

Frank Matthias Kammel

Der Bruchsaler Bildhauer Johann Adam Günther Spurensuche um einen Unbekannten

Zusammenfassung

Der Bildhauer Johann Adam Günther war bislang nur als Maler, Stuckateur und Vergolder greifbar. Nach 1789 aus dem Ausland in seine Heimatstadt Bruchsal zurückgekehrt beantragte er dort das Bürgerrecht und heiratete 1796. Das einzige für ihn gesicherte plastische Werk ist ein Terrakottarelief im Germanischen Nationalmuseum, das rückseitig »A. Günther« signiert ist. Die Technik der Tonbearbeitung erinnert an Arbeiten des in Paris tätigen Bildhauers Jean Jacques Caffieri, und auch stilistisch ist J. A. Günther so stark von der französischen Kunst beeinflusst, dass man einen Aufenthalt in Paris annehmen muss. Thema und Komposition des Reliefs sind wohl eine Erfindung Günthers und schwierig zu entschlüsseln. Dargestellt ist vermutlich der biblische Adam, den Christus durch seinen Kreuzestod aus seinen irdischen Verstrickungen erlöst. Teilweise flüchtig gearbeitete, unvollendete Partien verleihen dem Relief den Charakter eines Bozetto, dessen Ausführung als Zentrum eines Epitaphs oder eines Grabmals denkbar ist.

Die deutsche Kunstgeschichte gilt gemeinhin als leidlich gut erforscht, auch wenn von bestimmten Perioden detailliertere Überblicke vorliegen als von anderen: Die spätgotische Bildschnitzerei beispielsweise wird seit gut zwei Jahrzehnten auch hinsichtlich ihrer Ausprägung an den Peripherien der großen Zentren untersucht, dagegen steht solch »flächendeckende« Betrachtung für die Skulptur des Barock und des Klassizismus noch weitgehend aus. Wer sich gelegentlich der Lektüre kenntnisreicher Künstlerlexika unterwirft, merkt schnell, dass von zahlreichen Meistern noch immer kaum mehr als der Name und einzelne spärliche Daten bekannt sind, dass sich kein nur annähernd klares Bild von deren Persönlichkeit und Schaffen formen lässt. Auf den Bruchsaler Bildhauer Johann Adam Günther beispielsweise trifft dies ohne Abstriche zu. Das allein wäre Anlass genug, sich mit dieser nahezu unbekanntem Gestalt eingehender zu beschäftigen. Darüber hinaus spornt eine bisher kaum untersuchte Terrakottaplastik im Germanischen Nationalmuseum dazu an, nach dem Künstler zu forschen¹.

Abstract

Up until now, it has only been possible to document the sculptor Johann Adam Günther as painter, stucco master and gilder. Having returned, after 1789, to his native city of Bruchsal, he applied there for citizenship and married in 1796. His only confirmed sculptural work is a terracotta relief in the GNM which is signed with »A. Günther« on the back. Not only is the technique of the terracotta work reminiscent of that of the Parisian sculptor Jean Jacques Caffieri; stylistically, as well, J. A. Günther is so heavily influenced by French art that a sojourn in Paris must be assumed. The relief's theme and composition are apparently of Günther's own invention and are not easy to decipher. The subject is probably the Biblical Adam, who is redeemed by Christ, through His Crucifixion, from the curse of death. In part cursorily worked, unfinished elements lend the character of a bozetto, which was possibly intended as a model for the central motif for an epitaph or a grave monument.

Das 51,5 cm in der Höhe und 54 cm in der Breite messende Hochrelief, das rückseitig eine arkadenartig stützende Bossierung und zahlreiche Partien aus angearbeiteten, die Fingerabdrücke des Meisters überliefernden Tonbatzen aufweist, ist nämlich signiert: An der linken Schmalseite des Bildwerkes erscheint der dynamische Schriftzug »A. Günther.« (Abb. 1–3). Diese gut lesbare Signatur, die ganz offenbar flott in den noch feuchten Ton eingegraben wurde, dürfte von keinem anderen stammen als von eben jenem Johann Adam Günther, einem Glied der namhaften, in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts vornehmlich in Bruchsal wirkenden Künstlerfamilie². Sein Vater Johann Joachim (1717–1789) war Bildhauer und Stuckateur³. 1755 hatte er die Nachfolge von Valentin Götz (1741–1828) angetreten und von ihm das Amt des Hofbildhauers übernommen, in dem er den Speyrer Fürstbischöfen Franz Christoph von Hutten (1706–1770) und zunächst auch Damian August von Limburg-Styrum (1721–1797) diente – in den späten Jahren bis zu seinem Tode ohne den entsprechenden Titel, doch in



Abb. 1 Die Erlösung Adams, Johann Adam Günther, Bruchsal, um 1800. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum



Abb. 3 Signatur Johann Adam Günthers

Abb. 2 Die Erlösung Adams, Rückseite

vergleichbarer Stellung. So oblag ihm die Ausgestaltung des Bruchsaler Schlosses und des dortigen Gartens (Abb. 4, 5). Stuckaturen stellte er außerdem in Schloss Kislau und im Speyrer Bischofshof her. In den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts war er an der Errichtung der Grabdenkmäler und Epitaphien seiner beiden Herren in der Bruchsaler St. Peterskirche beteiligt⁴, darüber hinaus schuf er den Skulpturenschmuck der Kanzel in der Wallfahrtskirche Waghäusel⁵. Für die Kirchen der im Umfeld von Bruchsal und Karlsruhe gelegenen Orte Sulzfeld, Odenheim, Malsch, Jöhlingen und Kirrlach entstanden in seinem Atelier Altäre und Skulpturen.

Der ältere seiner beiden Söhne, Tobias Friedrich (1755–1811), wirkte nach einer Tätigkeit in der Fremde wohl ab Anfang der achtziger Jahre zunächst in der väterlichen Bruchsaler Werkstatt. Ein Jahrzehnt später war er offenbar sein eigener Herr und schuf 1790/

1791 den Marktbrunnen, Wappen und Putten sowie die Figur des Patrons am Turm der St. Paulskirche in der fürstbischöflichen Residenzstadt, von denen allerdings nichts überkommen ist. In den beiden Folgejahren entstanden der Hochaltar in der Bauerbacher St. Peterskirche, ein Retabel in der St. Michaelskapelle von Untergrombach bei Bruchsal und die Skulpturen der Seitenaltäre in St. Lambertus zu Bad Mingolsheim. Kurz nach 1800 ließ er sich in Karlsruhe nieder, wo er zum Hofstuckateur ernannt wurde und unter anderem Bauplastik für das 1803 von Friedrich Weinbrenner (1766–1826) errichtete und bereits 1872 wieder abgebrochene Ettlinger Tor gearbeitet hat⁶. 1808 erhielt er den Auftrag, eine Bildsäule der Minerva für das Portal der Karlsruher Infanterie-Kaserne in einer »in Wetter haltenden Masse gleichwie der im Schwetzingen Garten stehende Obelisque« herzustellen. Die abgelie-



Abb. 4 Allegorie des Sommers aus dem Bruchsaler Schlosspark, Johann Joachim Günther, um 1760. Cambridge/Massachusetts, Fogg Art Museum



Abb. 5 Allegorie des Wassers, Johann Joachim Günther, um 1760. Bruchsal, Schlosspark

ferte, aber zunächst eingelagerte Plastik zerfiel jedoch vor der Aufstellung am Bestimmungsort. 1810 war Tobias Friedrich Günther an der Stuckierung der 1941 zerstörten Decken im Markgräflichen Palais am Rondellplatz beteiligt. Für die zwischen 1807 und 1816 erbaute evangelische Stadtkirche arbeitete er unter Hofbildhauer Franz Xaver Benedikt Joachim Marchand (1759–1834) die 1944 ebenfalls zugrunde gegangenen monumentalen Kapitelle des Portikus und fertigte jene im Innenraum an (Abb. 6). Zwischen 1808 und 1811 schuf er das Modell für die korinthischen Kapitelle der gleichfalls im Zweiten Weltkrieg vernichteten Pilaster und Pfeiler für die katholische Stephanskirche, welche postum von seinem Schwiegersohn Jakob Meyerhuber ausgeführt wurden, da er am 10. August 1811 beim Sturz vom Gerüst in der Kirche zu Scherzheim tödlich verunglückt war⁷. In den Akten des katholischen Kirchbauvorstandes von Karlsruhe ist diesbezüglich vermerkt: »Der Hofstukkator Tobias Günther, welcher bekanntlich den Kirchenvorstand unaufhörlich um Arbeit und Zahlungsvorschüsse gequält und alle Juden geprellt hat, ist im vorigen Monat zu Scherzheim in der Landkirch vom Gerüst gestürzt und hat sich den Hals gebrochen«⁸.

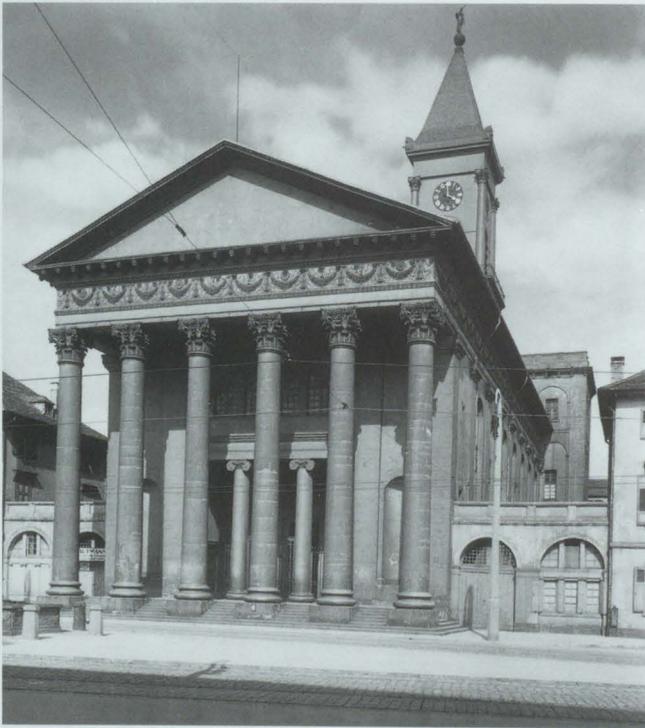


Abb. 6 Portikus der Evangelischen Stadtkirche zu Karlsruhe, 1810/1811. Aufnahme um 1920

Das lückenhafte Lebensbild

Sind die Kenntnisse zu diesem Meister schon spärlich genug, ist über seinen Bruder, den jüngeren Sprössling Johann Joachim Günthers, der auf Johann Adam getauft worden war, noch weniger bekannt. Weder Geburts- noch Sterbejahr der bisher vor allem als Maler und Vergolder geltenden Kraft sind verbürgt. Man weiß, dass er nach seiner 1789 erfolgten Rückkehr aus dem Ausland, wo er acht bis neun Jahre gelebt haben soll, um Erteilung des Bruchsaler Bürgerrechts bat. Dass er es wohl zugestanden bekam, auf jeden Fall in der Stadt ansässig wurde, belegt ein am 20. Februar 1806 vorgelegter »Überschlag« für die Restaurierung der von seinem Vater geschaffenen 12 Gartenfiguren im Schlosspark (Abb. 4, 5). Er erbot sich: »Die figuren, welche sämtlich sehr beschädigte sind und unter denen manche teils händt, füße oder ganze gewandt verloren haben, auzubesseren, die verlorene stücke wider zu ergänzen und die durch witterung bis zum morsch sein und abblätten ruinirte postamente bei mehreren figuren durch überarbeiten wieder herzustellen« sowie: »Benannte figuren nach hergestellter reparation und vorgegangener öltränckung mit weißer ölfarbe gut und in die witterung zum wenigsten zweimal dauerhaft anzustreichen«⁹. Nach einer Besichtigung der Bildwerke durch den Garteninspektor Johann Michael Zeyher im Frühjahr 1807, die dem Zweck der Klärung dienen sollte, »ob die befragliche reparation nötig und die figuren überhaupt diesen aufwand wert seyen«, wurde das Vorhaben als zu teuer bemessen und folglich abgelehnt: weil die Skulpturen »unter die claße der schlechteren gehören«¹⁰. Entsprechende Restaurierungsarbeiten sollten schließlich erst viel später, zwischen 1898 und 1901 erfolgen. Selbst bei höherer Qualität wären für Zeyher im Höchsthalle Ergänzungen der fehlenden Teile »von gyps, ziegelmehl, kalk etc.« in Frage gekommen. Günther hatte indes angeboten, solche »in stein« anzufertigen, was den sicheren schluss auf dessen bildhauerische fertigkeiten zulässt, deren grundlegung er den gepflogenheiten der zeit entsprechend wohl der väterlichen unterweisung verdankte.

Geht man spekulativ von seiner Geburt um 1760 aus, wäre er als ein Mann am ende seines dritten lebensjahrzehntes aus der fremde heimgekehrt. Der in zeitgenössischen quellen verbürgte zeitraum seiner abwesenheit von acht oder neun jahren ist demzufolge nicht als die damals fast obligatorisch zu jeder ausbildung gehörende wanderung oder als künstlerreise zu deuten¹¹. Vermutlich hatte er sich anderenorts nie-

dergelassen und kam vielleicht anlässlich des Todes des Vaters zu seiner Sippe zurück.

Schließlich hat auch sein Bruder sein Glück zunächst auswärts gesucht. 1782 nämlich erklärte der alte Günther, wahrscheinlich aufgrund der damals prosperierenden Auftragslage, »daß er seinen Sohn aus der fremde anhero berufen« werde, »um ihnen anstatt eines fremden Bildhauers oder Stukadur Gesellen anhanden zu gehen«¹². Tobias Günther heiratete noch im Jahr der Rückkehr in die Heimatstadt die Bruchsaler Bürgers-tochter Eva Barbara Hillmandlin und machte damit nicht zuletzt eine »Heyraths Parthie«, die dem jungen Haushalt stattliche 2000 Gulden einbrachte¹³. Zwar ist für 1790 sein Entwurf des Marktbrunnens und für 1791 die Ausführung der figürlichen Teile des Monumentes verbürgt, doch scheint die wirtschaftliche Situation des Künstlers bis dahin nicht besonders günstig gewesen zu sein. Schon 1788 hatte das Ehepaar eine Wiese veräußern müssen, 1790 gar eine Hypothek über 400 Gulden zu 5% auf das Wohnhaus in der Grombacher Straße aufgenommen. Das 1794 eingereichte und abschlägig beschiedene Ersuchen um Übertragung des Titels eines fürstlichen Hofbildhauers war offenbar vorrangig »zur Erhaltung stärkerer Kundschaft und Nahrung, auch Vergrößerung seines Credits« erfolgt und bezeugt deutlich seine prekären ökonomischen Verhältnisse, die wahrscheinlich aus einer entsprechenden Auftragslage resultierten. Schließlich kehrte er vermutlich nicht zuletzt deswegen wenige Jahre darauf seiner Vaterstadt gen Karlsruhe den Rücken.

Sein Bruder Johann Adam heiratete, wenn auch erst fünf Jahre nach Heimkehr, am 27. Januar 1796 die ledige Bürgerstochter Franziska Brandnerin aus Deidesheim. Im Gegensatz zu seinem älteren Geschwister liegen jedoch weder Angaben über die Mitgift noch über das Auskommen des jungen Paares vor. Am Hof trat der Künstler weder als Maler noch als Bildhauer in Erscheinung¹⁴. An den wenigen Baumaßnahmen im Schloss, die unter dem letzten Fürstbischof Franz Wilderich Graf von Walderdorff erfolgten und die die um 1797 fertiggestellten Erneuerungen des Corps des Logis und des Vestibüls des Kammerherrenflügels betrafen, ist von seiner Beteiligung nicht die Rede. Art und Qualität der diese Räume zierenden ornamentalen und figürlichen Stuckarbeiten sprechen ohnehin eher für handwerkliche Kräfte. Bereits Fritz Hirsch wertete diese im Zweiten Weltkrieg zerstörte Interieurkunst mit dem lapidaren, aber aussagekräftigen Kommentar: »An die Stelle der antragenden Künstlerhand ist der Model, an die Stelle der freischaffenden Kunst das Handwerk getreten«¹⁵.

Die für bildende Künstler ertragreichen Zeiten, wie sie unter den Fürstbischöfen Damian Hugo Graf von Schönborn und Franz Christoph von Hutten geherrscht hatten, waren offenbar unwiederbringlich vorbei. Damian August von Limburg-Styrum, der als Erneuerer des 1689 von den Franzosen zerstörten Speyrer Domes gilt, setzte in Bruchsal, dem gern als »Residenz im Herbst des Alten Reiches« apostrophierten Hof, aller Luxusfreude seines allzu menschlichen Vorgängers ein Ende. Als aufgeklärter Absolutist eher ein Mann der strengen Verwaltung und der Systematisierung aller Bereiche der Gesellschaft sah er künstlerische Repräsentation kaum noch als Herrschaftsmittel an¹⁶. Weder unter diesem 1797 im Passauer Exil, wohin er vor der napoleonischen Armee geflohen war, verstorbenen noch unter dem letzten Fürstbischof, der mit der Säkularisation 1803 auch die von den Franzosen noch verschonten rechtsrheinischen Gebiete des Hochstifts an das neue Großherzogtum Baden verlor, waren Bildhauern und Malern »fette Jahre« beschieden¹⁷. Das Bischöfliche Vikariat, das von nun an bis zur Errichtung des Erzbistums Freiburg 1827 von Bruchsal aus die geistlichen Geschicke der Diözese lenkte, trat in ebenso geringem Maße als Auftraggeber in Erscheinung wie der Hof der Markgräfin Amalie, die von 1803 bis zu ihrem Tod 1832 das Bruchsaler Schloss als Witwensitz nutzte.

Womit also fristete ein hier ansässiger Künstler dann seinen Lebensunterhalt? Mit Restaurierungen, wie der 1806 erfolglos offerierten, oder mit kleineren Aufträgen für Bürger und Hofschranzen, Zeichenunterricht oder Anstreich- und anderen Gelegenheitsarbeiten? Die zeitgenössische Verzeichnung Johann Adam Günthers als Bildhauer, Stuckateur und Vergolder lassen auch solche Tätigkeiten vermuten. Darüber hinaus sind jedoch weitere Aufgaben verbürgt. Tatsächlich fasste er 1807/1808 die 1776 von dem Kunsttischler Johann Wolfgang Weinspach (1717–1796) geschaffene Kanzel in der St. Andreaskirche zu Ubstadt. Gemeinsam mit dem Bruchsaler Fassmaler Isidor Thurner polychromierte und vergoldete er 1811 den inzwischen verlorenen Hochaltar der Kronauer Pfarrkirche St. Laurentius¹⁸. Im Jahr zuvor hatte er zwei Entwürfe eines Taufsteins für die Pfarrkirche Mariae Himmelfahrt in Philippsburg eingereicht, war jedoch nicht mit einem entsprechenden Auftrag bedacht worden¹⁹. Bereits 1808 hatte er für dasselbe Gotteshaus übernommen, »um den inneren Chor herum ein schönes korinthisches Gesims samt Fries und Architrav in allen seinen Gliedern, wie der Plan, nämlich oben einen Karnies, dann eine Hangplatte, Zahnschnitt, Ochsenaugen, Perle usw., den Fries glatt, den Architrav mit Blättlein und

Karnies abgeteilet durch Perle, rein in Gips zu ziehen, edel zu verzieren und einzusetzen, auch statt der unbrauchbaren korinthischen pilaster Kapitäle vier neue geschmackvollere zu fertigen, anzuhäften und schön auszuführen, alles um 330 fl.«.

Vielleicht bedachte man Günther nicht mit der Ausführung des Taufsteins, weil er sich bei der Stuckierung des Chores offenbar säumig gezeigt hatte, auf jeden Fall im Sommer 1809 »noch niemand gestellet habe als zwei nacheinander gefolgte Gesellen, die beide wieder fortgeloffen, ohne daß das Geschäft einen richtigen Umtrieb erhielt«²⁰. In Rot bei St. Leon schuf er 1813 nach Entwürfen von Landbaumeister Carl August Schwarz Kanzel und Hochaltar einschließlich eines Kreuzifixus »in besonders ausdrucksvoller Bearbeitung«, die jedoch nicht erhalten sind²¹. 1826 schlug ihn das Bezirksamt Ettlingen nach Quereelen mit anderen Bildhauern für die Anfertigung des Hochaltars der Pfarrkirche von Malsch vor, da er »wegen der von ihm schon geleisteten vorzüglichen guten arbeiten sehr gelobt ward«. Erhalten hat er den Auftrag aber nicht, da man seine Kunst offenbar nicht schätzte²². Auch für die Ausstattung der Oppenauer Pfarrkirche St. Johannes Baptist reichte er 1827 ein Angebot ein. Weinbrenner, der Architekt der Kirche, hielt ihn »in mancher Hinsicht, besonders aber in Verzierungen und Bildhauerarbeit« dem eine Generation jüngeren Stuckateur und Bildhauer Jodok Wilhelm (1797–1843), für den sich das Pfarramt bereits entschieden hatte, überlegen. Dennoch sollte seiner Offerte die Resonanz versagt bleiben²³.

Trotz einer Anzahl sprechender Quellen ist es daher erstaunlicherweise unmöglich, eine konkrete bildhafte Vorstellung von der Kunst und der Handschrift des Meisters zu gewinnen, da alle belegten Werke bis auf die stuckierte Ausstattung des Chores der Philippsburger Pfarrkirche sowie einige Fassmalerarbeiten zerstört sind. Die überlieferten Nachrichten vermitteln indes die ungünstige Auftragssituation und dokumentieren, dass sich Günther vorrangig als ausführende Kraft fremder Inventionen verdingen beziehungsweise als Fassmaler und Stuckateur betätigen musste. Zwar galt er in den Augen von Landbaumeister Schwarz als solide Künstlernatur, doch, so heißt es weiter in einem Vermerk aus dem Jahr 1813, wisse er nicht mit den wohlfeilsten Preisen aufzuwarten. An anderer Stelle ist ihm Säumigkeit attestiert worden, die ihren Grund wohl kaum in Arbeitsüberlastung besessen haben dürfte. Schließlich lässt die Nennung zweier Gesellen im Zusammenhang mit dem Philippsburger Auftrag auf einen in üblicher Weise geführten und hinsichtlich der Personalstärke geläufigen Werkstattbetrieb schließen. Da Günther in

den Quellen zumeist als der Stuckateur aus Bruchsal auftaucht, im Zusammenhang mit dem erhofften Auftrag für Malsch im Oktober 1826 anders als noch im April desselben Jahres aber mit dem Herkunftsort Karlsruhe firmierte, könnte er in diesem Zeitraum in die badische Residenzstadt übersiedelt sein. Die Gründe dieses Ortswechsels dürften dem hier in groben Zügen umrissenen Bild zufolge auf wirtschaftlichem Felde liegen.

Die künstlerische Prägung

Angesichts dieser bruchstückhaften Kenntnis trägt jeder noch so geringe Hinweis zur Beleuchtung der Persönlichkeit und bildnerischen Handschrift Johann Adam Günthers sowie zur Erhellung der Kunstverhältnisse um 1800 in Bruchsal bei, und das eingangs erwähnte Bildwerk vermag seinem bisher zumindest bildhauerisch kaum fassbaren Schöpfer doch ein wenig stärkere Kontur zu verleihen. Betrachten wir die ungewöhnliche Darstellung daher zunächst etwas genauer: Ein waldiges Dickicht bildet eine Dreieckskomposition, in der zwei menschliche Gestalten einander zugeordnet sind. Mit uralten Wurzeln wuchert vor allem auf der linken Bildseite die gebirgig sich auftürmende Vegetation üppig empor. Zwei in raschem Flug dahineilenden Eisvögeln bietet die Wipfelzone einen wirkungsvollen Fond²⁴. Links steht bis zur Hüfte von Unterholz mit scheinbar fein gefiederten und gefächerten Zweigen verborgen eine junge männliche Gestalt mit Bart und schulterlangem Haupthaar. Ihre aus Untergewand und über die Schulter geworfener Toga bestehende Bekleidung erweckt den Eindruck antiker Tracht. Während der im Halbprofil Wiedergegebene seinen linken Arm das Gesträuch teilend ausstreckt, ist sein Blick auf einen nackten Jüngling gerichtet, der gekrümmt am Boden liegt und von den Wurzeln eines Baumstumpfes wie von den Armen einer Krake umschlungen wird. Trotz dieser Gefangenschaft scheint der junge Mann nicht zu leiden, sondern blickt traumverhangen ins Weite.

Von der Kunst des Vaters, dessen Stuckaturen der Wessobrunner Schule nahe stehen und der sich, obgleich von Hans Rott »ein Anpassungs-genie sondergleichen« genannt²⁵, mit den zwölf monumentalen Sandsteinfliguren im Bruchsaler Hofgarten als typischer Vertreter des Rokoko zeigt, ist hier nichts mehr zu spüren. Zum Formenapparat der Hellebardiere, Elemente und Jahreszeiten sowie dessen übrigen derartigen Werken fehlt jede Beziehung (Abb. 4, 5)²⁶. Zu den klassisch strenger anmutenden Arbeiten Johann Joachim Günthers, den Figuren am Styrum-Epitaph in Bruchsal und der 1777 im Speyrer Dom aufgestellten

Madonna²⁷, bestehen schon eher Bezüge. Dennoch weist unser Tonrelief modernere und ungewöhnlichere stilistische Mittel auf. Der aufrecht stehenden Gestalt eignen ganz offensichtlich klassizistische Züge. Tektonisch streng gebaut und aus geschlossenen Flächen und Linien gebildet, ist sie aller barocken Dynamik ledig. Zu den charakteristischen Merkmalen des Reliefs gehört außerdem zweifellos die malerische, an Naturschwämme erinnernde Gestaltung des Baum- und Buschwerks, dessen Eigentümlichkeit durch die Bearbeitung des feuchten Tons mit Modellierstäbchen erzielt worden ist. Mit zahllosen unregelmäßig gesetzten Einstichlöchern ist die Oberfläche der feuchten Bosse aufgebrochen worden, so dass der Eindruck von üppigem Blattwerk mit schwammig-sphärischer Struktur entsteht.

Diese eklatante Formulierung von Vegetation erinnert an entsprechende Werke eines Bildhauers des Pariser Frühklassizismus: Jean-Jacques Caffieri (1725–1792), dessen Bildnisbüsten mit ihrem bahnbrechenden Realismus wegbereitende Wirkung für die Kunst Jean-Antoine Houdons (1741–1828) besaßen. Ein Zimmerkenotaph, das der vor allem aufgrund seiner Statuen im Invalidendom bei den Zeitgenossen bekannte Künstler und Akademieprofessor 1767 schuf und das eine an ei-

nen Urnenaltar gelehnte Trauernde wiedergibt, zeigt eine weiträumig über das Monument wuchernde Zypresse in einer unserer Plastik vergleichbaren Manier (Abb. 7)²⁸. Das scheinbar flirrende Blattwerk der luftigen Krone, die den Raum über dem Grabmal ausfüllt, ist wie das des Güntherschen Bildwerks durch die Perforation der tönernen Epidermis entstanden. In technisch ähnlicher Weise wird man sich auch die Modellierung jener Zypressen vorstellen müssen, die das 1773 im Pariser Salon ausgestellte, nur urkundlich bekannte Terrakottamodell des Zimmerkenotaphs zur Erinnerung an Madame Favart trug²⁹. Die im Louvre gehortete Marmorausführung des kleinen Memorials für die damals berühmte Schauspielerin und Autorin bildet die zu beiden Seiten des von trauernder Freundschaft und rühmender Muse umringten Urnenpostaments emporstrebenden Gewächse in feinsten bildhauerischer Durchbildung ab (Abb. 8), und die Qualität der Ausführung lässt auf die exzellenten handwerklichen Fertigkeiten Caffieris schließen. Letzten Endes entspricht aber auch die Behandlung des Marmors dem Prinzip der Gestaltung von Zweigen und Blättern im weicheren Ton. In die mit den Umrissen der wuchernden Gefilde geschlagene Bosse ist mittels kleiner Bohrer und Stecheisen eine schwammartige Durchlöcherung gebracht, deren poröse



Abb. 7
L'Amitié pleurant sur un tombeau, Jean-Jacques Caffieri, Paris, 1767. Paris, Musée du Louvre

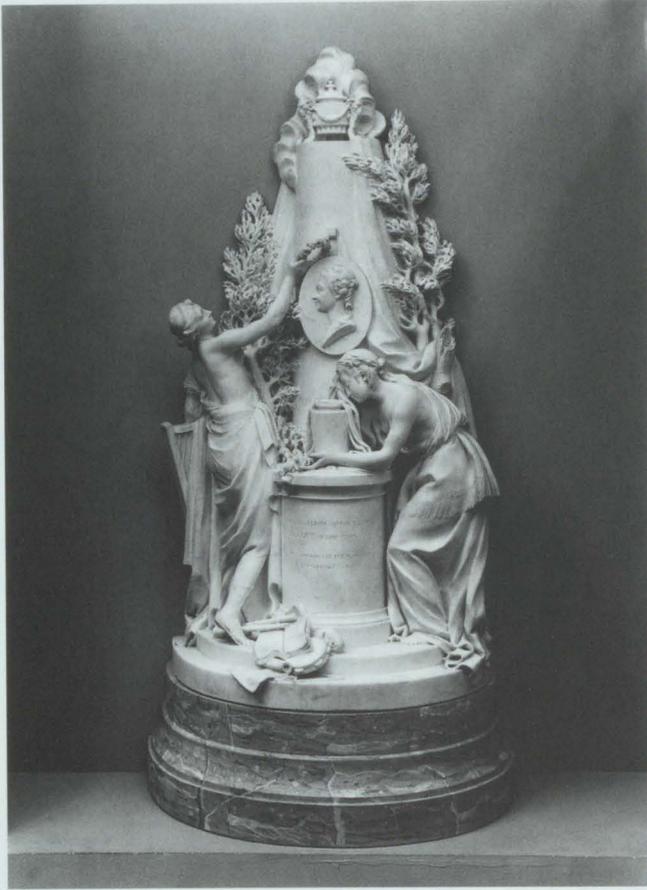


Abb. 8 *Petit monument à la mémoire de Mme Favart*, Jean-Jacques Caffieri, Paris, 1774. Paris, Musée du Louvre

Gesamterscheinung den Eindruck summarisch gezeichneter Vegetation hervorruft.

Weitere Analogien bestehen nicht zuletzt im Prinzip der Gewandbildung. Im weitesten Sinne ist die Tracht sowohl der angeführten Arbeiten Caffieris als auch des Werkes von Günther der Drapierung antiker Statuen entlehnt. Während das Gewandarrangement der in einem Hain stehenden männlichen Gestalt der kleinteiligen Kleidfältelung der Trauernden auf dem älteren Miniaturmonument weniger ähnlich ist, sind die prinzipiellen Entsprechungen zur Gestaltung der Gewänder der beiden Allegorien am Favart-Kenotaph eng. Die Stoffe sind in Anlehnung an antike Skulpturen in große Faltenzüge gelegt, in markante Diagonalen oder dominante Stege gefasst, welche die Körperkonturen oder -bewegungen linear nachziehen und unterstreichen. An der Antike orientierte Figuren Caffieris, wie die 1759 in Marmor ausgeführte und heute im Louvre

befindliche Sibylle von Eritrea, weisen diese Draperieprinzipien und das verhaltene Bewegungsmaß auf³⁰.

Im Raffinement der Komposition, dem Fluss der Stoffe, der Leichtigkeit der Posen und in der Sensibilität des Ausdrucks spiegelt Günthers Arbeit typische Neuerungen der Bildsprache der französischen Bildhauerei im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts³¹. Lernte und wirkt er doch offenbar in einem künstlerischen Milieu, das von Meistern wie Caffieri, Etienne-Maurice Falconet (1716–1791), Augustin Pajou (1730–1809), Jean-Baptiste Pigalle (1714–1785) und Jean-Antoine Houdon bestimmt worden ist und in dem eine Vorliebe für Terrakottamodelle herrschte. Die angestellten Beobachtungen legen folglich nahe, dass Günther in Paris gewesen sein muss und wohl in der Nähe Caffieris, möglicherweise sogar unter ihm, in dessen florierender Werkstatt tätig war. In jenem »Ausland«, aus dem er 1789 zurückkehrte, darf daher Frankreich gesehen werden. Die Heimkehr nach Bruchsal gerade im Jahr des Ausbruches der Revolution in Paris könnte somit nicht nur mit dem Tod des Vaters in Zusammenhang stehen, sondern auch von den im Zuge des Umsturzes einsetzenden Unsicherheiten der dortigen Verhältnisse motiviert worden sein.

Das ungewöhnliche Motiv

Doch was ist nun eigentlich dargestellt in jenem Bildwerk aus rötlichem Ton, das aufgrund seiner formalen Aspekte Schlussfolgerungen auf künstlerische Orientierung und Werdegang Johann Adam Günthers erlaubt? Die links im Bildfeld gezeigte, in erhabener Ruhe durch den Hain schreitende Gestalt eines schlanken jungen Mannes, dessen Kinn und Lippen ein gepflegter Bart umzieht, entspricht bis hin zum Antliztypus dem Kanon der Wiedergabe Christi. Das milde und verklärte, von glattem, halblangem und gescheiteltem Haupthaar gerahmte Gesicht steht in einer langen Tradition der Abbildung des Gottessohnes und zeigt dessen für die Zeit des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts typische Idealisierung und monumentale Überhöhung in der Sanftheit des Ausdrucks³². Der physiognomische Typus erinnert nicht zuletzt an die von Houdon 1766/1767 für die römische Kartäuserkirche Santa Maria degli Angeli geschaffene Statue Johannes des Täufers, die 1894 zerbrochen ist, deren Gipsmodell aber in der Villa Borghese bewahrt wird (Abb. 9). Auch ohne einen Besuch in Rom könnte Günther Kenntnis von diesem Werk über zeitgenössische Abgüsse und Teilkopien, die in Paris existierten, erlangt haben³³.



Abb. 9 Johannes der Täufer, Gipsmodell der Statue für Santa Maria degli Angeli in Rom, Jean-Antoine Houdon, 1766/1767. Rom, Villa Borghese

Mit dem gesenkten rechten und dem nach vorn gestreckten linken Arm streicht der Dargestellte das auf knorrigen Stämmchen wuchernde Buschwerk beiseite und richtet seinen Blick auf den nackten Jüngling, dessen Körper samt hinter den Rücken genommenen Armen von den kräftigen Wurzeln eines Baumstumpfes umschlungen und in eine Erdhöhle gedrückt zu sein scheint. Oberflächliche motivische Ähnlichkeit besteht zur Schilderung der Wurzel Jesse, doch wird dieser Ahne Jesu stets alt, bärtig und bekleidet geschildert, der aus ihm hervorsprossende Baum aus naheliegenden Gründen niemals als bloßer Wurzelstock gezeigt³⁴. Da es sich außerdem weder um eine biblische Szene noch um die Sequenz aus einer Heiligenlegende handelt, dürfte am ehesten eine legendäre oder metaphorische Darstellung in Frage kommen, deren Identifizierung wesentlich von der am Boden liegenden Person abhängt³⁵. Eine gewisse Affinität besitzt die Darstellung zu einer Legende, deren Entstehung jedoch kaum zu datieren und die erst Mitte des 19. Jahrhunderts schrift-

lich fixiert worden ist. Auf einer Reise, die Christus und Petrus nach Böhmen geführt habe, sei dem Apostel aufgefallen, wie menschenleer das schöne Land war. Er bedrängte seinen Meister daraufhin so lange, es durch die Erschaffung von Menschen zu bevölkern, bis dieser endlich einwilligte. Als der Jünger daher vorgeschlagen habe, diese aus einem Baumstumpf zu machen, entgegnete Christus: »Als dieser abgehauene Baum noch grün war, zog er sein Leben aus dem Boden des Landes durch die Wurzeln. Es ist daher einerlei, ob ich aus Lehm oder aus diesem Holz einen Menschen mache. Damit du aber siehst, Petrus, welcher Art die Menschen in diesem Land sein werden, so will ich deinen Wunsch erfüllen. ›Stock, werd ein Mensch!‹ rief der Herr mit lauter Stimme. Da regte es sich mit Macht darin, und aus dem Baumstock ward ein Stockböhme. Kaum war er aber entstanden, als er sich hurtig bückte, des Herrn Mantel aufraffte und damit davon lief.«³⁶

So klar das Bildwerk den Sagenstoff auf den ersten Blick auch zu spiegeln scheint, so entschieden stören letzten Endes doch die Abwesenheit des für die Szene bedeutsamen Apostels und des die Pointe der Geschichte bedingenden, von Christus abgelegten Mantels. Außerdem sind Kenntnis und bildplastische Wiedergabe der seltsamen, wohl aus dem oberösterreichischen Raum stammenden Legende im Kraichgau vorerst nicht zu erklären. Höhere Wahrscheinlichkeit kommt daher gewiss der Vermutung zu, dass in dem Relief ein allgemein bekannterer Stoff umgesetzt worden ist. Biblische Bezüge scheint die kontrastreich geschilderte Vegetation zu besitzen: Verkündete doch schon der Prophet Ezechiel, dass Jahwe »einen hohen Baum erniedrigte und einen niedrigen Baum erhöhte, einen frischen Baum verdorren ließ und einen vertrockneten zum Blühen brachte« (Ezechiel, Kap. 17, Vers 24). Von einem Menschen ist in diesem alttestamentlichen Seherwort jedoch keine Rede. Wer aber ist die im Wurzelstock gefangene Gestalt?

Man wird in ihr wohl niemand anderen als den biblischen Adam erkennen dürfen. Er ist im buchstäblichen Sinn als der »Erdmann« gezeigt, als der unter einem abgestorbenen oder abgeholzten Baum begrabene Urvater der Menschheit. Diese Deutung mag zunächst verwundern, kennt man ihn doch geläufiger Weise aus Schilderungen der Erschaffung der Welt, des Sündenfalls oder der Vertreibung aus dem Garten Eden. Allein der Typus des Jünglings scheint solchen Darstellungen und der unseren gemein. Doch über Adams Rolle im Schöpfungsgeschehen hinaus berichten Legenden vor allem der rabbinischen und mohammedanischen Literatur von seiner Erlösung. Apokryphen, wie das Buch

Henoch, wissen von der Auferstehung aus seinem Grab auf dem Golgathahügel. Die religiöse Phantasie ersann, dass ein Baum aus seinem Schädel oder Leichnam spross und dass dieser das Holz für das Kreuz Christi lieferte³⁷. Bis hinein in mittelalterliche Volksbücher waren diese Erzählungen verbreitet, und sie fanden vielfach auch bildhaften Niederschlag in der abendländischen Kunst. Ihre Begründung ist das Theologumenon vom tiefen Zusammenhang der Antitypoi Adam und Christus, dem irdischen und dem himmlischen Menschen, das auf den Römerbrief des Apostels Paulus zurückgeht (Römerbrief, Kap. 5, Verse 12–21)³⁸. Wie der Ungehorsam Adams durch die Erbsünde den Tod in die Welt gebracht hat, so besiegte ihn Christus durch sein in Gehorsam geübtes blutiges Opfer: »Denn wie in Adam alle sterben, so werden in Christus einst alle lebendig gemacht« (1. Korintherbrief, Kap. 15, Vers 22). Der daher schon von den Kirchenvätern vielfältig kommentierte Gedanke hat in der Darstellung Adams unter dem Kreuzpfahl beziehungsweise in seiner Auferstehung an diesem Ort eine ikonographische Tradition begründet, die im 12. Jahrhundert einsetzte und fast nahtlos bis ins 16. Jahrhundert verfolgt werden kann³⁹. Ein spätes Beispiel für den Spross aus dem Adamsgrab ist die Darstellung auf der 1518 von Veit Stoß (1447/1448–1533) für die Nürnberger Frauenkirche geschaffenen Rosenkranztafel⁴⁰. In einem Steinsarkophag am unteren Bildrand liegt der Leichnam des Urvaters, und aus seinem Leib wächst ein heute fragmentiertes Baumstämmchen dem in der Mitte des Rosenkranzes aufragenden Kreuz entgegen (Abb. 10).



Abb. 10 Grab Adams mit dem daraus emporwachsenden Baum, Detail der Rosenkranztafel aus der Nürnberger Frauenkirche, Veit Stoß, Nürnberg, 1518. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

Im Kontrast zwischen abgestorbenem oder abgeholztem Stumpf und üppig grünenden Gehölzen betont unsere Szene zudem die organische Antithese des toten und des lebendigen Baumes. Hier scheint die uralte Baumsymbolik der christlichen Ikonographie aufgegriffen zu sein, die auf der Gegenüberstellung der paradiesischen Bäume des Lebens und der Erkenntnis, von dessen verbotenen Früchten die Ureltern aßen und von dem daher der Tod in die Welt kam, fußt beziehungsweise dem Kreuz als dem »Lebensbaum«, an dem Christus Tod und Teufel besiegte. Vom Mittelalter bis zum Aufgang der Neuzeit wurde in den Antipoden von lebendigem und totem Baum die Typologie von »altem« und »neuem Adam« Christus verdeutlicht, die im 1. Korintherbrief grundgelegt ist⁴¹: »Adam, der Erste Mensch, wurde ein irdisches Lebewesen. Der Letzte Adam wurde lebendigmachender Geist. [...] Der Erste Mensch stammt von der Erde und ist Staub; der Zweite Mensch stammt vom Himmel« (1. Korintherbrief, Kap. 15, Verse 45, 47). In ausgefallener Weise wird die Verknüpfung dieser beiden Adam mit der Metaphorik des Baumes in einer von dem Pariser Kanoniker Adam von St.-Victor (um 1110–1192) inspirierten Formel geschildert, die im *Speculum Virginum* des Konrad von Hirsau ihren Niederschlag fand. In Analogie zum Lebensbaum und zum todbringenden Erkenntnisbaum stehen dort einander der Tugend- und der Lasterbaum gegenüber, in deren Wipfeln der »vetus Adam« beziehungsweise der »novus Adam« Christus erscheinen (Abb. 11, 12)⁴². Sogar noch auf den dogmatischen Tafeln Lucas Cranachs (1472–1553) und seiner Werkstatt, die die lutherische Rechtfertigungslehre propagieren, wird die Gegenüberstellung von Gesetz und Gnade, Verdammnis und Erlösung bildhaft mit den dürren und den grünenden Ästen eines Baumes unterstrichen⁴³. In gleichartiger Weise verfuhr auch Peter Dell (um 1490–1552). Eine im Gothaer Schlossmuseum aufbewahrte Relieftafel des Würzburger Bildhauers, die ebenfalls eine Allegorie auf Alten und Neuen Bund darstellt, arbeitet mit der gleichen Vegetationssymbolik. Adam kniet hier auf dem abgeschlagenen Baumstumpf in anbetender Haltung vor dem Kreuz Christi (Abb. 13); eine in London aufbewahrte Variante zeigt den jugendlichen Urvater auf dem abgesägten Wurzelstock sitzend (Abb. 14)⁴⁴. Die Folge der Beispiele, die diesen Gedanken demonstrieren, ließe sich fortführen⁴⁵. Grundsätzlich lautet die Aussage dieser Ikonographie jedenfalls: Im toten Baum, dem Symbol der Sterben und Tod unterworfenen Natur, wird die Verworfenheit des Alten Bundes wahrgenommen. Der Fluch dieses Gehölzes kommt gleichsam von unten, von der Wurzel her; durch Adam ist es ein



Abb. 13 Adam auf dem abgeschlagenen Baum vor dem Kreuz Christi, Detail aus der Allegorie auf den Alten und Neuen Bund, Peter Dell d. Ä., Würzburg, um 1535/1540. Gotha, Schlossmuseum

können wir die Natur des Menschen verstehen, jene Natur, aus der er wesentlich besteht. Wie ein Wurzelstock im Erdreich langsam altert und abstirbt, so geht es mit dem Menschen, der da gemäß der Natur des Fleisches sich in Asche auflöst. Die Wurzel zerfällt in Staub, und des Menschenleibes Schöngestalt verweht. Aber beim Duft des quellenden Wassers lebt die Wurzel wieder auf – und so erhebt auch der Menschenleib wieder, wenn der Heilige Geist herabkommt. Denn alles kehrt wieder zurück zu jener Schönheit, zu der wir einst in der Erschaffung bestimmt waren, wenn wir nicht im Paradies gesündigt hätten.«⁴⁹

Liegt in diesem theologischen Denken, das Fall und Wiederherstellung des menschlichen Geschlechtes erklärt, demnach der Schlüssel zur Deutung der einzigartigen Darstellung, die Günther mit seinem Namen signierte? Ist sie ein bildhaft verschlossenes Traktat über den Seins-Status des Menschen, die Zugehörigkeit vom lebenverlangenden zum lebenspendenden Wesen, vom Geschöpf zu seinem Schöpfer? Die »Verwurzelung« Adams spricht dafür ebenso wie die kontrastreiche Betonung der Baumkulisse; und nicht zuletzt auch der ziellos erscheinende, doch als visionär zu deutende, mit dem stauend geöffneten Mund korrespondierende Blick des Urvaters aus weiten Pupillen, der seit al-

ters her sinnbildhaftes Zeichen eines übernatürlichen Gesichtes ist. Im Bild der wie im Sinnen und Träumen, im Erspähen nichtträumlicher und nichtzeitlicher Weiten ergriffenen, an den Boden gebundenen Gestalt ist daher die ganze Tragik Adams, aber auch das Wesen des Menschseins, die Spannung zwischen Gottes-ebenbildlichkeit und Sterblichkeit einschließlich der Erlösungsverheißung gezeigt⁵⁰. In visionärer Schau erfährt er den befreienden Gott. Noch irdisch gebunden, vermag sich das Geschöpf jedoch nicht aus eigener Kraft zu ihm zu erheben. Während der Leib in vergänglicher Erde, ja in der Grabeshöhle, wie die beiden den Körper flankierenden Erhebungen suggerieren, gefangen ist, spiegelt sein Antlitz bereits »die Herrlichkeit des Herrn wider« (2. Korintherbrief, Kap. 3, Vers 18). Der Zwiespalt zwischen Schauen und unerfülltem Sein, zwischen Erlösung und Verfallenheit wird mit dem Zustand zwischen Wachen und Traumverlorenheit und mit der natürlichen Fesselung deutlich gemacht. Adam erscheint noch erdschwer. Seelisch gleichsam erweckt, harret er der Befreiung durch Gott, der ihm in der Gestalt des Heilands Christus erscheint. Der Glanz seines Angesichtes und die Erhebung des Hauptes reflektieren, so Lukas (Lukas, Kap. 21, Vers 28) und Paulus (2. Korintherbrief, Kap. 4, Vers 6) die nahende Erlösung⁵¹. Als Kommentar dazu ist das Eisvogelpaar, das hoch vor den Wipfeln vorüberzieht, zu deuten. Seit Aristoteles und der Patristik über die frühneuzeitliche Emblemik bis in die europäischen Literaturen des 19. Jahrhunderts wird das in partnerschaftlicher Treue lebende Tier als Zeichen des Friedens, der Liebe und Eintracht angesehen, in christlicher Hinsicht »die Eisvogelliebe als ersehntes Ziel der Liebe der Seele zum Seelen-Bräutigam« ausgelegt. Zudem galt der Vogel als Sinnbild des Gottvertrauens des Bedrängten; und bei Augustinus heißt es, die Winterwinde, die nur in den halydonischen Tagen, der Brutzeit des Eisvogels, ruhen, gingen auf den Sündenfall Adams zurück, von dem an die Stürme alle Seelen in Unheil verwickelt hätten⁵². Folglich hat das Erscheinen des Tieres hier als Ankündigung jener großen eschatologischen Friedenszeit zu gelten, in der die Trennung von Schöpfer und Geschöpf, die von der Sünde ausgelöst worden war, aufgehoben sein wird, die letztendliche Annahme der Kreatur durch den Kreator erfolgen wird.

Ist die aus Ton geformte Plastik also ein Bild, das Tiefenschichten menschlicher Erfahrung und Sehnsüchte sowie theologische Reflexionen spiegelt, eine Vorstellung des Momentes, da sich der erlösende Gott der Wurzel annimmt, die »dunkel und dämonisch tief im Erdreich steckt«⁵³, Adam aus seiner Verstrickung erlöst?

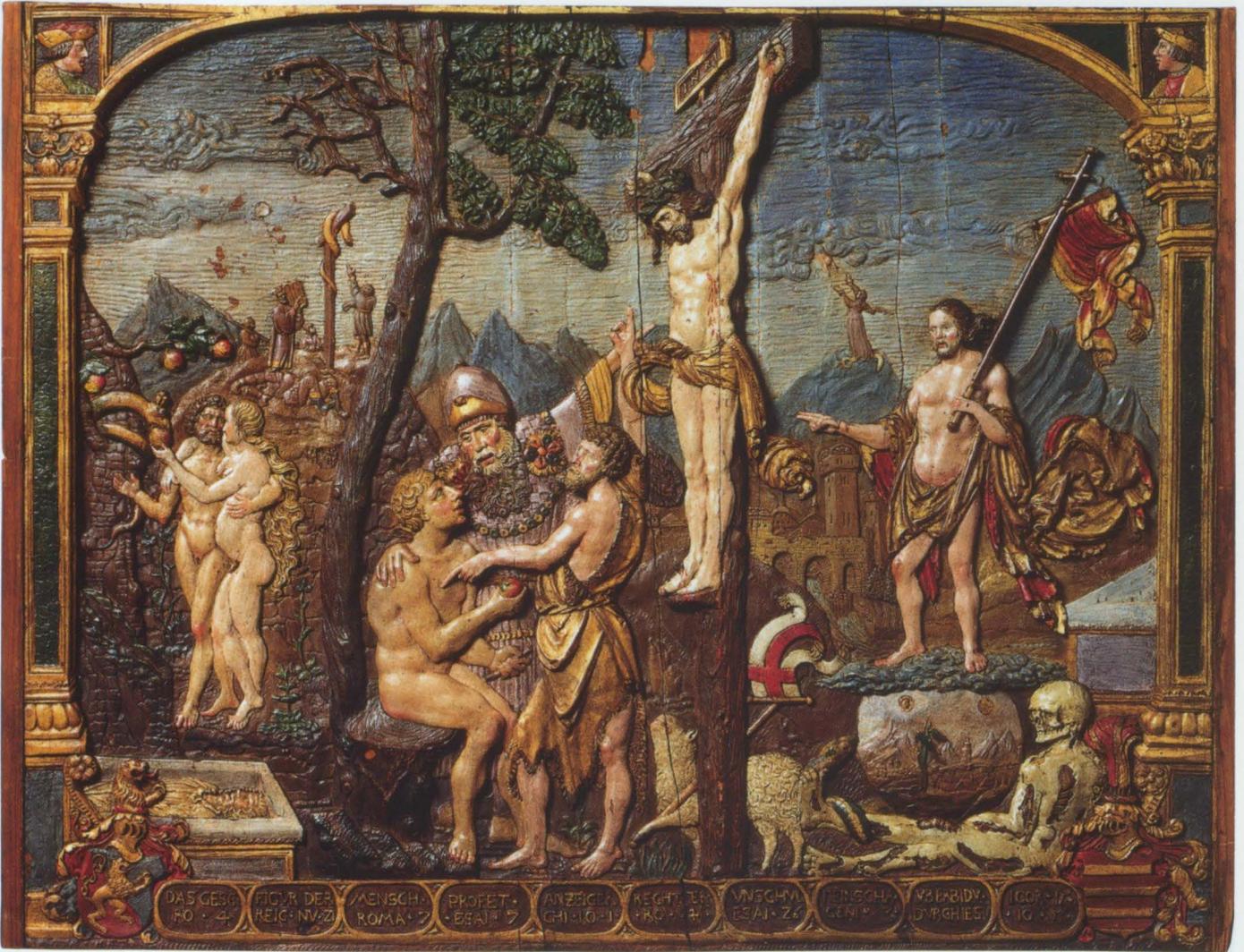


Abb. 14 Allegorie auf Gesetz und Gnade, Peter Dell d. Ä., wohl Freiberg in Sachsen, um 1530/1531.
London, Gallerie Rainer Zietz Ltd.

Was könnte Günther veranlasst haben, diese Metapher zu wählen? Woher hätte der Künstler Kenntnisse gehabt, die ihn zu solchen Gedanken und deren bildhafter Umsetzung befähigten? Als Voraussetzungen müssen theologisches Wissen, der Geist der Patristik und der judäo-christlichen Mythentradition sowie die emblematische und Predigtliteratur des frühen und hohen 18. Jahrhunderts angesehen werden, die ihm nur durch einen gelehrten Geistlichen vermittelt worden sein können. Hatte Johann Adam Günther möglicherweise engere persönliche Kontakte zu einem Priester an der fürstbischöflichen Residenz oder dem Klerikerseminar von Bruchsal? Pfl egte er Beziehungen zu ge-

lehrten Monasten, die von der Säkularisation aus Klöstern oder Stiften vertrieben worden waren und dann in dem 1803 errichteten Bischöflichen Vikariat seiner Vaterstadt wirkten? Handelte es sich vielleicht um einen Auftrag, dessen Ausführung aufgrund der Säkularisation ausgeblieben ist?

Betrachtet man das Relief auf seine künstlerische Ausführung hin genauer, wird man nicht nur der überlang gebildeten Arme Christi gewahr, die als verzeichnete, in den Proportionen nicht gelungene Partien angesehen werden müssen. Es fallen auch skizzenhafte Züge und nicht gänzlich ausgeführte Details in der Plinthenzone ins Auge, insbesondere im Bereich der

Unterschenkel Adams und der ebenfalls von Wurzeln umgriffenen Felspartie daneben. Diese Details verleihen dem Objekt den Charakter einer plastischen Skizze, eines Bozzettos⁵⁴. Die Tatsache, dass auf der Schädelskalotte Christi keine Haarstruktur ausgebildet worden ist, weist auf den implizierten Betrachtungswinkel aus Untersicht oder frontaler Ansicht hin und unterstreicht den Entwurfscharakter. Freilich ist keine entsprechende Ausführung oder anderweitige Umsetzung bekannt und deren einstige Existenz prinzipiell fraglich.

Die bleibenden Fragen

Vorderhand bezeugt freilich die Signatur, dass der Künstler Wert auf die Dokumentation der Autorschaft legte. Sicherlich ist deswegen die Möglichkeit des Eigenauftrags nicht gänzlich auszuschließen, zumal Günther auf den Namen Adam getauft war. Dass er sich mit seinem heilsgeschichtlich bedeutsamen Namenspatron besonders verbunden wusste, ist anzunehmen, dass er in der eigenen Persönlichkeit vielleicht sogar dessen Spiegelbild erblickte, angesichts der ungewöhnlichen Darstellung zu ahnen. Insofern wäre das Bildwerk nicht zuletzt ein bemerkenswertes Zeugnis eines besonderen Bewusstseins für die Erlösungsbedürftigkeit seines Schöpfers, einer Selbstbespiegelung, die vermutlich zu einem gewichtigen Teil aus der problematischen Situation von Status und sozialer Stellung, Anerkennung und wirtschaftlicher Lage eines Künstlers in der für die Künste eher rezessiven Zeit der Säkularisation erwachsen sein wird. Müssen wir die Plastik also als ein Stück Selbstausslegung begreifen, aus der allgemein menschlichen Not, der wesenhaften Ungewissheit, Schutzbedürftigkeit, Begrenztheit und Endlichkeit des menschlichen Daseins verstehen, »die sich im Kunstwerk gleichermaßen Ausdruck und Entlastung verschafft«⁵⁵? Hat Günther eine fundamentale Glaubenswahrheit mit seinem persönlichen Schicksal verbunden und in ein außergewöhnliches Bild umgesetzt oder aber einem theologischen Gedanken im Zusammenhang eines größeren Auftrages eine erste Bildhaftigkeit verliehen? Auch wenn dies momentan nicht entschieden werden kann, lässt sich doch auf jeden Fall eines schlussfolgern: Sein Werk muss ihm so bedeutungsvoll und erhaltenswert erschienen sein, dass er ihm durch den Brand Dauerhaftigkeit zu verleihen suchte. Die Darstellung der Erlösung Adams als Sinnbild der Rettung der in Schuld gefallenen und verlorenen Menschheit ist als Zentrum eines Epitaphs ebenso denkbar wie als skulpturaler Schmuck eines Grabdenkmals. Darüber hinaus kann man sich das Motiv als bauplastischen

Zierrat und sicherlich auch als Schmuck innerhalb eines Kirchenraums vorstellen, reflektiert es doch nicht zuletzt die Erbsündenlehre⁵⁶, die gerade in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts einer kontroversen Diskussion ausgesetzt gewesen war, ja zunehmende Destruktion und philosophische Umdeutung erfahren hatte. Die Religionsphilosophie der Aufklärung lehnte Begriff und Vorstellung grundsätzlich ab, da sie der Willensfreiheit und Verantwortlichkeit des Individuums entgegen stünden. Die zwischen 1750 und 1770 erarbeitete »Apologie oder Schutzschrift für die vernünftigen Verehrer Gottes« des bekannten deistischen Theologen Hermann Samuel Reimarius (1694–1768) beispielsweise hielt die biblische Erzählung des Sündenfalls einschließlich der Erbsündenlehre »schlecht ersonnen, untüchtig den Ursprung der Sünde und des Bösen in der Welt zu erklären«. Immanuel Kant (1724–1804), um einen der wirkmächtigsten Geister jener Zeit anzuführen, ging das Theologumenon von der Erbsünde am radikalsten in seiner 1793 in Königsberg erschienenen Schrift »Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft« an und diffamierte es als die »unschicklichste« Art, sich den »Ursprung vom Bösen« vorzustellen. Alles widergesetzliche Tun sah er in der Freiheit des Menschen und daher in seiner Verantwortung begründet, so dass sich vermeintlich auch dessen Erlösungsbedürftigkeit erledigt habe⁵⁷. Protestantische Reformtheologen wie Johann Friedrich Wilhelm Jerusalem (1709–1789) hatten sich entschieden gegen das Dogma, »das der aufklärerischen Perfektibilitätskonzeption des moralisch-praktischen Christentums im Wege stand«, gewandt⁵⁸. Selbst in der von Rationalismus und Dialektik durchdrungenen katholischen Aufklärungstheologie, etwa bei so einflussreichen Zeitgenossen wie Lorenz von Westenrieder (1748–1829) und Aegidius Jais (1750–1822), waren solche Auffassungen, wenn auch in abgeschwächter Form, verbreitet. Vielfach wurde die Erbsünde zumindest als bedeutungslos betrachtet⁵⁹. Dass die von solchem Geist ausgelösten Auseinandersetzungen im geistlichen Milieu von Bruchsal wahrgenommen und diskutiert worden sind, ist mit Sicherheit anzunehmen. Der konservative Kreis Bruchsaler Exjesuiten, der sich ab Mitte der siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts erfolgreich um den Fürstbischof geschart hatte, um kirchenzersetzendes und unter Häresieverdacht stehendes aufklärerisches Gedankengut zu bekämpfen, sah sich von solchen Angriffen auf die Dogmatik ganz gewiss herausgefordert. Insbesondere die Konflikte um die kirchenrechtlichen und theologischen Ansichten des Speyrer Weihbischofs Andreas Seelmann (1732–1789), einst Regens und Professor



Abb. 15
Kanzel mit der
Darstellung von
Sündenfall und Erlösung,
Michiel Vervoort, Mecheln,
1721–1723.
Mecheln, Kathedrale
St. Rombaut

des Bruchsaler Priesterseminars, der dem deistisch beeinflussten, radikalen Aufklärungstheologen Johann Lorenz Isenbiehl (1744–1818) nahe stand, hatten den Traditionsbruch im eigenen Bistum in aller Deutlichkeit vor Augen geführt⁶⁰. Kurzum, die intensiven theolo-

gischen und kanonischen Auseinandersetzungen, auch jene um die Erbsündenlehre, waren in Bruchsal sicher bestens bekannt.

Günthers Darstellung beharrt und behauptet in metaphorischer Form die rechtgläubige kirchliche An-

schauung. Besaß das Bildwerk beziehungsweise ein entsprechender Auftrag somit vielleicht seinen Urgrund und Anlass in jenen religionsphilosophischen und theologischen Angriffen auf diesen zentralen Eckpfeiler kirchlicher Dogmatik? War es Teil eines in Planung begriffenen Monumentes, das solchen Verirrungen des aufgeklärten Zeitgeistes bildhaft entgegentreten sollte? Selbst wenn sich hier Vermutungen und Ahnungen anbieten, ja Spekulationen Nahrung gegeben ist: Die auf Seiten des Auftraggebers oder des Künstlers liegenden Intentionen dieser einzigartigen Terrakottaplastik blei-

ben eines der ihr weiterhin eigenen Rätsel, ebenso wie eine genauere Datierung, die ohne eine Vorstellung von der Entwicklung der künstlerischen Handschrift des Meisters kaum vorgenommen werden kann. Antworten auf diese Fragen sind aufs Engste mit weiterem Erkenntnisgewinn zur klassizistischen Skulptur in Baden und zur Person des ungewöhnlichen Bruchsaler Bildhauers und Stuckateurs Johann Adam Günther verknüpft, dessen artifizielle Fähigkeiten und bildnerische Fertigkeiten in dem in Nürnberg gehorteten Werk ein überaus rares Zeugnis besitzen.

Anmerkungen

- 1 Inv. Nr. Pl. O. 3299. – Frank Matthias Kammel: Die Lust am Unvollendeten. Über das Sammeln und den Reiz des Bozzettos. In: Kleine Ekstasen. Barocke Meisterwerke aus der Sammlung Des-sauer. Bearb. von Frank Matthias Kammel u. a. Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Nürnberg 2001, S. 14.
- 2 Keines der einschlägigen Künstlerlexika verzeichnet eine weitere Person namens Günther, deren Vorname mit dem Buchstaben A beginnt und zeitlich annähernd zur stilistisch ableitbaren Datierung des Reliefs um 1800 zu setzen wäre. Auch der entsprechende Band »Bio-bibliographischer Index. Saur. Allgemeines Künstlerlexikon« enthält keinen diesbezüglichen Namen.
- 3 Alois Siegel: Johann Joachim Günther. In: Oberrheinische Kunst, Bd. 7, 1936, S. 197–208. – Zu seinen Bozzetti Catharina Graepler: Die Bozzetti-Sammlung des Landesmuseums Mainz. Mainz 1998, Kat. Nr. 49–50.
- 4 Die Bau- und Kunstdenkmale von Baden, Bd. IX, 2. Abt. Bruchsal. Bearb. von Hans Rott. Tübingen 1913, S. 33–39. – Georg Dehio: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Baden-Württemberg I. Die Regierungsbezirke Stuttgart und Karlsruhe. Bearb. von Dagmar Zimdars u. a. München–Berlin 1993, S. 108.
- 5 Die Bau- und Kunstdenkmale (Anm. 4), S. 333. – Adalbert Ehrenfried: Waghäusel. Die Wallfahrt und die Kapuziner. Ulm 1966, S. 41–42. – Gilbert Roth: »Unserer lieben Frawn Capell in Lußhart« – Die Waghäuseler Wallfahrtskirche. In: Stadtführer Waghäusel. Bearb. von Artur J. Hofmann u. a. Ubstadt-Weiher 1996, S. 79–80.
- 6 W. L.: Die Neuanlage des Ettlिंगertorplatzes in Karlsruhe. In: Deutsche Bauzeitung, Bd. 51, 1917, S. 265–267, 272–274. – Fritz Hirsch: Zur Frage des Ettlिंगertor-Platzes in Karlsruhe. In: Deutsche Bauzeitung, Bd. 51, S. 429–432, 437–440.
- 7 Fritz Hirsch: 100 Jahre Bauen und Schauen. Karlsruhe 1932, Bd. 1, S. 88, 462–464, 466–472. – Joseph Sauer: Die kirchliche Kunst der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Baden. Freiburg i. B. 1933, S. 667.
- 8 Zit. nach F. Hirsch (Anm. 7), S. 466.
- 9 Hans Rott: Bruchsal. Quellen zur Kunstgeschichte des Schlosses und der Bischöflichen Residenz. Heidelberg 1914, S. 144.
- 10 H. Rott (Anm. 9), S. 144–145.
- 11 Georg Troescher: Kunst- und Künstlerwanderungen in Mitteleuropa 800–1800. Beiträge zur Kenntnis des deutsch-französisch-nieder-

- ländischen Kunstaustauschs, Bd. 2. Baden–Baden 1954, S. 198–249. – Christian von Holst: Lehr- und Wanderjahre in Paris und Rom. In: Zeichnen, Malen, Bilden. Schwäbischer Klassizismus. Zwischen Ideal und Wirklichkeit. 1770–1830. Ausst. Kat. Staatsgalerie Stuttgart. Hrsg. von Christian von Holst. Stuttgart 1993, S. 26–29. – Joachim Rees–Winfried Siebers: Die Kunst der Beobachtung. Anmerkungen zum Wandel der Künstlerreise 1770–1780. In: Mehr Licht. Europa um 1770. Die bildende Kunst der Aufklärung. Ausst. Kat. Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie Frankfurt am Main. Hrsg. von Herbert Beck–Peter C. Bol–Maraike Bückling. München 1999, S. 419–434.
- 12 H. Rott (Anm. 9), S. 145.
- 13 Fritz Hirsch: Das Bruchsaler Schloß. Heidelberg 1910, S. 38.
- 14 Ludwig Böer: Hof- und Porträtmaler in Bruchsal. In: Bruchsal. Zeitschrift für Kultur- und Heimatgeschichte, Bd. 6, 1967/1968, o. S.; Günther wird in dieser Zusammenstellung nicht erwähnt.
- 15 F. Hirsch (Anm. 7), S. 41, Taf. 78–79.
- 16 Otto B. Roegele: Bruchsal. Residenz im Herbst des Alten Reiches. In: Kurt Ackermann–Otto B. Roegele: Residenzen der Bischöfe von Speyer. Speyer–Udenheim–Bruchsal. Bruchsal 1989, S. 43–63.
- 17 Zur Säkularisation im deutschen Südwesten siehe Alte Klöster. Neue Herren. Die Säkularisation im deutschen Südwesten 1803. Ausst. Kat. Badisches Landesmuseum Karlsruhe. Ostfildern 2003. – Badische Heimat. Zeitschrift für Landes- und Volkskunde, Bd. 83, 2003, H. 2.
- 18 J. Sauer (Anm. 7), S. 247.
- 19 J. Sauer (Anm. 7), S. 381.
- 20 Die Bau- und Kunstdenkmale (Anm. 4), S. 301. – J. Sauer (Anm. 7), S. 378–379.
- 21 J. Sauer (Anm. 7), S. 426–427.
- 22 J. Sauer (Anm. 7), S. 281, 668.
- 23 J. Sauer (Anm. 7), S. 354.
- 24 Liselotte Straub: Eisvogel. In: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 4. Stuttgart 1958, Sp. 1181–1188.
- 25 Die Bau- und Kunstdenkmale (Anm. 4), S. 125.
- 26 Die Bau- und Kunstdenkmale (Anm. 4), S. 188–189. – H. Rott (Anm. 9), S. 144–145. – Hans Huth: Schloß Bruchsal. Die ehem. Residenz der Fürstbischöfe von Speyer. Königstein i. T. (1977), S. 7, 46–47. – Die Figuren der Vier Jahreszeiten waren

- bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts durch Kopien ersetzt und auf das Bismarck-Gut Lilienhof verkauft worden; unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg gelangten sie ins W. H. Fogg Art Museum in Cambridge/Massachusetts. Fritz Ziegler: Die vier Gartenfiguren auf Gut Lilienhof bei Ihringen. In: *Schau-in's-Land*, Bd. 46, 1919, S. 29–30. – Anton Wetterer: Das Bruchsaler Schloss, seine Baugeschichte und seine Kunst. 2. Aufl. Karlsruhe 1927, S. 100–101, 106. – Adolf Feulner: Zum Werk Paul Egells. In: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, Bd. 1, 1934, S. 134–146. – Jacob Rosenberg: The Four Seasons. In: *Bulletin of the Fogg Museum of Art*, Dezember 1945, S. 129–142. – Otto B. Roegele: Bruchsal, wie es war. Karlsruhe 1955, S. 65, 157. – Charles L. Kuhn: German and Netherlandish Sculpture 1280–1800. The Harvard Collections. Cambridge/Massachusetts 1965, Kat. Nr. 88–91. – Kristin A. Mortimer: Harvard University Art Museums. A Guide to the Collections. New York 1985, S. 298.
- 27 A. Siegel (Anm. 3), S. 205, Abb. 9, S. 207.
- 28 Albert Erich Brinckmann: *Barock-Bozzetti*, Bd. 3. Frankfurt am Main 1925, S. 123. – Babette Stadie-Lindner: Zimmerkenotaphie. Ein Beitrag zur Sepulkralkultur des 18., 19. und 20. Jahrhunderts. Diss. Berlin 1991, S. 237–240. – Musée du Louvre. *Sculpture Française II. Renaissance et temps modernes*, Bd. 1. Hrsg. von Jean-René Gaborit. Paris 1998, S. 125.
- 29 B. Stadie-Lindner (Anm. 28), S. 15–17, 220–222. – Mehr Licht (Anm. 11), Kat. Nr. 78. – J.-R. Gaborit (Anm. 28), S. 126.
- 30 J.-R. Gaborit (Anm. 28), S. 126. – *Europäisches Rokoko. Kunst und Kultur des 18. Jahrhunderts*. Ausst. Kat. Residenzmuseum München. München 1958, S. 163.
- 31 Edmund Hildebrandt: *Malerei und Plastik des achtzehnten Jahrhunderts in Frankreich*. Wildpark-Potsdam 1924, S. 75–79. – Guilhem Scherf: *Bildhauerei in Paris 1760–1770*. In: Mehr Licht (Anm. 11), S. 122.
- 32 *Sculptures françaises néo-classiques 1760–1830*. Ausst. Kat. Musée du Louvre. Paris 1990, S. 108–109. – Johann Heinrich Dannecker. *Der Bildhauer*. Bearb. von Christian von Holst. Ausst. Kat. Staatsgalerie Stuttgart. Stuttgart-Bad Cannstatt 1987, S. 364–369.
- 33 Italo Faldi: *Galleria Borghese. Le sculpture dal secolo XVI al XIX*. Rom 1954, Nr. 54. – Louis Reau: *Houdon, sa vie et son œuvre*. Paris 1964, Bd. 1, S. 210–211 und Bd. 2, S. 16, 24. – Hjørvardur H. Arnason: *The Sculpture of Houdon*. London 1975, S. 12–15. – Alison West: *From Pigalle to Préalut. Neoclassicism and the Sublime in French Sculpture, 1760–1840*. New York 1998, S. 82–85. – *Zum Gothaer Gips der Büste Allmuth Schuttwolf: Sammlung der Plastik*. Schlossmuseum Gotha. Gotha 1995, Nr. 44.
- 34 Alois Thomas: *Wurzel Jesse*. In: *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Bd. 4. Rom–Freiburg–Basel–Wien 1972, Sp. 549–558.
- 35 Für die Diskussion des Problems dankt der Verfasser Herrn Professor Dr. Reiner Hausscherr, Berlin.
- 36 *Schöpfung des Stockböhmen, Slowaken und Rothmantels*. In: *Zeitschrift für deutsche Mythologie*, Bd. 2, 1855, S. 157.
- 37 J. P. Friedreich: *Die Symbolik und Mythologie der Natur*. Würzburg 1859, S. 173. – August Wünsche: *Die Sagen vom Lebensbaum und Lebenswasser*. Altorientalische Mythen. Leipzig 1905, S. 23–55. – Romuald Bauerreiss O. S. B.: *Arbor vitae*. Der »Lebensbaum« und seine Verwendung in Liturgie, Kunst und Brauch des Abendlandes. München 1938, S. 116. – Peter Bloch: *Nachwirkungen des Alten Bundes in der christlichen Kunst*. In: *Monumenta Judaica. 2000 Jahre Geschichte und Kultur der Juden am Rhein*. Handbuch. Hrsg. von Konrad Schilling. Köln 1963, S. 742–744. – Ders.: *Der Weimarer Kreuzfuß mit dem auferstehenden Adam*. In: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1964, S. 7–23. – Oswald Goetz: *Der Feigenbaum in der religiösen Kunst des Abendlandes*. Berlin 1965, S. 63–65. – Hugo Rahner: *Griechische Mythen in christlicher Deutung*. Basel 1945. Zit. nach der Ausgabe Freiburg–Basel–Wien 1992, S. 68–71.
- 38 Anton Vögtle: *Die Adam-Christus-Typologie und der »Menschensohn«*. In: *Trierer katholische Zeitschrift*, Bd. 60, 1951, S. 309–328. – Egon Brandenburger: *Adam und Christus*. Neukirchen 1962. – Adam. In: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 1. 3. Aufl. Freiburg–Basel–Rom–Wien 1993, Sp. 133–139.
- 39 P. Bloch, *Kreuzfuß* (Anm. 37), S. 11–13. – Die virtuose Skulpturengruppe »Adam und Eva im Paradies« von Meister HL im Freiburger Augustinermuseum setzt neben dem als Feige gekennzeichneten Baum der Erkenntnis im Rücken Adams einen abgeholzten Stumpf ins Bild, der den Baum des Lebens meint und in seiner Form auf das durch den Sündenfall verwirrte ewige Leben hinweist. Das Detail ist bislang übersehen und daher auch nicht gedeutet worden; Herbert Schindler: *Der Meister HL = Hans Loy? Werk und Wiederentdeckung*. Königstein i. T. 1981, S. 86–88. – Detlef Zinke: *Augustinermuseum Freiburg. Bildwerke des Mittelalters und der Renaissance 1100–1530*. Auswahlkatalog. München 1995, S. 134–137. – *Spiegel der Seligkeit. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter*. Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Nürnberg 2000, Nr. 234 (Andreas Curtius).
- 40 Heinz Stafski: *Rosenkranztafel aus der Frauenkirche*. In: *Veit Stoß in Nürnberg. Werke des Meisters und seiner Schule in Nürnberg und Umgebung*. Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. München 1983, S. 149–158.
- 41 Erich Peukert: *dürer Baum*. In: *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Bd. 2. Berlin–Leipzig 1929/1930, Sp. 505–514. – Lottlisa Behling: *Ecclesia als Arbor bona*. Zum Sinngehalt einiger Pflanzendarstellungen des 12. und 13. Jahrhunderts. In: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, Bd. 13, 1959, S. 139–154. – O. Goetz (Anm. 37). – Peter Sloterdijk: *Die schwarze Plantage. Lebensbäume und Belebungsmaschinen*. In: Ders.: *Sphären*, Bd. 1: *Blasen*. Frankfurt am Main 1998, S. 402–417.
- 42 *Monumenta Judaica* (Anm. 37), Ausst. Kat., Kat. Nr. A 14.
- 43 *Kunst der Reformationszeit*. Hrsg. von Günter Schade. Ausst. Kat. Staatliche Museen zu Berlin. Berlin 1983, S. 357–360. – *Martin Luther und die Reformation in Deutschland*. Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Frankfurt am Main 1983, Kat. Nr. 474.
- 44 A. Schuttwolf (Anm. 33), S. 94–95. – Johannes Auersperg: *A Hardwood Relief of the Lutheran Allegory of Law and Gospel by Peter Dell the Elder*. London 2003. – Tilman Riemenschneider. *Werke seiner Blütezeit*. Ausst. Kat. Mainfränkisches Museum Würzburg. Regensburg 2004, Nr. 82.
- 45 Siehe zu diesem Problem ansatzweise Hanna Feyerabend: *»Erschaffung der Eva«*. Ein Andachtsbild als gemalte Allegorese nach dem vielfachen Schriftsinn unter dem Einfluss der Reformation. In: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1999, S. 263. – Andreas Curtius: *Die »Erschaffung der Eva«*. Zur Deutung eines Schöpfungsbildes der deutschen Renaissance. In: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 2000, S. 125–126, 128. – Johann-Christian Klamt: *The Self-Portrait of Adam Kraft on the Sacramentshaus of St. Lorenz in Nuremberg*. In: *Visual Resources. An International Journal of Documentation*, Bd. 13, 1998, S. 393–421, bes. S. 405–409.

- 46 Matthäus, Kapitel 3, Vers 10. – Ambrosius: *De sacramentalis*, Liber V, Cap. 3.
- 47 Zusammenfassend zu diesem Thema, doch bedauerlicherweise mit zahlreichen fehlerhaften Literaturziten, Susanne Geese: *Kirchenmöbel und Naturdarstellung. Kanzeln in Flandern und Brabant*. Ammersbek bei Hamburg 1997.
- 48 H. Rahner (Anm. 37), S. 216–217.
- 49 Gregor der Große: *Moralia in Job*, Kap. XII, 5, zitiert nach H. Rahner (Anm. 37), S. 215.
- 50 Zum Topos der Gottesschau Adams Herbert Schade: *Hinweise zur frühmittelalterlichen Ikonographie*. I. Adams großes Gesicht. In: *Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft*, Bd. 11, 1958, S. 375–387. – Die Darstellung Adams in einem Wurzelstock spielt möglicherweise auch bewusst mit der Doppeldeutigkeit des Begriffes *Stock*, der neben der vegetabilen Bedeutung auch jene eines Kerkerinstrumentes besitzt; Lutz Röhrich: *Das große Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten*, Bd. 3. Freiburg–Basel–Wien 1992, S. 1560–1562.
- 51 Michael Schneider S.J.: *Auf neuen Wegen zur Ikone*. Zum Werk von W. Zagorodnikow und A. Jawlensky. Edition Cardo. Studien des Patristischen Zentrums KOINONIA-ORIENS, Bd. 46. Köln 2003, S. 104–111.
- 52 L. Straub (Anm. 24). – Wolfgang Harms: *Der Eisvogel und die halkydonischen Tage*. Zum Verhältnis von naturkundlicher Beschreibung und allegorischer Deutung. In: *Verbum et Signum*. Beiträge zur mediävistischen Bedeutungsforschung. Hrsg. von Hans Fromm–Wolfgang Harms–Uwe Ruberg, Bd. 1. München 1975, S. 477–515, bes. S. 497, 504–506. – Ernst Gattiker–Luise Gattiker: *Die Vögel im Volksglauben*. Wiesbaden 1989, S. 273–276.
- 53 H. Rahner (Anm. 37), S. 217.
- 54 F. M. Kammel (Anm. 1), S. 14.
- 55 Franz Josef Wetz: *Die Kunst der Resignation*. München 2003, S. 41.
- 56 Martin Metzger: *Die Paradieseserzählung*. Die Geschichte ihrer Auslegung von J. Clericus bis W. M. L. de Wette. Bonn 1959, S. 160–165. – *Geschichte des Erbsündendogmas*. Bd. 1: Entstehungsgeschichte des Erbsündendogmas. Von der Bibel bis Augustin. Hrsg. von Julius Gross u. a. München 1960. – Manfred Hauke: *Heilsverlust in Adam*. Stationen griechischer Erbsündenlehre. Irenäus – Origines – Kappadozier. Paderborn 1993.

- 57 Helmut Hoving: *Freiheit im Widerspruch*. Eine Untersuchung zur Erbsünden-Lehre im Ausgang von Immanuel Kant. Innsbruck 1990. – Willi Oelmüller: *Die unbefriedigte Aufklärung*. Beiträge zu einer Theorie der Moderne von Lessing, Kant und Hegel. Frankfurt am Main 1969.
- 58 Wilhelm Haefs: »Praktisches Christentum«. Reformkatholizismus in den Schriften des altbayerischen Aufklärers Lorenz Westenrieder. In: *Katholische Aufklärung – Aufklärung im katholischen Deutschland*. Hrsg. von Harm Klueting. Hamburg 1993, S. 271–301, bes. S. 274–278.
- 59 W. Haefs (Anm. 58), S. 274–278. – Erich Müller: *Aegidius Jais (1750–1822)*. Sein Leben und sein Beitrag zur Katechetik. Freiburg i. B.–Basel–Wien 1979, S. 341–343.
- 60 Johannes Rößler: *Die kirchliche Aufklärung unter dem Speierer Fürstbischof August von Limburg-Stürum*. Diss. Würzburg 1914, S. 21–22. – Paul Fuchs: *Der Pfalzbesuch des Kölner Nuntius Bellisomi von 1778 und die Affäre Seelmann in der Korrespondenz des kurpfälzischen Gesandten in Rom, Tomaso marchese Antici*. In: *Archiv für mittelrheinische Kirchengeschichte*, Bd. 20, 1968, S. 167–226. – Heribert Raab: *Die »katholische Ideenrevolution« des 18. Jahrhunderts*. Der Einbruch der Geschichte in die Kanonistik und die Auswirkungen in Kirche und Reich bis zum Emser Kongress. In: *Katholische Aufklärung (Anm. 58)*, S. 118. – Markus Fiederer: *Akten des Speyerer Fürstbischofs August von Limburg-Styrum (1721–1797)* in der Universitätsbibliothek Tübingen. In: *Archiv für mittelrheinische Kirchengeschichte*, Bd. 48, 1996, S. 123–126. – Norbert Jung: *Der Speyerer Weihbischof Andreas Seelmann (1732–1789) im Spannungsfeld von »nachgeholter« Aufklärung und »vorgezogener« Restauration*. Quellen und Abhandlungen zur mittelrheinischen Kirchengeschichte, Bd. 103. Trier 2002.

Abbildungsnachweis

Florenz, Fratelli Alinari: 9; Gotha, Gothaer Kulturbetriebe: 13; London, J. P. Gates: 14; Marburg, Foto Marburg: 4–6; Münster, Andreas Lechtape: 15; Köln, Rheinisches Bildarchiv: 11–12; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum: 1–3, 10; Paris, Musée du Louvre: 7–8.