LUDOVICO WILHELMO
LUDOVICUS TORQUATUS

Badische Heimat 30 (1950)

Das Epitaph des Markgrafen Ludwig Wilhelm von Baden-Baden,

des Heiligen Römischen Reichs General-Feld-Marschall, genannt „Türkenlouis", in der Stiftskirche zu Baden-Baden und sein Meister Johann Schütz

Von Heinrich Niester

Vor der Südwand des Hauptchores in der Stiftskirche zu Baden-Baden erhebt sich, hoch über dem Chorgestühl aufsteigend, das große Epitaph des Markgrafen Ludwig Wilhelm, des „Türkenlouis", mit seinen das moderne Auge in Verwirrung bringenden Einzelheiten. Eine im Chronogramm seiner Inschrift verborgene Jahreszahl und jene selbst sagen u. a. aus, daß es 1753 durch Markgraf Ludwig Georg aus Sohnesliebe und zur Verherrlichung der väterlichen Kriegstaten in Auftrag gegeben wurde. Die materiellen Bestandteile des Monuments sind roter Stuckmarmor und weißer Gips mit stellenweiser Vergoldung. In der Komposition folgt es einem Barockaltar, wobei jedoch die Tumba die Mensa vertritt. Beim anschließenden Aufbau hat die Rundnische mit der Fürstenfigur den Platz eines an dieser Stelle sonst meist üblichen Altarblattes übernommen. Auch eine Bekrönung, wie sie bei den damals entstandenen Altären begegnet, fehlt unserem Denkmal nicht.

Dem Gedanken eines fürstlichen Epitaphs gemäß tritt das plastische Abbild des Markgrafen als Hauptfigur unter dem Lambrequin der Nische in den Mittelpunkt der hoch über uns aufgerichteten Szene. Ein plötzlicher Windstoß, den Vorhang des Gehäuses, in dem es steht, gewaltsam zur Seite reißend, enthüllt uns seine volle Gestalt. Die Wirkung des Momentanen ist erreicht, glaubt man doch einen Trompetenruf wie im Augenblick eines Theaterauftrittes zu vernehmen. Ludwig Wilhelm präsentiert sich in Haltung und Aufmachung als Feldherr, mit Rüstung und Schärpe, Degen, Hermelinmantel und Allongeperücke, die Kollane des Ordens vom Goldenen Vlies um den Hals gelegt, während Helm und Handschuh zu seinen Füßen auf kleinen Konsolen abgestellt sind. Wie er den Feldherrnstab in der Rechten und den linken Arm in die Hüfte gestemmt dasteht, nimmt er eine bei seinen fürstlichen Standesgenossen im Porträt und auf der Bühne jener Zeit oft anzutreffende Pose ein.

Zu beiden Seiten des Markgrafen ist je eine allegorische Figur angeordnet, die in der auf einen Augenblick zusammengedrängten, aber bis zum Bersten mit Handlung angefüllten Szene tätig mitwirkt. Links vom Betrachter sitzt eine kranzspendende barocke Nike. Das aufrecht getragene Schwert und die Löwenfigur zu ihren Füßen, die einen halbnackten, angeketteten Türken niederhält, vermögen sie noch um die Vorstellung einer Fortitudo zu bereichern. In dem streitbaren Wesen auf der anderen Seite kann man eine Verschmelzung von Justitia, Fides und auch wieder der Tapferkeit erblicken. Ein Adler steht ihm, Helfer im Kampfe gegen den Reichs- und Glaubensfeind, zur Seite. Unter dem Schwertschlag dieses Schutzgeistes verfällt eine nackte Türkengestalt dem Tode, der sich als niederfahrendes Gerippe sinnfällig darstellt. Hoch droben aber, über der ganzen Szene, oberhalb des badischen Wappenschildes und vor einem Arrangement von Kriegs- und Siegestrophäen, thront die höchste Weisheit als menschengestaltiges Wesen, das in einer Monstranz das „Auge Gottes", ein echt barockes Requi-

Zu nebenstehendem Bild:
Epitaph des Markgrafen Ludwig Wilhelm, Baden-Baden, Stiftskirche
Aufnahme: Landesdenkmalamt Karlsruhe, Denkmälerarchiv

sit christlicher Symbolik, emporhält. Ihm zur Seite entfaltet ein behelmter Putto einen Festungsplan.

Unterhalb der Tumba, wieder zwischen Beutestücken der Türkenkriege und anderen Feldzeichen, findet sich auf einem Löwenfell die erklärende lateinische Inschrift in Form des bereits erwähnten Chronogramms mit den Jahreszahlen 1753, 1655 und 1707, die nacheinander Errichtungsjahr des Monuments sowie Geburts- und Sterbejahr des „Türkenlouis" verkünden. In der lärmvoll rühmenden Redeweise der Zeit wird der Markgraf als niebesiegter Feldherr, Trost nahezu des ganzen Erdballs und Atlas Germaniens gepriesen, der zuletzt nur dem uns allen gemeinsamen Schicksal des Todes erlegen ist.

Beachtet man nun diese Häufung von Einzelheiten in ihrer bauschig-pathetischen Formensprache, dazu die ihnen artverwandte Ornamentik, in der sich gegenstandslos das dramatische Mit- und Gegeneinander der Gestalten wiederholt, so mag sich die Frage nach dem künstlerischen Wert unserer Darstellung dem modernen Betrachter aufdrängen. Das aburteilende Wort „Schwulst" liegt nahe; und in der Tat sind dem Werk Vorwürfe dieser Art von nur wenig später schreibenden Kritikern nicht erspart geblieben. Dennoch ist ein solches Verdikt damals wie heute zu Unrecht erfolgt. Bemühen wir uns nur ein wenig um das Verständnis all des Dargestellten, so werden wir sehen, wie hinter dem Aufgebot an Motiven und Formendetails ein wahrhaft grandioser Gedanke zum Vorschein kommt, der allerdings nur auf gläubiger, die Grenzen der sichtbaren Welt sprengender Vorstellung beruhen kann. Ein halbes Jahrhundert nach dem Tode des „Türkenlouis" entstanden, gilt das ihm gewidmete Monument nicht allein dem Erlöschen seines heroischen Lebens. Die vor uns aufgerichtete Szene wird vielmehr zum Ereignisfeld des Himmel und Erde in Bewegung setzenden heilsgeschichtlichen Kampfes zwischen den guten und bösen Mächten, der auf unserer, auch nach Auffassung jener Zeit politisch zu lenkenden Erde ausgefochten wird. Träger dieser von Anbeginn währenden Auseinandersetzung ist darum besonders der im rechten Glauben streitende Fürst, dem Gott gnädig seine helfenden Tugenden beigesellt hat. Ihm gegenüber befinden sich die Vertreter des finsteren, des die rechte Ordnung verkehrenden Heidentums, für jene Zeit der die christlich-abendländische Gemeinschaft bedrohende türkische Erbfeind. Aber nach Gottes weisem Ratschluß und dem Optimismus einer noch glaubensstarken Gesinnung entsprechend ist dieser Kampf schon entschieden. Damit geht auch der streitende Held siegreich aus der Begegnung hervor und am Ende nicht zu den Toten, sondern in die Unsterblichkeit ein. So sehen wir ihn mit majestätischer, sieghafter Gebärde über seinem Sarkophag. Sein Totenmal ist — dieser antithetische Zug offenbart aufs deutlichste barocken Geist — zur Darstellung einer Apotheose geworden.

Wichtig ist nun, daß von einer solchen Vorstellung her, bei der der flüchtige Augenblick und die Ewigkeit, Diesseits und Jenseits, Tod und Unsterblichkeit, Natur und Übernatur einander begegnen, auch der Stilcharakter des Epitaphes nachhaltig beeinflußt wird. Allerdings muß jene bereits erwähnte, Figuren wie Ornamente durchwühlende Bewegung einem allein auf das „Natürliche" eingestellten Betrachter unverständlich bleiben. Und doch ist diese Eigentümlichkeit nicht ohne Sinn. Man spürt, wie diese Bewegungen von einem verborgenen Hintergrund, in die Wirklichkeit übersetzt, von den verstandesmäßig nicht mehr faßbaren Bereichen des Irrationalen und der Übernatur ihren Ausgang nehmen und dazu beitragen, ein Abbild des unendlichen, Himmel, Erde und Hölle umfassenden Raumes zu vermitteln, wie ihn die visionäre Phantasie der Barockzeit geschaffen hat. Erst vor solch unergründlicher Weite wird das Geschehen, dessen wir in der Betrachtung unseres Epitaphs Zeuge sind, faßbar.

Daß dieses Denkmal stilistisch schon der Spätstufe des Barock, einem sich etwas derb äußernden Rokoko angehört, wird niemandem verborgen bleiben. Das Errichtungsjahr 1753 läßt auch in unserer Gegend formal längst keine hochbarocke Lösung mehr zu. So kommt es auch, daß die Geschlossenheit der Komposition aufgegeben ist, das Epitaph an den Rändern gleichsam zerfetzt, und die Kartuschen seitlich und oberhalb des Epitaphs und auf der Tumba losgerissenen Lappen gleichen. Auch das bereits merkliche Schwinden der Symmetrie kennzeichnet die Entwicklungslage.

Von wem kann nun der Entwurf zu einem Werk solcher Art und für einen solchen Ort geschaffen sein?

Im Hinblick auf das zwischen 1762—70 entstandene Grabmal des Marschalls Moritz von Sachsen im Chor der Thomaskirche zu Straßburg hat man dessen Urheber, den Bildhauer J. B. Pigalle, früher mit unserem Epitaph in Verbindung gebracht. Schon nach oberflächlichem Stilvergleich muß dieser französische Künstler als Autor ausscheiden. Über die formalen Unterschiede hinaus ist das Straßburger Grabmal weltanschaulich in einem ganz anderen Sinne als das Türkenlouis-Epitaph gelöst worden. Pigalle steht schon ganz auf dem Boden der Aufklärung. Darum geht bei ihm auch alles viel „natürlicher" zu. Er kennt auch die Weiträumigkeit des barocken Denkens nicht mehr. Unter der Trauer der umstehenden allegorischen Gestalten, die jeden religiösen Sinn eingebüßt haben, steigt sein Held, nicht ohne große Geste, von der hohen Bühne des Lebens herab ins Grab. Aber es ist keine im Sinne der Barockzeit verstandene „heroische" und damit an das Jenseits rührende Vorstellung mehr, aus der hier gestaltet wird, sondern ein an das menschliche Gefühl appellierender Gedanke in der Auffassung der mit Rationalismus und Empfindsamkeit durchsetzten Aufklärung.

Nun sind wir aber infolge Kenntnis der auf die Wiederherstellungsarbeiten an der Stiftskirche zu Baden-Baden um die Mitte des 18. Jhdts. bezüglichen Akten in der glücklichen Lage, den Meister des Türkenlouis-Epitaphs namentlich angeben zu können. Er heißt Johann S c h ü t z und war mit Sicherheit schon 1749 als Hofstukkateur in Rastatt ansässig, wo er auch im Schloß bei Verzierungsarbeiten in Gängen und Räumen Beschäftigung fand. Außerdem hat er, bevor er in Baden-Baden auftrat, in Appenweier bei der Ausschmückung der Decke der St. Michaelskirche schöne Proben seines Könnens gegeben. Johann Schütz, der aus dem oberbayerischen Wessobrunn stammt, das im 17. und 18. Jhdt. so viele berühmte Stukkateure entsandte, u. a. die Zimmermann, Schmutzer und Feichtmayr und einen Johann Georg Üblhör, hatte im Allgäu und in Oberschwaben in seinem Fach gearbeitet, ehe er am Oberrhein Fuß faßte. In Kempten, Kißlegg, Wurzach, Wolfegg, Leutkirch, Urlau und wahrscheinlich auch in Beuron war er tätig. Die im Rathaussaal zu Leutkirch um 1740 entstandenen Stukkaturen haben dem Verfasser zuerst einen wichtigen Hinweis auf die frühere Tätigkeit des Meisters des Türkenlouis-Epitaphs gegeben und sind Ausgangspunkt für weitere Nachforschungen geworden. Hier in Leutkirch sehen wir u. a. auch eine Pax-Justitia-Gruppe, deren linker Figur gegenüber die Nike des Baden-Badener Monuments wie eine spätere, mit sicherer Hand ausgeführte Wiederholung wirkt.

Als sechs Jahrzehnte nach ihrer Zerstörung der Markgraf Ludwig Georg die Stiftskirche in Baden-Baden mit den Kunstmitteln der damaligen Zeit wiederherstellen ließ, hat er seinem damaligen Hofstukkateur Schütz auch den Auftrag zur Errichtung des seinem berühmten Vater gewidmeten Epitaphs erteilt. Schon 1751 hatte unser Meister einen spezifizierten Kostenvoranschlag für das Werk eingereicht, das nach einem Modell und einem von ihm vorgelegten Plan in „Kompostionsmarmor" erstellt werden sollte. Zu seiner Ar-

beit gehörte es auch, das Monument aufzurichten, zu befestigen und abzuschleifen. Insgesamt waren ihm zuvor 1500 Gulden zugesichert worden. Die Fertigung der Figuren, des Baldachins und des Trauertuches aus Gips hatte der damals von Bruchsal nach Rastatt übergesiedelte Bildhauer Thomas Heilmann nach dem Schützschen Entwurf zu übernehmen.

Johann Schütz hat aber die ihm aufgetragene Arbeit nicht mehr zu Ende führen können, denn noch im gleichen Jahre ist er gestorben. So blieb denn wohl in der Hauptsache das Epitaph in der Ausführung Gesellenarbeit, ebenso wie die Stuckverzierung einiger Wände und Decken im Rastatter Schloß. Des Meisters rührige Witwe hatte nach seinem Tode den Markgrafen gebeten, das Ausstehende durch die Gesellen ihres Mannes erledigen zu lassen und im letzteren Falle, wie mitgeteilt wird, auch hierfür die Erlaubnis erhalten.

Daß gleichzeitig mit der Errichtung unseres Epitaphs auch von den damals wiederhergestellten Gewölben in der Stiftskirche das mittlere mit Stuckrocaillen versehen wurde, ist gleichfalls bezeugt. Es waren auch noch weitere Verzierungen geplant, die aber aus Ersparnisgründen unterbleiben mußten. Von den drei Chören der Kirche kamen zum Langhaus hin jedoch damals noch Stuckkartuschen zustande. Dieser Dekor, von dem allein heute der Schmuck am Triumphbogen mit dem großen badischen Wappen erhalten ist, wurde wohl noch von Johann Schütz entworfen und vorbereitet, bevor er im Jahre 1751 für immer seine Augen schloß. Näheres über seinen Tod wissen wir nicht. Daß er eine Tochter besaß, hören wir gelegentlich seiner Arbeiten in Appenweier, männliche Nachkommen scheint er aber nicht gehabt zu haben.

Sicherlich gehört unser Meister nicht in die erste Reihe der Wessobrunner Stukkatoren. Doch zeigen seine Arbeiten, soweit wir sie verfolgen können, mit zunehmenden Jahren mehr und mehr tüchtiges, geschmackvolles und sicheres Können. Gegen Ende seines Lebens führt seine Kunst in Appenweier und Baden-Baden, hier in Verbindung mit einem großartigen Gedanken, zu beachtlicher Leistung. War dieser Gedanke auch nicht Schützens ureigener, sondern ein in den Äußerungen der Barockzeit oftmals wiederkehrender, so hat er es aber verstanden, ihn in eine großartige Schau umzusetzen, die, recht gesehen, auch auf den heutigen Betrachter nicht ohne Wirkung bleibt.