

GELEITWORT

Die vorliegende Publikation stellt die Arbeiten des berühmten Stuckateurs und Baumeisters Giovanni Simonetti (1652–1716) erstmals umfassend vor und ordnet sie in das Kunstschaffen seiner Zeit ein. Neben den bekannten Werken sind es insbesondere neue Forschungsergebnisse und Zuschreibungen, die ein helleres Licht auf Simonettis künstlerisches Schaffen werfen. Die umfangreichen Bilddokumentationen der Deckengestaltungen im Schloss Oranienbaum sowie im »Simonetti-Haus« in Coswig (Anhalt) erschließen sie für die weitere wissenschaftliche Bearbeitung.

Die in diesem Band versammelten Beiträge thematisieren eine Kunstgattung, die – obwohl

sie über die Jahrhunderte hinweg Denkmallandschaften geprägt hat – immer noch im Schatten anderer Gattungen steht. Der plastisch geformte Stuckmörtel, der ein breites Spektrum an Materialzusammensetzungen und Bearbeitungsmöglichkeiten aufweist, ist weit verbreitet, steht in einer langen Schaffenstradition und ist auf dem Gebiet des heutigen Landes Sachsen-Anhalt bereits für die vorgeschichtliche Zeit für die Ausgestaltung von Architekturen nachgewiesen, doch fassen wir die künstlerische Verarbeitung dieses Materials in unserer Region erstmals im 10. Jahrhundert.¹ Damit begann eine bis in das 20. Jahrhundert währende Tradition, die sich auf die Dekoration und Ausstattung von Räumen und Fassaden erstreckte. Aufgrund dieses reich überkommenen Bestan-

[1]

[1] Gernrode, Stiftskirche,
Heiliges Grab





[2]

des an Stuckkunstwerken aus allen kunstgeschichtlichen Epochen bilden Erforschung, Erhaltung und Restaurierung von Stuckarbeiten einen besonderen Schwerpunkt der Arbeit des Landesamtes für Denkmalpflege und Archäologie Sachsen-Anhalt.

Um Simonettis Wirken und seine Stuckarbeiten einzuordnen, soll im Folgenden die Bedeutung der Stuckplastik kurz umrissen werden.

Bereits für das hohe Mittelalter lassen sich prominente Stuckarbeiten verzeichnen, die den Westen Sachsens-Anhalts, insbesondere den

Harz und das Harzvorland, als herausragende Stucklandschaft kennzeichnen. Zu nennen sind das Heilige Grab in der Gernröder Stiftskirche, das Figuralkapitell aus der Klosterkirche von Drübeck und die Chorschrankenreliefs in der Halberstädter Liebfrauenkirche. Sie zählen zu den Hauptwerken mittelalterlicher Plastik in Deutschland und finden in der Wissenschaft über die Grenzen hinaus weite Beachtung (Abb. 1–3).²

Im späten Mittelalter scheint ein Schwerpunkt des Stuckschaffens auf der Bauplastik in der Altmark zu liegen, wie Kopfkonsolen, Kapitelle und Gewölbelöcher, die ornamental und figürlich verziert wurden, zeigen (Abb. 4).³

Während im Mittelalter vor allem Stuckarbeiten aus Hochbrandgips geschaffen wurden, verwendete man in der Neuzeit vorrangig Kalkmörtel, Kalk-Gips-Mörtel und Mörtel aus niedrig gebranntem Gips.

Aus der Renaissance haben sich einige bemerkenswerte Zeugnisse an Decken von Kirchen und repräsentativen Profanbauten erhalten. So finden sich etwa Beispiele für aufwendige Raumgestaltungen mit Stempelstuckdecken in der ehemaligen Schlosskirche und heutigen

[2] Drübeck, Klosterkirche, Figuralkapitell



[3] Halberstadt, Liebfrauenkirche, Chorschranken

[4] Salzwedel, Katharinen-
kirche, Kopfkonsolen



[4]

[5]

[5] Burg Falkenstein, Grüne
Stube, Stuckdecke





[6]

evangelischen Kirche St. Levin in Harbke, in Räumen des Süd- und Westflügels der Burg Falkenstein und im Herrenhaus von Rhoden

(Abb. 5). Christliche Darstellungen als Wandbilder aus Stuck wurden mit Modellen an der Apsiswand der Dorfkirche von Lübs angebracht, und in der ehemaligen Schlosskirche und heutigen Dorfkirche von Flechtingen wurde eine Kanzel reich mit figürlichen und ornamental Stuckreliefs ausgestattet (Abb. 6).⁴

Zeitgenossen Simonettis, der ein Künstler des Barocks war, schufen die Stuckdecken im Zitzer Schloss, in den Seitenflügeln des Schlosses Oranienbaum, im Schloss Burgscheidungen, in Quedlinburger und Weißenfelser Adelspalästen, in Halleschen, Naumburger und Wittenberger Bürgerhäusern sowie die anspruchsvolle und einzigartige Raumfassung und Ausstattung der Schlosskirche in Weißenfels (Abb. 7).

Das künstlerische Schaffen mit Stuck blieb in den weiteren kunstgeschichtlichen Epochen lebendig. Es erreichte eine neue Blüte mit qualitativollen Rokokostuckausstattungen in den Schlössern Dornburg und Mosigkau in Anhalt wie auch mit den wenig späteren klassizisti-

[6] Flechtingen, Dorfkirche, Kanzel



[7] Weißenfels, Schlosskirche

[8] Dornburg, Schloss,
Treppenhaus, 2006



[8]

schen Raumgestaltungen des Spiegelsaales im Köthener Schloss oder des Sonnensaales im historischen Gasthof »Zum Eichenkranz« in Wörlitz (Abb. 8, 9).

Im ausgehenden 19. Jahrhundert prägten dann, und teilweise noch bis auf den heutigen Tag, historistische Stuckdekorationen ganze Straßenzüge sowie Innenräume von Regierungs- und Amtsgebäuden, aber auch von

Wohnhäusern in fast allen größeren Städten Sachsen-Anhalts (Abb. 10). Im ländlichen Raum waren es die Adelsschlösser und Gutshäuser, aber auch repräsentative Bauernhäuser, die sogenannten Rübenpaläste, die mit dieser besonderen Material- und Kunstgattung aufgewertet wurden.

Noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts fand der Stuck breite Anwendung an Fassaden und



[9] Köthen, Schloss,
Spiegelsaal, 2020

[9]

[10] Halle (Saale), Große Märkerstraße/Ecke Sternstraße, gründerzeitliche Stuckfassaden



[10]

Innenräumen sowohl städtischer als auch ländlicher Wohnhäuser. Bemerkenswerte Zeugnisse sind etwa der Jugendstilstuck an der Fassade eines Quedlinburger Geschäftshauses (Steinbrücke 11), die Art-Deco-Gestaltung des Wittenberger Ratssaales und des Treppenhauses im Bernburger Rathaus II (Abb. 11).

In den folgenden Jahrzehnten der »Neuen Sachlichkeit«, der Nachkriegsjahre und der »Ostmoderne« verlor der Stuck jedoch an Bedeutung. Gewisse Ausnahmen bilden allein die repräsentativen Bauten des »sozialistischen Klassizismus«, vor allem die prächtigen Kulturpaläste.

Die lange künstlerische Tradition und die große Bedeutung von Stuck ist heute fast ausschließlich ein Thema der Denkmalpflege und der Restaurierung. Gleichwohl wird mit der Erfassung, Bewertung und dem Erhalt der Stuckierungen aus den vergangenen Jahrhunderten dieses besondere handwerkliche Wissen und Können am Leben erhalten.

Die Stuckierungen Giovanni Simonettis reihen sich mit ihrer überragenden künstlerischen und handwerklichen Qualität in den zuvor nur kurz umrissenen einzigartigen Bestand ein und

können sich mit den besten Werken aller Zeiten messen, die in Sachsen-Anhalt zu finden sind.

Die Rettung der Stuckdecken im Coswiger »Simonetti-Haus« ist eine für das ganze Land beispielhafte denkmalpflegerische Leistung. Für dieses bürgerschaftliche Engagement wurde der Verein »Simonettihaus Coswig (Anhalt) e. V.« im Jahre 2013 zu Recht mit dem Denkmalpflegepreis des Landes Sachsen-Anhalt ausgezeichnet. Das Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie hat nicht nur den einzigartigen Wert dieser Kunstwerke erkannt und sie durch die Eintragung in das Denkmalverzeichnis geschützt, sondern auch den Restaurierungsprozess über die Jahre hinweg fachlich begleitet und mit Gutachten unterstützt.

Mit der Publikation der Beiträge der Tagung anlässlich des 300. Todestages Giovanni Simonettis 2016 und der Bilddokumentation der Stuckdecken im Schloss Oranienbaum und im »Simonetti-Haus« verleiht das Landesdenkmalamt dem hohen Stellenwert dieser Objekte Ausdruck.

Elisabeth Rüber-Schütte



[113]



[114]



[115]



[116]

[113] Jean Lepautre, Musterentwurf einer Stuckdecke, Kupferstich, um 1656/57

[114/115] Coswig (Anhalt), Zerbster Straße 40, »Simonetti-Haus«, Stuckdecke im nordwestlichen Raum des Obergeschosses, Detail, um 1697/98

[116] Coswig (Anhalt), Zerbster Straße 40, »Simonetti-Haus«, Stuckdecke »Apollon mit Python«, Detail, um 1697/98

zu einigen der von Giovanni Battista Torrelli geschaffenen Decken des Schlosses in Celle (Abb. 111, vgl. Abb. 10, 12, 37), deren Entwürfe Simonetti während der gemeinschaftlichen Arbeit in Schwedt und Frankfurt kennengelernt haben könnte. Die Rahmenform des Reliefs der Errettung der Andromeda, ein Quadrat mit angesetzten Kreissegmenten, hat Simonetti ebenso im Schloss Oranienbaum (Abb. 25) und, rechteckig, im Schloss Groß Peterwitz (vgl. Abb. 24 im Beitrag Matthies/Michonski) verwendet, den Kreis mit angesetzten Rechtecksegmenten (Hermes mit dem Haupt des Argos) 1696 im Johanniterordenshaus in Frankfurt (Abb. 90).

Die die Rahmen flächig verbindenden bandartigen Stege, die für Simonettis Frühwerk so charakteristisch sind, fehlen in Coswig. Die Decken sind jedoch noch nicht architektonisch strukturiert wie die seit 1698 im Berliner Schloss entstandenen mit imitierter oder echter Wölbung und schein-kuppelartigem, von einer Pseudo-Attika eingefasstem Himmelsausblick. Im Coswiger »Simonetti-Haus« öffnen sich die flachen Decken in einem mittleren Opaion, um den Blick auf gemalte oder reliefierte mythische, überirdische Realitäten freizugeben – ähnlich den Decken in der Leipziger Börse, in der Braunschweigischen Galerie und im Saal des Zerbster Schlosses. Die Decke im östlichen hofseitigen Raum des Obergeschosses besteht aus

einem großen mittleren Spiegel und vier flankierenden Tondi (Abb. 112), für das sich ebenfalls ein typologisches Muster in den Stichvorlagen Lepautres benennen lässt (Abb. 113). Das illusionistische Bild ist hier sogar in klassischer Form als Freskogemälde ausgeführt. Auf Grund der geringen Höhe und Größe der Decken wurde auf die Rahmung der Spiegel durch massige, die Körperlichkeit und das optische Gewicht der Decken steigernde Blattstäbe verzichtet. Stattdessen kommen glatte, gezogene Profile wie etwa in Groß Peterwitz (um 1693), Zerbst (z. B. die ovalen Opaia im Großen Saal, 1693–96), Oranienburg (1694–97), im Obergeschoss des Schlosses Lietzenburg (Charlottenburg, 1698), in der Rahmung der Ovalreliefs in der Voute des »Roten Zimmers« des Berliner Schlosses (1699/1700) oder in hierarchisch untergeordneten Räumen dort (»Spaziergalerie Friedrichs III.«, um 1690) zur Anwendung. Im westlichen hofseitigen Raum mit heute leerem Stuckrahmen zieren den Fond die charakteristischen, langgezogenen Akanthusranken, die sich an den gewölbten, eingerollten Blattenden von der Fläche lösen, mit den für Simonetti typischen unprofilierten Volutenendigungen (Abb. 114–116).

Sind die Stuckaturen der Decken in den nach Norden orientierten hofseitigen Räumen rein ornamental gestaltet, bietet sich an den



[117]

[117] Coswig (Anhalt), Zerbster Straße 40, »Simonetti-Haus«, Stuckdecke »Apollon mit Python«, Detail der Pseudovoute, Löwe und Füllhorn, um 1697/98

[118] Coswig (Anhalt), Zerbster Straße 40, »Simonetti-Haus«, Stuckdecke »Hermes mit Argos«, Detail vom Randstreifen, Wolken, Adler und verschiedene Vögel (Ansicht 90° gedreht), um 1697/98



[119]

[119] Coswig (Anhalt), Zerbster Straße 40, »Simonetti-Haus«, Stuckdecke »Perseus und Andromeda«, Detail der Pseudovoute, Fisch, um 1697/98

[120] Coswig (Anhalt), Zerbster Straße 40, »Simonetti-Haus«, Stuckdecke »Apollon mit Python«, Detail der Pseudovoute, Füllhorn, Zweige und Früchte, um 1697/98



[122]

[121] Coswig (Anhalt), Zerbster Straße 40, »Simonetti-Haus«, Stuckdecke »Apollon mit Python«, Detail der Pseudovoute, Füllhorn, um 1697/98

[122] Coswig (Anhalt), Zerbster Straße 40, »Simonetti-Haus«, Stuckdecke »Apollon mit Python«, Detail der Pseudovoute, Füllhorn und Weinranken, um 1697/98

[123] Coswig (Anhalt), Zerbster Straße 40, »Simonetti-Haus«, Stuckdecke im nordöstlichen Raum des Obergeschosses, Detail vom Randstreifen, Zweige und Früchte, um 1697/98



[118]



[120]



[121]



[123]

Decken der nach Süden gerichteten hellen Räume der Elb- bzw. Straßenseite ein plastisch gesteigertes Raumerlebnis von außergewöhnlicher dekorativer Kraft. Offenbar befanden sich hier die Repräsentationsräume. Da die niedrigen Decken flach und ohne Voute nur mit schmalen stuckierten Kehlen konstruiert sind, fungieren die den Deckenspiegel umgebenden Randstreifen als illusionistisch gedachte Voute – ähnlich wie etwa im Oderpavillon des Junkerhauses, im Johanniterordens-

haus in Frankfurt, in der Kurfürstenwohnung des Schlosses Oranienburg oder im Schloss Lietzenburg (Charlottenburg). Die Plastizität der Stuckaturen geht jedoch weit über jene hinaus (Abb. 117–123). Sie steht stilistisch zwischen der Decke des Großen Saals im Zerbster Schloss und dem Berliner Elisabethsaal, wo über den Gesimsen der Wandpfeiler nahezu vollrond ausgearbeitete Figuren agierten, die die mythische Überwirklichkeit der illusionistischen Deckenmalereien bis in den dreidimen-



[124]



[126]



[127]



[125]



[128]



[129]

sionalen, realen Raum oberhalb der menschlichen Kopfhöhe ausdehnten, sie den Betrachtern fast zum Greifen nahe brachten und diese in die dargestellte Handlung scheinbar einbezogen.

Die geringen Deckenhöhen könnten ein Grund dafür gewesen sein, auf dunkle, das optische Gewicht der Decken verstärkende Gemälde in den Spiegeln zu verzichten, und das gewünschte Bildprogramm stattdessen in flachen Stuckreliefs auszuführen, die ohne Farbfassung⁹⁴, weiß, das Raumgefühl der Öffnung nach oben ins Unendliche ermöglichen.

Die Allegorien der Pseudovouten erreichen größte plastische Kraft und körperliche Realität. In den Randflächen angeordnet, vermitteln sie formal zwischen der mythischen Bild-

welt der Deckenspiegel und dem Diesseits der Betrachter. Die Steigerung der Plastizität vom Flach- über das Hochrelief, aus dem die Figuren und Ornamente sich am Fond lösen, bis zur vollrunden Körperlichkeit, mit der sie in den umgebenden Raum hineinragen, suggeriert die tiefenräumliche Dreidimensionalität

[124] Zerbst (Anhalt), Trinitatiskirche, Altar, Heiliger Markus, 1694

[125] Zerbst (Anhalt), Trinitatiskirche, Altar, Löwe des Heiligen Markus, 1694

[126–128] Coswig (Anhalt), Zerbster Straße 40, »Simonetti-Haus«, Stuckdecke »Apollon mit Python«, Detail der Pseudovoute, Löwe, um 1697/98

[129] Ehemals Berlin, Stadtschloss, Rittersaal (Raum 792), Allegorie des Erdteils Afrika, Detail Löwe, um 1702/03



[130]

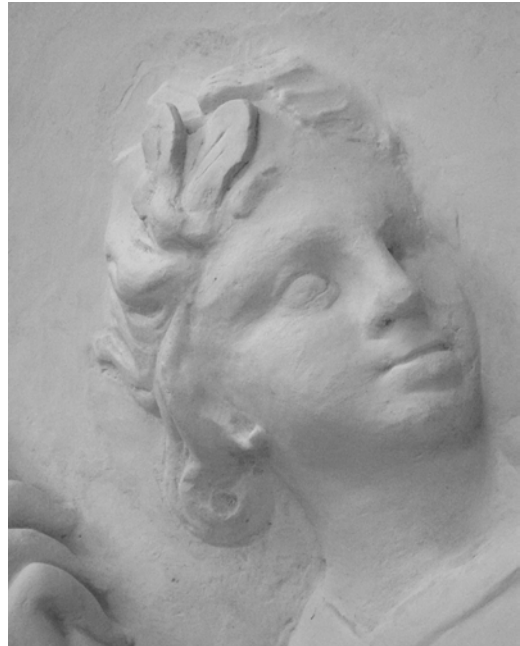
[130] Johann Wilhelm Baur: ARGVS OCCIDITVR IO REFORMATVR, Radierung von Abraham Aubry aus *BELLISSIMUM OVIDII THEATRUM*, Nürnberg 1687 (Detail)



[131]

[131] Antonio Tempesta: *Perseus occisa bellua Andromedam liberat*, aus *Metamorphoseon sive transformationum Ovidianarum libri quindecim*, Antwerpen 1606

[132] Coswig (Anhalt), Zerbster Straße 40, »Simonetti-Haus«, Stuckdecke »Apollon mit Python«, Detail Haupt des Apollon, um 1697/98



[132]

der hier fehlenden Deckenwölbung. Gestalterisch kommt damit das gleiche Prinzip wie in den Vouten der Stuckdecke der Leipziger Börse, der Braunschweigischen Galerie und des Chinesischen Kabinetts des Berliner Schlosses oder im Großen Saal des Zerbster Schlosses zur Anwendung. Die Vorläufer der Coswiger Tierallegorien finden sich denn auch im Saal des Zerbster Schlosses (1693–96). Noch unmittelbarer sind die Coswiger Löwen dem Löwen des Evangelisten Markus am Altar der Zerbster Trinitatiskirche (1694) verwandt (Abb. 124 bis 128). Und selbstredend fordern sie zum Vergleich mit dem um 1702/03 entstandenen Löwen der Allegorie Afrikas (Abb. 129) im Rittersaal des Berliner Schlosses (Raum 792)⁹⁵ heraus.

Im »Simonetti-Haus« thematisieren die drei erhaltenen elbseitigen Decken humanistisches Bildungsgut aus der antiken Mythologie. Sie zeigen in szenischen Reliefs, wie Perseus Andromeda rettet, Apollon Python besiegt und Hermes Argos erlegt. Die Apollon- und Hermes-Reliefs wurden von Zeichnungen Johann Wilhelm Bours zu Ovids *Metamorphosen* inspiriert, die als Radierungen von Abraham Aubry 1652 in Köln und 1687 in Nürnberg sowie

als Kopien Melchior Küsels 1681 in Augsburg veröffentlicht wurden. Simonetti verwendete einige Motive davon und entwickelte daraus eigene Kompositionen (Abb. 130). In gleicher Weise verfuhr er mit der Darstellung der Errettung Andromedas aus Antonio Tempestras 1606 radiertem Ovid-Zyklus (Abb. 131).

Zugeordnete allegorische Tiere in den Pseudovouten – Fische, Muscheln, Löwen, Adler – sowie Wasserpflanzen, Blumen, Früchte, Ähren und Personifikationen der vier Winde, deuten die Darstellungen als Elemente Wasser, Erde und Luft. Kronen und Szepter als Herrschaftszeichen, Löwen und Adler als Herrschaftssymbole, Tugendallegorien usw. ergänzen die Ikonografie im Sinne der höfischen Morallehre, etwa des gerechten Regiments, um eine weitere Deutungsebene – bezogen auf die Gegenwart, die Landesherrschaft, als deren Repräsentant der Bauherr des Hauses mutmaßlich in Erscheinung trat. Vielfachdeutungen sind typisch für die barocke Ikonografie. Das wird besonders deutlich im Blick auf die Apollon-Decke. Apollon (lateinisch Apollo, Abb. 132) selbst, als »Helios« antik-mythologische Verkörperung des Lichts, »Gott der Ordnung und Klarheit, des geistigen Lebens und der Künste«⁹⁶, als »Phoebus« Symbol der Reinheit, im römischen Kaiserkult als Schutzgott des Augustus verehrt, ist eine der am weitesten verbreiteten Herrschaftsallegorien der klassisch-antiken und frühneuzeitlichen Kunst. Sein Bild wird von zwei Kronen mit Szepter und Schwert (Zeichen der Herrschaft) bzw. Ährenbündeln



[133]



[134]

(Symbol für die menschliche Nahrung als Grundlage allen Lebens; im eucharistischen Verständnis auch für das Brot als Leib Christi, eines der Sakramente im Abendmahl – ergänzt durch die Trauben in den Füllhörnern als Verweis auf das eucharistische Blut Christi) sowie vier Löwen und vier Füllhörnern flankiert. Der Licht- und Sonnengott kann mit dem Element Feuer gleichgesetzt werden.

Auch die Figur des Löwen wird seit dem Altertum »wegen seiner Kräfte, der gewaltigen Mähne und seinen – nach dem Physiologus⁹⁷ – selbst im Schlaf geöffneten Augen ... als Sinnbild der lebensspendenden und auch grausam vernichtenden Macht des Sonnengestirns und damit als Lichtsymbol [verstanden]. ... Vorrangig ist der Löwe Inbegriff herrscherlicher Macht und Würde⁹⁸, als »König der Tiere« Synonym für Stärke; mit Bezug zum Neuen Testament zugleich Christussymbol. Ähnlich den Adlern stehen die Löwen in der Deckendekoration auch für ritterliche bzw. adlige Tugenden wie Mut, Kraft und Standhaftigkeit und verweisen damit, wie die Herrschaftszeichen, ebenfalls auf den idealisierten Landesherren. Als Attribute sind den Löwen denn auch die Erdkugel (Symbol der irdischen Macht), das Modell eines Turms bzw. einer Burg oder befestigten Stadt und die Planzeichnung einer Bastionärbefestigung (Stärke gegenüber Feinden und Schutzfunktion für die Untertanen) sowie eine mit Geld gefüllte Schatulle (der Staatsschatz im kameralistischen Sinn als Garant volkswirtschaftlichen Wohlergehens) beigegeben,

die sie bewachen. Die mit Früchten überquellenden Füllhörner symbolisieren Glück und Überfluss.

Perseus (Abb. 133), Sohn des Zeus (lateinisch Jupiter), war, wie Herakles (lateinisch Herkules), auch in der Barockzeit einer der populärsten antiken und humanistischen Tugendhelden überhaupt und damit eine ideale Identifikationsfigur. Die Errettung der von einem Ungeheuer bedrohten Andromeda ist Sinnbild tugendhaften Edelmut. Als eines der bekanntesten Sternbilder war Perseus allen an Astronomie und Astrologie Interessierten sehr vertraut. Der im Stuckrelief dargestellte, mit der Lanze – statt mit dem Gorgoneion – dem Ungeheuer zu Leibe rückende jugendlich-kraftvolle Reiter (Abb. 134) ist das Idealbild des adligen Ritters, der im Krieg oder im Turnier seine Fähigkeiten für das Gute einsetzte. Beides spielte in der Gegenwart des endenden 17. Jahrhunderts zunehmend weniger eine praktisch erfahrene Rolle, beherrschte jedoch in Fürstenspiegeln, Ritterromanen und Opernlibretti nach wie vor das adlige Ethos. Die das mittige Bild des Deckenspiegels umgebenden Fische symbolisieren einerseits das Element Wasser, können darüber hinaus in ihrer riesigen, als bedrohlich zu empfindenden Größe jedoch auch als Anspielung auf das Meeresungeheuer Leviathan verstanden werden, dessen Überwindung in der christlichen Überlieferung für die Menschwerdung Jesu und den Glauben an die Auferstehung, die Errettung vom Bösen, steht und dadurch mit der antik-

[133/134] Coswig (Anhalt), Zerbster Straße 40, »Simonet-Haus«, Stuckdecke »Perseus und Andromeda«, Detail Perseus auf Pegasos reitend, um 1697/98