ikonographie:

Die Legende berichtet¹ von der Erscheinung des Erzengels Michael über der Burg, einer Vision Papst Gregors des Großen im Jahre 590 anlässlich einer Bittprozession um das Ende der Pest. In der Geste des Engels, der das Schwert in die Scheide steckt, erkennen die Gläubigen das Ende der Seuche.²

Der Sieg des Engels über das Übel, die Schilderung des Augenblickes, in dem der Geharnischte mit ausgebreiteten Flügeln auf die Festung niederschwebt und seine Waffe versorgt, findet sich seit der Renaissance häufig in der Engelsburg dar-

1 Legenda aurea 46,4

2 Beringer, Verschaffelt 1902 S.31, läßt den Engel das Schwert ziehen, was aber der Legende widerspricht.

gestellt, als Fresko, Ölmalerei, Skulptur: zum Beispiel das Wandgemälde in der cappella S.Michele aus dem 16.Jh.¹; als Fresko von Pierino del Vaga (1545-47 ausgef.) in der sala del Consiglio (Abb.391); als vergoldete Holzstatuette aus dem Ende des 17.Jh. in der cappella Leo X.² (Abb.392).

Lediglich das Engelsstandbild von da Montelupo, dessen Platz Verschaffelts hl. Michael einnehmen sollte, vertritt diesen Bildtyp nicht. Er steht in ruhender Kontraposthaltung, das Schwert nach oben gerichtet (Doryphorostyp?).

Zu Füßen liegt Kriegsgerät.

Stil:

Verschaffelts Ausführung steht in der Bildtradition der genannten Darstellungen. Sein ikonographisch nächstes Vorbild ist das Tafelbild des hl. Michael von Guido Reni in S.Maria della Concezione, 1635/36 gemalt (Abb.393). Von Reni sind Details übernommen, wie die Anordnung des Flügelpaares, das Hochflattern des Mantels über der linken Hüfte, das über die Brust gelegte Schwertband, über der linken Hüfte den Stoff zu einem Bausch raffend, das zurückwehende Haar. Die gesenkte linke Hand hält eine Schwertscheide und nicht wie bei Reni die Kette, mit der der Satan bezwungen wurde.

Im Unterschied sowohl zu Renis Engel als auch zur Holzstatuette, deren Aktion sich vordergründig in der Fläche ausbreitet, greift Verschaffelts Figur in den Raum aus.

Das Hereindreuen des Körpers in den Raum, durch übersteigerte Verschiebungen der Körperachse, ist ein Stilmittel der Bildhauerei in Rom um die Jahrhundertwende, denkt man an die Heiligenstatuen z.B. für St.Peter und für S.Giovanni in Laterano von Monnot, Rusconi, Maratta, Le Gros und anderen. Dabei ist aber zu beobachten, daß Verschaffelts Engel von einer voluminösen und festen Körperlichkeit ist, die die Skulpturen der genannten Bildhauer nicht aufweisen. Sie setzt die Kenntnis von klassizistischer Skulptur voraus mit einer als "antikisch" verstandenen Formvorstellung.

1 D'Onofrio 1978 Abb.71 u.72.

2 D'Onofrio 1978 Abb.76.

Skulpturen für die Jesuitenkirche in Mannheim

Fassadenskulpturen - Seitenaltäre - Weihwasserbecken - Hochaltar

Geschichte:

- 1727 Kurfürst Carl Philipp schenkt den Jesuiten zur Niederlassung des Ordens einen Bauplatz für Kirche, Kolleggebäude und ein Gymnasium und gewährt finanzielle Unterstützung.
- 12.3.1733 Grundsteinlegung zur Kirche.
- 1743 Kurfürst Carl Theodor setzt den nach dem Tode seines Vorgängers stagnierenden Bau fort.
- 1748 Bauleitung geht nach dem Tode Alessandro Bibienas auf Franz Rabaliatti über.
- Jan.1752 Tod des Bildhauers Paul Egell. Von den Skulpturen für die Jesuitenkirche konnte er nur das Giebelrelief fertigstellen.
- 1733-1760 Vorbereitung der Festschrift "Basilica Carolina" zur Einweihung. Dazu wurden Rabaliattis Architekturentwürfe von Klauber gestochen. Da Verschaffelts Ausführungen zum Teil von Rabaliattis Entwürfen abweichen, kann auf eine Planänderung unter Einfluß Verschaffelts geschlossen werden.
- 1757 Die Fassadenfiguren, die 6 Reliefs für die Seitenaltäre und Zierat für den provisorischen Altar sind von Verschaffelt geliefert und können abgerechnet werden.
- Jan.1758 Altar mit Altarumbau sind in Arbeit, ebenfalls die beiden Engel für den Kreuzaltar und die beiden Weihwasserbecken.
Unmittelbar darauf folgen die Aufträge für die 5 Hochaltarfiguren, allerdings nur aus Gips, für 2 Engel für den Marienaltar und für 2 Reliefs

anstelle der Gemälde für Kreuz- und Marienaltar. Nicht ausgeführt wurden die Engel für den Marienaltar und die reliefierten Retabel für die Seitenaltäre.

- 18.5.1760 Bischöfliche Weihe der Kirche.
 Sept.1943 Starke Zerstörungen im Chor durch Brand nach Fliegerangriff.
 Jan.1945 Totale Zerstörung des Chores mit Hochaltar und Krypta, auch der Seitenaltäre im Querhaus durch Bombenangriff.

Dokumentation:

Um den Arbeitsablauf zu dokumentieren, sollen die aufschlußreichsten Unterlagen hier wiedergegeben werden. Die im Generallandesarchiv verwahrten Akten¹ mit der Korrespondenz und den Rechnungen zu Verschaffelts Tätigkeit für die Jesuitenkirche datieren auf die Jahre 1757-1759.

In der Auszahlungsanordnung der Hofkammer von 1757 sind die ersten fertiggestellten Arbeiten genannt (fol.13):

- 1mo Zu denen in dem frotispicio befindlichen 4 steiner-
 nen Statuen, also 4 Haupt Tugenden representirend,
 2do Zu der in dem Portal befindlichen Statua die famam
 representirend,
 3tio Zu denen 6 Bas-reliefs an denen kleinen altären,
 4to in verschiedenen an denen nebenaltären gemachten
 Veränderungen,
 5to Zu denen Zierathen an dem holtzernen Tabernacul, und
 dessen Socle
 6to in denen an dem Frise des hohen altar gemachten Zierathen.

Quittung Verschaffelts zu diesen Posten (fol.14):

- | | |
|-------------|----------|
| erster mit | 3200 fl. |
| anderer mit | 1500 fl. |

1 GLA 213/1246 fol.13, 14, 20, 51, 53, 57, 58.

anderer mit	1500 fl.
Dritter "	2000 "
Vierter "	100 "
fünfter "	250 "
sechst und letzter mit	147 "
und also zusammen mit	7197 fl.

Demnach sind 1757 die Fassadenfiguren, die Reliefs für die umgearbeiteten Seitenaltäre und der provisorische hölzerne Altar fertiggestellt.

Die Specification vom Frühjahr 1758 enthält die Arbeiten, die schon begonnen sind und die neu hinzukommen sollen, mit Angabe der veranschlagten Preise (fol.20):

1mo	Das Tabernacul ad. 9 Schu 3 Zoll hoch und 6 Schu 3 Zoll breit, mit 6 colomny und 2 Pilastry gemacht von hartem allabastre, die Cornicy und architraty von gelb antiquy, mit feinen Zierrathen und allerhand Steinen, für diesen Tabernacul, welchen H. Werschaffelt annoch vor Ostern aufzustellen vermeinet	5000.
2do	Der Socle oder Aufsatz, worauf der Tabernacul ruhet, ad 13 Schu lang, und 10 1/2 Schu breit, 1 Schu 8 Zoll hoch,	1500.
3tio	Das piedestal ad 5 3/4 Schu hoch, 9 1/2 Schu breit, worauf die Statua zu stehen kommen, in 2 Theil bestehend	800.
4to	Zwey Weyhwasserkessel von marmor mit ihren aufsätz, welche sich würcklich in der Kirch befinden, und nichts mehr, als die Vergoldung erfordern	5000.
5to	Zwey Engel auf dem Creutzaltar von weisem marmor, wovon einer fertig, der andere aber auser die Flügel und modell annoch nicht angefangen ist	4500.
6to	Die extension, und Vertiefung des hohen altars, wofür aber noch zur Zeit kein certum quantum ausgeworfen werden kann, gestalten solche [? unleserlich] auf einer ausmessung ankommt.	
		Summa 16800 fl.

Verschaffelt reiste 1756, 1757 und 1758 nach Italien, um Marmor für die Weihwasserbecken zu kaufen, vor allem aber für den großen Auftrag, die Chorummantelung in der Genter St.Baafskathedrale. Auf eine dieser Reisen bezieht sich Verschaffelt in der "Note des ouvrages" GLA 213/1246 fol.57:

"Les deux Benitiers degia possé dans L'Eglies ont pour hauteur 9 3/4- et Large 5 - 2 - et comme ce dit ouvrage a été ordonnez après mon retour d'italia, c'est moy qui a fornish le marbre blan pour faire les enfand qui sont audessus les Coquilles, et ont pour proportion 5 pieds: Cacune fait 2500 florins les deux font f - 5000 -"

1758 erfolgte die letzte Auftragserteilung für die Jesuitenkirche, fol.51:

- Imo Die 5 Statua auf dem hohen Altar von gipps, wovon die beiden ersteren die heil. Ignatium und Xaverium die 3te einen Engel, die 4te die Religion die 5te aber Africam vorstellen ad. 2500.
- 2do 2 Engeln von weisem Marmor auf dem Muttergottesaltar ad 4500.
- 3tio 2 bas reliefs anstatt der mahlerey in denen neben altären, in dem einen Christum Crucifixum und Mariam Magdalenam in dem anderen aber annuntiationem B.M.V. fürstellend ad 7000.
- Summa 14000.

Sollte jedoch die Marmorausführung der Hochaltarfiguren vorgezogen werden, dann wären 16835 fl. Bezahlung angemessen.

1758 hatte man sich also entschlossen, die Hochaltarfiguren, die die Missionstätigkeit der Jesuiten zum Thema hatten, bescheidener, nämlich nur in Gips auszuführen, dafür aber die Nebenaltäre aufwendiger auszustatten.¹

1 Erste Anzeichen von Reserviertheit gegenüber dem an Bedeutung verlierenden Jesuitenorden.

Ein Bericht Verschaffelts "Über die Arbeit an den 5 Figuren aus Gips von 9 pieds Höhe" enthält als interessanten Hinweis die Bemerkung, daß der für die Altarfiguren vorgesehene Marmor für "portraits" des Kurfürstenpaares verwendet werden soll, "pour aitre posée dans la Ridders Sale au Chateau." (fol.53) Schließlich interessiert noch eine Aufstellung Verschaffelts der noch auszuführenden Arbeiten (fol.58):

1. Deux Anges qui tiene les atribus de la Vierge
2. Et le Deux Basreliefs dans les Petits hautes c'est à Dire Notre Seigneur alla Croix avec la madelène, de l'autre côté Le Nociation
3. Le Group de trois figures, et deux autres a coté."

Die Engel für den Marienaltar und die beiden Retabel für die Nebenaltäre sind nicht ausgeführt worden. Die Arbeit an den Hochaltarfiguren hat Verschaffelt offensichtlich hinausgezögert, da er sich eine Entscheidung zugunsten von Marmor erhoffte. Sie wurden dann doch in Gips ausgeführt und sind als die letzten Arbeiten Verschaffelts für die Jesuitenkirche anzusehen.

Basilica Carolina 1760 S.36 "Basilicae Carolinae alteria"

Kurze Lebensbeschreibung 1797 S.14.

Nr.1 "Die fünf schönen und zweckmäsigen Bildsäulen an der Façade der Kirche"

Nr.2 "Auf dem hohen Altare die schöne Gruppe des heiligen Ignaz, wie er dem nach Indien reisenden Apostel Xavier den Segen ertheilet; nebst dem Engel, welcher das Institut des Jesuitenordens hält; die beyden Seiten-Statuen, den Glauben und Afrika vorstellend; die prachtvolle Glorie, und die beyden marmornen Engel oben an der Kuppel des Altars."

Nr.3 "Die beyden Engel an dem Kreuzaltare."

Nr.4 "Die marmornen Basreliefen an den Seitenaltären und die Weihwasser-Schaalen."

Die Skulpturen:

Fassadenfiguren

Fama (Abb.32)

Anbringung:

Auf dem Gesims des mittleren Fensters über dem Portal.

Datierung:

1755 auf Inschriftenband: CONSUMAVIT ANNO MDCCLV.

Technische Angaben:

Gelber Sandstein

Beschreibung:

Die geflügelte Fama sitzt in seitlich zurückgelehnter Haltung mit erhobener Linken, die die Posaune hält. Der rechte stützende Arm ist angewinkelt, und die Hand greift das Ende des Schriftbandes (möglicherweise hielt sie einen weiteren Gegenstand, eine zweite Posaune?). Ein bordüregesäumter Mantel verhüllt die Figur bis auf rechte Schulter, Arm und das linke Bein. Kopf und Blickrichtung sind nach rechts auf das Schloß gewendet. Das Haar ist über der Stirn geteilt, zum Teil im Nacken zu einem flatternden Zopf zusammengenommen oder über dem Scheitel locker geschlungen.

Fama lehnt mit dem rechten Arm gegen einen kauernden Löwen, während vor ihr ein geflügelter Putto ein Schild mit dem Monogramm Carl Theodors hält. Die Dreiergruppe ist von einem weitschwingenden Schriftband bogenförmig hinterfangen.

Vier weibliche Figuren als Darstellungen der Kardinaltugenden:

Aufstellung:

In den Nischen zu Seiten der Mittelfenster am Obergeschoß links *Justitia*, rechts *Fortitudo*, und der Vorhalle links *Temperantia*, rechts *Prudentia*.

Datierung: 1756

Technische Angaben:

Gelber Sandstein.

Beschreibung:

Justitia (Abb.33)

Die Figur steht mit in der Körperachse gedrehter Haltung in der Nische. Ihre rechte Schulter ist nach hinten genommen, dabei weist die Kopfdrehung in die Gegenrichtung zur Fassadenmitte hin. Über einem dünnen, gefältelten Untergewand trägt sie einen schweren Mantel, der über der rechten Hüfte gerafft, die Schulter entblößt. In der rechten, gesenkten Hand, hält sie das Schwert, dessen Spitze nach oben weist. Der linke Arm ist erhoben und hielt vormals die Waage. Das Haar ist über der Stirn gescheitelt und seitlich zurückgenommen und wird mit einer Zackenkrone geschmückt.

Prudentia (Abb.34)

In der Haltung der *Justitia* spiegelbildlich entsprechend und ebenfalls schräg in die Nische eingestellt, hält *Prudentia* in der erhobenen Rechten einen Spiegel, auf den ihr Blick gerichtet ist. Mit der linken, gesenkten Hand hält sie eine Schlange. Ihre üppige Bekleidung besteht aus drei Gewändern: über einem dünneren spannt sich in breiten Falten ein Übergewand, darüber liegt ein gegürteter *Peplos*. Das Haar ist von einem griechischen Helm vollständig bedeckt.

Vorstudien:

Entwurfsskizze, RMMa LBW 1974/2//259. (Abb.35)

Die Zeichnung zeigt die Figur in Frontalansicht, dabei geht der Blick zum seitlich gehaltenen Spiegel. Auf demselben Blatt eine zweite, angeschnittene Figur in vergleichbarer Haltung. Unten alte Benennung: Prudenza.

Temperantia (Abb.36)

Die Figur erscheint frontalansichtig, aber mit nach außen gewendetem Kopf, so daß der Blick von ihrer Tätigkeit abgewendet ist. Mit der linken, erhobenen Hand greift sie den Henkel eines Kruges, den sie mit der rechten, diagonal am Körper vorbeigeführten Hand stützt, und gießt in einen größeren, am Boden stehenden prunkvollen Krug. Das Untergewand ist hoch gegürtet und läßt rechte Schulter, Brust und Arm nackt hervortreten. Ein schwerer, bodenlanger Mantel schlingt sich um den Unterkörper, Rücken und linken Arm. Das Haar ist über der Stirn gescheitelt und im Nacken zu einem Knoten geschlungen. Tief in den Höhlen liegende, runde Augen, eine breitrückige Nase und stark geschwungene Lippen charakterisieren das breite, großflächige Gesicht.

Vorstudien:

Entwurfsskizze, RMMa LBW 1974/2//9. (Abb.37)

Die Figur ist in Schrägansicht und mit geneigtem Kopf gezeigt. Der Blick ist auf den Gießvorgang gerichtet. Unten am Rand alte Benennung: Temperanza.

Fortitudo (Abb.38)

Die Figur steht auf belastetem rechten Bein, das linke ist vorgestellt und stark nach außen gedreht. Der rechte, erhobene und aus der Nische herausgreifende Arm hält die Lanze, linke Schulter und Arm sind zurückgenommen und die gesenkte Hand hält den Rundschild. Fortitudo trägt einen Lederpanzer mit Gorgonenhaupt auf der Brust, Helm und Riemensandalen. Um den Unterkörper ist ein Mantel drapiert, der an der linken

Hüfte üppig verschlungen diagonal über die Brust weitergeführt ist und über den Rücken bis auf den Boden hinabfällt. Der Helm bedeckt das Haar bis auf ein paar tief in den Nacken fallende Lockensträhnen. Das breite Gesicht zeigt scharf herausgearbeitete Einzelformen und wirkt idealisiert. Hinter der Figur ruht zu Füßen ein Löwe, den Kopf auf die Vorderpranken gelegt.

Vorstudien:

Entwurfsskizze RMMa LBW 1974/2//8. (Abb.39)

Die Zeichnung geht der Ausführung unmittelbar voran.

Sechs Reliefs der Seitenaltäre,
davon zwei rekonstruiert.

Anbringung:

Auf den Auszügen der Retabel, von den Altargemälden durch ein Gesims getrennt.

Vom Hochaltar aus an der Südwand:

Kreuzaltar - Karl Borromäusalter - Aloysiusaltar.

Nordwand.:

Marienaltar - Elisabethaltar - Stanislausaltar.

Datierung: 1756/57

Technische Angaben:

Weißer Marmor. Höhe: ca.80 cm, Breite: ca.120 cm.

Oberkante geschweift, Unterkante bogenförmig, Seiten gerade. Nur die vier östlichen Reliefs sind original erhalten, die beiden dem Hauptaltar am nächsten in Stuck schlecht rekonstruiert.

Beschreibung:

Die Reliefs nehmen die Themen der Altargemälde auf.

Kreuzaltar mit der Darstellung des Gekreuzigten. (Abb.40)

Relief: Ein Putto hält das Schweißstuch mit dem plastisch modellierten Antlitz des Dornengekrönten vor sich ausgebreitet, so daß nur sein Köpfchen und die Flügel zu sehen sind. (Rekonstruktion)

Karl Borromäusaltar mit der Darstellung des Heiligen, der einem Sterbenden die Sakramente reicht. (Abb.41)

Relief: Christus als Guter Hirte trägt ein Schaf auf den Schultern, das er an den Vorder- und Hinterbeinen hält.

Aloysiusaltar mit der Darstellung des Heiligen, der von einem Engel Kreuz und Lilie empfängt. (Abb.42)

Relief: Zwei von Wolken getragene Putten halten zwischen sich einen Lilienstengel.

Vorstudien:

Entwurfzeichnung RMMa LBW 1974/2//13 zusammen mit Entwurf für den Stanislausaltar. (Abb.43)

Der linke, lilienhaltende Putto ist auf der Zeichnung in anderer Haltung vorgesehen. Angaben der oberen Bildbegrenzung, der Mittelachse und der Maße.

Marienaltar mit Darstellung der Verkündigung. (Abb.45)

Relief: Die Bundeslade, dahinter zwei Cherubim (Bundeslade als Mariensymbol). Die ungeschickte Rekonstruktion vermag keinen Eindruck von Verschaffelts Entwurf zu vermitteln.

Elisabethaltar, Landgräfin Elisabeth von Thüringen spendet Almosen. (Abb.46)

Relief: Eine jugendliche Frau mit kunstvoller Frisur und Krone hält in ihrem Gewandbausch Blüten (Rosenwunder?).

Vorstudien:

Entwurfzeichnung RMMa LBW 1974/2//246. (Abb.47)

Die Zeichnung entspricht der Ausführung bis auf den im Hinter-

grund flatternden Schleier. Unten Andeutung der Reliefbegrenzung und Maßangaben.

Stanislausaltar, der hl. Stanislaus Kostka in Verehrung des Kindes. (Abb.44)

Relief: Ein geflügelter Putto hält in der rechten Hand eine Hostie, mit der linken eine Schale. Zwei weitere Putten, deren Köpfe hinter Wolken auftauchen, werden von Strahlen, die von der linken oberen Ecke ausgehen, hinterfangen.

Vorstudien:

Entwurfzeichnung RMMa LBW 1974/2//13 zusammen mit dem Entwurf für das Relief des Aloysiusaltars. (Abb.43). Der Entwurf entspricht der Ausführung bis ins Detail. Die Zeichnung zeigt allerdings weitere Hostien auf der Schale. Angaben der Reliefbegrenzungen und Maße.

Zwei Engel mit den Leidenswerkzeugen am Kreuzaltar (Abb.40)
(zerstört)

Aufstellung:

Zu Seiten des Altarretabels auf Sockeln in Höhe der Mensa.

Datierung: 1758-60

Technische Angaben:

Weißer Marmor. Höhe ca.180 cm.

Beschreibung:

Engel mit Kreuzesnägeln, links (Abb.49)

Die Figur steht auf belastetem linken Bein, das rechte ist leicht nach hinten gestellt. Die Kopfdrehung nach rechts steht im Kontrast zur Körperdrehung und zu den in die Gegen-

richtung gewendeten Hände, die drei Kreuzesnägel halten. Der Blick ist nach oben gerichtet, die Brauen sind zusammengezogen und der Mund ist wie klagend geöffnet. Das Haar fällt in Strähnen in die Stirn und lockig in den Nacken. Das über der Hüfte gegürtete Gewand mit Überschlag läßt rechte Schulter und Arm frei. Die großen Flügel, deren linker nach oben gespreizt ist und hinter der Säule hervortritt, bindet die Figur in die Architektur ein.

Engel mit der Dornenkrone, rechts (Abb.50 u.51)

Ebenso wie das Pendant steht der Engel dem Altar zugewendet, während der Kopf nach außen gedreht, aber leicht geneigt ist. Er trägt ein üppigeres, stärker bewegtes Gewand, das die rechte Schulter freiläßt und aus dem das linke, entlastete Bein nackt hervortritt. In den Händen hält er die Dornenkrone. Das Haar ist kürzer und an den Schläfen und über dem Scheitel zu großen, etwas künstlichen Locken gedreht. Die Haltung der Flügel entspricht der des gegenüberstehenden Engels.

Vorstudien:

Zu den Engeln auf dem Kreuzaltar sind keine Entwurfzeichnungen bekannt.

Ursprünglich war auch für den gegenüber aufgestellten Marienaltar ein entsprechendes Engelpaar geplant, aber nicht ausgeführt worden. Die Entwurfzeichnung (RMMa LBW 1974/2//325) zu einem Engel mit Lilienstengel in der gesenkten linken Hand, ist für den Marienaltar in Anspruch zu nehmen. (Abb.48) Die Anordnung der Flügel entspricht der Ausführung auf dem Kreuzaltar, und die angedeuteten Architekturelemente gleichen denen des Altars.

Zwei Weihwasserbecken (Abb.52 u.53)

Anbringung:

In der Vorhalle an den Schmalwänden neben den beiden Seiteneingängen.

Datierung: 1758-59

Technische Angaben:

Becken aus schwarzem Marmor, Stoffdrapierung aus rotem Marmor mit Fransen aus vergoldeter Bronze, Putten aus weißem Marmor. Höhe ca.300 cm, Breite ca.165 cm.

Beschreibung:

Die Beckenform ist aus der Muschel entwickelt. Um das Becken liegt eine üppige, fransengesäumte Stoffdraperie, die oben von einem schwebenden Putto gerafft wird. Der geflügelte Putto, der mit locker fallenden Tüchern kaum bekleidet ist, umfaßt ein Pflanzenbüschel. Der Blick ist dem Eintretenden zugewendet.

Die beiden Arrangements sind bis auf kleine Details identisch konzipiert und haben die Weihwasserbecken von St.Peter in Rom zum Vorbild.

Vorstudien:

Entwurfzeichnung Kunstbibliothek Berlin, Hdz. 6928¹ (Abb.54). Die Zeichnung mit dem von zwei Putten umgebenen vasenförmigen Wandbecken ist für die Jesuitenkirche bestimmt, wie aus der rahmenden Architektur, nämlich den Postamenten, deutlich wird. Das Becken wurde in dieser Form nicht ausgeführt, ebenfalls nicht zwei Putten. Dieselbe Anordnung des Weihwasserbeckens auf hohem Fuß mit zwei Putten findet sich wieder auf den Zeichnungen von Wandaufrissen (RMMa LBW 1974/2//161 und LBW 1974/2//162) für ein nicht identifiziertes Kirchenprojekt² (Abb.91 u.92). Der Ausführung in der Jesuitenkirche steht die flüchtige Zeichnung Hdz. 7538 im Kunstmuseum Berlin näher, allerdings ebenfalls mit zwei geflügelten Putten (Abb.55).

1 AK Berlin 1976 S.55 Nr.115.

2 Der Aufriß RMMa LBW 1974/2//161 ist sicher kein Entwurf für die Wallfahrtskirche Oggersheim, wie Gesche, AK Mannheim 1976 Nr.46, annimmt (s. S.87).

Hochaltar (zerstört) (Abb.56 u.57)

Aufstellung: In der Apsis.

Datierung: 1757-60

Technische Angaben:

Architekturteile aus buntem Marmor, bis auf Architrav, dieser aus Stuck, Hauptfiguren aus Gips, Engel und Putten aus weißem Marmor, Zierat aus Bronze.

Detaillierte Angaben zu Material und Maßen des "tabernacul" und dessen Sockel in Verschaffelts "note des ouvrages"¹

(siehe Anhang II).

Höhe der Säulen ca.680 cm (21 pieds)². Höhe der Altarfiguren ca.290 cm (9 pieds)³.

Beschreibung:

Über einer halbkreisförmigen Basis erheben sich sechs Säulen mit Kompositkapitellen auf hohen Postamenten. Die vier hinteren Säulen tragen einen reich ornamentierten umlaufenden Architrav, der als Auflage für die Baldachinrippen und die beiden girlandentragenden Engel dient. Den Baldachin bekrönen Weltkugel und Strahlenkranz. Der Altartisch in Sarkophagform trägt einen Aufsatz für das Tabernakel und die flankierenden Leuchter.

Das Altarretabel, eine Figurengruppe auf hohem, eingeschwungenem Sockel, wird von Figuren, die zwischen die Säulen eingestellt sind, ergänzt.

Im Zentrum der Glorie über der Hauptgruppe in der Höhe des Architravs schwebt eine Taube über den Wolken, von der Strah-

1 GLA 213/1246 fol.56, undatiert.

2 Basilica Carolina 1760 S.36 "Basilicae Carolinae Altaria. Exegesis Historica".

3 GLA 213/1246 fol.53.

len nach allen Seiten ausgehen. Die Wolken sind, mit einem adorierenden Engel und fünf Putten bevölkert. Die Hauptgruppe stellt die Entsendung des Franziskus Xaverius durch den hl. Ignatius von Loyola in das Missionsgebiet dar. Ignatius von Loyola steht, die übrigen Figuren überragend, in leichter Schrittstellung und mit geneigtem Haupte. Während er mit der linken gesenkten Hand das Buch hält, segnet er mit seiner Rechten den vor ihm Knienden. Der Heilige trägt einen bodenlangen Mantel, der den rechten Arm verhüllend vor der Brust gerafft ist und dadurch Spannfalten über dem rechten Knie bildet. Das kurze Haar fällt strähnig über die Ohren und in den Nacken und läßt eine kräftig gewölbte Stirn frei. Auch die Nase ist kräftig gebildet und der Mund stark geschwungen. Franz Xaver empfängt, in die Knie gesunken, den Segen. Mit der linken Hand stützt er sich auf den Pilgerstab, die rechte liegt vor der Brust. Die Geste der Bereitschaft wird durch die Kopfwendung und den nach oben, auf den Heiligen gerichteten Blick unterstützt. Der Mund ist leicht geöffnet. Auch Franz Xaver trägt das Haar in kurzen, dünnen Strähnen. Er ist bekleidet mit einem in bewegten Falten auf dem Boden aufliegenden Gewand mit langen Ärmeln und Schulterumhang. Der zu Füßen des Segnenden mit weitgespannten Flügeln schwebende Engel hält vor der Brust ein großes, aufgeschlagenes Buch, das er auf das gebeugte Knie stützt. Der Text, Wahlspruch der Jesuiten, lautet: AD MAIOREM DEI GLORIAM. Der Blick ist nach oben gerichtet und der Mund leicht geöffnet. Das Haar, wie windzerzaust über der Stirn, fällt vom Hinterkopf in großen Locken auf den Rücken.

Links zwischen den Säulen steht auf einem eigenen Sockel eine Frauengestalt, die Personifikation des Glaubens, das Kreuz ist zu ihrer Linken aufgestellt. Sie ist in üppige und stark bewegte Gewänder gehüllt, die auch das Haupt bedecken. Ihr gegenüber steht eine weibliche Gestalt mit Turban und fransengesäumtem Kleid, das die rechte Schulter und das linke Bein entblößt. Sie hält einen Knaben an der Hand, der Feder schmuck auf dem Kopf und ein Federröckchen trägt. Gemeinsam

verkörpern sie das Indische Missionsgebiet.

Vorstudien:

Entwurfzeichnung KMHD Z 1786. (Abb.58)

Mit der Ausführung weitgehend übereinstimmende Zeichnung.

Es fehlen die Figuren zwischen den Säulen, "der Glaube" und "India". Die Personifikation Indiens ist der Mittelgruppe zugeordnet. Das Tabernakel ist nicht in dieser Form, die dem Entwurf Rabaliattis (?) eher entspricht, ausgeführt.

Tabernakel (zerstört)

Technische Angaben:

Bunter Marmor, Türe und Zierat aus Bronze.

Erhalten sind die Tür, Höhe 85 cm, Breite 45 cm (Abb.65); das Lamm, Höhe 42 cm; zwei Putten Höhe 23 cm (Abb.59).

Nähere Angaben zum Material siehe "Note des ouvrages" Anhang II.

Beschreibung:

Das architektonisch konzipierte, ovale Tabernakel zieren an der Fassade zu Seiten der Türe jeweils drei Säulen mit Kompositkapitellen, die ein kräftig vorkragendes Kranzgesims stützen. Das Dach ist in einer Form gestaltet, die als Deckel für Weihwasserbecken und Urnen geläufig ist: eine aus Wulst und Kehle gebildete, stark profilierte Form. Auf dem Gesims sind kleine flammende Bronzeurnen kranzförmig angeordnet. Das Dach bekrönt das auf dem Buch mit den 7 Siegeln liegende Lamm mit Kreuz. Über der Tabernakeltüre sind zwei schwebende Putten erhalten, die das Christusmonogramm IHS flankieren, appliziert. Die Bronzetüre enthält die Darstellung des Mahles zu Emmaus.

Vorstudien:

Entwurfzeichnungen a. KMHD Z 1782 und b. KMHD Z 178I
(Abb.60 u.61)

Tabernakel mit gekehltem Kuppeldach und Säulen an der Front. Kreisförmiger Grundriß.

- a. zeigt Bogenöffnung und einfachen, verkröpften Sockel.
- b. zeigt rechteckige, mit Pilastern gerahmte Öffnung und Sockel mit hochgezogenem, seitlich eingeschwungenem Mittelteil, das mit Puttenköpfen geschmückt ist.
- c. Entwurfzeichnung KMhd Z 1780: Tabernakel auf ovalem Grundriß mit einfacher Kuppel (das bekrönende apokalyptische Lamm schon vorgesehen), Giebel über bogenförmiger Öffnung und nur einer Säule zu seiten der Türöffnung (Abb.62).
- d. Entwurfzeichnung KMhd Z 1785: Seitenansicht des Tabernakels mit Sockel und Altartisch, daneben Frontalansicht des Tabernakels mit Sockel. Details wie c. nur Sockel mit hochgezogenem Mittelteil, Variante zu b. (Abb.63)

Die Zeichnungen a - d variieren die von Rabaliatti(?) konzipierte Tabernakelform, die Verschaffelt auch auf seiner Zeichnung der Gesamtanlage KMhd Z 1786 des Hochaltars zeigt, aber für die plastische Ausführung verwirft.

- e. Entwurfzeichnung KMhd Z 2029: Mit der Ausführung übereinstimmender Entwurf. Zusätzlich flüchtige Skizzen kleiner Figürchen als Alternative zu den flammenden Urnen auf dem Gesims. (Abb.64)

Alle Entwürfe mit Maßeinheiten unten am Rand.

Tabernakeltüre (erhalten) (Abb.65)

Technische Angaben:

Bronze. Höhe: 85 cm, Breite: 45 cm.

Beschreibung:

Unter einer baldachinartigen Stoffdraperie, auch im Hintergrund sind Faltenzüge angedeutet, sitzt an einem runden Tisch Christus zwischen den beiden Jüngern. Die Jünger in Wanderkleidung sitzen im Vordergrund im Profil auf podest-

ähnlichen Hockern. Haltung und Gestus schildern den Moment des Erkennens. Christus im Zentrum des Bildes ist 'en face' dargestellt. Die Linke hält das Brot, das er mit der rechten erhobenen Hand segnet. Vor ihm steht eine Schüssel mit Speise. Links am Bildrand erscheint das Gesicht einer Frau.

Stil:

Mit dem Tode Paul Egells blieb die Ausstattung der Jesuitenkirche unvollendet. Die Weiterführung der Arbeiten durch Verschaffelt hatte verschiedene Änderungen zur Folge, die durch den Vergleich der Ausführungen mit den Stichen in der Festschrift "Basilica Carolina", die diese Planänderungen weitgehend noch nicht berücksichtigen, festgestellt werden können.

Zur Einweihung der Jesuitenkirche 1760 wurde von der Gesellschaft Jesu die Festschrift "Basilica Carolina" vorbereitet. Dazu verfertigte Klauber seit 1753 eine Stichfolge nach Architekturzeichnungen Rabaliattis, aus der die Blätter mit Grundriß (zwischen S.32 und S.33), Fassadenansicht (zw. S.33 und S.34), Längsschnitt mit Ansicht der Nordwand (zw. S.34 und S.35), Querschnitt mit Ansicht des Chores (zw. S.51 und S.52) und Ansicht des Hochaltares (zw. S.36 und S.37) besonders interessieren (Abb.66 -69). Sie zeigen das ursprüngliche Konzept der Ausstattung: erstens mit einem reicheren Skulpturenprogramm für die Fassade, zweitens mit einem Gemälde für den Hochaltar und drittens mit einer Rokokodekoration der Altäre, wie sie von Paul Egell zu erwarten gewesen wäre.

Änderung und Reduzierung des Skulpturenprogramms für die Fassade sind als Sparmaßnahme und Reaktion auf die nachlassende Bedeutung des Jesuitenordens zu werten. Ursprünglich waren zur Aufstellung in den vier Nischen der Fassade vorgesehen: die Statuen des hl. Ignatius, des hl. Franziskus Xaverius, des Karl Borromäus und des Philippus Neri, außerdem eine Fama über dem Mittelportal und die Figuren der drei theologischen Tugenden und der Fortitudo auf der

Balustrade. Zur Ausführung kamen nur fünf Statuen, außer der Fama die vier Kardinaltugenden, die in die Nischen ingestellt wurden.

Die Planänderung der Innenausstattung, vor allem zugunsten des skulpturengeschmückten Hochaltares, aber auch die Umarbeitung der im Rokokostil angelegten Seitenaltäre zu klassizistischen Altären ging sicher auf Veranlassung Verschaffelts zurück.

Nur das Blatt aus Klaubers Stichfolge mit der Ansicht des Hochaltares, die ebenfalls nach einer Zeichnung Rabaliattis gefertigt ist, und die Beschreibung (Basilica Carolina 1760 S.36) berücksichtigen die Planänderung. Dieser Stich, der den Hochaltar mit klassizistischen Elementen vorsieht, zeigt, daß Rabaliatti die künstlerischen Voraussetzungen Verschaffelts berücksichtigte oder gar ausnützte. Allerdings bleibt unklar, ob Verschaffelts Zeichnung (KMHD Z 1786) (Abb.58) auf die Vorlage Rabaliattis zurückgeht oder ob der Architekt einen Entwurf des Bildhauers zugrunde legte.

Das Skulpturenprogramm ist stilistisch unterschiedlich ausgerichtet. Während die klassizistische Komponente bei den Fassadenskulpturen augenfällig ist, entsprechen die Skulpturen im Innenraum barocker Vorstellung, allerdings in abgeschwächter Form. Dabei lassen sich direkte Vorbilder feststellen. Vor allem die Fassadenfigur der Fortitudo kann als Schlüsselfigur für Verschaffelts rezeptives Vorgehen herangezogen werden. Mit ihren großflächigen, abstrahierenden Formen, die auf Oberflächenreiz verzichten, scheint sie eine an der Antike geschulte, klassizistische Gestaltungsweise zu vertreten. Es war aber nicht die antike Skulptur, um die sich Verschaffelt bemühte, sondern die ihrer Vermittler.

Giuseppe Rusconis Fortitudo in S.Giovanni in Laterano, 1734/36 (Abb.394), also unmittelbar vor Verschaffelts Eintreffen in Rom entstanden, gehört mit einem konsequenten Klassizismus zu den aktuellsten Schöpfungen der Zeit. Verschaffelt übernimmt Körperhaltung, Körperbau und die vereinfachende Oberflächen-

behandlung. Das ikonographische Konzept entlehnt er einer gegen Ende des 17. Jahrhunderts entstandenen Fortitudostatue von Camillo Rusconi in S. Ignazio (Abb. 395).

Auch dessen Statue der Temperantia für dieselbe Kirche wird wohl Verschaffelts Konzept der Temperantia für die Jesuitenkirche beeinflusst haben, zumindest den zeichnerischen Vorentwurf. Der Typ der lagernden Frauengestalt, eine Schulter und ein Bein entblößt, hier als Fama, findet sich in Verschaffelts Werk immer wieder.¹ Erstmals tritt er auf in dem wappenhaltenden Engelpaar für S. Apollinare in Rom von 1742-48. Er ist aus römischen Vorbildern (siehe S. 43) entwickelt. Im Vergleich zu den - wohl auch materialbedingt - graziöseren Figuren für S. Apollinare, sitzt die Mannheimer Fama lastend auf dem Gesims. Der Körper zeigt entsprechend den übrigen Fassadenfiguren ein kräftigeres Knochengestänge und wirkt mit seinen schweren Formen statischer.

Nach der Vorstellung Rabaliattis, die der Stich von Klauber in der Festschrift Basilica Carolina (zw. S. 33 und S. 34) wiedergibt, sollte eine große Rokokokartusche, von einer deutlich untergeordneten, Posaune blasenden Fama gestützt, auf die Wandfläche zwischen Torbogen und Fenster appliziert werden. Bei Verschaffelts Ausführung dominiert die den Ruhm Carl Theodors kündende Fama. Die Kartusche ist dagegen in den Hintergrund gerückt.

Der Skulpturenschmuck im Innern, vor allem die Engel auf dem Kreuzaltar, sind aus dem römischen Barock entwickelt. Die Engel Berninis mit den Leidenswerkzeugen Christi für die Engelsbrücke wurden von Verschaffelt als ikonographische Vorlage benützt (Abb. 396). Stilistisch findet er eine zurückhaltendere Formensprache, mit stereotyper Gestik und Gesichtsausdruck. Auch die Gruppenkomposition der geplanten vier Engel ist aufgrund ihrer Symmetrie schematisiert. Während die Körperhal-

1 Diana auf dem Giebel des Schlosses in Benrath 1758-61; Najaden im Apollonhain in Schwetzingen 1766-73.

tung der Kreuzaltarengel auf dem Altar und ihre Gesichter nach außen, also voneinander weg gerichtet sind, waren die Engel für den Marienaltar gegenläufig konzipiert, mit einer Körperwendung nach außen und Blickrichtung aufeinander zu.

In den Figuren für den Hochaltar finden sich die stereotypen Gestaltungsmittel wieder. Pathosformeln, die zwar auf Bernini zurückgehen, aber sehr schematisch eingesetzt werden, verlieren an Eindringlichkeit. Auch in der Komposition der Gruppe, in der Anordnung der Figuren im Raum und zueinander äußert sich die Ablösung vom römischen Barock, ohne mit dem ruhigen, statischen Arrangement diesem ein neues Konzept entgegenzusetzen.

Statue Johannes des Täufers (zerstört) (Abb.70)

Aufstellung:

Mannheim, Kunststraße (vormals Kapuzinerstraße), O 2,10.
Als Fassadenfigur in Muschelnische eingestellt.

Datierungsvorschlag:

1755-1760 nach Stil.

Dokumentation:

Kurze Lebensbeschreibung 1797 S.15 Nr.8 "Ein sehr niedlicher Johann der Täufer, in einer Nische des Hauses, Karlsberg genannt, an der Seite der Caputzinerstrasse..."

Beschreibung:

Die jugendliche Gestalt steht, das linke Bein belastet, das rechte vorgestellt, mit leicht vorgebeugtem Oberkörper. Neben dem rechten Bein befindet sich das Lamm. Die Figur ist in ein Fellgewand gehüllt, das die rechte Schulter freilässt. Die Arme sind über der Brust gekreuzt, wobei die rechte Hand einen hohen Kreuzesstab hält. Der Kopf ist zur linken Seite gedreht und das Gesicht nach oben gewendet. Das kurze, lockige Haar betont das Knabenhafte des Täufers. Die weitgeöffneten Augen mit dem nach oben gerichteten Blick und der leicht geöffnete Mund bestimmen den Gesichtsausdruck.

Stil:

Dieses Ausdrucksmotiv findet sich bei Verschaffelts frühen Darstellungen häufig, so z.B. bei der Büste des englischen Lords, bei den Johannesdarstellungen für St.Sulpice in Paris und für S.Croce in Gerusalemme in Rom, bei einem der adorierenden Engel in Lissabon, bei dem Engel mit den Kreuzesnägeln auf dem Hochaltar der Jesuitenkirche und bei drei weiteren Figuren des Hochaltars der Jesuitenkirche Mannheim, so bei der Personifikation des Glaubens, bei Franziskus Xaverius

und bei dem knienden Engel mit dem Buch.

Auch das Motiv der über der Brust gekreuzten Arme, die das von der Schulter gerutschte Gewand zu halten scheinen, taucht vor allem bei Verschaffelts Engeldarstellungen häufig auf, ebenso wie der emphatische, nach oben gerichtete Blick.

Stilistisch steht die Johannesstatue den Engeln auf dem Kreuzaltar nahe. Demnach kann er auf 1755-1760 datiert werden.

Hochaltar für den Dom zu Speyer (zerstört)

Aufstellung:

In der Vierung.

Datierung: 1763-65

Aufstellung des Altartisches 14. Juni 1765.¹

Der Baldachin war für einen späteren Zeitpunkt projektiert. Im Dezember 1765 Zahlung der Säulensockel. Über die Aufstellung des Ziboriums sind keine Quellen bekannt.

Technische Angaben:

Altartisch aus gelbem, sienesischem Marmor, die Antependien aus weißem Carraramarmor, Zierat aus vergoldeter Bronze.

Altartisch Höhe 3 1/2 Schuh, Breite und Tiefe 2 1/2 Schuh, also quadratisch.²

Geschichte:

1761 Beschluß des Domkapitels, im Rahmen der Restaurierungsarbeiten des im pfälzisch-orleanssehen Krieg 1689 zerstörten Domes, einen neuen Hochaltar in der Vierung zu errichten.

1762 Der Agent in Rom Monaldini erhält den Auftrag, Risse für einen Doppelaltar unter der Kuppel des Speyerer Domes verfertigen zu lassen. Außerdem ergeht an den Hofschreiner Anton Herrmann in Mainz die Aufforderung, einen Riß anzufertigen. Herrmanns verschiedene Vorschläge werden Verschaffelt zur Begutachtung vorgelegt, der sie aber verwirft und sich anbietet, seinerseits Entwürfe auszuarbeiten.

3.2.1763 Das Domkapitel erhält aus Rom Risse von Altären römischer Kirchen. Auf Grundlage des Hochaltars von

1 Kubach 1972 S.827.

2 Ders. S.826 wörtlich. (Wahrscheinlich ist das Modell gemeint)

St.Peter werden nun von Herrmann neue Entwürfe verlangt, die wiederum von Verschaffelt beurteilt und verworfen werden. Verschaffelt bietet erneut Alternativen an, aus denen schließlich im August 1763 die Wahl getroffen wird. "Den neuen Riß legte er am 17.August zur Approbation vor. Nach seiner Annahme wurde beschlossen, die Fundamente für den Altar legen zu lassen. Bis zur Vollendung des Hochaltares solle ein kleinerer Altar daraufgesetzt werden, "und zwar einer von denenjenigen, welche der Verschaffelt den 10ten dieses bey sich gehabt". Nach dem approbierten Riß verfertigte Verschaffelt ein Modell eines Altares mit vier Säulen, das in der Sitzung des Kapitels am 10.9.1763 vorgeführt und gutgeheißen wurde. Da die Setzung des Altares aber "in unterschiedenen Jahren nicht erfolgen dörfte", soll der Altartisch aus schönem Marmor nach dem Modell, die Antependia auf beiden Seiten aus weißem Marmor und nur einige Zierart aus vergoldeter Bronze gefertigt werden. Später sollten dann die vier Säulen hinzugesetzt werden. Inzwischen soll aber Verschaffelt einen Altartisch aus Holz dem Modell entsprechend in Mannheim machen lassen.¹

November 1763: Nach dem Beschluß, die Proportionen des Altartisches zu ändern, werden die endgültigen Maße festgelegt.

Sommer 1764: Verschaffelt verfertigt die Wachsmodelle, nach denen die Bronzezierate für den Altar gegossen werden.

23.Nov.1764: "Einige Domherren besichtigten den Altar in der Werkstatt Verschaffeltes in Mannheim. Der Altar sei 'recht schön' ausgefallen. Nur laufe über das Gesicht einer Figur eine schwarze Ader. Daran trage aber der Bildhauer keine Schuld. Der Altar solle im kommenden Frühjahr gesetzt werden. Im Dezember 1764 schickte

¹ Kubach 1972 S.826 wörtlich.

der Schultheiß und Marmorierer Strahl von Baldenstein auf Postwagen drei Proben von Marmorsäulen, die er gefertigt hatte.

Am 9. Juni kam der Hochaltar Verschaffelts zu Schiff in Speyer an. Am 14. desselben Monats war er fertig aufgebaut, aber wohl ohne den Säulenbaldachin.¹

1794 Bei einem Brand zerstört.

Dokumentation:

GLA 61/11035; 61/11036; 61/11040.

Kurze Lebensbeschreibung 1797 S.17 "Der hohe Altar in der Domkirche zu Speier."

Rekonstruktion nach Vorstudien:

Außer den zahlreichen, im Verschaffelt-Nachlaß im Kurpfälzischen Museum in Heidelberg aufbewahrten Entwürfen zur Rekonstruktion der Westfassade und des Langhauses des 1689 zerstörten Domes interessieren die 20 Vorstudien zum Hochaltar. Aus der auf einer Heidelberger Auktion aufgetauchten Zeichnung einer der Frontansichten des Altars mit dem Relief "Anbetung der Hirten" und den beiden Modellen der Antependien in Gent kann eine Vorstellung des Hochaltars gewonnen werden. Die Sockel der 4 den Baldachin tragenden Säulen stehen an den Ecken des Stufenpostamentes, auf das der Altartisch gesetzt ist. Der Säulenbaldachin ist nur aus den Entwurfzeichnungen bekannt. Alle Zeichnungen zeigen Säulen mit profilierten Basen auf Sockeln mit quadratischem Grundriß. Dagegen finden sich Alternativen bei den Kapitellen und bei der Lösung des Baldachins, bei dem verschiedene Varianten, vom Architrav, der mit einer Art Schabracke verkleidet ist (KMhd Z 1772) (Abb.73), bis zur reinen "Stoffdrapierung" (KMhd Z 1769) (Abb.75), durchgespielt sind.

Immer bevölkern diesen "Himmel" Putten mit verschiedenen Attributen.

¹ Kubach 1972 S.827 wörtlich.

Den oberen Abschluß des Altarumbaus bilden geschwungene Rippen, die als architektonische Bekrönung mit der Kugel und dem Kreuz an der Spitze zusammenlaufen. Zu Seiten der Baldachinrippen stehen girlandentragende Engel auf dem Architrav. Der Sarkophagaltar ist nach den erhaltenen Zeichnungen weitgehend rekonstruierbar: Die Entwürfe variieren zwischen der strengen Kastenform (KMhd Z 2020) (Abb.74), der Sarkophagform mit nach unten verjüngten Seitenflächen (KMhd Z 1774) und der Form mit gebauchter Wandung (z.B. KMhd Z 1769) (Abb.75).

Außerdem war ein Aufsatz vorgesehen, als Sockel für Figuren, den Tabernakel oder Leuchter (KMhd Z 1765 und Z 1766), der gleichzeitig als Retabel für jede der beiden Seiten des Doppelaltars diente. (Abb.71 u.72)

Möglicherweise wurden die ursprünglichen Maße zugunsten eines quadratischen Altartisches deshalb geändert, um diesen Aufsatz anbringen zu können, ohne die Flächen für die beiden Altartische zu sehr zu beschneiden.

Die Entwürfe für die Gesamtanlage zeigen nur ornamentalen Schmuck an den Fronten des Altares. Zwei Zeichnungen des Sarkophagaltars dagegen haben an den Fronten Antependien, die sicher auch ausgeführt wurden. Demnach waren Vorder- und Rückseite mit Reliefs geschmückt, die eine Anbetung der Hirten und eine Beweinung Christi zum Thema hatten. Stuckreliefs in Gent konnten aufgrund der Entwurfzeichnungen als "modelli" für die Marmorausführung identifiziert werden.

Vorstudien:

a. Katalog der Entwurfzeichnungen zum Hochaltar im Kurpfälzischen Museum Heidelberg¹:

Sechs der Zeichnungen stammen aus der ersten Planphase von 1762, die noch keinen Baldachin vorsah: Z 1764, Z 1767, Z 1772 v, Z 1766, Z 1765, Z 1763.

Elf Zeichnungen, 1763 entstanden, variieren das Projekt Ziboriumsaltar nach dem Vorbild, des Hochaltars von St.Peter:

1 Kubach 1972 S.79ff.

Z 2018, Z 1772 r, Z 1768, Z 1769, Z 2020, Z 1770, Z 1771, Z 1773, Z 1777, Z 1775, Z 1774.

Verschaffelt verzichtet auf die gedrehten Säulen zugunsten einfacher Säulen. Die Putten im Baldachin halten bischöfliche Attribute anstelle von Papstinsignien. Der Altartisch wurde aufwendiger konzipiert.

Zwei Entwurfzeichnungen zeigen den Altar mit dem Beweinungsrelief: Z 1776, Z 2039. Als verworfene Ideenskizze ist die Zeichnung Z 2038 zu werten, die im Mittelfeld ein Medaillon mit der Taube des hl. Geistes vorsieht.

Eine Zeichnung im Privatbesitz hat den Altartisch mit dem Antependium "Anbetung der Hirten" zum Gegenstand.

b. Modelle zu den Antependien "Anbetung der Hirten" und "Beweinung Christi". (Abb.76 u.78)

Aufbewahrung:

Gent, Privatbesitz.¹

Datierung: 1763-1765

Technische Angaben:

Weißer Pfeifenerde (terre de pipe), Höhe 22 cm, Breite 55 cm.

Geschichte:

Die Modelle wurden von Roelandts 1939 S.64 identifiziert und Verschaffelt richtig zugeschrieben, ohne Kenntnis der Entwurfzeichnungen.²

1 Beringer, Verschaffelt 1902 S.79 "Die Modelle zu diesen Reliefs kamen 1779 aus dem Nachlaß des Kanonikus Jakob Clemens in Gent zum Verkauf." Kein Quellennachweis. Nach Roelandts 1939 S.63 Anm.2 war der Besitzer Alois de Beule, Gent, der 1935 starb. Über den heutigen Besitzer war keine Auskunft zu erlangen.

2 Casier/Bergmans 1914 Pl.LXXXIX fig.146 u. fig.147 Cat.1321 u. 1322 "Le Christ pleuré" und "L'Adoration des Bergers". Zuschreibung an Jean Englebert Pompe.

Antependium mit Anbetung der Hirten (Abb.76)

Im Zentrum des Bildes liegt das nackte Christuskind mit ausgebreiteten Armen und blickt den herankommenden Hirten entgegen. Der vordere Hirte kniet mit leicht geneigtem Kopf und übereinander gelegten Händen und hält den Hirtenstab in der Armbeuge. Die hinter ihm kauende Frau blickt ihm über die Schulter, hin auf das Kind. Zwei weitere Figuren sind ebenso wie Ochs, Esel und Hund(?) im Hintergrund, und ein zu Füßen liegendes Schaf im Vordergrund, nur skizzenhaft angedeutet. Links sitzen Maria und Joseph auf einem Felsblock. Maria greift ein Tuch, das über dem Kind liegt, Joseph sitzt, ganz in seinen Mantel gehüllt, von dem Geschehen leicht abgewendet.

Entwurfzeichnung:

Privatbesitz, gesehen auf Heidelberger Kunstauktion. (Abb.77)

Entwurfzeichnung und Modell entsprechen sich weitgehend bis auf die Gruppe der Hirten: Die weibliche Figur hinter dem Knienden bringt als Gabe einen Hahn. Hinter ihr eine weitere Frau mit einem gefüllten Henkelkorb, die aber auf dem Modell von einer männlichen Gestalt mit Hund ersetzt ist.

Antependium mit Beweinung Christi (Abb.78)

Vor dem Hintergrund eines geöffneten Sarkophags, aus dem Tücher quellen, kniet Maria und stützt den Leichnam ihres Sohnes. Dieser liegt mit dem Oberkörper gegen Maria gelehnt, hat den Kopf zur Seite geneigt und das rechte Bein untergeschlagen. Maria und ein geflügelter Putto entblößen den Leichnam. Ein weiterer Putto zu seinen Füßen hält die Dornenkrone in Händen. Maria, hat den Schleier über das Haupt gelegt und den Blick abgewandt. Eine verschleierte Trauernde kauert links am Bildrand.

Entwurfzeichnung KMHd Z 1776 (Abb.79)

Bis auf die Kopfhaltung Mariens (auf der Zeichnung blickt

Maria den toten Sohn an) stimmen Zeichnung und Modell überein. Die Zeichnung weist Maßangaben auf.

Stil:

Die geringfügigen Änderungen wurden zugunsten einer konsequenteren Komposition durchgeführt. Bei der Anbetung bildet das Kind das Zentrum, umgeben von den verehrenden Figuren. Das bedeutet, daß die Anordnung der Figuren auf den Mittelpunkt ausgerichtet ist. Bei der Beweinung zeigt sich die komplementäre Anordnung mit einer Figurenkomposition, die nach außen bezogen ist. Die Modelle sind in flachem Relief angelegt. Diese Reliefauffassung, die sich schon bei den Reliefs der Seitenaltäre der Jesuitenkirche gezeigt hat, behält Verschiedenheit auch bei den Reliefs in der Oggersheimer Kirche weiterhin bei.

Sie steht in krassem Gegensatz zum tiefplastischen, Räumlichkeit illusionierenden Relief des römischen Barock und ist mit ihren auf die malerische Wirkung abzielenden Mitteln der französischen Reliefkunst verwandt.

Skulpturale Ausstattung der Schloß- und Wallfahrtskirche
in Oggersheim

Fassadengestaltung - Portale am Innenbau - Hochaltar -
Seitenaltäre - Konsolen für die Orgelempore - Medail-
lons am Kanzelkorb - Altar in der Gnadenkapelle

Die Kirche ist reich mit Bauskulptur ausgestattet.¹ Um zu
einer Wertung der Bildhauerarbeit zu kommen, kann es nur
sinnvoll sein, diejenigen Dekorationselemente herauszugrei-
fen, die figürliche Darstellungen zeigen oder die durch
Vorstudien - wie zum Fassadenportal - von Interesse sind.

Datierung:

1775-1777 nach Bauinschriften.

Fassade: DEO VIRGINIQUE MATRI ELISABETHA AUGUSTA ELECTRIX
PALATINA HOC TEMPLUM EXTRUXIT ANNO SAL. MDCCLXXV.

Über dem Portal der nordwestlichen Seitenfassade der Loreto-
kapelle im Innern: AEDEM HANC LAURETANAM JOSEPHUS C. P. R.
DUX SULZBACHENSIS EXTRUIT, ELISABETHA AUGUSTA JOSEPHI FILIA
ELECTRIX PALATINA AMPLIAVIT ET PATRIS SUI PRAEMATURA MORTE
DEFUNCTI VOTA PERSOLVIT ANNO DNI MDCCLXXVII.
P. VERSCHAFFELT. RO. EQUES CONSTRUXIT.

Geschichte:

Der Bau erfolgte auf Veranlassung der Kurfürstin Elisabeth
Auguste, die unter Einbeziehung der von ihrem Vater Joseph
Karl, Herzog von Sulzbach, 1729-1733 errichteten Loreto-
kapelle darin ihren Wunsch nach einer Schloßkirche und gleich-
zeitig nach einer Wallfahrtskirche erfüllt sah. Damit konnte
sie dem Anliegen ihres Vaters, eine Wallfahrtsstätte nach
dem Vorbild der Casa Santa in Loreto zu bauen, entsprechen.

1 Farbiger und weißer Marmor, auch Stuck, nicht wie bei
Beringer, Verschaffelt 1902 S.82 angegeben "außer
farbigem Marmor alles übrige stuckiert".

Die Kirche blieb im Gegensatz zur gesamten Schloßanlage vor der Zerstörung durch die französischen Revolutionstruppen verschont. Lediglich Teile der mobilen Ausstattung gingen verloren.

Dokumentation:

Bauakten: St.A.Sp. Kurpfalz Nr.1504, kurpf. Geheimratsakten, Nr.866 (1797) und Nr.104 (1798).

Kurze Lebensbeschreibung 1797 S.19 "Die niedliche Kirche zu Oggersheim ..."

Fassadengestaltung (Abb.80)

Portal (Abb.81)

Technische Angaben:

Gelber Sandstein.

Portalbekrönung Höhe ca.300 cm, Breite ca.570 cm.

Beschreibung:

Profiliertes Türgewände mit Ohren und gerade verlaufendem Türsturz. Darüber niedere, kannelierte Volutenkonsolen, die einen verkröpften Segmentgiebel tragen. Im Zentrum eine große Wappenkartusche mit dem Doppelwappen¹. Die Kartusche endet oben in einer Muschel, darüber der Kurhut als Bekrönung. Zu den Seiten herabfallende Festons.

Vorstudien:

Von mehreren Fassadenentwürfen interessieren diejenigen, die die verschiedenen Stadien zeigen. RMMa LBW 1974/2//15 (Abb.82).

Über dorischen Säulen Architrav mit Metopen und Triglyphen, darüber Dreiecksgiebel.

1 Kurpfalz und Pfalz-Sulzbach

RMMA LBW 1974/2//16 (Abb.83)

Über jonischen Säulen Fascienarchitrav, darüber Segmentgiebel mit weit überragender geflügelter Wappenkartusche.

KMHd Z 1753 (Abb.84)

Die Portalumrahmung entspricht weitgehend der Ausführung. Nur die niederen, den Segmentgiebel tragenden Elemente sind als festongeschmückte, flache, nach unten ausschwingende Stützen konzipiert.

Giebel

Der Dreiecksgiebel überspannt die ganze Breite der Front. Wie im Aufriß (KMHD Z 1753) vorgesehen, blieb die sehr tief liegende Giebelfläche undekoriert. Das kräftig ausladende Gesims würde eine Szene ungünstig überschneiden. Drei Entwurfzeichnungen für einen wesentlich flacheren Giebel mit der Darstellung der hl. Elisabeth, Almosen verteilend (KMHD Z 1674 (Abb.85), Z 1675, Z 2066), können nicht für die Marienkirche in Oggersheim in Anspruch genommen werden.¹ Das ikonographische Konzept spricht für ein Patrozinium der hl. Elisabeth, so daß eher die Deutschherrenkirche in Nürnberg in Betracht kommt.²

Portale am Innenbau

Hauptportal (Abb.86-88)

Anbringung:

An der Nordostwand.

Technische Angaben:

Plastischer Dekor aus Gips, weißer Anstrich. Lichte Weite der Tür: 370 cm.

1 Beringer, Verschaffelt 1902 S.85.

2 Krämer 1978 hat diese Zeichnungen nicht behandelt. Aufschrift auf KMHD Z 1674 "L'eglise est dedi à Ste. Elisabeth".

Beschreibung:

Die Rahmung des Eingangsportals mit reich dekorierten Pilastern und ausladenden Konsolen hat als Stütze für die Orgelempore gleichzeitig architektonische Funktion. Die Konsolen zieren Voluten, Muscheln und florale Dekorationen an den Seitenflächen. Die Frontalansicht zeigt ein schmales Akanthusblatt in der Biegung, ein abstrahiertes Blattmotiv als Überleitung zum Unterzug der Empore und einen Cherubimkopf am Ansatz des stützenden Pilasters.

Seitenportale (Abb.89)**Anbringung:**

4. Joch von SW, in flachen Bogennischen.

Technische Angaben:

Figürliches Motiv aus Gips, weißer Anstrich. Höhe ca.70 cm, Breite ca.260 cm.

Beschreibung:

Der gerade Türsturz trägt als Dekorationselement einen Frauenkopf, dessen tief in die Stirn fallender Schleier weit zu den Seiten drapiert und über dem Türsturz hochgebunden ist. Das lange Haar des Frauenkopfes ist zu Zöpfen geflochten und unter dem Kinn verschlungen.

Vorstudien:

Keine Vorstudien erhalten. Die beiden zusammengehörigen Entwürfe (Abb.91 u.92) für eine Eingangswandgestaltung im Reiß Museum Mannheim (LBW 1974/2//161 und LBW 1974/2//162), von denen der erste von Gesche¹ mit der Oggersheimer Kirche in Verbindung gebracht wird, scheiden aus. Das architektonische Konzept der

1 AK Mannheim 1976 Kat. Nr.46 und 46a.

Entwürfe entspricht durchaus nicht der Ausführung, vor allem ist nicht die Gliederung der Wand in Bogennischen vorgesehen. Das geläufige Frauenkopfmotiv als bekrönender Schmuck reicht für eine Zuordnung nicht aus. Die beiden Zeichnungen können zu einem noch nicht identifizierten Kirchenprojekt gehören. Bemerkenswert ist, daß das Weihwasserbecken der Entwurfzeichnung Hdz 6928 der Kunstbibliothek Berlin für die Jesuitenkirche (Abb.54) denen der Mannheimer Zeichnungen stark ähnelt. Vor allem das Blatt RMMa LBW 1974/2//162 (Abb.92) setzt die Kenntnis der vergleichbaren Anlagen in St.Peter mit den Weihwasserbecken von Moderati und Cornacchini voraus.

Durchgangsportale (Abb.93)

Anbringung:

Seitlich der Loretokapelle verbinden die Portale das Langhaus mit den anschließenden Durchgängen zur Sakristei.

Technische Angaben:

Türbekrönung aus Gips, weiß gestrichen. Max. Höhe ca.135 cm, max. Breite ca.230 cm.

Beschreibung:

An den einfachen Türen ist als einziges Schmuckelement eine Muschel unterhalb des Stichbogens appliziert.

Vorstudien:

RMMa LBW 1974/2//51 (Abb.90)

Mit der Ausführung weitgehend übereinstimmend. Nicht verwendet wurden die von der Muschel ausgehenden Festons, die über die Ecken des Türgewändes gezogen sind, und von den Ohren gerahmt werden. Unten am Rand Maßangaben.

Aufschrift: Largo pd. 5 1/2 alta pd. 11.

RMMa LBW 1974/2//372¹

Die Zeichnung zeigt zwei Türentwürfe, die nach der italienischen Beischrift in Rom entstanden sein dürfte. Der obere Türentwurf ist mit LBW 1974/2//51 nahezu identisch.

Hochaltar (Abb.93)

Anbringung:

Im Chor. Die Nordostseite der den Chor einnehmenden Loretokapelle ist als Hochaltar gestaltet. Dabei wurde der Altartisch der klassizistischen Ummantelung der Loretokapelle vorgestellt. Die Kapellenfassade entspricht somit dem Altarretabel.

Technische Angaben:

Rötlichgrauer Marmor, Bildfeld aus gelbem Marmor, Marienbildnis aus weißem Marmor, Strahlenglorie aus Stuck. Max. Höhe ca.750 cm, max. Breite ca.550 cm.

Beschreibung:

Die Besonderheit des Altarretabels, nämlich das architektonische Konzept einer Tempelfassade, gewinnt dadurch an Eindringlichkeit, daß es die Fassade des Außenbaus (mit Abweichungen im Detail) wiederholt. Die Marmorverkleidung der Casa Santa besteht aus einem breiten Sockel, über dem sich die Fassade erhebt. Die Fassade wird gebildet aus einem von korinthischen Halbsäulen flankierten Mittelrisalit, dessen Bildfeld von einem Rundbogen überspannt ist, und aus flachen Pilastern an den rückspringenden Ecken. Darüber liegt der Blendgiebel auf breitem, verkröpftem Gebälk. Die Fassade wird oberhalb des Altartisches von einem rechteckigen Fenster durchbrochen, so daß die Kapelle aus dem Kirchenraum Licht empfängt (heute durch modernen Tabernakel verstellt).

1 AK Mannheim 1976 Kat. Nr.31.

Über dem Fenster befindet sich ein Reliefmedaillon mit dem Bildnis Mariens und darüber, die gesamte Bogenfläche ausfüllend, eine Strahlenglorie mit Taube, 3 Cherubim und 2 geflügelten Putten.¹

Medaillon mit dem Reliefbildnis der Maria (Abb.94)

Anbringung:

Über dem Fenster der Loretokapelle.

Technische Angaben:

Relief aus weißem Marmor, Tondo aus gelbem Marmor.
Durchmesser 55 cm.

Beschreibung:

Das Brustbild zeigt die Kirchenpatronin in Profilansicht mit leicht aus dem Bild herausgedrehter linker Schulter. Das lose fallende Gewand bildet über der Brust die für Verschnaufelt typische umschlagende Falte. Das Haupt ist von einem am Hinterkopf hochgesteckten Schleier verhüllt. Er fällt vom Scheitel zur rechten Schulter herab und hinterfängt so das ganze Gesicht.

Altartisch

Technische Angaben:

Antependium aus gelbem, rotgeädertem Marmor, Ecklisenen aus rotem Marmor, Relief aus weißem Marmor. Höhe 102 cm, Breite 268 cm.

1 Das Kurpfälzische Museum in Heidelberg ist im Besitz einer Entwurfzeichnung (Z 2030), die eine ähnlich gestaltete Strahlenglorie über einer Türöffnung zeigt mit der modernen Aufschrift "Entwurf für die Casa Santa, Oggersheimer Hofkirche". Krämer 1978 S.283 bezieht die Zeichnung mit Recht auf die Nürnberger Deutschherrenkirche (vgl. Z 1699).

Beschreibung:

Der Altar ist kastenförmig gebildet mit breiten, flachen Eckkrisen und einem ovalen Reliefbild mit der Geburt Christi am Antependium.

Ovalrelief mit der Geburt Christi (Abb.95)

Anbringung:

Am Altarantependium.

Technische Angaben:

Weißer Marmor. Höhe 65 cm, Breite 83 cm.

Beschreibung:

Dargestellt ist das auf Stroh liegende Christuskind, das von Maria, deren Kopf in Profil und deren Oberkörper in Dreiviertelansicht gezeigt sind, mit der rechten Hand hinter der Schulter gestützt wird. Mit der linken deckt sie ein Tuch über das nackte Kind. Maria neigt das Haupt dem Kind zu. Ihr Haar ist im Nacken hochgebunden und über den Scheitel ist ein Schleier gezogen. Im Hintergrund sind die Köpfe von Ochsen und Eseln zu erkennen.

Seitenaltäre (Abb.96 u.97)

Anbringung:

Im 2. Joch von Südwesten.

Technische Angaben:

Rötlichgrauer Marmor. Seraphimköpfe in den Voluten aus weißem Marmor, Seraphimköpfe unter Giebel aus Gips.

Max. Höhe 650 cm, max. Breite 290 cm.

Beschreibung:

Die Altäre sind den Namenspatronen, der hl. Elisabeth von Thüringen und dem hl. Joseph geweiht.

Die Altargemälde stammen von Georg Oswald May (1738-1816).

Über dem Altarsockel, dem der Sarkophagaltar vorgestellt ist, folgt eine Zone, die beidseitig des Tabernakels durch profilierte, nach vorne schwingende Voluten gegliedert ist und deren Ansatz zum oben begrenzenden Gesims mit Seraphimköpfchen geschmückt ist.

Der oberen bogenförmigen Begrenzung des Altarbildes entspricht eine bogenförmige Einziehung der Rahmung am unteren Bildrand, die den hohen Tabernakel optisch überspannt. Der Auszug über der profilierten, breiten Rahmung ist seitlich C-förmig eingezogen und mit einer Giebelverdachung abgeschlossen. Unter dem Giebel 2 Seraphimköpfchen in Wolken und von Strahlen umgeben.

Vorstudien:

Entwurfzeichnung KMHD Z 1750.

Aufriß der Nordwestwand. Altartisch noch in Kastenform vorgesehen. Es fehlt die bogenförmige Einziehung des Rahmens unten am Altarblatt.

Altartisch (Abb.96)

Technische Angaben:

Roter Marmor, Mensa weißer Marmor, Blattstab weißer Marmor.
Höhe 102 cm, Breite 290 cm.

Beschreibung:

Der Sarkophagaltar mit nach unten verjüngten Seitenflächen und niedrigen Füßen zeigt als einziges Schmuckelement einen tiefeingelegten Blattstab unterhalb der Mensa. Auf der Mensa ein Marmorsockel zur erhöhten Aufstellung des Tabernakels.

Tabernakel

Technische

Angaben:

Roter Marmor, Schmuck aus weißem, teilweise vergoldetem Marmor. Höhe 150 cm.

Beschreibung:

Der runde Tabernakel besitzt an der Front eine halbkreisförmige Bogennische, in der das Kruzifix eingestellt ist.

Die Außenwand gliedert sich in flache Pilaster, die bis zu einem feinen Gesims aufsteigen und darüber in volutenförmigen Kämpfern auslaufen. Ein kräftig profiliertes, umlaufendes Gesims trägt die Kuppel, der eine weiße, mit vergoldetem Perlstab und Kreuz geschmückte Krone aufsitzt.

Zwei Bildnismedaillons am Kanzelkorb mit den Evangelisten Johannes und Lukas

Anbringung:

An den beiden Frontflächen des Kanzelkorbes. Die Kanzel ist zwischen dem 2. und 3. Joch über Eck angefügt.

Technische Angaben:

Holzschnitzerei, vergoldet. Durchmesser ca. 65 cm.

Beschreibung:

Die Entwürfe zu den Bildnissen gehen mit Sicherheit aus stilistischen Gründen auf Verschaffelt zurück und nicht, wie Beringer annimmt, auf Paul Egell.¹

¹ Beringer, Verschaffelt 1902 S.83. Paul Egell starb 1752.

Medaillon mit dem Bildnis des Evangelisten Johannes: (Abb.98)

Das Profilbildnis zeigt den Evangelisten bis zum Schulteransatz. In der rechten erhobenen Hand hält er die Schreibfeder vor der Brust das Buch. Er trägt die für Verschaffelts Johannesdarstellungen typische Frisur mit dem Wirbel über dem Scheitel und den nackenlangen Locken.

Medaillon mit dem Bildnis des Evangelisten Lukas:

Der Evangelist ist in Dreiviertelansicht konzipiert, das Gesicht aber nahezu frontal gezeigt. In der rechten erhobenen Hand hält er die Schreibfeder. Das hagere, zerfurchte Gesicht ist bärtig und durch eine hohe Stirnglatze geprägt. Rechts im Hintergrund, der Stierkopf.

Altar in der Gnadenkapelle (Abb.99)

Anbringung:

Im Andachtsraum vor der Abgrenzung zum Gnadenbildnis.

Technische Angaben:

Rötlichgrauer Marmor. Höhe 93 cm, Breite 203 cm.

Tabernakel aus weißem Marmor, Höhe ca.84 cm (ohne Kreuz).

Geschichte:

Der Einbau der Abgrenzung mit zwei Durchgängen erfolgte zusammen mit dem Kirchenbau und Kapellenumbau Verschaffelts.

Beschreibung:

Der Altartisch zeigt an der Frontseite einen Sarkophag in Beckenform auf einem profilierten Fuß mit Spiralornamenten. Den rahmenden Eckpilastern sind Voluten vorgelegt. Auf einem niedrigen Aufsatz, ebenfalls mit Spiralornamenten verziert, steht der Tabernakel. Dieser ist ähnlich wie der Tabernakel

für den Hochaltar der Jesuitenkirche konzipiert, aber einfacher in der Ausführung.

Stil:

Die klassizistische Organisation des Kirchenbaus ist in den Altären, vor allem in der Lösung des Kapellenumbaus mit dem Hochaltar, konsequent durchgehalten. Um so interessanter ist es, die klassizistische Komponente in den wenigen figürlichen Darstellungen zu untersuchen.

Die Putten der Gloriolen sind, noch mit denen der Jesuitenkirche vergleichbar. Dagegen zeigt sich in den Seraphim, die die Konsolen der Orgelempore schmücken, ein neuer Gesichtstyp innerhalb der Engeldarstellungen Verschaffelts. Mit einer breit angelegten Gesichtskontur, den grob geschnittenen Gesichtszügen und der wenig differenzierten Oberflächenbehandlung versucht Verschaffelt, den Forderungen des römischen Spätbarock zu entsprechen. Das Ergebnis ist eine abstrahierende, leblose Formensprache. Innerhalb seiner religiösen Skulptur knüpft Verschaffelt stilistisch an die Fasadenfiguren der Jesuitenkirche an. Vergleichbares findet sich auch bei der dekorativen Parkskulptur in Schwetzingen, z.B. bei den Protomen der die Weltzeitalter symbolisierenden Urnen, bei den weiblichen Personifikationen der Elemente oder bei den Najaden am Apollohain.

Die beiden Altarmedaillons zeigen Darstellungen der Muttergottes mit nahezu identischen Profilbildnissen. Auch die Art der Gewandung ist ähnlich gewählt. Durch die strenge Profilansicht wird der Rückgriff auf die Antike fast demonstrativ vollzogen. Auch der herbe Gesichtstyp mit seinem "klassischen" Profil, der betont geraden Nase-Stirnlinie und der kühlen Noblesse des Ausdrucks zeigen einen deutlichen Schritt hin zum Klassizismus.

Verschaffelts Klassizismus entstand auf der Grundlage einer Antikenrezeption, die ihm von zeitgenössischen Bildhauern vermittelt wurde.

Bei dem Marienbildnis mag sich aber die Kenntnis der antiken Profildarstellungen aus eigener Anschauung niedergeschlagen haben: Von Münzbildern, Vasenmalereien oder sogar von griechischen Grabreliefs mit Darstellungen der Verstorbenen in ähnlicher Typisierung.

Grabmal des Bischofs Maximilian Antoon van der Noot.
St.Baaf Kathedrale, Gent (Abb.100-104)

Aufstellung:

Chorumgang, in der Bogenöffnung zwischen der 14. und 15. Kapelle.

Datierung:

1772-1778 Auftragserteilung: 1759

Technische Angaben:

Architektur aus schwarzem und weißem Marmor, Figuren aus weißem Marmor, Tuch aus buntem Marmor.
 Höhe der rahmenden Pilaster ca.300 cm. Sarkophag Breite ca.240 cm, Tiefe ca.150 cm, Höhe ca.110 cm. Muttergottesgruppe Höhe ca.230 cm. Bischof Höhe ca.140 cm.

Geschichte:

Der Entstehung des Grabmals geht der Auftrag zur Umgestaltung des Chors der gotischen Kathedrale St.Baaf voran. Schon unmittelbar nach seinem Eintritt in kurfürstliche Dienste in Mannheim hat Verschaffelt Kontakte zu bischöflichen Auftraggebern in Gent aufgenommen, denn nach Rechnungsbelegen im Kirchenarchiv aus dem Jahre 1753 wurden an Verschaffelt ca.83 livre für eine Reise von Mannheim nach Gent und für ein Holzmodell zur Chorverkleidung bezahlt.¹

Der klassizistische Umbau dauerte von 1761 bis 1772. Zuvor waren einige Reisen nach Livorno notwendig, um die Menge an

1 Van Werveke, Alfons, Bijdragen tot de geschiedenis en de oudheidkunde van Vlanderen. Gent 1927 S.156. "Rekening van het jaer 1754 (Uitgaven 1753): f 20 Item betaelt aen dheer Verschaffelt... over eene reyse van Manneyn naer Ghendt als over het maecken van een houten model van het oxael 83 lb. 11 s. 8 gr." (Zit. aus Roelandt 1939 S.40.)

Marmor zu erwerben. Der Großauftrag für die Jesuitenkirche erlaubte nur diesen vorbereitenden Einsatz Verschaffelts, denn die Reisen nach Italien fielen, laut Rechnungsbelegen, in die Jahre 1756, 1757 und 1758 und werden von Verschaffelt selbst im Zusammenhang mit einem Bericht über den Stand der Arbeiten für die Jesuitenkirche erwähnt.¹ Auch nach Einweihung der Jesuitenkirche 1760 konnte sich Verschaffelt dem Genter Auftrag nur beschränkt widmen (Skulpturen für Schwetzingen), so daß sich die Arbeiten für den Chor zehn Jahre hinzogen. Der Chor erhielt eine Ummantelung aus schwarzem Marmor. Pilaster aus weißem Marmor mit korinthischen Kapitellen gliedern die Fläche und tragen ein Kranzgesims aus schwarzem und weißem Marmor. Die Felder zwischen den Pilastern sind mit monumentalen Grisaillemalereien von Pieter van Reysschoot gefüllt.

Zur Entstehungsgeschichte des Grabmals für den Bischof Maximilian van der Noot geben Aufzeichnungen des Domherrn Hellin (s. Dokumentation) Auskunft. Schon 1759 in Auftrag gegeben, begann Verschaffelt 1772, zwei Jahre nach dem Tode des Bischofs, mit der Arbeit an dem Grabmal, das erst 1778 vollendet war. Es wurde zwischen zwei Kapellen des Chorumgangs aufgestellt, deren gotische Architektur zu Beginn des 18. Jahrhunderts eine klassizistische Verkleidung aus schwarz-weißem Marmor erhalten hatte.

Etwa 40 Jahre früher war auf der gegenüberliegenden Seite, also zwischen der 13. und 14. Kapelle, das Grabmal des Bischofs Philip Erard van der Noot, gest. 1730, errichtet worden. Es entstand, in der Werkstatt des Lehrers von Verschaffelt, Jean-Baptist Helderberghe, unter Mitarbeit von Pieter de Sutter und Jan Boeksent und wohl unter den Augen des damaligen Lehrlings Verschaffelt. Sicher war es also nicht zuletzt das Lehrer-Schülerverhältnis, dem Verschaffelt diesen Auftrag verdankte.

1 GLA 213/1246 fol.57 "note des ouvrages".

Dokumentation:

E.A. Hellin: Histoire chronologique des évêques et du chapitre exempt de l'église cathédrale de Saint-Bavon à Gand, suivie d'un recueil des épitaphes, Gand 1772 p.71ff.

Kurze Lebensbeschreibung 1797 S.12 "Er blieb nur neun Monate in London, verfertigte ... und ein von den Domherrn zu Gent bestelltes Modell für die Wiederherstellung der Kirche des heil. Bavo." Danach hätte Verschaffelt auf seiner Reise nach England in Gent Station gemacht und den Auftrag erhalten, S.17 Nr.2 "Das schöne Grabmal von Marmor des Bischofs von Gent."

Beschreibung:

Der Sarkophag mit der figürlichen Komposition wird von einer Arkade überspannt, die die Kapelle von der danebenliegenden trennt. (Abb.100). Rechts und links an den Gewändestützen befinden sich insgesamt 16 Wappen des Geschlechts van der Noot. Das Wappen des 15. Bischofs Maximilian Antoon van der Noot bildet die Arkadenbekrönung und wird flankiert von zwei Engeln mit bischöflichen Attributen. Der rechte hält die Mitra, der linke den Hirtenstab (Abb.104). Beide Engel tragen locker geschlungene Gewänder mit flatternden Säumen, die inneren Flügel sind bei beiden aufgespannt, ein Motiv, das bei den Engeln auf dem Kreuzaltar der Jesuitenkirche in Mannheim vorweggenommen ist. Die lockigen Haare fallen bis in den Nacken. Die Gesichter zeigen einen zurückhaltenden Ausdruck, sind aber mit ihren breiten Nasenrücken und den stark geschwungenen Mündern kräftig durchmodelliert. Eine üppige Stoffdraperie aus buntem Marmor fällt zu Füßen des Engels, der die Mitra hält, hinter dem Rücken des Knienden herab über den Sarkophag und trägt vorn

die Inschrift: MEMORIA ILLUSTRISSIMI AC REVERENDISSIMI DOMINI
MAXIMILIANI ANTONII VAN DER NOOT XV. EPISCOPI GANDAVENENSIS.

Der Sarkophag bildet den Sockel für die figürliche Darstellung. Die Muttergottes thront über sich auftürmenden Wolken. (Abb.101 u.102). Ihre üppige Bekleidung besteht aus einem Rock, der in großen

weichen Falten über die nackten Füße fällt und einem weiten Tuch, das die Figur umhüllend in der Taille gegürtet ist. Ein weicher Schleier, der sich auf dem Scheitel locker staut, umrahmt das Gesicht. Auch ihre Gesichtszüge sind zurückhaltend aufgefaßt, dabei großflächig und weich modelliert.

Zwischen ihren Knien steht der nackte Christusknabe. Der rechte Arm liegt auf dem Schoß der Mutter, der linke ist vorgestreckt und weist auf den vor ihm Knienden.

Die Wolke wird von einem Engel mit weit umgreifenden Armen gestützt. Der Bischof kniet auf einem Polster, das linke Bein aufgestellt (Abb.103). Über der Soutane trägt er das spitzengesäumte Chorhemd. Um die Schultern liegt das Pluviale mit breiter Bordüre, das unter dem Hals mit einer großen Schließe zusammengehalten wird. Die rechte Hand ruht auf der Brust, die linke ist seitlich abgespreizt. Der Kopf ist leicht zur rechten Seite geneigt und der Blick auf das Kind gerichtet. Das Gesicht ist porträthaft wiedergegeben.

Vorstudien:

Modell für den Kopf des Engels mit dem Hirtenstab (Abb.105-107)

Auftellung:

Kurpfälzisches Museum Heidelberg, Treppenhaus Inv. PS 65.

Unrichtig als "Johannes" bezeichnet.

Terrakotta, Höhe 38 cm.

Kopf mit Schulteransatz, Haarsträhnen und Iris geritzt, am Büstenabschnitt ungeglättete Partie.

Die Frisur zeigt die für Verschaffelt typische Tolle über dem Scheitel. Gesichtsbildung relativ fein.

Modell für die Madonna mit Kind (Abb.108 u.109)

Aufgestellt auf dem Theodoraltar (dat.1778) von Verschaffelt in der Pfarrkirche St.Sebastian in Mannheim (vgl. S.103)

Gips.

Leichte Abänderungen: Wolkensockel weiter ausladend und von zwei Seraphimköpfchen flankiert, linke Hand des Kindes geneigt.

Als Modell für das Genter Grabmal kann die Gruppe auf dem Theodoraltar kostensparend weiterverwendet worden sein, nachdem auf eine Statue des hl. Theodor verzichtet worden war. Auch die Altarfiguren für die Jesuitenkirche wurden aus denselben Gründen nur aus Gips ausgeführt.

Ikonographie:

Verschaffelts Grabmalentwurf ist ikonographisch auf den seines Lehrers abgestimmt. Inhaltlich beziehen sich die beiden Grabmäler auf christologische Themen: Erfüllung der Verheißung durch die Erscheinung Christi bei Verschaffelts Grabmal und Erlösung durch die Passion Christi bei dem des Lehrers, dargestellt durch die Muttergottes mit Kind und durch die Geißelung Christi.

Auch kompositionell stellt Verschaffelts Werk das Gegenstück zu Helderberghe Grabmal dar. Die Bekrönung der Arkade mit den Engeln, die die Wappenkartusche flankieren, hat ihre Entsprechung in den Personifikationen des Glaubens und der Hoffnung bei Helderberghe. Hier kniet der Grabinhaber in Verehrung auf dem Sarkophag, dort lagert er sich aufstützend im Anblick der Erscheinung. Bei Verschaffelt wird die Idee der Epiphanie bildlich umgesetzt durch die erhöhten Gestalten, die auf einer von einem Engel gestützten Wolke sitzen. Helderberghe benützt den Engel, der auf die Geißelung Christi weist, als Mittel, das Geschehen in den Bereich der Vision zu entrücken.

Beide Grabmaltypen, der Verstorbene als Kniefigur und als "statue accoudée"¹, wurden in Frankreich zur Zeit der Renaissance ausgebildet, z.B. bei den Grabmälern der Königsfamilie in St.Denis in Paris. Ihre Bedeutung erstreckte sich während mehrerer Jahrhunderte weit über die Grenzen Frankreichs hinaus und hatte vor allem in den Papstgräbern Berninis eine erneute Blüte. Die Grabmäler Urban VIII. und Alexander XII. in St.Peter

1 Panofsky 1969 S.84.

in Rom wurden ihrerseits vorwiegend in den Niederlanden und in Flandern rezipiert.

Verschaffelts Grabmal van der Noot ist in diese Bildtradition einzureihen. Die dem Anbetenden gegenübergestellte zu verehrende Gestalt, nämlich Christus oder Maria, die durch das Gebet verehrt werden, ist eine Modifizierung des traditionellen Grabmaltyps, der im 17. Jahrhundert besonders in den Niederlanden und in Flandern gepflegt wurde, wie z.B. im Grabmal Cruesen in Mecheln von Luc Faidherbe oder im Grabmal d'Allamont in St. Baaf in Gent von Jean Delcour.

Schließlich ist noch festzuhalten, daß Verschaffelt auch das Sitzbild der Muttergottes mit Kind nach einem Vorbild der Renaissance konzipiert hat, nämlich nach der sog. Mouscron-Madonna, einem Frühwerk Michelangelos, das sich in der Liebfrauenkirche in Brügge befindet. (Abb.397). Er modifiziert aber das Vorbild bewußt, indem er die Mutter-Kindgruppe auf einen Betrachter hin konzipiert. Das Kind blickt auf den Knienden und weist auf ihn mit erhobener Linken. Die Hände der Mutter liegen locker auf den Schultern des Kindes und lassen ihm so Bewegungsfreiheit. Bei Michelangelos Gruppe dagegen schmiegt sich das Kind fest an die Mutter, greift deren Hand und senkt, wie sie, den Blick. Diese Komposition ist wesentlich geschlossener.

Stil:

Mit dem Grabmal van der Noot hält Verschaffelt an der Bildtradition seiner Heimat fest. Auch stilistisch findet er zu einer Gestaltungsweise, die der flämischen Kunst verwandt ist: Eine noch im Barocken verhaftete Formensprache, die sich in der Gestalt des Bischofs und des Kindes, vor allem in deren Physiognomien, lebhafter ausdrückt, sich in der Verhaltenheit der Madonna und der Engel dagegen eher dem Klassizismus zuwendet. Dieses feinnuancierte Ponderieren zwischen Barock und beginnendem Klassizismus ist ein Stilmerkmal der flämischen Skulptur, es ist auch im Grabmal van der Noot wie in keinem der früheren Werke Verschaffelts ausgeprägt.

Altar des hl. Theodor in der Pfarrkirche St. Sebastian, Mannheim
(Abb.108 u.109)

Aufstellung:

Im linken Seitenschiff, Stirnwand.

Datierung: 1778

Technische Angaben:

Dunkler rötlichgrauer Marmor. Schmuckteile der Architektur vergoldet. Figurengruppe aus Gips. Gesamte Höhe ca.750 cm, ges. Breite ca.360 cm. Altartisch: Höhe 105 cm, Breite 242 cm. Statuengruppe: Höhe ca.180 cm.

Geschichte:

Kurfürst Carl Theodor hatte in Rom die Reliquien des hl. Theodor erwerben können und stiftete zu ihrer Verehrung einen Altar. Anstelle der geplanten Statue des hl. Theodor¹ wurde das Gipsmodell der Muttergottesstatue für das Grabmal van der Noot in Gent aufgestellt. Laut Inschrift konnte der Altar 1778 errichtet werden: CORPUS S. THEODORI CAR. THEODORUS ELECTOR ROMA REDUX SUB HOC MARMORE PUBLICAE VENERATIONIS EXPONI CURAVIT MDCCLXXVIII.

Beschreibung:

Der Altar in Form eines Kastensarkophages, der den Sarg mit den Reliquien des Heiligen birgt, steht vor einem architektonisch konzipierten Retabel. Über einem hohen Sockel, der als Tabernakel ausgestaltet ist, wölbt sich eine hohe Bogennische. In ihr steht die Statuengruppe der auf Wolken thronenden Madonna, die den nackten Christusknaben zwischen

1 Beringer, Verschaffelt 1902 S.57 bezieht einige Entwurfzeichnungen im Kurpfälzischen Museum in Heidelberg, die einen barocken Altar mit einer Heiligenfigur zeigen, auf das Projekt St. Sebastian.

den Knien hält (vgl. S.100). Rechts und links des Wolkenbaues sind Seraphimköpfchen appliziert. Seraphimköpfchen schmücken auch die Zwickel über der Bogennische. Flankierende Säulen vor Pilastern mit jonischen Kapitellen und Kanneluren am unteren Teil der Schäfte tragen das verkröpfte Gesims, über dem sich die Attika mit der Inschriftenplatte erhebt. Den oberen Abschluß bildet ein Segmentgiebel mit einem ovalen Holzrelief (nicht zur ursprünglichen Ausstattung gehörend).

Skulpturen für die Schloßkirche Mannheim (Abb.110-114)
(zerstört)

Anbringung:

Verschaffelts Anteil an Bildhauerarbeiten läßt sich nur anhand erhaltener Photographien rekonstruieren, da die Kirche im 2. Weltkrieg bis auf die Mauern zerstört wurde und Akten bis jetzt nicht aufgefunden werden konnten.

Zugeschrieben werden können: Stuckaturen an der Orgelempore über dem Chor, der holzgeschnitzte Rahmen für das Gemälde des Hochaltars, sehr wahrscheinlich die Skulpturengruppe mit dem hl. Joseph und dem Jesusknaben auf dem linken Seitenaltar. Ob die Skulpturengruppe auf dem rechten Seitenaltar, Maria mit dem Jesusknaben, als Arbeit Verschaffelts anzusehen ist, kann aufgrund der Qualität des zufällig erhaltenen Amateurphotos nicht entschieden werden.

Datierung: ca.1775-80

Geschichte:

Pläne zur Neuausstattung der Schloßkirche bestanden schon seit den 50er Jahren.¹ Nachdem der Silberaltar der Erstaussstattung von Carl Theodor verkauft worden war und ein 1752 fertiggestellter Altar wegen "abgängigen Platzes" nicht errichtet werden konnte, wurde 1758 von Pigage ein weiterer Vorschlag zu einem Hochaltar unterbreitet. Die Ausführung scheint sich weiter verzögert zu haben, denn noch 1766 arbeiteten Verschaffelt und van der Schlichten an dem Modell für einen kostbaren Tabernakel, das aber auf Betreiben Pigages abgelehnt wurde.

Nach 1770 wurde der Chor nach Plänen Pigages umgestaltet. Gleichzeitig werden die beiden Seitenaltäre konzipiert und

1 Huth 1982. Dankenswerterweise wurde mir Einblick in die Druckfahnen des Denkmälerbandes Mannheim-Stadt gestattet, dem die Angaben zur Schloßkirche entnommen sind.

errichtet worden sein, denn in den vorhangartigen "Stoffdraperien" mit den hochgebundenen Bäuschen an den Schmalwänden der Orgelempore und an den Seitenaltären zeigen sich gemeinsame Gestaltungselemente. Im 2. Weltkrieg zerstört, wurde die Kirche in den 50er Jahren wieder aufgebaut, wobei der klassizistische Chorabschluß nicht mehr rekonstruiert werden konnte.¹

Beschreibungen:

Stuckaturen (Abb.110)

Die Bogenflächen über der Orgelempore sind mit je einer Gruppe von vier geflügelten Putten, die eine dicke Blütengirlande tragen, geschmückt. Die Ausführung lag bei Joseph Pozzi. Der Puttentyp ist den Putten Verschaffelts aber so ähnlich, daß zumindest die Entwürfe und Modelle von Verschaffelt stammen müssen.

Dasselbe gilt für die Puttenköpfchen in dem Wolkenkranz um das Auge Gottes, das an der Stirnseite des Chorbogens angebracht war.

Dagegen ist es sicher, daß die 4 Engelsköpfe mit Seraphimflügel an den Ecken des kassettierten Teiles der Decke über der Orgelempore von Verschaffelt gearbeitet wurden. (Abb.111) Es handelt sich um den jugendlichen Engeltyp mit langem, lockigem Haar, schlankem, hohem Hals und ausgeprägten Gesichtszügen. Als Bildtyp ist er in der Oggersheimer Schloßkirche, dort aber mit klassizistischeren Zügen, häufig vertreten. Stilistisch steht er den Engeln am Grabmal van der Noot in St. Baaf, Gent, nahe.

Holzschnitzerei für den Hochaltar (Abb.112)

Das Altargemälde von Goudreaux wird bis zum Bogenansatz von einer Holzschnitzerei eingefasst. Vier in Wolken schwebende Engel tragen den Rahmen des Bildes. Mit Sicherheit stammt

¹ Wingler 1956,2 S.2.

diese Arbeit von Verschaffelt¹, zumal er als Zieratenschnitzer ausgebildet worden war.

Statuengruppe hl. Joseph mit dem Jesuskind. (Abb.113)

Während die Ädikulaaltäre wohl von Pigage entworfen worden sind, kann die Skulpturengruppe zumindest des linken Seitenaltars Verschaffelt zugeschrieben werden.

Die Gruppe ist zwischen den jonischen Säulen der Ädikula, die sich über dem Sarkophagaltar erhebt, auf einem Schrein angebracht. Der Schrein zeigt an der Front das Herz Jesu, das von einem Lorbeerkranz umwunden ist. Dieser wird von zwei knien- den Engeln (von Verschaffelt?) gehalten.

Joseph ist sitzend dargestellt. In der linken Hand hält er die Lilie, mit der rechten umfaßt er den Jesusknaben, der an ihn gelehnt sich mit dem linken Arm auf sein Knie stützt. In der rechten, vorgestreckten Hand hält Jesus eine Blüte(?). Beide sind in lange, gegürtete Gewänder gekleidet, die über der Brust eine für Verschaffelts Gewandfiguren typische umschla- gende Falte bilden. Das Haar liegt dünn und strähnig dem Kopf an und lockt sich leicht über den Ohren. Joseph ist vollbär- tig dargestellt, mit leicht geöffnetem Mund, den Blick auf den Betrachter gerichtet. Der Jesusknabe blickt nach oben, auch er hat den Mund leicht geöffnet.

Die Bildung der Gesichter erinnert noch an die Skulptur für den Hochaltar der Jesuitenkirche. Sie sind aber feiner und individueller aufgefaßt und können in die Schaffensperiode des Grabmals van der Noot in Gent eingeordnet werden. Dement- sprechend ist eine Datierung auf Mitte bis Ende der 70er Jahre wahrscheinlich.

1 Walter 1922 S. 58 nennt Verschaffelt ausdrücklich als Verfertiger der Schnitzarbeit.

Grabmal für Ursula von St.Martin, Heiliggeistkirche
Mannheim (Abb.115,117,118)

Verschaffelts Tochter Ursula wurde 1749 in Rom geboren und starb am 27.März 1780 im Alter von 31 Jahren. Sie war verheiratet mit dem Grafen von St.Martin, Lotteriedirektor in Mannheim.

Anbringung:

Linkes Seitenschiff, Nordwand.

Datierung: nach 1780

Technische Angaben:

Ädikula aus hellem, rötlichgrauem Marmor, Figur und Kartusche aus weißem Marmor, Inschriftenplatte aus schwarzem Marmor. Gesamte Höhe: 394 cm, ges. Breite 183 cm.

Höhe der Büste: 80 cm.

Geschichte:

Das Grabmal hatte seinen ursprünglichen Platz in der Nonnenkirche in Mannheim L 1,1. Nach Abriß der Kirche wurde es, ebenso wie das des Grafen von St.Martin, zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der neuerbauten Heiliggeistkirche aufgestellt.

Dokumentation:

Kurze Lebensbeschreibung 1797 S.15 Nr.7 "... das schöne Grabmal seiner Tochter, der Gräfinn von St. Martin, in der Nonnenkirche zu Mannheim."

Beschreibung:

Dem Denkmal liegt ein architektonisches Konzept zugrunde, die Idee einer Ädikula, in der die Verstorbene über einer Brüstung zu lehnen scheint. Diese Nischenarchitektur sitzt auf einem Sockel mit zwei kräftigen kannelierten Konsolen auf. Auf der Sockelzone befindet sich die Inschrift:
 DILECTAM FILIAM PERILLUSTRIS DOMINUS PETRUS DE VERSCHAFFELT
 ORDINIS CHRISTI EQUES SUSCEPIT DIE XXI OCTOBRIS ANNO
 MDCCXLIX

PIE LUGENT PERILLUSTREM MATRONAM AC DOMINAM URSULAM DE SAINT
 MARTIN INTEGRAM AETATE MASCULAM JUDICIO SOLIDAM VIRTUTE
 FIDAM CONIUGEM PERILLUSTRIS VIR AC DOMINUS CLAUDIUS DE SAINT
 MARTIN SERENISSIMI ELECTORIS PALATINI A CONSILIIIS INTIMIS
 CONIUX MOESTISSIMUS QUAM DUXIT DIE XXII NOVEMB ANNO MDCCLXIX
 PIO LUCTU VERE DIGNAM

VERAM MATREM PROLES SUPERSTITES CAROLUS & JOSEPHA PIGNORA
 CARISSIMA AMISERUNT DIE XXVII MART ANNO MDCCLXXX

Die Bogennische wird von Pilastern gerahmt, die in Konsolen, als Auflage für das Gesims, enden. Der untere Teil der Bogenöffnung wird von einer Brüstung verkleidet, die die Kartusche mit dem Allianzwapen der von St.Martin links und der von Verschaffelt rechts trägt. Die Kartusche endet oben in einer Muschel, der eine Krone aufsitzt, unten in einer Löwenmaske. Hinter der Kartusche kommen links ein Greif und rechts ein Löwe zum Vorschein, außerdem quillt Eichenlaub in Büscheln hervor.

Die Figur der Verstorbenen lehnt, die Arme kaum aufgestützt, mit gefalteten Händen über der Balustrade. Der Kopf ist leicht gesenkt und zur Seite gewendet, der Blick erhoben. Sie trägt einen weiten Kapuzenumhang mit breitem Spitzenbesatz. Das Haar fällt in große Locken gedreht in den Nacken.

Vorstudien:

RMMa LBW 1974/21//37. (Abb.116)

Der nicht ausgeführte Entwurf ist aufgrund des Medaillons

mit dem Profilbildnis einer jungen Frau, vor allem aber wegen der vergleichbaren Kartusche mit den wappenhaltenden Tieren als Grabmalentwurf für Ursula von St.Martin anzusehen. Geplant war ein Epitaph nach einem für das 18.Jahrhundert geläufigeren Typ als das ausgeführte. Eine Inschriftenplatte schließt nach oben mit einem Gesims ab, das als Basis dient für eine von einer Draperie hinterfangene rundplastische Gruppe: Ein Putto mit einer gesenkten Fackel stützt das Medaillonbildnis der Verstorbenen. Den unteren Abschluß bildet die von Fabeltieren flankierte Kartusche.

Ikonographie:

Das Grabmal der Ursula von St.Martin steht ebenso wie das des Bischofs van der Noot in Gent in der Tradition der "aktivierten Grabfiguren"¹, die in den französischen Familiengräbern der Renaissance ausgebildet wurden: der Verstorbene in andächtiger Haltung, kniend und betend. Renaissance und Barock schufen zu diesem Grabmaltyp eine Variante, nämlich Halbfiguren der Verstorbenen, die auf einer Brüstung zu lehnen scheinen. In Verschaffelts Grabmal ist nicht der Augenblick des Sterbens festgehalten, wie z.B. in Berninis Epitaph für Gabriele Fonseca in S.Lorenzo in Lucina in Rom, sondern es ist vergleichbar mit den Grabmälern des Ehepaars Muti von Cametti (Abb.398) in S.Marcello al Corso in Rom: Lebende, die durch ihre betende Haltung dem Jenseits zugewendet sind.

Stil:

Die klassizistische Nischenarchitektur umrahmt eine Büste, die Verschaffelts künstlerische Situation "zwischen den Stilen" noch einmal augenscheinlich macht. Während im Grabmal van der Noot in Gent die Affinität zum Barock deutlich erkennbar wurde, werden bei der Büste der Betenden Emphase und Bewegtheit vermieden. Im Kontrast zur naturalistischen

1 Panofsky 1969.

Wiedergabe der Hände und des spitzengesäumten Gewandes stehen die künstliche Frisur und die Idealisierung der Gesichtsbildung, die die Porträthaftigkeit des Bildnisses zurückdrängen. Daß diese Büste innerhalb der veristischen Porträtdarstellungen Verschaffelts eine Ausnahme bildet, mag in ihrer Funktion als Grabplastik begründet sein.

Es ist schwer zu entscheiden, ob Verschaffelt in diesem Falle im Sinne seiner Zeit die "Natur vervollkommnete" und damit den Vorstellungen nach der idealen Schönheit entsprach.

2. Die Porträtdarstellungen

Männliche Büste, Rom ("Büste eines englischen Lord") (Abb.119-121)

Aufbewahrung:

Metropolitan Museum of Art, New York, Inv.1978.3.

Datierung: 1740

Bezeichnung:

Signiert und datiert: P. VERSCHAFFELT F BAT ROMAE 1740.

Technische Angaben:

Büste aus weißem Marmor, Sockel aus buntem Marmor.

Höhe 75,6 cm, Sockelhöhe 14,9 cm.

Geschichte:

Die Büste war im Besitz der Sammlungen Vicomte Paul de Courtivron in Paris und der Marquise de Blangy geb. de Courtivron, Paris, und kam 1921 in den Kunsthandel (Wildenstein). 1978 konnte sie von dem M.M.A. New York angekauft werden.¹

Kurze Lebensbeschreibung 1797 S.9 "Der Kunstfreund des Herrn Subleras, ein reicher Engländer, ... liess sogleich sein Brustbild durch unsern jungen Künstler von Marmor verfertigen; und dieses wohl gerathene Stück Arbeit legte den Grund zum Glücke und Ruhme dieses jungen Mannes."

Wahrscheinlich ist dieses früheste datierte Werk mit dem in der Korrespondenz de Troy an Orry 1914 (s. Anhang I) und in der Kurzen Lebensbeschreibung erwähnten Auftragsbild identisch.

1 Erwerbungsbericht des Metropolitan Museum of Art, New York 1975-79 S.32.

Beschreibung:

Die Büste stellt einen jüngeren Mann dar, der seinen Kopf nach rechts wendet. Der Oberkörper mit ausgebildeter Schulterpartie ist von einem Tuch umhüllt, das über die linke Schulter geführt und unter der rechten Achsel zusammengefaßt ist. Die Kleidung besteht aus einem feinem Hemd mit lockerem Kragen und Spitzen am Verschuß und einer Ärmeljacke mit Knöpfen. Das Haar bauscht sich über der Stirn und an den Seiten in Locken und ist im Nacken zu einem Zopf zusammengefaßt. Das Gesicht ist mit seiner hohen, knochigen Stirn, seiner markanten Nase und breitem, leicht geöffnetem Mund, kräftig durchmodelliert. Die Blickrichtung der etwas zusammengekniffenen Augen unterstützt noch die Kopfwendung nach rechts.

Stil:

Die frühe Büste zeigt die französische Schulung, zwar weniger die an Bouchardon, wohl aber an den zu jener Zeit hochgeschätzten Bildhauern Jean-Louis und Jean-Baptist Lemoyne, die auch während Verschaffelts Studienzeit an der Académie Royale in Paris wirkten. Im Gegensatz zu den Büsten Bouchardons, die ganz verhalten in Pose und Ausdruck aufgefaßt sind und Auseinandersetzung mit antiker Porträtdarstellung voraussetzen, kommen die Porträtbüsten der Lemoyne den Forderungen der französischen Rokokoplastik nach: Die natürliche Erscheinung wird ungeschönt wiedergegeben mit allen Nachlässigkeiten der Kleidung und Frisur, mit Falten und Fettpölsterchen. Dies gelingt durch eine differenzierte Oberflächenbehandlung, die die körperlichen und stofflichen Qualitäten wiedergibt und den mimischen Ausdruck mitgestaltet.

Verschaffelt, der schon früh ein Gespür für aktuelle Strömungen entwickelt zu haben scheint, folgte konsequent den gefragtesten Meistern seiner Zeit mit seiner außerordentlichen Fähigkeit, sich künstlerisch anzupassen.

Büste Papst Benedikt XIV., Rom (Abb.122)

Anbringung:

Kapitolinisches Museum Saal VI (Sala Ercole), in einer Rundnische in der Wand, zur Ausstattung des Saales gehörend.

Datierung:

Inschriftentafel unter der Büste mit Datierung auf 1749:
BENEDICTUS, XIV. P.M AMPLIORI BONARUM ARTIUM COMMODO ET
INCREMENTO A.D. MDCCIL

Technische Angaben:

Rundnische mit profiliertem Rand, Papstinsignien und Büstensockel aus buntem Marmor, Büste aus weißem Marmor.

Geschichte:

1747/48 erhielt Ferdinando Fuga den päpstlichen Auftrag, für die Unterbringung der neuerworbenen Gemäldesammlung der Familie Sacchetti einen Saal über dem Archiv des Kapitols zu bauen. Wohl ursprünglich für diesen Saal bestimmt, wurde die auf 1749 datierte Papstbüste dann doch in eine Wand der 1751 zur Aufnahme der Sammlung aus dem Nachlaß des Kardinals Pio da Carpi vorgesehenen und 1752 fertiggestellten Erweiterungsgalerie eingefügt.¹

In den Quellen ist ein Standbild in Lebensgröße des Papstes Benedikt XIV. aus weißem Marmor für das Benediktinerkloster erwähnt (s. S.145).² Das Kloster wurde im 2.Weltkrieg dem Erdboden gleichgemacht. Da offensichtlich weder Photographien noch Beschreibungen des Standbildes existieren, kann nicht geklärt werden, ob die Büste formal mit dem Porträt des Standbildes in Verbindung zu bringen ist.

1 Pastor 1931 S.127.

2 Kurze Lebensbeschreibung 1797 S.10 Nr.2. Caravita 1870 S.495 Anm.1.

Dokumentation:

Kurze Lebensbeschreibung 1797 S.10 "Durch die Empfehlung dieses Cardinals [Valenti], ... war unser Peter der Flammänder so glücklich, das Brustbild Benedikts XIV zu modelliren. Dieser Kunstversuch war so gut gerathen, dass der junge Flammänder allgemeinen Beyfall, und sogleich ansehnliche Bestellungen von dem heiligen Vater erhielt."

Eine modellierte Papstbüste, sicher aus Ton, kann als Probearbeit gegolten haben und ist auf den Anfang der vierziger Jahre zu datieren. Sie muß aber nicht das Modell¹ zur Marmorausführung gewesen sein, die ja erst auf 1749 datiert ist.

Beschreibung:

Die Rundnische mit profiliertem Rand ist von päpstlichen Insignien, der Tiara und den Schlüsseln Petri, bekrönt. Über den oberen Halbkreis der Nische fallen nach rechts und links Festons. Das Konzept der Büste nimmt Rücksicht auf die hohe Anbringung: So ist der Kopf nach unten geneigt, mit Blickrichtung auf den Betrachter. Ein Schultermantel mit bewegtem Saum formt den Brustabschnitt. Darunter ist ein geknöpftes Chorchemd mit einem den Hals eng umschließenden Kragen zu sehen. Über der Brust liegt die reichverzierte Stola. Das kurze, fransige Haar wird von einer pelzgesäumten Kappe bedeckt.

Stil:

Die Gesichtszüge sind naturalistisch und ungeschönt wiedergegeben mit schweren Hautfalten über schlaffen Fleischpartien und mit einem breiten, weichlichen Mund mit wulstigen Lippen. In eigenartigem Kontrast dazu stehen die scharfblickenden Augen unter den angespannt zusammengezogenen Brauen.

Der Verismus der Darstellung verrät eine dem früheren Porträt des "englischen Lords" verwandte stilistische Auffassung.

1 Möglicherweise war das "modellieren" der Marmorbüste gemeint.

Ikonographisch ist die Büste Benedikt XIV. nicht ohne Berninis Papstporträts zu denken. In der Nachfolge Berninis wurden in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zahlreiche Papstbüsten geschaffen. Dabei reiht sich Verschaffelts Darstellung in die Gruppe der zahlreichen Papstbildnisse Clemens XII. und Benedikt XIV. von Pietro Bracci und Filippo della Valle ein. Allerdings bringen die stilistischen Übereinstimmungen immer noch Schwierigkeiten in der Zuordnung an einzelne Künstler mit sich. So wurde z.B. eine Terrakottabüste Clemens XII. (Abb.403) im Museum voor Schone Kunsten in Gent bisher Verschaffelt zugeschrieben. In einer in Vorbereitung stehenden Monographie über die Bildnisse Clemens XII. wird die Büste aber Bracci zugeordnet¹, während sie m.E. eher aus der Hand Filippo della Valles stammt (s. S.145).

1 Enrico Noé, Sesto, S.Giovanni.

Büste des Kurfürsten Carl Theodor, Mannheim (Abb.123 u.124)
Gegenstück zum Brustbild der Kurfürstin Elisabeth Auguste.

Aufbewahrung:

München, Residenzmuseum Inv. Res. Mü. P.I.285.

Datierung: 1758/59

Bezeichnung:

Signatur auf der Rückseite fragmentiert: P. VERSCHAFFELT GANDA
SIS/ANN... (Datierung verloren).

Technische Angaben:

Weißer Marmor, leicht grau gefleckt, profilierter Rundsockel aus
buntem Marmor. Nase in Gips ergänzt. Höhe mit Sockel 82 cm.

Kopien:

Von der Büste sind 2 Repliken und eine verkleinerte Kopie
bekannt:

1. Terrakottareplik, ehemals im Schloßmuseum Mannheim,
heute verschollen. (Abb.125).
2. Gipsabguß (der Mannheimer Terrakottabüste laut Inventar-
eintrag) im Kurpfälzischen Museum in Heidelberg, Inv.
PS 242. Höhe 82 cm. (Abb.126).
3. Terrakottakopie mit Patinaüberzug, verkleinert, im Histo-
rischen Museum der Pfalz in Speyer, früher Linck zugeschrie-
ben. Inv. 0/2771. Höhe 33 cm. (Abb.127).

Beschreibung:

Das Brustbild erhebt sich auf einem Rundsockel. Über den Brustpanzer mit Riemenwerk ist ein Umhang mit Hermelinbesatz üppig drapiert. Die Stoffmassen verhüllen die linke Körperhälfte ganz, lassen die rechte Brust und eine Löwenmaske auf der rechten Schulter frei und schwingen in einem Bausch nach oben aus.

Der Kopf ist leicht zur linken Körperseite gewendet. Das über der Stirn zurückgenommene und im Nacken gebundene Haar lockt sich kräftig. Der Blick ist etwas nach oben gewandt und die Lippen bleiben unmerklich geöffnet.

Büste der Kurfürstin Elisabeth Auguste, Mannheim (Abb.128-130)
Gegenstück zum Brustbild des Kurfürsten Carl Theodor

Aufbewahrung:

München, Residenzmuseum Inv. Res. Mü. P.I/291 (Büste)

P.I/294 (Kopf).

Datierung: 1758/59

Technische Angaben:

Weißer Marmor. Höhe der Büste ca.56 cm. Höhe des Kopfes
ca.29 cm. Unsigniert.

Die Büste wurde 1978 von Dr.Peter Volk im Depot der Residenz
identifiziert. Bei der Auffindung war der Kopf abgebrochen
und ebenfalls der Federschmuck des Haares (verl.).

Beschreibung:

Die Kurfürstin ist in einem schlichten Kleid, aber mit Haar-
schmuck dargestellt. Der üppig geschlungene Mantel, der die
rechte Schulter verhüllt und oberhalb des linken Ellenbogens
hochschwingt und dessen umgeschlagene Teile Hermelinbesatz
zeigen, bildet den Brustabschnitt. Unter dem Mantel zeigt
sich ein locker fallendes Gewand, das den nackten, ungeschmück-
ten Hals und den Schulteransatz freiläßt. Der Ausschnitt ist
mit einer Zierborte gesäumt.

Das Haar lockt sich regelmäßig an den Schläfen, und lange
Strähnen fallen in den Nacken. Die Frisur ist mit einem Rund-
giebeldiadem und mit dekorativen Federn über der linken Schläfe
geschmückt. Die Gesichtszüge der etwa 38-jährigen Kurfürstin sind
in ihrer weichen Modellierung etwas geschönt wiedergegeben. Durch
die charakteristischen Asymmetrien bleibt aber Verschaffelt dem
Realismus seiner Porträtdarstellungen treu.

Geschichte der beiden Brustbilder:

1758/59 äußert Carl Theodor den Wunsch, daß aus dem Marmor, der eigentlich für die Hochaltarfiguren der Jesuitenkirche bestimmt war, die "portraits" der Fürstenfamilie zu arbeiten (s. Dokumentation).

Die beiden Marmorbildnisse Carl Theodors und Elisabeth Augustes sind wahrscheinlich identisch mit den in der Kurzen Lebensbeschreibung von 1797 erwähnten Büsten, die sich in der Mannheimer Schloßbibliothek befanden. Aus einer zeitgenössischen Beschreibung des Saales geht hervor, daß die Büsten rechts und links des Eingangs aufgestellt waren.¹ Beim Abtransport der kurfürstlichen Sammlungen nach München, spätestens 1802, wurden sie von ihrem Bestimmungsort entfernt.

Im 19. Jahrhundert und noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts scheint man an den Büsten und deren Herkunft wenig Interesse gehabt zu haben. Beringer bezeichnet sie als verschollen.² Tatsächlich befanden sie sich aber als "fragliche Werke"³ von Jean Baptiste Pigalle im Schlafzimmer der Hofgartenzimmer der Residenz.

1928 wurden die Büsten des Kurfürstenpaares auf der Ausstellung "Pfälzer Kunst" in München als Arbeiten Verschaffelts⁴ gezeigt. Danach verliert sich die Kenntnis von der Büste der Kurfürstin wieder. Erst 1978 wurde sie in stark zerstörtem Zustand im Archiv des Residenz museums wieder aufgefunden.⁵

Die Identifizierung des Büstenpaares als die Exemplare aus der Mannheimer Bibliothek wird dadurch wahrscheinlich, daß nur von dieser Büste Carl Theodors aus der Hand Verschaffelts

1 Olivier 1901 S.92 Anm.65. (Zit. nach Heber 1986 S.144)

2 Beringer, Verschaffelt 1902 S.52.

3 Volk, AK München 1980 111,2 Nr.12.

4 AK München 1928 Nr.423 Carl Theodor Marmor 85 cm, Nr.423a Elisabeth Auguste Marmor 85 cm.

5 Volk, AK München 1980 III,2 Nr.12.

Repliken und Kopien existieren. Verschaffelt scheint also nur dieses eine offizielle Büstenpaar geschaffen zu haben.

Dokumentation:

GLA 213/1246 fol.57 "Note des ouvrages" von 1758/59 (Erwähnung im Zusammenhang mit Skulpturen für die Jesuitenkirche "Son Altesse Électorale ma gracieusement ordonné de faire leurs portraits en marbre blanc de Carrare trois sont pour insedire(?) fait en marbre, mais ce lui de madamme la princesse n'est pas encore commencée faute quel na vouloir sa soin pour laiser faire la model en terre coi que de ce portrait ma été gracieusement accordée. les trois 1350 fl."

Es handelt sich um die vier Porträts der beiden miteinander verwandten und verschwägerten Paare: Carl Theodor, Elisabeth Auguste und Prinz Friedrich Michael, Prinzessin Franziska Dorothea (vgl. S.126)

Zeitgenössische Beschreibung der Bibliothek: "... A l'entrée de la salle est à droite le buste de l'Auguste fondateur et à gauche celui de madame l'électrice; tous ceux sont de marbre blanc et sculptés par le Chevalier de Verschaffelt..."¹

Kurze Lebensbeschreibung 1797 S.15 Nr.6 "Die beyden Büsten der Landesherrschaft in der churfürstlichen Bibliothek..."

WirkungsGeschichte:

Auf dem Gebiet des gemalten Staatsporträts war es das Anfang der 50er Jahre wohl anlässlich des zehnjährigen Regierungsjubiläums 1752/53 entstandene Bildnis von Ziesenis, dem "eine Flut mehr oder weniger qualitätvoller" Kopien anderer Künstler folgte.² Analog zu dem gemalten Staatsporträt scheint Verschaffelts Büstenpaar für die repräsentativen Darstellungen Vorbild gewesen zu sein, vor allem wenn die Profilansicht,

1 Olivier 1901 S.92 Anm.65. (Zit. nach Heber 1986 S.144)

2 Eichner 1981 S.91.

die ja das Gemälde nicht bieten konnte, zur Darstellung kam. Mit dem Ovalbildnis Carl Theodors auf dem Giebelrelief der Schloßbibliothek führte Verschaffelt seine Profildarstellung selbst ein. Wichtiger für die Rezeption des Kurfürstenbildnisses waren die Reliefmedaillons von Verschaffelt aus den 60er Jahren, von denen allerdings kein Exemplar bisher bekannt geworden ist.¹ Verschaffelts Reliefmedaillons fanden Verbreitung in den Grisaillemalereien des Kurfürstenpaares von Leydensdorff von 1760-64², vor allem aber auf zahlreichen Münzen und Medaillen. (Abb.399 u.400)

Der von Verschaffelt geprägte Typ wird, seit Beginn der 70er Jahre von einer Darstellung Carl Theodors in reiferem Lebensalter abgelöst, die auf eine Konzeption Conrad Lincks zurückgeht. Lincks Marmorbüste ist in einer wenig qualitätvollen Sandsteinversion³ aus dem Carl Theodorschlößchen⁴ in Mußbach erhalten (Abb.401). Ein Stich von Egidius Verhelst von 1771 mit der Aufschrift "Grave d'après le Buste en marbre de Ling..."⁵ gibt einen Eindruck von dem Marmororiginal. Das Vorbild fand nicht nur als Stich Verbreitung, sondern auch als Relief-medailon von verschiedenen Künstlern und als Grisaillebildnis Leydendorffs von 1771.⁶

Interessant ist die Bedeutung Elisabeth Augustes in der Darstellung und Überlieferung. Sowohl Verschaffelt als auch Linck

- 1 Leger 1839, Reliefmedaillons mit den Porträts des Kurfürstenpaares in Wachs als Modelle für Frankenthaler Porzellan: Nr.3051, 3053 und 3059; aus Gips und Biskuit: Nr.3057 und Nr.3054.
- 2 Speyer, Hist. Mus. der Pfalz Inv. B St GS 2911/2912. Eichner 1981 S.138 schreibt die Grisailen Carl Brandt zu.
- 3 Speyer, Hist. Mus. der Pfalz HM 1976/9 Höhe 73 cm, Sockelhöhe 17 cm.
- 4 Das Carl Theodorschlößchen in Mußbach an der Weinstraße war ehemals im Besitz der Nachkommen Lincks.
- 5 Düsseldorf, Stadtgeschichtl. Museum. Grotkamp-Schepers 1978 Nr.102 vermutet irrtümlich ein Marmorrelief als Vorbild.
- 6 Düsseldorf, Stadtgeschichtl. Museum. Grotkamp-Schepers 1978 Nr.74.

schufen die offiziellen Repräsentationsbildnisse des Kurfürstenpaares. Von Verschaffelts Fürstinnenbildnis sind weder Repliken noch Kopien überliefert, noch findet sich die Darstellung Elisabeth Augustens häufig auf Medaillen der 50er und 60er Jahre.

Anders steht es mit dem Bildnis der alternden Kurfürstin von Linck. Das Grisaillebildnis von Leydensdorff¹, 1771 entstanden, könnte m.E. auf das Marmororiginal von Linck zurückgehen und eine Vorstellung von der bisher noch nicht nachgewiesenen Marmorbüste der Kurfürstin vermitteln. Zusammen mit der Büste des Kurfürsten fand es Verbreitung durch die Frankenthaler Porzellanmanufaktur in Biskuit und ist auch auf Medaillen stark vertreten. Der Grund mag in den verstärkten offiziellen Aktivitäten und Verpflichtungen der Kurfürstin im vorgeschrittenen Alter liegen.

Stil:

Der antike Schuppenpanzer und der üppige, barocke Mantel mit Hermelinbesatz entstammen zwar verschiedenen Traditionen, sie entsprechen aber durchaus den ikonographischen Vorstellungen der Zeit von einem repräsentativen Staatsporträt. Die Darstellung in antiker Gestalt verfolgt das Anliegen, Carl Theodor als den Vorbildlichen zu zeigen, als die Verkörperung von virtus und fortitudo.

Im Widerspruch zu dem offiziellen Anspruch der Carl Theodorbüste steht Verschaffelts Porträtauffassung, die die Persönlichkeit ohne Idealisierung zeigt. Verschaffelt schuf ein Individualporträt mit den weichlichen Gesichtszügen, mit dem in die Ferne gerichteten Blick und dem leicht geöffneten Mund. Er charakterisiert einen zurückhaltenden, wenig entschlußkräftigen, unheroischen Herrscher.

Die Büste der Elisabeth Auguste repräsentiert die Kurfürstenwürde nur äußerst zurückhaltend. Verschaffelt zeichnet ein

1 Düsseldorf, Stadtgeschichtl. Museum. Grotkamp-Schepers 1978 Nr.73.

menschlich ansprechendes Bild der Landesmutter, mit legerer Kleidung, sparsamem Schmuck, weichen Gesichtszügen. Draperie und flatternde Haarbänder sind noch Zugeständnisse an das römische Barock, besonders an Bernini¹, aber die Verhaltenheit des Ausdrucks zeigt, daß sich Verschaffelt sowohl von Berninis dekorativem Pathos als auch von dem mimikstarken Rokoko der Franzosen abgewendet hat. Nur auf das individuelle Aussehen, das nicht durch Mimik verunklärt wird, sind die in England entstandenen Porträts ausgerichtet. Porträts von Scheemakers, Rysbrack und Louis-François Roubillac, die Verschaffelt wahrscheinlich während seines einjährigen Aufenthaltes in London gesehen hat, sind für seine Porträtauffassung bestimmend geworden und finden ihren deutlichsten Niederschlag in dem späten Selbstbildnis in Speyer.

Volk 1973 S.416 sieht als Vorbild der Carl Theodor Büste Berninis Büste des Herzogs Francesco I d'Este in Modena (1650/51).

Büste des Pfalzgrafen Friedrich Michael von Zweibrücken,
Mannheim (Abb.131 u.132)

Gegenstück zum Brustbild seiner Gemahlin Franziska Dorothea (ausgeführt?).

Aufbewahrung:

München, Bayerisches Nationalmuseum Inv. R 5382.

Datierung: 1758/59

Technische Angaben:

Weißer Marmor. Höhe 75 cm, Sockel Höhe 16 cm. Unsigniert.

Kopien:

Nach einer Inventareintragung¹ stand im Salon des Königs Max I Joseph in der Residenz in München eine Gipsbüste seines Vaters Friedrich Michael. Möglicherweise handelt es sich um einen Abguß der Marmorbüste von Verschaffelt, die im Nachlaß des Königs aufgeführt ist (s. Dokumentation).

Geschichte:

Die Büste Friedrich Michaels wurde 1758/59 gleichzeitig mit der seiner Gattin Franziska Dorothea und denen des Kurfürstenpaares in Auftrag gegeben.

Sie hatte bisher folgende falsche Benennungen: 1909 als Büste des Kurfürsten Maximilian III. Joseph aus der Hand eines unbekanntes Künstlers² und 1973 als klassizistische Darstellung

1 Inventarium über die Meubles der kgl. Residenz in München 1815,7; SV, Museumsabt. Inv.Nr.4. (Zit. aus Volk, AK München 1980 III,2 Nr.12.)

2 Die Büste ist in G. Hager, Denkmale und Erinnerungen des Hauses Wittelsbach im Bayer. Nat. Mus. München 1909 unter der Nr.997 Taf.23 als Kurfürst Maximilian III. Joseph aus der Hand eines unbekanntes Künstlers aufgeführt.

Carl Theodors von Verschaffelt.¹ Das Porträt hatte sicher seinen Platz im Mannheimer Schloß, wo Prinz Friedrich Michael sich mit seiner Gemahlin, der Schwester der Kurfürstin Elisabeth Augustes, häufig aufhielt und ein eigenes Appartement besaß. Die Namens- und Geburtstage des Prinzenpaares gehörten zu den Festtagen des Hofes.

Da Franziska Dorothea aber ca.1760 vom Hofe verbannt wurde, ist es wenig wahrscheinlich, daß Verschaffelt die Büste der Prinzessin noch arbeitete. Denn 1758/59 beklagte er, daß er drei der Büsten schon in Marmor hat beginnen können, daß er aber von der Prinzessin noch nicht einmal das Tonmodell herstellen konnte.² Offensichtlich hatte sie noch nicht Modell gesehen. Die Darstellung auf einem Grisaillegemälde aus dem Wohnhaus Pigages in B 1,10 bestätigt auf anschauliche Weise die Verehrung von drei Mitgliedern der Fürstenfamilie. (Abb.133). Am Altar der Freundschaft, "AUTE(L) DE L'AMITIE", opfern ein weiblicher Genius und zwei Putten vor drei im Geäst eines Baumes hängenden und von einer Lorbeerranke umschlungenen Porträtmedaillons.³ Ob die Profilansichten von Elisabeth Auguste, Carl Theodor und Friedrich Michael nach den Büsten von Verschaffelt gemalt wurden, kann nach Beurteilung der erhaltenen Photographie nur vermutet werden.

Mit der Ausführung der vier Porträts wäre ein ikonographisch interessantes Beispiel der Selbstdarstellung einer Fürsten-

1 Volk 1973 S.412 erkennt in der Büste ein Werk Verschaffelts, allerdings irrtümlich eine antikisierende Darstellung Carl Theodors. Elisabeth Eichner, Heidelberg, ist die wohl endgültig richtige Benennung zu verdanken. Erst die Vorbereitungen zur Ausstellung Wittelsbach und Bayern, München 1980, brachten Archivalien zutage, nach denen eine Büste Friedrich Michaels aus carrarischem Marmor für Verschaffelt gesichert ist (vgl. Dokumentation). Mit größter Wahrscheinlichkeit handelt es sich dabei um das Exemplar im National Museum.

2 GLA 213/1246 fol.57.

3 Das Gemälde aus dem Umkreis Leydensdorffs kam in Besitz des Reiß-Museums Mannheim (alte Inventarnr.0 130) und wurde im 2.Weltkrieg zerstört.

familie zu untersuchen. Dergleichen findet sich in dieser Zeit nur in der Malerei, hat aber eine bedeutende Tradition im antiken Herrscherporträt.

Dokumentation:

GLA 213/1246 fol.57

GHA, NL Prinz Karl 1/2 "Verzeichnis und Schätzung" aus dem Nachlaß des Königs Max I. vom 17.2.1825: "8. Büste des Pfalzgrafen Friedrich von Zweibrücken in carrarischem Marmor von Verschaffelt 400 fl."¹

Beschreibung:

Der Dargestellte ist mit einem Brustpanzer, dessen Oberfläche körnig aufgeraut ist, "à l'antique" gekleidet. Um den Körperabschnitt liegt eine üppige Stoffdrapierung, die die linke Schulter verhüllt und neben der rechten Schulter einen hochschwingenden Bausch bildet.

Der Kopf auf einem kräftigen Hals ist leicht nach links gedreht und die Blickrichtung nach links gewendet. Das Haar ist im Nacken mit einer großen Schleife zu einem lockeren Schwanz gebunden und über den Ohren gekräuselt.

Eine hohe, kräftig modellierte Stirn, stark gewölbte Brauenknochen, ein energisches Kinn und der breite geschwungene Mund prägen das jugendliche Gesicht. Entsprechend diesem starkknochigen Schädeltyp ist die Nase besonders ausgeprägt und verleiht mit ihrem langen, geraden Rücken dem Porträt eine klassizistische Wirkung.²

Stil:

Wegen der ikonographisch vergleichbaren Darstellungsform müssen die Büsten Carl Theodors und Friedrich Michaels als zusammengehörig angesehen werden.

1 Veröffentlicht mit Genehmigung S.K.H. Herzog Albrecht von Bayern.

2 Die Photographien des Museums zeigen das Porträt betont idealisiert.

Die Präsentation à l'antique findet sich bevorzugt bei Standbildern und bei Reiterdenkmälern,¹ - Prinz Friedrich Michael, der eine glänzende militärische Laufbahn aufweisen konnte, hat in der Büste mit Panzer und einfachem Schultermantel eine seiner Persönlichkeit adäquate Darstellungsform gefunden. Dabei kann zwar davon ausgegangen werden, daß Verschaffelt diesen "Heroen" des Fürstenhauses mit seiner "hühnenhaften"² Gestalt und den klassischen, ebenmäßigen Gesichtszügen ikonographisch im Sinne des Klassizismus idealisiert hat, die Porträthaftigkeit blieb dabei aber gewahrt.

1 Volk 1973 S.416.

2 Eichner 1981 S.157.

Büste der Elisabeth Auguste als Minerva¹, Mannheim (Abb.134)

Aufbewahrung:

München, Bayerisches Nationalmuseum Inv. R 3223

Datierung:

ca.1760-65 nach Physiognomie.

Bezeichnung:

Monogramm auf der Rückseite: P=V=F.

Technische Angaben:

Weißer Marmor. Höhe 65 cm, Büste mit Sockel 81 cm.

Geschichte:

Die Büste wurde 1982 von Dr.Peter Volk im Depot des Nat. Mus. aufgefunden. Aufgrund der typischen Verschmutzung muß die Büste lange Zeit im Freien angebracht gewesen sein. Beringer 1902 S.52 bezeichnet irrtümlich die andere Büste der Kurfürstin, die als Gegenstück zu der Carl Theodors am Eingang der Mannheimer Schloßbibliothek aufgestellt war, als Büste der Elisabeth Auguste als Minerva.

Dokumentation:

Kurze Lebensbeschreibung 1797 S.18 unter Brustbildern in Marmor, die nach dem Tode Verschaffelts in seiner Werkstatt aufgefunden wurden: "Das Portrait der höchstseligen Chur- fürstinn, Elisabetha Augusta, als Minerva."

Beschreibung:

Das Brustbild ist mit Schuppenpanzer und Gorgoneion dargestellt. Um die Schultern liegt ein Mantel, der vor der Brust übereinander geschlagen ist und das Medusenhaupt teilweise

1 Nachtrag März 2013: Eva Hofmann, Die Büste der Kurfürstin Elisabeth Auguste als Minerva. In: Stimme der Pfalz. Zeitschrift für Politik, Kultur und Wissenschaft, Jg.35, Heft3, 1984 S.5ff.

verdeckt. Den reich verzierten Helm krönen eine plastische Sphinx, ein üppiger Helmbusch, und an den Seiten ist je eine Chimäre im Relief angebracht. Der Kopf ist leicht nach rechts gedreht und das Haar fällt auf die Schultern. Die Kurfürstin ist im Alter von etwa 40-45 Jahren dargestellt.

Stil:

Stilistisch knüpft die etwas spätere Darstellung Elisabeth Augustes als Minerva an das Brustbild von 1758/59 an. Dabei muß festgehalten werden, daß die antikische Ausdeutung der Büste nicht einhergeht mit einer klassizistischen Stilisierung der Gesichtsbildung.

Reliefbildnis eines unbekanntes Mannes, Mannheim(?) (Abb.135)

Aufbewahrung:

Düsseldorf, Kunstmuseum Inv. 174/P 1937/8.

Datierungsvorschlag: ca.1760

Technische Angaben:

Marmor. 45 x 37 cm.

Geschichte:

Laut Inventareintrag galt das Relief bisher als Arbeit des 1742 geborenen Johann Peter Melchior.¹

Beschreibung:

Das Profilbildnis (nach rechts) zeigt einen etwa 40-50-jährigen Mann. Die Halsbegrenzung ist gerade beschnitten, so daß die ovale Schnittfläche des Schulteransatzes zu sehen ist. Das Haar ist im Nacken mit einem breiten Band zu einem locker fallenden Schwanz zusammengenommen. Die Gesichtszüge charakterisieren: eine fleischige Nase mit Höcker und Brauenwulst, ein leicht geöffneter Mund, dessen Oberlippe etwas vorsteht, schlaffe Hautpartien an Kinn und Wange. Das Auge dagegen ist klar geschnitten und weit geöffnet.

Stil:

Die veristische Porträtauffassung und die Anordnung der Frisur sind gut vergleichbar mit der Büste Carl Theodors (Abb.123 u.124) im Nationalmuseum in München und machen eine Datierung um 1760

1 Das Relief wurde erstmals von Jörg Gamer mit Verschaffelt in Verbindung gebracht. Die Identifizierung als Carl August, Graf zu Bretzenheim, der 1769 als illegitimer Sohn Carl Theodors geboren wurde erfolgte, als das Werk noch als Arbeit Johann Peter Melchiors galt.

wahrscheinlich. In dieser Zeit schuf Verschaffelt zahlreiche Porträtbüsten. Die Art der Büstenbegrenzung findet sich auch auf einem Grisaillebildnis (1760-64)¹ Carl Theodors (Abb.400) von Franz Anton von Leydensdorff, das mit Sicherheit auf ein Reliefmedaillon aus der Hand Verschaffelts zurückgeht. Möglicherweise schuf Verschaffelt eine ganze Folge von Reliefporträts nach diesem Konzept. Bisher konnte der Dargestellte nicht identifiziert werden, wahrscheinlich handelt es sich aber um ein Mitglied des Fürstenhauses.

1 Speyer, Hist. Mus. der Pfalz, Inv. B St GS 2911.

Büste Voltaires "coiffé à la moderne", Mannheim (Abb.136 u.137)

Aufbewahrung:

Seattle Art Museum, USA, Inv. 63.60.

Datierungsvorschlag: 1753-58

Technische Angaben:

Weißer Marmor, Sockel aus buntem Marmor. Höhe 43 cm,
Breite 29 cm, Sockelhöhe 15 cm. Unsigniert.

Geschichte:

Die Büste wurde 1958 auf einer Pariser Auktion erworben und als Stiftung dem Museum in Seattle vermacht.

Die Existenz dieser Büste "à la moderne" könnte die Zeitdifferenz von den Besuchen Voltaires in Mannheim 1753-1758 bis zur Marmorfassung der Louvrebüste "à l'antique" (Abb.138) von 1760 überbrücken helfen. Es liegt nahe anzunehmen, daß Verschaffelt das Tonmodell noch während Voltaires Anwesenheit anfertigte und daß er zuerst eine Büste mit zeitgenössischer Haartracht, so wie er Voltaire vor Augen hatte, arbeitete. Die idealisierende Büste mit Kurzhaarfrisur und Lorbeerkranz, die im Aufbau und in der Gestaltung des Büstenabschnittes absolut übereinstimmt, konnte dann, nach vorhandenem Vorbild, leicht Jahre später ausgeführt worden sein.

Dokumentation:

Der erste Beleg für eine Voltairebüste Verschaffelts "coiffé à la moderne" findet sich bei Marchal 1895 S.654: "il existait encore de Verschaffelt au siècle dernier deux bustes de Voltaire, l'un coiffé à l'antique l'autre à la moderne; ils appartenaient au roi de Pologne Stanislas Leczinski."¹

1 Réau 1932 p.247 nennt dagegen nur eine Büste in der Sammlung des Königs von Polen: "Buste de Voltaire, couronné et lauréat par Verschaffelt H.23 p."

Die Datierung der Büste läßt sich aus der Korrespondenz des Königs von Polen, Stanislas-Auguste Poniatowski, mit Madame Geoffrin¹ von 1768 eingrenzen. Er schreibt, er sei seit 10 Jahren im Besitz einer großen Voltairebüste.

Vorausgesetzt, die 10 Jahre sind exakt angegeben und es handelt sich überhaupt um eine Büste Verschaffelts, so kann nicht die auf 1760 datierte Version "à l'antique" gemeint sein, diese kann später der Sammlung eingefügt worden sein.

Beschreibung:

Den knappen Büstenausschnitt bedecken Faltenzüge einer Toga. Der Kopf ist leicht geneigt, der Blick aber nach oben gerichtet. Den Gesichtsausdruck bestimmen die von schlaffen Wülsten überschatteten Augen. Kennzeichnend für die Physiognomie Voltaires ist der breite, schmallippige Mund mit der zurückgenommenen Oberlippe, wodurch die lange Nase noch energischer vorzuspringen scheint. Der Mund ist nicht ganz geschlossen. Durch den vorgeschobenen Unterkiefer öffnet er sich leicht in den Winkeln.

1 De Mouy 1875 p.339.

Büste Voltaires "à l'antique", Mannheim (Abb.138)

Aufbewahrung:

Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr.R.F. 3064.

Bezeichnung:

Signiert und datiert auf dem Büstenrand an der Rückseite:

P. VERSCHAFFELT: FECIT: ANNO/ 1760

Technische Angaben:

Weißer Marmor, Sockel aus buntem Marmor. Höhe 44,5 cm, Breite 36 cm, Sockelhöhe 13,5 cm. Ausgebesserte Stelle rechts am Kinn.

Kopien:

Ein Exemplar, dessen Material nicht bezeichnet ist, befand sich im Besitz des Königs von Polen.¹

In einer Rechnung über Gipsabgüsse von Verschaffelts eigenen Werken, die auf Wunsch Krahes für Düsseldorf angefertigt worden sind, wird auch ein Voltaire (ohne nähere Beschreibung) aufgeführt.²

Heute sind noch drei weitere im 20. Jahrhundert angefertigte Gipsabgüsse nachzuweisen:

Ein Gipsabguß wurde 1982 auf dem Speicher des Reiß Museums in Mannheim aufgefunden. Wahrscheinlich handelt es sich um den ca.1903 auf Vermittlung Dr.Beringers hergestellten Abguß der Marmorbüste der Sammlung Aremberg in Brüssel.³ Auf einer Photographie des Empiresaals des alten Schloßmuseums ist eine Voltairebüste zu erkennen⁴, die zwischen Gipsabgüssen von Antiken aufgestellt war.

1 Réau 1932 p.247.

2 GLA 213/1794 fol.196 vom 13.2.1778.

3 MGB Jhrg.IV 1903 Sp.257 "Mitteilungen aus dem Altertumsverein" .

4 Stadtarchiv Mannheim Neg. Nr.1190.

1906 vermachte Herzog von Aremberg dem Museum voor Schone Kunsten in Gent, der Geburtsstadt Verschaffelts, einen Gipsabguß seiner Marmorfassung (Inv. Nr.1906-F).

1959 ließ Poensgen von der Gipsbüste in Gent einen Abguß für das Heidelberger Kurpfälzische Museum (Inv. KMHd PS 260) anfertigen (Abb.139 u.140).

Geschichte:

Bei einem Brand im Palais des Herzogs von Aremberg in Brüssel im Januar 1892 stürzte die Marmorbüste Voltaires aus der ersten Etage und wurde am Kinn leicht beschädigt.¹ 1959 erfolgte der Verkauf einer Marmorbüste Voltaires aus der Galerie Charpentier in Paris an Minister André Marie. Aus dessen Kollektion in Rouen wurde 1975 die Büste für den Louvre erworben.² Viktor Beyer weist aufgrund der Ausflickung am Kinn nach, daß es sich bei dem in Paris und später in Rouen angebotenen Stück um ein und dieselbe Büste handelte. Der Louvre ist also heute im Besitz der von Beringer 1902 abgebildeten Marmorbüste³ aus dem Palais d'Aremberg.

Ob es sich auch um dasselbe Exemplar handelt, das am Eingang der Schloßbibliothek in Mannheim aufgestellt war und von Schubart 1774 dort gesehen wurde⁴, kann man nur vermuten.

Dokumentation:

Aus der zeitgenössischen Literatur sind, mehrere Büsten Voltaires überliefert:

Zwei Büsten im Besitz des Königs von Polen, eine mit moderner Haartracht, eine "à l'antique".⁵

Eine Terrakottabüste auf dem Schreibtisch Carl Theodors.

Collini schreibt 1764 in einem Brief an Voltaire: "Nachdem er

1 Beringer, Verschaffelt 1902, S.110.

2 Beyer 1977 S.88.

3 Beringer, Verschaffelt 1902 Taf.28.

4 Walter 1922 S.62; Stavan 1978 S.26.

5 De Mouy 1875 p.339.

Sie nicht in Wirklichkeit haben kann, will er Sie wenigstens in Terracotta."¹

Schubart erwähnt 1774 eine Marmorbüste am Eingang der Schloßbibliothek.²

Bei den beiden von Collini und Schubart genannten Exemplaren muß offen bleiben, um welche der beiden Versionen der Voltaire-darstellungen es sich gehandelt hat.

Beschreibung:

"Voltaire wird ganz im Geiste der Zeit als Triumphator gegeben."³ Dabei kann Verschaffelt sowohl auf ein Cäsarenbildnis als auch auf eine antike Dichterbüste Bezug genommen haben. Das kurze Haar ist in dünnen Fransen in die Stirn gekämmt und lockt sich natürlich unter dem breiten Lorbeerkranz. Der Hinterkopf ist kahl. Außer diesen ikonographischen Veränderungen wurde der Gesichtstyp im Vergleich zu der Erstfassung modifiziert; die individuellen Züge sind zurückhaltender gebildet und kommen einem idealen Vorbild näher. Die Nase ist etwas abgestumpft, der Mund stärker konturiert, die Hautfalten wirken weniger teigig, sondern lassen die Oberfläche knittrig und feiner erscheinen.

Stil:

Die Physiognomie des Philosophen fordert eine karikierende Überzeichnung geradezu heraus. Um so interessanter ist Verschaffelts zurückhaltende, idealisierende Darstellung "à l'antique". Dabei handelt es sich aber nicht um ein Stilisieren im Sinne des Klassizismus, sondern um eine Idealisierung in Anlehnung an Vorbilder der antiken Porträtplastik. Verschaffelt entspricht damit einer Forderung der französischen Porträtkunst, die die Darstellung "à l'antique" seit

1 AK Heidelberg 1979 S.177 Nr.519.

2 Walter 1922 S.62; Stavan 1978 S.26.

3 Beringer, Verschaffelt 1902 S.109.

der Mitte des 18. Jahrhunderts bevorzugt. Die programmatische Gegenüberstellung "à l'antique" und "à la moderne" wurde aber erst mit den berühmten Beispielen Houdons in den 70er Jahren geläufig, nämlich in den Bildnissen Rousseaus und Voltaires, jeweils in beiden Fassungen. Verschaffelts Wiedergaben stehen demnach am Anfang einer neuen Porträtauffassung.

Brustbild des Prinzen Karl Alexander von Lothringen,
Mannheim(?) (Abb.141 u.142)

Geb. 12.12.1712, gest. 4.7.1780. österreichischer Statthalter der Niederlande von 1741-80. Schwager der Kaiserin Maria Theresia. Hochmeister des Deutschen Ordens. Als Entschädigung für den Verzicht auf eventuelles Thronerbrecht erhielt er 1736 das Deutsch-Ordens-Großpriorat von Pisa.¹

Aufbewahrung:

Gent, Museum van Oudheden der stad Gent (Byloke Mus.)
Inv. 2235.

Datierungsvorschlag:

Frühe 70er Jahre, wohl gleichzeitig mit dem Auftrag für ein Standbild des Prinzen Karl von Lothringen für Brüssel. Ausführung 1769-74. Eine Marmorbüste des Prinzen ist zusammen mit der des Leibwundarztes Vogel in der anonymen Lebensbeschreibung erwähnt. Vogel war Chirurg und Leibarzt des Prinzen in Brüssel von 1769 bis 1779.

Technische Angaben:

Büste aus patiniertem Gips auf Rundsockel. Höhe mit Sockel 80 cm. Unsigniert.

Geschichte:

Die Büste soll sich seit Ende des 19. Jahrhunderts in Museumsbesitz befinden. Es sind keinerlei Archivalien erhalten. Zuschreibung an Verschaffelt seit 1939 von Roelandt (s. Dokumentation.)

1 AK Wien 1980 S.399.

Dokumentation:

Kurze Lebensbeschreibung 1797 S.18 unter Aufzählung der in seiner Werkstatt hinterlassenen Brustbilder in Marmor: "Das Porträt des Prinzen Karl von Lothringen und seines Leibwundarztes Vogel." Die Büste in Gent ist wahrscheinlich als Modell zu der erwähnten Marmorfassung anzusehen. Sie wurde erstmals Verschaffelt zugeschrieben von Roelandts 1939 S.88.

Beschreibung:

Das Brustbild zeigt den Prinzen im Harnisch, mit Halsbinde und Spitzenjabot. Um die linke Schulter und unter den rechten Arm hindurch ist in knappen Faltenzügen ein Gewandstück drapiert, das durch das aufgestickte Kreuz als Mantel eines Ritters des Deutschen Ordens zu erkennen ist. An einem breiten Band um den Hals hängt ebenfalls das Deutschordenskreuz. Das lange, besonders an den Schläfen gelockte Haar wird im Nacken von einer Schleife zusammengehalten und fällt über die rechte Schulter.

Der energischen Kopfwendung zur rechten Schulter folgt auch die Blickrichtung. Der Kopf ist charakterisiert durch die betonte untere Gesichtshälfte mit den fleischigen Wangen und dem vorgeschobenen, breiten Mund, dessen Winkel nach unten gezogen sind. Die Nase ist kurz und unausgeprägt, die Stirnpartie dagegen läßt ein gut durchmodelliertes, kräftiges Knochengerüst vermuten. Die Augen stehen leicht vor, was die Faltenbildung der Lider nur noch stärker akzentuiert.

Stil:

Die Zuschreibung dieses aufgrund der Porträtähnlichkeit gesicherten Bildnisses an Verschaffelt wird durch den Hinweis in der anonymen Lebensbeschreibung gestützt. Die stilistische Behandlung der Büste widerspricht nicht einer Zuschreibung an ihn. Neben Verschaffelt käme als ausführender Künstler noch Laurent Delvaux am ehesten in Frage, zumal von ihm, dem Hofbildhauer, keine einzige Büste des Prinzen bekannt ist. Ein

Vergleich mit einem Reliefbildnis Karl Alexanders von L. Delvaux im Museum von Nivelles (Abb.402) zeigt allerdings eine unterschiedliche Porträtauffassung.¹ Während bei der Büste in Gent die charakteristischen Porträtzüge hervorgehoben sind, werden sie bei Delvaux zurückhaltend und stärker idealisiert geschildert. Ähnliches ist bei der Statue des Prinzen für Brüssel zu beobachten (s. S.161). Während Verschaffelt seine Entwurfskizze ganz dem vorgegebenen Modell von Delvaux unterwirft - geplant war eine Darstellung als antiker Feldherr mit Kurzhaar und Lorbeerkranz -, erfuhr die Ausführung eine Änderung in der Haartracht zugunsten einer zeitgenössischen Perücke.

1 Unterschiede sieht auch J.L. Delattre, Conservateur am Musée de Nivelles, der einer Zuschreibung an Delvaux nicht zustimmt (Korrespondenz vom Januar 1980).

Selbstbildnis Verschaffelts, Mannheim (Abb.143 u.144)

Aufbewahrung:

Speyer, Historisches Museum der Pfalz, Inv. HM 259.

Datierungsvorschlag: ca.1780-85

Technische Angaben:

Weißer Marmor, Sockel aus weißem, graugeflecktem Marmor.
Höhe 53 cm, Sockelhöhe 16 cm. Unsigniert.

Kopien:

Ein Gipsabguß befand, sich 1902 in Mannheimer Privatbesitz.¹

Geschichte:

Das Brustbild befand sich nach dem Tode Verschaffelts in seiner Werkstatt. Es gelangte in Privatbesitz und konnte 1874 aus der Hinterlassenschaft des Hofapothekers Wahle vom Historischen Verein der Pfalz, Speyer, für 227 fl. angekauft werden.²

Dokumentation:

Kurze Lebensbeschreibung 1797 S.18 unter Aufzählung der Brustbilder in Marmor, die nach seinem Tode vorgefunden wurden. "Das Porträt unsers Peter von Verschaffelt, von ihm selbst verfertigt."

Beschreibung:

Das Brustbild stellt Verschaffelt in fortgeschrittenem Lebensalter dar. Die breite Büstenpartie ist von einem schweren Tuch

1 Beringer, Verschaffelt 1902 S.110.

2 Jahresbericht des Museums, Mitteilungen des Historischen Vereins der Pfalz 1875 S.151.

umhüllt, dessen Falten ringförmig über die Brust von Schulter zu Schulter gezogen sind. Der weichfallende, große Kragen mit gefälteltem Besatz ist im Nacken hochgeschlagen.

Der Kopf, auf einem kräftigen, kurzen Hals, ist der Blickrichtung folgend stark nach rechts gewendet. Das Haupt bedeckt eine in die Stirn gezogene Kappe mit breitem Umschlag und nach der Seite fallendem Zipfel, dessen Ende quastenähnlich zusammengebunden ist.

Nur vor den Ohren sind kurze Haarsträhnen sichtbar. Augen, Nase, Mund und Kinn sind im Kontrast zu den umgebenden, schlaffen Fleischpartien kräftig durchmodelliert und akzentuiert eingesetzt. Die Haut des ehemals vollen Gesichtes ist schlaff, neigt zur Furchenbildung, und unter dem Kinn schiebt sie sich zu breiten Falten zusammen.

Vorstudien:

Ein Tonmodell der Büste wurde 1887 aus dem Besitz des Mannheimer Kunsthändlers Artaria nach Wien verkauft.¹

Stil:

Das Künstlerporträt erfährt in der französischen Skulptur zu Beginn des 18. Jahrhunderts durch Guillaume Coustou mit der Darstellung seines Bruders Nicolas eine Erneuerung. In dessen Nachfolge entstanden besonders in England zahlreiche Bildnisse, die den Künstler in legerer Bekleidung, oft mit Hausmütze, also in seiner intimen Individualität zeigen.

Zieht man allein die in England entstandenen Werke von Louis-François Roubillac, z.B. die Sitzstatue Händels, die Porträts von Jonathan Tyers oder von Dr. Salomons zum Vergleich heran, so wird deutlich, wie stark Verschaffelt sich an der französischen Porträtkunst orientiert hat. Während seiner Ausbildungszeit in Paris waren die beiden Lemoyne für ihn richtungsweisend. Der Aufenthalt in England brachte zum einen die Kon-

1 Grünenwald 1903 S.81ff.

frontation mit dem klassizistischen Porträt (Darstellungen à l'antique). Zum anderen begegnete Verschaefelt einer Darstellungsweise, die die Individualität der Persönlichkeit in den Vordergrund rückt, eine Auffassung, die im 19. Jahrhundert allgemeingültig wird, im 18. Jahrhundert mit den Künstlerporträts einsetzt.

Abschreibungen:

Büste Papst Clemens XII. (Abb.403)

Die Büste Clemens XII. befindet sich in Gent, Museum voor Schone Kunsten. Terrakotta, bronziert, Höhe 96 cm, Inv. 1914-DL. Sie wurde um 1900 aus dem Kunsthandel erworben und soll aus Florenz stammen. Im Ausstellungskatalog wird sie Verschaffelt zugeschrieben aufgrund der stilistischen Verwandtschaft mit der Büste Benedikts XIV. im Kapitol.¹ Tatsächlich ist die Terrakottabüste einer Marmorfassung von Filippo della Valle zuzuordnen (Abb.404). Rom, Palazzo Braschi, Sala II, n.inv. PRO 145.²

Büste des Kurfürsten Carl Theodor "à l'antique" (Abb.405)

Das Historische Museum der Pfalz besitzt eine unsignierte Büste Carl Theodors im antikischen Gewand, aus dunkelgrün patinierter Terrakotta, Inv.Nr.HM 1935/33 I, Höhe 45 cm. Die Büste stammt aus dem Münchner Kunsthandel und ist Verschaffelt zugeschrieben. Tatsächlich ist sie aber das Modell (oder die Kopie?) einer Marmorbüste von Giuseppe Ceracchi, die sich in München befindet (Abb.406), Bayer. Nat. Mus. Inv. R 6776, datiert 1789.

Während eines Besuchs des kurfürstlichen Hofes in der ehemaligen Residenz hielt sich im Januar 1789 auch der römische Bildhauer Ceracchi in Mannheim auf, "um das Bildnis des Kurfürsten als Büste in alter römischer Feldherrentracht zu bossieren; welches denn gleich nach seiner Rückkunft in Rom von ihm in Marmor wird gearbeitet werden".³ Die Büste traf 1790 in München ein und war zur Aufstellung in der als erstes öffentliches Museum in München neu eingerichteten Gemäldegalerie bestimmt.⁴

1 Gent 1975 Kat. Nr.589 Abb.140.

2 AK Roma 1959 p.95 n.189.
Noè, der zur Zeit an einer Monographie über Pietro Bracci arbeitet, schreibt die Büste eher Bracci zu.

3 Meusel, Museum für Künstler und Kunstliebhaber, 7.Stück, 20.Jan. Mannheim 1789, S.86.

4 Volk 1980 S.68.

3. Die Porträtstatuen

Standbild des Papstes Benedikt XIV. für das Benediktinerkloster Montecassino bei Neapel (zerstört)

Aufstellung:

Im Atrium des Klosterhofes, links neben dem Hauptdurchgang. Ebenso wie die Statuen dreier weiterer Wohltäter des Klosters (Papst Benedikt XIII., die Könige von Neapel Karl III. und Ferdinand IV.), die in Nischen, die die drei Portale flankieren, eingestellt waren¹, stand auch die Statue, die Verschaffelt im Auftrag des Benediktinerkonvents schuf, in einer Nische.

Datierung: 1747

Die "Giornali" von Montecassino berichten über den Transport und die Aufstellung der Statue im Jahre 1747.²

Technische Angaben:

Weißer Marmor, wohl lebensgroß (s. Dokumentation).

Geschichte:

Im Frühjahr 1944 beim Bombardement des Klosters zerstört.

Dokumentation:

Kurze Lebensbeschreibung 1797 S.10 Nr.2 "Den heil. Vater Benedikt XIV in Lebensgröße von weissem Marmor, für den Benediktinerorden auf dem Monte Cassini bey Neapel."

1 Caravita 1870 S.495 "Allato alle tre porte del chiostro vegonsi altre quattro niccchi con a destra le statue di Benedetto XIII e Benedetto XIV a manca quelle di Carlo III Borbone e di Ferdinando IV."

2 Hinweis von Prof. E.M. Vetter, Heidelberg

Caravita, Präfekt des Archivs Montecassino: Codici e arti
1870 S.495 Anm.1 "Leggo nella Descrizione Istorica a pag.
345. attribuita allo scultore Pietro Verskefeld di Liegi la
statua di papa Benedetto XIV; però non ho rinvenuto alcun
documento di questo artista."

Bisher ist es nicht gelungen, eine Photographie aufzufinden,
die zu einer Beschreibung ausreichen würde.

Standbilder des Kurfürsten Carl Theodor und der Kurfürstin Elisabeth Auguste (Abb.145-148)

Aufstellung:

Mannheimer Schloß, Rittersaal, in den Ecknischen.

Datierung: 1758-60

Technische Angaben:

Weißer Marmor. Höhe Carl Theodor: 240 cm, Elisabeth Auguste: 245 cm.

Geschichte:

Die Standbilder wurden aus den Marmorblöcken gehauen, die ursprünglich für die Hochaltarfiguren der Jesuitenkirche bestimmt waren. Diese konnten daher nur in Gips ausgeführt werden. Die Aufstellung der Statuen des Kurfürstenpaares erfolgte 1758-60.¹

Der Aufstellung mußten zwei antikische Figuren, eine Ceres und ein Apollo von Paul Egell weichen, die in den Schwetzingen Schloßpark gebracht wurden.

Dokumentation:

GLA 213/1246 von 1758 fol.53 "C'est qui est encore à faire". Verschaffelt nimmt Stellung zu dem Vorhaben, die Figuren für den Hochaltar der Jesuitenkirche aus Gips anzufertigen und den Marmor anders zu verwenden: "Leurs Altesses Electorales

1 Beringer, Verschaffelt 1902 S.53, nimmt an, die Statue der Kurfürstin sei nach 1758 entstanden, da Elisabeth Auguste "nicht sitzen wollte, um sich das Modell nehmen zu lassen". Diese Angabe Verschaffeltes bezieht sich aber auf die Prinzessin Franziska Dorothea, deren Porträt zusammen mit dem ihres Gemahls und denen des Kurfürstenpaares gearbeitet werden sollte (s. S.125). Eine spätere Datierung, die auch in der jüngeren Verschaffelt-Literatur übernommen worden ist, entfällt somit.

m'ont ordonnée d'en faire leurs [verbessert aus deux, d.V.] portraits pour aitre posée dans la Ridders Sale au Chateau."

Kurze Lebensbeschreibung 1797 S.15 Nr.5 "Die beyden Bildsäulen von Marmor, den Churfürsten und die Churfürstinn vorstellend, in dem Rittersaale des Schlosses."

Standbild des Kurfürsten Carl Theodor (Abb.145)

Beschreibung:

Der jugendliche Herrscher steht so, daß er das linke Bein belastet, das rechte aber anwinkelt. Er trägt einen weit fallenden Mantel mit Hermelinbesätzen am Saum und an den Ärmeln und einen Hermelinschultermantel. Die linke Hand rafft den Mantel über der Hüfte, so daß kniehohe Gamaschen und kräftige Schuhe sichtbar werden. Mit dem Regentenstab in seiner rechten Hand weist er nach links in Richtung auf das Standbild der Kurfürstin, während der Kopf in die Gegenrichtung gewandt ist. Das lockige, im Nacken gebundene Haar fällt auf seine rechte Schulter. Über der Brust liegt eine schwere Kette mit dem Hubertusorden¹, und auf der Plinthe neben dem linken Fuß befindet sich der Kurhut.

Vorstudien:

Entwurfzeichnung RMMa LBW 1974/2//12. (Abb.153)

Abweichungen zur Ausführung: Das Haar fällt zur Gegenseite, der Schultermantel ist nicht als Hermelin gekennzeichnet, die Beine sind nackt, die Ordenskette fehlt, und zu Füßen liegt ein Helm. Das Gegenstück zu dieser Zeichnung, der Entwurf für das Standbild der Kurfürstin, weicht zur Ausführung noch stärker ab, so daß sie ein frühes Entwurfstadium dokumentieren.

1 Volk 1973 Anm.14 weist darauf hin, daß es sich bei dem heute verlorenen, aber auf alten Photos noch erkennbaren Orden nicht, wie bei Beringer, Verschaffelt 1902 S.52 angegeben, um den Malteserorden, sondern um den Hubertusorden handelt.

Standbild der Kurfürstin Elisabeth Auguste (Abb.146-148)

Beschreibung:

Im Gegensatz zur Statue Carl Theodors ist die der Elisabeth Auguste mit belastetem rechten und angewinkeltem linken Bein konzipiert und der Körper in der Hüfte noch stärker gedreht. Die ausgeprägte S-förmige Haltung, die sich aus dem Aufstützen der linken Hand auf einen Baumstumpf erklären mag, wird durch den extrem in die Gegenrichtung gedrehten Kopf noch überbetont. Der schematische Faltenverlauf verhilft nicht zur Klärung des Standmotivs. Die Gestalt ist bekleidet mit einem langen Untergewand, das über die linke Schulter gerutscht erscheint und diese entblößt. Darüber ist ein hermelinbesetzter Mantel, der sich im Rücken bauscht, füllig geschlungen. Die Füße stecken in Sandalen. Das stark ondulierte und im Nacken zusammengefaßte Haar ziert über der Stirn ein geschweiftes Diadem. Die rechte, ausgestreckte Hand hält einen Zweig. Neben dem Baumstumpf sind Rüstungsgegenstände abgelegt, nämlich Brustpanzer und Fascienbündel. Der linke Fuß der Kurfürstin ruht auf einem Schild. Neben dem rechten Bein kauert ein Knabe, der mit beiden Händen den Kurhut hält.

In der Darstellung ist nicht die "Götterkönigin Juno"¹ zu sehen, sondern vielmehr die Kurfürstin als Friedensbringerin, als Pax, mit dem Lorbeerzweig als Symbol des Friedens in der Hand. Die Würdigung der Friedensregierung des Kurfürstenpaares ist ein ebenso geläufiges Thema wie die Huldigung auf die Blüte von Wirtschaft, Wissenschaft und Kunst.

Vorstudien:

Das ikonographische Konzept war einigen Änderungen unterworfen, bis der Darstellung als Pax Vorzug gegeben wurde.

1 Leger 1838 S.265 Nr.1910.

Entwurfzeichnungen:

KMHd Z 1683 (Abb.152)

Diese Ideenskizze steht der Ausführung am nächsten. Die flüchtige Skizze befindet sich auf einem fragmentierten Blatt zusammen mit einigen Zeilen aus einer kunsttheoretischen Überlegung.

RMMa LBW 1974/2//10 (Abb.154)

Das Blatt kann aufgrund der identisch gestalteten Bogennische und wegen des Sockels als Gegenstück zu LBW 1974/2//12 (Abb.153), d.h. zum Entwurf der Statue Carl Theodors, angesehen werden. Dieser frühe Entwurf zeigt Elisabeth Auguste als "Magnanimita", versehen mit den Attributen ihres Standes: dem Regentenstab und dem Pfälzer Löwen.¹

RMMa LBW 1974/2//7 (Abb.155)

Auch die Idee, Elisabeth Auguste als Schutzgöttin in Gestalt der Athena zu ehren, ist verworfen worden. Die Rückseite des Blattes trägt die eigenhändige Aufschrift: "Pencé pour Le portrait de Mad. Lélectrice pour posser dans le Ridders Salle a Mannheim". Dabei ist auffällig, wie eng sich Verschaffelt an eine einmal gefundene Form hält, vergleicht man den etwa 5 Jahre zuvor entstandenen Entwurf zur Fortitudo für die Fassade der Jesuitenkirche in Mannheim (RMMa LBW 1974/2//8). (Abb.39)

RMMa LBW 1974/2//14 (Abb.156)

Dieser detailreichen Zeichnung liegt der Entwurf LBW 1974/2//7 zugrunde. Das Standbild ist in dem für ihn bestimmten Raum gezeigt: es steht auf einem Sockel und in einer Nische.

Kopien:

Statuette des Kurfürsten Carl Theodor, Speyer, Historisches Museum der Pfalz Inv. HM 1935/33 II. (Abb.149)

1 Eine aufschlußreiche Weiterentwicklung zu dieser Zeichnung ist Verschaffelts Entwurf RMMa LBW 1974/2//171, wieder mit der Darstellung Elisabeth Augustes als "Magnanimita" (Abb.8). Der Entwurf wurde von Eichner 1981 S.143 als Vorlage für Heinrich Carl Brandts Staatsporträt im Reiß Museum Mannheim erkannt. Gegenstücke sind Verschaffelts Entwürfe zu Brandts Carl Theodorbildnis im Schloß zu Heidelberg: KMHd Z 1672 (Abb.6) und Z 1971.

Terrakotta, Höhe 67 cm. Aus dem Wormser Kunsthandel. Früher Conrad Linck zugeschrieben. Das Gegenstück fehlt.

Statuetten des Kurfürstenpaares, Mannheim Reiß Museum ohne Nr. Terrakotta. Höhen 60 cm und 61,5 cm. (Abb.150 u.151)

Die Statuetten zeigen kleine Abweichungen von der Marmorausführung, z.B. ist der Kopf des Kurfürsten stärker geneigt, und die Ordenskette fehlt.

Aus der Literatur sind ebenfalls Statuettenpaare bekannt: Dr. Alfried Leger: Erklärendes Verzeichnis der Denkmäler der Graimbergischen Alterthümer-Sammlung des Heidelberger Schlosses, 1838.

S.263 Nr.1897 Kurfürst Carl Theodor "im 37ten Lbsj., im J. 1761, da er durch den Verlust seines Sohnes, welcher durch das Werkzeug eines Geburtshelfers von der unglücklich Gebärenden genommen mit gequetschtem Hirnschädel an das Licht kam, und durch die Entsagung seiner Gemahlin, m.s. unten Nr.1910, hoffnungslos für Kur.-und Landes-erbfähige Nachkommenschaft, in tiefe Trauer versenkt war, in ganz. Lbgst., in Harn. fast ganz im Kurkl. verhüllt, das er mit der link. Hand in die Höhe hält, mit kummervoll abgewendetem Gesichte das Hpt. rechts geneigt, den recht. Arm mit dem Hrschst. in der Hand vor sich her nach der Link. auf seine Gemahlin zeigend, m.s. unten Nr.1910, hingestreckt, d. Kh. links zu seinen Füßen; über der 1 1/4 Z. hohen Fußplatte 1 F. 10 1/6 Z. hch. in ganz rundem Werke von Ritter Peter von Verschaffeld, aus Cölln. Pfeifenerde hart gebrannt und mit Erzfärbung angestrichen."

S.265 Nr.1910 Kurfürstin Elisabeth Auguste "im 41. Lbsj. ., im J. 1761, da sie nach ihrer einzigen und unglücklichen, im 20ten J. ihrer Ehe erfolgten, Niederkunft der Hoffnung und dem Willen, je wieder Mutter zu werden, auf immer entsagte, als Götterkönigin Juno in ganz. Lbgst. rundgiebelähnlich. Diademe, von der entblößten link. Schulter und O.Brst. herabgegleitetem Utrkl. [Unterkleide], über rechte Schult. u. O. Arm rückwärts und vorw. über die recht Brst. und um den ganz.

Leib herumfall. den größten Theil des Körpers verhüllendem HrlM., Sohlen an den bloßen Füßen, den link. Fß. auf den Sch.[ild] stellend, der nebst anderer Rüstung an der Wurzel eines links neben ihrem M.[antel] bedeckten verdorrten Lorbeerbaums liegt, auf welchen sie den link. Arm mit d. Hand stützt, das trauernde Anges. rechts nach dem einzigen frischen vom Stamme abgerissenen Zweig gewendet, den sie in d. recht. Hand haltend mit ausgestrecktem Arme ihrem Gemahle reicht, m.s.o. Nr.1897; rechts unten zu ihren Füßen ein nackter Knabe mit beid. Hand. d. Kh. [Kurhut] tragend; über der $1 \frac{2}{3}$ Z. hohen Fußplatte 1 F 10 $\frac{1}{6}$ Z. bis über das Diadem h. in ganz rundem Werke von Ritter Peter von Verschaffeld, aus Cölln. Pfeifenthone hart gebrannt und mit Erzfarbe angestrichen."

Im Nachtrag von 1839, das die Neuerwerbungen aufführt:
S.505 Nr.3050 Karl Theodor, Statuette wie Nr.1897 im 37. Lebensjahr 1761 aus weißer Pfeifenerde Sohle bis Scheitel 1 F. 11 Z 5 St. Fußplatte 1 Z. 5 St.

S.506 Nr.3058 Maria Elisabetha Augusta, Statuette wie Nr.1910 im 41. Lebensjahre 1761 aus weißer Pfeifenerde. 1 F. 11 Z. 7 St. hoch; Fußplatte: 2 Z. 7 St.

Statuette des Kurfürsten Carl Theodor, bemalt (verschollen). Nur nach einer alten Photographie im Nationalmuseum München nachweisbar.¹

Aus dem Katalog Legers geht hervor, daß die Statuetten des Kurfürstenpaares in zwei verschiedenen Größen existierten, wie sie auch in den Exemplaren in Mannheim und Speyer erhalten sind. Die Deutungen Legers entsprechen wohl dem empfindsamen Zeitgeschmack, können aber nicht unwidersprochen bleiben. Die Datierung, die sich nach dem Datum der Kindsgeburt 1761 richtet, wird durch die Aktennotiz GLA 213/1246 fol. 53 von 1758 vorverlegt. Schon von daher, aber auch nach Prü-

1 Auch ein Inventareintrag im Reiß-Museum Mannheim bezieht sich auf eine bemalte Statuette, die aber auch in Mannheim als verschollen gilt.

fung der Entwurfzeichnungen lassen sich andere Deutungen belegen.

Ähnlich wie das offizielle Fürstenbildnis durch die Porträtmedaillons als Biskuitrelief oder aus Fayence einer breiteren Schicht zugänglich wurde, so konnten auch die Standbilder des Kurfürstenpaares, verkleinert und aus billigem Material reproduziert, verbreitet werden.

Wie schon bei den Porträtbüsten beobachtet, wurden auch die Standbilder in Grisaillemalerei überliefert. Elisabeth Eichner konnte in dem Kapitel "Wechselbeziehungen zwischen der Mannheimer Porträtplastik und Porträtmalerei" ihrer Dissertation 1981 S.134f den Anteil Leydensdorffs herausarbeiten.¹ Ergänzend soll noch auf zwei große Grisaillemalereien mit den Statuen des Kurfürstenpaares von Johann Peter Hoch, dat.1766, im Reiß-Museum Mannheim hingewiesen werden.

Stil:

Verschaffelts Vorbilder für beide Statuen wurden von Volk 1973 S.414 genannt: Die Statue Julius Cäsars ((Louvre) von Nicolas Coustou und die Statue der französischen Königin Maria Leszynska als Juno (Louvre) von Guillaume Coustou, die zu Beginn des Jahrhunderts gearbeitet wurden. (Abb.407 u.408)

Die Rezeption der Körperhaltungen und Gewandanordnungen zeigt sich besonders deutlich bei der Statue der Kurfürstin mit dem "auffallenden Standmotiv", mit der überbetonten Hüftknickung und der zu starken Auswärtsdrehung des linken Beines.

Wie bei den Porträtbüsten beweist sich Verschaffelts stilistische Herkunft von der französischen Bildhauerkunst auch bei den Standbildern. Allerdings modifiziert er die Bewegtheit und Leichtigkeit der dem Rokoko zuneigenden französischen Vorbilder zu einer geschlosseneren, verhalteneren Formgebung.

1 Leydensdorff: Elisabeth Auguste als Juno, 1761, Öl auf Papier. Kurpfälz. Museum Heidelberg. Grisailen von Leydensdorff mit der Darstellung Elisabeth Augustes als Juno sind bei Leger 1839 Kat. Nr.3558 und Nr.3571 vermerkt.

2 AK Heidelberg 1979 Nr.108 u. 109, Reiß-Museum Mannheim.

Projekt für ein Denkmal des Kurfürsten Carl Theodor

Im Katalog von Leger wird auf S.505 unter der Nummer 3052 eine nach 1763 entstandene Statuette Carl Theodors aufgeführt, die besondere Beachtung verdient:

Carl Theodor, Statuette, im 39ten Lebensjahre, im Jahre 1763, als er eben die von ihm durch Urkunde vom 15ten Weinmonat gestiftete Akademie der Wissenschaften zu Mannheim am 20. desselben Monats durch seinen Großhofmeister Karl Hyacinth des Heil. Röm. Reichs Fürsten und Herzog von Galeau, Markgraf von Salern, da ihn die Bescheidenheit hinderte, Selbst gegenwärtig zu sein, feierlich einsetzte und eröffnete, in ganzer Leibesgestalt über 1/3 Lebensgröße, in der Tracht eines Alt Römischen Imperators, nämlich bloßem Halse, engem Leibharnisch, kurzem Waffenrocke um die Lenden, kurzer Hose, bloßen Beinen mit Sohlen unter den Füßen und Schnürwerk bis an die Waden, langem Schleppe-mantel, der über den Rücken hinab und von der rechten Schulter, wo er unter einem runden Knopfe verbunden ist, quer über die Brust linken Arm und Schulter bedeckend hinüberfällt und von dem Fürsten mit einer Hand gehalten wird, der den rechten Arm mit dem Befehlshaberstab in der Hand, das Haupt rechts gewendet, gebietend nach der linken Seite ausstreckt, in ganz rundem Werk aus weißer Pfeifenerde gebildet von Peter Verschaffeld, steinhart gebrannt und rothgelblichgrauen Stein nachahmend gefärbt; Von der Sohle bis in den Scheitel über der 1 1/3 F. dicken Fußplatte 2 Z hoch.¹

Die Beschreibung entspricht genau einigen Entwurfzeichnungen im Mannheimer Reiß-Museum, die bisher noch nicht identifiziert werden konnten: LBW 1974/2//19 und LBW 1974/2//18.² (Abb.157) Es handelt sich um die Entwürfe für ein mehrfiguriges Denkmal:

- 1 Zum leichteren Verständnis wurde dieser Text nicht mit den bei Leger üblichen Abkürzungen wiedergegeben.
- 2 AK Mannheim 1976. Gesche bringt die Zeichnungen (Kat.Nr.43 und Nr.43a) mit dem Denkmal des Prinzen von Lothringen in Verbindung.

Die Statue Carl Theodors in der Tracht eines römischen Imperators erhebt sich auf einem runden Sockel, an dessen Vorderseite ein Wappen mit bekrönendem Kurhut angebracht ist. Das Postament flankieren links eine weibliche Figur mit Löwe und Ruder, rechts eine sitzende männliche Gestalt. Der Entwurf geht, von geringen Änderungen abgesehen, auf das Denkmal Ludwig XV. von Pigalle zurück (Abb.158), das 1758 auf dem Place Royale in Reims aufgestellt wurde.¹ 1792 wurde die Statue vom Sockel gestürzt und eingeschmolzen. Die allegorischen Figuren blieben erhalten. Der Regent, mit Lorbeerkrantz und in römischer Herrschertracht, war von Sockelfiguren "das gute Regiment" und "der zufriedene Bürger" umgeben. Die Figuren wurden von Verschaffelt nur wenig modifiziert: in der Kopfhaltung und Frisur des Herrschers und in der Körperhaltung der Sockelfiguren. Eine Variante der weiblichen Gestalt am Rand des Skizzenblattes entspricht genau der Wiedergabe des Denkmals von Pigalle auf einem zeitgenössischen Stich. Es liegt nahe, zu vermuten, daß Verschaffelts Entwurf die zweidimensionale Ansicht des Denkmals zugrunde lag.

Das Projekt ist allem Anschein nach nicht über das Entwurfsstadium hinausgekommen, da keinerlei archivalische Hinweise über eine Ausführung von Verschaffelt aufgefunden wurden. Vielleicht haben die vielfältigen Aufgaben und dann der Wegzug des Hofes nach München das Unternehmen scheitern lassen, Mannheim mit einem Carl Theodordenkmal zu versehen. Daß aber weiterhin an ein monumentales, mehrfiguriges Denkmal gedacht wurde, allerdings für München, läßt sich aus den Verhandlungen mit dem italienischen Bildhauer Ceracchi schließen, der 1790 zusammen mit der Marmorbüste Carl Theodors auch das Modell für ein geplantes Denkmal nach München geschickt hatte. Dieses war aber beim Transport zu Bruch gegangen und

1 Hinweis von Prof. E.M. Vetter, Heidelberg

wurde von Carl Theodor nicht begutachtet.¹ Nach einer bisher unbekannt gebliebenen Beschreibung im Geh. Hausarchiv in München² handelt es sich wohl um eine monumentale Anlage mit der Reiterstatue Carl Theodors auf einem Felsen, umgeben von zahlreichen Allegorien auf die glückliche Regenschaft und auf die Pflege der Künste und Wissenschaft. Dieses aufwendige Konzept mußte einem bescheideneren weichen, für das am 19. Oktober 1792 ein Vertrag abgeschlossen wurde. Zur Darstellung kommen sollte die Vereinigung von Pfalz und Bayern unter der ruhmreichen Regierung des Kurfürsten, und das Denkmal sollte nur aus drei jeweils ca. 3,80 m großen Figuren bestehen. Obwohl Ceracchi mehrmals Zahlungen forderte und erhielt, nahm er das Denkmal nie ernsthaft in Angriff, sondern setzte sich ins Ausland ab.

Mannheim und München blieben also ohne ein repräsentatives, öffentliches Denkmal des Kurfürsten im Gegensatz zu Heidelberg. Dort wurden nach der 1786-88 erfolgten Erneuerung der durch Eisgang zerstörten Alten Brücke über den Neckar die Statuen von Carl Theodor und einer Athena-Minerva von dem kurpfälzischen Bildhauer Conrad Linck aufgestellt.

1 Volk 1980 S.68ff.

2 Volk 1980 S.71 und Anm.35.

Denkmal des Prinzen Karl von Lothringen (zerstört)

Aufstellung:

Brüssel, Place Lorraine.

Datierung:

Auf Sockelinschrift: 1769 Auftragserteilung, 1774 Fertigstellung.

Technische Angaben:

Standbild aus Bronze. Sockel aus weißem, geädertem Marmor.¹
Höhe des Standbildes ca.400 cm.

Geschichte:

1769 beschlossen die Brabanter Stände anlässlich der 25-jährigen Regentschaft des österreichischen Statthalters, ihm ein Denkmal zu setzen. Auch des Prinzen glückliche Genesung nach dreijähriger Krankheit infolge eines Jagdunfalls ließ in der Bevölkerung den Wunsch wach werden, den Regenten in dieser Form zu ehren.²

Die Auftragserteilung verzögerte sich, da die Honorarforderungen der in Erwägung gezogenen Künstler Vassé, Hubert, Duru, Arion und Olivier entweder zu hoch waren oder sie sich als nicht geeignet erwiesen.³

1 Roelandts 1939 S.70.

2 Saintenoy 1935 S.191ff. enthält die ausführlichste Darstellung der Geschichte des Denkmals, allerdings ohne Quellenangaben.

3 Der Pariser Bildhauer Louis-Claude Vassé, Professor an der Académie Royale de sculpture, aus dessen Werkstatt das Grabmal des Königs Stanislas in Nancy hervorging, verlangte 70.000 fl. Der weniger renommierte Laurent Hubert verlangte 50.000 fl. Das Angebot des Falconetschülers Duru von 30.000 fl. wurde ebenfalls nicht akzeptiert, und auch mit den Bildhauern Arion aus Nivelles und Olivier aus Marseille war keine Einigung herbeizuführen.

Schließlich bot sich Laurent Delvaux, seit 1750 Hofbildhauer des Prinzen Karl von Lothringen, an, Modelle anzufertigen. An einer Ausführung in Bronze war er aber nicht interessiert.¹ Von Delvaux existieren Entwurfsmodelle für ein Standbild (Abb.160), eine Sitzstatue und ein Reiterdenkmal des Prinzen.² Eines der Modelle stimmt mit Zeichnung und Ausführung Verschaffelts weitgehend überein, so daß anzunehmen ist, daß Verschaffelt das Modell von Delvaux berücksichtigte. Die Wahl fiel auf Verschaffelt, möglicherweise auf Empfehlung von Delvaux. Denn beide waren in Gent gebürtig (Delvaux geb. 1696) und haben einen Teil ihrer Ausbildung bei demselben Lehrherrn, bei Jean Baptist Helderberghe, erfahren und daher sicher ein kollegiales Verhältnis zueinander gehabt. Auch stilistisch zeigt sich in ihren Werken starke Verwandtschaft, so daß die Terrakottastatue des Evangelisten Johannes von Verschaffelt auf der Ausstellung "Oude Vlaamsche Kunst" 1913 in Gent irrtümlich Laurent Delvaux zugeschrieben werden konnte. Verschaffelt erhielt den Auftrag für das Denkmal, als er mit der Aufstellung des Grabmals van der Noot in der St.Baafskathedrale in Gent beschäftigt war. Die Arbeit an dem Denkmal verlief sehr schleppend. Saintenoy stellt ausführlich dar, wie Verschaffelt, dem für das Werk 50.000 fl. zugebilligt worden waren, das Arbeitstempo den zögernden Zahlungen anpaßte. 1771 verlangte Verschaffelt den Text für die Sockelinschrift. Im April 1772 kündigte Verschaffelt an, daß die Figur im Juli gegossen werden sollte, wenn die Witterung es zuließe, denn die Form könne wegen der Feuchtigkeit sonst nicht trocknen. Im September wurde die Statue gegossen, aber ohne befriedigendes Ergebnis. Möglicherweise mißlang noch ein weiterer Guß, denn 1773 brach in der Mannheimer Zeichnungsakademie infolge eines Fehlversuches ein Brand aus, so daß besondere Vorsichtsmaßnahmen getroffen werden mußten.³ Erst im Juni 1774 meldete

1 Roelandts 1939 S.67.

2 Willame 1914.

3 Walter 1924 Sp.182ff. Hinweis auf Mannheimer Ratsprotokoll S.323.

Verschaffelt das Gelingen des Gusses, die Statue werde noch überarbeitet und der Sockel fertiggestellt. Den Guß besorgte Didier¹, der auch die Statue bei ihrem Transport auf einem Rheinkahn begleitete.

Am 17. Januar 1775 wurde das Denkmal in Brüssel auf dem Place Lorraine in Anwesenheit Verschaffeltes feierlich enthüllt.²

1793 wurde die Statue von den einmarschierenden französischen Revolutionstruppen vom Sockel gestürzt, sie konnte aber einige Wochen später von den rückkehrenden Österreichern wieder aufgerichtet werden. 1794 wurde die Statue endgültig von den Franzosen weggeschleppt, um in Douai als Gußmaterial für militärische Zwecke eingeschmolzen zu werden.

Dokumentation:

Kurze Lebensbeschreibung 1797 S.17 "An auswärtigen Arbeiten in Deutschland sind berühmt: Nr.1 Die 14 Schuhe hohe Bildsäule des Prinzen Karl von Lothringen, welche zu Mannheim in Bronze gegossen und in Brüssel aufgestellt ist."

Beschreibung:

Das Modell von Delvaux, die Skizze Verschaffeltes³ und zwei Stiche des Denkmals geben eine Vorstellung von der endgültigen Ausführung (Abb.159-162). Das ikonographische Konzept der Entwurfzeichnung, die Darstellung als römischer Imperator mit Lederpanzer, langem Mantel, der auf der rechten Schulter von einer Spange zusammengehalten wird, dem Feldherrenstab in der ausgestreckten Rechten und dem Lorbeerkranz im kurzen Haar, entspricht genau dem Modell von Delvaux. Aber das veränderte Standmotiv,

1 Walter 1924 Sp.184 "François Didier, Eisenlieferant und Beständler der Fürstl. Saarbrückischen Eisenwerker." Didier war auch für Schwetzingen tätig.

2 Der Festakt, zu dem auch der Neffe des Prinzen, Erzherzog Maximilian (vierter Sohn Maria Theresias) geladen war, ist ausführlich beschrieben bei Saintenoy 1935 S.203ff.

3 KMhd Z 2045.

der Griff der linken Hand zum Schwert an der Hüfte und der Schwung des Mantels machen es wahrscheinlich, daß Verschaffelt eine weitere Vorlage mit hinzugezogen hat, nämlich einen Stich¹ nach der Statue Ludwig XIV. von Jaques François Sally für Valenciennes, die 1752 fertiggestellt und im damals vielbenutzten Stichwerk von de Patte abgebildet war. Auch die Veränderung der Frisur bei der Ausführung zugunsten der modernen Perücke kann als Hinweis herangezogen werden.

Das Denkmal ist in zwei Stichen überliefert: In einer Arbeit von Sintzenich, die dieser als 22-Jähriger an der Mannheimer Zeichnungsakademie angefertigt hatte² (Abb.161), und in einem Stich von Antoine Alexandre Cardon³ (Abb.162). Interessanterweise sind die Sockel unterschiedlich wiedergegeben, so daß bei dem einen auf die Wiedergabe der Vorder-, bei dem anderen der Rückseite geschlossen werden kann. Tatsächlich war die Inschrift auf die Vorder- und Rückseite verteilt.⁴

Auf der Vorderseite standen folgende Zeilen, die auch auf Sintzenichs Stich lesbar sind:

CAROLO ALEXANDRO LOTHARINGIAE ET BARRI DUCI SUPREM. EQUIT.
TEUTON MAGISTRO PRO MARIA THERESIA AUG. BELGII PRAEFECTO,
OPTIMO PRINCIPI PATRIAE DELICIO

Der Text war auf einer Inschriftenrolle, die von einem Adler gehalten wurde, angebracht. Abweichend von dem Original zeigt der Stich noch die Jahreszahl 1774, als Datum der Fertigstellung.

Die Rückseite, die wohl von Cardon bevorzugt worden ist, allerdings ist der Text, der auf einem Löwenfell angebracht war, nicht lesbar, trug die Zeilen mit dem Auftragsdatum:

QUOD PER LUSTRA QUINQUE SACRIS TUTATIS LEGIBUS AEQUIS
SANCITIS AMPLIFICATA AGRORUM CULTURA EXCITATIS ARTIBUS
COMMERCIO PROPAGATO P. PERPETUA RERUM COPIA PROCURATA

1 Martin 1929/30 Taf.87 Abb.2.

2 RMMa Standort Nr.G Kd 2080 a,k.

3 Martin 1929/30 Taf.87 Abb.4.

4 Gachard 1890 III S.309.

PUBLICAM FELICITATEM STABILIVERIT ORDINES BRAB. GRATI.
DECREVERE MDCCLXIX

Die von Beringer, Verschaffelt 1902 S.58, erwähnten antiken
Bronzefiguren neben dem Sockel finden sich weder auf den
graphischen Darstellungen noch in den Beschreibungen.

Vorstudien:

Entwurfzeichnung KMhd Z 2045 (s. Beschreibung).

4. Die Bauskulptur

Giebelrelief am Bibliotheksbau des Mannheimer Schlosses

(Abb.163 u.165)

Anbringung:

An der Fassade des östlichen Seitenflügels zum Ehrenhof zu.

Datierung: 1755-56

Technische Angaben:

Sandstein, weiß gestrichen. Höhe ca.5 m, Breite ca.15 m.

Geschichte:

Nach über dreißigjähriger Bauzeit am Schloß in Mannheim - Grundsteinlegung war am 2.Juli 1720 - wurden die Bauarbeiten am Bibliotheksflügel an den Werkmeister Johann Jakob Rischer vergeben, unter der Oberbaudirektion von Hauberat. Hauberat wiederum wurde 1752 von Nicolas de Pigage abgelöst. Mit der Konzeption der Front des Bibliotheksflügels nahm Pigage Bezug auf die 1726 unter Froimont errichtete gegenüberliegende Fassade der Schloßkirche. Verschaffelt dagegen, der im Frühjahr 1755 den Auftrag erhielt, nach vorhandenen Plänen an die Ausführung der Bildhauerarbeiten für das "Frontispice" zu gehen¹, setzte dem malerisch-rokokohaften Giebelrelief von Paul Egell an der Kirchenfassade eine barock-klassizistische Alternative gegenüber, zweifellos auf Kosten der Ensemblewirkung.

Im Januar 1756 schien die Arbeit so weit gediehen zu sein, daß Verschaffelt eine Abschlagszahlung von 2000 fl. der insgesamt 3000 fl. Honorar von der Generalkasse angewiesen erhielt.² Im November 1756 war das Relief fertiggestellt und

1 GLA 213/58 vom 9.4.1755.

2 GLA 213/60 vom 16.1.1756 Erlaß des Kurfürsten.

angebracht, und Verschaffelt drängte auf einen Farbanstrich als Schutz vor Witterungsschäden des bevorstehenden Winters.¹

Dokumentation:

GLA 213/58 Reskript vom 9. April 1755: "Nachdeme Ihro Churfürstliche Durchlaucht gnädigst resolviret, daß an dem Neuen Bibliothecue Gebäude das frotispice nach dem ehemaligen übergebenen Plan mit Bildhauer Arbeit verfertigt werden solle, auch dem mündlichen Befehl einweilen ertheilet haben, damit den fordersambsten Anfang zu machen, sofort dem aus Italien angekommenen künstlichen Bildhauer mit dem nöthigen Gerüst an Händen zu gehen..."

GLA 213/60 vom 16. Jan. 1756 Erlaß des Kurfürsten an die Generalkasse.

Kurze Lebensbeschreibung 1797 S.15 Nr.6 "... in der churfürstlichen Bibliothek, und das schöne grosse Basrelief in dem Fronton dieses Gebäudes."

Beschreibung:

Im Zentrum lagert eine Gruppe weiblicher Gestalten, umgeben von Putten mit verschiedenen Attributen. Der gesamte Hintergrund der Giebelfläche ist von nur schwach reliefierter Architekturdarstellung überzogen. Dabei wird an keiner Stelle die Darstellung von der architektonischen Rahmung, dem Gesims, angeschnitten, sondern die dargestellten Gebäude sind so konstruiert, daß sie in den vorgegebenen Rahmen eingespannt sind. Die zentrale Gruppenkomposition mit vier weiblichen Figuren ist dem Giebel entsprechend im Dreieck aufgebaut, vielschichtig angelegt und wirkt dadurch raumgreifend, fast rundplastisch.

Auf einer Felserhebung sitzt in der Mitte, alle überragend, Pallas Athena, mit langem Peplos und Mantel bekleidet. Sie

1 Beringer, Verschaffelt 1902 S.48.

ist ungepanzert, trägt aber einen Helm und stützt sich mit der linken Hand, auf den Schild mit dem Gorgonenhaupt. Den Blick wendet sie dem Schloß zu, während die Körperhaltung die Gegenrichtung einnimmt. Mit der Rechten weist sie auf ein Medaillonbildnis Carl Theodors, das eine seitlich hinter ihr hockende Figur mit beiden Armen umfaßt hält (Abb.165). Diese trägt, wie die anderen, einen langen gegürteten Peplos mit Mantel. Das lange Haar ist im Nacken und über der Stirn zusammengefaßt. Den Mund umschlingt eine Binde. Vor ihr und ebenfalls etwas in den Hintergrund abgerückt, ist eine Frau mit über den Scheitel gezogenem Mantel dargestellt. Nur der Oberkörper ist sichtbar, das Sitzmotiv bleibt unklar. Die linke Hand rafft den Mantel über der Brust zusammen, mit der Rechten weist sie ebenfalls auf das Reliefbildnis Carl Theodors. Die vierte Figur zur Linken Athenas ist in ihrer vollen Gestalt gezeigt und bildet so kompositionell das Pendant zur Zweiergruppe rechts von Athena. Ihr Blick wendet sich über die Schulter zurück auf das Bildnis und damit auch in Richtung Stadt. Als Attribute hält sie Kurhut und Szepter.

Die Putten zu Füßen der Gruppe beschäftigen sich mit Füllhorn, Folianten, Medaillenkasten und zwei großen Schlüsseln, dazwischen liegen Palette und Theatermaske. Der rechte Giebelzwickel ist ausgefüllt mit drei Putten, die ein Ankerseil um einen Baumstumpf winden, der Anker selbst lehnt an dem Baumstumpf. Der linke Zwickel zeigt zwei Putten mit Fernrohr und Teleskop. Daneben sind noch Globus, Weltkugel mit Tierkreiszeichen und Meßgeräte gezeigt.

Der gesamte Hintergrund wird von Architekturdarstellungen eingenommen. Im Zentrum und fast die ganze Figurengruppe hinterfangend ist ein Mauerwerk zu sehen. Dieses wird von einer Bogenarchitektur, von Zypressenwipfeln und von einer Säulenfigur überragt. Rechts daneben steht eine Kuppelkirche mit Giebelfassade, und als Abschluß und Hintergrund zu dem Ankermotiv finden sich mehrere Schiffe. Auf der anderen Seite sind ein Rechteckbau mit zwei kreisförmigen Öffnungen, eine Pyramide und einem Kuppelbau zu erkennen.

Vorstudien:

RMMa LBW 1974/2//11. (Abb.164)

Studie zur Palatina. Mit der Ausführung übereinstimmender Entwurf.

Deutung:

Die wenigen Relieifarbeiten im Werk Verschaffelts sind inhaltlich leicht zu deuten. Das Giebelrelief enthält als Ausnahme ein umfangreiches, komplizierteres Programm, das dem Künstler allerdings vorgegeben war. Nur die Art der 'Inszenierung' wurde Verschaffelts Einfall überlassen.

Die in der Mitte thronende Pallas Athena, auf einen Übel abwehrenden Gorgonenschild gestützt, präsentiert sich nicht als schwerbewaffnete Streiterin, sondern als Beschützerin der unter Carl Theodors Friedensherrschaft aufblühenden Künste, Wissenschaften und Wirtschaft. Unter ihrem Schutz stehen die Personifikationen der glücklichen Regentschaft (weibliche Gestalt mit Kurhut und Szepter, zu ihren Füßen Füllhorn), der Künste¹ (jugendliche Gestalt mit verbundenem Mund, das Porträtmedaillon haltend, zu Füßen Attribute der Künste) und der Religion oder Frömmigkeit (Frau mit Matronenschleier, die auf das Porträt Carl Theodors weist, zu ihren Füßen die Schlüssel Petri²). Diese weltlichen, kirchlichen und künst-

1 Vgl. Cesare Ripa, *Iconologia*, 2.Teil Paris 1644 S.182 "Peinture": Dargestellt ist eine junge Frau, den Mund mit einem Band verschlossen, um den Nacken eine Kette, an der eine Maske hängt, in der Linken Pinsel und Palette, in der rechten Hand ein Gemälde haltend. Auf Schriftband: "Imitatio". Deutung: "La Bouche qu'elle a bandée signifie que les Peintres aiment ordinairement la silence et la solitude, pour en avoir l'imagination plus vive et plus forte."

2 Von Beringer, *Verschaffelt* 1902 S.50 und von Grünwald 1903 S.114 wurden die beiden Schlüssel nicht als zusammengehörig erkannt.

lerischen Attribute stehen stellvertretend für die Bereiche, deren Pflege und Forderung sich der Kurfürst besonders zur Aufgabe gemacht hat. Er selbst ist durch das Medaillonbildnis vertreten und damit Bezugspunkt für die umgebenden Personifikationen.

Die Putten erweitern das Programm um die Aspekte wissenschaftlichen Fortschritts (astronomische Gerätschaften) und der Wirtschaftsblüte (Füllhorn, Anker), untermalt von einem Hintergrundzenarium, das das antike Rom vorstellt (Kolosseum, Triumphsäule, Cestiuspyramide) als Zentrum der Wissenschaften und geistiges Vorbild für Mannheim. Auf der anderen Seite soll die moderne Stadt, wohl Mannheim (Kuppelkirche und Schiffe), als Zeichen der wachsenden Bautätigkeit und des wirtschaftlichen Aufschwunges zu erkennen sein.

Stil:

Der Anspruch einer klassizistischen Reliefauffassung, die in der Literatur stark betont wird, ist nur teilweise erfüllt. Das Motiv der Schutzgöttin Athena, die antike Gewandung, der schwere Körperbau und die typisierten Gesichter der Frauenfiguren sind sicher einer im 18. Jahrhundert bestehenden Vorstellung von antiker Gestaltung verpflichtet. Vergleicht man aber z.B. die Bildkomposition mit der des klassizistischen Giebelreliefs an Perraults Louvrefassade aus dem letzten Drittel des 17. Jahrhunderts, die ebenfalls eine figurenreiche, aber symmetrische, additiv nebeneinander gereichte Anordnung zeigt, oder mit den zahlreichen Giebelreliefs der Pariser Hôtels oder an der École militaire, so wird deutlich, daß Verschaffelts große Reliefkomposition nicht an der französischen Tradition orientiert ist. Sie ist dagegen gut vergleichbar mit den etwa gleichzeitig entstandenen Giebelreliefs von M.A. Slodtz (Abb.409) und N. Coustou, an J.A. Gabriels Bauten an der Place de la Concorde in Paris.

Mit der noch barock strukturierten Figurenkomposition: Hervorhebung der Mittelgruppe, Schichtung in mehrere Ebenen, Überschneidungen schöpft Verschaffelt aus seiner Kenntnis des nordischen Spätbarock, wobei man z.B. die Giebel am Rathaus in Amsterdam, St.Pauls Kathedrale oder Mansion House in London anführen könnte.

Skulpturen für Schloß Benrath

Anbringung:

An den vier Fassaden des Hauptbaus und auf der Treppe vor der Südfront. Entwürfe für den Innenbau.

Datierung: 1758-ca.1775

Technische Angaben:

Gelber Sandstein.

Geschichte:

Akten zur Baugeschichte sind nur spärlich erhalten.¹

1755 Carl Theodor beschließt, das alte Wasserschloß abzureißen.

1756 Pigage beginnt mit dem Neubau.

1758 Verschaffelt hat den Auftrag für den Fassadenschmuck erhalten, da er Vorschuß von 2000 fl. erhält.

1761 Lieferung der Skulpturen. Für einen Teil sind Archivalien erhalten: "...die Diana oder die Jagdt, bestehend. in 30 Stuck verarbeiteten Steinen, 4 Löwen, 2 Kindtlein oder Knaben, 1 bleyerner Krantz zum Uhrwerk gehörig, schwehr ungefähr à 6 Centner, 4 Kamins worvon 2 von rothen und 2 von weißen Marmel seynd..."²

1762 Hauptbau ist unter Dach.

1765 Innenausbau ist weitgehend abgeschlossen.

1775 Die Giebelreliefs sind eingebaut.³

1 Renard 1913 S.1 Anm.38 nennt erhaltene Quellen: Düsseldorf, St.A. Jülich-Berg, Reskriptenbücher und Berichtenbücher der Hofkammer.

2 Renard 1913 S.16.

3 Markowitz 1979 S.23.

Der Außenbau

Südfassade

Skulpturengruppe mit Diana als Giebelbekrönung der Gartenfront. (Abb.166-168)

Datierung:

1761 unter den gelieferten Skulpturen erwähnt.

Beschreibung:

Die Jagdgöttin lagert neben einem kleinen Wagen, auf den sie sich mit dem linken Arm stützt. Der rechte Arm ist quer über den Leib gelegt, und die Hand greift zum Wagenrad. Dadurch wird die Haltung bestimmt: Die Schulter ist nach vorne gedreht und Beine und Kopf sind in die Gegenrichtung konzipiert. Der hochgegürtete Peplos bedeckt locker die linke Schulter und den Unterkörper und läßt die rechte Schulter, Brust und das linke Bein unverhüllt. Die Füße sind mit Riemensandalen bekleidet. Die linke Hand hält den Bogen, und auf dem Scheitel des im Nacken hochgeschlungenen Haares glänzt eine kleine Mondsichel. Rechts neben Diana trägt ein Putto, der von ihrem flatternden Gewandstück fast verhüllt wird, den Köcher mit Pfeilen. Von der Mittelgruppe ausgehend fällt nach beiden Seiten ein großes, grobmaschiges Netz, in das sich je eine Tiergruppe verfangen hat: rechts ein Hundepaar, von einem Putto gebändigt, links ein Hirsch, nach der Mythologie der verwandelte Jäger Aktäon, der von drei Hunden niedergerissen wird. Flankiert wird die Hauptgruppe von Putten, die in die zurückliegenden Ecken des Daches eingestellt sind: links ein Jagdhorn blasender Putto, rechts ein Putto mit Netz und Eule (Abb.168).

Nordfassade

Giebelrelief, Uhr als Giebelbekrönung und zwei in die Ecken eingestellte Puttengruppen. (Abb.169)

Giebelrelief

Beschreibung:

Das Zentrum bildet eine breite, geflügelte, von einem Kurhut bekrönte Kartusche mit Doppelwappen (Kurpfalz und Jülich-Berg). Um die Wappen liegt der Hubertusorden. Unter den Flügeln lagern Löwen. Mit dem liegenden Löwen links spielen zwei Putten, einer reitet auf dem Tierrücken. Den Giebelzwickel füllen zwei weitere Putten, die einen Kranz zwischen sich halten. Die rechte Giebelseite zeigt einen hockenden Löwen und vier Putten, die miteinander spielen. Am linken Arm des einen hängt ein Band mit einem Porträtmedaillon. Die ganze Szene ist von einer großen Tuchdraperie durchzogen, die zum Teil die Figuren hinterfängt, zum Teil verhüllt.

Vorstudien:

Entwurfzeichnung (Abb.171), Privatbesitz.¹ Die Entwurfzeichnung stimmt mit der Ausführung weitgehend überein. Lediglich wurden anstelle von fünf Putten in jedem Zwickel nur vier ausgeführt. Die Zeichnung weist Maßeinheiten und Quadratur auf.

Uhr als Giebelbekrönung²

Beschreibung:

Ein gedrückter Sockel, dessen Fußteil und Deckplatte in Voluten auslaufen, trägt eine runde Uhr, über die ein Tuch drapiert ist. Auf dem Scheitel lagert ein geflügelter Putto, der

1 Gesehen auf Heidelberger Kunstauktion.

2 1763 wurde das Uhrwerk von Jakob Möllinger hergestellt. (Markowitz 1979 S.61)

eine Sense hält. Ein zweiter Putto schaut unter dem linken Ende des bis auf die Sima herabfallenden Tuches hervor.

Bemerkung:

Die bekrönende Uhr war schon auf Pigages Entwurf vorgesehen, allerdings nur mit einem Feston als schmückendem Element. Auf einem Konkurrenzentwurf¹ zur Nordfassade (Abb.170) schlägt Verschaffelot einen steileren Giebel mit einfachem Wappen vor und als Bekrönung eine Uhr mit Stoffdraperie und Putten. Lediglich die aufwendigere Gestaltung der Uhr kam zur Ausführung.

Noch 30 Jahre später hält Verschaffelt an diesem Motiv fest: 1785 wird er für den Bau der Deutschherrenkirche in Nürnberg verpflichtet. Eine der Architekturzeichnungen zeigt eine Fasadensichtenansicht mit der Uhr auf dem Dreiecksgiebel.

Puttengruppen in den Ecken

Beschreibung:

Jeweils zwei Putten, ein stehender und ein sitzender, flankieren eine große Urne, die mit Blumen gefüllt ist. Die Gruppe ist mit einer Blütengirlande dekoriert, die von den Putten gehalten wird. Dem Stehenden der rechten Gruppe ist zusätzlich eine Schaufel in die Hand, gegeben.

Vorstudien:

RMMa LBW 1974/2//34 (Abb.172)

Ideenskizze zur Giebelbekrönung, die zwar Puttengruppen vorsieht, in dieser Form aber nicht zur Ausführung kam. Die Skizze weist Angaben zu den Maßen und zum Umfang der benötigten Steinblöcke auf.

1 KMHd Z 1876.

RMMA LBW 1974/2//24 (Abb.173)

Entwurfzeichnung für die linke Puttengruppe, die als direkte Vorlage für die Ausführung angesehen werden kann. Angaben zum Umfang der benötigten Steinblöcke, die bezeichnet sind.

RMMA LBW 1974/2//23 (Abb.174)

Flüchtige Skizze zu der rechten Gruppe, die in dieser Anordnung ausgeführt wurde.

Westgiebel (Abb.175)

Beschreibung:

Das Zentrum nimmt ein Syrinx blasender Pan ein. Die linke Giebelhälfte füllt eine Puttengruppe, die mit einem lagern- den Ziegenbock spielt.¹ Die rechte Giebelhälfte stellt mit einem Putto, der eine Schaufel hält, und einem weiteren, der kniend über einer Gießkanne liegt, eine Szene aus dem Land- leben dar.

Vorstudien:

KMHd Z 1676 (Abb.176)

Ideenskizze, die zwar im ikonographischen Konzept, aber mit formalen Änderungen, z.B. bei der Ziegengruppe zur Ausführung kam. Das Blatt enthält zusätzlich die Skizze eines Putto mit Rechen, eine dann wieder verworfene Alternative zum Putto mit Gießkanne. Maßangaben und Quadratur.

RMMA LBW 1974/2//252; LBW 1974/2/753; (Abb.177)

Drei Skizzen desselben Themas.² Jeweils Putten, die mit einem liegenden Widder(!) spielen oder auf ihm reiten. Sie sind aufgrund des Girlandenmotivs zu den Entwürfen für Benrath zu zählen, können aber nur bedingt als Vorarbeiten für den West- giebel gelten.

1 Nach Renard 1913 S.36 bekränzen die Putten das Tier.

2 Verbleib der dritten Skizze ist unbekannt.
Photographie im Reiß-Museum.

Ostgiebel (Abb.178)

Beschreibung:

Auf einem Felsuntergrund spielen acht Putten mit Schafen und einem Blumenkorb.¹ Das mittlere Tier wird mit einer Blütengirlande geschmückt.

Programm:

Während die Eingangsfassade der Repräsentation des Bauherrn durch die Wappenkartusche vorbehalten ist, weist die Südfassade mit dem Dianamotiv das Anwesen als Jagdschloß aus. West- und Ostgiebel schildern die Idyllen des intimen ländlichen Lebens. So schließt sich an die vier Fronten der Garten mit seinen verschiedenen Bestimmungen an: an die Nord- und Südseite der offizielle Garten, an Ost- und Westseiten die kurfürstlichen Privatgärten.

Benrath als Eremitage, als maison de plaisance, vertritt einen Bautyp, der im 18. Jahrhundert "im Mittelpunkt architektonischen und künstlerischen Gestaltens" stand.² Dieser Rückzug aus dem repräsentativen Residenzschloß in die private Sphäre findet einen bildlichen Ausdruck auch in dem Skulpturenschmuck an Außen- und Innenbau. "Die Natur mit ihrem Zeitlauf- den Tages- und Jahreszeiten, ihren Elementen - Erde, Wasser, Feuer, Luft - und das Landleben, das 'natürliche' Leben der Hirten. Mit der Schilderung als heitere Idylle und durch die mit Feld und Auen verbundenen mythologischen Gestalten wird das Schloß poetisch gedeutet und der Aufenthalt der höfischen Gesellschaft in der maison de plaisance zur Fête Champêtre."³

Ikonographie:

Das ikonographische Konzept wurde sicher von Pigage bestimmt, der zumindest bei der Ausstattung der Gartenfassade das Archi-

1 Nach Beringer, Verschaffelt 1902 S.61, füllen die Putten Wolle in Körbe.

2 Markowitz 1979 S.11.

3 Dies. S.23.

tekturwerk seines Lehrers Blondel über die "maisons de plaisance"¹ berücksichtigte. Blondel schlägt für den Giebel eines Jagdschlusses das Motiv eines von Hunden gerissenen Hirschen vor. Die Tiergruppe wird - ähnlich wie in Benrath ausgeführt - von Putten mit der Hundemeute flankiert.

Die Komposition der Hirschgruppe ist der der wasserspeienden Hirsche (Abb.266 u.267) im Schwetzingen Schloßpark so nahe verwandt, daß sie als Modell für die zwischen 1766 und 1769, also mindestens fünf Jahre später, entstandenen Exemplare in Schwetzingen angesehen werden kann.

Auch in der Jagdgöttin ist ein Typ der lagernden weiblichen Gestalten Verschaffelts repräsentiert, der in der Fama (Abb.32) an der Fassade der Jesuitenkirche in Mannheim etwa gleichzeitig noch einmal auftritt und später in der linken der beiden Najaden (Abb.281) am Apollonhain wiederzufinden sein wird.

Vier Löwen vor der Nordfassade (Abb.179-184)

Aufstellung:

Die Eingänge des erhöht angelegten Baus werden über eine breite Treppe, die von zangenförmigen Rampen eingefasst ist, erreicht. Die vier auf Sockeln lagernden Löwen markieren die Fuß- und Scheitelpunkte der Rampen.

Datierung:

1761 unter den gelieferten Skulpturen erwähnt.

Technische Angaben:

Gelber Sandstein. Breite ca.200 cm.

Beschreibung:

Alle vier Löwen sind in identischer Haltung, mit übereinander

1 Blondel 1737 T.I Pl.34.

gelegten Vorderpranken dargestellt. Sie wenden ihre Köpfe dem Benutzer der Treppe zu. Über den Rücken liegen Decken mit breiten Bordüren und rechts und links je einer dicken Quaste. Verschaffelt hat mit diesen Löwen (seinen frühesten) einen Typ geschaffen, an dem er weiterhin festhalten wird.

Entwurf für eine Vase

Das Mannheimer Zeichnungskonvolut enthält die Skizze LBW 1974/2//376,51 zu einer glockenförmigen Vase, die mit Pflanzen gefüllt ist. Die Bezeichnung "perc de la bernarde" läßt sich mit Sicherheit auf Benrath beziehen, wenn auch eine Ausführung unterblieb. Vielleicht handelt es sich um eine Ideen-skizze für die Putten mit Vase in den Ecken der Nordfassade.

Innendekoration

Entwürfe für zwei Wappenlunetten

Ausführende Stuckateure Albuzzi und wahrscheinlich Pozzi 1761-1769

Für die beiden Lunetten über den äußeren Türen der Schmalseiten des Vestibüls (Abb.186,187,189) sind Entwurfszeichnungen von Verschaffelt erhalten. Bis auf geringfügige Abweichungen bei der Ausführung der rechten Lunette (es fehlen die Blumengirlande und die heraldischen Verzierungen auf der Decke über dem Rücken des Löwen) entspricht die Komposition, die Haltung der Putten und Löwen der Ausführung.

Vorstudien:

Stuttgart, Staatsgalerie C 71/2105 (Abb.188) Entwurf für die rechte Lunette des Vestibüls.

RMMa LBW 1974/2//32 (Abb.190) Entwurf für die linke Lunette des Vestibüls.

KMHd Z 2090 (Abb.196) Alternativentwurf zur Längswand des Vestibüls.

Dieser Alternativentwurf sieht als Supraporte ein Jahreszeitenrelief vor, wie es auch zur Ausführung kam.

Außerdem existiert eine Ideenskizze zu diesem Relief: Putten binden ein Bündel Ähren, also eine Allegorie des Sommers, die als früher, anschließend noch veränderter Entwurf angesehen werden kann:

RMMa LBW 1974/2//4 (Abb.195)

Ideenskizze zur Allegorie des Sommers als Supraporte für die Längswand des Vestibüls.

Damit ist die in der Literatur immer wieder geäußerte Vermutung, daß Verschaffelt bei den Stuckaturen beteiligt sei, belegt. Pigage gab zwar den architektonischen Rahmen und das ikonographische Konzept vor, das formale Konzept wurde aber Verschaffelt übertragen. (Abb.191-194)

Verschaffelts Arbeitsverhältnis zu den Stuckateuren, vor allem zu Pozzi, kann an dieser Stelle nicht eingehender untersucht werden.

Die in dem Alternativentwurf skizzierte weibliche Nischenfigur kann mit einer ähnlichen Entwurfzeichnung in Zusammenhang gebracht werden: RMMa LBW 1974/2//20, eine weibliche Standfigur auf geschwungenem Sockel, wohl für das Vestibül.

Beide Figuren stellen Flora dar, wobei die Zeichnung im Reißmuseum die antike Skulptur der Flora zum Vorbild, nimmt. Wenn geplant war, die Nischenfiguren von Verschaffelt ausführen zu lassen, so kam dieser Auftrag nicht zustande. Heute schmücken Tonfiguren von Mayer, die 1938 aufgefunden worden sind, das Vestibül.

Vier Kamine

Aufstellung:

In den Privaträumen des Kurfürstenpaares, die 1762/63 fertiggestellt waren.

Datierung:

1761 unter den gelieferten Skulpturen erwähnt.

Technische Angaben:

Zwei Kamine aus rotem, zwei aus weißem Marmor. Schlichte Ausführungen ohne figürlichen Skulpturenschmuck.

Dekorationen für das Theater des Schwetzingen Schlosses

Anbringung:

Im Zuschauerraum an den Brüstungen und Stützen der Ränge.

Datierung: 1771

Technische Angaben:

Löwen- und Faunsmasken aus Stuck.

Geschichte:

Der Theaterbau wurde 1752 von Pigage errichtet. Nach einer Erweiterung im Jahre 1762 erfolgten 1771 nochmals Umbauten, die auch die heute noch erhaltenen Dekorationen umfaßten. Während der Restaurierungsarbeiten von Hans Möhrle 1937 konnte die ursprüngliche Rokokodekoration von 1752 erschlossen werden: altrosa grundierte Felder mit gold-ockerfarbigen Ornamenten und Blütengirlanden. 1771 wurde der Rokokodekor mit weißen Stuckornamenten unterzogen, eine Konzeption, die sich aus dem beginnenden Klassizismus erklärt.

Der Anteil Verschaffelts an der Dekoration des Zuschauerraumes beschränkte sich auf den figürlichen, plastischen Zierat. Verschaffelt lieferte die Modelle für die Löwenmasken, die den unteren Abschluß der Rangbrüstungen zieren, und wahrscheinlich auch für die Faunsmasken an den Rangstützen. Bisher wurde Matthäus van den Branden als ausführender Künstler genannt. Es handelt sich aber um Masken mit für Verschaffelt typischen Merkmalen, die auch an Vasen des Schwetzingen Parterres nachzuweisen sind.

Beschreibung:

Löwenköpfe (Abb.197)

Die Löwenköpfe zeigen die Haartolle über der Stirn, die über der Nasenwurzel hochgezogenen Braue, wodurch sich der schräge Brauenverlauf ergibt, und die kugeligen, tiefliegenden Augen, also Merkmale, die den Löwentyp Verschaffelts charakterisieren.

Faunsköpfe (Abb.198)

Die Faunsköpfe werden mit übergroßen Ohren, zottigem Stirn- und Barthaar, schmalen, schrägsitzenden Augen, plumper Nase und einem großen, geöffneten Mund dargestellt. Die Köpfe, die große Blattkränze tragen, schmücken aus C-Schwüngen gebildete Konsolen.

Löwen für Stadttore

Verschaffelts zeichnerischer Nachlaß im Kurpfälzischen Museum in Heidelberg enthält eine beachtliche Anzahl von Entwürfen für Stadttore. Ob jemals einer der äußerst aufwendig geplanten Entwürfe auch zur Ausführung kam, muß noch geklärt werden. Vermutlich waren einige der Zeichnungen als Konkurrenzentwürfe für das Heidelberger Karlstor gedacht, zum Teil können sie auch für das Stadttor zu Oggersheim, das in der Reisebeschreibung von Anselm Elwert¹ als besonders prächtig geschildert wird, bestimmt gewesen sein. Im Zusammenhang mit dem Bau der Wallfahrtskirche und der Ausstattung von Schloß und Garten in Oggersheim für die Kurfürstin Elisabeth Auguste kann Verschaffelt durchaus auch als Architekt des Stadtores herangezogen worden sein.

Zwei Löwenpaare für Stadttore können Verschaffelt zugeschrieben werden. Trotz starker Zerstörungen zeigen sie die für Verschaffelts Löwendarstellungen typischen Merkmale: Runde Gesichtsform mit weicher, runder Schnauze, kugelige Augen unter schräg verlaufenden Brauenwülsten, 'Mähnentolle' über der Stirn.

Löwenpaar im Weinschlößchen Rhodt unter Rietburg (Abb.199 u.200)
Privatbesitz.

Aufstellung:

Im Hof des Anwesens.

Technische Angaben:

Gelber Sandstein. Höhe ca.90 cm, Breite ca.130 cm (ursprüngliche Breite ca.160 cm). Bei beiden Tieren sind die

1 Anselm Elwert, Tagebuch auf einer Reise nach der Schweiz.
In: Joh.G. Meusel, Miscellaneen artistischen Inhalts.
1783 16. Heft S.200.

Vorderpranken abgebrochen. Verwitterungsspuren in den Gesichtern. Sockel nur zum Teil modern.

Beschreibung:

Die Löwen lagern flach auf einer geböschten, originalen Sandsteinplinthe. Da sie stark unteransichtig konzipiert sind, mit extrem nach unten gerichtetem Blick, müssen sie ursprünglich einen hohen Standort eingenommen haben. Die gebogene Plinthe könnte auf eine Segmentgiebelbekrönung hinweisen, allerdings wären dann die Löwen nicht wie üblich mit nach außen gewendeten Köpfen angebracht. Möglicherweise wird die Krümmung durch die Unteransicht aufgehoben.

Da die Löwen wuchtiger sind, als z.B. die Löwen im Schloßpark in Schwetzingen, können sie mit einer monumentalen Architektur in Zusammenhang gebracht werden. Z.B. kann das ehemals prachtvolle Stadttor in Oggersheim in Betracht gezogen werden, das nach der Beschreibung Anselm Elwerts mit zwei Löwen verziert war: "Portal am Ausgang Oggersheims, das ganz im göttlichen, antiken Geschmack Verschaffelts angegeben. Die 2 Löwen obenauf sind von ihm selbst gearbeitet."

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurde das Tor abgerissen. Zur Erwerbungs-geschichte der beiden Löwen in dem Pfälzer Weinschlößchen konnten keine Auskünfte erlangt werden, so daß keine definitive Aussage zu ihrem ursprünglichen Bestimmungsort gemacht werden kann.

Löwenpaar für das Speyerer Tor in Frankenthal (Abb.201 u.202)

Das Tor wurde 1772 von Pigage errichtet.

Seit Ende des letzten Jahrhunderts vom Stadttor entfernt und im Garten der katholischen Pfarrkirche St.Ludwig aufgestellt, wurden die beiden stark verwitterten Löwen in den letzten Jahren restauriert und wieder auf dem Tor angebracht.

Die Löwen sind nicht nur unzulänglich restauriert (möglicherweise waren sie zu stark verwittert), sie sind auch noch

falsch, nämlich mit dem Kopf zur Tormitte zu angeordnet, wodurch sich ihre Blickrichtung stadtauswärts wendet. Üblicherweise lagern die Löwen auf Stadttoren mit den Köpfen nach außen, so daß sich ihr Blick auf einen gemeinsamen Punkt in der Achse der Tordurchfahrt richtet. Mit der Kugel unter den Tatzen bilden sie so einen architektonischen und ikonographischen Akzent.

Skulpturen am Zeughaus in Mannheim

Anbringung:

Am Portalrisalit, über den Seitenportalen und auf den Torpfeilern der Hofumfassung.

Datierung:

Baupläne seit 1777. Fertigstellung des Hauptbaus 1778 nach Inschrift über dem Hauptportal. Das Doppelwappen zeigt schon das bayerische Erbe, kann also erst 1779 angebracht worden sein.

Technische Angaben:

Gelber Sandstein. Maße siehe Dokumentation.

Geschichte:

Dem Beschluß von 1776, das Schütthaus im Quadrat B 3, in dem auch das Zeughaus untergebracht war, zum Nationaltheater umzubauen, folgte die Planung eines neuen Zeughauses in C 5 in einer Gegend, die vorwiegend militärisch genutzt war. So sah sich Verschaffelt unmittelbar nach Fertigstellung der Wallfahrtskirche in Oggersheim 1777 diesem zweiten großen Bauauftrag gegenüber, nachdem er in Konkurrenz mit anderen seine Pläne angefertigt hatte (siehe Vorstudien).

Dokumentation:

Kostenvoranschlag Verschaffelts¹:

"Prix des ouvrages de Sculpture pour l'Arsenal de son Altesse Serenissime Electorale.

1 Speyer 1922 Sp.55. Verschaffelts Kostenvoranschlag (ohne Datum) liegt erheblich unter dem des Matthäus van den Branden mit 4910 fl. Van den Brandens Kostenvoranschlag vom 4.3.1778 ist erhalten im GLA im Gräflich Oberndorffschen Archiv, Neckarhausen. MGB Jhrg. XXVII 1926 Sp.259f.

Le Cartel qui renferme les armes de son Altesse Serenissime Electorale a 13 pi 9 po de Hauteur sur 22 pi. de largeur sans la Boule au dessus de la Couronne. Alentour du Cartel il-y-a une Draperie formant le Manteau electorale et autour d'eux il-y-a le cordon de l'ordre de St.Hubert. Les Lions ont dix pieds de Proportion accompagnées d'un casque et d'un Bouclier. Le tout fait en quarré sans profondeur 236 pieds, 3 pouces.

Les deux chapiteaux du milieu de la Façade	1500 fl.
de 7 pieds, 1 1/2 pouces de larg[eur] sur 3 pi. 10 1/2 po. de Hauteur. Dans le milieu il-y-a une tête de Satyre qui a 2 pi. 3 po. de Hauteur accompagnée d'une Draperie à 200 fl.	
l' un	400 fl.
La console qui fait la clef au dessus de la porte du milieu a 3 pi. 4 de Hauteur sur 2 pi. 3" de largeur, composée avec une tête de fantaisie	60 fl.
Les deux Consoles dans la frise ont 5 pieds de haut[eur] sur 4 de large à 50 fl. l'une	100 fl.
Le Cartel au dessus de la grande porte a 10 pieds de large sur 5 de haut avec une inscription ..	90 fl.
Les 6 Chapiteaux des coins ont 9 pieds de large sur 3 pieds de haut à 200 fl. l'un pour les six	<u>1200 fl.</u>
	3350 fl

On me fournira toute la matière, me posera les Pierres dans mon atelier, les transportera quand les ouvrages seront finis et les mettra en Place, comme cela se pratique pour les ouvrages que je fais pour son Altesse Ser^{me} Electorale."

Kurze Lebensbeschreibung 1797 S.15 Nr.7 "Die Bildhauer-Arbeiten ... an dem Zeughause ..."

Beschreibung:

Skulpturen am Portalrisalit (Abb.203)

Die monumentale Portalanlage, die sich über drei Stockwerke erstreckt, wird von rustizierten Pilastern mit Phantasiekapitellen flankiert. Die Portalumrahmung, profilierte Pilaster, die einen Dreiecksgiebel tragen, nimmt zwei Stockwerke ein. Darüber, in Höhe des dritten Stockwerks, befindet sich eine große Wappenkartusche, die von einem Kurhut gekrönt, von zwei lagernden Löwen flankiert und mit einem Tuch drapiert ist. Der Dreiecksgiebel ist mit Kriegsarmaturen, Panzer, Helm, Schild, Kugeln etc. geschmückt.

Am Schlußstein des Torbogens und an den Pilasterkapitellen befinden sich Pansmasken, an den Kapitellen der Ecklisenen dagegen Löwenmasken.

Skulpturen an der Seitenfassade (Abb.205)

Die Skulpturen, die über dem Portal in Höhe der ersten Etage zu Seiten des Mittelfensters angebracht sind, wurden in sehr flachem Relief ausgeführt. Sie füllen die Zwickel zwischen Fensterrahmung und Gesims, so daß sich eine dreieckförmige Komposition ergibt. Dargestellt sind Kriegsgerät wie Panzer, Helme, Speere, Standarten, Fahnen etc.

Vier Torpfeilerbekrönungen (Abb.207 u.208)

Sie flankieren paarweise die östlichen und westlichen Zugänge zum Hof und tragen als Dekor übereinander gelegtes Kriegsgerät, Fascienbündel, Standarte etc., jeweils bekrönt von einem Helm. Als Gegenstücke unterschiedlich zusammengesetzt und aufgebaut, stellen die Paare Pendants dar.¹

Vorstudien:

KMHd Z 1884, Z 2062, Z 1886, Z 1893; München Bayer. H.St.A. IV, (Abb.204 u.206)

¹ Nach Beringer, Verschaffelt 1902 S.94, waren die Torpfeilerbekrönungen schon 1902 durch Kopien ersetzt.

Kriegsarchiv PLS Mannheim Nr.5, Nr.6, Nr.8, Nr.15. Die Entwürfe stimmen mit der Ausführung überein, gingen ihr also unmittelbar voran. Z 1883, Z 1887 und PLS Nr.6 sehen für die Seitenfassaden Figurennischen neben den Eingängen vor, die nicht ausgeführt wurden. Nach Z 1893 und PLS Nr.15 waren auf den Torpfeilern Kugeln geplant.¹

1 Zit. Nach Huth 1978 S.111ff.

Skulpturen für das Palais Bretzenheim in Mannheim

Geschichte des Baus:

Carl Theodor beauftragte 1781 Verschaffelt mit dem Bau eines mit der Front auf das Schloß ausgerichteten Palais für seine vier illegitimen Kinder, unter Einbeziehung des Eckhauses, das seit 1765 von seiner Geliebten, der Tänzerin Josefa Seiffert, seit 1767 Gräfin Heydeck, bewohnt wurde.

Die vier Kinder, Caroline geb. 1768, Carl August geb. 1769, Eleonore und Friederike geb. 1771, wurden 1774 von Kaiser Joseph II. unter dem Namen Bretzenheim in den Reichsgrafenstand erhoben. 1789 erfolgte die Erhebung in den Reichsfürstenstand. Nach dem Tode von Carl August (1823) und seiner Gemahlin (1832) wurde das Palais von den Erben zum Verkauf angeboten und 1842 von dem Bürger Rutsch erworben. 1899 erfolgte der Verkauf an die Rheinische Hypothekenbank.

Zur Feier des vierzigjährigen Bestehens der Bank wurde 1911 von Max Wingenroth eine gründliche Monographie des Baus erstellt, die einen Großteil der Archivalien wiedergibt. Dies ist um so bedeutender, da sämtliche im Hause befindlichen Akten im 2. Weltkrieg vernichtet wurden, als der Bau 1945 bis auf die Umfassungsmauern zerstört wurde.

Von 1948-67 dauerten der Wiederaufbau und die Rekonstruktion (mit Ausnahme des Wirtschaftsgebäude) auf der Grundlage der in der Jubiläumsschrift erhaltenen Baubeschreibung und Inventarlisten, der Vorkriegsphotos und der im Kurpfälzischen Museum Heidelberg aufbewahrten Zeichnungen Verschaffelts. Die Innendekoration ist also weitgehend nur im Photo überliefert und als Rekonstruktion erhalten.

Bauskulptur

Anbringung:

Skulpturen an der Fassade, Statuen und Supraporten im großen Treppenhaus, Supraporten und Kamin im großen Saal, Kamine in

den Schlafgemächern und neben der Kapelle. Kopf eines Pferdes über dem Pferdestall.

Datierung: 1784-1791

Geschichte:

Verschaffelt hatte als Architekt des Palais Bretzenheim nicht nur die Bauleitung in Händen, sondern auch die Konzeption des gesamten dekorativen Bauschmucks. Die Modelle wurden den Steinschneidern und Stuckateuren zur Ausführung übergeben. Verschaffelts Beteiligung an den Stuckarbeiten - er lieferte Entwürfe und Modelle - geht aus einer Notiz in den Akten des Grafen Oberndorff hervor¹: Sie enthält eine Anweisung Carl Theodors von 1784, mit Verschaffelt einen Vertrag über die Figuren von Mars und Venus für das Treppenhaus sowie für weitere Bildhauer- und "Stukatorarbeiten" abzuschließen. Dennoch läßt sich daraus nicht folgern, daß Verschaffelt die zahlreichen Puttenreliefs selbst in Stuck ausgeführt hat, da diese Arbeiten von Pozzi abgerechnet wurden.²

1784 war Carl Theodor noch unentschlossen, ob die beiden Skulpturen Mars und Venus aus Marmor oder aus dem kostensparenden Sandstein gearbeitet werden sollten. Auch waren ursprünglich acht Reliefs für das Treppenhaus vorgesehen. Die beiden Supraporten über den Eingängen zu den Seitenflügeln (vgl. Wandaufriß zum linken Flügel KMHD Z 1839) wurden nicht ausgeführt (s. Dokumentation).

Bei der Zerstörung von 1945 blieben die Fassadenskulpturen erhalten. Fünf der sechs Supraporten im Treppenhaus und die Statue der Venus konnten restauriert werden und sind als Originale anzusehen. Während die Baudekoration im Treppenhaus

1 GLA Gräflich Oberndorffsches Archiv, Neckarhausen.

2 Aus Pozzis Spécification vom 15. Juni 1787 geht hervor, daß in mehreren Zimmern Reliefs angebracht waren (Wingenroth 1911 S.163). Aufgrund der Zerstörung kann heute nicht mehr geklärt werden, ob alle nach Entwürfen und Modellen Verschaffelts gearbeitet waren.

rekonstruiert wurde, verzichtete man auf diese Maßnahme in den übrigen Räumen.

Verschaffelts eigene Leistung als Bildhauer ist in einem Kostenvoranschlag von 1784 und in einer Abrechnung von 1791 erhalten.

Dokumentation:

Kostenvoranschlag vom 12.Sept. 1784¹

"Prix des Ouvrages en Sculpture à faire par ordre de Son Altesse Serenissime Electorale à l'Escalier du nouveau Battiment de Monsieur le Comte de Brezenheim

La Cage a 23 pied 3 pouces de large, 40 pd. 6 p. de long sur 27 pd. de haut. Ily a deux grands Basreliefs en Buste representent Venus et Mars, la première a par Attribut 2 Signes [= Cignes] et l'autre 2 loups. Chaque Basrelieff a 7 pd. de long sur 4 de haut à 110 fl 220

Huit Basrelieffs d'Enfants représentent le genie de l'Amour et de la guerre; chaque Basrelieff a 4 pd. de long sur 3 de haut a 55 fl. la pièce, les 8 à 440

Pour Stucature et quadrature 1000
1660

Il y a en outre deux figures de 6 pieds de hauteur representent Venus accompagnée de Cupidon et Mars. Le marbre se trouve ici à l'accademie. Les deux figures reviendront a raison de 300 Carolines l'une à 6000

Les mêmes figures faites en pierre de Heilbronn à 1500 pour la pierre et charonage j'usqu' au Crane 61 fl. De façon que le totalle y compris les figures de marbre se monteras a 8260

Les figures faites en pierre ordinaire le totale à 3221"

1 MGB Jhrg. XXIX 1928 Sp.211f.

Die Quittung vom 28.10.1785 bescheinigt den Empfang von 160 Gulden für die Ausführung des Wappens über dem Portal¹: "Über hundert sechzig Gulden so unterzeichnetem für das an das Reichsgräfliche von Brezenheimische Gebäude gefertigte Sechs Schu hohes und 4 Sch breites Cartel, worinn das Wap- pen, nebst umhängenden festons, wobey der Couson naher noch- mahlen gefertigt worden, um das Cartier vom Groß Prior ein- sezen zu können; empfangen, welches bescheine Mannheim d. 28.Xbris 1785

P. de Verschaffelt"

Quittung vom 30.Dezember 1785 bescheinigt den Empfang von 150 Gulden für die sechs festonverzierten Panneaus an der Fassade.²

"Für das Reichsgräflich von Brezenheimische Gebäude sind sechs Fenster mit 12 Consolles ab zwey Schu hoch wobei die Panaux derselben mit festons gezieht gefertigt worden das ein jedes ad 25 fl. betragen also sechse die Summe Von hun- dert fünfzig Gulden, welchen Empfang bescheine

Mannheim, d. 30 Xber 1785."

Specification von Pozzi vom 15. Juni 1787³

"Specification derjenigen Stuccaturarbeit, welche in dem neu- en Baue des Herrn Reichsgrafen von Brezenheim, auf Ordre des Academie Directors Tit. Herrn von Verschaffelt, vom 10ten May 1784 bis zu Ende May 1786 ist verfertiget worden, wie folget."

Es folgt Aufzählung der Stuckaturarbeiten.

21. Juli 1788 Inventar des Grafen von Sarazonna, kurpfälz. Geheimer Rat:

"Erster Stock. Vorplatz, bei der doppelten grosen Haupt Stie- ge Welcher durchaus mit troppen (= Trophäen) und Basreliefs in Stockatur Arbeit verzieret, dann mit 2 grosen in Weismar- mor ausgehauenen Figuren, Marr und Venus besezet ist... "⁴

1 Wingenroth 1911 S.166.

2 Ders. S.166.

3 Ders. S.163.

4 Ders. S.179 und S.197.

"Nr.9 Der Ganz grose Saal. Durch aus Stockathur Arbeit mit doppelter Carnisch, Säulen susporten, und anderen Verzierungen, welche leztere Bronziret seynd."¹

Bronziert waren die Jahreszeitenreliefs von Verschaffelt über den Türen und Ofennischen und die Medaillons mit antiken Köpfen.

Abrechnung vom 28. März 1791²

"Les Ouvrages faites en Sculpture au Palais de Son Excellence Monsieur le Comte de Brezenheim.

La bande, qui port le Balcon de ferre à environ 50 pieds de longueur, orné d'un Ornement antique de six pouces	fl.Kr.
de hauteur en pierre dure a raison de 45 Kr. le pied courent fait.....	37 30
Au deßu de la porte de l'Ecurie il y a une tête de cheval, qui â deux pieds 4 pouces de hauteur, enbas une Consol de deux pds., fait en pierre de heilbron.	55 —
a quoi jai livré la pierre, qui fait 22 pieds cubes a raison de 38 Kr. le pied fait.....	14 —

Les Ouvrages en Mabre.

La cheminé du grand Sallon â 4 pd. 8 p. de hauteur sur 8 pds. 9 p. de largeur	550 —
eminé de la chamber a Coucher â 4 pds. 3 ps. De hauteur et environ 6 pds. de largeur composé de deux Carriatides	400 —
Une autre cheminé audeßû de la chamber a Coucher de la même grandeur au Second Etage	300 —
Une ditto de marbre coloré de Vilmar â 4 pds. 3 p. de hauteur sur 4 pd. 2 p. de largeur placé dans le Vieux Battiment a coté de la chapelle	132 —
Deux figures dans les niches sur le grand palier de l'Escalier représentent Mars et Venus acompagné de son fils Cupidon. Elles ont six pieds de proportion	6600 —

1 Wingenroth 1911 S.204.

2 Ders. S.123.

Le Socel de marbre gris et blanc de Vilmar, qui regne
 autour du grand Sallon, â deux pieds de hauteur; en
 pieds Carré fait 343 pds. 8 pouces. Pour l'ouvrage,
 Siüre, lustrature a raison d'un florins 45 Kr. le
 pieds carré fait 601 35

Summa 8690 05

Reçu 7275 fl. 42 Kr. les quels auté de la susditte
 Somme de 8690 fl. 5 Kr. il me rest encor a recevoir 1414 23

Den Empfang vorstehender vierzehen hundert vierzehn Gulden
 23 Kr. zur gänzlichen Abfertigung empfangen zu haben be-
 scheine hiemit Namens meines vatters.

Mannheim d. 28^{ten} Merz 1791.

L. Verschaffelt.

Kurze Lebensbeschreibung 1797 S.15 Nr.7 "Die Bildhauer-
 Arbeiten in dem fürstlich-bretzenheimischen Pallaste..."

Fassadendekoration

Die 21-achsige Fassade ist mit folgendem Skulpturenschmuck
 versehen:

Über der Balkontüre die girlandengeschmückte und gekrönte
 Wappenkartusche (Abb.209) der Familie Bretzenheim mit dem
 Wappen des Grafenstandes, noch nicht dem des Fürstenstandes.
 Unter je sechs Fenstern des Ost- und Westflügels ornamen-
 tierte "Panaux", wodurch über je drei Achsen das erste und
 zweite Obergeschoß hervorgehoben werden. Als Dekorationsele-
 mente wurden abwechselnd Girlandengehänge und Urnen verwen-
 det. (Abb.211 u.212)

Auch die Steinmetzarbeit des Balkons mit Ornamentbändern und
 stützenden Elementen, den Lisenen, die oben in Voluten enden
 zur Auflage der Unterzüge des Balkons, (Abb.210) stammen von
 Verschaffelt selbst (s. Abrechnung von 1791).

Dekoration am Innenbau

Statuen der Venus und des Mars

Aufstellung:

Treppenhaus, Erstes Obergeschoß Südwand. In Bogennischen eingestell. Venus links, Mars rechts der Eingangstür zum großen Saal.¹

Datierung: 1784-88

Technische Angaben:

Weißer Marmor. Höhe: Venus 180 cm, Mars 191 cm.

Beschreibung:

Venus (Abb.213 u.214)

Die Göttin steht im klassischen Kontrapost; der Kopf wendet sich ihrer linken Seite zu. Der Blick ist auf die Treppemündung in der Raummitte gerichtet. Venus trägt einen hochgegürteten Peplos mit Überfall, der die rechte Schulter und die Brust, die Unterarme und die Füße freiläßt. Mit der rechten Hand des am Körper anliegenden Armes greift sie in das Gewand, der linke Arm ist erhoben, und der weisend ausgestreckte Zeigefinger folgt der Blickrichtung. Das Haar teilt sich über der Stirn und bildet auf dem Scheitel große Locken. Hinter ihrem linken, angewinkelten Bein tritt ein nackter, geflügelter Putto hervor, der vormals mit beiden Händen einen Gegenstand hielt (Bogen). Zu Füßen liegt ein großer Köcher.

Mars (zerstört, durch Kopie ersetzt) (Abb.215-217)

Die jugendliche Gestalt des Kriegsgottes ist in der Haltung als Pendant zur Venus konzipiert. Um den Lederpanzer ist ein

1 Beringer, Verschaffelt 1902 S.104, vermutet, daß die beiden Skulpturen ursprünglich in den Ofennischen im "grande salle" standen und erst nach dem Umbau des Hauses 1788 anläßlich der Vermählung des Grafen Bretzenheim im Treppenhaus aufgestellt wurden.

großer Mantel geschlungen, der den Unterkörper verhüllt, in großem, lockerem Zug über den Rücken gelegt und auf der Hüfte zusammengerafft ist. Quer über die Brust ist ein Riemen geführt. Die Füße sind mit Riemensandalen bekleidet. Die rechte, erhobene Hand hielt vormals einen Stab (Lanze?). Die linke liegt auf einem großen Schild, der neben dem linken Bein aufgestellt ist. Der Kopf ist nach rechts gewendet. Das kurze, lockige Haar bedeckt ein kappenförmiger Helm, der die Gestalt einer Löwenmaske hat, mit Flügeln als Helmbusch. Das Gesicht hat ebenso wie das der Venus ruhige, klar geschnittene Züge.

Stil:

Die Figur der Venus ist einer antiken Statue, die im Mannheimer Antikensaal als Gipsabguß stand, nachgebildet: der Statue der großen Flora (Farnese). Dagegen kann für den Mars kein antikes Vorbild herangezogen werden.

Auffallend ist die konzeptionelle Übereinstimmung der Marsstatue mit Entwurfzeichnungen¹ für die Statue der Kurfürstin Elisabeth Auguste als Minerva im Rittersaal (Abb.155 u.156), so daß angenommen werden kann, daß Verschaffelt auf schon vorhandene Vorarbeiten zurückgriff. Körperhaltung, Manteldrapierung, selbst das Stützen des großen Schildes neben der linken Hüfte stimmen überein. Nur anstelle des Peplos trägt Mars einen Muskelpanzer.

Mit der Figur der Venus hielt sich Verschaffelt eng an ein antikes Vorbild, ohne es allerdings getreu zu kopieren. Details der Gewandanordnung wurden verändert, außerdem die Haltung des linken Armes, wobei auf die Faltenkaskaden, die bei der Flora über den Unterarm fallen, verzichtet wurde. Die Frisur wurde mit den Locken über dem Scheitel reicher ausgeführt. Verändert wurde auch das Gesicht, das zwar noch die charakteristischen Züge der Frauen- und Engelköpfe Ver-

1 RMMa LBW 1974/2//7 und LBW 1974/2//14.

schaffelts zeigt, aber von Unregelmäßigkeiten befreit und somit idealisiert dargestellt wurde.

Auch für die Köpfe scheinen antike Vorbilder benützt worden zu sein, wie etwa der Kopf der Venus von Medici¹ für den der Venus oder das die Klassik rezipierende Porträt des Antinous für den Mars.

Sechs Stuckreliefs im Vestibül (Abb.218 u.225)

Anbringung:

Erstes Obergeschoß, Treppenhaus, Thematisch beziehen sich drei Reliefs auf die Liebe, drei auf den Krieg. Entsprechend sind sie den Figuren zugeordnet, so daß der Raum im Osten als der Bereich der Venus, im Westen als der Bereich des Mars anzusehen ist.

Datierung: 1784-87

Technische Angaben:

Fünf der sechs Stuckreliefs sind noch original erhalten, das sechste wurde durch eine Kopie ersetzt.

Putten mit Delphin (Abb.219)

Anbringung:

Südwand, über Wandfüllung mit Jagdemblemen, zwischen Statue der Venus und Tür zum großen Saal. Maße: 73 x 121 cm.

Beschreibung:

Ein Delphin in Profil nach rechts trägt auf seinem Rücken einen Knaben. Hinter dem Kopf des Delphins erscheint ein weiterer Knabe, von dem nur der Oberkörper zu sehen ist. Beide

1 Schiering 1981 S.264.

haben eine Hand grüßend erhoben. Links unten am Bildrand liegen Muscheln und Schnecken.

Putten mit den Waffen des Mars (Abb.220)

Anbringung:

Südwand, über Wandfüllung mit Trophäen, zwischen Tür zum großen Saal und Statue des Mars. Maße: 72 x 119 cm.

Beschreibung:

Ein im Zentrum des Bildes sitzender Knabe hält mit erhobenen Armen einen Helm fest, den ein neben ihm kniender, geflügelter Putto ihm vom Kopf zu nehmen versucht. Links halten zwei stehende Knaben, zu deren Füßen ein Schwert liegt, einen Schild.

Vorstudien:

RMMa LBW 1974/2//2 (Abb.221)

Die Entwurfzeichnung mit Quadratur stimmt in allen Details mit der Ausführung überein.

KMHd Z 2086 (Abb.226)

Dieser frühe Wandaufriß sieht für dieselbe Stelle einen stehenden, mit Kriegsarmaturen spielenden Knaben vor.

Putten mit den Waffen des Mars (Abb.222)

Anbringung:

Westwand, über Wandfüllung mit Kriegselementen. Maße: ca.70 x 109 cm.

Beschreibung:

Zwei geflügelte Putten balgen sich um einen großen, mit einem Helmbusch verzierten Helm. Der hintere Putto reißt den Gegner an den Haaren, während er selbst in die Wange gekniffen wird. Rechts im Hintergrund steht ein Putto mit Fahne.

Vorstudien.

Im Mittermaierhaus in Heidelberg, Karlstraße 8, befindet sich ein identisches Relief aus Terrakotta. (Das Modell) (Abb.243)

Putten mit den Waffen des Mars (Abb.223)

Anbringung:

Nordwand, über Wandfüllung mit Kriegselementen. Maße: 73 x 123 cm.

Beschreibung:

Im Vordergrund liegen ein großer Schild und ein Helm. Dahinter steht links ein geflügelter Putto, der eine Fahne umfaßt. Rechts sitzt ein zweiter Putto mit gesenkten Fackeln in der Hand.

Putten mit Fabeltier (Capricornus) (Abb.224)

Anbringung:

Nordwand über Wandfüllung mit Jagdelementen. Maße 73 x 121 cm.

Beschreibung:

Das Fabeltier, ein Widder mit Fischeschwanz, wird von zwei Knaben gebändigt; einer reitet auf seinem Rücken und greift in das Gehörn, der andere legt dem Tier ein Band um den Hals und führt es. Ein dritter Knabe kauert hinter dem Tier und blickt unter der Schwanzflosse hervor.

Vorstudien:

KMHd 1952. Auf dem Blatt links die stark beschnittene und sehr flüchtige Skizze zur Gruppe.

Im Mittermaierhaus in Heidelberg, Karlstraße 8, befindet sich ein identisches Relief aus Stuck. (Abb.236 u.237) Da die Maße der Figuren übereinstimmen (nur die Rahmung ist anders bemessen), sind die Reliefs sicher nach einem Modell angefertigt worden.

Putten mit Taube und Wagen der Venus

(zerstört, schlechte Kopie)

Anbringung:

Ostwand, über Wandfüllung mit Kriegsemlen. Maße der Kopie:
65 x 99 cm.

Beschreibung:

Auf einem felsigen Untergrund lagern zwei geflügelte Putten, die mit einer Taube spielen. Diese versucht mit gespreizten Flügeln zu entkommen. Links im Hintergrund ist der Muschelwagen der Venus zu erkennen.

Vorstudien:

KMHd Z 2086 (Abb.226)

Der Aufriß der Südwand zeigt das Motiv rechts neben der Statue der Venus.

KMHd Z 1839 (Abb.227)

Aufriß der Ostwand. Das Puttenrelief und die darunter befindlichen Embleme entsprechen der Ausführung. Eine Supraporte mit Putto und Schwan wurde nicht ausgeführt.

Im Mittermaierhaus in Heidelberg, Karlstraße 8, befindet sich ein (mit dem Original) identisches Relief aus Stuck. (Abb.242)

Vier Stuckreliefs im großen Festsaal, Allegorien der Jahreszeiten (zerstört)**Anbringung:**

Erstes Obergeschoß, im großen Festsaal. Die vier Reliefs wurden über den beiden Türen zu den Seitenflügeln und über den beiden Nischen, in denen Öfen standen, angebracht. Heute ist die Decke tiefer eingezogen; die Supraporten wurden nicht rekonstruiert.

Die Stuckreliefs waren bronziert.¹

Allegorie auf den Frühling (Abb.228)

Anbringung:

Westwand, über der Tür zum Seitenflügel.

Beschreibung:

Ein Schaf stemmt die Vorderbeine auf den Boden eines großen, umgestürzten Korbes, dessen Inhalt, vielerlei Blüten, auf die Erde verstreut ist. Zwei im Hintergrund, stehende Putten schlingen ein Band um den Hals des Schafes, und ein umgestoßener Putto liegt am Boden. Seine Beine sind unter das Tier geraten. Ein vierter Putto steht vor der Gruppe mit mahrend erhobenen Zeigefinger und einer Blume in der anderen Hand. Links im Hintergrund ein sich aufbäumendes Schaf.

Vorstudien:

RMMa LBW 1974/2//5. (Abb.229)

Die Hauptgruppe ist bei Vorzeichnung und Ausführung weitgehend identisch. Bei der Zeichnung fehlt das Motiv des um den Hals des Schafes gelegten Bandes. Auch ist der unter dem Tier liegende Putto in einer anderen Haltung skizziert, einer Haltung, die auf der Zeichnung ein fünfter Putto einnimmt, der aber in der Ausführung fehlt.

Die Zeichnung weist Quadratur, Maßangaben und Rahmung auf, ist also unmittelbar vor der Ausführung angefertigt worden.

Allegorie auf den Sommer (Abb.230)

Anbringung:

Westwand, über der Ofennische.

Beschreibung:

Fünf Putten spielen zwischen großen Getreidebündeln. Drei

¹ Inventar von 1788. Wingenroth 1911 S.204.

sind damit beschäftigt, einen auf einem Bündel eingeschlafenen Putto mit einem Lorbeerzweig zu kitzeln. Der Anführer kniet vor dem Schläfer, der ein Kopftuch umgebunden hat, die beiden anderen beobachten vom Hintergrund aus das Geschehen. Ein weiterer Putto (in Rückansicht) im Hintergrund, trägt einen Bündel Ähren auf dem Arm.

Vorstudien:

RMMa LBW 1974//3 (Abb.231)

In dieser frühen Ideenskizze waren fünf Putten vorgesehen, von denen aber zwei aufrechtstehende den Schläfer (ohne Kopfbedeckung) mit einem langen Getreidehalm kitzeln. Zwei der Hintergrundfiguren, ein Beobachtender und der davon Eilende, sind übernommen. Für die Ausführung wurde der Bildausschnitt enger begrenzt, was schon auf der Zeichnung markiert ist.

Allegorie auf den Herbst (Abb.232)

Anbringung:

Ostwand, über der Ofennische.

Beschreibung:

Vor einer großen Traubenpresse, über deren Balken ein dickes Tau gewunden ist, tummeln sich vier Putten um einen Korb voll Trauben, aus dem sie naschen. Rechts liegt ein Putto schlafend über einem Tragbottich. Hinter dem Schläfer steht ein weinender Knabe in einem aufgerichteten Faß.

Vorstudien:

RMMa LBW 1974/2//6 (Abb.233)

Bei der Ausführung wurden einige Änderungen vorgenommen. Nicht berücksichtigt worden sind ein siebter, auf dem Boden kauender Putto und ein im Vordergrund schlafender Hund. Die Traubenpresse ersetzte das neutrale Mauerwerk im Hintergrund der Zeichnung.

Das Modell aus Terrakotta befindet sich als Supraporte am Ostflügel, Hofseite des Mittermaierhauses, Heidelberg, Karlstraße 8. (Abb.238)

Allegorie auf den Winter (Abb.234)

Anbringung:

Ostwand, über der Tür zum Seitenflügel.

Beschreibung:

Fünf Putten scharen sich um ein Holzfeuer. Ein liegender Putto der rechten Gruppe bläst in die Flammen, während ein neben ihm stehender im Begriff ist, ein Holzstück in das Feuer zu werfen. Der dritte Putto im Hintergrund wendet sich von dem Geschehen ab. Die linke Gruppe zeigt einen auf einem Felsen sitzenden, sich die Hände wärmenden, und einen in ein Wolfsfell gehüllten Putto.

Vorstudien:

Das Modell aus Terrakotta (Abb.240) befindet sich als Supraporte am Westflügel, Hofseite des Mittermaierhauses, Heidelberg, Karlstraße 8.

Kamine

Die Abrechnung von 1791 nennt unter den "Ouvrages en Marbre" vier Kamine.

1. für den großen Salon des 1. Obergeschosses.
2. für das Schlafzimmer des 1. Obergeschosses mit 2 "Carriatides" verziert.
3. für den darüberliegenden Raum im 2. Obergeschoß von entsprechender Größe, aber wohl ohne Verzierung.
4. Einen kleineren für den Raum neben der Kapelle im Altbau. Darüber hinaus wird Verschaffelt weitere Kamine, für die keine

Rechnungen vorliegen, ausgeführt haben¹, da Wingenroth Entwurfzeichnungen für Kamine in anderen Räumen identifizieren konnte.

Der Kamin mit "zwei Carriatides" ist wahrscheinlich identisch mit einem weißen Marmorkamin (Abb.235), den Frauenköpfe an den Ecken verzierten und der schon 1910 im Besitz des Hofrat Hecht war.²

Auch einen der beiden Kamine im "Großen Saal" schmückten Frauenköpfe an den Ecken.³

Verschaffelts Entwurfzeichnungen für Öfen (z.B. KMhd Z 1815) stimmen mit den aufgestellten Exemplaren so wenig überein, daß diese von anderer Hand ausgeführt worden sein müssen.

1 Wingenroth 1911 Abb.51.

2 Ders. S.198 Anm.2.

3 Der Kamin ist auf einer alten Photographie im Besitz der Rheinischen Hypothekenbank zu erkennen.

Baudekoration für das Haus Karlstraße 8 in Heidelberg

Anbringung:

Als Supraporten im Hof über den Türen zum Mittelbau und zu den Wirtschaftsräumen; im Flur des Erdgeschosses; über den Türen zur Bibliothek und zum Salon im Hauptgeschoß; im Treppenhaus und Garten.

Datierung: 1785-90

Technische Angaben:

Fünf der Reliefs, aus Ton und Gips ("weiße Pfeifenerde") modelliert, sind die Modelle für die Gipsabgüsse im Palais Bretzenheim in Mannheim.

Geschichte:

2. Juni 1785 Kauf des Hauses Karlstraße 8 von Prof. Franz Anton Mai (Kaufbrief).

Zwischen 1785 und 1790: Um- und Anbauten, wahrscheinlich unter Leitung Verschaffelts, dessen Tochter Sylvia mit dem Arzt Franz Anton Mai verheiratet war.

Die Bautätigkeit umfaßte die Flügelanbauten im Hof und die Umbauten im Treppenhaus und Hauptgeschoß.¹ Dort ist auch die Baudekoration Verschaffelts angebracht.

Supraporte, Putten mit Fabeltier (Capricornus) (Abb.236 u.237)

Anbringung:

Tür zum Flur des Mittelbaus, Erdgeschoß, Hofseite. Heute durch einen Gipsabguß ersetzt. Original über der Tür zu Raum 1 im Flur.²

1 Gamer/Schepers 1973 S.3f.

2 Distribution der Räume: Gamer/Schepers 1973.

Technische Angaben:

Terrakotta. 92 x 125 cm.

Beschreibung:

Das Fabeltier, ein Widder mit Fischschwanz, wird von zwei Knaben gebändigt, indem einer auf seinem Rücken reitend in das Gehörn greift, der andere dem Tier ein Band um den Hals gelegt hat und es daran führt. Ein dritter Knabe kauert hinter dem Tier und blickt unter der Schwanzflosse hervor.

Vorstudien:

KMHd Z 1952 Auf dem Blatt links die stark beschnittene und sehr flüchtige Skizze zur Gruppe.

Supraporte, Putten mit Weintrauben als Allegorie auf den Herbst (Abb. 238 u. 239)

Anbringung:

Über der Tür zum östlichen Flügel, Erdgeschoß, Hofseite (Wirtschaftsraum). Heute durch Gipsabguß ersetzt. Original über der Tür zu Raum 2b im Flur.

Technische Angaben:

Terrakotta. 97 x 119,5 cm.

Beschreibung:

Vor einer großen Traubenpresse, über deren Balken ein dickes Tau gewunden ist, tummeln sich vier Putten um einen Korb voll Trauben, aus dem sie naschen. Rechts liegt ein Putto schlafend über einem Tragbottich. Hinter dem Schläfer steht ein weinender Knabe in einem aufgerichteten Faß.

Vorstudien:

RMMa LBW 1974/2//6.

Bei der Ausführung wurden einige Änderungen vorgenommen:

Nicht berücksichtigt worden sind ein siebter, auf dem Boden kauender Putto und ein im Vordergrund schlafender Hund. Die Traubenpresse ersetzte das neutrale Mauerwerk im Hintergrund der Zeichnung.

Supraporte, Putten an einer Feuerstelle als Allegorie auf den Winter (Abb.240)

Anbringung:

Über der Tür zum westlichen Flügel, Erdgeschoß, Hofseite (Wirtschaftsraum). Heute durch Gipsabguß ersetzt. Original über der Tür zu Raum 2a im Flur.

Technische Angaben:

Terrakotta. 94 x 125 cm.

Beschreibung:

Fünf Putten scharen sich um ein Holzfeuer. Ein liegender Putto der rechten Gruppe bläst in die Flammen, während ein neben ihm stehender ein Holzscheit in das Feuer wirft. Der dritte Putto im Hintergrund wendet sich von dem Geschehen ab. Die linke Gruppe zeigt einen Putto, der auf einem Felsen sitzt und sich die Hände wärmt, und einen anderen in ein Wolfsfell gehüllten Putto.

Supraporte, weibliche Personifikation (Abb.241)

Anbringung:

Über der Tür zu Raum 3, ehemals Küche, im Flur des Erdgeschosses.

Technische Angaben:

Stuck. 80,5 x 43 cm.

Beschreibung:

Das hochrechteckige Bildfeld wird fast ganz von einer weiblichen Gewandfigur eingenommen. Über einem Chiton trägt die Frau einen Peplos mit Überschlag, der unter der Achsel des linken, herunterhängenden Armes gerafft ist. Die Gewanddrapierung wirkt nicht sorgfältig. Die Figur blickt mit leicht geneigtem und seitwärtsgedrehtem Kopf auf ein Gefäß, das mit Pflanzen gefüllt ist und das sie in der erhobenen rechten Hand hält. Das Haar ist über der Stirn gescheitelt und im Nacken locker zusammengekommen. An ihrer linken Seite hockt hinter einer Erdanhäufung(?) ein großer Vogel (Pfau, Phönix?).

Supraporte, Putten mit Taube und Wagen der Venus (Abb.242)

Anbringung:

Über der Tür zu Raum 6, Bibliothek, im Flur des Hauptgeschosses.

Technische Angaben:

Stuck. 76,5 x 105 cm.

Beschreibung:

Auf einem felsigen Untergrund lagern zwei geflügelte Putten, die mit einer Taube spielen. Diese versucht mit gespreizten Flügeln zu entkommen. Links im Hintergrund ist der Muschelwagen der Venus zu erkennen.

Supraporte, Putten mit den Waffen des Mars (Abb.243)

Anbringung:

Über der Tür zu Raum 4, Vorzimmer zum Salon, im Flur des Hauptgeschosses.

Technische Angaben:

Stuck. 75,5 x 104 cm.

Beschreibung:

Zwei geflügelte Putten balgen sich um einen großen, mit einem Helmbusch verzierten Helm. Der hintere Putto reißt den Gegner an den Haaren, während er selbst in die Wange gekniffen wird. Rechts im Hintergrund steht ein Putto mit Fahne.

Vier Konsolen mit Jupiter-Ammuns-Masken (Abb.244)

Anbringung:

Als Unterzüge der Treppen.

Technische Angaben:

Stuck. Höhe 50 cm, Breite 45 cm.

Beschreibung:

Auf einer kartuschenähnlich geformten Konsole ist ein bärtiges Gesicht angebracht, aus dessen Stirn große, gewundene Ammunshörner wachsen. Diese gehen in die Form der Kartusche über.

Vorstudien:

KMHd Z 1684. Im Vergleich zum Entwurf aufwendigere Ausführung, vor allem der Kartusche. (Abb.245)

5. Schloßparkskulptur

Skulpturen für das Schloß zu Oggersheim unter Pfalzgraf Friedrich Michael von Zweibrücken (zerstört oder verschollen¹)

Geschichte:

Die Geschichte des Oggersheimer Schlosses und seiner Parkausstattung wurde von Karl Lochner 1960 ausführlich behandelt. Dabei erwies sich die Rekonstruktion des 1794 von den Franzosen zerstörten Anwesens als sehr schwierig, da die Bauakten und Rechnungen nur lückenhaft erhalten sind und nur Reste der Bauskulpturen zur Auswertung herangezogen werden konnten. Mit der Errichtung des Chinesischen Pavillons begann Friedrich Michael die Ausgestaltung des Schloßparks (Abb.249), denn schon für 1751 sind Materiallisten erhalten. Wenn auch der Name des Architekten nicht überliefert ist, so stammt das Baukonzept mit Sicherheit von Paul Egell, da von ihm Entwurfzeichnungen erhalten sind.

Verschaffelt wurde nur vorübergehend in Oggersheim beschäftigt. Seine Arbeiten sind durch eine undatierte Rechnung (s. Dokumentation) und durch Inventare von 1769 bis 1771², die Lochner, Schloß und Garten 1960 S.69ff, auswertete, belegt.

Ab 1755 wurde Verschaffelts Mitarbeit an Carl Theodors Projekten, nämlich Schloß und Jesuitenkirche in Mannheim und Neubau des Schlosses in Benrath, beansprucht, so daß angenommen werden kann, daß seine Oggersheimer Tätigkeit beendet war. Allerdings nur vorläufig, denn etwa 15 Jahre später wird Verschaffelt in stärkerem Maße für Oggersheim, dann aber für Elisabeth Auguste tätig werden.

1 Nach Lochner, Schloß und Garten 1960 S.89f. soll 1795/96 das gesamte Inventar des Schlosses nach Mannheim, und von da an verschiedene Orte gebracht worden sein. Ob die Skulpturen des Parkes ebenfalls demontiert und gerettet werden konnten, ist ungeklärt.

2 Inventar von Paggiari, München Geh. Hausarchiv Nr.1259.

Im Sommer 1753 scheint die Ausstattung der Nischen noch nicht begonnen worden zu sein, denn ein "Überschlag über das Japanische Haus" vom 11. Juli 1753 (s. Dokumentation) nannte Kosten für Arbeiten, die noch ausgeführt werden sollten. Am 23. August 1753 werden dem Steinmetzen Strahle "wegen gelieferter vier marmeler Muscheln und Pistamenten zu dem Chenoese 425 fl." ausbezahlt, und am 1. September 1753 "Tuffsteine aus Neckarelz für Grottenwerk und Chinoise 68 fl." (s. Dokumentation). Daraus ergibt sich, daß Verschaffelt weder das Muschelbecken, noch die Tragsteine, Indianerköpfe darstellend, gearbeitet hat. Seine vier Schwanengruppen aus Blei können frühestens im Herbst 1753 angebracht worden sein. Die Kalkulation vom 11. Juli 1753, die für die komplette Nische 150 fl. vorsah, konnte nicht eingehalten werden, zumal Verschaffelt allein für seinen Arbeitsanteil 1000 fl. verlangte. Aus der Endabrechnung nach dem Tode des Prinzen geht allerdings hervor, daß Verschaffelt sich mit 600 fl. begnügen mußte.¹

Dokumentation:

St.A.Sp. St.C.M. 75 vom 11. Juli 1753 Abrechnung Pigages
 "vier grosse aus Bley gegossene schwanen, sambt deren Nischen welche mit krottenwerk und sonstigen Indianischen ausziehungen verfertigt werden sollen, nebst vier Indianischen Köpff, welche anstatt Tragsteinen dienen, eine Nische sambt der übrigen Arbeit à 150 fl."

Beschreibung nach Vorstudien:

RMMa LBW 1974/2//1 und 1974/2//337 (Abb.246 u.247)

Die Entwurfzeichnungen im Mannheimer Konvolut geben eine Vorstellung der Schwanengruppen. Vor einem Schilfdickicht (in der Ausführung Grottenwerk) sitzen die Schwäne mit gespreizten Flügeln auf dem eingerollten Rand des Muschelbeckens. Die Hälse sind nach unten gebogen, so daß die Schnäbel als

1 St.A.SP. St.C.M. 75 Nr.128 1751-1768.

Wasserspeier in das Becken gerichtet sind. Einer der beiden Entwürfe zeigt einen Putto, der auf dem Rücken des Schwans reitet. Auf der zweiten Zeichnung sitzt der Putto auf dem Beckenrand, kehrt dem Betrachter den Rücken zu und umfängt den Schwan mit beiden Armen.

Tiergruppe Fuchs und Hase

Aufstellung:

In einer künstlichen Grotte im Erdgeschoß des Turmes, auf das Parterre ausgerichtet.¹

Datierung: 1753/54

Eule

Aufstellung:

In der Volière, zusammen mit einem Schwarm von Vögeln. Das Vogelhaus wurde im "Cabinet de verdure" eingerichtet, das mit der "Chinoise" durch einen Laubengang verbunden war.²

Datierung: 1753/54

Anmerkung:

Das Motiv der Eule, die eine Taube schlägt, ist in Verschafelths Werk zweimal zu belegen: Als Sandsteinskulptur im Park von Ehreshoven (s. S.295) und als verkleinerte Replik im Mittermaierhaus in Heidelberg, Karlstraße 8 (s. S.291). Im Schloßpark in Schwetzingen befindet sich in der Volière dasselbe Tiermotiv in der Anlage der wasserspeienden Vögel. Die Tiere, Treibarbeiten aus Eisenblech, sollen aus dem Nachlaß Stanislaus Lesczinskis in Lunéville stammen.³

1 Lochner, Schloß und Garten 1960 S.79.

2 Ders. S.42.

3 Martin 1933 S.266.

Putto mit Delphin (Abb.248)

Aufstellung:

In einem runden Bassin auf der Kreuzung der Mittelachsen zum Parterre und zur Orangerie.¹

¹ Lochner, Schloß und Garten 1960 S.79.

Skulpturen für den Schloßpark Schwetzingen

Chronologie der Tätigkeit Verschaffelts für den Schloßpark in Schwetzingen von 1761 bis 1779 nach den Quellen dargestellt:

Den ersten Platz zur Neuanlage des Parterre, der mit der Errichtung der beiden Zirkelhäuser 1748-1755 notwendig geworden war, legte der Hofgärtner Johann Ludwig Petri 1753 vor. Schon auf diesem Plan¹ waren vier Urnen für die Terrasse vor dem Schloß, vier Pyramiden in den seitlichen Rasenfeldern und zwei wasserspeiende Hirsche an der Hauptallee außerhalb des Zirkels vor dem Spiegelbassin vorgesehen.

10.10.1761 "Rapport"²

Nicolas de Pigage, Oberbau- und seit 1762 auch Gartendirektor, legte einige Pläne zur Gartenerweiterung in Richtung Norden vor.³ Danach sollten die vier Urnen und die Hirschgruppen wegfallen. Pigage bat den Kurfürsten, einige Vasen und anderen Gartenschmuck in Auftrag geben zu dürfen. Für die Vasen meinte er, 200 fl. pro Stück veranschlagen zu können.

31.7.1762 "Bericht"⁴

Pigage berichtete über den Stand der Arbeiten. Danach waren die Treillagen in Arbeit, das Naturtheater angelegt, und man setzte die Felsen für den dahinter liegenden Hügel.

14.9.1762 "Pro Memoria"⁵

Pigage verfaßte einen Bericht über die im Juli in Auftrag gegebenen Arbeiten:

1. Auftrag an Verschaffelt

- Acht Steinvasen, von denen vier schon geliefert sind, die restlichen vier werden noch vor Ablauf des Jahres erwartet zum Preis von 225 fl. pro Stück.

1 Martin 1933 Abb.112.

2 GLA 221/64.

3 Martin 1933 Abb.120.

4 GLA 213/109.

5 GLA 213/109.

- Ein Wandbrunnen aus Stein ("fontaine rustiquée en pierre", später als "fontaine du mascaron" aufgeführt) für den neuen Orangeriegarten.
- 30-40 Urnen aus bronziertem Ton, von denen eine ganze Anzahl schon im Garten aufgestellt worden ist.

2. Auftrag an Matthäus van den Branden

- Acht Steinvasen, von einer Größe, die den Vasen von Verschaffelt entsprechen, wovon vier noch in diesem Jahr, die restlichen im nächsten Jahr zu liefern sind, zum Preis von 130 fl.
- Acht jonische Säulen für das Belvedere des Naturtheaters, einige Ornamente, ebenfalls für das Belvedere, für das Naturtheater, das Amphitheater, die Volière und für das Cabinet des neuen Orangeriegartens.

1762 war also das Naturtheater mit einem Belvedere schon geplant. Die Aufträge scheinen noch ziemlich gleichwertig zwischen van den Branden und Verschaffelt verteilt worden zu sein. Erst vier Jahre später, als die Erweiterung des Gartens nach Norden in Angriff genommen wurde, kamen umfangreichere Aufträge auf Verschaffelt zu.

29.8.1766 Vertrag mit Verschaffelt¹

Verschaffelt erhielt einen Vertrag mit den Konditionen und der "Spécification", der Liste des Skulpturenprogramms, mit Angaben zu Material, Größe, Aufstellungsort und Preis.

Folgende Arbeiten waren auszuführen:

Für das Parterre: Fertigstellung der vier Pyramiden(2)² und einer Gruppe "Glaucus und Scylla" für das große Bassin(10).
Für die große Allee: zwei Hirschgruppen(3) und die vier Elemente (4).

Für das Naturtheater: zwei tanzende Faune(5) und zwei Brunnen mit Kindergruppen(6).

1 A.St.A. Fürstensachen 832 1/3 fol.40-43.

2 Die Ziffern entsprechen der fortlaufenden Numerierung im Vertragstext.

Für den Apollohain: zwei Najaden(7) und den Apollo selbst(8). Außerdem vier Marmorköpfe(9) nach Antiken aus der Gipssammlung, von denen schon zwei fertiggestellt sind, die Restaurierung eines Bacchus(11) und acht Bleivasen(12).

Verschaffelt erhielt ein vierteljährliches Fixum aus der kurfürstlichen Schatulle von 3000 fl., mindestens aber 2000 fl. Dafür hatte er allen Wünschen nachzukommen. Die Preise der Skulpturen sollten festgelegt werden, möglichst nach dem Modell, und wurden in der Endabrechnung von 1779 mit dem Fixum verrechnet. Bei einer Anzahl von Werken wurde aber eine Preisvereinbarung versäumt, außerdem gingen auch die Quartalszahlungen unregelmäßig ein, so daß sich zwischen Pigage und Verschaffelt ein jahrelanger Streit um die Abrechnung entwickelte.

Aus dem Text geht hervor, daß Verschaffelt zwischen 1761 und 1766 acht einfachere Steinvasen, 30 bis 40 weitere Vasen aus bronziertem Ton, vier Vasen, die Weltalter symbolisierend, gearbeitet hat. Dazu kamen ein steinerner Wandbrunnen, die vier Pyramiden ohne Dekor und zwei Marmorköpfe nach Gipsabgüssen des Antikensaales.

In den darauffolgenden Jahren kam eine Reihe weiterer Aufträge dazu, denn in Pigages Stellungnahme zu Verschaffelts Rechnung von 1773 sind zusätzlich folgende Arbeiten aufgeführt:

30.8.1773 Stellungnahme¹

Zwei Monumente aus Sandstein in dem großen Boskett(8)

Sechs Sphingen am Naturtheater(9)

Vier Löwen an den Treppen(10)

Zwei kolossale Büsten aus Sandstein für das große Boskett(15)

Anstelle der ursprünglich vorgesehenen acht Bleivasen waren 18 Vasen erforderlich geworden, davon 14 für die beiden Angloisen neben dem Hirschbassin(16) und vier für die Treppen neben dem Hirschbassin(17).

Eine kleine Statue des Cupido(18)

1 Martin 1933 S.342. Diese Akte konnte in München nicht mehr aufgefunden werden.

Die Figur der Donau für das große Bassin am Ende des Gartens (20), ferner Restaurierungen an den Köpfen von drei alten Marmorfiguren(11), an der Gruppe Galathea und Glaucus(12), an den Statuen der Kleopatra(13), Minerva(14) und des Bacchus(19). Dagegen wurden nicht mehr aufgeführt:

Die beiden tanzenden Faune, die Brunnen mit den Kindergruppen für das Naturtheater und die Gruppe Scylla und Glaucus für das Mittelbassin des Zirkels. Die letztgenannte Arbeit war wohl überflüssig geworden, als 1764 aus dem Nachlaß des Königs Stanislas in Lunéville etliche Skulpturen erworben wurden, darunter die Ariongruppe für das große Bassin und die Galathea von Grupello. Diese ziert wahrscheinlich heute die Stelle, an der ursprünglich ein Cupidotempelchen geplant war. Daraus erklären sich die Schwierigkeiten, die Verschaffelt in den späteren Jahren mit der Bezahlung eines kleinen Marmorcupido hatte.

Pigage kritisierte in der Stellungnahme die Preisforderungen Verschaffelts und drückte sie um 4060 fl.

Verschaffelt hatte die Forderung nach Preisnachlaß nicht akzeptiert, so daß Pigage eine modifizierte Abrechnung aufstellte:

17.9.1777 "Specification"¹

Die Aufstellung der Werke dieser Liste entspricht in der Abfolge der von 1773, allerdings verlangte Pigage bei den Stücken ohne vorherige Preisvereinbarungen Preisnachlässe. Verschaffelt bestand aber weiterhin auf seinen Forderungen.

Am 27.9.1777 wurde die Hofkammer angewiesen, an Verschaffelt eine Restsumme auszuzahlen, gleichzeitig sollte sie darauf achten, daß die noch ausstehenden, aber schon bezahlten Werke aufgestellt und ohne ausdrückliche höchste Bestellung keine weitere Arbeit geliefert werden dürfe.

Der letzte Passus bezieht sich sicher auf die Figur des Cupido, die, obwohl nicht in Auftrag gegeben, von Verschaffelt

1 A.St.A. Fürstensachen 832 1/3 fol.28-30.

berechnet, bislang aber nicht geliefert worden ist. Auch schien die endgültige Fertigstellung von einigen Arbeiten noch auszustehen.

27.6.1779 Schlußabrechnung Verschaffelts¹

Es wurden nochmals alle Werke mit den von Verschaffelt geforderten Preisen aufgeführt (allerdings mit geringfügigen Preisnachlässen).

Zusätzlich wurden als schon geliefert berechnet:

Vier Steinfiguren für das Badhaus

Eine Kolossalfigur, der Rhein, als Gegenstück für die Donau, die schon im See am Ende der Allee aufgestellt worden war.

Ab Mai 1795 erfolgte eine Bestandsaufnahme der Mannheimer und Schwetzingen Bauten und Gartenanlagen auf Anordnung Carl Theodors.²

1 A.St.A. Fürstensachen 832 1/3 fol.34-35.

2 GLA 221/46 vom 18.5., 30.6., 9.9.1795.

Acht Steinvasen (Abb.250)

Von den acht Exemplaren sind nur vier nachzuweisen, diese mit Löwenköpfen.

Aufstellung:

An der Peripherie des Zirkels in den ovalen Rasenfeldern zwischen den Zirkelhäusern und den den Kreis komplettierenden Laubengängen.

Datierung: 1762-66

Technische Angaben:

Vasen aus gelbem Sandstein, Höhe 130 cm, Durchm. 150 cm.
Sockel aus rotem Sandstein, Höhe 110 cm, max. Breite 70 cm.

Geschichte:

Die ovalen Felder waren schon 1766 auf dem Erweiterungsplan¹ Pigages mit Dekor versehen. Für Pigage war es vordringlich, das dem Schloß nahegelegene Parterre schnellstens auszusmücken, da auch die neue Anlage des Orangeriegartens Zierat verlangte. Wie die Verteilung der insgesamt 16 Vasen von Branden und Verschaffelt vorgesehen war, läßt sich nicht eindeutig rekonstruieren.² Vier Vasen von Branden wurden im Orangeriegarten aufgestellt, von denen sich zwei noch in situ befinden.

Über den Verbleib der vier fehlenden Vasen von Verschaffelt liegt kein Hinweis vor. Es kann auch nicht ausgeschlossen werden, daß sie zwar ausgeführt, aber für eine andere Aufstellung verwendet wurden. Die Vier, die Weltzeitalter symbolisie-

1 Martin 1933 S.125.

2 Die vier Vasen Verschaffelts aus den ovalen Rasenstücken sollen nach Martin 1933 S.360 aus dem Boskett auf der Nordseite stammen. Möglicherweise waren die vier weiteren Exemplare für das südliche Boskett bestimmt.

renden Urnen der Schloßterrasse können nicht herangezogen werden, da sie nach dem Wortlaut der Zeichnungen teurer veranschlagt und außerdem später in Auftrag gegeben wurden. Die vier Vasen werden in der Literatur Matthäus van den Branden zugeschrieben.¹

Dokumentation:

31.7.1762 Bericht Pigages: "1° chez le Sieur Werschaffelt 8 vases en pierre, dont 4 doivent être livrés cette année, et les 4 autres successivement l'année prochaine. de plus ... Depuis ce tems il a fini les 4 premiers vases en pierre, il a demandé 225 florins pour chacun, ou 900 fl. pour les 4 -, sans la pierre et sans les outils: lesquels lui ont été accordés et assignés à la caisse par un rescript à part. Il a commencé à ébaucher les 4 autres vases..."

Keine weiteren Erwähnungen in den Akten.

Beschreibung:

Die Vase steht auf einem Fuß, der aus einem Kranz von Löwenzehen gebildet ist. Der gedrückte Gefäßkörper läßt weit aus und ist zum Rand hin zu einer Hohlkehle stark eingezogen. Den flachen Deckel mit einer bekrönenden Kugel säumt ein Perlenkranz. Die obere Begrenzung des Bauches ist mit einem Ornamentband verziert. An den vier Seiten sitzen abwechselnd Löwenköpfe und Gebinde aus Knospen und Schleifen. Die einzelnen Dekorationselemente sind mit Festons verbunden. Der Aufbau der Vasen, die in der Literatur Matthäus van den Branden zugeschrieben werden, und der Dekor mit den Köpfen als Protome und den Festons, die die Gefäßkörper umziehen, weisen auf die späteren Urnen der Weltzeitalter voraus. Vor allem aber die Löwenköpfe mit der typischen Gesichtsbildung belegen die Herkunft aus Verschaffelts Werkstatt.²

1 Zuschreibung von Martin 1933 S.360.

2 Vgl. dazu die Löwenköpfe Matthäus van den Brandens am Marktplatzdenkmal in Mannheim mit den kantigen Formen und den ins Ornamentale umgesetzten Gesichtszügen. (Abb.435)

Vier Deckelvasen, die Weltzeitalter symbolisierend

Aufstellung:

Auf der Terrasse vor dem Schloß. Vom Schloß aus blickend, steht rechts die Vase, die das goldene, daneben in Richtung auf den nördlichen Zirkelbau die das eherne Zeitalter darstellende Vase; entsprechend links das silberne und daneben in Richtung auf den südlichen Zirkelbau das eiserne Weltzeitalter.

Datierung: 1762-65

Technische Angaben:

Urnen aus gelbem Sandstein, Höhe 120 cm, Durchm. 110 cm. Sockel aus rotem Sandstein. Höhe 90 cm, max. Breite 90 cm.

Geschichte:

Es handelt sich nicht um die vier von den acht Vasen, die Pigage 1762 in Auftrag gab, wie in der Literatur falsch erwähnt wird.¹ Die Vasen sind auf Petris Plan² von 1753 schon vorgesehen, fielen aber zunächst, ebenso wie die Hirschgruppen, den Plänen Pigages, der die Ausgestaltung des Parterres im Zusammenhang mit der Gartenerweiterung von 1761 vorsah, zum Opfer. Stattdessen bestellte Pigage bei Verschaffelt und Branden insgesamt 16 Steinvasen und 30-40 bronzierte Tonvasen, die seinen Plänen zur Ausgestaltung besser entsprachen. Carl Theodor scheint allerdings auf einer Durchführung des Entwurfs von Petri bestanden zu haben, ließ Pigage aber für die Erweiterungspläne freie Hand. So gab Pigage noch vor 1765 die vier Urnen für die Terrasse in Auftrag. Über den Preis einigte man sich erst 1765, als sie ausgeführt und aufgestellt waren.

1 Zuletzt AK Mannheim 1976 S.144, W 37.

2 Martin 1933 Abb.112.

Dokumentation:

29.8.1766 Vertrag "1° Il y aura à faire 4 Vases en pierre allégorisés par les 4 âges du Monde selon le dessin, de la proportion d'environ 4 pieds de large, sur 4 à 5 pieds de haut. Le prix de chacun convenu dès l'année passée à 25 carolins, c'est à dire 275 florins sur le pied de 24 fait pour les 4 Vases ensemble cy 1100 fl.

Ces Vases sont déjà livrés et posés sur la terrasse en face du chateau."

30.8.1773 Stellungnahme Pigages "4 grands Vases en pierre placés a l'Entrée des jardins en face du Château, les quels ont été accordés ensemble pour 1100"

Beschreibung:

Die Gefäße stehen auf hohen, dreiteiligen Postamenten. Sie haben einen niedrigen, profilierten Fuß, einen weit ausladenden, gedrückten Gefäßkörper, der aus einem Kranz von Akanthus- oder Zungenblättern herauswächst und an der breitesten Stelle reich dekoriert ist. Der Hals ist als Hohlkehle stark eingezogen und leitet über zu einem flachen, glockenförmigen Deckel, der einen Eierstab als Rand und einen Knauf als Bekrönung hat.

Die vier Urnen sind formal einheitlich angelegt, aber ikonographisch deutlich unterschieden. Jeder Urne sind Köpfe appliziert, nach denen und mit Hilfe der dazwischen angebrachten Attribute die Deutung vorgenommen werden kann.

1. Das goldene Zeitalter (Abb.251)

Der als Korb gebildete Gefäßkörper ist an den Frontseiten mit Blütengirlanden dekoriert und zeigt seitlich zwei jugendliche Frauengesichter, über deren Scheitel die Girlande geführt ist. Über die Schulter des Gefäßes an der Frontseite fallen Rollwerk, Feston und Blüten. Als Deckelbekrönung dient eine Artischocke.

2. Das silberne Zeitalter (Abb.252 u.253)

Wieder sind seitlich angebrachte Frauenköpfe mit Girlanden verbunden, hier aber aus gebündelten Ähren. Auf den breiten Flächen sind Schaufel und Rechen dargestellt, den Deckel bekrönt ein Ährenbüschel.

3. Das eherne Zeitalter (Abb.254 u.255)

Der Gefäßkörper ist von Fahnen verhüllt, die von Fahnenstangen an den Frontflächen ausgehen. An den Seiten ist das Tuch zurückgeschlagen, und zwei behelmte Männerköpfe mit Löwenprotomen als Helmzier werden sichtbar. Auf dem Deckel sitzt eine Kugel.

4. Das eiserne Zeitalter (Abb.257 u.258)

Die seitlichen Männerköpfe stecken in dem zottigen Fell von Wolfsrachen. Die breiten Felder sind mit Schildern und verschiedenen Waffen gefüllt. Die Schilder haben als Schmuck menschköpfige Fabelwesen mit Löwenpranken und Fischschwanz. Der Deckelknopf ist als Dornenkugel ausgebildet.

Vorstudien:

RMMA LBW 1974/2//172. (Abb.256)

Entwurfzeichnung für das eherne Zeitalter. Die Zeichnung entspricht der Ausführung, mit Ausnahme geringer Abweichungen am Deckel. Auf dem Sockel Verschaffelts eigenhändige Bezeichnung: "L'age d'airaim".

Ikonographie:

Das ikonographische Konzept läßt sich trotz der Vereinfachung, die bisher zu verschiedenen Deutungen geführt hat¹, auf die Schilderung der Weltschöpfung von Ovid (Metamorphosen, Buch I) zurückführen. Auch Pigages Benennung "les 4 âges du monde" schließt eine andere Deutung aus.

1 Martin 1933 S.384 faßt die verschiedenen Deutungen zusammen. Beringer, Verschaffelt 1902 S.64: Symbole der Jagd, Landwirtschaft, Gartenbau, Kriegskunst.

Das goldene Zeitalter ist gekennzeichnet durch paradiesischen Überfluß und ewige Jugend: Korb mit Blüten und Früchten und blütengeschmückte, jugendliche Gesichter. Das silberne Zeitalter dagegen verlangt vom Menschen den Einsatz, um Nahrung zu suchen: Feldgerät, Ähren. Gleichzeitig ist der Mensch im silbernen Zeitalter von Besitzsucht und Neid, gezeichnet: dafür steht die Perlenkette im Haar. Das eherne Zeitalter prägt der Krieg: nämlich durch Mars. Das eiserne Zeitalter schließlich ist die letzte Stufe des sittlichen Verfalls. Für die hinterlistigen Schandtaten und die tückische Falschheit steht der Wolf.

Vier Obeliske (Abb.259 u.260)

Aufstellung:

In den seitlichen Rasenfeldern des Parterre, den "boulingrins".

Datierung: 1762-69

Technische Angaben:

Roter Sandstein, ges. Höhe ca.600 cm.

Sockelhöhe 155 cm, Breite 87 cm; Block mit Medaillons Höhe 67 cm, Breite 87 cm;

Medaillons aus gelbem Sandstein, Durchm. 4-5 cm, stark verwittert.

Geschichte:

Schon auf dem Plan von Petri für denselben Aufstellungsort vorgesehen. 1766 wird von Pigage die Dekoration an den "4 pyramides" angeordnet. Die Obelisken waren also schon vor 1766 in Auftrag gegeben worden.

Dokumentation:

29.8.1766 Vertrag "2° Il y aura à orner 4 pyramides en pierre déjà faites chacune avec 4 médaillons et 4 têtes en bas-relief, accompagnées de festons, de feuilles de laurier, Sur un champ d'environ 4 pieds de large; ainsi que pour ajouter à ces 4 pyramides les morceaux rustiques des glaçons, qui y manquent encore; Le prix pour chaque pyramide convenu à 25 Carolins ou 275 fl. fait pour le tout 1100 fl. Ces pyramides Sont prêtes à être finies, et seront placées dans les 4 grands Boulingrins perpendiculairement au parterre."

1769 In den "Etrennes Palatines" wird die Aufstellung der Pyramiden angezeigt.

30.8.1773 Stellungnahme Pigages "2° Les médaillons en bas relief et festons qui ornent les 4 pyramides qui sont placés dans les boulingrins pas loin des parterres, Ces ouvrages accordés ensemble pour 1100 fl."

Beschreibung:

Die sog. "Piramide" ist aus drei Teilen aufgebaut: dem Sockel, dem Block mit den Medaillons und dem eigentlichen Obelisk. Der Obelisk steht auf einem eigenen schmalen Sockel dem Block auf. Die Kanten des Obelisk sind glatt gearbeitet und rahmen die als Tropfsteindekor "morceaux rustiques des glaçons" behandelten Flächen. Die vier Seiten des Blocks tragen Medaillonbildnisse. Vom Rollwerk am Scheitel der Medaillons ausgehend, fallen Girlanden nach den Seiten herab. Die Profilbildnisse sind stark verwittert und zum großen Teil nicht eindeutig identifizierbar (Abb.261-265).

Leger 1828 nennt auf den Obelisk der nördlichen Seite:

A Trajan, Plotina, Hadrian, Sabina

B Cäsar, Livia, Antonius, Faustina

der südlichen Seite:

C 'Solon', Karneades

D Homer, Alexander

Die fehlenden Frauenbildnisse konnte Leger nicht bestimmen.

Martin 1933 S.384f. folgt Legers Benennungen.

Schiering 1981 S.265f. bietet für die männlichen Porträts folgende Benennungen an:

Homer, Mithridates(?)

Chrysipp, Solon

Augustus, Poseidonios

Germanicus(?), Hadrian

Anstelle des Trajan vermutet er Germanicus; Cäsar und Antonius werden in Augustus und Poseidonius umbenannt; in dem Bildnis des Karneades erkennt er das berühmte Porträt des Chrysipp der Neapeler Fassung; das Bildnis Alexanders ist vermutlich eine Darstellung des Mithridates.

Der sog. 'Solon' ist früher schon als das Bildnis eines Feldherrn im Museum von Neapel erkannt worden.

Schiering nimmt als Vorbilder die antiken Porträts des Mannheimer Antikensaales an. Wenn auch in Verschaffelts Werk zahlreiche Kopien nach Antiken des Abgußsaales vorhanden sind, so sollte man für die Profilmedaillons der Obelisken auch Stichwerke und Münzbildnisse, die in der Zeit üblicherweise als Vorlagen dienten, nicht unberücksichtigt lassen.

Zwei Hirschgruppen (Abb.266 u.267)

Aufstellung:

Am Ende des Kreisparterres, die Mittelachse betonend. Als Wasserspeier sind die Gruppen rechts und links eines Beckens aufgestellt.

Datierung: 1766-69

Technische Angaben:

Skulpturen aus gelbem Sandstein. Höhe ca.230 cm, Breite ca.250 cm. Geweih und Hundeschwänze aus Blei.

Sockel aus rotem Sandstein. Höhe 60 cm, Breite 270 cm, Tiefe 270 cm.

Geschichte:

Im Gartenplan von Petri schon 1753 für denselben Aufstellungs-ort vorgesehen, allerdings ohne Hundemeute. Ursprünglich floß das Wasser aus dem Becken über eine Kaskade in das tiefergelegene Spiegelbassin, das "miroir". 1803 wurde auf das Bassin verzichtet und Rasenflächen angelegt.¹

Dokumentation:

29.8.1766 Vertrag: "3° Il y à faire deux grands groupes d'animaux en pierre, représentant chacun un cerf terrassé par des chiens; Le cerf vomira de l'eau. La plinte de ces groupes est d'environ dix pieds en quarré. Les animaux seront plus grands que nature. Le prix convenu pour chacun de ces deux groupes est de 1500 fl. et pour les deux 3000 fl. Les pierres pour ces deux groupes sont déjà à l'attelier, et Seront incessamment commencées pour pouvoir les poser au printemps prochain. Ils seront placés Sur le devant du grand Miroir d'eau, et Cascade, à la tête des parterres."

¹ Gamer 1970/71 S.12.

Die Aufstellung soll im Frühjahr 1767 erfolgen.

1769 Die "Etrennes palatines" erwähnen, daß die Wasserspiele schon in Tätigkeit sind.

30.8.1773 Stellungnahme Pigages "3° Les deux grands groupes de Cerfs en pierre, qui sont placés à la Cascade au bout de Parterres et qui sont accordées pour les deux Ensemble à 3000 fl.

1797 Kurze Lebensbeschreibung S.16 Nr.4 "Die zwey grossen Hirsche, von Hunden gejaget, an den grossen Wasserbehälter"

Beschreibung:

Die Hirsche sind in kräftigen Netzen gefangen und zusammengebrochen dargestellt, mit weit zurückgeworfenen Köpfen, wodurch sich Hals und Brustkorb stark wölben. Jeweils drei Jagdhunde, die über die Tiere hergefallen sind, greifen an, verbeißen sich in das Fell oder sind selbst unterlegen. Aus den Mäulern der zurückgeworfenen Hirschköpfe springt das Wasser in weitem Bogen in das Becken.

Vorstudien:

Stuttgart, Staatsgalerie Graphische Sammlung C 71/2103 und C 71/2104. (Abb.268 u.269)

Die Zeichnungen entsprechen den Ausführungen bis auf die Anordnung der Hunde und die Kopfhaltung eines der Hirsche.

Die Hirschgruppe (1756-61) für die Giebelbekrönung der Südfassade des Benrather Schlosses nimmt den Entwurf der Schwetzingen Gruppen vorweg (siehe S.169).

Vier Elemente

Aufstellung:

Am Ende des Parterres, an den Ecken des ehemaligen Spiegel-sees, heute Rasenfelder, zu Seiten der Hauptallee.

Datierung: 1766-69

Technische Angaben:

Figuren aus gelbem Sandstein. Höhe ca.130 cm, Breite ca.160 cm, Sockel aus rotem Sandstein, zweistufig, Höhe 50 cm, Breite 160 cm, Tiefe 145 cm.

Dokumentation:

29.8.1766 Vertrag: "4° Il y à faire 4 groupes en pierre représentant les 4 Elémens Sous la forme de Junon, Cybèle, Pluton et Neptune, groupés avec des enfans et des Allégories. La plinte de ces groupes Sera d'environ 5 pieds. Les figures Seront de 8 pieds de proportion. Le prix demandé Sans rabais, pour chacun de ces groupes est de 1500 fl. et pour les 4 ensemble 6000 fl. Ces pierres de sculpture viendront Sur les 4 Socles des terrasses devant le portique à l'italienne, de deux côtés du grand miroir d'eau, à la tête des parterres."

1769 "Etrennes palatines" erwähnt die Aufstellung der Gruppen.

30.8.1773 Stellungnahme Pigages: "4° groupes en pierre représentant les 4 Elemens, lesquels se trouvent placés sur les deux petits terrasses en berceaux de verdure à l'Extrémité des mêmes parterres, les quatre pièces accordées ensemble à 6000 fl."

1797 Kurze Lebensbeschreibung S.16 Nr.3 "Die vier personifizierte Elemente"

Beschreibung:

Juno, Personifikation der Luft (Abb.270)

Die weibliche Figur lagert auf Wolken, ohne den Oberkörper erkennbar abzustützen. Der Eindruck des Schwebens wird noch unterstützt durch den mit der linken Hand zu einem geblähten Segel hochgenommenen Schleier. Die rechte Hand ruht mit den Fingerspitzen auf dem Rücken eines Pfaus. Stoffmassen umhüllen die Figur in teigigen Falten und lassen nur die rechte Brust, die Füße und den emporgestreckten Arm bis zum Ellenbogen frei. Der Blick ist nach oben gewendet, das zurückgewehrte Haar wird über der Stirn von einem Diadem geschmückt.

Kybele, Personifikation der Erde (Abb.271)

Die kräftige weibliche Figur ist ganz in ein schweres, einem Peplos ähnliches Gewand gehüllt. Auf dem Haupt, mit dem im Nacken üppig geschlungenen Haar, trägt sie die Mauerkrone. Sie sitzt mit untergeschlagenem linken Bein und stützt sich mit dem rechten Arm auf den Kopf eines neben ihr lagernden Löwen. Auf ihrer linken Seite befindet sich ein Füllhorn, das sie mit der anderen Hand hält und aus dem üppig Früchte quellen.

Vulkanus, Personifikation des Feuers (Abb.272, 274, 275)

Die männliche Figur sitzt mit angewinkelttem rechten und leicht angezogenem linken Bein auf einem Schild. Neben der linken Hüfte steht ein Hammer, auf dessen Stiel sich Vulkanus mit beiden übereinandergelegten Händen abstützt. Oberschenkel und linke Schulter sind von einem Tuch bedeckt, auf dem Kopf trägt er eine Phrygiermütze. Haar und Bart sind gelockt, und das Gesicht mit der kugeligen kleinen Nase und den wulstigen Lippen sieht einem Faunskopf ähnlich. Im Rücken der Figur lagert ein Hund neben einem Stoß brennender Holzscheite. Nach Auftrags-text und Entwurfzeichnung war ursprünglich ein Pluto vorgesehen, Hammer und Schild weisen die Figur aber als den Schmied Vulkanus aus.

Neptun, Personifikation des Wassers (Abb.276, 278, 279)

Ein lagernder bärtiger Mann mit schulterlangem, zottigem Haar stützt sich mit dem linken Arm auf den Rücken eines großen Delphins, der die ganze Figur hinterfängt. Der Oberkörper wird durch den rechten, übergreifenden Arm stark gedreht. Der Kopf dagegen wendet sich wieder zurück auf den Betrachter zu. Der rechte Arm ruht auf dem Kopf des Delphins, in der Hand hält er eine Wasserschnecke. Das rechte Bein ist stark, das linke nur leicht angewinkelt und um die Schenkel liegt locker ein Tuch.

Vorstudien:

RMMa LBW 1974/2//164 Entwurfzeichnung zur Personifikation des Feuers (Abb.273). Unten am Rand Verschaffelts eigenhändige Bezeichnung "Pluton pour le feu". Die Ideenskizze weicht stark von der Ausführung ab. Die Figur, die als Pluto bezeichnet ist, stützt sich mit dem linken Arm auf den dreiköpfigen Zerberus, in der Rechten hält sie ein Zepter.

RMMa LBW 1974/2/25 Entwurfzeichnung zur Personifikation des Wassers (Abb.277). Unten am Rand Verschaffelts eigenhändige Bezeichnung "Neptun pour l'eau". Im Vergleich zur Entwurfzeichnung ist die Körperhaltung in der Ausführung am stärksten abgeändert. Der Neptun der Zeichnung stützt sich mit dem linken Arm auf den Kopf des Delphins, mit der anderen Hand hält er einen Dreizack. Damit entfällt die extreme Körperdrehung.

Baugeschichte von Naturtheater und Apollonhain

Die ausführlichen Darstellungen bei Martin¹ und Heber² erlauben es, die Baugeschichte der Anlagen zur leichteren Orientierung nur stichpunktartig aufzuführen.

- 1761 Pigages Plan zur Gartenerweiterung: Neue Orangerie und Naturtheater.³
- 1762 Errichtung des künstlichen Hügels.⁴
Konzeption des Apollontempels als Belvedere.
Modell Verschaffelts für die "fontaine rustiquée en pierre".⁵
- 1764 Fertigstellung der Wasseranlage.⁶
- 1766 Auftrag an Verschaffelt: Zwei Faune, ein Flöte spielender und ein tanzender, neben dem Proszenium aufzustellen.
Zwei Brunnen, Kinder mit einer Urne in Muschelform als Wasserspeier, aufzustellen unterhalb der Kaskade.
Zwei Najaden mit einer Urne, der die Quelle der Hipo-crène entspringt.
Statue des Apollon mit Sockel für den Apollontempel.⁷
Die beiden Faune und die Brunnen mit den 'Genien der Poesie' wurden nicht ausgeführt.
- 1773 Sechs Sphingen für das Naturtheater sind von Verschaffelt verfertigt, der Apollo und die Najaden sind aufgestellt.⁸

1 Martin 1933 S.196ff.

2 Heber 1986 S.485ff.

3 GLA 213/109 vom 20.7.1761.

4 GLA 213/109 vom 31.7.1762.

5 GLA 213/109 vom 14.9.1762.

6 GLA 213/110 vom 13.10.1764.

7 A.St.A. Fürstensachen 832 1/3 vom 29.8.1766.

8 A.St.A. Fürstensachen 832 1/3 vom 30.8.1773.

1774 Arbeit an der Kaskade.¹

1775 Pigage erhält den Auftrag, ein eisernes Geländer oben am Apollontempel zu errichten, außerdem die Modelle für die Proszeniumsarchitektur und die Treillagen herzustellen.²

1777 Die sechs Sphingen sind von Verschaffelt aufgestellt.³

1779 Endabrechnung Verschaffelts.

Fertigstellung des Apollontempels und des Belvedere.⁴

1 GLA 221/39 vom 10.11.1774.

2 GLA 77/426.

3 A.St.A. Fürstensachen 832 1/3 vom 17.9.1777.

4 A.St.A. Fürstensachen 832 1/3 vom 27.6.1779.

Zwei Najaden (Abb.280 u.281)

Aufstellung:

Im Hain des Apollo, in der Angloise nördlich des Orangeriegartens als Brunnenfiguren über der Kaskade.

Datierung: 1766-73

Techn. Angaben:

Gelber Sandstein. Höhe ca.220 cm.

Die Figuren wurden aus dem Felsen, also an Ort und Stelle, herausgearbeitet ("le tout travaillé en place" Schlußabrechnung von 1779).

Dokumentation:

29.8.1766 Vertrag: "7° Le fond de la Scène du même Théâtre est occupé par une cascade, et un rocher; au haut du quel s'élève le temple d'Apollon. Sur ce rocher il vient un groupe en pierre de 2 Nayades couchées et appuyées sur une Urne, d'où sortira l'eau, qui formera l'eau de la cascade; cette eau doit représenter la fontaine de l'hipocrène. Les figures seront de la proportion de 8 pieds. La partie de rocher autour du groupe sera travaillée par le Sculpteur. Le prix convenu de ce groupe, et cette partie de rocher est de 2400 fl. Cette pièce de Sculpture est actuellement en ouvrage, et sera finie avant l'hiver."

30.8.1773 Stellungnahme Pigages: "5° Le groupe de Najades placé sur le rocher au pied du Temple d'Apollon, qui a été accordé pour 2400 fl."

27.6.1779 Schlußabrechnung "5° Au bas du Temple d'Apollon il y a deux Nayades appuyée sur une Urne, elles ont 8 pieds de proportion avec la partie des rochers, le tout travaillée en place..."

1797 Kurze Lebensbeschreibung S.16 Nr.1 "Im Apollo-Tempel... die beyden Najaden von fürtrefflicher Proportion und gutem Geschmacke."

Beschreibung:

Auf einem zerklüfteten Felsuntergrund, der den Hügel für einen kleinen Rundtempel des Apollon bildet, lagern zwei jugendliche, weibliche Gestalten. Sie lehnen mit dem nackten Oberkörper gegen eine große Urne, die zwischen ihnen liegt und aus deren Öffnung Wasser in breitem Strahl in ein großes Muschelbecken fließt. Als Kaskade fällt das Wasser über sechs Stufen hinunter in ein breites Bassin zu Füßen des Hügels. Die beiden Najaden winden Blütengirlanden um die Urne. Sie tragen das Haar aufgesteckt, die Köpfe sind voneinander weg-gewendet und der Blick ist in die Ferne gerichtet.

Vorstudien:

RMMA LBW 1974/2//26. (Abb.282)

Die Ideenskizze gibt eine flachere Felslandschaft an. Die Mädchen sind nahe aneinandergerückt und halten einander umfangen. Sie stützen sich auf das Haupt eines großen Delphins, der bei der Ausführung durch eine Urne ersetzt wurde, wie im Vertrag festgelegt.

Apollo (Abb.283 u.284)

Aufstellung:

Im Rundtempel über dem Naturtheater in der Angloise nördlich der Orangerie.

Datierung: 1766-73

Technische Angaben:

Weißer, leicht graueäderter Marmor. Höhe 200 cm. Sockel aus grauem Marmor. Höhe 140 cm.

Kopien:

In der "Kurzen Lebensbeschreibung" von 1797 sind auf S.77f. unter den Stücken, die man nach Verschaffelts Tod in seiner Werkstatt auffand, zwei Apollostatuetten erwähnt, die möglicherweise Repliken des Schwetzingener Apollo darstellen.

Nr.2 "Ein Apollo von Marmor, 3 Schuhe hoch".

Nr.5 "Ein noch nicht ganz vollendeter Apollo, 3 1/2 Schuhe Proportion."

Geschichte:

Der Vertrag vom 28.8.1766 sah noch ein Sitzbild vor, aber laut Vertragskopie vom 4.9.1766¹ wurde dann doch ein Standbild verlangt. Die Attribute der lyrischen Poesie zu seiten der Figur wurden nicht ausgeführt. Anstelle des runden, fertige Verschaffelt ein achteckiges Postament an.

Körperbau und Haltung des Apollo erregten schon im 18. Jahrhundert bei Besuchern des Schloßparks Anstoß.² Martin 1933

1 A.St.A. Fürstensachen 832 1/3 fol.37.

2 Anonymus, Reise eines Engländers durch Mannheim, Baiern und Österreich nach Wien, Amsterdam 1790 S.11. Rotenstein 1791 S.139. Schiller, Xenien 1796, vgl. MGB Jahrg. XXIV 1923 Sp.110.

S.210 begründet die falsche Haltung der Lyra damit, daß der Block schon angehauen war, aus der 1716 aufgelösten Düsseldorf-Werkstatt Gabriel Grupellos nach Mannheim gebracht worden und ursprünglich für eine Heiligenfigur gedacht gewesen war, also Zweitverwendung vorliegt. Lankheit 1981 S.53 will dagegen den Apoll aus einem Marmorblock der Werkstatt Paul Egells gearbeitet wissen, der ursprünglich für eine Franz Xaver Statue für die Fassade der Jesuitenkirche vorgesehen war. Dagegen ist einzuwenden, daß die Fassadenfiguren sicher nicht in Marmor geplant waren und daß wohl eher der Marmor des Hochaltars, der auf Wunsch Carl Theodors anderweitig verwendet werden sollte¹, in Frage kommt. So könnte der Block, der für die Statue des Franz Xaver auf dem Hochaltar vorgesehen war, zu einem Apollo umgearbeitet worden sein.

Dokumentation:

29.8.1766 Vertrag: "8° Dans le Temple d'Apollon il y viendra une Statue en marbre, représentant Appollon assis, tenant de la main sa lyre, et ayant à ses côtés des attributs de poesie Lyrique; de la proportion de 8 pieds. Cette figure sera portée par un piedestal rond aussi de marbre, de 4 à 5 pieds de haut et ornée de 4 festons de Laurier. Le prix demandé sans rabais, tant pour la figure que pour le piédestal avec ses festons est de 5500 fl. Cette pièce se fera dans le courant de 3 années . "

30.8.1773 Stellungnahme Pigages: "6° La figure d'Apollon en marbre avec son piédestal placée dans le Temple qui porte Son nom, accordée pour le prix de 5500 fl."

27.6.1779 Schlußabrechnung: "6° ... Apollon fait en marbre de 7 pieds de proportion avec son piedestal de marbre noire..."

1797 Kurze Lebensbeschreibung S.16 Nr.1 "Im Apollo-Tempel die Bildsäule des Apollo..."

1 Es sollten die Standbilder des Kurfürstenpaares gearbeitet werden.

Beschreibung:

Der nackte, knabenhafte Apollo steht im klassischen Kontrapost auf einem achteckigen Postament, das mit Girlanden geschmückt ist. Mit der rechten Hand hält er eine Lyra. Sie ist auf einer vierkantigen Stütze, über die ein Tuch bis zum Boden reichend gelegt ist, aufgestellt. Mit der linken Hand greift er in die Saiten des Instruments. Der Kopf ist nach links in Gegenrichtung zur Körperdrehung gewendet. Das kurze, lockige Haar ziert ein Lorbeerkranz. Die Schambedeckung ist eine Zutat des 19. Jahrhunderts.

Sechs Sphingen (Abb.285 u.286)

Aufstellung:

Im Naturtheater vor dem Apollonhain. Die sechs Sphingen flankieren paarweise die drei Treppenläufe, die zum Zuschauerraum des Naturtheaters hinunterführen. Die von den Treppen ausgehenden Wege führen 1. nach Osten zum Orangeriegarten als Verlängerung der Mittelachse des Apollontempels, 2. nach Norden zum Porzellanhäuschen und 3. nach Süden zum Delphinbrunnen.

Datierung: 1766-73

Technische Angaben:

Gelber Sandstein. Höhe ca.100 cm, Plinthe 160 x 63 cm.

Dokumentation:

1766 im Auftrag nicht vorgesehen.

30.8.1773 Stellungnahme Pigages: "9° pour les six Sphinx à 550 fl. la piece, pourroit passer pour le prix, si tit. Verschaffelt y avoit donné lui même les Coups de Maître, dont il est capable; on croit d'ailleurs, que dans le tems il n'a parlé, que de 500 fl. pour la piece."

17.9.1777 Spécification: Pigage reagiert auf Verschaffelts nochmalige Forderung von 550 fl. mit dem Hinweis, daß für die Figuren kein Auftrag vorgelegen habe: "9. 6 Figures de Sphinx en pierre placées au Theatre d'Apollon; les pieces n'ont point été accordées; Le Sieur Verschaffelt demande dans son compte pour chacune 550 fl. peutêtre Les laissera-t-il pour 500 fl. Cequi feroit pour les Six - 3000 -"

27.6.1779 Schlußabrechnung: Verschaffelt gibt nähere Erläuterungen zu den Figuren. "9. Six Sphinx fait en pierre représentant la musique, la danse, la Comedie, la tragedie, et les deux autres, comme on les represente ordinairement pour les placer devant un Temple elles ont environs 6 pieds de long

sur 2 1/2 de large, et 3 3/4 de hauteur, la tête, et l'estomac, est d'une proportion beaucoup plus grand que nature, d'une figure de 9 pieds."

1797 Kurze Lebensbeschreibung S.16 Nr.5 "Vier Sphinxen bey dem Apollo-Tempel."

Beschreibung:

Die 6 Sphingen lagern auf hohen, gestuften Postamenten. Die Oberkörper sind, bis auf die Vorderpranken, als reizvolle, jugendliche Frauen mit dekorativen Frisuren und mit von einem Schultermantel kaum verhüllten, üppigen Busen dargestellt. Die Gesichter sind porträthaft ausgebildet und alle physiognomisch unterschieden. Das auf der Südseite lagernde Paar ist durch die Sphinx mit den Attributen der Regentschaft als Hauptgruppe ausgewiesen. Die gegenüberliegende Gruppe ist durch die Blickrichtung und die gleiche Anordnung kompositorisch auf die Hauptgruppe bezogen. Hier läßt eine der Sphingen die Tatze auf Büchern ruhen. Das die Wegmündung nach Osten flankierende Sphingenpaar entspricht sich völlig in Haltung und Gewanddrapierung. Dadurch und durch die Kostümierung hebt es sich von der Vierergruppe ab.

Die Beschreibung der einzelnen Figuren beginnt bei der Sphinx mit den Herrschaftsattributen und läßt die anderen im Uhrzeigersinn folgen.

1. Die Sphinx kauert, wobei sie sich auf die linke Vorderpranke stützt, die rechte Tatze ruht auf der Kurkrone. Daneben liegen Kommandostab und Schwert, die Insignien des Kurfürstenhauses (Abb.287-289). Das sogenannte "Pfälzer Schwert" wurde beim Zeremoniell des 1708 erneuerten pfälzischen Hausordens, des Hubertus-Ritterordens, verwendet. Auch auf einer Anzahl von gemalten Staatsporträts liegt es unter der Kurkrone.¹ Den Schultermantel ziert eine Randborte mit Blüten und überkreuzten Bändern. Das Haar ist, wie bei allen anderen, über der Stirn

1 Eichner 1981 S.40ff.

nach den Seiten zurückgenommen. Am Hinterkopf ist es mit einem gewundenen Tuch verschlungen, das über die linke Schulter bis auf die Vorderpranke herabfällt. Außerdem sind Früchte und Federn in das Haar, das in langen Korkenzieherlocken endet, dekoriert.

2. Die Partnerin ruht auf beiden Vorderpranken ohne Attribute und mit unverziertem Mantel. Das Haar fällt in Lockensträhnen in den Nacken und über die rechte Schulter. Sie trägt einen Efeublattkranz im Haar, in das ebenfalls große Federn gesteckt sind. (Abb.287,290)

3. Bei dem im Norden gegenüberliegenden Paar ist wiederum die (vom Zuschauer aus gesehen) linke Sphinx herausgehoben. Die rechte Tatze ruht auf aufgestapelten Folianten. Der Mantel ist schmucklos. Das Haar ist im Nacken zu einem geflochtenen Knoten zusammengesteckt, ein Teil fällt gedreht oder in aufgelösten Lockensträhnen über beide Schultern. Der Kopfschmuck besteht aus einem Lorbeerkranz. (Abb.291 u.292)

4. Die Partnerin ist, ihrem Pendant im Süden entsprechend, attributlos. Der Mantel weist einfache Bordüren auf. Das Haar wird im Nacken von einer Schleife zusammengehalten. Deren Ende fällt über die linke, eine lange Locke über die rechte Schulter. Früchte und große Federn zieren das Haar. (Abb.291,293)

5. und 6. Die beiden östlichen Sphingen sind ohne Attribute und schmucklos gezeigt. Die Köpfe sind leicht einander zugeeignet, beide tragen einen Schleier über den Hinterkopf drapiert, der auf der Brust zu einem dicken Knoten geschlungen ist. (Abb.294,295)

Deutung:

Verschaffelt selbst bezeichnet in seiner Rechnung von 1779 die Figuren als Allegorien der Musik, des Tanzes, der Komödie und der Tragödie, die übrigen beiden, "wie man sie gewöhnlich vor Tempeln darstellt". Da letztere den Hauptzugang flankieren, können sie in ihrer ursprünglichen Funktion, als Wächterinnen, gedeutet werden. Der Akzent liegt deutlich auf der

Vierergruppe, die der Zuschauer ja im Blick hatte. Dabei ist es nicht möglich, die genannten Allegorien den einzelnen Figuren zuzuordnen. Vielmehr sollen sie als Ensemble die Künste repräsentieren, die, vom Kurfürsten gefördert, an dieser Stelle und zu seinen Ehren dargeboten werden: Musik, Tanz, Komödie und Tragödie.¹

Vorstudien:

RMMA LBW 1974/2//48. (Abb.296)

Entwurfsskizze zu den östlichen, den Hauptzugang flankierenden Sphingen. Bis auf die Lage des Schwanzes mit der Ausführung identisch.

Ikonographie:

Sphingen als Wächterinnen am Eingang zu heiligen Bezirken sind in der Antike und dann wieder seit der Renaissance nachzuweisen.²

Innerhalb der Sphinxdarstellungen lassen sich drei Typen unterscheiden:

1. der kauernde, ägyptische Typ mit liegenden Vorderpranken, meist männlichem Gesicht und Pharaonenkopftuch;
2. der griechische Typ mit aufrechten Vorderbeinen, Flügeln, weiblichem Kopf und Brüsten;
3. der Mischtyp, der sich in der römischen Kunst ausbildete und den ägyptischen mit dem griechischen Typ vereinigte. Dieser wird im Barock in einer Fülle von Spielarten aufgegriffen, wobei allerdings die weibliche erotische Komponente mit raffiniert betontem Decolleté und porträthhaften Zügen dominiert .

Die Schwetzingener Sphingen vertreten dem ikonographischen Zusammenhang entsprechend den strengeren Typ der Hüterinnen des heiligen Haines und zugleich den Typus, der als Verkörperung der Weisheit verstanden wird und bei Verschaffelt Regentschaft und Künste personifiziert.

- 1 Heber 1986 S.494 deutet die Sphingen als Musen und sieht in der Sphinx mit dem Bücherstapel Kleio, in der Sphinx mit dem Efeukranz Melpomene.
- 2 Demisch 1977 Abb.483. Sphingenpaar vor dem Park von Bomarzo in Viterbo.

"fontaine du mascaron" (Abb.297, 299, 300)

Anbringung:

Im Apollonhain als Wandbrunnen. Point de vue und südlicher Abschluß durch das Naturtheater.

Datierung: vor 1775

Technische Angaben:

Gelber Sandstein. Höhe ca.240 cm, Beckenbreite 255 cm.

Geschichte:

In den Rechnungen nicht erwähnt.

1761 war im Rahmen der Gartenerweiterung mit dem Bau der neuen Orangerie - ursprünglich war die Orangerie in dem 1748/49 errichteten nördlichen Zirkelbau untergebracht -, mit dem Naturtheater und mit der Anlage des Apollonhains begonnen worden. In dieses Projekt wurde der Pan-Delphinbrunnen einbezogen, da er von dem abfließenden Wasser der Kaskade gespeist werden sollte.¹ In seinem Arbeitsbericht² von 1775 erwähnt Pigage die "fontaine de mascaron" im Zusammenhang mit der Wasserführung, aber ohne den Künstlernamen zu nennen. Verschaffelt als ausführender Künstler ist durch zwei Entwurfzeichnungen belegt.

Beschreibung:

Vor einem architektonischen Aufbau mit profiliertem Gesims als oberer Begrenzung und sich nach unten verbreiternder Rücklage ist ein Muschelbecken angebracht. Darüber befindet sich auf einer Art Kartusche eine bärtige Pansmaske als Wasserspender. Zwei in ein grobmaschiges Netz verfangene Delphine

1 Martin 1933 S.119.

2 GLA 213/39 vom 16.5.1775.

stützen das Muschelbecken mit ihren umeinandergeschlungenen, hochgereckten Schwänzen. Die Delphine lagern auf Felsen und speien Wasser aus den Nüstern in ein Becken mit eingezogenen Ecken.

Der Brunnen ist seitlich mit Blütengirlanden dekoriert und von einer die Gartenmauer überragenden Muschel bekrönt.

Vorstudien:

Stuttgart, Staatsgalerie C 71/2106 (Abb.301)

Auf der Rückseite Aufschrift: "fontaine pour Schwetzingen". Der Entwurf zeigt ein frühes Stadium der Planung. Der architektonische Aufbau stimmt zwar weitgehend mit der Ausführung überein, es fehlen aber die beiden wasserspeienden Delphine.

RMMa LBW 1974/2//173 (Abb.298)

Auf der Rückseite Aufschrift: "pour le petit jardin de Schwetzingen / cette fontaine a 10 1/2 pieds d'hauteur / et 9 1/2 de Large, et 2 1/2 de grosseur / fait enviros 250 pieds d'auesage". Die Entwurfzeichnung ist mit der Ausführung mit Ausnahme der Beckenform identisch. Auch der Anbringungsort an einer Parkmauer, hinter der die Bepflanzung sichtbar ist, wurde angedeutet.

Vier Büsten nach antiken Porträts: Alexander, 'Mithridates', 'Titus', 'Marc-Aurel' (verschollen) (Abb.302)

Aufstellung:

In der südlichen Angloise im Bezirk des Minervatempels. Dort umgaben sie den Wildschweinbrunnen, der später seine Aufstellung im Apollonhain fand.

Datierung: 1762-73

Technische Angaben:

Marmor, überlebensgroß, nach Gipsabgüssen aus dem Mannheimer Antikensaal gearbeitet. Nicht bezeichnet. Für den Kopf des Bärtigen (Marc Aurel, Homer?) ist heute kein antikes Vorbild nachzuweisen.

Kopien:

1. Sandsteinbüste des 'Marc-Aurel' (Abb.376) im Schloßpark zu Ehreshoven.
2. In einer Rechnung über Gipsabgüsse von Antiken und von Verschaffelts eigenen Werken, die auf Wunsch Krahes für Düsseldorf angefertigt wurden, wird in dem Posten mit Abgüssen "fournis de mes figures" ein Alexander aufgeführt.¹ Offensichtlich handelt es sich bei Verschaffelts Büste nicht um eine getreue Kopie eines antiken Alexanderporträts, sondern um eine freie Nachbildung. Sicher ist der erwähnte Gipsabguß von diesem wegen seines Formats mit anderen Porträtbüsten kombinierbaren Alexandertyp Verschaffelts hergestellt worden und nicht von der Kolossalbüste.

Geschichte:

Zwei der Büsten waren schon 1766 fertiggestellt, die beiden anderen waren für 1767 vorgesehen. Sie wurden im Hain der Mi-

1 GLA 213/1794 fol.196 vom 13.2.1778.

nerva aufgestellt. 1857 wurden die Büsten nach Karlsruhe zur Ausschmückung des Schloßparks gebracht.¹ (Auch die Seepferdgruppe von Grupello, die im Garten hinter dem südlichen Zirkelbau aufgestellt war, und mehrere Steinvasen von Linck und Matthäus van den Branden kamen Anfang des 19. Jahrhunderts nach Karlsruhe.) Danach fanden die Büsten Aufstellung auf der Terrasse des Schlosses auf der Insel Mainau, die in großherzoglich-badischem Besitz war. Die Aufstellung ist in einem Photo überliefert (Abb.302)². 1930 übernahm Graf Lennart Bernadotte von seiner Großmutter Viktoria von Schweden, der Tochter des Großherzogs Friedrich von Baden, das Anwesen. Von den Büsten hat er keine Kenntnis³, so daß angenommen werden muß, daß sie spätestens 1930 entfernt waren und heute verschollen sind.⁴

Dokumentation:

29.8.1766 Vertrag: "9° Il y aura à faire 4 bustes en marbre plus grands que nature, et copies d'après les antiques en plâtre de S.A.S. El. qui représenteront Alexandre, Mitridate, Titus, et Marc-Aurèle. Le prix convenu pour chacun est de 250 fl. et pour les quatre de 1000 fl. Deux de ces bustes sont finis; et les 2 autres le seront l'année prochaine."

30.8.1773 Stellungnahme Pigages: "7° 4 Bustes de marbre blanc copiés d'après L'antique, les quels se trouvent placés dans les bosquets anglois à gauche accordés ensemble pour 1000 fl."

27.6.1779 Schlußabrechnung: "7° Alexandre, Mitridate et deux Empereurs Romains...".

1797 Kurze Lebensbeschreibung S.16 Nr.7 "Verschiedene marmorne Brustbilder und Urnen."

1 Martin 1933 S.398

2 Denkmalamt Karlsruhe Neg.Nr.1356/86

3 Freundliche Auskunft vom 20.August 1980

4 Nachtrag März 2013: Möglicherweise handelt es sich bei der Marmorbüste des 'Mithridates' um das Exemplar, das 1986 zusammen mit einer Büste des Homer bei Christies, London verkauft wurde. Beide Skulpturen sind bezeichnet mit 'Verchaffen' (Abb.348 u. 349). Nicholas Penny, Lord Rockingham's Sculpture Collection and The Judgment of Paris by Nollekens. In: The J.Paul Getty Museum Journal, Vol 19/1991 S.5ff. Abb.10 u.11.

Beschreibung:

Die Aufstellung der vier Büsten¹ auf den originalen Sockeln der Terrasse des Schlosses Mainau ist auf einer Photographie festgehalten. Nur zwei der Büsten sind gut erkennbar: ein bärtiger Kopf mit langem Haar und Efeukranz, der nach Verschaffelt einen Marc-Aurel darstellen soll und von Leger² als Homer bezeichnet und beschrieben wird. Der Kopf ist in einer Sandsteinreplik im Schloß Ehreshoven erhalten (s. S.296). Auf der Photographie ist außerdem das Porträt des Tiberius erkennbar, das bei Verschaffelt, Zeyher³ und Leger verschieden benannt wurde.

Die Büsten sind mit nur knappen Brustausschnitten versehen, ähnlich wie ein Teil der Sandsteinbüsten in Schwetzingen und wie die in Schloß Ehreshoven.

Beschreibung nach Leger, Maßangaben in rheinl. Fuß, der die Porträts als Hermenbüsten bezeichnet:

Alexander:

Um etwa 1/3 kleiner als die Kolossalbüste, 1 F. 11 Z. hoch, ansonsten derselbe Kopf, auch behelmt, lediglich der Oberkörper ist nicht vom Mantel verhüllt, sondern mit Schuppenpanzer bekleidet, den vorne auf der Brust eine Seemuschel ziert.

Eine ungefähre Vorstellung der Alexanderbüste könnte eine der Nachbildungen in Frankenthaler Porzellan geben. Leider ist die Büste bis jetzt nur in der Grünstadter Neuausformung in Biskuit bekannt (Abb.410), die aber den Typ "sterbender Alexander" mit Brustpanzer darstellt⁴ (vgl. Leger). Auch der Reisebericht Anselm Elwerts über Frankenthal, veröffentlicht in den "Miscellaneen artistischen Inhalts" von J.G. Meusel, 16. Heft 1783 S.199 "Die Künstler verbessern jetzo den alten Fehler blos

1 Beringer, Verschaffelt 1902 S.65, erwähnt vier Hermen, die nach Karlsruhe kamen. B. übernimmt die Bezeichnung von Leger, der diese spezielle Sockelform als Herme beschreibt.

2 Leger 1828 S.124ff.

3 Zeyher 1809 S.44.

4 Speyer, Hist. Mus. der Pfalz Inv. PS 1845.

moderne französische Figürchen und unnützes Zeug zu formen und zu mahlen, sie bilden jetzo lauter Antiken nach, z. E. einen Alexander-Kopf, den der Ritter von Verschaffelt zu Mannheim in Spanien zerstückt aufgefunden und nachher ergänzt hat... Auch formen sie antike Vasen und Urnen nach, von denen man meist das Stück in Weis um 2 neue Luidor kauft."

Mithridates

Von Leger als Antiochos bezeichnet, tatsächlich aber ein Tiberiuskopf. Höhe 1 F.10 1/4 Z.

"Das runde Gesicht ist bartlos, und so wie Hals und Nacken voll und fleischig, alles von ziemlich weibischer oder weiblicher Bildung. Die Nase ist buckelig, das Auge lebhaft, ... Der Kopf ist nach der linken Seite gewendet, und etwas wenig vorwärts geneigt. Die Haupthaare sind kurz, mit ihren Spitzen lockenartig gekrümmt, und ganz nach der Form des Kopfes anliegend, und die Ohren gänzlich unbedeckt."

Der Harnisch gleicht dem des Hadrian, aber auf der Brust ist ein Triton appliziert.

Titus

Von Leger richtig als Hadrian bezeichnet: "Wir sehen sein Haupt etwas wenig rechts gewendet... Der Schnurrbart, der die Oberlippe bedeckt, fällt auf beiden Seiten der Mundwinkel herab, und verbindet sich schön mit dem leichten krausigen Barte, der wie Wolle Kinn und Wangen überzieht, ohne die Umrisse ihrer Hauptform zu verhüllen, sehr ähnlich dem Barte des Kaisers in der kostbaren Mediceischen Chalcedonbüste zu Florenz... Das kurze Haupthaar unserer Büste bedeckt die Ohren nicht, und ist zierlich in einem Halbkreise um die Stirn gelockt... Die Brust unseres Bildes verwahrt ein Harnisch gerade wie der in der eben betrachteten Büste Alexanders, nur ist statt der Muschel auf der Brust hier eine Blumenglocke und darüber im Saume des Harnisch eine kleine Muschel angebracht. Die Hemdkrause steht über dem Saume zierlich gefaltet der ganzen Breite des Halses vor." (keine Maßangabe.)

Marc-Aurel

Von Leger als Homer bezeichnet. Höhe 1 F. 10 Z.

Der Brustabschnitt ist in ein leichtes Gewand gehüllt.

Das sehr starke Haar bedeckt die Ohren ganz. Der Kopf trägt eine Tanie und ist mit Efeuzweigen bekränzt. Der Oberlippenbart teilt sich, auch der Kinnbart ist in der Mitte gespalten.

Vorstudien:

Zeichnung des 'Marc-Aurel' RMMa LBW 1974/2//77. (Abb.377)

Die Zeichnung des bärtigen Alten mit Tanie entspricht stilistisch den Studien nach Antiken, die wohl noch in Verschaffelts Ausbildungszeit entstanden sind.

Sieben Büsten nach antiken Porträts: 'Solon', 'Gladiator', 'Domitian', 'Marciana', 'Marcellus', 'Faustina', 'Pompejus'

Aufstellung:

'Solon' und 'Gladiator' im Hain des Apollo.

'Domitian', 'Marciana', 'Marcellus' und 'Faustina' vor dem Badhaus. (Abb.310)

'Pompejus' in dem kleinen Grillagepavillon an der Nordseite des Schlosses.

Technische Angaben:

Gelber Sandstein. Die Büsten werden heute in stark renovierungsbedürftigem Zustand im Magazin des Schwetzingen Schlosses verwahrt und waren mir nicht zugänglich.

Geschichte:

Die Büsten, zu denen bisher keine archivalischen Unterlagen gefunden werden konnten, sind Kopien nach Gipsabgüssen des Antikensaales in Mannheim. Sie wurden bisher Conrad Linck zugeschrieben, wohl aufgrund der kleinen, nur 11 cm hohen Terrakottabüste des 'Solon' im Reiß-Museum Mannheim, die mit dem Namen Linck signiert ist. In dem Bozzetto zeigt sich aber eine völlig andere Auffassung der Rezeption des antiken Vorbildes als in der überlebensgroßen Sandsteinausführung, so daß verschiedene Meister angenommen werden müssen. Die Schwetzingen Marmorkopien nach antiken Porträts sind nachweislich von Verschaffelt gearbeitet worden. Da außerdem eine Reihe von übereinstimmenden Sandsteinausführungen für Schloß Ehreshoven und im Mittermaierhaus in Heidelberg mit Sicherheit Verschaffelt zugeschrieben werden können, lassen sich die sieben Sandsteinexemplare für Schwetzingen ebenfalls Verschaffelts Antikenkopien zuordnen.¹

Die Namen der Dargestellten auf den Inskriptentäfelchen unter den Büsten entsprechen den Vorstellungen des 18. Jahrhunderts. Sie wurden in der Literatur mehrfach umbenannt:

¹ Nachtrag März 2013: Inzwischen wurden die vier Büsten von Domitian, Marciana, Marcellus, Faustina als Werke von Conrad Linck identifiziert. Maria Ch. Werhahn, Der kurpfälzische Hofbildhauer Conrad Linck (1730-1793), Neuss 1999, S.224ff.

Verschaffelt	Leger 1828	Martin 1933	Schiering 1981	
Solon	Corbulo	unbek.Römer hellen.Zeit	'Feldherr in Neapel	303
Gladiator	Athlet	Diadoche	hellen. Kopf Museo Nuovo	304
Domitian	Anton.Pius	unbek.Römer hadrian.Zeit	Theophrast(?) Kapitol.Mus.	305
Marciana	Marciana	unb. Römerin 2.Jahrh.	Sabina Uffizien	306
Marcellus	Marcellus	unbek.röm. Knabe 2.Jh.	anton. Knabe	308
Faustina	Faustina	unb. Römerin 3.Jh.	Plotina Uffizien (eine Vestalin) ¹	311
Pompejus	nicht auf- geführt	unbek. Römer frühe Kaiser- zeit	Pompejus	307

Von den Bezeichnungen Verschaffeltes ausgehend, können die Vorbilder der Büsten mit Ausnahme der 'Marciana' und des 'Domitian' in den Erwerbungslisten von Fede 1709-14 und in dem Düsseldorfer Inventar der Gipsabgüsse von 1716 nachgewiesen werden. Eine Marmorbüste des Domitian befand sich im Antiquarium (zusammen mit einem Marmorkopf der Minerva), wo er von Lavater bei seinem Besuch in Mannheim aufgrund seiner "Physiognomie" bemerkt wurde.²

Zu drei der Büsten existieren Sandsteinrepliken Verschaffeltes: die Porträts der 'Marciana' und der 'Faustina' im Schloßpark von Ehreshoven (Abb.380-383) und der 'Marcellus' (Abb.361) im Mittermaierhaus in Heidelberg, Karlstraße 8. Eine Zeichnung des 'Marcellus' befindet sich im Kurpf. Mus. Heidelberg Z 1933 (Abb.309).

1 Vestalin in Florenz, nach Jucker 1961 S.93ff.

2 Funck 1909 Sp.105ff.

Kolossalbüsten: Alexander der Große und Antinous

Aufstellung:

In der nördlichen Angloise. Als Gegenstücke und points de vue zweier aufeinander zuführender Seitengänge des Rondells vor dem Bassin der Galathea.

Heute durch Kopien ersetzt und im Spielsaal des südlichen Zirkelhauses untergebracht.

Datierung: vor 1773

Technische Angaben:

Büsten und Postamente aus gelbem Sandstein. Die Postamente sind von Verschaffelt gearbeitet.

Alexander Höhe 90 cm, Antinous Höhe 83 cm.

Beide Büstensockel Höhe 20 cm, beide Postamente Höhe 127 cm.

Kopien:

Nur der Kopf Alexanders ist in einer Kopie überliefert. Die anonyme Lebensbeschreibung nennt auf S.18 unter den Werken aus Marmor, die nach Verschaffelts Tod in seiner Werkstatt aufgefunden wurden, einen "Alexander M.". Dabei muß aber offenbleiben, ob es sich um eine Kopie nach einer der beiden Fassungen Verschaffelts oder nach dem Gipsabguß des Antikensaales handelt.

Dokumentation:

Im Vertrag von 1766 nicht vorgesehen.

30.8.1773 Stellungnahme Pigages: "L'Article 15 pour deux grands Bustes en pierre d'Alexandre et d'Antinous le prix est à 250 fl. la piece, et n'est point trop, quoique ce ne soit, que deux Copies faites d'après les plâtres antiques par les garçons Sculpteurs de tit. Verschaffelt, et ou on ne voit rien de sa main, que les bouts de draperie, qu'il y a ajouté."

Aus dieser Textstelle wird deutlich, daß Verschaffelt das Kopieren von Antiken weitgehend seinem Werkstattbetrieb überlassen konnte.

17.9.1777 Spécification: 15° "2 Bustes Colossales en pierre avec leur Piedestaux placés dans les bosquets anglois à droit; les deux figures n'ont point été accordées; le Sr. Verschaffelt dans son Compte taxe lui même les deux au prix de 500-"

27.6.1779 Schlußabrechnung: 15° "Deux Bustes Collossales en pierre avec leur piedestaux l'un represente Alexandre, et l'autre l'antinous ils sont placées proche du bassin de la galatée. 500 fl."

Büste Alexanders des Großen (Abb.312, 314)

Beschreibung:

Um den Büstenabschnitt ist ein Tuch geschlungen, das, vor der Brust zu Schüsselfalten zusammengerutscht, den Halsansatz entblößt. Der extremen Kopfwendung entspricht die Blickrichtung nach rechts oben. Das Haar ist in dicken Strähnen gelockt. Über der verjüngten Stirn fallen die üppigen Haare büschelartig auseinander. Den Hinterkopf bedeckt ein runder Helm, dessen vorderer Teil über der Stirn dreieckig aufgebogen ist und an den Seiten zu einem Spiralornament ausläuft. Die Augenbrauen sind zusammengezogen und verlaufen schräg nach unten zu den Schläfen. Die Augen liegen groß in den dreieckig geformten Höhlen. Der Mund ist leicht geöffnet und läßt die oberen Zähne sehen.

Ikonographie:

Die Büste geht auf zwei Versionen des Typs "sterbender Alexander" zurück: Aufgrund der Haaranordnung muß Verschaffelt die Büste in Florenz (Uffizien)¹ gekannt haben (Abb.411), diese ist aber ohne Helm. Eine Version mit Helm und Stirnbügel, dafür aber

1 Manuelli 1958 Abb.64, 65 Marmor, Höhe 86 cm.

mit völlig unterschiedlicher Frisur (Abb.412) befindet sich in Madrid, Prado.¹ Der Kopf, der einer modernen Büste aufgesetzt ist, gelangte mit der Sammlung der Königin Christine nach San Ildefonso und von dort 1724 in das Pradomuseum. Eine Replik im Louvre stammt aus der Villa Albani und kann dort von Verschaffelt gesehen worden sein. Das ist um so wahrscheinlicher, da Alexanderdarstellungen mit Helm sehr selten sind. Die Büstendrapierung ist Verschaffelts eigene Erfindung.

Schiller zählt nach dem Besuch des Antikensaales unter den Antiken auch den Kopf eines "sterbenden Alexanders" auf. Wahrscheinlich handelte es sich um den Abguß nach dem Florentiner Kopf.²

Büste des Antinous (Abb.315, 316)

Der nackte Büstenabschnitt mit ausgebildeten Schultern ist unterhalb der Brustmuskulatur begrenzt. Quer über die Brust verläuft ein Riemen, unter dem ein die linke Schulter bedeckendes gerafftes Tuch gesteckt ist. Der Kopf ist leicht geneigt und dabei nach links gewendet. Die Haartracht besteht aus übereinanderliegenden kurzen Lockensträhnen, die dicht und tief in die Stirn fallen. Die Augenbrauen verlaufen gerade und scharfgratig über relativ kleinen Augen, die Nase ist kräftig ausgebildet und der Mund stark geschwungen und leicht aufgeworfen.

Ikonographie:

Im Gegensatz zur Alexanderbüste, in die Verschaffelts eigene Vorstellungen eingeflossen sind, entspricht die Antinousbüste weitgehend dem antiken Vorbild. Lediglich die Drapierung über der Schulter ist freie Zutat. Es handelt sich um die Kopie des Antinous Farnese aus Neapel nach dem Gipsabguß der Statue, die sich im Antikensaal befand.³

1 Blanco 1957 Taf. LI Abb.110-E Marmor, Höhe 75 cm.

2 In den Listen von Fede und Wegner aufgeführt (s.Anhang VII,1 u.5)

3 Schiller erwähnt in dem "Brief eines reisenden Dänen" 1785 in "Rheinische Thalia" den Kopf eines Alexanders und die Statue des Antinous im Antikensaal. Auch in den Listen von Fede und Wegner aufgeführt (siehe Anhang VII,1 u. 5) .

Cupido (verschollen)

Datierung: vor 1773

Technische Angaben:

Weißer Marmor. Höhe 4 Schuh.

Kopien:

Ehreshoven Schloßpark Statue des Cupido (s. S.292). (Abb.362-364)

Gelber Sandstein. Höhe 130 cm.

In einer Rechnung über Gipsabgüsse von Verschaffelts eigenen Werken, die auf Wunsch Krahes für Düsseldorf angefertigt worden sind, wird auch ein Cupido ("Le Cupidon") aufgeführt.¹

Kurze Lebensbeschreibung 1797 S.17 unter den Stücken, die nach Verschaffelts Tod in der Werkstatt aufgefunden wurden: Nr.1 "Ein Cupido von weißem Marmor, 3 1/2 Schuhe Proportion."

Geschichte:

Verschaffelt schuf den Cupido ohne Auftrag. Er fand aber bei Pigage Anerkennung als eines seiner schönen Werke, so daß er sich für den Ankauf einsetzte, um einen kleinen Tempel zu zieren. Dieses Projekt wurde nach dem Erwerb der Galathea-gruppe von Grupello aufgegeben, die an der Stelle des ursprünglich geplanten Cupido-Tempels Aufstellung fand. Daraufhin entspann sich zwischen Pigage und Verschaffelt eine Auseinandersetzung über Bezahlung und Lieferung des Werks. Wann und wo der Cupido dann wirklich zur Aufstellung kam, läßt sich nicht mehr klären.

Die Marmorstatue des Cupido ist nur aus den Quellen bekannt und wurde, zumal die Textstellen falsch ausgelegt wurden, von

1 GLA 213/1794 fol.196 vom 13.2.1778.

der Forschung übergegangen. In der Schlußabrechnung von 1779 gibt Verschaffelt erstmals eine kurze Beschreibung des Cupido, so daß sich eine Identifizierung mit dem Amor der Münchner Residenz, wie bisher in der Literatur angenommen, verbietet. Vielmehr handelt es sich um eine verloren gegangene oder verschollene Marmorstatue, die aber in einer Sandsteinreplik in Schloß Ehreshoven erhalten ist.

Auch auf dem Porträtgemälde Verschaffelts von Tischbein, im Mannheimer Reiß-Museum, ist im Hintergrund eine Cupidostatue zu sehen, auf die die Beschreibung zutrifft (Abb.365). Verschaffelt trägt auf der Darstellung den Christusorden. Die Statue muß also vor der Ordensverleihung von 1777 gearbeitet worden sein, was mit den Quellen übereinstimmt, denn Pigage beanstandet am 17. Sept. 1777, daß die Statue zwar abgerechnet, aber noch nicht geliefert sei. Sie befand sich wohl noch in Verschaffelts Werkstatt und konnte so auf dem Gemälde erscheinen.

Dokumentation:

Im Vertrag von 1766 nicht vorgesehen.

1769 "Etrennes Palatines": "On travaille à un temple de Minerve D'ordre corinthien ..., on construira un temple dédié à Cupidon."

30.8.1773 Stellungnahme Pigages: "L'Article 18. La petite figure de Cupidon en marbre, pour laquelle tit. Verschaffelt demande 2200 fl. Cette figure n'a point été Commandée, mais on a dit à tit. Verschaffelt, qu'on pourroit l'employer, pour la placer dans un petit Temple, au cas, qu'il en feroit un prix raisonnable. On n'a encore rien Statué la dessus, et la figure n'est point encore livrée. Il Semble qu'a proportion du prix de la Statue d'Apollon, tit. Verschaffelt peut bien laisser ce petit Cupidon pour le prix de 1800 fl."

17.9.1777 Spécification: "18. Une petite figure de Cupidon en marbre, que le Sr. Verschaffelt a fait pour lui sans être ordonnée; C'est un de ses beaux ouvrages, et qui merite d'être

acquis par S.A.S.E.; on ne scait pas Si le marbre de cette figure appartenoit à la provision de S.A.S.E. quand même Cela ne seroit pas le prix de 2200 fl. demandé par le Sr. Verschaffelt parroit trop fort, et peut être qu'en S'expliquant avec lui il réduiroit le prix à 1800 -"

In den abschließenden Worten, die die Gesamtsumme kommentieren, betont Pigage noch einmal, daß der kleine Marmorcupido zwar in der Abrechnung enthalten, aber noch nicht geliefert sei.

27.6.1779 Schlußabrechnung: 18° "La pettite figure du Cupidon fait en marbre, il à environnt 4 pied d'hauteur appuiée sur un bout de colonne couverte d'une peau de lion groupé ensemble avec son arc, et son Carquoy. 2200 fl."

Beschreibung siehe Ehreshoven, Statue des Cupido, S.293.

Vier Löwen (Abb.317-320)

Aufstellung:

Die vier Löwen lagern paarweise auf hohen Sockeln, die die Treppenwangen zu den Zugängen zum Orangeriegarten und zum türkischen Garten bilden.

Datierung: 1766-73

Technische Angaben:

Gelber Sandstein. Löwen beim Orangeriegarten: Höhe 88 cm, Plinthe 108 x 76 cm. Löwen beim türkischen Garten: Höhe 90 cm, Plinthe 110 x 72 cm.

Dokumentation:

Im Auftrag von 1766 nicht vorgesehen.

30.8.1773 Stellungnahme Pigages: "L'Article 10. pour les quatre Lions, tit. Verschaffelt demande 330 fl. pour l'un, ou 1320 pour les 4. Cet article est raisonnable."

17.9.1777 Spécification: "10. 4 Lions placées aux Escaliers des deux grandes Allées en terrasses des jardins; les quatre pieces ne sont point accordées; Le Sr. Verschaffelt en demande dans Son comte 330 fl. par chacune, Cet article parroit raisonnable, Cependant il Se peut qu'il les laissera pour 300 fl. Ce qui feroit pour les quatre 1200"

27.6.1779 Schlußabrechnung: "Quatre Lions fait en pierre..."
Keine neuen Informationen. Pigage akzeptiert den Preis von 330 fl.

Beschreibung:

Alle vier Löwen haben die Köpfe seitwärts gedreht und blicken über ihre Schultern in Richtung auf den Besucher, der die Treppe aus den tieferliegenden Gärten zum französischen Gartenparterre heraufsteigt. Die Paare sind antithetisch dargestellt,

jeweils die äußere Pranke ruht auf einer Kugel. Die plastisch durchgebildeten Gesichter werden von lockigen Mähnen umrahmt, die besonders über der Stirn zu - für Verschaffelt typischen Tollen - aufgebauscht sind. Unter den zusammengezogenen Brauen sind die Augen kugelig ausgebildet. Die Schwänze sind zwischen den Hinterbeinen nach vorne geführt, so daß die Quasten vor den Bäuchen zu liegen kommen.

Kolossalfiguren: Donau und Rhein (Abb.321)

Aufstellung:

Im großen Bassin als points de vue der Hauptalleen. Links die Donau, rechts der Rhein.

Datierung: 1769-79

Technische Angaben:

Gelber Sandstein, Ruder aus Holz. Flußgötter 15 pieds, Knaben 6 1/2 pieds.

Geschichte:

Der ursprüngliche Plan, zwei männliche und zwei weibliche Flußgötter - Donau (Danubius), Rhein, Maas und Mosel - arbeiten zu lassen, wurde 1774¹ und endgültig 1777 aus Kostengründen zurückgestellt. Schließlich ließ auch der Wegzug des Hofes das Interesse schwinden, denn nach 1779 wurden keine neuen Skulpturen mehr für Schwetzingen in Auftrag gegeben. Demnach wurden die fertiggestellten Kolossalfiguren Donau und Rhein als Pendants aufgestellt. 1819 kam es zur Umgestaltung und Anlage des natürlichen Sees mit unregelmäßigem Ufer.

Dokumentation:

Im Vertrag von 1766 nicht vorgesehen. Wie aus der Korrespondenz Verschaffelts mit den Auftraggebern des Denkmals für den Prinzen Karl von Lothringen hervorgeht, muß der Auftrag um 1769 erteilt worden sein. Denn Verschaffelt antwortet auf das Drängen zur Ausführung des Standbildes im September 1769,

1 Martin 1933 S.348. 1774 werden die Stufen zwischen den beiden Postamenten angelegt. Schon da werden nur noch Donau und Rhein erwähnt, man hat also von dem ursprünglichen Plan schon 1774 Abstand genommen.

er sei mit der Donau beschäftigt und habe noch drei weitere ähnliche Skulpturen zu machen. Erst danach könne er an die Bronzestatue des Prinzen gehen.¹

1769 "Etrennes Palatines". Erwähnung eines Auftrages für vier Flußgötter. Genannt werden Donau, Rhein, Maas und Mosel.

30.8.1773 Stellungnahme Pigages: "L'Article 20. La figure Colossale du Danube en pierre, au prix de 4000 fl. On a déjà fait entendre à tit. Verschaffelt, que Ce prix etoit par trop fort, on est du même Sentimens ici, et on pense, que cette figure Sera grandement payée avec 3000 fl."

17.9.1777 Spécification: "20°. Une figure Colossale en pierre représentant le Danube; Cette piece n'a point été accordée, le Sr. Verschaffelt en demande le prix de 4000 fl. Ce prix fort a étonné en Son tems S.A.S.E. et tous Ceux qui en ont dû prendre Connoissance, d'autant que pour cet ouvrage, comme pour tous les autres cidessus on a fourni au dit Verschaffelt la matiere, les outils, plusieurs materiaux du Bauhoff, quelques journalistes, l'attelier, le Logement, et deplus qu'il jouit d'une bonne pension Sans être obligé de rien fournir pour cela; on a pensé dans le tems, qu'il réduiroit le prix au moins à 3000 -

Il a trois autres figures Semblables, qui lui Sont commandées, S'il ne veut rien rabattre de Son prix, on pourroit ne lui laissser faire, que la Seconde figure, qui doit faire Compagnon à la 1^{ere}, et on laisseroit les deux restantes pour un autre tems."

1779 undatierte Rechnung² Verschaffelths, die aber aus dem Jahre 1779 stammen muß: "Une Figure de pierre de quinze pieds de proportion, accompagnée d'un Enfant de six pieds de proportion, représentant le Rhin, s'appuient sur une Urne, et de l'autre main tenent une Corne d'abondense qui a environnt six pieds de long, et quatre de large vers le bas sortent des

1 Saintenoy 1935 S.194.

2 A.St.A. Fürstensachen 832 1/3 fol.27.

blés et des fruit environnt de trois pieds quatre de large, fait douze pieds d'ouvrages, dont les Epico sont dix pouces de long proportionnée, selon la proportion de la Figure; Cette Figure est le Compagnon du Danube déjà placée, et portée dans un autre compte pour 4000 florins. Il paroît que le prix souffre quelque difficulté, qu'il me soit permis de faire une réflexion, peu de Personnes ne considèreront point les ouvrages qui accompagnent la Figure, premièrement l'Enfant qui a six pieds de proportion, la plainte qui a quatorze pieds, et quatre pouces de long, sur sept de large, la quelle est remplie d'Atributs selon le sujet que la figure represente, en outre il y a une très grande différence pour le travaille d'une Figure de huit à neuf pieds, qu'a une de quinze, elle est en comparaison comme un nombre cube multipliee, parexemple un bloc de 5 de large, et 5 de long, et 5 d'hauteur ne fait que 125, et si nous doublons ce nombre qui est 10 fera 1000 pieds, mais si je n'ai point le bonheur de me faire comprendre j'en suis fachée, cependant je ne peut point faire une figure d'une telle grandeur à moins de 4000 florins, d'auteur plus qu'elle est vue de près."

27.6.1779 Schlußabrechnung: "20. Le Danube accompagnée d'un Enfant fait en pierre, la figure à 15 pieds de proportion, et l'Enfant 6 1/2 4000 fl"

Die Akten aus dem Jahre 1779 enthalten eine Reihe Bemerkungen, zu den beiden Flußgöttern, die den hohen Preis und die säumige Bezahlung betreffen.¹

27.9.1779 "Promemoria": "Les derniers ouvrages qu'ils ont été posées au jardain sont la grande figure qui représente le Rhin, accordée 4000 fl."²

1787 Kurpfälzische Merkwürdigkeiten S.74 "Jenseits der großen Gebüsche kommt man an einen großen Teich, welcher 1100 Schuh lang und 230 breit, und gänzlich mit einer Mauer von ausgehauenen Steinen umgeben ist. Gegen der Mitte des Gartens

1 A.St.A. Fürstensachen 832 1/3 fol.2, fol.4, fol.21.

2 A.St.A. Fürstensachen 832 1/3 fol.21

stellen auf dieser Mauer vier liegende Statuen, Coloßischer Größe, die Donau, der Rhein, die Maas und die Mosel, als vier durch die Kurfälzische Lande fließende Hauptflüsse vor. Auch wird um diesen Teich ein Rasen, eine Alle und ein Kanal gezogen werden."

Offensichtlich hat sich der Schreiber weniger auf eigene Anschauung als eher auf den Text in den Kunstdenkmälern von 1769¹ bezogen.

1797 Kurze Lebensbeschreibung, unter Meisterstücke für den Schwetzingen Schloßgarten S.16 "2. Die Donau und der Rhein, zwey kolossalische Bildsäulen an dem großen Kanale."

Beschreibung:

Donau (Abb.322)

Auf einem gestuften Sockel, der die Aufschrift DANUBIUS trägt, lagert ein eher jugendlicher, nackter Flußgott, der sich mit dem rechten Arm auf eine liegende Wasserurne stützt. Mit der linken erhobenen Hand beschattet er die Augen. Das rechte Bein ist ausgestreckt, das linke angewinkelt, und über der Hüfte liegt locker ein Tuch. Das halblange, gelockte Haar geht in einen Kinnbart über. Der leichtgeöffnete Mund wird von einem Oberlippenbart überfangen. Hinter ihm steht ein nackter Knabe, der mit der rechten Hand ein aufgestelltes und gegen seine Schulter gelehntes Ruder hält. Die Linke greift nach einem Tuch. Zu Füßen des Flußgottes liegt ein großer Köcher mit Pfeilen.

Rhein (Abb.323 u.324)

Ein alter Flußgott mit langem, zottigem Kinn- und Oberlippenbart lagert ebenfalls auf eine liegende Urne gestützt. Das rechte ausgestreckte Bein liegt über dem leicht angewinkelten linken. Unterleib und Beine sind verhüllt. Der Rhein trägt einen Blattkranz auf dem im Nacken hochgenommenen Haar. Mit

1 Etrennes Palatines pour l'annee 1769 p.68.

der linken Hand hält er ein kurzes Ruder, das hinter dem stützenden Arm herausragt. Der rechte Arm umfaßt ein großes Füllhorn, das auf der dem Betrachter abgewandten Seite auf der Plinthe aufgestellt ist. Ihm entquellen Früchte und Getreide. Daneben hockt ein nackter Knabe. Er hält einen Fisch in der Hand, zu seinen Füßen liegt ein mit Seilen umwundenes Gewicht.

Ikonographie:

Hält man sich eine Konzeption von vier Figuren vor Augen, so ist vorstellbar, daß ursprünglich geplant war, an den Längsseiten des Bassins jeweils einen männlichen Flußgott einem weiblichen gegenüber anzuordnen. Dieses geläufige Prinzip findet sich auch bei den "vier Elementen" im Parterre. Die Gegenüberstellung von Rhein und Donau entstand zwar als Notlösung, war aber nicht nur kompositorisch vertretbar, sondern auch ikonographisch, da in ihnen die beiden Hauptflüsse der Kurpfalz repräsentiert werden. Noch vor der Vereinigung von Pfalz und Bayern konzipiert und aufgestellt, kann die Donau nur für Pfalz-Neuburg in Anspruch genommen werden und nicht wie erst später auch für die Wittelsbachischen Erblände. Die Maas sollte das Herzogtum Berg, die Mosel Pfalz-Sponheim repräsentieren.¹ Vorbilder ließen sich zahlreiche anführen, geht doch das Motiv des lagernden Flußgottes auf die Antike zurück. Ikonographische Übereinstimmungen weisen besonders auf die Flußgötter von Coustou im Parterre d'eau im Schloßpark zu Versailles.

1 Prückner, Flüsse 1981.

26 Bleiurnen

Geschichte:

Von den insgesamt 26 Exemplaren waren 8 Stück 1766 bestellt, die dann in den Rechnungen nicht mehr auftauchen. 1773 wurde über weitere 8 Stück abgerechnet, außerdem über 6 danach bestellte Exemplare. Dabei handelt es sich um vier zusammengehörende Urnen und um ein Paar. Schließlich werden 1773 noch vier weitere Urnen bestellt.

Ein Teil der Urnen wurde anderen Künstlern zugeschrieben.¹

Eine genaue Lesung der Quellentexte belegt, daß alle Bleiurnen in Schwetzingen nach Modellen Verschaffelts gearbeitet wurden.

8 Bleiurnen nach zwei Modellen:

Aufstellung:

In der südlichen Angloise, einen Seitenweg flankierend.

Datierung: 1766

Technische Angaben:

Überziselierter Bleiguß. Höhe 92 cm, Durchm. 47 cm.

Dokumentation:

28.8.1766 Vertrag: "12. me II y aura 8 Vases en plomb coulé selon le modèl faits de la proportion de 3 1/2 pieds. le prix convenu, il y à 2 ans pour chacun est 120 fl. et pour les 8 ensemble 960 fl."

4.9.1766 Kopie des Vertrages: "12.me II y aura 8 Vases en plomb coulé selon les modèles faits de ..."²

1 Martin 1933 S.378 Zuschreibung an Conrad Linck.

2 Entgegen dem ursprünglichen Plan sollten die Urnen doch nach verschiedenen Modellen gearbeitet werden. Martin 1933 berücksichtigt die Kopie des Vertragstextes nicht. A.St.A. Fürstensachen 832 1/3 fol.37r.

4 Urnen Typ 1 (Abb.325-328)

Das tulpenförmige Gefäß sitzt auf einem gekehlten Fuß mit Wulst auf. Es verjüngt sich nach oben und läßt zum Rand, weit aus. Es ist vollkommen von figürlichem und ornamentalem Dekor überzogen. Die Darstellung auf dem Becken ist durch geschwungene, plastische Bänder von dem oberen Gefäßkörper abgesetzt. Um das Becken sind vier Delphine so angebracht, daß sich auf den gegenüberliegenden Seiten jeweils zwei Tiere anblicken, die Leiber die Seiten umspannen und die aufeinandertreffenden Schwänze miteinander verschlungen sind. Diese Fischschwanzknoten scheinen aus den Mündern von Meergöttern hervorzuströmen. Der Hintergrund zu diesen figürlichen Darstellungen ist innerhalb der Beckenzone als wellenförmiges Muster, Flechtwerk und Muscheloberfläche strukturiert. Der obere Teil des Gefäßkörpers ist mit einem schräg verlaufenden Zungenblattornament verziert. Der ausladende Deckel gliedert sich in einen Rand aus dickem Perlstab, eine geschuppte Deckelfläche und einen stark profilierten Knauf mit bekrönender Artischocke.

4 Urnen Typ 2 (Abb.329 u.330)

Der kelchförmige Gefäßkörper, der auf einem schlanken Fuß mit Nodus aufsitzt, zeigt im unteren Drittel eine leichte Einziehung. Auf der ebenfalls eingezogenen Öffnung sitzt ein hoher, glockenförmiger Deckel auf. An zwei Seiten sind auf Schulterhöhe zottige Masken angebracht, aus deren Mäulern Wasser quillt. Diese Wasserlinien verbreiten sich zum Becken hin und umziehen das ganze Gefäß. Die beiden anderen Seiten sind mit je einer großen Muschel geschmückt. Der obere Teil des Gefäßkörpers ist zwischen den Masken ebenfalls mit einem schräg verlaufenden Zungenblattornament verziert. Überlappende Blatt-

motive überziehen die stark gewölbte Fläche des Deckels.
 Darüber sitzt ein Knauf mit kräftig ausladenden Perlstab-
 ringen und einer Eichel als Bekrönung.

14 Urnen nach verschiedenen Modellen:

Dokumentation¹:

30.8.1773 Stellungnahme Pigages: "L'Article 16. pour 14 Vases en plomb à 120 fl. la piece; le prix en est passable."

17.9.1777 Spécification: "16. 14 Vases en plomb coulé placés dans les deux petites angloises et terrasses a coté; accordé Chacun pour lr prix de 120.fl. fait pour les quatorze ensemble la Somme de 1680 -

16. Quatorze Vases en plomb dont 8 etoient fait avent l'ordon-
 nance des 6 autres, et l'argune etoit sur le pied de 20 ils
 ont 3 1/2 pied d'hauteur à raison de 120 florins 1680 fl."

8 Urnen nach einem Modell (Abb.331 u.332)

Aufstellung:

In der nördlichen Angloise, im Rondell beim Vogelbad kreisförmig angeordnet.

Datierung: 1773-77

Technische Angaben:

Überziseliertes Bleiguß. Höhe 85 cm.

Beschreibung:

Der schlanke, hohe Gefäßkörper steht auf einem niedrigen, flachen Fuß und verbreitert sich gleichmäßig nach oben. Die

¹ Ausnahmsweise wird die Dokumentation vorangestellt, weil alle 14 Urnen zusammen genannt sind.

Schulter ist scharf abgesetzt, ebenso der zylindrische Hals, dessen Mündung ein halbiertes Perlstab bildet. Der Fuß ist mit einem Blattornament und die untere Zone des Gefäßkörpers ist wie der Hals mit dem gebogenen Zungenblattornament verziert. Unterhalb des Schulteransatzes befindet sich zwischen den Henkeln ein schmaler Fries aus Kreisornamenten. Die üppig ausgestalteten Henkelansätze bestehen aus je einem Medusenhaupt mit aufgerissenem Mund. Die Schlangenhaare umrahmen ineinander verflochten das Gesicht und wachsen als Henkel aus dem Scheitel senkrecht in die Höhe. Dicke Lorbeerfestons sind über die Medusenhäupter gezogen und hängen tief über die freien Flächen des Gefäßkörpers.

4 Urnen nach einem Modell (Abb.333)

Aufstellung:

Paarweise auf den Treppen, die von den Hauptalleen zu den Angloisen rechts und links führen.

Datierung: 1773-77

Technische Angaben:

Überziselierter Bleiguß. Höhe 85 cm, Durchm. 55 cm.

Beschreibung:

Auf einem niedrigen, gekehlten Fuß sitzt ein Gefäßkörper mit breitem Becken und steiler Wandung. Die Schulter ist scharf abgesetzt und geht in einer starken Einziehung in den Hals über. Der Rand dagegen läßt wieder weit aus. Den glockenförmigen Deckel bekrönt eine Artischocke. Vorherrschend ist das Blattzungenornament, lediglich die abgesetzte Beckenzone ist mit fedrigen Blättern, deren Spitzen sich freiplastisch einrollen, verziert. Unter den beiden kleinen Henkeln, die senkrecht auf den Schultern sitzen, befinden sich Panmasken.

2 Urnen nach einem Modell, Deckelfiguren unterschiedlich (Abb.334)

Aufstellung:

Beim Bassin der Galathea.

Datierung: 1773-77

Technische Angaben:

Überziselierter Bleiguß, figürliche Darstellungen auf dem Deckel. Höhe 95 cm.

Beschreibung:

Auf einem gestreckten Fuß mit Kehle und darüber angebrachtem Wulst erhebt sich ein Gefäß in Form einer Amphore. Die Konturen gehen weich ineinander über. Die untere Gefäßzone schmückt ein Zungenblattornament, darüber liegt um den Körper ein Lorbeerfeston. Über die Schulter wächst ein Kranz fedriger Blätter nach unten. Den Hals schmückt ein schräg verlaufendes Blattzungenornament. Auf dem Deckel mit Perlrandsstab hockt jeweils ein Paar schnäbelnder Tauben.

4 Urnen nach einem Modell (Abb.335-337)

Aufstellung:

Am Ende des Kreisparterres rechts und links der Hirschgruppen, die Treppen zu den großen Alleen flankierend.

Datierung: 1773-77

Technische Angaben:

Überziselierter Bleiguß. Höhe 100 cm, Durchm. ca.110 cm. Sockel aus rotem Sandstein. Höhe 65 cm, Breite 70 cm.

Dokumentation:

30.8.1773 Stellungnahme Pigages: "L'Article 17. pour 4. grands Vases en plomb à 1100. fl. les quatre; on trouve, qu'ils peuvent être genereusement payé par proportion de ceux cidessus avec 880. fl.

17.9.1777 Spécification: "17. 4 Autres grands Vases en plomb coulé placés aux côtés de la Cascade à la tête des parterres; Ces pieces n'ont point été accordées; le Sr. Verschaffelt demande dans son Compte pour chacune 275. fl. ou 1100. fl. pour les quatre. Il est à croire qu'il les laissera au plus pour 900 -"

27.6.1779 Schlußabrechnung: "17⁰ Quatre grand vases en plomb qui sont placés autour du Bassin du Cerf à raison de 25 carolins l'un 1100 fl."

Beschreibung:

Der Gefäßkörper erhebt sich über einem breiten, profilierten Fuß, wobei der untere Teil des ausladenden Beckens durch einen plastischen Zungenblattkranz betont ist. Die Schulter setzt sich scharfkantig ab und geht in einer Hohlkehle in den Hals über. Der flache, glockenförmige Deckel mit Eierstab als Rand wird von einer Artischocke bekrönt. Zwei Seiten des Gefäßkörpers sind von Faunsköpfen mit weit nach hinten gebogenen Hörnern, die auf der Gefäßschulter aufsetzen, geziert. Dagegen werden die beiden Frontseiten von Rollwerk mit Blattranken und Blütenglocken überlappt.

Zwei Denkmäler (Abb.338-343)

- A. Denkmal für die Ausgrabung frühgeschichtlicher Funde¹
- B. Denkmal auf die Gartenkunst

Aufstellung:

Im südlichen Boskett, als Endpunkte von Seitengängen, einander gegenüberstehend.²

Datierung:

- A. 1768 nach der Inschrift
- B. 1771 nach der Inschrift

Technische Angaben:

Gelber Sandstein, Plinthen und Sockel aus rotem Sandstein.
Denkmalhöhe ca.240 cm, Plinthe 144 x 144 x 26 cm; Sockel
263 x 263 x 20 cm.

Geschichte:

Im Jahre 1765 wurden beim Abtragen einer Erderhöhung nahe der Moschee Reihengräber von Gefallenen aus römischer Zeit freigelegt und zahlreiche Grabbeigaben geborgen (Waffen, Gefäße, Münzen). Mit diesem Fund setzte sich Kasimir Häffelin in einer *Dissertatio*³ der Akademie der Wissenschaften auseinander.

- 1 Unterschiedliche Benennungen: Martin 1933 S.2 "Denkmal auf die gefallenen Römer und Deutschen". Gesche im AK Mannheim 1976 W 37m "Denkmal für die Ausgrabungen früheschichtlicher Funde". Fuchs 1963 S.156 erkannte eine germanische Grabstätte, "auf der neckarswebische Brandgräber des ersten nachchristlichen Jahrhunderts und frühmittelalterliche Skelettgräber fränkisch-merowingischer Herkunft unterschieden werden müssen." (Siehe Anm.3)
- 2 Beringer, Verschaffelt 1902 S.104, schreibt die Denkmäler Conrad Linck zu.
- 3 Häffelin, "Dissertatio de sepulcris Romanis in agro Schwetzingano repertis, cum Appendice de veteri Solicinio, hodie Schwetzingen" (zit. nach Fuchs 1963 S.156).

Die historische Klasse der Akademie¹ hatte sich vor allem die Mittelalterforschung zur Aufgabe gemacht, aber auch das Sammeln und Bestimmen der Relikte der frühesten Landesgeschichte. Im Antiquarium wurden Zeugnisse, vorwiegend aus der römischen Besiedlungszeit, zusammengetragen und wissenschaftlich bearbeitet.²

An der Ausgrabungsstätte in Schwetzingen wurde ein Denkmal errichtet, das sich als geeignetes Mittel anbot, Carl Theodors Friedensherrschaft zu propagieren.

Das Denkmal auf die Gartenkunst war kompositorisch als Pendant notwendig geworden. Der thematische Bezug zielte auf das zeitgenössische Ereignis der Anlage des Schloßparks.

Dokumentation:

1769 "Etrennes Palatines": Früheste Erwähnung der Denkmäler.

30.8.1773 Stellungnahme Pigages: "Au N. 8. Pour les deux Monumens Executés en pierre, tit. Verschaffelt demande =660 fl. pour chacun ou 1320. fl. pour les deux. On trouve que ce prix est trop cher au moins d'en tiers, puisqu'il n'a fallu ni grande etude pour les composer, ni grand travail pour les faire. Ils font pour la plus grande partie ouvrage de tailleur de pierre."

17.9.1777 Spécification: "8. 2 Monuments en pierre qui sont placées dans les grands bosquets à gauche; Ces deux pieces ne Sont point accordés; le Sieur Verschaffelt demande dans Son Compte 660. fl. pou Chacune, peutêtre qu'il Se contentera bien de 600 fl. ainsi cela feroit pour les deux -1200-"

27.6.1779 Schlußabrechnung: ". Deux Monuments fait en pierre, l'un réprésente un groupe de Vases, casques, picques, et sabres, les quels ont etée coppiée après ceux que l'on à

1 Außer der historischen Klasse wurde auch eine naturwissenschaftliche Klasse in der Akademie gepflegt.

2 Zur historischen Klasse der Akademie: Fuchs 1963, insbes. Kap.VI S.147ff "Der römische Rhein".

trouvée à chvetzingen en fouillant le terre, tous çecy est groupée avec les festons de laurier, et palmes posée sur un piedestal rond ornée d'un Drapperie avec deux inscriptions, le tout a dix pieds d'hauteur sur 4 de largeur. L'autre est un Enfant qui renverse un Vase accompagnée des machinnes idrolliques à raison de 660 fl: l'un 1320 fl."

Beschreibung:

Die Sockel der beiden Denkmäler sind identisch gebildet: Ein von Bändern umwundener Lorbeerkrantz dient als Basis für einen Säulenstumpf, der durch Kanneluren und Stege strukturiert ist. Die Säule ist fast vollständig von zwei Tüchern, die an den Seiten miteinander verknötet sind, verhängt. Die relativ glatten Flächen tragen die Inschriften. Dem Säulenstumpf liegt eine runde Steinplatte auf, die wiederum als Plinthe für verschiedene Gegenstände dient.

A. Denkmal für die Ausgrabung frühgeschichtlicher Funde
(Abb.338, 339, 343)

Über einer Anzahl unregelmäßig angeordneter Waffen (Schwerter, Säbel etc.) liegen, ebenfalls wie zufällig hingelegt, vier Urnen, zwei davon mit Deckel. Quer über das Arrangement ragt ein Liktoresbündel heraus, und auf der Rückseite befindet sich ein Helm. Ein dicker Ast mit üppigem Blätterbüschel (Palmbblätter?) steckt zwischen den Urnen, über die unregelmäßig Lorbeerfestons dekoriert sind.

Inschrift Vorderseite: PACIS ARTIBUS
VITAE SUAE DELICIIIS
AEQUATO VII PED. SOLO
VINDICAVIT
CAR. THEODORVS EL.
ET M.H. P. C.¹
MDCCLXVIII

1 M.H.P.C. = MONUMENTUM HOC PONERE CURAVIT (zit. nach Martin 1933 S.3 Anm.1).

Inscription Rückseite:

MARTIS ET MORTIS
 ROMANOR. AC TEUTONUM
 AREA
 INVENTIS ARMIS
 URNIS ET OSSIBVS
 INSTRUMENTISQ. ALIIS
 AN. MDCCLXV. DETECTA¹

B. Denkmal auf die Gartenkunst (Abb.340-342)

Ein roh behauener Felsen bildet den Untergrund für eine Anhäufung von Gerätschaften des Gartenbaus. Diese werden wiederum bekrönt von einem Putto, der eine große Urne umstürzt und deren Inhalt entleert. Breitbeinig steht er auf einem Plan der Schloßgartenanlage. Unter dem eingerollten linken Teil des Planes kommt ein großer Spaten zum Vorschein. Rechts hinter dem Putto liegt eine Winde, die von einem dicken Seil umwunden ist und deren linker Teil abgesägt ist. Auf der Rückseite befindet sich ein großer, üppig mit Blüten und Früchten gefüllter Korb.

Der Plan gibt einen Ausschnitt der Anlage unmittelbar vor dem Schloß wieder: Grundriß des Schlosses, Terrasse mit den vier Urnen, diese sind deutlich zu erkennen, das Parterre mit den seitlichen Rasenfeldern und den ovalen Rasen in der Verlängerung der Zirkelbauten.

Inscription Vorderseite:

MIRARIS
 QUISQUIS OBAMBULAS
 STUPET IPSA
 QUAE NEGAVERAT

¹ Den Künsten des Friedens, welche die Freuden seines Lebens sind, hat Kurfürst Carl Theodor, nachdem der Boden 7 Fuß hoch abgetragen war, den Platz geweiht und dieses Denkmal setzen lassen.

Ein Feld des Krieges und des Todes von Römern und Germanen ist im Jahre 1765 entdeckt worden, nachdem man Waffen, Urnen, Knochen und andere Geräte gefunden hatte.

MAGNA RERUM MATER
NATURA

Inschrift Rückseite: CAROLUS THEODORUS
DEPONENDIS CURIS
SIBI SUISQUE
LUDENDO FECIT
MONUM. H.P.
MDCCLXXI¹

Deutung:

Als Gestaltungsmittel wurden herkömmliche Elemente verwendet. Der aus einem Säulenstumpf bestehende Sockel, mit Lorbeerkrantz als Basis und mit Tüchern drapiert, ist ein geläufiger Sockeltyp des 18. Jahrhunderts, vor allem im Empire, so daß keine spezifische Deutung angebracht ist.

Mit dem Denkmal "auf den Frieden" sollte nicht nur dem Friedensfürsten Carl Theodor gehuldigt, sondern auch dem Gräberfeld ein würdiges Denkmal errichtet werden. Letztendlich stellt es eine Dokumentation für das Bemühen des Kurfürsten um wissenschaftliche, historische und archäologische Erforschung der Vergangenheit dar, eine Dokumentation der fortschrittlichen Aktivitäten in der Kurpfalz durch die von Carl Theodor gegründete Akademie der Wissenschaften.

Das Denkmal "auf die Gartenkunst" entspricht mit der Würdigung Carl Theodors typologisch der Denkmalsvorstellung des 18. Jahrhunderts, die vorwiegend den Personenkult zum Thema hat. Noch ist es nicht die Natur selbst, die zur Freude und Erholung beiträgt, sondern das von Menschenhand künstlich Geschaffene, das selbst die Natur zu erstaunen vermag (s. Anm.1).

1 Du bewunderst, der du hier gehst: Es staunt selbst, die es verweigert hatte, die große Mutter der Dinge, die Natur. Carl Theodor hat dies zur Erholung von seinen Mühen für sich und die Seinen in den Stunden der Muße geschaffen. Dies Denkmal setzte er 1771.

In ihrem Bezug sowohl zur Vergangenheit als auch zur zeitgenössischen Geschichte bringen die Schwetzingen Denkmäler einen neuen Gedanken in die Denkmälertypologie.

Statue der 'Minerva'¹ (Abb.345)

Aufstellung:

Im südlichen Boskett. Im Tempel der Minerva, vor der Cella-rückwand zwischen zwei das Gebälk stützenden Säulen. (Abb.344)

Datierung: 1767-73

Technische Angaben:

Weißer Marmor. Höhe 200 cm.

Sockel heller, rotgeädertes Marmor. Höhe 91,5 cm.

Geschichte:

Mit dem Tode des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz 1716 in Düsseldorf wurde das große Schloßprojekt Matteo Albertis mit seinen Gartenanlagen hinfällig. Auch die Tätigkeit des greisen Bildhauers Grupello für den Hof war damit beendet. Unter den in der Werkstatt des Künstlers zurückgebliebenen vollendeten und unvollendeten Werken, die alle 1716 inventarisiert wurden, waren zahlreiche, die für die Parks neuer Projekte vorgesehen waren. Sechs der Skulpturen, die vorübergehend in der Düsseldorfer Galerie aufgestellt worden waren, forderte Carl Theodor 1767 zur Ausschmückung des Schwetzingen Schloßparks an.² Darunter befand sich die Figur einer bekleideten, aber unvollendeten Pallas-Athene. Inv. Nr.53 von 1716 "Eine gekleidete Pallas von Marmor lebensgroße so annoch nicht fertig."³ Diese Skulptur wurde dazu bestimmt, für den

- 1 Eigentlich Statue der Pallas Athene, durch Ölzeitung eindeutig ausgewiesen. Auch im Düsseldorfer Inventar von 1716 als Pallas bezeichnet. In den Rechnungen und in der späteren Literatur dagegen Benennung als Minerva. (Im 18.Jh. Namensidentität Minerva-Pallas Athene.)
- 2 Galatea, Merkur, Minerva-Pictura, Kurfürstin Anna Maria Louisa als Minerva, Justitia, Minerva.
- 3 "Etrennes Palatines" auf das Jahr 1769.

1769 im Bau befindlichen Tempel der Minerva von Verschaffelt fertiggestellt zu werden. Zuvor sollte Verschaffelt aber ein Modell anfertigen.

Dokumentation:

30.8.1773 Stellungnahme Pigages: "L' Article 14. pour avoir retouché et corrigé la Minerve, la prix en est excessif, quoique tit. Verschaffelt allegue qu'il a dû faire un model exprès; Ce model n'a rien couté à son génie, puisqu'il n'a fait que copier en terre La figure telle qu'elle étoit, et que Sur Cette Copie il a étudié les petits Changemens qu'il a jugé nécessaire de faire à la figure originale. On ne peut gueres taxer ce model au plus haut, qu'à 200.fl., et c'est deux cents florins gagnés dans quelques heures. Quant au retouchement et au Correction faites à la Statue d'après ce model, c'a été l'ouvrage d'un garçon Sculpteur et d'un tailleur de marbre pendant quelques Semaines; tit. Verschaffelt y a très peu mis la main. En taxant ceque lui a couté cet ouvrage intrinsequement on ne trouvera plus une Somme de 300. fl. Ainsi Si on passe 700. fl. de profit à tit. Werschaftelt cela fera 1000. fl. qui joint aux 200, fl. du model feront en tout 1200.fl. por Cet article, et c'est en verité payer bien grandement."

17.9.1777 Spécification: "14. Une ancienne figure en marbre representant Minerve, à la quelle le Sr. Verschaffelt a fait des réstaurations et améliorations ..." Der weitere Text entspricht dem von 1773, auch hier geht es Pigage um eine Preisminderung von 2200 fl. auf 1200 fl.

27.6.1779 Schlußabrechnung: "14. La Minerve placée au Temple présentement figure de marbre venu de Dusseldorfes dégrossé pour la quelle j'ai été obligée de faire un model pour la pouvoir finire, cette figure à 6 pieds de proportion à raison de 2200 fl."

Beschreibung:

Das Standmotiv der Figur wird durch ein stark belastetes linkes und ein aus dem Gewand heraustretendes, nach außen gestelltes rechtes Bein bestimmt. Die Hüfte ist entsprechend eingeknickt. Über einem langen, bis zum Boden reichenden Peplos trägt die Göttin einen Panzer und einen langen Mantel, der auf der rechten Schulter von einer runden Fibel zusammengehalten wird. Der vordere Teil liegt über dem linken, angewinkelten Arm und ist so zurückgeschlagen, daß der Saum große Faltenkaskaden bis zum Boden hinunter bildet. Über der rechten Schulter bauscht er sich auf und läßt einen Gelenkschutz in Form einer Tiermaske sichtbar werden. In der Rechten hält die Göttin ein Zepter, in der linken, erhobenen Hand einen Ölzweig. Die Füße stecken in Sandalen. Hinter dem rechten, vorgestellten Bein sind zwei Fahnenstangen zu sehen, davor hockt eine Eule mit gespreizten Flügeln, das Tier der Athena - Minerva (Abb.346). Die Göttin trägt einen Helm mit Helmbusch, um den ein Lorbeerkranz liegt. Das Haar ist zur Seite genommen und fällt lang gelockt über die linke Schulter. Das Gesicht ist großflächig angelegt mit den für Verschaffelt eigentümlichen Gesichtszügen: stark geschwungene Brauen über tiefliegenden Augen, breiter Nasenrücken, kräftig modellierte Kinn- und Mundpartie, ein Gesichtstyp, der vordergründig naturalistisch wirkt, von Verschaffelt aber formelhaft eingesetzt wird.

Vorstudien:

Das Modell Verschaffelts ist nicht nachweisbar (s. Dokumentation).

Das Modell Grupellos ist in einem Bronzenachguß im Düsseldorfer Kunstmuseum erhalten.¹

Stil:

in Vergleich mit der Minervastatuetten von Grupello, die sich heute in Düsseldorf, Kunstmuseum, befindet und als

1 Kultermann 1968 Kat. Nr.40 Abb.65. Höhe 33 cm.
Düsseldorfer Inventar von 1716 Nr.41.

Abguß des ursprünglichen Modells angesehen werden kann, läßt darauf schließen, daß die Konzeption der Schwetzingen Minerva weitestgehend von Grupello stammt: die Körperhaltung mit dem aus dem Gewand heraustretenden rechten Bein (allerdings ohne die Hüfteinknickung), die Haltung des rechten Armes mit dem flatternden Gewandstück und der Helm mit Lorbeerkranz und den sich um den Helmrand schlingenden Locken sind schon bei Grupello angelegt. Attribute in den Händen fehlen, waren aber wohl ähnlich vorgesehen.

Dagegen tragen die Oberflächenbehandlung und der Gesichtstyp deutlich die Handschrift Verschaffelts: Während bei Grupello die Körperkontur erkennbar ist, die Faltenzüge sich logisch entwickeln, scheint bei Verschaffelts Minerva ein undifferenzierter Körper wie von Tüchern verhängt, d.h. die Falten verlaufen hart und dekorativ und sind nicht geeignet, die Körperkontur zu klären.

Bei der Ausführung ist kein Versuch gemacht worden, einem antiken Vorbild nahe zu kommen. Klassizistische Elemente zeigen sich in Tracht und Attributen, nicht aber in Körperaufbau, Haltung und Gesichtsbildung.

Zwei Altäre im Tempel der Minerva (Abb.347)

Aufstellung:

In den Nischen der Seitenwände.

Datierung: 1767-73

Technische Angaben:

Bunter Marmor. Höhe 79,5 cm, Durchmesser 67 cm.

Reste von Vergoldung am Dekor.

Sockel 16,5 x 69 x 69 cm.

Dokumentation:

Archivalisch nicht erfaßt. Von Heber 1986 S.562 Verschaffelt zugeschrieben.

Beschreibung:

Der runde Altar auf einer dicken, quadratischen Platte ist mit vier Bukranien geschmückt. Zwischen den Bukranien hängen Lorbeerfestons. Oben liegt eine im Durchmesser geringere Platte auf.

Vier Statuen für das Badhaus "Begleiterinnen der Aurora"
(Abb.348, 350, 352, 353)

Aufstellung:

Im Ovalsaal in Wandnischen.

Datierung: ca.1779

Technische Angaben:

Sandstein bronziert. Höhe 150 cm.

Nach Modellen (heute verschollen) gearbeitet.¹

Dokumentation:

1779(?) undatierte Rechnung Verschaffelts²: "Quatre Figures en pierre de cinque pieds de proportion, représentant les accompagnements de L'Orore, deux jaittent des fleurs, une tenent des flambeaux dans les mains, et la quattrieme verse de la Rosée suivant les petits models déjà fait 3000 florins"

27.9.1779 "Promemorio"³: "Les quatre petites figures, pose aux bains accordée pour 800 florins lune font pour les
quatre total 3200"

Kurze Lebensbeschreibung 1797 S.16 Nr.6 "Im Badhause die vier Jahreszeiten von gebrannter Erde."

Beschreibung:

Alle vier weiblichen Figuren sind mit nackten Oberkörpern und mit bodenlangen, um die Hüften geschlungenen Gewändern dargestellt. Kopfwendung und Blickrichtung sind, auf die Mitte des

1 Nachtrag März 2013: Im Jahr 2010 konnte das Gipsmodell für den Kopf einer Aurora vom Reiss-Engelhorn-Museum aus Privatbesitz erworben werden. Siehe A. Krock, Der Bildhauer des Fürsten - Peter Anton von Verschaffelt (1710-1793). In: Mannheimer Geschichtsblätter, remmagazin 20/2010 S.113ff. Abb.2. (s. S.283 und Abb.440)

2 A.St.A. Fürstensachen 832 1/3 fol.27.

3 A.St.A. Fürstensachen 832 1/3 fol.21 "Les derniers ouvrages qu'ils ont été posees au jardain sont la grande figure qui représente le Rhin ... Les quatre petites figures, pose aux bains..."

Ovalsaales bezogen. Die langen, nach hinten gebundenen Haare fallen locker in den Nacken. Bei zwei der Figuren (Taugöttin und eine Blütenstreuende) liegen Schleier auf den Hinterköpfen.

1. Die eine Blütenstreuende hält das Blumenbukett neben der linken Hüfte, aus dem sie mit der rechten Hand Blüten pflückt (Abb.348).

2. Die zweite blütenstreuende Figur rafft mit der Rechten einen Gewandbausch, der mit Blüten gefüllt ist. In der ausgestreckten linken Hand hält sie ebenfalls ein Blütenbüschel (Abb.350). Siehe dazu das Gipsmodell des Kopfes, S.282 Anm.1 und (Abb.440).

3. Die dritte Figur trägt in beiden nach den Seiten gestreckten Händen Fackeln (Abb.352).

4. Der vierten Figur ist als Attribut ein Sieb beigegeben, das sie mit beiden Händen neben ihrer linken Hüfte hält (Abb.353).

Aus kompositorischen Gründen sind jeweils zwei Figuren mit nach außen gestreckten Armen gestaltet, bei den beiden anderen greift jeweils der rechte Arm hinüber zur linken Hüfte. Genauso werden durch die Art der Gewandung jeweils zwei zu Paaren zusammengefaßt.

Vorstudien:

Privatbesitz Mannheim. (Abb.349)

Entwurf für die erste blütenstreuende Figur. Körperhaltung und Gewanddrapierung identisch. Auf der Zeichnung längeres Haar, Blütenbukett lockerer gefaßt.

RMMA LBW 1974/2//221

Entwurf für die zweite blütenstreuende Figur. (Abb.351) Haltung und Gewanddrapierung mit der Ausführung identisch. Es fehlen die Blüten im Gewandbausch und in der Hand.

RMMA LBW 1974/2//163

Entwurf einer blütenstreuenden Figur, der allerdings nicht sicher mit dem Badhaus in Zusammenhang gebracht werden kann. In einer rundbogigen Nische steht eine fast nackte, geflügelte, weibliche Gestalt, die aus ihren über den Kopf gehaltenen Händen Blüten fallen läßt.

Ikonographie:

Die Skulpturen für das Badhaus wurden bisher, auf die "kurze Lebensbeschreibung" bezogen, zu Unrecht als die Vier Jahreszeiten bezeichnet. Die vier Figuren sind von Verschaffelt (s. Dokumentation) eindeutig benannt. Als Begleiterinnen der Aurora, der rosenfingrigen, sind zwei der Figuren dazu bestimmt, den Weg über den Himmel mit Morgenröte zu säumen (Rosen). Aurora bringt morgens bei ihrem Auftauchen aus dem Ozean dem Menschen das Licht (Fackeln) und des Abends sprengt sie den Tau (Sieb). Es ist also nicht der Lauf des Jahres, sondern der des Tages dargestellt.

Vier Gipsabgüsse für das Badhaus

Aufstellung:

Jeweils zwei Figuren in Nischen der beiden Vorhallen des Badhauses.

Südliche Vorhalle: Amor von Verschaffelt und Faun von Ildefonso.

Nördliche Vorhalle: Apollo Lykaios und Idolino.

Datierung: 1772-80

Technische Angaben:

Gipsabgüsse, leicht überarbeitet. Höhen zwischen 130 und 150 cm.

Geschichte:

Der Amor von Verschaffelt (Abb.355) ist ein Abguß nach dem Marmororiginal, das sich in der Münchner Residenz befindet. Die Abgüsse der Antiken wurden von Verschaffelt als Kopien nach Gipsabgüssen aus dem Antikensaal hergestellt.

Kopie (Abb.354) nach dem Faun von Ildefonso aus der Sammlung der Königin Christine von Schweden. Im Erwerbungsbericht Fedes 1709-14 (siehe Anhang VII,1) erwähnt.

Kopie (Abb.356) nach dem Apollo Lykaios aus der Sammlung Medici, Florenz. 1790 auf der Bestellliste für den Markgrafen von Baden zum ersten Mal erwähnt (s. Anhang VII,6).

Kopie (Abb.357) nach dem Idolino aus der Sammlung Medici, Florenz. 1790 auf der Bestellliste für den Markgrafen von Baden zum ersten Mal erwähnt (siehe Anhang VII,6).

Dokumentation:

17.8.1772 Verschaffelt stellt ein Gesuch für Brennholz, um Gips zu brennen.¹ Antike Figuren sollen abgeformt und gegossen, nach Düsseldorf geschickt und einige davon im kurfürstlichen Badhaus aufgestellt werden. Damit ist eindeutig belegt, daß Verschaffelts Werkstatt die Abgüsse für das Badhaus herstellte.²

Ursprünglich waren wohl vier Antikenabgüsse vorgesehen. Nach der Fertigstellung des kleinen Amor aus Marmor scheint ein Abguß gewünscht und zur Aufstellung bevorzugt worden zu sein.

1 GLA 213/1794 fol.160.

2 Das Rechnungsdatum von 1772 belegt eine frühe Bauplanung.

Restaurierungsarbeiten an Skulpturen von Vacca und Grupello

1766 mußte der Bachus von Andrea Vacca überarbeitet werden, und Verschaffelt verlangte in der Abrechnung vom 4.9.1766¹ für seine Arbeit unter Punkt 11. "... il faut raccomodée en corrigeant l'epaule droite, et en regreant toute le figure... 300 fl."

Am 17.9.1777² wurden folgende Restaurierungsarbeiten aufgeführt: "11. 3 Têtes Changées et retouchées à trois figures anciennes de marbre... 99 fl."

"12. La restauration d'un groupe de marbre représentant galatée et glaucus... 110 fl."

"13. Pour avoir fait nettoyer et repolir une ancienne figure en marbre représentant Cleopatre... 11 fl."

"14. Une ancienne figure en marbre representant Minerve ... 1200 fl."

(Zur Umarbeitung der Minervastatue von Grupello s. S.279f.)

"19. Pour la réstauration de figure du Bachus en marbre placée dans les bosquets anglais à droite... 300 fl."

1 A.St.A. Fürstensachen 832 1/3 fol.37.

2 A.St.A. Fürstensachen 832 1/3 fol.29-30.

Statue eines Amor (Abb.358-360)

Aufstellung:

München, Residenz Steinzimmer, Inv. Res. Mü. P. 1/353.

In einer Rundbogennische über dem Kamin.

Um 1800 wurden in den Steinzimmern vor allem an den Kaminwänden Veränderungen vorgenommen. Aus dieser Zeit stammt wohl auch die für die Amorstatue bestimmte klassizistische Aedikula aus Gips, weiß gestrichen mit goldenen Verzierungen, die die Bogennische über dem Kamin ausfüllt. Die ursprüngliche Aufstellung ist unbekannt.

Technische Angaben:

Weißer Marmor. Höhe 130 cm. Plinthenhöhe 8 cm.

Geschichte:

Nach Beringer, Verschaffelt 1902 S.71, soll Verschaffelt einen Amor aus Marmor für den Herzog von Zweibrücken geschaffen haben, den er aber als verschollen bezeichnet. Der Münchner Amor wird von Beringer nicht erwähnt. Falls der Hinweis auf ein Exemplar für den Herzog von Zweibrücken glaubwürdig ist, kann es sich um das in die Münchner Residenz gelangte Werk handeln.

In den Aufzeichnungen Karl von Knebels über seinen Aufenthalt in Schwetzingen und Mannheim 1780 ist ebenfalls ein Amor erwähnt, der aufgrund des hohen Preises aus Marmor gearbeitet sein muß: "In die Akademie zu Herrn Verschaffelt. Kopf des Alexanders und Mithridates. Amor 2500 fl. Plan zum Zeughaus..."¹

Dokumentation:

GHA NL Prinz Karl 1/2² "Verzeichnis und Schätzung" aus dem Nachlaß des Königs Max I v. 17.2.1825:

1 Funck 1921 Sp.165.

2 Veröffentlicht mit Genehmigung S.K.M. Herzog Albrecht von Bayern.

"4. Amor mit dem Köcher und der Löwenhaut¹, Statue in carrarischem Marmor von Verschaffelt 1500 fl."

Kopien:

Gipsabguß des Amor (Abb.355) für die Vorhalle des Badhauses in Schwetzingen. Dieser wurde zusammen mit drei weiteren Abgüssen, allerdings nach Formen des Antikensaales in Mannheim, aufgestellt (s. S.285).

Beschreibung:

Vor einem stützenden Baumstamm steht ein nackter Knabe leicht vornübergebeugt. Er belastet das linke Bein, das rechte, angewinkelte ist nach hinten gestellt. Mit der rechten Hand greift er vor seinem Körper vorbei nach einem der Pfeile in dem Köcher, der zusammen mit dem Bogen (heute verloren) von der linken neben seiner Hüfte gehalten wird. Der Kopf ist leicht gesenkt und nach rechts gewendet, und die Blickrichtung geht nach unten. Das kurze Haar ist am Oberkopf und im Nacken besonders üppig gelockt.

1 Möglicherweise wurde in dem stützenden Baumstumpf irrtümlich eine Löwenhaut erkannt.

Skulpturen für den Garten des Hauses Karlstraße 8
in Heidelberg

Datierung:

Die beiden Skulpturen wurden nach Erwerb und Umbau des Hauses Karlstraße 8 von Franz Anton Mai, dem Schwiegersohn Verschaffelts, 1785-90 aufgestellt und wohl zu diesem Zweck gearbeitet.

Büste des 'Marcellus' (Abb.361)

Aufstellung:

Auf der Terrasse des Gartens vor einer Freitreppe.

Technische Angaben:

Gelber Sandstein. Höhe 62 cm.

Sockelhöhe 22 cm. Postament aus rotem Sandstein Höhe 90 cm.

Geschichte:

Nachbildung einer Antike aus dem Antikensaal in Mannheim. Eine Büste des Marcellus wird in der Inventarliste von 1716¹ der Abgüsse aus Rom für Johann Wilhelm aufgeführt. Diese Gipsammlung bildete den Grundstock der Antikensammlung in Mannheim.

Ein weiteres Exemplar aus Sandstein mit der inschriftlichen Benennung "Marcellus" (Abb.308) war früher vor dem Badhaus des Schwetzingen Schloßparks aufgestellt.² Martin 1932 S.386 zweifelt die falsche Benennung des 18. und 19. Jahrhunderts an, und Schiering 1981 S.265 erkennt als Vorbild einen antoninischen Knabenkopf des Kapitolinischen Museums.

1 Klapheck 1919 S.136.

2 Nachtrag März 2013: Die Büste stammt aus der Werkstatt von Conrad Linck. (s.S.250 Anm.1).

Vorstudien:

KMHd Z 1933 (Abb.309)

Flüchtige Studie des Kopfes en face.

Eule, eine Taube schlagend

Aufstellung: unbestimmt

Technische Angaben:

Gelber Sandstein, rechter Flügel der Taube in Gips ergänzt.

Höhe 48 cm, Breite 70 cm.

Geschichte:

Die Gruppe war 1959 auf der Ausstellung "Ausklang des Barock" des Kurpfälzischen Museums Heidelberg im Ottheinrichsbau des Schlosses zu sehen und galt danach als verschollen. 1981 wurde sie auf dem Speicher des Hauses Karlstraße 8 aufgefunden.

Ein weiteres Exemplar aus gelbem Sandstein mit einer Höhe von 70 cm befindet sich im Schloßpark zu Ehreshoven. (Abb.370-373)

Beschreibung:

Die Eule packt mit beiden Klauen den Körper des überwundenen Vogels. Der linke Flügel ist weit ausgebreitet, der rechte angehoben. Der Kopf neigt sich der Taube entgegen. Unter dem Zugriff der Eule niedergedrückt, spreizen sich die Flügel und nur der Kopf ist abwehrend erhoben.

Skulpturen für den Schloßpark von Ehreshoven bei Engelskirchen

Das Schloß war seit 1399 im Besitz der Familie von Nesselrode, deren letzte Erbin, die Komtesse Maria von Nesselrode, 1920 das Anwesen als Stift für ledige katholische Damen des rheinischen Adels bestimmte.¹ Die Archivalien wurden 1954 vom Hauptstaatsarchiv in Düsseldorf erworben. Sie enthalten keinerlei Notizen über Verschaffelts Tätigkeit für den Grafen Karl Franz von Nesselrode, Hofkammerpräsident und Jülich-Bergischer geheimer Rat. Nesselrode war von 1769 bis 1776 Protektor der Zeichnungsakademie und arbeitete auf Grundlage der Entwürfe von Verschaffelt und Brandt das Reglement für die Akademie aus.

Wann der Auftrag zur Ausgestaltung des Schloßparks erteilt wurde, konnte nicht geklärt werden, da entsprechende Akten fehlen.

Statue des Cupido (Abb.362-364)

Aufstellung:

Auf einer kleinen gemauerten Insel, die den Ostflügel des Schlosses mit dem französischen Garten verbindet. In Nachbarschaft der Tiergruppe.

Technische Angaben:

Gelber Sandstein. Höhe 130 cm.

Sockel aus gelbem Sandstein. Höhe 104 cm.

Geschichte:

Die Statue ist eine Replik des Cupido aus Marmor für Schwetzingen, die heute verloren ist (s. S.255). Pigage bezeichnet den Cupido als eines der schönsten Werke Verschaffelts. Er

1 Panofsky-Soergel 1972 S.103.

kann aufgrund des Schlußabrechnungstextes von 1779¹ Nr.18 eindeutig identifiziert werden: "La petite figure du Cupidon fait en marbre, il a environ 4 pied d'hauteur appuyée sur un bout de colonne couverte d'une peau de lion groupée ensemble avec son arc, et son carquois."

Der Marmorcupido für Schwetzingen wurde vor 1773 gearbeitet (s. S.255).

Auf einem Porträtbildnis von Tischbein d.J., das Verschaffelt mit dem 1777 erhaltenen Christusorden zeigt, erscheint die Figur des Cupido als Hintergrundstaffage (Abb.365). Die Gestaltung dieses Cupidotyps datiert sogar noch vor 1773, wann aber die Sandsteinkopie angefertigt wurde, ist nicht geklärt.

Beschreibung:

Auf einem schmalen, hohen Postament steht ein nackter, knabenhafter Jüngling mit überkreuz vorgestelltem, rechtem Bein. Das Gewicht lastet auf dem rechten Arm, mit dem er sich auf den Stumpf einer Halbsäule abstützt. Der Körper mit den abfallenden Schultern und der knabenhaften Leistenpartie zeigt trotz weicher Konturen Ansätze von Muskulatur. Der Kopf ist leicht geneigt und der Blick nach unten gerichtet. Das Gesicht rahmen kurze Lockensträhnen, die im Nacken etwas länger werden. Die Augen liegen tief unter scharf und gerade verlaufenden Brauen. Die Nase ist relativ lang und der Mund klein und geschlossen. Über der Säule hängt ein Löwenfell, dessen Gesichtsmaske seitlich zu erkennen ist und dessen Schwanz über der rückwärtigen, abgeflachten Seite der Säule drapiert ist. Hinten im Fell befinden sich Zapflöcher zur Befestigung von Bogen und Köcher (heute verloren).

Ikonographie:

Dem Entwurf des Cupido diene eine antike Skulptur des Paris als Vorlage. Auch das Porträt des Bildhauers Dominik Auliczek von Desmarées zeigt den Künstler mit der kleinen Skulptur des

1 A.St.A. Fürstensachen 832 1/3 fol.34r vom 27.6.1779.

Paris.¹ Das Porträt Verschaffelts von Tischbein d.J., das den Künstler mit dem Christusorden abbildet, weist als Hintergrundfigur die Statue des Cupido (zusammen mit einer weiteren, nicht identifizierbaren Skulptur) auf, eine Parallele also innerhalb der etwa gleichzeitigen Künstlerporträts, die beweist, daß dieses Motiv besonders geschätzt wurde.

Zwei Sphingen (Abb.366-369)

Aufstellung:

Die beiden Figuren flankieren die Treppe zur Anlegestelle des Schloßgrabens am südwestlichen Ende der Querachse durch den Garten (giardino segreto).

Technische Angaben:

Gelber Sandstein. Länge 130 cm, Höhe 95 cm.

Leichte Bestoßungen am Kopfputz, an Nasen und Pupillen.

Sockel aus gelbem Sandstein. Höhe 45 cm.

Beschreibung:

Die weiblichen Sphingen, die auf profilierten Sockeln sich gegenüberliegen und einander anblicken, sind Wiederholungen von zwei der sechs Exemplaren in Schwetzingen (s. S.239ff.).

1. Die rechte Figur entspricht der Sphinx, die die Regentschaft symbolisiert, ohne aber deren Attribute aufzuweisen. Dagegen stimmen der üppige Kopfputz mit den Federn, die lange gedrehte Locke und der bordürengesäumte Mantel überein.

(Abb.368, 288)

2. Das Pendant hat die rechte der beiden "Wächterinnen" in Schwetzingen zum Vorbild. Die Sphinx trägt einen Schleier über Kopf und Rücken drapiert, der auf der Brust zu einem dicken Knoten geschlungen ist. (Abb.367, 369, 295)

1 Museum Göteborg dat. 1765.

Eule, eine Taube schlagend (Abb.370-373)

Aufstellung:

Auf der kleinen, gemauerten Insel, die den Ostflügel des Schlosses mit dem französischen Garten verbindet. In Nachbarschaft des Cupido.

Technische Angaben:

Gelber Sandstein. Höhe 55 cm, Breite 90 cm.

Die Gruppe hat einen ca.140 cm hohen, roh behauenen Sandsteinblock zum Sockel.

Im Mittermaierhaus in Heidelberg befindet sich eine verkleinerte Replik der Tiergruppe (siehe S.291).

Beschreibung:

Die Eule packt mit beiden Klauen den Körper des überwundenen Vogels. Der linke Flügel ist weit ausgebreitet, der rechte angehoben. Der Kopf neigt sich der Taube entgegen. Unter dem Zugriff der Eule niedergedrückt, spreizen sich die Flügel, und nur der Kopf ist abwehrend erhoben.

Vier Vasen (Abb.374)

Aufstellung:

Im französischen Garten, um einen Brunnen, die Ecken der Rasenfläche schmückend.

Technische Angaben:

Gelber Sandstein. Höhe 130 cm.

Sockel aus gelbem Sandstein. Höhe 85 cm.

Beschreibung:

Über einem profilierten Fuß erhebt sich der hohe Gefäßkörper,

dessen Becken mit einem Zungenblattkranz dekoriert ist. Am Rand schließt das Gefäß mit Hohlkehle und Lorbeerblattkronen ab. Der glockenförmige Deckel liegt über einer starken Einziehung des Gefäßes und ist mit einer Artischocke gekrönt. Der sich nach unten verbreitende Sockel ist an den vier Ecken mit Voluten geschmückt.

Vorstudien:

RMMA LBW 1974/2//50. (Abb.375)

Die Entwurfzeichnung zu den Vasen sah einen weiter ausladenden Deckel mit einfacherem Randornament vor.

Vier Büsten nach antiken Porträts: 'Marc-Aurel', 'Augustus', 'Marciana', 'Faustina'

Aufstellung:

Im französischen Garten, vor einem im Osten gelegenen Wirtschaftsgebäude.

Technische Angaben:

Gelber Sandstein. Höhen: 'Marc-Aurel' 64 cm, 'Augustus' 58 cm, 'Marciana' 57 cm, 'Faustina' 62 cm.

Sockel aus gelbem Sandstein. Höhe 103 cm.

Geschichte:

Die vier Büsten wurden nach Gipsabgüssen des Antikensaales in Mannheim gearbeitet, dabei aber die Brustabschnitte etwas vereinfacht. Für die Büste des 'Marc-Aurel' ist heute kein antikes Vorbild nachzuweisen.

'Marc-Aurel' (Abb.376): Die Büste des Bärtigen wurde von Verschaffelt als Marc-Aurel erkannt, von Leger 1828 dagegen als Homer bezeichnet. Der Abguß einer Homerbüste erscheint im Erwerbungsbericht von Fede 1709-14, ebenso der einer Marc-Aurelbüste. Verschaffelts Version kommt aber keinem heute bekannten antiken Vorbild nahe.

'Augustus': (Abb.378 u.379): Der Porträttyp entspricht dem des Augustus von Prima porta. Das Gewand ist freie Zutat. Der Abguß einer Büste unter der Bezeichnung Oktavian erscheint im Erwerbungsbericht von Fede 1707-14.

'Marciana': (Abb.380 u.381) Die Büste, heute als Sabina identifiziert, erscheint in Beringers Rekonstruktionsversuch von 1907, ist allerdings als Abguß im Antikensaal nicht gesichert.

'Faustina': (Abb.382 u.383) Die Büste, heute als Vestalin identifiziert¹, erscheint im Inventar der Düsseldorfer Gipsabgüsse von 1716.

Mit Ausnahme des Augustusporträts handelt es sich um Repliken von Büsten für Schwetzingen. Der Kopf des bärtigen 'Marc-Aurel' mit Efeutänie wurde von Verschaffelt für Schwetzingen in Marmor ausgeführt. Zusammen mit drei weiteren Marmorbüsten nach Antiken gelangte sie nach Karlsruhe und später nach Mainau und ist heute verschollen.² Die Büsten der sog. 'Marciana' und 'Faustina' sind Gegenstücke zu Sandsteinbüsten in Schwetzingen, die heute im Depot liegen.

Vorstudien:

RMMa LBW 1974/2//77 Vorstudie zu 'Marc-Aurel' (Abb.377)

1 Jucker 1961 S.93ff.

2 Nachtrag März 2013: Möglicherweise handelt es sich bei dem marmornen 'Marc-Aurel', der ursprünglich in Schwetzingen und später auf der Insel Mainau stand, um das Exemplar, das in das J.Paul Getty-Museum, Malibu gelangte. (s. S.246 Abb.439)

Eber im Schloß Eberstein bei Gernsbach im Murgtal (Abb.384)

Aufstellung: Auf der westlichen Stützmauer neben dem Wehrturm, die den Zwinger Garten begrenzt. Auf einem hohen, einfachen Sockel.

Technische Angaben:

Gelber Sandstein, etwa lebensgroß.

Geschichte:

Auf einem undatierten Aquarell von Carl Frommel in der Kunsthalle Karlsruhe ist der Eber in der heutigen Aufstellung zu erkennen. Er hatte also schon Mitte des 19. Jahrhunderts diesen Platz, der ihm wohl 1803/04 vom Markgrafen Friedrich von Baden zugedacht worden war, als nach Aussterben der Ebersteiner das Schloß unter den neuen Besitzern von Weinbrenner umgebaut wurde.¹

Vielleicht war die ursprüngliche Bestimmung der Skulptur für einen der Schloßparks des Kurfürsten, wohl für eines der Jagdschlösser. Wahrscheinlicher ist aber, daß der Eber privat in Auftrag gegeben worden war, von einem der begüterten Hofbeamten, die auch, wie im Falle Nesselrode für Ehrenhoven belegt, ihre Gärten durch Hofkünstler ausschmücken ließen. Es liegt auf der Hand, den Freiherrn von Eberstein als Auftraggeber in Betracht zu ziehen, der hohe Ämter zwischen 1754 und 1763 am Hofe bekleidete. Im "Chur-Pfälzischen Hoff- und Staats-Calender auff das Jahr 1754" S.12 wird er unter den Mitgliedern des Hofstaates genannt: "Tit. Herr Carl Christian Freyherr von Eberstein. Cammerer, Intendant von der Hof-Music, und Französischen Comedie, Hof-Meister von Ihro Hochfürstlichen Durchlaucht Printz Carl Infanterie-Regiment." 1763 fiel Eberstein in Ungnade, wurde gefangengesetzt, für irrsinnig erklärt und 1764 für den Rest seines Lebens im Karmeliterkloster in

¹ Hirschfeld. 1963 S.275.

Weinheim untergebracht. Nach 30 Jahren starb er im Februar 1797.¹ Aus seinem Nachlaß kann der Eber vom Markgrafen von Baden erworben worden sein, in Erinnerung an die einstigen Schloßbesitzer. Archivalien sind, nach Auskunft der Markgräflichen Badischen Verwaltung Baden-Baden nicht erhalten.

Beschreibung:

Der Eber lagert mit aufgestemmtten Vorderbeinen auf einer niedrigen Plinthe. Die Hinterbeine liegen neben seiner rechten Flanke, und der Kopf ist leicht nach rechts gewendet.

Vorstudien:

KMHd Z 2048. (Abb.385)

Die Zeichnung zeigt einen Eber in identischer Haltung auf hohem, aufwendig geplantem Postament.² Vorgesehen waren ein gestufter Sockel, ein Postament mit abgerundeten Vorder- und Rückseiten und profiliertes Deckplatte. Die Seitenflächen kamen als Bildfelder in Frage. Auf einem zweiten Sockelentwurf auf demselben Blatt mit Seitenansicht und Grundriß ist das Bildfeld mit einer figürlichen Szene ausgefüllt: ein jugendlicher, lagernder Hirte oder Jäger (Meleager?), zu seinen Füßen zwei Hunde.

Ikonographie:

Der Eber ist eine Kopie nach dem antiken Eber in Florenz, der im Mannheimer Antikensaal in Gips aufgestellt war. Verschaffelt hat ihn mit wenigen Abweichungen in Sandstein gearbeitet: Die Baumstütze unter der Brust fehlt, dafür sind die Vorder-

- 1 Kreuter 1914 S.109: Eberstein fiel in Ungnade, weil er sich der Kurfürstin ungeziemend genähert haben soll.
- 2 Beringer, Verschaffelt 1902 S.12. Beringer, der Verschaffelts Eberstatue nicht kannte, identifiziert irrtümlich die Zeichnung im Kurpfälzischen Museum in Heidelberg als Sockelentwurf für den Eber Bouchardons in Schwetzingen.

beine stämmiger gebildet. Außerdem ist Verschaffelts Eber mit einem ein dichterem, zottigeren Fell, vor allem an Hals und Schulterpartie, ausgestattet.

Als eines der beliebtesten Motive wurde der Florentiner Eber in verschiedenen Größen und Materialien kopiert, z.B. en miniature als Schreibtischdekoration, aber auch auf Gemälden, die die Bestände von Kunstsammlungen zum Motiv haben.

III. STILENTWICKLUNG

Stilprägende Momente der Ausbildungszeit Verschaffelts waren einmal die Lehre bei "Zierrathenschnitzern" mit ihrer Ausrichtung auf handwerkliche Virtuosität, daneben das Ausbildungssystem an der Pariser Kunstakademie mit einem Reglement, das auf befriedigende, gefällige Leistungen abzielte, die sich in gutem Geschmack, Harmonie der Komposition und "Noblesse des Ausdrucks" zu äußern hatten.

Das Lehrprogramm sah demnach vor, Werke anerkannter Meister nachzuahmen, indem man sie kopierte, und zwar oft genug nach Stichen oder Nachzeichnungen. Bevorzugt waren Raffael, Carracci und Guido Reni. Aber auch die Arbeiten der Akademie-lehrer dienten als Übungsvorlagen, zumal wenn sie aus Rom Kopien von berühmten Gemälden nach Hause gebracht hatten.

Aus der Pariser Zeit Verschaffelts ist eine Anzahl von Zeichnungen erhalten, aus denen das Ausbildungssystem rekonstruiert werden kann. Neben Aktzeichnungen mit Aufschriften wie: "fait par moy à la Cademie" und "Copie apres mons. Boucherdon" ("auch Copie apres mons: B.") finden sich Gewandstudien nach Bouchardon-Vorlagen (Abb.413 u.414). Verschaffelt benützte vorwiegend für seitenverkehrte Pausen - nach Fresken Raffaels in der Villa Farnesina (Abb.415), in der Stanza della Segnatura im Belvedere des Vatikan und in den Loggien am Damasus-Hof des Vatikans, außerdem nach Gemälden Guido Renis (Abb.416) - seitenrichtige Zeichnungen Bouchardons. Wahrscheinlich auf eine ganze Serie von Zeichnungen von M.A. Slodtz¹ gehen seitenverkehrte Kopien Verschaffelts zurück, nämlich nach den Ignudi Carraccis im Palazzo Farnese in Rom. (Abb.417 u.418). Selbstverständlich wurde bei fortgeschrittener Ausbildung auch nach dem lebenden Modell gezeichnet, sowohl als Gewandstudie als auch als Akt, wobei die seitenverkehrte Umsetzung, das contre-preuve, eine wichtige Rolle spielte (Abb.419 u.420).

1 Z.B. Souchal 1967 Taf.90d.

Unter den wenigen Zeichnungen nach Skulpturen befindet sich eine Darstellung des Moses von Michelangelo's Juliusgrab in S. Pietro in Vincoli in Rom, die wohl auch, wie die veränderte Architekturangabe andeutet, auf eine zwischengeschaltete Vorlage zurückgeht. Dagegen haben für die Zeichnungen nach antiker Skulptur (Kopf des Apoll von Belvedere, Kopf eines 'Marc-Aurel' und messerschleifender Skythe) Gipsabgüsse in der Akademie in Paris als Modell gedient. (Abb.377, 421).

Mit diesen Studienblättern sind die Ausbildungsschwerpunkte der Zeichenklasse an einer Akademie belegt.

Verschaffel's Zeichenstil ist stark dem Akademiestil, den auch sein Lehrer Bouchardon pflegt, verpflichtet (Abb.422). Bei Aktzeichnungen und Kopien ist die Strichführung darauf angelegt, Plastizität und Helldunkelwirkung herauszuarbeiten, vor allem mit Hilfe der Schraffur. Das Ergebnis befremdet durch seine technisch-nüchterne Wirkung und durch die Abstraktion des Vorbildes, zumal wenn ein Gemälde als Übungsobjekt zugrunde lag. Das gemalte Vorbild, wird in seiner Plastizität erfaßt. Freie Entwürfe (Abb.423 u.424) werden von Verschaffelt später, aber ebenfalls in Anlehnung an Bouchardon, mit lockeren, immer wieder neu ansetzenden Konturlinien umrissen, oft ohne Berücksichtigung anatomischer oder perspektivischer Gegebenheiten. Das heißt, Verschaffelt gibt die akademische Schraffurtechnik bald auf, verwendet sie auch nicht, wie Bouchardon, für Entwürfe zu Skulpturen. Die Zeichnung soll eine Idee fixieren, sie braucht nicht die plastische Wirkung zu veranschaulichen.

Bouchardon legte die Grundlagen auch zu Verschaffel's Bildhauerkunst. Er bestimmte Verschaffel's Darstellungsweise des menschlichen Körpers, eine Darstellungsweise, die durch die späteren Erkenntnisse in Rom nur noch modifiziert wurde. Dies ist um so verständlicher, als Bouchardon selbst Erfahrungen, die er aus der Begegnung mit der römischen Skulptur gewonnen hat, sei es aus der spätbarock-klassizistischen oder aus der antiken Skulptur, in seinem bildhauerischen Werk verarbeitet hatte. Er war es, der Verschaffelt auf Rom vorberei-

tete, der aber gleichzeitig soviel vorgegeben hatte, daß Verschaffelt die Synthese zwischen der Verhaltenheit des französischen Klassizismus und dem Pathos des spätbarocken Klassizismus nur schwer gelang.

Ungebrochen wirkte dagegen die französische Porträtkunst, vertreten durch Lemoyne, auf Verschaffelt ein. Die römischen Porträtisten hatten sich auf diesem Gebiet längst der Überlegenheit der Franzosen gebeugt, so daß sich Verschaffelt in Rom vertrauten Auffassungen gegenüber sah.

Die Figur des Johannes entspricht zwar ikonographisch römischen Vorbildern, wie den Johannesstatuen von Rusconi oder von Scaramucci, stilistisch unterliegt sie aber noch ganz den Gestaltungsprinzipien Bouchardons. Noch deutlich dem französischen Rokoko verhaftet, der sich sonst nirgends in Verschaffelts Werk ausprägt, sind die Puttenreliefs für S.Croce in Gerusalemme. Der zierliche, gestreckte Körperbau, die fein modellierten Köpfchen mit üppig gelockten Haarschöpfen verraten den geschulten Holzschnitzer. Der grobknochigere, barocke Puttentyp mit dem festen, prallen Körper setzte sich bei Verschaffelt erst später in seiner Mannheimer Zeit durch, wenn er sich auch schon in den Putten für S.Maria Maggiore andeutet. Von den als Pendants angebrachten feingliedrigen Putten von M.A. Slodtz heben sie sich entschieden ab.

Verschaffelt arbeitete für den Papst in einem Künstlerkreis, der sich aus Franzosen und Italienern zusammensetzte: M.A. Slodtz, J.B. Le Doux, Filippo della Valle, Pietro Bracci, Giuseppe Lironi etc. Die gemeinsame Arbeit und Zielsetzung hatten zur Folge, daß sich unterschiedliche künstlerische Traditionen und Anschauungen nivellierten. Die gegenseitige Beeinflussung scheint so stark gewesen zu sein, daß sie Unterscheidungen nach Künstlerhänden schwer machte. So wurden in neuerer Zeit irrtümlich Werke anderer Künstler Verschaffelt zugeschrieben. Souchal identifiziert in seiner Arbeit über die Künstlerfamilie Slodtz die Puttengruppe Verschaffelts für S.Maria Maggiore als Werk von M.A. Slodtz. Eine im Museum

zu Gent aufbewahrte Terrakottabüste Papst Clemens XII. (Abb.403) wird als Werk Verschaffelts bezeichnet. Tatsächlich stammt sie jedoch von dessen Künstlerkollegen Filippo della Valle. Verschaffelts römischen Arbeiten haftet ein dekorativ-ornamentaler Charakter an. Verschaffelt war zwar äußerst rezeptionsbereit, es gelang ihm aber oft nicht, sich von dem Erlernten seiner französischen Ausbildungszeit zu lösen und neue Erfahrungen zu verarbeiten: die Nachwirkungen der Kunst Berninis, die den beginnenden Klassizismus durchsetzten und zu einem eigentümlichen Barock-Klassizismus um 1700 werden ließen. Unter den künstlerischen Vertretern, z.B. Jean-Baptiste Théodon (1646-1713), Pierre-Etienne Monnot (1657-1733), Camillo Rusconi (1658-1728), Giuseppe Rusconi (1687-1738) und Giuseppe Lironi (1679?-1749?), hatten französische Künstler entscheidenden Anteil.

Bei der Aufgabe, diese Stilvielfalt zu verarbeiten, konnte ein junger Künstler leicht Gefahr laufen, auf eine dekorativ-ornamentale Ausdrucksweise auszuweichen.

Erst nach langjährigem Aufenthalt in Rom gelang es Verschaffelt, die Gestaltungsprinzipien der römischen Bildhauerkunst in der Nachfolge Berninis zu fassen und in der Statue des hl. Paulus für Bologna und den Engeln für Lissabon auszudrücken. Er verfügt jetzt über das nötige Repertoire an gängigen Formen der dekorativen Bauplastik, was eines der Ziele seines Romaufenthaltes war.

Mit seiner letzten römischen Arbeit, dem Modell für den Engel auf der Engelsburg, ist der Anpassungsprozeß an die zeitgenössische, aktuelle, klassizistische Tendenz gelungen. Die Bildvorlage stammt zwar aus dem 17. Jahrhundert, stilistisch zeigt sich aber eine neue Richtung. Sie wird u.a. von Giuseppe Rusconi vertreten, der auf Verschaffelts weiteres Schaffen nachhaltig eingewirkt hat, wie am Beispiel der Fassadenskulpturen für die Jesuitenkirche in Mannheim gezeigt wird.

In den Skulpturen für die Jesuitenkirche treten die divergierenden Einflüsse der römischen Zeit zutage. Die Fassadenfiguren belegen einen Entwicklungsschritt, der sich erstmals bei dem Erzengel Michael für die Engelsburg angedeutet hatte: die Hinwendung zu einer klassizistischen Darstellungsweise. Diese als Klassizismus verstandene Auffassung, die sich durch eine geschönte Natur im Sinne der Idealisierung ausdrückte, war die Forderung der Zeit, eine Forderung, die an die französische Bildhauerkunst seit der Renaissance immer erhoben, die im Italien des Seicento nur verhalten, nach der Überwindung eines Bernini aber umso energischer gestellt wurde.

Der konsequenteste Vertreter in Italien des frühen 18. Jahrhunderts war Giuseppe Rusconi. Verschaffelt, der durch seinen Lehrer Bouchardon mit diesen Forderungen vertraut war, fand in Rusconi das wegweisende Vorbild. Nicht die Antike selbst war es, die Verschaffelt rezipierte, sondern deren Vermittler. Erst ab 1767, nach der Eingliederung des Antikensaales in die Zeichnungsakademie, wird sich in Verschaffeltes Werk ein mäßiger Bezug zur Antike feststellen lassen. Bemerkenswert ist aber, daß Verschaffelt für den Außenbau der Kirche Gestaltungsmittel zur Verfügung hatte, die den repräsentativen und formalen Bedingungen für Fassadenfiguren gerecht werden.

Die Skulpturen im Innern der Kirche, die Figuren für den Hochaltar, die Engel auf dem Kreuzaltar und die Weihwasserbecken bleiben dagegen dem römischen Barock verpflichtet. Allerdings reduziert sich das kraftvolle, barocke Pathos in der Umsetzung Verschaffeltes auf flauere, stereotype Gestik und Mimik. Einmal entwickelte Bild- und Ausdrucksformen gehören zum Repertoire.

Die klassizistische Architektur der Wallfahrtskirche in Oggersheim verlangt für die Skulptur eine adäquate Darstellungsweise. So haben die Engelköpfe großflächige, fast herbe Gesichter mit ausdrucksloser Mimik, ebenso die idealisierten

Marienköpfe mit dem geradezu klassischen Profil. Die nuancierte Oberflächenbehandlung bei den Marienreliefs und bei den Puttendarstellungen lassen allerdings erkennen, daß Verschaffelt in der Verfolgung klassizistischer Ziele nicht konsequent war.

Die weitere Entwicklung der Skulptur für den sakralen Bereich zeigt, daß Verschaffelt der Kompromiß zwischen einer ausdrucksstarken, differenzierten, barocken und einer vereinheitlichenden, idealisierenden Auffassung gelungen ist: In dem Grabmal des Bischofs Maximilian van der Noot in Gent. Dabei war zu beobachten, daß Verschaffelts monumentales Grabmal durchaus den Gestaltungsprinzipien des flämischen Spätbarock entsprach.

Ähnlich verhält es sich bei Verschaffelts Reliefstil, der ebenfalls divergierende stilistische Gestaltungsmöglichkeiten aufweist.

Die jüngeren Künstler in Rom, Bracci, della Valle, Monaldi, aber auch die Franzosen Slodtz und Bouchardon und in ihrer Nachfolge Verschaffelt, beschränken die Darstellung der Handlung auf den Vordergrund, der die ganze Fläche einnimmt, und auf nur illustrierende, knappe Hintergrundsangaben. Verschaffelts Altarreliefs sind zudem noch flach angelegt, mit Betonung der Kontur. Bei seinen Reliefs für den profanen Bereich, besonders bei den Supraporten, wie überhaupt bei seinen Entwürfen für Innenausstattungen von Salons und Treppenhäusern, ist die französische Dekorationsweise maßgebend. Bouchardons Reliefs für die "Fontaine de Grenelle" in Paris müssen als unmittelbare Vorbilder für die Supraporten im Palais Bretzenheim in Mannheim angesehen werden. Aber auch die Kinderszenen, vor allem die in Kopien weit verbreiteten Puttenbacchanale von François Duquesnoy, prägten die Kinderdarstellungen der Dekorationsentwürfe Verschaffelts.

Mit der Konzeption des großen Giebelreliefs für die Bibliothek des Mannheimer Schlosses nimmt Verschaffelt dagegen eine Ge-

staltungsweise auf, die von römischen Künstlern der älteren Generation, noch in der Nachfolge Berninis, gepflegt wurde und die im nordischen Spätbarock modifiziert weiterlebte: das Bestreben, im Relief Tiefenräumlichkeit zu erzielen durch eine Staffelung der Handlungsebenen, mit nahezu vollplastischen Figuren im Vordergrund und immer flacher werdenden Darstellungen zum Hintergrund zu. Der Hintergrund selbst wird nur skizzenhaft angelegt.

Verschaffelts Porträtdarstellungen stellen innerhalb seines Werkes einen Höhepunkt dar: Im Unterschied zu seinem übrigen Werk sind sie, auch die frühen Poträts, von gleichbleibender Ausdrucksstärke und höchstem künstlerischem Niveau. Formal an aktuellen Tendenzen orientiert, findet Verschaffelt schon in Rom seinen Stil, den er konsequent weiterentwickelt und verfeinert. Daß er dem Zeitgeschmack Rechnung trägt, zeigt sich überdies darin, daß er in Rom als unbekannter Künstler mit seinen Poträts auf sich aufmerksam machte und seine Laufbahn begründete.

Am kurpfälzischen Hof in Mannheim kann er sich auf dem Gebiet der Porträtplastik entfalten und bringt damit eine Darstellungsform des Herrscherbildes wieder zu Geltung, wie sie in Deutschland in der Mitte des 18. Jahrhunderts nicht ihresgleichen hat. "Die wenigen deutschen Porträtbüsten des 18. Jh., die wir besitzen, lassen sich oft nur schwer in die europäische Entwicklung einordnen, ohne daß ihre Sonderstellung in außergewöhnlichem künstlerischen Rang und besonderem Einfallsreichtum begründet wäre."¹ Seit Ende des 17. Jahrhunderts hat das gemalte Repräsentationsbild die Porträtskulptur weit abgedrängt, im Gegensatz zur englischen und französischen Kunst, wo sie eine der wichtigsten Aufgaben für den Künstler war. Carl Theodors künstlerische Affinität zum französischen Hof und Verschaffelts internationale Ausbildung wirkten als glückliche Synthese wiederbelebend.

1 Volk 1973 S.412.

Stilistisch und formal geht Verschaffelt, seinem Werdegang entsprechend, von der französischen Porträtkunst aus. Die künstlerische Ausbildung an der Académie Royale in Paris stand im Spannungsfeld Klassizismus - Natur. Dabei lag die Porträtausbildung zur Zeit von Verschaffelts Lehrzeit, also in den Dreißigerjahren, in den Händen von Künstlern, die Natürlichkeit und Lebendigkeit des Ausdrucks anstrebten mit den Mitteln der bewegten Komposition, Mehransichtigkeit und einer differenzierten, malerischen Oberflächenbehandlung. Aus der antiken Kunst wurden nur Themen und Attribute entlehnt. Verschaffelt folgte dieser Richtung, die am konsequentesten vertreten wurde von den Akademiemitgliedern Jean-Baptiste Lemoyne und Guillaume Coustou. Lemoyne hatte, wenn auch nicht unangefochten von den Zeitgenossen, mit den Porträtbüsten Ludwig XV. am Hofe große Erfolge zu verzeichnen. Der Hof als wichtigster Auftragsgeber dirigierte das Kunstgeschehen an der Akademie und sein Geschmack war richtungsweisend. Nur Mitglieder der Akademie waren beispielsweise berechtigt, im Salon auszustellen. Jean-Baptiste Lemoyne war gleichzeitig mit Verschaffelt Schüler an der Akademie und rechte Hand seines Vaters Jean-Louis Lemoyne, der als Professor sicher größten Einfluß auf Verschaffelts stilistische Entwicklung hatte.

Es soll durchaus betont werden, daß die Akademieausbildung in Paris bei Verschaffelt auf fruchtbaren Boden fiel. Sie förderte einen Künstler, der die Prinzipien der Akademie und den vom Hofe ausgehenden Dirigismus vollkommen akzeptierte und so sehr verinnerlichte, daß sein weiterer Werdegang dadurch bestimmt wurde. Auf dem Gebiet der Porträtplastik konnte er damit sein Bestes leisten, da die Forderungen von außen und seine künstlerischen Fähigkeiten sich entsprachen.

Die Bindung an die Ausbildung an der Akademie war so stark, daß auch die anschließende Lehrzeit bei Edmé Bouchardon, der mit seiner klassizistischen Porträtauffassung als Antipode zu J.B. Lemoyne gesehen werden kann, ohne Auswirkung blieb.

Dies ist um so erstaunlicher, da Verschaffelt sich grundsätzlich um klassizistische Ausdrucksmöglichkeiten bemühte. Die antike Komponente bleibt bei Verschaffeltes Porträtbüsten und Porträtstatuen auf das Ikonographische beschränkt. Dabei war nicht die Antike selbst, die er während seines jahrelangen Aufenthaltes in Rom hätte studieren können, seine Ausgangsbasis, sondern wiederum die französische Bildhauerkunst, deren Antikenrezeption ihm Lösungen bot. Als Vorbilder sind Darstellungen von Nicolas und Guillaume Coustou erkannt worden.

Einen Schritt weiter führt die 1760 entstandene Büste Voltaires, bei der nicht nur der äußere Habitus (Lorbeerkranz, Toga) der Antike verpflichtet ist. Ein Vergleich mit der Voltairebüste mit Allongeperücke im Metropolitan Museum zeigt, daß das ausgeprägt Physiognomische, der für Verschaffeltes Porträtkunst typische Verismus, zurückgenommen und einem idealen Vorbild (eine antike Dichter- oder Cäsarenbüste) angepaßt ist. Auch bei diesem Beispiel ist die Antike nicht auf ihre Gestaltungsprinzipien untersucht worden.

Der römische Aufenthalt findet in der Porträtplastik nur wenig Niederschlag: Die Büste Benedikts XV. steht deutlich in der Tradition der Papstbüsten von Bernini. Von Bernini ist auch das lebhaft drapieren von Gewändern um den Büstenabschnitt übernommen.

In Verschaffeltes Spätwerk ist das Selbstporträt einzureihen, das nach seinem Tode in seiner Werkstatt gefunden wurde. In ihm ist uns Verschaffeltes letzte Porträtbüste erhalten.

Die Selbstdarstellung des Künstlers in seinem Privatbereich, leger gekleidet und umgeben von seiner Familie, ist, wenn auch nicht neu, ein beliebtes Sujet der Malerei des 18. Jahrhunderts. Mit dem Porträt seines Bruders Nicolas Coustou fand Guillaume Coustou 1715 eine Lösung, diese Form des Künstlerporträts auch in die Skulptur einzubringen. Das Privatporträt, bei dem

allein das Individuell-Menschliche von Interesse ist, die repräsentative Zurschaustellung mit Hilfe von gesellschaftlichen Attributen oder allegorischen Überhöhungen dagegen ganz abgelegt ist, wird in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zur Forderung. Der Schüler Coustous, Louis François Roubilliac, schuf 1738 in England, wohin er nach seiner Ausbildung an der Akademie in Paris übersiedelte, das fast revolutionär wirkende Sitzbild Georg Friedrich Händels und später zahlreiche Porträts von Privatleuten nach diesen Prinzipien. Coustou und Roubilliac wurden somit bahnbrechend. Es darf nicht unterschätzt werden, daß Roubilliacs fortschrittliche Leistungen gerade in England möglich wurden. Die englische Porträtkunst, die von einer internationalen Künstlerschar vertreten ist, stellt sich im Laufe des 18. Jahrhunderts als führend dar. Während Frankreich durch die politische Situation und durch die Dogmen der Akademie Kräfte lahmlegt und Entwicklungen unterbindet, gehen von England neue Impulse aus.

Verschaffelts Begegnung mit der englischen Kunst 1751/52 dürfte für seine Entwicklung richtungsweisend gewesen sein, weil er hier seine Vorstellungen schärfer und präziser verwirklicht sieht. Das Selbstporträt in Speyer ist nicht zu denken ohne Vorbilder wie Roubilliacs Händel oder die Büste Jonathan Tyers.

Die Vorbilder für die wenigen Porträtstatuen aus Verschaffelts Hand sind dagegen in Frankreich zu suchen, zumindest für die Statuen des Kurfürstenpaares Carl Theodor und Elisabeth Auguste. Die formale, und bei der Statue der Kurfürstin auch die ikonographische Konzeption entlehnte Verschaffelt Statuen der Gebrüder Coustou, er blieb aber verhaltener in der Ausführung.

Die Unbekümmertheit, mit der Verschaffelt neben dem klassizistischen dem französischen "Geschmack" entsprach, zeigt sich auch in den Schloßparkskulpturen. Die eleganten, fast rokokohaften Sphingen im Naturtheater zum Beispiel folgen einem Vor-

schlag Blondels zur Dekoration der "maisons de plaisance".¹ (Abb.425). Und die bei Verschaffelts Frauenfiguren ungewöhnliche Feingliedrigkeit und Grazie der "Begleiterinnen der Aurora" im Badhaus erklärt sich aus der Kenntnis französischer Schloßparkskulpturen, wobei Arbeiten von Pierre Legros I., wie z.B. die Skulptur "Allegorie des Wassers"² (Abb.426) in Versailles, die auf eine Zeichnung Le Bruns zurückgeht, in Betracht gezogen werden können.³ Der Klassizismus beschränkt sich bei den Schloßparkskulpturen vorwiegend auf antike Thematik und ist nur vereinzelt, wie bei den Flußgöttern und bei der Statue der Kybele, antiker Skulptur abgeleitet.

Die klassizistische Komponente in Verschaffelts Werk ist auf verschiedenen Ebenen zu fassen:

- in der Rezeption von Werken der Künstler, die den neuen Stil vertreten (Fassadenfiguren der Jesuitenkirche Mannheim), in traditionellen Darstellungen mit antiker Thematik (Weltzeitalter, Personifikationen der Elemente, "Begleiterinnen der Aurora", Apoll, Najaden),
- in Kopien und Abgüssen von Antiken des Antikensaales in Mannheim,
- in der Umsetzung antiker Skulptur (Venus und Mars im Palais Bretzenheim in Mannheim), wobei über die ikonographische Vorlage hinaus vereinzelt auch formale Gestaltungsprinzipien erkannt wurden. Der Kopf der Statue der Kybele im Schloßpark zu Schwetzingen hatte mit Sicherheit die im 18. Jahrhundert berühmte "Juno Ludovisi" (Abb.427) zum Vorbild, berühmt deshalb, weil sie in der Antikenvorstellung das "Ideale" schlechthin verkörperte.

Eine weitergehende Auseinandersetzung Verschaffelts mit der Antike oder mit der Vermittlung antiker Skulptur über Stichwerke, wie z.B. eines Comte de Caylus oder Montfaucon, konnte nicht festgestellt werden.

1 Blondel 1737 T.II PI.23 (Repr. 1967).

2 Souchal 1981 S.254 Abb.22.

3 Berücksichtigt man, daß das Konzept des Skulpturenprogramms von dem Franzosen Nicolas de Pigage bestimmt wurde, so kann angenommen werden, daß er auch auf die stilistische Gestaltung Einfluß nahm.

IV. VERSCHAFFELTS BEITRAG ZUM FRÜHKLASSIZISMUS IN DER KURPFALZ

1. Der Antikensaal

Geschichte des Antikensaales und Rekonstruktion der Sammlung

Nutzung der Antikensammlung:

Gipsabgüsse - Kopien - Motivrezeption

Im folgenden wird die Geschichte des Antikensaales unter den Kurfürsten Johann Wilhelm, Carl Philipp und Carl Theodor dargestellt. Dabei soll besonders die Rekonstruktion und Nutzung der Antikensammlung unter der Leitung Verschaffelts aufgrund zeitgenössischer Quellen und Beschreibungen der Besucher geklärt werden. Schließlich bleibt noch, die Mannheimer Antikensammlung als Gegenstand der zeitgenössischen Antikenrezeption zu untersuchen.

Geschichte des Antikensaales und Rekonstruktion der Sammlung

Den Grundstein zur Mannheimer Antikensammlung legte Kurfürst Johann Wilhelm in Düsseldorf. Aus Akten des Königlich Bayerischen Geheimen Staatsarchivs in München geht hervor, daß Johann Wilhelm seit 1707 Abgüsse von Antiken in Rom in Auftrag gab.¹ Mit seinem Anliegen wandte er sich am 30. Sept. 1707 schriftlich an seinen Agenten in Rom, an den Grafen Fede: "Es ist unser Wunsch, die schönsten und berühmtesten antiken Statuen in Abgüssen von Gips oder Stuck von dort zu erhalten, aber in der Größe der Originale. Wir würden es uns genügen sein lassen, jedes Jahr drei bis zum Abschluß zu erhalten. Wenn dieser Plan ausführbar ist, wird zunächst eine Persönlichkeit ausfindig zu machen sein, die sich der Ausführung

1 Levin, o.J. S.153ff. Korrespondenz in italienischer Sprache.

mit Fleiß, Korrektheit und Liebe unterzieht. Das Fertige wäre per Schiff nach Livorno zu schicken. Wir beabsichtigen S. Hoheit den Großherzog¹ darum anzugehen, daß er sich des Weitertransports zur See annehme. Zuerst möchten wir, womöglich noch vor Ablauf dieses Jahres, den Herkules Farnese, den Apollo und den Laokoon erhalten. Sehen Sie zu, Ihr Bestes zu tun, um dieser unserer Liebhaberei willfährig zu sein..."²

Die Finanzierung des Unternehmens wurde aus der kurfürstlichen Privatschatulle bestritten bzw. aus den Einkünften aus der Herrschaft Rocca Guglielma, die der Agent in Neapel zur Verfügung zu stellen hatte.

Etwa zur gleichen Zeit begann Johann Wilhelm, historisch interessante Stücke im eigenen Land zu sammeln und ein Antiquarium anzulegen. Bei Strafandrohung verlangte er, daß sämtliche gefundenen Antiken abzuliefern seien.

Die erste Kiste mit Gipsabgüssen traf aus Rom 1710 ein, also drei Jahre nach Auftragserteilung, denn die Organisation der Transportmittel hatte sich als schwierig und zeitraubend erwiesen. Ein "Statuarius" mußte die Fracht begleiten, um die in Teile zerlegten Stücke in Düsseldorf wieder zusammenzufügen. Zukünftig rationalisierte man das Verfahren, indem nur noch die Formen der jeweils gewünschten Skulpturen verschickt wurden, um die Antiken an Ort und Stelle abzugießen. Gleichzeitig wurden tausende von Kilo "scagliola" (Stuckmarmor) mitgeschickt. Auf dieses Material hatte man sich wegen der größeren Widerstandsfähigkeit und wegen seiner täuschenden Ähnlichkeit mit Marmor geeinigt.

Fede hatte zu den Antikensammlungen der Medici, Borghese, Ludovisi, Odescalchi und Farnese Zugang und erhielt selbst vom Papst und dem römischen Senat die Erlaubnis, die berühmtesten Stücke auf dem Kapitol abzuformen. Ab 1713 konnten die Formen in Mengen hergestellt werden, so daß die Sammlung 1714 auf ca.80-100 Stück angewachsen war.

1 Herzog von Toscana, Schwiegervater Johann Wilhelms.

2 Levin, o.J. S.153f.

Auch an Originalsammlungen war Johann Wilhelm interessiert, und so versuchte er die zum Verkauf stehende Sammlung des Fürsten Odescalchi aus dem Besitz der Königin Christine von Schweden zu erwerben. Das Vorhaben scheiterte aber endgültig 1714 an dem hohen Preis.

Schließlich begehrte der Kurfürst die Kopien der Trajanssäule und des Marc-Aurel-Reiterstandbildes auf dem Capitol in Originalgröße zu besitzen, um Ludwig XIV. auszustechen, dessen Sendung der beiden Kolosse im Golf von Lyon gesunken war. Die Verhandlungen brachten kein Ergebnis mehr, da Johann Wilhelm 1716 starb.

Aus der umfangreichen Korrespondenz zwischen dem Kurfürsten und dem Grafen Fede von 1706 bis 1716 läßt sich nahezu der gesamte Bestand der Düsseldorfer Antikensammlung rekonstruieren (s. Anhang VII,1). Ob der Kurfürst geplant hatte, die erworbenen Abgüsse als akademische Sammlung den Künstlern zu Studien zur Verfügung zu stellen oder ob sie zur Aufstellung in seinem Schloßbezirk bestimmt waren oder, was wahrscheinlich ist, sie beiden Zwecken dienen sollten, läßt sich nicht mehr sicher nachvollziehen, da es durch seinen frühen Tod kaum zur Nutzung der Antiken kommen konnte.

Johann Wilhelms Bruder und Nachfolger Carl Philipp in Düsseldorf hatte offensichtlich kein Interesse an einer Erweiterung der Antikensammlung. Erst nach Fertigstellung des Schloßbaues in Mannheim 1731 wurden zur Ausschmückung die Sammlungen von Kunstschatzen, darunter auch einige antike Skulpturen, aus Düsseldorf überführt.¹

Weitere urkundliche Nachrichten über Transporte von Antiken aus Düsseldorf nach Mannheim sind erst wieder in den beginnenden fünfziger Jahren nachzuweisen, also in der Regierungszeit Carl Theodors, als dieser die systematische Überführung des Antikenbestandes anordnete.² Die Hofkammer in Düsseldorf hatte

1 Beringer, Goethe 1907 S.151.

2 Beringer, Verschaffelt 1902 S.71.

nämlich befunden, daß die auf dem Speicher des Schlosses lagernden Formen und Abgüsse durch ihr Gewicht eine Gefährdung für das Gebäude darstellten. Es wurde sogar erwogen, die Stücke zu zerstören und den Gips beim Bau einer neuen Chaussee zu verwenden.¹ Daß man die Überführung der Gipsabgüsse und Formen als Rettung vor der Zerstörung deuten kann, geht daraus hervor, daß in Mannheim kein Raum für die Aufstellung vorbereitet war, die Stücke vielmehr auf verschiedene Gebäude der Stadt verteilt werden mußten. Verschaffelt fiel die Aufsicht über die Skulpturensammlung zu, später auch der Auftrag, Abgüsse herzustellen sowohl für den Hof und für den Lustgarten in Schwetzingen als auch für die Zeichnungsakademie.² Auch in Düsseldorf war mittlerweile das Interesse an Antiken wiedererwacht, denn Lambert Krahe, seit 1756 Indentant der Düsseldorfer Galerien, verlangte Ersatz zumindest der wichtigsten Stücke.³ Schon 1761 war es notwendig geworden, Carl Zeller als Gipsformator mit 100 Gulden Gehalt einzustellen. Er konnte "nicht nur eine geübte Wissenschaft in Gips zu formen, sondern auch Messing und Blei zu giessen" vorweisen.⁴

Verschaffelt war als Leiter der Zeichenschule bestrebt, mit seinen Schülern neben dem Zeichnen nach dem lebenden Modell auch das für eine Zeichenakademie obligatorische Zeichnen nach der Antike zu betreiben. Es gelang ihm, den Kurfürsten dazu zu bewegen, für die verstreut aufgestellten Antiken Räume im Schloß zur Verfügung zu stellen. Im September 1766 ordnete Carl Theodor an, daß sowohl die in der Stadt untergebrachten Statuen als auch die Antiken, die im Saale der Opernmaler als Vorlage für mythologische Szenen der deutschen und französischen Schauspiele, der Oper und des Balletts dienten, in drei leerstehende Zimmer oberhalb der Hofküche gebracht würden. Dort sollten sie den Malern und Bildhauern zu Studienzwecken zur Verfügung stehen. Carl Theodor verlangte ein ordentliches

1 Grotkamp-Schepers 1978 Anm.98 Aus dem Tagebuch Stephan von Stengels, GHA VIa 1. Teil 1, S.58-59.

2 GLA 213/3691 fol.24 vom 25.8.1767.

3 GLA 213/1794 fol.158f.160.196.261.

4 GLA 213/1794 fol.124 vom 27.2.1761.

Inventarverzeichnis und verfügte, daß der Umzug unter Vermeidung unnötiger Kosten von Verschaffelt durchgeführt werden sollte.¹

Aber auch diese Aufstellung scheint nur eine Übergangslösung gewesen zu sein, denn schon im Sommer 1767 werden die Statuen im neu errichteten Akademiegebäude in einem eigens angebauten Statuensaal untergebracht. Das Rescript von 1767 ordnete an, daß die Statuen eine ordnungsgemäße Aufstellung finden, die gesammelten Formen restauriert und mit der Abformung begonnen werden sollte.

Der offizielle Akademiebetrieb begann mit der Öffnung des Antikensaales im Jahre 1767 und mit der Ausarbeitung der Statuten durch Verschaffelt. Danach war jeder Anwärter verpflichtet, ein Stück seiner Arbeit, der zukünftige Bildhauer also ein Modell, der Akademie zur Prüfung zu überlassen. Die Mehrheit der Stimmen entschied über seine Aufnahme. Die Prüfungsarbeiten wurden in zwei Räumen aufbewahrt. Jedem auswärtigen Künstler war der Zutritt zur Akademie gestattet, er sah sich, solange er nicht gegen die Landesgesetze verstieß, unter Obhut genommen. Über Verschaffelts Unterrichtsmethode ist wenig bekannt. Christian Mannlich, der die Akademieausbildung durchlief, äußert sich in seinen Memoiren sehr negativ über den Lehrer, der sich mehr um Organisationsprobleme und seine zahlreichen Bildhaueraufträge gekümmert haben soll, und wenig Zeit und Geduld für seine Schüler aufbrachte. Im wesentlichen waren die Schüler sich selbst überlassen: Sie durften im Antikensaal zeichnen, der im Frühjahr, sobald es die Witterung zuließ, zu Studien geöffnet wurde. Neben dem Antikensaal befand sich in der Akademie eine große Werkstatt ("Laboratorium"), in der verschiedene Bildhauer unter der Aufsicht Verschaffelts nach dessen Modellen arbeiteten. Außerdem besaß Verschaffelt ein Atelier, in dem er seine Arbeiten, "Statuen und Brustbilder" zur Schau stellte.²

1 GLA 213/1794 fol.139 vom 5.9.1766.

2 Kurpfälzische Merkwürdigkeiten der Städte Mannheim, Heidelberg, Frankenthal, Schwetzingen etc. aus dem Jahre 1787. Nachdruck Mannheim 1978 S.43.

Eine weitere wichtige Aufgabe Verschaffelts bestand in der ständigen Vermehrung der Sammlung an Antiken und Formen. Dazu waren Reisen nach Italien und Verhandlungen mit den Agenten in Rom, Neapel und Florenz notwendig.

Augenzeugenberichte

Eine interessante Beschreibung des Antikensaales und des Akademiebetriebs ist anonym verfaßt aus dem Jahre 1779 erhalten. Der in einer Kunstzeitschrift veröffentlichte Artikel war weiten Kreisen zugänglich und war offensichtlich die Grundlage für eine Anzahl späterer Beschreibungen, da auffallenderweise immer wieder die gleichen Punkte hervorgehoben werden.

In Meusels "Miscellaneen artistischen Inhalts" 2. Heft des Jahres 1779 findet sich innerhalb der "Vermischten Nachrichten" der Bericht über die jährliche Versammlung der Mannheimer Akademie in Gegenwart von Minister Oberndorf. Anlaß war die Verleihung der jährlichen Preismedaillen für Zeichnen nach der Natur. Die Feierlichkeiten wurden in dem dazu bestimmten großen Saal abgehalten, der "mit den vornehmsten und schönsten antiken Statuen geschmückt ist". Demnach wurde der Antikensaal als repräsentativer Umraum für Festlichkeiten für geeignet befunden und wurde auch so genutzt.

"Alle Mahler, sowohl fremde, als auch einheimische, haben freien Zutritt, um sich darin üben zu können. Dieser Saal ist eine der vorzüglichsten Merkwürdigkeiten unserer Stadt. In keinem Lande, selbst nicht in Italien, findet man eine so starke Sammlung von gypsernen Abgüssen alter griechischer und römischer Bildsäulen. Alles was Rom, Neapel, Florenz und Venedig Bewunderns und Sehenswürdiges in dieser Art besitzen, drifft man daselbst an; die herrliche Gruppe Laokoons mit seinen Kindern, Kastor und Pollux, Biblis und Kaunos, Niobe, den sterbenden Fechter, den vatikanischen Apollo, die mediceische Venus, den farnesischen Herkules, den Hermaphroditen u.a.m. Ferner viele treffliche Köpfe: z.B. Alexanders des Großen, Mithridates, Homers, der Niobe, Kleopatra, einer Vestale etc. Büsten von Caracalla, Nero, Sokrates, Cicero etc. Dieser

schöne Saal wurde im Jahre 1767 durch Herrn Werschaffelt, ersten Hofbildhauer und Direktor der Zeichnungsakademie erbauet. Er bildet ein vollkommenes Viereck von 53 Fuß, und ist auf der Nordseite ungemein hell. Er ist für die Studien junger Künstler sehr bequem eingerichtet, indem jede Figur, (selbst der große Herkules) von allen Seiten gegen das Licht gedreht werden kann."

Verschaffelt hatte eigens drehbare Sockel konstruieren lassen, was in den Beschreibungen immer wieder bewundernd erwähnt wird.

Goethes erster Besuch in Mannheim fand 1769 vor seinem Aufenthalt in Straßburg statt, wie Friedrich Walter 1932 nachwies¹, und nicht, wie Goethe in Dichtung und Wahrheit im 11. Buch angibt, im Jahre 1771 im Anschluß an die Straßburger Zeit. Der Beleg ist ein Brief des zwanzigjährigen Goethe aus Frankfurt vom 30. Nov. 1769 an den Freund Langer (später Bibliothekar in Wolfenbüttel):

"Gegen Ende des vorigen Monats, Oktober 1769 habe ich einen sehr angenehmen Ausflug gemacht, dessen Ziel Mannheim war. Unter vielen Dingen, auf die ich dort gestoßen bin, unter vielem Großartigen, das mir in die Augen fiel, hat nichts mein ganzes Innere so anziehen können, wie die Gruppe des Laokoon, die kürzlich nach dem Originale in Rom geformt wurde. Ich bin davon derart begeistert gewesen, daß ich fast alle anderen Statuen vergessen habe, die mit jener zugleich geformt wurden und sich in demselben Saale befinden..." In Dichtung und Wahrheit formuliert der fünfundsechzigjährige Goethe seine Eindrücke:

"In Mannheim angelangt, eilte ich mit größter Begierde, den Antikensaal zu sehen, von dem man so viel Rühmens machte. Schon in Leipzig, bei Gelegenheit der Winckelmann'schen und Lessing'schen Schriften hatte ich viel von diesen bedeutenden Kunstwerken reden hören, destoweniger aber gesehen..."

1 Walter 1932 Sp.109ff.

Direktor Verschaffelts Empfang war freundlich, zu dem Saale führte mich einer seiner Gesellen, der, nachdem er mir aufgeschlossen, mich meinen Neigungen und Betrachtungen überließ. Hier stand ich nun, den wundersamsten Eindrücken ausgesetzt, in einem geräumigen, viereckten, bei außerordentlicher Höhe fast kubischen Saal, in einem durch Fenster unter dem Gesims von oben wohl erleuchteten Raum: Die herrlichsten Statuen des Altertums nicht allein an den Wänden gereiht, sondern auch innerhalb der ganzen Fläche durch einander aufgestellt; ein Wald von Statuen, durch den man sich durchwinden, eine große ideale Volksgesellschaft, zwischen der man sich durchdrängen mußte. Alle diese herrlichen Gebilde konnten durch Auf- und Zuziehen der Vorhänge in das vorteilhafteste Licht gestellt werden; überdies waren sie auf ihren Postamenten beweglich und nach Belieben zu wenden und zu drehen. Nachdem ich die erste Wirkung dieser unwiderstehlichen Masse eine Zeitlang geduldet hatte, wendete ich mich zu den Gestalten, die mich am meisten anzogen; und wer kann leugnen, daß Apoll von Belvedere durch seine mäßige Kolossalgröße, den schlanken Bau, die freie Bewegung, den siegenden Blick, auch über unsere Empfindungen vor allen andern den Sieg davon trage? Sodann wendete ich mich zu Laokoon, den ich hier zuerst mit seinen Söhnen in Verbindung sah. Ich vergegenwärtigte mir so gut als möglich das, was über ihn verhandelt und gestritten worden war und suchte mir einen eigenen Gesichtspunkt. Allein ich ward bald da bald dorthin gezogen. Der sterbende Fechter hielt mich lange fest, besonders aber hatte ich der Gruppe von Kastor und Pollux, diesen kostbaren, obgleich problematischen Resten, die seligsten Augenblicke zu verdanken. Ich wußte noch nicht, wie unmöglich es sei, sich von einem genießenden Anschauen, sogleich Rechenschaft zu geben. Ich zwang mich zu reflektieren, und so wenig es mir gelingen wollte, zu irgendeiner Art von Klarheit zu gelangen, so fühlte ich doch, daß jedes einzelne dieser großen versammelten Masse fasslich, ein jeder Gegenstand natürlich und in sich selbst bedeutend sei. Auf Laokoon jedoch war meine größte Aufmerksamkeit gerichtet... Nach eifriger Betrachtung so vieler erhabener plastischen

Werke sollte es mir auch an einem Vorgeschmack antiker Architektur nicht fehlen. Ich fand den Abguß eines Kapitäl der Rotunde, und ich leugne nicht, daß beim Anblick jener so ungeheuren als eleganten Akantblätter mein Glauben an die nordische Baukunst etwas zu wanken anfing."

Auch Goethe ist von der für die Zeit ungewöhnlichen Konzeption des Antikensaales beeindruckt, von der Räumlichkeit, von den Beleuchtungsmöglichkeiten und von der Art der Aufstellung. Für ihn bot der Mannheimer Antikensaal die erste umfassende Begegnung mit der antiken Kunst, denn die erste Romreise erfolgte im Jahr 1784. Die Überlegungen zur Betrachtung der antiken Kunst in Dichtung und Wahrheit von 1804 setzen demnach die Auseinandersetzung mit der Antike über Jahrzehnte hinweg voraus. Trotz seiner Bemühungen über das reine Genießen hinaus, die Stücke wissenschaftlich, d.h. archäologisch-historisch zu erfassen, muß er sein Unvermögen eingestehen. Er erkennt die Bedeutung des unkritischen Genießens als Empfängnisbereitschaft für das Vortreffliche und Gute an. Nach dem starken Eindruck, den er in der Sammlung empfing, wünscht er, aus ihr herausgetreten, denselben abzuschütteln, frei zu werden: "Kaum war die Türe des herrlichen Saales hinter mir geschlossen, so wünschte ich mich selbst wieder zu finden, ja ich suchte jene Gestalten eher als lästig aus meiner Einbildungskraft zu entfernen, und nur erst durch einen großen Umweg sollte ich in diesen Kreis zurückgeführt werden."

Von Christian Friedrich Daniel Schubart¹, der sich im Sommer 1773 in Mannheim aufhielt, findet sich in den Lebenserinnerungen nur eine kurze Bemerkung, er habe im Antikensaal sein größtes Vergnügen gefunden. "Hier sah ich alles dargestellt, was ich in Winckelmann, Lessing und Heyne so oft mit Entzücken las."

In seinen Tagebuchaufzeichnungen über den Aufenthalt in Mannheim von 1774 berichtet Lavater von einem Besuch im Antiken-

1 Walter 1949 S.62.

saal. "... von da (bey heißer Sonne) in den Antikensaal, alle Statuen von Rom in Gips in derselben Größe abgegossen, die meisten Ergänzt. - einige Nachzeichner um sie her. O herrlicher Anblick, so gut als in Rom vielleicht mehr. Apoll, Herkules und Fortuna (2 Colossische Figuren) Homer, Niobe, Antinous - der Kämpfer! der sterbende gladiator! Hermaphrodit! Psyche und Amor! Ein herrlicher Löwe - Wertherhald (ni fallor) schenkte mir einige gute Copien." (Wertherhald = entstellte Namensform Verschaffelts).¹

Lessing äußert sich 1777 in den römischen Elegien, man könne im Mannheimer Antikensaal die bedeutendsten Denkmäler klassischer Kunst bequemer studieren als in Rom selbst. Hier seien sie besser beleuchtet; der Kenner könne sie von verschiedenen Augenpunkten beobachten, könne sie umschreiten und befühlen.

Schiller befaßt sich 1785 in seinen Theoretischen Schriften unter dem Pseudonym eines "Reisenden Dänen" in einem Brief mit dem Antikensaal:

"Heute endlich habe ich eine unaussprechlich angenehme Überraschung gehabt. Mein ganzes Herz ist davon erweitert. Ich fühle mich edler und besser. Ich komme aus dem Saal der Antiken. Hier hat die warme Kunstliebe eines deutschen Souveräns die edelsten Denkmale griechischer und römischer Bildhauerkunst in einem kurzen und geschmackvollen Auszug versammelt. Jeder Einheimische und Fremde hat die uneingeschränkteste Freiheit, diesen Schatz des Altertums zu genießen, denn der kluge und patriotische Kurfürst ließ diese Abgüsse nicht deswegen mit so großem Aufwand aus Italien kommen, um allenfalls des kleinen Ruhms teilhaftig zu werden, eine Seltenheit mehr zu besitzen oder, wie so viele andere Fürsten, den durchziehenden Reisenden um ein Almosen der Bewunderung anzusprechen. Der Kunst selbst brachte er dieses Opfer, und die dankbare Kunst wird seinen Namen verewigen.

Schon die Aufstellung der Figuren erleichtert ihren Genuß um

1 Funk 1909 Sp.105ff.

ein großes. Lessing selbst, der hier gegenwärtig war, wollte behaupten, daß ein Aufenthalt in diesem Antikensaal dem studierenden Künstler mehrere Vorteile gewährte, als eine Wallfahrt zu ihren Originalen nach Rom, welche größtenteils zu finstern, oder zu hoch oder auch unter den schlechteren zu versteckt stünden, als daß sie der Kenner, der sie umgehen, befehlen und aus mehreren Augenpunkten beobachten will, gehörig benutzen könnte. Empfangen von den allmächtigen Werken des griechischen Genius trittst du in diesen Tempel der Kunst. Schon deine erste Überraschung hat etwas Ehrwürdiges, Heiliges. Eine unsichtbare Hand scheint die Hülle der Vergangenheit vor deinen Augen wegzustreifen, zwei Jahrtausende versinken vor deinem Fußtritt, du stehst auf einmal mitten im schönen lachenden Griechenland, wandelst unter Helden und Grazien und betest an, wie sie, vor romantischen Göttern."

Weiter gibt Schiller ausführlich seine Beobachtungen und Überlegungen wieder zu den Statuen, die ihn am meisten fesselten, der Herkules Farnese, die Laokoongruppe, der vatikanischen Apoll, ein sterbender Niobide, die Statue des Antinous, trotz des fehlerhaften Gußes (die Figur sei ein wenig krumm geraten), der borghesische Fechter, eine Figur, an der er "vorzüglich die Wahrheit des Muskelspiels bewundert", Kastor und Pollux, Kaunos und Byblis, der Faun, der Schleifer und einige andere. Aufschlußreich für Verschaffelts Einschätzung der eigenen Werke ist die Bemerkung Schillers: "Der Zufall hat den blinden Homerkopf und den Kopf des Herrn von Voltaire nebeneinandergestellt. - Ich weiß keine beißendere Satyre auf unser Zeitalter, Voltaire - ich glaube, daß man das jetzt in Deutschland laut sagen darf, - Voltaire war ein wahrhaft großer Geist, aber warum war mir sein Kopf in dieser Gesellschaft so lächerlich?"

Wenn auch die Nebeneinanderstellung der beiden Porträts nur Zufall war, so ist doch bemerkenswert, daß Verschaffelt offensichtlich seine eigenen Arbeiten unter den Antikenbestand mischte, als Anschauungsmaterial und Lehrbeispiele für Besucher und Schüler.

Neben Akademiebetrieb und Auftragsarbeiten für den Hof, die außerordentlich hohe Einkünfte brachten, nutzte Verschaffelt die Möglichkeit, durchreisenden Besuchern seine Arbeiten anzubieten und sich so ein zusätzliches Einkommen zu verschaffen. Diesen Hinweis verdanken wir den "stichwortartigen Aufzeichnungen" über seinen Aufenthalt in Schwetzingen und Mannheim, 1780 von Karl von Knebel¹: "In die Akademie zu Herrn Verschaffelt. Kopf des Alexanders und des Mithridates. Amor 2500 fl. Plan zum Zeughaus. Zeughaus selbst. Abends noch zu Herrn Kobell."

Die Büsten von Alexander und 'Mithridates' in Marmor waren für Schwetzingen in Auftrag gegeben worden und 1780 längst im Park aufgestellt. Es kann sich bei den in der Akademie gesehenen Exemplaren also nur um Repliken gehandelt haben. Der hohe Preis von 2500 fl. deutet auf eine Ausführung in Marmor.

Zahlreiche Informationen über Antikensaal und Akademie liefern die Briefe des G. Edlen von Rotenstein an ein Fräulein von Pf., die in dem anonym verfaßten Buch "Lustreise in die Rheingegenden", Frankfurt und Leipzig, 1791 erschienen sind.² Der Verfasser, der 1785 über einen Monat in Mannheim verweilte und seine Eindrücke über die Sehenswürdigkeiten, Ereignisse und Persönlichkeiten tagebuchartig zu Papier brachte, war von dem Antikensaal so gefesselt, daß es ihn immer wieder dorthin zog. Am 8. Mai 1785 wird er von Professor Lamine in den Antikensaal begleitet.

"Herr Professor Lamine führte mich hin, und unter seiner Anleitung wurden mir die Schönheiten dieser herrlichen Sammlung von Antiken desto fühlbarer. Er belehrte mich, wo ich zuerst hinsehen, wo ich am längsten verweilen, was ich an jeder Statue vorzügliches bemerken sollte.

Die Sammlung bestehet aus Gipsabgüssen der besten griechischen und römischen Originalstatuen, die in Italien aus dem Altertum noch übrig geblieben sind. Es ist uns in der Geschich-

1 Funk 1921 Sp.165.

2 Abgedruckt in MGB Jhrg. XIV 1913 Sp.260f. in modernem Schriftdeutsch.

te von Russland schon ein ähnliches Institut der izigen russischen Kaiserin vorgekommen, die die vorzüglichsten Antiken in Rom, Florenz usw. abformen, und die Abgüsse davon nach Petersburg bringen ließ. Von eben diesen Meisterstücken der Bildhauerkunst ließ nun auch der Kurfürst Johann Wilhelm Gipsabgüsse nehmen, welche hier in dem Statuensaal aufgestellt sind, und die Mannheim so viel mehr Ehre machen, weil ganz Deutschland keine solche Sammlung aufzuweisen hat. (Anm. In Gotha findet man izt eine ähnliche) Der Saal ist nicht im Schlosse, sondern in einem etwas abgelegenen Theile der Stadt neben dem Lazareth. Man kann alle Tage hinkommen, und immer junge Künstler da antreffen, welche nach den Antiken arbeiten. Er macht ein Quadrat von 53 Schuhen aus, und erhält von der Nordseite her sein Licht. Ich wünschte nur um dieses Saals willen noch ein Vierteljahr in Mannheim zu seyn; dann ich würde alsdann eine Statue nach der andern durchgehen, und mit einer grösseren und ruhigem Aufmerksamkeit auf ihre Vorzüge müßten sich mir diese selbst immer noch deutlicher darstellen. Mit Ehrfurcht und Erstaunen wandelte ich schon das erstemal unter diesen Denkmälern des Alterthums, welchen unsere Kunst nichts oder doch nur wenig an die Seite sezen kan. Ist es möglich, dachte ich bei manchen Statuen, daß man den Stein so beseelen, daß man Zorn oder sanfte Liebe, Verzweiflung oder heitere Ruhe, Grösse des Geistes oder körperliche Kraft mit dem Meisel so lebendig in eine todte Masse eingraben kan? Der Gedanke, diß ist ein würklicher Mensch, liegt einem oft viel näher, als der, - es ist eine blose Idee von ihm.

Ich will es versuchen, Ihnen einige von den vorzüglichsten, so weit ich es im Stande bin, zu beschreiben, und zwar so, daß ich sie nach den verschiedenen Plätzen eintheile, wo sie zu Rom oder Florenz aufgestellt sind. Aus dem Pallast Farnese zu Rom sind hier die Flora und der Farnesische Herkules. Beide Statuen sind von übermenschlicher Grösse. Der Fuß der Flora beträgt in der Höhe drei Mannheimer Schuhe, und der Vorderfuß mag 1 und 1/2 Schuh lang seyn. Sie steht aufrecht, und hält

in der linken Hand einen Kranz, in der rechten ihr Gewand. Alles an ihr drückt ruhige Majestät aus. Das, was Künstler an dieser Statue vorzüglich bewundern, ist das Geschmeidige ihrer Kleidung. Das dünne Gewand, mit welchem sie angethan ist, liegt so genau an dem Körper an, daß sich die Gliedmaßen darinn abformen, und doch verliert es hierdurch für das Auge nichtss von seiner Weiche und Gelindigkeit.

Der Farnesische Herkules ist ganz männliche Kraft. Er lehnt sich auf seine Keule, über welche die Löwenhaut herabhängt, in seinen Muskeln liegt so viel Stärke, als nur je ein Dichter dem Sohn der Alkmene beilegen konnte, und in seinem Gesicht ernstes Nachdenken. Ich dachte ihn mir auf dem Scheideweg zwischen Tugend und Laster, wie er da nach der Erzählung der Alten nachsann, welchen Weg er einschlagen sollte, und sich zum Pfad der Tugend entschloß. Dadurch wurde meine Vorstellung von ihm noch erhöht. Sonst erinnere ich mich keines Stüks mehr aus dem Pallast Farnese. Den Farnesischen Stier, auch ein berühmtes Überbleibsel aus dem Alterthum, sah ich nicht in dieser Sammlung. Ich werde den Saal in Zukunft noch öfter besuchen, um Ihnen alsdann die übrige Merkwürdigkeiten nach und nach beschreiben.

Den 9ten May

Schon wieder war ich in dem Statuensaal, und kam noch überdiß in die daran stoßende Werkstätte der Künstler, wo ich arbeiten sah, und mir die Instrumente erklären ließ... Wenn Ihnen, gnädiges Fräulein! meine kurze Schilderungen von dem, was ich in dem Saale jedesmal merkwürdiges beobachtete, nur halb so viel Vergnügen gewähren, als mir der Anblick selbst; so werden Sie nicht unzufrieden damit seyn, daß ich Ihnen jezt schon wieder von einer Statue was vorerzähle. - Doch um Sie ja nicht überdrüßig zu machen, so will ich Ihnen nur eine einzige von denjenigen beschreiben, die in dem Belvedere zu Rom aufgestellt sind, eine Statue, oder vielmehr eine Gruppe, die Angelo ein Wunderwerk der Kunst nannte, und von welcher man so oft in Büchern ließt, oder in Gesellschaft sprechen hört - den Laokoon. Vermuthlich haben einige Verse des Virgils zur

Verfertigung dieser Gruppe Anlaß gegeben. Sie stellt den Laokoon und seine beiden Söhne vor, wie sie von zwei Schlangen umwunden werden, und sich vergebens gegen den unvermeidlichen Tod sträuben...

Auf allen meinen Wegen bis in mein einsames Zimmer begleiteten mich die Eindrücke, welcher der Tempel griechischer Götter, die Sammlung von Statuen diesmal auf mich gemacht hatte. Der Gedanke, - solltest du nicht einst noch die Originalien zu diesen bezaubernden Kopien im Vaterlande der Künste selbst sehen? - überwältigte alle die hundert Zerstreungen, welche sich vereinigt hatten, ihn endlich abzuweisen. Mit erneuter Lebhaftigkeit erhob er sich immer wieder, ich lebte in Italien, und träumte weiß nicht was über dies paradiesische Land...

den 11.May

Heute vor Tisch war ich wieder in den Heiligthümern der Musen, im Antikensaal und auf der Bibliothek. Ausser den Statuen sind auch alte Köpfe vom Sokrates, Alexander, Cicero, Brutus, Nero, Caracalla u.s.w. aufgestellt. Der Kopf des Sokrates ist beinahe der häßlichste unter allen, und er steht hier gerade so, daß er nach einem schönen Frauenzimmer-Kopf hinschielte, der auf seine Phisionomie einen noch grösseren Schatten wirft. Wie man doch dem armen Sokrates so übel mitspielt? Hier stellt man ihn zu einem Frauenzimmer hin, und läßt ihn seine Philosophie vergessen, - und an anderen Orten muß ihn seine Xantippe gar Mißhandeln.

Zu meinem Traume von Italien sammelte ich im Tempel griechischer Götter heute wieder neue Bilder. Die Bekanntschaft mit einem jungen genievollen Mahler lieferte mir auch noch einigen Beitrag darzu. Ich will mir Gewalt anthun, nicht mehr zu phantasieren, aber noch ein paar Worte vom Studium solcher jungen Künstler, die ihr beneidenswerthes Schicksal nach Italien selbst führt!--

den 12.May

Nach Tisch gieng ich wieder in den Antikensaal. Von den Statuen aus dem Belvedere will ich Ihnen diesmal den vatikanischen Apollo beschreiben...

den 19.May

Als ich heute den Antikensaal wieder besuchte, so führte mich ein junger Künstler auch in das Zimmer, worinn den Winter über gearbeitet wird, und wo ich mehrere Kopien von Raffaels Arbeiten aufgehängt fand. Er zeigte mir die Akademie gerade herüber von diesem Zimmer, wo sich die Professoren in diesem Fach den Winter über zu versammeln und den jungen Künstlern die nöthige Anweisung zu geben pflegen. Die Akademie fangt gewöhnlich den 15.Oktober an, und endiget sich in der Helfte des Monats April. In der letzten Woche wird um Preise gezeichnet, welche in drei goldenen Medaillen bestehen. Den Sommer hindurch arbeitet man im Antikensaal selbst, und Sommer und Winter hat jeder Künstler, der sich hier bilden will, unentgeltlichen Zutritt. Das Münzkabinet, nach welchem ich mich heute erkundigte, ist ebenfalls nach München gebracht worden."¹

Von zeitgenössischen Bildenden Künstlern sind, kaum Äußerungen zum Antikensaal erhalten. Im Jahre 1787 berichtet der Maler Langenhöffel über seine vorbereitenden Arbeiten zur Ausmalung eines Speisesaales.

"Die Gemälde bestanden in zwei langen Seitenstücken, wovon jedes 22 Schuh lang und 9 Schuh hoch ist. Die Vorstellungen hatten zum Gegenstand den Sabinerraub und Frieden. Außerdem noch sechs Türgemälde en basrelief, mit Geschichten des Bacchus, die zu diesem Saale noch gehörten. Im Jahre 1782 reiste ich mit dem Auftrag dieser Arbeit nach Mannheim, mich in den Antikensaal zu begeben, um da mit Muse und Beihilfe des schönen Antikensaals die Arbeit zu verfertigen."²

1 Als Folge der Übersiedelung des Hofes nach München im Jahre 1779 wurden die wertvollen Sammlungen nach und nach aus dem Mannheimer Schloß abgezogen.

2 Meusel, Museum für Künstler und für Kunstliebhaber, Mannheim 1787 1.Stück Kap.2 S.14.

Knapp und anschaulich äußert sich der kurpfälzische Kabinettsporträtmaler Heinrich Carl Brandt in seinem Gutachten zur Errichtung der Zeichnungsakademie:

"Die kurfürstliche Akademie ist an schönen Antiken reicher als die Pariser und Wiener, wornach sich Maler und Bildhauer gänzlich bilden können. Lebende Modelle Trift man aller Orten an; aber ohne das Studium der Antiquen, lassen sich die Schönheiten der Proportion und Form nicht finden. Und dieses ist die Ursach, warum so viele Maler und Bildhauer nach Italien reisen, nemlich um daselbst die Antiquen zu studiren, dann die Natur können sie aller Orten finden."¹

Der Abzug des Hofes nach München 1779, schon 1766 im Erbfolgevertrag zwischen Carl Theodor und dem Münchner Kurfürsten Maximilian vereinbart, war ein schwerer Verlust für das kulturelle und wirtschaftliche Leben in Mannheim. Die Akademie und der Antikensaal blieben weiter unter Leitung Verschaffelts, aber ohne den kurfürstlichen Gönner wurde die Tätigkeit Verschaffelts an der Akademie durch das Desinteresse der Hofkammer und durch Verordnungen und finanzielle Kürzungen erschwert. In zahlreichen Briefen an den Kammerpräsidenten beschwerte sich Verschaffelt z.B. über verzögerte Lieferungen von Materialien. Trotz aller Widrigkeiten - es wurde z.B. die Reparatur des schadhaft gewordenen Daches im Statuensaal hinausgezögert, so daß, laut Verschaffelt, Schnee in den Saal eindrang und die Figuren zudeckte - blieb der Akademiebetrieb bis in die neunziger Jahre aufrechterhalten. Der Formator Zeller wurde auch nach Abzug des Hofes weiterbeschäftigt, da auch weiterhin Abgüsse von Antiken in Auftrag waren. Der Statuensaal behielt auch nach 1780 sein Ansehen und genoß das Interesse der Mannheimbesucher, er gehörte ebenso wie die Gemäldegalerie, das Kupferstich- und Zeichnungskabinett, das Antiquarium, das Naturalienkabinett, die Sternwarte und der Besuch des Nationaltheaters zum Besichtigungsprogramm der "Merkwürdigkeiten" der Stadt.

1 Beringer, Brandt 1902 Sp.225-227.

Der Dichter Friedrich von Matthisson schilderte 1815 in seinen Erinnerungen einen Aufenthalt in Mannheim von 1786: Seine Abreise aus Mannheim habe sich um acht volle Tage über den bestimmten Termin verzögert, da er sich immer wieder zu den Sehenswürdigkeiten hinziehen ließ. Unter den Attraktionen nennt er "Ifflands herrliche Darstellungen, die Göttergestalten im Saale der Gypsabgüsse und Fratrels "Cornelia am Aschenkrüge Pompejus" in der Gemäldegalerie."¹

Die Schriftstellerin Sophie La Roche schreibt 1791 in den "Briefen über Mannheim"² an eine Freundin: "Nun kommen Sie noch einmal mit mir in den Antikensaal. Er ist mir Tempel durch die Gefühle und das Nachdenken, welche er von Menschengestalt und Menschenfähigkeit mir giebt. Er ist reicher angefüllt, und viel enger geworden, als ich ihn das erstemal sah, und ich möchte ihn ausdehnen, den Platz, damit jedes der göttlichen Werke, eines seiner Würde angemessene Stelle erhielte. Sie stehen so dicht zusammen, daß man nicht eines betrachten kann, ohne zugleich Teile eines andern in die Augen zu bekommen, doch werfen hier nur Meisterstücke Schatten auf Meisterstücke. Ein Gewimmel von Göttern, Helden, Philosophen, Göttinnen, Ungeheuern, Kaisern, Tieren, Kaiserinnen, Amors und Fechtern, jedes von ihnen Bild, eines vor Jahrtausenden herrschenden Begriffs von Tugend, Macht, Kenntnis und Verdienst."

Im weiteren Text versucht Sophie La Roche die Göttergestalten sinnbildlich zu interpretieren und die antiken Vorstellungen als Norm auch auf die Neuzeit zu projizieren.

Enttäuscht von dem "sogenannten Antikensaal" äußerte sich Kotzebue im Jahre 1790³: "Der Antikensaal also enthält nichts als Abgüsse in Gips, die man größtenteils auch in der Rostischen Kunsthandlung in Leipzig findet, und zwar weit besser

1 Grotkamp-Schepers 1978 Anm.507.

2 Sophie La Roche, Briefe über Mannheim 1791 S.134.

3 MGB Jhrg. XXIV 1923 Sp.41ff. Anonym, "Kotzebues Besuch in Mannheim".

als hier, doch haben mir Herkules, Laokoon, der berühmte Torso u.s.w. recht gut gefallen. Ein gemeiner Kerl, welcher der hiesigen Akademie zum Modell dient, gab sich das Ansehen uns herum zu führen und zu belehren. 'Dort', sagt er, 'steht auch Voltaire, der in Paris gestorben ist.' ..."

Als letzter Augenzeugenbericht sei die aufschlußreiche Schilderung des Antikensaals wiedergegeben, die zwei Jahre nach Verschaffelts Tod, also 1795, in der Mannheimer Zeitschrift "Rheinische Musen" veröffentlicht wurde (anonym). Besonderes Interesse verdient der Vergleich mit den berühmten Antiken-aufstellungen in Italien:

"Über den kurfürstlichen Statuensaal in Mannheim"

"Der Antikensaal in Mannheim ist unstreitig für Künstler zum Studieren einer (nicht der schönsten und der reichsten) aber der bequemsten vielleicht in ganz Europa; wenigstens hat der Verfasser dieses Aufsatzes in den vornehmsten Städten von Italien keinen gefunden, der so gut für das Studium der Kunst eingerichtet wäre. Dieser Saal hat die Form von einem länglichen Quadrat von ungefähr 50 Schuh Länge, 40 Breite und 30 Höhe; Er hat nur Licht von einer Seite (und zwar Nordlicht), es kömmt aus drei Fenstern, die beinahe bis an die Decke gehen. Der Anfang vom Licht aber ist 9 bis 10 Schuh vom Boden. Die Vorhänge, welche an den Fenstern sind, von dicht grundier-tem Tuch, zieht man von unten auf, so daß man den Figuren nach Belieben ein scharfes oder schwaches Licht geben kann. Alle diese Figuren stehen auf Scheibenstühlen, wie die Bildhauer in ihren Werkstätten haben, wo sich die Figur auf einer Kugel dreht, so daß ein Mann selbst eine von den großen Statuen (Herkules, Flora u.d.a.) ganz allein leicht umdrehen und der Künstler ein Licht wählen kann, welches ihm konve-niert, von der Rechten, Linken, von Vornen oder von Hinten. Vorteile, die der Verfasser nirgendwo angetroffen hat. Der schöne Saal in Florenz (nell Pallazzo Pitti) welcher sehr reich in Marmor ist, und wo die Gruppe von der Niobe steht, hat ein herrliches Ansehen, aber die Gemächlichkeit nicht für einen Künstler. In Rom im Vatikan, In Belvedere steht der Laokoon, Apollo, Torso, Antinous, und viel andere, ein jedes in einem besonderen Gehäuse, das nicht größer ist als die Gruppe

breit ist, mit einem Geländer an der vordem Seite, um sie nicht anzurühren; so daß man nicht darum herum gehen kann. Sie sind alle durch eine Öffnung oben an der Decke schön beleuchtet, aber der freie Hof, wo sie stehen, macht, daß das Licht von oben seine Wirkung nicht tun kann; man kann sie auch nicht von vornen betrachten, nicht einmal recht von der Seite. Der schöne achteckige Saal, den im Vatikan der Papst Pius VI vor 12 Jahren bauen ließ, ist herrlich beleuchtet; man kann aber das Licht nicht verändern und die Figuren nicht wenden.

Die im Mannheimer Saal aufgestellten Figuren sind keine Kopien, wie sie von einigen fälschlich angesehen werden, sondern Abgüsse von den wahrsten und schönsten Originalien, so wie sie in Rom, Neapel, Florenz gefunden wurden; diese Abgüsse sind zum Studium noch besser als die Originale selbst, indem die Originale von Marmor, wegen ihrem eigentümlichen durch die Politur erhaltenen Glanze, ein unsicheres, zerstreutes und falsches Licht geben; die Abgüsse von Gips aber nicht. Die Gipsabgüsse sind wohlbedächtlich mit Öl getränkt, teils sie dauerhafter zu machen, damit nicht so leicht etwas daran beschmutzt oder abgewischt oder gar zerbrochen werden kann, teils auch, damit eben dadurch Licht und Schatten besser in die Augen falle, als es die blendende Weiße des Gipses gewöhnlich gestattet. Die Formen zu diesen Abgüssen sind ebenfalls bei dem hiesigen Saale vorrätig, bis auf einige, welche verunglückt sind, und welche der ehemalige Direktor, Herr von Verschaffelt, von den hiesigen Abgüssen selbst wieder ersetzt hat, die aber natürlich schon etwas stumpfer ausfallen müssen, als jene Formen, welche unmittelbar über die Originalien gemacht worden, und von Düsseldorf, wo sie unerkant und ungeachtet lange gelegen waren, hierher gebracht worden sind."

Es folgt eine Aufzählung der Statuen. Dieses Inventar ist das umfassendste aus kurpfälzischer Zeit und damit eine wichtige Ergänzung zu den Düsseldorfer Listen von 1707 bis 1716

(s. Anhang VII,3).¹

1 Nachtrag März 2013: Eine weitere Inventarliste wurde vorgelegt von Claudia Braun, Ein Inventar von 1731. In: Dirk Kocks, Horst Meixner, Jürgen Voss, Der Antikensaal der Mannheimer Zeichnungsakademie. Ausstellung des Archäologischen Seminars der Universität Mannheim. Schriften der Gesellschaft der Freunde Mannheims und der ehemaligen Kurpfalz, Mannheimer Altertumsverein von 1859; 17 S.21ff.

Verschaffelts Tod und die Übernahme der Akademieleitung am 11. Oktober 1793 durch seinen ehemaligen Schüler und Gehilfen Simon Peter Lamine, der sich als unfähig zur Organisation und Leitung des Instituts erweisen sollte, zog den Ruin der Akademie nach sich. Auch lebte der verdienstvolle Formator Carl Zeller, der seit Anfang an für die Herstellung der Abgüsse zuständig war, später auch mit der Erhaltung und Restaurierung beauftragt war, seit 1783 nicht mehr. Dessen Sohn Nikolaus, der zur Nachfolge berechtigt war, konnte die Fähigkeiten des Vaters nicht vorweisen. Zudem starb er schon 1789, so daß Lamine von dieser Seite keine Unterstützung erfuhr. Lamine beantragte, die Stelle neu zu besetzen, denn die Formen befänden sich durch Verwahrlosung in einem so schlechten Zustand, daß sie nach einem weiteren Winter ganz zugrunde gehen würden. Er schätzte den Wert der auf dem Speicher befindlichen Formen auf 2500° fl. Die einbrechenden Kriegsunruhen verhinderten jegliche konservierende Maßnahmen, stattdessen wurde von Oktober 1794 bis April 1795 sogar die gänzliche Aufhebung der nur noch schwach besuchten Akademie zwischen der Hofkammer und Lamine diskutiert. Überhaupt zeigte sich die pfälzische Bevölkerung dem Institut gegenüber gleichgültig. Erst später, als nach dem Übergang Mannheims an Baden auch die Antikensammlung als Wittelsbacher Familienbesitz nach München überführt werden sollte, trat die Bürgerschaft energisch auf, da sie um eine wichtige Einnahmequelle fürchtete, wenn der Tourismus ausbliebe.

Doch der Akademiebetrieb wurde vorläufig notdürftig aufrecht gehalten, Lamine übernahm selbst die Arbeit des Formators, verwendete zum Gipsbrennen nur noch die billigere Torfkohle und begann mit dem Säubern und Restaurieren der Formen. 1798 sah sich Lamine überfordert und drängte erneut auf Anstellung eines Formators, um die kostbaren antiken Formen zu erhalten, "allenfalls die Aufstellung des längst schon geforderten Inventars unmöglich sei. 'Da die Statuen nicht aus einem Stück bestehen, sondern nach dem Guß zusammengesetzt werden müssen, da die Formen nicht in gehöriger Ordnung und zum Teil verwahrlost sind, muß vieles ausgebessert oder aus-

geschieden werden. Wer hierzu die nötige 'artis' nicht besitzt, kann mit Nutzen nicht gebraucht werden."¹ Die Anstellung eines Formators sei also von größter Wichtigkeit. Und da die Zeichnungsakademie kaum noch von Scholaren frequentiert sei, könnte vielleicht das übrige Personal wegen schlechten Kassenstandes beschränkt werden. Die Formatorstelle wurde schließlich noch besetzt (1798) mit Joseph Kienzler, aber bei einem Bombardement der Franzosen erlitt das Akademiegebäude so starke Beschädigungen, daß die Antiken auf engsten Raum zusammengestellt werden mußten und kein Arbeiten mehr möglich war. Daß die Abgußsammlung nicht schon längst, wie ein Großteil der übrigen Schätze, nach München deportiert war, begründet Traitteur 1799 mit den ungeheuren Kosten für den Transport. Aus selbem Grund hätten auch die Franzosen die Sammlung unangetastet gelassen.

Nach dem Frieden von Lunéville erfolgte 1801 der Übergang der rechtsrheinischen Pfalz an Baden, und Carl Theodors Nachfolger in München versuchte noch so viel wie möglich aus dem Wittelsbacher Familieneigentum nach Bayern zu ziehen. Unter den kostbaren Sammlungen, die noch zu Lebzeiten Carl Theodors in München eintrafen, befand sich auch dessen Sammlung antiker Originale, hauptsächlich aus Bronze, die er auf seinen Reisen nach Rom zusammengetragen hatte und die eine wichtige Bereicherung der Münchner Altertumssammlung darstellte.²

Über den Verbleib der Abgußsammlung wurde erst 1802 zugunsten von München entschieden, da sie nach Meinung Christian Mannlichs, des Generaldirektors über alle Kunstsammlungen, nur in der Hauptstadt angemessen ihren Zweck erfüllen könnte. Zuvor hatte auch Düsseldorf Ansprüche geltend gemacht und zumindest

1 GLA 213/1794 fol.368-372 Bericht Lamines vom 14.7.1798.

2 "Vor allem brachte 1803 die Überführung des Antikenkabinetts des Kurfürsten Karl Theodor von Mannheim nach München neben Minderwertigem und Fälschungen einige bedeutsame Werke: die Statue der "Trunkenen Alten" und den Kopf des Paris, sowie die Bronzestatue des Myronischen Diskuswerfers." Diepolder 1945 S.15.

auf Überlassung der Duplikate und Formen gedrungen.¹ Auf Anordnung Max Josephs erfolgte 1803 der Beschluß, die Sammlung nach München zu überführen.²

Karl Friedrich von Baden erhob Einspruch gegen die bayrischen Forderungen, unterstützt von den Bürgern Mannheims und der Akademie der Wissenschaften, die ihrerseits einen Stiftungsbrief Carl Theodors geltend machen wollten. Aber Maximilian Joseph verlangte energisch die Herausgabe der "wissenschaftlichen und Kunstkabinette". Es sei zwar einzusehen, daß Mannheim, besonders der Bürgerschaft, durch den Verlust der attraktiven Sammlungen schwer geschadet wird, andernseits könne er die Kabinette nicht einfach fremden Fürstenhäusern überlassen. Außerdem sei die Akademie der Wissenschaften auf einige wenige Mitglieder zusammengeschmolzen, so daß der Zweck der Stiftung nicht mehr erreicht werden könne, die Schenkung sei simuliert und somit nicht rechtskräftig. Als ein militärischer Konflikt auszubrechen drohte, beugte sich Karl Friedrich und die Sammlungen wurden bis auf geringe Reste, z.B. das Antiquarium, das Max Joseph der Stadt zum Geschenk machte, ausgeliefert.³

Die Abgußsammlung traf nach einer Zwischenstation in Würzburg unter Leitung Lamines 1805/06 in München ein und wurde dem zur Akademie gehörigen Statuensaal eingegliedert. Karl Friedrich entschädigte die Stadt für die verlorene Antikensammlung, indem er durch die Vermittlung des badischen Gesandten von Dalberg in Paris etwa 200 Nummern von Gipsabgüssen erwerben ließ, die im Schloß aufgestellt wurden. Dieser zweite Antikensaal ging im 2. Weltkrieg zugrunde.

1 Grotkamp-Schepers 1978 S.96 Anm.348, St.A.Sp. Berg'sehe Geheimratsakten A7, Gutachten Mannlichs vom 27.10.1802 Nr.326.

2 Grotkamp-Schepers 1978 Anm.314.

3 Die ausführlichste Behandlung der Geschichte des Antikensaales unter Carl Theodor in: Beringer, Zeichnungsakademie 1902.

Nutzung der Antikensammlung

Gipsabgüsse:

Die Öffnung des Antikensaales für Künstler und bildungsbe-
wußte Besucher wurde eingehend behandelt. Daß der Antiken-
saal dem Unterrichtsprogramm der Zeichnungsakademie einge-
gliedert war, ist für die Zeit selbstverständlich.

Eine besondere Situation ergab sich aber daraus, daß es in
Mannheim möglich war, von den Antiken Abgüsse in beliebiger
Menge herzustellen und zu verbreiten, zumal es sich um
"scharfe" Formen nach den Originalen in Rom, Florenz usw.
handelte, die eine gute Qualität der Abgüsse garantierten.

Über mehrere Jahre war die kurfürstliche Akademie in Düssel-
dorf mit Abgüssen aus Mannheim beliefert worden, und zwar
auf Bestreben des Akademiedirektors Lambert Krahe, der die
in den 50er Jahren von Düsseldorf nach Mannheim überführte
Antikensammlung ersetzt sehen wollte. Die Lieferungen erfolg-
ten von 1757 bis 1784, darunter ein großer Posten von 66
Exemplaren.¹ Eine Rechnung Verschaffelts von 1778² und eine
Beschreibung der Düsseldorfer Antikensammlung von 1792³ nen-
nen die wichtigsten Antiken (s. Anhang VII,7).

Mit dem wachsenden Ruhm des Antikensaales und Bekanntwerden
der guten Qualität der Abgüsse stellten sich immer mehr In-
teressenten ein, die Antiken erwerben wollten: So enthält
zum Beispiel Lavaters Tagebuch über seinen Aufenthalt in

1 GLA 213/3691 fol.7 vom 6.9.1757, GLA 213/1794 fol.158f.
vom 12.1.1770, GLA 213/1794 fol.160 vom 17.8.1772,
GLA 213/1794 fol.196 vom 13.2.1778, GLA 213/1797
fol.261 vom 2.7.1784.

2 GLA 213/1794 fol.196 vom 13.2.1778. Die Rechnung enthält
eine Aufzählung der gelieferten Abgüsse: L'explorateur,
Dornauszieher, Castor und Pollux, Apollo, Sterbender
Gladiator, Ringkämpfer, Idolino. Abgüsse nach Arbeiten
Verschaffelts, die auf Wunsch Krahes angefertigt wurden:
Der Triton, der Cupido, Die Büsten Vogels, Voltaires,
Alexanders.

3 Hirsching 1792 S.44f.

Mannheim 1774 den Hinweis, daß ihm, nach einem Besuch des Antikensaales, Verschaffelt "einige gute Kopien schenkte".¹ Die Herzogin von Sachsen-Weimar ließ sich 1779 von Verschaffelt Abgüsse von zwei Gruppen, Castor und Pollux und 'Caunus und Biblis (= Amor und Psyche), liefern, auf deren Bezahlung Verschaffelt drängte, da er die Auslagen vorgestreckt hatte.²

1767 hatte Carl Theodor angeordnet, daß Verschaffelt Gipsabgüsse anzufertigen habe mit Hilfe des Formators Zeller, für den Hof, für den Lustgarten in Schwetzingen und zum Nutzen der Zeichnungsakademie.³ Offensichtlich hatte Verschaffelt, indem er bereitwillig auswärtige Aufträge annahm, seine Kompetenzen überschritten. Am 10. November 1779 verlangte der Kurfürst in einem Schreiben "An kurfürstl. Zeichnungs Akademie dahier, die antiken formen betr. ... daß die vorrätigen formen der Antiken durchaus zu keinem anderen gebrauch, als für die kurfürst. sammlungen zu bestimmen seyen..."⁴

Als Konsequenz des Erlasses kann der vergebliche Versuch des Grafen L. von Savioli gewertet werden, im Herbst 1780 in Mannheim einen Abguß des Torso von Belvedere für die Göttinger Universitätssammlung zu erwerben.⁵

Eine größere Bestellung erfolgte vom Markgrafen von Baden 1790 (s. Anhang VII,6), wobei aber ausdrücklich auf die Bewilligung seiner kurfürstlichen Durchlaucht hingewiesen wurde und Verschaffelt den Auftrag erhielt, die Bezahlung an die kurfürstliche Kabinettskassa gegen Quittung abzuliefern. Von Interesse ist noch der Hinweis desselben Schriftstückes,

1 Funck 1909 Sp.107.

2 A.St.A. Fürstensachen 832 1/3 fol.4 vom 27.6.1779.

3 GLA 213/3691 fol.24 vom 25.8.1767.

4 A.St.A. Fürstensachen 832 1/3 fol.18 vom 10.Nov. 1779.

5 Boehringer 1981 S.289 vermutet irrtümlich, daß Mannheim nicht im Besitz der Form des Torso von Belvedere war.

daß für den Hof von "Courland" Abgüsse hergestellt wurden.¹
 Ein Herzog von "Churland" scheint in Mannheim eine Hofhaltung betrieben zu haben, da sein Name auf der Besuchsliste Lavaters vermerkt ist.²

Von den zahlreichen Gipsabgüssen sind nur noch die drei Statuen für das Badhaus im Schwetzingen Schloßpark erhalten. Gipsabgüsse waren in erster Linie zur Bereicherung von Sammlungen hergestellt worden, aber auch zur Dekoration von Innenräumen.

Zur Ausschmückung von Schlössern und Gärten hatten aber die repräsentativeren Kopien in Marmor oder Sandstein den Vorzug.

Kopien Verschaffelts in Marmor und Sandstein:

Während schriftliche Quellen darüber Aufschluß geben, daß Verschaffelt Statuen und Büsten in Marmor und Sandstein kopiert hat, sind nur noch Sandsteinkopien von antiken Büsten erhalten³:

Im Schloßpark zu Schwetzingen⁴:

Sieben Sandsteinbüsten nach antiken Porträts.

'Solon'⁵ und 'Gladiator' im Hain des Apollo; 'Domitian', 'Marciana', 'Marcellus', 'Faustina' vor dem Badhaus; 'Pompejus' in dem kleinen Grillagepavillon an der Nordseite des Schlosses.

Zwei Kolossalbüsten in Sandstein, Alexander und Antinous, in der nördlichen Angloise.

Vier Marmorbüsten, Alexander, 'Mithridates', 'Titus' und 'Marc-Aurel' sind heute verschollen.

16 Reliefmedaillons an den Obelisken.

1 Königl. Kreisarchiv Speyer, Geh.Rats-Akten Nr.991.

2 Funck 1909 Sp.107.

3 Nachtrag März 2013: teilweise überholter Stand.
 (s. S.246 Anm.4 und S.250 Anm.1)

4 Die Benennungen entsprechen Verschaffelts
 Inschriften an den Büsten oder den Bezeichnungen in

5 Die Benennungen sind heute überholt und deshalb
 - sogenannte (r)- zu lesen.

Im Schloßpark zu Ehreshoven¹:

Augustus, 'Marc-Aurel' (Benennung nach Verschaffelts Marmorversion für Schwetzingen), 'Marciana' und 'Faustina' (Benennungen nach Verschaffelts Sandsteinversionen in Schwetzingen).

Im Mittermaierhaus in Heidelberg, Karlstraße 8:

Büste eines 'Marcellus' (Benennung nach Verschaffelts Sandsteinversion in Schwetzingen).

Bei keiner der Zusammenstellungen kann ein programmatisches Konzept nachgewiesen werden. Die Auswahl der Vorbilder richtete sich nach der Wertschätzung, die die dargestellte Person im 18. Jahrhundert genoß, oder nach der Gefälligkeit des Bildnisses.

Statuen und Büsten aus Marmor oder Sandstein, die nur aus schriftlichen Quellen bekannt sind:

- Eine Marmorbüste des sog. Cicero (eigentl. Büste des Corbulo²) ist bei Beringer, Verschaffelt 1902 Taf.27B, abgebildet (Abb.428). Wahrscheinlich handelt es sich um das Exemplar, das nach Verschaffelts Tod in seiner Werkstatt vorgefunden wurde, in den Besitz des Professors Franz Anton Mai gelangte³ und dann auf Erbweg in die Sammlung Jagemann in Berlin kam. Der heutige Verbleib der Büste ist unbekannt.
- Im kurfürstlichen Schloß in Oggersheim befanden sich im Appartement der Kurfürstin Elisabeth Auguste die Sandsteinfiguren des "vatikanischen Apoll und des farnesischen Herkules" (Brief Wilhelm Heinses an den Dichter Jacobi⁴)
- Ebenfalls in kurfürstlichem Besitz war die Kopie der Gruppe Amor und Psyche, da sie im Nachlaßinventar des Prin-

1 Panofsky-Soergel 1972 erwähnt nur die Büste der 'Faustina'.

2 Das Vorbild der Corbulobüste befindet sich in Rom, Museo Capitolino, Sala dei Filosofi.

3 Beringer, Verschaffelt 1902 S.108.

4 Kreuter 1969 S.102.

zen Karl unter "Verzeichnis und Schätzung" Nr.5 aufgeführt wird: "Psyche im Begriffe den Amor aufzuwecken. Statue von carrarischem Marmor von Verschaffelt. 1000 fl."¹

- Die Antikensammlung des Grafen Wallmoden, die in den 60er Jahren des 18. Jahrhunderts zusammengetragen wurde und heute im Besitz des Prinzen Ernst August von Hannover ist, enthielt auch neuzeitliche Marmorkopien von Cavaceppi, Albacini, Algardi und auch Verschaffelt. Das Verzeichnis eines Anonymen von 1781 nennt unter Nr.64/38 eine Sabina und unter Nr.64/40 einen Commodus von Verschaffelt (sic).² Die beiden Büsten sind verschollen. Eine Vorstellung von dem Bildnis der Sabina können wohl die als 'Marciana' bezeichneten Sandsteinkopien in Schwetzingen und Ehreshoven geben.

Motivrezeption:

Zur immobilien Ausstattung von Schlössern und Palais wurden antike Motive, vor allem Porträts antiker Berühmtheiten des politischen und geistigen Lebens herangezogen. Das Bildungsbewußtsein verlangte, Bibliotheken und repräsentative Räume entsprechend auszustatten. Als Stuckreliefs ließen sich Porträtbildnisse problemlos in die übrige Stuckdekoration einbeziehen, wie z.B. Pozzis Porträts antiker Philosophen und Gelehrten in Kartuschen der Hohlkehle der Mannheimer Schloßbibliothek oder als Supraporten, ebenfalls von Pozzi, im ehemaligen Großherzoglichen Palais in Heidelberg, Karlstraße 4, im Palais Bretzenheim in Mannheim usw.

Seltener waren Kopien nach antiken Reliefs mit mythologischem Inhalt. Ein interessantes Beispiel findet sich als sog. "chimney-piece" (Abb.429) in dem Heidelberger Patrizierhaus Hauptstraße 120, das ein Detail aus dem berühmten späthelle-

1 GHA NL Prinz Karl 1/2. Nach Meinung von Volk und Ottomeyer, München, handelt es sich um eine Skulptur von M.C. Monot.

2 AK Göttingen 1979 S.19 Nr.28 und Nr.30. Freundl. Hinweis von cand.phil. Gisela Zech.

nistischen "Ikariosrelief"¹ wiedergibt. Der alte Dionysos, den ein Satyrknabe zum Gastmahl des Ikarios geleitet, wird in der Heidelberger Kopie in einen greisen Priester, den ein Knabe stützt, umgedeutet. Das Relief weist stilistische Merkmale auf, die Verschaffelt als Entwerfer vermuten lassen. Ebenso muß vorläufig Hypothese bleiben, ob der Mannheimer Antikensaal einen Abguß des Reliefs, das schon in der Antike in zahlreichen Kopien vertreten war, besaß.

Grisaillegemälde mit antiken Porträts, die ja Reliefs imitieren und damit die Affinität zum antiken Vorbild unterstreichen, sind von Leydensdorff erhalten und dienten, ebenso wie die zahlreichen bronzenen Medaillons, als Raumschmuck. Für die Galerie im Obergeschoß des Oggersheimer Schlosses sind 24 bronzene Medaillons in vergoldeten Rahmen, "die zwölf ersten römischen Kaiser mit ihren Gemahlinnen darstellend"², überliefert. Das Palais Bretzenheim besaß allein 48 Bronzemedailles größer und gelehrter Männer.³ Die Beliebtheit und weite Verbreitung dieser Motive legt nahe, daß die Vorbilder nicht in der Rundplastik gesucht wurden, sondern in Darstellungen, die schon ins Flachbild umgesetzt überliefert wurden, nämlich in Medaillensuiten und Stichvorlagen. Anders verhielt es sich mit den Grisaillebildnissen von Leydensdorff.⁴

Zur neuesten Diskussion⁵ über die Vorlagen der 1760-64 gemalten Grisaillebildnisse von 13 (ursprünglich 14) antiken Philosophen, Dichtern und Rednern, deren ursprüngliche Zweckbestimmung noch nicht geklärt ist, kann folgendes beigetragen werden: Steffi Röttger erkannte als Vorlagen für den größten Teil der Leydensdorff-Grisaillen Büsten der berühmten Philo-

1 Z.B. "Ikariosrelief", London British Museum. Abb. Havelock, Christine M. Hellenistische Kunst. Wien-München 1971 Abb.174.

2 Lochner, Schloß und Garten 1960 S.72 Inventar von 1769-71.

3 Wingenroth 1911, S.80.

4 München, Alte Pinakothek, und Speyer, Hist.Mus. der Pfalz.

5 Röttger in: AK München 1980 III,2 S.28; Schiering 1981 S.263; Eichner 1981 S.139.

sophenporträtserie der Sammlung Alessandro Farnese, die sich heute im Nationalmuseum in Neapel befindet. Ihre Vermutung, daß der Mannheimer Antikensaal Gipsabgüsse der Farnesebüsten besaß, kann nach Prüfung der Archivalien der Düsseldorfer Bestände (Anhang VII,1 und 2) bestätigt werden. Bis auf Seneca, Alkinous und Alkamenes sind alle Porträts nachzuweisen. Die Büste des Seneca findet sich auf der Liste von Beringer 1907 (Anhang VII,4). Für die Porträts des Alkinous und des Alkamenes sind heute keine gesicherten Bildnisse bekannt, so daß mit Phantasiebenennungen des 18. Jahrhunderts gerechnet werden muß. Die Düsseldorfer Inventarliste von 1706 enthält einige nicht deutbare Philosophennamen.

Auch die Datierung der Grisailen auf 1760-1764 stellt kein Problem dar. Der Antikensaal wurde zwar erst 1767 offiziell eröffnet, aber schon in den 50er Jahren wurde auf Veranlassung Carl Theodors begonnen, den gesamten Bestand der Düsseldorfer Antikensammlung nach Mannheim zu transportieren.

Die Leydensdorffserie wird von Profilbildnissen des Kurfürstenpaares angeführt. Diese beiden Darstellungen unterscheiden sich deutlich von den übrigen: Während das Format der Ovalrahmen beibehalten wurde, sind die Köpfe des Kurfürstenpaares wesentlich kleiner als die der antiken Denker ausgeführt worden. Außerdem erscheint die untere Begrenzung des Kurfürstenporträts als glatter Schnitt, wodurch eine Skulptur vorgetäuscht werden soll, während sich die Begrenzung der antiken Porträts durch die Rahmenbeschneidung ergibt. Die antiken Porträts scheinen nach rundplastischen Vorbildern gearbeitet worden zu sein, nämlich nach Gipsabgüssen des Mannheimer Antikensaales. Die Porträts des Kurfürstenpaares sollen zwar Skulpturen imitieren, sie sind aber tatsächlich nach Reliefmedaillons Verschaffelts gemalt. Mehrere Exemplare sind bei Leger 1838/39 belegt, leider aber bis heute nicht wieder aufgefunden worden. Das Reliefporträt eines Unbekannten im Kunstmuseum Düsseldorf¹, das Verschaffelt zugeschrieben wer-

1 Düsseldorf, Kunstmuseum Inv. 174/P1937/8.

den kann, zeigt denselben Büstenabschluß mit der überfallenden Locke, so daß eine ungefähre Vorstellung von Verschaffelts Carl Theodor-Medaillon gewonnen werden kann.

Zur mobilen Raumausstattung gehörten Kleinbronzen, Elfenbeinstatuetten und Porzellanfiguren. Über die Herstellung von Kleinbronzen und Elfenbeinstatuetten am Hofe Carl Theodors ist nichts bekannt. Allerdings enthält ein Verzeichnis¹ von Pretiosen, die auf Befehl Carl Philips 1730 aus der Düsseldorfer Kunstsammlung nach Mannheim gebracht wurden, zahlreiche Kleinskulpturen nach Antiken. Die Medailleure der Frankenthaler Porzellanmanufaktur ließen sich nur vereinzelt anregen, berühmte Statuen in kleinen Kopien zu vervielfältigen, wie z.B. den "tanzenden Faun mit der Klapper". Unter der Direktion Verschaffelts, also in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts, war es noch nicht Mode, die Antike durch Verkleinerungen in Porzellan der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Erst 1793 argumentierte der Modellmeister Johann Peter Melchior für seine Anstellung als Akademiedirektor in der Nachfolge Verschaffelts mit seinen Möglichkeiten, durch Herstellung von kleinen Antikenkopien und deren Verbreitung unter anderem dem guten Geschmack zu dienen: "... In Mannheim könnte ich der Akademie Direktorstelle so wohl als auch meiner gegenwärtigen Bestimmung unbeschadet die Porzellanfabrik mit den nöthigen Modellen versorgen, und nebst original stücken die schönsten Antiken Büsten und Statuen für die Fabrik in guten Kopien liefern, wo durch der Ruhm, der Absatz der Producten und derselben Aufnahme immer viel gewinnen könnten..."².

Als Ergebnis ist festzuhalten: Während die Antikensammlung für die Geistesgeschichte des 18. Jahrhunderts eine bedeutende Rolle spielte, wurde sie von der Bildenden Kunst kaum rezipiert. Vereinzelt fanden Motive, vor allem durch Verschaffelt, Nachahmung. Auf die Stilentwicklung hin zu einer klassizistischen

1 Inventar v. Joh.W. Steinbüchel. GLA 3894/77 vom 9.9.1730.

2 Melchiors Bewerbung vom 7.4.1793. GLA 213/3691 fol.83-84 (zit. nach Grotkamp-Schepers 1978 Anm.284).

schen Bildhauerei konnte der Antikensaal kaum Einfluß haben, da Mannheim mit dem Wegzug des Hofes nach München ab ca.1780 für das Kunstgeschehen an Aktualität einbüßte. Dazu kommt, daß Verschaffelt als Künstler und als Akademielehrer nicht die Persönlichkeit war, neue Wege zu weisen.

2. Verschaffelt-"Nachfolge"

Von den Bildhauern der kurfürstlichen Akademie, die als Schüler¹ Verschaffelts bezeichnet werden können, haben sich nur wenige einen Namen gemacht:

Von Simon Peter Lamine sind nur so wenige Werke bekannt geworden, daß er nicht eine "Schule" vertreten kann. Von Pierre François Le Jeune, der später für den Prinzen Eugen arbeitete, besitzt das Landesmuseum Stuttgart eine Büste Voltaires² (Abb.431), die als Kopie nach Verschaffelts Voltaire "à l'antique" angesehen werden kann. Auch bei der Büste des Herzogs Carl Eugen³ ist die Abhängigkeit von Verschaffelts Carl Theodorbüste auffallend.

Das heißt, die Wirkung, die von Verschaffelts Kunst ausging, blieb offensichtlich auf die Motivrezeption beschränkt. So immens produktiv Verschaffelt auch war, von seinem Werk ging nicht der Impetus aus, der eine Schule hätte formen können. Seine Arbeitsweise war nicht innovativ genug, um jungen, lernbegierigen Künstlern Ansatzpunkte zu bieten, die weiter geführt hätten.

Ähnlich verhält es sich mit der Verschaffelt-Rezeption bei einigen seiner Bildhauerkollegen, ebenfalls Hofbildhauern. Sie sahen sich als etablierte Künstler mit Verschaffelt im Konkurrenzkampf um Aufträge. Verschaffelt erhielt den Großteil der Arbeiten zugeteilt, und als erster Hofbildhauer setzte er Maßstäbe. Um Erfolg zu haben, war es demnach angezeigt, sich Verschaffelts Machart anzueignen. Unter den Werken Matthäus van den Brandens und Conrad Lincks lassen sich einige herausgreifen, die ein Schlaglicht auf die Bildhauerei am Hofe werfen.

1 Simon Peter Lamine; Pierre François Le Jeune; Walther Bäumchen; Matthäus Haßlinger; Alexander Macco; Augustin Partois; Maximilian Verschaffelt, Joseph François Enghels.

2 Montagu 1968 Abb.4 und Koepf, Hans, Meisterwerke der Plastik. Stuttgart 1969 Taf.98.

3 Die Büste ist abgebildet (in einer Ausformung der Ludwigsburger Manufaktur nach der Marmorbüste Le Jeunes) im AK Karlsruhe 1981 S.413, F 37.

Matthäus van den Branden (1716–88) nahm neben Paul Egell und später neben Verschaffelt nur eine untergeordnete Stellung ein, was auch durch seinen zahlreichen Bittschriften um Aufträge bezeugt wird. Zwar wird ihm 1758 gestattet, die zu Statuen bestimmten Steine auf dem Bauhof auszuarbeiten, aber nur nach dem Einvernehmen und unter der Direktion Verschaffelts. Brandens frühen Arbeiten, wie z.B. die Kreuzigungsgruppe für die Michaelskapelle verraten seine künstlerische Herkunft aus dem niederrheinischen-niederländischen Barock mit eher zurückhaltenden Ausdrucksmitteln: Gewandfülle, die dem organischen Ablauf der Körperbewegung folgt, Gesten, die äußerstes Pathos meiden. Hinter den gratigen, lang ausgezogenen Faltenzügen bei den Schnitzfiguren läßt sich dagegen das Vorbild des Meisters des Rokoko, Paul Egell, erkennen. Mit dem Skulpturenschmuck von 1778–81 für das Nationaltheater in Mannheim, der ein Höhepunkt in Brandens Schaffen darstellt, versucht der greise Künstler mit der neuen stilistischen Entwicklung, die Verschaffelt einleitete, schrittzuhalten. Dabei half er sich dadurch, daß er den Meister einfach kopierte.

Die sechs weiblichen Personifikationen der Künste sind deutliche Zitate an die "Begleiterinnen der Aurora" im Badhaus zu Schwetzingen. Dabei geht allerdings die linke Muse mit den Musikinstrumenten (Abb.433) eindeutig auf die Johannesdarstellung für S.Croce in Gerusalemme in Rom, die ja als Statuette in Mannheim vorhanden war, zurück. Der Gesichtstyp der rechten der tanzenden Musen (Abb.434) kopiert den Frauentyp, der in den Fassadenskulpturen der Jesuitenkirche vertreten ist, besonders bei der Justitia.

Bei dem Giebelrelief mit den neun Musen (Abb.432) nahm Branden die Gestaltungsprinzipien des Klassizismus so wörtlich, daß er unter Figurenkomposition ein friesartiges Nebeneinanderreihen von stereotypen, allesamt frontalansichtigen Figuren verstand. Das Giebelrelief verrät die Kenntnis neuer Theorien des künstlerischen Gestaltens, die Verschaffelt, selbst unsicher in der bildlichen Realisierung, zu vermitteln versuchte. Aber

gerade diese Antikenvermittlung aus zweiter Hand und ihr Niederschlag im Werk des Schülers deckt die Schwächen des Lehrmeisters und allgemein auch des Frühklassizismus auf. Dabei folgte Branden den Ideen letztlich konsequenter, als es Verschaffelt je tat.

Ähnlich verfuhr Conrad Linck (1730-93), der wie Branden als Bildhauer im Schatten Verschaffelts stand, aber als Porzellanmodelleur für die Frankenthaler Manufaktur völlig eigenständig war und Bestes leistete. Die stilistische Abhängigkeit von Verschaffelt, auf die hier nicht näher eingegangen werden soll, wird im großplastischen Werk augenscheinlich: Die Sphingen für das Nationaltheater kopieren Verschaffelts Schwetzinger Exemplare. Zwei Sphingen befinden sich heute im Reiss-Engelhorn-Museum Mannheim (Abb.436a u.b) zwei weitere in Marbach.¹

Zum Stilvergleich fordert auch das Giebelrelief des Minervatempels (Abb.437) im Schwetzinger Schloßpark heraus, das Anlehnungen an das Giebelrelief der Mannheimer Schloßbibliothek zeigt. Vor allem mit seinen Darstellungen weiblicher Figuren zeigt sich Linck Vorbildern Verschaffelts verpflichtet, so z.B. mit den drei Grazien aus dem Carl Theodorschlößchen in Mußbach, die sich heute im Museum Speyer befinden.

Eine Arbeit über den Bildhauer und Stuckateur Pozzi steht noch aus. Dabei wäre es sehr interessant, ihn in seinem Arbeitsverhältnis mit Verschaffelt, das sich über nahezu 30 Jahre erstreckte, zu untersuchen und dabei seine Abhängigkeit im Verhältnis zu eigenständigen Leistungen abzugrenzen.

Wenn sich herausgestellt hat, daß von einer Nachfolge Verschaffelts nur insoweit, als es sich um handwerkliche Befähigungen handelt, gesprochen werden kann und nicht von einer eigentlichen Schule, so darf nicht vergessen werden, daß auch der Wegzug des Hofes eine mögliche Entwicklung abgebrochen haben kann.

1 Nachtrag 2013: Maria Chr. Werhahn, Der kurpfälzische Hofbildhauer Franz Conrad Linck (1730-1793). Neuss 1999, S.286ff.

A N H A N G

A N H A N G I

Correspondance des directeurs de l'Académie

Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtimens. D'après les manuscrits des Archives nationales par M. Anatole de Montaiglon et M. Jules Guiffrey sous le Patronage de la direction des Beaux-Arts. 1666-1793 Bd.IX 1733-1741 Paris 1899

S.432 Nr.4297. - De Troy à Orry

A Rome, ce 26 aoust 1740

... Il y a ici depuis quatre ans un jeune sculpteur appelé Verschaf⁺ qui a travaillé chez M. Bouchardon; quoiqu'il ne soit pas de l'Académie, je croi devoir vous informer, Monseigneur, de ses talents, qui se sont développés tout d'un coup. Ce jeune homme, n'ayant pas pu gagner un prix de l'Académie de Paris, quitta de chagrin et s'en vint à Rome, où il arriva dans la dernière misère. Les pensionnaires l'entretenirent quelque temps en le faisant travailler à la journée à dégrossir leurs ouvrages; il trouva ensuite quelque occasion de faire quelque chose pour son conte; il réussit assés bien, et il a fait de si grands progrès que, dernièrement, je vis de lui le pourtrait d'un Anglais et une cheminée ornée de figures grandes comme nature, dont je fus surpris. Je ne croi pas qu'on puisse faire mieux. Quelque secours, Mgr, que vostre bonté daigneroit lui accorder le meteroit en état de se faire connoître et l'ôteroit de la nécessité où il est de faire des pieds de table et d'autres choses de cette nature pour vivre. Ce que j'ai l'honneur de vous représenter, Mgr, n'est pas sans exemple, et l'on a quelquefois donné de petites pensions à de jeunes gens qui n'étoient pas de l'Académie, et celui-ci est en état de travailler pour le Roy⁺⁺...

Archives nationales, 0¹ 1939

+ D'après l'Encyclopédie de l'abbé Zani, ce sculpteur s'appellerait Pierre Verschaff ou Verschafeld et aurait été surnommé le Flamand.

++ Depuis: "il y a ici"; Lecoy, p.230-1

S.439 Nr.4307. - Orry à de Troy

Du 7 novembre 1740

Puisque le sr Vershaf, Monsieur, a des dispositions et des talens pour la sculpture, ainsi que vous me l'avez marqué par votre lettre du 26 aoust dernier, vous pourriez lui faire un modèle d'une figure ou d'un petit groupe, ou même d'un vase avec bas-reliefs et ornemens convenables, de grandeur à placer dans un jardin; et, quand il l'aura fait, vous enverriez icy ce modèle, sur lequel on jugeroit ce dont est capable ce jeune homme. On pourroit après cela l'employer à faire, à Rome, un morceau pour le Roy, et, dans cette façon, il perfectionneroit ses talens et trouveroit dans son travail de quoi subsister et se faire connôître.

Je suis, Monsieur, etc.

Archives nationales, 0¹ 1099, fol.318

S.442 Nr.4312. - de Troy à Orry

A Rome, ce 25 novembre 1740

Monseigneur, - Selon vos ordres, le sr Verchaf commencera incessamment un modèle d'un groupe. J'aurai l'honneur de vous l'envoier. Je suis persuadé, Mgr, que vous serez content de son génie; de plus, il possède parfaitement le travail du marbre ...

Archives nationales, 0¹ 1939

S.443 Nr.4314. - Orry à de Troy

Le 19 décembre 1740

Vous ferez très bien, Monsieur, de m'envoyer le modèle du sr Vershaf, lorsqu'il l'aura fait; on verra par là quel est son génie et quelle est sa composition ...

S.478 Nr.4366. - de Troy à Orry

A Rome, ce 25 aoust 1741

Monseigneur, - Il y a déjà quelque temps que le sr. Verchaf, sculpteur, a fini le modèle que vous lui aviez ordonné; comme la caisse étoit un peu grosse, je n'ay pas pu la donner au courier, et il a fallu attendre une occasion pour l'envoyer ...

Archives nationales, 0¹ 1939

Briefwechsel (in Auszügen) zwischen Kardinal Albani und Lord Dodington

Haus-, Hof- und Staatsarchiv Wien, Gesandtschaftsarchiv Rom, Fasz. 147 und 150

Kardinal Albani an Lord Dodington in London

Rome 29 Juin 1751

Excellence

A' V. Ex.^{ce}", qui est l'Agile de tous les Vertueux je prends la liberté d'adresser M. Pierre Verschaffelt Sculpteur flammand rendeur de cette lettre, qui après long séjour fait à Rome, ou il a donné des marques de son habileté non ordinaire a pris la determination de changer de climat pour trouver de quoi employer son tems, et de se faire connoitre dans l'exercice de sa Profession je prends la liberté de prier V. Ex.^{ce} à vouloir bien l'honorer de sa puissante protection, et de lui en faire ressentir les, effets dans les occasions, que se presenteront de lui procurer quelqu'avantage... (Fasz.147)

Lord Dodington an Kardinal Albani
de Londres, ce 9^{ième} de Jan.^{vr} 1752

Monseigneur.

...Verschaffelt est habile, il est bien fondé dans son Art, il en parle avec Connoissance et l'exécute assés heureusement: Les Ouvrages qu'il m'a fait voir, sont peu en Nombre mais je trouve qu'il y imprime un Caractere qui engage l'Attention, au moins, s'il ne la remplit pas. Il n'est ni Original monstreux, et estropié, ni Copiste fade, et rampant...

(Im folgenden beklagt Dodington die "Decadence deplorable" der Bildenden Kunst in England. Anstatt Ideen zu folgen, die die Alten unsterblich gemacht haben, dient der Künstler seiner Bequemlichkeit; mit Auftragsarbeiten also, die ein gutes Honorar versprechen. Der Briefschreiber scheint deutlich machen zu wollen, daß er auch Verschaffelt zu diesen "Parvenus" zählt, da er anschließend dessen überhöhte Honorarforderungen erwähnt.)

... J'ay servi Verschaffelt, et je le serviray plus essentiellement, mais je crains qu'il ne se meprenne dans les Prix qu'il se propose...

... Il a demandé d'un de mes Amis du Compagnon d'une petite Flore, de la Hauteur de quatre, a cinq Pieds, trois cent Guinées. C'est un trop, ce me semble, pour le premier Debut; Du haut d'une Reputacion établie, on pourroit parler plus hardiment. J'ay appris qu'il s'est fait des Affaires avec Mon. le Cardinal Valenti, dont je suis faché... (Fasz. 150)

Kardinal Albani an Lord Dodington
Rome 29 fevrier 1752

Excellence

... Il est arrivé á Verschaffelt chez M. le Card. Valenti ce qui arrive á l'un des deux Competiteurs, qui cherchent á se detruire dans les bonnes graces du Maitre. Ils etoient en lice et l'Architecte, et ce dernier l'a emporté ainsi, qu'il a convenu a Verschaffelt de se retirer, mais il l'a

fait de bonne grace, et sous le bon gré du Cardinal. Le portrait, que V. Ex.^{ce} me mande de l'état, ou se trouvent les beaux arts ici ne peut être plus naturel, et expressif, mais il en est en Angleterre come par tout ailleurs, ou faute de connoisseurs de la veritable beauté, et du prix des Ouvrages, doivent les Professeurs a la façon des Artisans, sache de faire beaucoup sans se soucier beaucoup de tirer leurs ouvrages á la perfection. Si Verschaffelt mesurera ses pretentions sur les sages avis, que V. Ex.^{ce} lui donnera il reussira en quelque chose. D'autre matiere il perdra son tems...

(Fasz. 150)

A N H A N G I I

"Note des ouvrages"

Note des ouvrages faits et ordonnez Parson Altesse Électorale, pour l'Eglise des B.P. jesuites, Exsecuté selon le modelle degia posse en Bois dans le dit Église.

(GLA 213/1246 fol.56 1757-59)

Le Tabernacle est en hauteur 9 pieds 3 pouse, Large 6 - 9 - il est compossée de six Colonnes et deux pillastres - fait en alabastro dure: Sa Cornice, et Architrave est du Gione Anticque, Les Chambrans de la porte, et sa Cornice est du Gione Anticque bregiaté, Le fond qui est entre ladicte porte et les pillastres, dumarbre Affricans, Les pannaux, qui viennent entre les Colonnes sont de L'albastre peconaile, La Coupole est de L'albastre venate, et Le Socle qui reigne autour du tabernacle, est du même f 5000.

Le Socle qui porte le dit tabernacle, et le piedestal sur quoy Sera possée le Groupe des figures, est Large 13 pieds- Long 10 1/2. en hauteur 1 pieds 8 pouses, Sa Cornice, et base, et bandes sont du Gione Anticque, et parti Nostrale f 1500

Le Grand Piedestal est en deux parties.

Lapremiere à pour hauteur 5 pieds 3/4. et Large 9 1/2. Sur les deux Engles Coupé y liá deux Consoles fait dumarbre Ruge Clair Nostrale, le Nud du dit piedestal est du marbre affrican, et le reste Nostrale.

La Seconde partie à 4 pieds et demy en hauteur, fait en Cintre, Sur les angles coupé viennent des festons de bronze f 800

Tout Cette ouvrage Est fait, et c'est moy qui a fourni le marbre precieux. f 7300

(GLA 213/1246 fol.56 1757-59)

A N H A N G III

Wieder aufgefundene oder neu zugeschriebene Werke
(seit Beringer 1902)

1. Modelle für den Hochaltar zu Speyer, Gent, Privatbesitz
Identif. Roelandts
2. Seitenaltar, Schnitzerei am Hochaltar und Stuckaturen,
Schloßkirche Mannheim Zuschr. Hofmann
3. Büste eines jungen Mannes ("engl. Lord"), Metropolitan
Museum of Art, New York Inv. 1978.3 Identif. Museum
4. Büste der Kurfürstin Elisabeth Auguste, München, Resi-
denzmuseum Inv. Res. Mü. P.1/291 (Büste), P.1/294
(Kopf) Identif. Volk
5. Büste des Pfalzgrafen Friedrich Michael von Zweibrücken,
München, Bayerisches Nationalmuseum Inv. R 5382
Identif. Eichner
6. Büste der Elisabeth Auguste als Minerva, München,
Bayerisches Nationalmuseum, Depot, Inv. R 3223
Identif. Hofmann
7. Büste Voltaires mit Allongeperücke, Seattle Art Museum
Inv. 63.60 Identif. Museum
8. Büste Karl von Lothringens, Gent, Museum van Oudheden
der stad Gent, Inv. 2235 Identif. Museum
9. Reliefbildnis eines unbek. Mannes, Düsseldorf, Kunst-
museum Inv. 174/P 1937/8. Galt bisher als Werk
J.P. Melchiors Zuschr. Gamer
10. Mehrere Sandsteinbüsten nach Antiken. Schwetzingen,
Schloßpark. Bisher als Werke Conrad Lincks angesehen.¹
Zuschr. Hofmann
11. Mehrere Bleivasen. Schwetzingen, Schloßpark. Bisher
Conrad Linck zugeschrieben. Zuschr. Hofmann

1 Nachtrag März 2013: Zum Teil mittlerweile als Arbeiten
Conrad Lincks belegt. (s. S.250 Anm.1)

12. Stuckaturen im Schwetzingen Schloßtheater. Bisher für Werke M. van den Brandens gehalten.
Zuschr. Hofmann
13. Skulpturen im Schloßpark in Ehreshoven.
Zuschr. Gamer

A N H A N G I V

Abschreibungen (Hofmann)

1. Büste Papst Clemens XII., Gent, Museum voor Schone Künsten, Inv. 1914-DL.
Diese von Filippo della Valle.
2. Büste des Kurfürsten Carl Theodor "à l'antique".
Speyer, Hist. Museum der Pfalz, Inv. H M 1935/33 I.
Diese von Giuseppe Ceracci.
3. Kamin im Mannheimer Schloß.
Dieser von Pozzi.
4. Skulpturen im Schloßpark Benrath. Aus stilistischen Erwägungen dem Werk Verschaffelts nicht zuzuordnen.
5. Putto auf Schildkröte. Speyer, Hist. Museum der Pfalz, Inv. HM 0/1369.
Der Putto entspricht nicht dem Puttentyp Verschaffelts.

A N H A N G V

Zerstörte oder verschollene (identifizierte) Werke

1. Bildnismedaillon des hl. Norbert, S.Norberto, Rom
zerstört zu Beginn des 20.Jh.
2. Statue Papst Benedikt XIV., Montecassino
zerstört im 2.Weltkrieg
3. Skulpturen in der Jesuitenkirche, Mannheim:
Hochaltar, Relief und die beiden Engel am Kreuzaltar,
Relief am Marienaltar, Tabernakel
zerstört im 2.Weltkrieg
4. Statue Johannes des Täufers, Mannheim, O 2,10
zerstört im 2.Weltkrieg
5. Hochaltar im Dom zu Speyer
zerstört 1794
6. Seitenaltäre, Schnitzerei am Hochaltar und Stuckaturen
in der Schloßkirche Mannheim
zerstört im 2.Weltkrieg
7. Bronzestatue des Prinzen Karl von Lothringen
zerstört 1796
8. Vier Marmorbüsten nach Antiken im Schwetzingen Schloß-
park: Alexander, 'Mithridates'¹, 'Titus', 'Marc-
Aurel'.
Aufstellung auf der Terrasse des Schlosses Mainau bis
ca.1930. heutige Aufbewahrung: unbekannt
9. Dekoration im Palais Bretzenheim (Treppenhaus und
"Großer Saal" und Marstall)
zerstört im 2.Weltkrieg
10. Vier Puttengruppen auf Muschel-Wasserbecken im chine-
sischen Pavillon im Schloßpark zu Oggersheim
zerstört 1794
11. Fuchs, einen Hasen jagend, Putto auf Delphin und Eule
für den Schloßpark in Oggersheim
zerstört 1794

1 Nachtrag März 2013: s.S.246 Anm.4

- 12 Statuen des Apoll von Belvedere und des Herakles
Farnese im Schloß zu Oggersheim
zerstört 1794
- 13 Sog. Cicero, vormals im Besitz v.Jagemann in Berlin
verschollen

A N H A N G V I

Nicht identifizierte, nur schriftlich überlieferte Werke

Rom:

1. Kopf eines zehnjährigen Mädchens. Kurze Lebensbeschreibung 1797 S.9
2. Kamin mit lebensgroßen Figuren geschmückt. Montaignon 1899 S.433
3. Modell für eine Figurengruppe. Montaignon 1899 S.442, 478
4. Zwei Weihwasserbecken für S.Michele. Beringer, Verschaffelt 1902 S.31
5. Figuren an einem Haus am Corso. Beringer, Verschaffelt 1902 S.31

London:

6. Triton, Bacchus und Porträts nach Antiken.
Kurze Lebensbeschreibung 1797 S.12
Flora. Brief Dodingtons an Albani 1752 (Anhang I)

Mannheim:

7. Porträt des Geheimrats Franz Anton Mai. Oechelhäuser 1913 S.331
8. Kleinplastiken aus weißer Pfeifenerde. Leger 1838/39 "Bildnereien und Bautheile" S.263ff. und S.505ff.
9. Marmorgruppe Amor und Psyche. GHA Nachlaß Prinz Karl 1/2
10. Marmorbüsten nach Antiken für die Sammlung Wallmoden. AK Göttingen 1979 S.20
11. Cupido aus Marmor mit den Attributen des Herakles für Schwetzingen. A.St.A. Fürstensachen 832 1/3 fol.34r
12. Nachlaß in der Werkstatt Verschaffelts, nach Kurze Lebensbeschreibung 1797 S.17f. Alle Stücke aus Marmor: Cupido, Apollo, Johannes Evangelista, Rhinoceros, Apollo, Hermaphrodit.

Brustbilder: Prinz Karl von Lothringen und sein Leibwundarzt Vogel, Gräfin von Warsberg geb. Nesselrode, Jean Jaques Rousseau, Madam Mai geb. v. Verschaffelt, Dante, Alexander M., Eine Juno, ein Triton. Außerdem "Verschiedene Figuren und Köpfe in Steine, in Gips und gebrannter Erde. Verschiedene Basreliefs, Akademie-Stücke und Modelle von gebrannter Erde."

A N H A N G VII

Inventarlisten zur Rekonstruktion des Antikensaales¹

1. Erwerbungen von 1709-14

Zusammenstellung der Erwerbungen von Gipsabgüssen aus Rom für den Kurfürsten Johann Wilhelm in Düsseldorf nach den Berichten des Grafen Fede.

(Veröffentl. von Theodor Levin, Beiträge zur Geschichte der Kunstbestrebungen in dem Hause Pfalz-Neuburg III, Düsseldorf o.J. aus Akten des Königl. Bayer. Geh. Staatsarchivs.)

Statuen und Gruppen:

Herakles Farnese
 Flora Farnese
 Laokoon
 Borghesischer Fechter
 Centaur mit Amor
 Venus von Medici
 Kapitell einer antiken Säule (vom Pantheon)
 Antinous von Belvedere
 Apollo von Belvedere
 Silen, einen Dionysosknaben tragend
 Hermaphrodit Borghese
 Ganymed von Medici
 Apollino von Medici
 Mars von Medici
 Kopf des Pferdes (und vier Beine) vom Reiterstandbild Marc Aurels
 12 antike Cäsarenbüsten
 Kastor und Pollux von Ildefonso
 Satyr, eine Ziege auf den Schultern tragend
 Vase des Sosibios aus der Villa Borghese
 Venus Ludovisi
 Farnesischer Stier (verkleinert auf 3 Fuß Höhe)
 Sterbender Gallier aus der Sammlung Ludovisi
 Torso Belvedere
 Julius Cäsar
 Oktavian
 Vatikanischer Apoll
 Faun aus der Slg. der Königin von Schweden
 Raub der Proserpina aus der Villa Ludovisi (verkleinert)
 2 Statuen des Julius Cäsar vom Kapitol
 Oktavian vom Kapitol
 Gladiator
 Gruppe von Pan und Olimpio aus der Villa Medici

1 Nachtrag März 2013: Eine weitere Inventarliste wurde vorgelegt von Claudia Braun, Ein Inventar von 1731. In: Dirk Kocks, Horst Meixner, Jürgen Voss, Der Antikensaal der Mannheimer Zeichnungsakademie. Ausstellung des Archäologischen Seminars der Universität Mannheim. Schriften der Gesellschaft der Freunde Mannheims und der ehemaligen Kurpfalz, Mannheimer Altertumsverein von 1859; 17 S.21ff.

Gruppe von Pan und Sicone
 Venus Callipygos aus der Slg. Farnese
 Dornauszieher vom Kapitol
 Urania vom Kapitol
 Bacchus vom Vatikan
 Löwe aus der Villa Medici

Büsten:

Lucius Verus
 Kaiser Macrinus
 Kaiser Hadrian
 Kaiser Caracalla
 Kaiser Commodus
 Kaiser Marc Aurel
 Kaiser Tiberius
 Kaiser Alexander
 Brutus
 Bergamo Philosoph
 Homer
 Euripides
 Platon
 Solon
 Salust
 Diogenes
 Cecrope Philosoph
 Mithridates
 Kleopatra

Außerdem benutzte man die Möglichkeit, Abgüsse von den berühmtesten Vorbildern der moderneren Bildhauerkunst zu erlangen:

Acht Formen von Putten des Langordi (= Algardi) und des Fiamengho (= Duquesnoy)
 Zwei Feuerböcke Algardis und dessen Brunnen in der Villa Pamphili
 Gruppe Raub der Sabinerinnen von Bernini, eher wohl von Giovanni da Bologna
 Hl. Bartholomäus von Pierre Legros aus S.Giovannini in Laterano
 Dante

ANHANG VII

2. Inventar von 1716

Inventar der Gipsabgüsse in der Galerie des Düsseldorfer Schlosses, am 14. Juli 1716 aufgenommen.

(Veröffentl. von Richard Klapheck, Geschichte der Kunstakademie zu Düsseldorf 1. Teil 1919 Anlage IV.)

- | | |
|---|--------------------------------------|
| 1. hercules vernise | 38. Silenus |
| 2. flora vernise | 39. Venus calispica |
| 3. gladiator | 40. paris olympius |
| 4. Jovanni medes | 41. gladiator moriens |
| 5. Saturnus | 42. torso di bel vedere |
| 6. antinus | 43. martus |
| 7. appolinus | 44. urania |
| 8. Venus | 45. vrua de medicis |
| 9. martius | 46. appollo |
| 10. Venus | 47. germanicus |
| 11. mercurius | 48. Tholomäus |
| 12. faunus | 49. leon |
| 13. Splorator | 50. homerus |
| 14. lotto | 51. mitridatus |
| 15. mercurius | 52. marcellus |
| 16. Centaurus | 53. Cicero |
| 17. alte sacrificant von Mar-
mor | 54. Corneade |
| 18. Ein pferdtlein | 55. Tiberius Caesar |
| 19. 11 alte Kopf | 56. marcealus imperator |
| 20. Bachus | 57. marcella imperatrix |
| 21. Castor â polluci | 58. Solon |
| 22. faunus | 59. platone philosopho |
| 23. venus | 60. Caraccalla imperator |
| 24. venus Kniendt | 61. possidaneo poeta |
| 25. herma fraudit | 62. marcus aurelius imperator |
| 26. Venus | 63. auripides poeta |
| 27. eine postur so ein Dorn
auss dem Fuss ziehet | 64. antonino pio imperator |
| 28. Backetto | 65. lucius verus imperator |
| 29. Venus von der Kukel | 66. aurelius Jovinis imperator |
| 30. Jovis | 67. faustina imperatrix |
| 31. Capitell | 68. pyro Rex |
| 32. Clitia | 69. lucius consul romanus |
| 33. Cerere | 70. pompoeus poeta |
| 34. faunus | 71. octavianus augustus
imperator |
| 35. Backettus | 72. Settimmius |
| 36. Corpo morto | 73. nero imperator |
| 37. Canlis ex bipe | 74. Brutus |
| | 75. anthinus |

- | | |
|-----------------------|---|
| 76. Socrates | 94. bergames philosophus |
| 77. Isopus | 95. Euripides poeta |
| 78. aurelius | 96. diogenes poeta |
| 79. virgo festalis | 97. fachino Guido |
| 80. filia niope | 98. basserelief de Constantino
baptisato |
| 81. mater niope | 99. basserelief mit darauf
appri-
mirten Leuden |
| 82. gladiator | 100. zwei basserelief von Michel
angelo |
| 83. Justitia | 101. Venus et adonus basserelief |
| 84. mulier mugeriri | 102. Elector moguntinus |
| 85. alexander magnus | 103. 8 Kleiner Bilder |
| 86. Sibilla Cumena | 104. Venus Kiesa |
| 87. Venus | 105. portret de papa Clementis XI |
| 88. Cleopar | 106. 16 Kleine Kinderger von al-
lerhandt Sorten. |
| 89. Dante philosophus | |
| 90. faustina | |
| 91. anthonino pio | |
| 92. possidorins poeta | |
| 93. Bruto | |

Die Zu Vor Specificirte Bildern gehörigen Formen finden sich
Unterm Tach in der gallerie.

Die übrige formen aber woraus noch keine Bilder formiret
sindt folgende

- | | |
|--------------------------------------|---|
| 1. Julius Caesar imperator | 5. 4 Kinder |
| 2. octavianus ausgustus
imperator | 6. 15 formen von Veterschied-
lichen Statuen Klein Vor-
rath ahn Materialien. |
| 3. niopes orans | |
| 4. niopes Weinendt | |

ANHANG VII

3. Beschreibung des Antikensaales von 1795

(Rheinische Musen, Zeitung für Theater und andere schöne Künste. Bd.3, Jg.1795 Kunstanhang, Achtes Stück S.49: "Ueber den Churfürstl. Statuen-Saal in Mannheim")

Die Gruppe des Laocoons,
 die zween Ringer,
 Castor und Pollux,
 Caunus und Biblis,
 der borghesische und der sterbende Fechter,
 der Vatikanische Apoll,
 die Venus von Medicis,
 eine sizze Venus, und die Venus Regia,
 die grosse Flora,
 der Farnesische Herkules,
 der Hermaphrodit,
 die Muse vom Capitol,
 zwei Töchter und ein Sohn der Niobe,
 der Mediceische Marsias,
 der Torso aus dem Vatikan,
 ein größerer und zwei kleine Faune,
 (der vorzügliche ist der mit dem Bock auf der Schulter)
 der Explorator,
 der Antinous,
 der Borghesische Centaur,
 der Germanicus,
 der fedele del Campitoglio, (ein Bote, der sich den Dorn aus dem Fuß zieht, - ein Kopf mit unbeschreiblicher Sanftmuth und Anmuth,)
 der Ringer,
 der Mediceische Löwe,
 Idolo,

und unter den Köpfen, Alexander d. G. Niobe, Cleopatra, Mithridates, Homer, eine Vestale, Caracalla, Nero, Cicero, Sokrates, Lucius Verus, Jupiter etc. sind die Zierden dieser Sammlung.

Hierzu kommen: ein Jupiter, ein Julius Cäsar, und ein Oktav. Augustus - drei sehr hohe Formen - zwei Satirs, eine Clytia, ein Mars, ein Bacchus, und ein Marsias und Olympia von Medicis, Ganymed., Mercur, eine Bacchante, u.a.m.

ANHANG VII

4. Rekonstruktionsversuch von Beringer 1907

(Jos. Aug. Beringer, Goethe und der Mannheimer Antikensaal
In: Goethe-Jahrbuch Bd.28 1907 S.154f.)

Statuen und Gruppen:

Apoll von Belvedere
Sterbender Fechter
Laokoon
Kastor und Pollux
Farnesischer Herkules
Farnesische Flora
Borghesischer Fechter
Hermaphrodit Borghese
Venus von Medici
Dornauszieher
Die Ringer
Torso des Belvedere
Faun mit den Klappern
Faun von Ildefonso
Antinous
Sterbender Niobide
Idolino
Caunus und Byblis (= Amor und Psyche)
die trunkene Alte
lydischer Apoll
ein Lar
der junge Herakles aus dem Vatikan

Köpfe:

Homer
Sokrates
Niobe
Caligula
Kleopatra
Senec
Alexander (sterbend)
Mucius Scaevola
Tochter der Niobe
Cicero (Corbulo)
Nero
Solon
Marcellus
Marciana

Domitian
Faustina
Germanicus
röm. Kapitell

Nicht gesichert sind für Beringer:

lydischer Apoll, Lar, junger Herakles aus dem Vatikan,
Marcellus, Marciana, Domitian und Faustina.

ANHANG VII

5. Liste von Wegner 1944

(Max Wegner, Goethes Anschauung antiker Kunst. Berlin 1944
S.131)

Römisches Kapitell vom Pantheon

Statuen und Gruppen:

Trunkene Alte
 Antinous
 Apoll von Belvedere
 Lydischer Apoll
 Aphrodite Medici
 Sitzende Aphrodite
 Bacchante (wohl gleich trunkene Alte)
 Bacchus
 Dornauszieher
 Faun von Ildefonso
 Faun mit Klappern
 Kleiner Faun
 Borghesischer Fechter
 Sterbender Fechter
 Flora Farnese
 Ganymed
 Herkules Farnese
 Junger Herkules
 Hermaphrodit Borghese
 Idolino
 Kaunos und Biblis (gleich Eros und Psyche)
 Jupiter
 Kastor und Pollux
 Borghesischer Kentaur
 Klytia
 Laokoon
 Lar Mars
 Mars
 Mediceischer Löwe
 Muse vom Kapitol
 Tochter der Niobe
 Merkur
 Olympia
 Ringer
 Schleifer
 Torso von Belvedere
 Venus Regia

Köpfe und Bildnisse:

Alexander
Caligula
Caracalla
Cicero
Domitian
Faustina
Germanicus
Homer
Jupiter
Kleopatra
Klytia
Lucius Verus
Marcellus
Marciana
Mithridates
Mucius Scaevola
Nero
Niobe
Tochter der Niobe
Seneca
Sokrates
Solon
Vestale

ANHANG VII

6. Bestellung von Gipsabgüssen für den Badischen Hof von 1790

Quelle: "Die Kunst und wissenschaftlichen Sammlungen zu Mannheim. Die Abgabe der von Verschaffelt verfertigten Gips-Abgüsse an den Markgrafen von Baden. 15. April 1790
Königl. Kreisarchiv Speier Geh. Rats-Akten Nr.991

"Liste des figures que la Cour de Baaden a demandé.

L'aocon
Torso
Apolon du bel Vedere
Castor et Pollux
Caun et Biblis
le faune avec la chevre
Germanicus
et plusieurs têtes, qu'on voudra leur donner.

Nous ne pouvons pas donner le Basrelief d'Antinus de la ville d'albone/ qu'il avoit demandé/ n'etant pas moulé et n'ayant pas de mouleur pour le faire.
Desjets fait pour la Cour de Courland il nous restera encore,

Le gladiateur de la ville de Medecis
Les luteurs de florence
Le faune de Boboli
L'Hermaphroditte
L'Appollon de Medecis
Le rotateur
Le Tireur d'epine du Capitol
L'idole de florence
Le jeune heracl du Vatican"

ANHANG VII

7. Beschreibung der Gipsabgußsammlung in der Düsseldorfer Akademie der Zeichen- und Malerkunst aus dem Jahre 1792

(Friedrich Gottlob Hirsching, Nachrichten von sehenswürdigen Gemälde- und Kupferstichsammlungen etc. in Teutschland. Bd.VI, 1792 S.44 f.)

Laokoon mit seinen beiden Söhnen

Venus v. Medici

Schleifer

Apoll von Belvedere

"Die schöne Hermaphrodite auf einer Matrazze, die in der Gestalt wirklich schön, in der Lage aber unzüchtig ist."

Kopf des Brutus von Michelangelo

Apoll von Medici

"Venus mit dem schönen Hintern"

Dornauszieher

Torso

Amor und Psyche

"der grose Gladiator oder der sterbende Mirmulus"

die beiden Ringer

der sterbende Seneca aus den "borghesianischen" Gärten

Castor und Pollux oder "der Tod und das Leben"

Centaur

Faun "mit den Deckeln"

Faun mit dem Schafe

Germanicus

"und unzählige andere Büsten, Basreliefs und Bruchstücke"

Abbildungsnachweis

Alle nicht aufgelisteten Abbildungen stammen von der Autorin

1. Reprö: Hofmann 1911 Nr.749 Taf.191
3. Photo: RMMa
5. Photo: Eichner
7. Photo: Eichner
9. Reprö: Weber: Statuen 1969 Abb.176
10. Reprö: Beringer, Verschaffelt 1902 Taf.3A
13. Reprö: Casier/Bergmans 1914 Pl.LXXXVI fig.139
14. Reprö: Beringer, Verschaffelt 1902 Taf.4B
15. Reprö: Beringer, Verschaffelt 1902 Taf.4A
22. Reprö: Beringer, Verschaffelt 1902 Taf.5B
23. Photo: G. Decker
25. Photo: G. Decker
26. Photo: G. Decker
33. Photo: RMMa
34. Photo: RMMa
40. Reprö: Barth 1933 S.27
49. Reprö: Barth 1933 S.29
50. Photo: LDA
51. Photo: LDA
54. Photo: Kunstbibliothek Berlin
55. Photo: Kunstbibliothek Berlin
56. Photo: LDA
57. Reprö: Barth 1933 S.35
59. Photo: LDA
66. Reprö: Basilica Carolina 1760 Abb.33/34
67. Reprö: " Abb.34/35
68. Reprö: " Abb.35/36
69. Reprö: " Abb.36/37
70. Reprö: Walter 1933 Abb.57
76. Reprö: Casier/Bergmans 1914 Pl.LXXXIX fig.147
78. Reprö: Casier/Bergmans 1914 Pl.LXXXIX fig.146
89. Reprö: Röttger/Goering 1936 Abb.64
110. Photo: Mannheimer Altertumsverein, Privatbesitz
111. Photo: St.A.M.
112. Photo: LDA
113. Photo: LDA
114. Photo: St.A.M.
119. Photo: Metropolitan Mus. of Art
120. Photo: Metropolitan Mus. of Art
121. Photo: Metropolitan Mus. of Art
125. Reprö: Walter 1952 Abb.170
127. Photo: HM Sp
131. Photo: Bayer. Nat. Mus. München
132. Photo: Bayer. Nat. Mus. München
133. Photo: LDA
134. Photo: Bayer. Nat. Mus. München
135. Photo: Kunstmus. Düsseldorf
136. Photo: Seattle Art Mus.
137. Photo: Seattle Art Mus.

138. Repr: Beyer 1977 Abb.1
 143. Photo: HM Sp
 145. Photo: St.A.M.
 146. Photo: St.A.M.
 149. Photo: HM Sp
 155. Repr: AK Mannheim 1976 Nr.38
 158. Repr: Réau 1950 Abb.16
 160. Repr: Willame 1914 Abb.21
 161. Repr: Martin 1929/30 Taf.87 Abb.1
 162. Repr: Martin 1929/30 Taf.87 Abb.4
 170. Repr: Renard 1913 Abb.36
 179. Repr: Renard 1913 Taf.VII
 186. Repr: Renard 1913 Taf.XXVI
 213. Repr: Wingenroth 1911 Abb.43
 214. Photo: LDA
 215. Repr: Wingenroth 1911 Abb.44
 216. Photo: LDA
 217. Photo: LDA
 218. Photo: LDA
 219. Photo: St.A.M.
 220. Photo: St.A.M.
 225. Photo: LDA
 228. Repr: Wingenroth 1911 o.Abb.Nr.
 230. " " "
 230. " " "
 234. " " "
 235. Photo: LDA
 248. Repr: Lochner, Schloß und Garten 1960 Abb.22
 249. Repr: Lochner, Schloß und Garten 1960 Abb.44
 260. Repr: Martin 1933 Abb.324
 261. Repr: Schiering 1981 Abb.10
 264. Repr: Schiering 1981 Abb.11
 265. Repr: Schiering 1982 Abb.12
 283. Repr: Martin 1933 Abb.156
 284. Repr: Martin 1933 Abb.157
 285. Repr: Martin 1933 Abb.155
 302. Photo: LDA
 303. Repr: Martin 1933 Abb.370
 304. Repr: Martin 1933 Abb.369
 305. Repr: Martin 1933 Abb.366
 306. Repr: Martin 1933 Abb.367
 307. Repr: Martin 1933 Abb.372
 308. Repr: Martin 1933 Abb.368
 310. Repr: Martin 1933 Abb.183
 311. Repr: Martin 1933 Abb.365
 358. Photo: Residenzmus. München
 359. Photo: Residenzmus. München
 360. Photo: Residenzmus. München
 365. Photo: Eichner
 386. Repr: Weber 1969 Abb.186
 388. Repr: Enggass 1976 Abb.59
 391. Repr: Kauffmann 1970 Taf.13
 392. Repr: d'Onofrio 1978 Abb.76

393. Repro: Cavalli 1955 Abb.145
394. Repro: Enggass 1976 Pl.229
395. Repro: Enggass 1976 Pl.40
396. Repro: Wittkower 1955 Abb.100
398. Repro: Enggass 1976 Abb.155
399. Photo: Eichner
400. Photo: Eichner
401. Photo: HM Sp
402. Photo: Mus. Nivelles
403. Repro: AK Gent 1975 Abb.140
404. Photo: Inst. Centrale per la Documentazione, Rom
405. Photo: HM Sp
406. Repro: Volk 1980 Abb.2
407. Repro: Souchal 1966 Pl.3
408. Repro: Hildebrandt 1924 Abb.53
409. Repro: Souchal 1967 Pl.12
410. Photo: HM Sp
411 Repro: Mansuelli 1958 Abb.64
412. Photo: Archäolog. Inst. Univ. Heidelberg
417. Repro: Souchal 1967 Taf.90d
422. Repro: AK Paris 1973 Pl.XI Nr.31
423. Repro: AK Paris 1973 Pl.IV Nr.23
425. Repro: Blondel 1737 T.II Pl.23 (Repr.1967)
426. Repro: Souchal 1981 S.254 Abb.22
427. Repro: Lübke-Pernice, Die Kunst der Römer. 1958
 Abb.184
428. Repro: Beringer, Verschaffelt 1902 Taf.27B
430. Repro: Havelock, Hellenistische Kunst 1971 Abb.174
431. Repro: Koepf, Meisterwerke der Plastik. 1969 Taf.98
432. Photo: LDA
433. Photo: LDA
434. Photo: LDA
437. Repro: Martin 1933 Abb.172
438. Repro: The J.Paul Getty Museum Journal Vol 19/1991
 Abb.10
439. Repro: The J.Paul Getty Museum Journal Vol 19/1991
 Abb.11
440. Photo: J. Christen, Reiss-Engelhorn-Museum Mannheim

Alle Abbildungen der Zeichnungen Verschaffelts im
Reiss-Engelhorn-Museum Mannheim: nach Negativen von
G.Krämer

Abkürzungsverzeichnis

A.St.A.	Allgemeines Staatsarchiv. Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, Abt.I
G.St.A.	Geheimes Staatsarchiv. Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, Abt.II
G.H.A.	Geheimes Hausarchiv. Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, Abt.III
GLA	Badisches Generallandesarchiv Karlsruhe
HM Sp	Historisches Museum Speyer
H.St.A.	Hauptstaatsarchiv Düsseldorf
KMHd	Kurpfälzisches Museum Heidelberg
LDA	Landesdenkmalamt Baden-Württemberg, Außenstelle Karlsruhe
MGB	Mannheimer Geschichtsblätter
RMMa	Reiß-Museum Mannheim
St.A.M.	Stadtarchiv Mannheim
St.A.Sp.	Stadtarchiv Speyer

L I T E R A T U R

- Agosteo 1959 A. Agosteo, Il Palazzo della Consulta.
Rome 1959
- Alewyn 1955 Richard Alewyn, Das weltliche Fest des
Barock. In: Festschrift Karl Arnold.
Köln 1955
- Alewyn/Sälzle
1959 Richard Alewyn und Karl Sälzle, Das
große Welttheater. Die Epoche der
höfischen Feste in Dokument und
Deutung. Hamburg 1959
- Angeli 1903 Diego Angeli, Le chiese di Roma.
Rom 1903
- Annales 1846/47 Annales de la Sociétée Royale des
Beaux Arts de Gand Bd.2 1846/47
- Anonym 1795 Anonym, Über den Churfürstl. Statuen-
Saal in Mannheim. In: Rheinische
Musen, Zeitung für Theater und für
andere schöne Künste. 3.Band, Jahrg.
1795, Kunstanhang, 8.Stück S.49-53
- Anonym 1797 Anonym, Kurze Lebensbeschreibung des
Ritters Peter von Verschaffelt, Vor-
steher der churfürstlichen Zeichnungs-
Akademie zu Mannheim. Mannheim (Schwan
u. Götz) 1797
- Anonym 1912 Anonym, Aus Oggersheims glanzvollen
Tagen. In: MGB Jhrg. XIII 1912
Sp.62ff.
- Anonym 1926 Anonym, Zwei Erlasse Karl Theodors
betr das Giebelrelief Verschaffelts an
der Schloßbibliothek. In: MGB Jhrg.
XXVII 1926 Sp.134f.
- Anonym Amor 1926 Anonym, Verschaffelts Amor. In: MGB
Jhrg. XXVII, 1926, Sp.259
- Anonym 1927 Anonym, Verschaffelts Tätigkeit für
die Frankenthaler Porzellanfabrik. In:
MGB Jhrg. XXVIII 1927 Sp.173
- Aurenhammer 1956 Hans Aurenhammer, Ikonographie und
Ikonologie des Wiener Belvederegar-
tens. In: Wiener Jahrbuch für
Kunstgeschichte Bd.17 1956 S.86ff.

Ausstellungskataloge:

- AK Braunschweig 1975 Deutsche Kunst des Barock. H.A.U. Museum Braunschweig 1975
- AK Brühl 1961 Kurfürst Clemens August. Landesherr und Mäzen des 18. Jahrhunderts. Schloß Augustusburg Brühl 1961
- AK Düsseldorf 1971 Europäische Barockplastik am Niederrhein. Grupello und seine Zeit. Kunstmuseum Düsseldorf 1971
- AK Gent 1975 Duizend Jaar Kunst en Cultuur I. Mus. voor Schone Künsten, Gent 1975
- AK Göttingen 1979 Die Skulpturen der Sammlung Wallmoden. Ausstellung zum Gedenken an Chr. Gottl. Heyne. Archäolog. Institut der Universität Göttingen 1979
- AK Heidelberg 1959 Ausklang des Barock. Kunst und Künstler des 18. Jh. in der Pfalz. Bearb. von Georg Poensgen. Ausstellung des Kurpf. Museums im Ottheinrichsbau des Schlosses. Heidelberg 1959
- AK Heidelberg 1979 Carl Theodor und Elisabeth Auguste. Höfische Kunst und Kultur in der Kurpfalz. Kurpf. Museum. Heidelberg 1979
- AK Kaiserlautern 1972 Johann Christian von Mannlich; Maler, Architekt und Schriftsteller. Pfalz-galerie Kaiserslautern 1972
- AK Karlsruhe 1981 Barock in Baden-Württemberg. Ausstellung des Badischen Landesmuseum im Schloß Bruchsal. Karlsruhe 1981
- AK Mannheim 1902 Die Zeit Karl Theodors. Mannheimer Altertumsverein, Mannheim 1902
- AK Mannheim 1976 Peter Anton von Verschaffelt. Zeichnungen im Reiß-Museum. Bearb. von Inga Gesche. Mannheim 1976
- AK München 1928 Pfälzer Kunst von Churfürst Carl Theodor bis zur Gegenwart. Bearb. von Walter Gräff. München, Nürnberg, Kaiserslautern 1928
- AK München 1958 Europäisches Rokoko. Kunst und Kultur des 18. Jh. München 1958

- AK München 1980 Wittelsbach und Bayern III, 2. Krone und Verfassung, König Max I. Joseph und der neue Staat. München-Zürich 1980
- AK Paris 1973 La statue équestre de Louis XV. Dessins de Bouchardon, sculpteur du Roi, dans les collections du Musée du Louvre. Bearb. von Lise Ducleau. Paris 1973
- AK Rom 1959 Il Settecento a Roma. Roma 1959
- AK Wien 1980 Maria Theresia und ihre Zeit. Wien 1980
- Baroggio 1861 Jakob Baroggio, Die Geschichte Mannheims von dessen Entstehung bis 1861. Mannheim 1861
- Barth 1933 Leo Barth, Die Jesuitenkirche in Mannheim. Mannheim 1933
- Basilica Carolina 1760 Basilica Carolina. Societas Jesu. Mannheim 1760
- Bassermann 1923 Alfred Bassermann, Schwetzingen Reminiscenzen in einem Xenion Schillers. In: MGB Jhrg. XXIV 1923 Sp.110
- Baßer/Städele o.J Ernst Baßer und Alfons Städele, Burgen und Schlösser in und um Baden-Baden. Hist. Verein für Mittelbaden. Bühl-Baden o.J.
- Baumann 1938 Kurt Baumann, Herzog Christian IV v. Pfalz-Zweibrücken 1722-75. Kaiserslautern 1938
- Beck u.a. 1981 Herbert Beck u.a., Antikensammlungen im 18. Jahrhundert. Frankfurter Forschungen zur Kunst Bd.9. Berlin 1981
- Beisel 1920 Edmund Beisel, Ritter Peter Anton van Verschaffelt als Architekt. Berlin 1920
- Berckenhagen 1970 Ekhart Berckenhagen, Die französischen Zeichnungen der Kunstbibliothek Berlin. Berlin 1970
- Beringer, Brandt 1902 Joseph August Beringer, Der kurfürstl. Cabinettsporträtmaler Heinrich Karl Brandt. In: MGB Jhrg. III 1902 Sp.225ff.

- Beringer, Verschaffelt 1902 Jos.Aug. Beringer, Peter Anton von Verschaffelt. Sein Leben und sein Werk aus den Quellen dargestellt. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 40) Straßburg 1902
- Beringer, Zeichnungsakademie 1902 Jos.Aug. Beringer, Geschichte der Mannheimer Zeichnungsakademie nach dem urkundlichen Material zusammengestellt. Straßburg 1902
- Beringer, Branden 1904 Jos.Aug. Beringer, Johann Matthäus van den Branden. In: MGB Jhrg. V 1904 Sp.35ff., Sp.58ff.
- Beringer, Giebel 1904 Jos.Aug. Beringer. Das Giebelrelief am Bibliotheksbau des Schlosses zu Mannheim, 1756. In: Pfälzisches Museum Jhrg. XXI 1904, S.8ff., 17ff., 41ff.
- Beringer 1905 Jos.Aug.Beringer, Die Verschaffelt-Medaille im Speyerer Museum. In: Pfälzisches Museum Jhrg. XXII 1905 S.5ff.
- Beringer, Goethe 1907 Jos.Aug. Beringer, Goethe und der Mannheimer Antikensaal. In: Goethe-Jahrbuch Bd.28 1907 S.150ff.
- Beringer, Künstler 1907 Jos.Aug. Beringer, Kurpfälzische Kunst und Künstler im 18.Jahrhundert. Baden, seine Kunst und Kultur I. Freiburg 1907
- Beringer 1908 Jos.Aug. Beringer, Konrad Linck, ein Speyerer Bildhauer in kurpfälzischen Diensten. In: Pfälzisches Museum Jhrg. 25 1908 S.165ff.
- Beyer 1977 Victor Beyer, Le Voltaire du Palais d'Arenberg. In: La revue du Louvre 2/1977 S.86ff.
- Blanco 1957 A. Blanco, Museo del Prado. Catalogo de la Escultura. Madrid 1957
- Blondel 1737 Jaques-François Blondel, De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général. I u. II Paris 1737. Repr. Farnborough 1967

- Blunt 1953 Anthony Blunt, Art and Architecture in France 1500-1700. Melbourne 1953
- Böhm o.J. Ludwig W. Böhm, Der Bildhauer und Baumeister Peter Anton Verschaffelt. Stadtbildstelle Mannheim o.J.
- Böhm 1965 Ludwig W. Böhm, Die große Zeit des Barock im Rhein-Neckar-Raum. Studien zur Kunst und Geschichte der Pfalz. Forschungen zur Geschichte Mannheims und der Pfalz, N.F. Bd.4. Mannheim 1965
- Börsig 1910 Leopold Börsig, Die Pfarrei und Kirche zum hl. Sebastian in Mannheim. Mannheim 1910
- Brauer/Wittkower 1931 Heinrich Brauer und Rudolf Wittkower, Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini. Berlin 1931
- Briggs 1916 Martin S. Briggs, S. John's Chapel in the Church of S. Roque, Lisbon. In: The Burlington Magazin 28, 1916, S.50ff., 88ff.
- Brinckmann 1915 A.E. Brinckmann, Baukunst des 18. und 19. Jahrh. in den romanischen Ländern. Berlin 1915
- Brinckmann 1919 A.E. Brinckmann, Barockskulptur. Handbuch der Kunstwissenschaft. Berlin 1919
- Broeder 1967 Frederick den Broeder, The Lateran Apostels. The Major Sculpture Commission in Eighteenth-Century Rome. In: Apollo 85 1967
- Bruhns 1951 Leo Bruhns, Die Kunst der Stadt Rom. Ihre Geschichte von den frühesten Anfängen bis in die Zeit der Romantik. Wien 1951
- Buchowiecki 1967, 1970, 1974 Walther Buchowiecki, Handbuch der Kirchen Roms, I 1967, II 1970, III 1974. Wien
- Bulletin Gand 1910 Bulletin de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Gand, Jhrg. 18, Nr.I. Gent 1910

- Calov 1969 Gudrun Calov, Museen und Sammler des 19. Jahrh. in Deutschland. Museumskunde XXXVIII, dritte Folge X. Berlin 1969
- Caravita 1870 Andrea Caravita, I codici e le arti a Montecassino, Vol.III. Montecassino 1870
- Casier/Bergmans 1914 Joseph Casier und Paul Bergmans, L'art ancien dans les Flandres. Mémorial de l'Exposition rétrospective organisée à Gand en 1913. Bd.I Bruxelles et Paris 1914
- Cavalli 1955 Gian Carlo Cavalli, Guido Reni. Firenze 1955
- Caylus 1762 A.C.P. Comte de Caylus. Vie d'Edmé Bouchardon. Paris 1762. Repr. Genf 1973
- Caylus 1752-67 Anne Claude Ph. de Tubières, Comte de Caylus, Recueil d'Antiquités Egyptiennes, Etrusques, Grecques et Romains. I-VII, Paris 1752-67
- Clifford 1966 D. Clifford, Geschichte der Gartenkunst. München 1966
- Cracas 1716-1836 Cracas, Diario di Ungheria und Diario Ordinario. Rom 1716-1836
- Dahl/Lohmeyer 1957 Julius Dahl und Karl Lohmeyer, Das barocke Zweibrücken und seine Meister. Waldfischbach 1957
- Delogu 1932 Guiseppe Delogu, La scultura italiana del Seicento e del Settecento. Firenze 1932
- Demisch 1977 Heinz Demisch, Die Sphinx. Geschichte ihrer Darstellung von den Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart 1977
- Denkmale 1909 Denkmale und Erinnerungen des Hauses Wittelsbach im Bayerischen Nationalmuseum München (Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums Bd.11). München 1909

- Devigne 1928 Marguerite Devigne, Laurent Delvaux et ses élèves. Acad. Roy. de Belgique, Classe des Beaux Arts. 2° série II. Brüssel 1928
- Dhanens 1965 Elisabeth Dhanens, Sint Baafskathedraal Gent. Inventaris van het Kunstpatrimonium von Oostvlaanderen. Gent 1965
- Diepolder 1949 Hans Diepolder, Antikensammlungen München. In: Bayerische Kulturpflege. Beiträge zur Geschichte der Schönen Künste in Bayern. München 1949
- Domarus 1915 Kurt von Domarus, Pietro Bracci. Straßburg 1915
- d'Onofrio 1978 Cesare d'Onofrio, Castel S. Angelo e Borgo Tra Roma E Papato. Roma 1978
- Du Colombier 1924 Pierre du Colombier, Un élève peu connu de Bouchardon. P.A. de Verschaffelt. In: La Renaissance de l'art français, Bd.7 1924
- Eichner 1981 Elisabeth Eichner, Das Kurpfälzische Porträt im 18. Jahrh. Untersuchungen zur Porträtmalerei am Hofe der beiden Kurfürsten Carl Philipp (1717-1742) und Carl Theodor (1742-1799). Phil. Diss. (masch.) Heidelberg 1981
- Enggass 1976 Robert Enggass, Early Eighteenth-Century Sculpture in Rome. London 1976
- Etrennes Palatines 1769 Etrennes Palatines. Pour l'année 1769. Mannheim 1769
- Feulner 1929 Adolf Feulner, Skulptur und Malerei des 18. Jahrh. in Deutschland. Handbuch der Kunstwissenschaft. Wildpark Potsdam 1929
- Fraenger 1930, 1931 Wilhelm Fraenger, Bibliotheksentwürfe Peter Anton v. Verschaffelts. I Das Mannh. Bibliotheksprojekt. In: MGB Jhrg. XXXI 1930 Sp.148ff. II Das Münchener Bibliotheksprojekt. In: MGB Jhrg. XXXII 1931, Sp.38ff.

- Fransolet 1941 Mariette Fransolet, François du Quesnoy. Sculpteur d'Urban VIII. Acad. Roy. de Belgique, Classe des Beaux Arts, 4^o série IX, 1941
- Fuchs 1963 Peter Fuchs, Palatinus Illustratus. Forschungen zur Geschichte Mannheims und der Pfalz, N.F. Bd.I. Mannheim 1963
- Funck 1909 Heinrich Funck, Lavaters Aufzeichnungen über seinen Aufenthalt in Mannheim im Jahre 1774. In: MGB Jhrg. X 1909 Sp.105ff.
- Funck 1921 Heinrich Funck, Karl von Knebels Aufzeichnungen über seinen Aufenthalt in Schwetzingen und Mannheim, 1780. In: MGB XXII 1921 Sp.165
- Gachard 1890 M. Gachard, Etudes et Notices concernant l'histoire des Pays-Bas. Bruxelles 1890
- Gamer 1970/71 Jörg Gamer, Schloß und Park der kurpfälzischen Sommerresidenz zu Schwetzingen im 18.Jahrh. In: Kunstgeschichtliche Gesellschaft zu Berlin. Sitzungsberichte. N.F. 19, 1970/71
- Gamer 1976 Jörg Gamer, Die Rekonstruktion des Schwetzingen Parterres - ein Beispiel. In: Garten und Landschaft, LXXXVI 1976
- Gamer/Schepers 1973 Jörg Gamer und Wolfgang Schepers, Das Mittermaiersche Haus, Karlstr. 8 in Heidelberg. In: Veröffentlichungen zur Heidelberger Altstadt Nr.7. Heidelberg 1973
- Gaus 1967 Joachim Gaus, Carlo Marchionni. Ein Beitrag zur röm. Architektur des Settecento. In: Studi Italioni Bd.9. Köln, Graz 1967
- Gehres 1831 Siegmund F. Gehres, Versuch einer Geschichte des königl. rheinbayerischen Städtchens Oggersheim jenseits Mannheim. Mannheim 1831
- Geiger 1790 Carl Ignaz Geiger, Reise eines Engländerers durch Mannheim, Bayern und Österreich nach Wien. Amsterdam 1790

- Gerich 1909 Alfred Gerich, Die künstlerische Ausstattung der Jesuitenkirche in Mannheim. In: Freiburger Diözesan-Archiv N.F. Bd.10. Freiburg 1909
- Gerlach 1973 Peter Gerlach, Antikenstudien in Zeichnungen klassizistischer Bildhauer. München 1973
- Giedion 1922 Siegfried Giedion, Spätbarocker und romantischer Klassizismus. München 1922
- Giovannoni 1947 Gustavo Giovannoni, L'abbazia di Montecassino. I monumenti italiani e la guerra. Vol.III. Firenze 1947
- Göller 1928 Leopold Göller, Beiträge zur Lebens- und Familiengeschichte kurpfälzischer Künstler und Kunsthandwerker im 18. Jahrh. In: Neues Archiv der Stadt Heidelberg, Bd.14 Heft 1-2. Heidelberg 1928
- Goethe 1830 Johann Wolfgang von Goethe, Dichtung und Wahrheit. 3.Teil, 11.Buch. In: Goethes Werke (Cotta'sche Ausgabe) XXIV-XXVI. Stuttgart, Tübingen 1830
- Gothein 1926 Marie Luise Gothein, Geschichte der Gartenkunst. 2.Aufl. Jena 1926
- Gritzner 1880/81 Maximilian Gritzner, Standeserhebungen und Gnaden-Akte deutscher Landesfürsten während der letzten drei Jahrhunderte. Görlitz 1880/81
- Gropengießer 1965 Erich Gropengießer, Führer zu den vor- und frühgeschichtlichen Denkmälern, Bd. 3. Mannheim 1965
- Grotkamp 1978 Barbara Grotkamp, Die Mannheimer Zeichnungsakademie (1756/69-1803) und die Werke der ihr angeschlossenen Maler und Stecher. Phil. Diss. Heidelberg 1978
- Grünenwald 1903 Grünenwald, Peter Anton von Verschaffelt und seine Kunstwerke in der Pfalz. In: Pfälzisches Museum Jhrg. XX 1903 S.81ff.
- Grünenwald 1903 Grünenwald, Das Giebelrelief am Bibliotheksbau des Schlosses zu Mannheim, 1756. In: Pfälzisches Museum Jhrg. XX 1903 S.113ff.

- Haas 1967 Rudolf Haas, Die Pfalz am Rhein. 2000 Jahre Landes-, Kultur- und Wirtschaftsgeschichte. Mannheim 1967
- Haas 1971 Rudolf Haas, Das Palais Bretzenheim in Mannheim A2 und seine Geschichte. In: 100 Jahre Rheinische Hypothekenbank, Frankfurt 1971
- Haas 1974 Rudolf Haas, Die Prägungen der Mannheimer Münzstätten. Forschungen zur Geschichte Mannheims und der Pfalz, N.F. Bd. 6. Mannheim, Wien, Zürich 1974
- Hager 1964 Helmut Hager, Barockplastik in Europa. Frankfurt/M. 1964
- Haskell/Penny 1981 Francis Haskell und Nicholas Penny, Taste and the Antique, The Lure of Classical Sculpture 1500-1900, London 1981
- Hauck 1899 Karl Hauck, Geschichte der Stadt Mannheim zur Zeit ihres Übergangs an Baden. Forschungen zur Geschichte Mannheims und der Pfalz II. Leipzig 1899
- Haus 1970 Andreas Haus, Der Petersplatz in Rom und sein Statuenschmuck. Diss. Freiburg 1970
- Hautecoeur 1912 Louis Hautecoeur, Rome et la Renaissance de l'antiquité à la fin du 18è siècle. Paris 1912
- Hautecoeur 1927 Louis Hautecoeur, Le Louvre et les Touileries de Louis XIV. Paris 1927
- Hautecoeur 1948-53 Louis Hautecoeur, Histoire de l'Architecture classique en France. II-IV. Paris 1948-53
- Heber 1986 Wiltrud Heber, Die Arbeiten des Nicolas de Pigage in den ehemaligen kurpfälzischen Residenzen Mannheim und Schwetzingen. Phil. Diss. Heidelberg, Worms 1986
- Hellin 1772 E.A. Hellin, Histoire chronologique des évêques et du chapitre exempt de l'église cathédrale de Saint-Bavon à Gand, suivie d'un recueil des épitaphes. Gand 1772

- Hennebo/Hoffmann 1962-1965 Dieter Hennebo und Alfred Hoffmann, Geschichte der deutschen Gartenkunst. Hamburg 1962-1965
- Heuser 1922 Emil Heuser, Porzellan von Straßburg und Frankenthal im 18. Jahrh. Neustadt 1922
- Hildebrandt 1924 Edmund Hildebrandt, Malerei und Plastik des 18. Jahrh. in Frankreich. Handbuch der Kunstwissenschaft. Wildpark-Potsdam 1924
- Hirsch 1924 Fritz Hirsch, Q 6 in Mannheim. Ein Beitrag zur Topographie und Genealogie der Stadt. Karlsruhe 1924
- Hirschfeld 1938 Gustave Hirschfeld, Arcs de triomphe et colonnes triomphales de Paris. 1938
- Hirschfeld u.a. 1963 Peter Hirschfeld u.a., Die Kunstdenkmäler Badens, Landkreis Rastatt 12,1. Karlsruhe 1963
- Hirsching 1786-92 Friedrich Carl Gottlob Hirsching, Nachrichten von sehenswürdigen Gemälde- und Kupferstichsammlungen etc. Erlangen 1786-92
- Hofkalender 1748-1802 Chur-Pfältzischer Hoff- und Staats- Calender auf das Jahr 1748 - 1779. Mannheim
Seiner Kurfürstlichen Durchleucht zu Pfalzbaiern etc. etc. Hof- und Staatskalender für das Jahr 1780-1790. Mannheim
Seiner Churfürstlichen Durchleucht zu Pfalzbaiern etc. etc. Hof- und Staats-Calender für das Jahr 1791-1798. München
Churfürstlich pfalzbaierischer Hof- und Staats Kalender auf das Jahr 1800 - 1802. München
- Hofmann 1911 Friedrich Hofmann, Frankenthaler Porzellan. München 1911
- Hubert 1964 Gérard Hubert, Les sculpteurs italiens en France sous la Révolution, l'Empire et la Restauration, 1793-1830. Paris 1964

- Humpert 1934 Theodor Humbert, Schloß Neu-Eberstein. In: Die Ortenau Bd.21, 1934
- Huth 1961 Hans Huth, Die Entwürfe Verschaffelts für den Westbau des Speyerer Domes. In: Pfälzer Heimat 12, 1961
- Huth 1978 Hans Huth, Die Planungsgeschichte des Zeughauses in Mannheim. In: Mannheimer Hefte. 1978,2
- Huth 1982 Hans Huth u.a., Die Kunstdenkmäler in Baden-Württemberg, Stadtkreis Mannheim. München 1982
- Hymans o.J. Louis Hymans, Bruxelles à travers les âges.I
- Ingersoll-Smouse 1913 Florence Ingersoll-Smouse, Pierre Le Gros II et les sculpteurs Français à Rome vers la fin du XVIIe siècle. In: Gazette des Beaux-Arts 55, 1913
- Jakob 1939 Gustav Jakob, Das Mannheimer Schloß und seine Sammlungen. Schriften der Stadt Mannheim. Heft 4. Mainz 1939
- Jucker 1961 Hans Jucker, Bildnisbüste einer Vestalin. In: Röm. Mitteilungen 68. Rom 1961
- Justi 1956 Karl Justi, Winckelmann und seine Zeitgenossen. 5.Aufl. Konstanz 1956
- Kauffmann 1970 Georg Kauffmann, Die Kunst des 16. Jahrh. Propyläen Kunstgeschichte Bd. 8. Berlin 1970
- Keller 1970 Harald Keller, Das Nachleben des antiken Bildnisses. Freiburg, Basel, Wien 1970
- Keller 1971 Harald Keller, Die Kunst des 18. Jahrh. Propyläen Kunstgeschichte Bd.10. Berlin 1971
- Keller-Dorian 1920 Georges Keller-Dorian, Antoine Coysevox 1640-1720, Catalogue raisonnée de son oeuvre. Paris 1920

- Klapheck 1919 Richard Klapheck, Geschichte der Kunstakademie zu Düsseldorf. Düsseldorf 1919
- Klein 1952 Adalbert Klein, Schloß Benrath. Rheinische Kunststätten. Neuß 1952
- Krämer 1978 Gerhard Krämer, Die römisch-barocke Stilkomponente im Werk Peter Anton von Verschaffelts. Dargestellt anhand der Entwürfe für die Nürnberger Deutschordenskirche. Phil. Diss. Heidelberg 1978
- Kraus 1899 Johann Kraus, Die Marken oder Fabrikzeichen der Porzellanmanufaktur in Frankenthal 1755 - 1800. Frankenthal 1899
- Kreuter 1910 Karl Kreuter, Geschichte der Stadt Oggersheim. Oggersheim 1910
- Kreuter 1912 Karl Kreuter, Nicht ausgeführte Entwürfe von Giebelreliefs für die von der Kurfürstin Elisabeth erbauten Oggersheimer Kirche. In: Das Bayernland, XXIII 1912
- Kreuter 1914 Karl Kreuter, Kurfürstin Elisabeth Auguste von Pfalz-Bayern 1721-94. Oggersheim 1914
- Kubach/Haas 1972 Hans Erich Kubach und Walter Haas, Der Dom zu Speyer. Die Kunstdenkmäler von Rheinland-Pfalz, Berlin 1972
- Kuld 1921 Josef Kuld, Aus der Geschichte des katholischen Bürgerhospitals in Mannheim und seiner Kirche. In: MGB Jhrg. XXII 1921 Sp.35ff.
- Kultermann 1968 Udo Kultermann, Gabriel Grupello. Berlin 1968
- Ladendorf 1953 Heinz Ladendorf, Antikenstudium und Antikenkopie. Abhandlung der sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-historische Klasse. XLVI, Heft 2. Berlin 1953

- Lankheit 1981 Klaus Lankheit, Der Kurpfälzische Hofbildhauer Paul Egell. In: AK Barock in Baden-Württemberg. Teil 2 S.37ff. Bruchsal 1981
- La Roche 1791 Sophie La Roche, Briefe über Mannheim. Zürich 1791
- Leger 1828 Thomas Alfried Leger, Führer durch den Schwetzingen Garten. Herausg. Karl von Graimberg. Mannheim 1828
- Leger 1838 Thomas Alfried Leger, Erklärendes Verzeichniß der Denkmäler in der Graimbergischen Alterthümer-Sammlung des Heidelberger Schlosses. Herausg. Karl von Graimberg. Heidelberg 1838. Mit angebundenem Nachtrag von 1839
- Levin o.O.u.J. Theodor Levin, Beiträge zur Geschichte der Kunstbestrebungen in dem Hause Pfalz-Neuburg III.
- Lindner 1973 Heinz Lindner, Jesuitenkirche Mannheim, Herausg. Katholisches Pfarramt der Oberen Pfarrei Mannheim. Worms 1973
- Lochner, Park 1960 Karl Lochner, Der Park des ehemaligen Schlosses in Oggersheim 1720-94. In: Pfälzisches Museum. Festschrift des Historischen Museums der Pfalz in Speyer, 1960
- Lochner, Schloß und Garten Karl Lochner, Schloß und Garten Oggersheim, 1720-94. Veröffentlichungen der Pfälzischen Gesellschaft zur Förderung der Wissenschaften, Bd.41. Speyer 1960
- Magni 1911-13 G. Magni, Il Barocco a Roma nell'architettura e nella scultura decorativa. Turin 1911-13
- Mancini 1967 C.M. Mancini, S.Apollinare. Chiesa di Roma ill. 93. Roma 1967
- Mannlich 1910 Johann Christian von Mannlich, Ein deutscher Maler und Hofmann. Herausg. Eugen Stollreither (nach der französischen Originalhandschrift. Berlin 1910

- Mansuelli 1958 Guido A. Mansuelli, *Cataloghi dei Musei e Gallerie d'Italia, Galleria degli Uffizi, Le Sculture*. Roma 1958
- Marchal 1895 Edmond Marchal, *La sculpture et les chefs-d'oeuvres de l'orfèrerie*, Brüssel 1895
- Markowitz 1978 Irene Markowitz, *Schloß Benrath, ein noch erhaltenes Gartenschloß aus dem 3.Viertel des 18.Jahrh. In: Park und Garten im 18.Jh. Heidelberg* 1978
- Markowitz 1979 Irene Markowitz, *Schloß Benrath*. 2.Aufl. Düsseldorf 1979
- Martin 1929/30 Kurt Martin, *Verschaffelts Standbild für Karl Alexander von Lothringen auf der Place Royale in Brüssel. In: Ober-rheinische Kunst Jhrg. IV, 1929/30 S.172ff.*
- Martin 1930 Kurt Martin, *Peter Anton von Verschaffelts Vorschlag für den Aufbau des Speyerer Domes. In: Kaiserdom und Liebfrauenmünster zu Speyer*. Speyer 1930
- Martin 1933 Kurt Martin, *Die Kunstdenkmäler Badens X,2 Amtsbezirk Mannheim, Stadt Schwetzingen*. Karlsruhe 1933
- Mathy/Walch 1894 Ludwig Mathy und Th. Walch, *Studien zur Geschichte der bildenden Künste in Mannheim im 18.Jahrh. Teil I, Architektur und Skulptur*. Mannheim 1894
- Matthiae 1952 Guglielmo Matthiae, *Ferdinando Fuga e la sua opéra romana*. Roma 1952
- Matthisson 1815 Friedrich von Matthisson, *Erinnerungen*. Aus: *Sämtliche Werke*. Wien 1815
- Maus 1976 Anna Maus, *Die Löwen auf dem Speyerer Tor. In: Frankenthal, einst und jetzt. Heft 3*, 1976
- Mays 1881 Albert Mays, *Erklärendes Verzeichnis der vormals Gräflich von Graimberg-schen jetzt städtischen Kunst- und Alterthümer-Sammlung zur Geschichte Heidelbergs und der Pfalz im Friedrichsbau des Heidelberger Schlosses*. Heidelberg 1881

- Memmesheimer 1969 P.A. Memmesheimer, Das klassizistische Grabmal. Eine Typologie. Diss. Bonn 1969
- Merkwürdigkeiten 1787 Kurpfälzische Merkwürdigkeiten der Städte Mannheim, Heidelberg, Frankenthal, Schwetzingen etc. aus dem Jahre 1787. München, Bayerische Staatsbibliothek. Reprint Mannheim 1978
- Meusel 1779-1803 Johann Georg Meusel, Miscellaneen artistischen Inhalts. I-XXX. Erfurt 1779-1787
 Joh.G. Meusel, Museum für Künstler und Kunstliebhaber. I-XVIII. Mannheim 1787-92
 Joh.G. Meusel, Neues Museum für Kunst und Kunstliebhaber. I-IV. Leipzig 1794-95
 Joh.G. Meusel, Neue Miscellaneen artistischen Inhalts für Künstler und Kunstliebhaber. I-XIV. Leipzig 1795-1803
- Michaelis 1979 Sabine Michaelis, Studien zu figürlichen Giebelfeldern des 18. und 19. Jahrh. Europäische Hochschulschriften Reihe 28 Bd.9. Frankf./M. 1979
- Montagu 1968 Jennifer Montagu, Some lesser-known busts of Voltaire. In: The Connoisseur 4 1968
- Montaiglon/Guiffrey 1809 Anatole Montaiglon und Jules Guiffrey, Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rom avec les surintendants des Bâtiments, Bd.IX. Paris 1899
- Montfaucon 1722 Bernard de Montfaucon, L'antiquité expliquée et représentée en figures. Paris 1722
- Mouy 1875 Charles de Mouy, Correspondance inédite du roi Stanislas-Auguste Poniatowsky et de Madame Geoffrin. Paris 1875
- Munoz 1928 Antonio Munoz, Roma barocca. Milano 1928

- Neubauer 1966 Erika Neubauer, Lustgärten des Barock. Salzburg 1966
- Nicolai 1704 F. Nicolai, Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781. Berlin 1784
- Noack 1907 Friedrich Noack, Deutsches Leben in Rom. Stuttgart 1907
- Noack 1912 Fr. Noack, Das Deutsche Rom. Rom 1912
- Noack 1924 Fr. Noack, Des Kardinal Albani Beziehungen zu Künstlern. In: Der Cicerone Jhrg. XVI, 1924
- Noack, Romfahrer 1926/27 Fr. Noack, Pfälzische Romfahrer. In: Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins. N.F. Bd.39, 1926; Bd.40, 1927
- Noack, Deutschtum 1927 Fr. Noack, Das Deutschtum in Rom seit dem Ausgang des Mittelalters, Berlin-Leipzig 1927
- Oberndorff 1926 Lambert Graf von Oberndorff, Der Bildhauerschmuck des Mannheimer Zeughauses, in: MGB Jhrg. XXVII 1926 Sp.259ff.
- Oberndorff 1931 L. Graf v. Oberndorff, Künstlerbriefe aus dem gräflich Oberndorff'schen Archiv. In: MGB Jhrg. XXXII 1931 Sp.23ff.
- Oberndorff 1935 L. Graf v. Oberndorff, Zum Bretzenheim-schen Palais. In: MGB Jhrg. XXXVI 1935 Sp.95ff.
- Oechelhäuser 1913 Adolf von Oechelhäuser, Die Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden VIII,2. Amtsbezirk Heidelberg, Kreis Heidelberg. Tübingen 1913
- Oechslin 1972 Werner Oechslin, Bildungsgut und Antikenrezeption des frühen Settecento in Rom. Studien zum römischen Aufenthalt Bernardo Antonio Vittones. Zürich 1972
- Oeser 1900 Max Oeser, Geschichte der Kupferstechkunst zu Mannheim im 18.Jahrh. Leipzig 1900

- Oeser 1906 Max Oeser, Mannheim und seine Bauten, 1.Teil Hochbau. Herausg. Unterrheinischer Bezirk des badischen Architekten- und Ingenieurvereins. Mannheim 1906
- Olivier 1901 Jean Jaques Olivier, Les comédiens français dans les cours d'Allemagne au 18e siècle. 1e série: La cour Electorale palatine. Paris 1901
- Pane 1956 Roberto Pane, Ferdinando Fuga. Napoli 1956
- Panofsky 1964 Erwin Panofsky, Grabplastik. Köln 1964
- Panofsky-Soergel 1972 Gerda Panofsky-Soergel, Die Denkmäler des Rheinlandes 1, Bd.18 Bechen-Hohkeppel. Düsseldorf 1972 (siehe unter Ehreshoven)
- Pastor 1931 Ludwig Freiherr von Pastor, Geschichte der Päpste im Zeitalter des fürstlichen Absolutismus. Von der Wahl Benedikts XIV bis zum Tode Pius VI. Bd.16. Freiburg 1931
- Peters 1972 Heinz Peters, Schloß Benrath. Herausg. Kulturamt der Stadt Düsseldorf. 1972
- Pevsner 1940 Nikolaus Pevsner, Academies of Art. Past and Present. Cambridge 1940
- Pope-Hennessy 1964 John Pope-Hennessy, Catalogue of Italian sculpture. London 1964
- Pope-Hennessy 1970 John Pope-Hennessy, Italian High Renaissance and Baroque Sculpture. 2.ed. London 1970
- Portenlänger 1981 Franz Xaver Portenlänger, Franz Konrad Linck und seine Werke im Historischen Museum der Pfalz in Speyer. In: Pfälzer Heimat Jhrg.32, Heft 1, 1981, S.1ff.
- Printz 1933 Elisabeth Printz, Verschollene Kunstwerke Verschaffelts. In: Monatsschrift des Frankenthaler Altertumsverein Jhrg. 41 Nr.7, 1933
- Prückner, Standbilder 1981 Helmut Prückner, Carl Theodor und Minerva. Die Standbilder auf der Heidelberger Neckarbrücke. In: Pfälzer Heimat Jhrg. 32, Heft 1, 1981 S.16ff.

- Prückner, Flüsse 1981 Helmut Prückner, Die Flüsse des Carl Theodor. In: Ruperto Carola Heft 65/66, Sept.1981
- Pückler-Limburg 1929 Siegfried Graf von Pückler-Limburg, Der Klassizismus in der deutschen Kunst. München 1929
- Réau 1922 Louis Réau, L'histoire de l'expansion de l'art français. L'art français sur le Rhin au 18e siècle. Paris 1922
- Réau 1924 Louis Réau, Histoire de l'expansion de l'art français moderne. Le monde slave et l'orient. Paris 1924
- Réau 1928 Louis Réau, Histoire de l'expansion de l'art français. Belgique et Hollande - Suisse, Allemagne et Autriche - Bohème et Hongrie. Paris 1928
- Réau 1932 Louis Réau, Catalogue des oeuvres d'art français de la collection de Roi de Pologne Stanislas-Auguste. In: Archives de l'art français, N.P. Bd. XVII. Paris 1932
- Réau 1933 Louis Réau, La sculpture française à Rome. In: Bull. de la Soc. de l'hist. de l'art français. Paris 1933
- Réau 1945 Louis Réau, Les sculpteurs français en Italie. Paris 1945
- Réau 1950 Louis Réau, J.B. Pigalle. Les grands sculpteurs français. Paris 1950
- Redlich 1893 Otto R. Redlich, Der Hofgarten zu Düsseldorf und der Schloßpark zu Benrath. Düsseldorf 1893
- Renard 1913 Edmund Renard, Das Neue Schloß zu Benrath. Jahresgabe des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft. Leipzig 1913
- Ricci 1923 Corrado Ricci, Baukunst und dekorative Skulptur der Barockzeit in Italien. Stuttgart 1923
- Rieger 1824 J.G. Rieger, Historisch, topogr. stat. Beschreibung von Mannheim und seiner Umgebung ... Mannheim 1824

- Ripa 1644 Cesane Ripa, *Iconologia*. Paris 1644
- Roelandts 1939 Oscar Roelandts, *Beeldhouwer Pieter-Antoon Verschaffelt 1710-1793*. Académie Royale de Belgique, Classe des Beaux Arts IV,4. Brüssel 1939
- Roettger/Goering 1936 Bernhard H. Roettger und Max Goering, *Die Kunstdenkmäler von Bayern, Pfalz VI, Stadt- und Bezirksamt Ludwigshafen a.Rh.* München 1936
- Roland 1955/56 Berthold Roland, *Die Pfalz-Zweibrückischen Maler des 18. Jahrh. Diss. (masch.)*. München 1955/56
- Roland 1971 Berthold Roland, *Ein Spätwerk von Konrad Linck*. In: *Pantheon* 29,4, 1971
- Rosenthal 1933 Gertrud Rosenthal, *Französische Bildhauerkunst unter dem Einfluß römischer Barockskulptur um die Wende des 18. Jahrh. Diss.* Köln 1933
- Roserot 1908 Alphonse Roserot, *La vie et l'oeuvre d'Edmé Bouchardon en Italie*. In: *Gazette des Beaux-Arts*, 50e Année 1908
- Rotenstein 1791 Gottfried Edler von Rotenstein, *Lustreise in die Rheingegenden. Briefe an Fr. J. v. Pf.* Frankfurt und Leipzig 1791. MGB Jhrg. XIV 1913, Sp.260ff.
- Rusconi 1929 A.J. Rusconi, *Montecassino*. Bergamo 1929
- Saintenoy 1935 Paul Saintenoy, *Les Arts et les Artistes à la Cour de Bruxelles*. Accadémie Royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts VI,2
- Santangelo 1959 Antonio Santangelo, *Il Settecento a Roma*. Rome 1959
- Savage 1969 Georges Savage, *French decorative art, 1638-1793*. London 1969
- Schiering 1981 Wolfgang Schiering, *Der Mannheimer Antikensaal*. In: *Antikensammlungen im 18. Jahrh.* Herausg. H. Beck u.a. Berlin 1981

- Schiller 1785 Friedrich v.Schiller, Brief eines reisenden Dänen. In: Rheinische Thalia I. Mannheim 1785
- Schlegel 1978 Ursula Schlegel, Die italienischen Bildwerke des 17. und 18.Jahrh. Staatl. Museen Preuß. Kulturbesitz. Die Bildwerke der Skulpturengalerie Berlin. Berlin 1978
- Schottmüller 1933 Frida Schottmüller, Die Bildwerke in Stein, Holz, Ton und Wachs. Die italienischen und spanischen Bildwerke der Renaissance und des Barock. Die Bildwerke des Kaiser-Friedrich-Museums, Staatl. Mus. Berlin. Bd.1
- Schudt 1959 Ludwig Schudt, Italienreisen im 17. und 18.Jahrh. Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana Bd.XV. Wien-München 1959
- Sillib 1907 Rudolf Sillib, Schloß und Garten in Schwetzingen. Heidelberg 1907
- Sitte 1934 Heinrich Sitte, Im Mannheimer Antikensaal. In: Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft, 20. 1934
- Souchal 1967 François Souchal, Les Slodtz, sculpteurs et décorateurs du Roi. Paris 1967
- Souchal 1977, 1981 François Souchal, French Sculpture of the 17th and 18th centuries. Bd.1 1977; Bd.2 1981
- Speyer 1922 Karl Speyer, Beiträge zur Geschichte des Zeughauses in Mannheim. In: MGB Jhrg. XXIII 1922, Sp.53ff.
- Stemper 1960 Annelise Stemper, Medaillenenwürfe Peter Anton von Verschaffelts. In: Das Werk des Künstlers, Studien zur Ikonographie und Formgeschichte. Hubert Schrade zum 60.Geb. Stuttgart 1960
- Tenner 1966 Helmut Tenner, Mannheimer Kunstsammler und Kunsthändler bis zur Mitte des 18.Jahrh. Phil. Diss. Heidelberg 1966

- Tillessen 1900 Rudolf Tillessen, Das Bretzenheim'sche Palais. In: MGB Jhrg. I 1900, Sp.65ff. 131
- Trost/List 1892 Ludwig Trost und Friedrich List, Tagebuch des Pfalzgrafen Friedrich Michael von Zweibrücken von seiner 1750/51 durchgeführten Italienfahrt. München 1892
- Vetter 1962 Ewald Maria Vetter, Edmé Bouchardon in Rom und seine Büsten Papst Clemens XII. In: Heidelberger Jahrbücher 1962, VI
- Volk 1973 Peter Volk, Peter Anton von Verschaffelts Bildnisbüsten des Kurfürsten Karl Theodor von der Pfalz. In: Pantheon 31,4, 1973
- Volk 1980 Peter Volk, Der Bildhauer Giuseppe Ceracchi und Kurfürst Karl Theodor. In: Pantheon 38,1, 1980
- Walter 1907 Friedrich Walter, Mannheim in Vergangenheit und Gegenwart. Geschichte Mannheims von den ersten Anfängen bis zum Übergang an Baden. Mannheim 1907
- Walter 1922 Fr. Walter, Das Mannheimer Schloß. Mannheim 1922
- Walter 1924 Fr. Walter, Verschaffelts Bronzestatue des Prinzen Karl von Lothringen. In: MGB Jhrg. XXV, 1924, Sp.182ff.
- Walter 1928 Fr. Walter, Bauwerke der Kurfürstenzeit in Mannheim. Deutsche Kunstführer 26. Augsburg 1928
- Walter, Goethe 1932 Fr. Walter, Goethe und Mannheim. MGB Jhrg. XXXIII 1932, Sp.109ff.
- Walter, Werke 1932 Fr. Walter, Werke der Bildhauerkunst in Mannheim, vom Barock zum Klassizismus. In: MGB Jhrg. XXXIII 1932, Sp.75ff.
- Walter 1933 Fr. Walter, Bauwerke der Kurfürstenzeit in Mannheim. Augsburg 1933

- Walter 1949 Fr. Walter, Erste Begegnung mit antiker Plastik. In: Goethe und Heidelberg. Herausg. Kurpfälz. Mus. Heidelberg 1949
- Walter 1952 Fr. Walter, Aufgabe und Vermächtnis einer deutschen Stadt. Frankfurt/M. 1952
- Webb 1954 M.J. Webb, Michael Hysbrack. 1954
- Weber, Dessins 1969 Gerold Weber, Dessins et maquettes d'Edmé Bouchardon. In: Revue de l'Art 6, 1969
- Weber, Statuen 1969 Gerold Weber, Der Statuenzyklus von Edmé Bouchardon in Saint-Sulpice. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 22, 1969, S.120ff.
- Wegner 1960 Wolfgang Wegner, Kurfürst Carl Theodor von der Pfalz als Kunstsammler. Zur Entstehung und Gründungsgeschichte des Mannheimer Kupferstich- und Zeichnungskabinetts. Mannheim 1960
- Weibezahn 1975 Ingrid Weibezahn, Geschichte und Funktion des Monopteros. Untersuchungen zu einem Gebäudetyp des Spätbarock und des Klassizismus. Hildesheim, New York 1975
- Whinney 1971 Margaret Whinney, English Sculpture 1720-1830. Victoria and Albert Museum. Mus. Monogr. Nr.17. London 1971
- Widder 1786-88 Johann Goswin Widder, Versuch einer vollständigen geographisch-historischen Beschreibung der kurfürstlichen Pfalz am Rhein. 4 Bde. Frankfurt, Leipzig 1786-88
- Wigard 1793 B. Wigard, Das frohe Jubelfest des fünfzigsten Regierungsjahres der Kurpfälzischen, Höchsten Landesherrschaft Carl Theodors und Elisabetha Augusta am 31ten des Christmonats und an den folgenden Tagen mit allen Feierlichkeiten des Gottesdienstes, der Aufzüge, Beleuchtungen, Inschriften und Freudenbezeugungen aus ächten Aufsätzen und Berichten vollständig u. ausführlich beschrieben. Mannheim 1793
- Willame 1914 G. Willame, Laurent Delvaux. Brüssel, Paris 1914

- Wingenroth 1911 Max Wingenroth, Verschaffelt und das ehemalige Palais Bretzenheim in Mannheim. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrh. in Süddeutschland. Mannheim 1911
- Wingler 1956 Hans Wingler, Die wiedererstandene Schloßkirche. In: Mannheimer Hefte 1956,2
- Wittkower 1926/27 Rudolf Wittkower, Die vier Apostelstatuen des Camillo Rusconi im Mittelschiff von S.Giovanni in Laterano in Rom. In: Zeitschrift für Bildende Kunst 60, 1926/27, S.9ff., 43ff.
- W.St. 1928 W. St. Ein Voranschlag Verschaffelts für den Skulpturenschmuck des Treppenhauses im Bretzenheimischen Palais. In: MGB Jhrg. XXIX 1928, Sp.211ff.
- Zeyher/Roemer 1809 Johann Zeyher und Georg Chr. Roemer, Beschreibung der Gartenanlagen zu Schwetzingen. Mannheim 1809

Abbildungsverzeichnis

(Nachtrag März 2013)

- A Abb. 1 - 118
 B Abb. 119 - 245
 C Abb. 246 - 385
 D Abb. 386 - 440

1. Rhinoceros mit Uhr, Frankenthaler Porzellan, 1770-79
2. Medaillenentwurf auf den Tod des Kurfürsten Maximilian III. v. Bayern, 1777 RMMa LBW 1974/2//36
3. "Triumph des Midas", Stich von Egidius Verhelst nach Entwurf Verschaffelts, 1766 RMMa Standort-Nr. G.Bass. Kd 1018
4. Entwurf für eine Figurengruppe als Festdekoration, RMMa LBW 1974/15
5. Heinrich Carl Brandt, Bildnis Carl Theodors, 1767-70 Kurpf. Mus. Heidelberg
6. Entwurf für das Bildnis Carl Theodors von Heinrich Carl Brandt, KMhd Z 1672
7. Heinrich Carl Brandt, Bildnis Elisabeth Augustes, 1767-70, Kurpf. Mus. Heidelberg
8. Entwurf für das Bildnis Elisabeth Augustes von Heinrich Carl Brandt, RMMa LBW 1974/2//171
9. Evangelist Johannes, St. Sulpice, Paris, 1734-37
10. Hl. Norbert, S. Norberto, Rom, ca. 1740
11. S. Croce in Gerusalemme, Rom
12. Evangelist Johannes, S. Croce in Gerusalemme, Rom, 1744
13. Evangelist Johannes, Terrakottamodell, Privatbesitz
14. Putto mit dem Schweißstuch, S. Croce in Gerusalemme, Rom, 1743-44
15. Putto mit der Dornenkrone, S. Croce in Gerusalemme, Rom, 1743-44
16. Putto mit der Kreuzesinschrift, S. Croce in Gerusalemme Rom, 1743-44
17. Putto mit dem Gewand Christi, S. Croce in Gerusalemme, Rom, 1743-44
18. Entwurfzeichnung für Putto mit dem Gewand Christi, RMMa LBW 1974/2//203
19. Puttenpaar, S. Maria Maggiore, Rom, 1743
20. Engelpaar, S. Apollinare, Rom, 1742-48
21. Hl. Paulus, St. Peter, Bologna, 1746
22. Hl. Paulus, St. Peter, Bologna, 1746
23. Johanneskapelle, St. Rochus, Lissabon
24. Entwurf für Johanneskapelle, St. Rochus, Lissabon, KMhd Z 1797 (nicht von Verschaffelt)
25. Engel, Johanneskapelle, St. Rochus, Lissabon, 1747
26. Engel, Johanneskapelle, St. Rochus, Lissabon, 1747
27. Putto mit Tiara, S. Ciriaco, Ancona, 1748
28. Putto mit Tiara, S. Ciriaco, Ancona, 1748
29. Entwurfzeichnung für Putto mit Tiara, KMhd Z 1795

30. Zeichnung nach dem hl. Michael von da Montelupo, RMMa LBW 1974/2//377
31. Hl. Michael, Engelsburg, Rom, 1748-52
32. Fama, Jesuitenkirche Mannheim, 1755
33. Justitia, Jesuitenkirche Mannheim, 1756
34. Prudentia, Jesuitenkirche Mannheim, 1756
35. Entwurfzeichnung für Prudentia, RMMa LBW 1974/2//259
36. Temperantia, Jesuitenkirche Mannheim, 1756
37. Entwurfzeichnung für Temperantia, RMMa LBW 1974/2//9
38. Fortitudo, Jesuitenkirche Mannheim, 1756
39. Entwurfzeichnung für Fortitudo, RMMa LBW 1974/2//8
40. Kreuzaltar, Jesuitenkirche Mannheim, 1756-60
41. Guter Hirte, Karl Borromäusaltar, Jesuitenkirche Mannheim, 1756-57
42. Putten mit Lilie, Aloysiusaltar, Jesuitenkirche Mannheim, 1756-57
43. Entwurfzeichnung für Putto mit Hostienschale und Putten mit Lilie, RMMa LBW 1974/2//13
44. Putto mit Hostienschale, Stanislausaltar, Jesuitenkirche Mannheim, 1756-57
45. Cherubim mit Bundeslade, Marienaltar, Jesuitenkirche Mannheim, Rekonstruktion
46. Rosenwunder(?), Elisabethaltar, Jesuitenkirche Mannheim, 1756-57
47. Entwurfzeichnung für Rosenwunder (?), RMMa LBW 1974/2//246
48. Entwurfzeichnung für Engel auf dem Marienaltar, Jesuitenkirche Mannheim, RMMa LBW 1974/2//325
49. Engel mit den Kreuzesnägeln, Kreuzaltar, Jesuitenkirche Mannheim, 1758-60
50. Engel mit der Dornenkrone, Kreuzaltar, Jesuitenkirche Mannheim, 1758-60
51. Engel mit der Dornenkrone, Kreuzaltar, Jesuitenkirche Mannheim, 1758-60
52. Weihwasserbecken, Jesuitenkirche Mannheim, 1758-59
53. Weihwasserbecken, Jesuitenkirche Mannheim, 1758-59
54. Entwurfzeichnung für das Weihwasserbecken, Berlin Kunstbibliothek Hdz. 6928
55. Entwurfzeichnung für das Weihwasserbecken, Berlin Kunstbibliothek Hdz. 7538
56. Hochaltar, Jesuitenkirche Mannheim, 1757-60
57. Hochaltar, Jesuitenkirche Mannheim, 1757-60
58. Entwurfzeichnung für den Hochaltar, KMHD Z 1786
59. Adorierende Putten vom Tabernakel, Jesuitenkirche Mannheim
60. Entwurfzeichnung für den Tabernakel, KMHD Z 1782
61. Entwurfzeichnung für den Tabernakel, KMHD Z 1781
62. Entwurfzeichnung für den Tabernakel, KMHD Z 1780
63. Entwurfzeichnung für den Tabernakel, KMHD Z 1785

64. Entwurfzeichnung für den Tabernakel, KMhd Z 2029
65. Tabernakeltür, Hochaltar, Jesuitenkirche Mannheim, 1757-60
66. Fassadenansicht, Jesuitenkirche Mannheim, Stich von Klauber in „Basilica Carolina“ von 1760
67. Längsschnitt, Jesuitenkirche Mannheim, Stich von Klauber in „Basilica Carolina“ von 1760
68. Schnitt durch das Querhaus, Jesuitenkirche Mannheim, Stich von Klauber, in „Basilica Carolina“ von 1760
69. Hochaltar, Jesuitenkirche Mannheim, Stich von Klauber in „Basilica Carolina“ von 1760
70. Johannes der Täufer, Mannheim Quadrat O 2.10, 1755-60
71. Entwurf für den Hochaltar, Dom zu Speyer, KMhd Z 1765
72. Entwurf für den Hochaltar, Dom zu Speyer, KMhd Z 1766
73. Entwurf für den Hochaltar, Dom zu Speyer, KMhd Z 1772
74. Entwurf für den Hochaltar, Dom zu Speyer, KMhd Z 2020
75. Entwurf für den Hochaltar, Dom zu Speyer, KMhd Z 1769
76. Anbetung der Hirten, Modell für Altarantependium, Hochaltar, Dom zu Speyer, 1763-65, Privatbesitz
77. Entwurfzeichnung für Anbetung der Hirten, Privatbesitz
78. Beweinung Christi, Modell für Altarantependium, Hochaltar, Dom zu Speyer, 1763-65, Privatbesitz
79. Entwurfzeichnung für Beweinung Christi, KMhd Z 1776
80. Wallfahrtskirche Oggersheim, 1775-77
81. Hauptportal, Wallfahrtskirche Oggersheim, 1775-77
82. Entwurfzeichnung für die Fassade, Wallfahrtskirche Oggersheim, RMMA LBW 1974/2//15
83. Entwurfzeichnung für die Fassade, Wallfahrtskirche Oggersheim, RMMA LBW 1974/2//16
84. Entwurfzeichnung für die Fassade, Wallfahrtskirche Oggersheim, KMhd Z 1753
85. Entwurfzeichnung für Giebelrelief, Wallfahrtskirche Oggersheim, KMhd Z 1674
86. Konsolen, Hauptportal, Wallfahrtskirche Oggersheim, 1775-77
87. Plastischer Dekor am Hauptportal, Wallfahrtskirche Oggersheim, 1775-77
88. Plastischer Dekor am Hauptportal, Wallfahrtskirche Oggersheim, 1775-77
89. Seitenportal, Wallfahrtskirche Oggersheim, 1775-77
90. Entwurfzeichnung für Durchgangsportal, RMMA LBW 1974/2//51
91. Entwurfzeichnung für eine Eingangswand, RMMA LBW 1974/2//161
92. Entwurfzeichnung für eine Eingangswand, RMMA LBW 1974/2//162
93. Chor mit Hochaltar, Wallfahrtskirche Oggersheim, 1775-77
94. Stuckaturen an der Kapellenfassade, Wallfahrtskirche Oggersheim, 1775-77

95. Ovalrelief mit Geburt Christi, Altarantependium, Wallfahrtskirche Oggersheim, 1775-77
96. Seitenaltar, Wallfahrtskirche Oggersheim, 1775-77
97. Seraphimköpfchen an den Voluten des Seitenaltars, Wallfahrtskirche Oggersheim, 1775-77
98. Evangelist Johannes, Kanzelkorb, Wallfahrtskirche Oggersheim, 1775-77
99. Altar der Gnadenkapelle, Wallfahrtskirche Oggersheim, 1775-77
100. Grabmal Maximilian van der Noot, St.Baaf, Gent, 1772-78
101. Muttergottes mit Kind, Grabmal Maximilian van der Noot, St.Baaf, Gent, 1772-78
102. Muttergottes mit Kind, Grabmal Maximilian van der Noot, St.Baaf, Gent, 1772-78
103. Bischof Maximilian van der Noot, Grabmal van der Noot, St.Baaf, Gent, 1772-78
104. Engel mit Bischofsstab, Grabmal Maximilian van der Noot, St.Baaf, Gent, 1772-78
105. Terrakottamodell für den Engel mit Bischofsstab, Kurpf. Mus. Heidelberg Inv. PS 65
106. Terrakottamodell für den Engel mit Bischofsstab, Kurpf. Mus. Heidelberg Inv. PS 65
107. Terrakottamodell für den Engel mit Bischofsstab, Kurpf. Mus. Heidelberg Inv. PS 65
108. Altar des hl. Theodor, St.Sebastian Mannheim, 1778
109. Altar des hl. Theodor, St.Sebastian Mannheim, 1778
110. Schlosskirche Mannheim
111. Stuckaturen unter dem Chorbogen, Schlosskirche Mannheim, 1775-80
112. Geschnitzter Rahmen um das Altarbild von Pierre Goudreaux, Schlosskirche Mannheim, 1775-80
113. Josephsaltar, Schlosskirche Mannheim, 1775-80
114. Marienaltar, Schlosskirche Mannheim, 1775-80
115. Grabmal Ursula von St.Martin, Heiliggeistkirche Mannheim, 1780
116. Entwurfzeichnung für Grabmal Ursula von St.Martin, RMMa LBW 1974/2//37
117. Grabmal Ursula von St.Martin, Heiliggeistkirche Mannheim, 1780
118. Grabmal Ursula von St.Martin, Heiliggeistkirche Mannheim, 1780
119. "Büste eines englischen Lords", 1740, Metropolitan Mus. of Art Inv. 1978.3
120. "Büste eines englischen Lords", 1740, Metropolitan Mus. of Art Inv. 1978.3
121. "Büste eines englischen Lords", 1740, Metropolitan Mus. of Art Inv. 1978.3

122. Büste Papst Benedikt XIV., 1749,
Kapitolinisches Mus. Rom, Saal IV
123. Büste Kurfürst Carl Theodor, 1758-59,
Residenzmus. München Inv. Res. Mü. P.I.285
124. Büste Kurfürst Carl Theodor, 1758-59,
Residenzmus. München Inv. Res. Mü. P.I.285
125. Büste Kurfürst Carl Theodor, Terrakotta,
ehemals Schlossmuseum Mannheim
126. Büste Kurfürst Carl Theodor, Gipsabguss,
Kurpf. Mus. Heidelberg Inv. PS 242
127. Büste Kurfürst Carl Theodor, Terrakotta,
Hist. Mus. der Pfalz Speyer Inv. 0/2771
128. Büste Kurfürstin Elisabeth Auguste, 1758-59,
Residenzmus. München Inv. Res. Mü. P.I.294
129. Büste Kurfürstin Elisabeth Auguste, 1758-59,
Residenzmus. München Inv. Res. Mü. P.I.291
130. Büste Kurfürstin Elisabeth Auguste, 1758-59,
Residenzmus. München Inv. Res. Mü. P.I.294
131. Büste Pfalzgraf Friedrich Michael von Zweibrücken,
1758-59, Bayer. Nat. Mus. München Inv. R 5382
132. Büste Pfalzgraf Friedrich Michael von Zweibrücken,
1758-59, Bayer. Nat. Mus. München Inv. R 5382
133. "Auf die Freundschaft", Gemälde im Haus von
Nicolas de Pigage
134. Büste Kurfürstin Elisabeth Auguste als Minerva,
ca. 1760-65, Bayer. Nat. Mus. München Inv. R 3223
135. Reliefbildnis eines unbekanntes Mannes, ca. 1760,
Kunstmus. Düsseldorf Inv. 174/P1 1937/8
136. Büste Voltaire "coiffé à la moderne", 1753-58,
Seattle Art Mus. Inv. 63.60
137. Büste Voltaire "coiffé à la moderne", 1753-58,
Seattle Art Mus. Inv. 63.60
138. Büste Voltaire "à l'antique", 1760,
Louvre, Paris Inv. R.F. 3064
139. Büste Voltaire "à l'antique", Gipsabguss,
Kurpf. Mus. Heidelberg Inv. PS 260
140. Büste Voltaire "à l'antique", Gipsabguss,
Kurpf. Mus. Heidelberg Inv. PS 260
141. Büste Karl Alexander von Lothringen, ca. 1770,
Mus. van oudheden der stad Gent Inv. 2235
142. Büste Karl Alexander von Lothringen, ca. 1770,
Mus. van oudheden der stad Gent Inv. 2235
143. Selbstbildnis Verschaffelts, 1780-85,
Hist. Mus. der Pfalz Speyer Inv. HM 259
144. Selbstbildnis Verschaffelts, 1780-85,
Hist. Mus. der Pfalz Speyer Inv. HM 259
145. Standbild Kurfürst Carl Theodor, 1758-60,
Mannheimer Schloss, Rittersaal
146. Standbild Kurfürstin Elisabeth Auguste, 1758-60,
Mannheimer Schloss, Rittersaal

147. Standbild Kurfürstin Elisabeth Auguste, 1758-60,
Mannheimer Schloss, Rittersaal
148. Standbild Kurfürstin Elisabeth Auguste, 1758-60,
Mannheimer Schloss, Rittersaal
149. Kurfürst Carl Theodor, Terrakottastatue,
Hist. Mus. der Pfalz Speyer Inv. HM 1935/33 II
150. Kurfürst Carl Theodor, Terrakottastatue,
Reiss-Engelhorn-Mus. Mannheim o.Nr.
151. Kurfürstin Elisabeth Auguste, Terrakottastatue,
Reiss-Engelhorn-Mus. Mannheim o.Nr.
152. Entwurfzeichnung für die Statue der Elisabeth Auguste,
KMHD Z 1683
153. Entwurfzeichnung für die Statue des Carl Theodor,
RMMa LBW 1974/2//12
154. Entwurfzeichnung für die Statue der Elisabeth Auguste,
RMMa LBW 1974/2//10
155. Entwurfzeichnung für die Statue der Elisabeth Auguste,
RMMa LBW 1974/2//7
156. Entwurfzeichnung für die Statue der Elisabeth Auguste,
RMMa LBW 1974/2//14
157. Entwurfzeichnung für ein Denkmal des Kurfürsten Carl
Theodor, RMMa LBW 1974/2//19
158. J.B. Pigalle, Denkmal Ludwig XV. Stich von Ch.N. Cochin
159. Entwurfzeichnung für das Standbild Karl Alexander
von Lothringen, KMHD Z 2045
160. Laurent Delvaux, Modell für das Standbild Karl
Alexander von Lothringen
161. Heinrich Sintzenich, Standbild Karl Alexander von
Lothringen, Stich
162. Antoine A. Cardon, Standbild Karl Alexander von
Lothringen, Stich
163. Giebelrelief, Bibliotheksbau Schloss Mannheim, 1755-56
164. Entwurfzeichnung zur Palatina des Giebelreliefs,
RMMa LBW 1974/2//11
165. Giebelrelief, Bibliotheksbau Schloss Mannheim, 1755-56
166. Schloss Benrath, Südfassade, 1758-75
167. Diana, Südfassade Schloss Benrath, 1758-75
168. Putto mit Eule, Südfassade Schloss Benrath, 1758-75
169. Schloss Benrath, Nordfassade, 1758-75
170. Entwurfzeichnung zur Nordfassade, Schloss Benrath
171. Entwurfzeichnung zum Giebelrelief der Nordfassade,
Privatbesitz
172. Entwurfzeichnung zur Giebelbekrönung, Nordfassade,
RMMa LBW 1974/2//34
173. Entwurfzeichnung zur Puttengruppe, Nordfassade,
RMMa LBW 1974/2//24

174. Entwurfzeichnung zur Puttengruppe, Nordfassade, RMMa LBW 1974/2//23
175. Schloss Benrath, Westgiebel, 1758-75
176. Entwurfzeichnung zum Giebelrelief der Westfassade, KMhd Z 1676
177. Entwurfzeichnung, Putten mit Widder, Westfassade
178. Schloss Benrath, Ostgiebel, 1758-75
179. Schloss Benrath, Nordfassade
180. Schloss Benrath, Nordfassade
181. Löwe vor der Nordfassade, Schloss Benrath 1758-75
182. Löwe vor der Nordfassade, Schloss Benrath 1758-75
183. Löwe vor der Nordfassade, Schloss Benrath 1758-75
184. Löwe vor der Nordfassade, Schloss Benrath 1758-75
185. Entwurfzeichnung für Südwand des Vestibüls (von Pigage?) KMhd Z 2089
186. Schloss Benrath, Südwand des Vestibüls
187. J.A. Pozzi, rechte Lünette an der Südwand des Vestibüls, Schloss Benrath, 1761-69
188. Entwurfzeichnung für rechte Lünette, Südwand des Vestibüls, Staatsgalerie Stuttgart, Graph. Sammlung 71/2105
189. J.A. Pozzi, linke Lünette an der Südwand des Vestibüls, Schloss Benrath, 1761-69
190. Entwurfzeichnung für linke Lünette, Südwand des Vestibüls, RMMa LBW 1974/2//32
191. J.A. Pozzi, "Frühling", Supraporte im Vestibül Schloss Benrath
192. J.A. Pozzi, "Sommer", Supraporte im Vestibül Schloss Benrath
193. J.A. Pozzi, "Herbst", Supraporte im Vestibül Schloss Benrath
194. J.A. Pozzi, "Winter", Supraporte im Vestibül Schloss Benrath
195. Entwurfzeichnung für Supraporte "Sommer", RMMa LBW 1974/2//4
196. Entwurfzeichnung für Längswand des Vestibüls, Schloss Benrath, KMhd Z 2090
197. Stuckaturen im Zuschauerraum des Schlosstheaters, Schwetzingen, 1771
198. Stuckaturen im Zuschauerraum des Schlosstheaters, Schwetzingen, 1771
199. Löwe im Weinschlösschen Rhodt unter Rietburg
200. Löwe im Weinschlösschen Rhodt unter Rietburg
201. Löwe für das Speyerer Tor in Frankenthal, 1772
202. Löwe für das Speyerer Tor in Frankenthal, 1772
203. Zeughaus Mannheim, 1778
204. Entwurfzeichnung für Fassade (Ausschnitt), KMhd Z 1884

205. Skulpturen an der Seitenfassade, Zeughaus Mannheim, 1778
206. Entwurfzeichnung für Seitenfassade, KMHD Z 1886
207. Torpfeilerbekrönung, Zeughaus Mannheim, 1778
208. Torpfeilerbekrönung, Zeughaus Mannheim, 1778
209. Wappenkartusche, Palais Bretzenheim Mannheim, 1784-91
210. Balkonstütze, Palais Bretzenheim Mannheim, 1784-91
211. Fassadendekoration, Palais Bretzenheim Mannheim, 1784-91
212. Fassadendekoration, Palais Bretzenheim Mannheim, 1784-91
213. Statue der Venus, Palais Bretzenheim Mannheim, 1784-88
214. Statue der Venus, Palais Bretzenheim Mannheim, 1784-88
215. Statue des Mars, Palais Bretzenheim Mannheim, 1784-88
216. Statue des Mars, Palais Bretzenheim Mannheim, 1784-88
217. Statue des Mars, Palais Bretzenheim Mannheim, 1784-88
218. Vestibül, Palais Bretzenheim Mannheim
219. "Putten mit Delphin", Südwand des Vestibüls, Palais Bretzenheim Mannheim, 1784-87
220. "Putten mit den Waffen des Mars", Südwand des Vestibüls, Palais Bretzenheim, Mannheim, 1784-87
221. Entwurfzeichnung für "Putten mit den Waffen des Mars", RMMa LBW 1974/2//2
222. "Putten mit den Waffen des Mars", Westwand des Vestibüls, Palais Bretzenheim, Mannheim, 1784-87
223. "Putten mit den Waffen des Mars", Nordwand des Vestibüls, Palais Bretzenheim, Mannheim, 1784-87
224. "Putten mit Fabeltier", Nordwand des Vestibüls, Palais Bretzenheim Mannheim, 1784-87
225. Vestibül, Palais Bretzenheim Mannheim
226. Entwurfzeichnung für Südwand des Vestibüls, Palais Bretzenheim Mannheim, KMHD Z 2086
227. Entwurfzeichnung für Ostwand des Vestibüls, Palais Bretzenheim Mannheim, KMHD Z 1839
228. "Frühling", Supraporte im Festsaal des Palais Bretzenheim Mannheim, 1784-87
229. Entwurfzeichnung für "Frühling", RMMa LBW 1974/2//5
230. "Sommer", Supraporte im Festsaal des Palais Bretzenheim Mannheim, 1784-87
231. Entwurfzeichnung für "Sommer", RMMa LBW 1974/2//3
232. "Herbst", Supraporte im Festsaal des Palais Bretzenheim Mannheim, 1784-87
233. Entwurfzeichnung für "Herbst", RMMa LBW 1974/2//6
234. "Winter", Supraporte im Festsaal des Palais Bretzenheim Mannheim, 1784-87
235. Kamin für das Schlafzimmer (?), Palais Bretzenheim Mannheim
236. "Putten mit Fabeltier", Supraporte im Haus Karlstr.8 Heidelberg, 1785-90, (vor Restaurierung)

237. "Putten mit Fabeltier", Detail
238. "Herbst", Supraporte im Haus Karlstr.8 Heidelberg, 1785-90, (vor Restaurierung)
239. "Herbst", Detail
240. "Winter", Supraporte im Haus Karlstr.8 Heidelberg, 1785-90
241. Weibliche Personifikation, im Haus Karlstr.8 Heidelberg, 1785-90
242. "Putten mit Taube", Supraporte im Haus Karlstr.8 Heidelberg, 1785-90
243. "Putten mit Waffen des Mars", Supraporte im Haus Karlstr.8 Heidelberg, 1785-90
244. Konsole, Treppenhaus, Karlstr.8 Heidelberg, 1785-90
245. Entwurfzeichnung für eine Konsole, KMhd Z 1684
246. Entwurfzeichnung für Puttengruppe auf Muschelbecken, Schloss Oggersheim, RMMa LBW 1974/2//1
247. Entwurfzeichnung für Puttengruppe auf Muschelbecken, Schloss Oggersheim, RMMa LBW 1974/2//337
248. Schlosspark Oggersheim mit Brunnenfiguren: Putto und Delphin, Tuschzeichnung von W.K. de Fercher
249. Modell der Schlossanlage Oggersheim
250. Vase mit Löwenprotomen, Schlosspark Schwetzingen, Zirkel, 1762-66
251. "Das goldene Zeitalter", Urne im Schlosspark Schwetzingen, Terrasse, 1762-65
252. "Das silberne Zeitalter", Urne im Schlosspark Schwetzingen, Terrasse, 1762-65
253. "Das silberne Zeitalter", Urne im Schlosspark Schwetzingen, Terrasse, 1762-65
254. "Das eherne Zeitalter", Urne im Schlosspark Schwetzingen, Terrasse, 1762-65
255. "Das eherne Zeitalter", Urne im Schlosspark Schwetzingen, Terrasse, 1762-65
256. Entwurfzeichnung für das "eherne Zeitalter" RMMa LBW 1974/2//172
257. "Das eiserne Zeitalter", Urne im Schlosspark Schwetzingen, Terrasse, 1762-65
258. "Das eiserne Zeitalter", Urne im Schlosspark Schwetzingen, Terrasse, 1762-65
259. Obelisk, Schlosspark Schwetzingen, Parterre, 1762-69
260. Obelisk, Schlosspark Schwetzingen, Parterre, 1762-69
261. "Chrysipp", Porträtmedaillon an Obelisk
262. Medaillon an Obelisk
263. Medaillon an Obelisk
264. "Solon", Porträtmedaillon an Obelisk
265. "Poseidonios", Porträtmedaillon an Obelisk
266. Hirschgruppe, Schlosspark Schwetzingen, Parterre, 1766-69

267. Hirschgruppe, Schlosspark Schwetzingen, Parterre, 1766-69
268. Entwurfzeichnung für die Hirschgruppe, Staatsgalerie Stuttgart, Graph. Sammlung C71/2103
269. Entwurfzeichnung für die Hirschgruppe, Staatsgalerie Stuttgart, Graph. Sammlung C71/2104
270. "Juno", Personifikation der Luft, Schlosspark Schwetzingen, Parterre, 1766-69
271. "Kybele", Personifikation der Erde, Schlosspark Schwetzingen, Parterre, 1766-69
272. "Vulkanus", Personifikation des Feuers, Schlosspark Schwetzingen, Parterre, 1766-69
273. Entwurfzeichnung für Personifikation des Feuers, RMMa LBW 1974/2//164
274. "Vulkanus", Personifikation des Feuers, Schlosspark Schwetzingen, Parterre, 1766-69
275. "Vulkanus", Personifikation des Feuers, Schlosspark Schwetzingen, Parterre, 1766-69
276. "Neptun", Personifikation des Wassers, Schlosspark Schwetzingen, Parterre, 1766-69
277. Entwurfzeichnung für „Neptun“, RMMa LBW 1974/2//25
278. "Neptun", Personifikation des Wassers, Schlosspark Schwetzingen, Parterre, 1766-69
279. "Neptun", Personifikation des Wassers, Schlosspark Schwetzingen, Parterre, 1766-69
280. Apollonhain, Schlosspark Schwetzingen, Angloise, 1766-73
281. Najaden, Apollonhain, Schlosspark Schwetzingen, Angloise, 1766-73
282. Entwurfzeichnung für Najaden, RMMa LBW 1974/2//26
283. Apollontempel von Nicolas de Pigage, Schlosspark Schwetzingen, Angloise
284. Apollo, Schlosspark Schwetzingen, Angloise, 1766-73
285. Naturtheater, Stich nach Carl Graimberg
286. Sphingen im Naturtheater, Schlosspark Schwetzingen, Angloise, 1766-73
287. Sphingen im Naturtheater, Schlosspark Schwetzingen, Angloise, 1766-73
288. Sphingen im Naturtheater, Schlosspark Schwetzingen, Angloise, 1766-73
289. Sphingen im Naturtheater, Schlosspark Schwetzingen, Angloise, 1766-73
290. Sphingen im Naturtheater, Schlosspark Schwetzingen, Angloise, 1766-73
291. Sphingen im Naturtheater, Schlosspark Schwetzingen, Angloise, 1766-73
292. Sphingen im Naturtheater, Schlosspark Schwetzingen, Angloise, 1766-73

293. Sphingen im Naturtheater, Schlosspark Schwetzingen, Angloise, 1766-73
294. Sphingen im Naturtheater, Schlosspark Schwetzingen, Angloise, 1766-73
295. Sphinx im Naturtheater, Schlosspark Schwetzingen, Angloise, 1766-73
296. Entwurfzeichnung für Sphinx als "Wächterin"
RMMa LBW 1974/2//48
297. "fontaine de mascaron", Schlosspark Schwetzingen, Apollonhain, vor 1775
298. Entwurfzeichnung für "fontaine de mascaron",
RMMa LBW 1974/2//173
299. "fontaine de mascaron", Detail, Schlosspark Schwetzingen, Apollonhain
300. "fontaine de mascaron", Detail, Schlosspark Schwetzingen, Apollonhain
301. Entwurfzeichnung für "fontaine de mascaron",
Staatsgalerie Stuttgart, Graph. Sammlung C71/2106
302. Vier Büsten nach antiken Porträts, Marmor, 1762-73,
spätere Aufstellung vor Schloss Mainau
303. "Solon", Schlosspark Schwetzingen, Apollonhain
304. Franz Conrad Linck (?), "Gladiator", Büste nach
antikem Porträt
305. Franz Conrad Linck, "Domitian", Büste nach antikem
Porträt
306. Franz Conrad Linck, "Marciana", Büste nach antikem
Porträt
307. Franz Conrad Linck, "Pompejus", Büste nach antikem
Porträt
308. Franz Conrad Linck, "Marcellus", Büste nach antikem
Porträt
309. Vorstudie zu "Marcellus", KMHd Z 1933
310. Badhaus mit Büsten der "Faustina" und des "Marcellus"
311. "Faustina", Schlosspark Schwetzingen, Apollonhain
312. Alexander der Große, Schlosspark Schwetzingen,
nördl. Angloise, vor 1773
313. "Alexander der Große", Schlosspark Schwetzingen,
nördl. Angloise, vor 1773
314. "Alexander der Große", Schlosspark Schwetzingen,
nördl. Angloise, vor 1773
315. "Antinous", Schlosspark Schwetzingen, nördl. Angloise,
vor 1773
316. "Antinous", Schlosspark Schwetzingen, nördl. Angloise,
vor 1773
317. Löwenpaar, Schlosspark Schwetzingen, Orangeriegarten,
1766-73
318. Löwenpaar, Schlosspark Schwetzingen, Türkischer
Garten, 1766-73
319. Löwe am Orangeriegarten
320. Löwe am türkischen Garten

321. "Donau" und "Rhein", Schlosspark Schwetzingen
Großes Bassin, 1769-79
322. "Donau", Schlosspark Schwetzingen, Großes Bassin, 1769-79
323. "Rhein", Schlosspark Schwetzingen, Großes Bassin, 1769-79
324. "Rhein", Schlosspark Schwetzingen, Großes Bassin, 1769-79
325. Bleiurne, Schlosspark Schwetzingen, südl. Angloise, 1766
326. Bleiurne, Detail
327. Bleiurne, Detail
328. Bleiurne, Detail
329. Bleiurne, Schlosspark Schwetzingen, südl. Angloise, 1766
330. Bleiurne, Schlosspark Schwetzingen, südl. Angloise, 1766
331. Bleiurne, Schlosspark Schwetzingen, nördl. Angloise,
1773-77
332. Bleiurne, Schlosspark Schwetzingen, nördl. Angloise,
1773-77
333. Bleiurne, Schlosspark Schwetzingen, Hauptallee,
1773-77
334. Bleiurne mit Vogelpärchen, Schlosspark Schwetzingen,
nördl. Angloise, 1773-77
335. Bleiurne, Schlosspark Schwetzingen, Treppe zur großen
Allee, 1773-77
336. Bleiurne, Detail
337. Bleiurne, Detail
338. Denkmal für die Ausgrabung frühgeschichtlicher Funde,
Schlosspark Schwetzingen, südl. Boskett, 1771
339. Denkmal auf die Gartenkunst, Schlosspark Schwetzingen,
südl. Boskett, 1771
340. Denkmal auf die Gartenkunst, Schlosspark Schwetzingen,
südl. Boskett, 1771
341. Denkmal auf die Gartenkunst, Schlosspark Schwetzingen,
südl. Boskett, 1771
342. Denkmal auf die Gartenkunst, Schlosspark Schwetzingen,
südl. Boskett, Detail, 1771
343. Denkmal für die Ausgrabung frühgeschichtlicher Funde,
Detail
344. Tempel der Minerva von Nicolas de Pigage, Schlosspark
Schwetzingen, südl. Boskett
345. Statue der Minerva im Tempel, Schlosspark
Schwetzingen, südl. Boskett, 1767-73
346. Eule der Minervastatue
347. Altar, Tempel der Minerva, 1767-73
348. Figur mit Blüten, Schlosspark Schwetzingen, Badhaus,
ca. 1779
349. Entwurfzeichnung für die Figur mit Blüten, Privatbesitz
350. Figur mit Blüten, Schlosspark Schwetzingen, Badhaus,
ca 1779
351. Entwurfzeichnung für die Figur mit Blüten,
RMMa LBW 1974/2//221

352. Figur mit Fackeln, Schlosspark Schwetzingen, Badhaus, ca 1779
353. Figur mit Sieb, Schlosspark Schwetzingen, Badhaus, ca 1779
354. Faun (Ildefonso), Gipsabguss n. d. Antike, Schlosspark Schwetzingen, Badhaus, 1772-80
355. Amor von Verschaffelt, Gipsabguss, Schlosspark Schwetzingen, Badhaus, 1772-80
356. Apollo Lykaios, Gipsabguss n. d. Antike, Schlosspark Schwetzingen, Badhaus, 1772-80
357. Idolino, Gipsabguss n. d. Antike, Schlosspark Schwetzingen, Badhaus, 1772-80
358. Amor, Residenzmuseum München, Steinzimmer
Inv. Res. Mü. PI/353
359. Armor, Residenzmuseum München, Steinzimmer
Inv. Res. Mü. PI/353
360. Armor, Residenzmuseum München, Steinzimmer
Inv. Res. Mü. PI/353
361. "Marcellus", im Haus Karlstr.8 Heidelberg, 1785-90
362. Cupido, Schlosspark Ehreshoven
363. Cupido, Schlosspark Ehreshoven
364. Cupido, Schlosspark Ehreshoven
365. J.H. Tischbein d.J., Porträtgemälde Verschaffelts, Reiss-Engelhorn-Museum Mannheim
366. Sphingen, Schlosspark Ehreshoven
367. Sphinx, Schlosspark Ehreshoven
368. Sphinx, Schlosspark Ehreshoven
369. Sphinx, Schlosspark Ehreshoven
370. Eule eine Taube schlagend, Schlosspark Ehreshoven
371. Eule eine Taube schlagend, Schlosspark Ehreshoven
372. Eule eine Taube schlagend, Schlosspark Ehreshoven
373. Eule eine Taube schlagend, Schlosspark Ehreshoven
374. Vasen im französischen Garten, Schlosspark Ehreshoven
375. Entwurfzeichnung für Vasen, RMMa LBW 1974/2//50
376. "Marc-Aurel", französischer Garten, Schlosspark Ehreshoven
377. Vorstudie zu "Marc-Aurel", RMMa LBW 1974/2//77
378. "Augustus", französischer Garten, Schlosspark Ehreshoven
379. "Augustus", französischer Garten, Schlosspark Ehreshoven
380. "Marciana", französischer Garten, Schlosspark Ehreshoven
381. "Marciana", französischer Garten, Schlosspark Ehreshoven
382. "Faustina", französischer Garten, Schlosspark Ehreshoven
383. "Faustina", französischer Garten, Schlosspark Ehreshoven

384. Eber, Schloss Eberstein bei Gernsbach
385. Entwurfzeichnung für den Eber, KMHD Z 2048
386. Edmé Bouchardon, hl. Jakobus, St.Sulpice, Paris
387. Agostino Cornacchini, Putto am Weihwasserbecken,
St.Peter, Rom
388. Camillo Rusconi, Evangelist Johannes, S.Giovanni in
Laterano, Rom
389. M.A. Slodtz, Puttengruppe über linkem Portal
S.Maria Maggiore, Rom
390. S.Maria Maggiore, Rom
391. Pierino del Vaga, Fresko in der Sala del Consiglio,
Engelsburg, Rom
392. Holzstatuette des hl. Michael, 17. Jhd., Engelsburg, Rom
393. Guido Reni, hl. Michael, S.Maria della Concezione, Rom
394. Giuseppe Rusconi, Fortitudo, S.Giovanni in Laterano, Rom
395. Camillo Rusconi, Fortitudo, S.Ignazio, Rom
396. G.L. Bernini, Engel mit der Dornenkrone,
S.Andrea delle Fratte, Rom
397. Michelangelo, Mouscron-Madonna, Liebfrauenkirche, Brügge
398. Bernardino Cametti, Grabmal Muti,
S.Marcello al Corso, Rom
399. Franz Anton Leydensdorff, Grisaillebildnis der Kurfürstin
Elisabeth Auguste, Hist. Mus. der Pfalz Speyer
400. Franz Anton Leydensdorff, Grisaillebildnis des Kurfürsten
Carl Theodor, Hist. Mus. der Pfalz Speyer
401. Franz Conrad Linck, Büste des Kurfürsten Carl Theodor,
Hist. Mus. der Pfalz Speyer Inv. HM 1976/9
402. Laurent Delvaux, Reliefbildnis Karl Alexanders
von Lothringen, Mus. Nivelles
403. Filippo della Valle, Büste Papst Clemens XII.,
Terrakotta, Mus. voor Schone Kunsten Gent, Inv. 1974-DL
404. Filippo della Valle, Büste Papst Clemens XII., Marmor,
Pal. Braschi, Rom Inv. PRO 145
405. Giuseppe Ceracchi, Büste Carl Theodors, Terrakotta,
Hist. Mus. der Pfalz Speyer Inv. HM 1935/33
406. Giuseppe Ceracchi, Büste Carl Theodors, Marmor,
Bayer. Nat. Mus. München Inv. 6776
407. Nicolas Coustou, Statue Julius Cäsar, Louvre Paris
408. Guillaume Coustou, Statue Maria Leszynska, Louvre Paris
409. M.A. Slodtz, Giebelrelief, Hôtel de la Marine,
Place de la Concorde Paris
410. "Sterbender Alexander", Biskuit Grünstadt,
Hist. Mus. der Pfalz Speyer Inv. 1845
411. "Sterbender Alexander", Uffizien Florenz
412. "Sterbender Alexander", Prado Madrid
413. Aktzeichnung, „fait par moi j ala Cademie“,
RMMa LBW 1974/2//84
414. Gewandstudie, „Copie aprez ms. B“, RMMa LBW 1974/2//111

415. Nachzeichnung, „Copie apres mon. B“, nach Raffaels
"Triumph der Galathea", Villa Farnesina Rom,
RMMa LBW 1974/2//235
416. Kopie (einer Zeichnung Bouchardons) nach einem Gemälde
von Guido Reni, S.Francesco Rom, RMMa LBW 1974/2//104
417. M.A. Slodtz, Graphik nach Faun von Carracci,
Pal. Farnese Rom
418. Nachzeichnung der Kopie von M.A. Slodtz,
RMMa LBW 1974/2//91
419. Aktstudie, RMMa LBW 1974/2//126
420. Aktstudie, RMMa LBW 1974/2//125
421. Zeichnung nach "Schleifer", RMMa LBW 1974/2//141
422. Edmé Bouchardon, Zeichnung zu "Amor"
423. Edmé Bouchardon, "Bad der Diana"
424. Zeichnung "Herakles und Omphale", RMMa LBW 1974/2//309
425. J.F. Blondel, Entwürfe für Sphingen
426. Pierre Legros I., Allegorie des Wassers
427. Juno Ludovisi
428. "Cicero" von Verschaffelt
429. "Chimney-piece", Bürgerpalais Hauptstr.120, Heidelberg
430. "Ikaros-Relief"
431. P.F. Le Jeune, Büste Voltaires, Landesmus. Stuttgart
432. Matthäus van den Branden, Giebelrelief am ehemaligen
Nationaltheater Mannheim
433. Matthäus van den Branden, Musen am ehemaligen
Nationaltheater Mannheim
434. Matthäus van den Branden, Musen am ehemaligen
Nationaltheater Mannheim
435. Matthäus van den Branden, Sockel des Denkmals auf dem
Mannheimer Marktplatz
- 436a. Franz Conrad Linck, Sphinx vom ehemaligen
Nationaltheater Mannheim
- 436b. Franz Conrad Linck, Sphinx vom ehemaligen
Nationaltheater Mannheim
437. Franz Conrad Linck, Giebel am Tempel der Minerva,
Schlosspark Schwetzingen
438. Verschaffelt, Marmorbüste des "Homer",
J.Paul Getty Museum Malibu
439. Verschaffelt, Marmorbüste des "Mithridates",
J.Paul Getty Museum Malibu
440. Verschaffelt, Gipsmodell für Badhausfigur Schwetzingen,
Reiss-Engelhorn-Museum Mannheim, Kunst- und Kultur-
geschichtliche Sammlungen