A classical painting depicting a woman in a yellow dress carrying a large, cracked egg on her back. A man in a red robe is looking up at her. The scene is set against a blue background.

HENDRIK BÄRNIGHAUSEN

ovid

in sondershausen

Das Schloss und die Bilder

HENDRIK BÄRNIGHAUSEN

Ovid in Sondershausen

Das Schloss und die Bilder

Mit Fotografien des Sondershäuser Schlosses
und seiner Räume von
Thomas Wolf und Helmut Röttig

SANDSTEIN



Inhalt

1 Ovid und die zweitausendjährige Rezeption der »Metamorphosen«	9
2 Ovid und die höfische Dichtung des Mittelalters	23
Die Ovid-Übertragung Albrecht von Halberstadt im Stift Jechaburg bei Sondershausen (1210)	
3 Ovid und die Vieldeutigkeit der Bilder	39
Malereibefunde des 16. Jahrhunderts im 1. Obergeschoss des Schlossturmes	
4 Ovid und die Alchemie	63
Die Stuckdekoration im »Gewölbe am Wendelstein« (1616)	
5 Ovid und die Standeserhöhung	153
Der Riesensaal und die Appartements im Südflügel des Schlosses (1690er-Jahre)	
6 Ovid und die Göttin der Liebe	351
Das Deckengemälde im Achteckhaus des Sondershäuser Schlossparks (um 1710/16)	
7 Ovid und die Reinigung des Staates	383
Der Herkulesbrunnen von Johann Ludwig Meil (um 1770)	
8 Ovid und die fürstliche Ehe	411
Die Gemäldeausstattung des Festsaals im Westflügel (um 1770)	
Anhang	
Zur Benutzung	446
Bibliographie	447
Personenregister	460
Abbildungsnachweis	465
Dank	466
Impressum	468



Titelblatt, Kupferstich von Pierre Firens, aus:
Nicholas Renouard, Les
Métamorphoses d'Ovide,
Paris 1751 (Schlossmuseum
Sondershausen, Magazin-
bibliothek, MC 39).

Vorwort

Der römische Dichter Ovid – Publius Ovidius Naso – starb der Tradition zufolge Ende des Jahres 17, vielleicht auch erst zu Beginn des Jahres 18 u. Z. So steht 2017/2018 der 2000. Todestag von Ovid an. Ein Jubiläum wie »2000 Jahre Ovid« ist weitaus angenehmer und unterhaltsamer zu bewältigen als höchstoffiziell begangene Jubiläen mit gesellschafts- und religionspolitischer Dimension. Es braucht keinen Staatsakt und kein (selbstverständlich strittiges) Konzept zur Indoctrinierung einer breiten Öffentlichkeit. Es braucht nur Interesse und Freude an Ovid – seinen Dichtungen und deren vielfältigen Spiegelungen in den Künsten. So ordnet sich dieses Buch den Aktivitäten zu, die diesem besonders sympathischen Jubiläum gewidmet sind – einem bunten Spektrum neuer Ausgaben von Werken Ovids, neuer Publikationen über Ovid, wissenschaftlicher Tagungen, für ein breites Publikum arrangierter Ausstellungen. In diesem Sinne nimmt das Schlossmuseum Sondershausen in Abstimmung mit der Stiftung Thüringer Schlösser und Gärten seine Verantwortung für die Erhaltung, Erforschung und Vermittlung der Schätze des Schlosses und des Museums wahr.

Wenn sich das vorliegende Buch auch in den Kontext des Ovid-Jubiläums stellt, hat es doch einen Anspruch darüber hinaus. Es greift das Ovid-Jubiläum auf, um Gemälde und Stuckaturen »nach Ovid«, die in Raumfassungen des 16. bis 18. Jahrhunderts im Schloss zu Sondershausen (Nordthüringen) besonders markant und als für die Ovid-Rezeption beispielhaft vorkommen, zu präsentieren und auf der Basis einer wissenschaftlichen Erschließung erlebbar zu machen. Es geht um die Vermittlung kunst- und kulturgeschichtlicher Werte, die im ehemaligen Residenzschloss der Grafen bzw. Fürsten von Schwarzburg-Sondershausen überliefert, also in einem regionalen Kontext entstanden und verwurzelt, aber überregional bemerkenswert sind.

Mit Ovid und Schloss Sondershausen kommen zwei höchst unterschiedliche Phänomene zusammen – der »Liebeslehrer« Ovid als einer der bedeutendsten Dichter der Antike und das kunst- und kulturhistorisch hochrelevante, aber vergleichsweise abgelegene und noch immer zu wenig gewürdigte Sondershäuser Schloss.

Kein Literat der Antike hatte auf die Künste der Nachwelt eine so umfassende und zwei Jahrtausende überspannende Wirkung wie Ovid. Seine »Metamorphosen« – Sprachkunstwerk und mythologisches Kompendium – wurden zu einem Standardwerk der antiken Mythologie, aus dem Künstler über Jahrhunderte hinweg Erzählungen und Motive für Gemälde und grafische Blätter, Skulpturen, Stuckaturen und kunsthandwerkliche Arbeiten ableiteten. Allenfalls die Bibel hatte eine vergleichbar breite und tiefe Wirkung auf die bildenden Künste. Aber auch Literatur, Theater und Musik wurden durch Ovids Werk nachhaltig beeinflusst. Zudem fanden die Menschen über Epochen hinweg in Ovids Erzählungen die Realität, mit denen sie das Leben und vor allem die

Liebe konfrontierte, in einer allgemeingültigen und poetisch reizvollen Verschlüsselung wieder. Ovid hat die Phantasie vieler Generationen angeregt und geprägt.

Als bau- und kunstgeschichtlich bedeutendste Schlossanlage in Nordthüringen verfügt Schloss Sondershausen über historische Raumfassungen von der Renaissance bis zum Historismus. Dieses Schloss ist zudem ein ganz besonderer Ort der Ovid-Rezeption. Auf dem Hausberg der Stadt, dem Frauenberg, an dessen Hang sich das Archidiakonat Jechaburg befand, schuf der Scholasticus Albrecht von Halberstadt um 1210 die erste deutsche Übertragung der »Metamorphosen« des Ovid aus dem Lateinischen. Die im Sondershäuser Schloss nach Motiven aus Ovids Werken gestalteten Raumkunstwerke sind vielfältig und faszinierend. Das Spektrum reicht von »cranachesquen« Wandgemälden des 16. Jahrhunderts über assoziationsreich zu interpretierende Stuckaturen im Knorpelwerkstil des frühen 17. Jahrhunderts bis zum Riesensaal und weiteren hochbarocken Raumdekoren mit einer Vielzahl von Deckengemälden aus den 1690er-Jahren. Das 18. Jahrhundert ist durch die großflächigen Deckengemälde »Triumph der Venus« im Achteckhaus (Schlosspark, 1710/16) sowie »Arkas und Kallisto« im Festsaal des Westflügels (um 1770) vertreten. Schließlich dominiert inmitten des Schlosshofs ein gewaltiger Herkules (1770), der spektakulärste Heros der Antike, als Brunnenfigur.

Diese umfangreiche Publikation könnte den Anschein erwecken, dass damit alles über Schloss Sondershausen gesagt sei. Das Gegenteil ist der Fall. Hier wurde »Ovid« zum Anlass genommen, ikonographische und ikonologische Themen zu vermitteln. In diesem Sinne gibt der Untertitel »Das Schloss und die Bilder« Richtung und Auswahl an. Doch bedurfte dieser Ansatz der Einbettung in einen dynastie- und bauhistorischen Rahmen. Das von diesem Buch erfasste Reservoir an Themen reicht von der Vermittlung der antiken Mythologie über die Mythologie-Rezeption in der bildenden Kunst, landes- und dynastiegeschichtliche Aspekte bis zu dem Anspruch, ein kunsthistorisches Inventar zu wesentlichen Raumfassungen von Schloss Sondershausen zu bieten.

Dieses Buch ist keiner Person oder Gruppe von Personen, sondern Schloss Sondershausen an sich gewidmet. Keines der großen Thüringer Residenzschlösser ist im 20. Jahrhundert stärker vernutzt und missachtet worden als dieses Schloss. Der seit Mitte der 1980er-Jahre schrittweise erfolgende Klärungs- und Gesundungsprozess ist erfreulich, bedarf aber – unter schwierigen Rahmenbedingungen – immer wieder der Befeuung. Dieses Buch soll einen vernehmlichen Beitrag dazu leisten.

Ovid und die höfische Dichtung des Mittelalters

Die Ovid-Übertragung
Albrecht von Halberstadts
im Stift Jechaburg bei
Sondershausen (1210)

2

Der Frauenberg bei Sondershausen

Sagenumwoben. Die älteste überlieferte Ansicht der in Nordthüringen im Tal der Wipper gelegenen Stadt Sondershausen, ein Kupferstich von 1650 aus dem Sachsen und Thüringen gewidmeten Band des topographischen Werkes von Matthäus Merian d. Ä. (Abb. 5), zeigt die Stadt von Nordosten: Aus der Bebauung ragen die Türme der Kirchen St. Trinitatis und St. Crucis auf. Über dem Ort thront, die Situation beherrschend, das Residenzschloss der Grafen von Schwarzburg-Sondershausen, eher ein Schloss mit einem Städtchen als eine Stadt mit einem Schloss. Diese Dimensionen charakterisieren die Verhältnisse. Hinter dem Schlossberg liegt in etwa 2,5 Kilometer Entfernung der Frauenberg, die auffälligste Landschaftsmarke der Region.¹ Der aus der Hainleite nach Osten vorstoßende, 411 Meter hohe Tafelberg mit seinem 15 Hektar umfassenden Plateau fällt nach Osten und Norden schroff ab, ist von Westen aus in einer stetigen Steigung und im Süden, von Sondershausen aus, über einen Hangweg zugänglich. Seinen Namen verdankt er der ehemals auf dem Plateau stehenden Kapelle »Unserer lieben Frauen«, der der Frauenberg seinen Namen verdankt, gestanden haben. Der Name des am Südhang des Berges gelegenen und unmittelbar mit seiner Geschichte verbundenen Ortes Jechaburg ist auf das gotische Wort »jiukan« = »siegen« zurückgeführt worden, woraus sich die Interpretation des Ortsnamens als »Siegburg« ergibt.⁸

Der ebenso sagenumwobene wie geschichtsträchtige Berg, dem sich am Südhang der Ort Jechaburg zuordnet, ist neben dem Sondershäuser Schloss die traditionsreichste historische Stätte der Region. Er fasziniert durch seine epochenübergreifende Vielschichtigkeit archäologischer, baulicher und ideeller Zeugnisse der Geschichte. Immer wieder ist die Identität stiftende Bedeutung dieses Berges beschworen worden, so auch 1924 in einem Heft des Sondershäuser Geschichts- und Altertumsvereins: »Für uns Kinder des Wippertales ist der Frauenberg das wuchtige und doch so traute Wahrzeichen der Heimat. Seine Sagen, seine Geschichte machen ihn uns heilig.«²

Der Überlieferung zufolge existierte auf dem Berg eine Kultstätte der heidnischen Göttin »Jecha«, die Bonifatius, der »Apostel der Deutschen«, zerstört haben soll.³ Diese wohl erst um 1400 entstandene Überlieferung gehört nach heutigem Forschungsstand »in das Reich der Fabel.«⁴ Die im 19. Jahrhundert hierzu geläufige Überlieferung berichtet, dass Bonifatius »auf dem Reitberge den Gott Roto, auf der Bielshöhe den Götzen Biel, zu Osterode die Asterroth, zu Jechaburg die Jecha, endlich zu Schloss Lahr [Lohra] die Göttin Lara vernichtet«⁵ habe. Die Frage nach dem Ursprung dieser Informationen führt zu dem

jesuitischen Kirchenhistoriker Nikolaus Serarius, der 1604 in Anlehnung an eine von dem Mönch Otloh von St. Emmeram (11. Jh.) verfasste Vita des Bonifacius schrieb: »Eodem fere tempore alia confregit idola Sanctus, Lahram [Lohra] & Iecham, a quibus hodie arx Lahra Haynensis montanis, & lecheburgum.«⁶ Fast gleichzeitig zu Serarius hat der braunschweigische Pfarrer und Landeshistoriker Johann Letzner 1603 eine freie, aber inhaltlich stimmige Übertragung der auf Lohra und Jechaburg bezüglichen Stelle publiziert: »Ferner/ hat Bonifacius im selbigen Jahr vnd auff dieser Reiß die Lahram [Göttin] / so an dem ort/ da jizundt das Schloß Lahr stehet in einem sonderlichen geheuse/auf der Hohe im Hayn/gestanden vnd verehret wurden, wie auch in Iecham / da jizt Jechaburg stehet/zerstört und zerbrochen.«⁷

Wenn eine Göttin Jecha auch nicht unter den nachweisbaren heidnischen Gottheiten zu finden, sondern nur in späteren Überlieferungen fassbar ist, dürfte es auf dem Frauenberg doch ein Heiligtum einer heidnischen Göttin gegeben haben. Zur Zeit der Christianisierung knüpfte man an Kultstätten heidnischer Göttinnen durch die Gründung von Marienkapellen an. In einer solchen Tradition muss auch die Kapelle »Unserer lieben Frauen«, der der Frauenberg seinen Namen verdankt, gestanden haben. Der Name des am Südhang des Berges gelegenen und unmittelbar mit seiner Geschichte verbundenen Ortes Jechaburg ist auf das gotische Wort »jiukan« = »siegen« zurückgeführt worden, woraus sich die Interpretation des Ortsnamens als »Siegburg« ergibt.⁸

Johannes Rothe berichtet in seiner »Düringischen Chronik« (Ende 14. Jh.),⁹ der ostfränkische König Ludwig III. (auch Ludwig der Jüngere)¹⁰ habe 878 auf dem Frauenberg eine Burg und eine Marienkirche errichtet. So naheliegend es erscheint, diesen König, der Thüringen, Sachsen und Mainfranken beherrschte, mit Jechaburg in Verbindung zu bringen, gibt es für seine Präsenz auf dem Frauenberg doch keine Belege. Zudem dürfte auf oder am Frauenberg nie eine steinerne Burg existiert haben. Allenfalls eine Nachnutzung der vorgeschichtlichen Wallanlagen, die das Plateau nach Westen abschirmten, wäre in Erwägung zu ziehen. Ob Ludwig III. auf die Marienkapelle in einer ihrer Entwicklungsphasen Einfluss genommen hat, bleibt unklar.

Auch eine Überlieferung, der zufolge ein Ableger der Ungarnschlacht, die König Heinrich I. 933 bei »Riade« geschlagen hat, am Frauenberg stattgefunden habe, ist nicht definitiv zu belegen.¹¹ Hierfür in Anspruch genommene Stellen aus der Sächsischen Geschichte des Widukind von Corvey (um 925 – nach 973) und den Pöhlde Annalen (2. Hälfte des 12. Jhs.) lassen sich nicht eindeutig auf Jechaburg beziehen.¹²

Abb. 5
Sondershausen, Kupferstich von Matthäus Merian d. Ä., 1650
(Schlossmuseum Sondershausen 2013).



Durch frühneuzeitliche Quellen wie die Reimchronik des Sondershäuser Kantors Joachim Manard (1593)¹³ wurden »Ereignisse« wie die Präsenz Ludwigs III. auf dem Frauenberg und die Ungarnschlacht von 933 tradiert und im frühen 19. Jahrhundert durch das nun erwachende Interesse an einer deutschen »Altertumskunde« aufgegriffen.

Erst in dieser Epoche sind auch zwei mit dem Frauenberg verbundene, vom Geist der Romantik geprägte Sagen fassbar. Die Erzählung vom Schwan im Frauenberg¹⁴ berichtet, dass sich im Berg ein See befindet, der von einem blauen Himmel mit Sternen überspannt werde. In diesem See schwimme seit Anbeginn der Welt ein weißer Schwan, der einen silbernen Ring im Schnabel trage und so das Gleichgewicht der Welt bewahre. Wenn er den Ring fallenlässe, würde die Welt untergehen. Die Sage von Hildegard und Hellmund¹⁵ hingegen bezieht sich auf die kulturelle und strategische Bedeutung des Berges im frühen Mittelalter. Hildegard, von dem in den Krieg ziehenden Hellmund verlassen, wird Priesterin der Göttin Jecha. Als sie in dieser Funktion nach einer Schlacht den gefangenen Hellmund der Göttin opfern soll, entrückt diese das Paar ins paradiesische Berginnere. Eine weniger wundersame Version berichtet von der gemeinsamen Flucht des Paares.

Zur Erforschung des Phänomens »Frauenberg«. Forschungen des 19. Jahrhunderts und eine archäologische Ausgrabung zu Beginn des 21. Jahrhunderts haben die teilweise Klärung des sich um den Frauenberg rankenden Gespinstes aus Sage und Geschichte bewirkt.

Besiedelt wurde der Berg in der späten Bronze- und der vorrömischen Eisenzeit, wobei auch die ersten der Wallanlagen entstanden, die das Plateau nach Westen als Abschnittswälle absichern.¹⁶

Eine 1817 auf dem Frauenberg durchgeführte Grabung, die keinen wissenschaftlichen Charakter, sondern eher den eines gesellschaftlichen Ereignisses hatte, erbrachte Skelette und Kleinfunde.¹⁷ 1873 finanzierte das Ministerium des Fürstentums Schwarzburg-Sondershausen eine Ausgrabung, bei der eine auf dem Plateau erkennbare Bodenerhöhung untersucht wurde, deren Beschaffenheit auf Reste von Bausubstanz schließen ließ.¹⁸ Freigelegt wurde der Grundriss jener mittelalterlichen Kirche, die von Merians Kupferstich her bekannt war. Oberforstmeister Ernst Carl Adolph von Wolffersdorf leitete die Arbeiten; Baurat Carl Scheppig und Bauinspektor Bleichrodt nahmen Vermessungen vor und zeichneten den Grabungsbefund.

Eine 2007 bis 2010 vom Thüringischen Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie ausgeführte Grabung erbrachte u. a. die Erkenntnis, dass die 1873 freigelegte Kirche Vorgängerbauten hatte.¹⁹ Nachgewiesen wurden drei aufeinanderfolgende Sakralbauten, deren ältester eine Totenkapelle war, die im mittleren 7. Jahrhundert zurückreichenden Friedhofes stand. Bisher wurden 90 Gräber untersucht. Im 7. und 8. Jahrhundert war der Berg wohl Sitz einer fränkischen Adelsfamilie und gehörte »zu einem System von Befestigungen am Nordostrand des Ostfrankenreiches.«²⁰ Eine auf den Holzbau folgende steinerne Saalkirche dürfte nach den mit ihr verbundenen Keramikfunden vom späten 8. bis ins 11. Jahrhundert existiert haben. Im 12./13. Jahrhundert entstand eine kreuzförmige Saalkirche mit Rechteckchor und Nebenapsiden, die mit der auf Merians Kupferstich wiedergegebenen identisch gewesen sein muss.

Wie vielfältig die historischen Befunde auf dem Frauenberg sind und wie eine Epoche die andere dabei ablöst, ist auf dem nördlich des ehemaligen Standortes dieser Kirche gelegenen Terrain erkennbar. Hier bestand im 17./18. Jahrhundert eine merkwürdig anmutende Anlage: Sternförmige Bodenerhöhungen verweisen auf eine modellhaft angelegte Festung, die vermutlich zu militärischen Übungen diente.²¹

Fünf Wälle (Kurtinen) verbinden hohle Bastionen. Vor drei dieser Wälle wurden Außenwerke angeordnet.

Am Südhang des Frauenberges befanden sich, anstelle des später hier existierenden Dorfes, vom 12. bis ins 16. Jahrhundert die Gebäude des Archidiakonats Jechaburg,²² eines der vier übergeordneten kirchlichen Verwaltungsbezirke, in die Thüringen unterteilt war. 1506 unterstanden diesem Archidiakonat mehr als 1000 Kirchen in mehr als 400 Städten und Dörfern. Hervorgegangen war dieses Archidiakonat aus einem vermutlich 989 vom Mainzer Erzbischof Willigis I. gegründeten Benediktinerkloster mit einer Kirche St. Petri. 1004 wurde dieses Kloster mit päpstlicher Einwilligung in ein Augustinerchorherrenstift umgewandelt. Als der Mainzer Erzbischof Adalbert I. zu Beginn des 12. Jahrhunderts die kirchliche Verwaltung in Thüringen neu ordnete, wurde dieses Chorherrenstift zum Träger der Archidiakonatsverwaltung. 1105 ist erstmals ein Propst urkundlich zu belegen, 1133 das Archidiakonat als solches.

Die im 14. Jahrhundert in Nachfolge eines älteren Gebäudes erbaute Kirche des Archidiakonats stand anstelle der heutigen Jechaburger Dorfkirche, war jedoch bedeutender als diese. Ihre Apsis zeichnet sich noch heute östlich der Dorfkirche als Bodenerhebung ab. Am 30. Februar 1525 wurden die Archidiakonatsgebäude von aufständischen Bauern geplündert. Nach Einführung der Reformation in der Sondershäuser Herrschaft (1541) verlor das Archidiakonat rasch an Bedeutung. 1552

wurde der erste evangelische Dechant eingesetzt. Die Säkularisierung der Güter folgte. Die Gebäude wurden nun auch als Steinbruch für den Bau von Häusern des Dorfes Jechaburg genutzt. Aber auch Material für Baumaßnahmen an fürstlichen Gebäuden in Sondershausen bezog man im Laufe der folgenden Jahrhunderte immer wieder von hier. Noch 1766 fanden Steine aus Jechaburg beim Bau des Westflügels des Schlosses Verwendung.²³

Da die Kirche des ehemaligen Archidiakonats verfiel, wurde – wie 1625 nachweisbar – der Gottesdienst auf dem Boden eines Schulgebäudes abgehalten. Zur Behebung dieses Provisoriums wurde 1639 an den noch erhaltenen Kirchturm ein kleiner Kirchenraum angebaut. Nachdem dieser 1725 durch Blitzschlag zerstört worden war, entstand 1726 bis 1731 die heutige Jechaburger Dorfkirche. Auf einen Umbau dieser Kirche von 1898 gehen u. a. ihr Dachturm mit Glockenstuhl, das weithin sichtbare Wahrzeichen der Kirche, und ein Neorenaissanceportal zurück.²⁴

Das Jechaburger Archidiakonat hat einen Mann hervorgebracht, dessen kulturgechichtliche Bedeutung die der zahlreichen Chorherren, die hier gewirkt haben, weit übertrifft – den Chorherren Albrecht von Halberstadt (um 1200, Lebensdaten unbekannt), Verfasser der ersten Übertragung der »Metamorphosen« des Ovid ins Deutsche.²⁵ Nachdem Albrecht in den 1840er/50er-Jahren ins Blickfeld der Germanistik gerückt war, trug in den 1870er-Jahren auch der Sondershäuser Gymnasialprofessor Thilo Irmisch, der als interdisziplinär wirkender Gelehrter weit über seine Region hinaus Ansehen genoss, zur Erforschung des Themas bei.²⁶ Irmisch hat 1873 auch eine Gedenktafel für Albrecht von Halberstadt angeregt.²⁷ Fünfzig Jahre später, am 18. Mai 1923 wurde im östlichen Abschnitt der Nordfassade der Jechaburger Dorfkirche eine Sandsteintafel angebracht (Abb. 6). Deren Text, eingefasst in ein romanisierendes Dekor, würdigte den Dichter: »Dem ältesten Dichter // des Wippertales, dem Chorherrn // Albrecht von Halberstadt, // um 1200 Scholasticus // des Erzstiftes Jechaburg // zum Gedächtnis.«²⁸ Dieser Text verbindet die Würdigung von Albrechts Bedeutung für die deutsche Literatur des Hochmittelalters mit der heimatkundlich



Abb. 6
Gedenktafel für Albrecht von Halberstadt an der Dorfkirche in Jechaburg (1923, Foto: 2016).

wichtigen Erwähnung des Wippertales. Die aus Sondershausen gebürtige und hier ansässige »Gartenlaube«-Autorin Stefanie Keyser hat sich 1893 in ihrer Erzählung »Herr Albrecht« mit Albrecht von Halberstadt befasst.²⁹ Diese amüsante Erzählung idealisiert mittelalterliche Menschen und Verhältnisse im Sinne eines volkstümelnden Historismus.

Landgraf Hermann I. von Thüringen

Der historische Kontext, in dem Albrecht von Halberstadt lebte und wirkte, war die Landgrafschaft Thüringen, wobei den Jahren der Herrschaft des Landgrafen Hermann I. (um 1155–1217, reg. ab 1190)³⁰ besondere Bedeutung zukommt. Hermann I. war der Sohn des Landgrafen Ludwig II. von Thüringen und dessen Gemahlin Jutta von Schwaben, einer Halbschwester von Kaiser Friedrich Barbarossa. Sein ältester Bruder, Landgraf Ludwig III., übernahm 1181 im Beisein des Kaisers die Pfalzgrafschaft Sachsen. Als Ludwig III. während des Dritten Kreuzzuges starb, fiel Hermann 1190 auch die Nachfolge in der Landgrafschaft Thüringen zu. Während seiner Regierungszeit entwickelte er diese Landgrafschaft,³¹ die Pfalzgrafschaft Sachsen und seine hessischen Territorien zu einem in Dimension und Wirtschaftskraft bedeutenden Herrschaftsgebiet, dessen Lage mitten in Deutschland seinen Wert noch steigerte. Mit Burg Weißensee, der Neuenburg an der Unstrut und der nahe seiner Eisenacher Hofhaltung gelegenen Wartburg baute er sich drei dominierende Herrschaftssitze aus.

In dem 1197 zwischen Philipp von Schwaben aus dem Haus der Staufer und dem Welfen Otto IV. ausgebrochenen Streit um den deutschen Königsthron wechselte Hermann I. mehrfach die Seiten. Aufgrund dieser Unberechenbarkeit ist er von der Geschichtsschreibung als »bedenkenloser Charakter« bewertet,³² aber auch als »äußerst selbstbewusster Realpolitiker«³³ gewürdigt worden. 1211 unterstützte er den von Barbarossas Enkel Friedrich II. auf die deutsche Königs-krone erhobenen Anspruch. Der Kurs, den Hermann I. in diesen Aus-

einandersetzungen steuerte, war spektakulär, hatte er doch »den von seinen Vorgängern aufgerichteten Landesstaat bedenkenlos in den Parteienkampf der Jahre des Thronstreites gestellt, sich dem Papst und zwei feindlichen Königen zu einem begehrten Parteidräger machen können und schließlich den dritten gewählt, ...«³⁴ Vorgeworfen wurde ihm Herzlosigkeit gegen seine Untertanen, die durch die aus seiner Politik resultierenden Kriege zu leiden hatten. Es lag »zwar mit in der geografischen Lage Thüringens begründet, wenn vornehmlich hier Kämpfe zwischen den beiden Königen, deren Anhängerschaft sich auf den Norden und den Süden des Reiches konzentrierte, ausgefochten wurden, aber der Charakter des Landgrafen und sein ungehemmtes Machtstreben, das je nach Gunst der Lage seinen Vorteil suchte, trug dazu bei, die Verwirrung ins Unerträgliche zu steigern.«³⁵

Reichspolitisch war Hermann I. einer der führenden Fürsten seiner Epoche. Zudem verfügte er über ausgezeichnete Beziehungen zur Kurie und zu den Königshöfen von Frankreich und England. Als Persönlichkeit wird er in sich widersprüchlich – als gebildet und feinsinnig, aber auch als rücksichtslos und mitunter grausam – geschildert. Wie die Reinhardtsbrunner Chronik (1340–1349) idealisierend berichtet, war er »unter allen Großen des Reiches der namhafteste, dessen Vortrefflichkeit allen Fürsten Deutschlands, sowohl zu Hause, als im Kriege entgegenstrahlte durch die Haltung des Körpers, seine geschulten Sitten, ruhige Überlegung im Reden, Freigebigkeit, züchtigen Gang bei männlichem Freimut; der, wenn er mit einem starken Trupp zusammentraf, leichten Kaufs den Triumph über seine Feinde davontrug, der selten die müden Glieder dem Schlafie überließ, ohne erst eine Überlegung angestellt zu haben entweder über die Heilige Schrift oder die Großherzigkeit alter Helden. Das eine Mal hatte er ein aufmerksames Ohr für Werke in lateinischer, das andere Mal in deutscher Sprache. Niemals überließ er sich einer nutzlosen Ruhe.«³⁶

Unabhängig der von ihm verursachten politischen und kriegerischen Verwerfungen hat die Literatur- und Kulturgeschichte Hermann I. ein positives Andenken bewahrt, denn »als Förderer der Dichtung und Künste hat sich sein Ruhm bis in die Gegenwart hinein erhalten.«³⁷ Hier häufen sich die positiven Urteile bis zur Euphorie. Geschätzt wird er als »Mäzen ganz großen Stils«, als der »kunstbegeisterte Mäzen, großerzige Förderer von Literatur und Kunst«.³⁸ Der Thüringer Hof der Ludowinger wurde unter ihm »neben dem Hof der Babenberger in Wien – das bedeutendste Zentrum der höfischen Dichtkunst in Deutschland«.³⁹

Hermanns »Interesse und seine Unterstützung für die Literatur resultierten nicht nur aus einem Repräsentationsanspruch, sondern auch aus einer ganz persönlichen Neigung zur Kunst.«⁴⁰ Die Grundlage für diese Neigung dürfte in seiner Jugend gelegt worden sein. 1162 hatte sein Vater den französischen König Ludwig VII. brieflich darum gebeten, zwei seiner Söhne zur Erziehung und insbesondere ihrer literarischer Bildung wegen an den französischen Hof zu nehmen. Hermanns persönliches Profil, seine späteren intensiven Beziehungen zum französischen Hof und das Niveau seiner Bildung legen nahe, dass er einer dieser beiden Söhne war. An seinem Beispiel wird deutlich, »wie persönliches Kunsteresse und fürstlicher Repräsentationswillen zur Ausbildung eines eigenen Hofstils zusammengewirkt haben.«⁴¹

Als Liebhaber der Literatur förderte Hermann I. auch die Buchmalerei, was seinen Widerhall in Werken einer »thüringisch-sächsischen Malerschule«⁴² fand. Für seine zweiten Ehefrau Sophia, eine Tochter von Herzog Otto I. von Bayern, ließ er Meisterwerke wie den »Land-

grafenspalter« (1211–1213)⁴³ und den »Elisabethpsalter« (1201–1207)⁴⁴ anfertigen. Besondere Aufmerksamkeit verdient die an Hermanns Burgen konzipierte Architektur. Dabei ist insbesondere auf die Doppelkapelle auf der Neuenburg und den Palas von Burg Weißensee zu verweisen. Diese Bauten spiegeln nicht nur Repräsentationswillen, sondern auch ein im Niveau beachtliches Interesse des Bauherrn wider.

Unter Hermanns Ägide soll 1206 auf der Wartburg jener »Sängerkrieg«⁴⁵ stattgefunden haben, bei dem Walther von der Vogelweide, Heinrich von Ofterdingen, Biterolf und der »Tugenhalfe Schreiber« konkurrierten, Wolfram von Eschenbach und Reimar von Zweter als Richter agierten. Moritz von Schwind hat das Ereignis in den Fresken des Rittersaals der Wartburg phantasievoll dargestellt.⁴⁶ Unabhängig von dieser Szenerie ist unstrittig, dass viele der besten Dichter des Reichs Hermanns Hof in der Hoffnung auf Förderung aufsuchten. Bedeutende Dichter wie Heinrich von Veldeke, Walther von der Vogelweide, Heribert von Fritzlar, Wolfram von Eschenbach weilten an diesem Hof oder standen mit ihm in Verbindung. Das Verhältnis, in dem Albrecht von Halberstadt zu Hermanns Hof stand, ist weniger deutlich fassbar. Mintunter hat man Hermann I. als Auftraggeber Albrechts angesehen. Belegen lässt sich aber nur, dass der Dichter dem Landgrafen sein Werk gewidmet hat.

Hermann förderte »weniger die »moderne« Artusepik seiner Zeit, als vielmehr historische Stoffe.«⁴⁷ Heinrich von Veldeke hat auf Hermanns Betreiben seine »Enei«, eine Bearbeitung des Aeneas-Mythos, vollendet, Heribert von Fritzlar sein »liet von troye« verfasst, das die der »Aeneis« vorausgehende Geschichte des Trojanischen Krieges erzählt. In diese Tendenz fügt sich Albrechts Werk ein. Mit seiner Übertragung der »Metamorphosen« steht er für »die klassische Richtung des Thüringer Hofes.«⁴⁸ Zusammen mit der »Eneade« und dem »Lied von Troja« bildet das Werk »die große Trias des thüringischen Antikekreises.«⁴⁹ Dass Albrecht von Halberstadt von den beiden anderen hier genannten Dichtungen »persönlich Kenntnis hatte, geht aus einigen sicherlich nicht zufälligen wörtlichen Übereinstimmungen hervor.«⁵⁰ Dass Personen wie Albrecht und Heribert ins Blickfeld des Landgrafen rückten, war der Tatsache zu verdanken, dass dieser in seiner Funktion als weltlicher Schutzherr »zu den Klöstern Jechaburg und Fritzlar enge Beziehungen unterhielt.«⁵¹

Unter den im Umfeld von Hermann I. entstandenen Dichtungen nimmt Albrechts Werk trotz seiner Zugehörigkeit zu der am landgräflichen Hof bevorzugten literarischen Tendenz eine Sonderstellung ein, da die anderen großen Werke nach antiken Stoffen als Übertragungen aus dem Französischen entstanden sind, Albrecht aber – diese Vermittlung vermeidend – auf das lateinische Original zurückgriffen hat. Deshalb war seine Bearbeitung des Ovid »ein sowohl charakteristisches als auch singuläres Ereignis. Charakteristisch insofern, als es in die antikisierende Literaturtradition des thüringischen Hofes gehört, einzigartig jedoch sowohl durch seinen spezifischen Gehalt als auch durch die unmittelbare Übertragung eines antiken Epos aus dem lateinischen Original ohne die bereits gewohnte Einschaltung einer romanischen Zwischenstufe.«⁵² Mit seiner Orientierung am lateinischen Original stellte sich Albrecht eine Aufgabe, die viel »schwerer ... war als die Übersetzung aus dem Französischen.«⁵³ Sein Werk markiert einen »Höhepunkt der Ovidrezeption in Deutschland ... , da nur er eine vollständige Übersetzung bzw. Bearbeitung eines Ovidischen Werkes anhand der lateinischen Vorlage unternahm.«⁵⁴ Auch aus diesem Grund ist Albrechts Werk ein »Text, der in der Literaturgeschichte des 13. Jahrhunderts merkwürdig vereinzelt steht.«⁵⁵

Aus Oldenburger Sicht ist Graf Otto II. von Oldenburg-Delmenhorst (reg. 1272–1301, †1304) mit der Handschrift in Verbindung gebracht worden, da dieser über verwandtschaftliche Kontakte nach Mitteldeutschland verfügte und sich einer der Fürstensprüche des Dichters Heinrich von Meißen auf ihn beziehen dürfte.⁵⁶ Die Sondershäuser Perspektive verweist hingegen auf Graf Heinrich XXVII. von Schwarzburg (1440–1496), der in jungen Jahren Propst zu Jechaburg, später Bischof in Münster und Erzbischof in Bremen war.⁵⁷ Sein Bruder Günther XXXIX. (reg. 1455–1531, »der Bremer«), ebenfalls Propst zu Jechaburg, diente ihm als Statthalter.⁵⁸

Albrecht von Halberstadt und sein Werk

Zur Quellenlage. Die Überlieferung von Albrechts »Metamorphosen« Übertragung ist ein Sonderfall in der Rezeption der mittelhochdeutschen Dichtung. Das Werk wäre bis auf wenige Fragmente verloren, hätte der Elsässer Dichter Jörg Wickram nicht 1545 anhand einer ihm zugänglichen oder in seinen Besitz gelangten Handschrift eine inhaltlich weitgehend getreue, sprachlich jedoch am Deutsch des 16. Jahrhunderts orientierte Adaption verfasst und herausgegeben. Daraus resultiert die eigenartige Konstellation, dass Ovid und Wickram, d. h. Vorlage und Adaption von Albrechts Werk, problemlos zur Verfügung stehen, während sich das Werk an sich trotz einiger nachweisbarer Fragmente einer Handschrift aus dem 13. Jahrhundert nur indirekt erschließen lässt. Die Schwierigkeiten, mit denen die Forschung beim Versuch einer sachlichen Bewertung und gerechten Würdigung von Albrechts »Metamorphosen« zu kämpfen hatte und hat, ist aphoristisch umschrieben worden: »Ovids und Wickrams Werke waren sichtbar, Albrechts Werk stand im Nebel.«⁵⁹ Doch bot die Dreidimensionalität der Überlieferung – soweit fassbar – die Chance, »das eigene dreier Sprachwelten im Vergleich hörbar zu machen.«⁶⁰

In Anbetracht des von Wickram adaptierten Textes muss Albrechts Werk etwa 22 000 Verse umfasst haben. Davon sind neben dem von Wickram wiedergegebenen Prolog zu 100 Versen⁶¹ nur 708 Verse in fünf Fragmenten (A – E) überliefert, die 1859, 1865 und 1966 publiziert wurden⁶² und aus einer Handschrift stammen, die in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts verfasst, im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts zerschnitten und zum Einbinden von Archivalien verwendet worden ist (Abb. 7).⁶³ Diese Fragmente (A – E) beinhalten: A (144 Verse), Ovid, Met. VI, 440–479 (Tereus, Prokne, Philomela); B (279 Verse), Ovid, Met. XI, 156–290 (Midas richtet über Apollo bis Peleus und Ceyx); C (144 Verse), Ovid, Met. XIV, 685–758 (Iphis und Anaxarete); D / E (zusammen 141 Verse), Ovid, Met. (aus Buch XI, kaum lesbar). Alle diese Fragmente stammen aus Oldenburg und dürften auf den Bibliotheks- oder Archivbestand des Oldenburger Grafenhaus zurückgehen.⁶⁴

Die Frage, warum die Abschrift eines in Jechaburg entstandenen Textes der mittelhochdeutschen Literatur gerade in Oldenburg gefunden wurde, hat zur Reflexion der Beziehungen geführt, die die schwarzburgischen und oldenburgischen Grafschaften und Grafengeschlechter im späten Mittelalter und der Frühen Neuzeit verbunden haben.⁶⁵ Je nach Perspektive treten dabei schwarzburgische oder oldenburgische Protagonisten in den Vordergrund. Im 13. und späten 15. Jahrhundert, aber auch zwischen 1550 und 1650 bestandenen Konstellationen, durch die diese Handschrift aus Thüringen nach Oldenburg gelangt sein könnte.

Aus Oldenburger Sicht ist Graf Otto II. von Oldenburg-Delmenhorst (reg. 1272–1301, †1304) mit der Handschrift in Verbindung gebracht worden, da dieser über verwandtschaftliche Kontakte nach Mitteldeutschland verfügte und sich einer der Fürstensprüche des Dichters Heinrich von Meißen auf ihn beziehen dürfte.⁶⁶ Die Sondershäuser Perspektive verweist hingegen auf Graf Heinrich XXVII. von Schwarzburg (1440–1496), der in jungen Jahren Propst zu Jechaburg, später Bischof in Münster und Erzbischof in Bremen war.⁶⁷ Sein Bruder Günther XXXIX. (reg. 1455–1531, »der Bremer«), ebenfalls Propst zu Jechaburg, diente ihm als Statthalter.⁶⁸

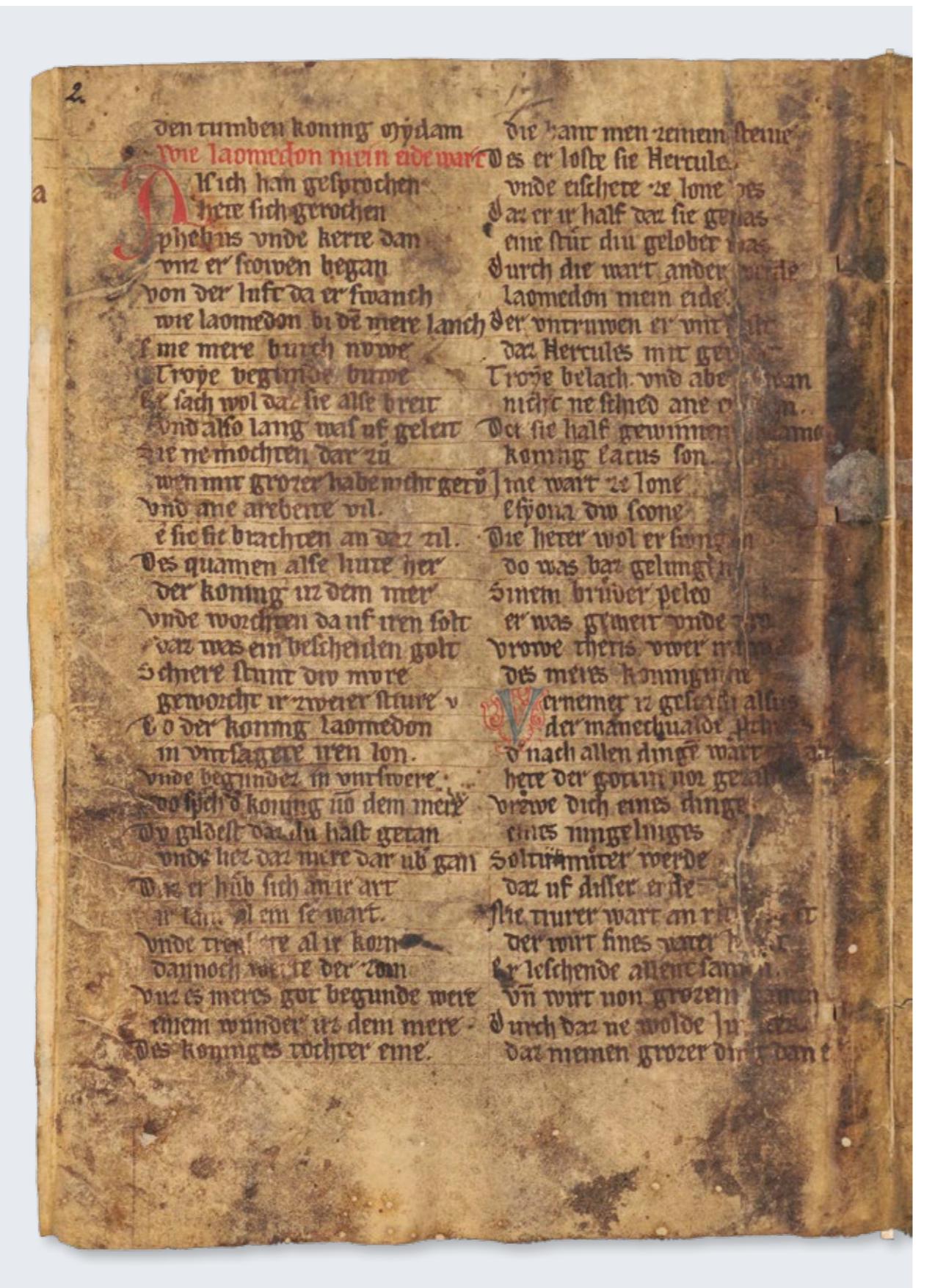


Abb. 7

Blatt aus der einzigen überlieferten Handschrift
der Übertragung der Metamorphosen des Ovid von
Albrecht von Halberstadt (Fragment B), 13. Jahr-
hundert (Staatsbibliothek Berlin – Stiftung
Preußischer Kulturbesitz, Ms. Germ. fol. 83).

Interessanter scheinen jedoch die verwandschaftlichen Beziehungen zu sein, die im späteren 16. und frühen 17. Jahrhundert zwischen den Grafen von Oldenburg und den Grafen von Schwarzburg bestanden.⁶⁶ Johann Günther I. von Schwarzburg-Sondershausen ehelichte 1566 Anna von Oldenburg-Delmenhorst. Die Söhne des letztgenannten Paares standen nach dem Tod ihrer Eltern unter der Vormundschaft ihrer Onkel, der Grafen Johann VII. und Anton II. von Oldenburg-Delmenhorst, und verbrachten einen Teil ihrer Jugend in Delmenhorst. Da man am Sondershäuser Hof gegen Ende des 16. Jahrhunderts – als die Oldenburger Grafen und deren Beamte hier präsent waren – gewiss Umgang mit säkularisierten Gütern aus Jechaburg hatte, könnte sich unter diesen auch die spätere »Oldenburger« Handschrift der »Metamorphosen« befunden haben. Auch nachdem die Sondershäuser Grafen dieser Generation um 1593 selbst die Regierung übernommen hatten, bestanden enge Beziehungen nach Oldenburg und Delmenhorst.

sei, was zu der seitdem unstrittigen Gleichsetzung mit Jechaburg führt. Damit war interessanterweise eine Lokalität ermittelt worden, die »fast auf dem halben Weg von Halberstadt nach Eisenach«⁷¹ – dem Geburtsort Albrechts und dem Hof von Hermann I. – lag. Grimm musste sich zunächst mit der Vermutung begnügen, dass Albrecht ein Mönch zu Jechaburg gewesen sein könne. Nicht bekannt war ihm, dass der Bezug zwischen Jechaburg und Albrecht schon 1598 von Cyriakus Spangenberg hergestellt worden war, auch wenn Albrecht dabei nicht namentlich, sondern nur bezüglich seiner Abstammung aus Niedersachsen, genannt wurde: »Ein gelärter Sachß, Welcher Landgrauen Hermann zu Türingen, Daß buch Metamorphosis Ovidij zu gefallen In Teutschreymen gebracht, vnd solches auff Einem Berg oder Burg Zechenbuch genannt. Wo diser Ort gelegen hab Ich nicht khönnen erforschen, Ist villeicht Auff Jochsburg bey Sunderhausen geschehen, Welches vor Zeitten Ein Heydnischer Hayn Ahn der hainli- ten gewesen.«⁷²

Zum Autor. Den Namen Albrechts erfährt man durch die Überschrift der Vorrede, die Wickram als »Meyster Albrechts Prologus ...«⁷³ wiedergibt. Über sich selbst sagt Albrecht in diesem Prolog, er sei »Weder Schwab noch Beyer//Weder Türing noch Franck//... eyn Sachs heisset Albrecht//Geboren von Halberstatt«.⁷⁴ Dass ein aus Halberstadt gebürtiger Chorherr in Jechaburg weilte, verwundert nicht, da zwischen Halberstadt und Jechaburg zu dieser Zeit offenbar enge institutionelle und personelle Beziehungen bestanden. Die Pröbste Werner von Biesenrode und Burchard von Wartberg, die dem Jechaburger Archidiakonat zwischen 1195 und 1230 vorstanden, waren Halberstädter Domherren.⁷⁵

Damit sind der Geburtsort des Autors und seine Stammeszugehörigkeit geklärt. Durch Konsultation des Rudolstädter Archivars Ludwig Friedrich Hesse gelang es Grimm schließlich, einen aus Halberstadt stammenden und im Stift Jechaburg wirkenden Albrecht in Urkunden aus den Jahren 1217, 1221 (1218) und 1251 als »Albertus scholasticus« nachzuweisen.⁷⁶ Ein »scholasticus« – kein einfacher Lehrer, sondern Vorstand der Stiftsschule – stand in der Rangfolge des Stiftes nach dem Propst und dem Dekan an dritter Stelle, gefolgt vom Cantor, Custos und magister scholarium, dem eigentlichen Lehrer.⁷⁷ Irmisch fügte 1873 eine Erwähnung von 1231 hinzu.⁷⁸ Bei Bewertung dieser Erwähnungen ist jedoch zu beachten, dass die Funktion eines »scholasticus« eine Stufe in der Ämterlaufbahn eines Chorherrn war und kaum jahrzehntelang von derselben Person ausgeübt werden sein dürfte. So fokussiert sich das Interesse auf die Erwähnungen von 1217, 1221 (1218) und 1231, während sich die von 1251 auf eine andere Person gleichen Namens beziehen dürfte.

Seit 1908 ist gelegentlich im Zusammenhang mit einer literaturgeschichtlich motivierten Frühdatierung der Jechaburger »Metamorphosen« – Übertragung auf »um 1190« – alternativ zu dem hier ansässigen Chorherrn Albrecht – ein Domherr »Albertus«, der zwischen 1178 und 1193 in Halberstadt verschiedene Ämter bekleidete, als Autor in Erwägung gezogen worden.⁷⁹ Als Argument für Letzteren wurde geltend gemacht, dass »Albrechts Gedicht nach Geist und Form näher bei der älteren Dichtung wie der ›Enei‹ stünde als bei den um 1210 ›modernen‹ Dichtungen.«⁸⁰ Zudem würden »Form und Stil« von Albrechts Werk »nicht mehr so recht in die späte Zeit« passen, »eine Phase, in der die höfisch-epischen Meisterwerke Hartmanns von Aue, Gottfrieds von Straßburg und Wolframs von Eschenbach bereits gedichtet und erfolgreich literarisch verbreitet gewesen sind.«⁸¹ – Das hier aufgeworfene Problem ist im Zusammenhang mit der Erörterung der Datierung zu prüfen.

4

Ovid und die Alchemie

Die Stuckdekoration im
»Gewölbe am Wendelstein« (1616)



Abb. 26
Schloss Sondershausen,
Schlossturm, 1. Obergeschoss,
Grundriss.

Ein spektakulärer Raum und seine »Wiederentdeckung«

Der Schlossturm, um 1300 errichtet und um 1550 ins entstehende

»Renaissance«-Schloss einbezogen, birgt historische Raumfassungen vom 16. bis ins frühe 20. Jahrhundert, die für die siebenhundertjährige Bau- und Ausstattungsgeschichte des Schlosses von exemplarischer Bedeutung sind. Die Dekore der meisten dieser Raumfassungen sind durch mehr oder weniger umfangreiche Partien oder Relikte an Stuckaturen und z.T. auch an Malereien überliefert, wobei der Schwerpunkt auf in Stuck ausgeführten Deckendekoren liegt.

Hier werden nicht die Gewölbe im Erdgeschoss oder die im 2. und 3. Obergeschoss gelegenen Räume – Decken mit Akanthusstuck der 1690er-Jahre und im Bandelwerkstuck der späten 1720er-Jahre¹ – behandelt, ebenso wenig die in einem Raum des 2. Obergeschosses vorhandene Holzbalkendecke des 16. Jahrhunderts oder die im 3. Obergeschoss erkennbaren Relikte der zwischen 1869 und 1893 nachweisbaren Nutzung durch die Prinzessin Elisabeth von Schwarzburg-Sondershausen.² Auch eine steinerne Wendeltreppe mit einem Eisengeländer, die 1869/70 nach Plänen des Wiener Architekten Franz von Naumann d. Ä. ausgeführt wurde und im südwestlichen Eckbereich des Schlossturms einen ehemals hier befindlichen Wendelstein (um 1550) ersetzte, findet nur Erwähnung.³

Von Interesse ist hier vielmehr das im 1. Obergeschoss gelegene »Gewölbe am Wendelstein«⁴ mit seiner fast komplett erhaltenen Stuckdekoration aus dem frühen 17. Jahrhundert, der aufgrund ihrer raumkünstlerischen Wertigkeit und der programmatischen Aussage

ihres Dekors singuläre Bedeutung zukommt. Da die historische Funktion und Bezeichnung dieses Raumes bisher nicht erschlossen werden konnte, wird er nach seiner Lage benannt. Ein ebenfalls im 1. Obergeschoss befindlicher Raum, in dem Hauptpartien einer zeitgleichen und stilistisch zugehörigen Stuckdekoration vorhanden sind, kann hier nur nebenher behandelt werden. Auch dieser Raum, ein vierjochiges Kreuzgratgewölbe auf einem Mittelpfeiler, wird nach seiner Lage – als »Gewölbe Nordwest« – bezeichnet. Es handelt sich um den bereits (in Kap. 3) im Zusammenhang mit Wandmalereibefunden des 16. Jahrhunderts (*Paris-Urteil, Pyramus und Thisbe*) gewürdigten Raum.⁵ Die Einwölbung beider Räume erfolgte vor ihrer Stuckierung in der zweiten Dekade des 17. Jahrhunderts. Die heutige innenarchitektonische Fassung dieser und weiterer Räume im 1. Obergeschoss des Schlossturms erklärt sich aus baulichen Veränderungen, die im Rahmen einer 1914/15 realisierten Baumaßnahme stattgefunden haben, dem hofseitigen Anbau einer zweigeschossigen Galerie an den Südflügel, Ostflügel- und Schlossturm, bei dem es zu baulichen Eingriffen in die davon betroffenen Räume kam.⁶

Die o.g. historistische Steintreppe führt, wie zuvor der Wendelstein, im 1. Obergeschoss (Abb. 26) durch einen nach Norden gerichteten Zugang in einen gewölbten Gang, der den Schlossturm von Westen nach Osten durchschneidet.⁷ Von diesem Gang aus werden die nach Norden bzw. Süden gelegenen Räume dieser Etage erschlossen. Eine Zeichnung belegt den Zustand dieses Raumes, bevor er im Nachgang zum Galerieanbau 1918/19 teilweise umgebaut wurde (Abb. 27).⁸ Beim westlichen Abschnitt der Nordwand dieses Ganges dürfte es sich um hochmittelalterliche Bausubstanz handeln. Die sonstige Raumgliederung dieser Etage geht – in Negation einer zuvor vorhandenen Anordnung⁹ – im Wesentlichen auf die zweite Dekade des 17. Jahrhunderts zurück. Veränderungen an der Raumdisposition, die im Nachgang zum Umbau von 1914 vorgenommen wurden, kommt nur sekundäre Bedeutung zu. Sie beziehen sich auf den östlichen Abschnitt des Ganges, der 1918/19 anstelle seiner Einwölbung eine Flachdecke erhielt und die ebenfalls mit Flachdecken ausgestatteten beiden Räume im nordöstlichen Bereich.

Von Interesse ist hier der südliche Bereich dieser Etage, in dem sich das »Gewölbe am Wendelstein« befindet. Es fällt auf, dass das Gewölbe der Etage durchschneidenden Ganges und seine Ausmauerung aus dem 16. Jahrhundert zur Südwand hin abbrechen. Zu vermuten ist, dass dieser Gang ursprünglich Teil eines größeren Raumes war, der sich über den südlichen Abschnitt dieser Etage bis zum Schlosshof hin erstreckte. Die bestehende Unterteilung dieses ehemals größeren Raumes in den Gang und einen südlich davon gelegenen Raum, das »Gewölbe am Wendelstein«, muss in den Jahren unmittelbar vor 1616 erfolgt sein.¹⁰ Dies ist aus der Stuckdekoration dieses Raumes zu erschließen, in die an entlegener Stelle die entstehungszeitliche Datierung »1616« (Abb. 28) eingearbeitet wurde. Vielleicht besteht ein Zusammenhang der Baumaßnahme, der das 1. Obergeschoss des Schlossturmes damals ausgesetzt war, mit dem Umbau eines Saales, für den 1610 der Baumeister Adam Müller aus Kassel nach Sondershausen beordert wurde.¹¹ Wahrscheinlicher ist jedoch, dass dem Coburger Baumeister Peter Sengelaub, der in diesen Jahren den Bau der Stadtkirche St. Trinitatis leitete,¹² parallel dazu im Schloss anstehende Umbauarbeiten übertragen wurden.

Der nach Süden hin abgetrennte Raum wurde wie der Gang dieser Etage von Westen nach Osten – also längsrechteckig – orientiert. Er erhielt ein doppeltes Kreuzgratgewölbe, das als Untergrund für die hier eingebrachte Stuckdekoration diente. Am westlichen Ende der Nord-

wand wurde ein Kamin angelegt. Neben diesem befindet sich der ursprünglich einzige Zugang zu diesem Raum – ein niedriger, von einem flachen Segmentbogen überspannter Durchgang zwischen diesem und dem nördlich angrenzenden Gang.

Das Stuckdekor im Gewölbe und an den Wänden des Raumes wurde im Knorpelwerkstil gestaltet und gehört – weit über den Sondershäuser und Thüringen-Horizont hinaus – zu den merkwürdigsten und faszinierendsten Raumfassungen seiner Epoche. Dieses Stuckdekor spiegelt in seiner stilistischen Tendenz und ikonographischen Spezifizität nichts Mitteldeutsches oder Deutsches, sondern Elemente des internationalen Manierismus dieser Epoche wider. Es genügt künstlerisch – das Wort »kunsthandwerklich« erscheint hier in weiten Partien ungemessen – höchsten Anforderungen. Das ihm zugrundeliegende ikonographische Programm umfasst in systematischer Verteilung auf die Gewölbe- und Wandfelder 20 gerahmte allegorische Figuren bzw. Szenen und ein über dem Kamin angeordnetes Herrenporträt. Diese Hauptmotive geben die Tendenz des Programms vor und werden in den sie umgebenden Gewölbe- und Wandfeldern flächenfüllend von ebenso üppiger wie origineller Ornamentik umspielt. Bei näherer Betrachtung erweist sich diese Stuckdekoration als einzigartiges Ensemble aus ornament-, bild-, stil- und ideengeschichtlicher Substanz. Für die Forschung zu diesen Disziplinen und die Würdigung der künstlerischen Arbeit in Stuck ist sie von größtem Interesse.

Dem »Gewölbe am Wendelstein« und seinem Stuckdekor haftet, so merkwürdig dies in einem wissenschaftlichen Kontext klingen mag – etwas »Geheimnisvolles« an, zumal sich das Dekor trotz der Zuschreibung an bestimmte Stuckateure, der weitgehenden Entschlüsselung des ikonographischen Programms und fortschreitenden Erkundung seiner ikonologischen Botschaft in anderer Hinsicht einer definitiven Erschließung entzieht. Bei Durchsicht der älteren Schlossinventare konnte dieser Raum nicht identifiziert werden. Demzufolge sind seine



historische Funktion und deren Zusammenhang mit der Ikonographie des Dekors ungeklärt. Auch die Tatsache, dass eine sichere Identifizierung des über dem Kamin stückierten Herrenporträts mit hierfür infrage kommenden historischen Personen bisher kein Erfolg beschieden war, hat zu einer gewissen Mystifizierung des Raumes beigetragen.

Dass sich die Ermittlung von Informationen zur Geschichte des Raumes vor 1870 außergewöhnlich schwierig gestaltet, ist der Quellenlage und dem Charakter der überlieferten Quellen geschuldet. In den ältesten überlieferten Inventaren (1572, 1586) kann der Raum keine Erwähnung gefunden haben, da diese vor dem im 1. Obergeschoss des Schlossturms in den Jahren unmittelbar vor 1616 erfolgten Umbau, dem dieser Raum seine Entstehung verdankt, aufgenommen wurden. Zudem bezieht sich das 1572 nach dem Tod der Gräfin Elisabeth, der Witwe von Günther XL., entstandene Schlossinventar nur auf die von dieser Gräfin genutzten Räume, die sich zwar im Nordflügel und im Schlossturm, jedoch in weiter oben¹³ gelegenen Etagen befunden haben dürften. Als 1586 Graf Johann Günther I. – derjenige unter den Söhnen von Günther XL. und Elisabeth, der in Sondershausen residierte – verstarb, wurde ein umfangreiches Gesamtinventar erstellt, in dem man jedoch bezüglich des 1. Obergeschosses im Schlossturm nur Räumlichkeiten finden könnte, die vor dem Umbau dieser Etage existiert haben.¹⁴

Die auf Johann Günther I. folgende Generation ist durch Nachlassinventare von 1633, 1638 und 1643 vertreten, die nach dem Ableben der Grafen Johann Günther II., Anton Heinrich und Christian Günther aufgenommen wurden. In den beiden erstgenannten Inventaren wurde nicht das Schloss insgesamt erfasst, da für die Inventarisierung nur diejenigen Räume, in denen sich den jeweiligen Grafen zugehöriges Inventar befand, von Interesse waren.¹⁵ Demzufolge fehlt es diesen Inventaren an der wünschenswerten Systematik. Bei dem Inventar von



Abb. 28
Gewölbe am Wendelstein,
Datierung »1616« im Stuckdekor.

Abb. 27
Gewölbter Gang im 1. Obergeschoss
des Schlossturms, Zeichnung,
1882 (Schlossmuseum Sondershausen, Z5).



Abb. 29
Gewölbe am Wendelstein, Blick nach Westen, 1909 (nach Lutze, Bd. 2).



Abb. 30
Gewölbe am Wendelstein, Blick nach Osten, 1909 (nach Lutze, Bd. 2).

1643 handelt es sich zwar um ein Gesamtinventar, das jedoch aufgrund des Charakters der vermittelten Informationen beim Versuch einer Identifizierung des »Gewölbes am Wendelstein« nicht hilfreich ist.¹⁶

Dieses Problem ergibt sich aus den Spezifika der den älteren Sondershäuser Schlossinventaren eigenen Informationsvermittlung. Es handelt sich um Mobilieninventare, in denen bezüglich der Räume an sich nur deren Bezeichnung, die oft auch auf die Funktion schließen lässt, erwähnt wird. Mitunter enthält die Bezeichnung eines Raumes auch einen indirekten Hinweis auf die Art seiner Ausmalung oder seine farbliche Fassung.¹⁷ Hinweise auf die bauliche Situation bzw. die Lage innerhalb der Gebäudetrakte finden sich kaum und wenn, dann nur zufallsbedingt. Zudem erfolgte die Inventarisierung nur teilweise in der Abfolge der Räume und Raumtrakte. Mitunter scheint die Erfassung aus pragmatischen Gründen eingestellt und an anderem Ort fortgeführt worden zu sein. Der organisatorische Rahmen einer Inventarisierung wurde durch zeitliche Probleme, die Gewährleistung der Zugänglichkeit bestimmter Räume und die Verfügbarkeit zuständiger Personen bestimmt. Das hauptsächliche Problem besteht jedoch darin, dass aufgrund des Schlossumbaus der 1690er-Jahre nur bedingt Gleichsetzungen der vorher und nachher in Inventaren verzeichneten Räume möglich sind.

Da Schlossinventare aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die nach gräflichen bzw. fürstlichen Todesfällen von 1666, 1721 und 1740 gewiss erstellt wurden, nicht überliefert sind, bietet erst ein 1744 aufgenommenes und 1753 revidiertes Inventar einen Ansatz: Hier wurden im 1. Obergeschoss im Anschluss an die Räume des Südflügels und des Ostflügels drei im Schlossturm gelegene Räume verzeichnet – ein mit Ledertapeten ausgeschlagenes »Gelbes Gemach«, ein »Hausen« davor befindlicher Erschließungsraum, in dem sich nur ein Wandleuchter befand, und eine als Schlafzimmer genutzte »Kammer«.¹⁸ Bei dem »Gelben Gemach« dürfte es sich um das »Gewölbe Nordwest« oder um das »Gewölbe am Wendelstein« gehandelt haben, bei der »Kammer« um den jeweils anderen Raum, bei dem Erschließungsraum um den Gang zwischen diesen beiden Räumen.¹⁹

Bezüglich ihrer Nutzung und Bedeutung traten die Räume im 1. Obergeschoss des Schlossturmes nach dem tiefgreifenden Umbau des Schlosses gegen Ende des 17. Jahrhunderts in den Hintergrund. Mitte des 18. Jahrhunderts zumindest noch wahrnehmbar, erscheinen diese Räume – sofern sie überhaupt Erwähnung finden – vom frühen 19. Jahrhundert an nur noch als Randbereich der Schlossnutzung. In den Schlossinventaren von 1809, 1812 und 1823 wurde – jeweils vom Alten Nordflügel ausgehend – im 1. Obergeschoss des Schlossturmes nur ein Raum vermerkt. Dieser wurde 1809 als »Backsteinstube«, 1823 in einem Nachtrag als »Backsteinzimmer« bezeichnet, daneben 1809 als Raum Nr. 91, 1812 und 1823 als Raum Nr. 88 vermerkt.²⁰ Die Bezeichnung des Raumes als »Backsteinstube« dürfte sich am ehesten auf einen dort vorhandenen Backsteinfußboden bezogen haben. Das aufgelistete Inventar lässt keine konkrete Zuordnung zu einem der Räume dieser Etage zu. Anscheinend existierten in Teilen des Raumtraktes Sondernutzungen, z. B. als Silbergewölbe und Archiv, die in der älteren Literatur angedeutet werden.²¹ Derartige Räume wurden in Schlossinventaren nur bedingt erfasst, da man zu den in ihnen verwahrten Beständen gesonderte Verzeichnisse anzulegen pflegte.

Eindeutig zu finden ist das »Gewölbe am Wendelstein« im Schlossinventar von 1871/72 als »Zimmer des Hoffapeziers u. Kastellans«.²² Das

»Gewölbe Nordwest« ordnete sich dieser Nutzung als »Niederlage von Stoffen für den Hoffapezier«²³ zu.

»Wiederentdeckt« wurde das »Gewölbe am Wendelstein« als historische Raumfassung 1893. In diesem Jahr kehrte Prinz Leopold von Schwarzburg-Sondershausen,²⁴ der mehrere Jahre gemeinsam mit seiner Schwester Elisabeth²⁵ in Dresden gelebt hatte, nach deren Tod nach Sondershausen zurück.²⁶ Als für ihn im Schloss Räumlichkeiten im 1. Obergeschoss des Süd- und Ostflügels hergerichtet wurden, ordnete man das im Schlossturm im Anschluss an den Ostflügel gelegene Gewölbe dem Appartement des Prinzen als »Garderoberaum«²⁷ zu. Bei dieser Gelegenheit wurde man auf die Stuckdekoration dieses Raumes aufmerksam.

Als der Sondershäuser Gymnasiallehrer Günther Lutze 1909 den zweiten Band seines Werkes »Aus Sondershausens Vergangenheit« veröffentlichte, wurde das »Gewölbe am Wendelstein« erstmals in der Literatur erwähnt und abgebildet (Abb. 29, 30). Lutze zufolge verdiente der Raum »insofern besondere Beachtung, als die in 16 Felder zerlegte Decke einen höchst eigenartigen, in Gips ausgeführten plastischen Schmuck zeigt: Tiergestalten aller Art, unter denen selbst Lindwurm und Einhorn nicht fehlen, welche zwischen den zierlich ornamentierten Gurtbögen verteilt sind. Auf den größeren Decken- und Wandflächen aber sieht man Medaillonbilder zusammengestellt, zu denen der schaffende Künstler geeignete Motive teils aus der Mythologie, teils aus den Aesopschen Tierfabeln entlehnt hat.«²⁸ Lutze, von Haus aus Botaniker, hat die Ikonographie des Dekors nicht näher untersucht, sondern sich damit begnügt, den mythologischen Charakter der Motive zu bemerken. Einige der wiedergegebenen Tiergestalten haben ihn offenbar fasziniert. Darstellungen nach Fabeln des Äsop erkannte er als solche.

Unklar bleibt, wie Lutzes Bemerkung, das Stuckdekor sei bis 1893 »unter einem Kalküberzuge verborgen«²⁹ gewesen, zu verstehen ist. Das »Verdienst, den Wert der ebenso originellen, wie vorzüglich ausgeführten Verzierung erkannt und sie durch vollständige Freilegung wieder zur Geltung gebracht zu haben«,³⁰ sprach Lutze dem Hofmarschall Bruun von Neergaard zu. Doch auch der kunstinteressierte Prinz Leopold selbst, der als Maler dilettierte³¹ und aus Angehörigen der Hofkapelle ein Streichquartett zusammengestellt hatte, mit dem er musizierte, könnte Interesse an der Stuckdekoration gefunden haben.

Lutze publizierte auch einige Informationen zur damaligen Nutzung der Räume im 1. Obergeschoss, jedoch leider nicht mit der wünschenswerten Eindeutigkeit. So bemerkte er, in dieser Etage des Schlossturms läge »nach Norden zu das mit eiserner Tür gut verwahrte Silbergewölbe aus früheren Tagen, das im vorigen Jahrhunderte eine zeitlang als Archiv benutzt worden«³² sei. Offen bleibt, ob damit das »Gewölbe Nordwest« oder der östlich von diesem gelegene, 1918/19 modernisierte Bereich gemeint war, der im Schlossinventar von 1870/71 noch als Archiv fassbar ist.³³

Wesentlicher als die Frage, ob sich Lutze 1909 bei Erwähnung einer ehemaligen Archivnutzung auf einen dieser Räume oder auf beide bezogen hat, ist die Tatsache, dass er um eine ehemalige, nicht raumbezogene fassbare Nutzung dieses Bereichs als »Silbergewölbe« wusste. Vielleicht folgte er hier einer mündlichen Tradition, denn diesbezügliche Quellen sind nicht bekannt.³⁴

Als die Sondershäuser Linie des schwarzburgischen Fürstenhauses 1909 mit dem Tod des Fürsten Karl Günther erlosch und die Fürstentümer Schwarzburg-Sondershausen und Schwarzburg-Rudolstadt

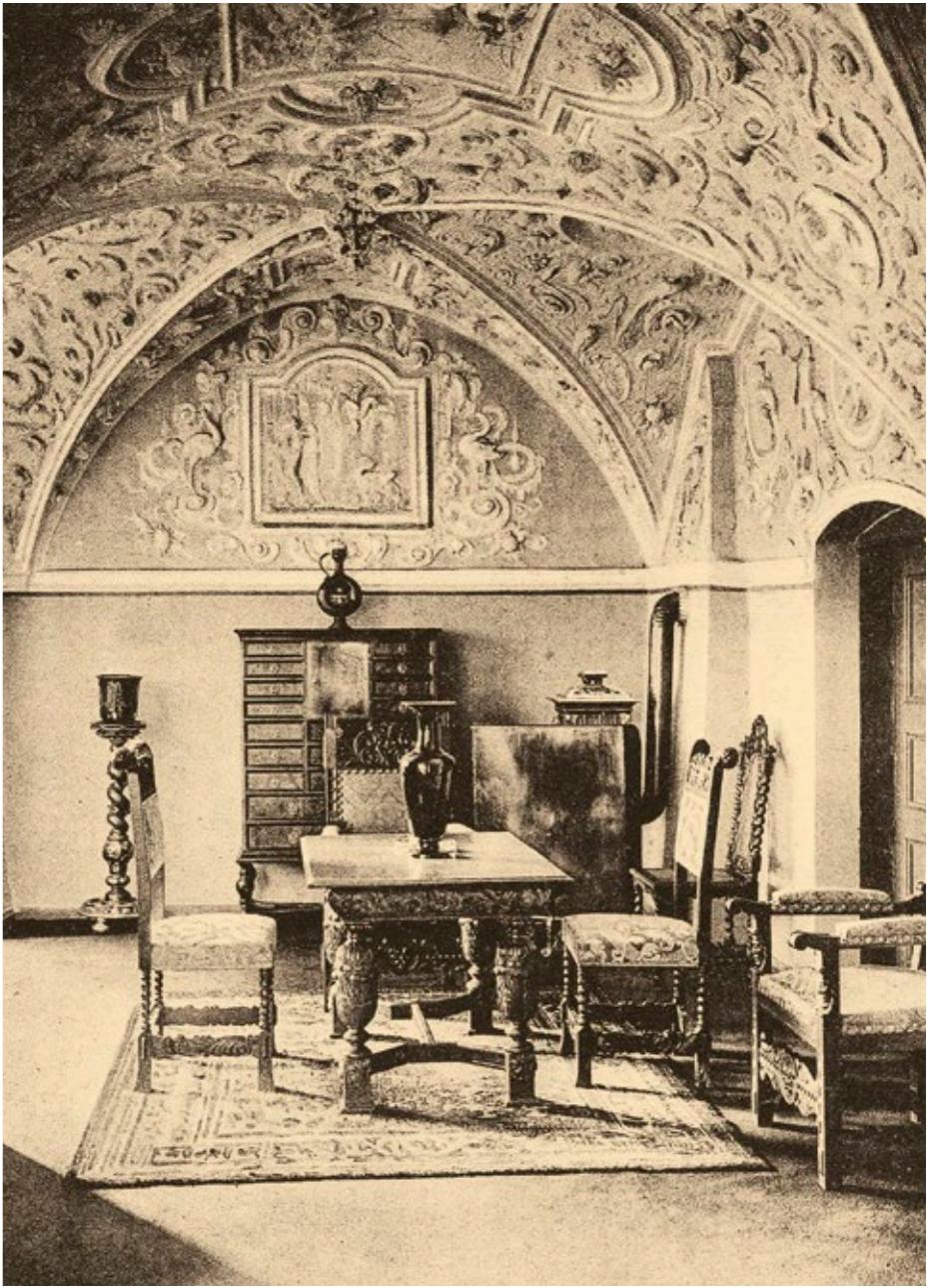


Abb. 31
Gewölbe am Wendelstein als Vortragszimmer des Fürsten, Vergrößerung einer Postkarte von 1909 (Schlossmuseum Sondershausen).

Ovid und die Standeserhöhung

Der Riesensaal und die
Appartements im Südflügel des
Schlosses (1690er-Jahre)

5

Der »Barock«-Umbau des Sondershäuser »Renaissance«-Schlosses in den 1690er-Jahren und seine dynastiegeschichtliche Motivation

Der Bauherr und seine Intentionen. Die barock dekorierten Räume im 1. und 2. Obergeschoss des Süd- und Ostflügels von Schloss Sondershausen mit dem Riesensaal als Höhepunkt bieten in ihrer Kombination aus Stuckaturen und Deckengemälden einen in dieser Dichte und Geschlossenheit in Thüringen einmaligen Komplex hochbarocker Raumkunstwerke.¹ Diese Raumdekore verdanken ihre Entstehung dem Repräsentationsanspruch des Grafen, ab 1697 Fürsten Christian Wilhelm von Schwarzburg-Sondershausen (1647–1721, reg. ab 1670)² und werden zu Recht mit der Vermittlung der von diesem Dynasten betriebenen und schließlich erwirkten Standeserhöhung in Verbindung gebracht.³ Christian Wilhelm, Initiator des »Barock«-Umbaus am Sondershäuser Residenzschloss, steht aufgrund seiner langen Lebens- und Regierungszeit als epochentypische Persönlichkeit für die Entwicklung des Fürstentums Schwarzburg-Sondershausen während eines ganzen Zeitalters (Abb. 135). Dabei sind seine Biographie und Regierung untrennbar mit der seines sechs Jahre jüngeren Bruders Anton Günther II.⁴ verbunden.

Als Graf Anton Günther I. schon 46-jährig verstarb, waren seine Söhne Christian Wilhelm und Anton Günther II. erst neunzehn bzw. dreizehn Jahre alt, also noch unmündig. Die Regierungsgeschäfte führten ihre Mutter Maria Magdalena, eine Tochter des Pfalzgrafen Georg Wilhelm von Zweibrücken-Birkenfeld, und ihr in Ebeleben residierender Onkel Ludwig Günther II.⁵ Im Rahmen ihrer höfischen Erziehung lebten Christian Wilhelm eine kürzere und Anton Günther II. eine längere Zeit am Hofe von Herzog Rudolf August von Braunschweig-Wolfenbüttel. 1667 bis 1669 absolvierte Christian Wilhelm in Begleitung seines Hofmeisters Georg Ludwig von Wurmb eine Kavalierstour, die ihn über Straßburg nach Paris, zu den Schlössern an der Loire, durch Südfrankreich und Norditalien nach Rom, zurück nach Paris, schließlich nach England und über die Niederlande zurück nach Deutschland führte.⁶ 1670 trat er die Regierung an.

Die 1672 beabsichtigte Vermählung mit der auch als Dichterin geistlicher Lieder bekannten Ludämilie Elisabeth, einer Tochter des Grafen Ludwig Günther I. von Schwarzburg-Rudolstadt,⁷ wurde durch den plötzlichen Tod der Braut, die wie zwei ihrer Schwestern an einer Masernepidemie verschied, hinfällig. 1673 vermählte sich Christian Wilhelm mit der verwaist am Rudolstädter Hof lebenden Gräfin Antonia Sibylla von Barby. Nachdem diese bei der Geburt ihres siebten Kindes verstorben war, ging er 1685 eine zweite Ehe mit Wilhelmine Christiane, einer Tochter von Herzog Johann Ernst II. von Sachsen-Weimar, ein. Diese Eheschließung zwischen dem damals noch gräflichen Haus Schwarzburg-Sondershausen und dem herzoglichen Haus Sachsen-Weimar durchbrach die bisherigen Heiratskreise der Schwarzburger.⁸ Vermutlich wollte Christian Wilhelm durch Assimilierung an das Weimarer Herzogshaus seine reichsunmittelbare Stellung und seinen Anspruch auf Ebenbürtigkeit mit den Ernestinern betonen. Aus dieser Ehe, die auch im Interesse der angestrebten Standeserhöhung geschlossen worden sein dürfte, gingen acht Kinder hervor.

Aus den engen Beziehungen, die Christian Wilhelms Bruder Anton Günther II. zum Braunschweiger Hof pflegte, ergab sich 1684 seine

Vermählung mit Auguste Dorothea von Braunschweig-Wolfenbüttel.⁹ Diese Ehe blieb kinderlos. Offenbar inspiriert vom Braunschweigischen Schloss Salzdahlum¹⁰ ließ Anton Günther II. von 1699 an für seine Gemahlin bei Arnstadt Schloss Augustenburg errichten. Diesen Wittumsitz bewohnte Auguste Dorothea schon zu Lebzeiten und nach dem Tod ihres Gemahls noch 35 Jahre. Bei diesem Schloss gründete sie die Fayencemanufaktur »Dorotheenthal«, die ihre Produktion nach mehrjährigem Versuchsbetrieb um 1715 aufnahm. Hier entstand auch das Puppenkabinett »Mon plaisir« (Schlossmuseum Arnstadt).

Wie seine Vorfahren war auch Christian Wilhelm bestrebt, seinen militärischen Pflichten gegenüber dem Reich nachzukommen. Als Schwarzburg-Sondershausen während des »Holländischen Krieges« (1672–1678), den Ludwig XIV. gegen die Niederlande führte, im Rahmen der vom obersächsischen Reichskreis zu stellenden Truppen seinen Beitrag zu leisten hatte, nahm Christian Wilhelm als Rittmeister einer Reiterkompanie mit einem kleinen Sondershäuser Kontingent teil.¹¹

Nachdem Anton Günther II. 1674 ebenfalls volljährig geworden war, teilten die Brüder ihren Besitz interimsisch. Dabei hatten sie sich zunächst mit ihrem Onkel Ludwig Günther II. und den von diesem gesetzten Prioritäten zu arrangieren. Als Ältester der Dynastie residierte Ludwig Günther II. in Arnstadt, während Christian Wilhelm sich in Sondershausen und Anton Günther II. in Keula niederließ. Als die Brüder nach dem Tod ihres Onkels über die gesamte Grafschaft verfügen konnten, kam es 1682 zu einer Landesteilung, die bis zum Tod von Anton Günther II. (1716) Bestand hatte. Christian Wilhelm regierte von der Residenz Sondershausen aus die unterherrschaftlichen Ämter Sondershausen, Ebeleben und Greußen, während Anton Günther II. in Arnstadt Schloss Neideck bezog, das oberherrschaftliche Amt Arnstadt/Käfernburg und die unterherrschaftlichen Ämter Keula und Schernberg erhielt. Das Amt Gehren wurde seiner Reichsunmittelbarkeit wegen als gemeinsamer Besitz verwaltet.

Die Erteilung von 1682 brachte als Besonderheit mit sich, dass sich nicht wie bisher üblich der Älteste der Dynastie in Arnstadt niederließ. Vermutlich hatte sich Christian Wilhelm in Sondershausen in mehr als einem Jahrzehnt so weit etabliert, dass er an einem Wechsel nach Arnstadt nicht interessiert war. Aus dieser Situation heraus wurde die bis dahin übliche Priorität in der Nutzung der Residenzen dauerhaft vertauscht, wodurch Sondershausen zum Sitz des jeweils Ältesten und nach Einführung der Primogenitur zur Hauptresidenz wurde – eine Konstellation, die bis zum Erlöschen der Linie Schwarzburg-Sondershausen (1909) bestehen blieb.

Erhebung in den Reichsfürstenstand. Christian Wilhelm bemühte sich intensiv um die Erhebung seiner Dynastie in den Reichsfürstenstand. Dies war das zentrale Thema seiner Regierungszeit. Ein bedeuternder Schritt auf dem Weg dahin war die Verleihung der Reichsgrafwürde (1691).¹² Am 3. September 1697 erfolgte die Erhebung in den Reichsfürstenstand.¹³ Die Aufwertung des Status der Schwarzburger brachte aber auch Probleme mit sich, die sich aus dem Widerstand der Wettiner gegen die Fürstung der Schwarzburger und der Wahrnehmung der damit verbundenen Rechte ergaben. Wenn die fürstliche Würde der schwarzburgischen Dynastie nun auch formal gesichert war, musste ihre Respektierung in der Praxis doch erst durchgesetzt werden. Da die lehnsrechtlichen Bindungen der Schwarzburger an die Wettiner in den einzelnen Territorien verschieden definiert waren, gingen die schwarzburgischen Dynasten mit der Praktizierung der Standeserhöhung unterschiedlich um. Während Christian Wilhelm seine Reichsfürstenwürde schon 1697 publizierte, nahm Anton Gün-

ther II. diese aufgrund zu erwartender und dann auch eintretender Verwicklungen mit Sachsen-Weimar erst 1709 in Anspruch. So besetzte Sachsen-Weimar 1711 Arnstadt zwecks Demonstration seiner lehnsrechtlichen Vorherrschaft mit 1500 Mann Militär (»Weimarische Woche«, 9.–15. Juli).¹⁴ Die Rudolstädter Linie verkündete die ihr 1697 und erneut 1710 zuteil gewordenen Standeserhöhung erst 1710.¹⁵ Beigelegt wurden die sich aus der Standeserhöhung der Schwarzburger ergebenden Differenzen mit den Albertinern bzw. Ernestinern erst durch Vergleiche von 1719 bzw. 1731.¹⁶

Die Fürstung der Schwarzburger war seitens des Reiches mit der Auflage zur Einführung der Primogenitur verbunden worden. Als in diesem Sinne 1713 der Abschluss eines Erbfolgevertrages mit Schwarzburg-Rudolstadt erfolgte, wurde die Primogenitur auch darin verankert.¹⁷ Beide Fürstentümer verzichteten künftig auf weitere Landesteilungen. Die Regierung fiel nun dem jeweils Erstgeborenen zu, während die nachgeborenen Prinzen finanziell und durch angemessene Residenzen abzufinden waren. Angesichts der umfangreichen Nachkommenschaft von Christian Wilhelm erwies sich die Primogenitur als geeignetes Mittel zur Ordnung der dynastischen Verhältnisse. Von seinen insgesamt 15 Kindern erreichten zehn, darunter sechs Söhne, das Erwachsenenalter. Doch löste die Einführung der Primogenitur nicht nur Probleme, sondern schuf auch neue. Heinrich und August, der Zweit- und der Drittgeborene der Söhne, standen der Primogenitur zunächst ablehnend gegenüber, wodurch Streitigkeiten aufgeworfen wurden, die in der Dynastie Jahrzehntelang – auch nach ihrer offiziellen Beilegung – für Unstimmigkeiten sorgten. In Vorahnung einer solchen Entwicklung berief Christian Wilhelm noch zu Lebzeiten – am 20. April 1720 – den Erbprinzen Günther als Fürst Günther I. (1678–1740, reg. ab 1720/21) zum Mitregenten.¹⁸ Der Trend zur Zentralisierung wurde durch die Tatsache verstärkt, dass Anton Günther II. 1716 kinderlos verstarb, weshalb Christian Wilhelm das gesamte Fürstentum vereinigen und an Günther I. weitergeben konnte.

Die Erhebung in den Reichsfürstenstand war auch bezüglich der kulturellen Präsenz der Höfe in Sondershausen und Arnstadt von Bedeutung, wobei retrospektiv verschiedene Schwerpunkte wahrzunehmen sind. Die Hofhaltung Christian Wilhelms wurde überregional vorrangig durch die hier veranstalteten Hoffestlichkeiten bekannt, von denen einige ihrer exemplarischen Konzepte wegen Eingang in die Kulturgeschichte gefunden haben.¹⁹ Dabei ist u. a. auf eine 1694 in der Fasanerie aufgeführte Bauernmaskerade und das am 6. Januar 1702, dem 55. Geburtstag des Fürsten, in einer aufwändigen, illuminierten Dekoration aufgeführte »Sing-Ballett« zu verweisen, das von keinem Geringeren als dem später am Kaiserhof wirkenden Concettisten Carl Gustav Heräus konzipiert wurde. Anton Günther II. hingegen war ein bedeutender Sammler von Kunstwerken und Antiquitäten. Sein diesbezügliches Interesse dürfte auf seinen Aufenthalt am Hof von Braunschweig-Wolfenbüttel zurückzuführen sein. Berühmtheit erlangte seine 20 000 Stück umfassende Münzsammlung, die er – wohl um die aus der Reichsfürstenwürde entstehenden finanziellen Belastungen abzubauen – 1712 für 100 000 Taler an Herzog Friedrich II. von Sachsen-Gotha verkaufte.

In den bestehenden gräflichen Residenzen Sondershausen und Arnstadt wurden nun Strukturen entwickelt, die Fürstenhöfen angemessen waren. Dabei konnte an ihre traditionelle Funktion als kleine Residenzen, in denen gewisse Grundlagen einer institutionellen und personellen Infrastruktur vorhanden waren, angeknüpft werden. Für die »Landeskinder« hatten der gehobene Status und die gestiegenen Ansprüche in sich widersprüchliche Folgen, da sie nun mitunter zu-



Abb. 135
Christian Wilhelm, Fürst von Schwarzburg-Sondershausen, Gemälde von Johann Peter Feuerlein, nach 1697 (Schlossmuseum Sondershausen, Kb 256).



Abb. 136
Sondershausen von Nordosten,
Gemälde, Ausschnitt aus dem
Sondershausen-»Prospect«
von Johann Alexander Thiele, 1736
(Schlossmuseum Arnstadt B 96).

in Mitteldeutschland nach dem Dreißigjährigen Krieg prägenden Schlossneu- und Schlossumbauten war der Sondershäuser »Barock«-Umbau eines der späten Projekte. In Thüringen gingen insbesondere von den sich aus der Gothaischen Erbteilung von 1680 ergebenden Schlossbauten Signale aus, die auch den Konkurrenzneid aktivierten. Gerade ein die Fürstung anstrebender und schließlich gefürsteter Potentat wie Christian Wilhelm stand in der Pflicht, seinen Anspruch bzw. Status weithin wahrnehmbar darzustellen.

Doch muss es auch unspektakuläre, mit der Bausubstanz des Sondershäuser Schlosses verbundene Gründe für den Umbau gegeben haben. Das zwischen 1534 und der Mitte des 16. Jahrhunderts entstandene Schloss hatte eineinhalb Jahrhunderte ohne substantielle Umbauten und Erneuerungen existiert. Als bedeutendste Eingriffe bzw. Ergänzungen sind Baumaßnahmen wie die Neudisponierung und -dekoration von Räumlichkeiten im 1. Obergeschoss des Schlossturmes (um 1615), die Umnutzung eines Saales im Nordflügel zur Schlosskapelle (1640er-Jahre) und die Errichtung eines als Nebengebäude realisierten »Reitstalls« (1660er-Jahre) – vermutlich anstelle eines Vorgängerbau – nachweisbar. Der Gesamteindruck, den das Schloss um 1690 vermittelte, dürfte noch weitgehend mit dem von 1550 identisch gewesen sein. Nicht auszuschließen ist, dass die alte Bausubstanz in Teilen, so z. B. den Giebeln und Zwerchhäusern des »Renaissance«-Schlosses, verschlossen war.

Auch Anton Günther II. ließ an seinem Residenzschloss in Arnstadt bauen. Doch waren die 1694/95 am Schloss Neideck begonnenen Arbeiten nicht wie die in Sondershausen auf substantielle Veränderungen am Äußeren angelegt. Die »klassische« Vierflügelanlage von Schloss Neideck blieb erhalten, Umbauten beschränkten sich hier auf das Innere.

Quellenlage – Zum Bauablauf und Charakter des Umbaus. Die Baumaßnahmen am Schloss knüpften an das um 1690 seinem Ende entgegengehende Baugeschehen an der Sondershäuser Stadtkirche St. Trinitatis an. Das 1608 bis 1620 erbaute, aber schon 1621 abgebrannte Gotteshaus, das im Laufe der Jahrzehnte mehrfach provisorisch instandgesetzt worden war, hat seine definitive, dem Fürsten Christian Wilhelm zu verdankende Wiederherstellung erst in den 1680er-Jahren erfahren. Die Weihe dieser Kirche fand im Jahr der Er-

hebung in den Reichsgrafenstand, am 25. November 1691, statt. Der Fürstenstand wurde mit den Wappen, Kronen und Monogrammen Christian Wilhelms, seiner verstorbenen und seiner zweiten Gemahlin geschmückt.²¹

Mit dem beginnenden Schlossumbau verlagerte sich das Baugeschehen aus der Stadt auf den Schlossberg. Der Umbau des Süd- und Ostflügels setzte 1689 ein und wurde im Verlauf der 1690er-Jahre realisiert.²² Der Ablauf des Baugeschehens ist aufgrund der Quellenlage nur generell, nicht aber im Detail fassbar. Pläne und Entwürfe, Gedinge, Rechnungslegung und Kostenanschläge sind nicht überliefert. Immerhin sind aus den spärlichen Quellen die Protagonisten der Bau- und Ausstattungsmaßnahme – der Architekt, einige Bauhandwerker, die Stuckateure und vielleicht an der dekorativen Ausstattung beteiligte Hofmaler – ansatzweise herauszulesen. Anhand dieser Daten ist es zumindest möglich, Eckpunkte zu setzen und die Entwicklung grundsätzlich zu bewerten.

Obwohl die Schlossbaurechnungen nicht und die Sondershäuser Renteirechnungen erst von 1695/96 an (ohne Belege) erhalten sind, kann der Beginn des Schlossumbaus auf 1689 datiert werden. In den Sondershäuser Konsistorialakten findet sich der Text eines aus Anlass der bevorstehenden Baumaßnahme verrichteten Kollektivgebet, das in der Stadtkirche St. Trinitatis gesprochen wurde. Dieser Text, der nur als mit Korrekturen durchsetztes Konzept überliefert ist, lautet: »Gebetsformel Wegen Vorhabenden Schloßumbaus Zu Sondershausen anno 1689.90. Demnach bey hiesigem, Gräffl. Residentz-Hause ein nothwendiger Bau vorgenommen werden müssen, als flehen Wir den Höchsten Gott an, dass er solches werck auß der Höhe segnen, die daran arbeiten, ihre Hände und Arme stärcken, sie durch seiner Engel Macht schütze, vor aller Gefahr gnädigst bewahren wolle, damit dieses wichtige [Werk] wohl von statthen gehen, begvehm und glücklich hin-auß geführet, und dieses Hauß von Ihr. Hochgräffl. Gnd. Unberem gnäd. Herrn und Dero Hochgräffl. Nachkommen viele Jahre lang in vollen Segen und Flor besessen werden möge. Das gieb o Herr aller Herren! Amen!«²³

In den jeweils von Michaelis zu Michaelis geführten Renteirechnungen, in denen die für den laufenden Unterhalt der herrschaftlichen Bauten ausgegebenen Beträge abgerechnet wurden, finden sich

gelegentlich auch Aufwendungen zum Umbau und zur Neuausstattung des Schlosses. Diese Rechnungen, die den Verlust der Schlossbau-rechnungen nicht ausgleichen können, sind für die erste Hälfte der 1690er-Jahre nicht und danach nur lückenhaft nachweisbar, so für die Jahre 1695/96, 1696/97, 1697/98, 1700/01 (letztere unvollständig, ohne Baukapitel) und 1701/02.²⁴ Das Fehlen der Jahrgänge 1698/99 und 1699/1700 ist besonders bedauerlich, da in diesen Jahren wichtige Ausstattungsarbeiten stattgefunden haben müssen.

Aufgrund dieser Quellenlage sind der größte Teil der Leistungen, die von den für den Umbau hauptsächlich relevanten Gewerken der Maurer und Zimmerleute in der ersten Hälfte der 1690er-Jahre erbracht wurden, archivalisch nicht fassbar. Als der Sondershäuser Schieferdecker Hans Lutsch 1696 für die Eindeckung des »neues Gebäudes« u. a. aus der Renteikasse entlohnt wurde, muss der äußere Umbau des Süd- und Ostflügels weitgehend abgeschlossen gewesen sein.²⁵ Spätestens 1701/02 waren die Repräsentationsräume fertiggestellt und eingerichtet. Eine Hoffestlichkeit vom 6. Januar 1702 belegt, dass der bei Umbau durch Entkernung von Altsubstanz im 2. Obergeschoss des Südflügels entstandene Riesensaal, dekoriert mit 16 überlebensgroßen Stuckfiguren antiker Gottheiten und 22 Gemälden im Deckenstuck, zu diesem Zeitpunkt für eine solche repräsentative Veranstaltung nutzbar war.²⁶ Auch einer 1703 fassbaren ersten Erwähnung des Riesensaals in der Literatur zufolge wurde der Saal damals bereits genutzt.²⁷

Architektonisch wurde der Schlossumbau auf zwei Optionen ausgerichtet – spektakuläre Aufstockungen und bescheidene Anbauten. Dies bezog sich vor allem auf den Umbau des 2. Obergeschosses am Süd- und Ostflügel und die Aufstockung weiterer Etagen auf diesen Trakt. Die zuvor über dem 2. Obergeschoss gelegenen Giebel und Zwerchhäuser wurden abgetragen. Der Baukörper wurde durch besagte Aufstockungen am Ostflügel bis auf fünf und am Südflügel bis auf sechs Etagen gesteigert. Am Ostflügel wurde die fünfte, am Südflügel die fünfte und sechste Etage stufenartig vom Unterbau abgesetzt. Dabei entstand die seitdem für das Erscheinungsbild dieses Traktes von Schloss Sondershausen typische und ungewöhnliche, weil pyramidal zulaufende Konzipierung des Obergeschosses. Warum Schloss Sondershausen baulich in der Vertikalen gesteigert wurde, während der Schlossbaukunst dieser Epoche im Wesentlichen an der horizontalen Gliederung und Entfaltung der Baukörper gelegen war, bleibt unklar. Offenbar sah man in den 1690er-Jahren nicht die in den 1760er-Jahren genutzte Möglichkeit, durch den Bau eines neuen Schlossflügels eine nennenswerte Erweiterung der überkommenen Bausubstanz vorzunehmen. Christian Wilhelm dürfte auch einen sehr viel stärkeren Bezug zur Altsubstanz des Schlosses gehabt haben, als ihn sein Enkel Christian Günther sechs Jahrzehnte später hatte.

Während bis zum 2. Obergeschoss mit dem Baukörper des 16. Jahrhunderts auch dessen in Stabwerk gehaltene Fenstergewände (z. T. überputzt) erhalten blieben, wurde das aufgestockte 3. Obergeschoss am Südflügel zu den Untergeschossen durch ein kräftiges Gesims abgesetzt und mit Fenstergewänden ausgestattet, deren Schwere und plastische Gliederung dieses Geschoss betonen und in einem auffälligen Kontrast zu den flachen Stabwerkprofilen der unteren Etagen stehen. Dass die Fenstergewände der unteren Etagen belassen wurden, mag praktische Gründe gehabt haben, zumal in diesen Etagen auch die Anordnung der Räume und der Fensternischen im Wesentlichen erhalten blieben. Doch könnte die Beibehaltung dieser Gewände auch als Präsentation einer Tradition, der dieses Gebäude und diese Dynastie angehörten, verstanden worden sein.



Die älteste aussagekräftige Ansicht des Schlosses nach dem Umbau findet man auf einem Sondershausen-»Prospect« von Johann Alexander Thiele, der das Schloss 1736 von Nordosten zeigt (Abb. 136).²⁸ Die Kopie einer Schlossansicht auf dem Kopf eines Lehrbriefes von 1751²⁹ und ein die bauliche Situation aufs Gröbste vereinfachender Holzschnitt, der zwischen 1723 und 1747 entstanden sein muss, geben das umgebauten Schloss von Süden wieder (vgl. Abb. 392, 394).³⁰ Eine Ansicht des Schlosses vom Marktplatz, die der Berliner Maler Friedrich August Nothnagel 1856 schuf, zeigt – abgesehen von dem im Vordergrund wiedergegebenen spätklassizistischen Ensemble aus Schlossterrasse, -treppe und -wache – das Schloss im Wesentlichen noch immer in dem baulichen Zuschnitt, den es in den 1690er-Jahren erhalten hatte (Abb. 137).³¹ Fotografien aus dem frühen 20. Jahrhundert, aus denen die Hofansicht der »alten« Schlossflügel vor dem Galerieanbau von 1914 ersichtlich ist, geben ebenfalls noch den um 1700 geschaffenen Zustand wieder (Abb. 138). Auf allen diesen Abbildungen treten die

Abb. 137
Schloss Sondershausen von Osten,
Aquarell von Friedrich August
Nothnagel, 1856 (Schlossmuseum
Sondershausen S 30).

Abb. 138
Schloss Sondershausen, Blick
von Westen auf die »alten«
Schlossflügel, vor 1914 (Schloss-
museum Sondershausen).

6

Ovid und die Göttin der Liebe

Das Deckengemälde
im Achteckhaus
des Sondershäuser
Schlossparks (um 1710/16)

Achteckhäuser in Sondershausen

Das Achteckhaus im Schlosspark¹ ist nicht nur den Sondershäusern ein Begriff, sondern auch weit über die Stadt hinaus als kulturgeschichtlich bedeutender Gartenpavillon und Aufführungsort von Konzerten bekannt (Abb. 391). Von den Achteckhäusern in Sondershausen hingen weiß man heute, sofern man sich nicht mit der Baugeschichte des Schlosses befasst hat, nichts mehr. So mag die Information, dass es im Sondershäuser Schlossbezirk sechs in Dimension und Nutzung verschiedene Achteck-»Häuser« gab, überraschen. Davon waren drei eigenständige Architekturen, die anderen drei auf Mauerzügen aufgesetzte Pavillons. Erhalten ist nur das größte und am prächtigsten ausgestattete dieser Gebäude.

Als der »barocke« Schlossumbau am Süd- und Ostflügel in den Jahren um 1700 abklang, wandte sich Fürst Christian Wilhelm von Schwarzburg-Sondershausen der Gestaltung von Parkanlagen zu, die er auf dem Gelände westlich des Schlosses – hinter einem den Schlosshof begrenzenden Reitstall – anlegen ließ (Abb. 392, 394).² Hier, wo der Schlossberg nach Norden und Osten ansteigt, wurde auf einer zu diesem Zweck geschaffenen Terrasse ein Lustgarten angelegt, der sich auf dem Gelände des heutigen – klassizistisch geprägten – Lustgartens befand. Auf einer kleineren Terrasse südwestlich darunter wurde 1702 eine Orangerie (1945 zerstört) errichtet. Auch das den Hang des Schlossberges nach Norden abschließende Terrain, hinter dem das Gelände zum »Lohpark« steil abfällt, wurde begradigt. Hier entstand eine in westöstlicher Richtung verlaufende Mail-Bahn zur Ausübung des gleichnamigen Spiels. Diese Bahn lag auf einem Teil des länglichen Terrains, auf dem später die Reitbahn (um 1770, Er-

Abb. 391
Sondershausen, Schlosspark,
Achteckhaus, Ansicht von Süden.



neuerung um 1850, Verlust nach 1945),³ das Hoftheater (erbaut 1825, 18. 5. 1946 abgebrannt) und der Marstall (1847–1851) errichtet wurden. Unmittelbar westlich des Schlosses gelegen, diente dieses Gelände der fürstlichen Familie und ihrer Entourage als Promenade, zur Erholung im Freien, aber auch zum Amusement und zur körperlichen Ertüchtigung durch Spiele. Im Sinne dieser Programmatik wurde 1709 ein weiterer Akzent gesetzt: Am westlichen Ende der Mail-Bahn entstand ein in den entstehungszeitlichen Renteirechnungen nach seiner Baugestalt als »Achteckhaus« oder »Achteckiges Haus« bezeichnetes Gebäude.⁴ Eine andere, ebenfalls entstehungszeitliche Quelle benennt das Gebäude nach einer seiner Funktionen als »Turnierhaus«.⁵ Im Verlauf des 18. Jahrhunderts fanden beide Bezeichnungen Verwendung. Hingegen ist die sich ebenfalls auf die Funktion des Gebäudes beziehende Bezeichnung »Karussell« erst im 20. Jahrhundert nachweisbar.⁶ Diese Bezeichnung leitete sich von der drehbaren und mit Holzferden besetzten Fußbodenscheibe ab, die vom Keller aus durch einen Göpel in Bewegung zu setzen war. So diente das als großer Gartenpavillon konzipierte Gebäude als Stätte des Spielens und der Ertüchtigung, aber auch zur Veranstaltung von Hoffestlichkeiten.

Durch seinen exponierten Standort am oberen Ende des ansteigenden Hanges war das Achteckhaus, wie auch auf historischen Ansichten erkennbar, weithin sichtbar. Auch heute ist es von bestimmten Standorten in der Stadt und aus der Umgebung als Blickfang wahrnehmbar. Die älteste etwas konkretere Darstellung des Gebäudes findet man auf einem Sondershausen-Prospekt von Johann Alexander Thiele von 1736 (Abb. 394).⁷

Das Gebäude ist unter verschiedenen Aspekten bemerkenswert. Zunächst verdient der an den Fassaden dreigeschossig angelegte Pavillon, der in seinem Inneren einen über drei Etagen gehenden großen Raum mit zwei umlaufenden Emporen auf acht Säulen birgt, eine Würdigung als originelle Parkarchitektur. Bezüglich seiner Nutzung als »Karussell«, aber auch als Veranstaltungsort von Hoffestlichkeiten ist das Gebäude kulturgeschichtlich relevant. Vor allem aber geht vom Achteckhaus aufgrund der Ausgestaltung seines Inneren mit einem Stuckdekor, dem ca. 150 Quadratmeter umfassenden Deckengemälde *Triumph der Venus* und 32 Grisaille-Gemälden mit emblematischen Motiven, die sich an den Unterseiten der Emporen befinden, die Wirkung eines vielschichtigen barocken Raumkunstwerkes aus.

Die Sondershäuser Renteirechnungen enthalten zum Bau des Achteckhauses, das als verputzter Fachwerkbau mit zeltförmigem Ziegeldach errichtet wurde, diverse Abrechnungsvermerke, durch die das Baugeschehen zumindest im Groben überschaubar wird.⁸ Aus diesen Vermerken ist ersichtlich, dass das Gebäude 1709 in einem Zug errichtet wurde. Die Termine, zu denen die Bauhandwerker Abschlagszahlungen für verdingte Arbeiten erhielten, lassen auf eine straff organisierte und gut abgestimmte Bauplanung schließen. Ziel war offensichtlich, das Gebäude vom Frühjahr bis in den Herbst des Jahres 1709 bauseitig fertigzustellen. Von Mai bis Juli 1709 wurden Zimmerarbeiten,⁹ im Juni und Juli Maurerarbeiten,¹⁰ im Juni Kleiber- und Tüncherarbeiten,¹¹ Ende Juni Ziegeldeckerarbeiten¹² und von Juni bis September Tischlerarbeiten¹³ abgerechnet. Der Architekt wird nicht genannt. Naheliegend ist die Vermutung, dass der schon beim Schlossumbau der 1690er-Jahre nachweisbare Architekt Johann Mützel auch hier gemeinsam mit dem Sondershäuser Bauschreiber Johann Nicol Ludwig wirkte.

Abb. 392
Schloss Sondershausen mit Schlosspark und Achteckhaus, Zeichnung von Ernst Schedensack (1920) nach einer nicht überlieferten Vorlage von 1751 (Schlossmuseum Sondershausen Z 45).

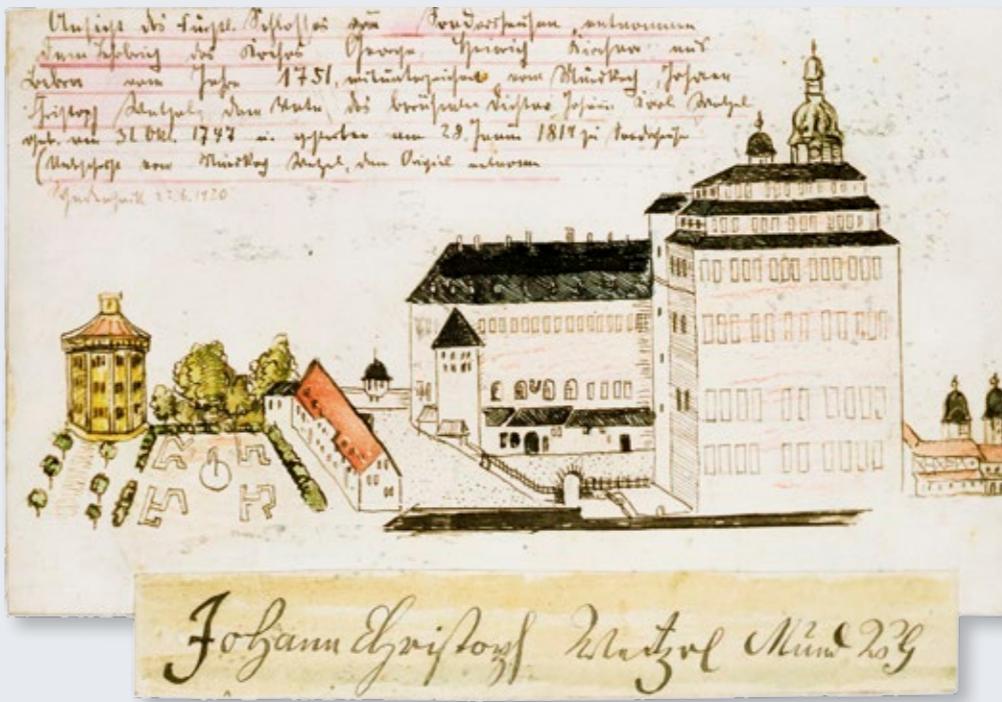


Abb. 394
Achteckhaus, Gemälde, Detail aus dem Sondershausen-»Prospect« von Johann Alexander Thiele (Schlossmuseum Arnstadt B 96).

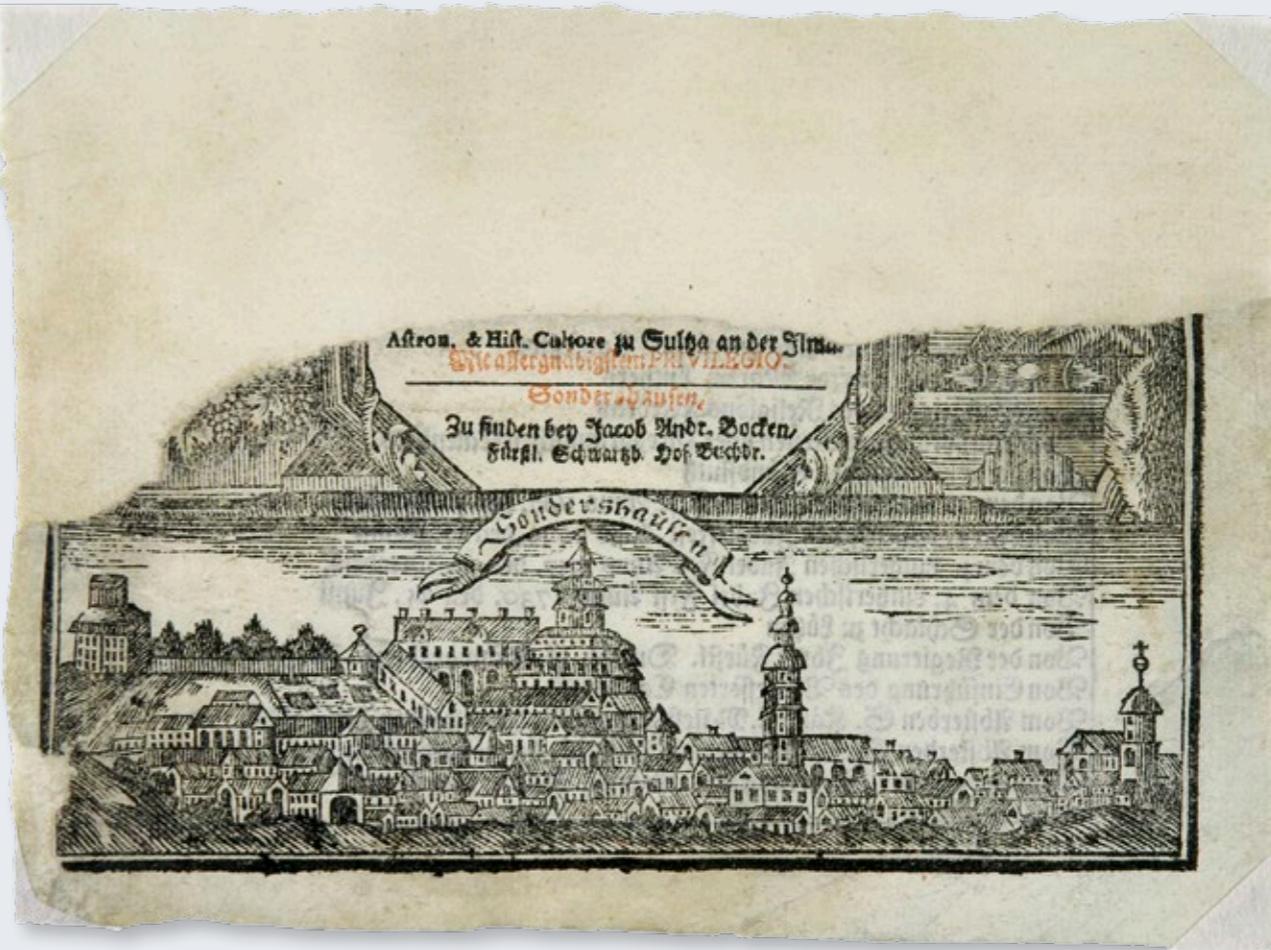
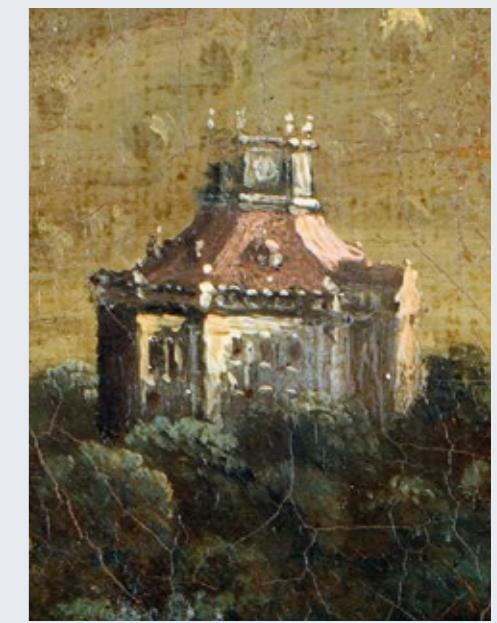


Abb. 393
Schloss Sondershausen von Süden, Holzschnitt aus einem Buchtitel, um 1730 (Schlossmuseum Sondershausen oors.).



Überschattet wurde das Baugeschehen von einem Unglücksfall. »Mstr. Hanß Wilhelm Marqvart, Fürstl. Hoffmäurer alhier, ein frommer, fleißiger und friedliebender Mann, ist den 8. May Abends umb 5. Uhr gleichen Himmelfahrts ... Abend am Turnier-Hause auff dem hohen Gerüste in seinen Verrichtung[en] gewesen, da das Gerüste unter ihm abgebrochen[en] und er sich wegen der großen Höhe und auff den unten liegenden Steinen im Leibe ganz zerschmettert, und des Nachts darauff umb 12. Uhr seinen Geist aufgegeben, ist d[en] 10. darauff mit der ganzen Schule auff dem Gottes Acker begraben worden.«¹⁴ Bei dieser Gelegenheit wurde das Gebäude nicht nach seiner Baugestalt als »Achteckhaus«, sondern nach seiner Funktion als »Turnierhaus« benannt, wobei es sich um die einzige entstehungszeitliche Erwähnung unter dieser Bezeichnung handelt.

Mit etwas Abstand zur Errichtung des Gebäudes sind 1711 nochmals Tischlerarbeiten fassbar.¹⁵ Weitere Erwähnungen aus der Entstehungszeit des Gebäudes, die nicht unmittelbar mit dem Baugeschehen verbunden sind, flankieren diese Daten.¹⁶

Die Entstehung des Stuckdecks und des Deckengemäldes sind im Gegensatz zu den Bauarbeiten in den Sondershäuser Renteirechungen nicht fassbar, müssen also anderweitig finanziert worden sein. Das Stuckdekor dürfte unmittelbar nach der Errichtung des Achteckhauses im Anschluss an dessen bauseitige Fertigstellung entstanden sein, zumal der durch andere Arbeiten in Thüringen bekannte Stuckateur Abondio Minetti, bedauerlicherweise ohne Erwähnung der konkreten Arbeitsaufgabe, 1710 in Sondershausen nachweisbar ist. Das Deckengemälde wurde 1710 oder 1716 von Lazaro Maria Sanguinetti geschaffen, was durch eine Signatur mit nicht ganz eindeutiger Datierung belegt ist. Dieses Gemälde ist nicht im Original, sondern als Rekonstruktion des Restaurators Fritz Leweke erhalten (1957–1960).

Vermutlich zur selben Zeit wie das große Achteckhaus entstanden im Loh, auf einem weiter westlich im Talbereich des Schlossparks gelegenen Platz, zwei kleinere Achteckhäuser, von denen das eine zwei-, das andere eingeschossig gehalten war. Diese Gebäude ergänzten die 1694 hier angelegte Fasanerie, in der auch Hoffestlichkeiten stattfanden. Auch diese Achteckhäuser wurden als verputzte Fachwerkbauten errichtet und mit Zeltdächern gekrönt. Über ihre Funktion und Innenausstattung ist nichts bekannt; sie vermittelten einen laubenartigen Eindruck. Archivalische Erwähnungen der beiden kleinen Achteckhäuser konnten bisher nicht nachgewiesen werden. Auch bildliche Darstellungen sind selten (Abb. 395).¹⁷ Beide Gebäude wurden in den 1830er-Jahren im Zusammenhang mit der spätklassizistischen Umgestaltung des Lohplatzes (Bau der Lohhalle, 1837) abgerissen.

Abb. 395 (oben)
Sondershausen, Schlosspark, Lohplatz,
rechts eines der beiden Achteckhäuser,
vor 1837, Zeichnung von Alexis Schedensack
(Schlossmuseum Sondershausen Z 1217.26c).

Abb. 396 (mittig)
Marktplatz von Südosten mit Schloss und
Prinzenpalais, Bebauung 1711–1836,
Lithographie von Eduard Palm
nach einer Zeichnung von Felix Höring
(aus: Apfelstedt 1886, Fig. 33).

Abb. 397 (unten)
Wachparade auf dem Lustgarten (Achteckhaus von Südosten), Gemälde von Franz Störnbrand,
1835 (Schlossmuseum Sondershausen Kb 181).

Das diesen drei Achteckhäusern zugrundeliegende Konzept von Parkgebäuden lässt eine spielerische Herangehensweise an das typologische Phänomen achtseitiger Gartenarchitekturen erkennen: Hier wurden offenbar in Abstimmung zueinander drei Gebäude derselben Baugestalt in drei Dimensionen realisiert.

Zu den drei erwähnten Achteckhäusern kamen zwei weitere hinzu, als Fürst Christian Wilhelm in Abrundung des »barocken« Schlossumbaus 1711 die bauliche Situation am Osthang des Schlossberges zwischen diesem und dem Marktplatz neu ordnen ließ.¹⁸ Dabei wurde ein Teil der älteren Bausubstanz abgerissen und der Schlossberg nach Osten zum Marktplatz hin mit einer z. T. auf mittelalterliches Mauerwerk aufsetzenden neuen Bebauung versehen, die den Eindruck einer gewissen Geschlossenheit vermittelte. Die Zentralpartie dieser Bebauung – eine hoch über dem Marktplatz gelegene Galerie – wurde seitlich von zwei schlanken achtseitigen Pavillons eingefasst, die in verputztem Fachwerk gehalten und mit schiefergedeckten Hauben gekrönt waren (Abb. 396). Diese Pavillons dürften auf den Resten ehemaliger Flankiertürme der mittelalterlichen Schlossmauer errichtet worden sein.

Zur Errichtung dieses Gebäudes sind einige Abrechnungsvermerke überliefert. Im Mai und August 1711 wurde Zimmerarbeit,¹⁹ vom August bis Oktober 1711 und im Juli 1712 Maurerarbeit,²⁰ im April und September 1711 sowie Juli, August, Oktober und November 1712 Kleiberarbeit abgerechnet.²¹ Tischlerarbeiten, die im Juli, August und von September bis November 1712 beglichen wurden, müssen sich auf die innere Ausstattung bezogen haben.²² Vielleicht galten sie u. a. einem »Tischlein-deck-dich«, das in einem der beiden Achtecktürme existiert haben soll. Solche Tische, die bei Bedarf gedeckt aus einem abklappbaren Boden hochgefahren wurden, waren in barocken Innenarchitekturen ein ebenso beliebtes wie kurioses Ausstattungsstück. Im Februar und Juli 1712 sind Zahlungen für Ankäufe von Schiefer, im Oktober 1712 Schieferdeckerarbeiten fassbar.²³ Das Innere der neuen Türme und vermutlich auch die Galerie zwischen diesen wurden mit Stuck ausgestattet. Ein damit im Juni und Juli 1712 beschäftigter Stuckateur – vielleicht der schon 1710 in Sondershausen nachweisbare Abondio Minetti – wird in den Quellen erwähnt, aber nicht namentlich genannt.²⁴ Seine Arbeit ist nur indirekt – durch die für ihn errichteten Gerüste – fassbar. Dasselbe trifft auf einen Maler zu, der im August und September 1712 in diesen Türmen arbeitete.²⁵ Im Mai und August 1712 wurden an den Türmen Taubennester angebracht.²⁶

Zu verweisen ist noch auf ein Gebäude, das als sechstes Sondershäuser Achteck-»Haus« gelten kann – ein kleines pavillonartiges Gebilde, das auf den o. g. Ansichten aus der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts (vgl. Abb. 392, 393) erkennbar ist. Dieser achtseitige Pavillon bekropte eine Mauer, die im Anschluss an den Nordflügel nach Westen verlief.²⁷

Das Achteckhaus – Funktion und Baugestalt

Konzipiert wurde das Gebäude als großer Pavillon in Gestalt eines Oktagons von knapp 22 Metern Durchmesser und 23 Metern Höhe. Der mit Bruchsteinen (Kalkstein) ausgemauerte Fachwerkbau mit verputzter Fassade und einem ziegelgedeckten Zeltdach mit acht geschweiften Gauben²⁸ steht auf einem Sockel von Kalksteinquadern. Dieser Sockel ist, da das Gebäude an den oberen Rand eines abfallenden Hangs gesetzt wurde, nur im südlichen Bereich vollständig

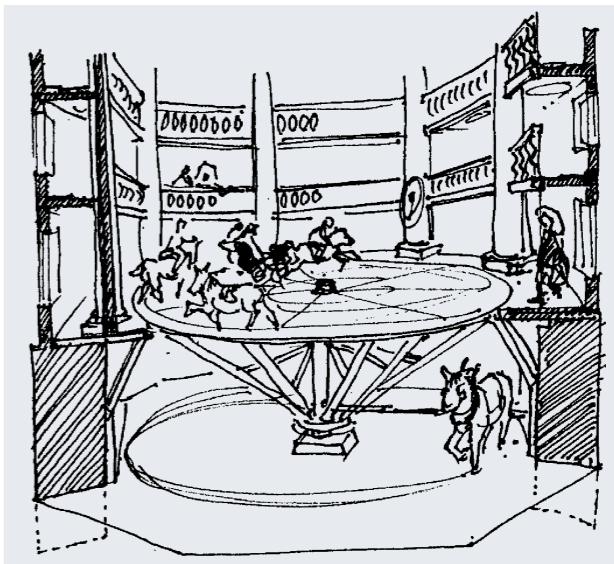


Abb. 398
Achteckhaus, Blick ins Innere
nach Süden.

Abb. 399
Achteckhaus, ehemaliges Karussell,
Rekonstruktionsversuch (Vorlage:
Schlossmuseum Sondershausen).

und im Westen und Osten teilweise sichtbar. Im Norden befindet sich auf dem hier ebenerdig Terrain der Zugang ins Innere des Pavillons, im Süden ein technischer Zwecken, d. h. der Betriebung des Karussells, dienender Zugang ins Sockelgeschoss. Die das Dach des Gebäudes bekönende Laterne ist auf einem Gemälde von 1837 nachweisbar, das im Hintergrund einer Wachparade eine Ansicht des Achteckhauses bietet (Abb. 397).²⁹ Die ursprüngliche Fassung dieser Laterne kann aus dem Gemälde von Thiele von 1736 andeutungsweise erschlossen werden.³⁰ Auf diesem Gemälde erkennbare Details sprechen dafür, dass die jeweils acht Ecken des Gebäudes und der Laterne mit schlanken Aufsätzen – kleinen hölzernen Statuen oder architektonischen Elementen, vielleicht kleinen Obelisken oder Vasen – geschmückt waren.

Entstehungszeitlich diente das Gebäude im Wesentlichen zwei Nutzungen. Im Keller befand sich eine technische Vorrichtung in der Art eines Pferdegöpels, durch die eine im Fußboden des Pavillons eingesetzte hölzerne Scheibe von ca. 14 Metern Durchmesser als »Karussell« angetrieben werden konnte (Abb. 398, 399).³¹ Auf dieser Scheibe

8

**Ovid und
die fürstliche Ehe**
Die Gemäldeausstattung
des Festsaals im
Westflügel (um 1770)



Abb. 459
Festsaal im Westflügel,
Blick nach Süden.

Der Festsaal im Westflügel

Ein zweiter Festsaal. Sieben Jahrzehnte nach dem Riesensaal im Südflügel entstand als repräsentativer Höhepunkt der Sondershäuser Schlosserweiterung der 1760er-Jahre im Westflügel ein zweiter Festsaal.¹ Dieser Saal – vom Hauptgeschoss über längsseitige Emporen auf die Mansarde übergreifend – wurde zu zwei Etagen konzipiert (Abb. 459). Mit einer Fläche von $15,2 \times 13,2$ Metern und einer Höhe von 8,7 Metern ist er ideal proportioniert. Schon 1909 hatte der Sondershäuser Heimatforscher Günther Lutze befriedigt festgestellt, dass dieser Saal – im Gegensatz zu dem ihm als Raumkunstwerk unverständlichen Riesensaal im Südflügel – in einem »Gleichmaße der Größenverhältnisse² geschaffen worden sei. Die den Saal in Abstimmung aufeinander prägenden Medien sind die üblichen – ein Stuckdekor, das die Wandflächen gliedert und umspielt, und eine Gemäldeausstattung, bestehend aus einem weitflächigen ovalen Deckengemälde³ (*Kallisto-Mythos*) und zwei hochovalen Gemälden an den Schmalseiten des Saales (*Venus und Vulkan*, *Bacchus und Ariadne*). Die innenarchitektonische Gliederung, die Farbfassung des Fonds, vor allem aber die das Erscheinungsbild des Raumkunstwerkes prägenden Stuckaturen und die Gemäldeausstattung gehen ein stimmiges Wechselspiel ein, das die Wirkung des Saales bestimmt. Die hier vermittelte fürstliche Würde wird von einer wohltuenden Leichtigkeit und Heiterkeit getragen, die sich auch in der Ikonographie widerspiegelt.

Das Dekor des Saales wurde symmetrisch konzipiert und wirkt als Gesamtkunstwerk so überzeugend, dass man eine aus den baulichen Gegebenheiten resultierende Unregelmäßigkeit zunächst nicht bemerkt. Aufgrund der unterschiedlichen Länge der Längsfassaden des

spitzwinklig zum »alten« Schloss angelegten Westflügels stehen die Ostwand des Saales und der diese zum Schlosshof hin überlagernde Schweigiebel in keinem stimmigen Verhältnis zueinander (vgl. S. 391). Diese Unregelmäßigkeit wurde in der Fassadenansicht und in der Hauptetage des Saales geschickt kaschiert. Im Inneren galt es vor allem über der Ost-Empore Probleme zu lösen, da die Fenster hier nicht mit den Fensteröffnungen des Schweigiebels in Einklang zu bringen waren. So wurden drei der fünf Fenster der Ost-Empore des Saales als von der Norm abweichende Sonderformen ausgebildet:⁴ Das südlichste dieser Fenster wurde an der Fassade zu einem hohen Bogenfenster entwickelt, findet demzufolge im Saal keinen oberen Abschluss. Das Fenster daneben konnte nicht hochformatig angelegt werden. An seine Stelle trat das hier in der Fassade sitzende Rundfenster. Das folgende Fenster, das den Verlauf des Giebelansatzes nachvollzieht, erhielt unten eine Abschrägung. Diese Differenzen wurden je nach Standort des Betrachters zumindest teilweise durch die Emporenbrüstung verdeckt, betrafen zudem den wenig beachteten Randbereich eines Saales, dessen gestalterische Raffinesse die Aufmerksamkeit anderweitig beanspruchte. Zu würdigen ist die Geschicklichkeit, mit der der Architekt hier den Anspruch auf Regelmäßigkeit am Giebel mit dem auf Geschlossenheit der Wirkung des Saales in Übereinstimmung gebracht hat.

Die Emporen sind nur an den Längsseiten funktionell ausgebildet und über die jeweiligen Mansardräume zugänglich. Doch scheinen sie durch eine geschickte Krümmung ihrer seitwärts auslaufenden Partien und deren sich dem Stuck angleichenden Verlauf auf die Schmalseiten des Saales überzugreifen. Die durch breite Profilbänder oval umrissene Rahmung des Deckengemäldes nimmt diesen von den Emporen ausgehenden Schwung optisch auf. Dabei wird der Saal von zwei über-



Abb. 460
Schweigiebel am Westflügel (=Ostfassade) mit dem Allianzwappen von Schwarzburg-Sondershausen und Anhalt-Bernburg, der Fürstenkrone und dem St. Hubertus-Orden.

einander gesetzten Kehlungen gefasst, die in miteinander harmonisierenden Phasen aufeinander bezogen sind – der Kehlung der Empore und der Deckenkehlung.

Der Saal und der ihm hofseitig vorgelagerte Fassadenabschnitt bilden ikonographisch eine Einheit. Die Gemälde des Saales präsentieren, wie die weitere Untersuchung zeigen wird, eine auf den Ehebund von Schwarzburg-Sondershausen und Anhalt-Bernburg bezügliche Ikonographie. Dasselbe Thema spiegelt sich am hofseitigen Schweigiebel des Gebäudes wider, der von einem aus Stuckaturen, Realien und Bildhauerarbeiten kombinierten Trophäen-Ensemble beherrscht wird (Abb. 460). Hier wurde das Allianzwappen von Schwarzburg-Sondershausen und Anhalt-Bernburg, gekrönt von einem Fürstenhut, zentral platziert. Zwischen den beiden Wappen hängt an einer Kette das Ordenszeichen des St.-Hubertus-Ordens, dem Fürst Christian Günther seit 1768 angehörte. Ein weitgefächertes Spektrum von Sonnenstrahlen umgibt diese Würzeichen. Darunter wurde, ausgehend vom Hauptgesims des Gebäudes, ein mächtiges Trophäenensemble gesetzt, das mittig vertikal durch eine Rüstung und einen Helm gegliedert wird. Der Helm wurde bezeichnenderweise auf eine aus der Rüstung herausragende Keule aufgesteckt – ein ikonographischer Bezug zur Herkules-Figur des Schlossbrunnens.

Um Rüstung, Keule und Helm gruppieren sich fächerförmig Fahnen, Lanzen, Hellebarden, Trommeln und Kanonenrohre, bei denen es sich zum Teil um originale Militaria-Gegenstände handelt, die von Putz überzogen, angestrichen und mit Stuckpartien kombiniert wurden. Diese Stuckaturen, die die Fenster des 1. Obergeschosses umspielen, nehmen durch ihre Motive – Blumen und Früchte, Maskarons und Putten – die in der Ornamentik des Saales dominierenden Themen Wein, Musik und durch Masken auch das Theater auf. Die

Felder über den seitlich des Mittelfensters angeordneten Fenstern wurden mit je einem üppigem Putto besetzt, der programmatiche Attribute vorweist. Ein mit einem Ährenkranz gekrönter Putto präsentiert Wein und Getreide, einer mit Lorbeerkrone eine Lanze, Geräte des Gartenbaus und der Architektur (Zirkel und Winkel). Letzteres dürfte als Anspielung auf den Fürsten Christian Günther als Bauherrn zu verstehen sein.

Stuckateure aus Braunschweig-Wolfenbüttel. Zur Entstehung des Stuckdekos, das diesen Saal im Wechselspiel mit seiner Gemäldeausstattung gestalterisch prägt, sind weder Zeichnungen noch Konzepte oder Kostenvoranschläge überliefert. Nur aus einigen in den Sondershäuser Renteirechnungen verzeichneten Positionen ergeben sich Rückschlüsse auf die hier tätigen Stuckateure. Diese Positionen, die aus organisatorischen oder abrechnungstechnischen Gründen gesondert registriert wurden, enthalten Namen, Abrechnungsdaten sowie –beiträge, selten auch Hinweise auf verrichtete Arbeiten. Die in den Renteirechnungen fassbaren Positionen dürfen nicht die geleisteten Stuckarbeiten insgesamt reflektieren. Weitere Ausgaben können anderweitig abgerechnet worden sein.

Da in Sondershausen kein Personal zur Ausführung höherwertiger kunsthandwerklicher und künstlerischer Arbeiten ansässig war, musste Peltier als Architekt auf auswärtige Stuckateure zurückgreifen. Es lag nahe, für Sondershausen Stuckateure zu engagieren, die ihm aus seiner früheren Tätigkeit im Herzogtum Braunschweig-Wolfenbüttel vertraut waren.

In den Rechnungsjahren 1767/68 und 1768/69 sind im Sondershäuser Schloss sechs Stuckateure nachweisbar, die in den Rechnungen unter den Namen Lubecke, Köpf, Rettig, Schuler, Bauer und Schreiber aufgeführt wurden. Einer dieser Namen bietet den Schlüssel zum Verständnis



Abb. 461
Festsaal im Westflügel,
südliche Schmalseite.

der Gruppe. Es handelt sich um Johann Wilhelm Lübecke (auch Lübecke),⁵ der zwischen 1752 und 1760 im Schloss zu Salzdahlum unter Peltiers Leitung tätig war. Da Lübecke die mit Abstand meisten Zahlungen erhielt, dürfte er der Kopf dieser Gruppe oder Werkstatt gewesen sein.

1767 / 68 wurden Leistungen von Stuckateuren teils im Baufonds für das »neue Stallgebäude«, teils im allgemeinen Baukapitel der Renterechnung vermerkt. Dies könnte darauf hindeuten, dass zu Beginn der Stuckarbeiten Unklarheit darüber bestand, in welcher Rubrik diese Leistungen zu verrechnen waren. In diesem Jahr wurden »dem Stuccatur Lübecke vor Arbeit« 460 Reichstaler, demselben »Stuccatur Lübecke vor Arbeit auf dem großen Saal« neun und »vor 9. Stück Nischen zu machen« 45 Reichstaler gezahlt.⁶ Die Arbeit im »großen Saal« muss sich auf Stuckreparaturen am Riesensaal bezogen haben, die nach der dort zuvor ausgeführten Reparatur des Hängewerks erforderlich waren (vgl. S. 183, 203, 329). Demzufolge führten die damals am und im Westflügel und Neuen Nordflügel beschäftigten Stuckateure nebenher auch Stuckreparaturen in den alten Schlossflügeln aus.

Aus dem Fond für den Neubau wurden 1767 / 68 dem »Stuccatur Lübecke vor Arbeit am Frontispice«,⁷ also am hofseitigen Schweifgiebel des Westflügels, 41 und für nicht näher spezifizierte Arbeit nochmals 75 Reichstaler gezahlt. In demselben Jahr erhielten ein »Stuccatur Köppf« 78 Reichstaler, verteilt auf neun Positionen, ein »Stuccatur Rettig« 40 Reichstaler in zwei Positionen, ein »Stuccatur Schreiber« zehn Reichstaler »Reise Geld« und ein »Stuccatur Schuler« als »Douceur« fünf Reichstaler.⁸

1768 / 69 ging das Gros der Zahlungen wieder an Lübecke. Dieser erhielt – »dem Stuccatur Lübecke vor die Facade an diesem Gebäude« – 25 Reichstaler (ohne Datum) als nochmalige Zahlung für Arbeit am Schweifgiebel, 20 Reichstaler »vor Abschlag seiner Arbeit« (ohne Datum), sechs Reichstaler »vor 2. Marmor Tische« (29. 3. 1769), 20 Reichstaler »vor Abschlag seiner Arbeit« (15. 4. 1769), nochmals 20 (29. 4. 1769), schließlich zehn (8. 7. 1769) und letztlich »zur Erfüllung seines accords« 162 Reichstaler (24. 7. 1769).⁹ Diese Erfüllungszahlung dürfte sich auf den Abschluss der verdingten Stuckarbeiten beziehen. Daneben wurde

wieder der »Stuccatur Köppf« bedacht, dessen Rechnungen sich auf zweimal fünf und einmal zehn Reichstaler beliefen.¹⁰ Zudem erhielt ein bis dahin nicht erwähnter »Stuccatur Bauer« 25 Taler »vor Arbeit an einem Zimmer«.¹¹

Am 21. 7. 1771 findet der Festsaal erstmals in den Renterechnungen Erwähnung. Der Vergolder Friedrich Müller erhielt »von der Schenk Lade im Saal auf den neuen Gebäude zu vergolden«¹² fünf Reichstaler und vier Groschen, was signalisiert, dass der Saal zu diesem Zeitpunkt im Wesentlichen fertiggestellt gewesen sein muss. Ebenfalls im Sommer 1771 rechneten der Hofmaler Zimmermann Malerarbeiten und der Tischler Martini Leistungen ab, die sich vermutlich auch auf die Ausstattung des Saales bezogen haben.¹³

Von den Stuckaturen, die damals in zahlreichen Räumen der neuen Schlossflügel entstanden, sind aufgrund des Schlossumbaus der 1840er-Jahre nur der Stuck im Festsaal sowie die Deckenrosette und das Gesims im »Steinzimmer« (Neuer Nordflügel) erhalten, an der hofseitigen Fassade zudem die Stuckelemente am Giebel. Trotz der Bedeutung dieser Stuckaturen ist zu beachten, dass es sich bei ihnen nur um den Rest eines ehemals viel umfangreicher Bestandes an Rokoko-Stuck handelt.

Das Stuckdekor, seine Systematik und Ikonographie. So unbefangen der Betrachter die Stuckdekoration in ihrer stilistischen Feinheit und ornamentalen Vielfalt wahrnimmt und auf sich wirken lässt, erschließt sich ihr Charakter doch nur anhand einer Analyse des Aufbaus der einzelner Stuckpartien und der Verwendung der ornamentalen Elemente. Trotz der durch die Abschrägung der Ecken des Saales betonten Geschlossenheit der Raumwirkung folgt die Konzipierung der Schmal- und Längsseiten Gestaltungsprinzipien, die sich an der Struktur und Funktion dieser Raumpartien und den speziellen Erfordernissen ihrer Dekorierung orientieren. Letztlich addieren bzw. verschlingen sich diese Partien zu einem stimmigen Raumkunstwerk.

An den **Schmalseiten des Saales** (Abb. 461) wurde im Haupt- wie im Emporengeschoss eine Dreigliederung vorgenommen. Im Hauptgeschoss flankieren zwei zweiflügelige Türen eine hohe Segmentbogennische; im Emporengeschoss wird ein hochovales Gemälde beiderseits von einer Reihe von drei Fenstern begleitet, die von den jeweiligen Mansardräumen auf den Saal gehen. Diese horizontalen Reihungen werden in ihrer Wirkung jedoch von vertikalen Strängen überlagert. So wurden die Nischen mit dem jeweils über ihnen angeordneten Gemälde und über diesem mit dem Deckengemälde verkröpft, während über den Türen durch die jeweilige Supraporte, eine Kartusche des Emporenstucks und die beiden äußeren der drei oberen Fenster ebenfalls eine vertikale, doch weniger zwingende Schichtung entsteht. Im Hauptgeschoss wird die Dreigliederung der Wand durch eine Scheinarchitektur betont: Die jeweilige Nische wird von flachen, auf Höhe der Emporenunterseite endenden Pilasterpaaren gerahmt. Im Wechselspiel zwischen den horizontalen und vertikalen Tendenzen, die die Gliederung beherrschen, geht von der vertikalen Orientierung eine stärkere Wirkung aus, während die horizontale einen gewissen Ausgleich schafft.

■ Die stark profilierten Segmentbogennischen, etwas höher gehalten als die Fensternischen, wurden oben mit je einem weinlaubbekrönten Maskaron besetzt, über dem Stuckensembles die Musik (Norden: Lyra, Flöten, Syrinx, Klarinetten, Tamburin, Schellen) und den Weingenuss (Süden: Füllhorn, Weinkannen, Kelche, Gläser, umgeben von Traubengirlanden) darstellen (Abb. 462, 463). Diese Motive dürften sich auf die Funktion dieser Nischen als Standort bzw. Hintergrund des Orchesters und der Schenklade beziehen.



■ Die hochovalen Gemälde werden von je zwei Putten, einem stehenden und einem sitzenden, präsentiert, wobei keiner dieser Putti einem anderen gleicht. Oben wurden die Rahmen der Gemälde jeweils durch dasselbe Motiv – eine von symmetrischen Ornamentenschwüngen umgebene, innenseitig präsentierte Muschel – mit dem Rahmenstück der Decke verkröpft. Nach unten stellen die Rahmen durch eine Reihe von drei Theatermasken (Norden) bzw. durch Ornamentenschwünge, die mittig in einer Ornamentspange auslaufen (Süden), den Anschluss an den Stuck über der jeweiligen Nische her.

■ Als scheinarchitektonische Elemente wirken beiderseits der Nischen je zwei flache Pilaster mit ionischen Kapitellen, durch deren Voluten sich mit Quasten besetzte Tücher winden. Die beiden innen stehenden Pilaster sind etwas höher gehalten als die beiden äußeren, die perspektivisch etwas zurücktreten, wobei ihre Kapitelle von denen der höheren Pilaster leicht überlappt werden. Durch diese und die ebenfalls auf Tiefenwirkung ausgerichteten Eckabschrägungen des Saales erhalten die Wände der Schmalseiten den Charakter perspektivisch angelegter Kulissen.

Vor 2 000 Jahren (17/18 u.Z.) starb der römische Dichter Ovid. Kein Literat der Antike hatte auf die Künste der Nachwelt eine so umfassende und tiefgreifende Wirkung wie er. Seine »Metamorphosen«, epochal als Sprachkunstwerk, wurden auch zu einem Standardwerk der antiken Mythologie, aus dem Künstler über Jahrhunderte hinweg Erzählungen und Motive für Gemälde und grafische Blätter, Skulpturen, Stuckaturen und kunsthandwerkliche Arbeiten ableiteten.

Ein ganz besonderer Ort der Ovid-Rezeption ist Schloss Sondershausen, das in Nordthüringen gelegene ehemalige Residenschloss der Grafen bzw. Fürsten von Schwarzburg-Sondershausen. Hier findet man nach Motiven aus Ovids Werken gestaltete Wandgemälde aus dem 16., Stuckaturen aus dem frühen 17. Jahrhundert, Raumdekore mit einer Vielzahl von Deckengemälden aus dem späten 17. und großflächige Deckengemälde aus dem 18. Jahrhundert, zudem eine inmitten des Schlosshofs stehende Brunnenfigur des spektakulärsten Heros der Antike – Herkules.

SANDSTEIN

