

*Raumverwandlungen – Lauben, Palmen und Landschaften als Motive
deutscher Innendekoration des 18. Jahrhunderts*

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des akademischen

Grades eines Doktors der Philosophie (Dr. phil.)

durch die Philosophischen Fakultät

der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

vorgelegt von

Eva-Maria Gruben

aus Langenfeld/Kreis Mettmann

Erstgutachter: Univ.-Prof. Dr. Hans Körner; Zweitgutachter: Prof. Dr. Jürgen Wiener
Datum der Disputatio: 13.07.2006

Raumverwandlungen – Lauben, Palmen und Landschaften als Motive deutscher Innendekoration des 18. Jahrhunderts

1.	Einleitung.....	6
2.	Laubenzimmer.....	11
2.1.	Laubenzimmer aus Stuck und Holz.....	12
	<i>Das Konzertzimmer zu Sanssouci in Potsdam – Die Goldene Galerie von Schloss Charlottenburg in Berlin – Das Japanische Zimmer, das Spalierzimmer und die Rotunde des Badetraktes im Neuen Schloss zu Bayreuth – Das Grüne Kabinett in Schloss Tettwang – Das Schlafzimmer der Kurfürstin und das Bad des Kurfürsten im Benrather Schloss bei Düsseldorf – Das Ovale Kabinett im Neuen Palais in Potsdam – Das Vergitterte Kabinett und das Trillage Kabinett im Karlsruher Schloss</i>	
2.2.	Zur Entwicklung von Laubenzimmern aus Stuck und Holz.....	44
2.2.1.	Die Treillagewerkdecke.....	44
2.2.2.	Treillagedekorationen an Wand und Decke.....	50
2.3.	Zur Herkunft stukkierter und geschnitzter Laubenzimmer.....	59
2.3.1.	Gemalte Laubendekorationen des 16. und 17. Jahrhunderts.....	59
2.3.2.	Der Einfluss von Watteaus Ornament-Grotesken.....	61
2.3.3.	Einflüsse des Ornamentstiches jenseits von Watteau – Jacques de Lajoue und andere Ornamentkünstler.....	64
2.3.4.	Die Einflüsse der Rocailleornamentik auf die Laubendekoration und -konstruktion.....	69
2.3.5.	Der Einfluss des Panneaux-Systems des Rokoko auf die Konstruktion von Laubenzimmern.....	75
2.3.6.	Gemalte Laubenzimmer.....	77
	<i>Der Laubensaal in Schloss Bruchsal – Das Rosenzimmer im Ermeler-Haus in Berlin – Das erste und zweite Zimmer des Goëss-Appartements in Schloss Schönbrunn – Ein Kabinett aus dem Palais Tattenbach in München – Das</i>	

*Spiegelkabinett in Schloss Luisium bei Dessau und die Cella des Floratempels in
Wörlitz – Das Rosenlaubenzimmer von Schloss Schwedt – Das Weinberghaus im
Garten von Schloss Ludwigsburg*

2.4.	Zur Entwicklung der gemalten Laubenzimmer.....	104
3.	Palmenzimmer.....	107
3.1.	Palmenzimmer aus Stuck und Holz.....	107
	<i>Das Schreibzimmer Friedrichs des Großen im Berliner Stadtschloss – Das Palmenzimmer im Neuen Schloss zu Bayreuth – Das Palmenzimmer von Schloss Solitude bei Stuttgart – Der Palmensaal in Schloss Wörlitz – Der Palmensaal der Orangerie im Neuen Garten in Potsdam</i>	
3.2.	Zur Herkunft und Entwicklung des Palmenzimmers im 18. Jahrhundert.....	119
3.2.1.	Das Palmbaummotiv als Ornamentersatz.....	119
3.2.2.	Der Palmbaum als Stützensersatz – Palmen als bestimmendes architektonisches und wirkästhetisch-atmosphärisches Element der Raumstruktur.....	133
3.3.	Gemalte Palmenzimmer.....	150
	<i>Das Affenzimmer in Schloss Liselund auf Møn – Das Otaheitische Kabinett im Schloss auf der Pfaueninsel – Entwurf für die Wandverzierung eines Galeriessaals – Das kleine Kabinett im Lübecker Behnhaus</i>	
Exkurs: Pavillongebäude mit Palmen am		
	Außenbau.....	157
	<i>Pavillons mit plastischen Palmen: Die chinesischen Entenhäuser von Schloss Wilhelmsthal – Ein ‚Banqueting House in the Chinese Taste‘ – Der Chinesische Pavillon im Schlossgarten von Oggersheim – ‚La Chine‘ in Drottningholm – Das Chinesische Lusthaus in Rheinsberg – Der Chinesische Pavillon im Schlossgarten zu Mosigkau – Das nördliche und südliche chinesische Häuschen im Garten von Veitshöchheim – Die chinesischen Pavillons im Garten der Würzburger Residenz – Das Japanische und Chinesische Lusthaus</i>	

*im Garten von Schloss Monbijou in Berlin – Der Chinesische Kiosk im Garten
Treuttel in Straßburg – Der ‚Sallon Chinois‘ und die Fähre im Steinfurter Bagno*

*Pavillons mit gemalten Palmen: Die Feldhühnerhäuschen im Karlsruher
Schlossgarten – Der ‚Grand Salon im Garten von Friedrichsfelde – Der
Chinesische Pavillon im Abtspark von Oliva*

3.4.	Das Palmbaummotiv als Element der Chinamode.....	170
3.5.	Die Palme als Element freimaurerischer Versammlungsräume?.....	176
4.	Landschaftszimmer.....	180
4.1.	Einführung.....	180
4.2.	Aussichtszimmer – Zur Wiederaufnahme und Weiterentwicklung illusionistischer Raumdekorationen der Renaissance und des Barock im 18. Jahrhundert.....	185
4.2.1	Illusionistische Landschaftsaussichten aus Innenräumen mit Architekturmalerei.....	185
	<i>Ein Vorzimmer Friedrichs II. im Charlottenburger Schloss – Die Nebensäle im Erdgeschoss von Schloss Weißenstein – Der Galeriesaal des Rheinschlöss- chens der Favorita in Mainz – Der Gartensaal von Schloss Bruchsal – Entwurf für ein Gebäude im Park von Rheinsberg – Der Festsaal des Palais Olthof in Stralsund und der Festsaal von Gut Boldevitz auf Rügen – Der Speisesaal im Park von Schloss Schönbusch bei Aschaffenburg – Das Schreibkabinett der Königin Luise von Preußen in Schloss Paretz</i>	
4.2.2.	Grotten und Ruinen mit Ausblick.....	210
	<i>Das Soldaten- oder Prinz-Eugen-Zimmer im Stift St. Florian – Die Grotte des Bruchsaler Schlosses – Die Gewölbten Kammern in Schloss Rheinsberg</i>	
4.2.3.	Zur strukturellen Entwicklung von Aussichtszimmern.....	218
4.2.4.	Zur Ikonographie von Aussichtszimmern.....	220

4.3.	Dem Aussichtszimmer nahe stehende Raumdekorationen – Gerahmte Landschaftsaussichten.....	228
	<i>Der Festsaal von Schloss Zeilitzheim – Das Speisezimmer von Schloss Falkenlust – Das Spiegelkabinett der Residenz Fulda – Der Gartensaal von Schloss Miel in Swisttal Die Rosa-Zimmer in Schloss Schönbrunn – Der Gartensaal von Schloss Wahn – Das Badhaus im Schlosspark von Schwetzingen – Das Kabinett im Fasanenschlösschen von Moritzburg</i>	
4.4.	Illusionistische Naturzimmer – Der Innenraum als exotisches Arkadien.....	235
	<i>Eine Raumfolge in Schloss Ober-St. Veit in Wien – Der Melker Gartenpavillon – Das Indianische Kabinett in Schloss Glaswein – Zwei Räume im Elisabeth- Appartement der Wiener Hofburg – Das Goëss-Appartement, das Gisela- Appartement und das Kronprinzen-Appartement in Schloss Schönbrunn – Das Große Tafelzimmer in der ehemaligen Fürstbischöflichen Residenz und das Empfangszimmer in der Domprobstei zu Passau – Das Otaheitische Kabinett im Schloss auf der Pfaueninsel</i>	
4.5.	Einflüsse des Palmstützenmotivs sowie chinesischer Blütenbaumtapeten auf Raumdekorationen des späten 18. Jahrhunderts.....	258
	<i>Der Gartensaal in Schloss Paretz sowie der Speisesaal im Pferdestall von Schloss Paretz – Der Sommersaal in Schloss Freienwalde – Der Gartensaal von Haus Friedrichshuld in Philippsthal – Ein Saal in Schloss Nebilovy in Böhmen – Das Chinesische Kabinett im Neuen Schloss der Eremitage in Bayreuth</i>	
4.6.	Zum zeitgeschichtlichen Kontext der exotischen Landschaftszimmer der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts – Mythos Tahiti.....	264
5.	Schlussbetrachtung.....	271
6.	Literaturverzeichnis.....	279
7.	Abbildungsnachweis.....	295

Raumverwandlungen – Lauben, Palmen und Landschaften als Motive deutscher Innendekoration des 18. Jahrhunderts

1. Einleitung

„Hier in der Mitte war, auf der bedeutendsten Höhe, ein Saal erbaut, mit anstoßenden Gemächern. Wer zur Haupttüre hereintrat, sah im großen Spiegel die günstigste Aussicht, welche die Gegend nur gewähren mochte, und kehrte geschwind wieder um, an der Wirklichkeit von dem unerwarteten Bilde Erholung zu nehmen, denn das Herankommen war künstlich genug eingerichtet und alles klüglich verdeckt, was Überraschung bewirken sollte“.¹

Seit alters her wurden Innenräume immer wieder mit Elementen aus der Natur geziert, wobei sich der Raum illusionistisch auf einen Garten oder eine Landschaft öffnen konnte oder einfach einzelne Blätter, Blüten, Ranken oder Geäst in stilisierter Weise Wände und Decken schmückten. Ein Garten oder eine schöne Landschaft galten häufig als Ersatz für das verlorene Paradies oder das antike Traumland Arkadien. Orte, welche durch Naturdekorationen gleichweise ‚immerwährend‘ auch in den Innenraum übertragen werden konnten.

In der deutschen Innenraumgestaltung des 18. Jahrhunderts entstand ebenfalls eine große Anzahl an Zimmern, die mit solch einer Dekoration ausgestattet wurden. Dabei finden sich diese Naturzimmer in deutschen Fürstentümern gerade erst in jener Zeit vermehrt, während beispielsweise in Italien illusionistische Raumdekorationen schon in der Renaissance und im Barock eine große Blüte erlebten und dabei bereits auf die antiken Gartendarstellungen in der römischen Wandmalerei zurückblicken konnten. Ein verändertes Naturgefühl, das sich im Laufe des 18. Jahrhunderts breit machte und eine engere Verbundenheit mit einer unverstellten Natur forderte, wie sie beispielsweise in den Englischen Landschaftsgärten zum Ausdruck kam, trug sicherlich dazu bei, Elemente aus der Natur, vermehrt in das Innere eines Gebäudes zu holen. Aber auch bereits vor der Mitte des Jahrhunderts künden die vielen Laubenzimmer von einer gewünschten Nähe zum Garten, die aber eine höchst künstliche war und sich eher in einer idealen Gartentraumwelt offenbarte.

Drei Motive sind es, die in der Innenraumdekoration des 18. Jahrhunderts immer wieder verwendet werden: Zum einen die Laube aus Spalierwerk, in welche im Verbund mit Blättern, Blüten und Vögeln insbesondere kleinere Zimmer immer wieder verwandelt wer-

den. Gerade in ihrer Ausprägung aus Stuck und Holz stellt sie eine Besonderheit deutscher Fürstentümer dar. Häufig erscheint auch das Motiv des Palmbaums, der sowohl in einer eher ornamentaleren als auch in einer naturalistischeren Ausprägung meist in Verbindung mit der Chinoiserie zu finden ist und Räumen eine exotische Anmutung verleiht. Schließlich werden Zimmer durch Landschaftsausblicke in luftige Pavillons verwandelt. In einer Variante sieht sich der Betrachter gar unmittelbar in eine fremdländische Landschaft versetzt.

Naturdekorationen in der deutschen Innenraumgestaltung insbesondere des 18. Jahrhunderts waren bisher nur selten Gegenstand der Forschung. Als erste überhaupt beschäftigte sich Trude Aldrian 1952 in ihrer Arbeit ‚Bemalte Wandbespannungen des XVIII. Jahrhunderts‘ ausführlicher mit dieser Thematik.² Topographisch behandelte sie vornehmlich Werke in Österreich sowie ein wenig wahllos „die erreichbaren Denkmäler“³. Typologisch konzentrierte sie sich auf bemalte Leinwandbespannungen, die als Ersatz für Wirkteppiche dienten und deren Motive und Gestalt häufig nachahmten. Diese Dekorationen sind oft von minderer Qualität und wurden zumeist in Schlössern des niederen Adels oder Häusern reicher Privatleute eingesetzt. Sie bringen eine eher provinzielle Ausprägung von Naturdekorationen im Innenraum zum Ausdruck und unterscheiden sich zudem deutlich von den Gestaltungsformen in den Residenzen des Hochadels. In der vorliegenden Arbeit werden sie daher nur in Einzelfällen berücksichtigt.

Den bis heute wichtigsten Beitrag zum Thema lieferte sicherlich Hella Müller mit ihrer 1957 vorgelegten Dissertation ‚Natur-Illusion in der Innenraumkunst des späteren 18. Jahrhunderts‘⁴, an deren Untersuchungen wir mit dieser Arbeit anknüpfen möchten. Neben illusionistischen Theater-Dekorationen und naturalistischen Tendenzen in der Wiederbelebung der Gotischen Architektur bildet die Natur-Illusion im profanen Innenraum einen dritten Schwerpunkt ihrer Arbeit. Diese konzentriert sich auf die Zeit des Frühklassizismus, den sie vom Rokoko abzugrenzen versucht. Der Realitätsgrad stellt für Müller das Hauptunterscheidungsmerkmal dieser beiden Stile dar: „Es ist der Realitätsgrad der Dekoration, der sich unterscheidet. Ein Laubenzimmer des Rokoko – um dieses Beispiel zu nennen – verbleibt mit den „darstellenden“ Motiven noch im Bereich des Ornamentalen und der abstrakten Wandgliederung. Es zeigt sein Wesen in der „Anspielung“. Im Früh-

¹ Johann Wolfgang von Goethe: Wilhelm Meisters Wanderjahre, Hamburger Ausgabe 8, 1955, S. 94

² Trude Aldrian: Bemalte Wandbespannungen des XVIII. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Dekorationskunst des Rokoko, Graz 1952

³ Aldrian 1952, S. 9

⁴ Hella Müller: Natur-Illusion in der Innenraumkunst des späteren 18. Jahrhunderts, Göttingen 1957

klassizismus hingegen hat man das rational Stichhaltige, das unbedingt Überzeugende, das naturwahre Abbild erstrebt. (...) der Dekorationsstil des Rokoko ist illusionsfeindlich.“⁵ Dieser Grad an Abbildung und Illusion wird für sie zum dogmatischen Unterscheidungskriterium. Als grobe Leitlinie ist er sicherlich zu verwenden, im Detail spielen aber verschiedene weitere Elemente eine Rolle, die diese zu einfache Sichtweise deutlich verändern. Als Ergebnis hält Müller fest, dass der Frühklassizismus immer „eine möglichst vollkommene Abbildung eines architektonischen Gebildes“ anstrebe, wobei er „die Wand zu durchbrechen und große Ausblicke zu schaffen“ vermag. Das im ornamentalen und dekorativen verbleibende Rokoko habe dagegen eine „gleichmäßig umschließende Raumschale geschaffen“⁶. Die Naturdekorationen des Rokoko sind für sie negativ konnotiert, da sie es noch nicht schaffen, illusionistisch zu sein. Sie erkennt dagegen nicht die eigenständige Formensprache dieser Dekorationen, die alles andere als nur ‚dekorativ‘ sind. Dies liegt unseres Erachtens daran, dass der Einfluss des Rocailleornaments und dessen Eigenschaften auf die Gestaltung von Lauben- und Palmenzimmern von Müller nicht gewürdigt wird und daher teilweise ungenaue Schlussfolgerungen gezogen werden. So ordnet sie die Herkunft des Spalierwerks sowie der Pavillonzimmer beispielsweise ohne nähere Untersuchung der Chinamode zu⁷. Auch die Betonung der Wandfläche im Rokoko⁸ ist bei eingehender Betrachtung nicht haltbar. In der vorliegenden Arbeit soll daher versucht werden, die Besonderheiten der Rokokodekorationen stärker herauszustellen. Hierfür soll Hermann Bauers grundlegende Arbeit zum Rocailleornament⁹ herangezogen und der Einfluss des Wesens der Rocaille auf das System der Laubenzimmer untersucht werden. Es wird sich außerdem zeigen, dass der sogenannte Frühklassizismus gar nicht immer den absoluten Illusionismus anstrebt, wie Müller herausstellt, sondern sich sehr facettenreich darstellt. Dabei soll vorsichtig mit den Begriffen ‚Rokoko‘ und ‚Frühklassizismus‘ umgegangen werden, die als Stile häufig ineinander spielen. Häufig erscheint gerade der Begriff des ‚Frühklassizismus‘ für viele Dekorationen des späten 18. Jahrhunderts eher verfehlt.

Herausgestellt werden muss unbedingt die ausführliche Beschäftigung Hella Müllers mit dem Thema der Naturdekorationen, welches zuvor von der Forschung noch nicht berücksichtigt wurde. Dabei machte sie viele solcher Raumdekorationen ausfindig, die in der vorliegenden Arbeit aufgegriffen wurden und durch zahlreiche weitere ergänzt werden konnten. Zudem erstellte Müller eine Typologie der Zimmer mit Naturdekorationen, die

⁵ Müller 1957, S. If., IV

⁶ Müller 1957, S. 192

⁷ Müller 1957, S. 4, 84

⁸ Müller 1957, S. 93

⁹ Hermann Bauer: Rocaille. Zur Herkunft und zum Wesen eines Ornament-Motivs, Berlin 1962

von uns teilweise übernommen, wenn es notwendig war, aber auch verändert wurde. So unterscheidet sie beispielsweise zwischen Spalier- und Laubenzimmern, wobei ersteres eine Zimmerdekoration aus Spalierwerk, letzteres eine solche aus Blättern meint. Beide Begriffe werden allerdings von ihr vermischt, wobei sie gerade für die Laubenzimmer kaum überzeugende Beispiele findet, die sich zudem noch anderen Zimmertypen zuordnen lassen. In dieser Arbeit beschränken wir uns daher auf den Begriff des Laubenzimmers, der sich auf eine zumeist aus Spalierwerk gebildete Architektur im Garten bezieht, die in die Innenraumdekoration übertragen wurde.

Nach Hella Müller veröffentlichte Eva Börsch-Supan 1967 die bisher umfassendste Darstellung zum Thema der Naturdekorationen im Innenraum¹⁰, wobei sie einen Bogen von den Ägyptern bis zum Ende des 19. Jahrhunderts schlägt und dabei eine Fülle von Material vorstellt. Durch diesen immensen Zeitrahmen bedingt, wird jeder Zeitraum nur kurz charakterisiert und einzelne Objekte eher aufzählend aneinandergereiht. Dabei werden verschiedene Ausstattungselemente wie wandfeste Dekorationen, Malereien, Teppiche, Tapeten oder Vorhänge miteinander vermischt, ohne deren Besonderheiten herauszustellen. Auch länderspezifische Phänomene werden nicht immer klar herausgearbeitet und für eine eingehende Raumanalyse fehlte bei dieser Arbeit natürlich ebenso der Platz. Für die Betrachtung des 18. Jahrhunderts folgt Börsch-Supan weitgehend den Untersuchungen Hella Müllers, wobei sie insgesamt eher ikonographisch vorgeht.

In jüngerer Vergangenheit griff Sabine Thümmel in einem kleinen Aufsatz nochmals das Thema der bemalten Wandbespannungen auf¹¹, der aber im Wesentlichen nichts Neues bietet. Zudem beschäftigt sie sich in weiteren Untersuchungen mit der Geschichte der Tapete sowie der Panoramatapete um 1800¹², auf die in der vorliegenden Arbeit aber nur am Rande eingegangen wird.

In Objekt- oder Künstlermonographien wurde das Thema der Naturdekorationen im Innenraum eher oberflächlich behandelt. Eine Ausnahme stellen hierbei sicherlich die Forschungen von Tilo Eggeling zu den friederizianischen Innenraumdekorationen dar, zuletzt die Neuauflage seiner 1980 erschienenen Dissertation von 2003 zu Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff. Er geht zwar nicht explizit auf das Thema der Naturdekoration ein, untersucht jedoch sehr genau Knobelsdorffs Rocailleornamentik und ihre Herkunft aus dem französischen Ornamentstich. Erkenntnisse, die sich für das Thema der vorliegenden Arbeit als sehr bedeutungsvoll herausstellen und eingehender vertieft und

¹⁰ Eva Börsch-Supan: Garten-, Landschafts- und Paradiesmotive im Innenraum, Berlin 1967

¹¹ Sabine Thümmel: Der ewige Garten – Landschafts- und Gartenzimmer als Ideal, in: Gartenfeste. Das Fest im Garten. Gartenmotive im Fest, Bielefeld 2000, S. 127-132

ergänzt werden sollen. Auch die Dissertation von Wolfgang Jahn zu den Bayreuther Stukkaturen aus dem Jahre 1990, die eher stilkritisch ausgerichtet ist, geht zwar weniger auf die Naturmotivik an sich ein, ist aber durch ihre akribischen Beschreibungen und die umfangreiche Materialsammlung sehr hilfreich, da gerade Bayreuth einen Schwerpunkt an Zimmern mit Naturdekorationen bildet.

In der vorliegenden Arbeit sollen die verschiedenen Naturdekorationen zunächst typologisch eingeordnet werden. Exemplarisch werden für jeden Zimmertyp die wichtigsten Dekorationen genau untersucht. Dabei steht eine ausführliche Analyse der Raumkonzeption im Vordergrund. Der Einfluss der Dekoration auf die Raumtektonik soll ebenso erörtert werden wie das Verhältnis von Ornament und Wand sowie das Zusammenspiel von der Größe, Lage und Dekoration des Raumes sowie die Einbindung der Aussicht in den Inneraum. Dabei stellen wandfeste Dekorationen oder aber bemalte Wandbespannungen, die ausschließlich für den betreffenden Raum geschaffen wurden, den Gegenstand dieser Untersuchung dar. Tapisserien oder Tapeten werden dagegen nur in Einzelfällen berücksichtigt. Sie stellen in ihrer Fülle ein eigenes Thema dar, außerdem fügen sie sich wegen ihrer zumeist beliebigen Bestimmung nur schlecht in die vorliegende Untersuchung, bei der die Gesamtheit des Raumes von großer Bedeutung ist. Ferner wird insbesondere im ersten Teil der Einfluss der Rocailleornamentik auf die Gestalt von Lauben-, aber auch Palmenzimmern eine große Rolle bei der Untersuchung spielen. Außerdem soll der Frage nach der Herkunft und Entwicklung einzelner Zimmertypen nachgegangen werden. Gerade im zweiten Teil der Arbeit wird durch die Landschaftszimmer mit ihren variantenreichen Aussichtsmotiven bedingt der ikonographische Aspekt eine größere Rolle spielen, der untersucht und in einen zeitgeschichtlichen Kontext eingeordnet werden soll.

Insgesamt gilt es herauszustellen, dass die behandelten Naturdekorationen in ihrer Art eine Besonderheit deutscher Fürstentümer darstellen, die im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts mit Lauben- und Palmenzimmern aufkommen und von Landschaftszimmern gefolgt werden, welche um 1800 weitgehend von der Panoramatapete abgelöst werden, die wiederum ein über deutsche Grenzen hinausgehendes Phänomen darstellt.

¹² Thümmeler 1995 u. 1998

2. Laubenzimmer

„Der Ort des Auftrittes ist eine Laube in einem Lustwäldchen. Julie hat ihrem Freunde einen so schmackhaften Kuß (un baiser *cosi saporito*) gegeben, daß sie davon in eine Art Ohnmacht sinkt.“¹³ Diese Zeilen stammen aus Jean-Jacques Rousseaus Beschreibung des Kupferstichs ‚Der erste Liebeskuß‘¹⁴ (Abb. 273), der mit elf weiteren Stichen seinen berühmten Briefroman ‚Julie oder Die neue Héloïse‘ illustrierten, welcher 1761 zum ersten Mal erschien. Unmittelbar danach in mehrere Sprachen übersetzt, wurde er zu einem der großen literarischen Ereignisse des 18. Jahrhunderts. In flammenden Worten wird die unerfüllte und letztendlich auch unerfüllbare Liebe zwischen der jungen Adligen Julie d'Étange und ihrem bürgerlichen Lehrer Saint-Preux geschildert, die sich als Ort ihres ersten Kusses eine Laube wählten.

Das Thema der Gartenlaube als Ort eines amourösen, häufig heimlichen Stelldicheins war im 18. Jahrhundert nicht neu. Bereits im Mittelalter fungierte der Liebesgarten, zu dessen Ausstattung oft die entsprechende Liebeslaube aus beranktem Holzgitterwerk gehörte, als profanisierende Sehnsuchtsprojektion des himmlischen Paradieses und avancierte zu einem ‚locus amoenus‘, einem lieblichen Ort.¹⁵ Ein solcher blieb der Garten auch im 18. Jahrhundert. Gegen dessen Ende, im Zuge eines veränderten Naturgefühls, welches das Natürliche und Einfache gemeinsam mit einer engeren Verbundenheit mit der Natur forderte, konnte die Laube auch an einem arkadischen Ort, außerhalb eines gestalteten Gartens angesiedelt sein. Diesen Aspekt illustriert beispielhaft ein Aquarell Joseph Anton Kochs ‚Gebirgs- und Waldlandschaft mit Liebespaar und Faun‘ von 1792 (Abb. 274).¹⁶ Auf diesem hat sich ein antikisch gekleidetes Liebespaar inmitten einer Gebirgslandschaft in einer Laube nahe einem rauschenden Bächlein niedergelassen.

Eine Laube, die zumeist aus einem Holz- oder Metallspalierwerk besteht, vermittelt ihrem Besucher das Gefühl im Freien, aber dennoch geschützt zu sein und damit nicht unmittelbar den Kräften der Natur – sei es in Form von Sonne, Wind oder Regen – oder aber neugierigen Blicken, welche die Privatsphäre stören könnten, ausgesetzt zu sein. Gerade im

¹³ Rousseau 1988, S. 881

¹⁴ Kupfertafel zu Teil I, 14. Brief

¹⁵ Beispiele hierfür: Liebesgarten, Miniatur aus dem ‚Roman de la Rose‘, ‚Meister der Gebetbücher‘, Brügge, um 1490-1500, London British Library oder Liebespaar in einem mittelalterlichen Garten, Renaud de Montaubon, Brügge, 1462-70, Paris Bibliothèque Nationale de France, beide Abbildungen bei Kluckert 2000, S. 29, 31. Rosenlaube (ebenfalls aus dem ‚Roman de la Rose‘), Abb. bei Gothein 1926, S. 198.

17. und 18. Jahrhundert konnten Lauben aus Spalierwerk (frz. Treillage) im Garten architektonisch aufgefasst sein und an ‚feste‘ Kleinarchitekturen erinnern. Sie wurden zu ‚salons‘, ‚cabinets‘, ‚berceaux‘, ‚portiques‘ oder ‚cloîtres‘.¹⁷ Das Motiv der Gartenlaube auf eine Innenraumdekoration zu übertragen, ist ebenfalls keine Neuerung des 18. Jahrhunderts, sondern findet sich in Anklängen bereits in römischen Wandmalereien, besonders aber in italienischen Raumdekorationen der Renaissance und des Barock. Die Gestaltung eines Zimmers als Gartenlaube bedeutet eine Umkehrung des Laubengedankens im Garten. Sein Besucher ist nun im Inneren des Hauses vollkommen geschützt vor jeglichen Unbilden der Natur, durch die Laubendekoration und die Lokalisierung des Zimmers, das sich oft ebenerdig zur Gartenseite hin befindet, erhält er jedoch den Eindruck, sich in einer Laube im Garten aufzuhalten. Dabei sind diese Gartenlauben im Innenraum – wie noch gezeigt werden wird – keine bloßen Kopien von Treillagearchitekturen im Garten. Gerade die besonders architektonisch gedachten Spalierlauben werden kaum rezipiert. Auch eine illusionistische Eins-zu-eins-Übernahme wird in der Regel vermieden. Zumeist steht eine geistreiche Anspielung auf eine Gartenlaube im Vordergrund, die deutlich zwischen einer Laube im Garten und einer solchen im Innenraum zu unterscheiden weiß.

2.1. Laubenzimmer aus Stuck oder Holz

Das Konzertzimmer zu Sanssouci in Potsdam

Ab etwa der Mitte des 18. Jahrhunderts entstehen Raumdekorationen, die mit Hilfe von Stukkaturen oder Holzschnitzereien an Wänden und Decken in einem Zimmer die Atmosphäre einer Laube aus Spalierwerk aufkommen lassen. Zu den frühesten Beispielen dieser Art gehört das *Konzertzimmer zu Sanssouci in Potsdam* (Abb. 1).

Es gehört zu den fünf privaten Wohnräumen König Friedrichs II. in Schloss Sanssouci und ist – ebenerdig zwischen Empfangs- und Schlafzimmer gelegen – nur durch eine niedrige Fensterbrüstung von der Obersten der Weinbergterrassen getrennt, die durch zwei große, rundbogige Fenster vom Zimmer aus überblickt werden können. Die Ausstattung des Raumes stammt von Johann Michael Hoppenhaupt d. Ä., Johann Michael Merck sowie

¹⁶ Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Sammlung der Zeichnungen und Druckgraphik

¹⁷ Siehe Beylier 2000, Abb. 54ff., 73ff.

Georg Franz Ebenhech nach einem Entwurf von Johann August Nahl d. Ä. und wurde 1746 fertiggestellt.¹⁸

Der Raum vermittelt den Eindruck einer lichten Leichtigkeit, dem alles Schwere fehlt. Die Boiserien sind weiß gefasst und mit einer vergoldeten Stuckdekoration versehen, die den ganzen Raum in Schwingung versetzt. Den Fenstern auf der Terrassenseite sind zwei flache, verspiegelte Nischen gegenübergestellt, deren Laibungen mit einem vergoldeten Gitterwerk belegt sind. Dieses läuft nach hinten hin perspektivisch zusammen und lässt die Nischen dadurch tiefer erscheinen und zu einer Art Treillagetor werden. Auf diese Weise wird der Ausblick aus dem Fenster in den Garten gespiegelt und zum einen als Bild in den Raum gebracht, zum anderen wird der Raum nach zwei Seiten hin zum Garten geöffnet, wobei durch das Gitterwerk der Ausblick aus einer Gartenlaube angedeutet wird. Dieser Gedanke wird durch vergoldete Blumengirlanden unterstützt, die frei vor den Nischen hängen und deren tiefenräumlichen Eindruck steigern. Auch die übrigen Raumgrenzen scheinen immer wieder optisch aufgebrochen zu werden. So sind rings um den Raum im Verlauf der Wandpaneele fünf großformatige Gemälde von Antoine Pesne in zum Teil asymmetrischen Rahmen angebracht. Sie stellen Szenen aus den Metamorphosen des Ovid dar wie die Geschichten von Pygmalion und Galatea, Vertumnus und Pomona, Pan und Syrinx, Bacchus und Ariadne sowie Diana im Bade mit ihren Nymphen.¹⁹ Die Gemälde scheinen nicht wie auf die Wand appliziert, sondern eher wie Ausblicke durch die Schicht der Wand hindurch auf eine phantastische Welt, die sich hinter dem Raum öffnet. Dies wird dadurch erreicht, dass die Figuren in ihrer Größe auf die des Betrachters abgestimmt sind und die Gemälde einen einheitlichen Horizont besitzen. Zudem sind alle Bilder von duftigen Grüntönen erfüllt und die Figuren in eine Landschafts- oder Architekturkulisse gesetzt, die den Bildern Tiefe gibt und das reale Zimmer so nach außen öffnet.²⁰ Weitere große Spiegel jeweils auf der Mitte der Wände verunklären die Raumgrenzen weiter und unterziehen sie gleich dem Thema der Gemälde einer ständigen Metamorphose. Mit dem ‚Phantastischen‘ ist im Zusammenhang mit der Dekoration des Raumes zum einen das Unwirkliche, Erdferne gemeint, zum anderen ist es als ‚Phantasie‘ aber auch „die Erregerin des Denkens, eine schöpferische Fähigkeit“.²¹ „Sie verändert die Welt, in die sie eintritt;

¹⁸ Kadatz 1998, S. 198, 204; Kat. Ausst. Potsdam 1993, S. 101-103

¹⁹ Hansmann 1992, S. 200f.

²⁰ Hansmann 1992, S. 200

²¹ Roland Kanz: Die Kunst des Capriccio. Kreativer Eigensinn in Renaissance und Barock, München/Berlin 2002, S. 62

sie vagabundiert im Bewußtsein und durchbricht Verweigerungen“.²² In diesem Sinne wird das Phantastische symptomatisch für die Laubendekorationen aus Stuck und Holz.

Den Höhepunkt des Konzertzimmers stellt die Stuckdekoration der Decke dar (Abb. 2), die den in den Nischen begonnenen Gedanken der Gartenlaube aufgreift und weiterführt. Der Deckenfond ist wie die Wände des Raumes weiß gefasst, darauf befinden sich vergoldete Stukkaturen. Über den Ecken des Raumes erheben sich vier kräftige Pfeiler aus Spalierwerk. Auf diesen befinden sich jeweils schlanke, hoch aufragende Spitzen, die ebenfalls aus Spalierwerk gebildet sind und zur Mitte hin zusammenstreben. Eine Spinne hat sich die Spalierwerkkonstruktion zu Nutze gemacht und die Spitzen als Befestigungspunkte für ein großes Spinnennetz genau im Deckenzentrum ausgesucht, in dem sich bereits zwei Insekten verfangen haben.

Zur Fenster- und Spiegelnischenseite hin zweigen von den Pfeilern jeweils Bögen aus Spalierwerk ab. Sie werden in der Mitte durch eine Art Rocaillekartusche miteinander verbunden, von der ein zierliches Körbchen mit Weintrauben herab hängt, und bilden ein auseinandergezogenes Gartentor. Die einzelnen Spalierwerkbögen sind genau über den bogenförmigen Abschlüssen der Fenster und Nischen angeordnet und verklammern diese im Wandbereich nebeneinanderstehenden Elemente im Deckenbereich zu einer Einheit. Die Seiten des Raumes, die zum realen, beziehungsweise gespiegelten Garten weisen, werden so durch die Stuckdekoration im Deckenbereich als Durchblicke zum Bereich des Gartens deutlich gemacht. Dabei wurde sowohl bei den Nischen als auch den Fenstern nach draußen nicht an wirkliche Durchgänge gedacht. So reicht das Spalierwerk der Nischen nur bis zur Sockelzone, die von einer Bank eingenommen wird. Dieses Motiv wird auf der gegenüberliegenden Seite durch in die Fensternischen eingelassene Bänke wiederholt, die den Betrachter am Hinaustreten auf die Terrasse hindern. Dies führt dazu, dass nicht nur der Blick aus dem Raum in den Garten eine wichtige Rolle spielt, sondern auch der reflektierte, auf den Innenraum beschränkte Blick von Bedeutung ist. Die vielen Spiegel im Raum, welche immer wieder andere Ansichten des Raumes zurückwerfen, unterstreichen diesen Aspekt. Der Raum bildet einen Mikrokosmos, eine künstliche Gartenlaube mit eigenen Gesetzen, in der der wirkliche Garten nur in der Distanz als Ausblick oder in reflektierter Form als Bild zugelassen ist.

Das Dekorationssystem des Konzertzimmers erfährt immer wieder Störungen. So ist die Dekoration von Wand und Decke formal eng miteinander verknüpft, es lässt sich jedoch kein durchgängiges, vom Boden bis zur Decke reichendes Laubenmotiv festmachen. Die

²² Wolfgang Iser: Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie, Frankfurt a. M.

Spalierwerkpfeiler sitzen zwar im Sinne von Tragen und Lasten auf den Wandpaneelen und werden naturalistisch von Weintrauben und -laub berankt – sicherlich eine Anspielung auf die Weinbergterrassen von Sanssouci –, das Spinnennetz ist vollkommen naturalistisch gebildet mit seinen zusätzlichen Verankerungen im Weinlaub, aber die Wand besteht am Ende doch nur aus einer Abfolge von Wandpaneelen und das Laubenmotiv der Decke wird im Bereich der Voute durch eine groteske Szene gestört. Die Voute ist nicht wie zumeist durch Profilstäbe von Wand und Decke getrennt, sondern wird durch eine horizontal verlaufende, narrativ gedachte Stuckdekoration betont, die formal immer wieder Bezug auf die darunter befindlichen Boiserien nimmt. Sie stellt ideenreich eine Jagdszene mit Putten, Hunden und Beutetieren dar, die in rocailleartige Motive eingebettet ist, welche ständigen Verwandlungen unterworfen sind.²³

Treillagewerk wird nur an wenigen Stellen im Konzertzimmer eingesetzt: In den Spiegelnischen sowie an der Decke. Die Dekoration des Raumes will den Betrachter nicht in eine wirkliche Gartenlaube hinein versetzen, nimmt aber das Motiv der Treillage-Pavillons auf, die sich seitlich über Laubengänge an Schloss Sanssouci anschließen. Im Gegensatz zu diesen realen Pavillons soll sich der Betrachter des Konzertzimmers von einer Traumwelt mit Versatzstücken aus der Sphäre des Gartens umgeben fühlen. Die Treillagepfeiler der Decke und die Nischen²⁴ deuten das Innere eines Gartenpavillons an. Durch seine goldene Fassung wird dieser aber gleichsam verklärt und der Realität eines wirklichen Pavillons entrückt. Im Bereich der Wände wechseln sich Spiegelnischen, Wandspiegel, Gemälde und

1991, S. 294; zit. n. Kanz 2002, S. 62

²³ Über dem Spiegel an der Längsseite des Raumes erhebt sich ein Element aus Spalierwerk, das einer Vase als Sockel dient. Gleichzeitig nimmt hier eine kleine Jagdszene ihren Anfang: Mit großer Mühe hält ein auf dem Sockel stehender Putto ein straff gespanntes Seil in der Hand. Daran ist ein Jagdnetz befestigt, das sich im weiteren Verlauf um den aus den Raumecken aufstrebenden Spalierwerkpfeiler schlingt. Am anderen Ende versuchen drei Putten mit einiger Anstrengung, dieses Netz zu bändigen. Darunter spielt sich die eigentliche Jagd ab, die von Rocaillen begleitet, strukturiert und kommentiert wird. Eine kleine, kräftige Rocaille mit einem blättrigen Rand dient als Sitz für einen Putto mit einer Fanfare, der eine kleine Hundemeute zur Eile antreibt. Dahinter bekommen die Rocaillen einen metallischen Charakter. Sie werden schmal und bandartig, wirken zum Teil wie durchbrochenes Metall und werden so zum Ursprung, aus dem der Spalierwerkpfeiler in der Ecke des Raumes hervorwächst. Gleichzeitig wachsen aus den Rocaillen buschartige Blätter hervor, aus denen die Jagdhunde herauszuspringen scheinen. In der Raumecke versperrt eine große Rocaille mit borkiger Struktur den Hunden den Weg, dahinter laufen die Beutetiere wie Füchse, Hasen und ein Wolf erregt davon. Aus der borkigen Rocaille, die den Wald als Ort des Geschehens assoziieren lässt, wachsen gleichzeitig dynamisch geschwungene Blattranken hervor, welche die Schnelligkeit der gejagten Tiere unterstreichen. Über ihnen breitet sich aber bereits das Jagdnetz aus, das die Formen der Blattranken aufnimmt. Die Putten, die das Netz halten, warten nur darauf, dass ihnen die Beute in die Falle geht. Die Rocaille wirkt hier mit ihrer großen c-bogenförmigen Öffnung wie eine Klammer, die die Beutetiere aufhält. Gleichzeitig dient sie als Halterung für das Fangnetz und den drei Putten als Basis für ihre Anstrengungen bei der Jagd. An dieser Stelle wandelt sich die Rocaille zu einer Art strömendem Wasserfall, um dann in einer zarten Rocaillekartusche zu enden, die von Weinlaub berankt wird. Diese kleine Jagdszene wiederholt sich mit zahlreichen Variationen insgesamt viermal im Raum.

²⁴ Das Motiv der verspiegelten und mit Gitterwerk versehenen Nischen wird später in ähnlicher Weise nochmals im Konzertzimmer der Friedrichswohnung (1763-69) sowie in der Marmorgalerie (um 1766-68) im Neuen Palais zu Potsdam aufgegriffen.

Fenster ab, so dass es zu einem variantenreichen Spiel mit den Grenzen des Raumes und den verschiedenen Formen des Ausblicks in die Natur kommt. Die Dekoration versucht, die Raumgrenzen soweit wie möglich zu verunklären. Der Blick des Betrachters wird immer wieder getäuscht. „Das reale Licht der hohen Fenster und das ideelle in den fünf Spiegeln schaffen einen wahren Irrgarten von Licht und Spiegelbildern“.²⁵ Sie reflektieren sowohl den wirklichen Garten als auch die Gemälde mit ihren in eine Parklandschaft versetzten Szenen. Durch die Reflexion vermischen sich Innen- und Außenraum und versetzen den Betrachter so in eine vollkommen artifizielle Gartensphäre. Auch die Deckendekoration trägt zum Eindruck einer künstlichen Traumwelt bei. In die Treillagewerkskonstruktion mit ihrer Weinlaubberankung mischen sich Rocailleornamente und Jagdszenen. Die Jagdtiere sind in Bezug auf die Treillagepfeiler und den Betrachter viel zu klein, hinzu kommt der ‚unmögliche‘ Ort auf dem Deckensims. Gemeinsam mit Putten und Rocailles bilden sie jedoch einen für sich funktionierenden Mikrokosmos. Wie in einem Traum fügen sich verschiedene Daseinsebenen ineinander, die in der Realität nicht zusammen gehören. Die kleinen Jagdszenen sind zudem nicht abgeschlossen, sondern stellen wie in einem Traum nur einen Ausschnitt aus einem Geschehen dar, das jederzeit abbrechen kann. Der Eindruck des Nicht-Abgeschlossen-Seins wird vom Motiv der Rocaille mit ihren ebenfalls nicht klar definierten Grenzen unterstützt.

Das Konzertzimmer von Sanssouci will den Betrachter in einen irrealen Garten versetzen, der mit Naturgöttern bevölkert ist und in dem Naturgesetze zum Teil aufgehoben sind. Abendlicher Kerzenschein, der sich durch sein Flackern in den Vergoldungen der Dekoration brach und dadurch dem Geschehen in Gemälden und Stukkaturen etwas Momenthaftes verlieh sowie das Flötenspiel des Königs haben diesen Traumwelt-Gedanken sicherlich unterstützt.

Die Goldene Galerie von Schloss Charlottenburg in Berlin

In der *Goldenen Galerie des Charlottenburger Schlosses in Berlin* (Abb. 3, 4) wird die Idee einer phantastischen Gartensphäre im Innenraum weiter geführt. Die Galerie, die sich im ersten Stockwerk des Neuen Flügels befindet, wurde im Oktober 1746 nach Entwürfen von Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff unter Mitarbeit von Johann August Nahl d. Ä. fertiggestellt.²⁶ Sie schließt sich in ganzer Breite des Flügels über zehn Fensterachsen

²⁵ Kurth 1964, S. 126

²⁶ Eggeling 1980, S. 137f. sowie Kadatz 1998, S. 121. Siehe zur Autorenschaft der Goldenen Galerie insbesondere die Ausführliche Untersuchung von Eggeling 2003, S. 167-206.

hinweg östlich an den Weißen Saal an und diente als Musik- und Tanzsaal. Mit Ausnahme des Konsolgesimses fehlen architektonische Elemente fast vollständig. Die Wände sind in einem duftigen, zarten Lindgrün marmoriert, das gelegentlich von rosa Schlieren durchzogen wird. Voute und Plafond präsentieren sich ebenfalls in einem hellgrünen Ton.²⁷ Das Grün der Wände dient als Folie für eine reiche Rocaille-Ornamentik, die die Wände locker, wie dahingeworfen überzieht und den Saal gleichzeitig strukturiert.

Obwohl sich der Raum im ersten Stock befindet, sind die Fenster bis zum Boden heruntergezogen und außen mit einer niedrigen Brüstung aus einem zarten Gitter versehen. Die Fenster lassen so an einen Raum denken, der sich im Erdgeschoss befindet mit direktem Zugang zum Garten. Die korbformenförmigen Abschlüsse der Fensterlaibungen sind abwechselnd mit Treillage- und Laubwerk versehen, während bei den schmalen, verbleibenden Wandabschnitten zwischen den Fenstern als Schmuck Spiegel und Rocaille-Dekorationen alternieren, in die Gehänge mit den vier Elementen sowie Musikinstrumenten, Weintrauben- und Blumenkörben eingebunden sind. Zudem gibt es Wandfelder mit einer an Grotteskenornamentik erinnernden Dekoration, die aus überkreuzenden Ranken und Puttenpaaren besteht.²⁸ Die Wanddekoration spielt auf die zu dieser Zeit übliche Gliederung der Wand in verschiedene Paneele an. Dieses Wandpaneelsystem ist jedoch mitsamt seinen architektonischen Elementen und Profilleisten ‚abhanden‘ gekommen, so dass nur noch das reine Ornament übrig geblieben ist. Dieses scheint nun wie ein vergoldetes Gerüst vor dem grünen Hintergrund zu schweben. Das changierende Grün des Stuckmarmors wird zu einem „unbestimmten, imaginären Gartenraum“²⁹, der sich hinter der Ornamentschicht ausbreitet und etwa das helle Grün von Frühlingslaub bezeichnet. Dieses umgibt den gesamten Raum und lässt ihn so zu einem riesigen, überdimensionierten Laubengang werden.³⁰ In diesen sind in regelmäßigem Abstand die bis zum Boden reichenden Fenster eingeschnitten, die durch die Treillagewerkbögen und das Laubwerk der Äste einen Ausblick in den wirklichen Charlottenburger Garten gewähren. Auch die Dekoration der Decke unterstützt den Gedanken an einen Laubengang. So bildet ein zarter Profilstab, der von Rosen bewachsen ist, den Übergang von der Voute zum Plafond. An einigen Stellen weitet er sich zu Flächen aus feinem, netzartigem Treillagewerk auf. Aus dem gleichen Treillagewerk breiten sich

²⁷ Zur Fassung von Decke und Plafond siehe Eggeling 1980, S. 170-175 sowie Eggeling 2003, S. 179 u. S. 206-213.

²⁸ Eggeling 1980, S. 145

²⁹ Eggeling 1980, S. 142

³⁰ Eggeling 1980, S. 155 spricht in diesem Zusammenhang von einem „von der Ornamentik ins Irreal-Festliche gewendeten Laubengang (...) wie er zum architektonischen Programm jedes barocken Gartens gehörte“.

zwei Rosetten in der gesamten Breite des Saales über die Decke, in denen sich mehrere Zephyretten tummeln. Diese sind Teil einer narrativen Ebene, welche die phantastische Gartensphäre erweitert und ergänzt. So befinden sich entlang der Längswand über den Wandabschnitten jeweils Putten und Zephyretten, die mit Pflanzen und Vasen spielen und auch der Liebesgott Amor hat sich mit Pfeilen bewaffnet unter dem munteren Puttenvolk niedergelassen. Eine besondere Bedeutung kommt den Schmalseiten des Raumes (Abb. 5) zu. Die Mittelachse der Wand wird jeweils durch einen Kamin mit Spiegel sowie eine fast vollplastische Figurengruppe betont, die sich über dem Gesims bis in die Voute hinein ausbreitet. Auf der Ostseite ist die Blumengöttin Flora umgeben von Putten dargestellt, auf der Westseite streut Zephyr, der Gott des sanften Westwindes, Blumen in die Luft. Er wird von Zephyretten begleitet, von denen eine mit ihrem Atem die Blumen über den Plafond verteilt. Die Götter Flora und Zephyr verkörpern den Frühling. Gemeinsam mit ihren Begleitern, den Putten und Zephyretten, haben sie sich auf dem Gesims der Goldenen Galerie niedergelassen. Sie sind aus einer überirdischen Sphäre herabgekommen, um einen immerwährenden Frühling in den Laubengang zu bringen. Für den Betrachter scheinen sie zum Greifen nah gekommen zu sein. Sie sitzen auf dem Gesims, über den Köpfen des Betrachters, aber dennoch an einem für ihn erreichbaren Ort. Durch ihre goldene Fassung werden sie jedoch wiederum verklärt. Sie sind von einem Glanz umgeben, der sie entmaterialisiert und menschlichem Zugriff schließlich entzieht.³¹

Eine ähnliche Bedeutung wie den kleinen Jagdszenen im Konzertzimmer zu Sanssouci kommt den Supraporten der Goldenen Galerie zu. Als solche sind sie kaum noch zu erkennen. Wie bereits bei den nicht vorhandenen Wandpaneelen scheint auch hier das gerahmte Wandfeld über der Tür verschwunden zu sein. Anstelle dessen breitet sich unmittelbar über dem Türsturz eine bewegte Rocaille-Ornamentik aus, auf der sich eine Szene mit Putten im Garten abspielt. So wächst beispielsweise auf der Nordost-Seite des Saales aus einer Rocaille am linken Rand ein Baum hervor, dessen Äste bis in das Gesims hineinreichen, als Gegenstück vergegenständlicht sich am rechten Rand eine Rocaille zu einem Sockel, der ein Pflanzgefäß trägt, zwischen dem sich Putten tummeln. Die übrigen Supraporten zeigen ähnliche Szenen.³² Diese haben wie die Gruppen von Zephyr und Flora einen unwirklichen Charakter und spielen sich in einem irrealen Garten ab. Wie bereits bei den Jagdszenen in Sanssouci ist der Ort des Geschehens ein ‚nicht-möglicher‘. Garten- wie

³¹ Zur Bedeutung von Licht und Glanz im Rokoko siehe auch Bauer/Sedlmayr 1992, S. 24f.

³² Über der Nordwest-Tür klettern Putten an einem Baum hoch und stützen sich dabei an einer weiblichen Büste ab, die auf einem Postament steht. Auf der zur Stadt gelegenen Südost-Seite ernten Putten Weintrauben und behängen dabei die Büste eines Satyrs mit Weinlaub. Gegenüber tummeln sich weitere Putten unter einem großen Sonnenschirm.

Jagdszenen scheinen mit ihrer Existenz über den Türen, bzw. in der Voute für den Betrachter zwar greifbar nahe zu sein, befinden sich aber dennoch so weit oben, dass ein Kontakt nicht wirklich möglich ist. Zudem gehören sie ebenso wie Zephyr und Flora durch ihre goldene Fassung nicht der Welt des Betrachters an, sondern scheinen einer arkadischen Traumwelt zu entstammen. Zu diesem Gedanken trägt die gesamte Dekoration des Raumes bei: Sie bedeckt alle Wände und ihre Rocailleformen sind äußerst bewegt und lebendig. Dadurch wird der Raum von einem Flirren erfüllt, der es dem Betrachter schwer macht, Einzelheiten auf den ersten Blick zu erkennen. Aus diesem Flirren tauchen nun Putten und Götter wie aus einer phantastischen Welt auf, bleiben aber durch ihre schimmernde Oberfläche auf Distanz zum Betrachter.

Es gibt jedoch einen Übergang von der phantastischen Gartensphäre zu der des Besuchers. Zu beiden Seiten der Kamine auf den Schmalseiten des Raumes befanden sich Brennholzkästen, die jeweils als Sockel für eine Puttengruppe dienten.³³ Diese Putten waren im Gegensatz zur übrigen Dekoration weiß gefasst und wirkten dadurch wie Gartenskulpturen, die im ‚Laubengang‘ aufgestellt waren. Zudem korrespondierten sie mit an der Längswand des Raumes platzierten, antiken Büsten.³⁴ Die nicht mehr in situ befindlichen Puttengruppen waren von einem konzentrischen Treillagewerkbogen hinterfangen, der noch heute Teil der Wanddekoration ist und nach oben hin in Rocaille-Ornamentik übergeht. Dieser Treillagebogen bildet zugleich die Schnittstelle zwischen Vordergrund und Hintergrund – zwischen der Welt des Besuchers und der Sphäre der irrealen Gartenwelt. Einerseits bildet er eine Umrahmung für die ‚Gartenskulptur‘, andererseits wird er zum Tor, das in die Sphäre hinter der Ornamentschicht führt.

Die Goldene Galerie präsentiert sich in einem mimetischen Spiel als überdimensionaler Laubengang, der typisch für den Raumtypus der ‚Galerie‘ mit Skulpturen wie spielenden Putten und antiken Büsten ausgestattet ist. Seine Abgrenzungen bildet eine Ornamentschicht³⁵, die aus Rocaille- und vegetabilen Formen besteht. Durch diese blickt man auf einen duftig-grün marmorierten Grund³⁶, der die Atmosphäre von frischem Laub entstehen lässt, welches die Laube unmittelbar umgibt. Aus der Laube fällt der Blick durch Bögen aus Treillagewerk oder aufgebogene Äste immer wieder in den wirklichen

³³ Laut Eggeling 1980, Anm. 420 sind die Puttengruppen im Krieg zerstört worden. Vor der Ostwand befanden sich zwei Marmorgruppen balgender Putten aus der Algardischule.

³⁴ Eggeling 1980, S. 36: Bei den Büsten handelt es sich um Antiken aus der Sammlung Polignac, die ab 1742 angekauft wurden.

³⁵ Das Ornament wirkt nicht wie auf die Wand appliziert, sondern scheint eher vor der Wand zu schweben. Dieser Eindruck wird durch einen fehlenden Kontakt des Ornaments zum Boden verstärkt.

³⁶ Interessanterweise gibt es in der Goldenen Galerie keine Sockelzone, sondern nur eine kleine Fußleiste, die die Wand nach unten hin abschließt.

Charlottenburger Garten, der dem Betrachter letztendlich eher als Bild einer realen Kulturlandschaft vor Augen geführt wird. Die Idee des Charlottenburger Laubenganges wurde in ähnlicher Weise im wirklichen Garten von Sanssouci aufgegriffen, wie auf einem um 1780 entstandenen Stich (Abb. 6)³⁷ zu erkennen ist. Durch die Laubengänge, die die Flügel von Schloss Sanssouci nach beiden Seiten fortsetzen, erhält man Ausblicke durch ovale Ausschnitte über die Weinbergsterrassen in die Ferne. An der Außenseite der Laubengänge sind auf schlanken Sockeln Kopien antiker Büsten aufgestellt.

Die Goldene Galerie will keine Assoziation an eine wirkliche Gartenlaube hervorrufen, denn sie will immer noch Architektur und Dekoration sein, die auf Autonomie dieser Gattungen insistiert. Vielmehr versetzt sie in spielerischer Intellektualität den Betrachter in die Welt einer irrealen Gartensphäre, in der ein immerwährender Frühling herrscht. Dabei geht die Assoziation einer solchen Gartensphäre weit über die im Konzertzimmer zu Sanssouci hinaus. Durch die grüne Fassung von Wand und Decke ist der Betrachter unmittelbar vom Laubengang umgeben, während sich das Laubenthema in Sanssouci vornehmlich an der Decke abspielt.³⁸

Das Japanische Zimmer, das Spalierzimmer und die Rotunde des Badetraktes im Neuen Schloss zu Bayreuth

Eine unmittelbarere Auffassung des Laubengedankens wird in den Laubenzimmern des Neuen Schlosses zu Bayreuth vertreten. Das früheste dieser Zimmer ist das *Japanische Zimmer* (Abb. 7), das zu den privaten Wohnräumen der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth, einer Schwester Friedrichs des Großen, gehört. Alle Zimmer dieser Raumfolge sind im Gegensatz zu Konzertzimmer und Goldener Galerie in ihren Ausmaßen recht intim und befinden sich im ersten Obergeschoss des Schlosses zur Straßenfront hin. Das Japanische Zimmer, das wohl als Schlafzimmer der Markgräfin diente³⁹, wurde 1753/54 von Giovanni Battista Pedrozzi stuckiert⁴⁰, wobei vermutlich auch die Markgräfin selbst an der Planung

³⁷ Schloss Sanssouci von der Gartenseite, Stich von A. L. Krüger, um 1780, Abbildung bei Kadatz 1998, Abb. 169

³⁸ Dass mit dem Grün der Wände in der Goldenen Galerie wie später auch noch in anderen Laubenzimmern das Laub eines Berceau, einer Hecke oder eines Gebüsches gemeint ist, obwohl keine einzelnen Blätter zu unterscheiden sind, unterstreicht folgende Beobachtung: Betrachtet man Ansichten von Gartenanlagen auf Kupferstichen des 17. und 18. Jahrhunderts, fällt auf, dass insbesondere die Hecken, denen zum Teil auch Treillagen vorgeblendet sind, zumeist sehr architektonisch aufgefasst sind und wie Wände wirken. Dabei sind einzelne Blätter zwar noch zu erkennen, diese sind aber absolut flach gezeichnet und scheinen geradezu in die Kubatur der Heckenwände hineingepresst zu sein, wobei sie jegliche Plastizität vermeiden. Solch eine Wirkung hat in abstrahierter Weise auch das Grün der Wände in der Goldenen Galerie.

³⁹ Krückmann 2001, Bd. 1, S. 117

⁴⁰ Jahn 1990, S. 122 und S. 129

dieses und weiterer Räume des Neuen Schlosses zu Bayreuth sowie der Alten und Neuen Eremitage beteiligt war. So schreibt sie am 6. März 1753 an ihren Bruder Friedrich: „Ich habe mir das Vergnügen gemacht, den Plan meines Palastes selbst zu entwerfen; er ist zwar puppenhaft, wird aber ganz bequem werden“.⁴¹ Hierbei ist allerdings nicht nachweisbar, wie weit eine solche Planung ging. Während Bachmann annimmt, dass die ursprüngliche Ausstattung „zum Teil nach Entwürfen der Markgräfin ausgeführt“⁴² sei, hält Jahn diese These für unbeweisbar und beschränkt ihren Anteil an der Planung auf die Disposition der Räume.⁴³ Sicherlich hatte Wilhelmine jedoch einigen Anteil am ikonographischen Programm ihrer Schlösser.⁴⁴

Das Japanische Zimmer liegt am Ende einer langen Raumflucht, die vom Festsaal über zwei Vorzimmer und das Audienzzimmer bis zu den Privaträumen der Markgräfin reicht und öffnet sich mit drei Fenstern zur Straßenseite hin. Den gesamten Raum umläuft ein strenger, hellblau-grau gefasster Sockel mit einfachen, goldprofilierten Feldern. In diese schneiden insgesamt vier Flügeltüren ein, von denen nur die Eingangstür sowie die ihr diagonal gegenüberliegende Garderobentür wirkliche Türen sind. Die beiden anderen sind Blendtüren, um die Symmetrie des Raumes zu erhalten. Die der Eingangstür gegenüberliegenden Türen sind zudem mit Sprossen versehen, in denen Spiegel eingelassen sind, die die ohnehin lange, auf den Raum zuführende Enfilade nochmals verlängern, gleichzeitig aber auch eine fensterhafte Wirkung entfalten. Während die Fensterwand mit grau-blauen Panneaux vertäfelt ist, sind die übrigen drei Wände mit vergoldetem Spalierwerk aus Stuck überzogen. Es bildet abwechselnd schmale und breite hochrechteckige Rahmen aus, die sich in ihrer Größe auf die darunterliegende Sockelzone beziehen. Diese Dekoration folgt der zu dieser Zeit üblichen Wandgliederung in verschiedene Panneauxfelder. Wie in der Goldenen Galerie zu Charlottenburg sind diese Panneaux mit ihren architektonischen Elementen allerdings auch im Japanischen Zimmer verschwunden. Hier ist es jedoch nicht wie in Charlottenburg das reine Ornament, das übrig geblieben ist, sondern das gesamte System von Profilleisten ist noch erhalten. Ohne Verbindung zu einem Wandpaneel scheinen die Leisten vor dem zart blau gestrichenen Hintergrund wie vor der umgebenden Luft zu schweben. Dabei haben sie eine zwitterhafte Gestalt. Einerseits sind sie

⁴¹ Jahn 1990, S. 123

⁴² Bachmann 1980, S. 37

⁴³ Jahn 1990, S. 123

⁴⁴ siehe den Aufsatz von Peter O. Krückmann: Exil und idealer Hofstaat. Eine promenade allégorique durch das Bayreuth der Markgräfin Wilhelmine, in: Neues Schloss Bayreuth. Anton Raphael Mengs Königin Semiramis erhält die Nachricht vom Aufstand in Babylon, hg. von der Kulturstiftung der Länder in Verbindung mit der Bayerischen Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, Berlin/München 1995

ornamentale Profilleiste, andererseits verwandeln sie sich in zartes Spalierwerk, das verschiedensten Pflanzen als Rankgerüst dient. Dieses wird an einigen Stellen selbst zum Ursprungsort für die Entwicklung feiner Blütenranken (Abb. 8). Über anderen Spalierelementen hängen verschiedene Pflanzen einfach wurzellos wie Girlanden.⁴⁵

Die Stengel der Pflanzen sowie ein Teil ihrer Blätter sind golden gefasst, andere Blätter und Blüten haben dagegen einen bronzefarbenen Ton oder sind naturalistisch bemalt und mit einem metallisch glänzenden Überzug versehen, der den Pflanzen ein exotisches Schillern verleiht und an ostasiatische Lackarbeiten erinnert.⁴⁶ Vertreten sind heimische Pflanzen wie Rosen oder Efeu, aber auch fremdländische wie Kakteen oder Palmen. Manche Pflanzen scheinen einfach Phantasieformen zu sein. Oft verwandeln sich die Pflanzenranken auf ihrem Weg am Spalier von einer Art in eine andere. Der exotische Charakter der Dekoration wird weiterhin durch chinoise Vögel unterstützt. Einige haben mit ihren ausgefranzten Schwänzen und Flügeln etwas drachenartiges, andere sehen aus wie Papageien oder Ibis. Sie durchfliegen die ‚Panneaux‘ oder haben sich auf dem Spalierwerk und den Pflanzenranken niedergelassen. Durch die Vögel wird der tiefenräumliche Eindruck der Wanddekoration verstärkt. Sie scheinen der Wand nicht aufgelegt zu sein, sondern durch einen imaginären Himmelsraum hinter dem Spalierwerk zu fliegen. Gleichzeitig stellen die zumeist schräg oder gar in perspektivisch verkürzter Vorderansicht auf den Leisten sitzenden Vögel eine Verbindung zwischen dem Raum vor und hinter dem Spalierwerk her. Das gleiche leisten auch die Pflanzenranken, die sich um das Spalier winden, wobei sie sich an einigen Stellen sogar von der Wand lösen, zu beiden Seiten in den Raum hinausgreifen und ihn optisch nach hinten erweitern.

⁴⁵ Die Ecken der Spalierwerkrahmen bestehen jeweils aus C-Bögen. Die Stelle, wo diese mit einer weiteren Leiste zusammen stoßen, wird jeweils zum Ursprung für feine Blütenranken. Entweder wachsen diese unmittelbar aus der Nahtstelle hervor oder der C-Bogen bildet ein zierlich geschwungenes ausgefranztes Blatt, aus dem die Ranken entspringen. Locker und leicht winden sich die Pflanzen an den Spalierstäben empor und wachsen an einigen Stellen in die ‚Panneauxfläche‘ hinein. Andere Pflanzen scheinen keine Wurzel zu benötigen und hängen einfach wie Girlanden über dem Spalierwerk. Einige Pflanzen scheinen aus sich selbst heraus zu entspringen. So befinden sich auf halber Höhe des Spalierwerks an einigen Stellen schlanke ausgefranzte Blätter, die in einem kleinen C-Bogen enden und an die Spalierwerkecken erinnern. Wie dort werden auch diese C-Bögen zum Ursprung für Pflanzenranken, die sich von hier aus nach oben und unten winden.

⁴⁶ Möglicherweise ist die Fassung des Stucks nicht original. So spricht Bachmann 1995, S. 78 von einer Erneuerung der Fassung im Jahre 1900, ohne näher auf Einzelheiten einzugehen. Jahn 1990, S. 129 hält eine Erneuerung ebenfalls für möglich. „Für eine Erneuerung spricht die Tatsache, daß die geschnitzten Ornamente der Sockelverkleidung und der Türen im Ende des 19. Jahrhunderts veränderten Gobelinsaal nicht nur die pflanzlichen Motive des Japanischen Zimmers aufgreifen, sondern denselben Farbklang durch Vergoldung und Bronzierung wählen.“ Diese Tatsache besagt allein, dass sich die Dekoration des Gobelinsaals nach der des Japanischen Zimmers richtete. Hierdurch lässt sich allerdings nicht ableiten, ob seine Stuckfassung bereits vor 1900 einen golden, bronzenen oder metallischen Farbton aufwies. In Hinblick darauf, dass Stuckdekorationen in anderen Bayreuther Zimmern ebenfalls polychrom gefasst sind, ist eine solche Farbfassung jedoch durchaus denkbar.

Den Abschluss der Wand zur Decke hin bildet eine einfache, vergoldete Profilleiste. In der Voute beginnt eine strukturell und perspektivisch völlig neue Dekoration (Abb. 9, 10). In unregelmäßigen Abständen über dem Gesims wachsen schlanke, sich leicht windende Bäume nach Art chinesischer Blütenbäume empor. Sie haben keinerlei Bezug zur darunter befindlichen Wanddekoration. Ihre Äste ranken sich einerseits zur Deckenmitte hin, andererseits winden sie sich am Gesims entlang, das sie zum Teil mit ihrem Laub illusionistisch überspielen. Mit ihren goldenen, bronzenen und metallischen Fassungen ähneln sie den Pflanzenranken der Wandzone, doch sind sie als Bäume kräftiger gebildet und winden sich, da sie kein Rankgerüst zu beachten haben, lockerer und freier über den Plafond. Es handelt sich um exotisch anmutende Bäume, die teilweise von Rosen durchrankt sind. Außerdem gibt es Rosensträucher mit grazil geschwungenen Zweigen. Die Deckenmitte wird vollkommen von einer chinesisches Szenerie beherrscht. Auf einem rocailleartigen Muschelthron hockt mit angewinkelten Beinen vielleicht Kuan Yin, die chinesische Göttin der Barmherzigkeit.⁴⁷ In ihrer Hand hält sie als Herrschaftsinsignien Kugel und Palmzweig;⁴⁸ ihr weich fließendes Gewand gibt ihre rechte Brust frei. Palme und Eiche als Symbole für Kraft und Stärke wachsen neben ihr empor. Wasser quillt aus dem Fuße ihres Muschelthrons in bizarrer, zu den Seiten hin ausufernder Form hervor. Die Szenerie wird schließlich von einem goldenen Baldachin zusammengefasst; wie eine Insel schwebt sie auf dem Plafond. Dabei wirkt sie sehr flächig und ruft nicht wie die Spalierwerksdekoration der Wände einen räumlichen Eindruck hervor. Perspektivisch bildet die Chinesin auf dem Muschelthron keine Fortsetzung des Spalierwerks und will dem Betrachter keinen Ausblick in einen Himmel suggerieren. Thron, Wasserfläche und

⁴⁷ Bei Bachmann 1980, S. 78 wird die Figur so bezeichnet, allerdings ohne nähere Erläuterung. Jahn 1990, S. 128 übernimmt die Bezeichnung von Bachmann ebenfalls ohne weiter darauf einzugehen. Krückmann 2001, S. 117 beschreibt sie als schlafende Chinesin, deren entblößte Brüste eine Allegorie des Lebens und der Fruchtbarkeit seien.

⁴⁸ Krückmann 2001, S. 117 beschreibt die Gegenstände als Granatapfel und Zweig eines Senfstrauchs und bezeichnet die Figur der Chinesin mit der entblößten Brust als Allegorie des Lebens und der Fruchtbarkeit, ohne näher auf die Herkunft des Motivs einzugehen. Es ist nicht wirklich schlüssig, warum der kugelförmige Gegenstand in der Hand der Chinesin ein Granatapfel sein soll. Krückmann vergleicht die Figur zwar mit der Allegorie der Fruchtbarkeit und des Lebens im Bayreuther Opernhaus (siehe S. 78 u. Abb. 20), doch hier hält die Figur eine geöffnete Granatapfelfrucht in der Hand, in der die Kerne klar zu erkennen sind. Im Japanischen Zimmer sind dagegen keinerlei charakteristische Merkmale eines Granatapfels vorhanden. Auch der angebliche Senfstrauch in der anderen Hand stellt eher einen Palmzweig dar wie er in leicht stilisierter Form zu dieser Zeit oft dargestellt wird. Krückmann verweist auch hier auf die Allegorie des Lebens im Opernhaus, die angeblich einen Senfzweig in der Hand hält, ohne nähere Hintergründe anzugeben. Auch dieser Zweig erinnert eher an einen Palmwedel. Gleichzeitig bezeichnet er den Zweig in der Hand der Barmherzigkeit (S. 78) als Zedernast. Auch dieser Zweig sieht aus wie ein Palmwedel. Betrachtet man einmal eine wirkliche Senfpflanze, erkennt man, dass sie keinesfalls wedelartig aufgebaut ist, sondern dass von einem dünnen Stengel gestielte, buchtig gezähnte Blätter abzweigen. Die Pflanze in der Hand der Chinesin hat also keinerlei Ähnlichkeit mit einer Senfpflanze, nicht einmal in stilisierter Weise. Jahn 1990, S. 128 bezeichnet die Insignien der Chinesin als Kugel und Palmzweig und verweist dabei auf Bachmann, ohne ebenfalls näher auf Hintergründe einzugehen.

das weich fließende Gewand haben eher ornamentalen Charakter und wirken wie eine große Rocailleform, die sich in Muschelwerk, Stoff und Wasser verwandelt hat.

Zur Dekoration der Wandzone steht die Deckengestaltung in einem unentschiedenen Kontrast. Das Spalierwerk wird nicht nach oben hin fortgesetzt, sondern das Deckengesims wird zum Ursprung für weitere Pflanzenranken sowie schlanke Bäume. Diese scheinen nun ebenso wie die Spalierranken in den Raum hineinzuwachsen, doch tut sich hinter ihnen kein atmosphärischer Himmelsraum auf, denn der Plafond wird von der Chinesin unter dem Baldachin beherrscht. Diese Szenerie wirkt wie eine Mischung aus einem phantasievollen Rocailleornament und einem Flachrelief, das für eine frontale Betrachtung bestimmt ist und einfach an der Decke angebracht wurde. Auch die Fensterwand nimmt die Spaliergliederung nicht auf, sondern lässt sie abrupt abbrechen. Sie ist mit den herkömmlichen Panneaux vertäfelt, Fenster und Ausblick werden nicht in den Laubengedanken mit einbezogen.⁴⁹

Das Japanische Zimmer scheint sich einer Metamorphose zu unterziehen. So sind alle konstruktiven Elemente, die ein Zimmer ausmachen, wie Flügeltüren, Sockelzone und Gesims vorhanden und dem Betrachter auch als solche offenbar. In der Wandzone vollzieht sich jedoch ein Wandel. Die klassische Panneaux-Einteilung ist im Begriff, sich aufzulösen. Das Panneau selbst ist schon verschwunden, geblieben ist nur noch sein Profil. Das Zimmer verliert dadurch seinen Abschluss nach außen hin und scheint nun von einem unbestimmten Himmelsraum umgeben zu sein. Gleichzeitig unterliegt das Profil selbst einer Wandlung. Einerseits bleibt es weiterhin wandstrukturierendes, ornamentales Element, andererseits wird es zum Gegenstand, zum Spalierwerk, das einer Fülle von exotischen Pflanzen nicht nur als Rankgerüst dient, sondern sie auch selbst hervorbringt. Der Betrachter scheint sich in einer Zwischenwelt zu befinden. Er steht in einem Zimmer, dessen Grenzen sich in mimetischem Spiel auflösen, um zu einer Art Spalierlaube zu werden, in die eine exotisch-phantastische Pflanzen- und Vogelwelt Einzug hält.

Im Gegensatz zu Konzertzimmer und Goldener Galerie wird dem Besucher in Bayreuth das Laubenthema direkter vor Augen geführt, da das Spalierwerk deutlich die Wandgestaltung bestimmt. Gleichzeitig fehlt hier die Assoziation an eine unbestimmte, traumhafte Gartensphäre, wie sie bei den preußischen Beispielen mit Hilfe von reflektierenden Spiegeln, schimmernden Vergoldungen oder duftig grünem Stuckmarmor erzeugt wurden. Die Verwendung von Spiegeln ist im Japanischen Zimmern deutlich auf

die zwei Türflügel reduziert, Gold überzieht vornehmlich die Spalierleisten. Hier erzeugt es aber kein entmaterialisiertes Flirren, welches die Sphäre des Betrachters deutlich von der Welt der Dekoration trennt: Die Wirkung des Goldes ist diesseitiger geworden und allein Zierde des Spalierwerks. Auch Pflanzen und Vögel scheinen greifbar zu sein. Sie haben sich „tatsächlich“ des Japanischen Zimmer bemächtigt und könnten jederzeit vom Besucher berührt werden, ohne sich in ein Traumgebilde zu verflüchtigen. Der Himmelsraum hinter dem Spalier, der durch die einheitlich blaue Fassung suggeriert wird, hat ebenfalls eine eher beruhigende Wirkung auf die Atmosphäre des Raumes und keinen unbestimmten Charakter wie das changierende Grün des Stuckmarmors in Charlottenburg.

Das nur wenig später entstandene *Spalierzimmer* (Abb. 11) führt den Gedanken, den Raum in eine Treillagelaube zu verwandeln, wesentlich weiter. Das Zimmer gehört zum Appartement des Markgrafen Friedrich von Bayreuth im südlichen Flügel des Neuen Schlosses zur Gartenseite hin. Es ist von intimer Gestalt und besitzt nur zwei Fensterachsen. Seine 1758 entstandene Stuckdekoration stammt vom Bayreuther Hofstukkateur Adam Rudolph Albini.⁵⁰ Der leicht querrechteckige Raum verfügt an seinen Schmalseiten über je eine Tür, die genau in der Mitte angeordnet ist, eine dritte befindet sich über Eck an der den Fenstern gegenüberliegenden Wand und führt zu einem dahinter liegenden Bedienungsgang. Wie im Japanischen Zimmer wird auch hier zunächst die klassische Wandeinteilung in Sockel, Wand und Gesims beibehalten. Der zart hellblau gefasste Sockel, der den gesamten Raum umzieht, ist mit einem goldenen Gitter belegt. Dieses gliedert sich abwechselnd in Felder mit quadratischem und rautenförmigem Spalierwerk und bereitet die darüber liegende Wandzone vor. So befindet sich unter den Fenstern das quadratische Spalierwerk. Auf der fensterlosen gegenüberliegenden Seite ist dieses Spalierwerk ebenfalls vorhanden. Darüber befinden sich „drei von Johann Christoph Jucht auf leinenkaschiertem Papier gemalte hochrechteckige Landschaftsausblicke, die wie ostasiatische Rollbilder wirken.“⁵¹ Das quadratische Spalierwerk wird dadurch zu einer Art Brüstung, über die man hinaus in die Landschaft blicken kann. Zum einen durch die realen Fenster in den Garten des Schlosses, zum anderen in eine phantastische, chinesische Landschaft. Die Pfosten dieser Brüstung bilden die schmalen, hochrechteckigen Felder mit rautenförmigem Spalierwerk, die an der Fensterseite sogar leicht nach vorne springen. Darüber erheben sich Bögen aus Spalierwerk, die um die Rollbilder herum perspektivisch zusammen laufen und so den Eindruck

⁴⁹ Dies könnte auch damit zusammen hängen, dass die Fenster zur Straßenseite weisen und der Garten damit gar nicht in den Innenraum mit einbezogen werden kann.

⁵⁰ Jahn 1990, S. 154f.

eines Ausblicks verstärken sollen. Auf der gegenüberliegenden Wandseite fehlen diese perspektivischen Verkürzungen der Bögen, da hier die Laibungen der Fenster der Tiefenwirkung dienen. Gegenüber der Eingangstür befinden sich beiderseits der Türen flache Nischen, die mit einer großen Muschel geschmückt sind. Türen und Nischen sind ebenfalls von Spalierbögen umgeben, die das Motiv des Durchgangs – aus dem Raum heraus, bzw. in eine Muschelgrotte hinein – betonen. Anders als im Japanischen Zimmer ist eine Einteilung der Wände in verschiedene Panneauxfelder weitgehend verschwunden. Bei der Dekoration handelt es sich vielmehr um eine Abfolge von Bogenöffnungen aus Spalierwerk, die entweder einen Ausblick in reale oder gemalte Landschaft freigeben, in eine Raumerweiterung führen oder aber durch ebenfalls Spalierwerk geschmückte Türen aus dem Raum heraus. Nur die Spalierwerkelemente über Türen und Nischen erinnern noch an Supraporten und somit an die zu dieser Zeit übliche Gliederung der Wände in Paneele.

Der Raum hat den Charakter einer luftigen, leichten Gartenlaube, was durch die zart hellblaue Fassung der Wände unterstützt wird. Zu diesem Eindruck trägt auch die Gestaltung der Decke (Abb. 12) bei, die in enger Verbindung mit der Gliederung der Wandzone steht: So betonen im Bereich der Voute Spalierwerksbögen jeweils die Wandmitten, weiteres geschwungenes oder gerades Gitterwerk reagiert ebenfalls auf die darunterliegende Wandgliederung. Das Zentrum des Plafonds schließlich wird von einem kreisförmigen Ring aus Spalierwerk beherrscht, der den Gedanken an ein luftiges Laubendach weiterspinn.

Das gesamte Spalierwerk wird von einer einzigen Pflanzenart berankt, einer Art Winde. „Es sind scheinbar endlose Stengel, die sich in stets gleicher Stärke wie Schnüre ein wenig zitternd um das Lattengerüst winden“.⁵² Sie bilden kurze Seitentriebe aus, die kleine Blätter und blaue, trichterförmige Blüten hervorbringen. In der Sockelzone scheinen die Pflanzen einfach ohne Wurzel aus sich selbst hervor zu gehen, während sie im Bereich der Spalierbögen hinter der Sockelzone hervor zu wachsen scheinen. Der Wuchs der Pflanzen ist eher verhalten, sie bewachsen zwar das gesamte Spalierwerk, wirken jedoch fast kahl und ihre „Kraftlosigkeit scheint ein Spalier geradezu zu fordern“.⁵³ Dennoch wirkt der Raum keinesfalls leblos und trist, denn das goldglänzende Treillagewerk gibt dem Raum ein starkes Gerüst, zwischen das Blüten und Blätter fast wie auf einer Blumentapete locker eingestreut sind.

⁵¹ Jahn 1990, S. 154 sowie Seelig 1982, S. 63

⁵² Jahn 1990, S. 154

⁵³ Jahn 1990, S. 154

Insgesamt wirkt das Spalierzimmer einheitlicher als das Japanische Zimmer, da hier als wesentlicher Gestaltungsgedanke die Verwandlung des Zimmers in einen Treillagepavillon im Vordergrund steht und der Raum vollkommen mit Spalierwerk überzogen ist. Dieses wirkt gleichzeitig mit seinen sich kreuzenden ‚Latten‘ naturalistischer als die einfachen senkrechten Stäbe des Japanischen Zimmers. Zu diesem ‚Naturalismus‘ tragen auch das fast völlige Fehlen von Rocailleornamentik, die sich nur noch auf die große Form des Spalierwerks beschränkt, sowie die Pflanzenranken selbst bei. So wächst als einzige Art die bei uns heimische Winde das Spalierwerk empor und nicht wie im Japanischen Zimmer eine Fülle heimischer, exotischer und phantastischer Pflanzen, die einer ständigen Wandlung von einer Art in die andere unterworfen sind.

Dennoch erscheint die Dekoration insgesamt flacher und graphischer als die des Japanischen Zimmers. Das Spalierwerk wirkt Wänden, Türen und Plafond wie aufgelegt und die einzelnen Spalierelemente sind konstruktiv und tektonisch nicht miteinander verbunden. Die Pflanzenranken sind recht flach und scheinen im Gegensatz zu ihren Artgenossen im Japanischen Zimmer nicht nach vorne und hinten in den Raum zu greifen und dadurch einen atmosphärischen Himmelsraum hinter der Dekoration zu schaffen. Sie sind vielmehr vegetables Ornament.

Auch der auf den ersten Blick perspektivisch zulaufende Spalierbogen um die Rollbilder (Abb. 13) erscheint eher flächig. So ist dem zweidimensionalen ‚Pfosten‘ aus rautenförmigem Spalierwerk der dreidimensionale Spalierwerksbogen einfach aufgesetzt worden. Der Übergang wirkt dadurch wie abgeschnitten und bindet den Bogen wieder in die Fläche zurück. Das Spalier wird so zu einem Rahmen, der sich um die chinesischen Rollbilder legt⁵⁴ und diese bleiben mehr Bild von einem Ausblick als illusionistischer Ausblick selbst. Die drei Bilder werden nicht als Blick durch einen Treillagebogen wahrgenommen, sondern scheinen wie eingesetzt, da sie hinter dem Spalier nicht weiterlaufen. Die Bilder zeigen nach chinesischer Art jeweils eine bizarre Felslandschaft an einem Gewässer mit einem dominierenden Blütenbaum, in dem exotische Vögel sitzen. Hinzu kommen ein Gartenmäuerchen sowie Ziervasen. Die Bilder haben zwar einen gemeinsamen Horizont, bilden jedoch keine einheitliche Szene. Zudem staffeln sich die einzelnen Bildelemente eher in die Höhe als in die Tiefe, was dem Gedanken an einen Ausblick ebenfalls entgegen steht.

⁵⁴ siehe hierzu auch Jahn 1990, S. 154 und Müller 1957, S. 5

Müller⁵⁵ sieht im Spalierzimmer „ein Laubengebilde nur angedeutet, nicht in der Nachbildung verwirklicht. Die darstellenden Mittel halten sich im Bereich der ornamentalen Dekoration“. Für Jahn⁵⁶ handelt es sich bei dem Spalierwerk „formal um ein kompositorisches Gerüst, das die primär vegetabilische Ornamentik organisiert und ordnet. Wesensmäßig geht es weniger um die Illusion eines Gartenzimmers als vielmehr um dessen Allusion, eine höchst geistreiche stilistische Anspielung auf einen dem Beschauer bekannten gartenarchitektonischen Typus“. Beide Autoren übersehen bei ihrer Kritik, dass hier zum ersten Mal in der deutschen Innenraumgestaltung des 18. Jahrhunderts versucht wurde, ein Zimmer vollständig unter der Verwendung von Stuck in eine Gartenlaube zu verwandeln, wobei Sockel-, Wand- und Deckenzone allein auf dieses Thema bezogen sind.

Gleichzeitig offenbart sich ein Konflikt, der sich aus dem Wesen der Rocaille und einem stärker werdenden Wunsch nach einem illusionistischen Naturalismus in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ergibt. Die Rocaille kann immer nur im Detail naturalistisch werden, indem sie sich einer Wandlung unterzieht und dadurch gegenständlich wird. Dabei kann sie etwa zu einer Blüte, Wasser, Blättern oder Borke werden. Sie vermag auch als Gesamtdekoration eines Raumes eine Art Illusion zu erzeugen. Diese ist jedoch von phantastisch-traumhafter Natur, sehr subtil und künstlich gedacht. Es ist hingegen keine Illusion, die dem Betrachter wie später (und auch zuvor) in den Landschaftszimmern unmittelbar und ohne Umweg vor Augen geführt wird. Das Spalierzimmer von Bayreuth stellt sich als Zwittergebilde dar. Gleichzeitig wird das Problem ‚Rocaille‘ in seinen strukturellen Möglichkeiten und Grenzen in der Raumdekorationen manifest.

Die Brüche, die im Spalierzimmer noch eine vollständig illusionistische Anmutung einer Gartenlaube verhindern aber auch von großer Spannung sind, verschwinden weitere sechs Jahre später in der Ausgestaltung der *Rotunde des Badetraktes* (Abb. 14). Sie gehört zum Verbindungsbau zwischen dem Südflügel des Neuen Schlosses zu Bayreuth und dem Italienischen Schlösschen, das Markgraf Friedrich nach dem Tode von Wilhelmine für seine zweite Gemahlin, Sophie Charlotte Marie von Braunschweig-Wolfenbüttel, zwischen 1759-1762 von Carl Philipp von Gontard errichten ließ.⁵⁷ Dieser Verbindungsbau, ehemals ‚Kommunikation‘ genannt, wurde 1764 von Friedrichs Nachfolger, Markgraf Friedrich Christian, ebenfalls bei Gontard in Auftrag gegeben.⁵⁸ Der schmale, sowohl an der Stadt- wie auch an der Gartenseite aus der Fassade zurückspringende Bau ist zweistöckig und

⁵⁵ Müller 1957, S. 5

⁵⁶ Jahn 1990, S. 154

⁵⁷ Jahn 1990, S. 161

verfügt insgesamt nur über vier kleine Räume. Den Höhepunkt bildet der Badetrakt, der aus einer Rotunde sowie dem daran anschließenden querovalen Baderaum besteht. Die Rotunde springt auf der Gartenseite fast zur Hälfte ihres Durchmessers aus dem Baukörper hervor und öffnet sich mit einer Fenstertür – der einzigen Fensteröffnung des Raumes überhaupt – ebenerdig zu einer Nebenallee des Hofgartens, die diesen in einer geraden Achse bis zu seinem Ende durchzieht. Von außen präsentiert sich der Bau als eigenständiger, zweistöckiger Pavillon mit einer runden Fassade sowie einem flachen, geschweiften Dach.

Die Rotunde verfügt im Inneren insgesamt über vier Türöffnungen: Die Öffnung in den Garten, eine gegenüberliegende in das eigentliche Bad, sowie zwei Türen, die die Enfilade vom Südflügel zum Italienischen Schlösschen fortführen. Das Innere des Raumes ist vollständig in einen Treillagepavillon verwandelt. Die Dekoration wurde von Rudolf Heinrich Richter entworfen und wie das Spalierzimmer von Adam Rudolph Albin ausgeführt⁵⁹. Den Boden des Raumes schmücken hell- und dunkelgraue Steinplatten, die im Zentrum einen Stern bilden, der von schachbrettmusterartigen, konzentrisch verlegten Platten umgeben ist. Den gesamten Raum umläuft ein ungegliederter Sockel aus grauem Stuckmarmor, darüber erhebt sich das gleichmäßig aus waagerechten und senkrechten Stäben gebildete Spalierwerk aus Stuck, in das vier rundbogige Nischen einschneiden. In den zwei zum Park gelegenen Nischen befinden sich Brunnen mit Putten und Delphinen, die miteinander in Muschelschalen spielen. In den beiden gegenüberliegenden Nischen befinden sich zwei fast lebensgroße Statuen aus massivem Metallguss, die links einen zum Kampfe vorschreitenden Mars und rechts eine Venus darstellen.⁶⁰ Nischen, Fenster und Türen sind jeweils mit Schmuckleisten eingefasst, die wie durchbrochenes Metall wirken, wie man es auch bei wirklichen Treillagepavillons im Garten findet.⁶¹ Den Übergang von der Wand zur Voute bildet anstelle eines Gesimses ebenfalls eine solche Schmuckleiste. Darüber läuft das Spalierwerk über die gesamte Breite der Voute weiter und endet am Übergang zum Plafond, ohne noch einmal einen besonderen Abschluss zu erhalten. Jeweils über dem Scheitelpunkt der Nischen, Fenster und Türen setzen schlanke Spalierstäbe an, die ein Treillagewerkdach aus fünf konzentrischen Kreisen und 16 radial verlaufenden Stäben tragen (Abb. 15). Von der Mitte der Decke hängt schließlich eine Gartenlaterne herab.

⁵⁸ Jahn 1990, S. 176

⁵⁹ Bachmann 1995, S. 113

⁶⁰ Bachmann 1995, S. 113

⁶¹ Ähnliche Leisten befinden sich beispielsweise um die Bogenöffnungen der Pavillons auf der Terrasse vor Schloss Sanssouci oder den Treillagen der Eremitage zu Bayreuth.

Das gesamte Spalierwerk wird von „zarten Ranken mit stets gleichartigen lanzettlichen Blättern und gefüllten Körbchenblüten“⁶² durchwachsen, die sich zum Teil vor und hinter den Stäben herwinden. Dabei wachsen die Ranken wie bereits im Spalierzimmer hinter dem Marmorsockel hervor, die Ranken der Voute und des Plafonds scheinen dagegen einfach über das Spalierwerk gehängt worden zu sein.

Unter den stukkierten Laubenzimmern geht die Rotunde des Badetraktes am weitesten im Versuch, einen wirklichen Treillagepavillon im Garten nachzuahmen, wobei die innere und äußere Form des Raumes sowie seine Lage eine wichtige Rolle spielen. So nimmt die Rotunde bereits von außen die Form eines Pavillons mit einem eigenen Dach an und ist über eine der großen Achsen in die Gartenanlage einbezogen, wo sie als ein ‚point de vue‘ dient. Im Inneren lässt die Verwendung von einfachen Steinplatten ebenfalls an eine Kleinarchitektur im Garten denken. Hinzu kommen die Brunnenfiguren in den Nischen, die einen Ort im Freien assoziieren. Im Gegensatz zum Spalierzimmer ist der Aufbau des Spalierwerks in der Rotunde tektonisch und konstruktiv vollkommen aufeinander bezogen. Die runden Spalierwände mit den Nischen und dem nach innen gebogenen Abschluss erinnern etwa an die Gartenarchitektur des Vogelbades in Schwetzingen. Die Ebene hinter dem Spalier wird durch ihre hellblaue Fassung zu einem Ausblick in den Himmel. Zum illusionistischen Charakter des Raumes trägt auch die Fassung des Spaliers bei. Sie ist nicht wie bei den übrigen Räumen golden oder weiß, ein Farbton, der immer eine gewisse Künstlichkeit suggeriert, sondern hat die Farbe von grünem Lattenwerk wie es etwa an den Laubengängen im Garten der Neuen Eremitage in Bayreuth zu finden ist. Zudem fehlt jedes Rocailleornament mitsamt seinem Drang sich ständig von einer Form – sei sie naturalistisch oder ornamental – in eine andere zu verwandeln. Die Verwendung der Blumenranken beschränkt sich ebenfalls auf nur eine Art, wobei ihre Blüten in unterschiedlichen Farben wie blau, rot und gelb vorkommen. Der Raum wirkt luftig und leicht und scheint den Betrachter in einen Treillagepavillon im Grünen zu versetzen.

Mit der Rotunde des Badetraktes ist zugleich in Bezug auf die illusionistische Wirkung der Raumausstattung der Höhepunkt unter den stukkierten Laubenzimmern erreicht. Bei zeitgleich oder später entstandenen Zimmern steht weiterhin die stilisierte Darstellung einer Gartenlaube im Vordergrund, deren Atmosphäre immer eine künstliche ist. Dabei ist der Begriff ‚künstlich‘ keinsfalls negativ konotiert, sondern immer mit einer subtilen, feinsinnigen Anspielung auf eine Gartenlaube verbunden, die sich dem Betrachter oft erst auf den zweiten Blick eröffnet. Eine wirkliche Illusion ist gar nicht gewünscht. Die ver-

⁶² Jahn 1990, S. 180

wendeten Materialien Stuck und Holz tragen ebenfalls dazu bei, dass nur ein bestimmter Grad an Illusionismus erreicht werden kann. Um einen solchen zu erzielen, bedarf es der Malerei, wie sie ab der Mitte des 18. Jahrhunderts zur Gestaltung von Landschaftszimmern eingesetzt wird.

Das Grüne Kabinett in Schloss Tettwang

Eine Verbindung zwischen einem vollständig mit Spalierwerk ausgestatteten Raum, in dem gleichzeitig eine phantastische Gartenatmosphäre herrscht, wird im *Grünen Kabinett von Schloss Tettwang* eingegangen (Abb. 16). Nach einem Brand im Jahre 1753 wurde das Schloss in Tettwang für den Grafen Franz Xaver von Montfort neu errichtet. In den Jahren 1758-1760 arbeitete neben Johann Georg Dirr Joseph Anton Feuchtmayer an der Innenausstattung des Schlosses. Er war es auch, der die Stukkaturen für das Grüne Kabinett schuf, das sich im ersten Obergeschoss des östlichen Eckturms befindet.⁶³ Der kleine Raum öffnet sich an drei Seiten durch tiefe Fensternischen zum Garten hin. Bis auf Höhe der Fensterbänke umzieht ein grün gefasster Sockel den Raum. Er enthält Rocaille gerahmte, metallisch schimmernde Felder, in die Blumen hinein gemalt wurden. Darüber erhebt sich die Wandzone, die sich in schmale Panneaux gliedert. Die Wände sind vollkommen mit grünen Glasplatten belegt, worüber sich ein rautenförmiges Netz aus weißem Stuck zieht, das sich genau in die ebenfalls weißen Stuckrahmen der Wandfelder einfügt. Die Schnittpunkte der Rauten werden durch kleine, runde Rocaillen betont, die winzige Spiegel enthalten. In die Rauten selbst sind direkt auf die Wand abwechselnd Reihen von Rocaillen sowie kleine Blumensträußchen mit blauen und gelben Blüten gemalt, die durch die grünen Glasplatten schimmern. Ovale, sehr plastische Rocailleformen besetzen das Zentrum der Paneele, die ebenfalls mit kleinen Spiegeln geschmückt sind. Die Rocaillen entwickeln eine gewisse Eigendynamik und scheinen sich von den Rahmenleisten, mit denen sie verbunden sind, lösen zu wollen. Dabei ‚ziehen sie Fäden‘ wie etwa ein Teig, den man vom Boden abhebt. Die abgeschrägten Ecken des Kabinetts zum Mittelfenster hin sind mit nahezu lebensgroßen Hermenpilastern geschmückt: Über dem umlaufenden Sockel erhebt sich eine wurzelige Rocailleform, aus der ein mit Spiegelstücken besetzter Pilaster erwächst. Aus dem linken entwickelt sich eine Nymphe in lockerem, antikisierenden Gewand. Sie lauscht dem Flötenspiel Pans auf der gegenüberliegenden Seite, der sich hingebungsvoll zu ihr wendet. Die abgeschrägte Ecke der rückwärtigen

⁶³ Knapp 1996, S. 225

Wand wird von einem Spiegelrahmen aus Stuck bestimmt, der in eine baumstammartige Rocaille eingelassen ist, deren ‚Wurzeln‘ auf einem Kamin fußen. Dieser Gruppe wird auf der anderen Seite des Raumes über einer kleinen, gerundeten Wandtür ein stukkierter Bilderrahmen gegenübergestellt, auf dem ein Putto mit einer spiegelgeschmückten Fahne sitzt.

Ein rautenförmiges Netz – ähnlich dem der Wände – überzieht die Decke des Grünen Kabinetts (Abb. 17). Es entwickelt sich sternförmig vom Deckenzentrum her, bedeckt übergangslos die Voute und endet auf dem Gesims. Die Schnittstellen der Rauten werden wiederum durch kleine Spiegel geschmückt, die in rundliche Rocaillen eingelassen sind. Phantasie-Wappenkartuschen, die mit sternförmig angeordneten Spiegeln geziert und von Putten begleitet werden, betonen die Ecken des Raumes. Weitere Rocaillekartuschen akzentuieren die Seitenmitten der Decke, sie zeigen die Büsten von Flora und Ceres und einen Flöte spielenden Putto sowie einen weiteren mit einer Blattgirlande in der Hand. Die Flächen zwischen den Rauten sind nicht wie im Wandbereich mit grünem Glas belegt, sondern aus rein weißem Stuck, ebenso die Kartuschen in der Voute.

Der weiße Stuck, der teils muschelige, teils vegetabilen Rocailleformen ausbildet, ist von einer dynamischen Erscheinung. So scheinen die Rocaillen teilweise oben aus den senkrechten Profilen der Paneele heraus zu wachsen. Teilweise überzieht der weiße Stuck flächig den oberen Abschnitt der Wandzone und scheint über die Glasplatten wuchern zu wollen. Die strahlend weiße Fassung der gliedernden und konstruktiven Stuckelemente des gesamten Raumes steht in starkem Kontrast zum leuchtenden Grün des Glases. Dieses hinterfängt die Stuckkonstruktion und dient den Rocailleformen als Folie für ihre energischen Bewegungen.

Das Grüne Kabinett übernimmt die herkömmliche Raumeinteilung in Panneaux-Felder mit abschließendem Gesims sowie einer Decke, die durch Seiten- und Eckkartuschen betont wird. Der Betrachter wird jedoch – ähnlich wie in der Goldenen Galerie – an einen phantastischen, unwirklichen Ort versetzt, der hier in Tettwang jedoch ungleich intimer und lyrischer anmutet. Der Raum assoziiert entfernt einen festen Laubenbau, der von einem baldachinartigen Dach bedeckt ist. Er ist dicht vom kühlen Grün etwa eines Gebüsches umgeben, gewährt aber gleichzeitig luftige Ausblicke in die Umgebung. Die wurzeligen und baumartigen Rocaillen und das dunkle Grün verleihen dem Kabinett einen waldigen Charakter. Die unzähligen, winzigen Spiegel blitzen beim Durchschreiten des Raumes auf und geben ihm etwas magisch- geheimnisvoll Funkelndes und machen ihn zu einem ‚locus amoenus‘, einem lieblichen und märchenhaften Ort im Grünen, an dem der Hirten- und

Waldgott Pan beheimatet ist. Sein hingebungsvolles Flötenspiel lässt einerseits ein erotisches Abenteuer mit der ihren Busen entblößenden Nymphe vorausahnen, andererseits lässt seine gelassene, ruhige Haltung an die Stunde des Pan denken, also die Zeit großer Mittagshitze, in der sich der Gott im kühlen Schatten auszuruhen pflegte. Von dieser Atmosphäre erotischer Entspannung in der Frische der Natur wird der Betrachter im Raum umgeben. Erweitert wird das Angenehme des Ortes durch die Büsten von Flora und Ceres. Sie stehen für die Jahreszeiten, in denen die Natur wächst und gedeiht – Frühling und Sommer – und lassen den Betrachter einen immerwährenden Frühling assoziieren.

Das Schlafzimmer der Kurfürstin und das Bad des Kurfürsten im Benrather Schloss bei Düsseldorf

Ein völlig abstrahiertes Laubenzimmer stellt das *Schlafzimmer der Kurfürstin in Schloss Benrath bei Düsseldorf* (Abb. 18) dar. Das Schloss wurde ab 1756⁶⁴ vom kurpfälzischen Oberbaudirektor Nicolas de Pigage⁶⁵ als Sommerresidenz für den Kurfürsten von der Pfalz, Carl Theodor, und seine Gemahlin Elisabeth Auguste errichtet. Die Stukkierung des Schlafzimmers erfolgte 1760 durch Giuseppe Antonio Albuccio⁶⁶, wahrscheinlich nach Entwürfen von Pigage.

Der Raum gehört zum Appartement der Kurfürstin Elisabeth Auguste auf der Ostseite des Schlosses und erhebt sich auf einem achteckigen Grundriss, wobei längere und kürzere Seiten alternieren. Drei Fensterachsen springen in einem Risalit auf eine Terrasse vor, die über eine große Freitreppe hinunter in den Privatgarten der Kurfürstin führt. Eine geschwungene Dachhaube bedeckt den Risaliten und lässt ihn wie bereits die Rotunde des Badetraktes von Bayreuth von außen als einen eigenständigen Baukörper erscheinen.

Die einzelnen Wandabschnitte im Inneren sind einem Dreierhythmus unterworfen: Die Mitte der breiteren Wandfelder wird jeweils durch eine Flügeltür bestimmt, die mit der Supraporte durch einen Rahmen zu einer Einheit zusammengefasst wird und so einen torhaften Charakter erhält. Seitlich wird diese Einheit von zwei schlanken Wandfeldern eingefasst, wobei jeweils über einem einfach profilierten Sockel dem Wandpaneel eine schmale Bespannung aus Seide aufgelegt wird, die seitlich von einem Fruchtstab gerahmt

⁶⁴ Carl Philipp Brosii: Beschreibung der zur fürstlichen Oberkellnerei Düsseldorf gehörenden Werder, Höfe, Schlösser, Gärten und Gefälle mit Situationsplänen, Düsseldorf 1771 (Faksimile, hg. v. Düsseldorfer Geschichtsverein anlässlich seines 125jährigen Bestehens, Düsseldorf 2005, 2 Bde.), Bd. 1, S. 20

⁶⁵ Renard 1913, S. 15

⁶⁶ Über dem Bettalkoven hat sich die Jahreszahl 1760 im Stuck erhalten. Siehe Inge Zacher/Joachim de Bürger: Die Stukkaturen in Schloss Benrath und ihrer Restaurierung, in: Kat. Ausst. Düsseldorf 1996, S. 172.

wird und nach oben hin mit einer Art Abakus abschließt, dessen Abakusblüte eine kleine Rocaille bildet. Das Wandfeld wirkt hierdurch wie ein Pilaster, der der Wand vorgeblendet ist.

Die schmalen Wandabschnitte weisen eine ähnliche Gliederung auf, wobei hier das Zentrum von einem Spiegel, beziehungsweise einem Fenster mit darunterliegendem Kamin bestimmt wird. In den Ecken des Raumes treffen jeweils zwei ‚Pilaster‘ aufeinander und bilden eine Art ‚Doppelpilaster‘. Diese tragen ein kräftiges Gebälk mit flachem Faszien-Architrav, Muschelfries und Akanthusblatt-Gesims. Durch das Gebälk – anstelle etwa eines in kleineren Innenräumen häufiger vorkommenden Gesimses – wird die architektonische Auffassung des Zimmers besonders betont. Über dem Gebälk schließlich setzt die flache Voute an, die unmittelbar in den Plafond übergeht. Die Deckendekoration (Abb. 19) spielt wie bereits in Potsdam, Charlottenburg, Bayreuth und Tett nang mit dem Motiv des Laubendaches, wobei die Benrather Lösung ein Laubendach nur entfernt assoziieren lässt. Der Plafond wird von einem großen Ring bestimmt, dessen Rand mit einem Scheibenbandornament geschmückt ist, das an durchbrochenes Metall erinnert, wie es oft an Treillagepavillons in Gärten vorkommt und auch im Badetrakt zu Bayreuth. Durch ein Rocaillegebilde ist der Ring mit dem Gebälk verbunden, welches diesem jeweils in den Raumecken aufsitzt. Optisch verklammert es die Doppelpilaster in der Voute zu einer Einheit und schafft so eine konstruktive Linie, die vom Sockel über die ‚Pilaster‘ bis zu Gebälk und Deckenring führt. Das langgezogene Rocaillegebilde, das an den Rändern teils muschelartig, teils vegetabil ausläuft, wird von einer kleinen, kräftigen Palme durchstoßen, die auf dem Gesims wurzelt und der Rocailleform tektonisch den notwendigen Halt zu geben scheint. Ring und Rocaillegebilde spielen auf das Dach einer Laube an, die sich kreisförmig in den Himmel öffnet. Der Plafond selbst wird hier wie in Bayreuth zu einem unbestimmten Himmelsraum.

Der Laubendachgedanke wird durch die übrige Dekoration der Decke weiter ausgeführt. So scheinen in den trapezförmigen Feldern der Voute zwischen den Rocaillegebilden Blütengirlanden aufgehängt worden zu sein. Diese setzen in der Mitte des Feldes an und schwingen locker zu den Seiten hin, wo sie über dem Gebälk von kleinen Zephyretten gehalten werden. In den breiteren Feldern sind in die Girlande Medaillons eingehängt, die Brustbilder mit den Personifikationen der vier Jahreszeiten enthalten. So steht Flora für den Frühling, Ceres für den Sommer, Bacchus für den Herbst und ein Mann mit Turban für den Winter. Direkt oberhalb des Gebälks verläuft jeweils ein Wellengiebel, der auf die darunter liegende Tür Bezug nimmt. Bei den schmalen Wandfeldern rahmt die Blumen-

girlande Schalen, die mit Blüten und Früchten gefüllt sind und auf dem Gebälk stehen. Sie symbolisieren ebenfalls den Ablauf der Jahreszeiten.

Durch die Ringöffnung, die von Blütenketten überspannt wird, fliegen vier Zephyretten spiralförmig von oben heran und halten den Deckenleuchter. Ketten und fliegende Zephyretten schaffen zwischen dem Betrachter und dem imaginären Himmel eine vermittelnde Ebene, die eine Tiefenstaffelung bewirkt und den ‚Himmelsraum‘ dadurch um so deutlicher in Erscheinung treten lässt.

Die Dekoration des Schlafzimmers spielt auf äußerst geistreiche Weise mit dem Motiv der Gartenlaube. Durch den Risalit mit eigener Dachhaube wird schon am Außenbau auf die Eigenständigkeit des Baukörpers hingewiesen. Gleichzeitig besteht eine enge Beziehung zwischen Innenraum und Garten. Das Innere spielt auf einen Pavillon an, dessen Dach von acht ‚Doppelpilastern‘ getragen wird, zwischen denen man wie bei einem Aussichtstempel hinaus ins Grüne blicken kann. Dies geschieht in direkter Form durch die Fenster, wobei der Betrachter einem Verwirrspiel unterworfen wird. So sind „die vergoldeten Fensterrahmen über den Kaminen – das eigentliche Fenster liegt in der äußeren Wandebene – und die Spiegelrahmen auf der Gegenseite von gleicher Gestalt und bewirken in einem Doppeleffekt ein verwirrendes Spiel mit dem Ausblick“.⁶⁷ Der Ausblick durch das Fenster in den Garten scheint zugleich als ein Bild von einem Ausblick, der in einem Spiegel reflektiert wird. Umgekehrt scheint der Blick in den Spiegel der Innenwand zugleich reflektierter Ausblick sowie Ausblick in den Park selbst zu sein. Dieser Effekt wird durch den gleichen Aufbau von Fenster- und Spiegelwand erreicht. Diese sind von gleicher Gestalt, ebenso die umgebende Dekoration.⁶⁸

Zu den Ausblicken aus Fenstern und Spiegeln gesellen sich die Blicke durch die Türen hinaus in den Park. So schaut der Betrachter unmittelbar durch die große Fenstertür in den Garten der Kurfürstin, durch die seitlichen Flügeltüren geht der Ausblick über eine Enfilade durch den Gartensaal auf den hinter dem Schloss gelegenen Spiegelweiher und durch das Kabinett auf den Schlossweiher vor dem Schlossgebäude.

Auch die ursprüngliche Fassung des Raumes unterstützt den Gedanken an eine Laube im Grünen. Reste dieser Fassung wurden hinter einer Fensterblende sowie an einem der

⁶⁷ Markowitz 1985, S. 55

⁶⁸ Hinzu kommt die ungewöhnliche Position der Kamine. In den übrigen Räumen des Benrather Schlosses befinden sich die Kamine an der Innenwand. Darüber befindet sich in den Repräsentationsräumen immer ein Spiegel. Hier im Schlafzimmer der Kurfürstin ist es genau umgekehrt, die Kamine liegen an der Außenwand unter dem Fenster und lassen dieses dadurch umso mehr wie ein Spiegel wirken.

Rocaillegebilde freigelegt⁶⁹. Türen, Wände und Sockel waren anstelle des heutigen grau-grünen Farbtons in einem frischen, hellen Grün gefasst, dessen Profile dunkler abgesetzt waren. Die Decke war in einem lasierenden Grünton gehalten. Durch die Fassung werden Wand und Decke in zwei Schichten gegliedert: Die vordere ist architektonisch gedacht und wird von den Pilastern sowie dem Laubendach bestimmt, dahinter deutet das Grün der Wand, das frische unbestimmte Grün des Gartens an.

Eine wichtige Rolle kommt ikonographisch den Zephyretten zu, deren Libellenflügel sie als solche kenntlich machen. Es sind die einzigen im Benrather Schloss, bei den übrigen Stuckfiguren handelt es sich um Putten. Die Zephyretten spielen auf den Mythos von Amor und Psyche an. Sie sind die Begleiter des sanften Westwindes Zephyr, der Psyche zum Liebesgott Amor trug. In seinem Schlafgemach begegneten sich die beiden zum ersten Mal und gaben sich der Liebe hin.⁷⁰ Das Schlafzimmer der Kurfürstin kann also als eine Art Liebeslaube im Grünen betrachtet werden. Die Kurfürstin schlüpfte dabei in die Rolle der Psyche. Sie wurde von den Zephyretten bereits ins Schlafgemach getragen und wartete hier auf Amor (in Gestalt des Kurfürsten, mit dessen Schlafzimmer das der Kurfürstin über einen unterirdischen Gang verbunden ist). Die Zephyretten haben sich unterdessen voyeuristisch auf dem Gebälk niedergelassen und warten neugierig auf den Ausgang des Geschehens.

Das Schlafzimmer der Kurfürstin weist konstruktiv viele Elemente eines Pavillons auf und spielt mit den verschiedenen Möglichkeiten des Ausblicks aus einer Laube in den Garten. Dennoch wirkt die Dekoration keinesfalls illusionistisch, denn dem Betrachter wird im Gegensatz etwa zu den Bayreuther Laubenzimmern die Pavillonthematik erst auf den zweiten Blick gewahr. Auf sehr subtile Weise werden die einzelnen Elemente, die einen Pavillon ausmachen, in ihrer Form immer wieder abstrahiert. Dem Betrachter wird so zunächst ihre Künstlichkeit vor Augen geführt. Denn zuerst sind sie Elemente der Wanddekoration und dann erst Teil eines Gartenpavillons.

Stellt das Schlafzimmer der Kurfürstin auf höchst artifizielle und abstrahierende Weise einen Gartenpavillon dar, so versucht das Bad des Kurfürsten, welches ebenfalls in den 1760er Jahren entstand, mit äußerst naturalistischen Gestaltungsmitteln eine Gartenarchitektur fast vollständig nachzuahmen. Dabei verhindert nur die weiße Fassung aller Elemente eine vollkommen natürliche Wirkung und unterstreicht die abstrahierend gedachte

⁶⁹ Die Freilegungen sind heute vor Ort zusehen. Siehe auch Dokumentation der Freilegung der Stuckdecke von 1976. Archiv Schloss Benrath Dokumentation Bd. 2.2.17. Bei der Fassung der Rocailleform handelt es sich um eine Kaseinfarbe, der das Farbpigment „Grüne Erde“ zugegeben wurde.

Anmutung der Dekoration. Das Bad ist Teil des Appartements des Kurfürsten auf der Westseite des Schlosses und gehört zu einem Kranz von Dégagements, die ebenerdig um einen Lichthof angeordnet sind. Über Schlafzimmer und Garderobe des Kurfürsten her ist es zu erreichen. Der kleine Raum ist von unregelmäßigem Grundriss. Er hat in etwa die Form eines Halbkreises, dessen Rundung abwechselnd gewellt und abgetreppt verläuft. Im Aufriss stellt sich der Raum als eine Art große, mehrfach abgestufte Nische dar, die sich zum Lichthof hin durch eine zweiflügelige Fenstertür öffnet. Die Architektur wird vollständig von einer Stuckdekoration überzogen, drückt sich aber an den Kanten durch die Stuckschicht durch. Über einem niedrigen, steinartigen Sockel, der dunkelgrau gefasst ist, steigen Zweige mit naturalistisch geformtem Eichenlaub und Eicheln in dichter Fülle empor. Sie fassen eine Gruppe von zwei bocksbeinigen Faunskindern ein. Diese stehen auf einem Sockel, der mit Grottenwerk und Lorbeerfestons geschmückt ist, und halten eine antikisierende Vase, welche symbolisch die Stelle des Wassereinlaufs ins nicht vorhandene Badebecken markiert. Zum einen wirkt der Raum wie eine schattige, aus Eichenhecke gebildete Laube im Garten. Die Gruppe der Faunskinder, die wie eine Gartenskulptur wirken, lassen aber auch eine andere Lesart zu. Solche Figuren wurden häufiger in Nischen gestellt, welche in die Heckenwände von Bosketts geschnitten wurden. Beispiele finden sich noch heute in großer Fülle etwa im Park von Veitshöchheim. Auch in Verbindung mit einem vorgelagerten Wasserbecken, sind solche Boskettnischen mit Gartenskulpturen anzutreffen wie etwa im Wassertheater im Park von Versailles. Das Bad des Kurfürsten wird so zu einem Ausschnitt aus einem schattigen Boskett im Schlosspark, welches in seiner Intimität auf den Privatraum des Kurfürsten übertragen wurde.

Das Ovale Kabinett im Neuen Palais in Potsdam

Eine ebenfalls stark abstrahierte, aber dennoch gleich auf den ersten Blick erkenntliche Darstellung einer Gartenlaube findet sich im *Ovalen Kabinett des Neuen Palais zu Potsdam* (Abb. 20). Das Schloss ist die letzte und zugleich umfangreichste baukünstlerische Schöpfung des 18. Jahrhunderts im Park von Sanssouci und war zur Beherbergung fürstlicher Gäste bestimmt – ininigem Abstand zum Privatschloss Friedrichs II., Sanssouci. Gleichzeitig sollte dieser gewaltige Bau, der unmittelbar nach Ende des Siebenjährigen Krieges 1763 begonnen wurde, in seiner prachtvollen Gesamtanlage

⁷⁰ Vgl. Grant/Hazel 1993, S. 355ff.

preußische Stärke symbolisieren.⁷¹ Der Bau wurde von Johann Gottfried Büring begonnen und ab 1765 von Carl von Gontard bis 1769 fertiggestellt, von ihm stammt vermutlich auch der Entwurf für das Ovale Kabinett, der wohl 1767 ausgeführt wurde.⁷² Der in einem Plan Gontards von 1766 als ‚lacq cab‘ bezeichnete Raum⁷³ gehört zum Unteren Fürstentum und öffnet sich durch eine große Flügeltür zur Gartenterrasse des Schlosses. Das Kabinett, dessen ursprüngliche Funktion nicht mehr belegt werden kann⁷⁴, ist „mittels einer allseitigen Boiserie über längsovalen, in den Ecken gerundetem Grundriß in die rechtwinkligen Mauerzüge eingeschrieben und oben mit einem kuppelartigen Muldengewölbe aus dem gleichen Material geschlossen“⁷⁵, wodurch Wand und Decke ohne Zäsur ineinander übergehen. Den rückwärtigen Teil des Raumes umläuft ein niedriger Sockel, der in seiner balusterartigen Einteilung an eine Brüstung erinnert. Zwischen den Balustern wachsen goldgefasste, niedrige Grasbüschel hervor (Abb. 21).⁷⁶ Auf den ‚Postamenten‘ der Brüstung erheben sich in regelmäßigem Abstand schlanke Palmen. Sie bilden unten eine wurzelartige Verdickung aus, wirken im Stammbereich jedoch eher wie pilasterartige Wandvorlagen. Mit ihrer unnaturalistischen Fassung in leuchtendem Türkisblau, stehen sie in einem starken Kontrast zum hellgelben, hochglänzenden Fond der Wand. In Höhe des Gewölbeansatzes entwickeln die ‚Pilasterpalmen‘ schlanke, stilisierte Wedel, die die Breite des Palmstammes nie überschreiten und in ihrer ornamentalen Längung dazu dienen, die Gliederung des Raumes in schmale Senkrechten zu betonen. Sie streben radial dem Deckenspiegel zu, begleitet werden sie von weiteren Palmwedeln, die ohne Stamm erst in Gewölbehöhe ansetzen. Im Deckenspiegel bleibt eine ovale ‚Öffnung‘ ausgespart, die an den Okulus eines Treillagepavillons erinnert. Zwischen den Palmwedeln ist goldenes, radial verlaufendes Spalierwerk gemalt, an dem sich ebenfalls gemalte Blütenranken entlang winden. Sie wachsen nicht aus dem ‚Boden‘ hervor, sondern scheinen als ephemere Dekoration über dem Gitter aufgehängt worden zu sein. Dabei scheinen die Blüten eher zu Ketten zusammengebunden als natürlich gewachsen zu sein. Ihre Blätter und Blüten sind natürlich gefasst, zeigen jedoch insgesamt einen Stich ins Blaue. Ein Eindruck, der bei Objekten etwa im Schatten oder in der Dämmerung entsteht. Im Ovalen Kabinett unterstreicht diese Verblauung die Anmutung einer schattigen Gartenlaube.

⁷¹ siehe hierzu Sommer 1993, S. 1

⁷² Zur ausführlichen Untersuchung zu Gontards Anteil an der Dekoration des Ovalen Kabinetts siehe Drescher 1991, S. 111ff.

⁷³ Abbildung siehe bei Drescher 1991, Abb. 66 (Grundriss des ersten und zweiten Geschosses des Neuen Palais, um 1766, kolorierte Federzeichnung von C. v. Gontard, Staatliche Schlösser und Gärten Potsdam)

⁷⁴ Drescher 1991, S. 112

⁷⁵ Drescher 1991, S. 111

Die Malerei von Spalierwerk und Blütenranken erscheint gegenüber den plastisch gebildeten Palmwedeln flach. Ein leicht tiefenräumlicher Effekt wird allein durch die Blütenketten erzielt, die sich vor und hinter dem Spalierwerk hin und her winden, das ansonsten nur aus parallel zu den Palmwedeln geführten Linien besteht. Gemeinsam mit der gelben Lackschicht, mit der die Wände gefasst sind, wird insgesamt die Abgeschlossenheit des Raumes betont. Hierzu trugen auch vierzehn Gemälde von Jean-Baptiste Pater bei, die Szenen aus Scarrons ‚Roman Comique‘ zeigten. Sie wurden 1766 erworben, waren paarweise über die Wandfelder verteilt⁷⁷ und verhinderten geradezu ein Empfinden des gelben Fonds als atmosphärischen Raum hinter dem Spalierwerk. Dennoch wird der Laubgedanke auch an der Fensterseite des Raumes konsequent weiter geführt. Dessen Wölbung wird mit ihrer Dekoration auch an dieser Seite forgesetzt, wobei das Fenster wie ein Durchblick aus der Laube in den Garten wirkt. Sogar der Fenstersturz und die Blenden zeigen auf der dem Raum zugewandten Seite wieder das goldene Spalier mit den Blütenketten. Entsprechend dem starken Lichteinfall am Fenster fehlt hier auch die Verblauung der Blüten. Trotzdem kommt es auch an dieser Stelle – wie bereits durch die Pater-Gemälde – zu einer Störung des Gedankens an eine luftige Laube. Das Fenster mit seiner tiefen Laibung wirkt eher wie aus der Wand heraus geschnitten denn konstruktiv richtig aus dem Laubengebilde heraus entwickelt. Dass diese Wirkung beabsichtigt ist, verdeutlichen die angeschnittenen Palmstämme und Wedel. Sie beziehen sich in keiner Weise auf die Fensteröffnung, sondern wurden an dieser Stelle einfach ausgespart. Darüber und daneben läuft die Palm- und Blütendekoration weiter. In diesem Zusammenhang nehmen die Spiegel, die sich über einem Kamin, bzw. Konsoltisch an den Seitenwänden des Raumes erheben, eine Zwitterstellung ein. Die Wand springt an dieser Stelle als Pilaster leicht nach vorne und wird nach oben durch ein Gesims begrenzt, das sich in der Mitte zu einem Bogen aufwölbt. Hier hinein wurde das Spiegelement gestellt. Sein Rahmen besteht aus zwei goldgefassten Palmen, die seitlich aus einer Blattrosette herauswachsen. Ihre Wedel stützen einen Bogen aus Gitterwerk, der in den Bogen des Gesimses eingeschrieben ist und durch einen üppigen Schlussstein – ein federngeschmückter Kopf – mit diesem verklammert ist. So wird einerseits mit dem architektonischen Element des Pilasters die ansonsten auf den Laubencharakter ausgerichtete Raumhülle des Ovalen Kabinetts gestört, andererseits erscheinen die Spiegel aber wie ein Durchblick aus dem

⁷⁶ Eine ähnliche, noch naturalistischere Auffassung gibt es im bereits 1758 entstandenen Palmenzimmer zu Bayreuth.

⁷⁷ Drescher 1991, S. 111

Raum und durch die Reflexion wieder in den Raum zurück, wobei die Laube um ein vielfaches gespiegelt wird und die Grenzen des Raumes verschwinden.

Das Ovale Kabinett stellt eine besonders artifizielle Form einer Gartenlaube dar, die den Betrachter auf den ersten Blick eine Laube assoziieren lässt, ihm aber sogleich deutlich macht, dass es ein Kunstprodukt ist. So alludiert die gerundete Raumschale mit ihren konstruktiven Gliederungselementen wie Brüstung, Pilaster-Palmen und Spalierwerk deutlich eine Gartenarchitektur. Grasbüschel und Blumenranken deuten an, dass diese unmittelbar vom Garten umgeben ist. Gleichzeitig verheißen die goldene und türkisblaue Fassung sowie die ornamentale Auffassung von Brüstung und Palmen, dass es sich um eine Boiserie handelt, die als Gartenlaube gestaltet wurde, aber immer ein Zimmer bleibt, das mit Gemälden und Spiegeln geschmückt ist.

Das Vergitterte Kabinett und das Trillage Kabinett im Karlsruher Schloss

Ab 1752 wurde das alte Karlsruher Schloss für das Markgrafenpaar Karl Friedrich und Karoline Luise durchgreifend umgebaut⁷⁸, wobei die Ausführung der Innendekoration bis 1773 abgeschlossen werden konnte.⁷⁹ Mit dem Außenbau wurde der Württembergische Oberbaudirektor, Philippe de La Guêpière, betraut.⁸⁰ Sein Einfluss auf die Innengestaltung scheint entgegen der Vermutung von Müller⁸¹ jedoch gering gewesen zu sein. Klaiber schreibt dann auch den größten Teil der Innenausstattung aus stilistischen Gründen und aufgrund schriftlicher Dokumente überzeugend Guêpières Schüler, dem Kavalierarchitekten Friedrich von Kesslau, zu.⁸²

Zum neuen Schloss gehörten auch zwei Gartenpavillons, die sich rechts und links unmittelbar an den Haupttrakt des Schlosses zur Gartenseite hin anschlossen und mit diesem jeweils über zwei Zimmer verbunden waren.⁸³ Von außen stellten sich die Pavillons als eigenständige Baukörper dar. Im Sinne Blondels⁸⁴ könnte man sie in ihrer Form und Raumdisposition als ‚maison de plaisance‘ en miniature bezeichnen. Der westliche Gartenpavillon gehörte zum Quartier der Regentin Karoline Luise, der östliche dagegen zum Quartier des Regenten Karl Friedrich. Die Gebäude waren als Anbauten an die offiziellen,

⁷⁸ Klaiber 1959, S. 121

⁷⁹ Müller 1957, S. 6

⁸⁰ Klaiber 1959, S. 121

⁸¹ Müller 1957, S. 6

⁸² Klaiber 1959, S. 123

⁸³ Das Karlsruher Schloss wurde 1944 bis auf einen Teil der Außenmauern zerstört. Beim Wiederaufbau wurde nur die Außenarchitektur wieder hergestellt, die Innendekoration ist dagegen für immer verloren.

⁸⁴ Siehe Jean François Blondel: *De la Distribution de la maison de plaisance*, 2 Bde., Paris 1737

fürstlichen Prunkgemächer gedacht, die im Gegensatz zu diesen vollkommen privaten Belangen dienen sollten. Jeweils die äußeren, in den Ecken gelegenen, kleinen Zimmer der Gartenpavillons enthielten eine Spalierdekoration und werden im Inventar von 1787 als „*Vergittertes Kabinett*“ sowie „*Trillage Kabinett*“ (Abb. 22) bezeichnet.⁸⁵ Letzteres gehörte zum Quartier der Markgräfin und war als kleines Schreibboudoir eingerichtet, wie aus dem Inventar hervorgeht.⁸⁶ Hier heißt es ferner: „Ein kleines Spiegelkabinett, die Wände mit gartenlaubartigem Gesprenge, darin sich Weinlaubranken emporwinden, überzogen“. Zur Einrichtung gehörten zudem „vier egale Spiegel, jeder aus zwei Stück bestehend, in den Wänden festgemacht“, „ein Lüster zu vier Lichtern, aus Metall und Glas, vergoldet, ein halbrundes Canabet in der Nische der Stirnwand (...), grün-gold gestrichen, mit grünem Seidenbezug, zwei dergl. Tabourets“ sowie „ein Schreibtisch von fremdem Holz“. Von Karoline Luise selbst wird das Zimmer als „*Lieux à l'Angloise*“ bezeichnet.⁸⁷

Der kleine quadratische Raum öffnet sich über zwei Fenster übereck auf den Garten hinaus. Ihre Scheiben sind von einer Gitterwerkleiste gerahmt, durch die man ebenfalls hinaus in die Natur schauen kann und auch die Fensterlaibungen sind mit kleinem quadratischem Spalierwerk ausgekleidet. An der Wandseite befindet sich als Pendant zur Fensterlaibung eine kleine Nische mit einem runden, baldachinartig vorgezogenen Bogenabschluss, die ebenfalls mit Gitterwerk geschmückt ist. Hinter diesem wächst zartes, gemaltes Weinlaub empor, das das Spalier wie eine Folie hinterfängt, ohne in den Raum hinein zu wachsen. Nur an der Nischendecke hat das Weinlaub das Spalier verlassen und wächst üppig über den Plafond. Nische und Fenster werden nach oben hin durch ovale Kartuschen abgeschlossen, in denen sich Puttenbüsten befinden. Darüber setzt die Voute an, die als eine Art Ring gebildet ist, ähnlich dem Abschluss eines nach oben geöffneten Pavillons.

In den Ecken des Raumes befinden sich schräg gestellte Spiegel, die nach oben hin mit einer kleinen Konsole abschließen, auf denen jeweils eine Gartenvase steht, die wiederum von Spalierwerk und Weinlaub hinterfangen wird. Die Spiegel reflektieren zum Teil den Ausblick aus dem Fenster in den Garten und öffnen den Raum dadurch allseitig zur Natur hin.

Durch den Überzug aller Wände mit Spalierwerk soll sich der Betrachter an einen zum Himmel geöffneten, von Pflanzen umrankten Treillagepavillon erinnert fühlen. Zu diesem Eindruck trägt die intime Nische bei, die an einen schattigen Laubensitz im Garten denken

⁸⁵ Zum Inventar des Karlsruher Schlosses siehe: Kircher 1959, insbes. S. 42 u. S. 67

⁸⁶ Kircher 1959, S. 67f.

⁸⁷ Kircher 1959, S. 67

lässt. Diese ist zudem mit einem grün bezogenen Canapet ausgestattet, das gemeinsam mit den ebenfalls grünen Sitzhockern (Tabourets) auf das Grün des Gartens anspielt. Eine wichtige Bedeutung kommt auch den Fenstern zu, die durch ihre Gitterumrahmung den Betrachter scheinbar unmittelbar aus einem Pavillon hinaus in den Garten blicken lassen. Dennoch steht die stilisierte Darstellung eines Treillagepavillons im Vordergrund. So richtet sich die Anbringung des Spalierwerks stets nach der klassischen Lambris-Einteilung in Sockel und Wandpaneel. Zudem hat das Spalierwerk keinerlei konstruktive Aufgaben, sondern ist der Wand nur aufgelegt und erfüllt dort die Funktion der Dekoration eines Wandpaneel-Spiegels. Mit den naturalistisch gefassten Weinranken, die recht frei hinter dem Spalier emporranken und dieses zum Teil überschneiden, tritt ein zaghafter Illusionismus in die Dekoration ein. Dieser funktioniert insoweit als die Spalierwerkfelder wie ein Durchbruch durch die Wand ins Grüne wirken. Insgesamt betrachtet, tritt der Illusionismus jedoch hinter der stilisierten Spalierdekoration zurück, die den Zimmercharakter betont. Hierzu trägt auch der Plafond bei. Dessen Weiß wirkt nicht wie atmosphärischer Himmelsraum, zu dem sich der Pavillon öffnet, sondern schließt den Raum klar nach oben hin ab.

Bereits im Inventar von 1759 ist das *Vergitterte Kabinett* (Abb. 23) enthalten, das zum Quartier des Regenten Karl Friedrich im östlichen Pavillon gehörte.⁸⁸ Die Innenausstattung wird dort wie folgt beschrieben: „Grünes Damastspalier. Ein Kanapee in der Nische mit grünem Damastbezug. Vier Malereien, die Jahreszeiten vorstellend in den oberen Ecken. Ein Deckengemälde mit Engeln“.⁸⁹ Da der Raum nur noch durch schwarz-weiße Fotografien überliefert ist und eine neuere Beschreibung fehlt, lässt sich schwer sagen, was mit dem Begriff „grünes Damastspalier“ gemeint ist. Im Inventar werden anderen Räumen des Schlosses ebenfalls Bespannungen aus Damast zugewiesen.⁹⁰ Das Gelbe Courzimmer enthielt gar ein „Tapetenspalier in „Paille-Damast“ mit hölzernen, versilberten Leisten in Bildhauerarbeit“⁹¹, vielleicht ähnlich dem Vergitterten Kabinett. Die Fotografien lassen nicht klar erkennen, welche Teile der Raumausstattung des Vergitterten Kabinetts mit Damast bezogen waren, zumal die Wanddekoration recht plastisch wirkt und als Material eher Stuck oder Holz vermuten lässt.

⁸⁸ Müller 1957, S. 6 datiert das Zimmer fälschlicherweise auf die Zeit zwischen 1771-73. Im Inventar von Hausvogt Francard aus dem Jahre 1759 ist der Raum allerdings schon vermerkt (Siehe G.L.A. 56 Inventare, Karlsruhe, Nr. 1)

⁸⁹ Kircher 1959, S. 42

⁹⁰ z. B. besaß das Rote Courzimmer eine Tapete aus ‚carminrotem‘ Damast oder das Grüne Alkovenzimmer eine Bespannung aus grünem Damast (Kircher 1959, S. 38 u. 42).

⁹¹ siehe Kircher 1959, S. 38

Die Form des Vergitterten Kabinetts entspricht spiegelbildlich der des Trillage Kabinetts im westlichen Pavillon mit zwei über Eck angeordneten Fenstern, je einer Nische und Eingangstür sowie abgerundeten Raumecken. Die tiefen Fensternischen und Wände sind mit Lamberien geschmückt, die sich in eine Sockel- und Wandzone teilen. Wände und Fensternischen sind mit einem feinen Raster von rautenförmigem Spalierwerk überzogen, das von zarten Blumenranken durchwachsen wird. Dieses fügt sich streng in die Feldereinteilung der Fensternischen und Wandpaneele ein, die hier mit einem einfachen, rechtwinklig geführten Rundstab gerahmt sind. Viel freier agieren Spalierwerk und Blütenranken in den abgerundeten Ecken des Raumes. Die Einfassungen der Paneele schließen hier nach oben hin rund ab und werden dabei von Rocaillen begleitet. Das Spalierwerk verharrt nicht in dem gerahmten Wandfeld, sondern läuft hinter der Rahmung weiter bis zur Fensternische. Auch hier bleibt die Dekoration aber in Sockel und Wandzone getrennt. Vier Ölbilder mit Personifikationen der vier Jahreszeiten sind über den gerundeten Wandfeldern in einem Rocaillerahmen eingelassen, diese werden von nahezu vollplastischen Putten flankiert. Darüber setzt das Gesims an, das über Fenstern, Tür und Nische wellengiebelartig nach oben ausschwingt und diesen einen portalartigen Charakter verleiht. Ein kuppelartig nach oben gewölbter Deckenspiegel schließt den Raum nach oben ab. Er ist ebenfalls von Spalierwerk überzogen, welches konzentrisch um das Deckenzentrum verläuft und als Spalierdach den gesamten Raum überspannt.

Im Vergitterten Kabinett ist es gelungen, den intimen und umfangenden Charakter einer Laube zu verwirklichen. Dazu tragen die geringe Größe des Raumes sowie seine Gliederung bei: Die kleine Nische mit dem grün bezogenen Kanapee, das auf das Grün der Natur anspielt, lädt zum Sitzen ein. Von hier aus führt der Blick wie aus einer Spalier-Laube durch die zwei Fenster hinaus in den Garten. Dem Betrachter wird gleichzeitig stets die Künstlichkeit des Raumgebildes vor Augen geführt. So wurde wieder einmal die zu dieser Zeit charakteristische Wandgliederung in Panneaux-Felder, tiefe Fensternischen und umlaufendes Gesims augenfällig beibehalten. Kartuschen, Ölbilder und Putten betonen den Charakter einer Zimmerdekoration.

Das Spalierwerk ist ohne konstruktive Bedeutung. Es überzieht die Paneele wie eine Bespannung, trotz der Plastizität von Stäben und Blütenranken wird keine Raumtiefe erzeugt und das Kabinett nicht über seine Grenzen hinaus durchbrochen. Die Wand ist immer als Abschluss des Raumes präsent. Betrachtet man die Rocaillenumrahmungen der Ölbilder, scheinen diese geradezu in die Wandschicht eindringen zu wollen und betonen sie dadurch in ihrer Massigkeit. Schließlich entfalten auch die Blütenranken, die sich frei

durch das Spalier winden in ihrer grazilen Längung mit winzigen Blüten und Blättern eine ornamentale Wirkung. Mit dem ‚Vergitterten Kabinett‘ wurde ein Raum geschaffen, der seinem Bewohner alle Vorzüge einer lauschigen Laube ‚im Grünen‘ verschafft, die Künstlichkeit seiner Struktur, welche nach wie vor eine charakteristische Innenraumgliederung der Zeit darstellt, aber stets vor Augen hält.

2.2. Zur Entwicklung von Laubenzimmern aus Stuck und Holz

2.2.1. Die Treillagewerkdecke

Bei der Gestaltung von Laubenzimmern wurde versucht, Lage, Form und Dekoration der Räume aufeinander abzustimmen. So fällt auf, dass bis auf das Japanische Zimmer in Bayreuth⁹² alle Laubenzimmer zum Garten hin ausgerichtet sind und der Ausblick auf den Garten wichtiger Bestandteil der Raumgestaltung ist. Einige der Räume liegen im Erdgeschoss mit direktem Zugang zum Garten, andere wiederum befinden sich im ersten Stockwerk des Schlosses, was sich auf den jeweiligen Schlosstyp und seine damit verbundene Raumdisposition zurückführen lässt. So sind die fürstlichen Räume in einer ‚maison de plaisance‘ im Sinne Blondels wie Benrath oder Sanssouci von der Disposition her im Erdgeschoss angeordnet, in größeren Residenzen wie Charlottenburg, Bayreuth oder Karlsruhe befinden sich diese dagegen traditionell im ersten Stockwerk. Auffällig ist weiterhin die geringe Größe der Räume, die dem intimen Charakter einer Laube entgegen kommt. Eine Ausnahme bildet die Goldene Galerie in Schloss Charlottenburg, deren Größe sich kaum mit denen einer Gartenlaube vereinbaren lässt, sondern, wie der Name bereits andeutet, typologisch von der „Galerie“ bestimmt ist.

Zwischen den 1740er bis zu den 1770er Jahren lässt sich eine Entwicklung in der Gestaltung der Gartenzimmer nachvollziehen. Anfangs wird das Laubenthema erst leise durch die Darstellung von Treillagewerkfragmenten angeschlagen, die – ähnlich der Rocaille mit ihrer Möglichkeit, zugleich Ornament und Gegenstand zu sein⁹³ – innerhalb der zu diesem Zeitpunkt üblichen Gliederung der Räume in ein Panneaux-System mit darüber ansetzender Voute und Deckenspiegel eingesetzt werden. Bereits zu dieser Zeit hat

⁹² Die Lage des Raumes zur Straßenseite hin könnte auch in der komplizierten Baugeschichte des Bayreuther Schlosses begründet sein. Nach dem Brand des Schlosses im Jahre 1753 wurden für den Neubau bereits bestehende Bauten verändert und in das neue Schloss integriert. Siehe hierzu auch Bachmann 1995, S. 9ff.

⁹³ Siehe hierzu ausführlich Hermann Bauer: Rocaille. Zur Herkunft und zum Wesen eines Ornament-Motivs, Berlin 1962.

die Dekoration ein zwitterhaftes Wesen und ist sowohl mimetisch als auch ornamental gedacht. Überhaupt nimmt das Ornament in Kombination mit Treillagewerk in dieser Phase einen wichtigen Stellenwert ein ebenso wie die Verbindung mit figürlichen Darstellungen. Diese sind entweder an das Ornament gebunden und/oder befinden sich an Orten, die der Betrachter nicht unbedingt mit der Aufstellung von Figuren etwa in oder vor einer Laube in Verbindung bringen würde. Zu dieser Form von Laubenzimmern gehören das Konzertzimmer von Sanssouci sowie die Goldene Galerie von Charlottenburg. Treillagewerk wird hier vornehmlich im Deckenbereich eingesetzt, wo es etwa ein Laubendach, einen Pfeiler aus Treillagewerk oder aber eine Brüstung darstellt. Es wird immer zusammen mit dem Rocailleornament verwendet, entspringt aus ihm oder geht in dieses über. Dadurch bleibt es selbst dem Ornamentalen zugehörig und als Treillagewerk Fragment, das nicht wirklich eine konstruktiv richtige Laube abbilden will. Es geht vielmehr um die Schaffung einer Gartenatmosphäre, die ‚nicht von dieser Welt‘, sondern verklärt, phantastisch und verzaubert ist. Diese wird nicht durch das Treillagewerk allein erzeugt, hinzu kommen weitere Elemente. So wird das Spalier von naturalistisch gebildeten Pflanzen durchrankt, Gartenvasen und Blumenkörbe unterstreichen den Gartenaspekt. Von großer Wichtigkeit ist das erzählerische Moment der Dekoration. Sowohl in Sanssouci als auch in Charlottenburg verrichten Putten spielerisch Tätigkeiten im Garten und auf dem Lande. Durch die goldene Fassung aller Elemente wird die gesamte Dekoration der Welt des Betrachters entrückt und eine Art Traumwelt geschaffen. In beiden Räumen gibt es jedoch Ansätze, neben der phantastischen Gartensphäre, eine Gartenlaube darzustellen, die auf das Maß des Betrachters bezogen ist und auch den wirklichen Garten miteinbezieht. So suggerieren die mit Spalierwerk versehenen Nischen in Sanssouci einen Ausblick aus einer Laube in den Garten und in Charlottenburg lassen die grün marmorierten Wände mit den dazwischen liegenden, bis zum Boden heruntergezogenen Fenstern an schattige Berceaux denken.

Konzertzimmer und Goldene Galerie sind nicht die einzigen unter Friedrich dem Großen entstandenen Zimmer mit einer Laubendekoration. Überhaupt stellen sich die Königsschlösser in Potsdam und Berlin in den 1740er Jahren als Entwicklungszentren für Naturdekorationen im Innenraum dar. Zu den frühesten friderizianischen Raumausstattungen, in denen Treillagewerk verwendet wurde, gehört das *Schlaf- und Arbeitszimmer in der Ostwohnung Friedrichs II. im Stadtschloss zu Potsdam* (Abb. 24), das 1744 von Johann

August Nahl fertig gestellt wurde.⁹⁴ Das Beispiel verdeutlicht gleichzeitig, wie wichtig der Einsatz von Treillagewerk an der Decke für die gesamte Entwicklung hin zu den Dekorationen ist, die den gesamten Raum in eine Gartenlaube verwandeln.

Die Deckenmitte des Schlaf- und Arbeitszimmers ist mit einer Wolke aus geflügelten Puttenköpfen besetzt, die weitere Wölkchen in alle Ecken des Raumes blasen. Von den Seiten her wird das Motiv durch eine Rocailleornamentik eingefasst, die mit diesem von den Ecken und Mitten her, verbunden ist. In die Rocailles sind nun immer wieder feine, grazil und luftig wirkende Treillagewerkfragmente in Form von gefüllten C-Bögen oder Kartuschen eingebunden, die von zarten Pflanzenranken, an denen Reiher picken, durchzogen sind. Das Treillagewerk vermittelt dem Betrachter die Ahnung von einem Laubendach. In der Entwurfszeichnung Nahls, die sich zu dieser Decke erhalten hat⁹⁵, sind die Flächen hinter dem Treillagewerk sowie hinter der Puttenwolke zudem blau laviert, um einen Durchblick in den Himmel anzudeuten. Putten, die durch ihre Libellenflügel als Zephyretten, die Begleiter des sanften Windes Zephir, ausgezeichnet sind und sich im Rocaillewerk tummeln, ergänzen die Anspielung auf ein luftiges, sommerliches Laubendach. Wenig später entstand 1745 ebenfalls in der *Ostwohnung Friedrichs des Großen das Zedernholzkabinett* (Abb. 25), das von Knobelsdorff entworfen und von Johann August Nahl oder Johann Christian Hoppenhaupt ausgeführt wurde.⁹⁶ Hier wird die Anspielung auf ein Laubendach noch konsequenter verfolgt, indem architektonisch-konstruktiven Bezügen ein größerer Stellenwert eingeräumt wird. Die Wände waren bis zum Gesims mit dunklem Zedernholz vertäfelt, das mit vergoldeten Rocailles verziert war. Die aus vergoldetem Stuck auf hellblauem Grund bestehende Decke war als stilisiertes Treillagedach gestaltet, durch das das ‚Blau des Himmels‘ zu sehen war, das den gesamten Plafond bedeckte, im Gegensatz zum Schlafzimmer, bei dem nur der Grund des Treillagewerks blau gefasst war. Das Zentrum der Decke bildete – ähnlich dem Konzertzimmer von Sanssouci, aber völlig abstrahiert – ein Spinnennetz. An diesem hingen Kränze herab, dazwischen wurden jeweils ovale Treillagewerkkartuschen gesetzt, durch die sich Rosenranken wanden. Dieses Mittelmotiv wurde scheinbar von rocailleförmig geschwungenem Treillagewerk gestützt, das sich aus den Ecken zur Deckenmitte hin entwickelte. Diese Treillagerocailles lassen bereits die Treillagewerkpfeiler des Konzertzimmers erahnen,

⁹⁴ Kat. Ausst. Potsdam 1993, S. 82

⁹⁵ J. A. Nahl d. Ä., Entwurf für die Deckendekoration des Schlafzimmers Friedrichs II. im Stadtschloss Potsdam, 1744. Aus dem Skizzenbuch 3826, SPSPG, Berlin-Brandenburg, Plankammer, Abb. 135 bei Eggeling 2003

⁹⁶ Siehe zur genauen Händescheidung Eggeling 2003, S. 130ff. sowie Abb. 115-125, 133. Das Zedernholzkabinett wurde wie das gesamte Potsdamer Stadtschloss im 2. Weltkrieg zerstört.

noch ist aber die gesamte Deckengestaltung völlig ornamental aufgefasst und ohne konstruktiven Bezug zur Wandgestaltung.

Treillagewerk in der Innenraumgestaltung findet sich nicht allein in den preußischen Schlössern. Auch in den Wittelsbacher Schlössern finden sich vereinzelt stukkierete Treillagedekorationen, die bereits in den 1730er Jahren entstanden und am Anfang einer Entwicklungslinie stehen, die zu den Laubendachkonstruktionen der preußischen Schlösser führt. Ab 1729 errichtete François de Cuvilliés für den Kölner Kurfürsten und Erzbischof Clemens August aus dem Hause Wittelsbach *Schloss Falkenlust bei Brühl*.⁹⁷ Der Deckenstuck des *Unteren Salon* (Abb. 26) wurde 1731 vom Hofstukkateur Castelli geschaffen⁹⁸ und zeigt im Randbereich als Hauptmotiv Falknerinnen bei verschiedenen Tätigkeiten unter Treillagen. Die Deckenmitte wird vom Rand durch ein geschwungenes Profil getrennt, das sich jeweils an den Seitenmitten des Raumes zu einer Kartusche aufbiegt, die durch einen c-förmigen Treillagewerkbogen nach oben abgeschlossen wird. Dieser ist von Blattwerk durchrankt und bildet ein kleines Tor unter dem sich die Falknerinnenszene abspielt. Noch bezieht sich das Treillagewerk nicht auf die gesamte Deckenkonstruktion und versteht sich nicht als Andeutung eines Laubendaches. Im Vordergrund steht die einzelne Szene, die es zu rahmen und im Raum zu verorten gilt. Ein ähnliches Beispiel findet sich an der Decke des *Jagzimmers in Schloss Amalienburg in München* (Abb. 27), das ebenfalls von François de Cuvilliés zwischen 1734-37 für Kurfürst Carl Albrecht von Bayern und seine Gemahlin Maria Amalia errichtet wurde, wobei der Deckenstuck von Johann Baptist Zimmermann stammt.⁹⁹ In den Ecken der Voute entspringen aus kräftigen Rocaillen jeweils Ranken, die durch grazil gebogenes Treillagewerk gestützt werden, worin sich Vögel niedergelassen haben. Figuren, die auf den Rocailleformen hocken, vervollständigen die kleinen Szenen, die im Voutebereich durch phantastische Puttenenssembles ergänzt werden. Die Stukkaturen scheinen einfallsreicher und lebendiger als in Falkenlust, aber auch hier ist das Treillagewerk Teil einer narrativen Szene, wobei es funktional den Platz einer Eckkartusche einnimmt.

Ansätze, die Decke in eine Laube zu verwandeln, finden sich dann wohl zum ersten Mal wiederum in *Falkenlust*. Gleichzeitig stellt diese Dekoration einen Vorläufer für die Decke des Konzertzimmers von Sanssouci dar. Die Decke des *Treppenhauses* (Abb. 28) wurde

⁹⁷ Hansmann 1990, S. 4

⁹⁸ Hansmann 1973, S. 40 u. T 28

⁹⁹ Hojer 1986, S. 13 u. 16

1736 von Stephan Laurenz de la Roque bemalt.¹⁰⁰ Über einer weißen Stuckbordüre, die auf blauem Grund die Hohlkehle umläuft, setzt auf dem Deckenspiegel eine blaue Grisaillemalerei ‚à la porcelaine‘ an. Über den Ecken fußen auf einem Felsen insgesamt vier Tore aus Treillagewerk, die von Pflanzen umrankt werden und von Reihern durchflogen werden. In der Deckenmitte werden die Tore zusammengeführt und bilden auf diese Weise einen auseinander geklappten Pavillon. Darunter spielen sich Falkenjagd-Szenen ab. Ähnlich wie in Sanssouci entwickeln sich Treillagebögen und Szenen aus dem Ornament heraus, wobei die Rocaille erst ganz leise in der Formation der Felsen spürbar wird. Ansonsten herrschen Pflanzenranken vor, die noch sehr stark dem Bandelwerkstil verpflichtet sind. Auch in Falkenlust entsteht an der Decke eine kleine für sich abgeschlossene Welt, wobei die Falkenjagd-Szenen allerdings einzeln für sich stehen und anders als die Jagdszenen des Konzertzimmers von Sanssouci keine fortlaufende Handlung bilden.

Das Thema des Laubendaches an der Decke wurde auch nach dem Konzertzimmer von Sanssouci mehrfach aufgegriffen. Beispielsweise in dem sogenannten späteren *Arbeitszimmer der Königin Luise* (Abb. 29), das sich ebenfalls im Potsdamer Stadtschloss befand und 1752 von Karl Joseph Sartori nach Entwürfen von Johann Christian Hoppenhaupt ausgeführt wurde.¹⁰¹ Hier fußen auf einem Ornamentring vier mit Blumen berankte, schlanke, kannelierte Pfeiler, die von Kapitellen bekrönt werden und einen kleineren ovalen Ring stützen, um den sich gleich einem Laubendach Treillagewerk entwickelt, „in das vom Rand her verschiedenartige C-Schwünge einschneiden.“¹⁰² Wie im Konzertzimmer wird auch hier das Stützen des Treillagedaches durch Pfeiler deutlich gemacht. Durch die umgebenden, üppigen Rocaillekartuschen in den Ecken sowie den fehlenden Bezug zur Wandgestaltung kommt es jedoch gegenüber dem Konzertzimmer nicht zu einer Weiterentwicklung des Laubengedankens hin zu einer stärkeren Einbindung der gesamten Raumdekoration in das Thema. Es bleibt im Arbeitszimmer bei der Anspielung auf ein luftiges Laubendach, wobei aber im Gegensatz zum Konzertzimmer wieder viel stärker eine ornamentale Wirkung im Vordergrund steht.

Um 1754 entstand im *Potsdamer Stadtschloss der Bronzesaal* (Abb. 30), dessen Dekoration Johann Michael Hoppenhaupt d. Ä. zugeschrieben wird.¹⁰³ Hier wird das Spinnennetzmotiv im Deckenzentrum aus dem Zedernholzkabinett und dem Konzertzimmer nochmals aufgegriffen. Der naturalistische Höhepunkt des Konzertzimmers ist allerdings wie bereits im Arbeitszimmer der Königin Luise überschritten. Das Spinnennetz ist rein

¹⁰⁰ Hansmann 1973, S. 58

¹⁰¹ Eggeling 2003, S. 141 sowie Abb. 132

¹⁰² Eggeling 2003, S. 141

ornamental aufgefasst und wird zudem von einer Bordüre aus vegetabilen Rocailleformen eingefasst. Ähnlich dem Schlaf- und Arbeitszimmer im Potsdamer Stadtschloss greifen von der Voute her Rocaillekartuschen auf das Mittelmotiv der Spinnennetzrosette zu. Diese sind teilweise mit Treillagewerk besetzt, wobei die Eckfiguren ähnlich der Deckengestaltung im Treppenhaus von Falkenlust Treillagetore bilden. Das Treillagewerk ist allerdings im Bronzesaal ebenfalls völlig stilisiert und ornamental aufgefasst. Zudem fehlen hier fast vollständig die mit Treillagewerk häufig einhergehenden, rankenden Blumenketten die immer einen gewissen Naturalismus anklingen lassen, indem sie dem Treillagewerk die Funktion eines Rankgitters zuweisen.

Der Vergleich der Potsdamer Treillagedecken zeigt, dass zur gleichen Zeit verschiedene Ausprägungen des Laubendachzimmers nebeneinander bestehen können, die zwischen einer eher naturalistisch-illusionistischen und einer ornamental-stilisierten Variante schwanken können. In den 1760er Jahren wird das Treillagemotiv nochmals bei der Dekoration einiger Räume des Neuen Palais in Potsdam aufgegriffen. Dabei werden etwa in der Grünen Damastkammer, der Roten Damastkammer oder dem Damenschlafzimmer Treillagefragmente verwendet, die wie bereits im Bronzesaal nicht mehr von Pflanzenranken durchzogen sind. Die Dekorationen haben gegenüber denen der 1740er und 50er Jahre deutlich an Eleganz und Leichtigkeit verloren. Das Treillagewerk, das immer noch in Form von Kartuschen oder gemeinsam mit einem deutlich erlahmten Rocailleornament eingesetzt wird, wirkt vollkommen stilisiert und schafft es kaum noch, den Hauch einer Gartenatmosphäre zu verbreiten.

Ein ungewöhnliches Beispiel der Deckengestaltung stellt in dieser Zeit jedoch die nach Entwürfen Johann Christian Hoppenhaupt d. J. gestaltete *Fleischfarbene Kammer dar, die zur Wohnung Friedrichs II.* (Abb. 31) gehört und als zweites Vorzimmer diente.¹⁰⁴ Hier wird noch einmal versucht, die gesamte Decke in ein Laubendach zu verwandeln. Deren Komposition wird wie so oft von einem Mittelmotiv bestimmt, das am Rand von Eck- und Seitenmittenkartuschen umgeben ist. Diese Kartuschen bleiben allerdings völlig leer, sind quasi zur Negativform geworden und dienen als Halterungen, zwischen denen das Treillagewerk aufgespannt ist, das den Plafond wie ein Netz überzieht. Zudem sind an den Kartuschen zum Schmuck grünlich gefasste Blütenketten befestigt. Durch das weiß gefasste Treillagewerk blickt man nun auf die rosafarbene Decke, die dem Raum gemeinsam mit der gleichen Fassung der Wände, ihren Namen gab. Vielleicht soll dieser Farbton wie im weiter unten besprochenen Palmenzimmer von Schloss Solitude den rosafarbenen

¹⁰³ Kat. Ausst. Potsdam 1993, S. 86ff.

Himmel beim Sonnenaufgang andeuten – immerhin sind die Fenster der Fleischfarbenen Kammer nach Osten hin ausgerichtet.

Ein bemerkenswertes Beispiel für eine narrative Treillagewerkform findet sich schließlich in *Schloss Augustusburg in Brühl*, das wie Schloss Falkenlust von Kurfürst Clemens August errichtet wurde. Die Decke im *Kabinett des Großen Neuen Appartements* (Abb. 32) wurde um 1754 von Joseph Billieux mit Affendrollerien bemalt.¹⁰⁵ Über der Voute verläuft am Deckenrand entlang eine Abfolge von grazilen, luftigen Treillagen, unter denen Affen ironisierend die Tätigkeiten von Falknern und Jägern verrichten. Das Treillagewerk nimmt über den Ecken und Seitenmitten die Gestalt von Rocaillekartuschen an und reagiert damit auf die darunter befindlichen Kartuschen in der Voute, die übrigen Treillagen folgen ebenfalls ihrem Verlauf. Das Treillagewerk ist auf phantasievollste Art gestaltet: Pavillonartigen Gebilden folgen Laubenbögen, die von Hermen flankiert und mit Vasen besetzt sind, puttenbesetzte Portale führen zu schattigen Laubengängen. Alles ist von Blättern und Blüten berankt, Bäume ragen in den Deckenhimmel und Vögel haben sich auf dem Spalierwerk niedergelassen. Die Dekoration bildet eine kleine Gartenwelt für sich, die ganz auf sich selbst bezogen ist, denn die Gestaltung von Wänden und Voute hat inhaltlich keinerlei Bezug zur Deckenmalerei.¹⁰⁶ Anders als etwa beim Potsdamer Konzertzimmer gibt es hier kein übergeordnetes Dekonationskonzept, bei dem in einer ersten Ebene die Anspielung auf ein Laubendach im Vordergrund steht und in einer zweiten Ebene verschiedene Puttenszenen eingegliedert werden. Es bleibt in Brühl bei einer Abfolge von kleinen Szenen, die nicht unter einer übergeordneten Treillagekonstruktion zusammengefügt werden und keinen Einfluss auf die Intention des Raumes nehmen. Das Kabinett steht daher den frühen Ausformungen des Treillagezimmers nah.

2.2.2. Treillagedekorationen an Wand und Decke

Die vorangegangene Untersuchung hat gezeigt, wie sich das Treillagewerk an der Decke vom Treillagefragment zu einer die gesamte Decke überziehenden und ein Laubendach suggerierenden Dekoration entwickelt hat. Dabei können verschiedene Entwicklungsstadien problemlos nebeneinander existieren. Bis auf das Konzertzimmer von Sanssouci und

¹⁰⁴ Sommer 1993, S. 9

¹⁰⁵ Hansmann 2002, S. 106

¹⁰⁶ Die Holzvertäfelung und der Deckenstuck sind bereits vor den Affendrollerien entstanden. So stammt die Vertäfelung aus Schloss Herzogsfreude und der Stuck wurde um 1750 von Giuseppe Artario geschaffen. Siehe Hansmann 1990, S. 14 u. ders. 2002, S. 107.

die Goldene Galerie in Charlottenburg hatte die Gestaltung der Decke inhaltlich nur wenig oder gar keinen Bezug zur Wandgestaltung. Für die Gestaltung des gesamten Raumes als Gartenlaube ist es allerdings unbedingt notwendig, alle Elemente der Innendekoration auf dieses Thema hin abzustimmen und auf das Maß des Betrachters zu beziehen. Ein frühes Gestaltungselement, ist dabei die Spaliernische, die uns bereits im Konzertzimmer von Sanssouci begegnete.

Eine wesentliche Weiterentwicklung dieses Spaliernischenthemas findet sich im nicht mehr vorhandenen *Schlafzimmer Friedrichs II. in Sanssouci* (Abb. 33). Das wohl von Hoppenhaupt gestaltete Zimmer¹⁰⁷ wurde nach dem Tod des Königs 1786 unter seinem Nachfolger Friedrich Wilhelm II. durch Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff im klassizistischen Stil umgestaltet.¹⁰⁸ Unter der neuen Wandbespannung haben sich jedoch Spuren der alten Dekoration erhalten, die 1926 von Paul G. Hübner in einer Rekonstruktionsskizze zusammengefasst wurden.¹⁰⁹ Zudem beschreibt die Landgräfin Caroline von Hessen-Darmstadt 1750 den Raum als mit seladongrünem Satin und vergoldeten Schnitzereien wie zum Beispiel hängenden Blumengirlanden geschmückt, die sich zum Teil freiplastisch von der Wand abhoben.¹¹⁰ Drei große Rundbogenarkaden aus Spalierwerk, die sich auf die gegenüberliegenden Fenster bezogen, gliederten die Wand, dazwischen waren schmalere, niedrigere Arkaden gesetzt, die durch perspektivische Verkürzungen eine Art Laubengang bildeten, an dessen Ende sich jeweils ein Springbrunnen befand. Die grüne Wandbespannung führte sicherlich zu dem Eindruck einer von Blätterwerk umgebenen Treillagekonstruktion im Garten. Die Dekoration des Schlafzimmers erinnert dadurch an die Gestaltung der Schmalseiten in der Goldenen Galerie mit ihren perspektivisch verkürzten Treillagebögen, die Puttengruppen auf Sockeln einfassen. Auch hier imaginieren die grün gefasste Wand einen von Blattwerk umgebenen Laubengang.

Zwanzig Jahre später wurde das Thema der Spaliernische nochmals im Neuen Palais in Potsdam aufgegriffen. Zwischen 1766–1767/68 entstand unter Carl von Gontard im Erdgeschoss die *Marmorgalerie*¹¹¹ (Abb. 34), die sich über sechs Fenstertüren zum Garten öffnet. Den Fenstern entsprechen auf der gegenüberliegenden Wand bis zum Boden herunter gezogene, korbbogige Spiegelnischen, deren perspektivisch nach hinten zusammen laufende Laibungen – ähnlich denen im Konzertzimmer zu Sanssouci – mit Spalierwerk verkleidet sind. Die Marmorgalerie steht in der Tradition der Spiegelgalerien und

¹⁰⁷ Eggeling 2003, S. 141

¹⁰⁸ Kurth 1962, S. 131f.

¹⁰⁹ Abbildung bei P. G. Hübner: Schloss Sanssouci, Berlin 1926, S. 48 und bei Eggeling 2003, Abb. 138

¹¹⁰ Kurth 1962, S. 169

¹¹¹ Zur genauen Baugeschichte der Marmorgalerie siehe Drescher 1991, S. 103ff.

lässt durch das Spalierwerk leise das Thema der Gartenlaube anklingen. Von der geheimnisvollen Gartensphäre der 1740er Jahre ist hier jedoch nichts mehr zu spüren. Hierzu trägt sicherlich die kühle Vertäfelung der Wände mit weißem Carrara-Marmor und poliertem ‚Rosso Corallino‘¹¹² bei, bei der das Spalierwerk nur noch als Zitat fungiert, keineswegs aber eine Laubenatmosphäre suggerieren soll. Anders sieht es dagegen in dem 1765 fertiggestellten¹¹³ *Konzertzimmer der Friedrichswohnung im Neuen Palais* (Abb. 35) aus, das von J. C. Hoppenhaupt d. J. gestaltet wurde.¹¹⁴ Das im Erdgeschoss angeordnete Zimmer öffnet sich mit drei Fenstern zur Schlossterrasse hin. Den Fenstern stehen wie in der Marmorgalerie verspiegelte und mit Spalierwerk versehene Nischen gegenüber. Sie sind jedoch nicht wie dort bis zum Boden heruntergezogen, sondern enden wie im Konzertzimmer von Sanssouci über einer Sockelzone, vor die Sitzbänke gestellt sind. Zudem werden die Nischen nochmals von einer Art Spalierkartusche überfangen und auch die Spiegel an den Schmalseiten des Raumes sind mit Spalierwerk geschmückt. Die Wände sind hell- und dunkelgrün gefasst, Schnitzereien und Stukkaturen haben einen warmen Goldton. Sie spielen mit Darstellungen von Musikinstrumenten auf die Funktion des Raumes als Konzertzimmer an. Insgesamt hat die Dekoration an Leichtigkeit und Eleganz gegenüber den Potsdamer Raumschöpfungen der 1740er und 50er Jahre verloren, dennoch lässt der Raum beim Betrachter die Atmosphäre einer geheimnisvollen Gartenwelt aufkommen, ähnlich etwa der Goldenen Galerie von Charlottenburg. Die Dekoration wird zwar von einer Gartenlaube fremden Elementen bestimmt, die grün gefassten Wandpaneele assoziieren aber dennoch gemeinsam mit den Spaliernischen eine Laube, die vom Grün des Gartens umgeben ist und durch deren Fensteröffnungen man ins Freie hinausblicken kann. Die vielen Spiegel im Raum reflektieren das Gold von Stukkaturen und Schnitzereien und verschmelzen gespiegelten und realen Ausblick in den Garten mit dem Grün der Wände zu einer künstlichen Gartensphäre.

Außerhalb des preußischen Herrschaftsgebietes ist das Spaliernischenmotiv kaum zu finden. Eine Ausnahme stellt allerdings das *Kabinett der Kurfürstin im Benrather Schloss* (Abb. 36) bei Düsseldorf dar, das zu Beginn der 1760er Jahre unter dem Architekten Nicolas de Pigage entstand.¹¹⁵ Der kleine Eckraum verfügt über zwei Fenster, wovon eins nach Osten, zum Privatgarten der Kurfürstin ausgerichtet ist. Gegenüber diesem Fenster befindet sich in einer flachen Nische ein Spiegel über einem Kamin, der von rautenförmigem, grün gefasstem Spalierwerk umgeben ist. Jeweils an den Kreuzungspunkten sind

¹¹² Drescher 1991, S. 106

¹¹³ Kurth 1962, S. 159

¹¹⁴ Sommer 1993, S. 9, Abbildungen bei Kurth 1962, Abb. 92, 93

kleine Blüten aufgesetzt wie sie auch bei genageltem Spalierwerk im Garten vorkommen. Die Tür, die dem nördlichen Fenster gegenüberliegt und in das Schlafzimmer der Kurfürstin führt, ist ebenfalls von Spalierwerk umgeben. Die Wand um die Tür herum ist leicht ausgekehlt, so dass auch sie einen nischenartigen Charakter erhält. Sowohl die Tür als auch die Spiegelnische werden von einem von Blütenketten umwundenen Schilfgrasstab korb- bogig umgeben. Dieses Motiv wiederholt sich an den zwei Fensteröffnungen und lässt Tür und Spiegelnische gleichfalls zu Ausblicken aus dem Raum in den Garten werden. Durch die Reflektierung des Gartens der Kurfürstin im Spiegel über dem Kamin wird das Aus- blicksmotiv hier besonders deutlich. Das Spalierwerk assoziiert eine Gartenlaube, wobei das Laubenmotiv auch an der Decke aufgegriffen wird. Die Ecken der sehr hohen Voute sind mit stark plastischen Rocaillekartuschen besetzt, die jeweils eine Nische bilden, in der sich Puttenpaare niedergelassen haben, die auf die Freuden des Landlebens anspielen: Es wird musiziert, ein Schäferstündchen abgehalten oder aber Wolle gesponnen. Die Kartuschen sind untereinander durch leicht geschwungenes Treillagewerk verbunden, an dem Liebessymbole wie ein Köcher mit Pfeilen und eine brennende Fackel befestigt sind. Rocaillekartuschen und Treillagewerk werden im Plafondbereich durch ein Oval aus aneinander gebundenen Schilfstengeln zusammengefasst, das gleichzeitig die Öffnung eines Laubendaches in den Himmel suggeriert. Durch diese fallen Strahlen, die aus einer Sonnenblume im Deckenzentrum hervorgehen, in den Raum hinein, wobei das ‚Sonnen- licht‘ durch das Gelb der Tapeten an den Wänden zurückgeworfen wird. Die Raumdekora- tion spielt insgesamt auf das Laubenthema an und versucht die einzelnen Elemente einer solchen Laube auch in ihrer Größe und Anordnung auf den Betrachter zu beziehen. Dabei wird aber nicht wie etwa in der Goldenen Galerie oder in den Konzertzimmern von Sanssouci und dem Neuen Palais eine irreale Gartensphäre erzeugt. In Benrath sind die Stukkaturen champagnerfarben gefasst und strahlen daher eine kühle Eleganz aus, welche die Künstlichkeit der gesamten Raumdekoration in den Vordergrund stellt, die eine Laube nur zitieren will.

Ein weiteres Beispiel für die Verwendung von Spaliernischen ist im *Spiegelsaal der Residenz von Eichstätt* (Abb. 37) zu finden, der 1768 von Maurizio Pedetti gemeinsam mit dem Stukkator Johann Jacob Berg gestaltet wurde.¹¹⁶ Hier setzen sich die korbbogigen Fenster der Schmalseiten des Raumes an dessen Längsseiten als (Blend-) Nischen fort, die mit weißem, rautenförmigem Spalierwerk aus Stuck ausgekleidet sind, das sich vor einem

¹¹⁵ Markowitz 1985, S. 25

¹¹⁶ Neuhofer 1954, S. 22

grünen Untergrund abhebt.¹¹⁷ Der Saal ist mit seinen Pilaster gegliederten Wänden und der üppigen Rocaillekartuschen-Dekoration der Voute, die ein Deckengemälde einfassen, im Gegensatz etwa zur Benrather Dekoration ansonsten eher laubenfremd gestaltet. Hierdurch wird mit seinem Wechselspiel zwischen dem realen Ausblick aus dem Fenster und den geschlossenen, die Intimität einer Gartenlaube suggerierenden Spaliernischen zwar entfernt auf das Laubenmotiv angespielt. Die Größe des Raumes und seine ansonsten eher prunkvolle Gestaltung lassen aber eine Empfindung des Spiegelsaales als Laube nicht zu. Zuletzt sei noch auf einen „*Entwurf für die vegetabilische Wanddekoration eines Festraumes*“ (Abb. 38) von Johann August Nahl d. Ä. hingewiesen, der um das Jahr 1746 entstand und sich im Potsdam-Museum befindet.¹¹⁸ Die Wand gliedert sich zunächst in die übliche Panneaux-Einteilung, die Senkrechten werden jedoch von schlanken Bäumen gebildet, deren üppig wuchernde Zweige und Äste die Waagerechten einnehmen. Gebüsch verdeckt die Sockelzone, während die beiden Flügeltüren als Treillagetore gebildet sind. Ungewöhnlich ist die – zumindest in der Zeichnung – ungemein naturalistisch wirkende Baumdécoration, die zwar selbst ornamental die Linien der Wandfelder aufnimmt, ansonsten aber auf jegliches zusätzliches Ornament zu verzichten scheint. Die Dekoration will denn auch mehr auf einen Ort in einem luftigen Wäldchen, denn auf eine Laube anspielen und steht somit den weiter unten behandelten Palmenzimmern recht nah.

Das Schlafzimmer Friedrichs des Großen sowie der Entwurf Nahls bilden den Auftakt zu einer Reihe von Laubenzimmern, die ab den 1750er Jahren aufkommen. Hier ist man bestrebt, den gesamten Raum in eine Laube zu verwandeln; das Treillagewerk besetzt immer mehr die Paneaux-Felder und ersetzt diese sogar, ohne aber das Gliederungssystem mitsamt seinen Proportionen insgesamt aufzugeben. Höhe- und Endpunkt stellt das weitgehende Verlassen des Paneauxsystems und die möglichst illusionistische Annäherung an eine Gartenlaube dar. Damit verbunden ist das Bestreben, eine Laube auch architektonisch und konstruktiv überzeugend darzustellen. Hierbei lässt sich keine streng chronologische Entwicklung feststellen, da in einem Zeitraum von etwa 20 Jahren, zwischen etwa 1750-1770, parallel verschiedene Ausprägungen des Laubenzimmers vorkommen.

Eine Gruppe bilden das Vergitterte und Trillage Kabinett in Karlsruhe sowie das Grüne Kabinett in Schloss Tettang. Allen drei Räumen ist eine geringe Größe zueigen, die dem Gedanken an eine intime Laube entgegenkommt. Die Räume sind deutlich in verschiedene Panneaux-Felder gegliedert, die mit Treillagewerk überzogen oder bespannt zu sein

¹¹⁷ Das Spalierwerk erinnert in seiner rautenförmigen Gestaltung an das im Grünen Kabinett von Schloss Tettang.

¹¹⁸ Siehe Eggeling 2003, S. 172 und Abb. 187 sowie Bleibaum 1933, S. 47.

scheinen. Im Vergitterten sowie Grünen Kabinett sind zudem die Decken als Laubendach gestaltet. Der Betrachter soll sich an das Innere einer Laube erinnert fühlen, wobei dies auf verschiedene Weise geschieht. Die abstrakteste der ‚Lauben‘ stellt wohl das Grüne Kabinett dar, gleichzeitig bietet es die überzeugendste Lösung. Gedanklich steht der Raum der Goldenen Galerie nah und möchte den Betrachter durch das changierende Grün der Wände, das Funkeln der unzähligen Spiegelscherben sowie die narrativen Elemente von Pan und der Nymphe an einen magischen, arkadischen Ort in der Natur versetzen.

Im vergitterten Kabinett dagegen wird der Zimmercharakter auf das Größtmögliche betont. So ist der Raum zwar vollständig mit feinem Spalierwerk überzogen, das von dünnen Blütenstengeln durchzogen wird, die Einbindung in die Panneaux-Gliederung wird jedoch auf das Strengste berücksichtigt und das Spalierwerk hat nie eine konstruktive Funktion. Die Verbindung mit Putten, Ornamentkartuschen und Ölbildern bewirkt nicht wie etwa in Sanssouci oder Charlottenburg den Gedanken an eine traumartige Gartenatmosphäre, sondern lässt das Kabinett umso mehr als Zimmer, das als Laube dekoriert ist, wirken. Zu diesem Eindruck trägt zudem die monochrom weiße Fassung des Raumes bei.

Das Trillage-Kabinett schließlich greift die Dekorationsaspekte des Vergitterten Kabinetts auf, durch seine mehr als zehn Jahre spätere Entstehungszeit allerdings in ‚verzopfter‘ Formensprache. Gleichzeitig gewinnen der Ausblick und eine gewisse Form von Illusionismus an Bedeutung. Bereits im Grünen und im Vergitterten Kabinett spielte die Einbindung des Außenraums eine große Rolle, so öffnet sich das Grüne Kabinett als Turmzimmer an drei von vier Seiten zum Garten hin¹¹⁹, das Vergitterte Kabinett als Eckraum immerhin an zwei. Das Spalierwerk wird jeweils über die recht tiefen Fensterlaibungen hinweg bis an das Fenster heran geführt, um so Außen- und Innenraum eng miteinander zu verknüpfen und einen Ausblick aus einer Laube zu suggerieren. Im Trillage-Kabinett sind die Fenster zusätzlich mit Spalierwerk versehen, die einen Ausblick aus einer Laube noch deutlicher werden lassen. Dieser Blick wird zudem durch die Eckspiegel reflektiert und lässt den Raum umso mehr zum Garten hin geöffnet erscheinen. Eine weitere Durchbrechung der Wand und ein zaghafter Illusionismus lassen sich in dem naturalistisch gemalten Weinlaub erkennen, dass hinter dem vergoldeten Spalierwerk emporrankt. Letztendlich verbleibt aber auch das Trillage Kabinett noch im Ornamentalen. Eine Sonderstellung nehmen das Schlafzimmer der Kurfürstin in Benrath sowie das Ovale Kabinett in Potsdam ein. Beide Räume spielen mit dem Gegensatz einer starken Abstrak-

¹¹⁹ Interessanter Weise liegt der Raum im 1. Stockwerk des Schlosses, so dass ein Ausblick eher auf die Baumkronen gerichtet ist. Deren grün-changierenden Blätter ergänzen nun sehr gut das Grün der Glasplatten im Innenraum.

tion der Laubendekoration und einer Raumform, die das Abbildhafte anstrebt und den Ausblick in den Garten eng mit einbezieht, und erzeugen dadurch eine große Spannung. So greifen in Benrath der achteckige Grundriss, sowie die durch Spiegel, Türen und Fenster allseitig geöffneten Wände die Form eines Pavillons auf, die Stoff bespannten Wandpilaster und das mit Blüten geschmückte Laubdach vermeiden durch ihre abstrakte Darstellung dagegen bewusst, die Illusion eines Pavillons aufkommen zu lassen. Dieses Phänomen wird neben dem Kabinett der Kurfürstin in noch abstrahierenderer Weise in den beiden *Gartensälen von Benrath* (Abb. 39) deutlich. Die spiegelbildlich gegenüberliegenden Räume öffnen sich an ihren Längsseiten über drei, an ihren Schmalseiten über jeweils eine Tür zur Gartenterrasse hin, wobei die Ausblicke durch große Spiegel an der gegenüberliegenden Seite reflektiert werden. Die Laibungen der Spiegel, Fenster und Türen sind jeweils korbogenförmig nach oben gewölbt, schneiden in die Voute ein und lassen die Wandöffnungen als Austritte in den Garten erscheinen. Besonders deutlich wird dies an den Schmalseiten des Raumes: Hier werden die Fenstertüren jeweils von zwei Pilastern flankiert und von einer Art Giebel bekrönt.¹²⁰ Die Decke ist mit weiß gefasstem Spalierwerk überzogen, das durch Öffnungen auf einen gemalten Götterhimmel blicken lässt. Durch die weiße Fassung des Deckenstucks sowie das ‚Pfirsichblütenrosa‘ der Wandvertäfelung ist die Laubenkonstruktion allerdings erst auf den zweiten Blick zu erkennen. Hinzu kommen Putten, Kartuschen und andere einer Laube fremde Dinge, die den Laubengedanken weiter verunklären.

Ähnliches geschieht auch im Ovalen Kabinett im Neuen Palais in Potsdam. Die gerundete Raumschale und die geringe Größe des Raumes mit seinem Ausblick in den Garten spielen auf die Intimität einer Laube an. Dieser Gedanke wird durch die Konstruktion der Palmenpilaster mit dem dazwischen gespannten Gitterwerk unterstützt. Die Fassung des Raumes in strohgelb und türkisblau sowie die abstrakte Form der Palmen und Blumenranken und auch die an der Wand aufgehängten Gemälde unterstreichen dagegen wiederum die Künstlichkeit des Gebildes.

Der Weg hin zur größtmöglichen Nachbildung einer Gartenlaube aus Stuck im Innenraum wird in Bayreuth im Spalierzimmer und der Rotunde des Badetraktes eingeschlagen. Überhaupt stellt Bayreuth neben Potsdam den wichtigsten Schwerpunkt der Naturdekorationen im Innenraum dar, was vielleicht nicht zuletzt an den engen verwandtschaftlichen Beziehungen zwischen Wilhelmine und Friedrich lag, die neben ihrer innigen Freundschaft auch

¹²⁰ An dieser Stelle befinden sich gleichzeitig die einzigen wirklichen Ausgänge zu den Privatgärten des Kurfürstenpaares. Die übrigen Fenstertüren sind Scheintüren, von außen befindet sich im Sockelbereich eine Mauer vorgeblendet.

ähnliche Interessen pflegten und beim Bau ihrer Residenzen rege mitwirkten. Gleichwohl kam es dagegen nur selten zu einem Austausch von Künstlern der verschiedenen Höfe. In Bayreuth gibt es eine Vielzahl von Lauben- und Palmenzimmern¹²¹, die in einem Zeitraum von knapp zwanzig Jahren geschaffen werden. Einerseits entstehen hier verschiedene Ausprägungen eines Typs zur gleichen Zeit, andererseits werden Dekorationsformen aus den 1750er Jahren in den 70er Jahren wieder aufgegriffen, so dass man in Bayreuth nicht von einer klaren Entwicklungslinie sprechen kann. Vor dem Spalierzimmer und der Rotunde entstanden das Japanische sowie das Pagodenkabinett. Diese lassen sich aber nicht als eindeutige Vorbilder ausmachen, sondern stellen eher Vorläufer dar, von denen Anregungen in spätere Dekorationen mit eingeflossen sind. So ist beispielsweise die Wirkung der Wand als imaginärer Luft- oder Himmelsraum im Japanischen Zimmer vorgebildet. Hier changiert die Wanddekoration geistreich zwischen dem herkömmlichem Panneaux-System und einem Rankspalier für exotische Pflanzen, durch das man ins ‚Freie‘ blickt.¹²² Im Spalierzimmer und der Rotunde entfällt das Changieren, es bleibt allein das Treillagewerk, durch dessen Latten man das Blau des Himmels sieht. Sind im Japanischen Zimmer Sockel, Wand und Decke durch unterschiedliche Dekorationssysteme und Perspektiven klar voneinander geschieden, kommt es im *Pagodenkabinett* (Abb. 40) zu einer größeren Vereinheitlichung der Dekoration. Es wurde 1754/55 von Adam Rudolph Albini stukkiert und befindet sich in der gleichen Raumflucht wie das Spalierzimmer.¹²³ Der winzige, einachsige Raum verfügt über eine Fenstertür, die sich auf einen Balkon öffnet, der auf eine der Alleen des Schlossgartens hinausgeht, so dass sich der Raum als luftiger Gartensitz im Grünen präsentiert. „Feinstes Rankenwerk steigt in chinesisierenden, sperrigen Bewegungen am Rand der Wandkompartimente empor, begleitet auch in der Horizontalen die Gesimse des Sockels und der Wand“.¹²⁴ Die Stengel der Ranken sind golden, während die Blätter grün und die Blüten in Blau- und Rottönen gefasst sind und dadurch zarte Farbakzente auf dem ansonsten weißen Grund setzen. Die Ranken folgen in ihrer Anordnung wie im Japanischen Zimmer einem Panneaux-System, wobei hier das Rankspalier abhanden gekommen ist. Wie im Japanischen Zimmer setzt auch im Pagodenkabinett die Dekoration oberhalb des Gesimses neu an. Allerdings wird hier die

¹²¹ Palmenzimmer werden weiter unten ausführlich besprochen.

¹²² Dieses Changieren zwischen Panneaux-System und Rankspalier wird im Japanischen Zimmer besonders deutlich, da es sich hier nicht um Treillagewerk, sondern nur um zarte Stäbe handelt, die sowohl das Profil eines Wandpaneels sein können als auch einen Rankstab für Pflanzen.

¹²³ Zur näheren Entstehungsgeschichte und Analyse siehe Jahn 1990, S. 132 sowie 136ff. Seinen Namen erhielt das Kabinett von den kleinen Götterfiguren, die als Basreliefs die Wände des Raumes schmücken und in Europa fälschlicherweise – wie die ostasiatischen Tempelbauten – als Pagoden bezeichnet wurden.

¹²⁴ Jahn 1990, S. 137

Perspektive der Wanddekoration fortgesetzt. In teils geschwungener, teils gebrochener Weise wachsen feine Blattranken in den Plafond hinein. Auch der Sockel ist nicht wie im Japanischen Zimmer streng von der übrigen Dekoration getrennt, sondern wird ebenfalls von Ranken bedeckt. Die Blütendekoration setzt sich sogar im Parkett des Fußbodens fort, wobei in Sechsecken Blüten eingelegt sind.¹²⁵ Die Blütenranken sind in ihren Windungen zwar ornamental aufgefasst, gleichzeitig fehlt aber jedes zusätzliche Ornament, ein Gestaltungsprinzip, was in Spalierzimmer und Rotunde seine Fortsetzung findet. 1772 wird die Dekoration von Japanischem Zimmer und Pagodenkabinett nochmals im von Albin¹²⁶ gestalteten ‚Ersten Grottenzimmer‘ (Abb. 41) aufgenommen. Über einer Sockelzone gliedern sich die Wände in schmale hochrechteckige Felder, die von schmalen, vergoldeten Stäben gebildet werden. Diese dienen zarten, naturalistisch gefassten Blütenranken als Klettergerüst. Die Supraporten sind zusätzlich durch lockere Blütenkränze betont, in denen sich gerade flatternde, exotische Vögel niederlassen wollen. Meterlange Blütenranken, die gleichfalls von Vögeln besetzt sind, durchziehen die flache Decke. Nach dem naturalistischen Höhepunkt der Laubengestaltung in der Rotunde des Badetraktes wird einige Jahre später auf ein bereits zwanzig Jahre altes Gestaltungsprinzip zurückgegriffen, was zeigt, dass sich bei der Entwicklung der Laubenzimmer keine einheitliche Linie verfolgen lässt.

Im Spalierzimmer nun sind die Wände vollkommen mit Treillagewerk bedeckt, welches ein Panneaux-System nicht völlig leugnet, sich aber in erster Linie nach den Öffnungen des Raumes richtet und diese torartig umfängt. Konstruktiv sind alle Elemente eines Pavillons vorhanden, es fehlt jedoch noch deren Verbindung untereinander. Von großer Bedeutung ist das völlige Fehlen narrativer Elemente und der weitgehende Verzicht auf Ornamentales. So enthält die Dekoration im Gegensatz zu den anderen bisher angesprochenen Zimmern weder Putten, die eine Handlung vollziehen, noch Ölbilder, Reliefs oder sonst einem Pavillonbau fremde Dinge, sondern beschränkt sich allein auf goldgefasstes Treillagewerk und blaue Winden sowie die das Blau des Himmels andeutende Wandfassung. Nur mit den chinesisches Wandbildern tritt ein fremdes Element in die Raumdekoration. Durch ihre einen Ausblick aus dem Raum suggerierende Wirkung, der zudem auf das Maß des Betrachters bezogen ist, fügen sie sich jedoch konsequent in die Raumgestaltung ein und deuten zaghaft eine illusionistische Wirkung an. Das Rocailleornament tritt nicht mehr eigenständig in Erscheinung, nur in der gebogenen Form des Treillagewerks über den

¹²⁵ Der Fußboden wurde wahrscheinlich vom Bayreuther Hofschreiner Johann Spindler geschaffen. Siehe Bachmann 1995, S. 94

¹²⁶ Zur genauen Entstehungsgeschichte und Analyse des Raumes siehe Jahn 1990, S. 181f.

Raumöffnungen ist es noch präsent. Hier ist seine Form – im Gegensatz etwa zu den Treillagewerkfetzen im Konzertzimmer zu Sanssouci – eine mögliche.

Der weiteste Schritt hin zu einer nachgebildeten Laube wird in der Rotunde des Badetraktes vollzogen. Das Treillagewerk ist vom Sockel bis zum Dach als Laubenkonstruktion nachvollziehbar, hinzu kommt die naturalistische Fassung aller Elemente vom grünen Treillagewerk über die polychromen Blüten bis hin zum Blau des Himmels. Der Ausblick ist auf eine der Hauptachsen des Parks gerichtet und die in der Rotunde aufgestellten Figuren, wirken wie Statuen, die auch im wirklichen Garten Platz finden könnten. Mit der Bayreuther Rotunde ist der Endpunkt der Laubenzimmer aus Stuck und Holz erreicht. Bisher spielte die Einbindung von Ornamenten und narrativen Elementen in die Laubenzimmer eine bedeutende Rolle. Ziel war es gar nicht, das genauest mögliche Abbild einer Laube zu schaffen, sondern vielmehr die Atmosphäre des Gartens in verklärter und künstlicher Form ins Innere des Schlosses zu bringen. Mit Bayreuth versucht nun die Dekoration illusionistisch zu werden und dies ist in Stuck und Holz nur bis zu einem gewissen Grad möglich, die typologisch nachfolgenden Laubenzimmer bestehen daher aus gemalten Dekorationen.

Im Rokoko stellt sich der Innenraum einerseits als Garten dar, andererseits präsentiert sich der wirkliche Garten als eine Abfolge von Räumen. Diese Konvergenz verweist auf die Artifizialität der Epoche, die grundlegend mit der Künstlichkeit in der Natürlichkeit und vice versa spielt und derart ihr herausragendes Reflexionspotential über die Kunst durch die Kunst entfaltet, wie es dies in dieser Dichte auch sonst nicht mehr gegeben hat.

2.3. Zur Herkunft stukkiertes und geschnitzter Laubenzimmer

2.3.1. Gemalte Laubendekorationen des 16. und 17. Jahrhunderts

Die Verwandlung von Zimmern zu Gartenlauben ist keine Erfindung des 18. Jahrhunderts. Laubenzimmer kommen bereits zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Italien auf und erfreuten sich bis ins 17. und auch noch frühe 18. Jahrhundert großer Beliebtheit. Zumeist sind sie als illusionistische Pergola gebildet, die in Secco- oder Frescomalerei direkt auf die Wand gemalt ist, wobei sich die Realitätssphäre der Laube zumeist auf das Gewölbe beschränkt.¹²⁷ Zu den frühesten gehört sicherlich die von Mantegna entworfene und nach

¹²⁷ Zur illusionistischen Pergola siehe ausführlich Börsch-Supan 1967, S. 251-260.

seinem Tod 1504 ausgeführte Kuppel seiner Familienkapelle *in San Andrea in Mantua*¹²⁸, die sich als von dichtem Gezweig umwundenes Rohrgeflecht darstellt, durch das der Blick auf einen Himmel frei wird. Den unzähligen Lauben-Beispielen dieser Zeit gemein ist zumeist eine Lattenkonstruktion, die konstruktiv auf eine illusionistische Wirkung auf den Betrachter abzielt. Sie wird mehr oder weniger dicht von verschiedenem Laub wie etwa Wein oder Jasmin bewachsen, das sehr naturgetreu gemalt ist. Dazwischen erhält der Betrachter immer wieder Ausblicke in den Himmel wie etwa in der Weinlaube der *Stanza di Bacco in der Villa Barbaro in Maser* von Paolo Veronese.¹²⁹ Oft beleben Vögel die Szenerie, die auf dem Lattenwerk sitzen oder durch den Himmel fliegen wie in der *Buontalenti-Grotte der Boboligärten in Florenz* (ab 1583) (Abb. 42). Es gibt jedoch auch Störungen, die eine rein illusionistische Wirkung der Laube verhindern. So gibt es Vögel, die sehr naturalistisch gemalt sind, sich jedoch perspektivisch nicht in die Lattenkonstruktion fügen wie im Vogelzimmer des *Pavillons von Ferdinand de Medici in der Villa Medici in Rom* (1576/77) (Abb. 43), den *Loggien Gregors XIII. im Vatikan* oder der *Loggia des Palazzo Rospigliosi-Pallavicini in Rom*. Oft durchflattern Putten die Gartenlaube oder haben sich auf dem Lattenwerk niedergelassen wie in der *Loggia der Villa Giulia in Rom* (Abb. 44), dem *Weinrebenzimmer in der Villa Emo Capodilista bei Padua* (1579), der *Sala di Psiche in der Villa Farnesina in Rom* (1517/18) oder der *Loggia der Villa Rinaldi in Treviso* (Abb. 45). Sie sind zwar perspektivisch in die Raumkonstruktion eingebunden, stören jedoch den Realitätscharakter des Laubendaches. Zum Teil fehlt den Putten wie den Vögeln auch die illusionistische Einbindung, so dass sie eher einen bildhaften Charakter annehmen wie in der *Loggia des Palazzo Rospigliosi-Pallavicini in Rom* (nach 1609). Auch in die Laubenkonstruktion eingelassene Bilder mit szenischen Darstellungen verhindern eine vollkommene Illusion wie in der *Loggia der Villa Belcaro bei Siena* (1527) (Abb. 46).

Bei den Räumen, die als Laube gestaltet sind, handelt es sich häufig um Loggien. Durch ihre Zugehörigkeit sowohl zum Innen- als auch zum Außenraum sind sie der Laube ähnlich, die durch ihre luftige Konstruktion ebenfalls eng mit ihrer Umgebung verbunden ist. Hieraus lässt sich auch die häufige Beschränkung auf die Darstellung eines Laubendaches erklären. Dieses wird zur Pergola oder zum Vordach, das optisch vor der Hauswand aufgespannt zu sein scheint, und lässt die Loggia umso mehr als Teil des Außenraums wirken.

¹²⁸ Börsch-Supan 1967, S. 251f.

2.3.2. Der Einfluss von Watteaus Ornament-Grotesken

Die deutschen Laubenzimmer des 18. Jahrhunderts sind typologisch sicherlich von den italienischen Lauben des 16. und 17. Jahrhunderts beeinflusst. Allerdings ist die Verwendung von Stuck und Holz zur Darstellung einer solchen Laube völlig neu und lässt die etwa zwischen 1740 und den 1770er Jahren entstandenen Innendekorationen sowohl rückblickend als auch im Hinblick auf nachfolgend entstandene Laubenzimmer als ein singuläres Phänomen erscheinen. Hinzu kommt die angestrebte Wirkung der Laube, die gerade in den frühen Jahren nicht illusionistisch sein will, sondern gerade das Künstlich-phantastische in den Vordergrund stellt. Für die Herkunft solcher Dekorationen müssen also andere Vorbilder als die italienischen herangezogen werden.

Es wurde bereits mehrfach auf die enge Beziehung zwischen Treillagewerk und Rocaille-ornamentik hingewiesen und diese Ornamentik überhaupt übte einen großen Einfluss auf die Gestalt der Laubenzimmer aus Stuck und Holz aus. Für die Verbindung von Ornament und Treillagewerk muss man jedoch noch ein Stück weiter zurück gehen, zur Ornament-groteske. Schon Tilo Eggeling wies auf den Einfluss der Ornamentgrotesken Antoine Watteaus auf die Dekoration der Goldenen Galerie in Schloss Charlottenburg hin.¹³⁰ Friedrich II. war ein großer Bewunderer der Kunst des Franzosen und konnte zahlreiche seiner Gemälde für seine eigene Kunstsammlung erwerben. Es liegt daher sehr nah, dass sich der König und mit ihm Knobelsdorff auch für die Innenausstattung seiner Schlösser von Watteaus Arbeiten inspirieren ließ, zumal zahlreiche seiner Malereien sowohl in Charlottenburg als auch Sanssouci ihren Platz fanden.

Watteaus Grotesken sind bis auf vier Gemälde nur durch Ornamentstiche überliefert, die zwischen 1735-38 im sogenannten ‚Recueil Julienne‘ erschienen, der von dessen Freund Jean de Julienne nach seinem Tode 1721 herausgegeben wurde.¹³¹ Die Grotesken sind etwa zwischen 1706-1710 entstanden, während und kurz nach der Zeit, als Watteau in der Werkstatt des Dekorationsmalers Claude Audran III. arbeitete.¹³² Sie waren als Tafeln zur Ausschmückung von Räumen oder aber als Paraventdekorationen gedacht.¹³³ Hauptmerkmal von Watteaus Groteskenentwürfen ist die Landschaftsinsel, die das Zentrum der

¹²⁹ Huber 2005, S. 55

¹³⁰ Eggeling 1980, S. 155ff.; Tilo Eggeling: Über das Verhältnis der Ornamententwürfe Watteaus zur Dekoration der Goldenen Galerie in: Bilder vom irdischen Glück, Berlin 1983, S. 58-63; Eggeling 2003, S. 189-194

¹³¹ Roland 1984/1, S. 300, 324

¹³² Roland 1984/1, S. 28f.

¹³³ So sind „Der Faun“ und „Der Betörer“ zwei erhaltene von acht Holztafeln, die einen Raum des Hôtel de Nointel-Poulpry schmückten. Siehe Roland 1984/1, S. 324.

Komposition bildet. Sie ist dreidimensional angelegt und stellt zumeist einen Ausschnitt aus einem Park dar, in dem höfische Figuren ihren Vergnügungen nachgehen. Diese Szene ist von einer zweidimensionalen Ornamentstruktur umgeben, die an verschiedenen Punkten mit der zentralen Komposition verbunden ist, wobei es zu einem spannenden Changieren zwischen den Realitätsebenen von Bild und Ornament kommt.¹³⁴ Durch die Übertragung dieses Kompositionsprinzips auf die Innenraumdekoration wird das Spiel mit den Realitäten nun um eine wesentliche Nuance gesteigert.

Eggeling hat die Übernahme einzelner Elemente von Watteaus Grotesken, aber auch größerer Kompositionszusammenhänge für die Gestaltung von Fensterlaibungen, Wandpfeilern und Türfüllungen der Goldenen Galerie nachgewiesen. Für diese Arbeit interessiert in erster Linie der Umgang Watteaus mit Treillagewerk. Die zentrale Figurenkomposition wird in seinen Grotesken oft von Bäumen flankiert, aus deren Blattwerk sich feine Stützen entwickeln, die einen Bogen aus Spalierwerk bilden und so eine Art Baldachin über der Mittelszene entwickeln. Beispiele hierfür sind etwa *La Voltigeuse*¹³⁵ (Abb. 48), *La Balanceuse*¹³⁶ (Abb. 47) oder *L'Escarpolette*¹³⁷ (Abb. 49). Eine andere Variante zeigt die Figuren auf einem scheinbar in der Luft schwebenden Sockel stehend, der von einem luftigen Baldachin aus Treillagewerk überspannt wird wie etwa in *Le Faune*¹³⁸ (Abb. 50), *La Folie*¹³⁹ (Abb. 52) oder *Le Temple de Diane*¹⁴⁰ (Abb. 53). Ein anderes Blatt zeigt einen Entwurf für einen Plafond *Venus blessé par l'Amour*¹⁴¹ (Abb. 51). Hier ist das zentrale Mittelbild um Amor und Venus von vier c-bogenförmigen Treillagewerkstücken umgeben. Eggeling hat nun verschiedene dieser Treillage-Elemente als mögliche Vorbilder für einzelne Bereiche der Goldenen Galerie ausgemacht.¹⁴² Mehr noch als die unmittelbaren Übernahmen von Watteaus Treillageformen in die Goldenen Galerie, scheinen diese unseres Erachtens bezüglich ihrer Konstruktion generell auf das Treillagewerk der friederizianischen Laubenzimmer Einfluss genommen zu haben. Es geht

¹³⁴ Siehe hierzu auch Bauer 1962, S. 8f.

¹³⁵ Stich von Huquier nach Watteau, Abbildung bei Eggeling 1983, S. 60

¹³⁶ Stich von Le Bas nach Watteau, Abbildung bei Eggeling 1983, S. 61

¹³⁷ Stich von Crepy fil. nach Watteau, Abbildung bei Eggeling 1983, S. 62

¹³⁸ Öl auf Holz, Abbildung bei Roland 1984/1, Farbtafel 58

¹³⁹ Stich von J. Moyreau nach Watteau, Abbildung bei Eggeling 2003, Abb. 222

¹⁴⁰ Stich von Huquier nach Watteau, Abbildung bei Roland 1984/1, S. 327

¹⁴¹ Stich von Aveline nach Watteau, Abbildung bei Eggeling 1983, S. 63

¹⁴² Eggeling 2003, S. 190ff. /Eggeling 1983, S. 58. So ähnelt der korb-bogenförmige Baldachin mit dem Okulus auf dem Blatt *La Balanceuse* etwa dem oberen Abschluss der 5. Fenster-nische von Westen an der Nordwand. „Die auf den stukkierten Wandfeldern unterhalb der vierpaßartigen oberen C-Bogenrahmung platzierten Treillagebügel mit ihren an beiden Endigungen anschließenden, spitz auslaufenden Rahmenstücken samt der mittleren Agraft für die Trophäen erinnern dagegen direkt an Stiche wie *La Folie*. Die Treillagebögen über den Holzfeuerungskästen an den Schmalseiten der Galerie dürften dagegen von *La Voltigeuse* angeregt sein.“

nicht nur und nicht so sehr um die Adaption von Motiven Watteaus, als vielmehr um das Konstruktionsprinzip, das daher auch freie Varianten zulässt. Das Treillagewerk ist bei Watteau immer Fragment. Nie ist ein Baldachin konstruktiv ‚richtig‘ von unten nach oben entwickelt, er entsteht vielmehr aus dem Ornament heraus. Feinste, kandelaberartige Stäbe wie in ‚La Voltigeuse‘ tragen ein für sie überdimensioniertes Gebälk, das schließlich den Treillagebogen stützt. Ähnliches geschieht in ‚La Balanceuse‘, wobei der Baldachin an sich größere Tiefe nach hinten erhält, während er in der ‚Voltigeuse‘ eher in die Fläche geklappt ist. Dieses Fragmentarische, aber auch das Changieren des Treillagewerks zwischen einer zwei- und dreidimensionalen Ebene, ist charakteristisch für die friederizianischen Laubenzimmer.

So findet sich dieses Changieren etwa im Konzertzimmer von Sanssouci bei den Bögen, die aus den Treillagewerkpfeilern hervorgehen. Die Übergangsstelle ist räumlich gedacht, während die Bögen im weiteren Verlauf in die Fläche geklappt werden und zur Einfassung einer Kartusche werden. Auch die Entwicklung der Treillagepfeiler aus dem Ornament heraus – hier einer Abfolge von Rocaillen – ist im Konzertzimmer zu beobachten. C-bogenförmiges Treillagewerk wie es im Stich ‚Venus blessée par l’Amour‘ oder in ‚La Voltigeuse‘ vorkommt, gibt es an der Decke des Zedernholzkabinetts¹⁴³ sowie des Arbeitszimmers der Königin Luise im Potsdamer Stadtschloss. Treillagezwickelstücke wie sie etwa die Mittelkomposition an der Decke des Schlaf- und Arbeitszimmers in der Ostwohnung Friedrichs des Großen im Potsdamer Stadtschloss umgeben, könnten von den Baldachinen in ‚Le Faune‘ oder ‚La Folie‘ angeregt sein. Und die Andeutung eines perspektivisch stark verkürzten Laubenganges wie er in der Wanddekoration von Friedrichs Schlafzimmer in Sanssouci vorkommt, findet sich im Stich ‚L’Escarpolette‘ wieder.

Auch weitere Aspekte der friederizianischen Laubenzimmer finden sich bereits in Watteaus Grotesken. So sind die zarten Wandprofile in der Bibliothek von Sanssouci von langen, sich windenden Blattketten berankt. Diese umwinden in ganz ähnlicher Weise die schmalen Linien, die den Stich ‚La Balanceuse‘ rahmen. Überhaupt sind die zarten Blütenketten wie sie an den Baldachinstützen in ‚Le Faune‘ oder ‚La Folie‘ emporranken, die am Treillagebaldachin aufgehängten Blütengirlanden aus ‚La Balanceuse‘ oder ‚Le Temple de Diane‘ sowie die üppigen Blüten, die das Treillagewerk in ‚La Voltigeuse‘ übwachsen, geradezu typisch für die Dekoration von Laubenzimmern überhaupt.

Letztendlich ist die Wirkung der Grotesken Watteaus von eminenter Bedeutung für die Aussage der Laubenzimmer. Gerade die Verbindung von real wirkenden, dreidimensional

gedachten höfischen Szenen, die zum Zeitpunkt ihres Entstehens bereits Watteaus späteres ‚Paradethema‘ in der Malerei, die ‚fête galante‘, vorweg nehmen, und dem Ornamentrahmen, der immer wieder in das Bildgeschehen eingreift und so zwischen Ornamentrealität und Bildrealität wechselt, führt zu einer irrationalen, phantastischen Wirkung der Grotesken. Das Fragmentarische, sowohl der Szenerie als auch der Ornamentkomposition, verleiht dem ganzen eine traumhafte und unwirkliche Stimmung, wie sie auch insbesondere in den friederizianischen Laubenzimmern herrscht. Betrachtet man gerade die Goldene Galerie mit ihren grün gefassten Wänden, so fühlt man sich an die duftigen, unbestimmten Parklandschaften in Watteaus Gemälden erinnert. Vielleicht sollte sich der Besucher der Goldenen Galerie in einem mimetischen Spiel als lebende Staffage in eine solche Landschaft hinein versetzt fühlen.

2.3.3. Einflüsse des Ornamentstiches jenseits von Watteau – Jacques de Lajoues und andere Ornament-Künstler

Nicht nur die Groteskenornamentik Watteaus übte großen Einfluss auf die Gestaltung von Treillagelauben aus, auch Ornamententwürfe anderer Künstler wurden als Vorbilder für Treillagewerkdekorationen herangezogen; allen voran das Stichwerk Jacques de Lajoues (1686 – 1761) eines Freundes von Watteau, der zu den wichtigsten Ornamententwerfern des Rokoko gehört. Eggeling konnte viele direkte Einflüsse von Lajoues Entwürfen auf die Ornamentik Knobelsdorffs aufzeigen.¹⁴⁴ Bezüglich der Verwendung von Treillagewerk haben beispielsweise der obere Abschluss der Fensternischen des 5. Fensters von Westen sowie des Mittelfensters an der Nordwand Ähnlichkeit mit dem 1736 erschienenen Stich ‚*Fontaine Glacée*‘ (Abb. 54) aus der Serie ‚*Livre nouveau de douze Morceaux de Fantaisie*‘.¹⁴⁵ Auf dem Blatt ist ein Muschelbrunnen dargestellt, der von einer asymmetrisch verzogenen Treillagearcade hinterfangen wird. Der mittlere, torartig überhöhte Bogen wird oben von einem Okulus durchbrochen, der von c-bogenförmigem Lattenwerk eingefasst wird. Diese Kombination von Lattenwerk und Okulus findet sich auch beim 5. Fenster der Goldenen Galerie.

Lajoues Entwürfe sind von Architekturphantasien wie Brunnenanlagen oder Pavillons sowie exotischen Phantasielandschaften bestimmt, deren Gestalt stark von der Rocaille

¹⁴³ Sogar die Kränze, die von der Mittelrosette herabhängen, scheinen von diesem Stich inspiriert worden zu sein.

¹⁴⁴ Eggeling 2003, S. 47f., 70, 165, 189

beeinflusst ist, die hier vom Ornament zum gebauten oder von der Natur hervorgebrachten Gegenstand – zumeist Felsen – geworden ist. Oft sind die Architekturen oder Felsformationen mit Treillagewerk verbunden, das durch seine geschwungene, bizarre Gestalt wiederum die Form der Rocaille in sich aufnimmt. In dem um 1740 entstandenen Bild *„Jardin avec personnages orientaux“*¹⁴⁶ (Abb. 55) etwa sind berninesk gedrehte Säulen mit Treillagebögen und Spalierwänden miteinander verbunden, die einen Brunnen und eine Bank einfassen. Die Treillagearchitektur ist stark in sich geschwungen und zeigt wie auch das Rocailleornament keine in sich geschlossene Form, sondern läuft im Unbestimmten aus. In der um die gleiche Zeit entstandenen *„Fontaine d’Amphitrite“*¹⁴⁷ (Abb. 56) wird eine Kaskade von einem halben Treillagebogen eingefasst, der die Form einer c-bogenförmigen Rocaille hat und einfach im Laub der Bäume endet. Ähnliches geschieht in einem Stich aus dem *„4e Livre d’Architecture paysage et perspective“*¹⁴⁸ (Abb. 57). Hier entwickelt sich aus einem Muschelbrunnen eine Art Treillagestütze, die nur durch C-Bögen und Laubranken mit dem darüber liegenden Treillagebogen verbunden ist, der so einen schwebenden Charakter erhält. Er verschwindet schließlich in einer schattigen Buschzone, die wiederum in die Brunnenanlage übergeht. Die einzelnen Elemente scheinen sich einer ständigen Metamorphose zu unterziehen und in einem Kreislauf von einer Form in die andere überzugehen. Den Eindruck einer Verwandlung erweckt auch der 1736 entstandene Stich *„Divertissement chinois“*¹⁴⁹ (Abb. 58). Eine Gruppe Chinesen wird hier von einer bizarren Felsformation hinterfangen, aus der sich asymmetrisch gebogenes Treillagewerk entwickelt. Ähnliches geschieht im *„Frontispice pour les oeuvres Wouwerman“* (Abb. 59) von 1737.¹⁵⁰ Hier wird das Frontispiz von einer Szenerie gerahmt, die am unteren Blattrand von einer Gruppe von Personen, Hunden und Pferden bestimmt wird. An den Seiten und am oberen Rand entwickeln sich aus Büschen, Bäumen und Muscheln c-bogenförmige Treillagestücke, die von Pflanzen berankt sind.

Diese asymmetrisch verzogenen Treillageformen Lajoues finden sich nun häufiger im friederizianischen Spalierwerk, wobei seine Auffassung oft eine ornamental-flächigere ist als bei Lajoue. So könnte das c-bogenförmige, leicht trapezartige Spalierwerk in den Ecken des Zedernholzkabinetts nicht nur von Watteau inspiriert sein, sondern auch von den Treillagefragmenten im *„Frontispiz Wouwermans“*, die ebenfalls eine Trapezform haben.

¹⁴⁵ Eggeling 2003, S. 190

¹⁴⁶ Roland 1984/2, Fig. 81

¹⁴⁷ Roland 1984/2, Fig. 147

¹⁴⁸ Roland 1984/2, Fig. 419

¹⁴⁹ Roland 1984/2, Fig. 240

¹⁵⁰ Roland 1984/2, Fig. 229

Eine ähnliche Form findet sich auch bei den Randtreillagen des Schlaf- und Arbeitszimmers Friedrich II. im Potsdamer Stadtschloss. Die für Lajoue typischen Treillagebögen mit dem Okulus, der nochmals konzentrisch von Treillagewerk eingefasst ist, wie in dem Stich aus dem ‚4e Livre‘ oder der ‚Fontaine Glacée‘, finden sich außer in der Goldenen Galerie auch an der Decke des Arbeitszimmers der Königin Luise. Hier sind die Bögen in die Fläche geklappt und der Okulus ist zu einer geöffneten Kartusche geworden. Eher indirekten Einfluss auf das friederizianische Spalierwerk nehmen Lajoues asymmetrisch verzogene Treillageformen, die immer mit Rocaillen verbunden sind, auf deren Gestalt sie auch reagieren. Sind sie bei Lajoue als Treillagearkaden und Rocaillearchitekturen oder -felsen gegenständlich gedacht, werden sie beim friederizianischen Treillagewerk zur reinen Ornamentform. Im ‚Entwurf I für die Deckendekoration des Marmorsaales im Potsdamer Stadtschloss‘¹⁵¹ (Abb. 60) wird die Eckkartusche von mehreren verzogenen Treillagefragmenten umgeben, deren Ränder in Rocaillen auslaufen. In der *Bibliothek von Sanssouci* (Abb. 61) verläuft entlang der Voute eine Abfolge aus muscheligen und grottenwerkartigen Rocaillen, in die asymmetrische Treillagestücke eingebunden sind. Eine gegenständlichere Variante wird noch einmal in der Fleischfarbenen Kammer im Neuen Palais aufgegriffen. Auch hier ist das verzogene Treillagewerk mit Rocaillen verbunden, die aber nicht nur ornamental gedacht sind, sondern auf ein Laubendach anspielen.

Die Ornamentik Watteaus und Lajoues übte nicht nur Einfluss auf das friederizianische Treillagewerk aus. Für die Affendarstellungen im Kabinett des Großen Neuen Appartements in Schloss Augustusburg konnte Hansmann bereits Stiche nach Christophe Huet als Vorbilder ausmachen.¹⁵² Die die Affen umgebende Treillagearchitektur, die sowohl Ornament als auch Gartenarchitektur ist, könnte dagegen von den phantastischen Treillageformationen Lajoues angeregt sein. Als Vorbilder kommen auch noch zwei *Entwürfe für eine Raumdekoration in Schloss Meudon* von 1709 in Betracht.¹⁵³ Beide Blätter zeigen Affen beim Essen in einer Gartenlaube. Der eine Entwurf stammt von Watteau¹⁵⁴ (Abb. 62), der andere von seinem damaligen Lehrer Claude Audran¹⁵⁵ (Abb. 63). Insbesondere der Entwurf Watteaus kommt der Brühler Malerei recht nah. Der Treillagepavillon fußt auf einem C-Bogen und auch seine übrige Gestalt nimmt immer wieder das C-Bogenmotiv auf. Die Treillagebögen über den Falknerinnen im Unteren Salon von

¹⁵¹ Eggeling 2003, Abb. 71

¹⁵² Hansmann 2002, S. 110

¹⁵³ Roland 1984/1, Abb. 12, 13, S. 32

¹⁵⁴ Affenszene – Singerie, Rötel und Bleistift, Stockholm Nationalmuseum, Roland 1984/1, Abb. 13

¹⁵⁵ Affenszene, Rötel, Tusche, Bleistift, Stockholm Nationalmuseum, Roland 1984/1, Abb. 12

Schloss Falkenlust könnten dagegen von Watteaus Grotteskenstichen wie etwa ‚La Voltigeuse‘ beeinflusst sein.

Frühe Treillagefragmente gibt es in einigen wenigen anderen deutschen Schlössern. So in der Umrandung des Deckengemäldes im *Vorzimmer des Markgrafen im Alten Schloss der Eremitage in Bayreuth* (Abb. 64), der um 1736 von Francesco Girolamo Andrioli geschaffen wurde.¹⁵⁶ Das Gitterwerk schwankt auch hier zwischen Ornament und Gegenstand, ist einmal Sockel für zwei Vögel, das andere mal einfaches Ornamentband. 1754/55 entstanden die Stukkaturen im *Festsaal des Neuen Schlosses zu Bayreuth* (Abb. 65) von der Hand Adam Rudolph Albinis.¹⁵⁷ Ähnlich wie in der Bibliothek von Sanssouci fassen Muschelränder ein Gitterwerk ein, das anders als hier neben der ornamentalen noch eine gegenständliche Dimension aufweist und Putten und Vögeln als Sitzfläche dient. Kurz zuvor schuf Albinis im Kabinett des Morgenländischen Baus von Sanspareil eine sogenannte *Muschelsaumkartusche*¹⁵⁸ (Abb. 66), deren Zentrum ebenfalls mit Treillagewerk ausgefüllt, aber rein ornamental aufgefasst ist. Um 1744 entstanden die Eckkartuschen im *Gobelinzimmer der Ansbacher Residenz* (Abb. 67).¹⁵⁹ Die Ecke wird von einem Segmentbogen aus Treillagewerk eingefasst, dass von Wein berankt ist und an das Gitterwerk über den Falknerinnen im Unteren Salon erinnert.

Bis auf das Treillagewerk in Ansbach, das mit seiner Laubberankung auf das Laubenthema anspielt, sind die übrigen Gitterwerkdekorationen kaum als Treillagewerk aufzufassen und erinnern nur ganz entfernt an das Thema der Gartenlaube. Sie einem direkten Vorbild zuzuordnen ist sehr schwierig, sie nehmen vielmehr Einflüsse verschiedener Dekorationen wie etwa dem französischen Rautengitterwerk in sich auf und passen sie den jeweiligen Gestaltungsansprüchen an.

Neben Lajoue und Watteau gibt es noch weitere französische Künstler, die in ihren Dekorationen – zumeist Grottesken – zu Beginn des 18. Jahrhunderts Treillagewerk verwenden und im Allgemeinen Auswirkungen auf die Verwendung von Treillagewerk in Deutschland gehabt haben. So erscheint in dem um 1700 entstandenen Wandteppich ‚*Das Kamel*‘ (Abb. 68) von Jean-Baptiste Monnoyer und Guy-Louis Vernansal¹⁶⁰ eine Grotteskenarkatur, deren Bögen aus Gitterwerk bestehen und üppig mit Weinlaub berankt ist, das in seiner Fülle an die illusionistischen Treillagewerkmalereien der italienischen

¹⁵⁶ Bachmann 1987, S. 37; Jahn 1990, S. 33ff.

¹⁵⁷ Jahn 1990, S. 132

¹⁵⁸ Jahn 1990, S. 89ff.

¹⁵⁹ Bachmann 1993, S. 79f.; Jahn 1990, S. 262

¹⁶⁰ Der Teppich stammt aus der Beauvaisier Tapissierserienreihe, die als Bérain-Grotteske bekannt ist und befindet sich im Metropolitan Museum of Art, New York. Siehe Scott 1995, S. 129.

Reinassance erinnert. In Kombination mit Vasen, Trophäen und Figurenszenen, die sich unter den Arkaden abspielen, lässt die Dekoration allerdings bereits Watteausche Grotesken vorausahnenn. An der *Decke eines Kabinetts im Schloss von Sceaux* (Abb. 69), das um 1704 von Claude III. Audran für die Herzogin von Maine gestaltet wurde¹⁶¹, ist die in die Fläche geklappte Treillagelaube wie sie später etwa im Konzertzimmer von Sanssouci, im Arbeitszimmer der Königin Luise im Potsdamer Stadtschloss oder dem Schlafzimmer der Kurfürstin in Schloss Benrath vorkommt, bereits vorgebildet. Die Decke von Sceaux ist in einer Entwurfszeichnung erhalten.¹⁶² Das Zentrum des ovalen Plafonds bestimmt ein ebenfalls ovaler Ring aus Treillagewerk. Dieser wird vom Deckenrand her von kleinen Bäumchen in Vasen gestützt. Ihre Zweige sind zu Bögen zusammengebunden, an denen Vogelkäfige und Tücher aufgehängt sind. Darunter sind Putten bei der Verrichtung von Gartenarbeiten zu sehen.

In einer anderen Decke von Audran ist das Treillagewerk in eine Groteskenornamentik eingebunden und das Laubenthema nur entfernt angedeutet. Die Decke gehört zum *Pavillon des Hôtel de Verrue in Paris* (Abb. 70), der um 1725 für die Comtesse de Verrue ausgestattet wurde.¹⁶³ Der Plafond wird von Affenszenen bestimmt, die in Girlandenkartuschen eingebunden sind oder auf Ranken hocken. Die verbleibenden Räume dazwischen sind mit trapezförmigem Treillagewerk ausgefüllt, das von Laub bewachsen wird. Solche Zwickelstücke finden sich in ähnlicher Weise auch an der Decke der Goldenen Galerie in Charlottenburg. Auch Watteaus Groteskenentwürfe mit seinen höfischen Figuren im Park, die von einem Treillagebogen überfangen werden, wurden in Frankreich weiter aufgenommen. So etwa im *Cabinet doré des Hôtel Peyrenc de Moras in Paris* (Abb. 71), das um 1724 von Nicolas Lancret und Claude III. Audran gestaltet wurde.¹⁶⁴ Der Raum ist in Wandpaneelen eingeteilt, die jeweils eine solche Figurenszene unter Treillagewerk zeigen. Im Louvre hat sich ein Ensemble von neun Wandpaneelen erhalten, die von Jean-Baptiste Oudry um 1720-23 für das Schloss Voré geschaffen wurden und als *Divertissements champêtres* bezeichnet werden. Auf einem der Paneelen ist eine Hofgesellschaft in Schäferkostümen vor Laubenbögen zu sehen, ein weiteres Wandfeld zeigt eine Jagdgesellschaft unter einem aufgespannten Fangnetz.

Seinen größten Phantasieichtum erreicht das französische Treillagewerk im Ornamentstich. Dieser wurde aber bis auf Vorlagen Watteaus in Frankreich kaum in

¹⁶¹ Scott 1995, S. 166, Abb. 177

¹⁶² Die Zeichnung befindet sich in der Sammlung des Nationalmuseums von Stockholm.

¹⁶³ Scott 1995, S. 148

Raumdekorationen umgesetzt. Das wenige Treillagewerk, das in der Innendekoration eingesetzt wird, ist zumeist in eine Grotteskenornamentik eingebunden, wo es auf das Laubenthema anspielt, aber nie Einfluss auf die gesamte Raumstruktur hat. Eine Ausnahme bildet hier die Decke für Sceaux, dessen Dekoration zumindest auf die Perspektive des Betrachters ausgerichtet ist. In der deutschen Innendekoration, insbesondere der preußischen, wird das französische Grotteskentreillagewerk aufgenommen und erst hier schafft man es, mit dem Treillagewerk den gesamten Raum in eine Gartenlaube zu verwandeln und den Betrachter in eine phantastische Gartensphäre zu versetzen.

2.3.4. Die Einflüsse der Rocailleornamentik auf die Laubendekoration und -konstruktion

Die französische Treillageornamentik erklärt nicht allein die Herkunft der Laubendekorationen im deutschen Innenraum. Für die preußischen Raumdekorationen ist sie von großer Bedeutung, doch für andere Laubendekorationen müssen noch weitere Kriterien herangezogen werden. Das bedeutsamste stellt die Rocailleornamentik dar. Zunächst einmal ist es die Rocaille selbst, die mit ihrer Form Einfluss auf die Gestalt des Treillagewerks nimmt wie es etwa bei den Übernahmen aus dem Stichwerk Lajoues ins friederizianische Rokoko der Fall ist. Oft ist das Treillagewerk Teil eines Systems von Rocaillen, wird von ihnen hervorgebracht oder geht in sie über. So entwickeln sich die Treillagepfeiler im Konzertzimmer von Sanssouci aus Rocaillen heraus. Auf Höhe der Voute wechselt die ornamentale Form der Rocaille in die gegenständliche Form des Treillagewerks über. Dabei hat die Metamorphose der Rocaille bereits in ihrem ornamentalen Zustand begonnen. Sie hat eine metallische Anmutung wie sie auch der Treillagepfeiler aufweist. Gleichzeitig fungiert sie als Träger von Atmosphäre. Wie bereits oben beschrieben, ist jede Ecke der Voute mit einer kleinen Jagdszene besetzt, die von Rocaillen begleitet wird, welche im Verlauf der Handlung eine borkige, metallische oder blättrige Struktur annehmen. Sie verorten so einerseits das Geschehen – hier in einer waldigen Szenerie, andererseits geben sie der Szene durch ihre stark geschwungene Form eine große Dynamik, die die Schnelligkeit der Jagd unterstreicht.

In seiner Arbeit über die Rocaille untersucht Hermann Bauer ausführlich die mikromegalische Struktur der Rocaille¹⁶⁵ und ihre Möglichkeit zwischen einer Ornament- und Bildrealität zu changieren. Als Beispiel führt er eine Kartusche auf dem Titelblatt von

¹⁶⁴ Scott 1995, S. 132, 152

¹⁶⁵ Bauer 1962, besonders S. 20 u. 30

Meissoniers ‚Livre‘ an¹⁶⁶, die vor einer Rocaille-Architektur steht, „während im Vordergrund eine große Brunnenfigur sich an eine Urne lehnt. Gemessen an der Treppe, die an ihr vorbeiführt und an deren Rand sie sitzt, ist diese wirklich groß. Sobald aber diese Rocaille-Architektur nicht als Architektur, sondern als Ornament betrachtet wird, ist plötzlich diese Figur dann auch „klein“ im Sinne der unmeßbaren, papierenen Ornamentgröße. Denn Ornament ist so groß, wie es erscheint. Eine Spannung ist von dem Augenblick an da, da das Ornament dargestellt wird. Ein Henkel-Schnörkel wie zu beiden Seiten des Blattes ist objektiv als Ornament so groß, wie er gezeichnet ist. Ist dieses Ornament aber zugleich dargestellte Architektur, ist er so groß wie Architektur. Ornament-Logik und Bild-Logik stoßen hier aufeinander, bilden eine Spannung, die sicherlich intendiert ist.“

Wie in dem von Bauer genannten Beispiel verhält es sich auch im Konzertzimmer. Die Rocailles entlang der Voute sind einerseits nur der Wand aufgelegtes Ornament, andererseits aber auch Ort der Jagd. Bezogen auf die gesamte Decke könnte man ihre Gestaltung einerseits als ornamental-grotesk lesen: Die Voute ist mit einer Abfolge von Putten- und Tierszenen geschmückt. Ihre Zusammenstellung folgt dabei den Regeln grotesker Unmöglichkeiten, die in der Ornamentrealität verbleiben. Der Deckenspiegel wäre folglich mit einem ornamentalen Treillagemuster geschmückt, das dem Plafond einfach aufgelegt ist. Andererseits kann man die Deckengestaltung aber auch bildgegenständlich auffassen. Putten und Tiere vollziehen ‚wirkliche‘ Handlungen in einer eigenen Welt, die an der Decke beheimatet ist und das Treillagewerk wird zur perspektivisch verkürzten Laube, hinter der die Wand zum Himmelsraum geworden ist. Dieses Schwanken zwischen einer Ornament- und Bildrealität, verbunden mit der daraus resultierenden mikromegalischen Struktur, die nicht nur die Rocailleornamentik sondern das gesamte Dekorationssystem des Raumes erfasst, lässt diesen als phantastische, irreale Gartenwelt erscheinen. Hinzu kommen das Gold und die vielen Spiegel, die den Raum flirren lassen. In Bezug auf den Betrachter im Raum ist hier ein weiteres Zitat Bauers von großer Wichtigkeit: „Es scheint nicht zuletzt Sinn der so beliebten Spiegelungen des Rokoko gewesen zu sein, das in ihnen gespiegelte, Raum und Menschen, an einen Rahmen-Rand zu projizieren, der dann dieses gespiegelte in seine Maße und Dimensionen bringt: in die mikromegalische Dimension des Ornamentalen, wo man sich selbst dann erblickt als Wesen einer künstlichen Welt.“¹⁶⁷ Im Konzertzimmer von Sanssouci wird dem Besucher also nicht nur eine irreale Gartenwelt vor Augen geführt, in den Spiegeln kann er

¹⁶⁶ Bauer 1962, S. 20

sich selbst als Teil dieser Welt betrachten. Ähnliches geschieht in der Goldenen Galerie des Charlottenburger Schlosses. Auch hier scheint der Raum durch die wie dahin geworfene Ornamentik mit seiner Goldfassung auf dem grünen, changierenden Grund zu flirren, sieht sich der Betrachter in eine phantastische Welt des ewigen Frühlings versetzt, in der sich Zephyr und Flora mit ihren Begleitern niedergelassen haben. Auch hier unterstützt die Rocaille die irreale, funkelnde Stimmung der Galerie. Sie taucht in unzähligen Varianten auf und ist ständig im Begriff sich von einer Form in eine andere zu wandeln. Auch wenn in der Goldenen Galerie kaum Treillagewerk verwendet wird, kann der Betrachter den Raum dennoch als übergroße Laube empfinden, indem die Rocaille Eigenschaften des Treillagewerks übernimmt. So befindet sich über der Zephyrgruppe ein trapezförmiges Stück Treillagewerk, das aus zwei c-förmigen, fransigen Rocailles hervorgeht. Hieran schließen sich weitere, groß geschwungene C-Bögen an, die eine metallische Struktur angenommen haben und wie von Vierpässen durchbrochen scheinen. Entlang der Grenze zwischen Voute und Plafond entwickeln sich von hier aus einfache Profile, die wie Metallstäbe wirken und in regelmäßigen Abständen längsrechteckige Gitterwerkkompartimente ausbilden. Die Rocailles nehmen hier zum einen die Gestalt von ornamentiertem Metall an, wie es auch in Lauben vorkommt, zum anderen werden sie wie diese von Laub und Blüten bewachsen.

Im Grünen Kabinett von Schloss Tettwang nimmt die Rocaille ebenfalls eine wichtige Funktion ein. Hier bringen die Rocailles zwar kein Treillagewerk hervor oder nehmen dessen Gestalt und Eigenschaften an wie in Sanssouci oder Charlottenburg, mit ihrer Struktur haben sie aber großen Anteil an der Atmosphäre des Raumes. Sie sind von wurzeliger oder rindiger Gestalt und scheinen im Wachstum begriffen zu sein, wodurch sie zur waldartigen Stimmung des Raumes beitragen.

Im Zusammenhang mit dem Konzertzimmer von Sanssouci wurde bereits die formale und genetische Abhängigkeit des Treillagewerks von der Rocaille thematisiert. Im folgenden seien einige weitere Beispiele aufgeführt, die diese Überlegung näher erläutern und verdeutlichen: Im Unteren Salon von Schloss Falkenlust haben die Treillagebögen über den Falknerinnen die Form eines C-Bogens. Nimmt man den C-Bogen als einfachste Form der Rocaille, gehören die Treillagebögen aus Falkenlust zu den aller ersten deutschen Beispielen der Verwendung von rocailleförmigem Treillagewerk in der Innendekoration. Gleichzeitig wird hier bereits die mikromegalische Struktur der Rocaille, die hier noch kaum als solche zu erkennen ist, sowie das mit ihr einher gehende Changieren zwischen

¹⁶⁷ Bauer 1962, S. 31

einer Ornament- und Bildrealität deutlich. Auch der Übertrag dieser Eigenschaften auf das Treillagewerk ist in Falkenlust schon vorhanden. So sind die im Voutebereich hockenden Falknerinnen eingebunden in eine ornamental aufgefasste Abfolge von Falknerköpfen in Kartuschen, die von C-Bogenformen und Gitterwerk begleitet werden. Die Falknerinnen betonen in diesem Dekorationszusammenhang jeweils die Seitenmitten des Raumes und zu diesem Zweck hat sich auch die Voutebegrenzung nach oben in den Plafond aufgerollt, um über der Falknerin eine entsprechend größere Kartusche auszubilden. Man kann diese Abfolge verschiedener Dekorationselemente auf der einen Seite ornamental lesen, aber auch eine bildgegenständliche Lesart ist möglich, die durch weitere Elemente geradezu herausgefordert wird. So ist das Treillagewerk der Kartuschen von Blattranken bewachsen, die ihren Ursprung in der Voute haben und dort aus den Enden der C-Bogenornamente herauswachsen. Vögel umflattern das Treillagewerk, haben sich auf dem Vouteprofil niedergelassen oder werden von der Falknerin an einer Leine gehalten. Schließlich nutzen die Falknerinnen langgezogene Ranken in der Voute, um darauf zu knien.

Auch im Jagdzimmer der Amalienburg lassen die Rankgitter in den Ecken mit ihrer geschwungenen Form formal die Rocaille erahnen, wobei ihre mehrfach zu Vierecken geknickten Enden, die auf ähnliche Ornamente in der Voute reagieren, ihre Herkunft vom Bandelwerk nicht verleugnen. Die Gitter entspringen einer asymmetrischen Rocaille, die ganz ornamental aufgefasst ist. Am Übergang zum Rankgitter changiert sie jedoch in eine bildgegenständliche Form: Ein Putto und eine Frauengestalt nutzen die Rocaille als Standfläche, um von hier aus die am Rankgitter wachsenden Trauben zu pflücken.

Beim friederizianischen Treillagewerk ist insbesondere die Übernahme formaler Aspekte der Rocaille von großer Bedeutung. Die Treillageelemente in den Ecken des Zedernholzkabinetts im Potsdamer Stadtschloss nehmen wiederum die C-Bogenform auf, die hier fast trapezförmig wirkt. Zudem laufen sie an den Rändern unregelmäßig aus und sind wie bei Rocailen häufig, von fransigen Blättern bewachsen. Sie sind viel ornamentaler gedacht als die Treillagen bei Cuvilliés. Ihre bildgegenständliche Bedeutung als Pfeiler, die den Spinnennetzring im Deckenzentrum stützen, wird erst bei Betrachtung der gesamten Plafonddekoration offenbar, als einzelne Elemente bleiben sie jedoch Rocailen, die die Struktur von Treillagewerk angenommen haben.

Noch mehr als Teil eines luftig-grazilen Systems von Rocailen erscheint das Treillagewerk im Schlaf- und Arbeitszimmer Friedrichs II. im Potsdamer Stadtschloss. Fransig bewachsene C-Bögen verwandeln sich in trapez-, halbkreisförmige oder völlig asymmetrisch verzogene Treillageelemente, aus denen wiederum muschelförmige

Rocailles hervorgehen. Das Treillagewerk ist zwar mit Laub bewachsen, spielt so auf wirkliches Treillagewerk an, bleibt aber letztendlich Ornament, ohne ins Bildgegenständliche zu wechseln. Eine noch ornamentalere Auffassung vertritt die Dekoration im Bronzesaal. Während man die Gesamtkomposition des Plafonds im Schlafzimmer noch als Allusion eines Laubendaches lesen kann, ist dieser Gedanke im Bronzesaal weiter zurückgenommen worden. Formal entwickelt sich das Treillagewerk aus Rocailleformen heraus. Rocailles und Treillagewerk sind jedoch in ihrem Formenreichtum und ihrer Dynamik deutlich erlahmt, sie ordnen die Decke nur noch rein ornamental und sind an die Fläche der Decke gebunden, der sie aufgelegt sind. Das Treillagewerk ist nicht mehr von Pflanzen berankt. Auch dies ist ein Hinweis auf die Hinwendung zum Ornamentaleren, welches ein Changieren in eine Bildrealität vermeidet. Im Arbeitszimmer der Königin Luise nimmt das Treillagewerk die einfache C-Bogenform in sich auf. Im Gegensatz zu dem ornamental gedachten Bereich der Voute mit seinen kräftigen Rocaillekartuschen, die einen wuchtigen Deckenring stützen, wirkt das Treillagewerk auf der einen Seite wie ein dazwischen gespanntes Gespinnst aus zartem Gitterwerk. Durch die vier Säulen und das rankende Laub wird jedoch auf der anderen Seite deutlich der bildgegenständliche Aspekt der Dekoration betont.

In der Bibliothek von Sanssouci ist das Treillagewerk ähnlich wie im Schlafzimmer des Stadtschlusses eng in ein System von Rocailles eingebunden, von denen es hervor gebracht wird. Wie dort spielt es vage auf ein Laubendach an. Zu diesem Gedanken tragen auch die Kränze bei, die am Profil zwischen Voute und Plafond aufgehängt sind. Trotzdem die gesamte Komposition nur aus Rocailleornamenten besteht, wirkt sie dennoch nicht so flach wie die des Bronzesaales. Die Rocailles sind alle in starker Bewegung und sind ähnlich wie in der Goldenen Galerie an die Decke ‚geworfen‘. Sie versetzen den Plafond in ein goldenes Flirren, wobei die Deckenmitte den Grund hierfür liefert: Eine riesige Strahlensonne leuchtet in den Raum hinein, deren Licht von den Rocailles reflektiert zu werden scheint.

Die Form und das Wesen der Rocaille hatten großen Einfluss auf friederizianische und cuvilliés'sche Treillagedekorationen, welche fast ausschließlich während der deutschen Blütezeit der Rocaille entstanden. Diese ist in ihrem Formenreichtum wichtiger Bestandteil der Gestaltung von Treillagezimmer und mit dem Spalierwerk aufs engste verbunden. Aber auch in Laubenzimmern, in denen die Rocaille formal auf den ersten Blick kaum oder nur wenig Bedeutung hat, spielt sie dennoch von ihren Eigenschaften her eine wichtige Rolle.

So ist die Rocaille im Japanischen Zimmer in Bayreuth formal gerade noch in den Blättern, die den Ecken der Profile entsprossen, zu erraten. Die Profilleisten selbst nehmen aber Eigenschaften an, die man sonst der Rocaille zuordnet. So changieren sie wie diese zwischen einer Ornament- und Bildrealität. In der ersten Ebene sind sie von Pflanzenranken geschmückte Profile der Wandgestaltung. In einer zweiten Ebene werden sie jedoch zu Spalieren, die den Pflanzen als Rankhilfe und den Vögeln als Sitzstangen dienen. Die Ranken winden sich vor und hinter den Spalieren entlang, schaffen so eine dritte Dimension und lassen die Wand hinter den Profilen zu einem Himmelsraum werden, unterstützt von Vögeln, die ebenfalls durch ihre zum Teil verkürzte Darstellung räumlich gedacht sind. Bei der Untersuchung des Verhältnisses von Rocailleornament zur Wand beschreibt Bauer letztere als „atmosphärischen Raum, in dem die Rocaille zu stehen scheint“.¹⁶⁸ Diese Eigenschaften von Wand und Rocaille gelten auch für Wand und Profile im Japanischen Zimmer. Ohne also formal präsent zu sein, kann die Rocaille bestimmte Wesensmerkmale auf eine andere Form übertragen.

Ähnliches ist auch im Spalierzimmer zu beobachten. Zum einen sind die Wände ornamental durch Spalierwerk geordnet, das durch kleine Blümchen farbig akzentuiert wird. Auf der anderen Seite wird das Zimmer aber auch als Gartenlaube erfahrbar. Zu dieser Anmutung tragen die den ganzen Raum umfassende Treillagekonstruktion sowie die blauen Blumen bei, die sich wie die Pflanzen im Japanischen Zimmer vor und hinter dem Spalier entlang winden. Sie steigern so die räumliche Tiefenwirkung und lassen die Wand wiederum zum unbestimmten Himmelsraum werden. Gegenüber der Auffassung des Japanischen Zimmers ist hier jedoch eine Veränderung festzustellen. Dort stand die Schaffung einer phantastisch-irrealen Atmosphäre im Vordergrund – ganz im Sinne etwa der friederizianischen Treillagezimmer. Einen Beitrag hierzu lieferten auch die Pflanzenranken, die von einer Pflanzenart in die andere wechselten und damit ebenfalls eine Eigenschaft der Rocaille adaptierten: Die Fähigkeit, sich von einer Form in eine andere zu verwandeln. Im Spalierzimmer möchte man dagegen nicht nur auf eine Treillagelaube anspielen, sondern versucht, sich durch eine konstruktiv auf den Betrachter ausgerichtete Dekoration einer illusionistisch-realistischen Darstellung der Laube im Inneraum zu nähern. Dies führt zu einem Konflikt, denn das Wesen der Rocaille, auf die auch das Bayreuther Treillagewerk zurückgeht, ist alles andere als illusionistisch-realistisch. Wenn im Zusammenhang mit der Rocaille überhaupt von Illusionismus gesprochen werden kann, dann nur insofern, als dass sie in der Lage ist, eine eigene Welt

¹⁶⁸ Bauer 1962, S. 47

um sich herum zu schaffen. Diese ist jedoch gerade nicht an den – insbesondere konstruktiven – Maßstäben ‚unserer Welt‘ ausgerichtet, sondern fordert das Phantastische, Irreale und Künstliche, mit anderen Worten das Capriziöse. Im Spalierzimmer wird dieses Problem etwa an der Decke sichtbar. Ihr Zentrum wird von einem Treillagering umgeben. Dieser wird im Bereich der Voute von geschwungenen Treillagestücken eingefasst, ohne aber mit ihnen verbunden zu sein. Diese Treillagewerkstücke erinnern noch an ähnliche Treillagefragmente, die im Zusammenhang mit Rocailleformen beispielsweise an Plafonds des friederizianischen Rokoko vorkommen. Im Spalierzimmer versucht man ansonsten, die Laube auch tektonisch ‚richtig‘ aufzubauen. Da die Treillagestücke aber vom Treillagewerk hergeleitet sind, das mit der Rocaille verbunden ist, entziehen sie sich einer tektonischen Einbindung und wirken ein wenig als Störfaktor in einer Gesamtkonstruktion, die ansonsten sehr auf einen ‚logischen‘ Gesamtaufbau bedacht ist. In der Rotunde des Badetraktes ist dieses Problem dann vollständig gelöst. Alles, was in irgendeiner Weise an Treillagefragmente erinnert, wird durch Treillagewerk ersetzt, wie es auch in einem ‚wirklichen‘ Pavillon im Garten vorkommen könnte. Alle Elemente sind konstruktiv richtig aufeinander bezogen, die Blütenranken, die im Spalierzimmer einmal aus dem Sockel, ein anderes Mal aus sich selbst hervorgingen, wachsen in der Rotunde nun konsequent hinter der Sockelzone hervor. Sie schlängeln sich wiederum vor und hinter dem Spalierwerk her und eröffnen auf diese Weise den Raum in die Tiefe der Wand, die hier noch einmal zum Himmelsraum hinter dem Spalier wird. Dieses nimmt wiederum Eigenschaften der Rocaille an. In der Rotunde ist das von der Rocaille beeinflusste Treillagewerk aber auch an seinem Endpunkt angelangt, da die Rocaille nicht wirklich illusionistisch sein kann (und will). Ab dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts tendieren die Raumdekorationen mit Naturmotiven dazu, illusionistischer zu werden. Dieses Bestreben wird dann durch malerische Mittel gelöst.

2.3.5. Der Einfluss des Panneaux-Systems des Rokoko auf die Konstruktion von Laubenzimmern

Die Wandgliederung des Rokoko weist verschiedene Merkmale auf, die sich in veränderter Form immer wieder in der Innenraumdekorationen dieser Zeit finden lassen. Die Wände privaterer Räume sind oft mit Holzpaneelen vertäfelt, die sich in verschiedene Zonen gliedern. Im unteren Teil verläuft eine Sockelzone, die sich in längsrechteckige Felder aufteilt,

welche zumeist mit einer umlaufenden Profilleiste verziert sind. Darüber folgen schmale, hochrechteckige Paneele, die auf die Größe der Sockelfelder Bezug nehmen und bis zum Gesims heraufreichen. Ihre Ränder werden durch Profile akzentuiert und oft schmückt ein Ornament das Zentrum des Wandfeldes. Der Bereich über der Tür wird von der querrchteckigen Supraporte eingenommen. Über dem Gesims, das die Wandzone abschließt, folgt dann die Hohlkehle oder Voute, welche die Überleitung zum Plafond bildet. In den meisten Laubenzimmern wird diese Gliederung des Raumes aufgenommen und entsprechend dem Laubenthema adaptiert. In einigen Fällen wird die Panneauxgliederung sogar zum bestimmenden Element des Laubenzimmers.

Auch im Konzertzimmer von Sanssouci herrscht diese übliche Wandgliederung vor. Noch findet kaum eine Adaption an das Laubenthema statt. Nur einige zu Treillagenischen umgedeutete Paneele lassen es bereits anklingen. In der Goldenen Galerie sind die Proportionen des Panneaux-Systems noch vorhanden, die Paneele selbst sind aber verschwunden, nur ihre Dekoration ist noch übrig und scheint nun vor der Wand zu schweben, die sich zu grünem, von Sonnenreflexen durchzogenem Laub gewandelt zu haben scheint. Ähnliches geschieht im Japanischen Zimmer in Bayreuth: Die Paneele selbst haben sich aufgelöst, geblieben sind ihre strukturierenden Profile, die zu Spalierwerk geworden sind. Für einen kleinen Raum ungewöhnlich¹⁶⁹ sind die Holzpaneele nicht nur optisch verschwunden, sondern auch faktisch. Übrig ist nur die nackte Wand, die zu atmosphärischem Himmelsraum geworden ist. Im Spalierzimmer und der Rotunde des Badetraktes spielt die Panneaux-Einteilung immer weniger eine Rolle. Die Spalierkonstruktion versucht gerade, sich von ihr wegzubewegen und sich nach der Gestaltung wirklicher Treillagepavillons zu richten. Anders dagegen verhält sich die Gliederung des Grünen Kabinetts in Tettang. Hier ist das Panneaux-System präsent, wobei ähnlich wie in Bayreuth die Holzpaneele umgewandelt wurden, hier in Stuck und Glas. Durch die kräftigen, weißen Stukkaturen wird die Wandeinteilung in schmale hochrechteckige Felder auf der einen Seite stark betont. Auf der anderen Seite sind diese Felder aber mit rautenförmigem Gitterwerk bespannt, um den Anschein von Gitterwerk im Garten zu erwecken. Es entsteht so eine merkwürdige Spannung zwischen dem Bestreben, den Zimmercharakter des Kabinetts durch die Beibehaltung der Panneaux-Gliederung möglichst zu betonen, und andererseits den Raum durch Elemente wie Spalierwerk, grünes Glas und funkelnde Spiegelscherben in eine schattige Gartenlaube zu verwandeln.

¹⁶⁹ Gerade kleinere Wohnräume werden zu dieser Zeit zumeist vertäfelt oder aber mit einer Wandbespannung versehen.

Im Vergitterten Kabinett des Karlsruher Schlosses ist die Panneaux-Gliederung dann bestimmendes Element des Laubenzimmers. Im gesamten Raum bis hinein in die Fensterlaibungen ist die Einteilung in Wandfelder beibehalten, wobei einem Untergrund ein durch Profile gerahmtes Feld aufgelegt ist. Dieses enthält mit Blütenketten beranktes Treillagewerk. Durch die strikte Wahrung der Felderung, in welches das Spalierwerk eingeschrieben ist, changiert der Raum nie ins Illusionistische. Blüten und Spalier wirken vielmehr dekorativ, fast wie eine Wandbespannung, und helfen damit, den Zimmercharakter des Kabinetts zu wahren. Ähnliches wiederholt sich in verzopfter Formensprache im Trillage-Kabinett. Auch hier wird die Einteilung in Wandfelder deutlich betont. Wie im Vergitterten Kabinett liegen einem Untergrund von Profilen gerahmte Felder auf, die mit Gitterwerk gefüllt sind.

Die Wandgliederung des Rokoko spielt bei der Gestaltung von Laubenzimmern eine große Rolle. Entweder ist sie in ihrer gesamten Beschaffenheit präsent oder es werden zumindest ihre Proportionen oder einzelne Elemente in das Laubenzimmer übernommen. Je mehr die Wandgliederung gegenwärtig ist, um so mehr wird auch die Künstlichkeit des Raumes in seinem Zusammenspiel mit Ornament und Bild betont. Dabei führt eine Variante dazu, den Raum wie in Sanssouci, Charlottenburg oder Tettwang als phantastisch-irreale Gartenwelt zu empfinden, eine zweite lässt dagegen wie in Karlsruhe oder Benrath eher den Zimmercharakter des Raumes offenbar werden.

2.4. Gemalte Laubenzimmer

Der Laubensaal in Schloss Bruchsal

Im Gegensatz zu den Laubenzimmern, die aus Stuck und Holz geschaffen wurden, finden sich in der deutschen Innenraumkunst des 18. Jahrhunderts nur sehr wenige Beispiele für gemalte Laubenzimmer. Fast ausnahmslos entstehen diese erst ab den 1760er Jahren, in einer Zeit also, in der die Laubenzimmer aus Stuck und Holz mit der Rotunde des Badetraktes in Bayreuth ihren Höhepunkt erreichen. Das in der Gestaltung dieses Raumes enthaltene Streben nach der eher illusionistischen Darstellung einer Treillagelaube gerät hier in Konflikt mit der Herkunft der stukkerten Laubenzimmer aus dem Ornament. Dieser Laubentyp vermeidet ja gerade einen wirklichen Illusionismus und stellt die Erzeugung einer irreal-phantastischen Gartenatmosphäre in den Vordergrund. Um bei der Gestaltung eines Laubenzimmers eine illusionistische Wirkung zu erzielen, greift man daher ab dem

späteren 18. Jahrhundert verstärkt auf malerische Gestaltungsmittel zurück, wie sie in Italien im 16. und 17. Jahrhundert bereits in ähnlicher Form angewandt wurden. Dabei werden die Materialien Stuck und Holz zusehends verdrängt.

Eine Ausnahme unter den gemalten Laubenzimmern, die bereits im frühen 18. Jahrhundert entstanden ist, bildet der *Laubensaal in Schloss Bruchsal* (Abb. 72, 73), der im Zuge des Schlossbaus für den Fürstbischof von Speyer, Kardinal Hugo Damian von Schönborn, um 1730 geschaffen wurde.¹⁷⁰ Der kleine, gewölbte Raum befindet sich zu ebener Erde im westlichen Teil des Schlosses und öffnet sich über Eck mit je zwei Fenstern zur Gartenseite hin. Eine Sockelzone, die durch eine schwarze Profilleiste von der übrigen Wand getrennt ist, umläuft den Raum in der unteren Ebene. In diese sind quergelagerte Kartuschen eingefügt, die mit Jagdszenen und idyllischen Landschaften gefüllt sind, welche in einer rötlichen Grisaillemalerei ausgeführt sind. Dieser eher herkömmlichen Gestaltung widerspricht die übrige Dekoration des Sockels und der Wände, die illusionistisch gedacht ist. So wird unter den Kartuschen eine Erdzone sichtbar, aus der einzelne Grasbüschel hervorragen. Aus dieser wachsen seitlich der Kartuschen Weinstöcke vor einem blauen Himmel hervor, welche hinter der Profilleiste weiter die Wand hinaufwachsen. Die Kartuschen wirken auf den ersten Blick wie ein Bild, das auf die Wand appliziert wurde, auf den zweiten Blick dagegen werfen sie einen kleinen, illusionistischen Schatten, der sich optisch aus dem Lichteinfall durch die Fenster ergibt. Die Kartuschen wirken hierdurch wie in Landschaft hineingestellt. Es bleibt jedoch bei einer zaghaften Andeutung. Noch weisen die Kartuschen keine mikromegalische Struktur auf, die ein Changieren zwischen einer Bild- und Ornamentrealität möglich macht, wie es bei der Grotesken- und insbesondere der Rocailleornamentik der Fall ist. Hierdurch wirkt die Gestaltung der Sockelzone etwas unentschieden. Teilweise ist sie mit den Weinranken und der Erdzone illusionistisch gedacht, teilweise ist sie einfach kassetierter Sockel. Nur in der Ofennische wird die Einteilung in Sockelzone und Wand aufgegeben, so dass die Weinrankenmalerei hier konsequent vom Boden nach oben geführt wird.

Oberhalb der Sockelzone ist die Auffassung der Wanddekoration vollkommen illusionistisch. Die Wände sind von einem Raster aus weißen Latten bedeckt, die durch Nägel miteinander verbunden sind und nach unten einen leichten Schatten werfen, welcher der Lichtführung der Fenster folgt. Nach oben laufen die Latten der Wölbung des Raumes folgend in etwa konzentrisch zu und enden in einem großen, ovalen Okulus. Zudem reicht das Lattenwerk bis in die Fensternischen hinein, um so eine möglichst enge Verbindung

¹⁷⁰ Rheinstädter 1977, S. 3f.

zwischen realem Garten und künstlichem Laubenzimmer zu schaffen. Vor und hinter den Latten winden sich kräftige Weinranken, die spärlich, bereits herbstlich verfärbtes Laub und blaue Früchte tragen. Vögel wie Eichelhäher und Wiedehopf sitzen in den Zweigen, durch Ranken und Latten scheint überall das Blau des Himmels, den eine Schwalbe durchfliegt.

Der Raum präsentiert sich als kleine, einfache Laube im Garten, durch deren Fensteröffnungen man in den wirklichen Garten hinausblicken kann. Ungewöhnlicher Weise wird hier mit dem Herbst eine bestimmte Jahreszeit dargestellt, die durch reife Trauben, farbiges Laub und die Jagdszenen in der Sockelzone symbolisiert ist. Häufiger sind Darstellungen verschiedener Jahreszeiten, zumeist Frühling und Sommer gleichzeitig, die die Gartenfreuden der sonnigen Jahreszeiten repräsentieren und diese immerwährend gegenwärtig werden lassen. Durch die spärliche Herbstbelaubung fehlt der Laube gleichzeitig das Intime, Lauschige; der allseitige Ausblick in den blauen Himmel steht im Vordergrund. Vielleicht kündigt sich hier leise ein Gestaltungsmerkmal der Laubenzimmer aus Stuck und Holz an. Auch diese sind meist nur zart von Blüten- oder Blattgirlanden berankt, wichtig ist immer der atmosphärische Raum, der sich hinter dem Spalier auftut und unbestimmten Luftraum oder Blätterwerk meint. In Bruchsal ist dieser Raum noch konkret als blauer Himmel gedacht. Mit seiner locker berankten Lattenkonstruktion erinnert der Bruchsaler Laubensaal zudem an italienische Vorbilder wie beispielsweise die Weinlaube in der Stanza di Bacco der Villa Barbaro von Paolo Veronese. Hier ist eine illusionistisch gemalte Laubenkuppel luftig mit Weinlaub bewachsen, durch das der Betrachter einen mit weißen Wolken durchzogenen Himmel erkennen kann.

Bereits einige Jahre zuvor entstand nur unweit von Bruchsal bei Rastatt eine ähnliche Weinlaubbemalung. Ab 1710 ließ Markgräfin Sibylla Augusta von Baden-Baden unweit der Stadt das *Lustschloss Favorite* als Sommerresidenz erbauen.¹⁷¹ Im Zuge der Arbeiten wird auch die westliche ‚Kolonnade‘ (Abb. 74) errichtet, die ab 1718 als Orangerie genutzt wird. Das langgestreckte Gebäude wird zu beiden Seiten durch Arkaden aufgebrochen. Die Zwickelstücke zwischen den Bögen sind jeweils mit ovalen Okuli besetzt. An den Innenwänden und Laibungen des Gebäudes haben sich an einigen Stellen Fresken mit einer Weinlaubberankung erhalten. Ein gleichmäßiges Raster aus senkrechtem und waagrechtem Lattenwerk bedeckt gleichmäßig die Wände. Dazwischen ranken üppig Weinreben empor, die weiße und blaue Trauben tragen. Blätter und Früchte leuchten vor einem dunkelbraunen Hintergrund kräftig hervor. Diese Malerei erinnert an die Ausmalung

¹⁷¹ Gensichen/Grimm 2001, S. 9

italienischer Loggien der Renaissance, die häufig in einen Weinlaubengang verwandelt wurden, und übernimmt eher tradierte Dekorationsmuster. Die Bruchsaler Wanddekoration dagegen lässt mit ihrer spärlichen Berankung, dem niedrigen Horizont und der Betonung des blauen Himmels als atmosphärischer Hintergrund bereits Merkmale der zukünftigen Laubenzimmer aus Stuck und Holz anklingen.

Insgesamt stellen der Laubensaal und die Fresken der Rastatter Orangerie zu dieser Zeit im deutschsprachigen Raum singuläre Beispiele für gemalte Laubenzimmer dar, die erst nach über dreißig Jahren eine Nachfolge finden.

Das Rosenzimmer im Ermeler-Haus in Berlin

Im Jahre 1760¹⁷² erwarb der Waffen- und Monturlieferant König Friedrichs II., Peter Friedrich Damm, ein Stadtpalais in der Breiten Straße¹⁷³, das später nach einem der folgenden Besitzer Ermeler-Haus genannt wurde. Damm war im Siebenjährigen Krieg zu Geld gekommen¹⁷⁴ und verlangte nach einem repräsentativen Wohn- und Geschäftssitz um seinem neuen Stand als erfolgreicher Unternehmer Ausdruck zu verleihen. Die Breite Straße, in der im 18. Jahrhundert Bankiers, wohlhabende Kaufleute aber auch geistige Vertreter Berlins wohnten¹⁷⁵, bot ihm dabei die passende Umgebung. Im ersten Stockwerk waren die Haupträume des Palais angeordnet. Unter ihnen befand sich auch das Schlafzimmer, das sich mit vier Fenstern zum Hof öffnete. Nach Kriegsverlusten hat sich noch teilweise die originale Wand- und Deckendekoration dieses Raumes erhalten¹⁷⁶, von der der Name *Rosenzimmer* (Abb. 75) stammt. Das Entstehungsjahr und der Künstler sind nicht genau bekannt. Die Wandgemälde im benachbarten Festsaal tragen jedoch die Signatur des Galli Bibiena-Schülers Karl Friedrich Fechhelm und die Jahreszahl 1762¹⁷⁷, so dass davon auszugehen ist, dass auch das Rosenzimmer im Zuge der Umgestaltungen nach dem Ankauf des Gebäudes 1760 zu dieser Zeit entstanden ist, wobei Stengel allerdings die Autorschaft Fechhelms für die Ausmalung dieses Zimmers bezweifelt.¹⁷⁸ Müller datiert die Dekoration erst in die 1770er Jahre, da „gerade im Friederizianischen Berlin derartige Formen kaum denkbar sind; Rokoko-Ornamentik hielt sich im friederizianischen Berlin

¹⁷² Stengel 1937, S. 3

¹⁷³ Das Haus wurde 1969 ans Märkischen Ufer versetzt, da „die städtebauliche Rekonstruktion der Hauptstadt eine wesentliche Verbreiterung der Breite Straße auf ihrer Westseite notwendig machte“. (Rothstein 1974, S. 12)

¹⁷⁴ Rothstein 1974, S. 2

¹⁷⁵ Rothstein 1974, S. 2

¹⁷⁶ Rothstein 1974, S. 8

¹⁷⁷ Stengel 1937, S. 5

¹⁷⁸ Stengel 1937, S. 7

lange“.¹⁷⁹ Diese These ist anzuzweifeln, da die im Folgenden näher beschriebenen Formen wie Treillagewerkkartuschen in den Ecken und Seitenmitten der Voute, die mit einer Oval- oder Kreisform im Deckenzentrum durch spangenartige Gebilde verbunden sind, in der friederizianischen Kunst bereits in den 1740er Jahren häufiger zu finden sind, so dass eine Entstehungszeit für das Rosenzimmer in den 1760er Jahren durchaus plausibel scheint. Beispiele für solche Dekorationsformen sind die Schreibkammer Friedrichs in Schloss Charlottenburg (um 1742), die Decke des Schlaf- und Arbeitszimmers Friedrichs II. sowie die Decke des Großen Marmorsaals im Potsdamer Stadtschloss (beide um 1744) und die Decke des Arbeits- und Schlafzimmers in Schloss Sanssouci (1746). Im Ermelerhaus sind die Dekorationsformen, die in den 1740er Jahren noch schwungvoll und dynamisch daherkamen, allerdings erlahmt und verzopft und erinnern an die etwa gleichzeitig entstandenen Dekorationen im Neuen Palais.

Die Dekoration des Rosenzimmers stellt eine Mischung zwischen Stuckformen und gemalten Elementen dar, die einen Ausblick aus einer Rosenlaube in die Umgebung wiedergeben. Eine kassettierte Sockelzone umläuft den Raum, darüber erheben sich in den Ecken gemalte, dreidimensionale Pfeiler aus weißem Spalierwerk, aus deren Innerem üppig rosafarbene Rosen mit ihrem dunkelgrünen Laub hervorwachsen. Zu den Seiten bilden die Pfeiler nach oben kleine Treillagebögen aus, die das darüber liegende Gesims stützen, welches in herkömmlicher Weise aus Stuck gebildet ist. In der Gestaltung der Decke (Abb. 76) finden sich ebenfalls viele Elemente wieder, die wie oben bereits angemerkt in der friederizianischen Innendekoration häufig verwendet werden. Neu ist aber, dass dabei ein ornamentales System aus Stuck mit einem illusionistischen, gemalten System kombiniert wird. Der Plafond gliedert sich in zwei große Radialnetze aus Treillagewerk, zwischen denen sich ein großes Oval öffnet, das den Blick in einen bewölkten Himmel frei gibt. Die radial verlaufenden Streben, die ein kleineres, verspiegeltes Oval einfassen, sind dabei aus Stuck gebildet und enden an der Voute in halbkreisförmigen oder ovalen Kartuschen, die von vergoldeten C-Bögen und Treillagewerk eingefasst sind, an denen stukkierete, farbig gefasste Rosenranken aufgehängt sind. Die Komposition zeugt nicht von großem Erfindungsreichtum, lässt sich aber wie oben erwähnt mühelos mit friederizianischen Dekorationsformen in Verbindung bringen, die hier in einem Privathaus leicht zeitverzögert eingesetzt werden. Zwischen dieses Stuckgerüst ist nun ein weiteres Gerüst aus weißem Spalierwerk gemalt, welches wie schon die Pfeiler in den Ecken üppig mit Rosen und ihrem dunkelgrünen Laub berankt ist. Die Vegetation ist so dicht, dass der

¹⁷⁹ Müller 1957, S. 202

Himmel nicht mehr hindurch scheint und der Raum zu einer schattigen, kühlen Laube wird. Ausblicke in den Himmel erlauben aber das große Stuckoval, das etwas plump zwischen die beiden Radialnetze gespannt ist, und die angrenzenden kleinen Zwickelstücke. Durch diese wird ein von Wolken durchzogener, blauer Himmel sichtbar, der von zwei Putten durchflattert wird. Diese Durchbrüche aus der Laube in die Umgebung werden auch an den Wänden des Raumes fortgesetzt. So führt der Blick an den Schmalseiten auf eine waldige Landschaft in der Ferne, die im Mittelgrund von schlanken Tannen überragt wird. Zwei Vasen im Vordergrund, die üppig mit Blumen gefüllt sind, leiten vom Raum zur Landschaft über. Sie stehen auf Sockeln, deren Vorderseiten optisch von der umlaufenden Sockelzone des Raumes gebildet wird, ihre Deckplatten sind dagegen gemalt. Hierdurch geht die Architektur des Raumes unmerklich in die gemalte der Rosenlaube über. Die Malereien an der den Fenstern gegenüberliegenden Wand sind leider im 2. Weltkrieg verlorgen gegangen¹⁸⁰, sie setzten jedoch den illusionistischen Ausblick der Schmalseiten fort. So war hier eine Ansicht des Landguts der Familie Damm, Dammsmühle bei Schönwalde im Kreis Niederbarnim, dargestellt. „Die Dammsche Familie fährt gerade, an der neuen Gartenanlage vorüber, deren Plan auch verglichen wird, im Gutshof ein; der Viererzug wird von dem Inspektor und seiner Frau begrüßt“.¹⁸¹

Mit seiner Verbindung von ornamentalen Stuckformen und illusionistisch gemalten Partien steht das Rosenzimmer am Übergang zu einer neuen Phase der Gestaltung von Laubenzimmern. Hierin hat es Ähnlichkeit mit der etwa gleichzeitig entstandenen Rotunde des Badetraktes im Bayreuther Schloss. Auch diese versuchte – im Gegensatz zu anderen stukkerten Laubenzimmern – eine möglichst naturgetreue Darstellung einer Gartenlaube abzugeben, allerdings allein mit den Mitteln der Stukkatur und ohne am Ende wirklich illusionistisch zu sein. Der Ansatz im Rosenlaubenzimmer ist ein anderer. Hier stellt die Stuckdekoration – wie immer im friederizianischen Rokoko – nur eine Anspielung auf eine Gartenlaube dar. Sie scheint einfach aus der höfischen Kunst in das Haus eines Privatmannes, der zu Geld und Ansehen gekommen ist, als Zeichen seines gesellschaftlichen Aufstiegs übernommen worden zu sein. Zwischen diese Stuckdekoration wird nun als vollkommener Gegensatz die illusionistische Malerei der Rosenlaube gesetzt, die nach den Darstellungen einer Spalierlaube in Bruchsal zu diesem Zeitpunkt neu ist. Aus den gegensätzlichen Auffassungen von Malerei und Stukkatur verbunden mit der von der Rokoko-Panneaux-Gliederung hergeleiteten Raumstruktur ergeben sich allerdings Brüche, die den Raum noch nicht völlig zur Illusion einer Gartenlaube werden lassen. Neu

¹⁸⁰ Rothstein 1974, S. 9

ist aber auch die Verbindung einer Spalierlaube mit einem Ausblick in die Landschaft. Waren der Hintergrund der stukkierten Lauben zuvor durch atmosphärischen Raum oder ein unbestimmtes Gartengrün bestimmt, ist hier ein wirklicher Ausblick in eine Landschaft gemeint. Dieser Aspekt, der im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts immer mehr an Bedeutung gewinnt, soll im Kapitel über die ‚Landschaftszimmer‘ näher beleuchtet werden.

Vergleichbares wie die gemalte Spalierlaube mit ihren Rosenranken in der friederizianischen Dekoration zu finden, ist schwierig. Es gibt wohl einige polychrom gefasste Pflanzenranken, die aus Stuck oder Holz bestehen, wie etwa im Voltairezimmer von Sanssouci oder in Zimmern des Neuen Palais wie der Blauen Kammer und dem Arbeitszimmer der Friedrichswohnung. Gemalte Pflanzenranken erscheinen dagegen nur sehr selten. Das prominenteste und gleichzeitig passendste Beispiel stellt dabei das Ovale Kabinett dar. Hier werden die aufsteigenden Palmen, deren Stämme übrigens große Ähnlichkeit mit den Stuckstreben an der Decke des Rosenzimmers haben, von gemaltem Spalierwerk, das von Rosenranken durchzogen ist, begleitet. Zugleich unterscheiden sich die beiden Räume in ihrer Auffassung aber vollkommen von einander. Während im Ovalen Kabinett die Atmosphäre einer künstlichen Gartenlaube geschaffen wird, die bis auf den Ausblick aus dem Fenster vollkommen von der Umgebung abgeschnitten ist, strebt das Rosenzimmer die Illusion einer Laube mit allseitigem Ausblick an. Zeitlich würde es bedeuten, das Rosenzimmer nach Entstehung des Ovalen Kabinetts, also 1767, anzusetzen.

Das erste und zweite Zimmer des Goëss-Appartements in Schloss Schönbrunn

Das Goëss-Appartement besteht aus einer Folge von vier Räumen, die sich im Erdgeschoss auf der Gartenseite des Schönbrunner Schlosses befinden. Die Zimmer wurden vom böhmischen Maler Johann Wenzel Bergl (1718-1789) vollkommen illusionistisch ausgemalt und zeigen in ihrer Abfolge einen Weg, der von einem Treillagepavillon in einem geometrisch gestalteten Barockgarten zu einer von Menschenhand unberührten exotischen Landschaft führt. Für das Thema der gemalten Laubenzimmer sind zunächst einmal die beiden ersten Räume¹⁸² von Bedeutung, die gesamte Raumfolge wird dann unter dem Kapitel der Landschaftszimmer noch ausführlich gewürdigt.

¹⁸¹ Stengel 1937, S. 6

¹⁸² Bei der Bezeichnung der Zimmer von eins bis vier richte ich mich nach den Angaben in der Österreichischen Kunsttopographie, Bd. II, Dankmale der Stadt Wien, XI. - XX. Bezirk, Wien 1908 sowie den Ausführung von Otto 1964, S. 90ff. Iby 2000, S. 147 dagegen gibt die Räume nach der heutigen Laufrichtung in umgekehrter Reihenfolge an.

Die Räume dienten Kaiserin Maria Theresia (1717-1780) als Sommeraufenthalt. Ihr genaues Entstehungsjahr ist unbekannt, da hierüber keine schriftlichen Nachrichten erhalten sind. Der Grund hierfür liegt vermutlich in der völligen Umgehung der Hofbaukommission durch die Kaiserin, die die Arbeiten wohl aus ihrer Privatschatulle finanzierte.¹⁸³ Die Zimmer müssen allerdings vor 1774 entstanden sein, da in jenem Jahr über „die gemahlenen Sommerzimmer Eurer Majestät“ berichtet wird.¹⁸⁴ Otto datiert die Räume in seiner Bergl-Monographie aus stilistischen Gründen schließlich auf die Zeit um 1770.¹⁸⁵ Das ‚*Erste Zimmer*‘ (Abb. 77, 78), dessen Funktion unbekannt ist, wird wie die übrigen Räume von einem Gewölbe überspannt, in das von den Seitenwänden her rundbogige Stichkappen einschneiden. Durch illusionistische Malereien ist es vollständig in einen luftigen Treillagepavillon verwandelt worden. Dabei sind die Malereien an den mit Leinwand bespannten Wänden in Öltechnik, hinter den Öfen und an den Decken in Kalktechnik ausgeführt.¹⁸⁶ Den kleinen, einachsigen Raum umläuft ein Sockel in Form eines Spalierzaunes. Darauf erheben sich in den Zimmerecken und den Mitten der Längswände in Verlängerung der Gewölbeansätze kräftige Treillagepfeiler, die räumlich gemalt sind und oberhalb einer Kämpferzone in das wirklich dreidimensionale Gewölbe übergehen. Dieses ist als korbbogenförmiges Spalierdach gestaltet, das sich in zwei Okuli zum Himmel öffnet. Durch diesen fliegen Schwalben und Schmetterlinge. Die gesamte Laube ist stark architektonisch aufgefasst und einzelne Teile konstruktiv genau aufeinander bezogen. Auch die Türen, zum zweiten Zimmer, zum ehemaligen Eingang des Appartements sowie zu einem Ausgang an der Schmalseite, sind in die Laubenarchitektur einbezogen, wobei ihre Funktionen innerhalb dieser Konstruktion jedoch nicht ganz klar sind, da die Türen für sich nochmals eine eigene Einheit losgelöst von der übrigen Laubenkonstruktion darstellen. Im geschlossenen Zustand bilden die Türen Treillageportale, die mit einem geschwungenen Aufsatz verziert sind. Bei der Tür zum zweiten Zimmer fällt der Blick durch eine rundbogige Öffnung in einen Park. Nur im unteren Bereich ist das Portal durch den fortgeführten Sockel mit der Laube verbunden. Der obere Teil ist dagegen ohne eigentliche Verbindung in einen der Laubenbögen eingestellt. Geöffnet stellt die Tür gemeinsam mit der sehr breiten Laibung einen kleinen Treillagepavillon dar. Dieser öffnet sich wie die große Laube in einem Okulus zum Himmel und soll vielleicht einen kleinen Annexbau darstellen, ohne dass ein Bezug zwischen beiden Bauten in einer realen Architektur wirklich vorstellbar wäre. Die gegenüberliegende Tür zum Eingang des

¹⁸³ Otto 1964, S. 90

¹⁸⁴ H. H. u. St. A., Hof Baudirections Acten 1774, XIV, fol. 287; zitiert nach Otto 1964, S. 90f.

¹⁸⁵ Otto 1964, S. 95

Appartements stellt im geschlossenen Zustand einen Austritt auf eine Terrasse dar, von der mehrere Stufen zu einer runden, von Gitterwerk umgebenen Aussichtsplattform führen. Von dieser führt der Blick auf eine lange von Pappeln (vielleicht auch Zypressen) gesäumte Allee. Auch die dritte Tür an der Schmalseite führt auf eine solche Allee hinaus. Das Fenster ist durch seine Spalierlaibung ebenfalls als Portal gestaltet. Durch dieses schaut man auf den realen Parterregarten von Schloss Schönbrunn.

Das Innere des Pavillons wird durch Vasen, Urnen und Teller aus Porzellan betont, die auf Podesten vor den Treillagepfeilern aufgestellt sind und in einem in der Ecke aufgestellten Keramik-Ofen ihre reale Fortsetzung finden. Ketten aus verschiedenen Blumen und Blättern sind locker über das Treillagewerk geworfen. Exotische Pflanzen wie Palmen, Calla oder Orangen begleiten üppig die Pfeiler des Pavillons. An einigen Stellen oberhalb des Sockels sind Fruchtstilleben arrangiert, die aus Pfirsichen, Trauben, Fliegenpilzen und Kürbissen bestehen, aus denen zum Teil das Fruchtfleisch üppig hervorquillt. Von diesem Vordergrund aus exotischen Pflanzen und Fruchtstilleben fällt der Blick durch die Öffnungen des Pavillons über eine Terrasse unmittelbar auf einen geometrisch angelegten Barockgarten, der sich im Hintergrund ausbreitet. Das zarte Kolorit unterstreicht die Anmutung von Ferne im Gegensatz zu der kräftigen Farbigkeit des Pavillons, welche die Nähe zum Betrachter hervorhebt. Das Gartenpanorama ist als fortlaufendes Bild um den Raum angeordnet, wobei der Blick zumeist entlang von Sichtachsen durch die Bogenöffnungen des Pavillons tief in den Park geführt wird, der von einem Parterregarten mit geometrischen Beeten und Springbrunnen bestimmt wird. Seitlich wird dieser Bereich von hohen Heckenwänden und einem Spalier-Pavillon flankiert, der einzelne Elemente des raumbestimmenden Pavillons aufgreift wie beispielsweise die Struktur und die Farbigkeit des Spalierwerks, vorgeblendete ionische Pilaster und die halbkreisförmige vorgelagerte Terrasse. Trotz formaler Übereinstimmungen im Detail ist eine Einbindung des großen Pavillons in den Gesamtzusammenhang des Gartens dennoch schwierig vorstellbar.

Die illusionistische Wirkung betreffend stellt das ‚Erste Zimmer‘ des Goëss-Appartements eine deutliche Weiterentwicklung gegenüber dem Rosenzimmer in Berlin dar. Überhaupt ist zu diesem Zeitpunkt im deutschsprachigen Raum keine vergleichbare Dekoration zu finden, die ein Zimmer in ähnlicher Weise so vollkommen in eine Gartenlaube zu verwandeln versucht wie die Schönbrunner. Ähnlichkeiten bestehen jedoch zu einer Pariser Dekoration, die sich heute im Musée Carnavalet befindet. Sie wurde von François Boucher und Jean-Honoré Fragonard um 1765 für den Salon von Bouchers Kupferstecher Gilles

¹⁸⁶ Iby 2000, S. 147

Demarteau geschaffen. Wie in Schönbrunn umläuft ein Sockel aus Spalierwerk den kleinen Raum. Anders als dort, wo kräftige Spalierpfeiler, ein ebensolches Dach stützen, wird in Paris jede Wandfläche durch schmale Spalierprofile in drei Teile geteilt, die eine Laubensituation nur andeuten. An der Rückwand des Raumes wird der Blick im mittleren Feld auf eine Schar von Hühnern gelenkt, die sich inmitten von bäuerlichem Gerät bewegt. Schaf, Hund und Katze ergänzen das ländliche Idyll in den schmalen Seitenfeldern. Dass hier ein höfisches Landleben gemeint ist, darauf verweisen ein Zitrusbäumchen in einer „Caisse de Versailles“ und ein Spaliertor, durch das eine Parklandschaft sichtbar wird.

Die Mittelfelder der beiden Seitenwände des Raumes zeigen im Kontrast zur ländlichen Szenerie weite Ausblicke auf wassereiche Landschaften, die reich mit exotischen Vögeln wie Pfauen, Reiher, Papageien und Enten besetzt ist. Hierin ähneln sie Bergls Darstellungen von Tieren, die jedoch genau wie seine Abbildungen von Pflanzen im Gegensatz zu den Pariser Malereien wissenschaftlich wesentlich exakter sind. Die exotischen Landschaften werden seitlich durch schmale Wandfelder gerahmt, die in kleine, mit Blumen geschmückte Spaliernischen führen, welche jeweils durch eine illusionistisch gemalte Puttenskulptur besetzt sind.

Die einzelnen Wandbilder haben zwar einen einheitlichen Horizont, lassen aber anders als im Goëss-Appartement keine fortlaufende Szene entstehen, da durch ihre Komposition jedes Bild für sich abgeschlossen erscheint und nicht im nächsten Wandfeld fortgesetzt wird. Zudem sind die Ausblicke auf exotische Landschaften, in Spaliernischen und auf eine ländliche Idylle so unterschiedlich, als dass man sie als Einheit erfahren könnte. Im Gegensatz zu Bergls häufig etwas graphisch wirkenden Malereien sind diejenigen Bouchers und Fragonards jedoch phantasievoller komponiert und insgesamt malerischer aufgefasst. Ob Bergl die Raumausstattung kannte, ist nicht bekannt. Die Ähnlichkeiten sind jedoch überraschend und zeigen wie aktuell das Thema einer gemalten Laube mit Ausblick in eine Landschaft zu jener Zeit war.

Anders als in den aus Stuck und Holz geschaffenen Laubenzimmern ist die Schönbrunner Malerei vollkommen vom mikromegalischen Ornament befreit, das dort beständig zwischen zwei Realitätsebenen hin- und her changiert. Hier ist das Ornament allein dekorativ und wird als mimetisches daher nur dort eingesetzt, wo es in ‚Wirklichkeit‘ vorkommen könnte: Als Schmuck des Treillagerwerks. Daraus resultiert auch ein veränderter Anspruch der Laubendekoration: Sie will nicht mehr auf eine Gartenlaube anspielen und dabei eine phantastische Gartenatmosphäre erzeugen, sie will einen

Gartenpavillon abbilden. Neben der naturgetreuen Fassung aller Elemente, welche in dieser Form in einer Stuck- oder Holz-Laubendekoration immer nur andeutungsweise vorkommt, trägt der fortlaufende Ausblick in den Park am meisten zur illusionistischen Wirkung des Raumes bei, wobei der Ausblick auf gemalte Parterregärten durch die Aussicht auf den Schönbrunner Parterregarten ergänzt wird. Dennoch ist die Entstehung des ersten Zimmers des Goëss-Appartement nicht losgelöst von den Laubenzimmern aus Stuck und Holz zu betrachten. Diese sind häufig wie das Goëss-Appartement ebenerdig zum Garten hin angeordnet und haben einem Pavillon entsprechend eine geringe Größe. Auch das Zusammenwirken von Außen- und Innenraum mittels der Fenster ist häufig in diesen Laubenzimmern zu finden. Elemente wie Blütenketten, Okuli, die sich zum Himmel öffnen, und flatternde Vögel sind ebenfalls dem Repertoire der Laubenzimmer aus Stuck und Holz entlehnt. Auch das Verhältnis zwischen dem Pavillon im Vordergrund und dem Park im Hintergrund ist noch von der Beziehung vom Stuckspalierwerk zur hinterfangenden Wand beeinflusst. Letztere wurde oft zum unbestimmten Grün des Gartens oder aber zu atmosphärischem Himmelsraum, der sich hinter dem Spalierwerk ausbreitete. Im Goëss-Appartement fällt nun auf, dass sich der Park im Hintergrund fast übergangslos an den Pavillon im Vordergrund anschließt. Es fehlt ein ausgleichender Mittelgrund. Auch die Farbigkeit wechselt unmittelbar zwischen den leuchtenden Farben des Pavillons und dem blassen Kolorit des Parks. Diesem kommt nun eine ähnliche Funktion zu wie dem unbestimmten Grün der Laubenzimmer aus Stuck und Holz: Er ist zwar zu einem bestimmbareren Ort geworden, wirkt aber ebenfalls wie eine Folie, die sich hinter dem Pavillon aufspannt.

Auffällig ist auch die Architektur. Es wäre durchaus möglich gewesen, in dem kleinen Raum eine der unzähligen Varianten eines wirklichen Treillage-Pavillons abzubilden. Dies ist jedoch nicht geschehen. Hohe, rundbogige Öffnungen im Wechsel mit Treillagepfeilern kommen zwar bei runden und polygonalen Gartenpavillons oder Berceaux vor. Gemeinsam mit den integrierten Türelementen lässt sich das ‚Erste Zimmer‘ des Goëss-Appartements aber keiner dieser Gartenarchitekturen zuordnen. Vielmehr ist hier eine Phantasiearchitektur dargestellt, die durch die vielen fremdländischen Pflanzen, welche in dieser Form in keinem Barockgarten anzutreffen sind, ins Exotische gesteigert wird. Damit ist auch eine geistige Nähe zu den Laubenzimmern aus Stuck und Holz zu erkennen. Diese meinen immer eine phantastische, irreale Gartenarchitektur, die oft durch exotische Tiere und Pflanzen ergänzt wird. Dieses Phantastische wurde auch in den Treillagepavillon des Goëss-Appartements übernommen, umgewandelt in eine neue Formensprache.

Noch deutlicher wird dieser Aspekt im ‚Zweiten Zimmer‘ des *Goëss-Appartements*‘ (Abb. 79, 80), wo der Betrachter in eine phantastische Treillagearchitektur innerhalb einer irreal-exotischen Parklandschaft versetzt wird. Dieser Raum, der Kaiserin Maria Theresia angeblich als Schlafzimmer diente¹⁸⁷, wird in der Sockelzone wiederum von einem Treillagezaun umlaufen. Darüber erhebt sich aber kein geschlossener Pavillon wie im ersten Zimmer, sondern einzelne Architekturversatzstücke aus Spalierwerk. Die Türen sind wieder als Treillageportale aufgefasst, ebenso die zwei Fensternischen, die mit Spalierwerk verkleidet sind und sich in zwei Okuli zum Himmel öffnen. Die Ecken sind als Treillagewände gestaltet und fassen auf der einen Seite des Raumes eine Urnenvase auf einem Sockel ein, die ihr reales Gegenstück auf der anderen Wandseite in einem ähnlich gestalteten Ofen findet. Die Rückwand des Zimmers ist als großer Treillagebogen gestaltet, der von einem locker geschwungenen, baldachinartigen Tuch überspannt wird, das seitlich an den Ecktreillagen befestigt ist. Die Auszeichnung dieser Wand durch den Baldachin würde für ein Bett an dieser Stelle sprechen und die Nutzung des Raumes als Schlafzimmer plausibel erscheinen lassen.

Die Treillageelemente des Raumes werden wie im ersten Zimmer durch Palmen und andere exotische Pflanzen ergänzt. Diese sind nicht mehr nur deren Begleiter, sondern eigenständig geworden und ersetzen funktional zum Teil das Spalier, indem sie die Ecken und die Seitenmitten der Wände betonen. Insbesondere die Palmen mit ihren ausladenden Wedeln dienen dazu, den Übergang zum Gewölbe zu verschleifen. Oberhalb des Sockels sind wieder verschiedene Früchte üppig zu Stillleben arrangiert. Dem Vordergrund wird aber gegenüber dem ersten Zimmer eine größere Tiefe eingeräumt, die wie eine schmale Bühne wirkt. Neben den Früchten sind hier weitere Elemente, die zu einem Garten gehören, versammelt. So finden sich mit Blumen gefüllte Vasen auf steinernen Sockeln, die durch ihre Form wiederum mit dem Keramik-Ofen in Korrespondenz treten. Desweiteren lehnen sich kleine Schalenbrunnen mit Putten und Delfinen an die Treillageportale an. Gartengeräte wie etwa eine Gießkanne liegen wie zufällig vergessen zwischen den Früchten. Andere Werkzeuge wie Rechen oder Spaten sind mit zierlichen Strohüten, Fächern und Handschuhen zu lockeren Gehängen gebunden und an den Palmen befestigt. Sie stellen eine Reminiszenz an ähnliche Gehänge und Trophäen dar, wie

¹⁸⁷ Iby 2000, S. 148

sie aus Stuck oder Holz gebildet so häufig als Schmuck an Wandpaneelen zu finden sind.¹⁸⁸

Treillagewerk und Palmen sind wie im Raum zuvor nochmals üppig mit Blumenketten behängt. Die ganze Szenerie wird durch Papageien, ein Fasanenpaar mit seinen Küken, ein Äffchen und ein munter dahinspringendes Schoßhündchen, eine Phalène¹⁸⁹, belebt, wobei die Tiere gleichzeitig die Tiefenräumlichkeit der Vordergrundbühne steigern. Diese endet an der Rückwand des Zimmers an einer Balustrade, die den Vordergrund gleichzeitig zu einer Gartenterrasse werden lässt.¹⁹⁰ Dahinter fällt in ähnlich starkem Kontrast zwischen Vorder- und Hintergrund wie im ersten Zimmer der Blick auf eine Gartenanlage. Diese ist jedoch nicht mehr primär von regelmäßig angeordneten Beeten und Hecken bestimmt, sondern durch architektonische Versatzstücke und Treillage-Elemente. Auf der rechten Wandseite fällt der Blick über einen gepflasterten Weg auf einen Garten, der von Spalierzäunen und Toren eingefriedet wird, die eine Spielart der großen Treillageversatzstücke im Schlafzimmer darstellen. Dahinter führt der Weg weiter zu einem Springbrunnen und zu weiteren Spalierarchitekturen, einem kleinen Schlösschen und zu einer Freitreppenanlage, die wohl zu einem Boskett führt, das von Heckenwänden eingefasst ist. Die einzelnen Elemente sind nicht mehr wie im ersten Raum achsial angeordnet, sondern führen über Eck in die Ferne. Eine weitere Phalène bringt Leben in die einsam und entrückt wirkende Gartenlandschaft und stellt gleichzeitig eine Verbindung zum Vordergrund her. In ähnlicher Weise sind auch die linke sowie die Rückwand des Zimmers gestaltet, allerdings überwiegen hier die steinernen Architekturen gegenüber den Treillagen.¹⁹¹ Die Malerei der Rückwand wird an der gegenüberliegenden Wand reflektiert. Zwischen den Fenstern ist ein einteiliger Spiegel angebracht, der von fruchtumranktem Treillagewerk umgeben ist. So wird der Blick durch die Fenster auf den Parterregarten von Schloss Schönbrunn durch den gespiegelten Ausblick auf die Gartenarchitekturen ergänzt. Der Spiegel ist ebenfalls dem Repertoire der Laubenzimmer aus Stuck und Holz entlehnt, wobei der ausschließliche Einsatz an der Fensterseite

¹⁸⁸ Als zwei Beispiele von vielen seien hier die Gehänge der Goldenen Galerie von Schloss Charlottenburg und die im Vestibül des Benrather Schlosses genannt.

¹⁸⁹ Iby 2000, S. 148

¹⁹⁰ Die Balustrade ist vielleicht ebenfalls ein Hinweis auf eine ursprünglich vorhandene Bettstelle, da im Barock Prunkbetten oft mit einer solchen vom übrigen Raum abgetrennt waren.

¹⁹¹ Auf der linken Seite wird der Blick durch das Fasanenpaar über eine Terrasse in die Tiefe des Gartens geführt, wobei die vordere Ebene von einem Parterre, einem Springbrunnen und Kübelpflanzen bestimmt wird. Treppen führen zu einem antikisch anmutenden Gebäude, das sich über zwei Geschosse erhebt und seitlich von einer Art Kolonnade begleitet wird. Dahinter schließt sich eine Folge von monopterosartigen Pavillons an. Auch hier fehlt die strikte Achsialität. Die Gartenszene der Rückwand wird schließlich von einer großen mit Blumen gefüllten Vase auf einem prunkvollen Sockel eingeleitet, die genau in der

ungewöhnlich ist. Üblicher Weise sind dort die Spiegel eher an den den Fenstern gegenüberliegenden Wänden angebracht, um den realen Garten in den Raum zu spiegeln und den Raum allseitig geöffnet erscheinen zu lassen. Hier im Schlafzimmer des Goëss-Appartements beschränkt man sich auf einen Spiegel an der Fensterwand, der nun den künstlichen Ausblick zurückwirft. Hierdurch wirkt dieser zunächst wie ein Relikt, das seine ursprüngliche Funktion verloren hat. In einem zweiten Schritt scheint jedoch die Simulation der Natur im Sinne einer neuen Beschränkung wichtiger geworden zu sein als die Melange aus Bild und Natur sowie der Natur als Bild.

Die Dekoration der Decke schließlich verbindet ältere Gestaltungsprinzipien mit einem neuen, das Architektonische negierenden Illusionismus. Durch das Verschleifen der Gewölbekappen mit Hilfe der Palmwedel geht die Wand optisch nahtlos in den Deckenbereich über, der als als blassblauer Himmel gestaltet ist, der von für das Rokoko charakteristischen Blütengirlanden durchzogen und durch Vögel und Schmetterlinge belebt ist.

Insgesamt lässt sich der Raum nicht einfach als Darstellung eines barocken Gartens deuten, wie Iby es tut.¹⁹² Auch eine Interpretation als umzäunter Teil des Gartens wie Otto sie versucht¹⁹³, ist schwierig. Im Barock gab es von Treillagen umzäunte Gartenbereiche. Beispiele hierfür finden sich in unmittelbarer Nähe des Schönbrunner Schlosses im „Garten am Keller“. Hier werden fünf Pavillons auf quadratischem Grundriss durch Laubengänge zu einem Hufeisen verbunden. Eine ähnliche Anordnung findet sich bereits 1722 bei Dézallier d'Argenville¹⁹⁴ in einem Entwurf für einen ‚*Cloître couvert de berceaux de treillage entouré de tapis de gazon*‘ (Abb. 81), einer Art Kreuzgang aus Treillagewerk oder aber der ‚*Fontaine d'Encelade*‘ (Abb. 82) in Versailles, einem Fontänenbrunnen, der von Treillagegängen umgeben ist. In allen Beispielen ist jedoch die Einfriedung über mannshoch, so dass ein geschlossener Gartenbereich entsteht. Im Schlafzimmer erreichen jedoch nur die Portale, Bögen und Wandstücke diese Höhe, der Rest der Einfriedung ist ungefähr kniehoch. Eine solche Treillageform ist aus der Gartenarchitektur nicht bekannt. Ähnlichkeiten bestehen jedoch zu einem Raum aus dem Westflügel des *Neuen Schlosses der Eremitage zu Bayreuth, dem Salet* (Abb. 275). Dieser 1758/59 vom Stukkateur Giovanni Battista Pedrozzi ausgestaltete Raum¹⁹⁵, der im Zweiten

Mittelachse steht. Im Hintergrund ist eine doppelstöckige, antikische Architektur zu erkennen, an die sich ein Arkadengang anschließt, der an die Kolonnade im Schlosspark von Versailles denken lässt.

¹⁹² Iby 2000, S. 148

¹⁹³ Otto 1964, S. 93

¹⁹⁴ Antoine Joseph Dezallier d'Argenville: *La Théorie et la Pratique du jardinage*, Paris 1722, S. 74, Abb. 9

¹⁹⁵ Jahn 1990, S. 114

Weltkrieg vollständig zerstört wurde, war wie das Schönbrunner Zimmer von einem niedrigen Spalierwerkzaun umgeben, der hier aber plastisch aus Stuck oder Holz geschaffen war. Den Boden bedeckten schachbrettförmig gemusterte Platten und die Mitte des Zimmers zierte ein in den Boden eingelassener Springbrunnen. Zwei grottenförmige Nischen in den Ecken mit lebenden Singvögeln in Käfigen, ein raumhohes Eisenportal sowie polychrom gefasste, vollplastische Bäume, die jeweils die Fenster an beiden Längsseiten flankierten, ergänzten die Innenraumdekoration; hellblau gestrichene Wände und Decke assoziierten einen Himmel. Eine Art Gartenraum mit dem Einsatz von plastischen Mitteln und Farbe zu schaffen, ist in solch extremer Form zu dieser Zeit einzigartig und am ehesten mit der nur kurze Zeit später entstandenen Rotunde des Badetraktes im Neuen Schloss Bayreuth zu vergleichen. Diese ist allerdings in ihrer Plastizität bereits wieder deutlich zurückgenommen. Die Dekoration des Salet hatte etwas von einer Theaterdekoration, wie Jahn bemerkt.¹⁹⁶ Die Bewohner des Raumes belebten die Szenerie, die ansonsten etwas leblos und starr wirkte. Jahn bezeichnet den Raum zwar als „grünenden, blühenden und fruchtenden Garten“¹⁹⁷, aber auch das ist er ebenso wenig, wie das Zimmer des Goëss-Appartements ein Barockgarten ist. Dem Bayreuther Salet könnte kein wirklicher Ort im Garten zugeordnet werden. Beide Zimmerdekorationen sind vielmehr als Garten-Treillagecapriccio im Sinne der phantastischen Gartenatmosphäre des Rokoko zu denken, das keine wirkliche Laubenarchitektur in einem Garten kopieren will. Ähnlichkeiten mit den Ausstattungen des Goëss-Appartements sowie des Salet hat auch die *Speisezimmer-Dekoration* im Haus der berühmten Pariser Tänzerin und Mätresse des Prinzen de Soubise, Marie-Madeleine Guimard, die um 1771 von Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) geschaffen wurde (Abb. 276). Der nur noch in einer Zeichnung erhaltene Raum¹⁹⁸ war an seinen Längsseiten rund um die Fenster mit einer betont architektonisch aufgefassten, gemalten Treillagedekoration mit Pilastern und Gebälk versehen. An einer Schmalseite öffnete er sich auf einen Garten, der durch hohe Bäume in den Ecken eingeleitet wurde. Ein bewölkter Himmel drang übergangslos von der Decke bis in die Sphäre des Betrachters auf Augenhöhe in den Raum ein. Auf den Wolken lag der Kriegsgott Mars der Liebesgöttin Venus zu Füßen, umschwirrt von unzähligen Amoretten. Die Zimmerdekoration spielte mit dem Topos der Liebeslaube, wobei sich wohl die Guimard selbst in der Rolle der Venus sah. Wie in Schönbrunn und in Bayreuth machte gerade die versatzstückhafte Verwendung von Treillagewerk und Gartenelementen den phantastisch-

¹⁹⁶ Jahn 1990, S. 115

¹⁹⁷ Jahn 1990, S. 115

¹⁹⁸ Royal Institute of British Architects, London, Drawings Collection, Thornton 1985, S. 166

irrealen Charakter des Raumes aus, welcher durch das Eindringen antiker Liebesgottheiten weiter verstärkt wurde. Hierin erinnert das Speisezimmer an Raumlösungen des Rokoko wie etwa die Goldene Galerie von Schloss Charlottenburg, wobei die Dekoration dort natürlich wesentlich abstrakter gedacht ist als in Paris, wo mit der Gartenmalerei bereits eine illusionistischere Auffassung Einzug gehalten hat.

Otto macht im Zusammenhang mit dem Goëss-Appartement auf die Ähnlichkeit der Treillageversatzstücke „zu den Staffagearchitekturen der Bilder Lancrets“ aufmerksam, die häufig von Jaques de Lajoue ausgeführt worden seien.¹⁹⁹ Ein Einfluss de Lajoues auf die formale Gestaltung von Treillagen in Laubenzimmer aus Stuck und Holz konnte bereits nachgewiesen werden. In den Zimmern des Goëss-Appartements werden nun keine bestimmten Formen direkt zitiert, sondern ein konzeptionelles Prinzip wird übernommen. Wie im Stichwerk Lajoues handelt es sich bei den Treillagen um Staffagen und nicht um wirkliche Architektur. Ihre Gestaltung ist allerdings nicht mehr von der Rocaille angeregt, sondern entspringt dem klassischen Formenrepertoire. Geblieben ist jedoch der Gedanke an eine phantastische Treillagearchitektur in einer traumartigen Gartenwelt, wie sie in Lajoues Werken wie beispielsweise dem „Jardin avec personnages orientaux“, „La fontaine d’Amphitrite“²⁰⁰ oder einer Zeichnung für einen Theaterprospekt²⁰¹ so häufig vorkommen und durch Bergl von der zweidimensionalen Welt des Zeichblattes auf die drei Dimensionen eines Innenraumes übertragen wurden. Ein *Aquarell Lajoues*, das sich im Pariser ‚Musée des Arts décoratifs‘ erhalten hat²⁰² (Abb. 83), hat dabei größere Ähnlichkeit mit der Gestaltung des Schlafzimmers im Goëss-Appartement. Es zeigt einen Entwurf für eine Theaterdekoration. Im Vordergrund wird ein gepflasterter Platz halbrund von einer Balustrade eingefasst. Über dieser erhebt sich auf der rechten Seite eine Treillagearkade, die durch klassische Elemente wie Pilaster, Rundbögen, Attika und Gesims bestimmt wird. Im Zentrum des Blattes geht die Arkade in einen runden Treillagepavillon über, von dem eine weitere Arkade in die Tiefe einer Landschaft führt. Der linke Rand wird von einem einzeln stehenden Treillageportal bestimmt. Wie im Goëss-Appartement besteht die Architektur aus Treillageversatzstücken, die keinen konkreten, real möglichen Gartenort meinen, sondern nur seine Atmosphäre evozieren möchten. Auch bei Lajoue öffnet sich der Blick in die Landschaft, die hier allerdings eine von Menschen unberührte ist. Parallelen bestehen ebenfalls bei der Anordnung der Pflanzen im Vordergrund. So werden die Treillagepfeiler beidseitig von Pflanzen begleitet und auf

¹⁹⁹ Otto 1964, S. 92

²⁰⁰ Abbildung bei Roland 1984, Fig. 81 u. 147

²⁰¹ Abbildung bei Bauer 1962, Abb. 46

der linken Seite, wo die Arkade fehlt, ersetzen eine Palme und ein weiterer exotischer Baum die Pfeiler wie es auch bei den Seitenmitten des Schlafzimmers geschieht. Zudem sind diese Bäume wie im Goëss-Appartement üppig von Pflanzenketten berankt. Ob Bergl dieses Aquarell oder ähnliche Vorlagen kannte ist unbekannt, verblüffend bleiben jedoch seine Übereinstimmungen mit der Gestaltung des Schlafzimmers.

Auch der Hintergrund im Schlafzimmer des Goëss-Appartements fügt sich in den Gedanken an eine phantastische Gartenwelt ein. Es ist nicht, wie Iby behauptet, ein Barockgarten dargestellt. Wohl sind einzelne Versatzstücke wie beschnittene Hecken, Brunnen, Kübelpflanzen, Parterrebeete, Pavillons und Treillagewerk vorhanden. Diese sind jedoch niemals in solch einer Anordnung in einem Barockgarten zu finden. Wie bei der Treillagearchitektur des Vordergrundes handelt es sich auch bei der Gestaltung des Hintergrundes mehr um ein Capriccio – in diesem Fall von einem Barockgarten. Dieser bekommt durch seine blasse Färbung, die Ferne signalisieren soll, gleichzeitig etwas Traumartiges. Schließlich bringen die vielen fremdländischen Pflanzen, die normalerweise eher in einem Gewächshaus anzutreffen wären und nicht wie hier unter freiem Himmel wachsend, eine exotische Atmosphäre in die Szenerie.

Das ‚Zweite Zimmer‘ des Goëss-Appartements steht geistig der Dekoration der Laubenzimmer aus Stuck und Holz sehr nah und hat sich aus dieser heraus entwickelt. Treillageversatzstücke, exotische Pflanzen und Tiere sowie der Ausblick auf einen Phantasie-Barockgarten verwandeln den Raum in ein irreales Gartenreich. Der flatternde Baldachin, die vielen Früchte, herumliegende Gartengeräte und höfische ‚Freizeit‘-Attribute wie Fächer, Handschuhe, Sonnenschirm, Sonnenhüte und die Schoßhündchen verleihen der Szene schließlich etwas Ephemereres. Alles scheint vorbereitet zu sein für eine adlige Gesellschaft, die sich in Kürze zu einem Fest im Grünen versammeln wird, wie es etwa in dem Gemälde *‚Fest in Saint-Cloud‘*²⁰³ (Abb. 84) von Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) dargestellt ist. Eine solche Verwandlung in eine unwirkliche Gartenwelt findet sich auch häufig in der Gestaltung von Laubenzimmern aus Stuck und Holz. Wurde sie dort allerdings durch metamorphosierende Rocailles, flirrendes Gold und farblich changierenden Stuckmarmor hervorgerufen, wird sie im Goëss-Appartement durch die Möglichkeiten der illusionistischen Malerei erzeugt. Allerdings versetzt die kräftige Farbigkeit von Bergls Malerei den Betrachter unmittelbarer an einen exotischen Ort; anders als die Rocailledekoration, die eher das Traumhafte betont und den Betrachter auf Distanz hält.

²⁰² Réf. 1687 1761, cote A 6385, Abb 86. bei Beylier/Leclerc 2000

Ein Kabinett aus dem Palais Tattenbach in München

Zwischen 1772 und 1779 entstand die Wanddekoration für ein *Kabinett im Palais Tattenbach in München* (Abb. 85), welche sich heute im Bayerischen Nationalmuseum befindet. Ihr Schöpfer, der Münchner Porzellanmaler Josef Zächenberger (1732-1822) verewigte sich auf einem der Wandfelder des Raumes in einem Miniaturporträt sowie einer Signatur, die auch das Entstehungsdatum enthält.²⁰⁴ In der Sockelzone umläuft eine seladongrüne Lamberie das quadratische Kabinett, darüber erheben sich sehr schmale, hochrechteckige Wandfelder, die mit einer gelblichen Seide bespannt sind und von goldenen Holzleisten eingefasst werden. Diese werden innerhalb der Wandfelder von breiten, gemalten Bändern und berankten Stäben begleitet. Nach oben werden die Wandfelder durch kleine Lünetten abgeschlossen, die aus perspektivisch zulaufendem Spalierwerk gebildet und von Pflanzen bewachsen sind. Sie dienen der Aufnahme von Gegenständen, die zu kleinen Stillleben arrangiert sind und auf Themen aus Wissenschaft, Musik und Kunst anspielen. Die Fläche, auf der sie ruhen, wird dabei von den Bändern gebildet, die an dieser Stelle dreidimensional und gegenständlich geworden sind. Zudem sind den Bändern an dieser Stelle Schlussstein ähnliche Gebilde mit Tierköpfen vorgeblendet, die üppige, Blumen geschmückte Ampeln mit Vögeln in ihren Mäulern tragen. Den Schlusssteinen im oberen Abschnitt antworten an der unteren Leiste quaderförmige ‚Steine‘ mit runden Öffnungen, aus denen Wasser fließt. Gleichzeitig dienen diese als Standfläche für muschelförmige Brunnenschalen, auf welchen Vögel hocken und die in der Mitte mit einer üppig gefüllten Blumenvase geschmückt sind. Schmetterlinge und andere Insekten ‚durchfliegen‘ die Wandfelder.

Rundbogige Spiegel über einem Kamin, bzw. Konsoltisch betonen die Mittelachsen der an die Fensterseite anschließenden Wände. Sie sind als eine Art Treillagetor gebildet: Seitlich werden die Spiegel von schlanken Pilastern flankiert, welche einen berankten Spalierbogen tragen. Die eigentlichen Türen des Kabinetts sind dagegen als Tapetentüren gestaltet, die seine Intimität steigern und den Raum zu einer geschlossenen Einheit werden lassen. Fast völlig getrennt von der Wanddekoration setzt über einem schmalen Gesims die Voute an,

²⁰³ Das Bild befindet sich in der Banque de France in Paris. Abbildung 173 bei Wakefield 1984. Hier finden sich in einem Phantasiepark beispielsweise der aufgespannte Baldachin, Sonnenschirme und weitere höfische Attribute wieder.

²⁰⁴ Feulner 1932, S. 133. Die Signatur lautet: „Zaechenberger pingebat ab anno 1772 in 1779“. Das Palais Tattenbach befand sich bis 1910 an der Ecke Maffei- und Theatinerstraße und gehörte dem Grafen von Tattenbach. Siehe Feulner S. 136.

die durch Volutenkonsolen, die den Plafond stützen, architektonisch aufgefasst ist. Zwischen diese sind jeweils rechteckige Felder aus Spalierwerk gesetzt, durch das sich kräftige Äste mit Weinlaub winden. Die Decke (Abb. 86) ist von der Voute wiederum durch ein Gesims abgesetzt, auf das im Plafondbereich ein ornamentaler Schmuckstreifen folgt, der sich an den Ecken zu mit Blumenkörben geschmückten Kartuschen ausweitet und wie eine zweite Voute wirkt. Das Deckenzentrum ist schließlich als Treillagelaubendach gestaltet, das durch perspektivische Verkürzungen eine Scheinkuppel ausbildet. Wie bereits die Voute wird es ebenfalls von kräftigem Weinlaub bewachsen. In der Mitte öffnet sich das Kuppeldach und gibt den Blick auf zwei Turteltauben frei, die durch den Himmel flattern.

Die Dekoration, die Feulner dem Louis Seize zuordnet, wo in Frankreich zu dieser Zeit tatsächlich ähnliche Wanddekorationen entstanden sind²⁰⁵, übernimmt trotz fehlender Rocailleornamentik einige wesentliche Merkmale der Gestaltung von Laubenzimmern aus Stuck und Holz aus der Zeit des Rokoko. Müller sieht in dem Kabinett „einzig die Decke in ein Laubendach (verwandelt), während in der Wandzone der Zimmercharakter gewahrt bleibt“, wobei als Vorbild für diesen Raum „ein Pavillon mit geschlossenen, innen verzierten Wänden“ zugrunde gelegt wurde.²⁰⁶ Dieser Interpretation kann so nicht einfach zugestimmt werden. Müller übersieht, dass wie beispielsweise im Japanischen Zimmer von Bayreuth die Malerei zwischen einer Ornament- und Bildrealität changiert. Auf der einen Seite kann diese als ornamentale, der Groteske nahe stehende Dekoration, die den Raum abschließt, gelesen werden. Auf der anderen Seite öffnet sich deren Hintergrund aber zu atmosphärischem Luftraum, der die Malerei hinterfängt und sie dreidimensional werden lässt. So sind die berankten Leisten, die die Wandfelder begleiten, nicht nur ornamentales Profil, sondern auch räumlich gedachte Stäbe, um die sich Pflanzen emporwinden. Die Vogelampeln pendeln luftig zwischen Innen- und Außenraum, wobei die Luft von Insekten durchflogen wird. Schließlich deuten die verkürzten Treillagen auf einen Ausblick ins Freie hin, der durch die torartigen Spiegel weiter unterstrichen wird. Dieses Changieren zwischen zwei Realitätsebenen, wie es bei den von der Rocaille hergeleiteten Laubenzimmern aus Stuck und Holz oft zu finden ist, wird hier im Tattenbachpalais auf die Malerei übertragen. Gleichzeitig wird durch dieses Medium die naturalistische Wirkung deutlich gesteigert. Alle Elemente haben eine leuchtende Farbigkeit, die deren Plastizität und Realitätscharakter stark erhöht. Hierin ist gleichzeitig eine neue Auffassung der Gestaltung

²⁰⁵ Die Vergleichbarkeit bezieht sich nur auf die Wanddekorationen. Die Decken sind zu diesem Zeitpunkt in Frankreich nicht illusionistisch gestaltet.

²⁰⁶ Müller 1957, S. 10f.

von Laubenzimmern zu sehen, wie sie uns in anderer Weise bereits im Rosenzimmer des Ermelerhauses begegnete: Die illusionistische Wirkung nimmt einen immer wichtigeren Stellenwert ein. Weisen seldadongefasste Sockelzone und grüne Festons an Kamin und Konsoltisch noch auf charakteristische Gestaltungsmerkmale des Rokoko hin, welche die atmosphärische Stimmung eines Gartenpavillons vermitteln, wird das Neuartige in der Gestaltung der Decke deutlich. Der Plafond ist zunächst in herkömmlicher Weise von Kartuschen und Ornamentbändern umgeben, daran setzt aber nun das nahezu völlig illusionistisch gestaltete Laubendach an, das nicht mehr zwischen einer Ornament- und Bildebene changieren will, sondern möglichst genaues Abbild eines wirklichen Laubendaches sein möchte. Noch gelingt es nicht vollkommen; das gleichmäßig das Spalier hochkletternde Weinlaub erinnert noch an ähnliche Ranken aus Stuck wie sie beispielsweise in Bayreuth vorkommen.

Das kleine Kabinett aus dem Tattenbachpalais präsentiert sich ebenso wie das Rosenzimmer des Ermelerhauses als ein Raum des Übergangs. Im Wandbereich wurden Charakteristika der Gestaltung von Laubenzimmern aus Stuck und Holz auf die Malerei übertragen. Wie üblicherweise im Rokoko steht die Schaffung eines phantastischen Gartenpavillons im Vordergrund, wobei bei der Komposition der einzelnen Wandfelder sogar Elemente der Groteske aufgegriffen werden. Die Decke strebt dagegen einen völligen Illusionismus an. Im Rosenzimmer stellt sich diese Übergangsdekoration auf andere Weise dar. Hier wird einem charakteristischen ornamentalen Deckensystem des Rokoko aus Stuck mit Eck- und Seitenkartuschen sowie einer Art Rosette in der Deckenmitte ein gemaltes illusionistisches zur Seite gestellt, wobei nur noch die Strukturen beider Systeme aufeinander reagieren, welche ansonsten aber völlig eigenständig nebeneinander existieren.

Das Spiegelkabinett in Schloss Luisium bei Dessau und die Cella des Floratempels in Wörlitz

Eine andere Weiterentwicklung der Laubenzimmer des Rokoko verfolgt das *Spiegelkabinett in Schloss Luisium bei Dessau* (Abb. 87), das gleichzeitig verdeutlicht, wie verschiedene Ausprägungen des Gartenzimmers zu dieser Zeit unmittelbar nebeneinander bestehen können. Schloss Luisium wurde für die Gattin des Fürsten Franz von Anhalt-Dessau, Luise Wilhelmine, als Landsitz errichtet. Die Entwürfe stammen von Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff, der auch für die Ausgestaltung der Innenräume verantwortlich war. Das Spiegelkabinett im Obergeschoss des Hauses wurde etwa zwischen 1777 und

1779 ausgestattet und diene als Toilettezimmer und Garderobe der Fürstin.²⁰⁷ „Unter den Spiegeln sind die Kleiderschränke. Selbst die Sitze rundum sind Kleiderspinde“.²⁰⁸ Der kleine Eckraum im rückwärtigen Gebäudeteil öffnet sich an zwei Seiten über drei Fenster zum Garten hin. Seine Ecken sind ausgerundet, so dass eine in etwa ovale Raumform entsteht. Bis auf zwei schmale Wandfelder an den Längsseiten des Raumes, die mit Konsolen bestückt sind, die der Aufnahme von Vasen dienen, sind die Wände vom Sockel bis zum Gesims sämtlich mit Spiegeln versehen. Dabei nehmen die Spiegel gegenüber den Fensterachsen Form und Oberflächenstruktur der Fenster auf. Es handelt sich hier um holzsichtige, englische Fenster, die zum Öffnen nach oben zu schieben sind. Diese Beschaffenheit (außer der Möglichkeit des Öffnens) findet sich nun auch bei den Spiegeln wieder. Die Spiegel in den Zimmerecken dagegen sind etwas breiter als die ‚Fenster Spiegel‘ und mit einem zarten Goldrahmen versehen. Die Spiegel des Raumes spielen so mit zwei Realitätsebenen: Die Fensterspiegel sind als ‚wirkliche‘ Fenster gedacht, lassen den Raum allseitig zum Garten geöffnet erscheinen und machen ihn zu einem freistehenden Pavillongebäude. Die Spiegel in den Ecken dagegen bleiben Spiegel. Sie dienen in traditioneller Weise der weiteren Auflösung der Raumgrenzen und tragen zur Verwirrung des Betrachters bei, der einem ständigen Wechsel zwischen realem und reflektiertem Ausblick ausgesetzt ist.

Im Spiegelkabinett weisen nur noch wenige Elemente an der Decke (Abb. 88) darauf hin, dass der Raum einen mit Grün berankten Gartenpavillon assoziiert. Die Mitte des Plafonds bestimmt ein eingezogenes Quadrat, das aus Pflanzenranken besteht, die an vier Ziernägeln aufgehängt sind. Dieses umfängt ein rundes, medaillonartiges Mittelbild, das ein antikes Motiv, zwei auf Wolken schwebende Genien mit Spiegel, zeigt. Dieses wurde von Erdmannsdorff aus Pietro Santo Bartolis Werk ‚Le Pitture Antiche delle Grotte di Roma e del Sepolcro de Nasonii‘ entnommen.²⁰⁹ Die verbleibenden Zwickelstücke an der Decke werden ebenfalls von Rankenwerk eingenommen, das halbkreis-, beziehungsweise elipsenförmig aufgespannt ist und dessen Mitte jeweils von einem Stab eingenommen wird, um den sich verschiedene Pflanzen wie Weinlaub, Geißblatt und Rosen winden. Hierauf haben sich einheimische und exotische Vögel wie Elster, Wiedehopf, Misteldrossel, Kauz, Kuckuck, Ara und Kleinpapageien aber auch eine tropische Meerkatze und eine Kreuzotter niedergelassen.²¹⁰ Weitere Vögel umflattern die kleinen Szenen. Im Wandbereich sind

²⁰⁷ Froesch 2002, S. 119f., 123 u. 125

²⁰⁸ Karl Morgenstern: Meine Beschäftigungen vom März 1779 bis zum Jahre 1804, Manuskript, Universitätsbibliothek Tartu, Mrg. DXCII, pag. 60 r. u. 60 v., zitiert nach Froesch 2002, S. 125

²⁰⁹ Siehe hierzu ausführlich Froesch 2002, S. 145

²¹⁰ Zur ausführlichen Bestimmung einzelner Pflanzen und Tiere siehe Görgner 1998, S. 88 ff.

zwischen den Spiegeln an Schleifen weitere Pflanzengebinde aufgehängt, die aus Blumen und Früchten bestehen, die wie die Tiere an der Decke genau bestimmbar sind. So finden sich hier Stachelbeeren, Maiskolben, Kirschen, Pfingstrosen oder Flaschenkürbisse.²¹¹ Tiere und Pflanzen sind im Einzelnen äußerst naturalistisch gemalt und der Darstellung einer Vielzahl bestimmter Arten wird eine große Bedeutung beigemessen. Dennoch hat der Raum im Gegensatz zum Rosenzimmer oder dem Kabinett im Tattenbachpalais nicht an illusionistischer Wirkung gewonnen. Es wurden vielmehr Gestaltungskriterien des Rokoko aufgegriffen und an eine neue Formensprache angepasst. So findet sich hier das versatzstückhafte Vorkommen einzelner Elemente einer Gartenlaube wieder wie es sich auch bei den frühen Treillagezimmern fand: Von den Wänden hängen Blumengirlanden, an der Decke sind weitere Pflanzenketten gespannt, Ranken winden sich um Stäbe. Wurde aber in diesen früher entstandenen Räumen die Atmosphäre einer phantastischen Gartenwelt erzeugt, bleibt es im Spiegelkabinett beim bloßen Zitat. Die einzelnen Elemente sind ungemein naturalistisch gestaltet, behalten aber eine bildhafte Wirkung. Ähnlich wie in den Treillagezimmern des Rokoko flattern Vögel durch die Szenerie. Sie schaffen es aber nicht, den Raum nach oben zu durchbrechen und ihn zu einem Himmelsraum werden zu lassen. Alle Tierdarstellungen sind in die Fläche geklappt, es gibt keine perspektivischen Verkürzungen und auch das Medaillon mit den Genien, die eigentlich durch einen Himmel fliegen, wirkt wie ein Bild, das an der Decke befestigt ist und den Raum nach oben abschließt. Insbesondere die Tierdarstellungen erinnern an ähnliche Darstellungen des italienischen Frühbarocks wie beispielsweise die nach 1609 entstandenen Loggien im Palazzo Rospigliosi-Pallavicini in Rom. Hier sitzen flächig-bildhaft wirkende Vögel in den Öffnungen der Laubendachkonstruktion, welche aber im Gegensatz zum Luisium illusionistisch gedacht ist.

Wie Froesch richtig bemerkt, „scheint Erdmannsdorff vor allem bei der Gestaltung des Spiegelkabinetts auf das spätbarocke Spiel mit der Aufhebung der Raumgrenzen nicht vollends verzichtet haben zu wollen“.²¹² Hier wurde ein älteres Raumsystem, das ein illusionistisches Verwirrspiel fordert, mit einem naturalistischen, aber das Bildhafte betonenden Dekorationsschema verbunden. Das Spiel mit den Spiegeln, die im Rokoko immer eine Traumwelt erzeugen, läuft im Verbund mit einer eher rationalen Dekoration seltsam ins Leere. Diese Dekoration, die im Detail naturalistisch gedacht ist, aber im Bildhaften verbleibt und eine ornamentale Raumwirkung erzeugt, steht eher den charakteristischen Innenraumdekorationen des frühen Klassizismus nah. Beispiele sind

²¹¹ Siehe Görgner, 1998, S. 89

unmittelbar vor Ort im Schloss Luisium, beispielsweise im Gartensaal im Gesellschaftssaal oder aber im Kabinett der Fürstin in Schloss Wörlitz zu finden.²¹³ Damit zeigt sich neben dem Aufkommen einer illusionistischen Tendenz bei den Laubendekorationen eine zweite, die das Ornamental-abstrahierte betont.

Etwa zwanzig Jahre später wurde das das gemalte Laubenzimmer nochmals im „Wörlitzer Gartenreich“ thematisiert. Ab 1796 schuf Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff für den Blumengarten in Wörlitz den Floratempel (Abb. 283) nach dem Vorbild des Clitumnus-Tempels bei Spoleto.²¹⁴ Das Innere der Cella wurde vom Berliner Maler Johann Fischer nach Entwürfen Erdmannsdorffs sowie Blumenmotiven aus Johann Georg Carl Batschs Publikation „Der geöffnete Blumengarten“ ausgemalt.²¹⁵ Die luftig in türkisblau gefassten Wände werden durch lisenenartige, weiße Streifen gegliedert, an denen an einem Stab ornamental aufgefaßte Blumenwinden in Spiralen nach oben ranken. Den Abschluss der Wandzone bildet ein kräftiges, antikisierendes Gebälk, das zum Gewölbe überleitet. Dort nehmen in den Ecken zarte Rohrkolbenstengel ihren Anfang, die im Deckenzentrum ein Florabild einfassen und gleichzeitig weiteren Pflanzenwinden als Rankhilfe dienen.

Wie im Luisium ist die Auffassung der Pflanzen im Detail äußerst naturalistisch, die Darstellung der Laube indes stark stilisiert. Anders als dort spielt jedoch im Floratempel die Tektonik der Laube und deren Atmosphäre eine größere Rolle, wozu eine illusionistische Malerei an der Rückseite des Raumes entscheidend beiträgt. Dargestellt ist der Ausblick durch ein Rankgitter, das u. a. mit Geißblatt bewachsen ist, auf eine Palastarchitektur, vor der sich eine Erotenszene abspielt.²¹⁶ Das Türkisblau der Wände erscheint auch in der Malerei und wird hier zum Blau des Himmels umgedeutet, der zum Horizont hin ins gelbliche changiert und so an einen Morgen- oder Abendhimmel erinnert. Weitere Erosen erklettern das Rankgitter oder durchflattern blumentragend die benachbarten Wandfelder und unterstreichen auch hier die zweite Lesart der türkisblauen Farbe als Himmel. Noch einmal wird hier das Motiv des atmosphärischen Himmelsraums aufgegriffen. Insgesamt sind die einzelnen Teile der Innendekoration sowohl konstruktiv als auch perspektivisch ‚richtig‘ zueinander in Bezug gesetzt, so dass der Besucher den Raum mehr noch als das Spiegelskabinett als abstrahierte Gartenlaube assoziieren kann.

²¹² Froesch 2002, S. 129

²¹³ Abbildungen bei Froesch 2002, S. 92, 99, 104, 105

²¹⁴ Trauzettel 1994, S. 192

²¹⁵ Kanstein 2003, S. 32

²¹⁶ Die Malerei ist laut Kanstein, 2003, S. 38 auf den Ausschnitt aus einer Dekoration aus den Vatikanischen Loggien zurückzuführen, welche als Loggienpilaster VIII. im Jahre 1772 von Giovanni Volpato und Pietro Ottaviani in „Le Logge di Raffaele nel Vaticano“ veröffentlicht wurde.

Gleichzeitig versucht man durch die florale Dekoration der Widmung des Gebäudes an die Blumengöttin Flora auf besondere Weise Rechnung zu tragen. Von außen präsentiert sich der Bau als antiker Tempel, das Innere entspricht dagegen bis auf eine große Flora-Statue mit seiner Laubenausstattung in keiner Weise einer Tempelcella. Stellt sich diese in der Regel als geschlossenes Heiligtum dar, so ist die Wörlitzer Cella als luftige Laube eng mit der umgebenden Gartenlandschaft verbunden. Unterstrichen wird dieser Aspekt durch zwei große Fensteröffnungen in der Rückwand sowie ein Okulus im Gewölbe, welche die illusionistische Malerei von drei Seiten flankieren.

Noch viel weniger als das Spiegelkabinett will sich die Laube in der Cella des Floratempels als verklarte Gartentraumwelt verstanden wissen, dazu wird die Abstraktheit ihrer Darstellung dem Betrachter zu offen und klar vor Augen geführt. Sie dient vielmehr, wie so viele andere Orte in den Wörlitzer Gartenanlagen, der Visualisierung von Reiseeindrücken und –erinnerungen, die auf der 1765/66 von Fürst Franz von Anhalt-Dessau und seinem Freund und Architekten Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff unternommenen Reise nach Italien gewonnen wurden. So dient das Gebälk der Laube als „Aufstellungsort“ für illusionistisch gemalte Vasen, die Kansteiner allesamt antiken Vorbildern zuordnen konnte²¹⁷, drei von ihnen stammen sogar aus der Sammlung des englischen Gesandten, Antikenkenners und Vesuvforschers Sir William Hamilton, bei dem Fürst Franz und Erdmannsdorff in Neapel zu Gast waren. An ihn erinnert in Wörlitz die Villa Hamilton am „Stein“. Das Vorbild für das Deckengemälde der Flora ist in der Domus Aurea des Nero zu finden, die von der Dessauer Reisegruppe im Januar 1766 besucht wurde und auch die Loggien Raffaels, die ausschnitthaft in der illusionistischen Malerei zitiert werden, sind gewiß vom Aufenthalt in Rom inspiriert. Die luftige Laube wird so einerseits zum Ort der Blumengöttin Flora, der mit der Statue der kapitolinischen Flora und den Kopien römischer Wandmalereien mit dem antiken Rom assoziiert wird, andererseits wird die Cella zum Ausstellungsort einer imaginären Antikensammlung.

Das Rosenlaubenzimmer von Schloss Schwedt

Das knapp zwanzig Jahre nach dem Spiegelkabinett des Luisiums entstandene *Rosenlaubenzimmer von Schloss Schwedt an der Oder* (Abb. 89) stellt eine Fortsetzung der illusionistischen Ausprägung des Laubenzimmers dar, wie sie im Ermelerhaus und Tattenbachpalais begonnen hatte, und markiert nach dem Spalierzimmer des Goëss-Apparte-

²¹⁷ Kansteiner 2003, S. 32ff.

ments von Schönbrunn einen zweiten Höhepunkt dieses Raumtyps gegen Ende des 18. Jahrhunderts.

Das Rosenlaubenzimmer im zweiten Stockwerk des Schlosses gehörte zusammen mit einem Wohnzimmer, einem Turmkabinett sowie einem Teezimmer zum privaten Appartement der Prinzessin Friederike von Preußen und wurde von ihr als Schlafzimmer genutzt. Die Prinzessin, eine Schwester der späteren Königin Luise von Preußen, war mit Prinz Louis von Preußen verheiratet. Er wurde 1795 zum Kommandeur von Schwedt ernannt und in diesem Zusammenhang kam es zur Neuausstattung verschiedener Räume des Schlosses nach Entwürfen von Friedrich Gilly.²¹⁸ Die Ausführung des Rosenlaubenzimmers vor Ort übernahm vermutlich ein Tapetenmaler der Berliner Firma Wessely.²¹⁹ Bereits im Inventar von 1799 wurde das heute zerstörte kleine Zimmer als „rosen laube“ bezeichnet.²²⁰ Der einachsige Raum wurde nachträglich mit einem Tonnengewölbe aus Holz ausgestattet²²¹, um damit den Anforderungen an eine Gartenlaube auch mit der Raumform entgegen zu kommen. Zur Ausstattung gehörten „zwei Diwans mit weißen Kattun überzogen“ sowie zwei Tabourets. Hinzu kamen „2 Vasen von weißem Milchglas auf Trepieds von Mahagony und 1 Alabasterlampe mit Bronzeketten und Verzierung“.²²²

Die Wände werden durch eine dichte Abfolge senkrechter, weißer Stäbe gegliedert, die zu einem schmalen Gesims hochführen. Dahinter wächst eine dichte Rosenhecke aus unzähligen hellgrünen Blättchen und rosa Blüten, deren Zweige über die Stäbe hinweg vereinzelt in die Laube hineinwachsen. Ein dreiteiliger Spiegel an der Rückwand des Raumes reflektiert das durch das Fenster einfallende Licht und bringt so die notwendige Helligkeit in den Raum, die die Gestaltung der Decke (Abb. 90) assoziieren lässt. Denn über dem Deckengesims bricht das Dickicht der Rosenhecke plötzlich auf und gibt den Blick auf einen blauen Himmel frei. Auch das Lattengerüst ist hier abwechslungsreicher gestaltet. Die halbkreisförmigen Schmalseiten werden von großen Okuli bestimmt, die seitlich von einem Lattengitter eingefasst sind. Das Tonnengewölbe ist von einem achteckigen Gitternetz überspannt, das im Scheitel der ‚Laube‘ eine rechteckige Öffnung einfasst. Die Rosen bilden hier kein einheitliches Strauchwerk mehr, sondern werden in verschiedenen üppigen Ranken über die tonnengewölbte Decke geführt, wo sie als optische Aufhängung der Alabasterlampe dienen. Blättchen und Rosenblüten werfen jeweils

²¹⁸ Kat. Ausst. Berlin 1984/1, S. 133f., Oncken 1935, S. 27, 88

²¹⁹ Schendel 2005, S. 61

²²⁰ Kat. Ausst. Berlin 1984/1, S. 134

²²¹ Kat. Ausst. Berlin 1984/1, S. 134

²²² Kat. Ausst. Berlin 1984/1, S. 136

Schatten, wodurch eine größere Raumtiefe erzeugt wird. Trotz der überaus naturalistischen und detaillierten Darstellung der Einzelform haftet der Gesamtkomposition etwas Artifizielles an. Dieses wird durch den starken Kontrast zwischen der dichten Rosenhecke an der Wand, welche fast wie ein Tapetenmuster wirkt, und den luftigen, freieren Ranken an der Decke erzeugt, deren scharfer Übergang nur durch das Gesims gemildert wird.

Etwa um die gleiche Zeit wie Schloss Schwedt errichtete David Gilly 1798 *Schloss Freienwalde*. Im *Speisesaal* waren Wände und Decken übergangslos mit einer bemalten Tapete bedeckt, die über und über mit Rosenranken versehen war.²²³ Diese wuchsen aus einer schmalen Erdzone unmittelbar über dem sockellosen Fußboden hervor und rankten locker nach oben, ohne jedoch eines stützenden Gerüsts zu bedürfen. Der Raum wurde so in eine Art Rosenhain versetzt. Bis auf das fehlende Lattenwerk erinnert der Speisesaal an das Rosenlaubenzimmer von Schwedt, wobei die Rosenranken aber im Bereich der Wände lockerer geführt sind als dort und stets einen dahinterliegenden Himmelsraum suggerieren.

Das Weinberghaus im Garten von Schloss Ludwigsburg

Ab 1798 wurden die Gärten rund um das Ludwigsburger Schloss unter Herzog Friedrich von Württemberg landschaftlich umgestaltet. Zu dieser Zeit entstand auch der Obere Ostgarten, der durch Ruinenversatzstücke, einen Weinberg mit mediterran anmutender Bepflanzung sowie ein *Weinberghaus*²²⁴ (Abb. 91) als idyllische Bekrönung der Anlage einen südlichen Charakter erhielt. Der um 1800 von Nikolaus Friedrich von Thouret entworfene kleine Bau stellt sich von Außen als rustikaler zweistöckiger Pavillon dar. Der Sockel ist aus grobem Bruchstein beschaffen, darauf erhebt sich das runde Obergeschoss, dessen Außenhaut mit gespaltenen Weiden- und Haselnussruten verkleidet ist und ein weit auskragendes Dach aus Reet trägt, das von einem Agavenkübel bekrönt wird. Das Gebäude wird von einer Terrasse umgeben, die aus unbearbeiteten Baumstämmen und Ästen besteht, und mit Wein bewachsen ist. Die natürlich belassenen Materialien unterstreichen den einfachen, ländlichen Charakter des Pavillons. Das Innere des Obergeschosses umfasst einen einzigen Raum, der sich über acht Fenstertüren nach außen öffnet. Durch illusionistische Malereien, von denen heute nur noch die der Decken (Abb. 92) erhalten sind, wurde der Raum vollständig in eine von Wein bewachsene Spalierlaube verwandelt. Die Wandabschnitte zwischen den Fenstern waren mit einem rautenförmigen Spalier aus

²²³ Schmitz 1925, S. 202ff., *Schloss Freienwalde – Kleinod preußischer Landbaukunst*, hg. v. Kultur GmbH Märkisch Oderland 2000, S. 16ff.

weißen Latten versehen, zwischen das Spiegel eingelassen waren.²²⁵ Sowohl Spiegel als auch Latten waren illusionistisch mit Weinlaub bemalt. In der Voute setzt sich – abgesetzt durch ein Gesims – noch heute das Spalierwerk der Wände in gemalter Weise fort. Darüber im Bereich der Decke wird die Konstruktion luftiger. Unzählige schmale Stäbe aus Bambus laufen radial auf das Deckenzentrum zu und werden mit konzentrisch verlaufenden Bambusringen zu einem Gitternetz verwoben. Üppig quillt Weinlaub durch das Dach. Zum Deckenzentrum wird der Bewuchs immer spärlicher und gibt in einem Okulus schließlich einen Blick in den Himmel frei.

Die Fenstertüren des Raumes lassen sich in die dazwischenliegenden Wandabschnitte schieben, so dass der Besucher bei geöffneten Türen den Eindruck erhielt, inmitten einer luftigen Laube auf der Höhe eines Weinbergs zu sitzen, eng verbunden mit der umgebenden ‚wirklichen Natur‘, wobei gemaltes und wirkliches Weinlaub optisch ineinander übergingen. Die Gestaltung der Pavillonwände mit echtem Lattenwerk und Spiegeln lässt noch leise Gestaltungsprinzipien des Rokoko anklingen. Dessen Spalierwerk aus Stuck oder Holz hat hier in Ludwigsburg allerdings alles Ornamentale und Mehrdeutige verloren und ist zu wirklichem Treillagewerk geworden, das vom Außen- in den Innenraum übertragen wurde und eine größtmögliche illusionistische Wirkung der Raumdekoration unterstützen sollte. Die zwischen den Latten eingesetzten Spiegel dagegen spielten noch einmal auf den ‚atmosphärischen Himmelsraum‘ des Rokoko an, zudem verliehen sie der Wanddekoration durch ihr Blinken und Glitzern im Licht etwas unreal Künstliches. Die Gestaltung der Decke schließlich hat alles Rokokohafte hinter sich gelassen. Die Konstruktion aus Lattenwerk, die eine Art Kuppel vortäuscht, und die naturalistische Weinlaubmalerei erinnern an die Dekoration aus dem Tattenbach-Palais in München. Sind in diese allerdings noch ‚Störelemente‘ wie Eckkartuschen und Ornamentstreifen integriert, die den Zimmercharakter betonen, fehlen diese Elemente in Ludwigsburg vollkommen und stellen die Illusion in den Vordergrund. Vorbildhaft für die Gestaltung des Daches im Weinberghaus sind sicherlich die illusionistisch gemalten Laubendächer der italienischen Renaissance wie beispielsweise ein Gewölbe in den Loggien Gregors XIII. im Vatikan, das in den 1570er Jahren entstand.²²⁶ Radial und konzentrisch verlaufende Stäbe bilden hier eine luftige Dachkonstruktion, die üppig von naturalistischem Weinlaub bewachsen wird, das zur Deckenmitte hin spärlicher wird und

²²⁴ Wenger 1998, S. 54ff.

²²⁵ Auf den Wänden haben sich heute noch Abdrücke des Lattenwerks erhalten.

²²⁶ Börsch-Supan 1967, S. 257. Weitere Beispiele: Loggia des Palazzo Rospigliosi-Pallavicini (nach 1609), ein Gewölbe des Palazzo Lancellotti (1617-23) in Rom oder im Gewölbe der ‚Stanza des Parnaso‘ in der Villa Aldobrandini in Frascati (1602-1603) von Cavalier d’Arpino gemalt. Siehe Fagiolo 1997, S. 218.

den Himmel freigibt. Während hier jedoch große Vögel, die zwar überaus naturalistisch gemalt auf der Lattenkonstruktion sitzen, aber perspektivisch nicht auf den Betrachter ausgerichtet sind, eine illusionistische Raumwirkung wieder zurück nehmen, fehlen solche ‚Störelemente‘ im Weinberghaus in Ludwigsburg vollkommen; die Abbildung einer wirklichen Gartenlaube steht im Vordergrund. Zudem wird großer Wert auf eine einfache Anmutung gelegt. Die Laubengewölbe in Italien haben oft ein kunstvolles, architektonisch kompliziertes Holzgerüst, das berankt wird. In Ludwigsburg ist dieses dagegen aus einfachen konzentrischen und radialen Streben zusammengefügt und unterstreicht den ländlichen Charakter des Pavillons und der Weinbergsanlage. Durch die Verwendung von Bambusstreben erhält der Raum zudem eine exotische Note und greift damit Elemente der Otaheitischen Hütte auf, die gegen Ende des 18. Jahrhunderts im Zuge der Reisebeschreibungen von der Südseeinsel Tahiti durch James Cook und Georg Forster zu einer beliebten Kleinarchitektur im Garten oder Innenraumdekoration wie etwa im Schloss auf der Pfaueninsel wurde. Die äußere Gestalt des Weinbergpavillons unterstreicht den Gedanken an eine schlichte Hütte.

2.5. Zur Entwicklung der gemalten Laubenzimmer

Bis auf die Laubendekorationen von Bruchsal und Rastatt entstanden alle gemalten Laubenzimmer erst ab den 1760er Jahren und ersetzten immer mehr die aus Stuck und Holz geschaffenen. Wurden in der Rastatter Kolonnade deutlich ältere Motive aus Italien aufgegriffen, zeigten sich im Bruchsaler Laubensaal mit den spärlich belaubten Weinranken und der zunehmenden Bedeutung des durchscheinenden Himmels bereits Andeutungen an Gestaltungsmerkmale der zukünftigen Laubenzimmer aus Stuck und Holz. Diese waren sehr stark vom Rocailleornament beeinflusst und intendierten die abstrahierte Darstellung einer Spalierlaube, die eine phantastisch-irreale Gartenatmosphäre erzeugt. Von großer Bedeutung war die Erweiterung des Zimmers durch einen unbestimmten Himmelsraum, der sich hinter dem Spalierwerk auftat und unbedingt mit dem Wesen der Rocaille in Verbindung stand. Ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts tendierte die Laubendekoration dazu, illusionistischer und naturalistischer zu werden. Zunächst wurden zaghaft zumeist die Blütenranken, die zuvor weiß, golden oder silber gefasst waren, polychrom gestaltet. Außerdem stimmte man das Spalierwerk in seiner Tektonik auf die Größe und den Blickpunkt des Betrachters ab. Versuchte man diese

Problematik zunächst weiterhin mit den Materialien Stuck und Holz zu lösen, fand ab den 1760er Jahren immer mehr die Malerei Verwendung, welche größere Möglichkeiten bot, der sich verändernden Gestaltungstendenz gerecht zu werden. Dabei lassen sich verschiedene Entwicklungslinien beobachten. So wird das Prinzip des atmosphärischen Himmelsraums wiederholt aufgegriffen. Dieser ist in adaptierter Weise noch im Palais Tattenbach, dem Spiegelkabinett von Schloss Luisium, dem Rosenlaubenzimmer von Schwedt und dem Weinberghaus in Ludwigsburg im Blau des Himmels spürbar, das durch die Blattranken hindurchscheint. Sogar im ersten Zimmer des Goëss-Appartements ist er in der Folienhaftigkeit des Landschaftsausblicks noch zu bemerken. Überhaupt wird die Aussicht aus der Laube in einen Himmel nur im Goëss-Appartement und im Rosenzimmer durch einen konkreteren Ausblick auf eine Landschaft ersetzt, wobei diese gleichzeitig die illusionistischsten Laubenzimmer darstellen. Insgesamt werden die Blüten- und Blattranken in allen Laubendekorationen illusionistischer, wobei die Decken des Tattenbachpalais sowie des Weinberghauses Vorbilder der italienischen Renaissance und des Frühbarock aufgreifen; das Rosenlaubenzimmer von Schwedt aber durch die dichten Rosenranken im Wandbereich an zeitgenössische Blumentapeten denken lassen. Die sparsame, zitathafte Andeutung der Gartenlaube im Luisium ruft einerseits die ornamental gedachten Laubenzimmer des Rokoko in Erinnerung. Durch die Darstellung der Ranken und Tiere in Frontalansicht sowie das wie auf die Decke ‚geklebte‘ Mittelbild verwendet die Dekoration allerdings charakteristische Gestaltungsmerkmale des Frühklassizismus, die in dieser Zeit häufig bei rein ornamentalen Raumdekorationen zu finden sind. Im Wandbereich greift das Luisium mit seinen vielen Spiegeln wiederum Rokokoformen auf. Diese klingen auch in den Spiegeln des Weinberghauses an, die in ihrer Wirkung mit denen des Grünen Kabinetts von Schloss Tettang zu vergleichen wären. Die Wandgestaltung des Palais Tattenbach dagegen reflektiert mit ihrer im Detail naturalistischen Darstellung, die in ein feines, groteskenartiges Gefüge eingebunden ist, französische Motive der Zeit wie etwa die Wanddekoration des Belvederes im Park des Kleinen Trianons von Versailles, das 1778/79 von R. Mique für Königin Marie Antoinette errichtet wurde.²²⁷ Insgesamt wird die Gestaltung der gemalten Laubenzimmer illusionistischer. Merkmale der Laubenzimmer aus Stuck und Holz werden jedoch weiterhin aufgegriffen und entsprechend adaptiert. Wie bei diesen Zimmern wird jedoch bis auf das Goëss-Appartement und zu großen Teilen das Rosenzimmer im Ermeler-Haus keine vollständige Raumillusion angestrebt, die Künst-

²²⁷ Pérouse de Montclos 1996, S. 212f.

lichkeit des Dekorationsgebildes, das eine Laube nur alludiert, bleibt für den Betrachter weiterhin gewahr.

3. Palmenzimmer

3.1. Palmenzimmer aus Stuck und Holz

Das Schreibzimmer Friedrichs des Großen im Berliner Stadtschloss

Das *Schreibzimmer Friedrichs des Großen im Berliner Stadtschloss* (Abb. 93, 94) war in Deutschland wohl der erste Raum, in dem Palmbäume umfassend als Wand gliederndes Element eingesetzt wurden.²²⁸ Dass hier ein architektonisches Gliederungselement bewusst durch ein naturalistisches ersetzt wurde, zeigt eine Rechnung von Johann August Nahl aus dem Jahre 1745. So schreibt er in seiner Aufstellung von „8 Palmen stad der architraven“.²²⁹ Der kreisrunde, im Spreeflügel gelegene Raum, der zur Friedrichs-Wohnung gehörte, entstand wohl um 1744, wobei die Decke von Nahl ausgeführt wurde²³⁰, die Gestaltung der Wände dagegen Johann Michael Hoppenhaupt d. Ä. zugeschrieben wird.²³¹ Den Raum umzog gleichmäßig eine Dekoration aus alternierenden Gestaltungselementen. Zum einen schmückten über einer Sockelleiste, bzw. einem Kamin vier Spiegel die Wände, die von supraportenartigen Blumenstücken von Augustin Dubuisson²³² bekrönt und von Konsolen mit chinesischen Vasen flankiert wurden. Zum anderen gab es breitere Wandabschnitte, die von Palmen gerahmt wurden und von den Spiegeln durch schmale, rocaillerverzierte Pilasterfelder getrennt waren. In zwei Wandabschnitte waren jeweils zweiflügelige Türen eingelassen, ein weiteres Wandfeld enthielt das Ganzfigurenporträt der Tänzerin Barbarina von Antoine Pesne²³³, während das vierte das einzige Fenster des Raumes umschloss.

²²⁸ Der Raum wurde im 2. Weltkrieg zerstört. Siehe Eggeling 1982, S. 72

²²⁹ Bleibaum 1933, S. 243, zit. bei Müller 1957, S. 27

²³⁰ Eggeling 2003, S. 156. Eggeling unterstreicht hier noch einmal die bereits von Bleibaum 1933, S. 77-7 aufgestellte Zuschreibung an Nahl.

²³¹ Eggeling 1982, S. 72, in: Goerd Peschken/Hans-Werner Kliener: *Das Berliner Schloss*, Frankfurt a. M., Wien, Berlin 1982

²³² Eggeling 1982, S. 72

²³³ Eggeling 1982, S. 72

Die Palmen im Schreibzimmer ‚wachsen‘ unmittelbar, ohne einen Wurzelansatz aus dem Boden hervor. Ihr schlanker, überlängter Stamm ist geschuppt und begleitet die Wandabschnitte zu beiden Seiten. Etwas oberhalb der Abschlusskante von Türen, Bilderrahmen und Fenster bildet die Palme kurze, kräftige Wedel aus, die die Leisten der daneben liegenden Pilasterfelder überspielen. Gleichzeitig sind an den Wedeln lockere Weinlaubgirlanden befestigt. Gemeinsam mit kräftig strahlenden Sonnenköpfen bilden sie eine ovale Form, die an eine Supraporte erinnert. Über der Wandzone schließt sich die nur flach gewölbte Decke an²³⁴, die aber durch radial verlaufende Gurtpaare den Charakter einer Kuppel erhält und in ihrer Ornamentierung die Gliederung der Wand aufnimmt.

Müller sieht die Wandgestaltung zu einseitig, wenn sie die Dekoration des Schreibzimmers „als Zeugnis der totalen Geltung ornamentaler Gesetzlichkeit“ betrachtet.²³⁵ So beschreibt sie einerseits völlig zurecht die Palmkronen: „Die Palmenkronen stoßen mit einem Zweig weit zur Mitte ihres Feldes hinauf; mit der Strahlensonne und der Guirlande verbinden sie sich zu einer übergeordneten abstrakten „Figur“, die ihrerseits wieder den über dem Gesims züngelnden Kartuschen als hängende oder schwebende Form antwortet.“²³⁶ Andererseits übersieht sie die naturalistisch-gegenständliche Lesart der Palmen, die wie vor die Wand gestellt wirken – so laufen die Leisten, die eigentlich das Wandfeld begrenzen hinter den Palmen weiter – und dabei gemeinsam mit der Girlande ein Tor bilden. Die Wandschicht dahinter suggeriert dabei einen unbestimmten, sich hinter dem Tor eröffnenden Raum, der durch die zwei Flügeltüren sowie den Ausblick aus dem Fenster einen zusätzlichen Realitätsgehalt bekommt. Die ehemals blassgrüne Fassung der Wände²³⁷, die im Kontrast zum Gold der Palmen und den übrigen Gliederungselemente des Raumes stand, dürfte ihr übriges dazu beigetragen haben, mit dem Schreibzimmer einen Ort im Grünen zu assoziieren, der von den Sonnen in ein goldenes Licht getaucht wurde.

Auf der anderen Seite abstrahiert die goldene Fassung der Palmen das naturalistische Erscheinungsbild der Palmen und unterstreicht deren Künstlichkeit. Die Palmen sind genauso gefasst wie die gliedernden Elemente und die ornamentalen Formen im Raum. Verbunden mit einer an den Strukturen des Raumes orientierten Form der Palmen, wird zudem ihre Herkunft aus dem – und ihre noch vorhandene Zugehörigkeit zum ornamentalen Bereich deutlich. Mit ihrer Fähigkeit zugleich Gegenstand (Palme) und

²³⁴ Eggeling 1982, S. 72

²³⁵ Müller 1957, S. 26

²³⁶ Müller 1957, S. 26

²³⁷ Eggeling 1982, S. 72. Der Raum wurde später von Königin Elisabeth in ein kräftiges Blau umgestrichen.

Ornament (Rahmenleiste) zu sein, haben sie dabei Ähnlichkeit mit dem Rocailleornament, wobei dieser Aspekt weiter unten eingehender untersucht werden soll.

Das Palmenzimmer im Neuen Schloss zu Bayreuth

Eine völlig andere und zu diesem Zeitpunkt neue Auffassung des Palmbaums – weg von einem ornamentalen, hin zu einem gleichermaßen tektonisch wie naturalistisch und Stimmung erzeugenden Motiv – zeigt das *Palmenzimmer im Neuen Schloss zu Bayreuth* (Abb. 95, 96). Es entstand 1758, wobei der Deckenstuck von Adam Rudolph Albin stammt.²³⁸ Vertäfelung und Parkettfußboden wurden vom Bayreuther Hofbauschreiner Johann Spindler gefertigt, während der Bildhauer Franz Ignaz Dorsch die Schnitzereien ausführte.²³⁹ Der galerieartige Raum befindet sich im ersten Stockwerk des Schlosses, unmittelbar vor dem Spalierzimmer und öffnet sich über sechs Fenster zur Hauptachse des Hofgartens mit seinem Parterre und anschließendem langen Kanal. Im 18. Jahrhundert wurde der Raum als Nussbaumgalerie bezeichnet, gelegentlich auch als Zedernsaal, obwohl kein Zedernholz verwendet wurde.²⁴⁰ Bis zur Voute hinauf ist das Palmenzimmer mit stark gemasertem Nussbaumholz vertäfelt. In gleichmäßigem Abstand – entsprechend der Fensterachsen und dazwischenliegenden Wandpfeiler – ist der Vertäfelung eine Blendarkatur mit korbbogigem Abschluss aufgelegt, deren konkaves Profil ohne Unterbrechung bis zum Boden durchläuft. Die Anschlussstellen zweier Bögen sind – ähnlich einem Dienst – jeweils mit einer Palme besetzt, deren gleichmäßig strukturierter Stamm wie die Wand holzsichtig ist. Hierzu kontrastieren die gold gefassten Wedel, die gleichmäßig symmetrisch, die Bogenzwinkel ausfüllen und bis in die Hohlkehle hinein ragen, wo sie von einem hellblauen Plafond hinterfangen werden. Gleichzeitig wird der Palmenstamm auf Höhe der ‚Kämpferzone‘ der Blendbögen durch kokosnussartige Früchte betont. Die Palmen wachsen aus einem felsigen Grund hervor, der auf Fußleistenhöhe den gesamten Raum umzieht. Zwischen den Palmen wachsen aus diesem goldgefasste Pflanzen wie Rohrkolben oder einfach Phantasiepflanzen hervor, die anstelle eines Sockels in gleichmäßiger Höhe den Raum umziehen. Auf der Fensterseite wird dieser Aspekt noch durch eine abschließende Leiste unterstrichen. Ansonsten übernimmt die Wandgestaltung nur wenige Elemente einer herkömmlichen Lambris-Gliederung wie etwa die Spiegel an den Fensterpfeilern. Hier stehen insgesamt fünf Konsoltische, deren

²³⁸ Jahn 1990, S. 152

²³⁹ Bachmann 1995, S. 99

²⁴⁰ Jahn 1990, S. 153 sowie Bachmann 1995, S. 99

Fuß aus einem knorrigen, mimetisch aufgefassten Lorbeerbaum mit einer goldenen Fassung besteht.²⁴¹ Zwei „Oefen, die Felsen vorstellten, und worauf ein Löw und eine Löwin lagen“ unterstrichen den naturhaften Charakter der Raumdekoration.²⁴² Trotz zahlreicher vegetabler Elemente ist der Raum durch die regelmäßig angeordneten Blendbögen sowie die starr senkrecht stehenden Palmen streng architektonisch aufgefasst. Letztere sind allerdings nicht als Stützen der Deckenkonstruktion zu sehen. Die Palmwedel breiten sich, von der Seite her betrachtet, locker vor der Hohlkehle aus, auf die sie sogar einen Schatten werfen und dadurch eine gewisse räumliche Tiefe suggerieren. Darüber breitet sich ohne Trennung völlig ungegliedert der als Himmel aufgefasste hellblaue Plafond aus. Er wird von bizarren Drachen, exotischen Vögeln und merkwürdigen Insekten durchflogen, wobei einige von ihnen – wie Jahn zurecht bemerkt – wirken, „als wäre ihnen der Boden unter den Füßen weggezogen“, da ihnen das unterstützende Ornament fehlt.²⁴³

Das Palmenzimmer strahlt eine geheimnisvoll-exotische Atmosphäre aus, wozu sicherlich der Farbklang aus dunklem Holz und Gold beiträgt. Hinzu kommt die intensive Maserung des Holzes. Unter jedem Blendbogen fächert sich die Vertäfelung spiegelsymmetrisch zu beiden Seiten hin auf und greift dadurch die Form der Palmwedel auf. Die unregelmäßige, verschwommene Form der ‚Holzmaser-Wedel‘ lässt die Wand unter den Bögen wie ein undurchdringlicher, sich in unbestimmte Tiefe erstreckender Palmenwald wirken: Die strukturierenden Aspekte der Materialoberfläche werden also mimetisch eingesetzt. Fremdländische Flugtiere an der Decke tragen ihr übriges dazu bei, den Betrachter an einen exotischen Ort etwa in China zu versetzen. Ähnlich der Intention der Goldenen Galerie in Charlottenburg, die das Grün eines Laubenganges suggerierte, will auch das Palmenzimmer eher die Atmosphäre eines Palmdickichts erzeugen als illusionistisch-naturalistisches Abbild eines solchen zu sein. Allerdings gehen die Palmbäume in ihrer Mischung aus naturalistischen Details und stilisierter, der Architektur des Raumes unterworfenen Großform einen deutlichen Schritt weiter als die noch ganz dem Ornamentalen zugehörige Dekoration der Goldenen Galerie.

²⁴¹ Die Konsoltische haben eine Deckplatte aus weißem Streitberger Marmor mit blattförmigen Einlagen an der Kante und sind um 1755 in Bayreuth entstanden. An den Aussparungen der Schnitzereien vor den Fensterpfeilern ist ihre vorgesehene Position deutlich zu erkennen. Vor 1813 wurden die Konsoltische entfernt, wobei später davon ein Teil verloren ging (diese sind heute durch Kopien ersetzt). Die Tische könnten zum Abstellen und Servieren von Speisen gedient haben und lassen dadurch eine Nutzung als Speisesaal vermuten. Siehe hierzu auch Bachmann 1995, S. 99.

²⁴² Seelig 1982, S. 62

²⁴³ Jahn 1990, S. 153

Das Palmenzimmer von Schloss Solitude bei Stuttgart

Das nur knapp zehn Jahre später entstandene *Palmenzimmer von Schloss Solitude* (Abb. 97) bei Stuttgart steht hinsichtlich einer naturalistischen und atmosphärischen Wirkung der Dekoration in starkem Kontrast zum Bayreuther Palmenzimmer und ist stilistisch eher mit dem Schreibzimmer Friedrich des Großen zu vergleichen. Das auf einer Anhöhe zwischen Stuttgart und Leonberg am Rande des Schönbusch gelegene Schloss wurde ab 1764²⁴⁴ zunächst von Johann Friedrich Weyhing und Nicolas Guibal nach Ideen und Entwürfen des Herzogs Carl Eugen von Württemberg²⁴⁵ erbaut.²⁴⁶ Ab 1767 übernahm Philippe de La Guépière die Arbeiten. Auf ihn geht auch die gesamte Innenausstattung zurück, die zum größten Teil 1767/68 vom Hofbildhauer Johann Conrad Binder und dem Prinzipalstukkator Ludovico Bossi fertiggestellt wurde.²⁴⁷

Das Palmenzimmer liegt am westlichen Ende einer Zimmerflucht, die sich durch den gesamten Schlossbau erstreckt. Ihm vorgelagert ist der im Stil des ‚Goût grec‘²⁴⁸ gehaltene Marmorsaal, der mit dem Palmenzimmer nicht etwa über eine Flügeltür, sondern über eine die Saalbreite einnehmende, von Säulen flankierte Öffnung verbunden ist, so dass beide Zimmer räumlich eng miteinander verbunden sind. Das Palmenzimmer selbst erhebt sich auf einem quergelagerten, ovalen Grundriss und schiebt sich mit drei Fensterachsen pavillonartig aus dem Baukörper des Schlosses auf eine vorgelagerte Terrasse hinaus. Seine Mittelachse findet dabei ihre Fortsetzung in einer langen Allee. Der Raum steht in luftig-heiterem Kontrast zur Schwere des mit schwarzem, rötlichem und sandfarbenem Marmor sowie Stuckmarmor inkrustierten Marmorsaals. Wände und Decke des Palmenzimmers sind ‚aurorafarben‘²⁴⁹ gefasst, auf diesen Grund ist eine vergoldete, vegetabile Dekoration aufgelegt. Die Wandzone ist fast vollständig in Fenstertüren und Spiegel aufgelöst, die einander abwechselnd den nach Außen gewandten Teil des Raumes umziehen. Seitlich führen Türen in Schlafzimmer und Schreibkabinett, die der Fensterseite gegenüberliegende Wand nimmt die große Öffnung zum Marmorsaal ein. Entlang der Fenster-, Türrahmen und Spiegel führen nun senkrecht schlanke Palmen nach oben. Ihren Ursprung haben sie im Bereich der Wandpfeiler unmittelbar oberhalb der Sockelzone. Es

²⁴⁴ Klaiber 1959, S. 94 u. 97

²⁴⁵ Herzog Carl Eugen war am Hofe Friedrich des Großen erzogen worden. Dort hat er vermutlich den Bau von Schloss Sanssouci miterlebt sowie den Einfluss Friedrichs auf die Architektur seines Schlosses. Siehe Klaiber 1959, S. 98

²⁴⁶ Klaiber/Merten 1991, S. 4

²⁴⁷ Klaiber/Merten 1991, S. 5, 14 und Klaiber 1959, S. 100ff.

²⁴⁸ Klaiber/Merten 1991, S. 18

²⁴⁹ Klaiber 1959, S. 104

sind keine zum weiteren Wachstum bestimmte Pflanzen mehr, sondern abgeschnittene Palmstengel, die kreuzweise übereinander gelegt wurden und als ephemere Dekoration den Raum zu schmücken scheinen. Unterhalb der Spiegel entspringen die Palmstengel aus einer Art Schleife. Seitlich werden sie dann entlang der Spiegel aufwärts geführt und bilden gleichzeitig deren Rahmen. Auf Höhe der Fenster-, bzw. Türstürze bilden die Palmen seitliche Ausläufer, um so einerseits die Spiegel mit einem Rahmen nach oben abzuschließen, andererseits um mit ihren Windungen den oberen Abschluss der Türen und Fenster zu betonen. Der mittlere Trieb der Palmen wächst weiter hoch, wo er unterhalb eines einfachen Gesimses zu beiden Seiten schlanke Wedel ausbildet. Die Palmen sind üppig von Blütenketten umschlungen, die sich einerseits eng um deren Stamm winden, andererseits luftig als Girlande von Wedel zu Wedel schwingen. Als Kontrast zu den goldgefassten Palmen haben die Blüten einen rotgoldenen, die Blätter einen grüngoldenen Farbton. Die Gestaltung der Wandzone richtet sich zwar nach der üblichen Panneaux-Einteilung, es handelt sich jedoch nicht um verschieden ornamentierte Wandfelder, die nebeneinander gesetzt wurden, sondern die Wand ist klar in zwei Schichten gegliedert: Eine durchlaufende rosafarbene Grundsicht und die ihr aufgelegte Palmdekoration. Das Palmbaummotiv übernimmt gleichzeitig die gliedernde Funktion von Profilen und Ornamenten und – das ist neu – ersetzt sie vollkommen.

Die Deckengestaltung (Abb. 98) schließlich nimmt die Gliederung der Wandzone auf. Um ein ovales Deckengemälde von Guibal formieren sich verschieden geformte Kartuschen, die aus vegetabilen, rocailleähnlichen Ranken bestehen und das tektonische Gerüst für ein luftiges Pavillondach bilden, welches von Blütenketten durchzogen ist. Das Motiv der Blütenketten wird nochmals im Gemälde aufgegriffen: Es zeigt Aurora, die Göttin der Morgenröte. Sie lagert auf einer duftigen Wolke und hat bereits das Dunkel der Nacht vertrieben. Zwei Gefährtinnen reichen ihr Blumenranken.

Das Palmenzimmer spielt auf einen luftigen, grazilen Pavillon an, der aus einem Gerüst von schlanken Palmbäumen besteht, die ein ebenfalls leicht wirkendes ‚Dach‘ aus miteinander verbundenen Kartuschen tragen. Dieser Pavillon, den Aurora bereits mit Blumenketten geschmückt hat, wird vollkommen vom Licht der Morgenröte umfassen – suggeriert durch die gleichnamige, rosafarbene Wandfassung. Im Gegensatz etwa zum Bayreuther Palmzimmer fehlt in Schloss Solitude jedoch vollkommen das Atmosphärische, das in Bayreuth eine geheimnisvoll-exotische Stimmung erzeugte. Dazu erscheint das Rosa der Wände zu glatt und dicht.

Das Palmenzimmer der Solitude paraphrasiert einen Pavillon auf äußerst anmutige Weise. Anders als in Bayreuth, wo die Palmen trotz regelmäßiger und gleichförmiger Anordnung und Aussehen ‚wirkliche‘ Palmen darstellen wollen, sind die Solituder Palmen stark stilisiert und ornamental aufgefasst. Sie sind eher als vergoldetes Metallgerüst zu denken, das von Blütenketten behängt ist. Hierfür spricht auch die grüngoldene, bzw. rotgoldene Fassung der Girlanden, die einen Hauch von Naturalismus verspüren lässt und die unterschiedliche Auffassung der Palmen als Gerüst und der Blütenketten als ‚wirkliche‘ Blüten deutlich macht. Aber letztendlich sind auch die Blütenketten nur als eine Anspielung gedacht, da das Gold das Grün und Rot unwirklich und künstlich wirken lässt. Auch das Spiel mit den zwei Wandschichten – mit einem Gerüst als Vordergrund und einem diffusen Hintergrund – wird gestört und die Wand als den Raum begrenzendes Medium deutlich gemacht: So ist über der mittleren Fenstertür in einer ovalen Kartusche eine Supraporte eingelassen, die Landleute in einer Landschaft mit antiken Ruinen zeigt. Das Bild wirkt nicht als Durchblick durch die Wand, sondern ist klar ein Gemälde, das an der Wand befestigt wurde. Ähnliches gilt für das Deckengemälde der Aurora. Durch seine nur leichte Untersichtigkeit hat es keine den Raum nach oben erweiternde Wirkung, sondern den Anschein eines an der Decke angebrachten Tafelgemäldes: eines „quadro riportato“.

Eine ungünstige Auswirkung hat schließlich die große Öffnung zwischen Marmorsaal und Palmenzimmer, durch die die Intimität und Abgeschlossenheit eines Pavillons verloren geht und die den Raum mehr als Erweiterung des Marmorsaals wirken lässt, wobei hier zwei Stilrichtungen – zum einen der schwere sowohl noch dem Spätbarock verpflichtete als auch bereits Formen des Frühklassizismus aufnehmende Marmorsaal, zum anderen das luftige, dem Rokoko zugehörige, aber bereits leicht verzopfte Palmenzimmer – hart aufeinander prallen.

Im Vergleich zum Schreibzimmer Friedrich des Großen in Berlin ist die Auffassung der Palmen in Schloss Solitude ungleich ornamentaler. Gleichzeitig stellt sich die Dekoration der Wand einheitlicher dar als in Berlin. Hier gliedert sich die Wand in ein herkömmliches Lambris-System, vor das Palmbäume gestellt wurden, die die Gliederungselemente der Wand in ihrer Form aufnehmen, aber durchaus ein naturalistisches Eigenleben haben. In der Solitude dagegen sind die wandgliedernden Elemente vollkommen durch das Palmmotiv ersetzt, das eher Ornament ist als ‚wirkliche‘ Palme. Ein Vergleich der Struktur der Palmen in Berlin und der Solitude unterstreicht diese Ansicht. In der Solitude ist der gesamte Palmkörper einheitlich aufgefasst und scheint aus einer Abfolge ineinander geschachtelter länglicher Blätter zu bestehen, die – der Gliederung der Wand folgend – auf

halber Höhe Ausläufer bilden, um sich schließlich unterhalb des Gesimses aufzufächern. Es gibt keine morphologische Unterscheidung in Stamm und Palmkrone. Zudem widersprechen die ineinander geschachtelten Blätter und ihre Ausläufer dem botanischen Aufbau einer Palme. Vielmehr reagiert diese Struktur auf die Kartuschenornamente der Decke, die aus akanthusartigen Blättern gebildet sind, welche zu den Seiten ausfransen und eine große Ähnlichkeit mit der Beschaffenheit der Palmen aufweisen. In Berlin dagegen sind die Palmen botanisch weitaus exakter aufgefasst: Der Palmstamm ist geschuppt und die Wedel der Palmkronen sind deutlich ausgebildet. Die Palmen nehmen zwar in ihrer Gesamtform Elemente der Wandgliederung auf, heben sich aber in ihren Details deutlich als ‚wirkliche‘ Bäume von der übrigen Dekoration des Raumes ab. Das zwanzig Jahre früher entstandene Schreibzimmer stellt gegenüber dem Palmenzimmer der Solitude einen wichtigen Schritt hin zu den Palmenzimmern von Bayreuth, Wörlitz oder Potsdam dar, wo die Palmen immer naturalistischer werden und zwar weiterhin auf die Gliederung der Wand reagieren, sich jedoch vom Ornamentalen immer mehr entfernen und ‚wirkliche‘ Palmen suggerieren wollen. Im Palmenzimmer der Solitude dagegen ist das Motiv der Palme stark stilisiert und ornamental aufgefasst und ersetzt vollkommen das herkömmliche Gliederungssystem der Wand.

Der Palmensaal in Schloss Wörlitz

Eine entscheidende Weiterentwicklung hin zu einer illusionistischen Darstellung von Palmen erfährt das Bayreuther Palmenzimmer erst über zwanzig Jahre später mit dem *Palmensaal in Schloss Wörlitz*. (Abb. 99, 100) 1769 errichtete Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff für den Fürsten Leopold Friedrich Franz von Anhalt-Dessau Schloss Wörlitz, das als Gründungsbau des Klassizismus in Deutschland gilt.²⁵⁰ 1783 bis 1785 wurde das Schloss vom gleichen Architekten durch ein Belvedere auf dem Dach ergänzt, das im Inneren den Palmensaal beherbergt. Der Aufbau besteht aus einem quadratischen Raum, dessen Wände fast vollständig durch palladianische Fensterstellungen aufgelöst wurden und so allseitig einen Blick in die umgebende Landschaft des Wörlitzer Gartenreiches zulassen. Eine Laterne bekrönt den Bau. Zuvor gab es an dieser Stelle bereits eine einfache Plattform, durch die jedoch Regenwasser ins Haus drang. Der Bau des Belvederes lässt sich so einerseits auf klimatisch-technische Gründe zurückführen²⁵¹. Bereits Zeitgenossen äußerten sich kritisch über das Belvedere, das die Proportionen des

²⁵⁰ Alex/Kühn 195, S. 127

Schlosses durch seine Größe ungünstig veränderte. Carl August Boettiger²⁵² sah 1797 in seinen Reisebeschreibungen das Schloss „nur durch eine Fantasie des Fürsten, der um der Aussicht willen eine Laterne darauf setzte, verunstaltet“. ²⁵³ Gleichzeitig begeisterte ihn aber gerade diese Aussicht vom Belvedere aus: „Um der schönen Aussicht willen, die man von dem obersten Altane um die Attika herum in jeder Richtung hin genießt, mag man es dem Fürsten wohl verzeihen, dass er Erdmannsdorffs schön geregelte Schöpfung mit diesem Anhängsel begabte. Ich orientierte mich hier vollkommen und entdeckte die Türme von Wittenberg, sah Oranienbaum und den Sieglitzer Berg, zwei schöne Punkte, wenn man das ganze Land als einen großen, zusammenhängenden Park betrachtet. Sehr bequem finde ichs, dass im Innern der Attika der große Umkreis durch die Fenster gleichsam in so viele einzelne Segmente abgeteilt ist. Ein solches optisches Hilfsmittel möchte man sich bei allen weiten Aussichten wünschen“. ²⁵⁴ Über der grandiosen Aussicht vergisst Boettiger vollkommen eine Beschreibung des Innenraums. Diese liefert August Rode ausführlich in seiner Reisebeschreibung von 1788: „Vom Boden führt eine Wendeltreppe zu dem Palmensaale, der auf jeder der vier Seiten durch drey Bogenfenster erleuchtet wird, und die herrlichste Aussicht hat. Er hat den Namen nach der Verzierung. Sechs und dreissig Palmenbäume mit ihren Blättern und Früchten, von Holze ganz der Wahrheit gemäß (die Grösse ausgenommen) gebildet, und mit den natürlichen Farben angestrichen, stehen rings umher zur Hälfte aus den Wänden hervor. Sieben dergleichen zieren den Verschlag der Wendeltreppe, die sich mitten im Saale befindet. Der untere Raum zwischen diesen Palmenbäumen ist gleich einer Granatenhecke, die Decke aber Himmelblau gemahlt; so dass man leicht sich täuschen und einbilden kann, in einem Walde oder Garten zu sein.“ ²⁵⁵ Neben dem Schutz vor Regenwasser war – wie die Zitate zeigen – für Fürst Franz sicherlich die schöne Aussicht in die Umgebung Anlass für den Bau des Belvederes. Sie war so bedeutsam, dass er sogar eine ‚Verunstaltung‘ seines Schlosses in Kauf nahm, um einen angemessenen Innenraum, von dem man die Aussicht genießen konnte, zu schaffen. Die Ausgestaltung mit Palmbäumen und einer umlaufenden Granatapfelhecke verdeutlicht

²⁵¹ Weiss 1999, S. 103

²⁵² Boettiger war Weimarer Schulrat und ein bedeutender Archäologe. 1814 wurde er Direktor der Antikensammlung in Dresden. Von Wieland „Schatzkammer des Wissens“ genannt, war Boettiger einer der kenntnisreichsten und vielseitigsten Gelehrten der Goethezeit und mit allen großen Literaten des In- und Auslands bekannt. 1797 besuchte er zweimal die Wörlitzer Anlagen und verfasste hierüber ein Reisejournal. Siehe Weiss 1999, S. 7

²⁵³ Boettiger 1797 (Nachdruck 1999), S. 53

²⁵⁴ Boettiger 1797 (Nachdruck 1999), S. 59

²⁵⁵ August Rode: Beschreibung des Fürstlichen Anhalt-Dessauischen Landhauses und Englischen Gartens zu Wörlitz, Dessau 1798, S. 84 (Neudruck veröffentlicht in: Der Englische Garten zu Wörlitz, Berlin 1994). August Rode war Kabinettsrat und Außenminister des Fürsten Franz und lieferte eine ausführliche Beschreibung der Schloss- und Parkanlagen zu Wörlitz.

dabei die enge Zusammengehörigkeit von Außen- und Innenraum und lokalisiert den Palmensaal bereits als Teil der umgebenden Landschaft. Gleichzeitig erhält er in seiner Umgebung einen besonderen Stellenwert. Palme und Granatapfel gehören nicht zur natürlichen Vegetation des Wörlitzer Gartenreiches, sondern suggerieren einen exotisch-mediterranen Ort. Leider hat sich der Palmensaal nicht vollständig erhalten, so fehlt beispielsweise die gesamte Ausmalung mit Granathecke und Himmel. Die noch vorhandenen Teile geben allerdings eine gute Vorstellung von der Gesamtkonzeption des Raumes. So besteht der Saal zur Vorder- und Rückseite des Schlosses hin jeweils aus drei palladianischen Fensteröffnungen, zu den Seiten hin folgen jeweils zwei Palladiofenster mit breiteren flankierenden Rechtecköffnungen. Die einzelnen Fenstersegmente werden durch die Palmbäume voneinander getrennt. Sie ‚wachsen‘ ohne ‚Wurzeln‘ aus dem Boden hervor und werden gleichmäßig als halbrunde Vorlage bis zur Kämpferzone der Bogenfenster nach oben geführt. An dieser Stelle wachsen zur Betonung wie bereits in Bayreuth Kokosnüsse aus dem Stamm hervor. Darüber entsproßen schlanke Palmwedel, die sich zu den Seiten hin leicht auffächern. Die Stellung der Palmbäume spielt auf das Säulen- und Pilastersystem an, das üblicherweise Teil des Palladio-Motives ist und am Außenbau des Belvederes auch eingesetzt wird. Die Auffassung des Palmensaals ist eine architektonische, wobei die architektonischen Glieder jedoch durch Naturformen ersetzt werden. Einzig der Aspekt des Tragens und Lastens wird aufgegeben. Die Palmen dienen nicht als Stützen der Decke, diese war durch ihre himmelblaue Fassung ähnlich dem Palmenzimmer von Bayreuth in einen Himmelsraum verwandelt worden, in den die Palmwedel frei hinein ragten. Gerade die erhöhte Lage des Palmensaals auf dem Dach des Schlosses, das die Wipfel der Bäume des Parks deutlich überragt, lässt den Betrachter die Landschaft unter einer niedrigen Horizontlinie erleben. Das gemalte Himmelsblau des Palmensaals und der wirkliche Himmel schienen so vermutlich illusionistisch ineinander über zu gehen. Zu dieser illusionistischen Wirkung trägt auch die naturalistische Fassung der Palmen bei: Die Stämme tragen braune Schuppen, darüber setzt der Kranz aus orange-braunen Früchten an, auf den schließlich die grünen Palmblätter folgen. Dennoch ist die naturalistische Wirkung der Palmen beschränkt, da jede von gleicher Größe, Form und Struktur ist und allein die Früchte zwischen zwei Sorten variieren. Die Betonung der architektonischen Struktur steht im Vordergrund der Raumgestaltung. Dennoch scheint die Raumgestaltung ihre illusionistische Wirkung nicht verfehlt zu haben, da sich ja beispielsweise Rode beim Anblick des Palmensaals in einen Wald oder Garten versetzt fühlte. Der Saal suggeriert dem Betrachter eine von Palmen umgebene Anhöhe, die mit

einer Granatapfelhecke eingefasst ist und einen luftigen Ausblick in die Umgebung bietet. Die Palmbäume sind dem Ausblick in dem Wörlitzer Park wie eine Kulisse vorgeblendet. Künstlicher Prospekt und wirkliche Landschaft verschmelzen miteinander und geben den Wörlitzer Anlagen einen Hauch von südlichen Gefilden.

Der Palmensaal der Orangerie im Neuen Garten in Potsdam

Nur wenig später als der Wörlitzer Palmsaal entstand 1791/92²⁵⁶ der sogenannte Konzertsaal oder *Palmensaal in der Orangerie im Neuen Garten zu Potsdam*²⁵⁷ (Abb. 101, 102), der von Carl Gotthard Langhans für König Friedrich Wilhelm II. von Preußen errichtet wurde. Wollte der Wörlitzer Palmensaal dem Betrachter die Illusion eines exotischen Palmenhains vor Augen führen, so sind die Palmen des Konzertsaales allenfalls als das Zitat eines solchen zu lesen. Die Orangerie zeichnet sich als ein langgestrecktes Gebäude aus, wobei zwei lange Hallen, die zur Unterbringung der Pflanzen²⁵⁸ dienen, den fünfschiffigen Konzertsaal flankieren. Dieser „diente zu größeren Aufführungen mit anspruchsvoller Besetzung. Die Kapelle Friedrich Wilhelm II. unter Reichardt zählte zu den besten Europas.“²⁵⁹ „Der König gab hier mehrfach Konzerte und spielte dabei selbst das Violoncello. Die Zuhörer saßen in den durch Wandlampen mit seidenen Schirmen in Ananasform erhellten Seitenflügeln unter den Orangenbäumen.“²⁶⁰

Der Saal greift in seiner Innendekoration Elemente der italienischen Renaissance auf. Die Wände sind mit verschiedenen, eingelegten Hölzern vertäfelt, wobei sie die rundbogige Form der großen Fenster an der Vorderfront aufnehmen. Breite Pilaster zwischen Fenstern und Wandabschnitten tragen ein Spiegelgewölbe, in das Stichkappen tief einschneiden. Das Gewölbe wurde von Bartolomeo Verona²⁶¹ mit einer illusionistischen Arabeskenmalerei versehen, so dass der Eindruck eines Tonnengewölbes mit aufgesetzter Kassettenkuppel entsteht. In die Malerei sind Medaillons mit musizierenden Putten eingebunden, die auf die Nutzung des Raumes als Konzertsaal anspielen. Sechszehn schlanke Palmen, die eine merkwürdige Verbindung zwischen Säule, Konsolen und Kapitell darstellen und auf diese Weise mit dem Topos der Genese der Säule von der

²⁵⁶ Potsdamer Schlösser 1984, S. 95

²⁵⁷ Krückmann 2001, S. 128

²⁵⁸ Für die Orangerie wurden 60 Orangenbäume aus Sanssouci geholt. Siehe Wimmer 1993, S. 166

²⁵⁹ Wimmer 1993, S. 166

²⁶⁰ A. Bethge: Die Hohenzollern-Anlagen Potsdams, Berlin 1888, S. 85, Abbildung der Ananas-Leuchte in: Wo die Zitronen blühen. Orangerien – Historische Arbeitsgeräte, Kunst und Kunsthandwerk, Potsdam 2001, S. 76

²⁶¹ Streidt/Frahm 1996, S. 118

Palme spielen, sind vor die Pilaster gesetzt. Den unteren Abschnitt bis zur Höhe des Sockels bilden Säulenfragmente, die aus Plinthe, Basis und dem unteren Abschnitt eines kanelierten Schaftes bestehen und porphyrröt und -grün gefasst sind. Darüber setzt dann übergangslos der wesentlich dünnere, dunkelgrüne Palmstamm an. Zunächst wird er seitlich von zwei Volutenkonsolen flankiert, auf Höhe der Fensterkreuze ist er dann selbst von einer Konsole umfassen, um dann weiter oben eine Art Kapitell auszubilden, dessen Deckplatte ebenfalls als Konsole dient. Am Übergang zum Gewölbe bildet die Palme dann eine kleine Krone aus, deren Wedel dunkelgrün gefasst und von braunen Dattelfrüchten geziert sind. Diese additive Zusammensetzung von Palmen, Säulenfragmenten und Konsolen lässt sich nur durch eine erhaltene Entwurfszeichnung von Langhans für die Wandgestaltung des Konzertsaaes verstehen.²⁶² Die Konsolen waren zur Aufnahme von Pflanzgefäßen vorgesehen. 1793 wurden „von der KPM 96 antikisierende Câchepots (Umtöpfe) und Vasen mit einigen farbigen Fonds und Vergoldungen, wohl nach den Reinzeichnungen von Kimpfel geliefert“.²⁶³ Diese standen dicht nebeneinander auf den Konsolen und Säulenbasen und enthielten jeweils üppig blühende Pflanzen verschiedener Art. Sie verdeckten die Palmen und Konsolen fast vollständig, wodurch der ungeschliffene Übergang der einzelnen Teile kaum noch ins Gewicht fiel. Die Palmen haben einen metallisch glänzenden Überzug, so dass sie hinter den wirklichen Pflanzen geheimnisvoll hervorgefunktelt haben müssen. Zudem führten die auf den Konsolen aufgestellten Pflanzen den Gedanken an eine Orangerie in den Konzertsaal fort. Heute präsentieren sich die Palmkonsolen ohne die entsprechenden Vasen und Übertöpfe, wodurch sie für die Gliederung der Wand zu wenig Gewicht haben.

Im Gegensatz zu den Palmen in Bayreuth, deren Position vor der Wand wie die der Potsdamer Palmen an Dienste erinnert, und die ganz entscheidend für die Dynamik und architektonische Struktur des Wandsystems von Nöten sind, wirken letztere wie eine Zutat, die jederzeit wieder entfernt werden kann, ohne eine Leerstelle zu hinterlassen. Das Pilastersystem, das das Gewölbe trägt, funktioniert auch ohne die Palmen, die ohnehin viel zu schmal für die breiten Pilaster sind und nahezu funktionslos in die zwischen den Stichkappen verbleibenden Zwickelflächen ragen. Eine gewisse Bedeutung kommt den Palmen hinsichtlich der Wandstruktur zu. Der durch die glänzende Holzvertäfelung ansonsten eher

²⁶² Carl Gotthard Langhans, Entwurf für die Wandgestaltung im Palmensaal der Orangerie im Neuen Garten, Potsdam, 1791. Blei, Feder in Grau, aquarelliert, 40,7 x 30 cm, SPSG, Planslg. 2727. Abb. in: Wo die Zitronen blühen. Orangerien, Historische Arbeitsgeräte, Kunst und Kunsthandwerk, Kat. Ausst. Potsdam 2001, S. 73

²⁶³ Zöller-Stock, Nr. C05/04 2004. „Nach dem 2. Weltkrieg blieben diese Stücke bis auf ein einziges verschollen.“

flachen und glatten Wand geben sie durch ihre deutlichen Vorsprünge in den Raum eine dynamischere Oberfläche. Dieser Effekt muss früher durch die Pflanzen auf den Konsolen allerdings viel größer gewesen, was zeigt, wie sehr Palmen, Konsolen und Pflanzen als Einheit gedacht waren.

3.2. Zur Herkunft und Entwicklung des Palmenzimmers im 18. Jahrhundert

3.2.1. Das Palmbaummotiv als Ornamentersatz

Das *Schreibzimmer Friedrichs des Großen im Berliner Stadtschloss* ist wohl das erste deutsche Palmenzimmer, gleichwohl ist es nicht ohne Vorbilder zu denken. Zu den frühesten Beispielen der Verwendung von Palmbäumen in der Innendekoration in Deutschland gehört die *Amalienburg im Schlosspark zu Nymphenburg*, die zwischen 1734 und 1738 nach Plänen von François de Cuvilliés erbaut wurde.²⁶⁴ Im *Ruhezimmer* (Abb. 103) sind die Wandfelder vollständig mit ornamentalen Reliefs überzogen, in die kleine Figurenszenen eingebunden sind. Die gesamte Dekoration, die in Silber auf einem hellgelben Grund gehalten ist, scheint im Licht zu flirren. Über einer Sockelzone erheben sich an den Längsseiten des Raumes insgesamt vier hochrechteckige Wandfelder, die in der unteren Hälfte von zwei sich kreuzenden, schlanken Bäumen bestimmt werden. Es handelt sich dabei um eine Palme, die jeweils mit einem anderen exotisch-phantastischen Baum verbunden wird. Beide Bäume wurzeln auf der Leiste des Wandfeldes in einer knorrigen Erdscholle, aus der nicht nur die Bäume, sondern auch wurzelige Rocaillegebilde hervorwachsen. Diese stehen sich im unteren Bereich der Stämme symmetrisch gegenüber und legen sich wie ein ‚Geschwür‘ um Palmen und Bäume. Gleichzeitig wachsen aus den Rocaillegebilden Kletterpflanzen hervor, die an den beiden Bäumen emporwachsen. Auch die Bettnische des Raumes (Abb. 103a) ist in ähnlicher Weise gestaltet. Allerdings ist sie in ihrer Struktur weniger kleinteilig und besteht im unteren Bereich aus zwei sich kreuzenden Palmen. Die Palmbäume im Ruhezimmer zeigen noch nicht die Einteilung in geschuppten Stamm und Palmkrone wie im Berliner Schreibzimmer. Vielmehr ist ihr Stamm im unteren Bereich mit einer Rinde ummantelt, die weiter oberhalb der Länge nach aufbricht, um die Palmwedel freizugeben. Sie werden zunächst parallel geführt, um sich dann zu einer Palmkrone aufzufächern. Weniger die

²⁶⁴ Hojer 1986, S. 16

naturalistische Darstellung eines Palmbaums, als vielmehr seine Einbindung in einen ornamentalen Gesamtzusammenhang steht im Vordergrund. Die stilisierte Darstellung der Palmkrone erinnert zudem noch sehr an das Palmwedelmotiv, das bereits im späten 17. Jahrhundert beliebt war und zumeist die Umrahmung von Kartuschen oder Bogenformen begleitete, wie es beispielsweise noch im Spiegelsaal der Amalienburg zu sehen ist, wo die Spiegel von Palmwedeln eingefasst werden. (Gemeinsam mit dem Lorbeer steht die Palme im Ruhezimmer ikonographisch wohl allgemein für Ruhm und Stärke.)

Der Palmbaum hat im Ruhezimmer keine konstruktive Aufgabe, sondern gliedert die Wandfläche und dient innerhalb deren kleinteiliger Struktur als übergeordnetes Motiv.

In zwei weiteren Räumen der Amalienburg werden in der Dekoration ebenfalls Palmbäume eingesetzt: Zum einen im *Blauen Kabinett* (Abb. 104), wo die Palmen im Wechsel mit Eiche und Tanne die Ecken der Decke betonen. Sie sind von ähnlicher Gestalt wie die Palmen im Ruhezimmer, allerdings spielt Naturalismus hier eine deutliche größere Rolle. So wurzeln die Bäume in einer Art Erdscholle oberhalb des Gesimses, aus der weitere Pflanzen hervorwachsen und sich Vögel und eine Schnecke niedergelassen haben. Außerdem entwickeln sich die Baumkronen freier über den Plafond, durch den sogar einige Vögel fliegen und ihn so zum luftigen Himmel werden lassen. Die Palmen sind dennoch nicht vom Ornament losgelöst zu sehen, da ein Ornamentband, das eine Mischung aus Rocaille- und Bandelwerkornamentik darstellt, als Trennung zwischen Voute und Plafond die Decke umzieht und dabei jeweils die Palmbäume mit einer Spirale umzieht und so die Ecken zusätzlich – anstelle einer Eckkartusche – betont.

Auch an der Decke der *Küche* (Abb. 105) werden Palmen eingesetzt. Hier allerdings in Form einer blauen Camaieu-Malerei²⁶⁵, wobei jeweils unter zwei Palmen an den Längsseiten und einer Palme an den Schmalseiten mehrfigurige Chinesenszenen zu sehen sind. Die Szenen sind in einem exotischen Garten angesiedelt und bilden für sich abgeschlossene Einheiten, die mit Grotteskenwerk miteinander verbunden sind. Es sind verschiedene Arten von Palmen dargestellt, wobei hier jedoch weniger eine botanische Genauigkeit als vielmehr die exotisch-phantastische Vielfalt im Vordergrund stand. Insgesamt bilden sie mit den übrigen Gestaltungselementen der Decke ein ornamentales Gebilde, in dem die Chinesenszenen die Funktion von Kartuschen übernehmen, die die Seiten der Decke betonen. Wie bereits im Ruhezimmer haben die Palmbäume in Blauem Kabinett und Küche keine konstruktive Aufgabe, sondern sind narrativ-naturalistischer Ersatz für Ornamentformen.

²⁶⁵ Hojer 1986, S. 116. Die Malerei wurde von Pascaline Moretti ausgeführt.

Anfang der 1730er Jahre entwirft Cuvilliés einen Spiegelrahmen für das *Spiegelkabinett in Schloss Falkenlust bei Brühl* (Abb. 106), das jedoch erst in den 1740/50er Jahren ausgeführt wurde.²⁶⁶ Die hier verwendeten Palmen sind ähnlich aufgefasst wie die des Schreibzimmers im Berliner Schloss. Der Spiegel befindet sich über dem Kamin des Spiegelkabinetts und teilt sich in zwei Teile, wobei der untere von zwei schlanken Palmbäumen flankiert wird. Diese sind dem eigentlichen Spiegelrahmen, der aus durchbrochenem Muschelwerk besteht, aufgelegt. Sie haben ihren Ursprung hinter zwei Ornamentgebilden, die an schlanke, geschwungene Möbelbeine erinnern. Ihr Stamm besteht ähnlich den Palmstämmen der Solitude aus ineinander geschachtelten Blättern, die schließlich – im Gegensatz zur Solitude – eine Palmkrone ausbilden. Hinter dieser wird ein Kapitell sichtbar, das zur eigentlichen Begrenzung des Spiegelrahmens gehört. Wie auch im Schreibzimmer sind die Palmen dem eigentlichen architektonischen Gliederungssystem aufgelegt, das hinter den Palmen immer noch sichtbar ist und von diesen betont wird. Im Fall von Schloss Falkenlust unterstützen die Palmbäume die zierlichen Kapitelle, auf denen Drachen sitzen, und die sonst unter deren Last umknicken würden. Im Gegensatz zum Schreibzimmer aber, wo sich die Palmbäume in Form und Struktur deutlich von der übrigen Wandgestaltung abheben, sind Palmbäume und Rahmen im Spiegelkabinett durch ihre goldene Fassung und das Ineinanderspielen aller Rahmenelemente als Einheit aufgefasst, die sich deutlich von der blauen Fassung der Wände abhebt. Kapitelle, Palmen und der abschließende Bogen über dem Spiegel spielen dabei – ähnlich dem Schreibzimmer – auf eine Torsituation an, durch die der Betrachter Einblick in die verschiedenen anderen Spiegel und aus den Fenstern hinaus in den Garten erhält. Der Einsatz von exotischen Palmen ist sicherlich im Zusammenhang mit den chinesischen Porzellanfiguren zu sehen, die im Raum neben den übrigen Spiegeln auf Konsolen aufgestellt sind.

²⁶⁶ Hansmann 1973, S. 72 schreibt den Entwurf unter Berufung auf Heinrich Kreisel: Die Kunst des deutschen Möbels, 2. Bd. München 1970, S. 20f. und 181, Francois Cuvilliés zu. Dieser vergleicht ihn stilistisch mit anderen Arbeiten Cuvilliés aus den 1730er Jahren wie etwa der Amalienburg und den „Reichen Zimmern“ der Münchner Residenz, in denen 1731/33 ein ähnliches Spiegelkabinett für Kurfürst Karl Albrecht eingerichtet wurde. Stilistisch datiert Hansmann die Schnitzereien auf eine Entstehungszeit nicht vor 1735. Braunfels 1986, S. 194f. schreibt den Entwurf ebenfalls Cuvilliés zu und datiert ihn ohne Angabe von Gründen auf 1732. Das Spiegelkabinett wurde insgesamt laut erhaltener Belege erst wesentlich später fertig gestellt. So schuf Artario die Stukkaturen des Raumes zwar bereits 1732, 1752 wurde aber erst der Kamin geliefert und zwischen Juli und September 1753 arbeiteten der Hofbildhauer Radoux und seine Mitarbeiter an den Schnitzereien eines „Tremaux“. Siehe hierzu Hansmann 1973, S. 72.

Das Motiv der einen Spiegel rahmenden Palme hat seinen Ursprung in Frankreich.²⁶⁷ Ab den 1720er Jahren taucht es dort sowohl im Ornamentstichwerk als auch in ausgeführten Innendekorationen auf. So enthält das um 1725 erschienene Stichwerk von Gilles Marie Oppenordt ‚Oeuvres‘²⁶⁸ einen Entwurf für einen Spiegel, der von Palmen gerahmt ist. Der Stamm besteht aus schmalen, ineinander geschachtelten Blättern, die sich zu den Seiten fransig nach außen biegen. Zudem ist in den Stamm jeweils eine Götterfigur eingebunden. Ein weiterer Entwurf zeigt eine Flügeltür, die von zwei dicken Palmen flankiert wird, die unmittelbar am Boden aus Akanthusrosetten hervorgehen. Die Palmwedel schwingen locker über die Tür, Trophäen sowie ein Putto schmücken die Palmstämme. Mit der Größe und Dominanz der Palmen sowie ihrem ‚natürlichen‘ Ursprung in der Akanthusrosette stellt dieser Entwurf innerhalb der französischen Innendekoration eine Seltenheit und gleichzeitig die äußerste Form von ‚Naturalismus‘ dar, die zu dieser Zeit in Frankreich möglich ist. Ein weiteres Beispiel dieser Art stellt auch die Alkovenumrandung des *Cabinet de la Chaise du Roi* aus der Werkstatt von Robert du Cotte um 1732²⁶⁹ dar. Zwei schlanke Palmen, die über dem Boden entspringen, ersetzen hier die Rahmenprofile. Ungewöhnlich ist in Frankreich auch der Ersatz von Boiserie-Profilen durch Palmen wie etwa im *Salon Vert des Hôtel de Soubise* in Paris, der um die Mitte der 1730er Jahre entstanden ist. Ansonsten beschränkt sich das Palmbaummotiv weitestgehend auf die Rahmung von Spiegeln, wobei Rahmenleisten entweder akzentuiert oder vollständig ersetzt werden. So ist etwa der Trumeau-Pfeiler zwischen zwei Fenstern im *Schlafzimmer der Königin in Versailles* (Abb. 107) von Jacques Verberckt²⁷⁰ 1730 mit einem von Palmen gerahmten Spiegel geschmückt worden. Der Palmstamm, der aus einer Blattvolute entspringt, besteht aus dicht geschuppten Blättern und ist zudem von einer Blütenkette umwunden. Oben bildet er eine kleine Palmkrone mit Früchten aus, die sich zur Mitte neigt und gemeinsam mit der gegenüberliegenden Palme ein Medaillonbildnis des Königs stützt und zugleich den oberen Abschluss des Spiegels bildet. Außerdem sind zwischen den Palmstämmen Blütengirlanden gespannt. Weitere Beispiele finden sich in ähnlicher Form beispielsweise im *Cabinet Oval de Mme Payrenc* (heute Musée Rodin, Paris), das um 1729 von Jean Aubert entworfen wurde²⁷¹, in der *Galerie des Hôtel de Villar* in Paris, die 1731

²⁶⁷ Müller 1957, S. 35

²⁶⁸ Gilles Marie Oppenordt: Oeuvres. Contenant defferents fragments d’Architecture et d’Ornaments à l’usage des bâtiments sacrés, publiés et particuliers. Gravé par Huquier, Paris um 1725

²⁶⁹ Entwurf im Archiv National, Paris, Abb. Bei Pons 1986, Nr. 332

²⁷⁰ Weiterhin waren Jules Degoullons sowie Mathieu Legoupil an der Gestaltung beteiligt. Abbildung 300 bei Pons 1986.

²⁷¹ Pons 1986, Abb. 277

von Nicolas Pineau und Charles Bernard gestaltet wurde²⁷², im *Salon Ovale du Prince de Soubise im Hôtel de Soubise*, der um 1738 von Germain Boffrand geschaffen wurde²⁷³ oder aber im *Salon d'Angle des Château de Champs*.²⁷⁴ Die Stämme der Palmen entspringen immer einer Ornamentform am unteren Spiegelrand. Sie bestehen aus schuppig angeordneten Blättern, die entweder eng anliegen oder fransig nach außen wippen, wobei bei letzteren Stamm und Krone oft nahtlos in einander übergehen und die Palmkrone sich nur durch etwas längere Blätter auszeichnet; überhaupt sind die Palmkronen der Spiegel rahmenden Palmen wenig ausladend, um sich enger der Form des Spiegels anzupassen. Schließlich sind die Stämme zumeist von Blütenketten umwunden, wobei dieses Motiv durch das gesamte Rokoko hindurch in verschiedenen Zusammenhängen verwendet wird. Zumeist umwinden die Blüten Rahmenprofile oder sind zu Girlanden aufgespannt. Sie scheinen soeben erst zum Schmuck der Räume ins Haus geholt worden zu sein und symbolisieren einen Hauch von Frühling, der durch ihre zumeist goldene oder silberne Fassung und die damit hervorgehobene Künstlichkeit zu einem ewigen Frühling wird. Im Bezug auf die Palmen vermitteln die Blütenketten eine gewisse Beliebigkeit. Da sie allgemein dem Schmuck von Rahmenleisten dienen, machen sie auch den Palmbaum zu einer von vielen Möglichkeiten, einen Spiegel oder ein Gemälde zu rahmen.

Der Palmbaum ist in Frankreich – schon durch seinen beschränkten Einsatzort – nie ein Motiv, welches die Raumstruktur bestimmt. Er bleibt immer in einen ornamentalen Gesamtzusammenhang eingebunden und ordnet sich diesem mit seiner Gesamtform sowie auch seiner Kleinstruktur unter, indem die Palmkronen etwa den oberen Abschluss eines Spiegels bilden oder aber ein Medaillon stützen. Die Palmen dienen als vegetabiler Ersatz einer sonst ornamentalen Form, wobei aber durch die Einbindung in ein Gesamtsystem und ihre dem Ornamentalen verpflichtete Gestalt kein naturalistisch-illusionistischer Eindruck hervorgerufen wird.

Unter Friedrich II. taucht das Palmbaummotiv in den 1740er Jahren einige Male in der Innenraumkunst der königlichen Schlösser von Potsdam und Berlin auf. Das früheste Beispiel stellt wohl das *Konzertzimmer in der Ostwohnung Friedrichs des Großen im Potsdamer Stadtschloss* dar, das 1744 fertiggestellt wurde.²⁷⁵ Zur Dekoration des

²⁷² Pons 1986, Abb. 298

²⁷³ Mabilie 1978, S. 89

²⁷⁴ Mabilie 1978, S. 39

²⁷⁵ Eggeling in: Potsdamer Schlösser und Gärten. Bau und Gartenkunst vom 17. bis 20. Jahrhundert, Kat. Ausst. Potsdam 1993, S. 80. Für Müller „erscheint (hier) das Palmbaum-Motiv zum ersten Mal in der deutschen Innenraumkunst des 18. Jahrhunderts“ überhaupt, wobei sie aber die Arbeiten von Cuvilliés in der Amalienburg und Schloss Falkenlust völlig außer Acht lässt. Siehe Müller 1957, S. 27.

Konzertzimmers hat sich ein Entwurf von Johann Christian Hoppenhaupt d. J. erhalten (Abb. 108).²⁷⁶ Dieser wurde später in abgeänderter Form von Johann August Nahl d. Ä. ausgeführt.²⁷⁷ Der Entwurf zeigt eine Folge von schmaleren und breiteren Wandfeldern sowie einer Tür aus der Northwest-Ecke des Raumes. Über einer angedeuteten Sockelzone wird das breitere Wandfeld von zwei Palmbäumen gerahmt. Der schlanke, geschuppte Stamm orientiert sich vollkommen an der Rahmenleiste und weitet sich oben zu einer kleinen, buschigen Palmkrone aus, die kurz unterhalb der oberen Abschlussleiste des Wandfeldes endet und so – wie später im Schreibzimmer – deutlich macht, dass das eigentliche Wandgliederungssystem im Hintergrund noch vorhanden ist. Dieser Wandschicht ist als vorderste Ebene das vegetabile Palmbaummotiv also nur aufgelegt. Faktisch ersetzt das Palmmotiv noch nicht die Rahmenprofile des Wandpaneels, optisch gleichwohl, denn die Rahmenleisten sind in der Entwurfszeichnung gerade noch angedeutet. Die Palmkronen sind mit einer strahlenden Sonne miteinander verbunden, außerdem ist von Stamm zu Stamm eine Girlande gespannt, in die eine Flöte und Noten eingebunden sind. Diese Motive finden sich wenig später in ähnlicher Form auch im Schreibzimmer wieder. Ihren Ursprung haben die Palmen in einer ornamental-vegetabilen Form oberhalb des Sockels, die aus Rocailles, Blättern und Rosenblüten besteht.

In der Zeichnung scheint die den Raum begrenzende Wand nicht wirklich vorhanden zu sein, die gesamte Palmbaumgruppe scheint vor einem unbestimmten Hintergrund zu stehen, einer Öffnung in der Wand nach außen, ein Phänomen, dass auch bei den Treillagezimmern wie etwa im Japanischen Zimmer zu Bayreuth oder der Goldenen Galerie im Charlottenburger Schloss im Zusammenhang mit Spalierwerk und Rocailleornament häufiger zu beobachten war. Im ausgeführten Konzertzimmer stellt die Wand dagegen klar die Begrenzung des Raumes dar. Das Wandfeld zwischen den Palmen ist durch seine Lage in der Ecke des Raumes gerundet und „mit starkfarbigen Chinoiserien in Lackfarbe auf Goldgrund bemalt“.²⁷⁸ Diese chinesischen Landschaften wirken nicht etwa wie Ausblicke aus dem Raum, sondern wie Bilder, die in das Panneaux-System des Raumes eingelassen sind. Auch die Palmen haben gegenüber dem Entwurf an Präsenz

²⁷⁶ SPSG Berlin-Brandenburg, Plankammer, Ornamentzeichnungssammlung Nr. 62

²⁷⁷ Bleibaum 1933, S. 72 schreibt sowohl Entwurf als auch Ausführung Nahl zu, während Eggeling in: Potsdamer Schlösser und Gärten. Bau und Gartenkunst vom 17. bis 20. Jahrhundert, Kat. Ausst. Potsdam 1993, S. 82 sowie Eggeling 2003, S. 122 die Entwurfszeichnung stilistisch mit anderen Entwürfen Nahls und Hoppenhaupts vergleicht und sie überzeugend Hoppenhaupt zuschreibt. Bei der Ausführung dagegen schließt er sich aus stilistischen Gründen Bleibaum an und schreibt diese Nahl zu. Dabei hält er es für denkbar, „daß Nahl auf Wunsch des Königs einen vorliegenden Entwurf Hoppenhaupts überarbeitet und auch ausgeführt hat.“ (Eggeling 1993, S. 82).

²⁷⁸ Eggeling in: Potsdamer Schlösser und Gärten. Bau und Gartenkunst vom 17. bis 20. Jahrhundert, Kat. Ausst. Potsdam 1993, S. 81

verloren. Ihre Stämme sind äußerst dünn geworden, zudem sind sie silbern gefasst, wodurch sie sich kaum von den übrigen Profilleisten der Wandfelder unterscheiden. Allein ihre Kronen, die locker in die benachbarten Felder hinein ragen, lassen die Palmbäume nicht völlig als Ornament erscheinen. Trotzdem ist das Palmbaummotiv letztendlich völlig in das Ornament- und Gliederungssystem des Konzertzimmers eingebunden.

Auch im *Konzertzimmer zu Sanssouci* wird das Palmbaummotiv ähnlich wie im Konzertzimmer im Potsdamer Stadtschloss oder in Schloss Falkenlust eingesetzt, um Spiegel oder eingelassene Wandbilder zu rahmen. In Sanssouci werden die großen Mittelspiegel sowie die Gemälde von Antoine Pesne jeweils einseitig von einer Palme flankiert. Die Stämme sind dabei völlig unstrukturiert und wirken wie ein dickes Rundprofil, das Bestandteil der Rahmenleiste ist. Dabei unterscheiden sie sich nicht von der gegenüberliegenden Rahmenleiste, welche völlig ornamental aufgefasset ist. Erst ihre Palmwedel offenbaren sie als Palmbäume. Im Gegensatz zum Konzertzimmer des Stadtschlusses wirken die Palmensemble in Sanssouci locker und spielerisch. Völlig selbstverständlich gehen ornamentale Elemente ins Gegenständliche über: So sind etwa die Palmstämme von Rosenketten umwunden und auf dem Rocaillebogen über dem Spiegel hocken Vögel. Mit ihren einem ständigen Wandel unterworfenen Formen greifen die Rahmen gleichzeitig das Thema der Metamorphosen Ovids in den Gemälden Pesnes auf und unterstreichen es auf eine äußerst geistreiche Weise. Gleichzeitig werden hierdurch auch die Unterschiede zu den Palmen des Schreibzimmers im Berliner Stadtschloss deutlich. Während die Palmen in Sanssouci noch ganz in das ornamentale System des Raumes eingebunden sind, versuchen die Palmen im Schreibzimmer sich vom Ornamentalen zu lösen und architektonisch-konstruktive Elemente durch naturalistische zu ersetzen.²⁷⁹

Ein weiteres Beispiel in diese Richtung stellt auch der *Entwurf für den Kutschwagen der Zarin Elisabeth Petrowna* von Johann Michael Hoppenhaupt d.Ä. dar, der 1745/46 entstand (Abb. 109) und für die Zarin als Geschenk gedacht war.²⁸⁰ Hier sind die Streben, die die Fenster voneinander trennen und das Kutschendach tragen, mit locker

²⁷⁹ Im Audienzzimmer von Sanssouci befinden sich über den Türen Supraporten mit Puttenreliefs. So sitzen über der Tür der Ostwand zwei Putten auf einem Sockel, die Bücher lesen. Die Szene wird seitlich von zwei Palmen begleitet, die mit Rosenketten umschlungen sind. Sie führen seitlich gerade nach oben und neigen ihre Wedel zur Mitte hin, um die Szene abzuschließen. Hier haben die Palmen einmal wieder eine ornamental rahmende Funktion, zum anderen bilden sie wiederum eine Art Tor, hinter dem sich ein unbestimmter Hintergrund auftut.

²⁸⁰ Eggeling 2003, Abb. 86. SPSG Berlin-Brandenburg, Plankammer, Ornamentzeichnungssammlung; Eggeling in: Potsdamer Schlösser und Gärten. Bau und Gartenkunst vom 17. bis 20. Jahrhundert, Kat. Ausst. Potsdam 1993, S. 128; Köhne 1882, S. 136-140, Kreisel 1927, S. 88, Bleibaum 1933, S. 70, zit. nach Eggeling 2003, S. 17

ausschwingenden Palmbäumen besetzt, die die Streben fast vollständig verdecken, und die eigentlichen Stützen des Daches zu sein scheinen. Weiterhin bleiben sie aber Bestandteil eines ornamental gedachten Dekorationssystems.

In den 1760er Jahren wird das Palmbaummotiv unter Friedrich II. beim Bau des Neuen Palais nochmals aufgegriffen. Es wird weiterhin als Rahmenmotiv um Spiegel herum eingesetzt, wobei es eher weiter in einen ornamentalen Zusammenhang eingebunden wird, als sich als naturalistisch eigenständiges Element von der übrigen Dekoration abzuheben. So erscheinen Palmen an den Spiegelrahmen im Konzertzimmer Friedrich II., im Schreibkabinett oder aber im Bibliotheks- und Arbeitszimmer der Friedrichswohnung. Eine Ausnahme stellt dagegen die Dekoration des *Unteren Konzertzimmers* (Abb. 110) dar. Gemeinsam mit vier weiteren Räumen wurde das Zimmer wahrscheinlich auf Veranlassung König Friedrichs nach Dekorationsentwürfen von Johann Michael Hoppenhaupt d. Ä. aus einer bereits in den Jahren 1751-1755 von Johann Wilhelm Meil radierten Folge von Vorlagenblättern von seinem Bruder Johann Christian Hoppenhaupt d. J. um 1765 gestaltet. Sowohl die Radierung von Meil als auch die Entwurfszeichnung von Johann Christian Hoppenhaupt haben sich erhalten.²⁸¹ Der aufgrund räumlicher Gegebenheiten abgewandelte Ausführungsentwurf wird von einem verspiegelten, dreifach untergliederten Mittelfeld bestimmt: „zwei mächtige Palmstämme tragen eine symmetrisch aufgebaute Bekrönungsdekoration, in deren oberer Mitte, das Deckengesims überschneidend, (...) ein weiblicher Kopf vor Strahlenhintergrund erscheint. Zwei geflügelte Drachen, die sich in den oberen seitlichen Einschwüngen energisch zurückwenden, ergänzen die Bekrönungsornamentik zu einer eindrucksvollen dekorativen Figur.“²⁸² An das Mittelfeld schließen sich seitlich zwei Felder mit eingelassenen Gemälden an, die nach außen hin wiederum von Palmen abgeschlossen werden. Im Konzertzimmer selbst werden die Palmensembles in Variationen wiederholt. In ihrer Gestalt sind insbesondere die Palmstämme mit den übrigen ‚Rahmenpalmen‘ in Potsdam zu vergleichen. Der von Blumenketten umwundene, schlanke Stamm führt senkrecht nach oben und ist eher ornamentale Leiste denn naturalistischer Stamm. Auffällig ist dagegen die Größe der Palmen, die beinahe die gesamte Höhe der Wand einnehmen und damit den Palmen im Schreibzimmer im Berliner Stadtschloss nahe stehen. Über einer niedrigen Leiste entspringen die Bäume aus blättrig-wurzeligen Gebilden, ihre Palmkronen tragen Früchte und breiten sich locker zu beiden Seiten aus. Insbesondere das verspiegelte Mittelfeld hat wiederum eine torartige Wirkung,

²⁸¹ Abb. S. 129 im Kat. Ausst. Potsdam 1993

²⁸² Eggeling in: Potsdamer Schlösser und Gärten. Bau und Gartenkunst vom 17. bis 20. Jahrhundert, Kat. Ausst. Potsdam 1993, S. 129

die durch kleine Treillagebaldachine verstärkt wird. Aber letztendlich überwiegt auch im Konzertzimmer die ornamentale Wirkung der Palmen, die naturalistische Gestaltungsabsichten in den Hintergrund drängt.

Eine architektonische Umdeutung des Palmbaummotivs findet dann im *Ovalen Kabinett* im Neuen Palais statt.²⁸³ Hier unterwirft sich die Palmform ganz den konstruktiven Anforderungen an eine Gartenlaube: Der Stamm wird zum Pilaster und die Palmkronen extrem in die Länge gezogen. Die Palmen bilden das Gerüst der Laube und werden zum Träger feiner ‚Eisenstäbe‘, die dann von Blütenketten berankt werden. Ähnlich gelangte Palmen, bei denen schließlich Stamm und Krone durch locker ausgreifende Schuppen sowie stark verkürzte Palmwedel zu einer länglichen, vegetabilen Form vereinheitlicht werden, finden sich auch in der von Johann Cristian Hoppenhaupt d. J. um 1767²⁸⁴ gestalteten *Oberen Galerie im Neuen Palais* (Abb. 111). Hier sind sie seitlich von Türen, Pilastern sowie Spiegelrahmen angeordnet, wo sie die Senkrechten betonen und Türen und Spiegel mit darüber befindlichen Supraporten zu einer Einheit zusammen fassen. Bereits 1762 werden gelangte Palmen in der *Bibliothek des Kurfürsten Clemens August von Köln in Schloss Brühl* (Abb. 112) verwendet²⁸⁵, wo sie ähnlich wie im Neuen Palais um Spiegel und die Türen der Bücherschränke eingesetzt werden. Sie entsprossen direkt oberhalb des Fußbodens einem kleinen Erdhäufchen, wachsen von Eichenlaub umwunden senkrecht empor, um dann oberhalb der Türen und Spiegel zur Mitte hin umzubiegen, wo sich die Palmkronen dann treffen. Auch hier sind die Palmen nicht vielmehr als eine vegetabile Akzentuierung der Form von Türen und Spiegel. Durch die Erdhäufchen wird zwar auf den natürlichen Ursprung der Palmen hingewiesen, ihre Darstellungsweise ist aber mit ihrer Form und goldenen Fassung insgesamt völlig stilisiert und ornamental.

Auch in anderen deutschen Fürstentümern findet das Palmbaummotiv Verwendung, entweder als rahmend-akzentuierendes Motiv oder aber in einer Funktion, die architektonisch-konstruktive Gegebenheiten unterstützt. So erscheint das Motiv gleich mehrfach in einem nicht ausgeführten Entwurf Cuvilliés‘ für die *Landgrafenloge des Komödienhauses in Kassel* (Abb. 113) aus dem Jahre 1749.²⁸⁶ Über der Brüstung dieser Loge im ersten Rang wachsen zu beiden Seiten aus einer Art Rocaille kräftige Palmen empor. Aus dem Stamm, der wie etwa in der Amalienburg oder in Schloss Falkenlust aus länglich ineinander verschachtelten Blättern besteht, entwickeln sich im unteren Teil zweigartige Kerzenleuchter. Die üppigen, etwas gelangten Palmkronen stützen ein Feld

²⁸³ Zur ausführlichen Beschreibung siehe weiter oben.

²⁸⁴ Kurth 1971, S. 79

²⁸⁵ Hansmann 1990, S. 14 sowie Hansmann 2002, S. 110ff.

über der Loge, das eine Wappenkartusche dominiert, die von zwei Posaune blasenden Putten flankiert wird und in ein üppiges Rocaillegebilde eingebunden ist. Die wohl goldfarbene gefasste Dekoration²⁸⁷ ist schließlich üppig mit Blumenketten behängt. Dieses Motiv der die Landgrafenloge flankierenden Palmbäume wiederholt sich im kleineren Format in den angrenzenden Logen des ersten Ranges sowie den Logen des Parterres, wobei die Palmkronen sich jeweils mittig oberhalb der Loge berühren und den darüber liegenden Rang zu stützen scheinen. Aus dem sich wiederholenden Motiv der goldenen Palmen vor einer elfenbeinfarbenen Wand ergibt sich für den Betrachter eine imposante Schauwand. Die Palmen erscheinen hierbei wiederum als vegetabiler Ersatz eines architektonischen Stützensystems, ohne aber eine naturalistische Wirkung zu entfalten. Ähnlich verhält es sich auch mit dem nur wenig später zwischen 1751-1753 entstandenen *Alten Residenztheater in München* (Abb. 114), das ebenfalls von Cuvilliés entworfenen wurde.²⁸⁸ Auch hier wird die Fürstenloge von kräftigen, goldenen Palmen flankiert, die einer Rocailleform entspringen und die Postamente der Brüstung nach oben fortsetzen. Das Palmmotiv wird wie in Kassel in verkleinerter Form wiederholt, hier an den Logen des zweiten Ranges, wo die Palmen den Pilastern, die den obersten Rang tragen, vorgeblendet sind. Sie neigen ihre Kronen nicht wie in Kassel einander zu, sondern betonen mit ihren Wedeln vielmehr die Stelle, wo sich Pilaster und Gesims miteinander verkröpfen und wirken dadurch eher als vegetabiles Kapitell. Die Palmen sind weiß gefasst und mit goldenen Akzenten versehen. So fügen sie sich in den weiß-gold-roten Farbklang ein, der das gesamte Theater festlich dominiert, und haben von Ferne betrachtet keinerlei eigenständige Präsenz.

Im 1757-1760 entstandenen *Musensaal in Schloss Wilhelmsthal* (Abb. 115) bei Kassel, dessen Entwurf Johann August Nahl zugeschrieben wird²⁸⁹, werden die Ofennischen von Palmbäumen gerahmt. Ihre Stämme, die unmittelbar über der Fußleiste ansetzen, sind weiß gefasst und haben die gleiche Struktur wie die Rahmenleisten, die die Türen des Raumes umgeben. Dadurch sind die Palmbäume im unteren Bereich gar nicht als solche auszumachen, sondern rein ornamental aufgefasst. Erst ihre goldgefassten Wedel geben sie als Palmen zu erkennen. Sie umfassen eine große Strahlensonne, die den oberen Bereich der Nische ausfüllt. Dieses Motiv erinnert an das Schreibzimmer in Berlin oder an den Entwurf des Konzertzimmers im Neuen Palais, wobei sich im Musensaal kein atmosphärischer Raum hinter den Palmen auftut, sondern die pfirsichblütenfarbene Nische den Raum

²⁸⁶ Braunfels 1986, S. 123f.

²⁸⁷ Braunfels 1986, S. 124

²⁸⁸ Brunner 1990, S. 11 u. S.16ff.

begrenzt. Zudem sind die Palmbäume auch in Wilhelmsthal in die goldflirrende Ornamentik des Raumes eingebunden, so dass sie als eigenständiges Motiv nicht in Erscheinung treten.

Auf ähnliche Weise wird das Palmbaummotiv im *Gartensaal* des zwischen 1755-57 errichteten *Schlusses Mosigkau*²⁹⁰ (Abb. 116) bei Dessau eingesetzt. Hier werden die rundbogigen Türöffnungen der Schmalseiten seitlich von Palmen flankiert. Im unteren Bereich verschmelzen sie mit dem Profil, das den Rundbogen umgibt, weiter oben ist der dünne Stamm dann flach geschuppt und von der üblichen Blütengirlande umwunden. Während sich die Palmwedel in Wilhelmsthal zueinander wenden und dadurch die Form der Nische betonen, streben die Palmkronen in Mosigkau, die nur wenig zu den Seiten auffächern und kleine Früchte tragen, senkrecht nach oben, wo sie bis an das Gesims heranreichen. Dabei nehmen sie das Motiv der Pilaster auf, die an den Längsseiten Türöffnungen und Kamin flankieren und das Gesims stützen, und deuten das architektonische Element in eine Naturform um. Die Palmen sind wie die übrige Stuckdekoration weiß gefasst und liegen einem Grund aus gelbem Stuckmarmor auf. Die gesamte Stuckdekoration besteht aus Rocailleformen, in die immer wieder der Natur entnommene Elemente eingebunden sind. So sind die Palmen wie in Wilhelmsthal Teil eines größeren Dekorationszusammenhangs, ohne selbst die Raumstruktur zu bestimmen.

Ein wichtiges wandgliederndes Motiv bilden dagegen die Palmen in der *Kapellenempore des Benrather Schlusses* (Abb. 117), deren Entstehungszeit etwa in die Mitte bis zweite Hälfte der 1760er Jahre anzusetzen ist.²⁹¹ Die Kapelle öffnet sich in ihrer Mitte in ein Emporengeschoss, das für die Teilnahme der Dienerschaft am Gottesdienst gedacht war. Die Empore scheint auf einem umlaufenden und mit Bändern geschmücktem Schilfbündel zu ruhen. Ihre Wände gliedern sich alternierend in breite Felder, in die Fenster eingeschnitten sind, sowie schmale, einfach profilierte Wandfelder. Deren Grenzen werden nun durch schlanke, hochaufragende Palmen betont, die ihren Ursprung auf dem Schilfbündel haben. Große Akanthusblätter klammern an diesen Stellen jeweils Schilf und Emporenwand aneinander. Darauf wurzeln die Palmen, deren unterer Stammabschnitt zunächst eng geschuppt ist, auf Höhe der Fensterbänke leicht auffächert, um oberhalb der korbogigen Fenster eine Krone auszubilden, die deren Rundungen betont und mit ihren Wedeln locker die Fenster- und Profilrahmen überspielt. Wandfelder, Profile und Palmen sind weiß gefasst, nur die Fenster setzen taubengraue Akzente. Durch das Weiß wirkt die gesamte

²⁸⁹ Einsingbach/Portenlänger 1980, S. 90

²⁹⁰ Wehser o.J., S. 3

²⁹¹ Markowitz 1985, S. 25

Dekoration einheitlich, da sie sich jedoch auf nur wenige Motive beschränkt, können die Palmen – im Gegensatz etwa zum Alten Residenztheater oder zum Unteren Konzertzimmer – ihre eigene Wirkung entfalten. So unterstützen sie optisch den vertikalen Zug des Raumes nach oben, was bei der geringen Deckenhöhe der unteren Kapellenebene von nur drei Metern dringend geboten war, und geben der gesamten Empore ein festes architektonisches Gerüst. Diese hebt sich zudem mit ihrem Dekor deutlich von der wesentlich schlichter gehaltenen unteren Kapellenebene ab. Im Gegensatz zur traditionellen Einteilung, wonach dem Herrscher ein Sitz auf der Empore zukommt, befand sich der Sitz des Kurfürstenpaares im unteren Kapellenbereich wie eine schwarze Markierung im Parkett für die beiden kurfürstlichen Stühle zeigt. Diese ist zudem von einem doppelten Rechteck eingefasst, das das Besondere des Ortes zusätzlich auszeichnet. Die mit Palmen geschmückte Empore, deren Grundriss die Form des Rechtecks genau nachzeichnet, ließe sich so als Bekrönung und Auszeichnung des darunter liegenden Sitzplatzes des Kurfürstenpaares interpretieren. Die Palmen verweisen dabei möglicherweise als Symbol von Kraft und Stärke auf die herrscherlichen Tugenden.²⁹²

Die Untersuchung des Einsatzes von Palmbäumen in der Innendekoration macht bisher folgendes deutlich: Ab den 1730er Jahren tauchen in Deutschland Palmbäume auf, die die vertikale Leiste von Spiegelrahmen entweder betonen oder sogar vollständig ersetzen. Dieses Motiv hat seinen Ursprung in der französischen Innendekoration um 1720. In Deutschland ist dieses Motiv über einen Zeitraum von mehr als 30 Jahren bis in die 1760er Jahre zu finden, so etwa im Spiegelkabinett von Schloss Falkenlust (1730er), dem Konzertzimmer von Sanssouci (1746), den Spiegelrahmen im Konzertzimmer Friedrich II., im Schreibkabinett und im Bibliotheks- und Arbeitszimmer der Friedrichswohnung im Neuen Palais (Mitte 1760er) oder aber im Schlafzimmer des Kurfürsten in Schloss Benrath (Mitte 1760er). Ab den 1740er Jahren wird mit dem Konzertzimmer im Potsdamer Stadtschloss und dem Schreibzimmer im Berliner Schloss das Motiv des Spiegel rahmenden Palmbaums auf das vertikale Gliederungssystem der Wände übertragen. Den Palmen kommt die Aufgabe zu, das System der Panneauxprofile zu unterstreichen und hervorzuheben, ohne dieses jedoch zunächst vollständig zu ersetzen. Dies geschieht erst 1764 mit dem Palmenzimmer der Solitude, wo die herkömmliche Panneaux-Gliederung völlig verschwunden ist und deren Platz von Palmbäumen eingenommen wird. Weitere

²⁹² Ähnliche, noch naturalistischer aufgefasste Palmen gliedern auch die Herrscherempore der Schlosskirche zu Castell, die zwischen 1785-1792 von Joseph Alberti errichtet wurde. Auch hier könnte mit den Palmen auf die herrscherlichen Tugenden angespielt worden sein. Siehe Wörner 1979, S. 153f und Abb. 114.

Beispiele folgen mit dem Unteren Konzertzimmer (um 1765) und dem Ovalen Kabinett (1767) im Neuen Palais sowie der Kapellenempore des Benrather Schlosses (um 1765/70), wobei bei letzterer die innere Profilierung der Paneele noch erhalten ist und nur die äußere durch das Palmmotiv ersetzt wird.

Oft fügen sich die Palmbäume zu einer Art Tor zusammen, wobei zwei Palmbäume als Pfosten für eine Girlande oder einen ‚Türsturz‘ dienen. Dahinter kommt es optisch zu einer Erweiterung des Raumes. Entweder durch einen Spiegel wie z. B. in Falkenlust, Sanssouci, im Unteren Konzertzimmer oder im Schlafzimmer des Kurfürsten in Benrath; durch ein Gemälde wie im Schreibzimmer im Berliner Stadtschloss oder im Konzertzimmer von Sanssouci, oder aber durch einen Fensterausblick wie im Berliner Stadtschloss. Neben der Betonung oder des Ersatzes von vertikalen Gliederungselementen haben die Palmen gelegentlich auch den Charakter von Stützen, die entweder eine darüber liegende Ebene tragen wie in den Theatern in Kassel und München, wo die Palmbäume den darüber liegenden Rang zu stützen scheinen, oder beim Kutschenentwurf von Hoppenhaupt, wo Palmen als Träger des Daches dienen. Desweiteren können die Palmen auch ein ganzes Stützensystem bilden, das zum Gerüst des Raumes wird wie in der Solitude oder im Ovalen Kabinett.

Nur selten werden Palmbäume zum dominierenden Motiv, das die gesamte Struktur eines Raumes bestimmt. Dies geschieht beispielsweise im Schreibzimmer in Berlin, in der Solitude, im Ovalen Kabinett und Unteren Konzertzimmer, im Theater in Kassel sowie in der Kapellenempore in Benrath. Zumeist ordnet sich der Palmbaum in die gesamte Dekoration eines Raumes ein, fällt oft nur auf den zweiten Blick auf und dient als vegetabiler Ersatz für ein eigentlich ornamentales Motiv. Hier wird auch seine Nähe zum Rocaille-Ornament deutlich, mit dem die Palme häufig zusammen eingesetzt wird. Die Rocaille hat die Eigenschaft, sich von einer Form in die andere verwandeln zu können, Ornament und Gegenstand zugleich zu sein. Diese Eigenschaften lassen sich wie bereits beim Treillagewerk zum Teil auf das Palmbaummotiv übertragen. So entwickelt sich der Palmstamm oft aus dem Rocaille-Ornament oder aus einer der Rocaille nahe stehenden Form heraus wie etwa im Konzertzimmer von Sanssouci, im Ruhezimmer der Amalienburg, im Spiegelkabinett von Schloss Falkenlust oder aber im Palmenzimmer der Solitude. Dabei erscheinen zwei Varianten: Bei der in der deutschen Innenraumkunst häufigeren Form wird die Rocaille zum Ort, an dem eine neue Form – in unserem Fall der Palmbaum – entsteht. Sie markiert die Stelle und scheint die Grundlage für das ‚Wachstum‘ der Palme zu bieten, ohne aber ihre eigene Identität aufzugeben und sich selbst in einen Palmbaum zu

verwandeln. Bei der in Frankreich häufigeren Variante unterzieht sich die Rocaille dagegen einer Metamorphose und wandelt sich fließend in den Palmstamm. Der Palmstamm selbst greift häufig die Fähigkeit zur Metamorphose auf und schwankt zwischen dem Zustand eines ornamentalen Rahmens und gegenständlichen Stammes. Schließlich haben auch die Palmwedel mitunter Ähnlichkeit mit geschwungenen Rocaillebögen. Gerade wenn Palmbäume zur Rahmung eines Spiegels dienen, gehen die Palmkronen oberhalb des Spiegels häufig in eine Bekrönung aus Rocaille-Formen über. Durch die Verwendung des Palmbaummotivs wird zwar ein ornamentales Element durch ein vegetables ersetzt, dennoch wird dadurch nicht gleichzeitig ein größerer Naturalismus angestrebt.

Die Gestalt und Struktur des Palmbaumes zeigt einige verschiedene, aber immer wieder verwendete Muster. Sowohl Palmstämme als auch die Kronen zeigen unterschiedliche Gestaltungsweisen. So gibt es Stämme, die aus in einander geschachtelten, länglichen Blättern bestehen, deren Blattspitzen sich leicht nach außen aufbiegen wie in Falkenlust, an der Proszeniumsloge des Münchner Residenztheaters oder in Benrath. Hier haben die Palmkronen die gleiche Struktur wie die Stämme, nur sind die länglichen Blätter stärker nach außen gebogen und bilden so die Palmwedel. Bei anderen Palmen fächern sich die länglichen Blätter bereits im Stammbereich weit nach außen auf – entweder regelmäßig oder nur an einzelnen Stellen – so dass die Palme wie ausgefranst wirkt. Beispiele hierfür sind z. B. der Kutschenentwurf von Hoppenhaupt oder die Palmen der Solitude, die sogar Seitentriebe bilden. In der Oberen Galerie des Neuen Palais sowie der Bibliothek von Schloss Brühl gehen Stamm und Krone durch die gleichmäßig aufgefächerten Blätter nahtlos in einander über und bilden eine vollkommene Einheit. Die Gestalt und Struktur der Stämme und Kronen verweist genauso auf die französische Herkunft der Palmbäume wie ihr Entsprießen aus einer ornamental-vegetabilen Form. In der deutschen Innendekoration wird das Palmbaummotiv jedoch deutlich weiter entwickelt. So gewinnt etwa der natürliche Ursprung der Palmen an Bedeutung. Die Stämme wachsen weiterhin aus einer Ornamentform hervor, wobei es sich oft um eine Rocaille handelt, die aber eine vegetabile Gestalt hat und z. B. aus Blättern oder Borke besteht. Die Ornamentform kann aber auch völlig verschwinden – eine Entwicklung, die in Frankreich nicht vollzogen wird – und der Ursprungsort zu einer kleinen Erdscholle, einem Blattbüschel oder Wurzelwerk werden. Auch der Umgang mit der Palmkrone wird freier. So gibt es weiterhin den französischen kleinen Kronentypus, der sich eng an die Form des Spiegelrahmens anlehnt.

Aber es gibt auch Palmwedel, die sich üppig zu beiden Seiten des Stammes ausbreiten und locker Rahmen- oder Profilleisten überspielen. Durch ihre größere Natürlichkeit, die erweiterten Möglichkeiten ihres Einsatzortes sowie ihre Größe, die oft vom Boden bis zur Decke reicht, erlangen die Palmbäume in der deutschen Innendekoration gegenüber Frankreich stark an Präsenz und Bedeutung. Dennoch verlässt die Palmendekorationen in diesem Stadium nie ihren ornamentalen Kontext und wird nie zur illusionistisch gemeinten Nachahmung einer Palme. Hierzu trägt auch ihre Fassung bei, die zumeist golden, in wenigen Fällen auch silbern oder weiß ist: Ihr künstlicher Charakter wird zum einen weiter betont, zum anderen wird der Palmbaum damit stärker in die zumeist in der gleichen Farbe gefasste ornamentale Umgebung eingebunden und mit ihr zu einer chromatischen Einheit verschmolzen. Eine wirkliche Weiterentwicklung des Palmbaummotivs findet erst im Palmzimmer von Bayreuth statt.

3.2.2. Der Palmbaum als Stützensatz – Palmen als bestimmendes architektonisches und wirkästhetisch-atmosphärisches Element der Raumstruktur

Das Bayreuther Palmzimmer weist gleich in zweierlei Hinsicht Neuerungen auf, die eine veränderte Wegerichtung beim Einsatz des Palmbaummotivs aufzeigen. Zum einen bestimmen die Palmen deutlich die Wandstruktur, indem sie zu *dem* gliedernden Element des Raumes werden. Zum anderen gewinnen Naturalismus und die Gesamtatmosphäre des Raumes an Bedeutung: Es wird ein natürliches Wachstum der Palmen aus einer Erdzone heraus suggeriert, die Bäume reichen bis zur Decke und sind damit über mannshoch, was einer natürlichen Wirkung entgegen kommt, zudem breiten sich die Wedel recht locker aus und als neuer naturalistischer Schritt sind die Stämme holzsichtig im Gegensatz zur bisher vorherrschenden goldenen Fassung. Zwar weisen die Palmwedel noch diese goldene Färbung auf, es ist jedoch nicht mehr der strahlende, sonnenglänzende Goldton, sondern ein mattes, ins grün-bräunliche spielendes Gold, das zur schummrig-geheimnisvollen Gesamtatmosphäre des Raumes beiträgt, die den Betrachter in einen exotischen Palmenhain versetzen will. Zum ersten mal kommt den Palmen nicht die Aufgabe zu, allein als vegetabiler Ersatz für eine Ornamentform zu dienen, wobei Anklänge an diese Gestaltungsform noch vorhanden sind: So betonen die streng senkrechten Stämme die Leisten der Wandfelder und die unteren Palmwedel nehmen deren Bogenform auf. Als kleine Reminiszenz an die von Girlanden umwundenen Palmstämme windet sich zudem

eine zierliche Blattgirlande auf Höhe der Palmkronenansätze um den Stamm. Die Hauptaufgabe der Palmen liegt jedoch in Bayreuth darin – und das zum ersten mal –, die gesamte Atmosphäre des Raumes zu bestimmen.

Ansätze zu einer die Raumstruktur bestimmenden Palmdekoration sowie zu einem natürlichen Herleiten des Palmenwachstums sind sicherlich im Schreibzimmer Friedrich des Großen im Berliner Stadtschloss oder den Entwürfen von Oppenordt – etwa für die Rahmung einer Flügeltür – zu finden. Hier steht jedoch zur Strukturierung der Räume noch eindeutig das System von Wandpaneelen im Vordergrund. Einen direkteren Hinweis auf die Herkunft des Palmenzimmers von Bayreuth liefert dagegen der Stich eines unbekannten Künstlers, der eine Rekonstruktion *des Allerheiligsten des Salomonischen Tempels* (Abb. 118) zeigt und sich im Besitz des Markgrafen von Bayreuth befand.²⁹³ Krückmann, der bereits auf Zusammenhänge zwischen dem Palmenzimmer und dem Stich hinwies²⁹⁴, datiert das Blatt auf das beginnende 18. Jahrhundert. Tatsächlich ist das Blatt eine nahezu identische Kopie der bedeutenden Rekonstruktion des *Salomonischen Tempels*, die der Jesuit Juan Bautista Villalpandus unternahm und 1603 in Rom veröffentlichte (Abb. 119).²⁹⁵ Er führt seine Tempeldarstellung auf die Beschreibung des Propheten Ezechiel²⁹⁶ zurück: „Über dem Eingang bis zum Innersten und außen und an allen Wänden ringsum innen und außen waren Kerube angebracht und Palmen, und zwar je eine Palme zwischen Kerub und Kerub, und jeder Kerub hatte zwei Gesichter, ein Menschengesicht nach der Palme zu auf der einen Seite und ein Löwengesicht nach der Palme zu auf der anderen Seite. So war es gemacht am ganzen Tempel ringsum. Vom Boden bis über den Eingang waren die Kerube und die Palmen angebracht. Die Tempelhalle hatte viereckige Holzpfeiler.“²⁹⁷ Villalpandus' Rekonstruktion zeigt einen rechteckigen, gewölbten Raum, dessen Wände, Boden und Decken vollkommen mit einem

²⁹³ Der Stich befindet sich heute in der Bayreuther Universitätsbibliothek, Kanzleibibliothek.

²⁹⁴ Krückmann 2001, S. 126

²⁹⁵ Wegner 2000, S. 58. Der genaue Titel des Werks lautet: Juan Bautista Villalpandus: In Ezechielem explanationes et apparatus urbis, ac templi Hierosolymitani commentariis et imaginibus illustratus. 3 Bde. Rom 1596-1604

²⁹⁶ Ezechiel 41, 17-21

²⁹⁷ Ähnliche Beschreibungen des Tempels gibt es auch bei 1 Könige 6,29-35: „An allen Wänden des Tempels brachte er ringsum Schnitzwerk von Keruben, Palmen und Blumengewinden an, innen und außen. Sogar den Fußboden des Tempels bedeckte er mit Gold innen und außen. Für den Eingang zum Hinterraum machte er Türpfosten aus Olivenholz, eine fünffach gestufte Schwelle, zwei Türflügel aus Olivenholz. Er ließ Schnitzwerk von Keruben, Palmen und Blumengewinden anbringen und sie mit Gold überziehen, und zwar die Kerube und Palmen mit Blattgold. In gleicher Weise machte er für den Eingang zum Hauptraum Türpfosten aus Olivenholz, (...) dazu Türflügel aus Zypressenholz; der eine Türflügel hatte zwei drehbare Blätter, und der andere Türflügel hatte zwei drehbare Blätter. Er ließ darauf Kerube, Palmen und Blumengewinde schnitzen und überzog sie mit Gold, dem Schnitzwerk genau angepaßt.“ Und bei 2 Chronik 3,5 heißt es: „Die große Halle bekleidete er mit Zypressenholz, überzog es mit Gold und brachte darauf Palmen und Blumenketten an.“ Zitiert nach: Die Bibel, Freiburg im Br., 26. Aufl. 1979

Rautenmuster bedeckt sind. Vor die Wände sind in gleichmäßigem Abstand plastische Palmen gesetzt, die bis zum Gesims hochreichen. Ihr runder Stamm ist geschuppt und führt senkrecht nach oben, darüber setzen die Palmwedel an, die sich zu beiden Seiten auffächern. Zwischen die Palmen sind schließlich die ‚lebensgroß‘ scheinenden Cherubim-Figuren gesetzt. Rhythmus, Struktur und Raumwirkung der Palmen bei Villalpandus kommen den Bayreuther so nah, dass eine direkte formale Beeinflussung nicht auszuschließen ist. Während die Palmen des ‚Salomonischen Tempels‘ jedoch gemeinsam mit der Struktur der Wand eine rein ornamental-dekorative Wirkung entfalten, erzeugen die Palmen in Bayreuth eine atmosphärische Stimmung.

Hinsichtlich des Einflusses der Palmen auf Raumstruktur und atmosphärische Stimmung ist ein weiteres Vorbild für das Palmenzimmer aus dem unmittelbaren Bayreuther Umfeld augenfällig. Anlässlich des Besuches von Friedrich dem Großen im Jahre 1754 in Bayreuth wurde im markgräflichen Opernhaus die Oper „L’Uomo“ aufgeführt. Das französische Libretto sowie zwei Kavatinen stammten aus der Feder der Markgräfin Wilhelmine.²⁹⁸ Wie sie selbst in ihrem Vorwort zur Oper schreibt, handelt es sich bei dem Stück um einen Widerstreit von gutem und bösem Genius, um das Ringen der Seele zwischen Vernunft und Leidenschaft. Den Schauplatz des 5. bis 12. Auftritts bildet ein Palmenwald, zu dem sich ein *Bühnenbildentwurf von Carlo Galli Bibiena*²⁹⁹ (Abb. 120) erhalten hat.³⁰⁰ Hohe Palmbäume sind streng in dichten Reihen angeordnet und bilden drei parallel geführte Gassen oder Schiffe aus. Ihre geraden, senkrechten Stämme wurzeln im Waldboden, der durch kleine Pflanzen rund um den Wurzelbereich als solcher gekennzeichnet ist. Nach oben fächern sich die Palmkronen zu schlanken Trichtern auf, die einander berühren und eine Art spitztonniges Gewölbe ausbilden, in das ‚Stichkappen‘ tief einschneiden. Durch die Palmwedel scheint oben an einigen Stellen der Himmel durch, ansonsten scheint der Wald dicht und undurchlässig, da als Abschluss zu den Seiten, die Palmreihen keine Gassen mehr ausbilden, sondern immer dichter werden, um so einen unendlichen Wald von Palmen anzudeuten. Die Bäume sind stark stilisiert und erzeugen gerade durch ihre Strenge und Gleichförmigkeit eine geheimnisvoll unheimliche Stimmung, in der der Betrachter meint, verloren zu sein. Diese Stimmung bot wohl den passenden Hintergrund für den Auftritt der verschiedenen Personifikationen der Liebe und der aus ihr

²⁹⁸ Wiesend 1998, S. 250f.

²⁹⁹ Die Zeichnung befindet sich heute in der Staatlichen Eremitage von St. Petersburg, Inv. Nr. 234.

³⁰⁰ „Un bois de Palmiers“. Siehe den Abschnitt zu den „Decorations“ im Libretto der Oper, abgebildet bei Hans-Joachim Bauer: Barockoper in Bayreuth, Laaber 1982, Abb. 71.

resultierenden Verführung, Untreue und Verwirrung.³⁰¹ Ball-Krückmann sieht in den Palmen zudem eine „Vorausdeutung auf die zuletzt siegreiche Macht der Vernunft“.³⁰² Deren Licht könnte mit dem durch das Blätterdach scheinenden Himmel angedeutet sein. Die Atmosphäre und Struktur des Bühnenbildes hatten möglicherweise Einfluss auf die Gestaltung des Bayreuther Palmenzimmers. So findet sich hier die gleichmäßige Reihung der Palmen entlang der Wände wieder. Gleichzeitig wird das Motiv des undurchdringlichen Palmwaldes übernommen. Im Bühnenbild wird er durch die dichte Staffelung der Palmen suggeriert, in Bayreuth durch die fächerförmige Maserung des Holzes sowie seine dunkle Nussbaumfarbe hervorgerufen. Die unheimlich düstere Stimmung in der Oper ist allerdings im Palmenzimmer einer geheimnisvoll exotischen gewichen. Durch den Himmel, der den gesamten Raum überspannt und die Palmkronen, die locker in ihn hinein wedeln, wirkt das Zimmer nach oben luftig und offen im Gegensatz zu den gewölbeförmigen Kronen im Bühnenbild, die den Raum nach oben abschließen.

Vereinzelt gibt es schon vor dem Bayreuther Palmenzimmer Beispiele von Palmbäumen, die einen gewissen Naturalismus entwickeln und dabei für die Raumstruktur von entscheidender Bedeutung sind oder aber als vegetabler Ersatz für ein Stützelement wie Säule, Pfeiler oder Pilaster dienen. Diese frühen Beispiele stammen allesamt aus dem sakralen Bereich. So schuf Hans Krumper 1621-23 im Auftrag Herzog Wilhelms die Votivkirche *St. Karl Borromäus in Au bei München* (Abb. 121).³⁰³ Zu dieser Kirche hat sich im Münchner Stadtmuseum ein Entwurf erhalten. Die Mittelstütze des quadratischen Raumes wird von einer hohen Palme gebildet. Sie ist vollkommen naturalistisch gebildet und steht dadurch im scharfen Kontrast zum umgebenden Raum, der rein architektonisch aufgefasst ist. Die Palme ‚wurzelt‘ unmittelbar im Fußboden der Kirche. Ihr schorfig, rauher Stamm wächst senkrecht nach oben, wo er auf Höhe des den Raum umziehenden Gebälks anfängt, Wedel auszubilden. Diese breiten sich zum großen Teil frei nach allen Seiten hin aus, einige wenige führen dagegen die angedeuteten Gewölberippen fort. Trotz der großen Dominanz des Palmbaumes im Raum sowie dem scharfen Gegensatz zwischen dem detailgenauen Naturalismus der Palme und der Architektur des Raumes, fügt sich der Palmbaum dennoch

³⁰¹ Zwischen dem 5. Und 10. Auftritt schießt die wollüstige Liebe („amour volage“) „Pfeile auf die schlafenden Anémie und Anemon ab, aber nur dieser wird getroffen. Als die beiden aufwachen, entdecken sie einander und verlieben sich. Anémie wird vom Geist entführt, Volusie, die Verkörperung der leichtlebigen Liebe, dagegen zieht Anemon in ihren Bann.“ Siehe Ball-Krückmann 1998, S. 273.

³⁰² Ball-Krückmann 1998, S. 274

³⁰³ Diemer 1980, S. 294f. und Abb. 166. Die Kirche wurde als Votivkirche für die Genesung eines Sohnes von Herzog Albrecht VI. errichtet. 1902 wurde die Kirche abgerissen.

harmonisch in den Bau ein, da seine Gestalt und Proportionen die Gliederung und Form von Wand und Gewölbe aufnehmen und sie in eine natürliche Form umdeuten. Es handelt sich aber nicht um eine Metamorphose, wie sie im 18. Jahrhundert auftritt und bei der sich das architektonische Element übergangslos in das vegetabile wandelt; Palme und Architektur bleiben getrennt und gleichwertig nebeneinander bestehen.

Ein weiteres Beispiel für den Einsatz von Palmbaumstützen im sakralen Bereich gibt es in der zwischen 1688-1692 entstandenen Kirche *St. Trinitatis im sächsischen Zwönitz*. Hier wachsen von den Emporen Palmbäume mit gedrehten Stämmen nach oben, die das tragende Gebälk der Decke stützen.³⁰⁴ Vor der Umgestaltung der *Nicolaikirche in Leipzig* ab 1783³⁰⁵ wurden 1678-1680 die spätgotischen Pfeiler und Gewölberippen mit aufsteigenden Palmblättern Grau und Weiß gefasst.³⁰⁶ 1710 entstand nach einem Entwurf von Lepautre der *Orgelprospekt in der königlichen Kapelle von Versailles* (Abb. 122).³⁰⁷ Die Ecken des Orgelunterbaus sind mit kräftigen, goldgefassten Palmen besetzt. Der recht dicke Stamm ist geschuppt und endet in kurzen, dynamisch nach außen wippenden Wedeln, gleichzeitig ist er von einer Blattgirlande umgeben. Die Palmen reagieren in ihrer Gestalt auf die Struktur des Orgelunterbaus: So entstehen die Wedel dort, wo der rechteckige Unterbau in einen trapezförmigen Teil übergeht. Dieser Übergang wird zudem von Cherubinköpfen betont, die aus den Palmwedeln herausschauen. Die Palmen verstärken einerseits die Ecken der Orgel, andererseits nehmen sie in verkleinerter Form das Säulenmotiv auf, das die gesamte Kapelle dominiert, und deuten es ins vegetabile um. Die Verwendung des von Blattgirlanden umwundenen Palmbaums, der später so häufige Verwendung an Spiegel- oder Gemälderahmen in der französischen und deutschen Innenraumkunst findet, tritt unseres Erachtens hier zum ersten mal auf. Trotz ihrer goldenen Fassung lassen die Palmen in ihrer Größe und Proportion einen Hauch von Naturalismus spüren. Bei der späteren Verwendung des Palmbaummotivs kommt es dagegen – gerade in Frankreich – zu einer Stilisierung und Ornamentalisierung des Palmenmotivs.

Den wenigen Beispielen eines auf die Raumstruktur Einfluss nehmenden Palmendekors im sakralen Bereich vor der Entstehung des Bayreuther Palmzimmers stehen noch weniger Beispiele aus der profanen Innenraumgestaltung gegenüber. So entstand nach einem Entwurf von John Vardy 1755 der *„Palm Room“ in Spencer House in London* (Abb. 123).³⁰⁸ Die Stirnseite des Raumes zierte vier stukkierte Palmen, die sich aus einer

³⁰⁴ Löffler 1974, S. 243 u. Börsch-Supan 1967, S. 181

³⁰⁵ Wegner 2000, S. 54

³⁰⁶ Börsch-Supan 1967, S. 181

³⁰⁷ Pons 1986, S. 200 u. Abb. 128

³⁰⁸ Wegner 2000, Abb. 23; Spencer House. A short history, London 1993

klassischen, auf einer Plinthe ruhenden Basis entwickelten. Der hieran anschließende Säulenschaft wird in einen geschuppten, dicken Palmstamm umgedeutet. Über einer horizontal verlaufenden, mit einem Band umwickelten ‚Kämpferzone‘ entsprießen dann zu beiden Seiten lange Palmwedel. Die seitlichen, etwas kürzeren, laufen in der Mitte zusammen und rahmen zwei Nischen mit Mohrenfiguren, die beiden mittleren Wedel schmücken dagegen die rundbogige Öffnung eines kleinen Erkers mit Fenster. Schließlich wachsen aus der Mitte der sehr natürlich aufgefassten Palmwedel kannelierte Säulenschäfte mit korinthischen Kapitellen hervor, die das Deckengebälk tragen. Vardy variiert hier die angebliche Genese der Säule aus dem Baumstamm und lässt den Palmbaum eine Metamorphose von einer Säule zu einer Palme und wiederum zu einer Säule durchlaufen. Dabei übernimmt er vollkommen das klassizistische Wandgliederungssystem. Dies führt dazu, dass bei aller Natürlichkeit und Dominanz der Palmen, die mit Bayreuth vergleichbar ist, im Gegensatz zu Bayreuth keine exotische Atmosphäre im Raum erzeugt wird, sondern das Architektursystem, das teilweise vegetabil umgedeutet wird, das bestimmende Motiv im Raume bleibt. Laut Wegner³⁰⁹ gehörte Spencer House im 18. Jahrhundert „zu den Sehenswürdigkeiten für ausländische Architekten, die sich in London aufhielten.“ Ob es allerdings in Bayreuth bekannt war, ist nicht zu beweisen, so dass eine unmittelbare Vorbildfunktion nicht wirklich geklärt werden kann.

Ein weiteres Beispiel für die Verwendung von großformatigen Palmen, die Einfluss auf die Raumstruktur nehmen, stellen die *Chinesen- oder Entenhäuser im Garten von Schloss Wilhelmsthal* (Abb. 124) dar. Sie wurden um 1747/48 vermutlich nach Plänen von Carl Albert von Lespilliez, dem Lieblingsschüler François Cuvilliés, errichtet und bereits 1801 wieder abgebrochen.³¹⁰ Die Häuser dienten der Unterbringung exotischer Enten, die 1747 in Leyden für die Anlage in Wilhelmsthal angekauft wurden.³¹¹ Die langgestreckten, galerieartigen Bauten wurden jeweils in der Mitte und an den Seiten von Pavillons betont. Zum Mittelpavillon hat sich der Entwurf zum Wandstück erhalten.³¹² Der Aufriss zeigt den Durchblick vom Mittelpavillon hin zum galerieartigen Teil des Gebäudes, in dem sich die Wasserbecken für die Enten befanden. Die Durchgangsstelle wird durch eingezogene

³⁰⁹ Wegner 2000, S. 63

³¹⁰ Kat. Ausst. Berlin 1973, S. 311

³¹¹ Bleibaum 1932, S.19f. Die Enten scheinen recht ungewöhnlich gewesen zu sein. So werden sie 1756 in einer Ode von Hille besungen, wo auch die verschiedenen Arten beschrieben werden. Siehe Hille: Wilhelmsthal in einer Ode besungen, Kassel 1756.

³¹² Die Zeichnung stammt aus dem Nachlass des Kasseler Hofbaudirektors Jussow und befindet sich in Marburg. Der Landeskonservator von Hessen, Außenstelle Marburg. Siehe auch Kat. Ausst. Berlin 1973, S. 312 und insbesondere Bleibaum 1932, S. 21ff.

Wände markiert, die wie ein Bühnenportal wirken. Große Palmen, die wie Dienste vor die Wand gestellt wurden, betonen nochmals die Durchgangssituation. Sie entsprossen unmittelbar dem Fußboden, ihr struppiger Stamm führt senkrecht nach oben, wo er eine üppig wuchernde Krone mit Früchten ausbildet, die den Deckenspiegel stützt. Der Entwurf stellt zwei Varianten vor: Auf der rechten Seite wird die Palme von groß geschwungenen Rocailleformen begleitet. In diese ist ein sitzender Chinese eingebunden, der die Deckenvoute stützt. Weiter unten lagert ein Affe, der einen Blütenstengel in der Hand hält. Die Kombination von Palme und Rocailleformen erinnert an die ‚Rahmenpalmen‘. Deren enge Verknüpfung mit dem Ornament ist in Wilhelmsthal allerdings einem Nebeneinander beider Formen gewichen, wodurch die Palme eine größere Eigenständigkeit und Präsenz erhält, die Rocailleformen dagegen zum applizierten Beiwerk werden. Die zweite Variante auf der linken Seite verzichtet konsequenter Weise ganz auf die Rocaillen. Das Wandstück, vor das die Palme gestellt wurde, wird durch einen schlanken Stengel geziert, in den auf groteske Weise spielende Chinesen eingebunden sind. Er endet in einer Konsole mit einem Chinesenatlanten. Durch den Verzicht auf die Rocaillen, die in der ersten Variante durch ihre geschwungene Form noch den senkrechten Zug nach oben hemmen und dadurch die Stützenfunktion der Palme verunklären, wird in der zweiten Variante ihre Funktion als tragendes Element unterstrichen. Letztere ist sicherlich die fortschrittlichere und konsequentere Lösung. Interessanterweise taucht das Palmenmotiv von Wilhelmsthal kurze Zeit später, um 1749/50 im Entwurf François Cuvilliés‘ für das Kasseler Komödienhaus wieder auf, wo die Palmen die Fürstenloge flankieren und deren üppige Rocaillebekrönung stützen. Dieser Entwurf ist mit seinen spielerisch leichten Rocaille- und Palmformen allerdings wesentlich phantasievoller und geistreicher als der Entwurf für die Entenhäuser. An der Fürstenloge des Residenztheaters wird das gleiche Motiv 1750/53 nochmals aufgegriffen. Hier haben sich die bewegten Formen der Rocaillepalmen des Kasseler Komödienhauses weiter beruhigt, so dass sie den Wilhelmsthaler Palmen recht nahe kommen. Cuvilliés, der ab 1743 mit den Planungen zu Schloss Wilhelmsthal betraut war³¹³, kannte sicherlich auch die Pläne zu den Entenhäusern, zumal er wohl einen gewissen Anteil am Entwurf des Außenbaus hatte.³¹⁴

Interessant sind die Palmen aus den Wilhelmsthaler Entenhäusern auch in Bezug auf zwei weitere Gebäude, die unten ausführlicher gewürdigt werden: Die Moscheen von Kew Gardens und Schwetzingen. In Wilhelmsthal sind die Palmen vor die vorgezogenen Wandstücke gesetzt und erfüllen eine Doppelfunktion: Sie stützen sowohl den ovalen Decken-

³¹³ Einsingbach/Portenlänger 1980, S. 14

spiegel als auch den Türsturz zum Galerietrakt. In Kew und Schwetzingen sind sie ins Innere des runden, beziehungsweise quadratischen Raumes gerückt und leiten mit ihren Kronen als eine Art Pendentif zum Rund der Kuppel über. Meines Erachtens erscheint in Wilhelmsthal das Motiv der Kuppel tragenden Palme zum ersten Mal, ob von hier allerdings eine unmittelbare Vorbildfunktion auf Kew oder Schwetzingen ausging, lässt sich nicht beweisen.

Über die Raumwirkung der Palmen in den Entenhäusern insgesamt kann nur spekuliert werden. Die Gebäude müssen sicherlich mit den Chinesenfiguren an den Wänden³¹⁵ und den Wasserbecken mit den exotischen Enten recht märchenhaft gewirkt haben. Der Blick vom Mittelpavillon durch die Palmwedel hindurch zu den Galerietrakten mag das Phantastische noch unterstrichen haben und der Szenerie eine größere Räumlichkeit gegeben haben.

In der Inneraumgestaltung finden sich vor Bayreuth auf deutschem Boden ansonsten keine weiteren Beispiele, bei denen Palmbäume die Raumstruktur und -atmosphäre in solch entscheidender Weise dominieren. Allerdings finden ab den 1750er Jahren große Palmen am Außenbau von chinesischen Gartenpavillons Verwendung, wo sie zumeist als Stützen von Dächern, Galerien oder Balkonen dienen. Zwei sehr frühe Beispiele stammen dabei aus der unmittelbaren verwandtschaftlichen Umgebung der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth. So wurde 1753 der *Chinesische Pavillon in Drottningholm* (Abb. 125) für die Königin von Schweden, Louisa Ulrika, eine Schwester Wilhelmines, errichtet³¹⁶, und zwischen 1754-57 entstand das *Chinesische Haus im Park von Sanssouci* für König Friedrich II.³¹⁷, den Bruder Wilhelmines.

Der Chinesische Pavillon in Drottningholm wurde der schwedischen Königin zu ihrem 33. Geburtstag geschenkt, wobei wohl der schwedische Baudirektor Carl Harlemans und sein Nachfolger Carl Johan Cronstedt für das Projekt verantwortlich waren.³¹⁸ Bekannt ist auch, dass Cronstedt für weitere chinesische Bauten in Drottningholm Zeichnungen zu Chinoiserien aus Kassel geschickt bekam³¹⁹, was zeigt, wie eng der künstlerische Austausch zwischen diesen Fürstenhäusern war. Der Pavillon bestand aus einer leichten, eingeschossigen Fachwerkkonstruktion, dessen Wände mit aufgemaltem, roten Flechtwerk

³¹⁴ Bleibaum 1932, S. 23f.

³¹⁵ Bleibaum 1932, S. 21

³¹⁶ Olausson 1997, S. 137

³¹⁷ Kat. Ausst. Berlin 1973, S. 313; Kurth 1962, S. 60ff.

³¹⁸ Olausson 1997, S. 137f.

³¹⁹ Olausson 1997, S. 138; Hans Hugold von Schwerin: *China slott och dess stillförbindelser*, Lund 1933, S.

kaschiert waren.³²⁰ Ähnlich wie die Kasseler Entenhäuser wurde der langgestreckte Bau an den Seiten und in der Mitte jeweils von vorspringenden Pavillons mit Zeltdächern betont. Während die seitlichen Dächer jeweils von Drachenkonsolen getragen wurden, wurde das mittlere Dach an den Ecken von zwei Palmen gestützt, die auf dem Sockel des Pavillons fußen. Diese lassen mit ihren gefransten Stämmen, die sich zu kleinen Kronen auffächern, ihre Herkunft von den ‚Rahmenpalmen‘ nicht leugnen. Sie sind allerdings nicht wie diese in einen ornamentalen Gesamtzusammenhang eingebunden, sondern bleiben eigenständiges Bauglied inmitten der übrigen Dekoration des Gebäudes, wobei sie die Senkrechten des Pavillons wie ‚Flechtwerklisenen‘ sowie Tür- und Fensteröffnungen unterstreichen und dem Mittelpavillon einen hüttenähnlichen Charakter geben. Allerdings dominieren die Palmen das Gebäude nicht, sondern sind nur eines von vielen Elementen, die die chinesisches-exotische Stimmung des Gebäudes hervorrufen. Ganz anders dagegen die Palmen am *Chinesischen Haus von Sanssouci* (Abb. 126). An dem von Johann Gottfried Buring³²¹ errichteten Gebäude spielen sie eine tragende Rolle. Sie dienen als Stützen des Gebäudes und tragen gleichzeitig entscheidend zur exotischen Stimmung des Pavillons bei. Der Kern des Gebäudes erinnert in seiner Form an ein Kleeblatt und geht auf den gleichnamigen ‚Trèfle‘, einen chinesischen Pavillon im Park von Lunéville, zurück.³²² Zwischen den ‚Kleeblättern‘ sind in gleichmäßigem Abstand jeweils vier stämmige Palmen³²³ angeordnet, die das Gebäude zu einer Rundform ergänzen und gleichzeitig drei breite Vorhallen ausbilden. Die Säulen, die üblicherweise als Stützen an Gartenarchitekturen dienen, werden hier zu Palmbäumen umgedeutet und die architektonische Form durch eine Naturform ersetzt.

Im Gegensatz zum Chinesischen Pavillon in Drottningholm, bei dem die dünnen Palmen nicht wirklich als tragende Stützen des Daches, sondern eher als Einfassung der Kanten des Pavillons gesehen werden konnten, treten die Palmen in Sanssouci mit ihren dicken Stämmen tatsächlich als Stützen und Säulenersatz in Erscheinung. Gerade die im Verhältnis zu den Kronen viel zu dicken Stämme der Palmen führen zu Proportionen, die an einen Säulenschaft mit Kapitell erinnern. Dennoch lastet das Dach nicht schwer auf den Palmsäulen. Die Hauptlast wird optisch von den kleeblättrigen Gebäudeteilen getragen. Die Palmsäulen stützen zwar das Gebälk, dieses hat sich jedoch von weitem betrachtet in

³²⁰ Olausson 1997, S. 137

³²¹ Kat. Ausst. Berlin 1973, S. 313

³²² Kurth 1962, S. 61ff.

³²³ Die Palmen stammen von Johann Melchior Kambly und Matthias Müller, siehe Dreger 1993, S.117

ein luftiges Wellenband verwandelt³²⁴, zudem öffnet sich die Decke der Vorhallen in einen Himmel³²⁵, der von Vögeln durchflattert wird. Interessanterweise werden die inneren Wände der Vorhallen an der Decke durch illusionistisch gemalte Balustraden fortgesetzt, die so bereits die Innenwand zur Außenfassade des Gebäudes werden lassen und die Decke der Vorhallen dem Freiraum zuordnen, der nur noch einmal durch das Gebälk vom wirklichen Freiraum des Parks getrennt wird. Die Palmen, die genau auf der Grenze des Pavillons stehen, verbinden dabei den realen Freiraum des Gartens mit dem künstlichen Freiraum der Vorhallen. Gleichzeitig kommt den Palmen so eine Zwitterstellung zwischen der künstlichen Form der stützenden Säule und ihrem natürlichen Wachstum entsprechenden, in den Himmel aufragenden Bäumen zu. Letztere Lesart trägt dabei entscheidend zur exotisch-chinesischen Atmosphäre des Pavillons bei, die hier auf ungewöhnliche Weise durch eine erzählerische Ebene ergänzt wird. Die Palmen wurzeln jeweils auf einer felsig-erdigem Scholle von unregelmäßiger Gestalt. Um die beiden mittleren Palmen haben sich je drei Chinesinnen oder Chinesen³²⁶ gesellig niedergelassen, die in angeregter Unterhaltung kochen, Tee trinken oder exotische Früchte wie Melonen und Ananas verspeisen.³²⁷ Diese lebensgroßen Figuren aus vergoldetem Sandstein lassen den Pavillon bevölkert erscheinen und versetzen den Betrachter in eine exotisch-fremde Welt. Der im südöstlichen Teil des Rehgartens gelegene Chinesische Pavillon war ursprünglich von meterhohen Heckenwänden eingefasst.³²⁸ Die Überraschung muss also groß gewesen sein, wenn der Besucher bei seinem Spaziergang durchs Boskett plötzlich dieses gold-grün glänzenden Gebäudes aus dem ‚Morgenland‘ ansichtig wurde, in dem zudem eine fremdländische Gesellschaft ihren ‚gewöhnlichen‘ Tätigkeiten nachging. Die dreidimensionalen Figurengruppen erlauben es, selbst Anteil an dieser fremden Welt zu haben, und „sich selbst in den Kreis der Figuren einzureihen“.³²⁹ Im Gegensatz zum seladongrün gefassten Pavillon, der das Grün des umgebenden Bosketts reflektiert, schafft die vergoldete Oberfläche von Figuren und Palmen jedoch gleichzeitig Distanz. Die chinesische Gesellschaft scheint einem exotischen und utopischen Traum zu entstammen,

³²⁴ Abbildung bei Kurth 1962, S. 61. Interessant ist in diesem Zusammenhang die Darstellung des Chinesischen Pavillons auf einem Stich von I. D. Schleuen, der um 1770 entstanden ist. Hier wird das Dach allein von dem kleeblattförmigen Baukörper getragen, die Palmen, die der gleichen Anordnung der Palmen des ausgeführten Pavillons folgen, wachsen dagegen frei nach oben und berühren das Dach nicht einmal mit ihren Wedeln. Hinzu kommt eine in ihren Proportionen wesentlich naturalistischere Auffassung. Die Palmen wirken daher eher als hier angepflanzte wirkliche Palmen, denn als künstliche Palmsäulen.

³²⁵ Die illusionistischen Malereien stammen von Thomas Huber. Siehe Komander 1993, S. 73.

³²⁶ Die Figuren stammen von Johann Peter Benckert und Matthias Gottlieb Heymüller. Siehe Dreger 1993, S. 117.

³²⁷ Hüneke 1993, S. 55ff.

³²⁸ Wacker 1993, S. 13f.

³²⁹ Hüneke 1993, S. 56

der sich jeder Zeit wieder verflüchtigen kann. Gleichzeitig wirken die Figuren wie in ihrer Bewegung eingefroren, als solle der frohe Moment des Beisammenseins im Freien für immer andauern. Der Gedanke der ‚fêtes galantes‘ in friedvoller Natürlichkeit ist hier ins Exotische übertragen worden. Von großer Bedeutung ist zudem der Blick vom Rundsaal des Pavillons nach draußen (Abb. 127). Auch von hier betrachtet, wird die nach Innen gezogene Wand des Gebäudes zur Außenfassade, durch deren Fenstertüren Palmen und Chinesen zu sehen sind, die bereits im Freien zu sitzen scheinen. Sie sind dem Boskett vorgeblendet, was hierdurch einen märchenhaft Charakter erhält.

Die Traumwelt-Atmosphäre des Chinesischen Pavillons erinnert an die Goldene Galerie in Schloss Charlottenburg, die den gleichen Farbklang von Grün und Gold aufweist, der den Betrachter in das frische Grün eines Laubengangs versetzt und zugleich durch goldenes Grotteskenwerk und vergoldete Götter- und Puttenfiguren das Unwirkliche des Ortes deutlich macht. Hier am chinesischen Pavillon ist diese Traumwelt jedoch deutlicher und ‚naturalistischer‘ geworden. Was in Charlottenburg noch Grotteskenfragment und ‚Traumfetzen‘ war, nimmt hier im Sinne des Wortes Gestalt an und wird zu einem chinesischem ‚locus amoenus‘, dem Chinesenfiguren und Palmen die exotische Atmosphäre verleihen. Diese Veränderung hin zu einer ‚naturalistischeren‘ Traumwelt findet sich auch im Bayreuther Palmenzimmer wieder. Die Palmen sind durch ihre naturalistischere Auffassung zum dominierenden Element des Raumes geworden und bestimmen entscheidend seine Atmosphäre, die einen Palmenhain evoziert.

Die bisherige Untersuchung macht deutlich, welchen Stellenwert das Bayreuther Palmenzimmer hinsichtlich einer veränderten Auffassung von Naturdekorationen im Innenraum einnimmt. Erst in Bayreuth wird die Palmbaumdekoration zum Element, das einem gesamten Raum, Atmosphäre und Gestalt eines Ortes in der Natur zu geben vermag. Zuvor blieben die Palmbäume in die ornamentale Dekoration eingebunden. Diese neue Auffassung von Naturdekoration konnte auch im Bayreuther Spalierzimmer beobachtet werden, das im gleichen Jahr entstand und sich räumlich unmittelbar an das Palmzimmer anschließt. Hier sind zum ersten Mal die gesamten Wände mit Spalierwerk bedeckt, welches versucht, die Atmosphäre einer auch konstruktiv richtigen Gartenlaube zu erzeugen. Ein noch stärkerer Naturalismus wird dann in der Rotunde des Badetraktes in Bayreuth erreicht. Aber wie mit diesem Raum gleichzeitig ein Endpunkt für die Treillagezimmer aus Stuck und Holz gesetzt war, da mit diesem Material allein keine größere illusionistisch-naturalistischere Wirkung zu erzielen ist, setzt auch das Bayreuther

Palmenzimmer aus gleichem Grund trotz oder gerade wegen aller Neuerungen eine Art Schlusspunkt. Bereits der in seiner Nachfolge stehende Wörlitzer Palmensaal bedient sich der Malerei, um eine größere illusionistische und naturalistische Wirkung zu erzielen. Die nach Wörlitz entstandene Orangerie in Potsdam wendet sich dagegen bereits wieder von illusionistischen Ansätzen ab – abgesehen von der natürlichen Fassung der Palmen in braun und grün, dienen diese nur als gliederndes Element der Wände.

Allerdings erscheint das Palmbaummotiv noch einige Male in der Innenraumkunst als Stützensersatz, wobei es die Raumstruktur beeinflusst oder bestimmt, aber keine die Atmosphäre eines Raumes beeinflussende Aufgabe hat. 1761 entstand in *Kew Gardens* nach Entwürfen von William Chambers die ‚Moschee‘³³⁰ (Abb. 128), die 1763 in seinem Stichwerk ‚Plans, Elevations, and Perspective Views of the Gardens and Buildings at Kew in Surry‘ veröffentlicht wurde. In den Ecken des achteckigen Hauptraumes der Moschee wachsen jeweils Palmen über einer niedrigen Sockelzone empor. Ihre Stämme bestehen aus ineinander geschachtelten, länglichen Blättern, die durch Bänder zusammen gehalten werden und sich oben zu langen, schlanken Wedeln auffächern. Diese neigen sich seitlich zueinander, und bilden dadurch eine Art Blendakartur aus. Gleichzeitig leiten die Palmkronen vom Oktogon zum Kreis des Kuppelfußes über, den sie mit ihren Wedeln zu stützen scheinen. Die Palmen, die später so häufig oktogonale Pavillons am Außenbau schmücken (siehe folgenden Exkurs), sind hier ins Innere des Gebäudes versetzt. Ihre Gestalt erinnert an die Girlanden geschmückten, fransigen Rahmenpalmen, die aber hier völlig eigenständig und unabhängig von der übrigen Dekoration des Raumes in Erscheinung treten. Die Palmen waren aus Pappmaché und grün gefasst³³¹, was ihnen wohl einen ephemeren und etwas künstlichen Charakter verliehen hat. Sie geben der Moschee im Inneren ein architektonisches Gerüst, ähnlich wie die Palmen in Spencer House. Während in Kew aber die Rahmenpalmen mit ihren stengelartigen Stämmen zu Stützen umgedeutet wurden, die kaum geeignet sind, die große Kuppel darüber zu tragen, leiten sich die Palmen in Spencer House von der Säule her und stellen dadurch der architektonischen Gliederung des Raumes in den Vordergrund. Die Palmen von Spencer House als auch von Kew erzeugen jedoch keine exotische Atmosphäre, sondern sind exotisches Element, das dem Raum additiv mit weiteren fremdländischen Motiven eine im Fall von Kew orientalische Anmutung verleiht.

³³⁰ Harris 1997, S. 49

³³¹ Harris 1997, S. 49

Die *Moschee* von Kew Gardens wurde mehrfach nachgeahmt, so auch *im Garten zu Schwetzingen* (Abb. 129-131), wo Nicolas de Pigage ein solches Gebäude für Kurfürst Carl Theodor von der Pfalz errichtete.³³² Erste Überlegungen zur Anlage eines ‚Türkischen Gartens‘ werden 1774 erwähnt, 1782 war der Kreuzgang – von Pigage ‚cloître‘ genannt – fertig gestellt, die Moschee selbst konnte schließlich 1792 vollendet werden.³³³ Der aus Treillagewerk bestehende Kreuzgang wird an den Ecken durch Kuppelbauten betont, wobei der quadratische Hauptraum dieses Gebäudes, der an den Seiten durch halbkreisförmige Nischen erweitert wird, das Palmbaummotiv von Kew Gardens aufgreift. In den vier Ecken des Raumes steigen Palmbäume nach oben. Sie entspringen ähnlich Spencer House einer Säulenbasis, die mit dem Sockel verkröpft ist. Ihr Stamm ist mit eng anliegenden, länglichen Schuppen bedeckt, die sich nach oben zu immer länger werdenden Wedeln auffächern, welche eine Palmkrone ausbilden. Diese Palmkronen haben die Gestalt von Pendentifs oder ‚sphärischen Dreiecken‘, die zur Kuppel überleiten. Dabei verschleiern sie die eigentliche Architektur der Decke, die flach gedeckt ist und in der Mitte eine kreisförmige Öffnung hat, über der sich zwei Kuppelschalen erheben. Nach Art eines Hypätralraumes öffnet sich die untere Kuppel und gibt den Blick auf das Gemälde eines Nachthimmels mit Mond, Sternen und einigen Wolken³³⁴ frei, das die obere Kuppel ziert.

Durch Säulenbasis und Pendentif-Kronen sind die Palmen in Schwetzingen vielmehr als in Kew vegetabler Ersatz für architektonische Bauglieder. Zudem reagieren sie in ihrer Gestalt auf die eingestellten toskanischen Säulen, die den Eselsrückenbogen stützen, der jeweils den Durchgang zu den angrenzenden Nischen bildet. Die weiße Fassung der Palmen unterstützt zudem den Gedanken an eine Säule. Dennoch fügen sie sich nicht absolut streng in das Architektursystem des Raumes ein: So überspielen etwa die Palmwedel leicht den Kuppelfuß. Hierin erinnern sie an die Palmen in der Kapellenempore des Benrather Schlosses, die von den gleichen Künstlern – Pigage und Pozzi – geschaffen wurde. Auch hier legen sich die Wedel über Fensterrahmen und Wandfelder. Allerdings ist die Auffassung der Palme in Benrath eine andere. Hier steht nicht ihre Funktion als Säulenersatz im Vordergrund. Vielmehr wurde hier versucht, dem Motiv der Rahmenpalme, das im oberen fransigen Teil des Stammes und der Krone noch deutlich zu erkennen ist, durch fehlende Schmuckbänder sowie Wurzeln und eng anliegende Schuppen im unteren Teil eine naturalistischere Anmutung zu geben.

³³² Die Innendekoration wurde vom Stukkateur Pozzi sowie den Bildhauern Mercier und Van den Branden ausgeführt. Siehe Fuchs/Reisinger 2001, S. 165.

³³³ Heber 1986, S. 595f., 600

Im Sakralbau wird das Motiv der Palmsäule im Innenraum im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts ein einziges Mal aufgegriffen. So präsentiert sich das Innere der *Nicolaikirche in Leipzig* (Abb. 132) als Wald von Palmsäulen. Erste Pläne zum Umbau der spätgotischen Hallenkirche wurden 1783 vom Leipziger Baudirektor Johann Friedrich Carl Dauthe vorgelegt, 1797 fand die Einweihung der umgestalteten Kirche statt.³³⁵ „Aus den spätgotischen Pfeilern ließ Dauthe durch Stuckummantelung kannelierte Säulen auf hohen Postamenten schaffen. Pflanzenmotive kündigten bereits die naturalistische Gestaltung über den Kapitellen an: Die Basen waren mit einem Kranz aus Lorbeerblättern und die Kelche der Kapitelle mit Palmblättern versehen. Den Abschluss der Säulen bildeten runde Deckplatten mit Perl- und Eierstab. Darüber verdeckten dann lange Palmwedel den ursprünglichen Ansatz des Netzgewölbes, das (...) die Decke gliederte. Der Eindruck des Raumes wurde durch die Farbgebung noch gesteigert. Die Wandflächen setzten sich durch ein helles Grün von den weißen Emporen und dem Orgelprospekt ab. Die Säulenschäfte waren in einem hellen Porphyrtrot gestrichen, die Palmwedel und die Fruchtstände grün, ebenso die Kappenfüllungen.“³³⁶ Hieraus ergibt sich ein merkwürdiger Kontrast: So wird einerseits besonders die Herkunft der Palmen von der Säule betont, da diese vom Postament bis zum Ansatz der Wedel vollkommen als Säule gebildet sind und hier völlig die sonst übliche geschuppte Stammstruktur fehlt. Gleichzeitig spielt aber die Fassung der Palmen in dunkelrot und grün – im Gegensatz zu dem sonst vorherrschenden Gold oder Weiß – auf die natürliche Farbgebung wirklicher Palmen an und unterstützt die atmosphärische Wirkung des Raumes als grüner Palmenhain, die durch die grünen Wände und Gewölbekappen sicherlich noch verstärkt wurde. Ähnlich wie im Bayreuther Palmenzimmer werden in der Nicolaikirche die Palmen nicht allein als Raum gliedernde Elemente eingesetzt, um als Stützensatz und exotisches Versatzstück zu dienen. Die Palmen schaffen vielmehr eine exotische Gesamtatmosphäre, wobei die Palmen in der Nicolaikirche durch ihre Größe und ihr luftiges Freistehen im Raum – im Gegensatz zum intimen Bayreuther Palmenzimmer – gemeinsam mit ihrer naturalistischen Fassung sicherlich sehr beeindruckend gewesen sein müssen. Interessanterweise werden die Palmsäulen nur zum Tragen des Gewölbes eingesetzt – an den Wänden als Halbsäulen, zur Trennung der Schiffe als Vollsäulen. Die umlaufenden Emporen werden dagegen von korinthisierenden Säulen gestützt, wobei sie durch ihre weiße Fassung im starken Kontrast zu den dunkelroten und grünen Palmen gestanden haben müssen, wie auch eine

³³⁴ Heber 1986, S. 644

³³⁵ Wegner 2000, S. 54. Wegners Aufsatz widmet sich ausführlich den Palmsäulen in der Nicolaikirche und ihrer Herkunft.

Lithographie von 1820³³⁷ erahnen lässt. Dieser Kontrast ließ das Kircheninnere um so mehr als ‚natürlichen‘ Wald von Palmen erscheinen, in den ‚von Menschenhand‘ die Emporen eingebaut worden waren. Leider ist dieser Eindruck heute durch die einheitlich weiße Fassung von Palmsäulen und korinthischen Säulen verloren gegangen.

Sucht man nach Vorbildern für die ursprüngliche Fassung der Palmen der Nicolaikirche, stößt man schnell auf die Palmen im Wörlitzer Belvedere, das nur kurze Zeit vorher, im Jahre 1785, fertig gestellt wurde. Dauthe kannte die Wörlitzer Anlagen³³⁸ und so ist es gut möglich, dass er sich hier für Farbgebung in der Nicolaikirche inspirieren ließ. In Wörlitz sind plastische Palmen – zum ersten Mal in der deutschen Innenraumkunst in natürlichen Farben gefasst. Während hier versucht wurde, die Palmstämme möglichst differenziert zu bemalen, um ihnen ein natürliches Aussehen zu verleihen, war dies in Leipzig durch die vorgegebene, kannelierte Struktur der Stämme nicht möglich, so dass die Farbigkeit wohl insgesamt wesentlich stilisierter als in Wörlitz wirkte. Auch die Funktion der Palmen ist in Leipzig eine andere. In Wörlitz sind die Palmen als Wandvorlagen gestaltet, die die Gliederung des Palladiomotivs der Fenster betonen. Durch die illusionistische Bemalung der Wände dienen sie allerdings nicht als Stützen, sondern ragen frei in den sich darüber ausbreitenden Himmel empor, eine gleiche Auffassung der Palmen gilt auch für das Palmenzimmer in Bayreuth. In Leipzig dagegen stützen die Palmen das Gewölbe der Kirche und auch hier kommt es wieder zum spannungsreichen Kontrast zwischen architektonischer Form und naturalistischer Fassung. So entspringt das Netzgewölbe aus der Mitte der Palmkrone, deren Trichterform sie maßgeblich mitbestimmt. Die Palmwedel verdecken den Ansatz des Gewölbes und begleiten gleichzeitig die Gewölberippen, die so zu einer Verlängerung der Wedel werden, ohne sich dabei aber wie im Rokoko einer Metamorphose zu unterziehen. Schließlich werden die ‚natürlichen‘ Palmwedel und das Netzgewölbe durch die grüne Fassung zu einer Einheit zusammengefasst, die die Kirchendecke zu einem Blätterdach werden lässt.

In ihrer Eigenschaft, den Übergang zum Gewölbe zu verschleiern, erinnern die Leipziger Palmsäulen an Kew und Schwetzingen, wo die Palmen ähnliche Aufgaben zu vollbringen haben. Das Innere der Kirche weist zudem viele Ähnlichkeiten mit dem Bühnenbild aus der Oper ‚L’Uomo‘ auf. In beiden Fällen sind die Palmen in langen, parallel geführten Reihen angeordnet und bilden Schiffe aus. Zudem überwölben sie den Raum mit ihren Palmwedeln. Ob Dauthe diese Bühnendekoration kannte ist ungewiss. Bekannt ist aber,

³³⁶ Wegner 2000, S. 54f.

³³⁷ Lithographie von Friedrich August Fricke nach Zeichnung von Friedrich August Zimmermann, um 1820. Abbildung bei Wegner 2000, Abb. 17.

dass der Bühnenentwurf damals als ungewöhnlich empfunden wurde. Mehr als zehn Jahre nach der Entstehung der Aufführung der Oper erwähnte Luigi Crespi³³⁹, in seinem 1769 erschienenen biographischen Werk über die Künstler Bolognas, im Kapitel über Carlo Galli Bibiena gerade dieses Bühnenbild. „Es habe Friedrich dem Großen derart gefallen, daß er sich von Carlo eine Zeichnung dieses Bühnenbildes erbat.“³⁴⁰ Vielleicht war Dauthe dieses Buch bekannt.

Der merkwürdige Kontrast zwischen Architektur- und Naturform, die einander überlagern, aber nie übergangslos in einander übergehen, könnte stilistisch auch von einem Stich von Johann Jacob Schübler angeregt sein. Bereits Wegner wies bezüglich des architekturtheoretischen Hintergrundes der Nicolaikirche auf das Werk Schüblers hin.³⁴¹ Dieser würdigte in seinem 1741 in Nürnberg erschienenen Säulenbuch ‚Delineation der proportionirten Säulen-Ordnung‘ zum ersten mal die Palme ausführlicher als Ordnungselement der Natur. Eine Abbildung in seinem Buch zeigt dabei verschiedene Palmenarten mit unterschiedlicher Stamm- und Kronenstruktur (Abb. 133). Die Palmen sind der Länge nach geteilt, wobei die eine Seite die ursprüngliche Palme zeigt, die andere dagegen, deren Gestalt nach der Umwandlung in eine Säule. Dabei scheint der Akt der Umwandlung einfach durch Abschälen der Rinde und Stutzen der Palmkronen vonstatten gegangen zu sein. Die geraden Palmstämme mit ihren trichterförmig nach oben ragenden Kronen erinnern dabei sehr an die Palmen der Nicolaikirche.

Mit dem Bayreuther Palmenzimmer nehmen die Palmen in der Innendekoration ab Ende der 1750er Jahre einen entscheidenden Einfluss auf die Raumstruktur – im Gegensatz zu den ‚Rahmenpalmen‘, die zumeist eins von mehreren Elementen eines größeren Wanddekorationssystems bleiben. Hierbei übernehmen die Palmen die Funktion von Wandvorlagen oder Säulen, die zu einer vegetabilen Form umgedeutet wurden. Ihre Herkunft leitet sich so auch im Unterschied zur ‚Rahmenpalme‘, die aus dem Ornament – insbesondere der Rocaille – entstanden ist, von der Säule her, wobei sie diese Herkunft oft nicht leugnet. Im Folgenden sollen sie daher im Unterschied zur ‚Rahmenpalme‘ auch ‚Palmsäule‘ genannt werden. So entstehen die Palmen von Spencer House, der Schwetzingen Moschee, der Nicolaikirche sowie der Orangerie in Potsdam jeweils aus einer Säulenbasis heraus. In unterschiedlicher Weise werden weitere Säulenelemente mit dem Palmbaum kombiniert: In Spencer House wachsen aus den Palmkronen korinthische

³³⁸ Wegner 2000, S. 55

³³⁹ Luigi Crespi: *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognese*. Tomo III, Rom 1769

³⁴⁰ Ball-Krückmann 1998, S. 274

Säulen hervor, die Leipziger Palmen haben kannelierte Schäfte und Palmettenkapitelle und die Potsdamer Palmschäfte werden durch crochéartige Kapitelle gegliedert. Wenn keine unmittelbaren Säulenelemente in die Palmenstruktur mit eingebunden sind, so weist doch zumindest die Gestalt der Palmen auf ihre Herkunft von der Säule hin. Im Gegensatz zu der überlängten, schlanken Form der ‚Rahmenpalmen‘, weisen die ‚Palmsäulen‘ eine kompakte, gerade Form auf, die sie auch in ihrer Proportionierung säulenähnlich erscheinen lassen. Beispiele finden sich etwa in St. Karl Borromäus, dem Potsdamer Teehaus, Wörlitz oder aber der Schwetzingen Moschee. Aber auch Elemente der ‚Rahmenpalme‘ fließen in die Gestalt der ‚Palmsäule‘ ein. Ganz deutlich wird dies etwa in Kew, wo die überlängte Form, der mit Bändern umwickelte Stamm sowie die länglichen Blätter, die den Stamm bilden und sich oben einfach zur Krone auffächern, von der ‚Rahmenpalme‘ übernommen wurden. Aber auch die schlanke Gestalt der Palmen von Wilhelmsthal und Bayreuth, wobei letztere erst durch die rahmenden Profilleisten ihre notwendige Festigkeit erhalten, weisen noch deutlich auf die ‚Rahmenpalmen‘ hin.

Allen Palmsäulen gemeinsam ist ihre Fähigkeit, die Struktur eines Raumes entscheidend zu bestimmen. Dies geschieht zum einen durch ihre Höhe, die vom Boden bis zur Decke führt, zum anderen durch den zum Teil völligen Ersatz von vertikalen Baugliedern.

Zur architektonischen Funktion der Palmen kommt ihre gesteigerte atmosphärische Wirkung hinzu. Mit Bayreuth beginnen die Palmen nicht nur die Raumstruktur, sondern auch die Stimmung eines Raumes entscheidend zu beeinflussen. Auch hier spielt ihre Größe, die einer wirklichen Palme nahe kommt, eine große Rolle, hinzu kommen die Häufigkeit, mit der sie in einer Innendekoration eingesetzt wird und nicht zuletzt der gesteigerte Naturalismus, den ihre Gestalt bestimmt. Das Gold und Silber der Rahmenpalmen werden abgelöst durch eine natürlichere Fassung der Palmen in braun und grün und auch die Struktur von Palmstämmen und Wedeln nähert sich denen wirklicher Palmen an. Den Anfang macht auch hier wiederum Bayreuth mit seinen holzsichtigen Palmstämmen und den lockeren, fiederblättrigen Wedeln. Weitere naturalistisch gefasste Beispiele folgen in der Moschee von Kew, der Nicolaikirche in Leipzig, Wörlitz und der Orangerie von Potsdam, wobei aber nur die Palmen von Wörlitz auch eine durchgehend naturalistische Gestalt aufweisen. Bei allen anderen Beispielen – bis auf Kew, deren Palmen von der Rahmenpalme beeinflusst sind – fließen Elemente der Säule mit in die Gestaltung der Palme ein, die sich mit naturalistischen Palmelementen vermischen. Im Palm Room von Spencer House und der Moschee in Schwetzingen sind die Palmen sogar

³⁴¹ Wegner 2000, S. 57

weiß gefasst, was ihre Herkunft von der Säule noch deutlicher unterstreicht. Alle Palmen teilen aber den Räumen ein mehr oder weniger exotisches Ambiente mit, das nie den Charakter des Spiels verleugnet. Zumeist bleibt es nur bei einem Zitat, der Betrachter soll sich nicht vollkommen in eine für ihn fremdländische Welt versetzt fühlen, sondern eher eine Ahnung davon erhalten. Allein die Palmzimmer von Bayreuth und Wörlitz gehen über die Anspielung auf Fremdes hinausgeht und verwandeln die Räume völlig in exotische Gefilde. Dabei wird – beispielhaft für den Wandel, der sich überall in der Auffassung von Naturdekorationen im Innenraum in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vollzieht – die fremdländische Traumwelt des Bayreuther Palmzimmers durch eine greifbarere exotische Landschaft in Wörlitz abgelöst, wobei die illusionistische Wirkung an Bedeutung zunimmt.

Im Gegensatz zum Motiv der ‚Rahmenpalme‘, das sehr häufig in der Innendekoration eingesetzt wird, werden Palmen, die die Raumstruktur bestimmen, eher selten zur Gestaltung eines Raumes verwendet. Dies mag daran liegen, dass die ‚Rahmenpalmen‘ immer nur ein Gestaltungselement von mehreren sind, die variabel eingesetzt werden können und gemeinsam einen Dekorationszusammenhang bilden, in der das einzelne Palmmotiv oft untergeht und keine Einzelbedeutung mehr hat. Einzelne Palmen dagegen sind durch ihre Größe und Anzahl, in der sie in einem Raum eingesetzt werden, sehr dominant und bestimmen entscheidend die Aussage eines Raumes. Ihre Einsatzmöglichkeiten sind daher geringer und beschränken sich eher auf Kabinette oder Gartenarchitekturen, wo sie den Räumen einen exotischen Charakter geben.

3.3. Gemalte Palmenzimmer

Das Affenzimmer in Schloss Liselund auf Møn

Die Ausgestaltung des Wörlitzer Palmzimmers in der Verbindung von naturalistisch gefassten, plastischen Palmen mit illusionistischer Malerei hat kaum eine Nachfolge gefunden. Dennoch stellt die Wörlitzer Dekoration einen wichtigen Schritt auf dem Weg hin zu den gemalten Palmzimmern dar, die ohne stukkierte oder hölzerne Palmen auskommen. Bevor im Folgenden näher auf diese Gruppe eingegangen wird, sei noch ein Beispiel genannt, dass dem Wörlitzer Palmzimmer in seiner Gestaltung sehr nahe steht. Es handelt sich um das *Affenzimmer in Schloss Liselund auf Møn* (Abb. 134) in Dänemark,

welches vom dänischen Architekten Joseph Christian Lillie 1795 für den Geheimrat Antoine de la Calmette als Landhaus errichtet wurde.³⁴² Der kleine Eckraum befindet sich im Erdgeschoss des Schlosses, dem Garten zugewandt, zu dem er sich an zwei Seiten mit Fenstern öffnet. Seine Rückwand ist nun in regelmäßigem Abstand mit vier plastischen Palmen aus Holz geschmückt, die in braun und grün naturalistisch gefasst sind und die Wand in drei Felder einteilen. Die Palmenstämme, die über dem Fußboden aus einer Verdickung entsprossen, sind leicht gefranst und fächern sich nach oben zu kleinen, kräftigen Kronen auf, deren Wedel sich leicht zu den Seiten neigen und so eine Art Arkadenzone bilden wie sie in ähnlicher Weise auch in Bayreuth oder Kew vorkommt. Diese Bogenstellung wird von der Wandmalerei aufgenommen, die sich hinter den Palmen befindet. Sie stellt einen Ausblick aus einem luftigen Pavillon in einen Park dar. Die vordere Ebene bildet ein zartes Gitterwerk. Die Sockelzone wird von rechtwinklig abknickenden Gitterstäben gebildet. Dieses Muster erscheint häufig beispielsweise bei Chambers als Geländer an chinesischen Pavillons oder Möbeln, wo es oft Verbindungen aus Bambus darstellt.³⁴³ Auch im Affenzimmer soll der Betrachter sicherlich eine chinoise Anmutung assoziieren.

Die seitlichen Felder oberhalb des Sockels werden von zwei großen Gittersternen bestimmt, die nach oben von Rundbögen abgeschlossen werden. Das mittlere Feld zielt dagegen ein Spiegel, der auf Höhe der Kronenansätze von einem Stab geteilt wird, welcher die seitlich angrenzenden Palmen miteinander verbindet. Darauf hockt ein gemaltes Äffchen, das dem Zimmer seinen Namen gab. Durch das Gitterwerk ist in einer zweiten Ebene eine Parklandschaft zu sehen. Vom Vordergrund, der von großblättrigen Pflanzen bestimmt wird, schlängelt sich ein Weg in die Tiefe eines Wäldchens. Im mittleren Spiegel treffen der gemalte Ausblick der Seitenfelder sowie der gespiegelte Blick aus dem wirklichen Fenster gegenüber aufeinander, die den Betrachter einem verwirrenden Spiel von realen und illusionistischen Ausblicken aussetzen. Dem Äffchen kommt dabei die Funktion zu, die tiefenräumliche Wirkung zu verstärken und durch seinen Griff in die Palmwedel, die gemalte und plastische Ebene miteinander zu verbinden.

Die Dekoration der Seitenwände unterscheidet sich stark von der illusionistischen Malerei der Rückwand. Die Wände sind in schmale Felder eingeteilt, die rosa gefasst sind. Hierauf sind weiße groteskenartige Ornamente gemalt, die an pompejanische Vorbilder erinnern. In der Sockelzone wird allerdings das winklige Gittermuster der Rückwand fortgeführt.

³⁴² Larsen 1970, S. 11

Dadurch bekommt der gesamte Raum den Charakter eines chinesisches Pavillons, der sich an zwei Seiten über Fenster zum Garten öffnet und an der dritten unmittelbar durch eine luftige Gitterwand mit dem Park verbunden ist. Die Gestalt und Funktion der Palmen lässt sich dabei auf zweierlei Weise herleiten: Zum einen findet sich wie oben erwähnt, die natürliche Fassung und Form der Palmen in Wörlitz wieder. Hier sind die Palmen aber neben ihrer architektonischen Funktion, die ebenfalls im Affenzimmer aufgegriffen wird, innerhalb der sie umgebenden illusionistischen Malerei konsequenter eingesetzt, indem sie zusammen mit Granatapfelhecke und blauem Himmel einen exotischen Ort suggerieren. In Liselund sind sie dagegen im Zusammenhang mit der Pavillonstruktur nicht unbedingt von Nöten. Zum anderen erinnern sie im Zusammenhang mit dem chinesischen Gitterwerk an Palmen, die am Außenbau von chinesischen Pavillons vorkommen (siehe folgendes Kapitel), dort zumeist deren Ecken betonen und insgesamt zur exotischen Anmutung des Gebäudes beitragen.

Das Otaheitische Kabinett im Schloss auf der Pfaueninsel

Das Affenzimmer von Liselund führt zu einer kleinen Gruppe von gemalten Palmenzimmern, die allesamt in den späten 1790er Jahren entstanden sind. Hier haben die Palmen ebenfalls die Funktion, als vegetabiler Stützensatz Einfluss auf die Raumstruktur zu nehmen, allerdings sind sie in diesen Fällen nicht aus Stuck oder Holz gebildet, sondern flach auf die Wände gemalt. Die Palmen sind immer mit einem gemalten Ausblick in eine Landschaft verbunden, daher sollen die gemalten Palmzimmer an dieser Stelle nur unter dem Aspekt des Palmmotivs untersucht werden. Der Ausblick selbst wird unter dem Kapitel über die Landschaftszimmer näher beleuchtet.

Im Jahre 1795 ließ König Wilhelm III. von Preußen für sich und seine Mätresse, die Gräfin Lichtenau, auf der in der Havel gelegenen Pfaueninsel ein kleines Schloss in Form einer verfallenen Ruine errichten.³⁴⁴ Das im Erdgeschoss des nördlichen Rundturms gelegene Zimmer wurde als *Otaheitisches Kabinett* (Abb. 135) in Form einer Bambushütte gestaltet. „Die Wände und der Platfond ist von dem Hofsattlermstr. Gleisberger mit vielem Fleiß ausgeschlagen. Auf diese Leinwand ist von dem Akademischen Professor Herrn Burnat und Herrn Lüdke eine sogenannte Oteihitische Hütte, die Decke mit Bambusrohr, so auf

³⁴³ Zahlreiche Beispiele finden sich etwa bei William Chambers: *Designs of Chinese Buildings, Furniture, Dresses, Machines, and Utensiles*, London 1757 oder aber bei seinen *Plans, Elevations, and Perspective Views Of The Gardens And Buildings At Kew in Surry*, London 1763.

³⁴⁴ Seiler 1993, S. 229

Palmbäumen ruhet und landschaftliche Aussicht hat, in Leimfarbe gemahlt (...)“.³⁴⁵ Bei der Gestaltung des Raumes wurden seine Rundform sowie seine Lage im Turm mit Fenstern zu drei Seiten mit in die Gestaltung der Bambushütte einbezogen. Diese stellt sich als luftige Konstruktion aus miteinander verschnürten Bambusrohren dar. In der Wandzone wechseln sich Ausblicke aus den Fenstern mit großformatigen Ausblicken in eine gemalte exotische Landschaft ab. Die verbleibenden schmalen Wandabschnitte sind mit insgesamt acht Palmen besetzt, deren Stämme bis zur Oberkante der Landschaftsausblicke reichen. Darüber bilden die Palmen lange, fiedrige Wedel aus, die sich locker zu allen Seiten hin ausbreiten. Zugleich setzt oberhalb der Wandzone das kuppelförmige Hüttendach an. Es besteht aus einer gitterförmigen Konstruktion aus Bambusrohr, über die zum Schutz gegen die Witterung Schilf gebreitet wurde. Zum Himmel öffnet sich die Mitte der Kuppel in einen kleinen Okulus, durch den Pflanzenranken in die Hütte hineinwachsen. Ein Nest und ein Vogel in Untersicht verstärken den illusionistischen Eindruck der Decke.

Nach Müllers Ansicht³⁴⁶ stützen die Palmen das Bambusgerüst der Hütte. Die Bäume sind jedoch vielmehr vor die Konstruktion gestellt, die auch ohne sie Bestand haben würde. So sind zum einen die Ausblicke in die Landschaft mit kräftigem Schilfrohr eingefasst, das eine Art Fensterrahmen bildet. Hierauf fußt ein großer Teil des Bambusdaches. Zum anderen sind die Abschnitte um die wirklichen Fenster mit einem engen Geflecht verstärkt, was der Hüttenkonstruktion zusätzlich Halt gibt. Die Palmen kommen in Farbe und Gestalt natürlichen Vorbildern sehr nahe. Sie wirken aber in der Hütte, die von ihrem Aufbau und ihren Ausblicken in die Ferne vollkommen illusionistisch gedacht ist, etwas fehl am Platze. Mit ihren Stämmen betonen die Palmen die Gelenkstellen zwischen einzelnen Ausblicken, aber eigentlich gehören sie nicht in das Innere einer Hütte. Hier wird klar, dass die Palmen noch in der Tradition älterer Vorbilder stehen, bei denen die Auffassung von Raumdekoration eine andere ist. Im Otaheitischen Kabinett wurde ein altbekanntes Motiv rezipiert, ohne es in seiner gesamten Bandbreite zu erfassen. So werden die Palmen ähnlich wie in den Moscheen in Kew oder Schwetzingen im Inneren als Stütze einer Kuppel eingesetzt. Durch ihre Zahl, acht, und das Betonen der Gelenkstellen erinnern sie zugleich an die Vielzahl achteckiger Palmenpavillons, die im folgenden Kapitel besprochen werden. Hier betonen die Palmen am Außenbau die Gelenkstellen, an denen zwei Wandabschnitte aufeinander treffen. Die Palmen auf der Pfaueninsel werden außerdem wie in Bayreuth oder auch in Wörlitz als gliederndes Motiv der Wände eingesetzt. Im Gegensatz zu den Palmen des Otaheitischen Kabinetts sind die Palmen in den Moscheen, Palmzimmern oder

³⁴⁵ Entwurf zu dem Inventarium des Schlosses auf der Pfaueninsel, 1798. Siehe Müller 1957, S. 23.

an den Pavillons als vegetabler Ersatz für ein architektonisches Element – sei es Säule, Pfeiler oder Wandvorlage – gedacht, das dem Gebäude neben anderen Elementen eine exotische Anmutung verleiht. In der geraden, gestreckten Form der Palmen im Otaheitischen Kabinett klingt die Verwendung als vegetabler Stützensersatz noch an. Dabei zeigen jedoch ihre Wedel, die sich locker aber etwas unmotiviert vor der Kuppeldachkonstruktion ausbreiten, dass das Motiv des vegetabilen Stützensersatzes von seiner äußeren Gestalt her einfach übernommen wurde, ohne dass die Palme nun allerdings eine solche Funktion hätte. Hinzu kommt im Otaheitischen Kabinett eine neue, völlig illusionistisch gedachte Auffassung der Innendekoration. Der Betrachter wird nicht länger nur mit einer exotischen Anmutung konfrontiert, bei der er den Hauch einer fremdländischen Welt zu spüren vermag, sondern er kann, so weit es Architektur und Malerei zulassen, vollkommen in eine exotische Umgebung eintauchen. Hier erscheinen jedoch die Palmen als Störfaktor, da sie, durch ihre naturalistische Gestalt unterstützt, in unnatürlicher Weise im Inneren der Hütte wachsen, obwohl der Betrachter doch durch die gemalten Aussichten zudem Palmen in der ‚Natur‘ erblicken kann.

Entwurf für die Wandverzierung eines Galeriesaals

In einem ‚*Entwurf für die Wandverzierung eines Galeriesaals*‘ (Abb. 136) ist die Verbindung von Palmen und illusionistischer Landschaftsmalerei konsequenter gelöst, indem die Palmen Bestandteil eines Gartengitterzaunes werden. Der Entwurf stammt aus Joseph Friedrich Freyherrn zu Racknitz‘ Darstellung und Geschichte des Geschmacks der vorzüglichsten Völker in Beziehung auf die innere Auszierung der Zimmer und auf die Baukunst³⁴⁷, das in vier Heften 1796 in Leipzig erschien. Die Zeichnung ist mit einem Kommentar versehen: „An der Seite des Hauses, die an den Garten stößt, hat man oft lange aber schmale Galeriesäle oder eine Sala terrena, die auf der Gartenseite mit lang herabgehenden Fenstern und Fensterthüren, wodurch man sogleich in den Garten tritt, geschmückt, auf der gegenüberliegenden Seite aber mit gar keinen Fenstern versehen ist. Um nun der wirklichen Aussicht ins Grüne einen künstlichen Naturprospekt entgegen zu stellen, ist es rathsam, eine Wandverzierung, wie die gegenwärtige ausführen zu lassen. Die schlanken Schilfstängel mit den Arabesken zur Seite haben etwas Reiches und Einladendes für die Phantasie, das durch die dahinter gestellte Landschaft etwas Fremdes und Ausländisches erhält. Es thut durch einen geschickten Dekorationsmaler ausgeführt eine ganz unerwartete

³⁴⁶ Müller 1957, S. 24

Wirkung. Auch wäre dieß Muster als eine geschmackvolle Theaterdekoration zu empfehlen.“ Der Kommentar zeigt zum einen, dass die Malerei der illusionistischen Erweiterung der Galerie dienen soll, zum anderen soll aber nicht einfach der durch die Fenster sichtbare wirkliche Garten verdoppelt werden, sondern als Gegensatz und Steigerung eine fremdländische Landschaft dargestellt werden, zu deren ‚ausländischer‘ Anmutung die hier als Schilfstengel bezeichneten Palmen beitragen sollen. Der Entwurf stellt eine Art Gartenmauer dar, die aus einer Sockelzone besteht, auf die zu beiden Seiten mächtige Pfeiler aufgesetzt sind, die mit pompejanischen Motiven bemalt sind. Zwischen die Pfeiler sind nun anstelle von Gitterstäben ähnlich wie später im Lübecker Behnhaus senkrecht vier Palmen gesetzt, die unterhalb der Kronen mit einem Balken verbunden sind, der zur waagerechten Verstärkung der Konstruktion dient. Die Palmen, die einfach auf der Sockelzone aufsitzen, nehmen nun eine Zwitterstellung ein: Durch ihre naturalistische Gestalt und Fassung sind sie einerseits als ‚wirkliche‘ Palmen aufzufassen. Hierzu tragen auch ihre Wedel bei, die locker die Eckpfeiler überspielen und der Darstellung dadurch räumliche Tiefe verleihen. Zum anderen sind sie vegetabiler Gitterersatz und ornamentales Gliederungselement, das zudem von Arabeskenwerk, das den Querbalken zusätzlich stützt, begleitet wird. Durch das ‚Gitterwerk‘ öffnet sich schließlich der Blick auf eine weite Landschaft mit Hügeln und Seen. In dieser Mischung zwischen architektonischem Element und illusionistischer Nachahmung stehen die Palmen des Galeriesaals denen im Wörlitzer Palmsaal nahe, die dort zugleich Bestandteile des Palladiomotivs der Fenster sind und einen exotischen Palmhain evozieren. Anders aber als in Wörlitz, wo Ornamentales völlig fehlt, spielt beim Galeriesaal das Ineinanderspielen von Palmen und Ornament eine große Rolle. Nicht nur die Pfeiler des Galeriesaals sind mit antiken Malereien geschmückt, wobei figürliche Reliefs von Arabesken begleitet werden. Auch die Palmen sind von antiken Motiven wie Vasen, Medaillons, Ketten und kandelaberförmigen Arabesken umgeben, die zum einen wie eine ephemere Dekoration wirken, zum anderen durch ihre regelmäßige Anordnung einen ornamentalen Charakter besitzen.³⁴⁸

Diese Verbindung von Ornament und naturalistischer Form erinnert vom Ansatz her an die Rocaille-Ornamentik wie sie etwa in der Goldenen Galerie von Schloss Charlottenburg erscheint oder aber an Grotteskenwerk im Allgemeinen. Anders sind natürlich der Motivschatz und insbesondere die Fähigkeit von Rocaille-Ornament und Grotteske sich Übergangslos von einer Form in die andere zu verwandeln. Im Galeriesaal stehen die Formen

³⁴⁷ Bd. IV, Nr. 9, Tafel 24

³⁴⁸ Bemerkenswerterweise erscheinen die Palmen in der Dekoration der Seitenpfeiler noch einmal. Hier sind sie stark stilisiert mit den kandelaberförmigen Arabesken zu einer Ornamentform verschmolzen.

dagegen eher nebeneinander und verschränken sich allenfalls ineinander. Durch die Verbindung der Palmen mit dem Ornament wird die gesamte Szenerie von Beginn an abstrahiert und dem Betrachter eine antikisierend-fremdländische Atmosphäre vermittelt. Die Landschaft im Hintergrund, die frei von jeglicher Ornamentik ist, wird dagegen als natürlicher Ausblick empfunden, der hinter der vorderen Ebene des ‚Palmenzaunes‘ sichtbar wird. Anders als im Otaheitischen Kabinett, wo die Palmen in der ansonsten völlig illusionistisch gedachten Hütte als ‚unlogisch‘ empfunden werden, fügen sich diese im Galeriesaal zu einem harmonischen Gesamtbild zusammen.

Das kleine Kabinett im Lübecker Behnhaus

Noch konsequenter werden die Palmen in der Dekoration des *kleinen Kabinetts im Lübecker Behnhaus* (Abb. 137) zu Gitterstäben umgedeutet, die so zur Begrenzung einer Terrasse werden. Sie bilden die vordere Ebene, hinter der der Betrachter auf eine illusionistische Gartenmalerei blickt. Das Beispiel zeigt, dass neben der Entwicklung zu sehr naturalistisch gestalteten Palmen auch sehr stilisiert-ornamentale Palmen weiterhin Verwendung finden. Das Behnhaus gehörte dem Lübecker Bürgermeister Peter Hinrich Tesdorpf³⁴⁹ und wurde um 1800, wie bereits Schloss Liselund, vom dänischen Architekten Joseph Christian Lillie (1720-1827) im Inneren neu gestaltet, wobei einige Räume mit illusionistischen Malereien ausgestattet wurden.³⁵⁰ Hierzu gehört das kleine Kabinett, das an das Wohnzimmer der Hausherrin grenzt, die im Obergeschoss des Hauses eine eigene Folge von Räumen besaß. Durch die Malerei wird das Kabinett in eine Terrasse verwandelt, die das Wohnzimmer luftig zu einem sommerlichen Garten öffnet. Dabei wird der Raum im unteren Bereich von einem zierlichen, schmiedeeisernen Gitter aus gotisierenden Maßwerkformen umgeben. Durch die Stäbe hat der Betrachter von einem leicht erhöhten Standort Ausblick auf verschiedene Blumen und kleine Sträucher vor einem niedrigen Horizont. Die stützenden Pfosten des etwa hüfthohen Gitterzaunes werden aus feinen, stark überlängten Palmen gebildet. Die aus ineinander geschachtelten konischen Formen bestehenden Stämme führen senkrecht bis kurz unter das Deckengesims, wo sie kleine, spitze Wedel ausbilden, die jeweils zu den Seiten weisen,

³⁴⁹ Tesdorpf gehörte zu den reichsten Einwohnern Lübecks. „Seine französische Erziehung, sein häufiger, mitunter jahrelanger Aufenthalt in Paris, wo er ein ‚Hôtel‘ besaß, seine ganze Lebensart trugen ihm den Namen ‚Der Marquis‘ ein. (...) Zur Zeit Peter Hinrich Tesdorpf's und seiner schöngeistigen Gattin Maria Margaretha (...) erlebte das Behnhaus glanzvolle Tage als Schauplatz einer ebenso vornehmen wie verschwenderischen Geselligkeit. Klopstock war des öfteren Gast des Hauses.“ Gräbke/Lindtke 1952, S. 7f.

³⁵⁰ Gräbke/Lindtke 1952, S. 14

dadurch eine Art Arkade bilden und das Kabinett zu einer Loggia werden lassen. Etwas unterhalb der ‚Kämpferzone‘ der Arkaden befindet sich zur Verstärkung der Konstruktion ein Eisenstab, auf dem sich verschiedene Vögel niedergelassen haben. Sie heben sich vor dem blassblauen Himmel ab und erhöhen ähnlich wie die Vögel im Japanischen Zimmer von Bayreuth den räumlichen Eindruck der Malerei. Auch die Decke ist in blau gehalten. Hier umschweben bunte Schmetterlinge die Stelle, wo die Lampe aufgehängt ist.³⁵¹

Die Palmen des kleinen Kabinetts sind auf das Äußerste stilisiert. Von ihrer Anordnung her als arkadenbildende Elemente haben sie Ähnlichkeit mit den Palmen des Bayreuther Palmenzimmers. Ihre abstrakte Gestalt führt sie jedoch näher zu den Palmen der Solitude. Während diese jedoch stark der Rokoko-Ornamentik verpflichtet sind, lassen die Palmen des Behnhauses pompejianische Vorbilder anklingen, wie sie in den grazilen Architekturgliedern des zweiten, aber auch vierten Stils vorkommen.³⁵² Gemeinsam ist ihnen jedoch die Vermeidung der Illusion von ‚wirklichen‘ Palmen.

Exkurs: Pavillongebäude mit Palmen am Außenbau

Pavillons mit plastischen Palmen

Der Chinesische Pavillon von Drottningholm und das Chinesische Haus von Sanssouci führen zu einer Gruppe von Pavillongebäuden im Garten, bei denen Palmbäume am Außenbau eingesetzt werden. Da der Palmbaumdekor im Innenraum sowohl stilistisch als auch inhaltlich sehr eng mit dem am Außenbau im Zusammenhang steht und die Gruppe dieser Bauten recht umfangreich ist, soll ihr ein kleiner Exkurs gewidmet werden.

Bezüglich der Verwendung von großformatigen Palmen stellen die bereits weiter oben besprochenen *Entenhäuser von Wilhelmsthal* (Abb. 138) nicht nur für die Innendekoration das früheste Beispiel für die Verwendung von Palmstützen dar, auch für ihren Einsatz am Außenbau lässt sich meines Erachtens im deutschen Rokoko kein früheres Beispiel finden. Aus einem landgräflichen Pro Memoria aus dem Jahre 1747³⁵³ bezüglich der Dekoration des Außenbaus geht hervor, „daß Laub-Werk von Kupfern und respektive weißen Bleche auf die Frontons, desgleichen die Palmen Bäume vor denen mittelsten Pavillons angelegt“

³⁵¹ Larsen 1970, S. 30

³⁵² z. B. Raum C der Villa Farnesina in Rom oder Raum 94 des Domus Aurea. Abbildungen siehe: Harald Mielsch: Römische Wandmalerei, Darmstadt 2001, S. 64, 86.

³⁵³ Bleibaum 1932, S. 21

werden. Betrachtet man eine Planaufnahme der 1801 abgerissenen Gebäude³⁵⁴ sind tatsächlich vor dem mittleren Pavillon vier, aber auch vor die seitlichen Pavillons jeweils zwei palmenartige Halbsäulen gestellt. Sie erheben sich auf einem Postament und führen senkrecht nach oben, wo sie kleine büschelige Kronen ausbilden, welche jeweils die Giebel der Pavillons stützen. Sie sind eher Säule als Palme und tragen mit ihrer exotischen Erscheinung zur chinoisen Wirkung der Pavillons bei.

Ein weiteres frühes Beispiel für die Verwendung von Palmbäumen am Außenbau stellt die Darstellung eines ‚*Banqueting House in the Chinese Taste*‘³⁵⁵ (Abb. 139) dar, das 1752 im Vorlagenbuch ‚*Rural Architecture in the Chinese taste* (...)‘ von William und John Halfpenny in London veröffentlicht wurde. Es war das erste Musterbuch für Gartengebäude, das sich ausschließlich auf Chinoiserien bezog, und war mit seinen vier Fortsetzungen äußerst erfolgreich.³⁵⁶ Das quadratische ‚*Banqueting House*‘ wird an seinen Ecken von fransigen Palmen eingefasst, deren Kronen sich leicht nach außen auffächern. Auch die Tür wird von Palmen flankiert, die sich über dem Türsturz zueinander neigen. Gestalt und Verwendung der Palmbäume stehen ganz in der Tradition der ‚Rahmenpalmen‘ und haben nichts Naturalistisches an sich, sondern dienen allein der Steigerung der exotischen Anmutung des kleinen Gartengebäudes. Interessanterweise zeigen einige andere Vorlagen für Chinesische Häuser bei Halfpenny ebenfalls ‚fransig‘ eingefasste Kanten und Dächer, allerdings ohne eine Palmkrone auszubilden.

Hier könnte sich Halfpenny auf Darstellungen etwa vom kaiserlichen Palast in Peking aus Jan Nieuuhofs ‚*Het Gezantschap Der Neêrlandtsche Oost-Indische Compagnie* (...)‘ bezogen haben. Nieuhof war Hofmeister der Holländischen Gesandtschaft, die im Jahre 1656 China besuchte. Sein Reisebericht erschien in zahlreichen Auflagen und stellte bis zum Ende des 18. Jahrhunderts eine der wichtigsten Quellen für das Chinabild in Europa dar.³⁵⁷ Die Kanten der Dächer des kaiserlichen Palastes zeigen allesamt einen fransigen Dekor, der dem bei Halfpenny sehr ähnlich sieht. Die fransigen Palmen des ‚*Banqueting House*‘ scheinen also eine Verbindung zwischen dem europäischen Motiv der ‚Rahmenpalme‘ sowie dem chinesischen Motiv des fransigen Dachdekors darzustellen und zeigen, wie europäische und asiatische Elemente bei Entwürfen für Chinoiserien einfach miteinander vermischt wurden.

Ab 1752 entstand im *Schlossgarten von Oggersheim* eine frühe ausgeführte Form eines *Chinesischen Pavillons* (Abb. 140) mit Palmen am Außenbau. Paul Egell schuf für

³⁵⁴ Einsingbach/Portenlänger 1980, Abb. 16

³⁵⁵ Abb. 100 bei Yamada, 1935

³⁵⁶ Kat. Ausst. Berlin 1973, S. 316f.

Kurfürst Carl Theodor von der Pfalz den Entwurf dieses Baues, der nach Egells Tod von seinem Sohn Augustin bis 1756 ausgeführt wurde.³⁵⁸ Der nur noch in einer Entwurfszeichnung erhaltene Pavillon auf quadratischem Grundriss war an den Ecken jeweils von einer vergoldeten Palme eingefasst, die über dem Sockel aus einer Volute entsprang.³⁵⁹ Ihr Stamm hatte die Form eines Rundprofils und war von einer Blütenkette umwunden. Auf Höhe der ausladenden Hohlkehle, die das geschweifte Dach stützte, bildete der Palmstamm eine geschwungene Krone aus, die zum einen die Form der Hohlkehle aufnahm, zum anderen auf die Volute am Sockel reagierte. Auf den Palmkronen befanden sich dann Konsolen, auf denen Drachen saßen. Sie bildeten den Übergang zum Kuppeldach.³⁶⁰ Der quadratische Pavillon mit den von Palmen eingefassten Ecken, die durch Drachen betont werden, und dazu die Anordnung von Türen und Fenstern sowie das geschweifte Dach erinnern sehr an Halfpenny's ‚Banqueting House‘. Die Palmen erscheinen in Oggersheim jedoch stilisierter. Sie sind dem Repertoire der ‚Rahmenpalme‘ entnommen, wobei sie in ihrer noch stark ornamentalisierten Gestalt dem Palmentyp im Konzertzimmer zu Sanssouci nahe stehen. Im Gegensatz zum ‚Banqueting House‘, bei dem versucht wurde, sämtliche europäische Bauelemente durch exotisch anmutende zu ersetzen, überwiegen in Oggersheim Rokokobaufornen und -ornamente. Nur der chinesische Drachenreiter auf dem Dach, die Drachenkonsolen sowie die geschweifte Dachhaube geben dem Gebäude überhaupt eine chinoise Anmutung. Die Palmen dagegen erinnern zu stark an Rocailleformen, als dass sie eine exotische Wirkung entfalten könnten.

Zeitlich folgen auf den Oggersheimer Pavillon der bereits oben ausführlich besprochene Chinesische Pavillon von Drottningholm sowie das Chinesische Haus von Sanssouci. In Drottningholm fassen die Palmen wie bei Halfpenny oder in Oggersheim die Ecken des Gebäudes ein, wobei ihre Auffassung eine freiere, einen Hauch naturalistischere ist. In Sanssouci wird die Palme dagegen zum bestimmenden Motiv des Baus und nimmt an naturalistischer Wirkung stark zu. König Friedrich II. und seine Geschwister blieben weiterhin die ‚treibende Kraft‘ bei der Verwendung von Palmbäumen an chinesischen Pavillons. So war Königin Louisa Ulrika von Schweden von ihrem als Provisorium

³⁵⁷ Kat. Ausst. Berlin 1973, S. 158

³⁵⁸ Lochner 1960, S. 59

³⁵⁹ Das gesamte Schloss wurde 1796 durch die französische Revolutionsarmee zerstört. Siehe Lochner 1960, S. 88., S. 81

³⁶⁰ In der Entwurfszeichnung werden hier zwei Varianten als Ecklösung vorgeschlagen. Zum einen waren die Ecken durch Palmen eingefasst, die den Übergang von der Hohlkehle zum Dach bildeten. Die andere Lösung sah eine Einfassung der Ecken durch ein Profil vor, das auf Höhe der Hohlkehle in eine Volutenkonsol überging, auf der ein Drache saß. Es scheint nun eine dritte Variante mit Palmbäumen und Drachen ausgeführt worden zu sein, da in der Abschlussrechnung beide Elemente erwähnt werden: „das äussere Eck

gedachten Chinesischen Pavillon so begeistert, dass sie ihn im Winter 1762/63 abreißen ließ, „um einem steinernen Gebäude, entworfen vom neuen Baudirektor Carl Frederik Adelcrantz, Platz zu machen“.³⁶¹ Der neue Bau – „*Kina*“ oder „*La Chine*“ – genannt (Abb. 141), nimmt viele Elemente des älteren Pavillons auf, so auch die Palmbäume an den Ecken. Ähnlich wie in Oggersheim wachsen sie aus einer Blattranke heraus und bilden auf Höhe des Gesimses eine kleine Krone aus, um das weit vorspringende Dach zu unterstützen. Blütenketten umwinden die Stämme der sehr schlanken Palmen. Ihre Herkunft von den ‚Rahmenpalmen‘ leugnen sie nicht. Sie sind vor allem Ornamentform, die auf Palmmotive zurückgreift und von ihrer Gestalt so unscheinbar, dass sie innerhalb der gesamten Dekoration kaum auffallen. In diese sind sie aber nicht – wie sonst bei den ‚Rahmenpalmen‘ üblich – eingebunden, sondern stehen separat daneben. Dies liegt daran, dass an dem Bau bereits einige frühklassizistische Elemente wie schlichte hochrechteckige Wandfelder verwendet werden, die nur durch ein Mäanderband geziert sind und keine Einbindung der Palmen zulassen. Dieses Phänomen ist später auch an der Kapellenempore des Benrather Schlosses zu beobachten. In Benrath gewinnen die Palmen allerdings durch Wurzeln und geschuppten Stamm an Eigenständigkeit und Naturalismus. In Drottningholm wird dagegen deutlich, dass das Motiv der ‚Rahmenpalme‘ als eine dem Ornament sehr nahe stehenden Form in einen größeren Dekorationszusammenhang eingebunden werden muss, um bestehen zu können. Stilistisch macht die ‚Rahmenpalme‘ dadurch ihre Herkunft aus dem Rokoko deutlich. Die Rocaille mit ihrer Eigenschaft sich zu verwandeln, organisch vom rein Ornamentalen ins Gegenständliche zu wechseln, ist dazu geeignet, die Palme in ein übergeordnetes Dekorationsgefüge zu integrieren. Bei der klassizistischen Ornamentik stehen dagegen die einzelnen Elemente eigenständig nebeneinander. Sie sind jederzeit lösbar auf einen Träger appliziert und bilden ein Dekorationsmuster aus. Die Palme muss also an Eigenständigkeit gewinnen, um neben der übrigen Dekoration bestehen zu können. In Drottningholm ist das noch nicht der Fall. Der Palme fehlt das übrige Ornament und wirkt dadurch ein wenig fehl am Platze. Überhaupt tragen die Palmen in Drottningholm nur wenig zur exotisch-chinesischen Anmutung des Pavillons bei und wirken eher als Zitat eines exotischen Motivs.³⁶²

Eine Mittelstellung zwischen den applizierten, stilisierten Palmen am Chinesischen Pavillon von Drottningholm und den frei stehenden, naturalistischer gewordenen Palmen

am Tach jedes mit einem Trachen und die großen Tragsteine unter dem Tach samt den zugehörigen palmen und 4 steinernen konsolen...“ Siehe Lochner 1960, S. 59

³⁶¹ Olausson 1997, S. 138

³⁶² Insgesamt beschränkt sich der Dekor auf nur einige wenige chinoise Elemente wie Chinesenmasken, Drachen, exotische Vögel und Pflanzen sowie ein zeltartiges Dach.

des Chinesischen Hauses von Sanssouci nehmen die Palmen am *Chinesischen Lusthaus in Rheinsberg* (Abb. 142) ein. Wiederum war es ein Mitglied der preußischen Königsfamilie – Prinz Heinrich, der Bruder König Friedrichs II. und Königin Louisa Ulrikas – der diesen von Palmen umstandenen Pavillon 1765 nach einer Idee von Carl Friedrich Fechhelm von Langner errichten ließ.³⁶³ Ein um 1795 entstandener, kolorierter Stich von Carl Benjamin Schwarz³⁶⁴ zeigt den nicht mehr erhaltenen Pavillon als oktogonalen Bau, den ein geschweiftes Dach ziert, welches von einer Laterne mit Kuppel bekrönt wird, auf der schließlich – ähnlich dem Chinesischen Haus von Sanssouci – eine Chinesin mit Sonnenschirm hockt. Die Wände des Erdgeschosses sind abwechselnd durch rundbogige Fenstertüren sowie gemalte Nischen mit Chinesenstatuen gegliedert. Die Ecken werden von vergoldeten Palmen geschmückt, die zu etwa dreiviertel aus der Wand hervorragen und das Dach stützen.³⁶⁵ Ihre gelängte Gestalt, der leicht fransige Stamm und die goldene Fassung macht ihre Herkunft von der ‚Rahmenpalme‘ deutlich. Durch ihre büscheligen Kronen, die über das Dachgesims reichen, und ihr weites Vorstehen aus der Wand haben sie – etwa gegenüber Drottningholm – aber deutlich an Eigenständigkeit gewonnen. Sie werden als Stützen des vorspringenden Daches wahrgenommen, wozu auch ihre größere Dichte – an allen acht Ecken – beiträgt, im Gegensatz zum sparsamen Besatz in Drottningholm. Die Palmen wirken allerdings nicht wie in Sanssouci als narrativ – illusionistisches Element. Sie bleiben ins vegetabile umgedeutete Stützen, die mit verschiedenen anderen chinesischen Motiven zum exotischen Charakter des Gebäudes beitragen.

Der Typ des achteckigen, von Palmen umstandenen Pavillons wurde nach Rheinsberg noch mehrfach nachgeahmt. Die geschlossene Form ist dagegen eher selten. Sie wurde noch einmal im *Schlossgarten zu Mosigkau* bei Dessau aufgegriffen. Hier ließ Prinzessin Anna Wilhelmine von Anhalt-Dessau³⁶⁶ um 1774 einen regelmäßigen Heckengarten anlegen, dessen Zentrum ein chinesischer Pavillon bildete. Die Fenstertüren des heute nicht mehr vollständig erhaltenen, schlichten Baus auf achteckigem Grundriss werden von jeweils zwei kronenlosen Palmstämmen flankiert, das Dach zierte damals wie in Rheinsberg und Sanssouci eine Chinesin mit einem Schirm.³⁶⁷

³⁶³ Kat. Ausst. Berlin 1973, S. 359f.

³⁶⁴ Carl Benjamin Schwarz. Chinesisches Lusthaus im Park des Prinzen Heinrich zu Rheinsberg. Kolorierter Stich aus J. D. Morino, Sammlung romantischer Partien im Garten S.K.H. des Prinzen Heinrich von Preußen zu Rheinsberg und umliegenden Gegenden. Berlin, Staatliche Schlösser und Gärten, Schloss Charlottenburg. Abbildung bei Tack 1993, S. 49

³⁶⁵ Kat. Ausst. Berlin 1973, S. 359

³⁶⁶ Sie war die Tante von Fürst Leopold Franz von Anhalt-Dessau, der den Garten zu Wörlitz anlegen ließ.

³⁶⁷ Alex 1995, S. 68

Die Zahl offener, von Palmen umstandenen Pavillons wurde gegenüber der geschlossenen Form wesentlich häufiger ausgeführt, wobei sie an ins Vegetabile umgedeutete Monopteroi erinnern. Acht Palmen stehen zumeist auf achteckigem Grundriss, selten wie in Würzburg auch auf einem runden Unterbau. Die Ausnahme ist die Form von vier Palmen auf quadratischem Grundriss wie in Veitshöchheim. Gleichzeitig taucht mit diesen beiden Pavillons das Motiv des offenen, von Palmen gestützten Pavillons – abgesehen von Sanssouci – zum ersten Mal auf. Das *nördliche und das südliche chinesische Häuschen im Garten von Schloss Veitshöchheim* (Abb. 143) wurden 1768 für Fürstbischof Adam Friedrich von Seinsheim von Ferdinand Tietz geschaffen.³⁶⁸ Sie befinden sich in der ‚Irrgartenzone‘³⁶⁹ des Gartens und dienten als „phantastischer Rastplatz zur Einnahme ländlicher Mahle“³⁷⁰ im Schatten der Bäume. Die Bauten haben die Gestalt eines Baldachins. Die vier dicken Palmen aus Sandstein werden zu den alleinigen Stützen eines zeltartigen Daches aus Kupferblech – im Gegensatz zu den bisher diskutierten Pavillons, bei denen die Palmen zur Verstärkung von Gebäudekanten dienten, gemeinsam mit den Wänden das Dach stützten oder einfach dekorative Applikation waren. Die Palmen in Veitshöchheim wurzeln auf würfelförmigen Postamenten, die nach außen und zur Mitte hin steinerne Sitze in Form von Tabourets ausbilden und einen steinernen Tisch im Zentrum des Baldachins umgeben. Mit ihren gelängten, fransigen Kronen wirken die Palmen wie aufgeblähte ‚Rahmenpalmen‘ – vielleicht eine ironische Anspielung auf dieses Motiv. Ihre stämmige Gestalt verleiht ihnen jedoch die nötige Eigenständigkeit. Dass die Palmen als ins Vegetabile umgedeutete Säulen gedacht sind, zeigen neben den Postamenten auch die ‚Gebälkstücke‘ die auf den Kronen der Palmen lasten und die ‚klassische‘ Säulenordnung komplettieren. Sie werden jeweils von einer ehemals vergoldeten Ananas geziert.³⁷¹ Ebenso vergoldet waren die Blätterbüschel auf der Spitze des Daches, im Gegensatz zu den Palmen, die einen roten Stamm und grüne Wedel hatten.³⁷² Die verschiedenen Farbfassungen schafften zwei unterschiedliche

³⁶⁸ Tunk/Roda 1997, S. 14f. und 71f.

³⁶⁹ Die Irrgartenzone wurde in der älteren Literatur fälschlich als Waldregion bezeichnet. Man hatte in diesem Bereich des Gartens im 18. Jh. zahlreiche exotische Gehölze aus Amerika und Asien gepflanzt, deren Wuchseigenschaften man zu jener Zeit aber nicht kannte. Schon in wenigen Jahrzehnten entwickelten sich die viel zu dicht gesetzten Pflanzen z. T. zu großen Bäumen, die aus der Gartenpartie einen geschlossenen Gehölzgürtel machten. Erst in der neuesten Publikation zu Veitshöchheim wird dieser Gartenbereich statt Waldregion als Irrgartenzone bezeichnet. Siehe Albert/Helmberger 2009, S. 170f.

³⁷⁰ Tunk/Roda 1997, S. 72. Auch das Figurenprogramm in der Nähe der Pavillons spielt mit zwei Tiergruppen aus aesopschen Fabel auf das Speisen an, wobei es sich um das Gastmahl des Storchs und des Fuchs‘ handelt. Siehe ausführlicher hierzu Kalusok 2000, S. 60

³⁷¹ Laut Kalusok 2000, S. 60f. unterstreicht die Ananas als Schmuck eines Speisepavillons die Vorliebe des 18. Jahrhunderts für diese Frucht, die seit 1755 auch in Veitshöchheim in einem Glashauss gezogen wurde.

³⁷² Tunk 1997, S. 72. Sowohl am Stamm als auch an den Palmwedeln sind heute noch deutlich Farbspuren in einem braun-roten Ton und einem hellen Grün zu erkennen.

Realitätsebenen. Die Palmbäume werden, obgleich ihre Gestalt stark stilisiert ist, durch ihre ‚natürliche‘ Fassung den ‚echten‘ exotischen Gehölzen der Irrgartenzone zugeordnet, die den Bau umgeben. Die Wegachse, die die chinesischen Häuschen miteinander verbindet, wird in außergewöhnlicher Weise von Fichten mit hohen, nackten Stämmen begleitet.³⁷³ Die Palmstämme setzen nun diese Fichtenreihe, die in ihrem Aussehen eine gewisse Ähnlichkeit mit den Palmen aufweist, fort. Sie werden zu ‚zufällig‘ bestimmten Bäumen, die das Dach stützen, das den fürstlichen Rastplatz schützen sollte. Dieses hebt sich nun durch seine Gestalt und Fassung deutlich als künstlicher Aufsatz von den ‚natürlichen‘ Palmen ab. Auch Blattbüschel und Ananas, eigentlich Elemente, die in der Natur vorkommen, werden durch ihre goldene Fassung der Dekoration zugeordnet. Saß man unter dem Baldachin wurde diese Trennung zwischen den beiden Realitätsebenen wieder zurückgenommen. Die Decke war blau gefasst, suggerierte das Blau des Himmels und versetzte den Betrachter so in eine Lichtung der Irrgartenzone. Ursprünglich waren an der Decke zudem Papageien gemalt³⁷⁴, die gemeinsam mit den Palmen den Ort zu einer kleinen exotischen Enklave innerhalb des Gartens werden ließ.³⁷⁵

Ebenfalls für den Würzburger Fürstbischof von Seinsheim entstanden um 1773 Pläne für die Neugestaltung des Ostgartens der *Würzburger Residenz* zu einem ‚Jardin Oriental‘ (Abb. 144) durch den aus Böhmen stammenden Hofgärtner Johann Prokop Mayer.³⁷⁶ Für den innerhalb der alten Befestigungsanlagen gelegenen Garten waren zwei symmetrisch angeordnete *chinesische Pavillons* vorgesehen, die jeweils die Gelenkpunkte von zwei Laubengängen markierten. Die Pavillons, die nicht ausgeführt wurden, sind nur in der Graphik überliefert.³⁷⁷ Hier erscheint zum ersten Mal die Form eines aus Palmen

³⁷³ Ähnliche, hoch aufgeastete Nadelbäume flankierten in Schloss Gaibach ein Wasserparterre. Diese waren deutlich höher als die in Veitshöchheim. Auf einer Radierung von Salomon Kleiner (Wasserparterre im Garten von Schloss Gaibach, Stiftung Schloss und Park Benrath, GKM-GR-2001/36a) wirken sie ein wenig wie Palmen. Ob diese Wirkung allerdings beabsichtigt war, sei dahingestellt.

³⁷⁴ Erdberg 1936, S. 76. Die Papageien wurden 1769 vom Hofmaler Christoph Fesel gemalt.

³⁷⁵ Werner 1998, S. 45 bezeichnet die Pavillons wohl nach einem Zitat von Fürstbischof Seinsheim aus dem Jahre 1768 als ‚indianisch‘ (Siehe Albert/Helmberger 2009, S. 166) und ordnet Palme, Ananas und Papagei dem Erdteil Amerika zu. Oft wurden zu jener Zeit die Begriffe ‚indianisch‘ oder ‚chinesisch‘ jedoch synonym verwendet und bezeichneten weniger die Herkunft als das Exotische einer Sache oder eines Lebewesens. Wie im Laufe dieses Kapitels gezeigt werden konnte, wird die Palme ebenso als häufiges Motiv der Chinamode verwendet und auch der Papagei erscheint im Zusammenhang mit dieser Thematik, beispielsweise mehrfach in der Deckenmalerei des Chinesischen Hauses von Sanssouci. Hier finden sich auch die lambrequinartigen Verzierungen am Dach der Veitshöchheimer Pavillons wieder und zwar als Schmuck von Baldachinen und Sonnenschirmen. Die beiden Bauten in Veitshöchheim sind also eindeutig der Chinamode zuzuordnen, obgleich ihre Form sehr ungewöhnlich ist. Desweiteren ist auch Werners Interpretation und Schlußfolgerung, der die Pavillons im Zusammenhang mit dem Motiv des ‚edlen Wilden‘ sieht, nicht plausibel.

³⁷⁶ Bachmann/von Roda 1988, S. 32ff.

³⁷⁷ Abbildung bei Bachmann/von Roda 1988, S. 29. Johann Prokop Mayer: Entwurf zum Ostgarten, Kupferstich, nach 1773 sowie Chinesisches Haus auf dem Wall, Bayerische Verwaltung der staatlichen

gebildeten Monopteros. Die Gestalt an sich hat ihren Ursprung sicherlich im Chinesischen Haus von Sanssouci. In Würzburg ist sie aber zum ersten Mal als offene Variante gebildet. Die Pavillons erheben sich auf einem oktogonalen Sockel, der an vier Seiten über Treppen betreten werden kann. Die Ecken sind jeweils mit freistehenden Palmen besetzt, die das geschwungene Dach tragen, das wieder einmal eine Chinesenfigur bekrönt. Die enge Verbindung und Abhängigkeit vom Chinesischen Haus von Sanssouci, aber auch vom Rheinsberger Pavillon wird durch die Verwendung dieser chinesischen Versatzstücke nochmals deutlich. Im Gegensatz zu diesen sind die Palmbäume, die als Stützensersatz dienen, jedoch recht abstrahiert aufgefasst: Ihre mit ‚Bändern‘ geschmückten Stämme entwickeln sich aus vasenartigen Postamenten und bilden eine kapitellartige Krone aus. Innerhalb des Gartensystems bilden sie eine Fortsetzung der Laubengänge. Hier ‚tragen‘ jeweils kahle Stämme die Arkade des Laubenganges. In ähnlicher Weise tragen die kahlen Palmstämme das Dach des Pavillons. Die Einbindung in die umgebende Gartenstruktur ist aber nicht so eng und geistreich wie etwa in Veitshöchheim.

Nach 1787 entstanden für Königin Friederike von Preußen, der Witwe König Friedrich Wilhelms II., das *Japanische und Chinesische Lusthaus im Garten von Schloss Monbijou in Berlin* (Abb. 145, 146).³⁷⁸ Das Japanische Lusthaus hatte ebenfalls die Form eines Monopteros, dessen Zeltdach von acht freistehenden Palmsäulen getragen wurden. Die Palmen bestanden aus einfachen Rundsäulen, die nur durch ihre schuppige Bemalung und winzige, büschelige Kronen überhaupt als Palmen zu erkennen waren. Das Chinesische Lusthaus dagegen war ein dreistöckiger Bau auf einem achteckigen Grundriss. Die unteren zwei Stockwerke waren geschlossen und nur das oberste war von einem kleinen Monopteros bekrönt. Der Eingang im unteren breit gelagerten Geschoss war von Palmenhalbsäulen flankiert, die von ähnlicher Gestalt wie die Palmen des Japanischen Lusthauses waren. Sie dienten als Halterung für ein Tuch, das über der Eingangstür aufgespannt war. Die Palmen sind für die Konstruktion des Gebäudes nicht von Nöten. Vielmehr sind sie auf das Gebäude appliziertes chinesisches Dekorationswerk, das aber auf die Größe des Pavillons gesehen völlig untergeht und recht unmotiviert wirkt.

Schlösser, Gärten und Seen, Plansammlung der Gartenabteilung, Sign. Wü 02-05-19, Abb. in: Pomona Franconia - Früchte für den Fürstbischof, Würzburg 2007, S. 243

³⁷⁸ Erdberg 1936, S. 164. Schloss Monbijou sowie die beiden Lusthäuser sind nicht mehr erhalten. Abbildungen liefern jedoch zwei Aquatinten: Japanisches Lusthaus und Chinesisches Lusthaus von Schloss Monbijou, Berlin, Aquatinta aus J. D. Morino, Sammlung romantischer Partien im Garten Ihrer Majestät der verwitweten Königin von Preußen zu Monbijou und Freyenwalde mit den umliegenden Gegenden... Berlin o.J. (vor 1800). Berlin, Staatliche Schlösser und Gärten, Schloss Charlottenburg. Weitere Ansichten der Pavillons zeigen zwei kolorierte Radierungen von Schwarz von 1790. Siehe Wendland 1979, Abb. 252 und 254.

Um 1800 entsteht noch einmal ein spätes Beispiel eines offenen Palmenpavillons, das aber ähnlich wie das Chinesische Lusthaus von Monbijou eine mehrstöckige Variante des einstöckigen Monopteros-Typs bildet. Es handelt sich um den *Chinesischen Kiosk im Garten Treuttel in Straßburg* (Abb. 147).³⁷⁹ Der zweistöckige oktagonale Bau wird von einem Zeltdach bedeckt, welches wiederum ein Chinese mit Sonnenschirm bekrönt. Eine Galerie, die von acht Palmbäumen gestützt wird, umgibt das zweite Stockwerk. Ähnlich wie in Sanssouci haben sie keinerlei Kontakt mit der Wand und sind daher als vollplastische Palmen ausgebildet, die keinen dekorativen Kontext benötigen, um bestehen zu können. Für ihre Gestalt scheinen ebenfalls die Palmen in Sanssouci Pate gestanden zu haben. So wachsen sie aus einer Erdscholle heraus, haben einen dicken, säulenähnlichen Schaft, der eng geschuppt ist, und eine kleine, aber kräftige, büschelige Krone. Anders als in Sanssouci haben die Palmen jedoch keine narrative Funktion, sondern dienen allein als ins Vegetabile umgedeutete Stützen für die umlaufende Galerie, welche dem Gebäude gemeinsam mit anderen exotischen Elementen wiederum die chinesische Anmutung verleihen.

Schließlich sei noch eine Kuriosität erwähnt, die zeigt, wie eng die märchenhaft-exotische Enklave des Chinesischen Hauses von Sanssouci und eine für eine größere Bevölkerungsschicht gedachte Unterhaltung ‚à la Chine‘ beieinander liegen. So entstand im westfälischen *Steinfurt* ab 1773/74 das ‚Bagno‘, angeregt von Reichsgraf Karl zu Bentheim-Steinfurt.³⁸⁰ Der Graf hatte 1773 die Londoner ‚Bagni‘ sowie die Vauxhall Gardens besucht, Vergnügungsparks mit allerlei Attraktionen, die einer breiteren sozialen Schicht zum Amusement gegen Bezahlung offen standen. In Steinfurt wurde nun auch ein solcher Vergnügungspark mit verschiedenen Belustigungen und Staffagen zu verschiedensten Themen geschaffen. Unter ihnen auch der ‚*Sallon Chinois*‘ (Abb. 148) auf dem chinesischen Platz.³⁸¹ Das Zentrum des Platzes bildet ein luftiger Pavillon auf rechteckigem Grundriss, der vollkommen aus chinesisch anmutendem Treillagewerk besteht. Sein nach vorne schwingendes Dach wird an der Front zur Mitte hin von zwei Treillagepilastern

³⁷⁹ Erdberg 1936, S. 181, Abb. 83. Der Garten wurde von Dr. Würtz gebaut. Der nicht mehr existente Bau ist auf einer Abbildung zu sehen bei Johann Carl Krafft: *Plans des plus beaux jardins pittoresques de France, d'Angleterre et d'Allemagne*,..., Paris 1809-10, Abb. 89.

³⁸⁰ Korzus 1993, S. 125ff.

³⁸¹ Die Bauten des Steinfürter Bagno haben sich nicht erhalten. Man erhält jedoch einen guten Eindruck der Anlage in den zwei Ausgaben zum Bagno, die innerhalb des Serienwerks von George Le Rouge: *„Jardins Anglo-Chinois“* im 1787 erschienen sind. Siehe Korzus 1993, S. 127.

gestützt, die Ecken werden noch einmal von zwei freistehenden Palmen verstärkt.³⁸² Wie in Sanssouci sind die Steinfurter Palmen recht stämmig und haben eine büschelige Krone, wobei sie im Stichwerk von Le Rouge grün gefasst sind. Der Platz schließlich ist von einer hohen beschnittenen Hecke umgeben, die abwechselnd vor und zurück springt. Den nach vorne ragenden Abschnitten sind chinesische Balkone vorgeblendet, dabei stützen jeweils drei Palmen eine Balkonbrüstung, hinter der lebensgroße, polychrome Chinesenfiguren Platz genommen haben. Auch hier dienen die Palmen als typische chinesische Versatzstücke und als Ersatz von Säulen. Wird der Besucher aber im Chinesischen Haus von Sanssouci in eine zauberhafte, exotische Welt entführt, die für ihn durch die goldene, Distanz schaffende Fassung von Palmen und Chinesengruppen niemals wirklich greifbar wird, so wird er in Steinfurt durch die allzu üppige Farbigkeit eher mit einem billigen Puppentheater konfrontiert. Ähnlich überzogen wirkt dann auch die *Fähre, bei der „Großen wilden Kaskade“* (Abb. 149), die ebenfalls im Steinfurter Bagno zu besichtigen war. Hier wird das Zeltdach des rechteckigen Fährbootes von acht Palmbäumen gestützt, um mit herkömmlichen Mitteln eine für den allgemeinen Geschmack, exotische Stimmung zu erzeugen.

Pavillons mit gemalten Palmen

Neben den pilasterartigen Palmen, die die Ecken von Pavillons akzentuieren und verstärken sowie den freistehenden Palmstützen, gibt es noch einige wenige Beispiele für gemalte Palmen am Außenbau. Ab 1765 wurde durch den Karlsruher Baudirektor Albrecht Friedrich von Keßlau der Baukomplex des Fasanenschlösschens für den Markgrafen Karl Friedrich von Baden begonnen.³⁸³ Zu den Gebäuden, die sich im Garten des Karlsruher Schlosses befinden, gehören auch zwei *Feldhühnerhäuschen* (Abb. 150). Die einstöckigen Häuschen erheben sich auf quadratischem Grundriss und werden von einem Zeltdach bedeckt, auf dem wiederum ein Chinese mit Sonnenschirm sitzt. Der beigefarbene Baukörper wird durch eine Tür sowie hochovale Fenster gegliedert, ähnlich der Gestaltung der Pavillons von Oggersheim und bei Halfpenny. Dazwischen sind nun in regelmäßigem Abstand Palmen auf die Wand gemalt. Jeweils eine an allen vier Ecken sowie zwei auf den Wandflächen selbst. Die Palmen setzen einfach oberhalb des Sockels an, führen senkrecht nach oben und bilden kleine, buschige Kronen aus, die in ihrer Form das Oval der Fenster

³⁸² Einen ähnlichen Bau gab es im Schlossgarten zu Oliva bei Danzig. Hier ließ Abt Karl von Hohenzollern vor 1792 neben weiteren exotischen Bauten auch ein Chinesisches Kabinett errichten (Siehe Reichow 1927, S. 48f.). Das Vordach des rechteckigen Baukörpers wird an den Ecken von zwei Palmen gestützt.

aufgreifen. Sie sind in einem frischen, grünen Farbton gemalt, der zwischen einer geschuppten Stammstruktur und kleinen spitzen Kronenblättern unterscheidet. Leuchtend rote Blätter setzen zusätzliche Akzente. In ihrer Funktion unterscheiden sich die gemalten Palmen des Feldhühnerhäuschens nicht von den pilasterartigen, plastischen Palmen anderer geschlossener Pavillons: Sie gliedern die Wände und betonen die Ecken des Gebäudes. Zudem unterstützen sie das weit vorkragende Zeltdach. Trotz ihrer grünen Fassung erzielen die Palmen keine naturalistisch-illusionistische Wirkung. Allerdings gehören sie zu den frühen Palmdekorationen, die überhaupt eine naturalistische Fassung haben. Die Palmen des Feldhühnerhäuschens gehören wie ihre pilasterartigen Pendants eher allgemein zum charakteristischen Repertoire der Chinamode.

Ähnlich den Bauten in Karlsruhe gab es im Garten von *Friedrichsfelde im Osten Berlins* den ‚Grand Salon‘ (Abb. 151), eine Gartenarchitektur im Stil eines chinesischen Pavillons. Das Gebäude war auf einer rechteckigen Insel, die sich am Kreuzungspunkt zweier Kanäle befand, gelegen und wurde vermutlich durch Prinz Ferdinand von Preußen um 1767 errichtet. Aus diesem Jahr hat sich ein Gartenplan von Chr. F. Reichnow erhalten, in dem das Gebäude eingezeichnet ist.³⁸⁴ Ein weiterer Plan von G. F. Werner aus dem Jahre 1776 gibt die Gestalt des Pavillons wieder.³⁸⁵ Der Pavillon auf rechteckigem Grundriss zeigt die typischen Gestaltungsmerkmale wie das Zeltdach sowie eine Figur auf dem Dach. Wände und Ecken sind wie bei den Feldhühnerhäuschen durch Palmen gegliedert. Über die Farbigkeit kann anhand der Zeichnung leider keine Aussage getroffen werden, im Unterschied zu Karlsruhe sind die Palmen in Friedrichsfelde von ihrer Gestalt her jedoch wesentlich freier aufgefasst.³⁸⁶ Die Palmen fußen ebenfalls auf dem Sockel, gehen aber aus einer Wurzelzone hervor. Der Stamm führt ebenfalls senkrecht nach oben, weist jedoch knorpelige Unregelmäßigkeiten auf. Schließlich wachsen die Palmwedel locker zu den Seiten hin, ohne auf Fenster- oder Türformen zu reagieren. Aber auch hier bleibt es bei einer Anspielung auf Exotisches.

Vor 1792 ließ Abt Karl von Hohenzollern im Schlosspark von *Oliva bei Danzig* einen *Chinesischen Tempel* (Abb. 152) errichten.³⁸⁷ Das quadratische Gebäude wird oben von einer weit vorkragenden Terrasse bedeckt, die von einer chinesischen Laterne bekrönt wird. Die Terrasse wird nun rund um das Gebäude von einfachen Rundstützen getragen. Diesen antworten an der Wandseite jeweils gemalte Palmen. Sie unterstreichen wiederum

³⁸³ Vogel 2004/1, S. 160

³⁸⁴ Wendland 1979, S. 328f., Abb. 341

³⁸⁵ Wendland 1979, S. 332, Abb. 344

³⁸⁶ Wobei es sich natürlich auch um eine zeichnerische Freiheit handeln kann, die nicht so ausgeführt wurde.

³⁸⁷ Reichow 1927, S. 48f.

die exotische Anmutung des Gebäudes und spielen auf die strukturelle Ähnlichkeit von Säule und Palme an.

Eine weite Verbreitung scheint der gemalten Palme am Außenbau nicht beschieden gewesen zu sein, wobei es durchaus möglich ist, dass noch weitere Bauten bestanden, die heute nicht mehr erhalten sind. Das größte Problem der Außenbemalung war sicherlich die Witterung, die kaum eine lange Lebensdauer der Malereien zuließ, weswegen man bei Bauten, die länger Bestand haben sollten, von vornherein plastische Palmen einsetzte, die man öfters überfassen konnte.

Bei der Verwendung von Palmen am Außenbau wurde zunächst auf das Motiv der Rahmenpalme zurückgegriffen. Werden sie im Innenraum zur Einfassung von Spiegel- oder Gemälderahmen sowie Wandpaneelen verwendet, dienen sie am Außenbau entsprechend zur Verstärkung von Gebäudekanten und -ecken wie an den Gebäuden in Oggersheim, bei Halfpenny oder den beiden Chinesischen Pavillons von Drottningholm. Sind die Palmen in Oggersheim ihrer Gestalt und Eigenschaft nach, mit den übrigen Formelementen des Pavillons eine Einheit zu bilden, noch ganz eng mit der Rokoko-Ornamentik verbunden, kommen bei Halfpenny mit der Adaption originär chinesischer Elemente wie den hakenförmigen Zierformen, die vom kaiserlichen Palast in Peking übernommen wurden, Aspekte hinzu, die das Exotische des Palmmotivs unterstreichen. Die Drottningholmer Palmen verzichten schließlich ganz auf die Einbindung von Rocailleformen. Durch diese fehlende Einbindung in ein Ornamentgefüge haben sie zunächst an Eigenständigkeit gewonnen – wodurch auch die zukünftige Entwicklung der Palme am Außenbau vorgezeichnet ist – gleichzeitig kommen sie ihrer Herkunft von der Rokokoform der Rahmenpalme nach, nicht ohne ein größeres Gefüge aus, was ihre Platzierung noch unmotiviert wirken lässt.

Auch die Farbigkeit der Palmen ist zunächst von der Rahmenpalme motiviert. So sind die Palmen von Oggersheim vergoldet, die des ersten Drottningholmer Pavillons sind auf dem erhaltenen Entwurf gelblich aquarelliert, am zweiten Pavillon tragen die Palmen ebenfalls eine gelblich-ockerfarbene Fassung – beides Anspielungen auf eine Vergoldung. Eine naturalistische oder illusionistische Wirkung ist zu dieser Zeit bei keiner der Palmen beabsichtigt.

Mit dem Chinesischen Haus von Sanssouci treten dann große Veränderungen ein: Die Palmen werden zu freistehenden Solitären, zu Stützen des Gebälks, die an Größe, Umfang und vor allem an Naturalismus gewinnen. Vorbild für ihre Gestalt ist nun nicht mehr die ‚Rahmenpalme‘, sondern die Säule, an die sie sich in ihren Proportionen anpassen, was

zugleich aber eine völlig natürliche Wirkung der Palmen verhindert. Hinzu kommt die goldene Fassung der Palmen, die von der ‚Rahmenpalme‘ übernommen wurde und gleichzeitig ihre enge Verbindung mit der Fassung von Rokoko-Dekorationen deutlich macht. Dieser Goldton unterstreicht das Phantastische der Palmszenerie, enthebt den Betrachter der Realität und führt ihn in eine chinoise Traumwelt. Mit dem Chinesischen Teehaus erreicht die Palmdekoration am Außenbau gleichzeitig ihren Höhepunkt. Die Verschmelzung von zwei Ebenen, einerseits einer konstruktiven, bei der die Palmen als Säule dienen, andererseits einer narrativen, bei der die Bäume zusammen mit den Chinesenfiguren eine exotisch-lebendige Szenerie bilden, wird später nicht wieder erreicht. Allerdings übt Sanssouci einen großen Einfluss auf die nachfolgende Gestaltung der Palmenpavillons aus, die mit einer Emanzipation der Palme einhergeht. Der kleeblattförmige Grundriss, der durch die eingestellten Palmsäulen zu einer Kreisform ergänzt wird, wird zwar nicht wieder aufgegriffen, die nachfolgend entstandenen Pavillons haben fast ausschließlich einen runden oder achteckigen Grundriss. Im Aufriss erscheinen häufig die offenen Formen eines Monopteros oder auch Baldachins, die die Möglichkeit bieten, freistehende Palmsäulen einzusetzen. Bei geschlossenen Bauformen, die vor dem Bau von Sanssouci Verwendung fanden, wie dem quadratischen Pavillon oder aber dem galerieartigen Bau mit Mittel- und Seitenpavillons, lassen sich freistehende Palmen dagegen weniger gut integrieren. Der geschlossene, quadratische Pavillon erscheint daher nach dem Chinesischen Teehaus nur noch im Zusammenhang mit gemalten Palmen oder ganz selten in Verbindung mit einem Portikus, der von Palmsäulen gestützt wird. Eine Mittelstellung zwischen ‚Rahmenpalme‘ und ‚Palmsäule‘ nehmen die Palmen am Pavillon von Rheinsberg ein. Am geschlossenen Achteckbau betonen sie wie eine ‚Rahmenpalme‘ die Ecken, gleichzeitig treten sie aber als ‚Dreiviertel - Palmsäulen‘ aus der Wand hervor. Die Form der Palmen ist nicht sehr variationsreich. So klingt die Gestalt der ‚Rahmenpalme‘ noch immer vereinzelt nach wie etwa in Rheinsberg oder Veitshöchheim. Es dominiert jedoch der Typ der Palmsäulen vom Chinesischen Teehaus in Sanssouci mit geradem, kräftigem, geschupptem Stamm und kleiner, büscheliger Krone, der die Proportionen einer Säule mit Schaft und Kapitell aufnimmt. In Rheinsberg greift die goldene Fassung der Palmen nochmals auf die Fassung der Rahmenpalmen zurück. Immer häufiger werden die Palmen aber auch realistisch in braun und grün gefasst, sofern überhaupt eine Aussage über die Farbigkeit getroffen werden kann, sind doch viele Pavillons entweder nicht mehr erhalten oder nur in Stichen oder Zeichnungen überliefert. Die natürliche Fassung zeigt eine Tendenz hin zu einem größeren Wunsch nach

Naturalismus und Illusionismus, die dem Effekt, eine andere Welt für den Betrachter beziehungsweise noch mehr für den Benutzer zu imaginieren, gewiß zuträglicher war, als stilisierte ‚Rahmenpalmen‘ oder vergoldete ‚Palmsäulen‘. Gleichzeitig tritt mit den Palmsäulen der Naturalismus an seine Grenzen. Durch ihre Funktion als Stütze und Säulenersatz und ihre damit verbundene feste Verortung an einem Gebäude wird der lebensweltliche Realismus der Palmen zugunsten eines Gebildes zurückgenommen, bei dem die Allusion von Alterität mit ironischen Unterton die Artifizialität eher unterstreicht als unterläuft.

3.4. Das Palmbaummotiv als Element der Chinamode – Die Chinamode des 18. Jahrhunderts

Oft ist das Motiv des Palmbaums asiatisch konnotiert und erscheint im Zusammenhang mit chinesischen Motiven wie spezifischen architektonischen Elementen oder Schmuckformen, wobei der Begriff ‚chinesisch‘ oder synonym dazu ‚japanisch‘ besonders bei den Palmenpavillons häufig bereits im Namen des Gebäudes zu finden ist.

Bereits mit den (zum Teil fiktiven) Berichten Marco Polos, ‚Les Merveilles du Mondes‘, die gegen Ende des 13. Jahrhunderts in Genua entstanden, avancierte China in Europa zu einem exotischen Wunderland, dessen Bild durch eine „weise Regierung, die überquellenden Schätze des Landes, (...) das angenehme Klima und (...) zahlreiche exotische Naturphänome“³⁸⁸ bestimmt wurde. Die 1480 publizierten ‚Travels‘ des Ritters John Mandeville, die den Leser durch das Heilige Land bis nach China und Indien führten, wobei der Autor keines der Länder je besucht hatte, wurden europaweit zu einem großen Erfolg³⁸⁹ und verstärkten durch unglaubliche Beschreibungen über den unermäßlichen Reichtum am chinesischen Hof das Bild eines fernen Märchenlandes.³⁹⁰ Ab dem 16. Jahrhundert entstanden in China die ersten europäischen Handelsbasen und Missionsstationen, deren Mitglieder erste wirklichkeitsgetreuere Berichte über das Land lieferten, die das positive Bild, das sich über China in Europa gefestigt hatte, weiter untermauerten. Besonders die Jesuiten beschäftigten sich eifrig mit der chinesischen Kultur und sahen eine enge geistige Verwandtschaft zwischen Christentum und Konfuzianismus, die sie für ihre missionarischen Tätigkeiten benutzten. Zu den bedeutendsten jesuitischen Missionaren des

³⁸⁸ Vogel 2004/1, S. 125

³⁸⁹ Das Buch wurde in fast alle westeuropäischen Sprachen übersetzt und ist heute noch in zweihundertfünfzig Handschriften überliefert, mehr als von jedem anderen profanen Text des Mittelalters. Siehe: Berger 1990, S. 34.

³⁹⁰ Berger 1990, S. 34-37

17. Jahrhunderts gehörten Mateo Ricci (gest. 1610) und Johann Adam Schall von Bell (1592-1666). In ihren Schriften wurde immer wieder die Jahrtausende alte Kultur Chinas mit ihren Überlieferungen menschlicher Weisheit gelobt. Es entstand ein Idealbild „eines nach philosophischen Grundsätzen geführten Staates (...), deren Herrscher verantwortungsbewußtes Handeln zur obersten Richtlinie ihrer Politik erhoben.“³⁹¹ Ein Herrscherbild, das im 18. Jahrhundert häufig mit dem des aufgeklärten Herrschers in Verbindung gebracht wurde. Zahlreiche Luxusgüter gelangten im Zuge des Chinahandels nach Europa unter ihnen besonders Porzellane, Seidenstoffe, Papier- und Lackarbeiten, aber auch Pflanzen und Tiere. Sie alle vermittelten das Bild von einer gehobenen Kultur und einem verfeinerten Geschmack der Chinesen, den es in Europa nachzuahmen galt. Im Jahre 1656 reiste eine Gesandtschaft der Niederländischen Ostindien-Kompanie nach China, die von Jan Nieuhoff (1618-1672) als Hofmeister begleitet wurde. Er lieferte in mehr als 150 Abbildungen, die ersten ausführlicheren, bildlichen Darstellungen von China nach Europa. Sein Reisebericht ‚Het Gezantschap der Neerlandtsche Oost-Indisch Compagnie, aan den Grooten Tartarischen Cham, Den tegenwoordigen Keizer van China‘, der 1665 in Amsterdam erschien und zahlreiche Übersetzungen und Neuauflagen erfuhr, führte in Europa zu einer wahren China-Manie.³⁹² In den Köpfen der Europäer wurde China zu einem Idealstaat und fernöstlichen Wunderland, wobei chinesische, japanische, aber auch indianische und siamesische Motive und Elemente nicht geographisch unterschieden, sondern zu einem ostasiatischen Idealreich vermengt wurden. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts beschäftigte sich Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) ausführlich mit der chinesischen Kultur und Philosophie³⁹³, wobei China für ihn zum Ideal der europäischen Aufklärung wurde. Er sah hierin einen Musterstaat, in dem die Harmonie der Welt sowie das Glück und Wohlergehen aller Menschen Realität geworden war, ein Land in welchem Künste und Wissenschaften blühten.³⁹⁴ Oft bedienten sich dann im 18. Jahrhundert die europäischen Aufklärer „des Kunstgriffs, über die Darstellung eines positiven Chinabildes kritisch gegen die unbefriedigenden Zustände im eigenen Lande zu polemisieren“.³⁹⁵ Im 18. Jahrhundert wurde dann vor allem Voltaire (1694-1778) zum Mittelpunkt der europäischen China-Begeisterung.³⁹⁶ Dabei entwickelte er kein neues Bild von China, sondern übernahm zumeist jesuitische Berichte, die er für seine von der Aufklärung geprägten Schriften

³⁹¹ Vogel 2004/1, S. 127

³⁹² Vogel 2004/1, S. 130; Berger 1990, S. 47f.; Kat. Ausst. Berlin 1973, S. 158f.

³⁹³ Berger 1990, S. 52-57, hier auch ausführliche Literaturhinweise zu Leibniz und China.

³⁹⁴ Berger 1990, S. 53

³⁹⁵ Vogel 2004/1, S. 133. Ausführlich hierzu Berger 1990, S. 135-171

³⁹⁶ Berger 1990, S. 66

adaptierte, wobei er den chinesischen „Kaiser als den gerechtesten, liebenswürdigsten und weisesten Monarchen der ganzen Erde“ betrachtete.³⁹⁷ Auch Friedrich der Große teilte mit Voltaire die Begeisterung für China und seine Weisheitslehren. Aus diesem Interesse entstand wohl auch Friedrichs fiktiver Reisebericht ‚Relation de Phihihu, emissaire de l’empereur de la Chine en Europe‘ von 1760, in dem der König in satirischer Weise unbefriedigende europäische Zustände anprangerte.³⁹⁸

Vor dem Hintergrund dieses Chinaverständnisses, das auf der einen Seite China zum Symbol eines aufgeklärten Idealstaat werden lässt und auf der anderen Seite seinen exotischen, märchenhaften Reichtum betont, sind in allen Gattungen der Kunst unzählige Werke entstanden, in die auch die Palmzimmer und Palmpavillons eingereiht werden müssen. Ihre Gestalt und Dekoration sollte ein Stück dieses fernöstlichen Traumlandes nach Europa bringen. Dabei stellt sich in unserem Falle die Frage nach der Herkunft des Palmbaummotivs.

Neben Jan Nieuhofs stellte die Publikation ‚China illustrata‘ ein weiteres wichtiges Werk dar, das 1667 erschien und vom Jesuiten Athanasius Kircher verfasst wurde. Kircher war selbst nie in China gewesen, sondern erstellte mit seiner Arbeit eine Kompilation über alle bekannten kulturellen, naturwissenschaftlichen und historischen Aspekte Chinas, die von verschiedenen Missionaren zusammen getragen wurden. Die zahlreichen Illustrationen des Werks wurden zu einer wichtigen Quelle für die Chinamode in Europa.³⁹⁹ In Bezug auf chinesische Architektur ist der ‚Entwurf einer historischen Architektur‘ von Johann Bernhard Fischer von Erlach aus dem Jahre 1721 von Bedeutung. Er überarbeitete in erster Linie Nieuhofs bildliche Vorlagen und ergänzte diejenigen Berichte, welche keine Abbildungen enthielten, durch Illustrationen.⁴⁰⁰ Neue, authentische Informationen lieferte dann 1734 Matteo Ripa (1682-1746), der während seiner Chinamission Kupferstiche vom Sommerpalast des chinesischen Kaisers in Jehol anfertigte.⁴⁰¹ Ein Werk, das große Bedeutung erlangte, war dann 1735 die ‚Discription Géographique, Historique, Chronologique, Politique, et Physique de L’Empire de la Chine et de la Tartarie Chinoise‘ des französischen Jesuiten Jean Baptiste du Halde, die mehrere Auflagen erlebte und in Europa weit verbreitet war.⁴⁰² 1757 publizierte William Chambers sein ‚Desings of Chinese Buildings, Furniture, Dresses, Machines, and Utensiles‘, dessen Vorlagen er auf

³⁹⁷ Die Prinzessin von Babylon. In: Voltaire: Kleine Romane, Berlin, Weimar 1969, S. 393, zitiert nach Vogel 2004/1, S. 134

³⁹⁸ Börsch-Supan 1973, S. 44, Vogel 2004/1, S. 133

³⁹⁹ Kat. Ausst. Berlin 1973, S. 156ff.

⁴⁰⁰ Vogel 2004/1, S. 149f.

⁴⁰¹ Vogel 2004/1, S. 150

⁴⁰² Kat. Ausst. Berlin 1973, S. 163, Berger 1990, S. 49

seiner Reise nach Kanton ab 1742 gezeichnet hatte. „Seine Absicht war, stilreine Vorlagen für Gartenbauten zu liefern (und) der phantastischen Chinoiserie des Rokoko entgegenzutreten“. ⁴⁰³

Gelegentlich kommen in diesen Werken über China auch Palmen vor. Stets werden sie allerdings neben Gebäuden und Personen als natürliche Vegetation und Teil der Landschaft eingesetzt. So beispielsweise bei Jan Nieuhof in der Ansicht der *Porzellanpagode von Nanking* ⁴⁰⁴ (Abb. 153), in seiner Darstellung des *Kaiserpalastes von Peking* ⁴⁰⁵ (Abb. 154) sowie *chinesischer Bauern* ⁴⁰⁶ (Abb. 155) oder einer *Nankinger Landschaft* ⁴⁰⁷ (Abb. 156). Zumeist werden die Landschaften aber von zum Teil bizarren Laub- oder Nadelbäumen dominiert. Als architektonisches Element kommen Palmen dagegen nie vor. Die engste Verbindung von architektonischen Vorbildern aus China mit dem europäischen Palmbaummotiv und hier insbesondere mit der ‚Rahmenpalme‘ stellen noch die bereits oben erwähnten krabbenartigen Verzierungen auf chinesischen Dächern dar, wie sie etwa am Kaiserpalast zu Peking und dann im Entwurf für ein ‚Banqueting House‘ bei Halfpenny an den aufgefächerten Palmstämmen zu finden sind. Ansonsten scheint die Palme als Element der Chinamode ein europäisches Phänomen zu sein, das in allen Gattungen der bildenden Kunst auftritt. Wahrscheinlich verband sich die Palme, die von ihrer Gestalt her äußerst exotisch wirkt und mit europäischen Baumstrukturen nichts gemein hat, mit den europäischen Vorstellungen vom exotischen Märchenland China. Sie steht für Ferne an sich und ist damit kein botanisch-topographisches Element, sondern ein Topos.

Beispielhaft seien hier einige Objekte ausgewählt, bei denen die Palme mit chinesischen Motiven in Verbindung steht, wobei sie aber ebenfalls nicht als architektonisches Element vorkommt, sondern zumeist Teil einer chinesischen Landschaft ist oder eine Architektur allenfalls begleitet. So bei *Vorlagenblättern von Paulus Decker für Lackarbeiten*, um 1710 ⁴⁰⁸ (Abb. 157), im *Wirkteppich ‚Die Teetrinker‘ aus der Berliner Manufaktur von Barraband* von 1713 ⁴⁰⁹ (Abb. 158) oder in einem *Vorlagenblatt für Laub- und Bandlwerk von Johann Jacob Baumgartner* von 1727 ⁴¹⁰ (Abb. 160). Hier wird immerhin ein chinesischer Pavillon, der auf vier Stützen ruht, auf beiden Seiten von Palmen flankiert, die

⁴⁰³ Kat. Ausst. Berlin 1973, S. 355. Ein Gebäude, das sich sehr stark an den Vorgaben Chambers orientiert, ist der 1804/1805 entstandene Chinesische Pavillon im Garten von Schloss Pillnitz. Siehe Welich, 2003.

⁴⁰⁴ Vogel 2004/1, S. 130

⁴⁰⁵ Vogel 2004/1, S. 146

⁴⁰⁶ Walravens 1987, S. 251

⁴⁰⁷ Berger 1990, Abb. 11

⁴⁰⁸ Kat. Ausst. Berlin 1973, S. 215

⁴⁰⁹ Kat. Ausst. Berlin 1973, S. 216

das Stützenmotiv in vegetabler Form wiederholen. Eine ähnliche Funktion erfüllen auch zwei Palmen in einem Grotesken-Vorlagenblatt von Martin Engelbrecht. Hier werden die Stützen einer Groteskenarchitektur, die eine Art Baldachin ausbildet, von zwei Palmen begleitet. Auf einer Satinbespannung aus Lyon (1735-40) ragen hinter einem chinesischen Häuschen Palmen in die Höhe. Auch in der um 1770 entstandenen Frankenthaler Porzellangruppe ‚*Chinesenhaus*‘ (Abb. 161) von Karl Gottlieb Lück wird der kleine Pavillon von einer Palme flankiert.⁴¹¹ Wohingegen im *Gobelin ‚Der Tee‘ aus der zweiten Chinesenfolge von François Boucher* von 1760⁴¹² (Abb. 159), die Palme eher allgemein Bestandteil einer chinesischen Parklandschaft ist.

Für das Motiv der Palme als architektonische Stütze reichen originär chinesische Vorbilder oder europäische Chinoiserie-Motive nicht hinreichend zur Erklärung aus. Hierzu lassen sich aber in der Architekturtheorie des 18. Jahrhunderts Hinweise finden. In dieser Zeit wurde das Modell der ‚Urhütte‘, das bereits in Vitruvs Büchern zur Baukunst zu finden war, erneut diskutiert.⁴¹³ Laut diesem Modell sind die Hauptelemente der Architektur – Säule, Gebälk und Giebel – auf die Hütten der ersten Menschen zurück zuführen, die diese aus den Gegebenheiten der Natur heraus entwickelten.⁴¹⁴ Besonders das 1753 erschienene ‚*Essai sur l’architecture*‘ von Marc-Antoine Laugier fand große Beachtung.⁴¹⁵ Hierin wird

⁴¹⁰ Kat. Ausst. Berlin 1973, S. 257

⁴¹¹ Verein d. Freunde Schloss Benrath, Sammlung Schloss Benrath, Stiftung Schloss und Park Benrath, Düsseldorf

⁴¹² Heinz 1995, Abb. 110

⁴¹³ Zur Diskussion der Urhütte ausführlich: Gaus 1971, Rykwert 1972 u. 2005, Schütte 1986.

⁴¹⁴ Vitruvius 2001, S. 64. Hier heißt es: „So fingen sie an, die Einen aus Laube Obdächer zu machen, ...“

⁴¹⁵ In seinem Kapitel über allgemeine Prinzipien der Architektur heißt es über die Urhütte wie folgt: „Betrachten wir einmal einen Menschen in seinem ursprünglichen Zustand, ohne jede Hilfe, nur ausgestattet mit einem natürlichen Instinkt für seine Bedürfnisse. Er muß einen Ort der Ruhe haben und entdeckt am Ufer eines friedlichen Bächleins eine Wiese, deren frisches Gras sein Auge erfreut und deren weiches Bett ihn einläd; er tritt heran, und während er sanft ausgestreckt auf dem glänzenden Teppich ruht, sind seine Gedanken nur darauf gerichtet in Frieden die Gaben der Natur zu genießen; nichts fehlt ihm, und er verspürt keinen Wunsch. Aber bald muß er vor der brennenden Sonnenhitze Schutz suchen. Er entdeckt einen Wald, der ihm seinen erfrischenden Schatten spenden will, und eilt, sich in seiner Dichte zu verstecken, worauf er sich ganz friedlich fühlt. Jedoch eine große Anzahl gerade aufsteigender, feuchter Dämpfe trifft aufeinander und bildet dichte Wolken am Himmel; ein fürchterlicher Regen ergießt sich wie ein Wildbach über den schönen Wald. Nur ganz ungenügend schützen dessen Blätter den Menschen, der nicht mehr weiß, wie er sich einer ihn von allen Seiten druchdringenden, unangenehmen Feuchtigkeit erwehren kann. Eine Höhle tut sich vor ihm auf, er schlüpft hinein, ist im Trockenen und beglückwünscht sich zu seiner Endtdeckung. Aber wieder neue Unannehmlichkeiten verleiden ihm auch diesen Aufenthalt, denn um ihn herum ist es dunkel und die Luft, die er atmet, ungesund. Er verlässt die Höhle, fest entschlossen, durch seine Geschicklichkeit der Rücksichtslosigkeit und Unaufmerksamkeit der Natur abzuweichen. Der Mensch will sich eine Unterkunft schaffen, die ihn schützt, ohne ihn unter sich zu begraben. Einige im Wald abgeschlagene Äste sind das für seine Zwecke geeignete Material. Er wählt die vier stärksten aus, die er senkrecht, im Quadrat angeordnet, aufstellt. Er verbindet sie mit vier anderen, die er quer über sie legt. Darüber breitet er von zwei Seiten Äste, die sich schräg ansteigend in einem Punkt berühren. Diese Art Dach wird mit Blättern so dicht bedeckt, daß weder Sonne noch Regen eindringen können, und so hat der Mensch jetzt eine Unterkunft. Allerdings werden ihm in seinem nach allen Seiten offenen Haus Kälte und Hitze sehr unangenehm; er wird also den Raum zwischen den Pfeilern ausfüllen und auf diese Weise geschützt sein. So geht die einfache Natur zu Werke und die Kunst verdankt ihre Entstehung der Nachahmung dieses Vorgehens. Diese kleine, rustikale Hütte, die

die erste von Menschen geschaffene Hütte aus vier starken Ästen gebildet, die im Quadrat aufgestellt werden und durch vier horizontal darüber gelegte Äste verbunden werden. Äste, die von zwei Seiten schräg ansteigen, bilden das Dach. Sind es in der ersten Ausgabe des *Essais* noch abgeschlagene Äste aus denen die Hütte gebildet wird, so zeigt das *Frontispiz* (Abb. 162) zur zweiten Auflage von 1755 vier Bäume die noch in der Erde verwurzelt sind und deren Zweige zu einem Dach aufgebogen werden. Die architektonische Form wird also unmittelbar aus einer Naturform abgeleitet. Ein Aspekt der gerade in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht nur in der Theorie, sondern auch häufig beim Bau von insbesondere Gartenarchitekturen aufgegriffen wird. Für den Bau einer ‚Urhütte‘ werden allgemein Laubbäume verwendet. Für die Verwendung des Palmbaums in diesem Zusammenhang müssen wir noch einmal auf die Theorie Johann Jacob Schüblers zurückkommen, die bereits Wegner in Verbindung mit der Entstehung der Nicolai-Kirche von Leipzig brachte.⁴¹⁶ So schreibt Schübler in seiner ‚Delineation der proportionirten Säulen-Ordnung‘ von 1741: „wenn gar keine Säule bekannt wäre, sie noch täglich aus denen Palm-Bäumen mit Stam, Jonisch- und Corinthischen Captitäl ein jeder erfinden könnte.“⁴¹⁷ Die Palme sieht er als Urform der architektonischen Stütze: „Wer also gesehen, wie Vilalpandus, Dieussart, Sturm und Belidor die Salomonische Säule mit ihren Captiael insbesondere vorgestellt, der wird davon doch gleichwohl auf die Palm-Bäume zu gerathen bald Gedanken bekommen, und mir beypflichten, daß, weil von Anfang der Welt Palmbäume gewesen sind, so dann auch gleich vor und nach der Sündfluth die Stützen zu Gebäuden haben ihren Ursprung von denen Palm-Bäumen genommen.“⁴¹⁸ Eine Abbildung zeigt dann auch wie sich aus verschiedenen Palmen Säulen gleichsam herauschälen lassen. Eine andere *Illustration*⁴¹⁹ (Abb. 163) stellt Kapitelle dar, die aus Palmen gebildet sind, wobei auch deren Früchte als Abakus oder ‚Eierstab‘-Ersatz mit in die Gestaltung einbezogen sind. Auch Laugier greift das Motiv der Palme als architektonische Stütze in seinem Werk ‚Observations sur l’Architecture‘ von 1765 auf, wo er es auf das Innere von Kirchen bezieht, wobei die Säulen im Inneren von Palmen ersetzt werden sollten.⁴²⁰ Ob die Palmstützen der Palmenzimmer und Palmenpavillons nun unmittelbar von den Theorien Schüblers oder Laugiers beeinflusst sind, lässt sich nicht nachweisen. Insbesondere

ich gerade beschrieben habe, war das Modell, von dem alle Herrlichkeit der Architektur ihren Anfang nahm.“ Laugier 1989, S. 33f.

⁴¹⁶ Wegner 2000, S. 57

⁴¹⁷ Schübler 1741, S. 6, zitiert nach Wegner 2000, S. 57

⁴¹⁸ Schübler 1741, S. 58, zitiert nach Wegner 2000, S. 57

⁴¹⁹ Schütte 1986, S. 49

Laugiers Werk war aber zu dieser Zeit weit bekannt, so dass zumindest die Möglichkeit eines Einflusses besteht. Interessanterweise entstanden auch alle Pavillons oder Innenräume, bei denen die Palme als Stütze fungiert, erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, also nach der Entstehung der Werke von Schübler und Laugier. Zumindest war aber die Diskussion über die Nachahmung von Architekturgliedern aus der Natur zu dieser Zeit so weit im Gange, dass die Palmstützen auch hier heraus abgeleitet werden konnten und dann noch einmal chinesisch-exotisch umgedeutet wurden.

3.5. Die Palme als Element freimaurerischer Versammlungsräume?

Der mögliche Zusammenhang der Dekoration des Bayreuther Palmenzimmers mit einem Kupferstich, der eine Rekonstruktion vom Allerheiligsten des Salomonischen Tempels darstellt, könnte auf freimaurerische Konnotationen verweisen, spielt doch der Tempel Salomons bei den Freimaurern eine bedeutende Rolle. Er gilt als vollkommenes Gebäude, das unmittelbar durch göttlichen Auftrag⁴²¹ vom weisen König Salomon und seinem Baumeister Hiram errichtet wurde.⁴²² Gleichzeitig symbolisiert er den Tempel der Humanität und Ziel des Freimaurers ist die Errichtung des Menschheitstempels „zur Ehre des Allmächtigen Baumeisters aller Welten, der die Menschen in moralischer Gleichwertigkeit und ehtischer Übereinstimmung in gemeinsamen Arbeiten am Bauziel vereinen soll“.⁴²³ Aus diesem Bezug von Palme und Salomonischem Tempel schließt Peter Krückmann, dass das Bayreuther Palmenzimmer wohl als Logentempel diene. Als Bestätigung für diese Vermutung führt er weiterhin den Palmensaal der Orangerie im Neuen Garten an, bei dem es sich durch die Ausstattung mit Porzellanvasen, die mit Sonnen und Sphingen dekoriert seien, ebenfalls um einen Freimaurertempel handele.⁴²⁴ Ob bei der Dekoration eines Raumes mit Palmen gleichzeitig daraus geschlossen werden kann, dass es sich hierbei um einen Logenraum handelt, soll im Folgenden ein wenig näher beleuchtet werden. Unzweifelhaft hatten der Salomonische Tempel und Elemente seiner Ausstattung im 18. Jahrhundert großen Einfluss auf die Architektur freimaurerischer Logen. Dabei wurden häufig seine Maße, die Abfolge von Räumen und bestimmte

⁴²⁰ „J’imagine qu’une église dont toutes les colonnes seroient de gros troncs de palmier, qui étendroient branches à droite & à gauche, & qui porteroient les plus hautes fur tous les contours de la voûte, feroit un effet surprenant.“ Laugier 1765, S. 116, zitiert nach Wegner 2000, S. 58

⁴²¹ Bei den Freimaurern wird Gott ‚Architekt des Universums‘ genannt. Siehe Ranieri 2000, S. 18

⁴²² Curl 1991, S. 245

⁴²³ Lennhoff/Posner 1932, S. 1567

⁴²⁴ Krückmann 2001, S. 128

Ausstattungsstücke, von denen vielleicht die Säulen ‚Jakin‘ und ‚Boas‘ am Eingang des Tempels die bekanntesten sind, übernommen.⁴²⁵ Allerdings ist dabei kein Hinweis auf die Verwendung von Palmen bei der Gestaltung von Logenräumen zu finden. Überhaupt spielt die Palme bei den Freimaurern eine eher untergeordnete Rolle. So erscheint sie beispielsweise in Lennhoffs und Posners ausführlichem ‚Internationalem Freimaurerlexikon‘⁴²⁶ nicht einmal als Stichwort. Sie ist allenfalls auf freimaurerischen Urkunden ab etwa der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu finden, wo sie zumeist mit ägyptisierenden Elementen wie Pyramiden oder Sphingen dargestellt ist und auf die Bedeutung Ägyptens für die Freimaurer zu dieser Zeit anspielt.⁴²⁷ Ägypten galt ebenfalls als Ursprung des Wissens um die Architektur und die Israeliten sollen in ihrer ägyptischen Gefangenschaft das bautechnische Geschick von den Ägyptern erlernt haben.⁴²⁸

Interessanterweise bezieht sich der oben erwähnte Bayreuther Kupferstich auf die Ausstattung des Allerheiligsten des Salomonischen Tempels, d. h. den Ort, an dem die Bundeslade aufbewahrt wurde. Ob die Freimaurer für ihre Logenarbeit ausgerechnet diesen auserwählten Ort kopiert hätten, ist fraglich. Auch die Anforderungen an einen Logentempel sprechen eher gegen eine Verwendung der Palmzimmer von Bayreuth und Potsdam als Freimaurertempel. So ist zwar eine bestimmte Raumgestalt nicht zwingend – die ersten Logen trafen sich anfangs häufig in Gasthäusern.⁴²⁹ Wenn möglich sollten jedoch bestimmte Richtlinien eingehalten werden. So besteht das Logenhaus zunächst einmal aus unterschiedlichen Räumen für verschiedene Zwecke wie Arbeitstempel, Vorbereitungs- und Verwaltungsräumen, Speisesaal, Küche und Bibliothek.⁴³⁰ Die Loge, also der Versammlungsraum selbst, soll „abgeschlossen sein“. ⁴³¹ Er sollte nach Osten orientiert, getrennt von anderen Gebäuden und möglichst in einem oberen Geschoss gelegen sein. Als Dekoration sollten verschiedene freimaurerische Embleme dienen und der Fußboden sollte mit einem musivischen Muster belegt sein.⁴³² „Er darf nur einen einzigen Eingang besitzen; andere Öffnungen wie Fenster oder Türen dürfen nicht sichtbar sein“. ⁴³³ Auf die Abgeschlossenheit des Raumes wird großen Wert gelegt. Der nach drei Seiten über Fenstertüren geöffnete Palmensaal der Orangerie im Neuen Garten, der zudem

⁴²⁵ An dieser Stelle kann leider nicht en detail auf die Freimaurerarchitektur eingegangen werden. Hierzu ausführlicher Curl 1991, insbes. S. 79ff. und S. 105ff.

⁴²⁶ E. Lennhoff/ O. Posner: Internationales Freimaurerlexikon, Wien/München 1932 (Neuaufgaben 1965, 1973, 2001)

⁴²⁷ Curl 1991, S. 126f.

⁴²⁸ Curl 1991, S. 125

⁴²⁹ Lennhoff/Posner 1932, S. 947, Curl 1991, S. 111

⁴³⁰ Lennhoff/Posner 1932, S. 948

⁴³¹ Lennhoff/Posner 1932, S. 945

⁴³² Curl 1991, S. 240

noch ebenerdig liegt, wäre demnach als Logenraum völlig ungeeignet. Auch das Bayreuther Palmenzimmer wäre mit seinen vielen Fensteröffnungen und seiner Lage inmitten einer Enfilade mit insgesamt drei Türöffnungen nur mäßig als Logenraum geeignet. Insgesamt fehlen in beiden Räumen freimaurerische Symbole vollkommen. Im Gegenteil weisen die Drachen an der Decke des Bayreuther Palmenzimmers den Raum als Beispiel der Chinamode aus⁴³⁴ und die Putten mit Musikinstrumenten deuten auf die Nutzung des Palmensaals im Neuen Garten als Konzertsaal hin. Zwar sind viele Ausstattungsstücke einer Freimaurerloge beweglich, doch selbst wenn sowohl in Bayreuth als auch Potsdam alle flexiblen Logengegenstände verschwunden wären, wären gerade die Palmen zur Identifikation eines Logenraumes nicht überzeugend. Krückmanns These von der Verwendung der Palmenzimmer als Logenraum scheint daher nicht sonderlich plausibel.

Nicht nur die Palmenzimmer von Bayreuth und Potsdam, auch einige Palmenpavillons werden in Verbindung mit dem Salomonischen Tempel gebracht. So bezieht Adrian von Buttlar die Palmen am Chinesischen Haus von Sanssouci auf den Tempel Salomons, wobei das Spiel mit der Metamorphose von Palme und Säule aus dem „exotischen Teehaus einen zwischen Abend- und Morgenland schwebenden Paradies- und Weisheitstempel macht“.⁴³⁵ Die Herkunft der Palmen am Chinesischen Haus vom Salomonischen Tempel wird dabei allerdings nicht näher begründet. Auch Gerd-Helge Vogel greift diesen Aspekt in seinem Aufsatz ‚Wunderland Catay‘ nochmals auf. Er assoziiert das Chinesische Haus durch die Verwendung von Palmen mit dem Salomonischen Tempel, ebenfalls ohne nähere Erläuterung.⁴³⁶ Vogel sieht hierin gar ein anspruchsvolles philosophisches Konzept realisiert, welches das Chinesische Haus wiederum zum Tempel der Weisheit werden lässt, der auf eine von Vernunft gelenkte Regierung verweise. Diesen Gedanken überträgt er auf das Palmenzimmer von Bayreuth, wobei der Raum Ausdruck einer „guten Herrschaft“ sei. Auch die Palmen an den Palmpavillons von Drottningholm, Rheinsberg, Friedrichsfelde und Oliva sowie den Feldhühnerhäuschen von Karlsruhe sieht er als machtallegorisches Symbol für einen aufgeklärten Absolutismus, wobei das Palmmotiv wiederum auf den Salomonischen Tempel hindeute.⁴³⁷ Genauso wenig wie palmbestückte Innenräume auto-

⁴³³ Ranieri 2000, S. 138

⁴³⁴ Wobei mehrere Räume im Neuen Schloss und in der Eremitage auch eine chinoise Ausstattung haben und diesen Aspekt unterstreichen.

⁴³⁵ Buttlar 1997, S. 67

⁴³⁶ Vogel 2004/1, S. 158

⁴³⁷ Vogel 2004/1, S. 158f.

matisch freimaurerische Logentempel darstellen, kann man im Palmbaumelement allgemein eine Anspielung auf den Salomonischen Tempel verwirklicht sehen und daraus auf den philosophischen Ansatz des Bauherrn schließen. Gerade die Palmen an den Chinesischen Pavillons von Drottingholm und Rheinsberg sind – wie oben gezeigt – in ihrer Gestalt auf die ‚Rahmenpalmen‘ zurückzuführen, die sich nicht auf die salomonische Tempelarchitektur beziehen lassen. Zudem sind gerade die Palmen in Drottingholm nicht gerade von prominenter Größe, so dass eine symbolische Bedeutung diesen Ausmaßes allein deshalb schon verfehlt wäre. Die Palmen fügen sich vielmehr problemlos in das chinoise Repertoire der Zeit ein. Und in den Feldhühnerhäuschen einen Tempel Salomons sehen zu wollen, würde den daraus abgeleiteten Aspekt des weisen, aufgeklärten Herrschers geradezu ad absurdum führen. Welcher Herrscher wollte schon mit Feldhühnern in Verbindung gebracht werden?

Die Palmpavillons stellen vielmehr einen charakteristischen Bestandteil der Chinamode dieser Zeit dar als dessen herausragendstes Beispiel das Chinesische Haus von Sanssouci gesehen werden kann. Es ist voll von chinoisen Motiven und seine Malereien und Skulpturen stellen geistreich-heitere Genreszenen dar, die aber keinerlei Assoziation mit dem Salomonischen Tempel aufkommen lassen.

4. Landschaftszimmer

4.1. Einführung

Wie bereits die Untersuchungen zu den Lauben- und Palmzimmern gezeigt haben, gewann die Malerei ab den 1760er Jahren gegenüber den Materialien Stuck und Holz immer mehr an Bedeutung bei der Ausgestaltung dieser Zimmertypen. Mit der Veränderung des Materials war gleichzeitig eine veränderte Raumwirkung auf den Betrachter festzustellen, wobei beide Phänomene einander bedingten: Bei den mit Stuck oder Holz ausgestatteten Räumen stand eine atmosphärische Gesamtstimmung im Vordergrund. Sie versetzte den Besucher der Laubenzimmer in eine phantastische, oft traumhafte Gartenwelt, die ihren irrealen, künstlichen Charakter immer betonte. Ähnliches beabsichtigte die Dekoration der Palmenzimmer, bei denen der exotisch-chinoise Reiz der Palmen eine wichtige Rolle spielte. Je mehr nun die Malerei bei der Dekoration ins Spiel kam, desto größer wurde die Bedeutung ihrer illusionistischen Wirkung, die den Betrachter nun in eine wirkliche Gartenlaube versetzen oder ihm die Existenz realer Palmen vorgaukeln wollte, welche ihren Vorbildern möglichst ähnlich sehen sollten. Die Malerei war geradezu die Voraussetzung für eine solch veränderte Gestaltungsabsicht, die mit Stuck oder Holz allein nicht zu lösen gewesen wäre.

Mit der Hinwendung zur illusionistischen Ausgestaltung von Räumen verlor gleichzeitig der Einsatz des Ornaments – vor allem des Rocaille-Ornaments – an Bedeutung. Die Rocaille mit ihrer schier unerschöpflichen Wandlungsfähigkeit trug entscheidend zur irreal-phantastischen Wirkung der Lauben- und Palmzimmer bei und forderte geradezu die leicht formbaren Materialien Stuck und Holz, um ihrem plastisch-phantasievollen Formenreichtum gerecht zu werden. Der illusionistischen Wirkung von Raumdekorationen, wie sie im späten 18. Jahrhundert in Mode kamen, stand sie dabei aber gerade wegen ihrer Eigenschaften im Wege. Das spannungsreiche Changieren zwischen einer ornament-

gegenständlichen und einer bildgegenständlichen Ebene verschwand immer mehr. Die Rocaille wurde zum bloßen Ornament, das beispielsweise einen Treillage-Pavillon zierte, bis sie dann in den späteren gemalten Raumdekorationen vollkommen verschwand. Das Ornament der Rocaille, das die Natur- und Gartenfragmente erst möglich gemacht hatte, machte sich am Ende selbst überflüssig als es galt, das Motivmaterial auszuweiten.

Auch die Farbfassung der Zimmer war einer Veränderung unterworfen. Zunächst herrschten als Grundtöne Grün und Weiß vor, die mit Gold und Silber akzentuiert wurden. Das Grün schuf die Gartenatmosphäre, die von den Tönen Weiß, Gold und Silber einen künstlichen Charakter erhielt, wobei letztere insbesondere die irreal-phantastische Anmutung unterstützten, durch ihren Glanz den Betrachter von der Dekoration distanzieren und diese dadurch gleichsam unfassbar werden ließ. Mit den gemalten Raumdekorationen wird dieser Farbkanon durch eine möglichst naturgetreue Farbgebung abgelöst.

Ab den 1760er Jahren kommt im Zuge der Bedeutungszunahme illusionistischer Raumdekorationen ein neuer Zimmertypus auf, das Landschaftszimmer. Zimmer, in denen Landschaften panoramaartig die Wände umziehen und den Betrachter in einen Naturausschnitt versetzen, erlebten bereits in Italien des 16. und 17. Jahrhunderts eine große Blüte. Auch im deutschsprachigen Raum sind im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert einige Beispiele für die illusionistische Landschaftsmalerei zu finden. Mit dem Aufkommen des Rokoko und seinem die Dekoration bestimmenden Ornament der Rocaille verschwindet diese Malerei ab den 1730er Jahren bis auf wenige Einzelbeispiele völlig aus der deutschen Raumdekoration bis sie ab den 1760er Jahren wieder an Bedeutung gewinnt. Wie bereits bei der Untersuchung der gemalten Lauben- und Palmenzimmer, deren Entstehung ebenfalls im Zusammenhang mit der Bedeutungszunahme illusionistischer Malerei gesehen werden muss, gezeigt wurde, haben sich einige Landschaftszimmer aus den Raumdekorationen aus Stuck und Holz entwickelt. Andere nehmen dagegen Formen der Illusionsmalerei der Renaissance und des Barock auf, und wieder andere entwickeln neue Dekorationsmuster, die nachfolgend genauer aufgezeigt werden sollen.

Es entwickeln sich strukturell zwei Formen illusionistischer Raumdekorationen: Zum einen Dekorationen, die den Blick des Betrachters aus dem Zimmer in die gemalte Umgebung über ein Fenster, eine Terrasse oder eine Loggia vermitteln und die daher ‚Aussichtszimmer‘ genannt werden sollen. Zum anderen Malereien, die den Zimmercharakter völlig

negieren und den Betrachter unmittelbar in einen Naturausschnitt versetzen und die daher ‚Naturzimmer‘ bezeichnet werden sollen.⁴³⁸

Waren die Naturdekorationen im Rokoko vornehmlich auf die Themen Gartenlaube, gemeinsam mit Blumenketten und Palmen beschränkt, werden Themen und Motive im Zuge der illusionistischen Raumdekoration deutlich ausgeweitet. So gibt es Darstellungen von antiken Ruinen, idyllischen Landschaften, exotischen Pflanzen und Welten sowie ‚Fêtes-galantes‘ und Schäferidyllen.

In der folgenden Untersuchung zu den Landschaftszimmern soll methodisch etwas anders als bisher vorgegangen werden. Zuvor waren die wichtigsten Zimmer eines Typs zunächst monographisch untersucht worden, um dann Herkunft und Entwicklung näher zu analysieren. Die Einzelanalyse diente vornehmlich dazu, tektonische Strukturen aufzudecken, die dem Betrachter auf den ersten Blick verborgen blieben, Klarheit in das spannungsreiche Wechselspiel der Rocailleornamentik zu bringen und das Einbeziehen des Außenraums in den Innenraum deutlich zum machen.

Durch das Medium der Malerei, welches bei der Gestaltung illusionistischer Landschaftszimmer zumeist eingesetzt wird, ist die Fiktion einer anderen Welt ungleich eindeutiger. Auf den ersten Blick erkennt der Betrachter die Absicht der Dekoration, vor seinen Augen eine scheinbar fremde Welt vorzuführen. Die Malerei kommt dieser Verwandlung des Raumes weitaus mehr entgegen als Holz oder Stuck. Sie kann ein überzeugendes ‚naturgetreues Abbild‘ einer tatsächlichen Landschaft oder – wie es häufiger vorkommt – das Bild einer Phantasiewelt erschaffen, ohne dass der Betrachter eine große Transferleistung vollbringen muss, ist er doch mitten hineinversetzt. Das subtile Changieren zwischen einer ornamentgegenständlichen und einer bildgegenständlichen

⁴³⁸ Müller unterscheidet bei ähnlichen Zimmern zwischen Pavillon- und Panoramazimmern. Bei den von uns behandelten Räumen handelt es sich nicht unbedingt um Darstellungen von Pavillons, weswegen der Begriff des Pavillonzimmers zu einseitig scheint. Außerdem liegt der Schwerpunkt bei dieser Gruppe von Zimmern unseres Erachtens auf der Aussicht. Ihre unterschiedlichen Motive und der illusionistische Übergang vom Gebäude nach draußen soll im Folgenden näher untersucht werden. Gleichzeitig liegen die Begriffe Laube und Pavillon inhaltlich sehr eng beieinander, so dass es hier zu Verwechslungen kommen könnte und der Begriff des ‚Aussichtszimmers‘ richtiger erscheint.

Auch der Begriff ‚Panoramazimmer‘ scheint nicht ganz richtig gewählt. Der Begriff des Panoramas wurde 1792 durch die Londoner ‚Times‘ geprägt und bezeichnete ein durchgehendes Gemälde an der Innenseite einer speziell dafür errichteten Rotunde. Es wurde von oben beleuchtet. Der untere und obere Rand wurden durch Staffagen verdeckt, so dass der Betrachter die Illusion einer weiten Rundansicht erhielt. Dargestellt waren zumeist Städte, Schlachten und ferne Länder (vgl. Bernard Comment: Das Panorama. Die Geschichte einer vergessenen Kunst, Berlin 2000, S. 7f.). Die örtlichen Gegebenheiten sind in den untersuchten Zimmern zum einen völlig andere. Sie sind in der Regel nicht rund und verfügen über Türen und Fenster, die es mit in die Raumdekoration einzubeziehen galt. Auch steht nicht unbedingt eine Fernsicht im Vordergrund der Darstellung. Oft sind die Motive nur auf einer schmalen Bühne im Vordergrund angeordnet. Der

Welt entfällt fast vollständig. Bei den Landschaftszimmern, die vom barocken Illusionismus beeinflusst sind, ist es ganz verschwunden, bei den von den Lauben- und Palmenzimmern inspirierten Räumen ist noch ein Hauch davon zu spüren. Der Betrachter wird der Mühe enthoben, tiefer in das Gefüge der Raumdekoration einzudringen, um sie überhaupt als Gartenzimmer zu erfahren.

Dennoch ist es auch hier notwendig, zu untersuchen, mit welchen stilistischen Mitteln und wie weit einzelne Raumelemente wie Decken, Wände, Ecken, Fenster und Türen mit in die illusionistische Raumverwandlung einbezogen werden und inwieweit die Wirkung der Dekoration auf den Betrachter überhaupt gedacht ist. Zu dieser Analyse der Raumstruktur, die methodisch ähnlich wie bei den Lauben- und Palmzimmern geführt wird, kommt nun eine weitere wichtige Untersuchung hinzu, die motivische. War bei den Laubenzimmern aus Stuck und Holz die Aussicht aus der Laube entweder auf einen atmosphärischen Himmelsraum oder die wirkliche Aussicht in den Garten beschränkt, bietet die Malerei nun die Möglichkeit, den Ausblick auf imaginäre Landschaften zu lenken. Das imaginäre Außen eines Zimmers wird nun wichtiger als dessen partielle mimetische Struktur. Die Motive, die hier Verwendung finden, sind durchaus vielfältig, lassen sich aber zu typologischen Gruppen zusammenfassen. Neben der struktur-typologischen Analyse soll daher im Abschnitt über die Landschaftszimmer der motivischen Untersuchung ein größerer Rahmen eingeräumt werden.

Was im Zusammenhang mit vorliegender Untersuchung überhaupt mit dem ansonsten umfassenden Begriff der ‚Landschaft‘ gemeint ist⁴³⁹, welcher hier ansonsten nicht weiter untersucht werden kann, kommt sehr passend in einem Zitat von Barthold Heinrich Brockes zum Ausdruck:

„Man darf nur bloß von unsern Händen die eine Hand zusammenfalten,
Und sie vors Auge, in der Form von einem Perspektive halten;
So wird sich, durch die kleine Oeffnung, von den dadurch gesehenen Sachen
Ein Theil der Landschaft zur eignen Landschaft machen,
Von welcher, wenn man mahlen könnte, ein eigne nette Schilderey
Zu zeichnen und zu mahlen wäre. Man darf sie nur ein wenig drehen;

Hintergrund ist dagegen häufig nur wage angedeutet. Auch die Themen der Raumdekorationen sind nur bedingt mit denen der Panoramen vergleichbar.

⁴³⁹ Zum Begriff der Landschaft beispielsweise Renate Fechner: *Natur als Landschaft. Zur Entstehung der ästhetischen Landschaft*, Frankfurt a. M./New York 1986, Matthias Eberle: *Individuum und Landschaft. Zur Entstehung und Entwicklung der Landschaftsmalerei*, Gießen 1984

So wird man alsbald eine neue, von ganz verschiedner Schönheit sehen.“⁴⁴⁰

Landschaft stellt sich als ein vom Künstler ausgewählter Ausschnitt aus der Natur dar, der mannigfaltig genug ist, um auf Leinwand festgehalten zu werden. Im Zusammenhang mit den Landschaftszimmern handelt es sich dabei zumeist nicht um eine topographisch genau lokalisierbare, sondern um eine aus verschiedenen Bestandteilen komponierte ideale Landschaft, die eine bestimmte Atmosphäre erzeugen, den Betrachter in eine besondere Stimmung versetzen und auch ein bestimmtes Maß an Wissen mitteilen soll, das wiederum auf Wissen und Bildern beruht.

Zur Ausstattung der Innenräume von Landhäusern mit Landschaftsdarstellungen ist ein Zitat Cay Lorenz Hirschfelds interessant, in dem es allerdings nicht explizit um illusionistische Raumverwandlungen, sondern um die Ausschmückung von Zimmern mit Landschaftsgemälden geht: „...so können auch Landschaftsgemälde (...) in den Landhäusern den ersten Platz verlangen. Die reiche und mannigfaltige Natur, auch wenn wir sie täglich vor Augen haben, sättigt nicht so sehr, dass sie uns nicht in einer glücklichen Nachahmung wieder gefallen sollte. Die schöpferische Kunst des Landschaftsmalers weiß der Phantasie tausend neue Bilder vorzuzaubern, die sie gerne auffängt, weil sie sich gerne aus ihnen ein frohes Schauspiel erneuert. In Zimmern, mit schönen Landschaftsgemälden bereichert, athmet alles um uns her die liebliche Luft des Landes. Kein Widerspruch der Eindrücke von außen, keine Befürchtung des Mißfälligen, wenn wir aus dem Freyen hereintreten; sondern eine Harmonie der Wohnung mit der Landschaft“.⁴⁴¹

Die Landschaften im Inneren des Schlosses sollten also die Natur ‚draußen‘ ergänzen, durch eine künstlerische Ausdeutung bereichern und Innen- und Außenraum zu einem harmonischen Ganzen vereinen. Eine Forderung, die auch auf die illusionistisch gestalteten Landschaftszimmer zutrifft.

Die Innenräume von Häusern mit Landschaftszenen zu bereichern, ist kein Phänomen der Architekturtheorie des 18. Jahrhunderts: Bereits bei Vitruv finden sich entsprechende Passagen⁴⁴² und auch Plinius geht in seiner um 50 n. Chr. entstandenen ‚Naturalis historia‘ auf die Ausgestaltung von Landhäusern und Säulenhallen mit Landschaftsszenen ein. Hier heißt es: „Auch Spurius Tadius, zur Zeit des göttlichen Augustus, soll nicht fortgelassen werden, der als erster die anmutigste Wandmalerei schuf, Landhäuser und Säulenhallen und Gartenanlagen, Haine, Lustwälder, Hügel, Fischteiche, Kanäle, Flüsse, Gestade und

⁴⁴⁰ Aus dem Gedicht „Bewährtes Mittel für die Augen“ von Barthold Heinrich Brockes, *Irdisches Vergnügen* in Gott, Tübingen 1739-1746, Bd. 7., S. 623-625, zitiert nach Becker 1993, S. 248f.

⁴⁴¹ Hirschfeld 1779/80, Dritter Teil, Bd. 1 (Nachdruck Hildesheim 1985), S. 28

was man sich nur wünschte, sowie verschiedenartige Gestalten von Spaziergängern oder Schiffsreisenden und solchen, die zu Land auf Eseln oder Wagen sich zu ihren Landhäusern begeben,...“.⁴⁴³ In seiner ‚De re aedificatoria‘ von 1452 widmet sich Leon Battista Alberti ebenfalls der Wandmalerei und greift dabei auf antike Vorbilder zurück: „Da es vielerlei Maler- und Dichterwerke gibt, in denen manches die rühmenswertesten Taten der größten Fürsten, anderes die Sitten der Bürger zu Hause, anderes wieder das Landleben darstellt, so wird man ersteres (...) in öffentlichen Gebäuden und solchen der hervorragendsten Leute anwenden. Das letzte paßt am besten für die Gärten, weil es vor allem das anmutigste ist. Unser Gemüt wird dadurch besonders erheitert, wenn wir die Lieblichkeit der Gegend, die Hafen, die Fischerei, und die Jagd, das Bad und die Spiele der Landleute, Blüten und Laub im Bilde sehen.“⁴⁴⁴ Landschaftsdarstellungen wie sie bei den antiken Schriftstellern und Alberti beschrieben werden, finden sich sehr häufig insbesondere in der italienischen Innenraumgestaltung der Renaissance und des Barock, auf die im 18. Jahrhundert noch einmal zurück gegriffen wird.

4.2. Aussichtszimmer – Zur Wiederaufnahme und Weiterentwicklung illusionistischer Raumdekorationen der Renaissance und des Barock im 18. Jahrhundert

4.2.1. Illusionistische Landschaftsaussichten aus Innenräumen mit Architekturmalerei

Ein Vorzimmer Friedrichs II. im Charlottenburger Schloss

In der Hoch-Zeit des Rokoko in deutschen Fürstentümern, die etwa zwischen 1735 und 1760 anzusetzen ist, sind landschaftlich-illusionistische Innenraumdekorationen nur sehr vereinzelt zu finden, da das Rocaille-Ornament mit seiner abstrakten Formensprache zum bestimmenden Gestaltungselement avanciert. Umso mehr überrascht die Dekoration eines *Vorzimmers Friedrichs II. im Charlottenburger Schloss* (Abb. 164,165), die zu diesem Zeitpunkt keine Parallelen hat und die auch später hinsichtlich des dargestellten Personals ein singuläres Phänomen darstellt, das nur durch die besondere Vorliebe König Friedrichs II. für die Malerei Antoine Watteaus zu erklären ist und damit vielleicht eine gegenständliche Antwort auf die vom gleichen Maler inspirierten, ornamentalen Raumdekorationen in den Königsschlössern von Berlin und Potsdam darstellt.

⁴⁴² Vitruv: De Architectura libri decem, in Busch 1997, S. 48f.

⁴⁴³ Plinius: Naturalis historia, Buch 35, in: Busch 1997, S. 47

Im Jahre 1938 wurden bei Restaurierungsarbeiten im Neuen Flügel des Charlottenburger Schlosses in einem Vorzimmer, das unmittelbar an das Treppenhaus angrenzt, unter einer Wandverkleidung illusionistische, monumentale Malereien entdeckt, die kurze Zeit später im Zweiten Weltkrieg völlig zerstört wurden.⁴⁴⁵ Diese waren in Ölfarbe auf den trockenen Putz gemalt und bedeckten drei Wände des zur Stadtseite hin gelegenen Raumes.⁴⁴⁶ Die Malereien zeigten eine Loggia, auf der sich eine Theatergesellschaft zu einem kleinen Fest versammelt hatte. Treppen führten in einen Barockgarten hinunter. Die Zuschreibung der Malereien ist nicht völlig geklärt. So schreibt der Kastellan Daun in seinem Bericht über die von den Österreichern und Kosaken 1760 angerichteten Schäden in Schloss Charlottenburg über die „von Seideln“ gemalte Kammer.⁴⁴⁷ Bei seiner „Beschreibung der Königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam“ von 1779 nennt Nicolai einen Maler Höder, der zwei Kammern „im Lancrjetschen Geschmack“ gemalt habe.⁴⁴⁸ Der ansonsten unbekannte Maler Seidel wird von Eggeling mit dem Kreis um den Hofmaler Friedrichs II., Antoine Pesne (1683 – 1757), in Verbindung gebracht. Friedrich Wilhelm Höder (gest. 1761) wird die Malerei der Ornamente zugeschrieben.⁴⁴⁹ Kühn sieht in Seidel ebenfalls einen Werkstattgefährten Pesnes, bemerkt aber insbesondere bei der Darstellung der Landschaft auch einen Einfluss Knobelsdorffs.⁴⁵⁰ Vermutlich entstand die Raumdekoration um 1746, im Zuge der ersten Ausstattung des Schlosses.⁴⁵¹

Die Malereien sind hinsichtlich ihrer Motivik und des Ortes ihrer Anbringung zu diesem Zeitpunkt ungewöhnlich. Vom Treppenhaus, das aus dem Charlottenburger Garten zu den Appartements hinauf führt, gelangt man scheinbar über die gemalte Loggia wieder in einen Garten. Hierzu wird der Fußboden des Vorzimmers an der Längswand sowie der links angrenzenden Schmalwand ohne trennenden Sockel malerisch zu einer Terrasse unter einem Palladiobogen erweitert, die über eine kleine Stufe zu erreichen ist. Durch die Stützen des Bogens fällt der Blick auf ein Boskett, das über eine nur durch ein Geländer angedeutete Treppe zu erreichen ist. Hohe, zu Mauern geschnittene Hecken fassen schlanke Bäume ein, ein Weg in der Mittelachse weitet sich zu einem Rondell, das von Hermenbüsten umstanden ist. Silbrige Grau-, Blau- und Grüntöne versetzen die Szene in

⁴⁴⁴ Leon Battista Alberti: Zehn Bücher über die Baukunst, Buch 9, Kapitel 4, in: Busch 1997, S. 64

⁴⁴⁵ Kühn 1958, S. 62

⁴⁴⁶ Die Malereien hatten folgende Größe: Hauptwand: 5 x 6,5 m, links anschließende Wandfläche: 5 x 3 m, rechts anschließende Wand: 5 x 1 m. Siehe Berckenhagen 1958, S. 211.

⁴⁴⁷ Eggeling 1990, Anm. 13

⁴⁴⁸ Nicolai 1779, Anhang S. 103. Die Angaben beziehen sich laut Eggeling 1990, Anm. 8 und 13 auf das o.g. Vorzimmer sowie auf das in seiner Ausstattung nicht mehr erhaltene Audienzzimmer der Königin im Erdgeschoss des neuen Flügels.

⁴⁴⁹ Eggeling 1990, S. 20f.

⁴⁵⁰ Kühn 1958, S. 65

eine Abendstimmung. Interessanterweise befand sich hinter dem Neuen Flügel- und damit hinter der Hauptwand des Vorzimmers, im Garten ein ähnliches Boskett, wie eine Radierung von Martin Engelbrecht nach Eosander von Göthe aus dem Jahre 1717 zeigt.⁴⁵²

Geschnittene Hecken wurden von Bäumen umstanden, und eine Achse führte auf ein Rondell mit einem Springbrunnen zu.

Die lebensgroße Festgesellschaft auf der Terrasse hat bereits Tintelnot ausführlich analysiert, daher sei an dieser Stelle nur ein kurzer Überblick gegeben. Es handelt sich um Leute in Theater- oder Redoutenkostümen, die sich zu zweit auf einem Sofa niedergelassen haben, zur Gitarre singen, in Gruppen parlieren, mit einem Äffchen spielen, Getränke servieren oder sich im Park ergehen.⁴⁵³ Das erotische Moment spielt eine wichtige Rolle, wenn sich Kavalieri und Damen einander näher kommen. Auf die Nähe zu Gemälden Watteaus und Lancrets hat Tintelnot ebenfalls hingewiesen. In unserem Zusammenhang interessiert ein Vergleich mit der zeitgleich entstandenen Goldenen Galerie, die sich nur wenige Meter entfernt auf der anderen Seite des Treppenhauses erstreckt. Sie präsentiert sich als eine traumhafte Gartensphäre im Sinne Watteaus, als phantastisches Berceau, in dem sich Naturgötter und Putten tummeln. Dabei ist die Darstellung sehr subtil und beim ersten Betreten der Galerie eher spürbar als sofort sichtbar. Die Aussage der Malereien im Vorzimmer ist eine ähnliche, dabei geschieht die Ansprache an den Betrachter jedoch auf eine ungleich direktere Weise. Die duftigen Grün- und Grautöne des Parks, die im Hintergrund verschwimmen, erinnern an eine ähnliche Farbpalette in den irrealen Parklandschaften Watteaus und verbreiten eine traumhafte Stimmung. Im Gegensatz aber zu den bei Watteau scheinbar natürlich wachsenden Bäumen und Büschen, die eher Motive des Englischen Landschaftsgartens vorwegnehmen, ist im Vorzimmer ein Barockgarten mit Heckenwänden dargestellt. Dieser gemalte Garten scheint den wirklichen Charlottenburger Garten zu zitieren und verklärt ihn im Sinne Watteaus zu einem idealisierten Traumgarten.

Auch die Personen sind Watteaus ‚Fêtes-galantes‘-Darstellungen entnommen. Sie bewegen sich allerdings nicht frei in der Natur, sondern sind durch die Loggia eng ans Haus gebunden, sicherlich eine Notwendigkeit des Malers, um den Übergang vom Innenraum des

⁴⁵¹ Kühn 1955, S. 66

⁴⁵² Abb. 15 bei Kühn 1955; vgl. auch: Sophie Charlotte und ihr Schloss. Ein Musenhof des Barock in Brandenburg-Preußen, München/London/New York 1999, Kat.-Nr. IV.57, S. 335f. Aus: Theatrum Europaeum, Bd. 16, 1717, S. 250, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Plankammer, Plansammlung 16169

⁴⁵³ Tintelnot 1939, S. 192-195

Vorzimmers in den gemalten Garten sinnvoll zu lösen. Zudem wirken sie heiterer und diesseitiger als die verinnerlichten Figuren Watteaus.

Stilistisch und motivisch führt die illusionistische Anbindung des umgebenden Gartens an den Raum mittels Terrassen und Säulen sowie das agierende Personal in den Malereien des Vorzimmers Friedrichs II. in Schloss Charlottenburg zu einer Reihe von Innenraumdekorationen, die ihren Ursprung bereits in der Spätrenaissance und im Barock Italiens haben und im deutschsprachigen Raum auch in einigen Beispielen des frühen 18. Jahrhundert zu finden sind.

Bereits Kühn vermutete italienische Vorbilder für die Charlottenburger Malereien, wobei die Anregung einer derartigen Malerei für das Schloss Friedrichs II. von Francesco Algarotti stammen soll.⁴⁵⁴ Der venezianische Kaufmannssohn und spätere Kammerherr des Königs, den eine große Verehrung der Antike mit diesem verband, gilt als wichtiger Berater Friedrichs in Fragen italienischer Kunst und soll die Idee zur Ausgestaltung des Vorzimmers aus seiner italienischen Heimat mitgebracht haben.⁴⁵⁵ Für unsere Untersuchung ist nicht so sehr die Frage nach dem Initiator von Belang als der Hinweis auf die italienische Illusionsmalerei als Vorbild für die Charlottenburger Wandmalereien an sich.

Im Italien des 16. und 17. Jahrhundert lassen sich unzählige Beispiele für illusionistische Raumerweiterungen finden, wobei die Vermittlung zwischen Innen- und Außenraum zumeist über eine Säulenstellung, ein Fenster oder eine Loggia erfolgt. Mit der Terrasse und den Pfeilern, hinter denen der Garten zu sehen ist, knüpft das Charlottenburger Vorzimmer an italienische Traditionen an, wobei das Palladio-Motiv für italienische Wanddekorationen eher ungewöhnlich ist. Als mögliches Vorbild für das Vorzimmer nennt Kühn ein Zimmer in der Palladio-Villa Foscari, genannt ‚La Malcontenta‘, die am Brenta-Kanal im Veneto liegt.⁴⁵⁶ Die nicht mehr existierende Raumdekoration von Giambattista Zelotti beschreibt Algarotti in einem Brief von 1744 als Ausblick über eine mit Balustern versehene Terrasse aufs Land, das mit Gebäuden und Figuren belebt ist.⁴⁵⁷ Möglich, dass diese Raumdekoration vorbildhaft für die Charlottenburger Gestaltung war, es lassen sich für die Malereien jedoch noch weitere Dekorationen als Anregungen ausmachen, wie beispielsweise die Malereien im Hauptsaal der vermutlich von Palladio entworfenen *Villa Caldogno bei Vicenza* (Abb. 166), die von Giovanni Antonio Fasolo um 1570 fertig

⁴⁵⁴ Kühn 1958, S. 63ff.

⁴⁵⁵ Kühn 1958, S. 64

⁴⁵⁶ Kühn 1958, S. 64

⁴⁵⁷ Brief vom 16. Mai 1744 an Dott. Bartolomeo Beccari, Bologna, Oeuvres, Bd. VI (Lettres sur la Peinture), S. 10

gestellt wurden.⁴⁵⁸ Der Raum öffnet sich an den gegenüberliegenden Längsseiten jeweils über zwei Arkaden ins Freie, davor erstreckt sich eine Terrasse aus schachbrettförmig angeordneten Fliesen, auf der sich lebensgroße Figuren in zeitgenössischen Gewändern zu Freuden und Vergnügungen des Villenlebens zusammengefunden haben. Hierzu zählen Musik und Tanz, eine gesellige Runde beim Kartenspiel und ein Bankett. Es ist nicht so sehr die direkte Übernahme von Details, die sich sogar erheblich von einzelnen Elementen der Charlottenburger Malerei unterscheiden, als vielmehr die Ähnlichkeit des Themas und seiner Umsetzung: Eine höfische Gesellschaft vergnügt sich auf einer Terrasse, die den Raum illusionistisch erweitert und zur umgebenden Landschaft überleitet.

Von Fasolo hat sich eine ähnliche Malerei in der Villa Campiglia Negri de' Salvi bei Vicenza aus den Jahren 1560-70 erhalten.⁴⁵⁹ Wiederum öffnet sich der Raum über Terrassen und Bogenstellungen ins Freie. Auf der Terrasse sind Damen und Herren zum Musizieren, Singen und Backgammon-Spiel versammelt. Auch Malereien von Paolo Veronese wie etwa die Hochzeit zu Kana (1562)⁴⁶⁰ oder das Gastmahl im Hause des Levi (1573)⁴⁶¹ mögen anregend für die Charlottenburger Malereien gewesen sein.

Aus dem niederländisch-französischen Bereich sind ebenfalls Beispiele erhalten, die sich mit der Charlottenburger Raumdekoration in Verbindung bringen lassen. Um 1690 entstanden zwei *Entwürfe für das Treppenhaus von Schloss Het Loo* (Abb. 167, 168) in den Niederlanden von Daniel Marot (1661-1715).⁴⁶² Dieses gestaltet sich als eine Art umlaufende Galerie oder Loggia, die von Säulen getragen wird. Hinter dieser öffnet sich der Blick auf einen architektonisch gefassten Garten, der Vordergrund wird von verschiedenen allegorischen Figuren belebt, die über die Brüstung der Loggia blicken. Dass dieses Thema auch im 18. Jahrhundert noch aktuell war, zeigt eine Wandmalerei, die aus dem *Hôtel de Luynes in Saint Germain* (Abb. 169) stammt und sich heute im Musée Carnevalet in Paris befindet. Die Dekoration, die von den Bologneser Künstlern Gaetano und Paolo Antonio Brunetti in den 1740er Jahren geschaffen wurde, zeigt eine höfische Gesellschaft beim Musizieren unter einer Loggia, die von korinthischen Säulen gestützt wird.⁴⁶³ Dabei sind die Figuren vom Raum deutlich durch eine Balustrade getrennt. Hinter der Loggia öffnet sich der Blick auf eine Parkanlage mit einem Pavillon. Die architektonische Darstellung der Loggia mit ihrer reichen Stuckausstattung steht bei dieser

⁴⁵⁸ Battilotti 1990, S. 48f.

⁴⁵⁹ Muraro/Marton 1996, S. 296

⁴⁶⁰ Für San Giorgio Maggiore in Venedig, heute im Louvre in Paris

⁴⁶¹ Venedig, Akademie

⁴⁶² Abb. 50, 51 bei Kurth 1923. Aus dem „Ouvres du Sieur Daniel Marot“, Amsterdam 1712

⁴⁶³ Matteucci 2002, S. 213f.

Malerei deutlich im Vordergrund. Die Figuren und der Garten scheinen dagegen eher der Belebung des Mittel- und Hintergrundes zu dienen. Im Charlottenburger Vorzimmer ist es dagegen gerade die duftig irrealen Gartenanlage im Hintergrund, die die Figuren in eine traumhaft-, heitere Atmosphäre versetzt. Die schlichte, undifferenzierte Architektur bleibt im Gegensatz zu derjenigen im Musée Carnevalet und in den Villen des Veneto dabei reines Mittel, um den Übergang vom Zimmer in den Garten illusionistisch zu lösen. Die Charlottenburger Malerei übernimmt somit das Thema der höfischen Gesellschaft auf einer Terrasse und seine Umsetzung in eine illusionistische Wanddekoration aus der italienischen Malerei und verbindet sie mit Elementen Watteauscher ‚Fêtes galantes‘ zu einer Szenerie, in der die Atmosphäre, die von Garten und Figuren ausgeht, im Gegensatz zu der vom Architektonischen bestimmten italienischen Malerei deutlich in den Vordergrund gerückt ist.

Die Nebensäle des Gartensaals im Erdgeschoss von Schloss Weißenstein

Die Wandmalereien des Charlottenburger Vorzimmers stellen nicht die einzigen Dekorationen in der Tradition italienischer Illusionsmalerei dar. Bereits zwischen 1717 und 1718 wurden die *Nebensäle des Gartensaals im Erdgeschoss von Schloss Weißenstein* (Abb. 170, 171) von Giovanni Francesco Marchini (um 1672-1745) illusionistisch ausgemalt.⁴⁶⁴ Das bei Pommersfelden gelegene Schloss wurde von 1711 bis 1718 von Johann Dientzenhofer und Johann Lucas von Hildebrandt für den Kurfürst und Erzbischof von Mainz sowie Fürstbischof von Bamberg, Lothar Franz von Schönborn, errichtet. Der Westliche der Nebensäle, der sogenannte Prosperitassaal, erhielt durch eine Scheinarchitektur die Gestalt einer offenen Pfeilerhalle. Über einer niedrigen Sockelzone stützen ionische Säulen ein schweres Gebälk, welches wiederum ein Spiegelgewölbe trägt, in das Stichkappen tief einschneiden. Die Decke öffnet sich in eine prachtvolle barocke Scheinarchitektur aus Pfeilern und Säulen, die nach oben den Blick auf den Himmel freigibt. Auf Wolken schwebt der Sonnengott Apoll, ihm huldigen zu seinen Füßen die Naturgöttinnen Flora und Pomona. Die Scheinarchitektur wirkt viel zu opulent und mächtig für die darunter liegende luftige Halle und scheint eher wie ein Stilelement der italienischen Illusionsmalerei des Barock, das hier an falscher Stelle eingesetzt wurde. Zwischen den Säulen im ‚Erdgeschoss‘ der Halle öffnen sich die Wände im Süden und Westen fensterartig auf einen von einer Balustrade eingefassten umlaufenden Balkon, von

⁴⁶⁴ Seewaldt 1984, S. 31, 162f.

dem man auf eine antike Ruinenlandschaft blicken kann, die Nordseite öffnet sich dagegen über drei hohe Fenster zum Garten hin. Die beiden äußeren Fenster der Südwand lenken den Blick auf eine hügelige Landschaft, in die antike Fragmente hinein komponiert sind. Links zeugen die Säulenreste eines Tempels sowie schwere Reliefplatten mit der Inschrift S.P.Q.R. von einer römischen Vergangenheit, welche sich auch auf der rechten Seite in kassettierten Gewölberesten, Reliefplatten und einem Torso auf einem Sockel offenbart. Das mittlere Fenster öffnet sich auf eine säulenflankierte Architektur, eine Art Tor, durch das man in der Ferne einen Brunnen vor einer italienisch anmutenden, barocken Villa erahnen kann. An der Westwand sind die Durchblicke auf zwei reduziert, aber die Balustrade erhält durch zwei antikisierende Statuen eine zusätzliche Betonung. Die Landschaft, die sich hinter dem Balkon erstreckt, ist bergiger und weiter als auf der Südseite und wird wiederum durch Antikenfragmente belebt.

Die Ruinenlandschaften der beiden Wände sind über einen einheitlichen, niedrigen Horizont sowie einen grau bewölkten Himmel miteinander verbunden, gleichzeitig bilden sie jedoch für sich abgeschlossene Einheiten. Hierfür sind zum einen die trennenden Säulen und Pfeiler verantwortlich, die eine zusammenhängende Sicht der einzelnen Landschaftsausblicke verhindern, zum anderen sind diese durch ihre Komposition als eigenständige Bilder zu lesen. Insgesamt ist die Ruinenlandschaft sehr nah an die Balustrade in der vorderen Ebene herangerückt, zu nah als dass sie als überzeugender Ausblick wirken könnte. Sie scheint vielmehr als Folie, welche hinter dem Balkon aufgespannt wurde. Hinzu kommt die veränderte Perspektive des mittleren Durchblicks. Der angedeutete Garten hat einen viel tieferen Horizont als die umgebenden Ruinenlandschaften, zudem lässt sich die Portalarchitektur schlecht mit den Landschaften in Zusammenhang bringen. Trotz der umgebenden illusionistischen Architektur und des Versuchs, durch die Balustrade einen Übergang vom Innen- zum Außenraum zu schaffen, haben die Ausblicke am Ende einen bildhaften Charakter.

Für die Verwendung von Säulenstellungen als Mittler zwischen Innen- und Außenraum gibt es vom Cinque- bis zum Ottocento in Italien zahlreiche Beispiele. Die Darstellung von Ruinen ist sicherlich allgemein von der italienischen Ruinenlandschaft beeinflusst, wobei Aussichten aus einer illusionistischen Raumdekoration auf eine Ruinenlandschaft eher selten sind. Vorbildlich könnten hierfür die Fresken in der Eingangshalle der Villa Barbaro in Maser bei Treviso (Abb. 172, 173) gewirkt haben. Die auf einer Anhöhe gelegene Villa wurde von Andrea Palladio für die Brüder Marcantonio und Daniele Barbaro als Landsitz

errichtet und von Paolo Veronese bis 1561 mit Fresken ausgestattet.⁴⁶⁵ Der zur Hauptfront auf die Venetolandschaft gerichtete Arm der kreuzförmigen Halle öffnet sich seitlich über gemalte Bogenstellungen, die von Säulen flankiert werden, nach außen. Sie zitieren das wirkliche Rundbogenfenster, das sich an der Schmalseite des Raumes zur hügeligen Landschaft hin öffnet. Dabei gelangt man durch hohe Flügelfenster auf einen kleinen Austritt, der von einer Balustrade begrenzt wird. Die gleiche Balustrade findet sich bei den gemalten Bogenfenstern wieder. Hinter jener fällt der Blick auf eine hügelige Landschaft mit Felsen und Bäumen, in die verschiedene Ruinenversatzstücke platziert sind, so finden sich hier Fragmente eines Amphitheaters und eines Aquädukts, aber auch Elemente, die eher an Überreste christlicher Sakralbauten erinnern. Der Horizont der Wandbilder korrespondiert mit dem des wirklichen Fensterausblicks, so dass sich die gemalte Landschaft mit der Venetolandschaft vor der Villa zu einer Einheit verbinden. Gleichzeitig wirken die Einzelausblicke auch als eigenständige Bilder. Diese Wirkung wird von der Anlage ihrer Komposition her sowie durch die kräftigen Säulen, die als Trennung und Rahmung empfunden werden, hervorgerufen. All diese Elemente der Eingangshalle lassen sich in den Malereien von Pommersfelden wiederfinden. Sogar der Hund vor einer der Ballustraden, der zur Erhöhung der Raumtiefe dient, wiederholt sich in Schloss Weißenstein in Gestalt der römischen Wölfin⁴⁶⁶, der die gleiche Aufgabe zukommt. Die Malereien der Villa Barbaro sind insgesamt überzeugender. Sie wirken weniger steif und schematisch als die in Pommersfelden und lassen den Ausblick aus dem Fenster glaubwürdiger erscheinen. Dies wird zum Beispiel durch die konsequente Führung der Landschaft in die Tiefe erreicht. Durch die Baluster fällt der Blick auf Teile der Umgebung, die dann nach hinten fortgesetzt wird. Durch die sehr eng gesetzten Baluster in Pommersfelden, die zudem von einem Mäuerchen hinterfangen sind, ist die Landschaft dagegen gar nicht zu sehen. Sie setzt erst über der Balustrade an. Gleichzeitig ist die Lichtführung in der Villa Barbaro geschickter. Durch die Baluster fällt das Licht in den Raum und wirft einen Schatten auf die gemalten Austritte. Dergleichen ist in Pommersfelden nur schemenhaft angedeutet, der Raum scheint eher von Innen heraus zu leuchten.

Interessanterweise werden in Pommersfelden Dekorationsformen der italienischen Renaissance aufgegriffen, wie auch an dem zweiten Nebensaal, dem Vanitassaal, abzulesen ist. Dieser ist nicht landschaftlich ausgestaltet, sondern erinnert mit seinem herabstürzenden Mauerwerk an eine ähnliche Gestaltung im Palazzo del Té in Mantua.

⁴⁶⁵ Muraro/Marton 1996, S. 205 u. 216. Bereits Trux 1999, S. 280 vermutete einen Einfluss Veroneses auf die Fresken des Prosperitassaales, ohne ihre Annahme jedoch weiter auszuführen.

⁴⁶⁶ Seewaldt 1984, S. 34

Auch die Scheinarchitektur der Nebensäle ist in Kontinuität zur Malerei seit dem 16. Jahrhundert zu sehen, nur durch die eingesetzte Bandelwerkornamentik erhält sie ihre zeitgenössische Anmutung.

Der Galeriesaal des Rheinschlösschens der Favorita in Mainz

Kurze Zeit später greift Marchini das Thema des Ausblicks auf eine Ruinenlandschaft nochmals in einem größeren Umfang im *Galeriesaal des Rheinschlösschens der Favorita in Mainz* (Abb. 174) auf. Bereits ab 1700 lässt der Mainzer Kurfürst und Erzbischof, Lothar Franz von Schönborn, vor den Toren der Stadt Mainz mit Schloss Favorita⁴⁶⁷ ein Gartenschloss errichten, das in eine barocke Parkanlage eingebettet ist, zu der auch ein Orangerie- und Pavillonensemble in der Nachfolge von Schoss Marly gehört. Ansichten der Anlage, welche 1793 von französischen Revolutionstruppen vollständig zerstört wurde, haben sich nur in einer Kupferstichserie von Salomon Kleiner erhalten, die in den Jahren 1724-26 entstand.⁴⁶⁸ Ein Blatt zeigt einen ‚Prospect der innwendigen Gallerie deß Garten Gebäues‘.⁴⁶⁹ Dieser langgestreckte Galeriesaal des Rheinschlösschens wurde zwischen 1719/20 und 1722 von Marchini illusionistisch ausgemalt.⁴⁷⁰ Auf der einen Seite öffnet sich der neunachsige Saal über hohe Rundbogenfenster, die von Säulen und Hermenpilastern flankiert werden, zum Garten hin. Auf der gegenüberliegenden Seite wird dieses Motiv wiederholt. Durch die Rundbögen fällt der Blick dann auf eine Ruinenarchitektur, die auch an den Schmalseiten des Raumes fortgesetzt wird. Auf dem Stich Salomon Kleiners sind nur wenige Aussichten genauer erkennbar. So sind ähnlich wie in Pommersfelden Reste von Tempeln, Obelisk, eines Aquädukts und einer Herme zu sehen. Figuren, die nicht näher zu identifizieren sind, beleben an verschiedenen Stellen die Szenerie. Die Dekoration des Galeriesaals stellt eine Variation der Malereien im Prosperitassaal dar, wobei die Ruinenlandschaften in der Favorita weniger in einzelne Bilder unterteilt sind, sondern vielmehr ein Gesamtpanorama erzeugen, das sich auch in seinen Größenverhältnissen überzeugend vor dem Betrachter ausbreitet, wobei dieser Eindruck auch durch die Möglichkeiten des Kupferstichs hervorgerufen sein könnte. Insgesamt präsentiert sich der Raum als allseitig geöffnete Festhalle, die scheinbar an einer antiken Stätte zu lokalisieren ist. Sieht man in der mit antikischen Elementen versetzten Land-

⁴⁶⁷ Prange 2000, S. 192

⁴⁶⁸ Prange 2000, S. 192

⁴⁶⁹ Stich Nr. 12 aus der Serie zu Schloss Favorite, Entwurf: Salomon Kleiner, Ausführung: Johann Georg Prinz Norimb., Sammlung Stiftung Schloss und Park Benrath, Inv.-Nr. GKM-GR-2001/8n

⁴⁷⁰ Seewaldt 1984, S. 166

schaft eine Art idyllisches Arkadien, so wird auch der Festsaal Teil dieses idealen Ortes und mit ihm das Rheinschlösschen. Im Garten fand die Antikenlandschaft ihre Fortsetzung in der unmittelbar vor dem Rheinschloss befindlichen Thetisgrotte.

Der Gartensaal von Schloss Bruchsal

Im Jahre 1736 entstand der *Gartensaal von Schloss Bruchsal* (Abb. 175).⁴⁷¹ Dieser Saal wurde gemeinsam mit einigen anderen Räumen des Schlosses wiederum von Giovanni Francesco Marchini gestaltet, der hier das Motiv des Ausblicks auf Ruinen erneut variiert. Das Bruchsaler Schloss wurde ab 1720 ebenfalls für ein Mitglied des Hauses Schönborn, für Damian Hugo, Fürstbischof von Speyer, errichtet. Das Zentrum des Schlosses wird vom prunkvollen Treppenhaus Balthasar Neumanns bestimmt, das im Erdgeschoss durch eine hohe, lichte Intrada eingeleitet wird. Auf diese folgt als Kontrast eine schummerige Grotte, die zu beiden Seiten von den Treppenläufen eingefasst wird und dadurch einen recht geschlossenen Charakter erhält. Das Dunkel der Grotte wird schließlich vom hellen Gartensaal abgelöst, der die Verbindung zur Schlossterrasse und dem Bruchsaler Schlosspark herstellt.

Der quergelagerte Raum wird durch Pilaster gegliedert, über denen breite Gurte ansetzen, die das flache Gewölbe stützen, in das ähnlich wie in Pommersfelden Stichkappen tief einschneiden. Die vorderen drei Fenster sowie die schräggestellten Eckfenster weisen zum Garten hin, ihnen entsprechen drei Fenster auf der Rückseite des Raumes, die zur Grotte führen; die schräggestellten ‚Öffnungen‘ sind mit illusionistischen Ausblicken versehen. Da das gesamte Schloss im zweiten Weltkrieg schwer beschädigt wurde, sind auch die Fresken im Gartensaal nicht mehr vollständig erhalten.⁴⁷² Zwischen die tatsächlichen Pilaster, welche die Illusionsmalerei einfassen, ist ein gemalter Palladio-Bogen eingeschrieben, der auf einer kleinen Terrasse fußt. Dahinter fällt der Blick auf eine Landschaft mit den üblichen Ruinenversatzstücken wie Säulenreste und Mauerwerkteile, hinter denen sich über niedrigem Horizont ein blauer Himmel erstreckt. Die Schmalseiten des Raumes enthalten in der Mittelachse Türen, die seitlich von Scheinnischen mit Götterfiguren begleitet werden. Bei geöffneten Fenstern und Türen zur Grotte hin fällt der Blick auf die verschachtelten Grottenräume, welche so zum illusionistischen Bestandteil des Gartensaals werden. Der Raum präsentiert sich ähnlich wie in Pommersfelden und Mainz als offene Halle, die nur seitlich geschlossen ist und deren architektonische

⁴⁷¹ Seewaldt 1984, S. 185

Gliederung stark betont wird. Durch das Vorhandensein von nur zwei gemalten Ausblicken, die zudem in ihrer Gestaltung nicht mit derjenigen der übrigen Fenster und Türen korrespondiert, können die Ruinenlandschaften in Bruchsal keine überzeugende illusionistische, panoramaartige Wirkung entfalten, sondern entwickeln einen eher bildhaften Charakter, wie er in den Einzelbildern auch in Schloss Weißenstein vorhanden ist.

Entwurf für ein Gebäude im Park von Rheinsberg

Um die gleiche Zeit, zwischen 1737 und 1740, wird das Motiv des Ausblicks auf eine Landschaft mit architektonischen Versatzstücken auch außerhalb des Wirkungskreises der Familie Schönborn und des Malers Giovanni Francesco Marchini aufgegriffen. In Preußen erstellt Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff einen ‚*Entwurf für ein Gebäude im Park von Rheinsberg*‘ (Abb. 176).⁴⁷³ Die Zeichnung stellt vermutlich die Wandabwicklung des Inneren eines runden oder ovalen, einräumigen Pavillons dar. Zwei Fenster oder Türöffnungen liegen sich gegenüber, die dazwischen befindlichen Wandabschnitte werden auf der einen Seite durch zwei illusionistische Ausblicke, auf der anderen Seite durch einen Ausblick und einen Kamin bestimmt. Den Übergang zur umgebenden Landschaft bildet jeweils ein niedriger Sockel, auf dem eine Balustrade mit weit auseinander stehenden Balustern aufsitzt. Hinter diesen fällt der Blick durch einen großen, rechteckigen Wandausschnitt zunächst auf eine an klassischen Vorbildern orientierte Architektur. Auf der Wandseite mit dem doppelten Wandausblick scheint der Pavillon durch kleine überkuppelte Annexbauten erweitert zu sein, die sich über zwei Rundbögen, die von Säulen und Pilastern gestützt werden, auf einen Garten öffnet. In diesem sind schlank aufragende Bäume und eine weibliche Skulptur zu sehen. Auf der anderen Wandseite fällt der Ausblick auf eine geschwungene Arkade, die sich an den Pavillon anschließt und durch deren Bögen man ebenfalls in einen Garten schaut. Auch beim Entwurf für Rheinsberg wird die Balustrade wie in Pommersfelden verwendet, um den Übergang vom Außen- zum Innenraum zu erleichtern. Fast wirkt sie jedoch nur als Zitat dieses Motivs, das hier gar nicht notwendig gewesen wäre, da die Scheinaussicht ja die architektonische Erweiterung des Pavillons darstellt und daher anstelle der Balustrade eher ein offener Durchgang zu denken wäre. Im Gegensatz zu den Malereien Marchinis geht es Knobelsdorff nicht darum, hinter dem Pavillon eine weite Landschaft mit Ruinen zu öffnen und dabei auf die antike

⁴⁷² Zur Restaurierung siehe Seewaldt 1984, S. 102

Vergangenheit Italiens anzuspielden. Seine Ausblicke führen zu einem Ort in der Nähe, in den Garten, der den Pavillon mit dem Park von Rheinsberg auch in Wirklichkeit umgeben hätte, der aber durch die gemalten Phantasiearchitekturen eine abwechslungsreiche Ergänzung erfährt und den Ausblick aus dem Pavillon für den Betrachter umso spannungsreicher werden lässt.

Die schmalen Wandfelder, die den Pavillon nach außen hin öffnen, sind anders als bei Marchini kaum architektonisch eingefasst. Diese Gestaltungsweise erinnert daher weniger an italienische als an französische Vorbilder. Beispielsweise an einen Entwurf Gilles-Marie Oppenordts für die *„Dekoration eines großen Kabinetts“* (Abb. 177) aus dem *„Livre de différentes Decorations d'Architecture et appartements“* aus den späten 1720er Jahren⁴⁷⁴ oder an seinen *„Entwurf für die Dekoration eines großen Kabinetts“* (Abb. 178) aus dem Werk *„Ouvres de Gilles Marie Oppenordt contenant différents Fragments d'architecture et d'ornements à l'usage des bâtiments sacrés, publics et particuliers“*.⁴⁷⁵ Wie bei Knobelsdorff sind die Wände in den Entwürfen Oppenordts in das für das Rokoko typische Paneelsystem gegliedert. Einige Paneele sind durch Ausblicke in eine barocke Gartenanlage ersetzt. Der optische Zugang für den Betrachter wird durch die fehlende Balustrade erleichtert. Auch im *„Fürstlichen Baumeister“* von Paul Decker aus den Jahren 1711-16⁴⁷⁶ sind in einem *„Entwurf für ein Schlafzimmer“*⁴⁷⁷ (Abb. 179) bereits Ausblicke aus dem hier noch barocken Wandpaneelsystem in eine idyllische Landschaft mit Hirten dargestellt. Die schmalen, hochrechteckigen Wandfelder, die wohl mit Landschaftsgobelins bedeckt sein sollten⁴⁷⁸, werden seitlich von gerafften Vorhängen gerahmt. Diese lassen das Paneel wie eine Aussicht aus einem Fenster erscheinen.

Die Architekturversatzstücke, die in den Aussichten des Knobelsdorff-Entwurfs zu sehen sind, stehen mit ihren Säulen und kräftigen Gebälken im Kontrast zu der eher flachen Gestaltung der Wand im Innenraum des Pavillons. Sie erinnern an ähnliche Entwürfe von Jacques de Lajoue. So zeigen einige der Blätter aus dem *„4e Livre d'Architecture paysage et perspective“*⁴⁷⁹ (Abb. 180, 181), die um 1740 entstanden sind, jeweils vom Rand des Blattes angeschnittene Architekturen, die einen Raumausschnitt, eine Treppe oder einen Brunnen zeigen. Alle Versatzstücke sind mit Säulen, Gebälk und Bögen sehr architektonisch aufgefasst und leiten über eine Öffnung weiter in einen angedeuteten Garten. Eine

⁴⁷³ Kadatz 1998, S. 62

⁴⁷⁴ Bauer 1962, S. 28 u. Abb. 47

⁴⁷⁵ Kurth 1923, Abb. 137, 142, 143

⁴⁷⁶ Der „Fürstliche Baumeister“ erschien in Augsburg, siehe Kurth 1923, S. 268

⁴⁷⁷ Kurth 1923, Abb. 86, 87, 91

⁴⁷⁸ Kurth 1923, S. 269

⁴⁷⁹ Michel Roland 1984, Fig. 417-423

Komposition, wie sie in ganz ähnlicher Weise auch im Pavillon-Entwurf Knobelsdorffs zu finden ist.

Als Steigerung gegenüber den Dekorationen, die die Architektur eines Pavillons nur illusionistisch andeuten, ist der Knobelsdorff-Pavillon schließlich zu einem wirklichen Gebäude im Garten geworden.

Der Festsaal des Palais Olthof in Stralsund und der Festsaal von Gut Boldevitz auf Rügen

Auf Empfehlung des Schweizer Philosophen Johann Georg Sulzer, den Jakob Philipp Hackert aus den aufklärerischen Kreisen Berlins kannte, reiste der junge Maler im Jahre 1762 nach Stralsund und besuchte dort den schwedischen Regierungsbevollmächtigten Baron Adolf Friedrich von Olthof,⁴⁸⁰ dessen Palais in dieser Zeit zu den wichtigen kulturellen Zentren der Stadt zählte. In den folgenden Jahren wurde Olthof für Hackert zum Mäzen, förderte ihn gesellschaftlich und verschaffte ihm zahlreiche Aufträge. Noch im Jahr 1762 plante der Baron eine Neuausstattung seines Hauses. Hackert sollte im Zuge dessen den großen Saal im Obergeschoss ausmalen. In seiner Hackert-Biographie führt Goethe später an, dass Hackerts „Gegenwart seinen Gönnern zum Vortheil [gereichte]: denn er führte bei den neuen Zimmerverzierungen einen durchaus bessern Geschmack ein, und decorirte selbst einen großen Saal mit Architekturstücken und Landschaften, die er auf Leinwand und Leimfarben ausführte.“⁴⁸¹ Mit dem „bessern Geschmack“ verweist Goethe sicherlich auf Hackerts klassizistische Architekturmalereien im Verbund mit weiten Landschaftsaussichten, stellen sie doch zu diesem Zeitpunkt ein sehr frühes Beispiel klassizistischer Innendekoration dar. Auch Olthofs Neffe Balthasar Anton Dunker erinnert sich an Hackerts Zeit in Stralsund: „Geschickte Mahler, Bildhauer und Baukünstler eiferten um die Wette, Pracht und Geschmack meines Onkels Wohnung zu verbreiten – Unter den Malern die damals bey uns arbeiteten, zeichneten sich die Herren Hackert und Mathieu auf eine vortheilhafte Art aus. Ersterer welcher jetzt in Rom des Ruhms eines der besten Landschaftsmaler genießt, malte schon damals sehr angenehme Landschaften in Oehl und Wasserfarben.“⁴⁸²

⁴⁸⁰ Vogel/Seiler 1995, S. 38

⁴⁸¹ Johann Wolfgang von Goethe: Goethes Werke, 46. Bd., Weimar 1891, S. 117

⁴⁸² Balthasar Anton Dunker: Geschichte mit des Künstlers eigenen Worten, in: Johann Caspar Fueßlin: Geschichte der besten Künstler in der Schweiz, Zürich 1779, S. 136, zit. nach Weidner 2008, S. 21. Auch Johann Kaspar Lavater erwähnt bei seinem Besuch 1763 im Stralsunder Palais Olthof „einige Landschaften von Hakkert, eine heiter gemalte, schwache Tapezerey in schönen Zimmern“, in: Johann Kaspar Lavater: Reisetagebücher. Teil I: Tagebuch von der Studien- und Bildungsreise nach Deutschland 1763 und 1764. Hrsg. Horst Weigelt. Göttingen 1997, S. 278, zit. nach Weidner 2008, S. 26

Der zur Gartenseite orientierte, quadratische Saal wird an drei Seiten von einer antikisierenden Scheinarchitektur bestimmt, die perspektivisch auf einen Betrachter im Zentrum des Raumes ausgerichtet ist (Abb. 277, 278). Der Raum erscheint als allseitig über hochrechteckige Fenster geöffneter Bau. Dieser schlichten äußeren Wandzone ist im Inneren ein aufwendiges architektonisches Gerüst vorangestellt: Über einer roten Marmor imitierenden Sockelzone flankieren ionische Pilaster, denen jeweils Säulen gleicher Ordnung vorgesetzt sind, die Fensteröffnungen. Sie tragen ein antikisches Gebälk, das zur Deckenzone überleitet, die durch eine einfache Kreisform bestimmt wird und vollkommen unillusionistisch gedacht ist. Sie steht im starken Kontrast zum Fußboden, der durch sich perspektivisch kreuzende Linien, die sich zur Raummitte hin verjüngen, diese noch einmal als Betrachterstandort deutlich werden lassen. Supraporten mit reliefartigen Puttengrisailen unterstreichen den Gedanken an antike Architektur. Dennoch ist kein reales Vorbild aus der Architektur vorstellbar. Hackert war vielmehr daran gelegen, den Raum durch möglichst breite Fenster auf weite Landschaftsausblicke zu öffnen und das Architektonische auf ein Mindestmaß zu reduzieren. Dabei orientiert er sich an älteren italienischen Vorbildern der Renaissance und des Barock. Ähnlich wie bei den Charlottenburger Malereien verliert aber auch in Stralsund das Architektonische gegenüber den Vorbildern an Bedeutung zugunsten der Darstellung der Ausblickssituation. Liegt der Schwerpunkt in Charlottenburg noch auf der genauen Charakterisierung von Figurengruppen vor dem Hintergrund einer Gartenanlage, so ist in Stralsund eindeutig die Darstellung von Landschaft in den Vordergrund gerückt. Im Gegensatz etwa zu Marchini, der zu Beginn des 18. Jahrhunderts nah an die vordere Bildebene herangeschobene Landschaftsausblicke schuf, die zumeist mit antiken Ruinenversatzstücken belebt waren, schafft Hackert weit geöffnete Landschaften, die zudem topographisch lokalisierbar sind. Auf vier Wandfeldern sind das Elbtal mit der Sächsischen Schweiz bei Dresden zu sehen, ein weiteres zeigt das Nymphaeum im Schlosspark zu Wörlitz.⁴⁸³ Alle Landschaften

⁴⁸³ Krönig/Wegner 1994, S. 50; Wegner 1985, S. 43ff. Die Darstellung des Nymphaeums zu Wörlitz kann allerdings erst nach 1767 entstanden sein, da das Gebäude erst ab diesem Jahr errichtet wurde (siehe Trauzettel 1994, S. 176f.). Zu diesem Zeitpunkte weilte Hackert jedoch bereits in Paris. Er kann also nicht der Maler sein. Die Malerei fügt sich zudem nicht harmonisch zu den übrigen, da zum einen die Größenverhältnisse nicht übereinstimmen, zum anderen der gesamte Bildausschnitt sehr nah an den Betrachter herangerückt ist. Weidner (1998, S. 15) verweist als Vorbild für die Ansicht des Nymphaeums auf eine kolorierte Radierung von Christian August Günther, die erst 1794 entstand. Gleichzeitig vermutet er überhaupt einen anderen Künstler für diese Malerei und schreibt auch die übrigen Wanddekorationen Hackert eher ab. Die Vermutung unterstreicht er nochmals 2008, S. 26f. ohne jedoch schlüssige Gründe für einen anderen Autor der Malereien zu liefern. In der Tat bedarf aber diese Unklarheit noch einer genaueren Untersuchung. Möglicherweise wurde die Darstellung des Nymphaeums zu einem späteren Zeitpunkt in die Dekoration eingefügt, zumal sie sich nicht nur kompositorisch, sondern auch thematisch nicht zu den übrigen Malereien fügt. Ansonsten sprechen die zahlreichen zeitgenössischen Berichte eigentlich für eine Zuschreibung der Dekorationen an Hackert.

verbindet ein einheitlich niedriger Horizont, der diesen zunächst eine panoramaartige Wirkung verleiht. Der Vordergrund wird zumeist durch genrehafte Figurengruppen oder weidende Herden bestimmt und seitlich durch einen Baum akzentuiert. Von hier leitet der Fluß in die Bildtiefe, begleitet von markanten Felsen der Sächsischen Schweiz wie dem Schreckenstein und dem Königstein, oder sächsischen Orten wie Dresden und Tharandt. Da der Fluß immer von neuem in die Tiefe geführt wird und der Blick so in einzelne Täler gelenkt wird, entsteht letztendlich kein fortlaufendes Panorama des Elbtals, sondern eher einzelne Veduten ausgewählter Orte der Sächsischen Schweiz.

Weder Baron von Olthof noch Hackert hatten die Sächsische Schweiz bereist, auch lassen sich sonst keine persönlichen Beziehungen der beiden zu Dresden nachweisen.⁴⁸⁴ Die Wahl dieses Motivs läßt sich aber möglicherweise mit der „Entdeckung“ und Popularität dieses Landstrichs, die zu dieser Zeit einsetzte, erklären. Zu den ersten Künstlern, die sich intensiv mit dem Dresdner Elbtal und der Sächsischen Schweiz beschäftigten, zählen ab den 1740er Jahren Canaletto mit seinen zahlreichen Veduten zu Dresden und Umgebung sowie Johann Alexander Thiele. Ab den 1760er Jahren wurde die bizarre Felslandschaft dann ausgerechnet von schweizer Künstlern – Adrian Zingg und Anton Graff – entdeckt, die sich durch sie an ihre eigene Heimat erinnert fühlten. Weitere Reisende, insbesondere aus der Schweiz machten die Gegend immer beliebter und prägten den Begriff der ‚Sächsischen Schweiz‘, der 1783 zum ersten Mal in der Reiseliteratur verwendet wurde.⁴⁸⁵

Die Schweiz selbst stand zu dieser Zeit für einen freiheitlichen Staat im Gegensatz zu den zumeist absolutistisch regierten Ländern Europas und ihre Bergwelt galt als neues Arkadien.⁴⁸⁶ Möglicherweise entstanden die Wanddekorationen in Stralsund vor dem Hintergrund dieser Schweiz-Begeisterung.

Auch Hackerts Verehrung für Johann Georg Sulzer, den er seit seiner Berliner Studienzeit kannte, mag für die Wahl des Motivs von Bedeutung gewesen sein. In seinem bedeutenden kunsttheoretischen Werk „Allgemeine Theorie der Schönen Künste“, das ab 1771 entstand⁴⁸⁷, schreibt Sulzer der Landschaftsmalerei einen erzieherischen Wert zu, der beim Betrachter bestimmte Empfindungen wecken und zur „Bildung des sittlichen Menschen“ beitragen kann. „Welcher empfindsame Mensch wird in einer ländlichen Gegend, die schon an sich das Gepräge der Einfalt und Unschuld hat, den Vergnügungen eines harmlosen Hirtenvolks ohne die seligsten Regungen des Herzens zusehen können?“⁴⁸⁸ Der

⁴⁸⁴ Wegner 1985, S. 496

⁴⁸⁵ Heinz Klemm: Die Entdeckung der Sächsischen Schweiz, Dresden 1954, S. 11ff.

⁴⁸⁶ Siehe Ausführlicher den Abschnitt über den Speisesaal von Schloss Schönbusch.

⁴⁸⁷ Weidner 1998, S. 94

⁴⁸⁸ Johann Georg Sulzer: Allgemeine Theorie der Schönen Künste, in: Busch 1997, S. 222

Wunsch nach einem unmittelbaren Verhältnis des Menschen zur Natur breitete sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts immer weiter aus, wobei sich mit einer „unberührten“ Natur auch die Sehnsucht nach einer neuen, bürgerlichen Gesellschaftsordnung jenseits des Absolutismus verband. In Hackerts Wanddekoration sind diese ländlichen Gegenden Sulzers belebt durch Hirten und andere einfache Menschen zu finden, die kompositorisch sicherlich durch Claude Lorrain und niederländische Vorbilder inspiriert sind, die Hackert intensiv studiert hatte. Die Malereien lassen sich so als Reaktion Hackerts auf die zeitgenössische ästhetische Auseinandersetzung zur Bedeutung von Natur und Landschaftsmalerei verstehen.

Im Jahre 1762 erwarb Baron Adolf Friedrich von Olthof das Herrenhaus Boldevitz auf Rügen als Sommersitz, wo er zahlreiche Gäste zu empfangen gedachte. Hackert übersiedelte im August 1763 von Stralsund hierher, zur gleichen Zeit waren Johann Heinrich Füssli und Johann Caspar Lavater zu Gast auf Boldevitz. In den folgenden Jahren bis 1765 stattete Hackert den Festsaal des Hauses mit illusionistischen Landschaftsmalereien aus.⁴⁸⁹ Der Dichter und Theologe Gotthard Ludwig Kosegarten (1758-1818), der in den Jahren 1778 und 1779 auf Boldevitz lebte, erinnert sich an „Olthofs Lieblingssitz, das romantisch gelegene Boldevitz“, das Hackert „vielfältig verziert“ habe. Insbesondere sei „der große Saal des Wohngebäudes ganz und gar von seiner Hand freilich nur mit Leimfarbe, übrigens aber mit äußerster Feinheit und wahrer Genialität ausgemahlt worden; es sind Landschaften, lauter Rügische Vuen.“⁴⁹⁰

Der im zweiten Stockwerk gelegene Saal öffnet sich über drei große Fenster auf die umgebende Landschaft (Abb. 279). Er wurde von Hackert ähnlich wie in Stralsund in ein antikisch anmutendes Gebäude verwandelt, das über breite Fenster weite Ausblicke in die Landschaft erlaubt. Die für das Verständnis des Raumes so wichtigen Architekturmalereien wurden erst kürzlich bei umfangreichen Restaurierungsarbeiten entdeckt; zuvor wirkten die Landschaften eher wie in die Wand eingelassene Gemälde.⁴⁹¹ Jede Wand wird von zwei rechteckigen Aussichten bestimmt, die von zwei Türen beziehungsweise einem großen Kachelofen von einander getrennt sind. Dabei fußen über einer niedrigen Sockelzone, die sich als marmorne Brüstung darstellt, kräftige marmorierte Pfeiler, deren Kapitelle mit Palmetten und Blattzungenornamenten verziert sind. Sie tragen jeweils den Fenstersturz. Die Fensteröffnungen sind in ihrem Licht- und Schattenspiel

⁴⁸⁹ Weidner 1998, S. 15

⁴⁹⁰ Weidner 2008, S. 27

genau auf die realen Fensteröffnungen bezogen, wodurch ihr illusionistischer Charakter erhöht wird. Die Decke, die mit einer verzopften ovalen Form versehen ist, nimmt das Spiel mit dem Architekturillusionismus dagegen nicht auf.

Die Bildfelder eröffnen Ausblicke auf wassereiche Landschaften, die über einen einheitlich niedrigen Horizont, der sogar den Blickwinkel des wirklichen Fensterausblicks einbezieht, miteinander verbunden sind.⁴⁹² Zu sehen ist eine Art Boddenlandschaft mit unregelmäßig geformten Wasserflächen, die den Bildern eine starke Dimension in die Tiefe geben (Abb. 280). Die Uferzonen sind von flachen Hügelketten umgeben und von einzelnen Bäumen oder Baumgruppen akzentuiert, die den Blick des Betrachters ins Bild hinein lenken. Die Stadtsilhouette von Stralsund, die auf einer Aussicht im Hintergrund zu sehen ist, eine Mühle, die zu Gut Boledovitz gehörte, und nicht zuletzt die Darstellung der berühmten Kreidefelsen (Abb. 281) scheinen die Veduten auf Rügen zu verorten, wobei die Landschaften an sich eher idealisiert und weniger topographisch lokalisierbar erscheinen. Diese Idealisierung wird durch verschiedene antikische Ruinenversatzstücke verstärkt, die den Vordergrund der einzelnen Bildfelder dominieren und kompositorisch als architektonische Pendants zu den einführenden Baumgruppen gedacht sind (Abb. 282). Die Landschaft Rügens scheint gleichsam arkadisiert worden zu sein. Für Burkhardt⁴⁹³ verband Hackert in Boldevitz „Wahrnehmung von Landschaft und Antikenrezeption des Klassizismus als arkadisches Ideal mit der Darstellung der für Rügen charakteristischen Natur.“ Den Grund hierfür sieht er im Repräsentationsbedürfnis des zum schwedischen Regierungsrat und Baron aufgestiegenen Olthoff. Dieses wurde durch den Erwerb und der standesgemäßen Ausstattung des Stadtpalais in Stralsund sowie dem Landsitz Boldevitz auf Rügen gestillt. Der Festsaal diente dabei als Zentrum gesellschaftlicher und kultureller Repräsentation. Hier konnte sich Olthoff „seiner sozialen Stellung vergewissern.“ In den Malereien Hackerts wird Rügen zum nordischen Arkadien und Olthoff und seine versammelte Gesellschaft gleichsam zu Spaziergängern durch diese Landschaft, die nicht nur „ästhetisches Ideal“ sondern auch „historische Landschaft“ ist⁴⁹⁴, in die der Besucher des Raumes eingebunden wird.

Eine besondere Bedeutung kommt dem Bildfeld der Kreidefelsen zu. Es ist die erste Darstellung dieses berühmten Wahrzeichens überhaupt, die Hackert hier um 1763 schuf.⁴⁹⁵

⁴⁹¹ Evelyn Adler-Zenker: Konservierung und Restaurierung der Tapeten von Jakob Philipp Hackert im Festsaal des Gutes Boldevitz auf Rügen, in Weidner 2008, S. 39-47

⁴⁹² Weidner 2008, S. 31

⁴⁹³ Burkhardt 2008, S. 329

⁴⁹⁴ Burkhardt 2008, S. 333

⁴⁹⁵ Weidner 2008, S. 34

Das Bild hebt sich deutlich von den anderen Veduten des Raumes ab. Während diese eine idealisierte Rügenlandschaft zeigen, in der topographische Landmarken nur angedeutet sind und die Ruinenstücke eine wichtige Stellung einnehmen, so dominieren die recht naturgetreu gemalten Kreidefelsen allein das Bildfeld. Ein kleines Boot im Vordergrund lässt die Felsen noch mächtiger und erhabener wirken. Weidner machte im Zusammenhang mit dem tageszeitlichen bedingten Lichteinfall eine interessante Entdeckung.⁴⁹⁶ In den frühen Abendstunden würde der Saal durch das Licht der tiefstehenden Sonne regelrecht durchflutet und die Lichtstrahlen genau auf die Darstellung der Kreidefelsen fallen. Der Blick der anwesenden Gäste wäre dadurch genau auf dieses Bild gelenkt worden, wobei das Abendlicht dem Felsen eine ungeheure Plastizität verleihen und an die Lichtsituation der echten Kreidefelsen erinnern würde. Hackert habe versucht, dieses Naturschauspiel mit inszenatorischen Tricks nachzustellen. Folgt man dieser Beobachtung, so bildet das Bild der Kreidefelsen den Höhepunkt des Wandzyklus auf Boldevitz, das Rügen als nordisches Arkadien umso mehr in den Focus des Betrachters rückt.

Der Speisesaal im Park von Schloss Schönbusch bei Aschaffenburg

Im *Speisesaal im Park von Schloss Schönbusch bei Aschaffenburg* (Abb. 182) wurde das Thema des illusionistischen Ausblicks auf weite Flusslandschaften erneut aufgegriffen. Hier unterstreichen jedoch die Architekturmalereien, welche die Aussichten einfassen, die wirkliche Architektur, handelt es sich beim Speisesaal doch ein um einen kleinen Pavillon im Schönbuscher Park. Der kleine Zentralbau auf quadratischem Grundriss, dessen Seiten jeweils konchenförmig vorspringen und von je drei Fenstertüren durchbrochen sind, wurde zwischen 1787 und 1789 von Emanuel Joseph Herigoyen (1746-1817) als Gesellschafts- und Festsaal („Salle de Compagnie et de Festin“) für den Kurfürsten und Erzbischof von Mainz, Carl Joseph von Erthal (1719-1802), errichtet.⁴⁹⁷ „Im Inneren sind die Ecken des Grundrißquadrats zu flachen Nischen umgeformt, so dass nur konkav geschwungene

⁴⁹⁶ Weidner 2008, S. 37

⁴⁹⁷ Helmberger 1991, S. 77, 6. Der Speisesaal wurde nach dem Vorbild eines „Summer Room“ aus dem Vorlagenbuch „The Architectural Remembrancer: Being a collection of New and Useful Designs, of Ornamental Buildings and Decorations for Parks, Gardens, Woods &c.“, London 1751, Pl 6 von Robert Morris errichtet. Der Bau wurde fast vollständig übernommen, allerdings setzte Herigoyen anstelle der Fenster bodentiefe Fenster ein, um die enge Verbindung von Innen- und Außenraum zu betonen. Siehe auch Hermann Reidel: Parkbauten im Schönbusch bei Aschaffenburg und Hofgut Nilkheim. In: Klassizismus in Bayern, Schwaben und Franken. Architekturzeichnungen 1775-1825. Kat. Ausst. München 1980, S. 429. Siehe auch: Jost Albert/Werner Helmberger: Der Landschaftsgarten Schönbusch bei Aschaffenburg, Worms 1999, S. 36ff.

Wände den Raum begrenzen“.⁴⁹⁸ Gemalte Doppelpilaster, die zwischen den Fenstern und an den Ecken des Innenraumes angeordnet sind, tragen ein Gebälk aus Stuck, darüber setzt eine Flachkuppel an, die durch eine perspektivisch verkürzte Kassetierung deutlich höher scheint. Eine kreisrunde Öffnung in der Deckenmitte, die von einer Balustrade umgeben ist, gibt den Blick auf einen bewölkten Himmel mit der Blumengöttin Flora frei. Die vier Wandnischen öffnen sich jeweils über einen großen Bogen auf eine Landschaft, dabei sind die verbleibenden Zwickelstücke mit Genien besetzt, die auf den gemalten Bögen hocken. Mit diesem Motiv wird eine ähnliche Gestaltungsform über den ebenfalls rundbogigen Fensteröffnungen aufgegriffen, so dass die reale Fensterarchitektur und die gemalte Wandöffnungsarchitektur zu einer Einheit zusammengefasst werden und realer und gemalter Ausblick gleichwertig nebeneinander stehen. Den illusionistischen Aussichten kommt am Ende sogar eine höhere Bedeutung zu, da deren rahmende Bogenöffnungen deutlich größer sind als diejenigen der kleinteiligeren Fenstertüren, durch deren Sprossengliederung der direkte Blick ins Freie eher gehemmt wird. Die von Edmund Seeland 1792 gemalten Aussichten⁴⁹⁹ geben nach Beschreibungen des frühen 19. Jahrhunderts Rheinlandschaften und Schweizer Motive wieder.⁵⁰⁰ Die Bogenöffnungen werden als Überleitung vom Mittel- zum Hintergrund seitlich von Bäumen flankiert. Das Zentrum der Malerei entwickelt jeweils einen starken Zug in die Tiefe, wo in der Ferne Wälder, Hügel, Burgruinen und weitere Gebäude zu sehen sind. Durch das weitgehende Fehlen des Vordergrundes wirken die Landschaften proportional zum Betrachter etwas zu klein, zumal die wirkliche Vegetation, die teilweise in unmittelbarer Nähe vor den Fenstern wächst, wesentlich höher ist als die Bäume auf den Aussichten. Dennoch spielt der Blick in die Ferne entlang einer Sichtachse sowohl beim realen als auch beim illusionistischen Ausblick eine wichtige Rolle. So steht der Speisesaal im landschaftlich gestalteten Schönbuscher Schlosspark im Zentrum mehrerer zum Teil hunderte von Metern langen Achsen, die beispielsweise einen Blick über den Unteren See bis zur Roten Brücke im Norden oder aber zur Nilkheimer Kapelle im Süden der Parkanlage erlauben.

Die gemalten Ausblicke haben wie die Stralsunder Landschaften einen einheitlichen niedrigen Horizont, sind aber wie diese nicht als zusammenhängendes Panorama zu lesen. Zum einen verhindern die dazwischen liegenden Fenster eine durchlaufende Wahrnehmung der Landschaft, zum anderen wirken die Aussichten durch ihre Komposition eher als Einzelbilder. Im Gegensatz zu den Arbeiten von Marchini und

⁴⁹⁸ Helmberger 1991, S. 79

⁴⁹⁹ In der Kuppel hat sich seine Signatur erhalten: „Edmund Seeland pinx.1792“. Nach Reidel 1980, S. 429 stammen die Landschaftsdarstellungen vielleicht von den Mainzer Malern Kaspar oder Georg Schneider.

Knobelsdorff haben die Landschaften im Speisesaal von Schönbusch wie bereits in Stralsund und Rügen deutlich an Weite gewonnen. Nicht die Darstellung von Architektur- oder Ruinenversatzstücken, die in eine nur angedeutete Umgebung eingebettet sind, bestimmen die Malereien, sondern die Landschaft an sich mit ihrem reizvollen Wechsel an Wäldern, Solitärbäumen, Tälern, Hügeln und Bauwerken, welche zudem an einem topographisch bestimmbar Ort, am Rhein und in der Schweiz, angesiedelt sind. Insbesondere die unterschiedlichen Gebäude auf den Gemälden dienen dem Betrachter als Point de Vue in der Ferne, wodurch Stilmittel des englischen Gartens aufgegriffen und in die Innendekoration übertragen werden. Im Park von Schönbusch, der ab 1776 im Stil des englischen Landschaftsgartens angelegt wurde⁵⁰¹ und damit nach dem Schlosspark von Wörlitz zu den frühesten englischen Gärten in Deutschland gehört, werden so Sichtachsen, die durch den Park verlaufen, bis ins Innere des Gebäudes fortgesetzt, wo sie durch das Medium der Malerei eine illusionistische Umdeutung erfahren. Gleichzeitig wird hier die illusionistische Wirkung auf die Spitze getrieben. So wurde nicht nur versucht, mit Hilfe einer illusionistischen Dekoration den Ausblick aus einem Pavillon zu suggerieren. Der Betrachter befindet sich im Gegenteil bereits in einem wirklichen Gartengebäude mit Ausblicken in den Park, dessen von außen trotz der zwölf Fenstertüren recht geschlossen wirkende Architektur durch die Malereien im Inneren zu einem allseitig geöffneten, von Säulen getragenen Gartenpavillon umgedeutet wird. Dabei findet gleichzeitig eine Veränderung der topografischen Gegebenheiten statt und der Park von Schönbusch wird wahlweise Teil einer Schweizer oder Rheinlandschaft. Kleinarchitekturen wie Tempel, Pavillons, Ruinen, Brücken und Türme sowie verschiedene Skulpturen sind charakteristischer Bestandteil des englischen Landschaftsgartens und dienen u. a. als Points de vues und Staffagebauten, um den Betrachter in unterschiedliche Stimmungen zu versetzen. Im Laufe des 18. Jahrhunderts kopierten diese häufig wirklich existierende Bauten, oder zitierten Architekturen fremder Regionen oder Epochen. Wenn nun der Speisesaal von Schönbusch in die Schweiz oder ins Rheintal versetzt wird, greift man diesen Aspekt aus der Gartengestaltung auf und überträgt ihn auf die Innendekoration. Dabei hatten die Schweiz und der Rhein für den Betrachter des 18. Jahrhunderts eine besondere Bedeutung. So avancierte die Schweiz mitsamt ihren Bewohnern nur kurze Zeit nach der Veröffentlichung von Albrecht von Hallers⁵⁰² Gedicht ‚Die Alpen‘ von 1732,

⁵⁰⁰ Helmberger 1991, S. 79

⁵⁰¹ Helmberger 1991, S. 10

⁵⁰² Albrecht von Haller (1708-1777) war ein Berner Arzt, Naturforscher und Dichter. Seiner aus 49 Strophen bestehenden Ode über die Alpen folgten nach der Erstveröffentlichung 1732 im 18. Jahrhundert noch 18 weitere Ausgaben. Siehe Boerlin-Brodbeck 1991, S. 261

welches europaweit berühmt wurde, zu einem neuen Arkadien⁵⁰³, das nun nicht mehr am fernen Peleponnes lag, sondern in greifbare Nähe gerückt war. Die an ein karges, aber ursprüngliches Leben gewohnten Alpenbewohner führten dabei vor einer berauschenden Landschaftskulisse ein frohes und vor allem freies Dasein in Einfachheit und Bedürfnislosigkeit. Die Alpen mit ihren grandiosen Felsformationen, plätschernden Bächen und tosenden Wasserfällen galten als erhabenes Naturschauspiel, und die gesamte Schweiz wurde gar zum „Garten von Europa“, wo „alles Große, Außerordentliche und Erstaunenswürdige, alles Schreckliche und Schauerhafte, alles Schöne, Sanfte, Reitzende, Heitre, Ruhige und Süßerquickende, was in der ganzen Natur zerstreut ist“, sich „vereinigt zu haben“ scheint.⁵⁰⁴ Durch druckgrafische Werke oder Landschaftsgemälde waren diese Schönheiten der Schweiz im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts in vielen Ländern Europas bekannt. Zudem wurde die Schweiz zunehmend als Reiseland entdeckt. Im Schönbusch wird das Thema Schweiz nicht nur in den Landschaftsmalereien des Speisesaals aufgenommen. Im Park findet sich in der Teufelsbrücke⁵⁰⁵, die eine zehn Meter tiefe Schlucht zwischen zwei künstlichen Hügeln überspannt, ein Zitat der gleichnamigen Brücke auf dem St. Gotthard. Hierdurch wird wiederum die enge Beziehung zwischen der Innendekoration des Speisesaals und dem umgebenden Landschaftspark verdeutlicht.

Die Bedeutung des Rheintals war im 18. Jahrhundert eine in Teilen ähnliche wie die der Schweiz, auf jeden Fall war sie eng verbunden mit den Gestaltungsprinzipien des englischen Landschaftsgartens. Der Rhein stellte von alters her eine der wichtigsten Verkehrsadern durch Mitteleuropa dar, verbindet er doch die Alpen mit der Nordsee. Auch Reisende auf ihrer ‚Grand Tour‘, die aus dem Norden kamen, unter ihnen insbesondere die Engländer, bedienten sich häufig dieses Weges, um nach Italien zu gelangen.⁵⁰⁶ Das malerische Rheintal mit seinen bizarren Felsen, verfallenen Burgen und reizvollen Örtchen weckte ihr Interesse. Zur gleichen Zeit kam die Beschäftigung mit dem Mittelalter und insbesondere seiner schauerlichen Seite in Mode. Diese fand ihren Ausdruck beispielsweise in den Gothic Novels, den Schauerromanen⁵⁰⁷, und insbesondere in den vielen mittelalterlich anmutenden Staffagebauten wie Burgruinen, Türmen, Brücken oder

⁵⁰³ Perrig 1999, S. 83 und Busch 1997, S. 177ff.

⁵⁰⁴ Johann Gottfried Ebel (1764-1830): Anleitung auf die nützlichste und genußvollste Art in der Schweiz zu reisen, 3. Auflage Zürich 1793, S. 11, zitiert nach Perrig 1999, S. 84

⁵⁰⁵ Helmberger 1991, S. 43

⁵⁰⁶ Präger 1992, S. 54

⁵⁰⁷ Mary Shelley (1797-1851) verbindet beispielsweise in ihrem Roman ‚Frankenstein, or the Modern Prometheus‘ die Rheinromantik mit dem englischen Schauerroman. Siehe Präger 1992, S. 54. In Edgar Allan Poes Erzählung ‚Ligeia‘ trifft der Held seine Geliebte zum ersten Mal in einer alten, verfallenen Stadt in der Nähe des Rheins, in: ‚The Tell-Tale Heart and other Writings by Edgar Allan Poe‘, New York, u.a. 1982, S. 60

Kapellen im englischen Landschaftsgarten. Waren diese architektonischen Versatzstücke dort künstlich in Szene gesetzt, so fand man sie im Rheintal nun ganz real wieder. Zudem konnte man im Rhein mit seinen vielen Windungen eine Entsprechung zu den geschlängelten Wegen im englischen Landschaftsgarten sehen. Von beiden bieten sich immer wieder neue Perspektiven und Aussichten auf die umgebende Landschaft⁵⁰⁸, sei sie künstlich geschaffen oder natürlichen Ursprungs. Die Ausblicke vom Schiff auf die Rheinlandschaft, (die sowohl natürliche als auch Kulturlandschaft war), stellten gleichsam im Sinne des englischen Landschaftsgartens typische Perspektiven par excellence dar. Umso mehr ist es verständlich, dass in der Dekoration des Speisesaals, die – wie gezeigt – Elemente der Gartengestaltung aufnimmt und außerdem in das Achsensystem des Schönbuscher Parks einbezogen ist, ein solches Paradebeispiel für ein malerisches Landschaftsgefüge wie das Rheintal nicht fehlen durfte.

Das Schreibkabinett der Königin Luise von Preußen in Schloss Paretz

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts wird das Motiv eines Ausblicks aus einem Pavillon auf eine Landschaft nochmals in Preußen aufgegriffen. Im kleinen Dörfchen *Paretz*, in der Nähe von Potsdam, errichtete David Gilly 1797-1798 für den preußische Kronprinzen Friedrich Wilhelm III. und seine Gemahlin Luise einen schlichten Landsitz⁵⁰⁹, auf den sich die beiden im Sommer häufig für mehrere Wochen zurückzogen. Die Zimmer des Gebäudes, das eher einem größeren Gutshof als einem Schloss gleicht, waren üppig mit handgemalten und gedruckten Tapeten ausgestattet, die vom hohen Niveau der Berliner Tapetenfabrikation um die Wende zum 19. Jahrhundert Zeugnis geben.⁵¹⁰ Die Tapeten, die 1947 abgenommen und in die Depots der Schlösserverwaltung nach Potsdam gebracht wurden, sind nach aufwendiger Restaurierung erst seit 2001 wieder an ihrem ursprünglichen Ort zu sehen.⁵¹¹ Die handbemalten Tapeten, mit denen das *Schreibzimmer* (Abb. 183-185) ausgestattet ist, wurden 1797 von der Manufaktur Isaak Joel & Erben aus Glienicke geschaffen.⁵¹² Das kleine Zimmer, das eine Enfilade mit den übrigen Räumen auf der Eingangsseite des Schlosses bildet, öffnet sich zu dieser über zwei Fenster. Die verbleibenden Wandfelder zwischen den Türen und Fenstern sind sämtlich mit Tapeten bedeckt, die Ausblicke aus einem Gebäude in eine Seenlandschaft zeigen. Die Architektur

⁵⁰⁸ Siehe Präger 1992, S. 54 und Grosser 1992, S. 16

⁵⁰⁹ Lammert 1964, S. 72, Schendel in: Kat. Ausst. Potsdam 1993, S. 208

⁵¹⁰ Schendel 1995, S. 13

⁵¹¹ Mündliche Mitteilung von Herrn Matthias Marr, Schloss Paretz

⁵¹² Schendel 1995, S. 16

des Gebäudes, das einen allseitig geöffneten Pavillon darstellt, ist aufs äußerste reduziert und daher kaum als wirklicher Bau zu identifizieren, ganz im Gegensatz zu den zuvor behandelten Bauten, bei denen der Architekturmalerie noch eine größere Bedeutung zukam. Dargestellt ist in Paretz jeweils eine rundbogige Öffnung, die dicht am Rand des Wandfeldes entlang geführt wird, um einen möglichst großen Landschaftsausblick freizugeben. Der Bogen ist mit einem Scheibenbandornament belegt und erinnert an ähnliche Motive der italienischen Renaissance. Im unteren Bereich verwehrt ein zierliches, schmiedeeisernes Gitter einen direkten Zugang nach draußen. Dicht dahinter wachsen lebensgroße Gartenblumen hervor, die zwar nach botanischen Gesichtspunkten nicht vollkommen detailliert gemalt sind, aber doch so genau, dass verschiedene Arten zu unterscheiden sind wie Stockrosen, Mohn, Fingerhut, Iris, Rosen, Wein, Sonnenblume, Schlüsselblume, Königskerze, Fuchsschwanz und Pfingstrose. Mit der Passionsblume, die hier nicht wie üblich als Kletter-, sondern als aufrechte Pflanze erscheint, ist außerdem eine exotische Pflanze dargestellt. Zum anderen wachsen vor dem Gitter Pflanzen, die keiner besonderen Art zugeordnet werden können und wohl eher der Phantasie entsprungen sein dürften. Bei einigen Bogenöffnungen leiten seitlich angeordnete hohe Bäume zum Mittelgrund über, von oben ranken Efeu, Wein und weitere Kletterpflanzen herab und vermitteln den Eindruck, dass die Natur bereits wieder Besitz von der menschlichen Behausung ergriffen hat. Im Gegensatz zu den botanisch bestimmbaren Gartenblumen des Vordergrundes sind bei den Bäumen des Mittel- und Hintergrundes keine Arten zu unterscheiden, sie folgen in Gestalt und Anordnung malerisch-kompositorischen Gesichtspunkten.

Durch die Bäume fällt der Blick schließlich auf eine Seenlandschaft, wie sie für die Gegend um Potsdam typisch ist. Im Wandabschnitt zwischen dem Fenster und dem Durchgang zum Billard-Zimmer ist am anderen Ufer des Sees das Marmorpalais zu sehen, das Schloss, welches der Vater Friedrich Wilhelms III., König Friedrich Wilhelm II., zwischen 1787–1791 am Ufer des Heiligen Sees in Potsdam errichten ließ.⁵¹³ Im Wandfeld genau gegenüber hat der Betrachter Ausblick auf das Schlösschen auf der Pfaueninsel, das ebenfalls von Friedrich Wilhelm II. 1794 auf einer Havelinsel, vier Kilometer entfernt vom Marmorpalais erbaut wurde⁵¹⁴ und dort als Point de Vue und Ausflugsziel diente. Das Schloss, das vom Vater kaum bewohnt wurde, diente dem Sohn, Friedrich Wilhelm III., und dessen Gemahlin Luise als beliebter Sommeraufenthalt. Die übrigen Wandfelder sind mit Phantasieausblicken bemalt. Entweder sind es Ausblicke auf eine einfache Seenland-

⁵¹³ Streidt/Frahm 1996, S. 120

schaft mit einzelnen Bäumen und Hügeln wie auf den Wänden zwischen den Fenstern oder rechts neben dem Durchgang zum Toilettenzimmer; oder aber detailreichere Naturkompositionen wie auf dem breitesten Wandabschnitt auf der Rückseite des Schlafzimmers. Über der Tür zum Toilettenzimmer hat sich noch eine Supraporte mit Amoretten in Grisaillemalerei erhalten, die ein Steinrelief imitiert und damit die architektonische Seite des Raumes unterstreicht.

Das Schlafzimmer präsentiert sich als allseitig geöffnetes, luftiges Gartengebäude, wobei bei der starken Reduktion architektonischer Elemente sowie des engen Bezuges der Malerei auf das Wandsystem des Raumes kaum eine wirkliche Architektur vorstellbar ist. Der Raum stellt vielmehr das Zitat einer Gartenarchitektur dar, dessen Formensprache Vorbilder aus der Antike oder italienischen Renaissance vermuten lassen. Eindeutig im Vordergrund steht der Ausblick in die Natur von einer nur leicht erhöhten Position. Die Aussichten haben einen einheitlichen Horizont, die den Raum wie von einem Landschafts-panorama umgeben scheinen lassen und damit die illusionistische Wirkung der Malereien unterstreichen. Durch ihre Komposition mit einem Hauptmotiv und begleitenden Randmotiven entfalten sie jedoch auch als einzelne Bilder ihre Wirkung. Im hinteren Wandbereich scheint die Vegetation etwas dichter und näher, auf der Fensterseite wird sie entsprechend lichter und der Blick schweift mehr in die Ferne. Durch das wiederkehrende Motiv des Sees auf jedem der Ausblicke scheint das Zimmer auf einer Insel oder Landzunge gelegen zu sein, die mit Marmoralais und Pfaueninselschlösschen sogar topographisch lokalisierbar und so Teil der Havellandschaft rund um Potsdam wird. Es ist jedoch kein genau bestimmbarer Ort gemeint. Allein die Anordnung des Marmoralais' und des Schlösschens auf der Pfaueninsel entsprechen in ihrer Perspektive zueinander nicht der Wirklichkeit. Vielmehr lassen die beiden nicht identifizierten Gebäude auf den anderen Wandfeldern, deren Architektur in Gestalt eines Rundtempels an der Antike orientiert ist, das Schlafzimmer zum Bestandteil einer idyllischen Seenlandschaft im Anklang an die Landschaften Claude Lorrains werden, wobei auch Marmoralais und Pfaueninsel nach Arkadien versetzt sind.

Im Gegensatz zu den vorher besprochenen Aussichtszimmern des 18. Jahrhunderts wird die Architektur im Paretzer Schlafzimmer stark in den Hintergrund gedrängt. Sie soll dem Betrachter den Ort, an dem er sich gerade aufhält, nur noch andeuten. Sie ist nicht mehr eigenständige Architektur, die gleichwertig neben dem Ausblick steht oder sogar mehr Bedeutung als dieser hat. Wichtigstes Element des Raumes ist der Ausblick in die Land-

⁵¹⁴ Seiler 2000, S. 10 u. 13

schaft. Gleichzeitig hat sich auch die Formsprache der Architektur verändert. War sie zuvor mit der Verwendung von Säulen, Pfeilern und Balustern noch sehr massig, ist sie in Paretz leichter geworden. Die Fensterlaibungen sind nur noch angeschnitten dargestellt und die Balustrade wurde durch ein der Zeit um 1800 entsprechendes leichtes Eisengitter ersetzt, das die Trennung zwischen Innen- und Außenraum zwar noch deutlich macht, den Blick aber nicht mehr hemmt. Eine ähnliche Lösung findet sich im etwa zeitgleich entstandenen Boudoir des Behnhauses in Lübeck. Auch hier trennt ein luftiges Gitter den Innen- vom Außenraum, der aber in der Nachfolge des Rokoko noch nicht als Ausblick, sondern als atmosphärischer Himmelsraum gestaltet ist. Gemeinsamkeiten zwischen dem Paretzer Schlafzimmer und dem Boudoir bestehen auch in der Gestaltung unmittelbar hinter dem Gitter. In beiden Räumen sind dicht hinter das Gitter große einzelne Gartenblumen gesetzt, die oft botanisch bestimmbar sind und zur Überleitung vom Vorder- in den Mittelgrund dienen. Das botanische Interesse unterscheidet den Paretzer Raum von ähnlichen Ausblickszimmern in der Nachfolge der italienischen Renaissance und des Barock. Hier dienten Bäume und andere Pflanzen malerisch-kompositorischen Gesichtspunkten und waren botanisch nicht zu bestimmen, in Paretz zeigt sich das ab dem späten 18. Jahrhundert erwachte wissenschaftliche Interesse an Pflanzen. Interessanterweise finden sich hier nur wenige exotische Pflanzen, sondern vornehmlich heimische Gartenblumen, was auf deren hohen Reiz und Stellenwert zu dieser Zeit schließen lässt. Parallelen lassen sich hier zur Beschreibung des Gartens von Julie d'Etange, der Protagonistin in Jean-Jacques Rousseaus berühmten Roman ‚Julie ou la Nouvelle Héloïse, finden‘. Der Brief-Roman, der 1761 zum ersten Mal erschien, gehört zu den populärsten französischen Romanen des 18. Jahrhunderts und reagierte auf das neue, empfindsame Gefühl für Natur und Freundschaft, das in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts zunehmend an Bedeutung gewann. Im 11. Brief des vierten Teils⁵¹⁵ werden bei einem Spaziergang durch den Garten auch die hier wachsenden Pflanzen beschrieben: „[sah] ich auch keine exotischen Gewächse und Pflanzen, wie sie in Indien wachsen, so fand ich doch die einheimischen so geordnet und vereint, dass sie eine heitere und angenehmere Wirkung hervorbrachten.“. Es gibt „Feldblumen“ und „Gartenblumen“ wie „Rosenbüsche, Holunder, wilden Jasmin, Ginster, Klee, welche die Erde schmückten und ihr das Aussehen von Brachland gaben. Ich folgte unregelmäßig gewundenen Lustgängen, die mit diesen blühenden Büschen auf beiden Seiten eingefasst und mit tausend Girlanden von wildem Wein, Hopfen, weißer Winde, Zaunrüben, Waldreben und andern Pflanzen dieser Art bedeckt waren“. Im Vordergrund

⁵¹⁵ Julie oder die Neue Héloïse. Briefe zweier Liebenden aus einer kleinen Stadt am Fuße der Alpen.

steht für Rousseau das Einfache und Schlichte ohne großen Zierrat und Künstlichkeit. Es wird ein Leben im Einklang mit der Natur angestrebt und so wurde gleichsam auch die einfache Gartenblume als Symbol für Natürlichkeit in diesem Sinne geadelt. Die Paretzer Schreibzimmerdekoration fügt sich in dieses Bestreben nach einem naturnahen, einfachen Leben ein, denn auch das Preußische Königspaar errichtete sich mit Paretz einen schlichten Sommersitz auf dem Lande.

4.2.2. *Grotten und Ruinen mit Ausblick*

Beim Rückgriff auf Aussichtsraum der Renaissance und des Barock wird nicht nur das Motiv des Ausblicks aus einer Architektur neu interpretiert, auch die bereits in jener Zeit beliebte Aussicht aus einer Grotte oder Ruine wird im 18. Jahrhundert nochmals in wenigen Beispielen thematisiert.

In dieser Arbeit geht es nicht darum, das Thema der künstlichen Grotten aufzuarbeiten. Zum einen fehlt für dieses umfangreiche Thema der Raum, zum anderen war dieses Motiv bereits mehrfach Bestandteil umfangreicher Forschungsarbeiten.⁵¹⁶ Daher werden im folgenden Abschnitt nur in Grotten verwandelte Innenräume behandelt, die zum einen durch das Mittel der Malerei erzeugt sind und zum anderen einen illusionistischen Ausblick zeigen und damit eine Variation zu den Zimmern mit Aussicht aus einem Gebäude darstellen.

Das Soldaten- oder Prinz-Eugen-Zimmer im Stift St. Florian

Im Jahre 1713 wurde das *Soldaten- oder Prinz-Eugen-Zimmer im Stift St. Florian* (Abb. 186) von F. Kien ausgemalt.⁵¹⁷ Anlass des umfassenden Neubaus des gesamten Stiftes ab 1686 war der Sieg der Habsburger über die Türken bei Wien 1683 und die darauffolgende Dankwallfahrt des Kaisers zum Grab des Hl. Florian, der als Patron gegen äußere

Gesammelt und herausgegeben durch Jean-Jacques Rousseau, München 1988, S. 493f.

⁵¹⁶ Siehe beispielsweise: Elisabeth Herget: Die Sala Terrena im deutschen Barock unter besonderer Berücksichtigung ihrer Entwicklung aus der abendländischen Grottenarchitektur, Frankfurt a. M. 1954. Eremiten und Eremitagen in der Kunst vom 15. bis zum 20. Jahrhundert, bearb. von Rudolf Velhagen, Basel (Öffentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum) 1993. Reinhard Zimmermann: Künstliche Ruinen. Studien zu ihrer Bedeutung und Form, Wiesbaden 1989. Naomi Miller: Heavenly Caves. Reflections on the Garden Grotto, London/Boston/Sydney 1982. Vana Georgila-Greisenegger: Grotten. Überlegungen zu ihren Metamorphosen vom Heiligtum zum landschaftlichen Motiv und Schau-Platz. Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte, in: Maske und Kothurn. Der Schauspieler und sein Publikum, 30, 1984, H. 3-4, S. 313-334.

Bedrohungen des Landes galt. In den Schlachten erwarb sich insbesondere Prinz Eugen von Savoyen große Verdienste als Heerführer. Nach ihm ist das Zimmer benannt, welches den Offizieren des Kaisers als Aufenthaltsraum diente.

Über einer kassettierten Sockelzone wird der Raum panoramaartig von einem Ausblick aus einer Höhle auf weite Landschaften mit Schlachtenszenen umzogen. Auf der vom Fenster aus betrachtet rechten Seite des Raumes öffnet sich die Höhle in einem großen Bogen ins Freie. Sie scheint natürlichen Ursprungs zu sein, nur die Bogenöffnung, die von rankenden Pflanzen bewachsen ist, wurde wohl aufgrund ihrer Regelmäßigkeit von Menschenhand aus dem Stein gehauen. Die hintere Ecke wird vollkommen von einem Felsen eingenommen, der die Folie für einen großen Prunkofen aus dunklem Stein bietet, der zwar architektonisch aufgefasst ist, sich aber dennoch harmonisch in den Felsen einfügt. Auf der Rückwand des Raumes rauscht über die Felsbrocken ein Wasserfall herab. Hier öffnet sich die Landschaft ohne überleitenden Höhlenausblick unmittelbar vor dem Betrachter. Während auf der rechten Wandseite eine weite Ebene dargestellt ist, die von einem mäandrierenden Fluss durchzogen ist und im Dunst eine Bergkette erahnen lässt, ist der Ausblick auf die Landschaft der Rückwand ein völlig anderer. Hohe Bäume direkt in der vorderen Ebene zu beiden Seiten der Wand geben den Blick auf die dahinter liegende Landschaft frei. Die Szenerie scheint insgesamt näher und ist durch schroffe Felsen und mächtige Berge gekennzeichnet. Hier liefern sich türkisch gekleidete Reiter zu Pferde eine aufregende Schlacht, während auf der rechten Wandseite direkt vor dem Höhleneingang eine Gruppe zu Fuß kämpfender Soldaten dargestellt ist. Auf der linken Seite wird die Rückwand durch einen großen Felsen abgeschlossen, der von Weinlaub berankt wird und eine Tür einschließt, die dadurch den Charakter eines Höhleneingangs erhält. Durch die umlaufende Malerei, die versucht, Ofen und Tür so gut wie möglich in ihre Gestaltung miteinzubeziehen, entwickelt die Landschaftsdarstellung eine gewisse illusionistische Wirkung. Allerdings sind Bäume und weitere Gestaltungselemente sowie die Figuren in Bezug auf den Betrachter zu klein dargestellt, als dass sich dieser überzeugend in das Geschehen hinein versetzt fühlen könnte. Auch die Sockelzone und die Decke verhindern eine größere illusionistische Wirkung. Letztere wurde bereits 1707 von Johann M. Feichtmayr gestaltet.⁵¹⁷ In eine ornamental aufgefasste, weiße Stuckdecke sind an verschiedenen Stellen Medaillons eingelassen, die der Bestimmung des Raumes entsprechend mit Kriegsszenen ausgemalt sind. Thematisch stimmen Decken- und

⁵¹⁷ Müller 1957, S. 94

⁵¹⁸ Feuchtmüller/Kovács 1986, Abb. 20

Wandgestaltung überein, erstere leugnet jedoch nicht bildhaften Charakters zu sein, während letztere versucht, ihre bildhafte in eine illusionistische Wirkung zu verwandeln.

Die Grotte des Bruchsaler Schlosses

In den 1730er Jahren malte Giovanni Francesco Marchini im *Bruchsaler Schloss* den Raum, der im Erdgeschoss vom Prunktreppenhaus Balthasar Neumanns eingefasst wird, als dunkle ruinöse *Grotte* (Abb. 191-193) aus.⁵¹⁹ Acht Pfeiler, denen zur Mitte des Raumes hin toskanische Säulen vorgestellt sind, tragen das ovale Spiegelgewölbe, in das Stichkappen dem Verlauf der Treppe folgend, unterschiedlich tief einschneiden. Die verbleibenden Räume unter den Treppenläufen bilden eine Art Halbkreis, die den inneren Grottenraum nochmals umfassen. Dargestellt ist eine von Menschenhand geschaffene Grotte, die nach Art der Grotten des Manierismus an einigen Stellen mit Muscheln und Korallen verziert ist. Sie ist aus schweren, grob behauenen Steinen zusammengesetzt, befindet sich aber bereits wieder im Zustand des Verfalls. So sind die Gewölbe fast vollständig eingestürzt, unter den Treppenarmen sind nur noch die Kreuzrippen stehen geblieben. Unklar ist, ob der Verfall von Anfang an beabsichtigt war oder ob sich die Natur das Gebäude im Laufe der Zeit rückerobert hat. Die eingebrochenen Gewölbe geben den Blick in einen blauen Himmel frei. Einige Pflanzen wachsen durch die Öffnungen herein. Storch, Uhu, Kakadu und weitere nicht identifizierbare Vögel sitzen auf den Steinen oder fliegen durch die Luft. Unter den Treppen öffnen sich Fenster zu Lichthöfen, weitere bilden den Übergang zum Gartensaal. Dazwischen befinden sich je zwei große Durchblicke auf Ruinenlandschaften. Die Steine der Grotte sind bis in die Fensterlaibungen hineingezogen und beziehen so die Fensteröffnungen in die Architektur der Grotte mit ein. Gemalte Bänke vor den Ruinenausblicken erhöhen die illusionistische Wirkung. Die Durchblicke auf der rechten Seite zeigen einen Obeliskbrunnen mit Felsen und Wassergöttern, der entfernt an Berninis Vierströmebrunnen denken lässt, sowie einen Kandelaber-Brunnen, wie er häufig in italienischen Renaissancegärten zu finden ist. Die Brunnen sind jeweils nah an den vorderen Rand platziert, im Hintergrund rahmen Bäume und Hügel die Szenerie. Auf der linken Seite fällt der Blick dagegen auf antike Architekturfragmente wie zwei Säulen, eine umgestürzte Platte und einen Säulenschaft, die durch Felsbrocken und wuchernde Pflanzen ergänzt werden. Ein weiterer Ausblick zeigt ein angeschnittenes

⁵¹⁹ Rheinstädter 1977, S. 28

Gebäude und einen Steinbogen, die sich beide in einem ruinösen Zustand befinden und bereits von Pflanzen überwuchert werden.

Die einzelnen Versatzstücke wie Brunnen, Ruinen und Architekturfragmente sind sehr nah an die Wandöffnungen herangesetzt worden. Das Becken des Obeliskensbrunnens beispielsweise beginnt bereits in der Laibung des Fensters und auch Felsbrocken und Säulen befinden sich in dieser Ebene. Dadurch wird deren Position zum Betrachter nicht ganz schlüssig. Brunnen und Felsen scheinen gar einem potentiellen Besucher der gemalten Bänke in den Nacken zu fallen. Auf der anderen Seite entfalten die Ruinenausblicke aber doch eine illusionistische Wirkung, denn die Grotte ist insgesamt in schummrigen Licht getaucht, und dadurch, dass die innere Grotte von einem weiteren grottigen Umgang hinterfangen wird, werden Raumbezüge insgesamt verunklärt. Der Betrachter nimmt nicht jedes Detail der Malerei wahr, sondern erfasst diese eher als Ganzes. Die architektonischen Versatzstücke sind so durch die Säulen der Grotte in der Ferne zu erahnen, alles Übrige verschwindet im Dunkel der Grotte.

Die eher zeichnerische Gestaltung der Felsbrocken, welche oft instabil und unregelmäßig zusammengefügt sind, erinnert an eine ähnliche Gestaltung von Felsen in der Sala dei Giganti im Palazzo Te in Mantua. Der Raum wurde zwischen 1532 und 1534 von Giulio Romano, Rinaldo Mantovano und Fermo da Caravaggio mit dem Sturz der Giganten ausgemalt⁵²⁰ und zeigt bizarr aufeinander gefügte Felsbrocken, die durch die Blitze Jupiters zum Einsturz gebracht werden und die Giganten unter sich begraben.

Die Dekoration der zentralen Grotte mit ihrer eingebrochenen Decke, die den Himmel freigibt, hat ihr Vorbild dagegen eher in der Grotta Grande in den Boboli-Gärten von Florenz, die zwischen 1583 bis 1593 von Bernardo Buontalenti geschaffen und von Bernardino Poccetti mit Fresken ausgestattet wurde.⁵²¹ Der Deckenrand wird hier aus Felsen und Architekturfragmenten gebildet, die sich in einem ruinösen Zustand befinden und bereits von Pflanzen überwuchert werden. Auf den Felsen hocken verschiedene Tiere und ein Faun, Vögel durchflattern den Himmel. Das Motiv findet sich auch in Bruchsal wieder, allerdings in stark vereinfachter und viel weniger qualitätvoller Art und Weise. Auch hier hocken Satyre in den Felsen, die Tiere wurden auf Vögel reduziert und die Beschaffenheit von Felsen und Architektur ist weniger phantasievoll und abwechslungsreich wie in der Grotta Grande.

⁵²⁰ Suitner/Tellini Perina 1990, S. 108ff.

Die Gewölbten Kammern in Schloss Rheinsberg

Über 40 Jahre nach der Bruchsaler Grotte wird das Thema der gemalten Grotte nochmals in Rheinsberg aufgegriffen. Im Jahre 1771 verwandelte Friedrich Reclam im Auftrag des Prinzen Heinrich von Preußen⁵²², eines Bruders König Friedrichs II., zwei Erdgeschossräume des Klingenberglügels von Schloss Rheinsberg mit Hilfe illusionistischer Malerei in Grottenräume.⁵²³ Die Räume, die zur Wohnung des Chevalier de Boufflers gehörten⁵²⁴, öffnen sich jeweils über ein Fenster zum Garten hin. Der *eine Raum*⁵²⁵ *ist als Inneres einer antiken Ruine* (Abb. 189, 190) ausgemalt.⁵²⁶ Ein antikisierendes, kassettiertes Gewölbe, das gemalt ist, nimmt die Form des wirklichen Kreuzgratgewölbes auf und geht in den Raumecken in Pilaster über. Die Gewölbekappen sind teilweise eingebrochen, Pflanzen wuchern ins Innere und ein bewölkter Himmel wird sichtbar. Gegenüber der Fensterwand ist ein rundbogiger Durchblick in eine Art Park zu sehen, der von der Figur einer Bacchantin oder Artemis⁵²⁷ verstellt wird. Die Bogenlaibungen sind scheinbar mit Stuckmarmor verkleidet, der bereits an vielen Stellen abgeplatzt ist und darunter das gemalte Ziegelmauerwerk freigibt. Die übrigen Wandfelder sind mit gemalten Reliefs geschmückt, die Darstellungen berühmter antiker Kunstwerke zeigen, welche von Sepp-Gustav Gröschel identifiziert werden konnten:⁵²⁸ Seitlich der Tür zur angrenzenden Schlafkammer finden sich beispielsweise die Venus Kallipygos (Museo Nazionale in Neapel) und die Figur des sogenannten Antinous vom Kapitol (Kapitolinisches Museum in Rom), über dem Kamin ist ein Relief mit dem schlafenden Endymion aus dem Kapitolinischen Museum in Rom zu sehen, und an der Ostwand über der Tür ist das Relief von Belerophon und Pegasus aus dem Palazzo Spada in Rom dargestellt. Das Vorbild für die Ausstattung des Raumes sieht Gröschel in der Stanza delle rovine, die sich im französischen Konvent bei S. Trinità dei Monti in Rom befindet und zwischen 1760 und 1767 von Charles Louis Clérisseau

⁵²¹ Medri/Galletti 1998, S. 43f.

⁵²² Froesch 2002, S. 134. Möglicherweise stammen die Malereien auch von Carl Friedrich Fechhelm (1725–1785). Die Zuschreibung ist nicht eindeutig geklärt. Siehe Froesch 2002, Anm. 84, S. 205. Laut Gröschel 2002, S. 310f. hat Reclam 1756–1762 in Rom studiert und von dort Anregungen für die Ausmalung der beiden Räume mitgebracht.

⁵²³ Kat. Ausst. Rheinsberg 1990, S. 12. Die Malereien sind in Temperatechnik auf Putz ausgeführt.

⁵²⁴ Kat. Ausst. Rheinsberg 1990, S. 71

⁵²⁵ Raum 48 im Kat. Ausst. Rheinsberg 1990 sowie im Kat. Ausst. Rheinsberg 2002

⁵²⁶ Beide Räume wurden 1950 überstrichen, Raum 49 zudem noch gefliest, wodurch die Malereien teilweise zerstört, zumindest stark beschädigt wurden. Siehe Rheinsberg 1985, S. 72

⁵²⁷ Die Originalfigur befindet sich im Kapitolinischen Museum in Rom. Siehe Gröschel 2002, S. 312.

⁵²⁸ Gröschel 2002, S. 312. Hier auch noch weitere Beispiele.

geschaffen wurde. Da Reclam überwiegend in französischen Künstlerkreisen verkehrte, könnte er zumindest Vorentwürfe zu diesem Raum gekannt haben.⁵²⁹ Der Vorbildcharakter geht unserer Meinung nach jedoch kaum über die Anregung hinaus, einen intimen, antiken Raum zu schaffen, dessen Wände und Decke zum Teil eingestürzt und mit Pflanzen überwuchert sind und einen Ausblick in den Himmel oder eine Parklandschaft freigeben. Die Stanza delle rovine wurde für den Mathematiker Père Thomas Le Sueur und seinen Kollegen Père François Jacquier als eine Art Einsiedelei geschaffen.⁵³⁰ Korinthische Säulen und Pilaster stützen ein kräftiges Gebälk, über dem sich ein kassettiertes Klostergewölbe erhebt. Bukranien und ein Relief schmücken an verschiedenen Positionen die Wände. An vielen Stellen ist der Raum eingebrochen, wobei das Fehlende provisorisch von Balken, roh gezimmerten Brettertüren, Antikenfragmenten und Bruchsteinen ersetzt wird. Der antike Raum, der notdürftig durch den Einsiedler für seine Zwecke hergerichtet wurde und als ehemals heidnischer Raum eine christliche Umdeutung erfährt, steht in S. Trinità im Vordergrund. In Rheinsberg dagegen scheint die Natur über die Jahrhunderte Besitz von der antiken Örtlichkeit ergriffen und sie an einigen Stellen zum Einsturz gebracht zu haben. Der Mensch hat noch nicht in den Verfallsprozess eingegriffen. Vielmehr scheint er den Raum als eine Art antike ‚Schatzkammer‘ mit all ihren Skulpturen gerade erst entdeckt zu haben.

Die an den Antikenraum angrenzende *gewölbte Kammer* täuscht im Gegensatz zu diesem eine *natürliche Felsenhöhle* mit einem Ausblick auf die Grande Cascata von Tivoli vor (Abb. 187, 188).⁵³¹ Das Kreuzgratgewölbe wird durch mächtige Felsen verschleiert, durch die an einigen Stellen der Himmel durchscheint. Pflanzen ranken über den Rand der Höhle ins Innere. Die Rückwand des Raumes öffnet sich auf den tosenden Wasserfall, der von einer fernen Anhöhe über schwere Felsbrocken unmittelbar vor der Höhle herabrauscht, wobei das Wasser fast in die Höhle hineinzuschwappen droht. An der Westwand neben der Tür ist der Rundtempel von Tivoli dargestellt. Die Türen waren mit Pflanzengehängen bemalt, um den illusionistischen Eindruck zu erhöhen.⁵³² Mit der Höhle ist wohl die Neptungrotte bei Tivoli gemeint, die im 18. Jahrhundert eine vielgerühmte

⁵²⁹ In der Eremitage von St. Petersburg haben sich zwei Entwurfszeichnungen zu diesem Zimmer erhalten.

Siehe Zänker 1994, Abb. 14

⁵³⁰ Zänker 1994, S. 93 und Alloisi 1994, S. 55

⁵³¹ Gröschel 2002, S. 311

⁵³² Ab 1953 wurden Schloss Rheinsberg als Sanatorium genutzt. Zu dieser Zeit dienten die gewölbten Kammern als Nassräume für physiotherapeutische Behandlungen. Die Wände dieser Räume wurden mehrfach gestrichen und zum Teil mit Fliesen versehen, so dass einige Wandpartien verloren gingen (Kat. Ausst. Rheinsberg 198, S. 72)

Touristenattraktion darstellte und sich noch heute in der Steilwand unterhalb der Stadt befindet.⁵³³ Der Fluss Aniene ergießt sich in diese Felsenhöhle, nachdem er sich als Cascata Grande zu Tal gestürzt hat.⁵³⁴ Vor dem Grottenausgang wölbt sich ein hoher Felsbogen, hinter dem der Wasserfall als schäumender Schleier sichtbar wird. Jakob Philipp Hackert (1737-1807) hat die Neptungrotte in ganz ähnlicher Weise wie in den gewölbten Kammern im Jahre 1773 in einer lavierten Zeichnung festgehalten⁵³⁵ (Abb. 194), so dass in der Malerei von Reclam ohne Probleme eine Darstellung dieser Neptungrotte gesehen werden kann. Eine Ansicht der Grande Cascata und der Stadt Tivoli auf der Höhe der Felsen in der Ferne findet sich auch in einem Aquarell von Giovanni Volpato (Abb. 195), das zu einer ähnlichen Zeit wie das Hackert-Bild entstanden ist.⁵³⁶ Bei einem Vergleich mit der Raumdekoration von Reclam wird bei diesem eine Veränderung der örtlichen Gegenbenheiten in Tivoli deutlich. So überragt der von korinthischen Säulen getragene Vestatempel bei Volpato den Wasserfall und bildet einen Blickpunkt in der Ferne. Bei Reclam ist der Tempel zu einem runden Turm geworden, der Rundtempel ist dagegen prominent seitlich an der Nachbarwand dargestellt. Zwei wichtige Attraktionen von Tivoli wurden so zu einer Art Sehenswürdigkeiten-Capriccio zusammengestellt, wobei sie aber in eine einheitliche Raumdekoration integriert sind. Gemeinsam mit der zweiten gewölbten Kammer mit ihrer Ansammlung von damals bekannten antiken Skulpturen und Reliefs präsentieren sich beide Räume als ‚unmögliche‘ Versammlung antiker und italienischer ‚Merkwürdigkeiten‘, wie sie der Bildungsreisende auf seiner Fahrt durch Italien normalerweise an verschiedenen Orten dieses Landes antreffen konnte. Dieses ‚Potpourri‘ aus antiken Elementen in den gewölbten Kammern entspricht durchaus dem allgemeinen Verhältnis des Prinzen Heinrich zur Antike und lässt sich auch in anderen Innenräumen von Rheinsberg und in der Gestaltung des Parks ablesen. Im Gegensatz zu

⁵³³ Kat. Ausst. Düsseldorf 2002, S. 76. Cascata Grande und Neptungrotte sind in zahlreichen Reisebeschreibungen erhalten (siehe Kat. Ausst. Düsseldorf 2002, S. 80f.). So schreibt ein Reisender von seinem Besuch der Grotte im Jahre 1794: „Der majestätische Anblick des über 5 Etagen hoch herunterstürzenden Wassers, das Geräusche, das Getöse, ja das Donnern dieses gewaltigen Elementes, verursacht abwechselnd Schrecken und Bewunderung, so wie Vergnügen; der ganze Körper wird erschüttert, und der Geist weiss sich kaum zu finden; (...) Die Grotte Neptuns zu beschreiben, ist unsere Feder zu stumpf.“ (Tage-Buch einer Reise nach Italien im Jahre 1794, Mannheim 1802, S. 134f.). Charles Dupaty berichtet 1785 über den Anblick der Cascata Grande: Diese Wellen, jene Höhe, der Abrund, das Getöse; dort ein jäher Absturz, dessen düstre Farbe von tausendjähriger Dauer zeugt; hier die moosbekränzten, da die mit Dornen und wilden Kräutern straubigen Felsengehänge; die zerstreuten Sonnenstrahlen, die auf dem Felsen auf dem Wasser, zwischen den Blumen hintanzeln, spielen, sich brechen; die gescheuchten Vögel, deren Stimme vor dem Wehen und Brausen der Gewässer schweigt: mit welchem Taumel, welcher Verzauberung das alles meine Sinne ergreift!“ (Dupaty, Charles: Briefe über Italien vom Jahr 1785, aus dem Französischen von Georg Forster, 2 Bde., Mainz 1790, I, 215f.)

⁵³⁴ Kat. Ausst. Düsseldorf 2002, S. 76

⁵³⁵ Jakob Philipp Hackert. Die Neptungrotte in Tivoli, 1773, Feder und Pinsel in Braun und Grau, Frankfurter Goethe-Museum, Inv.Nr. III-15436, Abbildung in Kat. Ausst. Düsseldorf 2002, Nr. 40

seinem Bruder Friedrich war Heinrich kein Sammler von Antiken, dennoch „besaß Prinz Heinrich eine sehr breit gefächerte Kenntnis vom Altertum, die sich hauptsächlich aus der antiken Literatur, weniger aus der dinglichen Überlieferung speiste. Die Welt der Antike war selbstverständlicher Bestandteil seines Lebens“.⁵³⁷ Der Prinz war im Besitz einer Bibliothek mit umfangreicher Literatur zu antiken Schriftstellern und bedeutenden römischen und griechischen Bauwerken. In der Innendekoration von Schloss Rheinsberg finden sich mehrfach Zitate antiker Bildwerke, und im Park von Rheinsberg ließ Heinrich zwischen 1761-1773 eine Serie von an der Antike orientierten Monumenten errichten⁵³⁸, unter ihnen so bedeutende touristische Attraktionen des 18. Jahrhunderts wie die Trajanssäule, das sogenannte Grab des Vergil, die Grotte der Egeria sowie der Konstantinsbogen und der Concordiatempel⁵³⁹, die sich in einem antiken Panorama vor dem Schloss ausbreiteten. Letztere wurden als riesige Gemälde von Carl Friedrich Fechhelm geschaffen, die heute verloren sind. Die Malerei des *Concordiatempel*, die sich noch in einer Gouache von Johann Friedrich Nagel erhalten hat (Abb. 196), zierte eine Wand der Meierei auf der dem Schloss gegenüber liegenden Seite des Grienericksees und diente als Point de vue.⁵⁴⁰ Dargestellt sind die Reste der Tempelfront, die bereits von Pflanzen bewachsen sind. Der Mensch hat sich der antiken Ruine bemächtigt und diese notdürftig, aber malerisch, zwischen bauerliche Hütten und eine Mauer integriert.

Die Malereien in den gewölbten Kammern und die Monumentalmalereien im Schlosspark stehen in enger Verbindung zu einander. Erstere wurden mit Hilfe illusionistischer Malerei in intime, antike Grotten- und Ruinenräume verwandelt, mit Ausblick auf idyllisch anmutende Landschaften, die sich dem *Auge* des Betrachters erschließen. Letztere verändern gemeinsam mit den antikischen Bauten die Gegend um das Rheinsberger Schloss zu einer *begehbaren* idyllischen Landschaft im Sinne eines Claude Lorrain. Dabei stellt der Einsatz großformatiger, illusionistischer Malereien im Park eines Schlosses die äußerste Möglichkeit einer solchen Gestaltungsform dar, täuschen diese doch eine Landschaft in der Landschaft vor. Es gilt nicht nur, die Wand oder Decke eines Innenraumes durch Malerei in eine fremde Welt zu verwandeln. Die wirkliche Landschaft – hier das Gelände rund um

⁵³⁶ Giovanni Volpato (1733-1803), Ansicht von Tivoli, Aquarell über Bleistift, Goethe-Museum-Düsseldorf

⁵³⁷ Gröschel 2002, S. 308

⁵³⁸ Gröschel 2002, S. 308f. u. 314f.

⁵³⁹ Gröschel 2002, S. 315

⁵⁴⁰ Kat. Ausst. Rheinsberg 2002, S. 334 und Abb. S. 236: Johann Friedrich Nagel, Ansicht der gemalten Ruinen Colonade zu Rheinsberg, um 1790, Deckfarben, SPSP, Plansammlung 9272. Concordia-Tempel und Konstantinsbogen wurden nach Vorlagen von Jean Barbaults „Les plus beaux monuments de Rome ancienne“ Rom 1761 geschaffen. Siehe Gröschel 2002, S. 314

den Grienericksee – wird durch die Ruinenmalerei zu einer antikischen Landschaft nobilitiert.

4.2.3. Zur strukturellen Entwicklung von Aussichtszimmern

Im Vergleich zu den Lauben- und Palmenzimmern des 18. Jahrhunderts werden im gleichen Zeitraum in Deutschland nur sehr wenige Räume als illusionistische Aussichtszimmer gestaltet. Ein zeitlicher Schwerpunkt ihres Vorkommens liegt dabei in den 1720er und 1730er Jahren und dann wieder in der Zeit um 1780 bis 1800. Das bis auf wenige Ausnahmen fast vollständige Fehlen dieser Raumdekorationen gegen Mitte des 18. Jahrhunderts lässt sich auf die Vorliebe des Rokokos für ornamental-stilisierte Dekorationslösungen zurückführen, wie sie eben in den Lauben- und Palmenzimmern aus Stuck und Holz ihren Ausdruck fanden. Auch topographisch sind dem Aussichtszimmer eher enge Grenzen gesetzt. So finden sich Raumdekorationen dieser Art fast ausnahmslos im main-fränkischen Gebiet, dem Herrschaftsbereich der Familie Schönborn, und wiederum in Preußen, welches gleichzeitig einen Schwerpunkt für die ‚Natur‘-Dekorationen des Rokoko bildet.

Der Haupt- und zudem fast einzige Vertreter illusionistischer Aussichtszimmer zu Beginn des 18. Jahrhunderts ist Giovanni Francesco Marchini. Der vermutlich aus Como stammende Maler, den Studienaufenthalte wahrscheinlich auch nach Rom führten, war bestens mit der Quadraturalmalerei eines Andrea Pozzo vertraut.⁵⁴¹ Mit seinen Raumdekorationen für Pommersfelden, Mainz und Bruchsal brachte er eine von der italienischen Hochrenaissance und dem italienischen Barock beeinflusste Formsprache nach Deutschland. Bestimmend für seine Malereien ist die Verwandlung des Raumes in eine opulente, illusionistische Architektur. Die Räume, die zumeist eine offene Halle oder Galerie darstellen, besitzen fast immer gemalte Fenster- oder Türöffnungen, die von stark plastischen Wandelementen, Pilastern oder Säulen eingefasst sind. Die zum Teil illusionistisch geöffneten Decken sind ebenfalls immer architektonisch gedacht und zeigen oft ein Spiegelgewölbe, in das Stichkappen tief einschneiden. Der Ausblick in die Landschaft steht erst an zweiter Stelle der Malerei und erfolgt zumeist über eine Brüstung oder eine Stufe, welche den Übergang ins Freie für den Betrachter optisch erleichtern. Die Landschaften haben einen einheitlichen Horizont, der die Aussichten durch die einzelnen Wandöffnungen als den Raum umgebendes Panorama lesbar machen. Zudem sind die Landschaften mit ihren belebenden Elementen auf die Größe des Betrachters bezogen, was ihre illusionistische

⁵⁴¹ Seewaldt 1984, S. 9, 126, Trux 1999, S. 271-280

Wirkung erhöht. Allerdings wirken die Einzelausblicke durch ihre Komposition sowie die starke Trennung durch die Säulen gleichzeitig als abgeschlossene Landschaftsbilder. Marchini gehört noch ganz der Generation der im Stil des illusionistischen Barock arbeitenden Künstler an und schafft es im Laufe der Jahrzehnte nicht, seinen Stil dem zeitgenössischen ornamental-abstrakten Rokoko anzupassen.

Ähnlich wie bei Marchini steht auch im Entwurf Knobelsdorffs für den Rheinsdorfer Pavillon die architektonische Gestaltung des Raumes im Vordergrund, die hier allerdings zeitgenössische Rokokoformen angenommen hat. Die Ausblicke, die nur schmalere Wandabschnitte einnehmen, erfolgen wiederum über eine Brüstung. Auch hier lässt der einheitlich, niedrige Horizont die Landschaftsausblicke für den Betrachter als Einheit erfahren. Die Einzelaussichten wirken durch die Architekturversatzstücke, die sich unmittelbar an den Raum anzuschließen scheinen, aber nicht wie bei Marchini als eigenständige Gemälde. Sie entfalten im Zusammenhang mit der Zimmerdekoration als illusionistische Raumausblicke ihre Wirkung. Wie gezeigt werden konnte, ist sowohl die Art der Wandgestaltung, bei der einzelne Paneele durch Aussichten ersetzt werden, als auch die Aussicht selbst mit ihren architektonischen Versatzstücken, die sich unmittelbar an die Wandöffnung anschließen scheinen, auf französische Vorbilder der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zurückzuführen.

In den Malereien Hackerts sowie der Charlottenburger Vorzimmerdekoration werden dagegen eher wieder italienische Vorbilder aufgegriffen. Neu ist allerdings die Tendenz, dem Ausblick in den Garten eine größere Bedeutung zu geben und die Architektur nur noch zum Überbrücken des Übergangs zwischen Innen- und Außenraum zu benutzen. In Rheinsberg spielt die (Grotten-) Architektur wieder eine große Rolle. Es gibt nur wenige Aussichten aus dem Raum, wobei die Darstellung des Wasserfalls sich durch ihre Komplexität deutlich von den einfachen Kompositionen Marchinis abhebt. Die Dekoration des Speisesaals von Schloss Schönbusch räumt wiederum der architektonischen Gestaltung einen bedeutenden Platz ein und lässt den Speisesaal mit malerischen Mitteln zu einem geschwungenen, allseits geöffneten Pavillon mit einer kassettierten Kuppel werden. Allerdings ist die Architektur von Schönbusch im Gegensatz zu den italienischen Illusionsarchitekturen flacher. Es gibt kein opulentes Spiel mehr mit vor- und hintereinander gestaffelten Architekturelementen. Der Saal wird von schmalen Wänden mit flachen, vorgesetzten Pilastern begrenzt, welche die Raumhülle sehr dünn erscheinen lassen. Die Landschaftsausblicke spielen neben der Architektur eine ebenso große Rolle, indem sie die Aussichten aus den wirklichen Fenstern aufnehmen und stimmungsvoll

ergänzen. In Paretz schließlich wird die Architektur völlig in den Hintergrund gerückt. Durch die schmale Umrandung der einzelnen Wandabschnitte wird ein Pavillon gerade noch angedeutet. Der Ausblick in eine Seenlandschaft, die den Raum panoramartig umzieht, steht deutlich im Vordergrund. Interessanterweise ist die Komposition der einzelnen Ausblicke nicht darauf ausgerichtet, in sich geschlossene Landschaftsgemälde darzustellen, wie es bei den bisherigen Aussichtssituationen der Fall war. Durch angeschnittene Hügel, Seen, Wege und Bildkompositionen, die nicht unmittelbar auf das Zentrum des Ausblicks ausgerichtet sind, wird dem Betrachter ein Fortlaufen der Landschaft hinter den trennenden Wandabschnitten suggeriert.

4.2.4. Zur Ikonographie von Aussichtszimmern

Mit dem Wiederaufkommen des Landschaftszimmers in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verband sich die Möglichkeit, dem Thema der Aussicht eine größere Bedeutung zukommen zu lassen. Die Lauben- und Palmzimmer konzentrierten sich zuvor auf die Darstellung eines architektonischen Gerüsts zur Konstruktion einer Laube oder eines Pavillons. Der Raum hinter diesem Gerüst wurde dagegen als atmosphärisch unbestimmter Himmelsraum nur angedeutet, nie aber zu einem bestimmten, greifbaren Ort.

Die illusionistischen Landschaftsmalereien Marchinis zu Beginn des 18. Jahrhunderts waren mit ihren Darstellungen von antiken Ruinen zunächst noch stark italienischen Vorbildern der Renaissance und des Barock verpflichtet, wo dieses Motiv in der Innenraumgestaltung häufiger Verwendung fand. Unter den vielschichtigen Bedeutungsmöglichkeiten der Ruine⁵⁴² ist im Zusammenhang mit Marchinis Malereien in Pommersfelden, Mainz und Bruchsal besonders folgender Aspekt von Bedeutung. Der programmatische Satz „ROMA QUANTA FUT IPSA RVINA DOCET“ (etwa „Selbst noch die Ruinen geben Zeugnis von Roms einstiger Größe“), der zunächst 1535 auf einem Blatt aus Marten van Heemskercks römischen Skizzenbuch und etwas später, 1540, als Motto auf dem Titelblatt des Terzo Libro von Sebastiano Serlios Architektur-Traktat verwendet wird⁵⁴³, scheint auch noch für Marchinis Ruinenausblicke Gültigkeit zu besitzen. Stets blickt der Betrachter auf eine hügelige, spärlich mit Bäumen bestandene Landschaft, in die antike Ruinenversatzstücke und klassische Statuenfragmente eingebettet sind. Sie

⁵⁴² Siehe hierzu beispielsweise Zimmermann 1989, Kat. Ausst. Dortmund 1994, Bentmann/Müller 1970, S. 38-51

⁵⁴³ Bentmann/Müller 1970, S. 50

scheint als Abbild der römischen Campagna gedacht zu sein, wohl der typischsten aller antiken, italienischen Landschaften. Die Ruinen antiker Bauten erinnern an Roms einstige Größe, als vor den Toren der Stadt die prächtigen Villen römischer Herrscher und reicher Familien standen.⁵⁴⁴ Durch die Malereien Marchinis in Schlossbauten des 18. Jahrhunderts werden diese Gebäude geradezu in jene römische Ideallandschaft hineinversetzt. Dabei wird keine Reise in längst vergangene Zeiten unternommen, vielmehr werden die Schlösser von Pommersfelden, Bruchsal und Mainz in die Tradition der römisch-antiken Villegiatura gestellt, der Zeit der Entspannung und Erholung vom Alltag außerhalb der Mauern Roms, verbunden mit geistigen Tätigkeiten wie der Beschäftigung mit Literatur, Philosophie und Kunst.⁵⁴⁵ Der Schlossbewohner des Barock wird zum Teilhaber antiker Lebensart und Gepflogenheiten. Zum einen werden die Ruinen „melancholisches Sinnbild für den Niedergang aller geschichtlichen Größe“⁵⁴⁶, zum anderen können sie jedoch als Aufforderung verstanden werden, diese goldene Zeit wieder neu zu beleben. Ein Hinweis darauf findet sich in einem Wandfeld des Prosperitassaals von Pommersfelden. Neben den Aussichten auf Ruinenarchitekturen ist dieses Feld als Blick auf eine barocke Villa gestaltet. Der Niedergang des alten Rom scheint hier bereits überwunden zu sein und eine neue goldene Zeit in antiker Tradition begonnen zu haben. Büsten antiker Dichter und Philosophen spielen auf die geistigen Werte einer vergangenen Zeit an, die es zu erhalten und fortzuführen gilt.⁵⁴⁷ Und auch mit dem Namen ‚prosperitas‘ werden nicht die Ruinen als Motiv des Niedergangs betont, sondern die Antike wird vielmehr zum Maßstab für Prosperität genommen und damit auf die positiven Möglichkeiten, die sich aus einer Belebung der antiken Traditionen ergeben, angespielt.

Auch in der Dekoration der Gewölbten Kammern von Schloss Rheinsberg wird das Thema der Ruinenmalerei nochmals in den 1770er Jahren aufgegriffen. Im Verbund mit Staffagearchitekturen berühmter römischer Bauwerke wird auch das Rheinsberger Schloss Teil einer antiken römischen Landschaft und damit einer Welt, deren Werte es zu erneuern und fortzuführen gilt. Im Gegensatz zu Marchinis Malereien, die durch ihre Ruinendarstellungen allesamt zeigten, was aus Rom wurde, finden sich in Rheinsberg mit der Mischung von antiken Ruinen und römischen Gebäuden in ihrem vollständigen Zustand mehrere Deutungsmöglichkeiten der Antikenlandschaft. Zum einen zeigen die Bauten Rom wie es war, auf dem Höhepunkt seiner Größe, zum anderen spielen die Ruinenmalereien, gerade des

⁵⁴⁴ Siehe hierzu auch die Untersuchungen von Bentmann/Müller 1970 über die Ruinendarstellungen in der Villa Maser im Kapitel über die Ruinenlandschaft als Schmuck der Villa, S. 38-51.

⁵⁴⁵ Mielsch 1997, S. 95

⁵⁴⁶ Seewaldt 1984, S. 123

⁵⁴⁷ siehe hierzu auch Seewaldt 1984, S. 35

Concordiatempels im Verbund mit seinen bäuerlichen Hütten auf ein Arkadienbild in der Nachfolge eines Claude Lorrain an, dessen Gemälde für die Gestaltungs des Englischen Landschaftsgartens von großer Bedeutung waren. Seine Landschaften, die aus Bäumen, Seen, Flüssen und Bergen komponiert sind, erstrecken sich zumeist weit in die Ferne. Sie sind in ein verklärtes Licht getaucht, das die Szenerie oft traumartig erscheinen lässt. Vereinzelt akzentuieren antike Bauwerke das Bild, die zum Teil noch erhalten, sich zum Teil aber bereits in einem Zustand des Verfalls befinden. Hirten, die ihre Herden weiden oder einfach ruhen, und weitere musizierende Landleute beleben die Natur. Elemente dieser Arkadienauffassung sind auch im begehbaren Landschaftsgemälde von Rheinsberg wieder zu finden.

Und schließlich wird mit der Darstellung eines ruinösen, antiken Raumes angefüllt mit verschiedenen römischen und griechischen Kunstwerken, der gerade eben erst nach jahrhundertelanger Vergessenheit entdeckt worden zu sein scheint, auf die damalige Popularität archäologischer Ausgraben Bezug genommen. Gerade der Antikenraum der Gewölbten Kammern verwandelt Schloss Rheinsberg in eine antike Stätte, die es vom wissbegierigen Zeitgenossen des 18. Jahrhunderts zu entdecken und erforschen gilt.

Neben der Ruinenthematik spielt ein weiteres Motiv bei der Gestaltung von Aussichtszimmern eine große Rolle. Der bereits Jahrtausende alte Topos von der Wunschwelt Arkadien, der eng mit ihr verknüpfte ‚locus amoenus‘, der angenehme Ort, sowie das Thema der Idylle werden in unterschiedlicher Ausprägung zum Gegenstand des illusionistischen Ausblicks aus einem Zimmer.⁵⁴⁸

Ernst Robert Curtius, der die erste bedeutende Arbeit zum Thema des ‚locus amoenus‘ veröffentlichte⁵⁴⁹, beschreibt die Bestandteile dieses Ortes, der zuerst bei Homer als eine Art Idealnatur beschrieben wird, als „lieblichen Naturausschnitt, der Baum, Quell, Rasen vereint; den Wald mit verschiedenen Baumarten; den Blument Teppich.“⁵⁵⁰ Nach der umfangreichen Dissertation über Arkadien von Petra Maisak ist der ‚locus amoenus‘ „stets der Platz an der Quelle oder an einem anderen klaren Gewässer, der von Gras, Kräutern und Blumen bedeckt ist und von hohen Bäumen beschattet wird.“⁵⁵¹ Als Begriff taucht er zum ersten Mal bei Vergil auf, wo seine Elemente zur Grundlage dessen idyllischer Land-

⁵⁴⁸ An dieser Stelle kann kein umfassender Überblick zur Entwicklungsgeschichte und Deutung von Arkadienmythos und Idylle gegeben werden, vielmehr sollen einzelne Aspekte, die für unser Thema relevant sind, herausgegriffen und beispielhaft erläutert werden.

⁵⁴⁹ Ernst Robert Curtius: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, 6. Auflage München/Bern 1967

⁵⁵⁰ Curtius 1967, S. 194, zitiert nach Maisak 1981, S. 18

⁵⁵¹ Maisak 1981, S. 18f.

schaftsschilderungen werden und untrennbar mit Arkadien verbunden sind.⁵⁵² Letzteres ist in seinen *Bukolica* (42-39 v. Chr.) und *Georgica* (37-29 v. Chr.) der Ort der Hirten und Landleute, die sich dem einfachen Leben fernab der Städte und damit der Zivilisation hingeben und dort in Frieden und Glück leben. Gerade in den *Georgica* wird der Kontrast zwischen dem Leben in Zivilisation und dem in der Natur ausdrücklich hervorgehoben. Ersteres bietet zwar alle irdischen Güter, kann aber mit den Schätzen, die die Natur zu bieten hat, nicht mithalten: „...aber sorglose Ruhe und Leben in redlicher Einfalt, reich an mancherlei Gut, aber Muße in weiten Gefilden, Grotten und quellfrischen Seen und kühle, waldige Täler, Kuhgemuhe und Schlummers Genuß im Schatten der Bäume, das fehlt nicht. Da gibt es Schluchten und Lager des Wildes und eine anspruchslose, mit Ausdauer schaffende Jugend, Opfer den Göttern und Ehrfurcht dem Alter!“⁵⁵³ „Mit Arkadien verbindet sich ein Vorstellungskreis, der unmittelbar das Bild einer schöneren Welt assoziiert, das Bild des pastoralen Lebens in natürlicher Einfachheit, des Abseits von Stadt und Arbeitswelt, der Muße in einer idyllischen Landschaft; kurz, einer paradiesische Gegenwelt, die oft in Sinneinheit mit der mythischen Frühzeit der Menschheit, dem goldenen Zeitalter, verstanden wird.(...) Der Arkadiengedanke [beinhaltet] ein Element des Träumens und Wünschens, das nicht die realitätsbezogene Veränderung, das Werden einer alternativen Lebensmöglichkeit anstrebt, sondern eine Welt vorstellt, die bereits zeitlos und geschichtslos existiert“.⁵⁵⁴ Der liebeliche Ort Arkadiens mit seinem immer ähnlichen Repertoire an Naturelementen und Personal wird im Laufe der Jahrhunderte in bildender Kunst, Literatur und Musik immer wieder aufgegriffen und variiert. Und auch im 18. Jahrhundert ist das Thema weiterhin präsent, wo es in den ‚fêtes galantes‘ eines Antoine Watteau, in den Schäferspielen der höfischen Gesellschaft und schließlich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in einer eher sentimental Form in den ‚Idyllen‘ Salomon Geßners seinen Ausdruck findet.⁵⁵⁵

Betrachtet man etwa die Schreibzimmerdekoration des Paretzer Schlosses, finden sich viele Elemente einer arkadischen Landschaft wieder, die den Raum zu umgeben scheint: Klare Seen, schattige Wälder, eine Vielzahl von blühenden Blumen, sogar eine kleine Schlucht mit Wasserfall. Ergänzt wird die Szenerie durch einen kleinen Rundtempel, eine Art Obelisk sowie eine Urnenvase auf einer Anhöhe im Ausblick auf der dem Fenster

⁵⁵² Maisak 1981, S. 18

⁵⁵³ Vergil: *Landleben, Catalepton – Bucolic – Georgica*, hg. von Johannes und Maria Götte, Lateinisch und deutsch, München/Zürich 1987, S. 141

⁵⁵⁴ Maisak 1981, S. 13

⁵⁵⁵ In der antiken Arkadien-Dichtung finden sich auch negative Aspekte wie Selbstmord, Vertreibung, Neid oder ungleiche Liebe. Diese Themen werden aber im Zusammenhang mit den illusionistischen Innendekorationen kaum rezipiert.

gegenüberliegenden Wand. Zudem erhebt sich auch neben dem Wasserfall an einer Seitenwand ein kleines antikisch anmutendes Gebäude mit einer Nische. Diese an sich einer Zivilisation angehörigen Bauten können als Heiligtümer und Grabmäler aufgefasst werden und gehören zum erweiterten Arkadienrepertoire. Ob die Heiligtümer Motive antiker Satyrspiele waren, ist bisher nicht eindeutig geklärt; sie waren aber von großer Bedeutung für die idyllisch-bukolische Form der Landschaftsmalerei.⁵⁵⁶ In seinem siebten Buch geht Vitruv dann auf die Ausmalung von Gebäuden ein.⁵⁵⁷ Die Gestaltung, die er für Wandelgänge vorsieht, beinhaltet wiederum einige Elemente des arkadischen Repertoires: So wurden diese „mit mancherley Landschaften mit Vorstellungen wirklicher Gegenstände [ge]ziert; denn man findet Hafen abgebildet, Vorgebirge, Gestade, Flüsse, Quellen, Kanäle, Tempel, Haine, Gebirge und Herden mit ihren Hirten; (...) alles und jedes aber auf nehmliche Weise, wie es in der Natur wirklich vorhanden ist“. Laut Maisak nimmt das sakrale Element bei dieser Form der idealisierenden Wandmalerei eine zentrale Stellung innerhalb der Landschaft ein.⁵⁵⁸ „Nie fehlen Hinweise auf Kultstätten, geweihte Orte und Heilige Haine, weshalb alle Bilder dieses Typus unter der Bezeichnung „ideale Sakrallandschaft“ zusammengefasst werden können.“⁵⁵⁹ Eine Sonderform dieses Typs ist die bukolisch-idyllische Sakrallandschaft, die als Vorform der späteren idealen Pastorallandschaft und damit auch des Bildes von Arkadien betrachtet werden kann⁵⁶⁰, das man im 17. und 18. Jahrhundert von diesem Ort hatte.

Das Grab in Arkadien, das später zum fast unerlässlichen Merkmal der arkadischen Landschaft werden sollte, taucht zum erstenmal in der fünften Ekloge von Vergil auf.⁵⁶¹ Der Hirt Daphnis ist gestorben, die Überlebenden bereiten eine Gedächtnisfeier vor und sind dabei, ihm einen Grabstein zu errichten: „...macht ein Grab und setzt darauf den Spruch: ‚Daphnis bin ich, hier in den Wäldern und weiter bis zu den Sternen bekannt,/Schöner Tiere Hüter, schöner noch selbst.“⁵⁶² Durch Nicolas Poussins berühmtes Bild aus dem Louvre, das um 1640-45 entstandene „Et in Arcadia ego“ („Selbst in Arkadien gibt es mich

⁵⁵⁶ Maisak 1981, S. 31. Maisak gibt an, dass ländliche Heiligtümer auch in den Theaterdekorationen von Satyrspielen zu finden gewesen seien wie sie bei Vitruv V VIII (Vitruv 2002, Bd. 1, S. 245 (bei Maisak fälschlich V VI)) zu finden seien. Dies gibt der Text allerdings nicht her. Hier heißt es „...die Satyrischen endlich werden mit Bäumen, Höhlen, Bergen und den übrigen ländlichen Gegenständen gleich einem Landschaftsgemälde – topiarium opus – geschmückt.“ („satyricae vero ornantur arboribus, speluncis, montibus, reliquisque agrestibus rebus in topeodi spediem deformatis.“) Bäume, Höhlen und Berge sind nicht unbedingt mit ländlichen Heiligtümern gleichzusetzen.

⁵⁵⁷ Vitruv: De Architectura libri decem VII, V, siehe: Vitruvius 2001, Bd. 2, S. 112

⁵⁵⁸ Maisak 1981, S. 33

⁵⁵⁹ Siehe hierzu auch Arnold Schober: Die Landschaft in der antiken Kunst, Leipzig 1923

⁵⁶⁰ Maisak 1981, S. 33

⁵⁶¹ Panofsky 1975, S. 357

⁵⁶² Virgil: Eklogen, V, 42 ff., Zitiert nach Panofsky 1975, S. 357

[den Tod]⁵⁶³), wurde das Grab (in Arkadien), über dessen Inschrift der Betrachter in eine elegisch- melancholische Stimmung gerät, endgültig zu einem der wichtigsten Bestandteile von Arkadien-Darstellungen⁵⁶⁴ und avancierte zum bedeutenden Ausstattungsstück des englischen Landschaftsgartens.⁵⁶⁵ Auch die Paretzer Urnenvase ist in der Tradition dieses Grabmals im Garten zu sehen und als Anspielung auf das Arkadienthema zu verstehen wie auch die anderen römisch-antik anmutenden Bauten der Paretzer Wanddekoration dem arkadischen Repertoire entnommen sind.

Betrachtet man im Paretzer Schlafzimmer die beiden Wandabschnitte unmittelbar neben den Fenstern, so sind mit dem Marmoralais und dem Schlösschen auf der Pfaueninsel zwei Bauten dargestellt, die scheinbar nicht ins Arkadienbild passen, da es sich um zeitgenössische und zudem noch genau lokalisierbare Bauten der preußischen Königsfamilie handelt. Bei genauerer Untersuchung fügen sich die Gebäude – Marmoralais und Pfaueninsel-Schlösschen – jedoch ebenfalls in die arkadische Landschaft ein. Längst war im 18. Jahrhundert Arkadien nicht nur im fernen Griechenland oder Italien lokalisiert⁵⁶⁶, auch andere landschaftlich reizvolle Orte konnten zum ‚locus amoenus‘ werden oder arkadische Züge annehmen. Nach Friedrich Schillers Vorstellung kann der Mensch – und er meint hier den dichtenden – nicht mehr nach Arkadien zurück⁵⁶⁷, denn: „Erreichen zwar dürfte er seine Muster schwerlich; zwischen dem Original und dem glücklichsten Nachahmer wird immer eine merkliche Differenz bleiben, (...)“.⁵⁶⁸ Vielmehr „mache er sich die Aufgabe einer Idylle, welche jene Hirtenunschuld auch in Subjekten der Kultur und unter allen Bedingungen des rüstigsten feurigsten Lebens, des ausgebreitetsten Denkens, der raffiniertesten Kunst, der höchsten gesellschaftlichen Verfeinerung ausführt, welche, mit einem Wort, den Menschen, der nun einmal nicht mehr nach Arakdien zurückkann, bis nach Ely-

⁵⁶³ Panofsky 1975, S. 367

⁵⁶⁴ Zur Bedeutung des Poussin-Bildes und der sich wandelnden Interpretation der Grabinschrift siehe ausführlich Panofsky 1975, S. 351-378

⁵⁶⁵ Auch in der Literatur der Zeit wird die Urne als Teil der arkadischen Landschaft immer wieder beschrieben. So schreibt Johann Georg Jacobi 1769 in seiner Winterreise: „So ungern ich mein ganzes Leben hindurch weinen möchte; so glaub‘ ich doch, daß man eben so wenig immer lachen muß. Wenn ich auf schönen Fluren einen Leichenstein antreffe, mit der Überschrift: Auch ich war in Arkadien; so zeig‘ ich den Leichenstein meinen Freunden; wir bleiben stehen, drücken uns die Hand, und gehen weiter.“ Aus: Die Winterreise, Düsseldorf 1769, S. 91f., zitiert nach Maisak /Fiedler 1992, S. 115. Und auch Christian Cajus Laurenz Hirschfeld beschreibt in seiner Theorie der Gartenkunst unter dem Kapitel „Von Statuen, Monumenten und Inschriften“ die Wirkung von Urnen und Grabmälern „in dunkeln und melancholischen Revieren der Gärten“. Diese „verstärken nicht bloß überhaupt den Eindruck der melancholischen Gegend, sondern erwecken auch Ideen und Empfindungen, welche die melancholische Gegend für sich nicht so bestimmt hervorbringen kann.“ Aus: Theorie der Gartenkunst, 3. Band, Leipzig 1780, S. 144f. (Nachdruck Hildesheim 1985)

⁵⁶⁶ Siehe hierzu auch Buberl 1994, S. 65

⁵⁶⁷ Siehe hierzu ausführlich Maisak 1981, S. 215

⁵⁶⁸ Friedrich Schiller: Über naive und sentimentalische Dichtung, zitiert nach Maisak 1992, S. 105

sium führt.“⁵⁶⁹ Ähnlich diesem Gedanken wurden auch Gartenanlagen als neues Arkadien oder Elysium geschaffen. Und so stand auch ein Teil des Neuen Gartens, in dem sich das Marmorpalais befindet, symbolisch für das Elysium.⁵⁷⁰ In diesem Garten sieht Clemens Alexander Wimmer zahlreiche freimaurerische Elemente vereint, so auch Bestandteile des freimaurerischen Initiationsritus, der den Lehrling durch die Dunkelheit zum Licht führt. Gerade der lichte Teil des Weges durch den Park führt am Ufer des Heiligen Sees vorbei bis zum Marmorpalais. Dies ist genau die Ansicht, die auf der Wanddekoration im Paretzer Schlafzimmer zu sehen ist. Auch das Schlösschen auf der Pfaueninsel wurde damals in arkadischer Tradition gesehen. So wurde der Bau als „römisches Landhaus“ bezeichnet⁵⁷¹ und in weiten Teilen bewusst als Wildnis belassen, die im Verbund mit dem Otaheitischen Kabinett unter anderem auf die paradiesischen Verhältnisse der Südsee anspielt, die im 18. Jahrhundert ebenfalls unter arkadischen Gesichtspunkten gesehen wurde.⁵⁷² Dass es gegen Ende des 18. Jahrhunderts bereits Tradition war, das Potsdamer Gartenreich als Arkadien zu betrachten, verdeutlicht eine Ansicht von *Schloss Sanssouci auf einer Supraporte in dessen Konzertzimmer* (Abb. 197). Sie wurde um 1746/47 von Charles Sylva Dubois gemalt⁵⁷³ und zeigt das Schloss durch einen fiktiven See in die Ferne entrückt. Den Vordergrund dominiert ein steinerner Sarkophag, an dessen Sockel drei Hirten in zeitgenössischem Gewand mit ihrer Herde lagern und das Grab näher betrachten. Poussins Darstellung des ‚Et in Arcadia ego‘, die bei diesem durch antikische Gewänder in eine geschichtliche Ferne gerückt wurde, ist hier in das zeitgenössische 18. Jahrhundert versetzt und Sanssouci zu einem neuen Arkadien geworden. Bezogen auf die Dekoration des Paretzer Schreibkabinetts lässt sich diese als arkadischer Ort interpretieren, der von der Potsdamer Parklandschaft gebildet wird.

In der Dekoration des Speisesaals von Schönbusch wird die arkadische Landschaft wiederum thematisiert. Wie oben gezeigt, galten auch die Alpen als neues Arkadien, in dem seine Bewohner ein karges, aber freies Dasein im Einklang mit der Natur führten. Insbesondere die Sonderform des Tempe-Motivs, das mit dem Tempetal die rauhere, von einer Felsschlucht und einem Flusstal bestimmte Seite Arkadiens zeigt⁵⁷⁴, wurde mit den natürlichen Gegebenheiten der Alpen in Verbindung gebracht. So taucht ein Vergleich mit

⁵⁶⁹ Friedrich Schiller: Über naive und sentimentalische Dichtung, zitiert nach Maisak 1992, S. 106f.

⁵⁷⁰ Wimmer 1993, S. 169

⁵⁷¹ Seiler 2000, S. 13

⁵⁷² Seiler 2000, S. 10f.. Ein Raum wurde ja auch wie oben bereits besprochen als Otaheitisches Kabinett ausgemalt. Mehr zu den paradiesischen Südseevorstellungen unter dem Kapitel ‚Der Innenraum als exotisches Arkadien‘.

⁵⁷³ Abbildung in: Kat. Ausst. Potsdam 1993, S. 20

Tempe bereits in Albrecht von Hallers Gedicht über die Alpen auf. So heißt es in der IV. Strophe: „Das Schicksal hat euch hier kein Tempe zugesprochen“. Haller begründet dies im folgenden mit dem rauheren und ursprünglicheren Klima der Alpenregion, das aber letztendlich „eurer Sitten Werth hat [...] verbessert“.⁵⁷⁵ Damit lässt er schließlich den Alpen und seinen Einwohnern einen bedeutenderen und weiterentwickelteren Status zukommen als dem alten Arkadien mit seinen Hirten. Einen weiteren Vergleich der Schweiz mit Arkadien liefert auch der württembergische Rechtskonsulent Johann Jacob von Moser in einem Brief an einen Freund aus dem Jahre 1764: „Er kenne die Schweiz „zwar nicht viel mehr als man Arcadien noch aus Dichtern kennt [...], aber das Gemälde ist oft noch schöner als das Original“.⁵⁷⁶ Hierin kommt zum Ausdruck, dass es weder beim Arkadien-Topos, noch bei dem von diesem abgeleiteten Bild der Schweizer Alpen um deren wirkliche Gestalt geht, sondern vielmehr um ihre verschiedenen Bestandteile, die sich bausteinmäßig immer wieder neu zu einem paradiesischen Arkadiengemälde zusammensetzen lassen und Arkadien damit an unterschiedlichsten Orten entstehen lassen können.

Zu einer reinen Assoziation von Arkadien wird dann die Dekoration im Vorzimmer von Schloss Charlottenburg. Die hier dargestellte Szene einer Gartenredoute erinnert wie oben gezeigt an ähnliche Vorbilder Antoine Watteaus, nur hat sich dessen ‚natürlich‘ anmutende Parklandschaft in eine barocke Gartenanlage verwandelt, und die im Freien lagernde Gesellschaft Watteaus feiert nun nah beim Haus auf einer Terrasse. Seine als ursprüngliche Natur getarnte Parklandschaft ist in Schloss Charlottenburg zu einem eindeutig von Menschenhand und Zivilisation gestalteten Garten geworden, der aber dennoch als ‚locus amoenus‘ aufgefasst werden kann. Seine traumhaft-unwirkliche Stimmung wird durch den silbrig-grauen Farbkanon des Gartenbereiches erzeugt. Sie ist es, die schließlich das Arkadienthema anklingen lässt.

Ungewöhnlicherweise werden mit der Charlottenburger Dekoration einmal lebensgroße Figuren in den Landschaftsausblick mit einbezogen.⁵⁷⁷ Diese finden sich ansonsten eher in

⁵⁷⁴ Maisak 1981, S. 19; Ulrich Müller: Sehnsuchtslandschaft Tempe, in: Reinhard Wegner (Hg.): Deutsche Baukunst um 1800, S. 27-53

⁵⁷⁵ Albrecht von Haller, Die Alpen, abgedruckt in: Busch 1997, S. 177

⁵⁷⁶ zitiert nach Perrig 1999, S. 83

⁵⁷⁷ Um 1776 gestaltete Adam Friedrich Oeser den Chinesischen Pavillon im Garten des Wittumspalais der Herzogin Anna Amalia in Weimar mit Ausblicken auf chinesische Landschaften. Unmittelbar vor und hinter den gemalten Fensteraussichten agieren etwa lebensgroße, chinesische Figuren. Die Malereien befinden sich seit 1820 im Roten Turm von Belvedere in Weimar. Siehe hierzu ausführlich Oehmig und John 1999.

weniger qualitätvollen Wandbespannungen von Schlössern des niederen Adels oder in den Wohnhäusern reicher Privatleute.⁵⁷⁸

Normalerweise sind die Landschaften frei von Menschen, allein als kleine Staffagefiguren sind sie vereinzelt im Hintergrund anzutreffen. Dies widerspricht eigentlich den typischen Darstellungsweisen von Arkadien insbesondere in Literatur und Malerei, wo ‚Menschen in einer Landschaft‘ oft thematisiert werden. Die Schönheit eines Ortes ist also nicht zweckfrei, sondern immer auf die Bedürfnisse des Menschen ausgerichtet. „Figur und Landschaft [gehören] unabdingbar zusammen, da sie nur als aufeinander abgestimmte Einheit den arkadischen Vorstellungskreis des pastoralen Seins in der idyllischen Natur evozieren.“⁵⁷⁹ Wenn nun in den meisten Landschaftsdarstellungen in der Innendekoration des 18. Jahrhunderts menschliche Gestalten fehlen, kann das auch bedeuten, dass der Betrachter des Raumes an diese Leerstelle gesetzt wird. Er schlüpft selbst in die Rolle eines Bewohners Arkadiens, wo auch immer dieses gerade verortet wird. Dadurch wird er zum unverzichtbaren Bestandteil der Zimmerdekoration, da erst in der Kombination von schönem Naturausschnitt und dem Betrachtenden der Raum zu einem ‚locus amoenus‘ wird. Diese abstrahierte Vorstellungsweise eines arkadischen Ortes weicht nun in Schloss Charlottenburg einer direkten Präsentation. Auch ohne den Betrachter hat die dargestellte Szenerie bereits den Charakter eines ‚locus amoenus‘. Er mischt sich am Ende nur noch unter die feiernde Gesellschaft und wird so zu deren lebendigem Bestandteil.

⁵⁷⁸ Diese Gruppe von Wandbespannungen wird in einer Arbeit von Trude Aldrian (Bemalte Wandbespannungen des 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Dekorationskunst des Rokoko, Graz 1952) thematisiert. Die Wandbespannungen, die mit Leim- oder Wasserfarbe sowie Öl und Tempera bemalt waren, dienten als preiswerter Ersatz für Gobelins, deren Motive sie zunächst samt Rahmung häufig übernahmen (Aldrian, S. 13). Als Themen waren Jagddarstellungen, Schäferspiele, Gesellschaftsszenen sowie mythologische Szenen populär. Zum Teil schien das Gewebe durch die Malerei durch, was die Nähe zum gewirkten Teppich noch deutlicher werden ließ. Die Malereien wurden oft von Theatermalern oder Wanderkünstlern ausgeführt (S. 15) und waren häufig nicht sehr qualitativ gearbeitet. Gegen Mitte des 18. Jahrhunderts entfernten sich die direkten Motivübernahmen von den Gobelins, als Vorlagen dienten nun häufig Kupferstiche, wobei die Themen aber ähnlich blieben (S. 17). Die Wandbespannungen wurden weiterhin oft gerahmt, wobei zum einen Gobelinsrahmungen als Vorlage dienten, zum anderen lassen sich aber auch Ähnlichkeiten zu geschnittenen Wandpaneelen feststellen, in die Bilder eingelassen wurden. Hierbei war wohl die gemalte Rahmung ein kostengünstiger Ersatz für die Schnitzereien. Zumeist zeigen die Wandbespannungen figürliche Motive, Landschaften ohne Personal sind dagegen eher selten. Wegen ihrer zumeist eher geringen Qualität, die wohl mit den geringeren finanziellen Mitteln ihrer Auftraggeber zu erklären ist, unterscheiden sie sich deutlich von den ansonsten in dieser Arbeit besprochenen Raumdekorationen und sollen daher nicht weiter thematisiert werden.

4.3. Dem Aussichtszimmer nahe stehende Raumdekorationen – Gerahmte Landschaftsaussichten

Neben den Dekorationen, die ein Zimmer vollständig in ein Gebäude verwandeln, aus dem der Betrachter in eine gemalte Landschaft blicken kann, gibt es Raumausstattungen, die eine Ausblickssituation andeuten, aber letztendlich doch ihren bildhaften Charakter bewahren und für den Betrachter so kein Gefühl einer Illusion aufkommen lassen. Da es von dieser Art der Raumgestaltung im 18. Jahrhundert recht viele Beispiele gibt, seien hier nur einige wenige exemplarisch erläutert.

Vor der Jahrhunderthälfte ist es wiederum Giovanni Francesco Marchini, der eine solche Dekoration schafft. So malte er 1735 für den Fürstbischof von Speyer, Kardinal Hugo Damian von Schönborn, den *Festsaal von Schloss Zeilitzheim* aus (Abb. 198).⁵⁸⁰ Die Wände werden durch illusionistisch gemalte Pilaster gegliedert. In die Interkolumnien sind Stuckrahmen mit Philosphenbüsten und Landschaftsdarstellungen eingelassen. Wiederum sind es die altbekannten Ruinenlandschaften Marchinis oder einfach eine hügelige Landschaft, die uns hier begegnen. Durch den kräftigen Rahmen sind sie allerdings nicht wie in Pommersfelden oder Mainz als Ausblick zu verstehen, sondern als an der Wand befestigtes Bild gedacht. Dies zeigt wie zur gleichen Zeit und vom gleichen Künstler Raumdekorationen mit unterschiedlichen Illusions-Aspekten nebeneinander bestehen können, ohne dass der einen oder anderen Gestaltungsweise eine größere oder geringere Bedeutung zukommt.

Im Rokoko gibt es solche gerahmten Landschaftsausblicke nur ganz vereinzelt, wobei jene der Zeit entsprechend zumeist in unregelmäßig geformten Rocaillerahmen erscheinen. Beispielhaft wäre hier die Dekoration des *Speisezimmers von Schloss Falkenlust* (Abb. 199) bei Brühl zu nennen, die um 1745 wohl von Johann Adolf Biarelle gestaltet wurde.⁵⁸¹ Die Wände des Raumes gliedern sich in schmale, hochrechteckige Boiserien, die auf ockerfarbenem Grund mit einer Rocailledekoration in blauen und weißen Tönen bemalt sind. Diese Malereien nehmen – eingebunden in ornamentale Formen – Bezug auf das Thema der Reiherjagd. Das Zentrum der Wandfelder wird jeweils von einer großen Rocaillekartusche bestimmt, die braun in braun eine Art Ausblick auf eine Landschaft bietet. Es sind idyllisch anmutende Landschaften mit dem üblichen Repertoire an Hügeln, Flüssen, Seen, Wasserfällen sowie Einzelbäumen und Baumgruppen. Die Rocaillekartusche in

⁵⁷⁹ Maisak 1981, S. 20

⁵⁸⁰ Seewaldt 1984, S. 182

⁵⁸¹ Hansmann 1973, S. 44

Verbindung mit der Landschaft wirkt ein wenig wie eine Aussicht auf eine irrealen Scheinwelt, was durch die monochrome Farbgebung der Landschaftsszenerie noch unterstützt wird. Zudem haben die Rocaillekartuschen durch Licht- und Schattenreflexe eine große Plastizität, die die Durchblickssituation noch unterstützt. Sicher spielt hier die bereits oben angesprochene mikromegalische Struktur der Rocaille und ihre Fähigkeit, ihre Umgebung zu einem atmosphärischen, dreidimensionalen Himmelsraum werden zu lassen, eine gewisse Rolle. In Falkenlust bleibt dieser Raum allerdings nicht unbestimmt, sondern wird zu einer idyllischen Landschaft. Dennoch hat die Malerei absolut nichts Illusionistisches an sich wie es bei den späteren Aussichtszimmern der Fall ist. Vielmehr scheint der Betrachter durch jede Kartusche wie durch ein Guckloch einen Einblick in eine für sich abgeschlossene Mikrowelt zu erhaschen, die er aber nicht betreten und an der er darum auch nicht teilhaben kann.

Ähnliche Rocaille gerahmte Landschaftsdurchblicke lassen sich auch im Konzertzimmer und ersten Gästezimmer von Schloss Sanssouci finden. Hier sind die ebenfalls idyllisch anmutenden Landschaften allerdings polychrom in Öl gemalt und als Supraporten über den Durchgangstüren angebracht, wodurch die Durchblickswirkung deutlich zurückgenommen ist und der bildhafte Charakter in den Vordergrund gestellt wird. Ein Hauch dieser Wirkung ist für den Betrachter aber dennoch zu spüren. Er resultiert aus der unregelmäßigen Form der Rocaillerahmung, die die gängige rechteckige oder runde Rahmung eines Gemäldes negiert und den Landschaftsausschnitt dadurch zufälliger und augenblickhafter wirken lässt, als würde der Blick auf die Landschaft nur kurz für den Betrachtenden freigegeben.

In züngelnde Rocaillerahmen eingebunden sind ländliche Szenen im *Spiegelkabinett der Residenz Fulda* (Abb. 200), die um 1758 von Johann Andreas Herrlein geschaffen wurden.⁵⁸² Sie korrespondieren mit den in die gleichen Rocaillerahmen eingepassten Spiegeln, die sie flammenartig umgeben. In dem kleinen Raum wird der Betrachter durch das flirrende, sich hundertfach brechende Spiegelglas vollkommen verwirrt. Die Landschaften tauchen für ihn wie in einem Traum kurz auf, um bei einer Bewegung in die ein oder andere Richtung wieder zu verschwinden und durch neue ersetzt zu werden.

Zu den Rocailledurchblicken gehört letztendlich auch die Dekoration des *Gartensaals von Schloss Miel in Swisttal* (Abb. 202, 202), das zwischen 1767-1772 für den kurkölnischen Minister Caspar Anton Freiherr von der Heyden gen. Belderbusch errichtet wurde.⁵⁸³ Die auf Leinwand gemalten Bilder, die die gesamten Wände umziehen, werden dem Bonner

⁵⁸² Residenz Fulda 1990, S. 62

Hofmaler François Rousseau zugeschrieben und entstanden 1771/72.⁵⁸⁴ Sie bilden einzelne, hochrechteckige Wandfelder, die in gemalter Weise die Paneelgliederung des Rokoko aufnehmen. Auf weißem Grund formen grün gefasste Profilstäbe und Rocaillen, denen man ihre späte Entstehungszeit deutlich ansieht, das architektonische Gerüst, indem sie eine Art Portal darstellen, das aus Lisenen und einem berankten Giebelfeld besteht. Dieses gibt jeweils den Blick auf eine ländliche Szene frei, wo Bauern und Jäger bei der Rast zu sehen sind. Letztere sind sogar einmal an einen Sarkophag gelehnt dargestellt, wo sie über ihre erlegten Beutetiere sinnieren, die am Fuße des Grabmals angehäuft sind. Sicherlich eine augenzwinkernd gemeinte Anspielung auf das ‚Et in Arcadia ego‘. Trotz der Intention des Künstlers, eine Aussichtssituation zu schaffen, ist die erzielte Wirkung doch eher bildhaft. Die Rocaillerrahmen vermögen nicht mehr zu changieren und zu flirren und damit eine irreale Situation zu erzeugen wie es bei den Beispielen zuvor der Fall war, dazu sind sie zu starr. Außerdem sind die Figuren auf den Bildern im Verhältnis zum Betrachter zu klein, so dass sie auch nicht als logische Fortsetzung des Innenraums nach außen gelten können. So bleiben es am Ende gerahmte ländliche Szenen, die den Gartensaal umziehen.

Ab den 1760er Jahren kommt eine Art von gerahmten Landschaftsaussichten auf, die sowohl den Aussichtszimmern als auch den weiter unten besprochenen Naturzimmern nahe steht und eine Art Zwischenform darstellt. Als prominenteste Beispiele können wohl die drei *Rosa-Zimmer in Schloss Schönbrunn* (Abb. 203, 204) gesehen werden. Unter Kaiserin Maria Theresia wurden die drei Räume, die an der Gartenfront des Westflügels liegen, 1763/64 von Josef Rosa mit insgesamt fünfzehn Landschaftsgemälden ausgestattet.⁵⁸⁵ Das erste und zweite kleine Rosa-Zimmer dienten damals als Antichambres, das große Rosa-Zimmer wurde als Audienz- und Festsaal genutzt.⁵⁸⁶ Die Decke und die vertäfelten Wände sind ganz in weiß gehalten und mit goldenen Profilen und Rocaillen geziert. An drei Seiten jedes Raumes wurden großformatige Landschaften in die Vertäfelungen eingelassen, die jeweils vom Sockel bis zum Ansatz der Zimmerdecke reichen. Sie werden von goldenen Rahmen eingefasst und durch weiße Wandpaneele voneinander getrennt. Zu sehen sind Gebirgslandschaften, die von Flüssen oder Seen durchzogen sind, unter ihnen die Ruine Habsburg, die Stammburg der Dynastie im schweizerischen Aargau.⁵⁸⁷ Belebt werden die Gemälde durch bäuerliche Figuren mit ihren

⁵⁸³ Herzog/Penning 1994, S. 5

⁵⁸⁴ Herzog/Penning 1994, S. 16 u. 21

⁵⁸⁵ Iby 2000, S. 119

⁵⁸⁶ Iby 2000, S. 119

⁵⁸⁷ Iby 2000, S. 126

Schafen, Ziegen und Kühen, die sich gern einmal zum Ausruhen niedergelegt haben. Besonders im großen Rosa-Zimmer sind die Landschaften in ein dämmeriges Abendlicht getaucht, das den Ruhecharakter noch unterstreicht. Die Szenen, die oft durch einen großformatigen Baum im Vordergrund eingeleitet werden, haben einen weitgehend einheitlichen Horizont, so dass sie fast wie ein durch Paneele und Türen unterbrochenes Panorama wirken. Sie bestimmen stark die ländlich-ruhige Stimmung des Raumes und lassen wieder einmal das in die damalige Gegenwart versetzte Arkadienthema anklingen, das hier erneut in den Alpen lokalisiert wurde. Dennoch haben die Gemälde nichts Illusionistisches an sich. Zum einen ist ihre Größe wiederum nicht auf die des Betrachters bezogen, zum anderen wirken die zwar schmalen, eckigen Rahmen sowie die weißen Wandpaneele und die übrige ornamental aufgefasste Raumdekoration als eindeutige Trennung, die den Gemälden eine bildhafte Wirkung zukommen lässt.

Von ähnlicher Auffassung ist die Ausstattung des *Gartensaals von Schloss Wahn* (Abb. 205) bei Köln das in den 1760er Jahren für den Reichsgrafen und Bergischen Landhofmeister Ferdinand von Schall zu Bell errichtet wurde.⁵⁸⁸ Auch hier sind in eine dunkle Holzvertäfelung großformatige Gemälde eingelassen, die von der Sockelzone bis zur Decke reichen. Vor einer weiten ebenen Landschaft zeigen sie zum einen eine höfische Gesellschaft inmitten von barocken Palästen und römischen Ruinen, zum anderen bäuerliche Szenen. Die Szenen sind nur durch eine zarte goldene Leiste gerahmt und wirken fast wie ein umlaufendes Panorama, da kaum noch ‚störende‘ Elemente wie in Schönbrunn vorhanden sind. Dennoch ist auch hier die Darstellung nicht illusionistisch, sondern bildhaft gedacht, da die Szenen in ihrer Größe nicht mit der Realität des Betrachters korrespondieren.

Auch das *Arbeitszimmer* des Kurfürsten Carl Theodor von der Pfalz, das sich im *Badhaus im Schlosspark von Schwetzingen* (Abb. 206, 207) befindet, wird von großformatigen Landschaftsgemälden bestimmt. Der von Nicolas de Pigage entworfene, kleine Bau wurde etwa zwischen 1768 und 1775 errichtet⁵⁸⁹, und auch die Ausstattung der Räume erfolgte um die gleiche Zeit. Das Arbeitszimmer wird auf seiner Westseite von einem Alkoven dominiert, dem zwei korinthische Säulen vorgeblendet sind. Gemeinsam mit zwei Pilastern an der Rückwand tragen diese ein kassettiertes Dach, so dass eine Art Baldachin entsteht. Die Rückwand dieses Alkovens, der Platz für ein Ruhebett bietet, bildet ein großes, gerahmtes Landschaftsgemälde von Ferdinand Kobell, seitlich sind zwei Spiegel in die Wände eingelassen. Reisinger/Fuchs sehen in der Alkovenarchitektur einen stark

⁵⁸⁸ Benedix 1999, S. 3f.

verkürzten Säulenportikus, der wie durch eine Park-Tempelarchitektur den Blick auf die Landschaft freigibt.⁵⁹⁰ Für Heber wird hierin „das Thema des Thronsaals angesprochen“.⁵⁹¹ Das üppige klassizistische Gebälk über den Säulen sowie die mit antikisch anmutenden Elementen gestaltete Decke unterstreichen eher den Gedanken an einen Portikus. Der Vergleich mit einem Thronsaal liegt schon ferner, da Baldachine, die einen Thron überfangen, zu dieser Zeit zumeist nur an der Rückwand gestützt werden und nicht auf vier Stützen ruhen. Außerdem handelt es sich bei dem Badhaus um einen sehr privaten Rückzugsort des Kurfürsten, der auf besondere Würde- und Repräsentationsmotive verzichten kann. Die übrige Wandgestaltung vermag aber letztendlich weder die Thronsaal- und Portikus-These zu stützen. Die Wände gliedern sich in rechteckige Felder, die mit Intarsien aus verschiedenen farbigen Hölzern gestaltet sind. In diese sind im hochrechteckigen Format weitere Landschaften Kobells eingelassen, die „die wechselnden Stimmungen des Tages vom Morgen bis zum Abend in der Art der Holländer des 17. Jahrhunderts“⁵⁹² darstellen. Die ‚Baldachinarchitektur‘ könnte man in diesem Zusammenhang als Zitat einer offenen Gartenarchitektur etwa in Form eines Monopteros lesen, der hier auf vier Stützen reduziert wurde. Von dieser Architektur, die mit einer Ruhebänk ausgestattet dem Betrachter zum Verweilen dient, werden Ausblicke in eine Landschaft suggeriert, die den gesamten Ort umgibt und im einzigen Fenster genau gegenüber dem Alkoven mit der Aussicht in den Schwetzingen Park ihre Fortsetzung findet. Die Landschaften bestehen wiederum aus einer Vielzahl immer wiederkehrender Elemente wie Felsen, Flüssen, Hügeln, Seen sowie ländlich gekleideten Figuren mit ihren Tieren. Eingeleitet werden die Szenen zumeist durch einen einzelnen bizarren Baum am Rande, der Horizont ist niedrig gehalten und die Landschaft erstreckt sich weit in die Tiefe. Aber auch hier im Arbeitszimmer ist weniger die illusionistische Wirkung der Landschaftsgemälde von Bedeutung, da die Landschaften in ihrer Größe nicht auf den Betrachter bezogen sind und die Gemälde durch ihre Rahmung einfach bildhaft wirken. Die friedvolle, ruhige Stimmung, die die Bilder ausstrahlen und die so die Atmosphäre des Raumes bestimmen, der ja auch als Ruheraum diente, stehen im Vordergrund der Innenraumgestaltung.

In einem *Kabinett* des bis 1782 von Daniel Schade errichteten *Fasanenschlösschens im Park von Schloss Moritzburg bei Dresden*⁵⁹³ (Abb. 208) gerät die Gestaltung des Innen-

⁵⁸⁹ Heber 1986, S. 504 f.

⁵⁹⁰ Fuchs/Reisinger 2001, S. 152

⁵⁹¹ Heber 1986, S. 532

⁵⁹² Fuchs/Reisinger 2001, S. 152

⁵⁹³ Hartmann 1990, S. 190f.

raums mit gerahmten, gemalten Wandbespannungen an seine äußersten Grenzen. Über einem Sockel sind die Wände des kleinen Raumes bis zum Deckengesims mit großformatigen Jagdszenen bedeckt, wobei eine Darstellung jeweils die gesamte Wandfläche einnimmt. Trotz des durchlaufenden Horizontes und der Ähnlichkeit der Szenen entfalten diese keine panoramaartige Wirkung. Jedes Bild ist von einer schmalen, goldenen Leiste sowie einem gemalten Rahmen umgeben, dessen Ecken zusätzlich verstärkt sind. Leiste und Rahmen haben eine trennende Wirkung, die durch die Bildkomposition noch unterstützt wird, da jedes der Jagdbilder an den Seiten durch großformatige Bäume eingeleitet wird und auf einen Blickpunkt in der Ferne zuläuft. Zudem sind einmal die Figuren und Landschaftselemente nicht der Größe des Betrachters angepaßt.

Sind im 18. Jahrhundert die frühen gerahmten Landschaftsaussichten deutlich von Struktur und Wesen der Rocaille beeinflusst, sind für die Raumdekorationen ab der Jahrhundertmitte andere Vorbilder von Bedeutung. Für die Themen der Landschaftsdarstellungen war sicherlich wie bei den Aussichtszimmern die Landschaftsmalerei des 17. und 18. Jahrhunderts vorbildlich, die mit ähnlichen Motiven aufwartet. Für die Tendenz, die Wände vollständig mit Landschaften zu bedecken, die dennoch Einzelbilder bleiben, könnten Tapisserien des 17. und 18. Jahrhunderts eine vorbildhafte Wirkung gehabt haben. Denn gerade sie waren es, die die Wände von Zimmern oft von der Sockelzone bis zum Gesims bedeckten und dabei häufig nur Türen, Fenster und Kamine aussparten. Wie die gemalten Landschaftsaussichten sind die Tapisserien in der Regel als Einzelbilder komponiert und zusätzlich noch von einem gewebten Rahmen umgeben. Beispiele für solche Wandbehänge gibt es unzählige, exemplarisch seien hier nur einige genannt: *Apoll und Nymphen in einer Landschaft*⁵⁹⁴ (Abb. 209), *Apoll, Minerva und die Musen, Die Musen empfangen Apoll*⁵⁹⁵ (Abb. 210), *Landschaftsteppich*⁵⁹⁶ (Abb. 211) oder eine *Landschaftsvedute aus der Tenierfolge*⁵⁹⁷ (Abb. 212). Alle Landschaften sind bildhaft gerahmt, seitlich wird die Szenerie durch Bäume und Büsche eingeleitet, die den Blick in die Bildtiefe leiten. Entweder sind die dargestellten Landschaften menschenleer oder durch mythologische Szene ergänzt.

⁵⁹⁴ Brüssel, Hendrick Reyndams II, um 1700 Brüssel, Musées Royaux d'art et d'histoire. Abbildung bei Heinz 1995, S. 31

⁵⁹⁵ Brüssel, Gerard Peemans, viertes Viertel 17. Jh., Wien Kunsthistorisches Museum, Abbildung bei Heinz 1995, S. 37

⁵⁹⁶ Oudenarde, F. G. van Verren 1736, Maastricht, Rathaus, Abbildung bei Heinz 1995, S. 238

⁵⁹⁷ Lille, Guillaume Werniers, Privatbesitz, Abbildung bei Heinz 1995, S. 242

4.4. Illusionistische Naturzimmer – Der Innenraum als exotisches Arkadien

Eine Raumfolge in Schloss Ober-St. Veit in Wien

Ab den 1760er Jahren entstand in Österreich eine Gruppe von Zimmern bei denen Wände, Decken und auch Türen vollständig und zumeist übergangslos, das heißt ohne Zuhilfenahme von gemalten Fenster- oder Türdurchblicken, von einer Landschaft umgeben sind. Die Dekorationen sind topographisch fast ausnahmslos auf den Wiener Raum und Niederösterreich begrenzt und gehen auf den böhmischen Maler Johann Wenzel Bergl (1718-1789) zurück. Seine Darstellungen exotischer Landschaften schuf er zumeist für den kaiserlichen Hof in Wien, aber auch für das Stift Melk an der Donau. Im deutschsprachigen Raum sind seine Malereien in ihrer Erscheinungsform ein singuläres Phänomen, dem man zu dieser Zeit kaum Vergleichbares gegenüberstellen kann.

Die zahlreichen Landschaftszimmer Bergls lassen sich in zwei Gruppen einteilen, wobei besonders in der zweiten nochmals eine größere Entwicklung vollzogen wird. Bei ersterer wird die Szenerie durch Gruppen von Indianern und Farbigen bestimmt, die von exotischen Tieren umgeben sind und sich inmitten südländischer Pflanzen aufhalten, welche gemeinsam mit Früchten oft zu Stilleben arrangiert sind. Solche Raumdekorationen finden sich im Schloss Ober-St.Veit in Wien, im Gartenpavillon des Stiftes Melk, in Schloss Pielach (bei Melk) sowie in Schloss Donaudorf bei Ybbs. In der zweiten Gruppe, die zeitlich etwas nach den ersten figürlichen Raumdekorationen einsetzt, fehlen menschliche Darstellungen vollkommen. Dafür gewinnen die Landschaft an sich und ihre tiefenräumliche Ausdehnung an Bedeutung. Beispiele dieser Art wurden ausschließlich für den Wiener Hof geschaffen und befinden sich in der Hofburg sowie in Schloss Schönbrunn.

Johann Bergl, der seine Ausbildung an der Wiener Akademie beim österreichischen Barockmaler Paul Troger erhielt⁵⁹⁸, arbeitete zunächst im Auftrag von Kirchen und Klöstern, für die er Wand- und Gewölbefresken, aber auch Altarbilder und Kreuzwege schuf.⁵⁹⁹ Seine erste weltliche Raumausstattung, die zugleich den Beginn seiner exotischen Zimmerdekorationen darstellt, bildet eine Folge von ursprünglich sechs Räumen (heute sind nur noch vier erhalten) im Schloss Ober-St.Veit in Wien, das sich seit 1762 im Besitz von

⁵⁹⁸ Iby 2000, S. 141

⁵⁹⁹ Otto 1964

Kaiserin Maria Theresia befand.⁶⁰⁰ Wie in den Hof-Baudirektionsakten vermerkt, entstanden die Malereien in den Jahren 1762/63.⁶⁰¹ Während die Deckenmalereien als Fresken ausgeführt wurden, stellen sich die Malereien der Wände als Leinwandbilder dar, die über Holzrahmen gespannt und fugenlos aneinander gesetzt wurden.⁶⁰² Ihre Motive lassen sich auf die ‚Neu-Indien‘-Teppichfolge (Abb. 213, 214) zurückführen, die ihren Ursprung in Entwürfen der niederländischen Maler Franz Post (1612-1680) und Albert Eckhout (um 1607/10-1665) haben. Beide hatten den Prinzen Johann Moritz von Nassau-Siegen nach Brasilien begleitet, wo dieser als Gouverneur amtierte, und von ihren Reisen zahlreiche Ansichten von Landschaften, Menschen, Tieren und Pflanzen mitgebracht. Der Wunsch Moritz‘ war es, die exotische Welt Brasiliens in einer Teppichfolge zu präsentieren, zu der Eckhout und Post die Vorlagen liefern sollten. Nach 1652 wurde eine erste Serie für Friedrich Wilhelm I. von Brandenburg angefertigt, von der sich allerdings nichts erhalten hat. Im Jahre 1679 bot Prinz Moritz dann einen Teil seiner Sammlung König Ludwig XIV. als Geschenk an, unter anderem auch die Vorlagen zu der Teppichserie. Wiederum hatte der Prinz den Wunsch, danach Tapisserien anfertigen zu lassen. Die Ausführung erfolgte allerdings erst 1687, ihr folgten bis 1730 sieben Wiederholungen. Wie nah die Tapisserien den Vorbildern von Eckhout und Post kamen, kann nicht mehr nachvollzogen werden, da diese ebenfalls nicht überliefert sind. Die Teppichfolge erhielt später den Namen ‚Alt-Indien‘, um sie von der ‚Neu-Indien‘-Folge zu unterscheiden. Durch die wiederholte Verwendung der Vorlagenkartons, waren diese so abgenützt, dass man sich entschloss, neue Kartons herstellen zu lassen, da der Erfolg der Teppiche, die oft als diplomatisches Geschenk verwendet wurden, groß war. Zwischen 1737 und 1741 fertigte François Desportes daher neue Vorlagenbilder an, wobei er sich an die ‚Alt-Indien‘-Folge hielt, sie jedoch abänderte und durch neue Motive ergänzte.⁶⁰³ Eine dieser ‚Neu-Indien‘ genannten Serie befand sich auch im Erzbischöflichen Palais in Prag, wo sie Johann Bergl bei einem Besuch gesehen haben konnte.⁶⁰⁴

⁶⁰⁰ Otto 1964, S. 29

⁶⁰¹ Otto 1964, S. 29, H. H. u. St. A. Hof-Baudirektions-Akten 1761/64 fol. 266 f. – archiv. Anhang S. 6, Nr. X

⁶⁰² Otto 1964, S. 29

⁶⁰³ Heinz 1995, S. 150 u. 255. Madeleine Jarry: The „Tenture des Indes“ in the Palace of the Grand Master of the Order of Malta, in: The Burlington Magazine Sept. 1958, No. 666, Vol. C, S. 306-311; Michael Benisovich: „The History of the „Tenture des Indes“, in: The Burlington Magazine, Sept. 1943, No. 83, S. 216ff.; Thomas Bodkin: „Les Nouvelles Tentures des Indes“, in: The Burlington Magazine, März 1944, No. 84, S. 65f.; Pierre Verlet, u.a.: Le Grand Livre de la Tapisserie, Lausanne/Paris 1965, S. 140/141.

⁶⁰⁴ Otto 1964, S. 34f. Weitere Exemplare der Teppichserie befinden sich heute u. a. im Mannheimer Schloss sowie in Schloss Ehrenburg in Coburg.

Die von Bergl ausgestatteten Räume in Ober-St. Veit sind gewölbt und liegen im Erdgeschoss des Schlosses zur Gartenseite hin, zu der sie sich über Fenstertüren öffnen. Wände und Decken sind über einem niedrigen Sockel vollständig mit Malereien bedeckt, die sich bis in die Fensterlaibungen hineinziehen. Vor einem niedrigen Horizont breitet sich eine weite Meereslandschaft aus, deren Ufer von Bergen akzentuiert werden. Das Land ist äußerst karg und bildet in seiner grau-blau-grünen Färbung gemeinsam mit dem Meer und dem Himmel eine fast monochrome Folie für die Geschehnisse im Vordergrund. Ohne überleitenden Mittelgrund stellt sich hier dem Betrachter eine üppige, exotische Vegetation mit fremdländischen Tieren, Indianern und Schwarzen in nahezu Lebensgröße dar. Dabei sind die Ecken der Zimmer meist mit Palmen oder anderen exotischen Bäumen bestückt, die mit ihren Wedeln und Kronen den Übergang zum Gewölbe verschleifen. Auch die Türrahmen sind zu ihrer Maskierung von Pflanzen überwuchert. Zwischen dieses Gerüst sind weitere tropische Blumen und Büsche gesetzt, in welche an einigen Stellen zu Stilleben komponierte Früchte hineingebettet sind. Diese tropische Vegetation bildet nun die Bühne für Gruppen von Indianern und Schwarzen, die von Tieren begleitet werden. Im ersten Raum beispielsweise diskutieren zwei Indianer mit Federkrone und -rock über mehrere mit Stricken umwickelte Kisten, die am Strand liegen, während von rechts eine Schwarze mit einem Sonnenschirm in einem über eine Stange gewickelten Tuch von zwei Dienern herangetragen wird (Abb. 218). Im zweiten Raum sitzt an der Wand gegenüber den Fenstern auf einer winzigen Insel in Ufernähe inmitten einer wogenden See eine Schwarze, die einen Korb mit Blumen in der Hand hält (Abb. 215). Sie blickt zu einem Indianer, der mit Pfeil und Bogen auf einen fliegenden Vogel zielt. Im Vordergrund zieht ein Fischer ein Netz voller Fische aus dem Wasser. Die Seitenwände zieren ein Schwarzer, der ein prächtig geschmücktes Pferd heranzuführt sowie ein Kamel, auf dem ein Affe reitet. Vor ihm steht ein Lama. Die Wand zwischen den Fenstern wird von einem weiteren Jäger bestimmt, der mit dem Rücken zum Betrachter begleitet von verschiedenen Waffen in einem Gebüsch hockt und Vögeln auflauert, die in einer riesigen, mehrarmigen Kaktee hocken.

Die einzelnen Szenen wurden mit kleineren Abweichungen der ‚Neu-Indien‘-Teppichfolge entnommen. So entstammt die Schwarze im Tragetuch dem Teppich ‚La négresse portée dans un hamac‘, wobei hier eine Hängematte zum Tragen dient. Zudem ist der Sonnenschirm der Schwarzen in Ober-St. Veit europäisch-chinois geworden, während er auf dem Gobelin aus Bast und farbigem Papier zu sein scheint. Die hier schwarzen Träger sind in Wien Indianern gewichen. Das Pferd mit Führer sowie Kamel, Affe und Lama sind dem Teppich ‚Le cheval pommelé ou le chameau‘ entnommen und

wurden von Bergl auf zwei Wände aufgeteilt. Die Gruppe auf der Insel wurde von ‚Les pêcheurs‘ inspiriert, wobei auf einen zweiten Fischer, der mit seinem Blick zum Jäger und zur schwarzen Frau mit Korb die Gruppe zusammen hielt, verzichtet wurde. Der Jäger unter der Kaktee schließlich zitiert den Teppich ‚Le chasseur indien‘. Die acht Gobelins der ‚Neu-Indien‘-Folge waren einzeln von einer Bordüre gerahmt. Sie waren jeweils als Einzelbilder komponiert und sollten möglichst einen gesamten Raum mit fremdländischen Ansichten schmücken. Bergl gestaltet nun die Einzelbilder zu einer das Zimmer ohne Unterbrechung umlaufenden Szenerie um. Dabei stieß er bei der Übertragung auf gewisse Schwierigkeiten. So musste er die sehr dichten, zum Teil überquellenden Bildkompositionen der ‚Neu-Indien‘-Folge auseinander ziehen und durch eigene Elemente ergänzen, um überhaupt alle Wandflächen in den insgesamt sechs Räumen bedecken zu können. Dabei kam es sicherlich zu dem merkwürdigen Kontrast zwischen dem üppig gefüllten Vordergrund und dem kargen Hintergrund, da dieser auf den Gobelins so gut wie keine Rolle spielt. Er stellt eine nicht sehr gelungene Lösung Bergls dar. Hinzu kommt, dass die einzelnen Gruppen völlig beziehungslos nebeneinander bestehen und keine erzählerische Verbindung eingehen, die bei der Art der Raumdekoration in Ober-St. Veit ja möglich gewesen wäre. Otto behauptet, dass Bergl nur im vierten Raum zu eigenständigen Bilderfindungen kommt, die übrigen Darstellungen aber zumeist exakt von der Teppichfolge kopiert seien.⁶⁰⁵ Dies ist so nicht richtig. Bereits die Gruppe mit den Kisten im ersten Raum dürfte von Bergl selbst stammen und auch alle anderen Figuren in den Räumen drei (Abb. 216) und vier sind nicht in der ‚Neu-Indien-Folge‘ zu finden. Eine Ausnahme bildet vielleicht der kleine Negerjunge in Raum vier (Abb. 217), der vor einem Greifvogel erschreckt, er könnte von einem ähnlichen Jungen im Gobelin ‚L’éléphant ou le cheval isabelle‘ inspiriert sein. Insgesamt bieten Bergls Figurenerfindungen aber nichts Neues. Weiterhin sind es Indianer oder Schwarze, die Früchte tragen, beobachten, auf der Jagd sind oder in Gebüsch verharren. Sie bilden weiterhin keine fortlaufende Handlung, sondern beleben und akzentuieren die Landschaft, wobei sie in ihrer Haltung etwas spannungslos wirken. Im Vordergrund steht die Darstellung einer üppigen tropischen Landschaft, die von ‚Wilden‘, fremdländischen Tieren und Pflanzen belebt wird. Dabei sind es nicht irgendwelche Pflanzen und Tiere, die einfach exotisch anmuten, viele lassen sich botanisch recht genau bestimmen. Dabei folgt Bergl auch hier den Vorbildern der ‚Neu-Indien‘-Folge, die scheinbar die Pflanzen- und Tiervorlagen Albert Eckhouts sehr genau kopierten. Obwohl die wirklichen Vorlagen für die Gobelins nicht erhalten sind,

⁶⁰⁵ Otto 1964, S. 36

lassen sich doch in anderen Darstellungen Eckhouts der brasilianischen Flora und Fauna zum Teil genaue Vorbilder entdecken, die sogar Bergl in Ober-St. Veit wieder aufgreift.⁶⁰⁶ Er bemüht sich, die Vorlagen genau zu übertragen, was ihm nicht immer vollständig gelingt. So gerät etwa die Bananenblüte aus dem Gobelin ‚Les pêcheurs‘ zu einem überlängten, undefinierbaren Gebilde, und die in ‚Le chasseur indien‘ eindeutig als Tukan und gelb-blauer Ara zu erkennenden Vögel werden zu unbestimmbaren, bunten Großvögeln. Dagegen fügt Bergl auch Pflanzen hinzu, die nicht auf den Gobelins vorkommen, etwa die Kakaopflanze an der Tür von Raum vier oder aber die Ananas in Raum drei, die er sicherlich aus dem kaiserlichen Botanischen Garten kannte, wo beide Pflanzen gezogen wurden.⁶⁰⁷ Bei allem paradiesischen Überfluss, der in Bergls Landschaften an Tieren, Pflanzen und Früchten herrscht, sind die tropischen Inselfreuden – und als Inseln muss man die allseits von Wasser umgebenen Lande wohl betrachten – nicht ungestört. Von verschiedenen Seiten nahen europäische Segelschiffe heran (erstes und viertes Zimmer), die bereits ihre Beiboote entsandt haben, um damit an Land zu rudern, wo sie in Raum vier bereits angelandet sind. Auch die von Seilen umwickelten Pakete in Raum eins, die von den Indianern mißtrauisch begutachtet werden, scheinen europäischen Ursprungs zu sein. Der Betrachter der Räume kann sich so selbst als europäischer Reisender fühlen, der mit der unbekannten Fülle tropischer Regionen konfrontiert wird und sich auf eine (ungefährliche) Entdeckungsreise in fremde Welten begibt. Schilderungen solcher Forschungsreisen gehörten zur populären Literatur der Zeit wie weiter unten ausführlicher gezeigt wird. Bergl verwandelt in Ober-St. Veit zum ersten Mal ganze Zimmer vollständig in exotische Landschaften um, ohne den schwierigen Übergang von Innen nach Außen durch eine Aussichtssituation zu lösen. Dennoch bietet er dem Auge des Betrachters eine Hilfestellung durch die Palmen und anderen Bäume, die Raumecken und Gewölbeansätze verdecken und einen Übergang zwischen dem in der Betrachterebene liegenden Vordergrund und der fer-

⁶⁰⁶ So malte Albert Eckhout eine Serie von monumentalen Gemälden der verschiedenen in Brasilien lebenden ethnischen Gruppen inmitten einer brasilianischen Landschaft, in der sehr detailliert Tiere und Pflanzen dargestellt sind. Die Gemälde befinden sich heute im Dänischen Nationalmuseum (siehe Schjellerup 2004, S. 91). Beispielhaft sind zu bestimmen: Links neben dem Jäger mit Pfeil und Bogen befindet sich eine Pflanze mit gestreiften Stengeln. Sie findet sich an gleicher Stelle auch auf dem Gobelin wieder und auch auf Eckhouts Gemälde mit der Tarairiu-Frau (Abb. 228) ist diese Pflanze zu sehen, bei der es sich um eine *Montrichardia linifera*, eine Pflanze mit essbaren Samen handelt. Hinter der Schwarzen mit dem Korb ist eine Bananenstaude zu sehen, die dort ebenfalls im Gobelin vorkommt und auch im Gemälde mit der Tupinambà-Frau (Abb. 229). Die Kokosnuss-Palme in Raum drei hinter den Jägern ist im Gobelin ‚Les taureaux‘ zu sehen. Im gleichen Raum befindet sich hinter der hockenden Frau ein *Cassia-grandis*-Baum mit braunen, schotenähnlichen Früchten, dieser Baum ist sowohl im Gobelin ‚Le cheval rayé‘ dargestellt als auch im Gemälde mit der Tarairiu-Frau. Desweiteren lässt sich in Raum vier hinter dem hockenden Indianer zwischen den Fenstern eine Wachspalme identifizieren, die auch im Gobelin ‚La négresse porté dans un hamac‘ zu finden ist und bei Eckhout im Gemälde mit der Afrikanerin (Abb. 230) dargestellt wird.

⁶⁰⁷ Iby 2000, S. 197 u. 202

neren Landschaft in der Bildtiefe schaffen. Trotz aller Neuheiten in der Dekoration sind doch einige Bezüge zur vorangegangenen und zeitgleich immer noch existierenden ornamental-stilisierenden Raumdekoration vorhanden. So sind nahezu alle Baumstämme und Türrahmen von Weinlaub, Winden⁶⁰⁸ oder anderen Rankpflanzen bewachsen – ein Motiv, das sich im Zusammenhang mit dem Rocailleornament, den Palmstützen und zahlreichen Rahmenelementen häufig nachweisen ließ. Desweiteren durchziehen in Raum drei und vier Blütenketten den Himmel, ebenfalls ein Element aus der ornamentalen Raumdekoration der Zeit. Und auch die zu Stilleben arrangierten Früchte, die an verschiedenen Stellen im Vordergrund platziert sind, sind typische Elemente der Wand- und insbesondere Hohlkehलगestaltung in der Mitte des 18. Jahrhunderts.

Der Melker Gartenpavillon

Eine Variation, aber auch Weiterentwicklung der Malereien von Ober-St. Veit stellen die Dekorationen des *Melker Gartenpavillons* dar. Bereits 1747/48 wurde das kleine Gebäude für Abt Thomas errichtet, 1763 beauftragte Abt Urban II. dann Johann Bergl mit der malerischen Ausgestaltung.⁶⁰⁹ Der große Saal, der den gesamten Ostflügel des Pavillons einnimmt und sich über acht Fenster zum Garten öffnet, sowie ein kleiner Raum an der Westseite wurden von ihm wiederum mit exotischen Landschaftsdarstellungen – hier allerdings in Freskotechnik – ausgemalt. Die höheren Decken ließen Bergl mehr Möglichkeiten bei der Gestaltung von Palmen und anderen Pflanzen, die dadurch deutlich an illusionistischer Wirkung gewonnen haben. Wiederum sind die Malereien bis in die Fensterlaibungen hineingezogen. Durch die hohen Fenster und das pastellfarbene Kolorit der Fresken wirken sie jedoch leuchtender und heller als die etwas düsteren, wahrscheinlich auch nachgedunkelten Malereien von Ober-St. Veit. Die Fenster werden jeweils von Palmen und weiteren exotischen Bäumen flankiert, die bis in die Deckenzone hineinreichen und die Architektur des Raumes vollkommen verschleiern. Sie sind weitgehend von Ober-St. Veit übernommen⁶¹⁰ und wiederum häufig von Rankpflanzen⁶¹¹ und Blütenketten umschlungen. Dazwischen sind weitere exotische Blumen und Sträucher gesetzt, die den Rahmen für die etwa lebensgroßen Figurengruppen bilden, die zum Teil Wiederholungen der Figuren von Ober-

⁶⁰⁸ Wobei Weinlaub und Trichterwinden keine tropischen Pflanzen sind.

⁶⁰⁹ Kat. Ausst. Melk 1960, S. 290, Otto 1964, S. 52. Österreichische Kunsttopographie, Bd. III, Polit. Bezirk Melk, Wien 1909, S. 231

⁶¹⁰ Zu identifizieren wären Kokospalme, Kakaobaum, Bananenstaude, Wachspalme, Kassiebaum, Zitrone und Cashew-Baum im Ostsaal (Vergleiche das Gemälde von Albert Eckhout mit der Mestizin (Abb. 231)). Im Westraum beispielsweise Granatapfel, Tulpenbaum, Bananenstaude, Zitrone, Cashew-Baum.

⁶¹¹ Wein, Trichterwinde

St. Veit und den ‚Nouvelles Indes‘ darstellen⁶¹². Wieder sind es Indianer und Schwarze, die in Melk aber noch prächtiger ausstaffiert sind und zusätzlich durch Weiße ergänzt werden, die aber ebenfalls exotisch gekleidet und so nicht unbedingt als Europäer auszumachen sind. Es ist keine fortlaufende Handlung dargestellt, die einzelnen Felder sind vielmehr in Szenen eingeteilt, die gegenüber Ober-St. Veit deutlich an Komplexität und Einfallsreichtum besonders bei der Figurenerfindung gewonnen haben. Im Ostsaal schießt ein Jäger mit Pfeil und Bogen auf einen Vogel (Abb. 220), ein Indianerpaar ruht sich auf Kissen unter einem flatternden Baldachin aus, der locker in den Bäumen befestigt ist (Abb. 219), ein kleiner Negerjunge füttert einen Kakadu mit einem Granatapfel (Abb. 222), während ein Indianer mit einem Stock Früchte von einem Olivenbaum schlägt. Neben ihm trinken zwei weitere Indianer aus zwei koppchenartigen Gefäßen. Eine Gruppe von drei Indianern hat sich ebenfalls zum Trinken niedergelassen, von rechts wird die Gruppe von einer phantastisch gekleideten Frau mit einem Früchtekorb auf dem Kopf gerahmt, von links naht ein Schwarzer mit einem Bündel Zuckerrohr (Abb. 221). Schließlich fallen auf der großen Wandfläche an der östlichen Wand wie in Ober-St. Veit Europäer in das tropische Paradies ein (Abb. 223). Mit drei großen Segelschiffen liegen sie an der Küste vor Anker. Sie sind im Begriff, mit ihren Beibooten anzulanden. Möglicherweise wird hier ein historisches Ereignis thematisiert und die Szene spielt auf die ‚Entdeckung Amerikas‘ durch Christoph Kolumbus an. Hierfür sprechen die Anzahl der Schiffe⁶¹³, das rote Kreuz auf weißem Grund in den Flaggen sowie die historisierende Kleidung der Europäer mit Pluderhosen und Federhelmen. Das sich im Hintergrund abspielende Geschehen wird im Vordergrund von einer Gruppe von Indianern und Schwarzen mit einem sich stolz aufbäumenden Schimmel vorsichtig beobachtet. Einer von ihnen, der zugleich die aufwendigste Federkrone trägt, könnte vielleicht eine Art Häuptling sein. Am vorderen Bildrand versucht ein weiterer Indianer vor den Europäern zu fliehen, dabei scheint er über den gemalten Sockel, welcher den gesamten Raum umgibt, aus dem Bild herauszuspringen. Gegenüber Ober-St. Veit führt Bergl hier ein neues illusionistisches Stilmittel in seine Malerei ein. War der Sockel zuvor noch eine trennende Barriere zwischen Betrachter und Bildraum, die bildlogisch nicht zu erklären war, so bekommt er in Melk eine neue Bedeutung. Er ist immer noch vorhanden, fungiert aber als Schwelle von der

⁶¹² Im Ostsaal wiederholen sich der Jäger mit Pfeil und Bogen sowie ein Schwarzer mit kegelförmigem Hut, der hier anstelle eines Korbes Zuckerrohr herbeiträgt. An Tieren: Nashorn, Elefant und Schlange sowie Kamel mit Affe und Lama aus den ‚Nouvelles Indes‘. Im Westsaal sind der Indianer mit dem Pferd, der von Stieren gezogene Karren sowie der Fischer in Rückenansicht aus den ‚Nouvelles Indes‘, bzw. Ober-St. Veit übernommen, desweiteren der Löwe, der ein Tapir anfällt.

⁶¹³ Kolumbus segelte mit den drei Schiffen Santa Maria, Niña und Pinta Richtung Amerika.

exotischen Bildwelt in die Welt des Betrachters, wobei es immer wieder zu heiter-überraschenden Details kommt. An verschiedenen Stellen scheint Wasser aus dem Bild in den Raum zu schwappen, das gleichzeitig Fische und Krabben mit sich führt. In der Südostecke des Raumes stolziert ein Flamingo durch das Wasser, das dadurch über die Brüstung spritzt und eine Schildkröte nassspritzt. Verschiedene Pflanzen ranken in den Saal hinein und immer wieder lassen die Indianer nach ‚altbewährter Barockmanier‘ ein Bein über die Brüstung hängen. Durch die illusionistischen Verbindungen zum Innenraum kann sich der Betrachter viel mehr als in Ober-St. Veit in die exotische Landschaft hineinversetzt fühlen. Bergl spielt hier mit den Bildrealitäten. Zum einen wird seine Malerei durch den Sockel als Bild entlarvt, zum anderen scheint dieses Bild aber durch die Kommunikation mit der Betrachterwelt lebendig geworden zu sein.

Der westliche Raum des Melker Gartenpavillons stellt eine Variation des Ostsaaals dar, bei der die grundsätzliche Konzeption die gleiche bleibt. Die Hauptszene bestimmt eine weiße, reich geschmückte Indianerin, die am Ufer des Meeres sitzt und geöffnete Muscheln mit Perlen im Arm hält (Abb. 224). Sie wird von weiteren Indianern und Schwarzen umgeben. Im Vordergrund zieht ein Fischer ein Netz aus dem Wasser – eine Wiederholung aus Ober-St. Veit. Von rechts naht ein Ochsenkarren, der mit Zuckerrohr, Granatäpfeln, Kürbissen und weiteren Früchten beladen ist. Ein liegendes Kamel schließt die Szene auf dieser Seite ab (Abb. 225). Auf der linken Seite wird wiederum der prächtig gekleidete Schwarze mit einem Pferd an der Hand zitiert (Abb. 226). Auf der Fensterseite kämpft ein Löwe mit einem Tapir (Abb. 227) – eine Übernahme aus den ‚Nouvelles Indes‘ – außerdem reicht ein Schwarzer einer Indianerin eine goldene Platte.

Neben den überzeugenderen Figurenkompositionen in Melk versucht Bergl die Darstellung der Hintergrundslandschaft zu variieren und durch Staffelungen von Hügeln, Felsen und Bergen sowie ein kräftigeres Kolorit eine größere Bildtiefe zu erzielen. Dennoch fällt es ihm schwer, die berstende Fülle von Pflanzen, Tieren und Figuren in den Hintergrund weiterzuführen, so dass die Figuren im Vordergrund wie auf einer Bühne zu agieren und im Hintergrund von einer Landschaftsfolie hinterfangen zu sein scheinen.

Auch in Melk wurden charakteristische Elemente der ornamentalen Raumdekoration des Rokoko erneut aufgegriffen wie die von Pflanzen umrankten Stämme der Bäume, die Fruchtstillleben und die Blumenketten. Ebenso zeugt die Gestaltung der Decke, die im Westen eine Vielzahl von Putten mit Blumenketten und im Otsaal im Zentrum wohl Fortuna mit einem Füllhorn voller Gold sowie weitere Putten mit Billiardstöcken und –

kugeln sowie Spielkarten zeigt⁶¹⁴, von einem Einfluss illusionistischer, barocker Deckenmalerei. Bergl versuchte zumeist, Pflanzen und Tiere wissenschaftlich so genau wie möglich darzustellen, wobei ihm weiterhin die ‚Nouvelles Indes‘-Serie als wichtige Vorlage diente. Sie wurde durch weitere Tiere und Pflanzen ergänzt, die Bergl wohl aus eigener Anschauung aus den kaiserlichen Gewächshäusern, der Schönbrunner Menagerie sowie vermutlich aus Pflanzen- und Tierpublikationen kannte. Insbesondere die Großpflanzen passen sich aber mit ihrer gelängten Gestalt der Raumgestaltung an, wo sie neben der Maskierung der Architektur dem Betrachter als Einstieg in die gemalte Landschaft dienen und als Flankierung der Fenster auch den optischen Übergang in den Garten bilden. Bergl versucht allerdings nicht, dem Besucher eine bestimmte tropische Landschaft vor Augen zu führen. Diese stellt sich eher als ein Sammelsurium fremdländischer Gewächse vor, die zum Teil aus verschiedenen geographischen Regionen stammen. Tropischen Bäumen wie etwa Bananenstaude, Wachspalme oder Cashew-Baum wurden mediterrane Pflanzen wie Zitrone, Granatapfel und Olive zur Seite gestellt oder mit dem Tulpenbaum aus dem östlichen Nordamerika auch ein Gewächs aus den gemäßigten Breiten. Ebenso verhält es sich mit den dargestellten Tieren. Das aus dem westlichen Südamerika stammende Lama steht neben einem Dromedar aus Nordafrika, ein afrikanischer Löwe fällt ein südamerikanisches, bzw. südostasiatisches Tapir an. Ein afrikanischer Elefant ist ebenso dargestellt wie ein Panzernashorn aus Nordindien oder ein Trampeltier aus Vorderasien.⁶¹⁵ Die Malereien entpuppen sich eher als eine Enzyklopädie der damals bekannten exotischen Flora und Fauna. Auch die Menschen unterscheiden sich durch ihre unterschiedliche Hautfarbe und Bekleidung. Es sind zwar Indianer, Schwarze und Weiße auszumachen, doch lässt ihre Kleidung keine eindeutige Zuordnung zu einem Land zu. Die Federkronen stehen wohl allgemein für Indianer, doch tragen diesen Kopfschmuck auch die weißen Frauengestalten. Die Häupter der Schwarzen sind zumeist mit einem Turban bedeckt, dieser stammt jedoch eher aus dem Repertoire der Türkenmode. Zudem tragen alle männlichen Figuren die gleichen federgeschmückten Röckchen. Bergl scheint hier einfach eine beliebige, exotisch anmutende Phantasiekleidung gewählt zu haben, um die fremdländische Atmosphäre der Malereien zu unterstreichen. Insgesamt wirken seine Wanddekorationen im Ostsaal und Westraum wie eine Ausschmückung des Themas an der Decke des Pavillon-Hauptsals, wo die vier Erdteile dargestellt sind. Tiere und Pflanzen ließen sich den vier Kontinenten zuordnen, bei den Menschen würden allerdings die

⁶¹⁴ Wohl eine Anspielung auf die Funktion des Raumes.

⁶¹⁵ Alle Angaben zur Herkunft der Tiere aus: Wolfgang Puschmann: Zootierhaltung. Tiere in menschlicher Obhut. Säugetiere, Frankfurt 2004

Asiaten fehlen. Auf jeden Fall war es Bergl wichtig den überbordenden Reichtum und die Vielfalt an Pflanzen, Früchten und Tieren in diesen fremden, paradiesisch anmutenden Ländern darzustellen, die sich auch die Europäer in Kürze zu Nutze machen sollten.

Noch kurz sei an dieser Stelle auf die Bergl-Dekorationen in den Schlössern von Pielach und Donaudorf hingewiesen. *Schloss Pielach* diente als Sommerresidenz der Melker Stiftsherren und wurde für Abt Urban II. umgestaltet, wobei u.a. von Johann Bergl 1766 ein *Saal* (Abb. 232) landschaftlich ausgemalt wurde.⁶¹⁶ Bezüglich der Gestaltung bieten die Malereien nichts grundlegend Neues, wiederum verschleiern hohe Bäume die Architektur des Raumes. Sie wurden von Ober-St. Veit und dem Melker Pavillon übernommen. Neu ist in Bergls Wandmalerei die Verwendung eines christlichen Themas. Es sind Szenen aus dem Alten Testament dargestellt wie Adam und Eva im Paradies, das Opfer Kain und Abels, die Opferung Isaaks sowie die Mosesgeschichte.⁶¹⁷ Es handelt sich um Themen, die in die Vorzeit des Christentums zurückreichen und von großer Ursprünglichkeit sind – möglicherweise eine Verbindung zu den exotischen Darstellungen von Schwarzen und Indianern, die u. a. ja auch für ein ursprüngliches Leben stehen. Oft sind die Figuren dicht gedrängt, so dass der Vegetation im Vordergrund kaum noch Raum gegeben wird. Auch hier scheinen Personen über die gemalte Brüstung zu steigen und Pflanzen in den Raum zu ranken.

In *Schloss Donaudorf* (Abb. 233) wurde im Jahre 1773 ein Saal von Bergl mit Darstellungen der vier Erdteile ausgestattet.⁶¹⁸ Hier sind die figürlichen Szenen gegenüber der Komposition der Landschaft wie in Pielach deutlich in den Vordergrund gerückt. Die Vegetation entstammt wiederum Bergls bereits bekanntem Repertoire.⁶¹⁹

Das Indianische Kabinett in Schloss Glaswein

In der Rezeption von Johann Bergl entstand in den 1760er Jahren in *Schloss Glaswein im Weinviertel nördlich von Wien* das ‚Indianische Kabinett‘ (Abb. 234), das durch den Maler

⁶¹⁶ Otto 1964, S. 67f. Siehe auch Österreichische Kunsttopographie, Bd. III., Polit. Bezirk Melk, Wien 1909, S. 433

⁶¹⁷ Eine genauere Beschreibung liefert Otto 1964, S. 68

⁶¹⁸ Otto 1964, S. 106. Die Fresken befinden sich seit 1963/64 in Schloss Laudon in Hadersdorf-Weidling, da Schloss Donaudorf bei der Errichtung des Donaukraftwerkes Ybbs-Persenbeug überflutet wurde. Die heutige Verteilung der Szenen im Raum entspricht aufgrund der anderen Raumaufteilung nicht mehr dem Originalzustand.

⁶¹⁹ Genauere Beschreibung bei Otto 1964, S. 106f.; Abbildung bei Luchner 1978, Abb. 75

J. F. Greipel gestaltet wurde.⁶²⁰ Auch hier sind Schwarze und Indianer in einer exotischen Landschaft dargestellt, wobei Greipel zu eigenen Figurenlösungen kommt. Seine Pflanzen muten exotisch an, lassen jedoch erkennen, dass sich der Maler im Gegensatz zu Bergl nie wirklich mit botanischen Publikationen oder gar ‚echten‘ Pflanzen als Vorlagen beschäftigt hat, da sie sich nicht näher bestimmen lassen und eher einer phantastischen Vorstellung von tropischen Pflanzen entspringen. Greipels Bäume sind nicht architektonisch aufgefasst und strukturieren einfach die Wandfläche, ohne aber das Wandsystem illusionistisch zu verschleiern, denn das Zimmer ist schlicht in Sockel, Wand und Decke gegliedert, wobei die Malereien nur die Wand einnehmen. Was man Greipel zugute halten kann, ist die überzeugende Staffelung der Landschaft in die Tiefe, die nicht wie bei Bergl übergangslos in einen Vorder- und Hintergrund gegliedert ist, sondern beispielsweise eine Brücke oder eine Anhöhe als Übergang benutzt.

Zwei Räume im Elisabeth-Appartement der Wiener Hofburg

Zur zweiten Werkgruppe von Bergls Wandmalereien gehören zwei Zimmer in der Wiener Hofburg sowie drei Raumfolgen in Schloss Schönbrunn, die sich erst einmal durch die fehlenden Figurendarstellungen auszeichnen und den Schwerpunkt stattdessen auf die Gestaltung der Landschaft setzen. Die frühesten Zimmer dieser Art, die um 1766 entstanden sind, gehören zum sogenannten *Elisabeth-Appartement in der Hofburg* und dienten der Kaiserin einst als Bade- und Toilettezimmer.⁶²¹ Der größere der beiden Räume, der einen unregelmäßigen, polygonalen Grundriss hat, ist mit sieben exotischen Landschaftsdarstellungen ausgestattet (Abb. 235-237). Sie wurden auf Leinwand gemalt und oberhalb eines Sockels in die Wandvertäfelung eingelassen, wo sie sich vom weißen Grund sowie den goldenen Leisten und Profilen abheben. Die Voute ist ebenfalls weiß gefasst und mit farbigen Blütenketten verziert. Sie ist vom Deckenspiegel durch ein vergoldetes Profil getrennt, aus dem in den Ecken wiederum polychrome, zum Teil sogar plastische Blütenranken hervorwachsen. Die Decke selbst ist als blauer, leicht bewölkter Himmel gestaltet, durch den einige Vögel flattern. Im Gegensatz zu Ober-St. Veit und Melk ist der illusionistische Gedanke in der Hofburg durch die Einbindung in eine herkömmliche Wand- und Deckengliederung deutlich zurückgenommen. Die Malereien selbst sind aber trotz der trennenden Wandelemente illusionistisch gedacht. Sie sind in Größe und Perspektive auf den Betrachter bezogen, außerdem durchläuft alle Bilder ein

⁶²⁰ Luchner 1978, S. 138

einheitlicher Horizont und schließlich überschneiden Bäume und Blumen die Gemäldegrenzen, um im nächsten Wandbild weiter zu wachsen.

Die Landschaften selbst stellen eine deutliche Weiterentwicklung derjenigen von Ober-St. Veit und Melk dar: Die Farben sind von äußerster Leuchtkraft und Lebendigkeit, die dem Betrachter die Vielfalt und Andersartigkeit einer exotischen Landschaft viel unmittelbarer vor Augen führen. Wie in seinen frühen Raumdekorationen besetzt Bergl auch in der Hofburg die Raumecken und Ränder der Wandfelder mit Palmen und anderen fremdländischen Bäumen. Zum ersten Mal verzichtet er jedoch auf die Darstellung von Menschen und großen Säugetieren. Sie werden durch zahlreiche wissenschaftlich exakt dargestellte Vögel wie Kronenkränich, Flamingo, Pelikan, Roter Ara und Kakadu ersetzt, die den Vordergrund jedoch nicht dominieren, sondern eher akzentuieren. Dafür lässt Bergl der Landschaft und ihrer konsequenten Entwicklung in die Tiefe eine wesentlich größere Bedeutung zukommen ließ. Wiederum ist sie als Wasserlandschaft gedacht, wobei hier allerdings eher Flüsse und Seen gemeint sind als ein Meer. Der Vordergrund wird an verschiedenen Stellen durch großformatige Blumen und kleine Büsche oder Gräser betont. Von hier entwickelt sich die Landschaft über zwei Hauptmotive kontinuierlich in die Ferne. Zum einen schaffen Erdschollen, eine Art Vordergrundbühne. Sie finden ihre Fortsetzung im Mittel- und Hintergrund in bizarren Felsen. Diametral entgegen gesetzt ergießt sich Wasser, das durch zahlreiche Fische belebt ist, aus der Bildtiefe über Wasserfälle in den Vordergrund. Die Wasserfläche wird immer wieder durch Felsbrocken und kleine Inseln betont, die gleichzeitig den Mittelgrund der Wandbilder ausmachen. Der Hintergrund wird schließlich von einer sanften, teilweise bewaldeten Hügellandschaft gebildet, die in der Ferne vollkommen verblaut, höhere Berge erahnen lässt. Sie mutet allerdings wenig tropisch an und könnte sich auch in Niederösterreich befinden. Trotz fehlender Menschen wird die Landschaft nicht in ihrer paradiesischen Ursprünglichkeit gezeigt. Die Zivilisation hat mehr noch als in Ober-St. Veit und Melk bereits Einzug gehalten. So sind im Mittelgrund auf den Felsen am Ufer verschiedene, feste Gebäude auf Substruktionsbauten zu erkennen. Otto bezeichnet diese Gebäude als chinesisch⁶²², wobei diese bis auf ihre Lage auf den Felsen allerdings nichts spezifisch Chinesisches aufweisen. Vielmehr erinnern sie an Kolonialgebäude in Brasilien, wie sie auf den Gemälden von Frans Post vorkommen.⁶²³ Die Zivilisation hat auch in einem opulenten Stilleben im dritten Wandbild von links seine Spuren hinterlassen. Im Vordergrund ist ein Weidenkorb

⁶²¹ Otto 1964, S. 66; Haslinger/Unterreiner 2000, S. 50f.

⁶²² Otto 1964, S. 67

mit Granatäpfeln, Trauben, Birnen, Pfirsichen und Melonen überquellend gefüllt. Dieser wird von einem drappierten schneeweißen Tuch mit einer feinen Spitzeneinfassung hinterfangen, das gleichzeitig eine Porzellanschale halb verdeckt, die mit weiteren Früchten gefüllt ist, welche von einem Kakadu angeknabbert werden. Alles scheint gerade für ein Picknick vorbereitet worden zu sein. Solche Stilleben wurden wie gezeigt in einfacheren Varianten bereits häufig in den Malereien von Ober-St. Veit und Melk eingesetzt, neu ist allerdings die Verwendung von europäischen Elementen wie Porzellanschale, Spizentuch und Weidenkorb. Inhaltlich scheinen die Malereien der Hofburg chronologisch noch einen Schritt weiter zu gehen als die vorherigen Raumfolgen. Dort war das exotische Land noch allein von den ‚Wilden‘ bewohnt, wobei die Europäer im Begriff waren, es zu entdecken und für sich in Besitz zu nehmen, wie die anlandenden Schiffe und Boote verdeutlichen. In der Hofburg sind die Europäer im tropischen Paradies bereits angekommen und haben von ihm Besitz ergriffen, wie die Häuser und das Früchtestilleben zeigen. Dennoch steht das Erzählerische erst an zweiter Stelle. Im Vordergrund steht eindeutig das Interesse an der Darstellung einer fruchtbaren, überquellenden, exotischen Landschaft, in der Flora und Fauna wissenschaftlich so exakt wie möglich wiedergegeben wurden.

Der zweite, wesentlich kleinere Raum neben dem gerade beschriebenen bietet keine grundlegenden Neuerungen. Er ist allerdings in Freskotechnik ausgeführt und füllt die Wände über einem Sockel und unterhalb eines Deckengesimses ohne Unterbrechungen mit einer ähnlichen Landschaft aus, wobei die Ausführung weniger fein ist.

Das Goëss-Appartement, das Gisela-Appartement und das Kronprinzen-Appartement in Schloss Schönbrunn

Im bereits unter dem Kapitel der gemalten Laubenzimmer besprochenen *Goëss-Appartement* in Schloss Schönbrunn, das um 1770 von Johann Bergl für Kaiserin Maria Theresia als Sommerwohnung geschaffen wurde, entwickelt sich die Gestaltung der exotischen Landschaft nach den Zimmern in der Hofburg noch einmal weiter. Die beiden ersten, der vier Zimmer umfassenden Raumfolge, sind wie oben bereits ausführlich betrachtet, als Treillagepavillons gestaltet. Dabei entwickelt sich die Abfolge der Räume zu einem Gang von einem in einem Barockgarten gelegenen Gartengebäude hinaus in eine ungezähmte, exotische Naturlandschaft.

⁶²³ Siehe beispielsweise „Kapelle, Herrenhaus und Zuckermühle“, Staatliches Museum Schwerin oder

Das dritte Zimmer (Abb. 238, 239), das der Kaiserin vermutlich als Schreibzimmer diente⁶²⁴, weist schon nicht mehr die schützende Umfassung des Treillagezauns auf und auch keinen gestalteten Garten. Wiederum betritt man eine exotisch anmutende Landschaft, die an einem Gewässer lokalisiert ist, das sich aber im Gegensatz zu den kleinen Wasserfällen in der Hofburg beruhigt hat und einen glatten Wasserspiegel bildet, der die gesamte Szene ruhiger erscheinen lässt. Das Kolorit ist nicht mehr so farbenfroh kräftig wie im Elisabeth-Appartement, sondern ähnelt eher dem von Stift Melk. Wiederum verwendet Bergl hohe Bäume, die die Ecken betonen, Türen flankieren und gleichzeitig die Gewölbeansätze verschleifen. Sie sind aber insbesondere im Vergleich zu Ober-St. Veit und Melk äußerst schlank und grazil geworden und bilden kein dichtes Kronendach mehr aus, sondern geben den Blick in einen offenen Himmel frei, was die gesamte Zimmeratmosphäre ungemein luftig macht. Auch die botanisch genaue Darstellung ist Bergl hier nicht mehr so wichtig. Die Palmen weisen zwar die typischen Merkmale auf, lassen sich aber nicht in jedem Fall einer bestimmten Art zuordnen. Dies gilt in gleicher Weise für andere Pflanzendarstellungen dieses Zimmers. Auch die Verwendung von Tieren ist deutlich zurückgenommen. So fehlen Fische und große Säugetiere vollkommen, und auch die Zahl der Vögel ist auf wenige Exemplare reduziert, die sich aber bestimmten Arten zuordnen lassen wie Pfau, Diamantfasan, Goldfasan, Roter Ara und Reiher. Die Fülle von Tieren und Pflanzen, die zuvor noch deutlich von den ‚Nouvelles Indes‘-Teppichen inspiriert war und eine enzyklopädische Zurschaustellung der üppigen Flora und Fauna tropischer Länder darstellte, ist im Goëss-Appartement einer eher empirischen Sichtweise gewichen. Die Entwicklung der Landschaft in die Raumentiefe ähnelt recht genau derjenigen in der Hofburg. Wiederum schlängelt sich Wasser vom Vordergrund in die Ferne. Außerdem bestimmen die vordere Ebene Erdf Flächen, die mit verschiedenen Pflanzen bewachsen sind, allerdings nicht mehr in Felsen übergehen. Auch diese Landschaft ist nicht frei von Zivilisation, sondern beherbergt architektonische Versatzstücke, die hier aber eher an antike Vorbilder erinnern. So sind die Türen als massive Portale gebildet. Eines mit kannelierten Pfeilern und einem kräftigen, sich nach oben aufwölbenden Gebälk als Türsturz, der von einer metallenen Vase sowie einem Schild geschmückt ist. Die Natur hat sich bereits des anderen Portals bemächtigt. Es ist nur noch Ruine, dessen einer Pfeiler durch einen Baum ersetzt wird – vielleicht eine Anspielung auf die zahlreichen Architekturtheorien, die die Genese der Säule von Baumstämmen herleiten.

„Brasilianische Landschaft mit Zuckerplantage und Herrenhaus, 1652, Landesmuseum Mainz

⁶²⁴ Iby 2000, S. 148

Die Längswand des Raumes wird von einem Brunnen dominiert. In ein geschwungenes Becken ist eine große, teilvergoldete Steinvase gesetzt, auf der ein Pfau thront. Sie weist antikische Elemente auf, trägt jedoch auch verzopfte Merkmale zeitgenössischer Vasen. Ein Säulenportikus, eine weitere Vase sowie ein Säulenstumpf vervollständigen die antikisierend-exotische Landschaft. Sie lässt erneut das Arkadienthema anklingen, das hier allerdings in eine fremde südländische Welt verfrachtet wurde. Ein flatternder Baldachin und ein umgestürzter Früchtekorb scheinen auf die Nähe von Menschen zu verweisen, die die Szenerie nicht vollkommen zeitlich entrückt erscheinen lassen.

Auch im dritten Zimmer des Goëss-Appartements klingt die charakteristische ornamentale Raumausstattung der Zeit nach. So sind die Bäume wiederum von zahlreichen Blütenketten umrankt, weitere üppige Blütenketten werden von Vögeln durch den Himmel getragen und ein Spiegel auf der Fensterseite lässt noch einmal die Laubenzimmer aus Stuck und Holz anklingen. Er ist von Baumstämmen und Palmetten gerahmt und mit Blütenketten umwunden. Einzelne Zweige, „die als Kerzenhalter oder den freiplastischen Vögeln als Sitzplatz dienen“, treten „vollplastisch“ hervor.⁶²⁵ Wie bereits der Spiegel im zweiten Zimmer wirkt auch derjenige des dritten Raumes an dieser Stelle deplaziert, da hier versucht wurde, ein von seiner Genese her ornamentales Dekorationsschema neben ein illusionistisches zu setzen. Allerdings befinden wir uns zeitlich am Übergang zwischen diesen beiden Gestaltungsformen, so dass eine Mischung beider Typen durchaus verständlich scheint.

Bermerkenswert ist schließlich die Gestaltung des Sockels. Er ist in herkömmliche kassettierte Felder gegliedert, die mit Blütenketten geschmückt sind. Das Bestreben Bergls in Melk, Bild und Betrachter durch illusionistische Mittel miteinander in Beziehung treten zu lassen, wurde im Goëss-Appartement wieder zurückgenommen. Vielmehr scheint er trotz allem Illusionismus dem Betrachter die Künstlichkeit und Bildhaftigkeit der Dekoration vor Augen führen zu wollen.

Das vierte Zimmer des Goëss-Appartements (Abb. 240), das Maria Theresia wohl als Salon diente⁶²⁶, bietet gestalterisch nur wenig Neues. Wiederum präsentiert sich eine exotische Landschaft an einem Gewässer, wobei Bergl jedoch vermehrt Palmen und weitere exotische Bäume mit ausladenden Kronen verwendet, die auch wieder botanisch-exakter gemalt sind. Erneut akzentuieren einzelne Vögel die Landschaft. Die Türen sind wieder durch Portale maskiert, die aber weniger aufwendig gestaltet sind als noch im Raum zuvor und sich als Steinportale mit einem Vasenaufsatz darstellen. Fast vollkommen

⁶²⁵ Iby 2000, S. 148

fehlen weitere Hinweise auf die Anwesenheit von Menschen bis auf eine goldene Urnenvase auf einem Stein, welche als Anspielung auf das „Et in Arcadia ego“ auf das Arkadienthema verweist und durch das linke Portal zu erblicken ist. Insgesamt ist die Vegetation vom Kolorit her dunkler und dichter als die des vorhergehenden Zimmers, was den Eindruck einer menschenverlassenen Gegend noch unterstreicht. Außerdem sind die Wandbilder malerischer aufgefasst als in den Räumen zuvor. Dies rührt unter anderem daher, dass große Bäume bis in den Mittel- und Hintergrund hinein fortgesetzt wurden, die in ihrer Struktur nicht mehr bis ins letzte detailliert dargestellt, sondern mit einem flockigen, lockeren Pinselstrich in ihrer Art nur noch angedeutet wurden und so in ihren Umrissen leicht verschwommen scheinen. Sie lassen dadurch die gesamte Malerei im Hintergrund duftig verschwimmen.

Das Goëss-Appartement präsentiert sich als Weg, der zuerst aus einem geschützten, intimen Gartenpavillon in einen barocken Garten hinaus in einen gestalteten Garten führt, in den bereits exotische Pflanzen Einzug gehalten haben, dann weiter in eine ungestaltete, exotische Naturlandschaft, in der aber noch architektonische Versatzstücke Zeugnis von menschlicher Anwesenheit ablegen, wobei sowohl eine vergangene als auch eine noch gegenwärtige gemeint ist. Schließlich führt der Weg in eine fast unberührte Natur, in der sich der Mensch durch die Urne, die gleichzeitig für die Gegenwart als *memento mori* fungiert, nur noch als ‚Dagewesen‘ manifestiert. Die Türen zwischen den einzelnen Räumen leisten dabei eine wichtige Funktion als Portale in immer neue Welten. Der Weg kann als Suche nach Arkadien gedeutet werden, das hier an einem exotischen Ort lokalisiert ist. Gleichzeitig reflektieren die Malereien auch die zu dieser Zeit beliebten Forschungsreisen in fremde Länder und geben sich als geistiges Kind der Aufklärung zu erkennen. Auch der sich zu dieser Zeit vollziehende Wandel bei der Gestaltung von Gartenanlagen wird thematisiert. Deuten die beiden ersten Räume auf einen barocken Garten hin, greift insbesondere das zweite Zimmer typische Merkmale einer englischen Gartenanlage mit Staffagearchitekturen auf.

Bereits im Jahre 1773 machte Johann Bergl dem Wiener Hofbauamt ein Angebot über die Gestaltung „der drey Zimmer, welche zu Schönbrunn, vor Ihrer Königl. Hoheit Ertz Hertzog Maximilian, nach der St. Veit art, sollen fleissigst gemahlen werden“.⁶²⁷ Das Amt entschied darüber im Januar des folgenden Jahres und entschloss sich, zwei Zimmer „dem

⁶²⁶ Iby 2000, S. 147

⁶²⁷ H.H. u. StA HBA 6 fol 33 – arch. Anhang S. 7, Nr. XIV, zitiert nach Otto 1964, S. 118. Hier auch eine ausführliche Untersuchung zur Entstehungsgeschichte der Malereien.

J. Bergl accademy mahler“ und eines dem „Mahler Steinrucker“ zu überlassen.⁶²⁸ Das für einen Sohn Kaiserin Maria Theresias, Maximilian Franz, geschaffene Appartement befindet sich im südseitigen Westflügel des Schlosses im Erdgeschoss und wird heute allgemein *Gisela-Appartement* genannt, nach der Tochter Kaiserin Elisabeths, die hier im 19. Jahrhundert lebte. Im Jahre 1774 wurde die Dekoration fertiggestellt. Obwohl an der Ausmalung der Räume nach den Unterlagen augenscheinlich zwei Maler beschäftigt waren, wirken die drei Räume vollkommen einheitlich und verleiten zu der Annahme, das Martin Steinrucker vielleicht eher Hilfstätigkeiten in den Räumen ausübte, da diese ansonsten eindeutig Bergls Handschrift tragen. Auch wenn Johann Bergl seine Malereien als „nach der St. Veit art“ anbietet, haben sie sich diesen und auch denen im Goëss-Appartement gegenüber noch einmal weiterentwickelt: Wiederum fehlen menschliche Figuren und große Tiere vollkommen, und auch der aufklärerisch-erzieherische Weg „zurück zur Natur“ wird nicht mehr eingeschlagen. Die drei Räume präsentieren vielmehr recht einheitlich eine am Meer gelegene Landschaft in verschiedenen Variationen. Die Zimmer sind wiederum von einem Sockel umgeben, der hier nur von einigen wenigen Blütenketten akzentuiert wird. Darüber geht die Wand nahtlos in ein Gewölbe über. Die Ecken werden durch die altbekannten Palmen betont, die in vorderster Ebene angeordnet sind und von Buschwerk umgeben sind. Zur Mitte der Wandseiten öffnet sich dann die Landschaft jeweils zu einer langgezogenen Meeresbucht, die den Blick in der Ferne auf schroffe Berge öffnet. Nur die Pflanzen am vorderen Bildrand sind genauer gemalt und lassen verschiedene Arten erkennen, dahinter sind sie wie im vierten Zimmer des Goëss-Appartements sehr malerisch aufgefasst, von duftiger Struktur und tragen zur Gesamtstimmung der Landschaft bei. Im Hintergrund ist diese recht karg und erinnert damit tatsächlich an Ober-St. Veit, wobei sie jedoch im Gisela-Appartement viel überzeugender in die Ferne geführt wird. Die Malereien wirken durch den großen Anteil an blauem Himmel sehr hell. Durch die leichte Bewölkung, die oftmals ins Graue tendiert, haben sie jedoch auch eine melancholische Note, die die Landschaft einsam und verlassen wirken lässt. Auch Tiere werden kaum noch eingesetzt, sie beschränken sich fast ausschließlich auf Vögel, die zumeist silouettenhaft durch den Himmel fliegen oder sich vereinzelt im Gebüsch niedergelassen haben. Gegenüber dem Goëss-Appartement hat das Interesse an einer wissenschaftlichen Darstellung von Flora und Fauna nochmals nachgelassen, zugunsten einer Konzentration auf die Stimmung der Raumfolge. Diese wird bedeutend von einer Vielzahl antikischer Architekturversatzstücke mitbestimmt. Im ersten Raum (Abb. 242) wird eine Ecke von

⁶²⁸ H. H. u. StA HBA 7 fol 92, 93 – archival. Anhang S. 8, Nr. XV, zitiert nach Otto 1964, S. 118

einer Art Monument betont, das von einer Urnenvase bekrönt wird, daneben liegen Gebälkstücke und andere architektonische Elemente halb überwuchert im Gebüsch. Die andere Ecke wird von einem kannelierten Säulenstumpf auf einem Postament sowie der Figur eines Rossebändigers auf einem Sockel akzentuiert. Sie flankieren einen wirklichen Keramikofen, der durch seine zylindrische Form, Kanneluren und eine Urnenvase als oberen Abschluss sowohl auf den Säulenstumpf als auch auf das Monument reagiert und die Illusion der Malerei in den Raum fortsetzt. Der weite Blick fällt im Zentrum der Längswand zudem auf einen palastartigen Rundbau am Meeresufer, der entfernt an die Engelsburg erinnert. Im nächsten Raum (Abb. 241, 244) wird eine Ecke von einem antiken Sarkophag sowie der Figur eines Neptuns bestimmt, im Hintergrund ragt die Ruine eines Tempels aus der Vegetation hervor, im Vordergrund sind weitere Architekturfragmente dargestellt. Auch in diesem Zimmer wird der Ofen mit in die Gestaltung des Raumes einbezogen. Er wird in der Wandmalerei von einem Obeliskens sowie einer Urnenvase auf einem Sockel eingefasst, die allesamt mit Blütenketten behängt sind, die auch um den Ofen geschlungen sind. Der untere Teil des kannelierten Ofens hat außerdem die gleiche Form wie der Vasensockel. Im letzten Raum (Abb. 243) finden sich wiederum ein Sarkophag sowie Architekturfragmente. Durch Bergls Werk ziehen sich die üppigen Fruchtstillleben, die auch im Gisela-Appartement an mehreren Stellen platziert sind.

Im Gegensatz zum Goëss-Appartement wird hier versucht, die Türen weitestgehend in die Landschaft miteinzubinden. So erinnern Schalen mit Früchten und Blumen, die auf den Türstürzen stehen, noch an Supraporten, ansonsten ist aber die Tür samt ihrer Laibung durchgängig landschaftlich bemalt, so dass der Betrachter durch eine einzige Landschaft zu schreiten meint, die ihn einmal durch dichte Vegetation führt, das andere Mal weite Ausblicke eröffnet. Wäre der weiße Sockel nicht, so würde sich der Betrachter unmittelbar in die Natur hineinversetzt fühlen, die proportional auf ihn bezogen ist. Der Sockel offenbart noch einmal die Künstlichkeit der gesamten Malereien.

Thematisch vermischen sich hier verschiedene Motive. Mit den Sarkophagen, die in eine idyllische Landschaft eingebettet sind, wird wieder auf den Arkadientopos angespielt. Das Traumland wird erneut in eine exotische Landschaft versetzt. Antike Bauwerke und architektonische Versatzstücke, welche zum Teil ruinös, zum Teil in ihrem vollständigen Erhaltungszustand dargestellt sind, erinnern an die vergangene Größe Roms, die aber immer noch gegenwärtig ist, wie auch die frischen Blumenketten zum Ausdruck bringen, die über zahlreiche antike Stücke gehängt wurden. Gerade in einer Zeit, zu der Ausgrabungen in Pompeji, Herculaneum und Rom durchgeführt wurden, Johann Joachim

Winkelmann 1755 die „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in Malerei und Bildhauerkunst“ sowie 1764 die „Geschichte der Kunst des Altertums“ veröffentlichte, und die antike Formensprache erneut Einzug in alle bildnerischen Kunstgattungen hielt, fügen sich Darstellungen antiker Landschaften häufig in die zeitgenössische Landschaftsmalerei ein. Bereits bei den Aussichtszimmern war diese Thematik häufig zu finden, im Gisela-Appartement wird sie nun auf ein Naturzimmer übertragen.

Im *Kronprinzen-Appartement* (Abb. 246) variiert Bergl seine Landschaftsmalereien ein weiteres Mal. Es entstand kurz nach dem Gisela-Appartement im Jahre 1774, wobei zu diesem Zeitpunkt drei Räume ausgeführt wurden. Ein weiterer kleiner Raum, der zugleich zum östlichen Kammergarten führt, wurde erst 1778 vollendet.⁶²⁹ Die Räume waren für Erzherzogin Elisabeth, eine Tochter Kaiserin Maria Theresias, bestimmt und sollten laut Bergls Kostenvoranschlag mit Malereien „auf Americanisch, mit Landschaft Prospecte etwas leichter, als die vorjährigen gemacht sind worden“ ausgestaltet werden.⁶³⁰

Dargestellt sind Flußlandschaften in einer alpenähnlichen Region, die wiederum durch exotische Pflanzen und antike Versatzstücke ergänzt werden. Erneut sind Palmen und andere fremdländische Bäume in den Ecken und neben Fenster und Türen platziert, um Übergänge zu verschleifen und dem Betrachter einen Einstieg ins Bild zu vermitteln. Sie sind in vorderster Bildebene angeordnet und zum Teil noch botanisch bestimmbar, zum Teil bereits stilisiert dargestellt. Dabei sind sie aber in ihrer Struktur genau durchgezeichnet. Ergänzt werden die Bäume durch die üblichen Fruchtestillleben, die hier aber weniger üppig sind, sowie kleine Büsche, Blumen und Gräser im Vordergrund, welche zwar noch eine Binnenzeichnung aufweisen, aber kaum mehr botanisch zu bestimmen sind. Die dahinter wachsende Vegetation, seien es Bäume, Sträucher oder Wäldchen, ist wie bereits im Gisela-Appartement mit lockerem Pinsel duftig gemalt, was die Landschaften sehr malerisch wirken lässt. Im ersten Zimmer (Abb. 245) wird die Längswand von einem Ausblick auf ein weites, von hohen Bergen gesäumtes Flusstal bestimmt. Im Hintergrund ist eine kleine Stadt zu erahnen, im Vordergrund plätschert der Fluss über Felsbrocken in einem kleinen Wasserfall herab. Rechts in einem Gebüsch befindet sich auf einem hohen Sockel eine große antike Vase, um die üppige Tücher drappiert sind. Auf der gegenüberliegenden Fensterseite führt der Weg über grüne Wiesen ebenfalls in die Berge.

⁶²⁹ Iby 2000, S. 149 sowie Otto 1964, S. 120 f. Hier umfangreiche Ausführungen zur Entstehungsgeschichte.

⁶³⁰ Der heutige Name ist auf Kronprinz Rudolf, den Sohn Kaiserin Elisabeths zurückzuführen, der die Räume im 19. Jahrhundert bewohnte. Iby 2000, S. 149

Ein an einer Palme befestigtes Tuch, ähnlich denen in Melk und im Goëss-Appartement, bekrönt die Szenerie. Im dritten Zimmer wird die Längswand auf der linken Seite von einem Brunnen mit einem Delphin und Putten eingeleitet, daneben steht auf einem Sockel eine antikisierend gekleidete Frauenfigur, die sich an einen Säulenstumpf lehnt. Ohne, dass die räumlichen Zusammenhänge genauer lokalisierbar wären, erhebt sich hinter der Skulptur eine Balkonbrüstung, auf der mehrere Kübelpflanzen stehen, die an einen Garten und ein festes Gebäude denken lassen, ohne dass eines zu erkennen wäre. Von hier weitet sich der Blick auf ein weiteres Flusstal mit einer Stadt inmitten schneebedeckter Berge, welches aber durch seine grünen Wiesen heller wirkt als sein Pendant im ersten Zimmer. Ein Pfau auf einer Urnenvase beäugt neugierig die Szene, die zudem durch eine Ananas belebt wird. Ein ähnlicher Ausblick auf der gegenüberliegenden Seite sowie einige Ruinenversatzstücke ergänzen die Malereien. Im vierten Zimmer (Abb. 248) wird die Landschaft offener und heller, die hohen Berge sind niedrigeren Hügeln gewichen. Mit einer an Inkabauten erinnernden Pyramide reagiert Bergl hier einmal auf die von ihm angekündigte „americanische“ Malerei. Ergänzt werden diese amerikanischen Elemente durch Säulenkakteen sowie Maispflanzen und Ananas im Raum zuvor. Die rechte Seite der Längswand wird aber wiederum durch antike Motive bestimmt. Auf einem Sockel steht eine Kratervase, davor lagert ein Flussgott, der ein Gefäß im Arm hält, aus dem Wasser sprudelt. In allen Zimmern sind die Türen vollkommen in die Landschaft miteinbezogen. Laibungen und Türflügel sind von allen Seiten bemalt, so dass der Betrachter in geöffneten wie geschlossenem Zustand der Türen jeweils ein vollständiges Landschaftsbild vor Augen hat. Der zweite, etwas später entstandene Raum (Abb. 247) weicht leicht von der übrigen Darstellungsweise ab. Ähnlich wie im Goëss-Appartement werden die Türen von einer ruinösen Portalarchitektur gerahmt, die hier aber antiker wirkt. Die Landschaft öffnet sich nicht in weite Ausblicke, wohl wegen der geringen Größe des Raumes wie Iby bemerkte.⁶³¹ Dafür wird die vordere Ebene durch einen Figurenbrunnen, einen Tempietto sowie einen Obelisk betont.

Im Kronprinzen-Appartement variiert Bergl Thema und Atmosphäre seiner Malereien erneut. Ist das Kolorit in den Gisela-Appartements durch die Dominanz des blauen Himmels sowie die zurückgenommene Farbigkeit der übrigen Elemente bestimmt, ist der Eindruck im Kronprinzen-Appartement vom saftigen, satten Grün der Vegetation beeinflusst. Die Wirkung der Landschaft steht eindeutig im Vordergrund, antike Elemente und insbesondere die Zusammenstellung von Tieren und botanisch bestimmbar Pflanzen ist

⁶³¹ Iby 2000, S. 149

deutlich zurückgenommen. Das Thema an sich scheint für Bergl auch keine wirklich bedeutende Rolle zu spielen. Seine Malereien stellen eher ein Capriccio aus verschiedenen fremdländischen Landschaftsversatzstücken und antikischen Fragmenten dar. Im Vordergrund steht für Bergl die illusionistische Wirkung seiner Raumgestaltungen, die den Betrachter auf ungefährliche Weise in eine exotische Welt entführen möchten.

Johann Bergls Malereien haben seltsamer Weise kaum eine direkte Nachfolge erfahren. Allerdings wird seine exotische Thematik in etwas anderer Ausprägung gegen Ende des 18. Jahrhunderts in Wandmalereien mit großformatigen Palmen und anderen fremdländischen Bäumen aufgegriffen wie weiter unten gezeigt wird. Von Bedeutung werden ab etwa 1800 auch gedruckte Panoramatapeten wie etwa ‚*Les Sauvages de la mer Pacifique*‘ der Firma Dufour von 1804⁶³² (Abb. 249) oder die ‚*Vues du Brésil*‘ der Firma Zuber von 1829⁶³³ (Abb. 250) oder aber die ‚*Grande Chasse au tigre dans l’Inde*‘ von Velay, vor 1818⁶³⁴ (Abb. 251), bei der ein Bogenschütze sogar an diejenigen aus ‚*Les Pêcheurs*‘ der Neuindien-Teppiche erinnert. Die Tapeten widmen sich der Darstellung exotischer Länder und Menschen inmitten einer fremdländischen Vegetation und wurden zumeist in einem Salon über einem Sockel angebracht, wo sie dann die gesamten Wände bedeckten. Durch das Herstellungsverfahren mit wiederverwendbaren Holzmodellen konnten die Tapeten seriell gefertigt werden. Sie waren damit einem breiteren, wenn auch nur sehr gehobenen Publikum zugänglich und lösten im 19. Jahrhundert die handgemalten Wanddekorationen immer mehr ab.

Das Große Tafelzimmer in der ehemaligen Fürstbischöflichen Residenz und das Empfangszimmer in der Domprobstei zu Passau

Einige wenige Beispiele des 18. Jahrhunderts seien angeführt, die am ehesten mit Bergls Malereien zu vergleichen wären. Zum einen das *Große Tafelzimmer in der ehemaligen Fürstbischöflichen Residenz in Passau*⁶³⁵ (Abb. 252), das um 1770 datiert wird.⁶³⁶ Der unbekannte Maler greift hier zum Teil direkt auf Vorbilder Bergls zurück, erreicht aber nicht den Illusionsgrad von dessen Dekorationen, da die Passauer Malereien sich nur auf die Wände beziehen und ansonsten in eine traditionelle Raumgliederung einfügen, die von einem holzsichtigen Sockel sowie Flügeltüren mit Supraporten aus dunklem Holz

⁶³² Nouvel-Kammerer 2000, S. 59

⁶³³ Nouvel-Kammerer 2000, S. 90f.

⁶³⁴ Nouvel-Kammerer 2000, S. 123

⁶³⁵ Bereits Müller 1957, S. 80 wies auf diesen Raum hin, lokalisierte ihn aber fälschlich in der Domprobstei.

⁶³⁶ Mader 1920, S. 370

dominiert wird. Diese Gliederungselemente verhindern einen vollkommen illusionistischen Eindruck. Zudem ist die Decke mit weißem Stuck versehen, der ein Treillagelaubendach andeutet.⁶³⁷ Dieser ist mit einigen Bandelwerkelementen sicherlich früher als die Wandmalereien zu datieren. Mader setzt allgemein die Ausstattung der Haupträume für die Zeit um 1730 an⁶³⁸, was in Bezug auf den Stuck für eine ornamental aufgefasste Laubendekoration sehr früh wäre. Auf jeden Fall steht die stilisiert dargestellte Laubendecke im starken Kontrast zu den farbigen, illusionistisch gedachten Wandmalereien. Diese zeigen wiederum eine am Ufer eines Gewässers gelegene Landschaft, die von Indianern und Tieren belebt wird. Palmen und andere exotische Bäume akzentuieren jeweils die Ränder der Malereien. Sie ähneln sehr Bergls Malereien von Ober-St. Veit und Melk, so wurde beispielsweise der Ochsenkarren aus dem Westraum des Melker Gartenpavillons direkt übernommen.

Im *Empfangszimmer der Passauer Domprobstei* (Abb. 253) befinden sich weitere exotische Landschaftsmalereien im Sinne Bergls, die aufgrund der umgebenden Ornamentleisen wohl ins späte 18. Jahrhundert zu datieren sind.⁶³⁹ Die Malereien erinnern an die des Gisela-Appartements. Sie sind frei von Menschen und öffnen sich über einem niedrigen Horizont über ein Gewässer in die Ferne, in der einige Berge zu erahnen sind. Der Vordergrund wird wiederum von Palmen und anderen exotischen Pflanzen belebt. Durch die Gliederung in einzelne, gerahmte Wandfelder sowie die ornamentale, weiße Deckengestaltung ist der Illusionismus noch mehr zurückgenommen als im Großen Tafelzimmer.

Das Otaheitische Kabinett im Schloss auf der Pfaueninsel

Ein weiteres Beispiel ist das bereits unter dem Gesichtspunkt des Palmbaummotivs besprochene *Otaheitische Kabinett auf der Pfaueninsel bei Potsdam* (Abb. 254, 255). Aus der dargestellten Bambushütte fällt der Blick durch vier bis zum Boden herabreichende Fenster auf eine Havellandschaft, die in die Tropen versetzt wurde. Nur durch ein zierliches Holzgitter ist der Betrachter von der Natur getrennt. Wie später in Schloss Paretz sieht der Betrachter das Schloss auf der Pfaueninsel samt dem Kastellanhaus sowie das

⁶³⁷ Die Deckenmitte wird konzentrisch von Treillagewerk umgeben, das von Blüten durchrankt ist ähnlich wie im Badetrakt sowie im Spalierzimmer des Neuen Schlosses zu Bayreuth. Die Voute wird von Treillageflächen eingenommen und wäre damit mit den Treillageflächen im Kabinett der Kurfürstin des Benrather Schlosses zu vergleichen. Auf den Treillagefelder tummeln sich Putten, die Blattgirlanden zur Seite aufspannen.

⁶³⁸ Mader 1920, S. 369

⁶³⁹ Mader 1920, S. 496 nennt die Malereien klassizistisch.

Marmorpalais⁶⁴⁰ in der Ferne auf einer Insel. Überhaupt scheint sich die Hütte selbst auf einer Insel oder schmalen Landzunge inmitten eines großen Sees oder Meeres zu befinden. Unmittelbar vor den Fenstern wachsen zahlreiche exotische Pflanzen. Zu den Seiten hin etwas höhere wie eine Bananenstaude, eine blühende Agave und Schilf oder aber verschiedene Ranken. Zur Mitte hin folgen niedrigere Pflanzen wie Calla, Opuntie und Ananas. Sie führen den Blick des Betrachters in die Tiefe und vermitteln vom Inneren der Hütte nach Draußen. Hier wird ein Prinzip übernommen, welches auch Bergl in seinen Malereien so oft einsetzte, exotische, zudem botanisch bestimmbare Pflanzen in die vorderste Ebene der Malerei zu setzen. Ob den Malern Peter Ludwig Burnat und Peter Ludwig Lüdke die Arbeiten Bergls bekannt waren, lässt sich allerdings nicht nachweisen. Gleichzeitig werden allgemein in der Landschaftsmalerei Szenen oft durch Bäume in der vorderen Bildebene eingeleitet, so dass die Lösung an sich keine Neuheit darstellt. Interessant ist jedoch der Versuch, botanisch genaue Darstellungen der Pflanzen zu geben, ein Prinzip, das später in Paretz ebenfalls mit heimischen Pflanzen aufgegriffen wird. Allerdings erreichen die Pflanzen im Otaheitischen Kabinett nicht die botanische Genauigkeit von denen in Bergls frühen Malereien.⁶⁴¹

Hinter den Pflanzen im Vordergrund wird der Blick über eine Wasserfläche auf verschiedene Inseln gelenkt, auf denen Pfaueninselschloss und Marmorpalais stehen. Verschiedene Palmen akzentuieren die Szenerie, die ansonsten duftig und ein wenig traumhaft verschwommen scheint. In der Ferne sind schließlich hohe Berge zu erkennen. Ergänzt werden die gemalten Ausblicke durch den wirklichen Ausblick auf die Havellandschaft durch die 3 Fenster des kleinen Raumes. Reale und imaginierte Landschaft werden so zu einer Traumlandschaft vereint, die den Betrachter des Raumes samt seiner bekannten Umgebung auf ein exotisch-paradiesisches Eiland versetzt und die Potsdamer Seenlandschaft umsomehr als ein neues Arkadien erscheinen lässt.

⁶⁴⁰ Seiler 2000, S. 80

⁶⁴¹ Ähnlichkeiten im Bildaufbau und in der Verwendung botanisch genau dargestellter exotischer Pflanzen im Vordergrund und als Rahmung des Bildes bestehen auch zu Frans Posts monumentalem Gemälde: Brasilianische Landschaft mit Casa Grande und Zuckerplantage aus dem Jahre 1652, Stedelijk Museum De Lakenthal, Leiden, Niederlande. Hier leiten Kakteen, Ananas, Apfelsinenbäume und Kokospalmen den Blick auf eine tropische Kulturlandschaft.

4.5. Einflüsse des Palmstützenmotivs sowie chinesischer Blütenbaumtapeten auf Raumdekorationen des späten 18. Jahrhunderts

Der Gartensaal im Schloss Paretz sowie der Speisesaal des Pferdestalles von Schloss Paretz

Eine Gruppe von Raumdekorationen, die dem Berglschen Exotismus thematisch nahe steht, aber seinen Illusionismus eher vermeidet, entstand im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts und konzentriert sich topographisch fast ausschließlich auf die Gegend um Berlin. Im Zuge der Ausstattung von Schloss Paretz für das Preußische Königspaar Wilhelm und Luise wurden für den *Gartensaal* (Abb. 256-258) 1797 „elf engl. Parthie Banden verschiedene Größe“ und „3 Thüstück“ von der Firma Aaron Wessely aus Berlin angeliefert.⁶⁴² Diese handgemalten Tapeten bedecken über einem kleinen Sockel alle Wände des zum Garten gelegenen Raumes. Die Wandabschnitte geben sich als Aussichten aus einem leicht chinesisch anmutenden Gebäude, wie die überkreuzenden Bambusstäbe, welche die Fensteröffnungen über einem schwarzen Rahmen schmücken, vermuten lassen. Das Schwarz lässt dabei an asiatische Lackarbeiten denken. Wie bereits im Paretzer Schreibzimmer manifestiert sich das Gebäude nur über die Fensterrahmen, ist aber ansonsten nicht als solches vorstellbar. Die eckigen Ausblicke sind dreidimensional gedacht, ein zierliches schwarzes Eisengitter im unteren Abschnitt leitet den Blick vom Innen- in den Außenraum. Unmittelbar hinter dem Fenster erheben sich stark überlängte, eher phantastisch als exotisch wirkende Pflanzen. Zum Teil sind sie einer Art zuzuordnen wie Passionsblumen, Kaiserkronen, Iris, Wein, Pfirsiche, Kirschen, Busch- und Stämmchenrosen sowie palmartige Bäume. Teilweise sind einfach Phantasiepflanzen dargestellt. Palmen und Rosenstöcke haben zarteste Stämme, die sie äußerst grazil wirken lassen. Einheimische Vögel⁶⁴³ und Schmetterlinge, die auf den Pflanzen sitzen, akzentuieren an verschiedenen Stellen die Szenerie. Hinter der vordersten Pflanzenebene verläuft eine Art Weg parallel zum Bildrand, dahinter erscheinen weitere Pflanzen, die durch ihre blasse Färbung fast wie ein Schatten der vorderen Pflanzenreihe wirken. Auch sie sind äußerst grazil und gespinstartig. Ein blassblauer Himmel schließt die Malereien nach oben ab. Im Paretzer Gartensaal entwickelt sich keine Landschaft in die Ferne, die gesamte Vegetation ist in vorderer Ebene, unmittelbar vor den Fenstern angesiedelt. Der gesamte Raum scheint

⁶⁴² Schendel 1995, S. 19ff. Eine ähnliche Tapetendekoration aus dem Jahr 1795, die vermutlich von der gleichen Firma stammte, existierte auch in Schloss Hohenzieritz (Siehe: Schendel 2005, S. 62).

⁶⁴³ Dompfaff, Meise und Rotkehlchen

dadurch in ein Gebüsch versetzt zu sein. Da alle Pflanzen schlank und stark überlängt sind und damit nicht ihrem natürlichen Wuchs entsprechen, erzeugen sie eine phantastisch-unwirkliche Atmosphäre, die durch die schattenartige Vegetation im Hintergrund einen geheimnisvollen Akzent bekommt.

Im *Pferdestall des Paretzer Schlosses* befand sich im *Speisessaal* ⁶⁴⁴ (Abb. 259, 260) eine Dekoration, die diejenige des Paretzer Gartensaal variiert und dabei gleichzeitig den Bergischen Malereien nahesteht. Sie wurde 1799 von Wilhelm Niedlich gestaltet und existierte bis zum Abriss des Pferdestalls im Jahre 1947. ⁶⁴⁵ Der Saal hatte eine etwa ovale Form und war gewölbt, was der illusionistischen Wirkung der Malereien wie bereits bei Bergl zu gute kam. Die Gliederung des Raumes in einzelne Ausblicke wie im Paretzer Schloss wurde aufgegeben, auch eine trennende Sockelzone wie bei Bergls Dekorationen fehlte. Vom Boden bis ins Gewölbe war der Raum gleichmäßig mit Malereien auf Tapeten versehen, die dem Betrachter unmittelbar eine fremdländische Vegetation vor Augen führten. Über der Bodenleiste verlief eine niedrige Erdzone. Aus dieser wuchsen verschiedene exotische Pflanzen bis zum Gewölbe empor, unter ihnen Palmen und andere Laubbäume. Ähnlich wie bei Bergl flankierten sie Fenster, Nischen oder betonten die Wandmitten. Wie im Paretzer Gartensaal wuchsen sie schlank nach oben, allerdings fehlte ihnen das Grazile und Überkünstliche der Pflanzen dort, was deren besonderen Reiz ausmacht. Es waren ziemlich abstrahierte exotische Bäume dargestellt, die botanisch nicht mehr bestimmbar sind. Ergänzt wurden sie zum einen durch niedrige Blumen und Büsche, zum anderen durch verschiedene Vögel, die etwas steif in den Zweigen oder auf dem Boden hockten. Auch hier fehlte ein Hintergrund. Es schien zwar eine Art See oder Fluß angedeutet zu sein, der übergangslos parallel zum Vordergrund verlief. Die den Raum bestimmende Vegetation befand sich aber ausnahmslos in der vordersten Bildebene. Eine Raumnische wurde in die Dekoration miteinbezogen, indem sie mit gemalten Felsbrocken ausgefüllt war auf denen verschiedene Tiere hockten. In einer anderen saß ein Chinese mit einem Sonnenschirm auf einem Sockel. Durch diesen wurde die Palmdekoration wiederum mit der Chinamode in Verbindung gebracht.

⁶⁴⁴ Den Hinweis auf diesen nicht mehr existierenden Raum verdanke ich Herrn Matthias Marr von der Schlossverwaltung Paretz.

⁶⁴⁵ Schendel 2005, S. 65

Der Sommersaal in Schloss Freienwalde

Ähnliche Dekorationen wie die des Paretzer Speisesaales entstanden zur gleichen Zeit auch in anderen preußischen Schlössern. So besaß auch *Schloss Freienwalde*, das 1798 von David Gilly für Ulrike Friederike, die Witwe von König Friedrich Wilhelm II. von Preußen, gebaut wurde, einen solchen Raum mit handgemalten Tapeten⁶⁴⁶ (Abb. 261, 262), die qualitätvoller als die des Paretzer Speisesaales waren. Wiederum bedeckten die Malereien die Wände vollständig. Die Decke war allerdings nicht gewölbt, sondern über einer kleinen Voute flach in weiß gehalten, was den illusionistischen Eindruck ein wenig minderte. Über einer niedrigen Erdscholle waren in regelmäßigem Abstand blühende Bäume auf schlanken Stämmen nebeneinander gesetzt. Die Zwischenräume wurden mit niedrigen, zumeist ebenfalls blühenden Pflanzen aufgefüllt. Dahinter folgte ein weiterer Streifen Erde, an den sich unmittelbar der wahrscheinlich in einem zarten blau zu denkende Himmel ansetzte⁶⁴⁷, der von zahlreichen Schmetterlingen durchflattert wurde.

Der Gartensaal von Haus Friedrichshuld in Philippsthal

Um 1800 gestaltete der Königliche Geheime Legationsrat Friedrich Heinrich von Diez die Räume von *Haus Friedrichshuld in Philippsthal* südlich von Berlin um.⁶⁴⁸ Die Ausstattung des *Gartensaals* (Abb. 263, 264) mit einer Secco-Malerei nimmt dabei sowohl Elemente des Paretzer Gartensaals als auch der Dekoration von Schloss Freienwalde auf. Die einzelnen Wandabschnitte sind wiederum als Ausblicke aufgefasst, wobei hier kein chinesisch anmutendes Gebäude gemeint ist, sondern durch die Ornamente bedingt ein eher klassizistisches oder antikisches. Wie in Paretz sind die Fensterausschnitte dreidimensional gedacht, dahinter sind nun wiederum in vorderster Bildebene einzelne einheimische, mediterrane und phantastische Pflanzen gesetzt, wie Sonnenblume, Zitrone, Kaiserkrone, Granatapfel oder Glockenblume. Hinter einer schmalen Erdzone kann man gerade noch eine Seenlandschaft mit Hügeln in der Ferne erahnen. Auch hier bestimmen eindeutig die Pflanzen im Vordergrund die Wirkung der Malereien. Im Gegensatz zu denen von Schloss Paretz sind sie jedoch ganz vereinzelt gesetzt, so dass ihnen die phantastisch-geheimnisvolle Wirkung fehlt und sie ein wenig wie ein provinzielles Zitat scheinen.

⁶⁴⁶ Schmitz 1914, S. 339, Schloss Freienwalde – Kleinod preußischer Landbaukunst, hg. v. Kultur GmbH Märkisch Oderland 2000, S. 16ff.

⁶⁴⁷ Leider existieren von dem Raum nur noch s/w-Fotos, so dass über die Farbigkeit nur Vermutungen angestellt werden können.

⁶⁴⁸ Schlösser, Burgen, Parks 2004, S. 63f.

Ein Saal in Schloss Nebilovy in Böhmen

Auch in Böhmen gibt es eine Raumdekoration, bei der die Wände durch große exotische Bäume gegliedert werden. Sie befindet sich heute in einem sehr schlechten Zustand in *Schloss Nebilovy* (Abb. 265), wurde um 1788 von Anton Tuvora gemalt⁶⁴⁹ und lässt bereits topographisch und zeitlich auf eine gewisse Nähe zu Bergl schließen. Raumecken, Türen und Fenster werden von schlanken Palmen besetzt, die mit ihren Kronen bis in das Gewölbe hineinreichen und den Ansatz verschleifen. Die Türen sind ähnlich wie bei Bergl als antike Ruinenportale maskiert, weitere Antikenfragmente sind zwischen die Bäume gesetzt, die Fenster präsentieren sich gleichzeitig als Ausblicke aus einer Spalierlaube. Die Malerei wirkt sehr steif, da die einzelnen Elemente ohne großes Gefühl für Perspektive oder Komposition einfach nebeneinander gesetzt wurden.

Gegenüber Bergls Malereien ist die illusionistische Wirkung der Raumdekorationen von Paretz, Freienwalde, Friedrichshuld und Nebilovy deutlich zurückgenommen. Zum einen fehlt fast vollkommen eine landschaftliche Einbettung, da das Augenmerk auf die Darstellung großer Bäume im Vordergrund gelenkt wird und ein Raum dahinter so gut wie gar nicht existiert. Zum anderen wird bei den Bäumen in ihrer Gestalt und Struktur nur vereinzelt versucht, eine botanisch bestimmbare Art darzustellen und wenn, wird sie wie in Paretz verfremdet. Zudem wird durch die gleichmäßige, additive Aneinanderreihung der Großbäume eine natürliche Wirkung verhindert. Im Vordergrund steht eine exotische Wirkung der Raumdekoration, wobei der Exotismus völlig allgemein gehalten wird und sowohl auf chinesische als auch in den Tropen beheimatete Vorbilder zurückzuführen ist. Im Zusammenhang mit Schloss Freienwalde hat Müller auf eine Ähnlichkeit mit chinesischen Papiertapeten hingewiesen, aus denen sich dieser Typ von Zimmern entwickelt habe.⁶⁵⁰

Diese These wäre zu differenzieren. Als Vorbilder kommen hier wohl insbesondere die sogenannten Blütenbaumtapeten in Frage. Die zunächst als einzelne Rollbilder gestalteten Tapeten zeigen großformatige Blütenbäume, die zumeist aus einer Erdscholle herauswachsen und sich über die gesamte Höhe des Tapetengrundes ausbreiten. Belebt werden sie durch Vögel und Insekten. Die Darstellungen „unterlagen einem fest abgesteckten Formenkanon voller symbolischer Bedeutungen. Bestimmte Konstellationen von

⁶⁴⁹ Börsch-Supan 1967, S. 310

Blumen, Vögeln und Insekten ergaben Glückwunschsymbole, deren Bedeutung den Europäern, da sie keine Kenntnis darüber besaßen, meist verschlossen blieben. Sie schilderten eine bis dahin unbekannte Flora und Fauna und begeisterten mit ihrer Feinheit der Zeichnung, sowie ihrer subtilen, naturalistischen Ausführung.⁶⁵¹ Dargestellt wurden zunächst Pflanzenarten wie Kirschen, Pfirsiche, Hortensien, Kamelien oder Päonien, später kreierten die chinesischen Malerateliers dem europäischen Geschmack entsprechend auch Phantasieblumen. Frühe Beispiele zeigen hinter den Bäumen einen hellen, neutralen Hintergrund, der im Laufe des 18. Jahrhunderts immer farbiger wurde. Waren in Europa zunächst die schmalen Rollbilder gefragt, die zumeist einen einzelnen Baum darstellten und in das Paneelgefüge der Wände eingelassen wurden, so kamen später flächigere, wandfüllende Darstellungen in Mode. Zunächst zeigten sie noch „das Kompositionsschema chinesischer Rollbilder mit additiv nebeneinandergesetzten Blütenbäumen“, später wuchsen diese zu einer homogenen Vegetation zusammen.⁶⁵² Beispiele für Blütenbaumtapeten finden sich beispielsweise in einem Fragment einer handgemalten Panoramatapete aus den 1770er Jahren, die sich in Schloss Wilhelmsthal befand und heute im Deutschen Tapetenmuseum in Kassel aufbewahrt wird (Abb. 266).⁶⁵³ Aus einem leicht welligen Boden, der durch bizarre Steinbrocken akzentuiert wird, wachsen mehrere Blütenbäume, vermutlich Kamelien, als reich verzweigter Strauch empor, in dem sich verschiedene Vögel tummeln. Weitere Beispiele in der Tradition der Rollbilder sind im *Gesellschaftssaal von Schloss Paretz* (Abb. 267) zu sehen. Getrennt von europäischen Schmuckbordüren des späten 18. Jahrhunderts, sind im Raum mehrere hochformatige Tapeten aneinandergefügt worden. Auf einem kleinen Hügel wachsen aus einem bizarren wurzelig-felsigen Gebilde wiederum reich verzweigte, sparrig wachsende Sträucher hervor, die von Vögeln belebt werden. Im Vordergrund ist jeweils ein Riesenvogel angeordnet, der das Bild dominiert. Vergleicht man solche chinesischen Blütenbaumtapeten nun mit den Dekorationen von Paretz, Freienwalde, Friedrichshuld oder Nebilovy, ist allen die Konzentration auf den Bildvordergrund gemeinsam, wo aus einem kleinen Erdstreifen die Pflanzen hervorwachsen. Auch der fehlende, unbestimmte Hintergrund und die gleichmäßige Aneinanderreihung der Bäume sind von den chinesischen Tapeten her übertragbar. Die Auffassung der Pflanze ist jedoch bei beiden Gestaltungsweisen eine andere. Die chinesischen Beispiele sind sehr graphisch gedacht und Einzelheiten sind fein gezeichnet. Außerdem wachsen die

⁶⁵⁰ Müller 1957, S. 47

⁶⁵¹ Thümmeler 1998, S. 44f.. Auch die übrigen Ausführungen zu den Blütenbaumtapeten bei Thümmeler 1998, S. 40-48

⁶⁵² Thümmeler 1998, S. 46

⁶⁵³ Abbildung bei Thümmeler 1998, S. 43

einzelnen Sträucher, um die es sich zumeist handelt, reich verzweigt nach oben, wobei sie stets spärlich belaubt sind, so dass einzelne Blätter und Blüten gut zu unterscheiden sind. Die deutschen Beispiele sind dagegen malerisch aufgefasst. Es werden zwar einzelne Blätter dargestellt, doch fehlt ihnen eine genauere Binnenzeichnung. Die Üppigkeit des Blattwerks wird dagegen betont. Außerdem sind bis auf Friedrichshuld zwischen die größeren Bäume weitere Büsche und Blumen gesetzt, um den Vordergrund aufzufüllen, während die chinesischen Beispiele an dieser Stelle Leerstellen zulassen. Letztendlich unterscheiden sich die Bäume auch in ihrem Aufbau. Bei den chinesischen Beispielen handelt es sich zumeist um Sträucher, die sich unmittelbar über der Erde verzweigen. Die deutschen Beispiele haben dagegen schlanke Stämme, die gerade nach oben führen und dort eine Krone ausbilden. Sie haben damit eher Ähnlichkeit mit Palmen, wobei in Paretz und Nebilovy zum Teil auch wirklich Palmen dargestellt sind.⁶⁵⁴

Betrachtet man noch einmal die Palmen in Bergls Malereien, fällt auf, dass diese immer an konstruktiv wichtigen Stellen eingesetzt werden, wie an Ecken, Seitenmitten, neben den Fenstern und Türen. Sie erinnern damit an das Palmbaummotiv aus dem Rokoko in seiner Funktion, einzelne Elemente des Wandsystems zu betonen oder gar zu ersetzen. Bergl scheint dieses Prinzip in seine Malereien übernommen zu haben, wobei seine Palmen jedoch gegenüber den oben besprochenen stuckierten oder gemalten, vollkommen an Natürlichkeit gewonnen haben. Das Gliederungssystem wird nicht mehr starr nachvollzogen, es dient nur noch als Grundlage, an die sich Bergls Palmbäume locker anlehnen. Ähnlich scheint es auch in Paretz, Freienwalde und Nebilovy zu sein. Hier sind die Palmen sogar steifer und gerader gewachsen als bei Bergl und erinnern in ihrer Gestalt eher an die der gemalten Palmzimmer. In ihrer gleichmäßigen Reihung scheinen sie dabei auf ein vertikales Gliederungssystem (etwa von Wandpanneelen) Bezug zu nehmen, dass nur noch imaginär vorhanden ist. Die Dekorationen scheinen letztendlich ein Konglomerat aus chinesischen Blütenbaumtapeten und dem Palmbaummotiv als Dekorationselement des Rokoko zu sein.

Ein Beispiel, das ausschließlich auf die Blütenbaumtapeten Bezug nimmt und diese dabei in eine Stuckdekoration übersetzt, entstand bereits 1751/52 im *Neuen Schloss der Eremiten*

⁶⁵⁴ Eine Dekoration, die der Paretzer nahe steht, befindet sich in dem zur etwa gleichen Zeit entstandenen Teezimmer von Schloss Schwedt. Hier sind die Wände in hochrechteckige Felder gegliedert, in die jeweils eine schmale, hochrechteckige Malerei eingelassen ist. Aus einer dichten Pflanzenzone im Vordergrund ragen schlanke Palmen mit kleinen Kronen hervor. Durch die trennenden Wandbereiche wirken die Malereien jedoch nicht wie ein Ausblick, sondern bildhaft. (Siehe: *Die Kunstdenkmäler der Provinz Brandenburg* 3,3, Kreis Angermünde, Berlin 1934, S. 236). Die Tapeten stammen vermutlich von der Berliner Firma Wessely (Siehe: Schendel 2005, S. 61).

tage in Bayreuth⁶⁵⁵ und soll hier noch kurz Erwähnung finden. Im *Chinesischen Kabinett* (Abb. 268) im Ostflügel, das im zweiten Weltkrieg zerstört wurde, verlief anstelle eines Sockels eine Zone mit bizarr geformten Felsen. Aus diesen wuchsen filigrane Blütenbäume hervor, die sich über die gesamten Wände ausbreiteten und reich verzweigten. Wie ihre chinesischen Vorbilder waren auch sie nur spärlich belaubt, so dass einzelne Blätter und Blüten, die polychrom gefasst waren, besser zur Geltung kamen. Merkwürdigerweise wurden den Blütenbäumen gerahmte, chinesische Malereien mit Genreszenen, Pflanzen- und Tierdarstellungen aufgelegt, die die Bäume teilweise überdecken. Die Kombination von Blütenbaummotiv und gerahmter Malerei erinnert an die sogenannten ‚Print Room‘ oder ‚Medaillon-Tapeten à la Chinois‘. Hierbei wurden rechteckige oder ovale Bilder mit chinesischen Malereien auf eine chinesische Tapete aufgeklebt und umrahmt.⁶⁵⁶ Diese Mode kam erst in den frühen 1750er Jahren in England auf und wurde in Bayreuth anscheinend unmittelbar aufgegriffen und auf eine Stuckdekoration übertragen.

4.6. Zum zeitgeschichtlichen Kontext der exotischen Landschaftszimmer der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts – Mythos Tahiti

Die Herkunft Johann Bergls früher Malereien von der ‚Neu-Indien‘-Teppichserie konnte bereits hinreichend geklärt werden. Der große Erfolg der Teppichfolge und auch Bergls mehrfaches Zitieren einzelner Motive dieser Tappisserien müssen ikonographisch allerdings in einem größeren, zeitgeschichtlichen Zusammenhang gesehen werden, in den auch die späteren Raumdekorationen mit ihren exotischen Pflanzen und Tieren gestellt werden können – allen voran das Otaheitische Kabinett im Schloss auf der Pfaueninsel. Bereits die Motive der ‚Neu-Indien‘-Folge hatten ihren Ursprung in den Reisedokumentationen von Albert Eckhout und Frans Post, die sie als Begleiter des Prinzen Johann Moritz von Nassau-Siegen in Brasilien gemacht hatten. Solche Entdeckungsreisen in fremde, bis zu diesem Zeitpunkt oft noch unbekannte Länder gewannen im Laufe des 18. Jahrhunderts immer mehr an Bedeutung. Sie dienten unter anderem der Eroberung und Kolonialisierung neuer Landstriche, der Aufdeckung neuer Handelsmöglichkeiten, -routen und -güter sowie der wissenschaftlichen Erforschung der neuentdeckten Länder samt ihrer Bevölkerung, Flora und Fauna. In Europa nahm man großen Anteil an solchen Forschungsreisen, die von den verschiedenen Landesfürsten oft initiiert und finanziert wurden. Berichte solcher

⁶⁵⁵ Jahn 1990, S. 109f., Abb. 71. Die Stukkaturen stammen von Giovanni Battista Pedrozzi.

Reisen zählten zur beliebten Lektüre der Zeit. Ein Ort avancierte dabei im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts zu einem der bekanntesten und meist ersehnten Ziele in der Ferne – die Südseeinsel Tahiti (Abb. 269). Sie ist die größte der Gesellschaftsinseln im Südpazifik und wurde das erste Mal vom Engländer William Wallis nach seiner Expedition von 1766-68 beschrieben. Nur kurz danach erfolgte die erste wissenschaftliche Forschungsreise nach Tahiti, die vom Franzosen Louis Antoine de Bougainville geleitet wurde und dessen Bericht, der 1771 erschien, den späteren Ruf Tahitis als irdisches Paradies und neues Arkadien begründen sollten. Bestätigt und gefestigt wurde dieser Ruf insbesondere durch die Dokumentationen der drei Reisen von James Cook zwischen 1769-1777. Besonders bedeutsam für die Rezeption Tahitis in Deutschland wurden die Berichte des in Danzig geborenen Georg Forster (1754-1794), der mit seinem Vater Johann Reinhold die zweite Reise Cooks als Wissenschaftler und Chronist begleitete.⁶⁵⁷ In allen Berichten wird die reiche Natur und das angenehme Klima Tahitis beschrieben sowie die Freundlichkeit und ursprüngliche Einfachheit seiner Bewohner gelobt. Forster bezeichnet bereits den Morgen, an dem das Schiff die Insel erreicht als „schöner“ als „ihn schwerlich je ein Dichter beschrieben“ hat und leitet das Kapitel über Tahiti mit einem Zitat aus Virgils Aeneis ein, in dem es heißt: „Kamen sie zu den Gefilden der Wonne und lieblichen Auen,/ Wo die Sitze der Frommen und glückbeseligte Haine! Reicher nun kleide der Äther mit purpurnem Licht die Gefilde.“⁶⁵⁸ Bereits hier klingt die Nähe zur Antike an, in die Tahiti immer wieder gerückt wird. In einem anderen Abschnitt bezieht sich Forster auf die Berichte Bougainvilles und beschreibt die üppige Vegetation, wobei sein Augenmerk auf den Nutzpflanzen liegt: „Wir fanden bald, daß diese Gegenden in der Nähe nichts von ihren Reizen verlören, und daß Herr von Bougainville nicht zu weit gegangen sey, wenn er dies Land als Paradies beschrieb. Wir befanden uns in einem Wald von Brodfrucht-Bäumen, (...). Hohe Cocos-Palmen ragten weit über die andren Bäume empor und neigten ihre hängenden Wipfel auf allen Seiten gegen einander hin. Der Pisang prangte mit seinen schönen breiten Blättern und zum Theil auch noch mit einzelnen traubenförmigen Früchten. Eine schattenreiche Art von Bäumen, mit dunkelgrünem Laube, trug goldgelbe Äpfel, die den würzhaften Geschmack und den Saft der Ananas hatten. Der Zwischenraum wird bald mit jungen chinesischen Maulbeerbäumen bepflanzt; (...) bald mit verschiedenen Arten von Arum- oder Zehrwurzel, mit Yams, Zuckerrohr und andern nutzbaren Pflanzen besetzt.“⁶⁵⁹ An anderer Stelle preist er die Naturschönheiten Tahitis: „Das Ufer, dessen schlängelnder

⁶⁵⁶ Thümmeler 1998, S. 46

⁶⁵⁷ Heermann 1987, S. 16f.

⁶⁵⁸ Forster 1983, S. 241 u. S. 1004, Anm. 241

Krümmung wir aufwärts folgten, brachte uns zu einem senkrecht stehenden und mit mancherley wohlriechendem Gebüsch behangenem Felsen, von welchem sich eine Crystallhelle Wasser-Säule in einen glatten klaren Teich herabstürzte, dessen anmuthiges Gestade überall mit bunten Blumen prangte. Dies war eine der schönsten Gegenden, die ich in meinem Leben gesehen. Kein Dichter kann sie so schön mahlen.“⁶⁶⁰ „Auf der Landseite erblickte das Auge vor den Bergen her, eine schmale Ebene, deren fruchtbares Ansehen, all ihren Bewohnern Überfluß und Glückseligkeit zu gewähren schien.“⁶⁶¹ Für Forster war Tahiti „einer der glücklichsten Winkel der Erde.“⁶⁶² Bougainville bezeichnet die Insel als ein „Land, wo noch die Freiheit des Goldenen Zeitalters herrscht.“⁶⁶³ Und der Naturalist und Arzt Philibert Commerson, der Bougainville auf seiner Reise begleitete, leitete seinen Tahiti-Bericht von 1769 mit den Worten ein: „Diese Insel schien mir so beschaffen, daß ich ihr schon den Namen Utopia beigelegt, den Thomas Morus seiner idealen Republik gegeben. Ich wußte noch nicht, daß Herr von Bougainville sie Neu Kythera genannt.“⁶⁶⁴ Zum topischen Bild Tahitis trugen unbedingt die Einwohner der Insel bei, die den Ruf eines wechselweise wiedergefundenen Arkadiens, Goldenen Zeitalters, Paradieses und Kytheras maßgeblich mitbestimmten. Oft wurden zu Vergleichen weitere antike Vorbilder herangezogen. So schreibt Bougainville: „Ich habe niemals so wohlproportionierte Männer gesehen: um einen Mars oder Herkules zu malen, würde man nirgends schönere Muster finden.“⁶⁶⁵ Bei Forster heißt es: „Beim Anblick der tahitischen Flotte fiel uns die Seemacht der alten Griechen ein.“ „Die Griechen waren tapfer, und daß es die Tahitier nicht minder sein müssen, beweisen die Narben ihrer Befehlshaber.“⁶⁶⁶ Die Tracht der Tahitianerinnen beschreibt er als „tunica“ „so schön als jene an den griechischen Statuen bewunderten Draperien.“⁶⁶⁷ Auch Männerphantasien von der freien Liebe der Tahitianer, in verschiedenen Berichten immer wieder erwähnt, werden in Bezug zur Antike gesetzt. So erzählt Bougainville vom Besuch eines Mädchens an Bord des Schiffes: „...sie ließ ungeniert ihre Bedeckung fallen und stand vor den Augen aller da wie Venus, als sie sich dem phrygischen Hirten zeigte; sie hatte einen göttlichen Körper“. Außerdem vergleicht er die Tahitianerinnen mit „Nymphen“.⁶⁶⁸ Immer wieder werden die Gastfreundschaft und

⁶⁵⁹ Forster 1983, S. 254f.

⁶⁶⁰ Forster 1983, S. 270

⁶⁶¹ Forster 1983, S. 253

⁶⁶² Forster 1983, S. 288

⁶⁶³ Bougainville, in: Popp 1980, S. 201f.

⁶⁶⁴ Commerson, in: Popp 1980, S. 365

⁶⁶⁵ Bougainville, in Popp: 1980, S. 201f.

⁶⁶⁶ Forster, zit. nach Heermann 1987, S. 27

⁶⁶⁷ Forster 1983, S. 243

⁶⁶⁸ Bougainville, in: Popp 1980, S. 181

das einfache, urprüngliche Leben der Bewohner im Einklang mit der Natur hervorgehoben, die mit geringen Bedürfnissen in einer nahezu klassenlosen Gesellschaft glücklich zusammenleben. Alle Phantasien der Aufklärung wurden auf Tahiti projiziert. So schreibt Forster: „Sorgen und Unglück, die uns so frühzeitig alt machen, scheinen diesem glücklichen Volk gänzlich unbekannt zu seyn.“⁶⁶⁹ und „Wir sahen in dieser Hütte das Bild von wahrer Volks-Glückseligkeit realisiert“⁶⁷⁰, außerdem „...daß wir doch endlich einen kleinen Winkel der Erde ausfündig gemacht, wo eine ganze Nation einen Grad von Civilisation zu erreichen und dabey doch eine gewisse frugale Gleichheit unter sich zu erhalten gewußt habe, dergestalt, daß alle Stände mehr oder minder, gleiche Kost, gleiche Vergnügungen, gleiche Arbeit und Ruhe mit einander gemein hätten.“⁶⁷¹ Bei einem Mahl mit einem alten Eingeborenpaar kommt Forster gar der Gedanke, „daß wir als Götter von Philemon und Baucis bewirtheet würden.“⁶⁷² Die als positiv betrachtete Gesellschaft Tahitis wird in Kontrast zur negativ konotierten zivilisierten Welt gesetzt und deren schlechter Einfluss auf das Leben der Tahitianer befürchtet: „Es ist wirklich im Ernste zu wünschen, daß der Umgang der Europäer mit den Einwohnern der Süd-See-Inseln in Zeiten abgebrochen werden möge, ehe die verderbten Sitten der civilisierten Völker diese unschuldigen Leute anstecken können, die hier in ihrer Unwissenheit und Einfalt so glücklich leben.“⁶⁷³

Das Bild von Tahiti, das sich in Europa aus den verschiedenen Reiseberichten heraus prägte, war bestimmt von einer reichen Natur, einem ungekünstelten Leben ohne Mühsal, einer weitgehend gleichen Gesellschaft ohne Neid und Eifersucht, einer unverbildeten Erotik und dem sanften Wesen und edlen Charakter der Wilden.⁶⁷⁴ Interessanterweise erhielten in Druckgraphiken, die in Europa neben den schriftlichen Reiseberichten zu Tahiti erhältlich waren, die Tahitianer oft eine antikisch klassische Gestalt (Abb. 270). Diese nicht wirklichkeitsgetreue Darstellung wurde sogar von Georg Forster kritisiert: „Der Vorwurf, welchen man denen zu Capitain Cooks voriger Reise in Kupfer gestochenen Platten mit Recht gemacht hat, daß sie nemlich, statt indianischer Gestalten, nur schöne Figuren vorstellten, die sowohl der Form als der Drapperie nach, im Geschmack der Antike gezeichnet wären, (...) trifft auch die vorgedachte Kupfertafel dieses Werks (...) Kenner finden in dieser Platte griechische Conturen und Bildungen,

⁶⁶⁹ Forster 1983, S. 271

⁶⁷⁰ Forster 1983, S. 272

⁶⁷¹ Forster 1983, S. 276

⁶⁷² Forster 1983, S. 278

⁶⁷³ Forster 1983, S. 281

⁶⁷⁴ Heermann 1987, S. 28

dergleichen es in der Südsee nie gegeben hat.“⁶⁷⁵ Beliebt wurde in der Graphik auch ein tahitisches „Et in Arcadia ego“-Motiv, bei dem Tahitianer vor einem aufgebahrten Leichnam trauern, wie beispielsweise in einem Kupferstich von Woollett für Cooks Reisebericht von 1773 (Abb. 271).⁶⁷⁶ Hierin wird die Rolle Tahitis als wiedergefundenes Arkadien nochmals deutlich.

Unfähig die Realität jenseits der aufgeklärten Topoi wahrzunehmen, wurde der gesellschaftliche ‚Naturzustand‘ der Tahitianer zum positiven Gegenbild der eigenen Gesellschaftsordnung. Der einzelne Eingeborene wurde als ‚edler Wilder‘ in die Nähe von Rousseaus ‚homme naturel‘ gerückt, dem Menschen im Urzustand, an dem sich alle Gesellschaftsformen zu messen haben. Rousseau forderte allerdings weder die Rückkehr in den Naturzustand, noch glaubte er, die Zivilisation sei das vorbestimmte Ziel jeder menschlichen Entwicklung. Die eigene Gesellschaft ist nicht das Maß der Dinge, sondern der hypothetische Zustand „den es nicht mehr gibt, den es nie gegeben hat, und den es wahrscheinlich nie geben wird, über den wir aber dennoch rechte Begriffe haben müssen, um den gegenwärtigen Zustand richtig zu beurteilen.“ Hierfür war es notwendig, „den Naturzustand zu idealisieren, was von vielen seiner Anhänger als ein Zurück zur Natur mißverstanden wurde.“⁶⁷⁷

Vor diesem zeitgeschichtlichen Hintergrund lassen sich auch die exotischen Naturzimmer des späten 18. Jahrhunderts betrachten, in denen viele der angesprochenen Motive wiederzufinden sind. Bei Bergl kehrt in Melk und Ober-St. Veit der Eingeborene wieder, der ein einfaches, naturnahes Leben in einem tropischen Paradies führt. Europäer, die dabei sind, in dieses Paradies einzudringen, werden mißtrauisch beäugt – sicherlich eine Form der Gesellschaftskritik. In der Hofburg und in Schönbrunn wird die überquellende, exotische Landschaft immer wieder mit antiken Versatzstücken, darunter oft Sarkophage oder Urnen, versetzt, die auf ein tropisches Arkadien anspielen. Ob hier genau Tahiti gemeint ist, ist nicht nachvollziehbar, erste genauere Berichte über die Insel gab es jedoch ab 1769, so dass ein Einfluss der Reiseliteratur immerhin möglich wäre. Ein klarer Bezug zu Tahiti, der bereits im Namen geben ist, besteht jedoch mit dem Otaheitischen Kabinett auf der Pfaueninsel. Hier wird allgemein der paradiesisch, arkadische Charakter Tahitis aufgegrif-

⁶⁷⁵ Kat. Ausst. Frankfurt a. M. 1976, S. 274ff.. Beispielhaft ist hier zu nennen: Aussicht auf Huahine, Stich im Bericht von 1773 über Cooks erste Reise, Abbildung bei Forster 1976, S. 275.

⁶⁷⁶ Ansicht der Insel von Huahine; mit dem Ewharra no Eatua oder Totenhaus. Stich von W. Woollett nach Parkinson und Barralet, in Hawkesworth 1774, Abbildung bei Heermann 1987, S. 43

⁶⁷⁷ Heermann 1987, S. 13. Rousseaus Ausführungen über den „homme naturel“ erschienen in seinen zwei Exkursen 1750 und 1755.

fen und die Pfaueninsel selbst unmittelbar in dieses exotische Paradies hineinversetzt.⁶⁷⁸ Das Kabinett auf der Pfaueninsel ist nicht das einzige, das Bezug auf Tahiti nimmt. So gab es im Schlosspark von Charlottenburg ein Angelhaus, das mit otaheitischen Landschaften bemalt war, in den Gärten von Schloss Bellevue, Schloss Freienwalde und in Oliva bei Danzig hat es ebenfalls Otaheitische Hütten gegeben. Außerdem gibt es im Park von Wörlitz einen Südseepavillon, der 1781-1784 von Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff erbaut wurde und eine Sammlung von Südsee-Ethnographika enthält, die Fürst Franz von Anhalt-Dessau 1775 von Georg Forster erwarb, unter ihnen auch einige Stücke von der Insel Tahiti.⁶⁷⁹ Der Palmensaal auf Schloss Wörlitz kann vielleicht auch im Zusammenhang mit dem Interesse des Fürsten an der Südsee gesehen werden. Die Dekorationen von Paretz, Freienwalde (hier gab es immerhin eine Otaheitische Hütte im Garten) und Nebilovy greifen mit ihrer Darstellung von exotischen Pflanzen und insbesondere Palmen das Motiv des Südsee-Paradieses allgemeiner auf und passen sich damit dem Geschmack der Zeit mit seiner Vorliebe für das Fremdländisch-exotische an.

Bei vielen Naturzimmer-Dekorationen erscheint ein Motiv, das eng mit der Südseethematik verknüpft ist – die Lage auf einer Insel.⁶⁸⁰ Unter den vielen Interpretationmöglichkeiten des Inselmotivs interessiert in unserem Zusammenhang die Betrachtung der Insel unter dem Gesichtspunkt der Fluchtutopie und des Asyls. „Sie ist ein sozusagen ‚wirklich bestehendes‘ (im geographischen Raum gedachtes) besseres Gegenbild zur ‚Welt‘ ‚draußen‘. Sie liegt außerhalb der Gesellschaft, wird aber als Innenraum betrachtet. Man träumt davon, auf ihr zu sein oder wandert nach ihr aus.“⁶⁸¹ Neben den Reiseberichten Bougainvilles und besonders Forsters, die immer wieder von den paradiesischen Zuständen auf Tahiti berichten, entstanden im 18. Jahrhundert weitere literarische Werke, die eine ursprüngliche, tropische Insel als Gegenort zum zivilisierten Europa zum Thema hatten und bei der Leserschaft große Popularität genossen. So erschien bereits 1731 in der Nachfolge von Daniel Defoes ‚Robinson Crusoe‘ (1719) die ‚Insel Felsenburg‘ von Johann Gottfried Schnabel, einer der erfolgreichsten deutschen Romane des 18. Jahrhunderts.⁶⁸² Hierin gerät der Sachse Albert Julius nach einem Schiffbruch auf eine einsame Insel, auf

⁶⁷⁸ Interessanterweise hat die Hütte Ähnlichkeiten mit Beschreibungen Forsters der tahitianischen Behausungen: „Sie bestanden nemlich mehrentheils nur aus einem Dach, das auf etlichen Pfosten ruhte und pflegten übrigens, an allen Seiten offen, ohne Wände zu seyn“ Forster 1983, S. 255.

⁶⁷⁹ Trauzettel o. J., S. 10. Eine Aufstellung der Sammlung enthält August Rodes Beschreibung des Fürstlichen Anhalt-Dessauischen Landhauses und Englischen Gartens zu Wörlitz von 1798, S. 119, in: Der Englische Garten zu Wörlitz, Berlin/München 1994

⁶⁸⁰ So in Ober-St. Veit, Schönbrunn, Hofburg, Paretz, Pfaueninsel, Friedrichshuld.

⁶⁸¹ Brunner 1967, S. 141. Genauer zur Inselvorstellung in der Literatur des 18. Jahrhunderts die Seiten 91-153.

⁶⁸² Brunner 1967, S. 102

der er mit anderen Schiffbrüchigen einen neuen Staat gründet, der als irdisches Paradies gesehen wird und im Laufe der Zeit Auswanderer aus Europa anlockt. Auch in den Idyllen Salomon Geßners (1756-1762) wird die Insel immer wieder thematisiert. Dabei ist die Flucht aus der Welt von großer Bedeutung. In der Zeit der ‚Empfindsamkeit‘ darf das Individuum ein privates Verlangen nach Glück haben. Es sehnt sich aus der leidigen Zeitwirklichkeit heraus und erträumt sich das private Glück der Liebe und Freundschaft in einer kleinen, privaten Einsamkeit. „Der Schauplatz des ‚kleinen‘ Glücks ist (...) häufig die Insel. Durch ihre Lage schließt sie das ‚Draußen‘ aus. Sie ist ein übersichtlicher, begrenzter Bereich. Freilich sind die Inseln der empfindsamen Dichtung meist keine großen, weltentlegenen Inseln im Ozean, sondern kleine Inselchen in den Parkweihern der Zeit. Die Einsamkeit, die man sucht, ist intim und ‚klein‘“⁶⁸³ und liegt mitten in der kultivierten Zivilisation. Bei dieser Betrachtungsweise werden auch die Dekorationen von Naturzimmern als kleine, intime Inseln, die abgeschlossen von der ‚Welt‘ sind, verständlich. Für einige Stunden des Tages konnte man sich in diese Räume zurückziehen und sich in eine andere Welt träumen.

Als letztes Beispiel für die Beliebtheit tropischer Inseln als Zufluchtsort und bessere Gegenwelt zur ‚verderbten‘, europäischen Zivilisation sei noch der Bestsellerroman ‚Paul et Virginie‘ von Jacques Henri Bernardin de Saint-Pierre aus dem Jahre 1788 erwähnt (Abb. 272).⁶⁸⁴ Die beiden Kinder Paul und Virginie wachsen auf der Insel Mauritius ungewöhnt auf und führen dort ein einfaches, aber glückliches Leben. Eines Tages holt eine Tante Virginie zur Erziehung zurück nach Frankreich. Die Zivilisation wird bedrückend und ihr Überfluss an Gütern als unnütz und den Charakter verderbend empfunden. Bei ihrer Rückkehr nach Mauritius kommt Virginie bei einem Schiffbruch ums Leben. Die Zivilisation hat Virginie schließlich den Untergang gebracht.

Ein weiterer Aspekt, der häufig bei der Gestaltung der Naturzimmer erscheint, ist die Verbindung einer phantastisch-exotischen Landschaft mit botanisch und zoologisch genau bestimmbaren Pflanzen und Tieren. Diese Verbindung stellt im späten 18. Jahrhundert keinen Gegensatz dar und als Phänomen findet es sich auch in der Literatur. So ist das Werk ‚Paul et Virginie‘ nur ein Teil des Sammelwerks ‚Etudes de la nature‘, das ansonsten vom naturkundlichen Anspruch des Amateurbotanikers Saint-Pierres zeugt.⁶⁸⁵ Auch in Rousseaus ‚Rêveries du promeneur solitaire‘ „geht bei dem zweiten Spaziergang der Text ganz selbstverständlich von botanischen Beobachtungen in den nördlichen Vororten von

⁶⁸³ Brunner 1967, S. 113

⁶⁸⁴ Kat. Ausst. Bonn 2003, S. 192

⁶⁸⁵ Kat. Ausst. Bonn 2003, S. 192

Paris zu einer melancholischen Seelenerkundung über.“⁶⁸⁶ Und auch Forster spricht auf der einen Seite in schwärmerischen Tönen von den Naturschönheiten Tahitis, gibt aber auf der anderen Seite wissenschaftlich präzise Beschreibungen von Flora, Fauna und Bevölkerung und setzt in seinem Werk hinter Tiere und Pflanzen oft die botanisch, beziehungsweise zoologisch korrekten Bezeichnungen.⁶⁸⁷ Romantische Naturschwärmereien und wissenschaftliche Genauigkeit schließen sich also nicht aus und werden sowohl in der Literatur als auch in der bildenen Kunst zu einer harmonischen Einheit zusammengeführt.

Die exotischen Innenraumdekorationen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stellen motivisch letztendlich kein singuläres Phänomen dar, sondern zeigen eine von verschiedenen Reaktionen auf das verstärkte Interesse an wissenschaftlichen Forschungsreisen in fremde Länder und der aus diesen resultierenden Sehnsucht nach einem exotischen Inselparadies zu dieser Zeit.

5. Schlussbetrachtung

Wie gezeigt werden konnte, stellen Lauben-, Palmen- und Landschaftsdarstellungen wichtige Motive der deutschen Innenraumgestaltung des 18. Jahrhunderts dar, die sich in vielen wichtigen Schlossbauten dieser Zeit nachweisen lassen. Zumeist sind es auf dem Lande gelegene Residenzen oder zumindest Privatappartements, welche mit einem oder mehreren solcher Naturzimmer ausgestattet sind. Dies unterstreicht den intimen Charakter, der mit einer solchen Gestaltungsweise zumeist eng verknüpft ist. Zugleich versucht man, die Größe, Form, Lage und Dekoration der Zimmer miteinander in Einklang zu bringen. So sind sie zumeist ebenerdig auf der Gartenseite angeordnet, wo sie oft in Gestalt eines Risalites oder Türmchens bereits am Außenbau als eigenständige architektonische Einheit zu erkennen sind. Ein wichtiges Verbindungselement stellen häufig die Fenster dar, welche die Dekoration des Innenraumes nach Außen fortsetzen und umgekehrt den Garten zum Teil der Innendekoration werden lassen. Auch die Zimmer selbst sind als Kabinette zumeist von geringer Größe und so auf das Motiv einer Laube, eines Pavillons oder einer Grotte abgestimmt.

Ab den 1740er Jahren kommen mit dem Konzertzimmer von Sanssouci Treillage-laubenzimmer auf, die aus den Materialien Stuck und Holz gefertigt sind. Zunächst lassen bereits ab den 1730er Jahren mit dem Unteren Salon von Schloss Falkenlust einige

⁶⁸⁶ Kat. Ausst. Bonn 2003, S. 192

⁶⁸⁷ z. B. Forster 1983, S. 254f., 289, 304

Treillagefragmente an den Decken das Laubenthema anklingen, später werden auch die Wände – zunächst mit Treillagenischen – in die Laubendekoration miteinbezogen. Dabei ist das Treillagewerk von Anfang an eng mit dem Rocailleornament verbunden, dessen Eigenschaften es häufig übernimmt. So geht es oft aus der Rocaille hervor oder verwandelt sich wiederum in diese. Es ist in der Lage, von einer ornamentalen in eine bildgegenständliche Form zu wechseln und vermag einen imaginären Luftraum hinter sich zu schaffen, der in den Laubenzimmern in Form eines blauen Himmels oder dem unbestimmten Grün eines Gartens zum Ausdruck kommt. Diese Abhängigkeit vom Rocailleornament bedingt auch den Charakter der Laubenzimmer. Sie vermitteln den Eindruck einer unreal-phantastischen Gartensphäre, die oft etwas Traumhaftes hat. Unterstützt wird dieser Gedanke durch die Farbfassung des Spalierwerks in Weiß, Gold oder Silber, die durch ihren Glanz die Formen verklärt, deren Künstlichkeit zum Ausdruck bringt und eine gewisse Distanz vom Betrachter fordert. Stets wird eine Laube geistreich zitiert, nicht aber naturgetreu abgebildet, was den Reiz dieser Laubendekorationen deutlich erhöht, da sie sehr subtil gedacht und für den Betrachter häufig erst auf den zweiten Blick zu erkennen sind.

Neben der Rocailleornamentik konnten als weitere Vorbilder und auch Vorläufer die Ornamentgrotesken Antoine Watteaus, Jacques de Lajoues und anderer französischer Ornamentkünstler ausgemacht werden. Deren Ornamententwürfe nehmen Eigenschaften der kurze Zeit später aufkommenden Rocaille bereits vorweg und werden in Preußen zum Teil sogar direkt übernommen und vom Papier in die Innenraumgestaltung übertragen.

Als Hauptzentren für die Ausstattung von Räumen mit Naturdekorationen können Bayreuth und vor allem Potsdam angesehen werden; Höfe, an denen die französische Aufklärung am weitesten reicht. Außerdem ist zu beobachten, dass unterschiedliche Ausprägungen des Laubenzimmers gleichzeitig vorkommen können. Sowohl Ausstattungen mit Treillagefragmenten als auch vollkommen in eine Spalierlaube verwandelte Räume können räumlich und zeitlich nebeneinander bestehen. Allgemein ist in den 1760er Jahren jedoch eine Tendenz zu einem höheren Grad an Illusionismus wahrzunehmen, deren Höhepunkt die Rotunde des Badetraktes in Bayreuth darstellt. Dabei kommt es zu einem Konflikt mit der ornamental und alludierend aufgefassten Laubendekoration aus Stuck und Holz, welche durch ihre Genese vom Rocailleornament nicht illusionistisch sein kann. Zuerst werden zaghaft Blüten oder Spalierwerk naturalistisch gefasst, schließlich werden die Laubenzimmer aus Stuck und Holz immer mehr durch gemalte Laubendekorationen abgelöst. Eine Entwicklung, die allgemein mit

dem Verschwinden des Rocailleornaments an sich einhergeht. Die gemalten Raumdekorationen greifen dabei Merkmale der stukkerten Laubenzimmer auf, beispielsweise den unbestimmten Himmelsraum, der sich hinter dem Spalier öffnet, wie es im Palais Tattenbach oder im Rosenlaubenzimmer von Schwedt der Fall ist. Auch Spiegel, die in den Laubenzimmern durch optische Brechungen neue Perspektiven erzeugten und damit den phantastischen Charakter des Raumes unterstützten, werden im Luisium oder im Weinberghaus von Ludwigsburg weiter verwendet. Nur wenige gemalte Laubenzimmer wie das Rosenzimmer im Ermeler-Haus oder die Zimmer des Goëss-Appartements werden dagegen illusionistisch durch einen Ausblick auf eine gemalte Landschaft erweitert, wobei diese Räume eng mit den Aussichtszimmern in Verbindung stehen. Die Deckengestaltung des Spiegelkabinetts im Luisium verfolgt außerdem eine ornamental-abstrakte Ausprägung des Laubenzimmers zu dieser Zeit, die mit einem großen Detailnaturalismus verbunden ist. Dabei sind einzelne Laubenelemente wie Blätter, Blüten, Spalierwerk oder Tiere ungemein naturalistisch und botanisch genau gemalt. Ihr Einsatz im Raum (zumeist an der Decke) ist jedoch vollkommen fragmentarisch. Ein illusionistischer Charakter ist nicht intendiert. Sie stehen durch diese Eigenschaften noch eng mit den Laubenzimmern aus Stuck und Holz in Verbindung. Allerdings erzeugen sie keine traumhafte Atmosphäre mehr wie diese, sondern sind zur reinen Dekoration geworden. In dieser Form sind Laubendekorationen noch bis ins 19. Jahrhundert hinein zu finden, wie beispielsweise im Südzimmer des Glienicker Casinos (um 1824) oder in der südlichen Verbindungsgalerie des Marmorpalais in Potsdam, die nach 1840 fertiggestellt wurde⁶⁸⁸, und setzen so das Laubenzimmer aus dem 18. Jahrhundert fort.

Insgesamt stellen die aus Stuck und Holz gebildeten Laubenzimmer ein nahezu singuläres Phänomen deutscher Fürstentümer dar, das zeitlich auf wenige Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts beschränkt ist. Weder vorher noch nachher entstanden auf diese Weise Laubenzimmer. Solche wurden ansonsten zumeist durch malerische Mittel erzeugt. Auch außerhalb deutscher Lande sind Spalierzimmer aus Stuck und Holz im 18. Jahrhundert nur vereinzelt zu finden. Dies mag mit der engen Verbundenheit dieser Zimmer mit dem Rocailleornament zusammenhängen, das gerade in deutschen Fürstentümern zu seiner größten Blüte und seinem höchsten Reichtum an Phantasie gelangte.

Etwa um die gleiche Zeit wie die Laubenzimmer aus Stuck und Holz entstehen aus dem gleichen Material Raumdekorationen mit großformatigen Palmen, von denen die des

⁶⁸⁸ Streidt/Frahm 1996, S. 120, 125, 156

Schreibzimmers Friedrichs II. im Berliner Stadtschloss zu den frühesten zählt, bei denen das Palmmotiv raumstrukturierend eingesetzt wird. Ab den 1720er Jahren taucht es bereits in Frankreich auf, wo es als vegetabler Ersatz für ornamentale Profile an Spiegeln aber auch an Umrandungen von Alkoven zu finden ist. Über eine solche Funktion kommt die französische ‚Rahmenpalme‘ dabei nie hinaus. Ab den 1730er Jahren erscheint das Palmmotiv in deutschen Fürstentümern – wie bereits das Treillagewerk – zum ersten Mal bei Cuvilliés, hier in der Amalienburg, wo es als ordnendes Motiv und als Ersatz für Eckkartuschen dient. Später wird es ebenfalls zur ‚Rahmenpalme‘ und begleitet oder ersetzt vertikale Profile an Spiegeln oder Wandpaneelen. Nur selten strukturiert das Palmbaummotiv einen ganzen Raum. Zumeist ordnet es sich in die Gesamtdекoration ein. Wie das Treillagewerk wird auch das Palmmotiv in dieser Zeit häufig gemeinsam mit dem Rocailleornament eingesetzt, dessen Eigenschaften es teilweise übernimmt. So entwickelt sich die Palme oft aus der Rocaille heraus, sie kann zugleich ornamental als auch gegenständlich sein. In ihrer Funktion und Gestalt als ‚Rahmenpalme‘ ist diese zwar eine vegetabile Form, sie wird jedoch nie naturalistisch, was neben ihrer Nähe zur Rocaille auch durch ihre zumeist goldene oder silberne Fassung – ähnlich dem frühen Treillagewerk – bewirkt wird.

Mit dem Palmenzimmer von Bayreuth nehmen die Palmen ab Ende der 1750er Jahre Einfluss auf die Raumstruktur. Sie übernehmen die Form von Wandvorlagen oder Säulen, die zu einer vegetabilen Form umgedeutet wurden. Ihre Herkunft leitet sich dann auch im Gegensatz zur ‚Rahmenpalme‘ nicht vom Ornament her, sondern von der Säule, auf deren Gestalt sie mit Basen, Kanneluren oder Kapitellen häufig noch anspielen. Als ‚Palmsäulen‘ sind sie auch von kompakterer Form als die überlängten, schlanken ‚Rahmenpalmen‘. Deutlich ist ihre atmosphärische Wirkung – zumeist eine chinoise-exotische –, auf den Raum gesteigert. Sie reichen häufig über die gesamte Höhe des Raumes, wodurch sie eine viel größere Präsenz erlangen, und sind mit Braun- und Grüntönen naturalistisch gefasst. Durch ihre Dominanz im Raum werden ‚Palmsäulen‘ allerdings auch wesentlich seltener eingesetzt als das Motiv der ‚Rahmenpalme‘, die nur eines von mehreren Gestaltungselementen im Raum darstellt. Wenige Male werden auch gemalte Palmen in der Innendekoration eingesetzt. Auch dort gehen sie in ihrer Gestalt und Funktion sowohl auf die ‚Rahmenpalme‘ als auch die ‚Palmsäule‘ zurück und geben dem Raum entsprechend einen eher ornamentalen oder naturalistischen Charakter.

Ab bereits 1747 werden mit den Entenhäusern von Schloss Wilhelmsthal am Außenbau von chinesischen Gartenpavillons Palmen als Verstärkung der Gebäudekanten eingesetzt,

wobei zunächst auf das Motiv der ‚Rahmenpalme‘ zurückgegriffen wird. Mit dem Chinesischen Haus von Sanssouci werden die Palmen zu Solitären. Diese lassen sich wiederum auf die Form der Säule zurückführen. Ab diesem Zeitpunkt findet sich das Palmmotiv häufig an offenen Pavillons, wo sie als vegetabler Stützensatz dienen. Mit ihrer goldenen oder naturalistischen Fassung folgen sie dem Farbkanon der Palmen in der Innendekoration.

Das Palmmotiv stellt sich als charakteristisches Motiv der Chinamode dar, wobei es originär nicht in der chinesischen Architektur vorkommt; der Topos ist hier von größerer Bedeutung als die Wirklichkeit. Seit etwa 1700 wird die Palme häufig in allen Gattungen der Chinoiserie verwendet und dient durch seine fremdländische Form der Steigerung einer chinesisch-exotischen Wirkung. Ein unmittelbarer Zusammenhang des Palmbaummotivs als Kennzeichnung eines freimaurenerischen Logenraumes konnte dagegen nicht nachgewiesen werden.

Nach 1800 ist das Palmbaummotiv nur noch sehr selten zu finden. Als von der Rocaille abhängige ‚Rahmenpalme‘ verschwindet das Motiv mit diesem Ornament. Die Chinamode des Rokoko sieht zu dieser Zeit ebenfalls ihrem Ende entgegen, so dass auch das Palmbaummotiv in diesem Zusammenhang nicht mehr verwendet wird. Beispiele für den Einsatz des Palmmotivs in der Innenarchitektur im 19. Jahrhundert sind etwa die Küche des Royal Pavilion in Brighton von John Nash, wo Eisenstützen als Palmen getarnt sind und den exotischen Charakter der orientalischen Villa unterstreichen.⁶⁸⁹ Gegen Ende des Jahrhunderts wird die ‚Rahmenpalme‘ in den Bauten König Ludwigs II. von Bayern nochmals zu neuem Leben erweckt. Sie findet sich als Wandgliederung des Schlafzimmers und des Spiegelsaals von Schloss Linderhof (1884) oder als Spiegelumrandung des Porzellankabinetts von Schloss Herrenchiemsee (1884) und ist dort Teil der Neorokoko-, bzw. Neobarockausstattung.⁶⁹⁰ Auch gegen Ende des 20. Jahrhunderts ist ein Beispiel für den Einsatz des Palmstützenmotivs zu finden. Neben anderen Fragmenten, mit denen der Betrachter ein touristisches Paradies assoziiert, wurden Messingpalmen von Hans Hollein im Österreichischen Verkehrsbüro in Wien eingesetzt (1976-78), wo sie optisch einen Teil der Decke stützen.

Im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts entstanden einige Landschaftszimmer, die allesamt im süddeutschen Raum vom Italiener Giovanni Francesco Marchini für Mitglieder der Familie Schönborn geschaffen wurden. Die Dekorationen waren deutlich von älteren

⁶⁸⁹ Toman 2000, S. 52

italienischen Vorbildern beeinflusst und zeichneten sich durch eine opulente (Grotten-) Architektur aus, durch deren Fenster oder Türen der Betrachter Ausblick auf eine Landschaft mit Ruinen oder Antikenversatzstücken erhielt. Zumeist waren die Ausblicke als Einzelbilder komponiert, die zudem durch die Betonung der Architektur keine panoramaartige Wirkung entfalteten. Allerdings waren sie auf die Größe und Perspektive des Betrachters abgestimmt; Merkmale, welche den illusionistischen Charakter der Dekoration wiederum unterstrichen. Mit der Dekoration im Charlottenburger Schloss vermischte sich die originär italienische Illusionsmalerei mit Motiven aus den ‚fêtes galantes‘-Darstellungen Antoine Watteaus. Dabei wurde die Präsentation der Architektur zugunsten des Ausblicks in einen Garten deutlich zurückgenommen und die traumhaft-irreale Stimmung aus Watteaus Gemälden auf die illusionistische Malerei übertragen. Diese fand zunächst allerdings keine Nachfolge, denn erst dreißig Jahre später wurden wieder illusionistische Landschaftsdarstellungen bei der Gestaltung von Innenräumen verwendet. Zwischen etwa 1735-1765 war die Dekoration dagegen durch die enge Verbundenheit mit der Rocailleornamentik geprägt, die mit abstrakten Raumlösungen einherging. Wie bereits in diesem Zeitraum lag auch gegen Ende des 18. Jahrhunderts der topographische Schwerpunkt der Naturdekorationen in Preußen. Dabei wurde die Architekturmalerei weiter zurückgenommen und dem Ausblick eine größere Bedeutung zugewiesen. Gleichzeitig wurde auch das Motivrepertoire der Ausblicke erweitert. Zunächst waren diese von Landschaften mit antiken Ruinen geprägt, die auch gegen Ende des 18. Jahrhunderts noch zu finden waren. Indes rückte zum einen ein touristisch-wissenschaftliches Interesse in den Focus der Malereien, das durch archäologische Ausgrabungen in Pompeji und Rom sowie die Beliebtheit Italiens als klassisches Reiseziel geweckt wurde. Zum anderen nahm der arkadisch-idyllische Aspekt einer solchen Landschaft an Bedeutung zu. Arkadien wurde nun aber nicht ausschließlich in einer antikisch-italienisierenden Landschaft verortet, auch die ‚nähere‘ Umgebung wie die Potsdamer Havellandschaft, der Rhein und die schweizer Alpen, aber auch exotische Landstriche – allen voran Tahiti –, konnten zu einem neuen Arkadien avancieren. Die Beschäftigung mit exotischen Ländern wurde durch die vermehrten Forschungsreisen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu einer beliebten Mode der Zeit. Hieraus im Verbund mit einem neuerweckten Gefühl für Natur resultierte auch ein gesteigertes wissenschaftliches Interesse an Flora und Fauna. Dieses äußerte sich in vielen späten Landschaftszimmern in einer botanisch und zoologisch möglichst genauen Darstellung von

⁶⁹⁰ Petzet/Bunz 1995, S. 190, 198, 244f.

Pflanzen und Tieren, wobei zuvor gerade Pflanzendarstellungen meist ausschließlich kompositorischen Gesichtspunkten gefolgt und keiner botanischen Art zuzuordnen waren. Insgesamt stellten sich die verwendeten Motive nicht als singuläres Phänomen der Landschaftszimmer heraus, sondern fanden sich zu dieser Zeit auch in anderen Bereichen der bildenden Kunst, Literatur und Wissenschaft.

Etwa zeitgleich zu den Raumdekorationen, welche eine Aussicht aus einem Gebäude oder einer Grotte suggerierten, wurden Zimmerdekorationen mit gerahmten Landschaften geschaffen, die eine Aussichtssituation durch die Betonung eines Rahmens sowie die fehlende weitere Verwandlung des Zimmers in eine Pavillonarchitektur nur andeuteten. Außerdem entstanden Naturzimmer, die den Betrachter unmittelbar in eine Landschaft hineinversetzten wollten – insbesondere die Raumschöpfungen Johann Bergls. Wände und Decken wurden vollständig mit illusionistischen Malereien überzogen, die häufig bis in die Fensterlaibungen und über Türen hinweg fortgesetzt wurden und den Raum so allseitig öffneten. Die Landschaften waren fast ausschließlich als exotisch-tropische Landschaften gedacht. Dabei waren bei Bergl Pflanzen, Tiere und Menschen auf einer Art Bühne im Vordergrund angeordnet, während dem Hintergrund durch die wage Andeutung einer Wasserlandschaft nur eine geringe Bedeutung zugemessen wurde. Bei seinen späteren Dekorationen gewann der Hintergrund durch die Staffelung einzelner Elemente in die Bildtiefe sowie einen größeren Detailreichtum dagegen deutlich an Präsenz. Häufig wurden Palmen oder andere schlanke Bäume zur Gliederung der Wände und zur Verschleifung von architektonischen Übergängen verwendet. Diese lassen sich mit dem Palmstützenmotiv in Verbindung bringen. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts kam eine Variante von Bergls exotischen Raumdekorationen auf, die wiederum in Preußen lokalisiert war. Hierbei wurden die Wände durch gemalte Palmen oder andere schlanke Bäume gegliedert, die teilweise durch Vögel ergänzt wurden. Die Darstellung war auf einen sehr schmalen Vordergrund beschränkt während der Hintergrund meist als blauer Himmel aufgefasst war. Dabei konnten zum einen chinesische Blütenbaumtapeten als Vorbilder ausgemacht werden, zum anderen spielte wiederum das Palmstützenmotiv als Ersatz einer architektonischen Gliederung eine Rolle.

Ab 1800 werden gemalte Wanddekorationen immer mehr von Tapeten abgelöst, die seriell hergestellt werden konnten und damit deutlich kostengünstiger waren. Diese umzogen panoramaartig die Wände, wobei sie wie die Aussichtszimmer in einzelne Ausblicke geteilt werden konnten. Auch die Motive des 18. Jahrhunderts sind im 19. Jahrhundert weiterhin präsent. So spielt das Thema Arkadien mit seinen verschiedenen Verortungen

eine große Rolle und ist in Ruinenlandschaften, Schweizer Alpenpanoramen und exotischen Landschaften zu finden. Häufig werden nun Personen als Staffagen eingesetzt, die die Landschaften bevölkern. Zumeist sind diese Panoramen nicht auf die Größe des Betrachters bezogen, so dass die illusionistische Raumwirkung insgesamt nicht erhöht wird. Nachklänge dieser Panoramatapeten lassen sich noch in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts in den Fototapeten mit Palmstränden finden.

Waren die Landschaftszimmer zu Beginn des 18. Jahrhunderts noch italienischen Vorbildern verpflichtet, konnten mit dem Rheinsberger Pavillon auch französische Vorläufer geltend gemacht werden. Die exotischen Zimmer in der zweiten Jahrhunderthälfte mit ihren Palmen und anderen fremdländischen Pflanzen und Tieren sind dagegen ein deutsches Charakteristikum, das auf diese Weise ansonsten nicht zu finden ist.

Lauben-, Palmen- und Landschaftsmotive in der Innenraumdekoration stellen in ihrer jeweiligen Ausprägung eine Besonderheit dar, die so im 18. Jahrhundert nur in deutschen Fürstentümern vorkommt und damit deren Eigenständigkeit bei der Schöpfung von Naturdekorationen unterstreicht.

Literaturverzeichnis

Adler, Fritz: Westpommern, Neuvorpommern und Rügen, Berlin 1927

Adler-Zenker, Evelyn: Konservierung und Restaurierung der Tapeten von Jakob Philipp Hackert im Festsaal des Gutes Boldevitz auf Rügen, in: Beyer, Andreas/ Burkart, Lucas, u. a. (Hg.): Europa Arkadien. Jakob Philipp Hackert und die Imagination Europas um 1800, Göttingen 2008, S. 39-47

Albert, Jost/Helmberger, Werner: Der Landschaftsgarten Schönbusch bei Aschaffenburg, Worms 1999

Albert, Jost/Helmberger, Werner: Schloss und Hofgarten Veitshöheim, München 2009

Aldrian, Trude: Bemalte Wandbespannungen des XVIII. Jahrhunderts, Graz 1952

Alex, Reinhard/Kühn, Peter: Schlösser und Gärten um Wörlitz, Leipzig 1995

Arndt, Hella: Gartenzimmer des 18. Jahrhunderts, Darmstadt o.J.

Bachmann, Erich: Neues Schloss Bayreuth, München 1980 (4. Aufl.)

Bachmann, Erich: Eremitage Bayreuth, München 1987

Bachmann, Erich: Residenz Ansbach, München 1993

Bachmann, Erich: Neues Schloss Bayreuth, München 1995 (6. Aufl., überarbeitet v. Alfred Ziffer)

Bachmann, Erich/Roda, Burkhard von: Residenz Würzburg und Hofgarten, München 1988

Ball-Krückmann, Babette: Bühnenbildentwürfe zwischen Barock und Klassizismus. Bemerkungen zur Zeichenkunst der Galli Bibiena, in: Galli Bibiena und der Musenhof der Wilhelmine von Bayreuth, München 1998, S.133-166

Battilotti, Donata: Andrea Palladio. Die Villen, Mailand 1990

Bauer, Hermann: Rocaille. Zur Herkunft und zum Wesen eines Ornament-Motivs, Berlin 1962

Bauer Hermann, Sedlmayr: Rokoko, Köln 1992

Becker, Jörg: Arkadische, heroische, schwäbische Landschaften. Spielarten der Landschaftsmalerei zwischen Harper und Steinkopf, in: Schwäbischer Klassizismus zwischen Ideal und Wirklichkeit 1770-1830, Aufsätze, Hg. von Christian von Holst, Stuttgart 1993 (Kat. Ausst. Stuttgart 1993), S. 245-255

Bergmann, Eckart: Architektur und natur. Laugiers architektonische Prinzipien und ihre Wirkung, in: Hans Körner (Hg.): Empfindung und Reflexion. Ein Problem des 18. Jahrhunderts, Hildesheim 1986, S. 188-215

Benedix, Christiane: Schloß Wahn, Köln 1999

Bentmann, Reinhard/Müller Michael: Die Villa als Herrschaftsarchitektur. Versuch einer kunst- und sozialgeschichtlichen Analyse, Frankfurt 1970

Berckenhagen, Ekhart: Werkkatalog, in: Antoine Pesne, Berlin 1958

Berger, Willy Richard: China-Bild und China-Mode im Europa der Aufklärung, Köln/Wien 1990

Beyer, Andreas/ Burkart, Lucas, u. a. (Hg.): Europa Arkadien. Jakob Philipp Hackert und die Imagination Europas um 1800, Göttingen 2008

Beylier, Hubert/ Leclerc, Bénédicte: Treillages de Jardin du 14ème au 20ème Siecle, Paris 2000

Bitterli, Urs: Die ‚Wilden‘ und die ‚Zivilisierten‘ – Grundzüge einer Geistes- und Kulturgeschichte der europäisch-überseeischen Begegnung, München 1976

Bleibaum, Friedrich: Inventar Regierungsbezirk Kassel, Bd. VII, Teil I, Kassel 1926

Bleibaum, Friedrich: Schloss Wilhelmsthal und François Cuvilliers d. Ä., Melsungen 1932

Bleibaum, Friedrich: Johann August Nahl. Der Künstler Friedrichs des Großen und der Landgrafen von Hessen-Kassel, Baden bei Wien 1933

Boeck, Wilhelm: Joseph Anton Feuchtmayer, Tübingen 1948

Böer, Ludwig: Das ehemalige Schloss Schwedt/Oder und seine Umgebung (Heimatsbuch des Kreises Angermünde, Bd. 4), 1979

Boerlin-Brodbeck, Yvonne: Die „Entdeckung“ der Alpen in der Landschaftsmalerei des 18. Jahrhunderts, in: Heinke Wunderlich (Hg.) „Landschaft“ und Landschaften im achtzehnten Jahrhundert, Heidelberg 1995 (Tagung der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des 18. Jahrhunderts. Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. 20. Bis 23. November 1991), S. 253-270

Börsch-Supan, Eva: Garten-, Landschafts- und Paradiesmotive im Innenraum, Berlin 1967

Börsch-Supan, Helmut: Die Chinamode in den brandenburgisch-preußischen Residenzen, in: Kat. Ausst. Berlin 1973: China und Europa. Chinaverständnis und Chinamode im 17. und 18. Jahrhundert, Schloß Charlottenburg, Berlin 1973, S. 37-47

Börsch-Supan, Helmut: Die Pfaueninsel, Berlin 1987

Boettiger, Carl August: Reise nach Wörlitz 1797, Berlin 1999 (8. Aufl.), (Kataloge und Schriften der Kulturstiftung Dessau Wörlitz, Bd. 8, Hg. von Thomas Weiss)

Braunfels, Wolfgang: François Cuvilliers: Der Baumeister der galanten Architektur des Rokoko, München 1986

Brunner, Herbert: Altes Residenztheater München, München 1990

Brunner, Horst: Die poetische Insel. Inseln und Inselvorstellungen in der deutschen Literatur, Stuttgart 1967

Buberl, Brigitte: Ruinen als Bausteine einer religiösen Bildungslandschaft, in: Roma Antica. Römische Ruinen in der italienischen Kunst des 18. Jahrhunderts, Brigitte Buberl (Hg.), München 1994, S. 61-75

Burkhart, Lucas: Wohnen in Arkadien. Kulturwahrnehmung und Verhäuslicheung in Hackerts Tapetenmalerei auf Gut Boldevitz, in: Beyer, Andreas/ Burkart, Lucas, u. a. (Hg.): Europa Arkadien. Jakob Philipp Hackert und die Imagination Europas um 1800, Göttingen 2008, S. 309-338

Busch, Werner (Hg.): Landschaftsmalerei, Berlin 1997

Busch, Werner: Der Rügen-Mythos, in: Beyer, Andreas/ Burkart, Lucas, u. a. (Hg.): Europa Arkadien. Jakob Philipp Hackert und die Imagination Europas um 1800, Göttingen 2008, S. 47-79

Buttlar, Adrian von: Sanssouci und der ewige Osten, in: Die Gartenkunst 1994/2, S. 219-227

Buttlar, Adrian von: Chinoiserien in deutschen Gärten des 18. Jahrhunderts, in: Weiss, Thomas (Hg.): Sir William Chambers und der Englisch-chinesische Garten in Europa, Stuttgart 1997, S. 65-77

Cayeux, Jean de: Hubert Robert et les jardins, Paris 1987

Chambers, William: Plans, Elevations and Perspective Views of the Gardens and Buildings at Kew in Surry, London 1763

Curl, James Stevens: The Art and Architecture of Freemasonry, London 1991

Cuvilliés, François de: Rococo Ornamentensammlung, Berlin 1888

De Lorme, Eleanor P.: Garden Pavilions and the 18th Century French Court, London 1996

Der Englische Garten zu Wörlitz, Berlin 1994 (2. Aufl.)

Die Kunstdenkmäler der Provinz Brandenburg 3,3 Kreis Angermünde, Berlin 1934

Diemer, Dorothea: Hans Krumper, in: Um Glauben und Reich. Kurfürst Maximilian I. Beiträge zur Bayerischen Geschichte und Kunst 1573-1651. Hg. Von Hubert Glaser, München 1980, Bd. II/1, S. 279-312

Dreger, Marion: Die Restaurierungsgeschichte des Chinesischen Hauses von 1779 bis 1990, in: Das Chinesische Haus im Park von Sanssouci, Hg. Stiftung Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci, Berlin 1993

Drescher, Horst/Badstübner-Gröger: Das neue Palais in Potsdam. Beiträge zum Spätstil der friderizianischen Architektur und Bauplastik, Berlin 1991

Eggeling, Tilo: Die Goldene Galerie, in: Der Weiße Saal und die Goldene Galerie im Schloß Charlottenburg (Aus Berliner Schlössern. Kleine Schriften I.), Berlin 1973

Eggeling Tilo: Studien zum friederizianischen Rokoko, 1980

Eggeling, Tilo: Die Wohnung Friedrichs des Großen, in: Goerd Peschken/Hans-Werner Klünner: Das Berliner Stadtschloss, Berlin 1982

Eggeling, Tilo: Über das Verhältnis der Ornamententwürfe Watteaus zur Dekoration der Goldenen Galerie, in: Bilder vom irdischen Glück, hg. von den Freunden der Preußischen Schlösser e. V., Kat.Ausst. Berlin 1983, S. 58-63

Eggeling, Tilo: Die Wohnungen Friedrichs des Großen im Schloß Charlottenburg (Aus Berliner Schlössern, Kleine Schriften V), Berlin 1990

Eggeling, Tilo: Die innere Ausstattung der Potsdamer Schlösser Friedrichs des Großen, in: Kat. Ausst. Potsdam 1993, S. 25-31

Eggeling, Tilo: Raum und Ornament. Georg Wenceslaus von Knobelsdorff und das friderizianische Rokoko, Regensburg 2003 (2. Aufl.)

Eigl, Kurt: Schönbrunn. Ein Schloß und seine Welt, Wien u.a. 1980

Eikermann, Renate (Hg.): Bayerisches Nationalmuseum. Handbuch der kunst- und kulturgeschichtlichen Sammlungen, München 2000

Einsingbach, Wolfgang/ Portenlänger, Franz Xaver: Calden. Schloß und Garten Wilhelmsthal, Bad Homburg vor der Höhe 1980

Erdberg, Eleanor von: Chinese influence on European garden structures, Cambridge 1936

Fagiolo, Marcello: Römische Villen und Gärten in Latium, München 1997

Feray, Jean: Architecture intérieure et Décoration en France des origines à 1875, Paris 1988

Feuchtmüller, Rupert/Kovács, Elisabeth: Welt des Barock, Wien 1986

Feulner, Adolf: Ein Meisterwerk dekorativer Louis XVI. Kunst, in: Pantheon 1932, S. 133-137

Fock, C. Willemijn: Das Interieur in der niederländischen Republik 1670-1750: (k)ein Platz für Gemälde?, in: Kat. Ausst. Kassel 2007: Vom Adel der Malerei. Holland um 1700, Köln 2006, S. 63-87

Forster, Georg: Reise um die Welt, hg. von Gerhard Steiner, Frankfurt 1983 (1. Auflage 1778-80)

Freden, Max von: Pommersfelden, Königstein im Taunus 1987

- Freienwalde, Deutsche Gesellschaft e. V. (Hg.), Berlin 1991
- Froesch, Anette: Das Luisium bei Dessau. Gestalt und Funktion eines fürstlichen Landsitzes im Zeitalter der Empfindsamkeit, München/Berlin 2002
- Fuchs, Carl Ludwig/Reisinger, Claus: Schloß und Garten zu Schwetzingen, Worms 2001
- Fuchs, Carl Ludwig/Reisinger, Claus: Schloss und Garten zu Schwetzingen, Worms 2008
- Führer durch das Ermeler-Haus, Berlin 1936 (4. Aufl.)
- Gaus, Joachim: Die Urhütte. Über ein Modell in der Baukunst und ein Motiv in der bildenden Kunst, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch XXXIII 1971, S. 7-70
- Gensichen, Sigrid/Grimm, Ulrike: Schloss Favorite Rastatt-Förch, Schwetzingen 2001
- Giersberg, Hans-Joachim, u.a.: Schloss Sanssouci. Die Sommerresidenz Friedrichs des Großen, Berlin 2005
- Görgner, Ernst: Tier- und Pflanzendarstellungen im Schloß Luisium, in: Trauzettel, Ludwig/Quilitzsch, Uwe, u.a.: Das Luisium im Dessau-Wörlitzer Gartenreich, München/Berlin 1998
- Gothein, Marie Luise: Geschichte der Gartenkunst, Bd. I/II, Jena 1926 (Nachdruck Hildesheim/New York 1977)
- Grant, Michael/Hazel, John: Lexikon der antiken Mythen und Gestalten, München 1993 (9. Aufl.)
- Gräbke, Hans Arnold/Lindtke, Gustav: Das Behnhaus zu Lübeck, Lübeck 1952
- Gröschel, Sepp-Gustav: Prinz Heinrich, Schloss Rheinsberg und die Antike, in: Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (Hg.): Prinz Heinrich von Preußen. Ein Europäer in Rheinsberg, Rheinsberg 2002
- Grosser, Thomas: Der romantische Rheinmythos. Die Entdeckung einer Landschaft zwischen Politik und Tourismus, in: Mythos Rhein. Ein Fluß in Kitsch und Kommerz, hg. von Richard W. Gassen u. Bernhard Holeczek (Ausstellung im Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen am Rhein, 12. Juni-16. August 1992), Ludwigshafen 1992, S. 11-43
- Günther, Harri (Hg.): Gärten der Goethezeit, Leipzig 1993
- Hajós, Beatrix: Die Schönbrunner Schloßgärten, Wien/Köln/Weimar 1995
- Hansmann, Wilfried: Schloß Falkenlust, Köln 1973
- Hansmann, Wilfried: Das Jagdschloß Falkenlust zu Brühl, Köln 1990
- Hansmann, Wilfried: Im Glanz des Rokoko. Ein Begleiter zu den Bauwerken Augusts des Starken und Friedrichs des Großen, Köln 1992

- Hansmann, Wilfried, Schloß Augustusburg in Brühl, Worms 2002
- Harris, John: Sir William Chambers. Knight of the Polar Star, London 1970 (Studies in Architecture, ed. By Anthony Blunt, Rudolf Wittkower, Vol. IX)
- Harris, John: William Chambers und Kew, in: Weiss, Thomas (Hg.): Sir William Chambers und der Englisch-chinesische Garten in Europa, Stuttgart 1997, S. 47-53
- Hartmann, Hans-Günther: Moritzburg. Schloß und Umgebung in Geschichte und Gegenwart. Weimar 1990 (2. Aufl.)
- Heber, Wiltrud: Die Arbeiten des Nicolas de Pigage in den ehemals kurpfälzischen Residenzen Mannheim und Schwetzingen, Worms 1986
- Heermann, Ingrid: Mythos Tahiti. Südsee – Traum und Realität, Berlin 1987
- Heilmeyer, Marina: Früchte, Blüten und Blätter in Sanssouci, in: Giersberg, Hans-Joachim, u.a.: Schloss Sanssouci. Die Sommerresidenz Friedrichs des Großen, Berlin 2005, S. 111-117
- Heinz, Dora: Europäische Tapisserieekunst des 17. und 18. Jahrhunderts. Die Geschichte ihrer Produktionsstätten und ihre künstlerischen Zielsetzungen, Wien/Köln/Weimar 1995
- Helke, Gun-Dagmar: Der weite Blick ins Schönburgsche Land – Papiertapeten im Schloss Thurnau, in: Papiertapeten. Bestände, Erhaltung und Restaurierung, hg. v. Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen und Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, Dresden 2005, S. 163-170
- Helmberger Werner: Schloss und Park Schönbusch. Aschaffenburg, München 1991
- Herget, Elisabeth: Die Sala Terrena im deutschen Barock unter besonderer Berücksichtigung ihrer Entwicklung aus der abendländischen Grottenarchitektur, Diss. Frankfurt/Main 1954
- Herrmann, Wolfgang: Laugier and eighteenth century french theory, London 1962
- Herzog, Harald/Penning Wolf D.: Schloß Miel in Swisttal, Köln 1994
- Höllinger, Eva: Das Motiv des Gartenraumes in Goethes Dichtung, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geisteswissenschaft, 35. Jg. 1961, Bd. 35, Heft 2, S. 184-215
- Hölz, Christoph (Hg.): Interieurs der Goethezeit. Klassizismus, Empire, Biedermeier, Augsburg 1999
- Hojer, Gerhard: Die Amalienburg. Rokokojuwel im Nymphenburger Schloßpark, München/Zürich 1986
- Huber, Hans Dieter: Paolo Veronese. Kunst als soziales System, München 2005

Hüneke, Saskia: Die Skulpturen von Johann Benckert und Johann Gottlieb Heymüller, in: Das Chinesische Haus im Park von Sanssouci, Hg. Stiftung Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci, Berlin 1993, S. 54-62

Iby, Elfriede/Koller, Alexander: Schönbrunn, Wien 2000

Jahn, Wolfgang: Stukkaturen des Rokoko. Bayreuther Hofkünstler in markgräflichen Schlössern und in Würzburg, Eichstätt, Ansbach, Ottobeuren, Sigmaringen 1990

Jedding, Hermann: Johann Heinrich Roos. Werke einer Pfälzer Tiermalerfamilie in den Galerien Europas, Mainz 1998

John, Timo: Die Wandbilder im Roten Turm von Belvedere, in: Die Wandbilder Adam Friedrich Oesers im Roten Tom von Belvedere, Weimar 1999, S. 17-36

Kadatz, Hans-Joachim: Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff. Baumeister Friedrichs des Großen, Leipzig 1998 (3. Aufl.)

Kalusok, Michaela: Der Rokoko-Garten in Veitshöchheim und sein Skulpturenprogramm als Spiegel höfischer Festkultur des 18. Jahrhunderts, in: Gartenfeste. Hildegard Wiewelhove (Hg.): Das Fest im Garten – Gartenmotive im Fest, Bielefeld 2000

Kansteiner, Sascha: Johann Joachim Winckelmann und das Gartenreich Dessau-Wörlitz, Stendal/Wörlitz 2003

Kat. Ausst. Berlin 1973: China und Europa. Chinaverständnis und Chinamode im 17. und 18. Jahrhundert, Schloß Charlottenburg, Berlin 1973

Kat. Ausst. Berlin 1983: Bilder vom irdischen Glück. Giorgione, Tizian, Rubens, Watteau, Fragonard, Freunde der preußischen Schlösser und Gärten e. V., Berlin 1983

Kat. Ausst. Berlin 1984/1: Friedrich Gilly (1772-1800) und die Privatgesellschaft junger Architekten, Berlin 1984

Kat. Ausst. Berlin 1984/2: Watteau 1684-1721, Margaret Morgan Grasselli, Pierre Rosenberg, Berlin 1984

Kat. Ausst. Bonn 2003: Geist und Galanterie. Kunst und Wissenschaft im 18. Jahrhundert aus dem Musée du Petit Palais, Paris, Bonn 2003

Kat. Ausst. Dortmund 1994: Roma Antica. Römische Ruinen in der italienischen Kunst des 18. Jahrhunderts, Brigitte Buberl (Hg.), München 1994

Kat. Ausst. Düsseldorf 1996: Nicolas de Pigage 1723-1796. Architekt des Kurfürsten Carl Theodor, Stadtmuseum Düsseldorf (Hg.), Düsseldorf/Köln 1996

Kat. Ausst. Düsseldorf 2002: Reise ins unterirdische Italien. Grotten und Höhlen in der Goethezeit, Fritz Emslander (Hg.), Düsseldorf/Frankfurt 2002

Kat. Ausst. Frankfurt/Bremen 1976: Georg Forster. 1754-1794. Südseeforscher Aufklärer Revolutionär. Roter Faden zur Ausstellung, Frankfurt a. Main/Bremen 1976

Katz. Ausst. Frankfurt 1992: Christian Georg Schütz der Ältere. 1718-1791. Ein Frankfurter Landschaftsmaler der Goethezeit, Frankfurt 1992

Kat. Ausst. Kassel 2007: Vom Adel der Malerei. Holland um 1700, Köln 2006, S. 63-87

Kat. Ausst. Melk 1960: Barock in Österreich. Jakob Prandtauer und sein Kunstkreis, Melk 1960

Kat. Ausst. München 1980: Klassizismus in Bayern, Schwaben und Franken. Architekturzeichnungen 1775-1825, München 1980

Kat. Ausst. Potsdam 1993: Potsdamer Schlösser und Gärten. Bau- und Gartenkunst vom 17. Bis 20. Jahrhundert. Stiftung Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci (Hg.), Potsdam 1993

Kat. Ausst. Rheinsberg 1990: Rheinsberg. Eine märkische Residenz des 18. Jahrhunderts, Staatliche Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci (Hg.), Rheinsberg 1990 (2. Aufl.)

Kat. Ausst. Rheinsberg 2002: Jörg Meiner (Hg.): Ausstellung Prinz Heinrich von Preußen. Ein Europäer in Rheinsberg, München/Berlin 2002

Kat. Ausst. Siegen 2004: Aufbruch in neue Welten. Johann Moritz von Nassau-Siegen (1604-1679) der Brasilianer, Siegen 2004

Kat. Ausst. Würzburg 2007: Pomona Franconia – Früchte für den Fürstbischof, Würzburg 2007

Kat. Ausst. Stuttgart 1993: Schwäbischer Klassizismus zwischen Ideal und Wirklichkeit. 1770-1830, Hg. Christian von Holst, 2. Bde., Stuttgart 1993

Kanz, Roland: Die Kunst des Capriccio. Kreativer Eigensinn in Renaissance und Barock, München/Berlin 2002

Kiby, Ulrika: Exotismus – Faszination fremder Welten, in: Der Riss im Himmel. Clemens August und seine Epoche, Bd. VI: Das Ideal der Schönheit. Rheinische Kunst in Barock und Rokoko, Hg. Frank Günter Zehnder, Köln 2000, S. 71-91

Kircher, Gerda Franziska: Das Karlsruher Schloß als Residenz und Musensitz. Bearbeitet aus dem Schloßinventar von 1787 und aus der Korrespondenz der Markgräfin Karoline Luise, Stuttgart 1959

Kirchhoff, Werner/Stasch, Gregor: Residenz Fulda, 1990

Kirchner-Doberer, Erika: Stift St. Florian, Wien 1948

Klaiber, Andreas: Der Württembergische Oberbaudirektor Philippe de la Guêpierre. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte der Architektur am Ende des Spätbarock, Stuttgart 1959

Klaiber, Andreas/Merten, Klaus: Schloß Solitude, München/Berlin 1991

Kluckert, Ehrenfried: Gartenkunst in Europa von der Antike bis zur Gegenwart, Köln 2000

Knapp, Ulrich: Joseph Anton Feuchtmayer 1696-1770, Konstanz 1996

Komander, Gerhild H. M.: Die Decken- und Wandmalereien, in: Das Chinesische Haus im Park von Sanssouci, Hg. Stiftung Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci, Berlin 1993, S. 62-80

Korzus, Bernard: Das Bagno in Steinfurt, in: Gärten der Goethezeit, hg. v. Harri Günther, Leipzig 1993, S. 125-133

Kretzschmar, Frank: Bildtapeten des 18. und 19. Jahrhunderts im Rheinland, in: Papiertapeten. Bestände, Erhaltung und Restaurierung, hg. v. Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen und Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, Dresden 2005, S. 67-78

Krönig, Wolfgang/Wegner Reinhard: Jakob Philipp Hackert. Der Landschaftsmaler der Goethezeit, Köln/Weimar/Wien 1994

Krückmann, Peter O.: Paradies des Rokoko. Das Bayreuth der Markgräfin Wilhelmine, München/London/New York 2001 (2. Aufl.)

Kulturstiftung Dessau Wörlitz (Hg.): Unendlich Schön. Das Gartenreich Dessau-Wörlitz, Berlin 2005

Kühn, Margarete: Schloss Charlottenburg, Berlin 1955

Kühn, Margarete: Antoine Pesne und die Friderizianische Raummalerei. Mythologie und Landschaft, in: Antoine Pesne, Berlin 1958

Die Kunstdenkmäler der Provinz Brandenburg, 3,3, Kreis Angermünde, Berlin 1934

Kurth, Willy: Die Raumkunst im Kupferstich des 17. Und 18. Jahrhunderts, Stuttgart 1923

Kurth, Willy: Sanssouci. Ein Beitrag zur Kunst des deutschen Rokoko, Berlin 1962

Kurth Willy, Sanssouci. Seine Schlösser und Gärten, Berlin 1971

Lablaude, Pierre-André: The Gardens of Versailles, Versailles 2005

Lammert, Marlies: David Gilly. Ein Baumeister des deutschen Klassizismus, Berlin 1964

Larsen, Tove Lund: Joseph Christian Lilie und sein Wirken als Innenarchitekt in Dänemark und Lübeck. Odense 1970

Laugier, Marc-Antoine: Das Manifest des Klassizismus (Nach dem Originaltitel: Essai sur l'architecture 1753), Zürich/München 1989

Lauterbach, Iris: Gartenkunst, in: Hölz, Christoph (Hg.): Interieurs der Goethezeit. Klassizismus, Empire, Biedermeier, Augsburg 1999, S. 178-238

Lennhoff, Eugen/Posner, Oskar: Internationales Freimaurerlexikon, Zürich/Leipzig/Wien 1932

Lochner, Karl: Schloss und Garten Oggersheim 1720-1794, Speyer 1960

Löffler, Fritz: Die Stadtkirchen in Sachsen, Berlin 1974

Lorenz, Stanislaw/Rottermund, Andrzej: Klassizismus in Polen, Warschau 19?

Luchner, Laurin: Schlösser in Österreich. Bd. 1. Residenzen und Landsitze in Wien, Niederösterreich und dem Burgenland, München 1978

Lucie-Smith, Edward, u. a.: Kunst der Gegenwart 1940-1980 (Propyläen-Kunstgeschichte Supplementband), Frankfurt a. M., u. a. 1985

Mabille, Gerard: Le Style Louis XV, Paris 1978

Mader, Felix: Die Kunstdenkmäler von Bayern IV (Reg. Bz. Niederbayern III), München 1920

Maisak, Petra: Arkadien. Genese und Typologie einer idyllischen Wunschwelt, Frankfurt a. M. 1981

Maisak, Petra/Fiedler, Corinna: Arkadien. Landschaft vergänglichem Glücks, Frankfurt a. M. 1992

Markowitz, Irene: Schloß Benrath, München/Berlin 1985

Matteucci, Anna Maria: I decoratori di formazione bolognese tra Settecento e Ottocento. Da Mauro Tesi ad Antonio Basoli, Mailand 2002

Meißner, Joachim: Mythos Südsee. Das Bild der Südsee im Europa des 18. Jahrhunderts, Hildesheim 2006

Mielsch, Harald: Die römische Villa. Architektur und Lebensform, München 1997

Müller, Hella: Naturillusion in der Innenraumkunst des späteren 18. Jahrhundert, Diss. Hannover, 1957

Muraro, Michelangelo/ Marton, Paolo: Villen in Venetien, Köln 1996

Neuhofer, Theodor: Eichstätt, München 1954

Nicolai, Friedrich: Beschreibung der Königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam, 3. Bd., Berlin 1786 (Nachdruck Berlin 1968)

Niester, Heinrich: Bauten der China-Mode des 18. Jahrhunderts in Bruchsal, Karlsruhe und Schwetzingen, in: Badische Heimat 35, 1955, Heft 2, S. 136-149

Nouvel-Kammerer, Odile: French Scenic Wallpapers. 1795-1865, Paris 2000

Oehmig, Christiane: Der Rote Turm im Schlosspark Belvedere bei Weimar, in: Die Wandbilder Adam Friedrich Oesers im Roten Tom von Belvedere, Weimar 1999, S. 7-16

Österreichische Kunsttopographie, Bd. II, Denkmale der Stadt Wien, XI.-XX. Bezirk, Wien 1908

Österreichische Kunsttopographie, Bd. III, Polit. Bezirk Melk, Wien 1909

Olausson, Magnus: China, Chambers und Schweden, in: Weiss, Thomas (Hg.): Sir William Chambers und der Englisch-chinesische Garten in Europa, Stuttgart 1997, S. 137-145

Oncken, Alste: Friedrich Gilly. 1772-1800 (Forschungen zur Deutschen Kunstgeschichte, hg. vom Deutschen Verein für Kunstwissenschaft,, Bd. 5), Berlin 1935

Oppenordt, Gilles Marie: Oeuvres. Contenant differents fragments d'Architecture et d'Ornemens à l'usage des bâtimens sacrés, publiés et particuliers. Gravé par Huquier, Paris um 1725

Otto, Peter: Johann Bergl 1718-1789, Wien 1964

Panofsky, Erwin: Et in Arcadia ego. Poussin und die Tradition des Elegischen, in: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 1975

Papiertapeten. Bestände, Erhaltung und Restaurierung, hg. v. Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen und Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, Dresden 2005

Perrig, Alexander: Schweiz. „Kennst du das Land, wo friedlich und wo gut ein Hirtenvolk an See und Bächen ruht?“, in: Mehr Licht. Europa um 1770. Die bildende Kunst der Aufklärung, hg. von Herbert Beck, Peter C. Bol u. Maraike Bückling, München 1999

Peschken, Goerd/Klünner, Hans-Werner: Das Berliner Schloß, Wien/Berlin 1982

Petzet, Michael/Bunz Achim: Gebaute Träume. Die Schlösser Ludwigs II. von Bayern, München 1995

Plinius Secundus, Cajus: Naturgeschichte, dritter Teil, Darmstadt 1968

Pons, Bruno: De Paris à Versailles. 1699-1736. Les sculpteurs ornemanistes parisiens et l'art décoratif des Bâtimens du Roi, Straßburg 1986

Popp, Klaus-Georg (Hg.): Louis-Antoine de Bougainville - Reise um die Welt, Stuttgart 1980

Potsdamer Schlösser in Geschichte und Kunst, Leipzig 1984 (Hg. Staatliche Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci)

Präger, Christmut: Natur und Vision. Der Rhein und die romantische Malerei, in: Mythos Rhein. Ein Fluß – Bild und Bedeutung, hg. von Richard W. Gassen u. Bernhard Holeczek (Ausstellung im Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen am Rhein, 12. Juni-16. August 1992), Ludwigshafen 1992, S. 49-112

Prange, Peter: Meisterwerke der Architekturvedute. Salomon Kleiner 1700-1761 zum 300. Geburtstag, Salzburg 2000

Raeber, Willi: Caspar Wolf. 1735-1783. Sein Leben und sein Werk, Zürich 1979

Ranieri, Luigi: Die Loge. Macht und Geheimnis der Freimaurer, Bergisch Gladbach 2000

Reichow, Hans: Alte bürgerliche Gartenkunst. Ein Bild des Danziger Gartenlebens im XVII. und XVIII. Jahrhundert, Berlin 1927

Reidel, Hermann: Parkbauten im Schönbusch bei Aschaffenburg und Hofgut Nilkheim. In: Klassizismus in Bayern, Schwaben und Franken. Architekturzeichnungen 1775-1825. Kat. Ausst. München 1980, S. 425-432

Reinalter, Helmut (Hg.): Freimaurer und Geheimbünde im 18. Jahrhundert in Mitteleuropa, Frankfurt a. M. 1986

Renard, Edmund: Das neue Schloss zu Benrath, Leipzig 1913

Rheinstädter, Hajo: Schloss Bruchsal, Tübingen 1977

Rieger, Günter: Rheinsberg. Ein Gang durch die Residenz des Kronprinzen Friedrich und des Prinzen Heinrich, Neuruppin 2006

Roland Michel, Marianne: Watteau. 1684-1721, München 1984/1

Roland Michel, Marianne: Lajoue et l'art rocaille, Neuilly-sur-Seine 1984/2

Rothstein, Fritz: Das Ermelerhaus, eine Stätte Altberliner Tradition, in: Natur und Heimat, 1, 1952, 8, S. 21

Rothstein, Fritz: Ein Baudenkmal der Nachwelt bewahrt. Zum Wiederaufbau des Ermelerhauses in Berlin, in: Bildende Kunst 1, 1970, S. 16-19

Rothstein, Fritz: Berlin. Ermeler Haus, aus der Reihe Baudenkmale 37, Leipzig 1974

Rousseau, Jean-Jacques: Julie oder Die neue Héloïse. Briefe zweier Liebenden aus einer kleinen Stadt am Fuße der Alpen, München 1988 (2. Aufl.)

Rykwert, Joseph: On Adam's House in Paradise. The idea of the primitive hut in architectural history, New York 1972

Rykwert, Joseph: Adams Haus im Paradies. Die Urhütte von der Antike bis Le Corbusier, Berlin 2005

Schendel, Adelheid: Schloß Paretz: Ein königlicher Landsitz, Berlin-Brandenburg 1995

Schendel, Adelheid: Berliner Papiertapeten um 1800, in: Papiertapeten. Bestände, Erhaltung und Restaurierung, hg. v. Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen und Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, Dresden 2005, S. 60-67

Schjellerup, Inge: Der Reiz exotischer Menschen im siebzehnten Jahrhundert – Albert Eckhouts Gemälde, in: Kat. Ausst. Siegen 2004: Johann Moritz von Nassau-Siegen (1604-1679) der Brasilianer. Aufbruch in neue Welten, Siegen 2004, S. 90-100

Schloß Charlottenburg, Berlin, Preußen, Festschrift für Margarethe Kühn, München/Berlin 1975

Schloss Freienwalde – Kleinod Preußischer Landbaukunst, Bad Freienwalde 2000

Schlösser, Burgen, Parks. Förderprojekte der Deutschen Stiftung Denkmalschutz, Bonn 2004

Schmitz, Hermann: Berliner Baumeister vom Ausgang des 18. Jahrhunderts, Berlin 1914

Schmitz, Hermann: Schloss Freienwalde, Berlin 1927

Schönwälder, Jürgen: Parkette, in: Hölz, Christoph (Hg.): Interieurs der Goethezeit. Klassizismus, Empire, Biedermeier, Augsburg 1999, S. 90-114

Schübler, Johann Jacob: Kurz verfaßte Delineation der proportionirten Säulenordnung, Nürnberg 1941

Schütte, Ulrich: Ordnung und Verzierung. Untersuchungen zur deutschsprachigen Architekturtheorie des 18. Jahrhunderts, Braunschweig/Wiesbaden 1986

Scott, Katie: The rococo interieur. Decoration and social spaces, New Haven/London 1995

Seelig, Lorenz: Friedrich und Wilhelmine von Bayreuth: Die Kunst am Bayreuther Hof 1732-63, München 1982

Seewaldt, Peter: Giovanni Francesco Marchini. Sein Beitrag zur Monumentalmalerei des Spätbarocks in Deutschland, Egelsbach 1984

Seiler, Michael: Die Pfaueninsel 1793-1993, Berlin 2000

Seiler, Michael: Die Pfaueninsel, in: Günther, Harri (Hg.): Gärten der Goethezeit, Leipzig 1993, S. 229-237

Sommer, Claudia: Das Neue Palais im Park Sanssouci, Berlin 1993

Starobinski, Jean: Die Erfindung der Freiheit 1700-1789, Frankfurt a. M. 1988

Streidt, Gert/Frahm, Klaus: Potsdam. Die Schlösser und Gärten der Hohenzollern, Köln 1996

Suitner, Gianna/Tellini Perina, Chiara: Der Palazzo Te in Mantua, Mailand 1990

Tack, Peter: Zur Rezeption friderizianischer Rokokochinoiserien, in: Das Chinesische Haus im Park von Sanssouci, Hg. Stiftung Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci, Berlin 1993, S. 44-50

Thornton, Peter: Innenarchitektur in drei Jahrhunderten. Die Wohnungseinrichtung nach zeitgenössischen Zeugnissen 1620-1920, Herford 1985

Thümmeler, Sabine: Landschaftsmotive im Innenraum. Bemerkungen zur Panoramatapete um 1800, in: Heinke Wunderlich (Hg.): „Landschaft“ und Landschaften im 18. Jahrhundert, Heidelberg 1995

Thümmeler, Sabine: Die Geschichte der Tapete (Hg. Staatl. Museen Kassel), Eurasburg 1998

Thümmeler, Sabine: Der ewige Garten – Landschafts- und Gartenzimmer als Ideal, in: Hildegard Wiewelhove (Hg.): Gartenfeste. Das Fest im Garten – Gartenmotive im Fest, Bielefeld 2000

Tinteln, Hans: Barocktheater und barocke Kunst. Die Entwicklungsgeschichte der Fest- und Theaterdekoration in ihrem Verhältnis zur barocken Kunst, Berlin 1939

Toman, Rolf (Hg.): Klassizismus und Romantik. Architektur, Skulptur, Malerei, Zeichnung. 1750-1848, Köln 2000

Trautzettel, Ludwig: Die Wörlitzer Anlagen, Berlin/München o. J.

Trautzettel, Ludwig/Quilitzsch, Uwe, u.a.: Das Luisium im Dessau-Wörlitzer Gartenreich, München/Berlin 1998

Trux, Elisabeth: Giovanni Francesco Marchini und die oberitalienische Quadraturmalerei nach Andrea Pozzo in Franken, in: Frankenland. Zeitschrift für fränkische Landeskunde und Kulturpflege, 51, 1999, 4, S. 271-280

Tunk, Walter/Roda, Burkard von: Veitshöchheim Schloss und Garten, München 1997

Verlet, Pierre, u.a.: Le grand livre de la Tapisserie, Paris 1965

Vidler, Anthony: The Writing of the Walls, Princeton 1987

Vitruvius Pollio, Marcus: Baukunst, Bd. 1, Bücher I-V, übersetzt von August Rode, Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1796, Basel 2001

Vitruvius Pollio, Marcus: Baukunst, Bd. 2, Bücher VI-X, übersetzt von August Rode, Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1796, Basel 2001

Vogel, Gerd-Helge/Seiler, Rolf: Der Traum vom irdischen Paradies. Die Landschaftskunst des Jacob Philipp Hackert, Fischerhude 1995

Vogel, Gerd-Helge: Wunderland Cathay. Chinoise Architekturen in Europa – Teil 1, in: Die Gartenkunst 16. Jg., Heft 1/2004, S. 125 – 173

Vogel, Gerd-Helge: Wunderland Cathay. Chinoise Architekturen in Europa – Teil 2, in: Die Gartenkunst 16. Jg., Heft 2/2004, S. 339 – 382

- Vogel, Gerd-Helge: Wunderland Cathay. Chinoise Architekturen in Europa – Teil 3, in: Die Gartenkunst 17. Jg., Heft 1/2005,
- Vogel, Gerd-Helge: Wunderland Cathay. Chinoise Architekturen in Europa – Teil 4, in: Die Gartenkunst 17. Jg., Heft 2/2005, S. 387-431
- Wachmeier, G.: Dekoration und Ornament bei Watteau, ungedr. Diss., Salzburg 1974
- Wacker, Jörg: Der Garten um das Chinesische Haus, in: Das Chinesische Haus im Park von Sanssouci, Hg. Stiftung Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci, Berlin 1993, S. 11-25
- Wagner, Ralf: Das Badhaus des Kurfürsten Carl Theodor von der Pfalz: In seinem Paradiese Schwetzingen, 2009
- Wakefield, David: French Eighteenth-Century Painting, London 1984
- Walravens, Hartmut: China illustrata. Das europäische Chinaverständnis im Spiegel des 16. bis 18. Jahrhunderts, Wolfenbüttel 1987
- Wappenschmidt, Friederike: Die Konferenz der Pflanzen. Gartenpanoramen der Antike und der Chinamode, in: Pantheon 57, 1999
- Wegner, Reinhard: Frühe Raumdekorationen Jakob Philipp Hackerts, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 48, 1995, S. 490 – 505
- Wegner, Reinhard: Deutsche Baukunst um 1800, Köln/Weimar/Wien 2000
- Wehser, Astrid: Schloss Mosigkau im Dessau-Wörlitzer Gartenreich, München 2000
- Weidner, Thomas: Jakob Philipp Hackert. Landschaftsmaler im 18. Jahrhundert, Bd. 1, Berlin 1998
- Weidner, Thomas: Jakob Philipp Hackert als Tapetenmaler auf Rügen, in: Beyer, Andreas/Burkart, Lucas, u. a. (Hg.): Europa Arkadien. Jakob Philipp Hackert und die Imagination Europas um 1800, Göttingen 2008, S. 15-39
- Weiss, Thomas (Hg.): Carl August Boettiger. Reise nach Wörlitz 1797 (Kataloge und Schriften der Kulturstiftung Dessau Wörlitz, Bd. 8), Berlin 1999
- Weiss, Thomas (Hg.): Sir William Chambers und der Englisch-chinesische Garten in Europa, Stuttgart 1997
- Welich, Dirk: Der Chinesische Pavillon und Garten im Schlosspark Pillnitz, Dresden 2003
- Wendland, Folkwin: Berlins Gärten und Parke von der Gründung der Stadt bis zum ausgehenden 19. Jahrhundert, Frankfurt a. M., u.a. 1979
- Wenger, Michael: Ludwigsburg. Die Gesamtanlage, Heidelberg 1998
- Werner, Peter: Pompeji und die Wanddekoration der Goethezeit, München 1970

Wiesend, Reinhard: Markgräfin Wilhelmine und die Oper, in: Galli Bibiena und der Musenhof der Wilhelmine von Bayreuth, München 1998, S. 94-98

Wimmer, Clemens Alexander: Die Geheimnisse des neuen Gartens. Friedrich Wilhelm II, ein ungewöhnlicher Bauerherr, in: Kat. Ausst. Potsdam: Potsdamer Schlösser und Gärten. Bau- und Gartenkunst vom 17. Bis 20. Jahrhundert. Stiftung Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci (Hg.), Potsdam 1993, S. 164-171

Wittkower, Rudolf: Englischer Neopalladianismus, Landschaftsgärten, China und die Aufklärung, in: Martin Warnke (Hg.): Politische Architektur in Europa vom Mittelalter bis heute – Repräsentation und Gemeinschaft, Köln 1984

Wörner, Hans Jakob: Architektur des Frühklassizismus in Süddeutschland, München/Zürich 1979

Yamada, Chisaburo: Die Chinamode des Spätbarock, Berlin 1935

Zänker, Jürgen: Künstliche Ruinen. Gebaute, gemalte und phelloplastische Ruinenmodelle, in: Roma Antica. Römische Ruinen in der italienischen Kunst des 18. Jahrhunderts, Ausstellung Dortmund 1994, München 1994, S. 84-97

Zimmermann, Reinhard: Künstliche Ruinen. Studien zu ihrer Bedeutung und Form, Wiesbaden 1989

Abbildungsnachweis

Nicht aufgeführte Abbildungen stammen von der Autorin. Abgekürzt zitierte Literatur befindet sich vollständig im Literaturverzeichnis.

- Abb. 1: Kadatz 1998, Abb. 240
Abb. 2: Kadatz 1998, Abb. 238
Abb. 3: Gert Streidt/Peter Feierabend (Hg.): Preußen. Kunst und Architektur, Köln 1999, S. 171
Abb. 4: Eggeling 2003, Abb. 175
Abb. 5: Eggeling 2003, Abb. 174
Abb. 6: Kadatz 1998, Abb. 169
Abb. 7: Krückmann 2001, Abb. 17, S. 119
Abb. 11: Krückmann 2001, S. 15
Abb. 14: Bachmann 1995, S. 112
Abb. 18: Markowitz 1985, S. 53
Abb. 19: Adalbert Klein: Schloss Benrath. Die alten Schlösser und das neue Jagdschloss, Ratingen 1952, S. 62
Abb. 19a: Markowitz 1985, Abb. 20
Abb. 20: Paläste, Schlösser, Residenzen. Zentren Europäischer Geschichte, Hermann Boekhoff/Gerhard Joop/Fritz Winzer (Hg.), Erlangen 1993, S. 175
Abb. 21: Autorin mit freundlicher Genehmigung der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg
Abb. 22: Kircher 1959, Abb. 14
Abb. 23: Arndt o. J., Abb. 8
Abb. 24: Kat. Ausst. Potsdam 1993, S. 82
Abb. 25: Eggeling 2003, Abb. 133
Abb. 29: Eggeling 2003, Abb. 132
Abb. 30: Kat. Ausst. Potsdam 1993, S. 87
Abb. 31: Autorin mit freundlicher Genehmigung der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg
Abb. 32: Hansmann 2002, S. 110
Abb. 33: Eggeling 2003, Abb. 138
Abb. 34/35: Autorin mit freundlicher Genehmigung der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg
Abb. 37: Neuhofer 1954, S. 22
Abb. 38: Eggeling 2003, Abb. 187
Abb. 39: Archiv Stiftung Schloss und Park Benrath
Abb. 43: Sophie Bajard/Raffaello Bencini: Paläste und Gärten Roms, Paris 2001, S. 138
Abb. 44: Sophie Bajard/Raffaello Bencini: Paläste und Gärten Roms, Paris 2001, S. 95
Abb. 45: Muraro/Marton 1996, S. 364
Abb. 46: Börsch-Supan 1967, Abb. 161
Abb. 47: Eggeling 1983, S. 61
Abb. 48: Eggeling 1983, S. 60
Abb. 49: Eggeling 1983, S. 62
Abb. 50: Roland 1984/1, Farbtafel 58
Abb. 51: Eggeling 2003, S. 63
Abb. 52: Eggeling 2003, Abb. 222
Abb. 53: Roland 1984/1, S. 327
Abb. 54: Eggeling 2003, Abb. 57

Abb. 55: Roland 1984/2, Fig. 81
 Abb. 56: Roland 1984/2, Fig. 147
 Abb. 57: Roland 1984/2, Fig. 419
 Abb. 58: Roland 1984/2, Fig. 240
 Abb. 59: Roland 1984/2, Fig. 229
 Abb. 60: Eggeling 2003, Abb. 71
 Abb. 61: Eggeling 2003, Abb. 146
 Abb. 62: Roland 1984/1, Abb. 13
 Abb. 63: Roland 1984/1, Abb. 12
 Abb. 64: Jahn 1990, Abb. 6
 Abb. 65: Krückmann 2001, S. 106
 Abb. 66: Jahn 1990, Abb. 52
 Abb. 67: Jahn 1990, Abb. 254
 Abb. 68: Heinz 1995, S. 155
 Abb. 69: Scott 1995, Abb. 177
 Abb. 70: Scott 1995, S. 148
 Abb. 71: Scott 1995, S. 132
 Abb. 75: Rothstein 1974, Abb. 13
 Abb. 76: Rothstein 1974, Abb. 14
 Abb. 77-80: Archiv Schloss Schönbrunn
 Abb. 81: Beylier/Leclerc 2000, S. 93
 Abb. 82: Lablaude 2005, S. 102
 Abb. 83: Beylier/Leclerc 2000, Abb. 86
 Abb. 84: Wakefield 1984, Abb. 173
 Abb. 85: Feulner 1932, S. 134
 Abb. 86: Feulner 1932, S. 133
 Abb. 87: Görgner 1998, Abb. 51
 Abb. 88: Froesch 2002, Abb. 143
 Abb. 89: Kat. Ausst. Berlin 1984/1, S. 133
 Abb. 90: Kat. Ausst. Berlin 1984/1, S. 132
 Abb. 92: Staatl. Schlösser u. Gärten Baden-Württemberg
 Abb. 93: Peschken/Klünner 1982, Abb. 241
 Abb. 94: Peschken/Klünner 1982, Abb. 240
 Abb. 95: Krückmann 2001, S. 123
 Abb. 101/102: Autorin mit freundlicher Genehmigung der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg
 Abb. 103: Hojer 1986, S. 87
 Abb. 104: Hojer 1986, S. 45
 Abb. 105: Hojer 1986, S. 44
 Abb. 106: Hansmann 2002, Abb. 134
 Abb. 107: Pérouse de Montclos 1996, S. 273
 Abb. 108: Kat. Ausst. Potsdam 1993, S. 81
 Abb. 109: Eggeling 2003, Abb. 86
 Abb. 110: Kat. Ausst. Potsdam 1993, S. 129
 Abb. 111: Kurth 1971, S. 79
 Abb. 113: Braunfels 1986, Abb. 93
 Abb. 114: Herbert Brunner: Altes Residenztheater München, München 1990, Titelseite
 Abb. 115: Postkarte
 Abb. 116: Wehser o.J., S. 12/13
 Abb. 118: Krückmann 2001, S. 126
 Abb. 119: Wegner 2000, Abb. 20

Abb. 120: Krückmann 2000, S. 93
 Abb. 121: Diemer 1980, Abb. 166
 Abb. 122: Pons 1986, Abb. 128
 Abb. 123: Wegner 2000, Abb. 23
 Abb. 124: Staatliche Museen Kassel, Graphische Sammlung, Marb. Dep. 2
 Abb. 125: Olausson 1996, S. 136
 Abb. 126: Das Chinesische Haus 1993, S. 54
 Abb. 128: Weiss 1997, S. 203
 Abb. 129: Heber 1986, Abb. 200
 Abb. 130: Heber 1986, Abb. 201
 Abb. 131: Fuchs/Reisinger 2008, Abb. 236
 Abb. 132: Wegner 2000, Abb. 15
 Abb. 133: Wegner 2000, Abb. 21
 Abb. 134: Larsen 1970, Abb. 2
 Abb. 135: Gert Streidt/Klaus Frahm: Potsdam. Die Schlösser und Gärten der Hohenzollern, Köln 1996, S. 130
 Abb. 136: Kat. Ausst. Berlin 1973, S. 97
 Abb. 138: J. F. Reissmann: Grund – und Aufrisse eines der Chinesischen Entenhäuser von Wilhelmsthal, um 1749/50, Staatsarchiv Marburg, 300 Karten, P II 342/13 (Ausschnitt)
 Abb. 139: Yamada 1935, Abb. 100
 Abb. 140: Vogel 2004/1, S. 162
 Abb. 141: Vogel 2004/1, S. 162
 Abb. 142: Das Chinesische Haus, 1993, S. 49
 Abb. 144: Kat. Ausst. Würzburg 2007, Abb. 205
 Abb. 145: Wendland 1979, Abb. 252
 Abb. 146: Wendland 1979, Abb. 254
 Abb. 147: Vogel 2004/2, S. 366
 Abb. 148: Korzus 1993, S. 128
 Abb. 149: Korzus 1993, S. 129
 Abb. 150: Vogel 2004/1, S. 161
 Abb. 151: Wendland 1979, Abb. 344
 Abb. 152: Reichow 1927, S. 49
 Abb. 153: Vogel 2004/1, S. 130
 Abb. 154: Vogel 2004/1, S. 146
 Abb. 155: Walravens 1987, S. 251
 Abb. 156: Berger 1990, Abb. 11
 Abb. 157: Kat. Ausst. Berlin 1973, S. 215
 Abb. 158: Kat. Ausst. Berlin 1973, 216
 Abb. 159: Heinz 1995, Abb. 110
 Abb. 160: Kat. Ausst. Berlin 1973, S. 257
 Abb. 162: Rykwert 2005, S. 47
 Abb. 163: Schütte 1986, S. 49
 Abb. 164: Eggeling 1990, S. 20
 Abb. 165: Eggeling 1990, S. 20
 Abb. 166: Muraro/Marton 1996, 267
 Abb. 167: Kurth 1923, Abb. 50
 Abb. 168: Kurth 1923, Abb. 51
 Abb. 169: Matteucci 2002, S. 213
 Abb. 170: Freeden 1987, S. 37
 Abb. 171: Seewaldt 1984, Rückseite
 Abb. 172: Muraro/Marton 1996, S. 228

Abb. 173: Muraro/Marton 1996, S. 230
 Abb. 174: Seewaldt 1984, Abb. 40
 Abb. 176: Kadatz 1998, S. 62
 Abb. 177: Kurth 1923, Abb. 136
 Abb. 178: Kurth 1923, Abb. 137
 Abb. 179: Kurth 1923, Abb. 87
 Abb. 180: Roland 1984/2, Fig. 417
 Abb. 181: Roland 1984/2, Fig. 420
 Abb. 182: Arndt o. J., Abb. 17
 Abb. 182a: Albert/Helmberger 1999, Abb. 100
 Abb. 183a: Papiertapeten 2005, S. 64
 Abb. 183-185: Autorin mit freundlicher Genehmigung der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg
 Abb. 186: Feuchtmüller/Kovács 1986, Abb. 21
 Abb. 187: Rheinsberg 2006, S. 27
 Abb. 188: Kat. Ausst. Rheinsberg 2002, S. 310
 Abb. 189/190: Kat. Ausst. Rheinsberg 2002, S. 311
 Abb. 194: Kat. Ausst. Düsseldorf 2002, Nr. 40
 Abb. 195: Kat. Ausst. Düsseldorf 2002, S. 74
 Abb. 196: Kat. Ausst. Rheinsberg 2002, S. 236
 Abb. 197: Kadatz 1998, S. 272
 Abb. 198: Seewaldt 1984, Abb. 68
 Abb. 199: Hansmann 2002, Abb. 71
 Abb. 200: Werner Kirchhoff/Gregor Stasch: Residenz Fulda, Braunschweig 1990, S. ?
 Abb. 201/202: Herzog/Penning 1994, S. 18/19
 Abb. 203: Iby 2000, S. 128
 Abb. 204: Iby 2000, S. 129
 Abb. 205: Benedix 1999, S. 8
 Abb. 206: Fuchs/Reisinger 2001, S. 152
 Abb. 207: Fuchs/Reisinger 2001, S. 153
 Abb. 208: Schlösser, Burgen, Parks 2004, S. 175
 Abb. 209: Heinz 1995, Abb. 7
 Abb. 210: Heinz 1995, Abb. 10
 Abb. 211: Heinz 1995, Abb. 94
 Abb. 212: Heinz 1995, Abb. 96
 Abb. 213: Mercedes Viale: Gobelins, München 1974, Abb. 55
 Abb. 214: Schlösser Baden-Württemberg, Ausgabe 2, 1999, S. 10
 Abb. 228/229: Schjellerup 2004, S. 90
 Abb. 230/231: Schjellerup 2004, S. 92
 Abb. 232: Österreichische Kunsttopographie 1909, S. 433
 Abb. 233: Luchner 1978, Abb. 75
 Abb. 234: Luchner 1978, Abb. 109
 Abb. 235: Archiv Schloss Schlönbrunn, Wien
 Abb. 238-245 Archiv Schloss Schönbrunn, Wien
 Abb. 246: Iby
 Abb. 247: Iby
 Abb. 248: Iby
 Abb. 249: Nouvel-Kammerer 2000, S. 59
 Abb. 250: Nouvel-Kammerer 2000, S. 90
 Abb. 251: Nouvel-Kammerer 2000, Abb. 123
 Abb. 252: Mader 1920, S. 370

Abb. 253: Mader 1920, S. 496
 Abb. 254-258: Autorin mit freundlicher Genehmigung der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg
 Abb. 259/260: Archiv Schloss Paretz
 Abb. 261: Schmitz 1914, S. 204
 Abb. 262: Schmitz 1914, S. 207
 Abb. 263: Schlösser, Burgen, Parks 2004, S. 60
 Abb. 264: Schlösser, Burgen, Parks 2004, S. 64
 Abb. 265: Börsch-Supan 1967, Abb. 221
 Abb. 266: Thümmeler 1998, S. 43
 Abb. 267: Autorin mit freundlicher Genehmigung der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg
 Abb. 268: Jahn 1990, Abb. 71
 Abb. 269: Starobinski 1988, S. 169
 Abb. 270: Heermann 1987, S. 99
 Abb. 271: Heermann 1987, S. 43
 Abb. 272: Nouvel-Kammerer 2000, S. 266
 Abb. 273: Rousseau 1988, Tafel 1
 Abb. 274: Kat. Ausst. Stuttgart 1993
 Abb. 275: Krückmann 2001, S. 63
 Abb. 276: Thornton 1985, S. 166
 Abb. 277: Vogel/Seiler 1995, Tafel 4
 Abb. 278: Vogel/Seiler 1995, Tafel 5
 Abb. 279: Europa Arkadien 2008, Tafel 1
 Abb. 280: Europa Arkadien 2008, Tafel 2
 Abb. 281: Europa Arkadien 2008, Tafel 10
 Abb. 282: Europa Arkadien 2008, Tafel 14
 Abb. 283: Unendlich schön 2005, S. 183

LEBENS LAUF

Eva-Maria Gruben:	geboren am 30.11.1969 in Langenfeld/Rhl.
1976-1980	St. Jakobus-Grundschule, Hilden
1980-1989	Helmholtz-Gymnasium, Hilden, Abschluss: Abitur
09/1989-01/1991	Ausbildung zur Büroassistentin bei der Henkel KGaA, Düsseldorf, Abschluss vor der Industrie- und Handelskammer
01/1991-05/1991	Weiterbildung zur Fremdsprachenassistentin für die Sprachen Englisch und Französisch, Abschluss vor der Industrie- und Handelskammer
06/1991-09/1991	Tätigkeit als Export-Sachbearbeiterin bei der Henkel KGaA, Düsseldorf
10/1991-02/1998	Studium der Kunstgeschichte, Geographie und Anglistik an der Heinrich-Heine-Universität, Düsseldorf, Abschluss: Magister Artium, Thema der Magisterarbeit: „Die Stukkaturen von Schloss Benrath“
1998-2006	Promotionsstudium der Kunstgeschichte, Geographie und Anglistik an der Heinrich-Heine-Universität, Düsseldorf. Thema der Dissertation: „Raumverwandlungen – Lauben, Palmen und Landschaften als Motive deutscher Innendekoration des 18. Jahrhunderts“.
08/1998-07/1999	Volontariat im Architektur- und Designbüro Prof. Bitsch & Partner, Düsseldorf, im Bereich Presse- und Öffentlichkeitsarbeit sowie der Vorbereitung von Ausstellungen, Messen und deren Begleitprogramm.
08/1999-09/1999	Projektassistentin bei Prof. Bitsch & Partner, Düsseldorf

1998-2001	Freie Mitarbeiterin im Schloss Benrath. Konzeption und Durchführung von Gruppenführungen verschiedener Thematik
seit 10/2000	Wissenschaftliche Mitarbeiterin bei der Stiftung Schloss und Park Benrath, Düsseldorf im Museum für Europäische Gartenkunst und im Museum Corps de Logis

Hilden, den 10.10.2009



Abb. 1: Schloss Sanssouci, Potsdam, Konzertzimmer

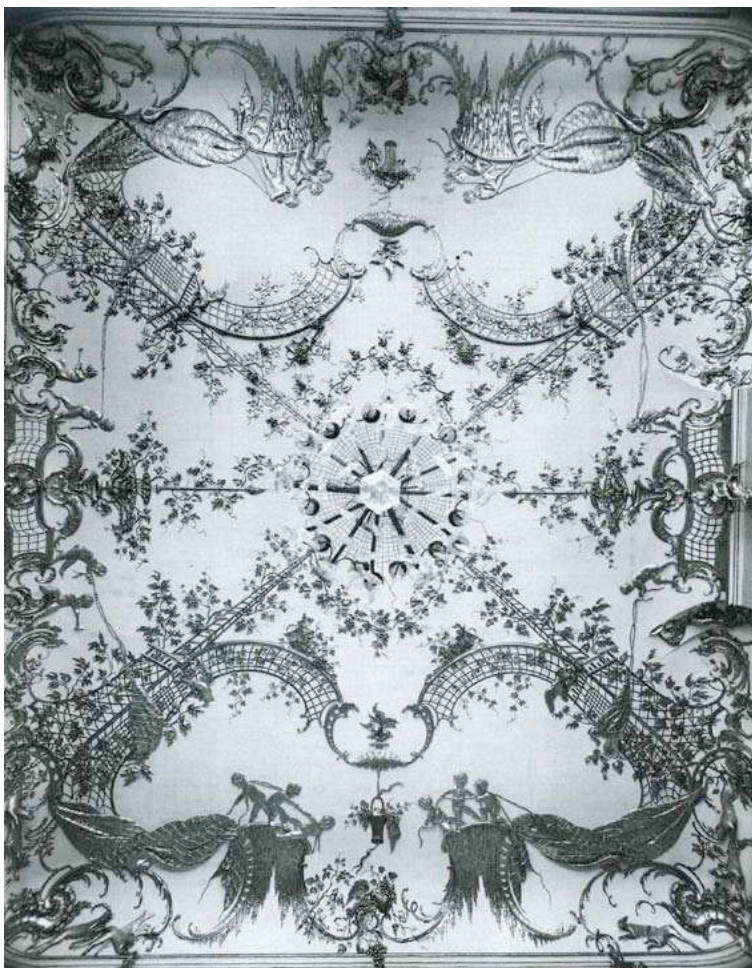


Abb. 2: Schloss Sanssouci, Potsdam, Konzertzimmer, Decke



Abb. 3: Schloss Charlottenburg, Berlin, Goldene Galerie

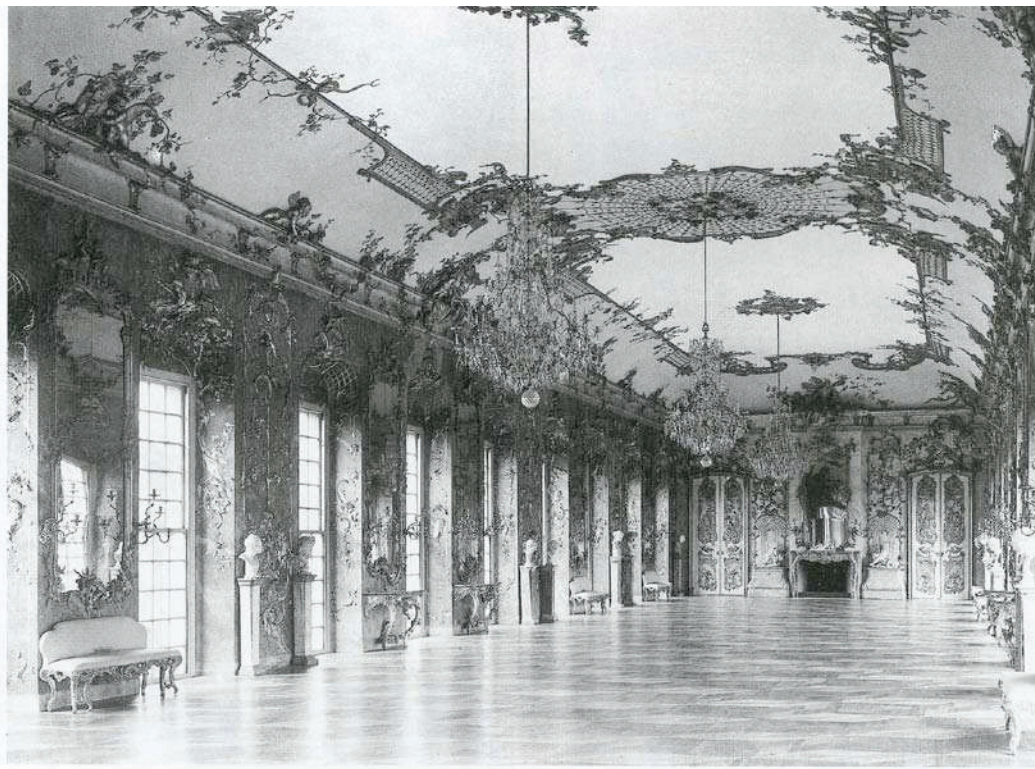


Abb. 4: Schloss Charlottenburg, Berlin, Goldene Galerie



Abb. 5: Schloss Charlottenburg, Berlin, Goldene Galerie, Nordwand



Abb. 6: A. L. Krüger: Schloss Sanssouci, um 1780



Abb. 7: Neues Schloss Bayreuth, Japanisches Zimmer



Abb. 8: Neues Schloss Bayreuth,
Japanisches Zimmer, Detail der
Wanddekoration



Abb. 9: Neues Schloss Bayreuth,
Japanisches Zimmer, Decke



Abb. 10: Neues Schloss Bayreuth,
Japanisches Zimmer, Decke



Abb. 11: Neues Schloss Bayreuth,
Spalierzimmer

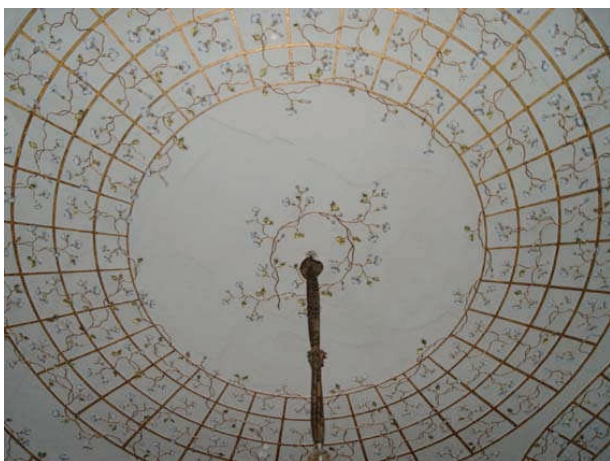


Abb. 12: Neues Schloss
Bayreuth, Spalierzimmer,
Decke



Abb. 13: Neues Schloss Bayreuth,
Spalierzimmer



Abb. 14: Neues Schloss Bayreuth,
Rotunde des Badetraktes



Abb. 15: Neues Schloss
Bayreuth, Rotunde des
Badetraktes, Decke



Abb. 16: Schloss, Tettwang, Grünes
Kabinett



Abb. 17: Schloss Tett nang,
Grünes Kabinett, Decke



Abb. 18: Schloss
Benrath, Düsseldorf,
Schlafzimmer der
Kurfürstin

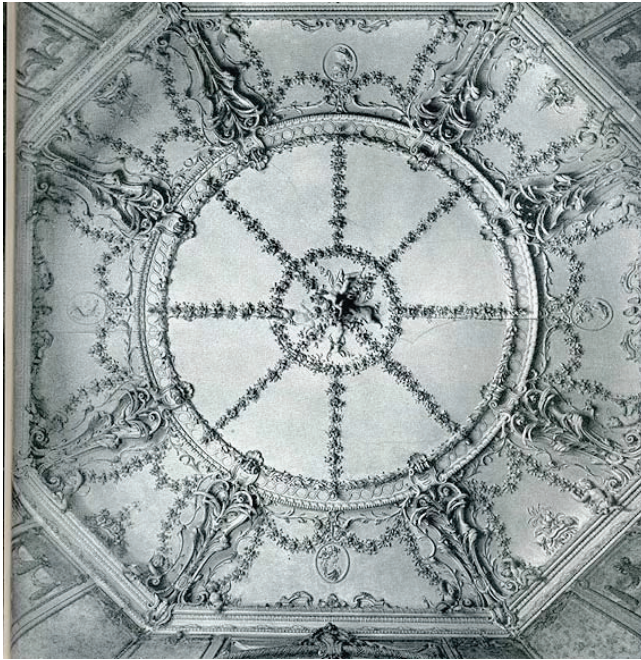


Abb. 19: Schloss Benrath, Düsseldorf,
Schlafzimmer der Kurfürstin, Decke



Abb. 19a: Schloss Benrath,
Düsseldorf, Bad des
Kurfürsten



Abb. 20: Neues Palais
Potsdam, Ovales Kabinett



Abb. 21: Neues Palais Potsdam,
Ovales Kabinett

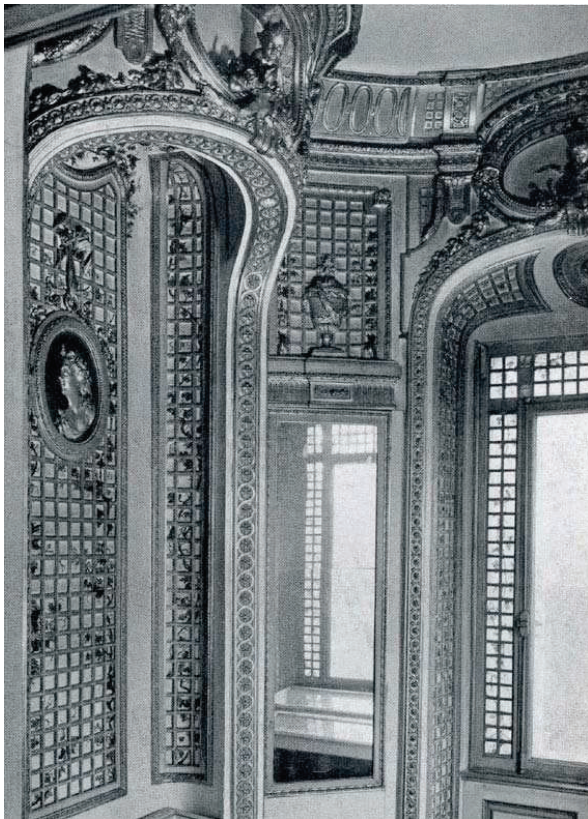


Abb. 22: Karlsruher Schloss,
Trillage Kabinett



Abb. 23: Karlsruher
Schloss, Vergittertes
Kabinett

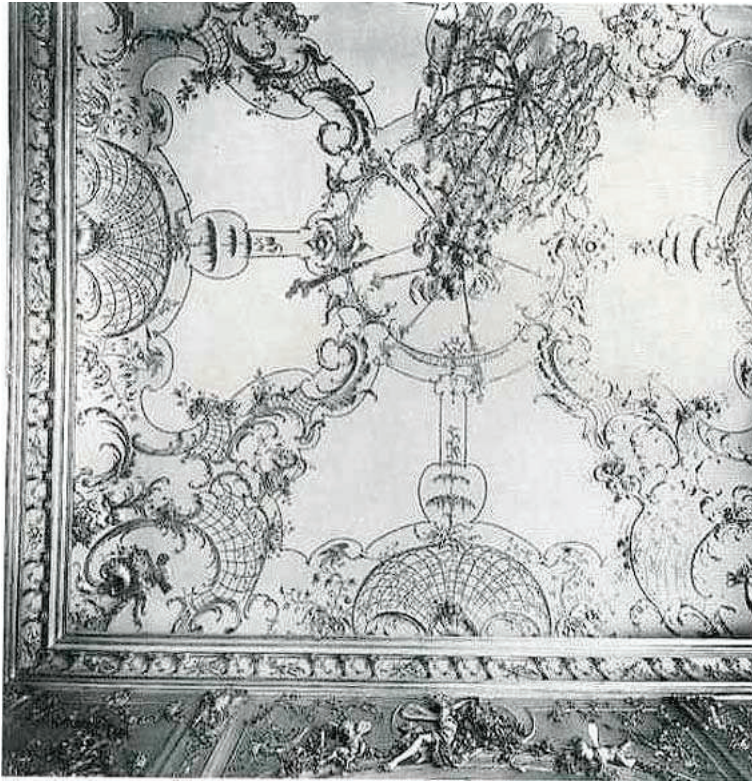


Abb. 24: Stadtschloss Potsdam, Schlaf- und Arbeitszimmer in der Ostwohnung Friedrichs des Großen, Decke

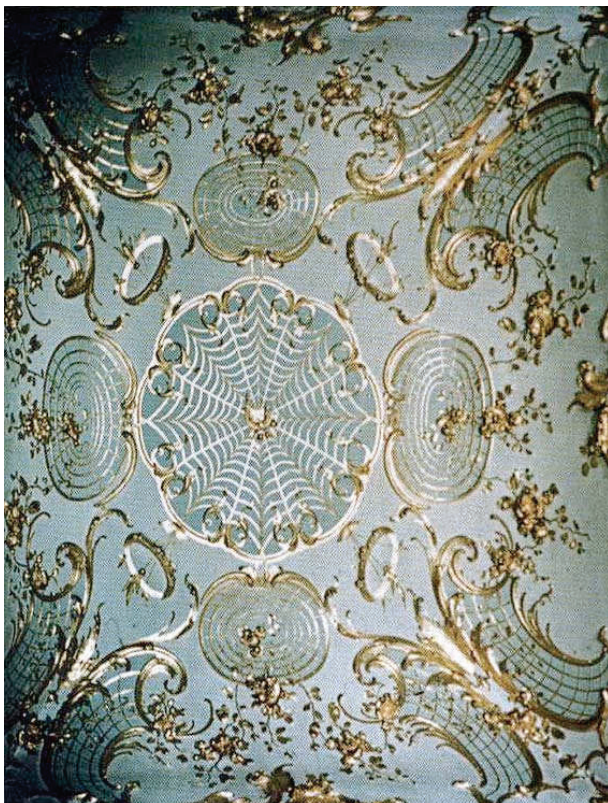


Abb. 25: Stadtschloss
Potsdam,
Zedernholzkabinett, Decke



Abb. 26:
Schloss
Falkenlust,
Brühl, Unterer
Salon



Abb. 27: Schloss Amalienburg,
München, Jagdzimmer, Decke



Abb. 28: Schloss
Falkenlust, Brühl,
Treppenhaus, Decke

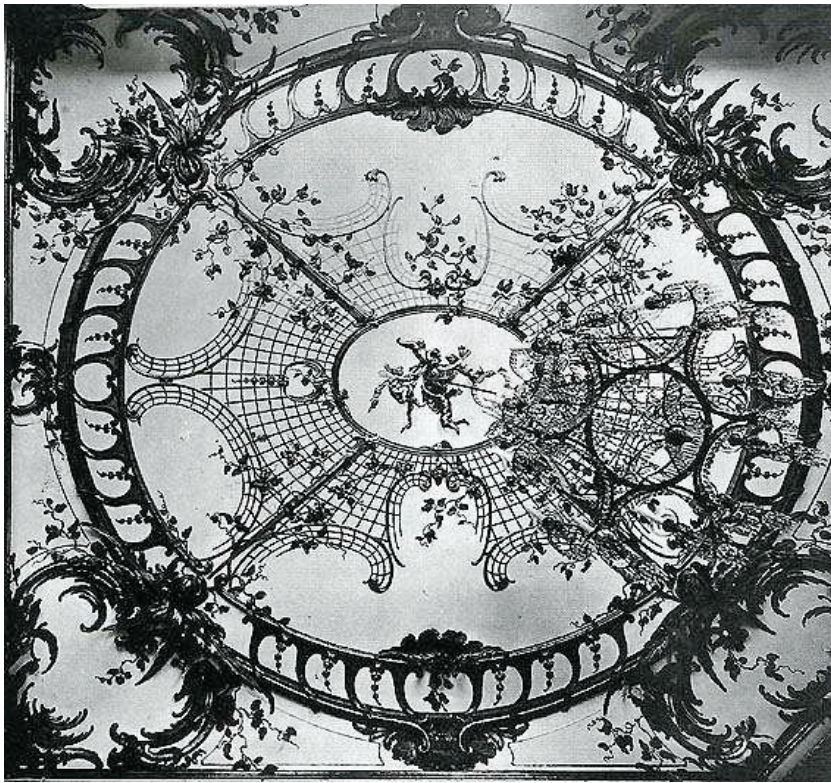


Abb. 29: Stadtschloss Potsdam, Arbeitszimmer der Königin
Luise, Decke

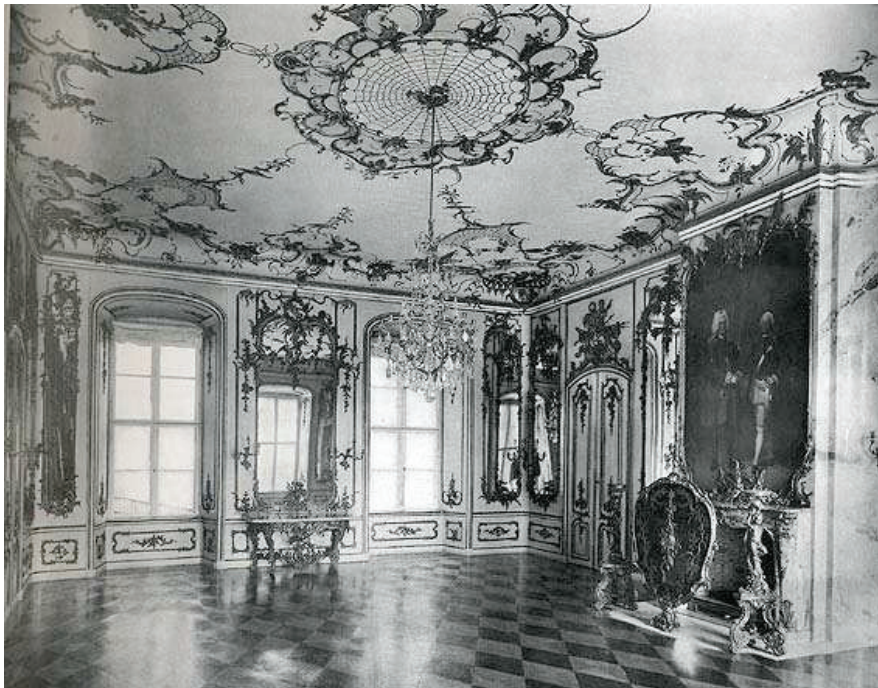


Abb. 30: Stadtschloss Potsdam, Bronzesaal



Abb. 31: Neues Palais Potsdam, Fleischfarbene Kammer, Decke



Abb. 32: Schloss Augustusburg, Brühl, Deckenmalerei des Kabinetts im Großen Neuen Appartement

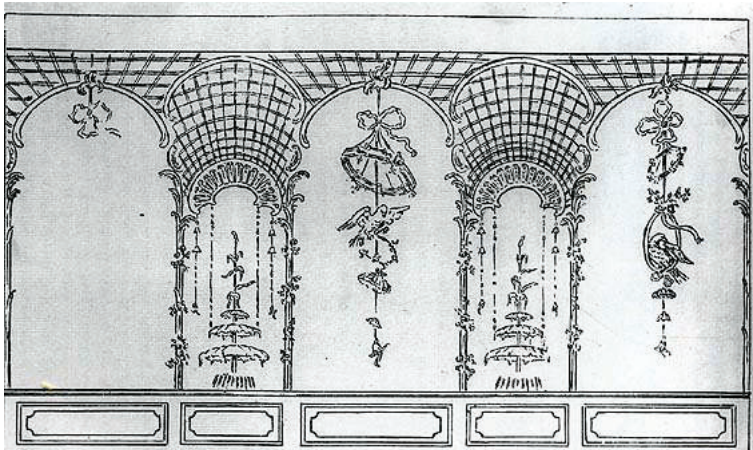


Abb. 33: Schloss Sanssouci, Potsdam, Schlafzimmer Friedrichs II.



Abb. 34: Neues Palais Potsdam, Marmorgalerie



Abb. 35: Neues Palais Potsdam, Konzertzimmer der Friedrichs-Wohnung



Abb. 36: Schloss Benrath, Düsseldorf, Kabinett der Kurfürstin



Abb. 37: Residenz Eichstätt, Spiegelsaal

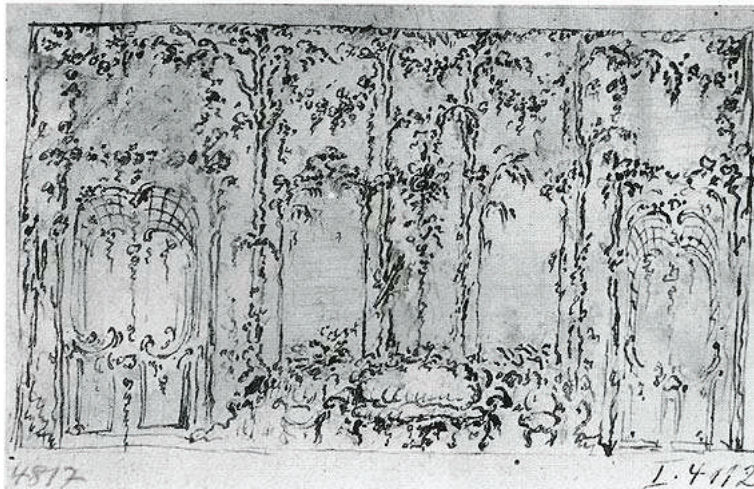


Abb. 38: J. A. Nahl d. Ä: Entwurf für die vegetabilische Wanddekoration eines Festraumes, um 1746



Abb. 39: Schloss Benrath, Düsseldorf, Östlicher Gartensaal



Abb. 40: Neues Schloss Bayreuth, Pagodenkabinett



Abb. 41: Neues Schloss Bayreuth, Erstes Grottenzimmer



Abb. 42: Boboli-Gärten,
Florenz, Buontalenti-Grotte



Abb. 45: Villa Renaldi, Treviso,
Loggia



Abb. 43: Villa Medici, Rom, Vogel-
zimmer im Pavillon Ferdinands de
Medici



Abb. 44: Villa Giulia, Rom, Pergola der
Loggia



Abb. 46: Villa Belcaro, Siena, Loggia,
Gewölbefeld



Abb. 47: La Balanceuse, Stich von Le Bas nach Antoine Watteau



Abb. 48: La Voltigeuse, Stich von Huquier nach Antoine



Abb. 49: L'Escarpolette, Stich von Crepy fil. nach Antoine Watteau



Abb. 50: Antoine Watteau: Der Faun



Abb. 51: Venus Blessée par L'Amour, Stich von Aveline nach Antoine Watteau



Abb. 52: La Folie, Stich von J. Moyreau nach Antoine Watteau

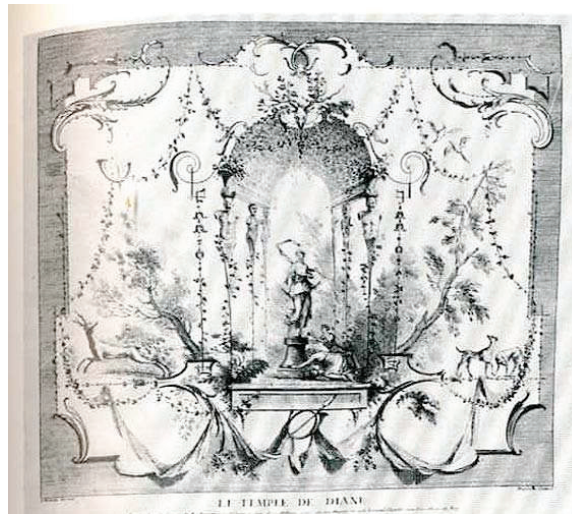


Abb. 53: Der Tempel der Diana, Stich von Huquier nach Antoine Watteau



Abb. 54: J. de Lajoue: Fontaine Glacée

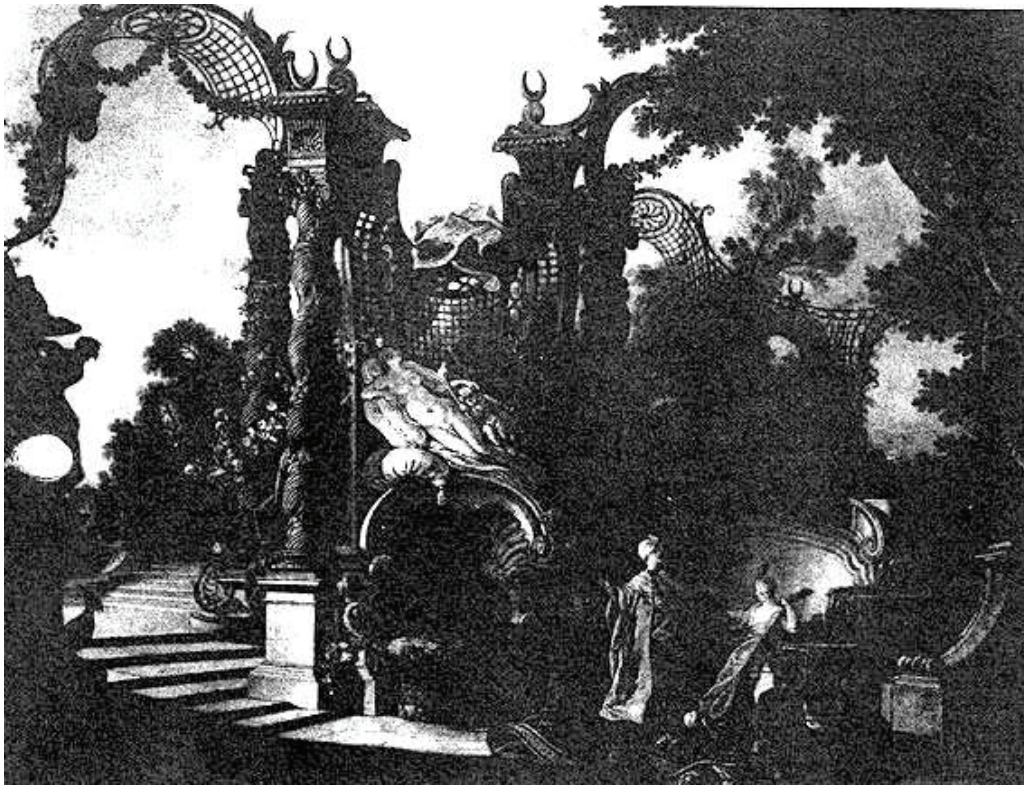


Abb. 55: J. de Lajoue: Jardin avec personnages orientaux

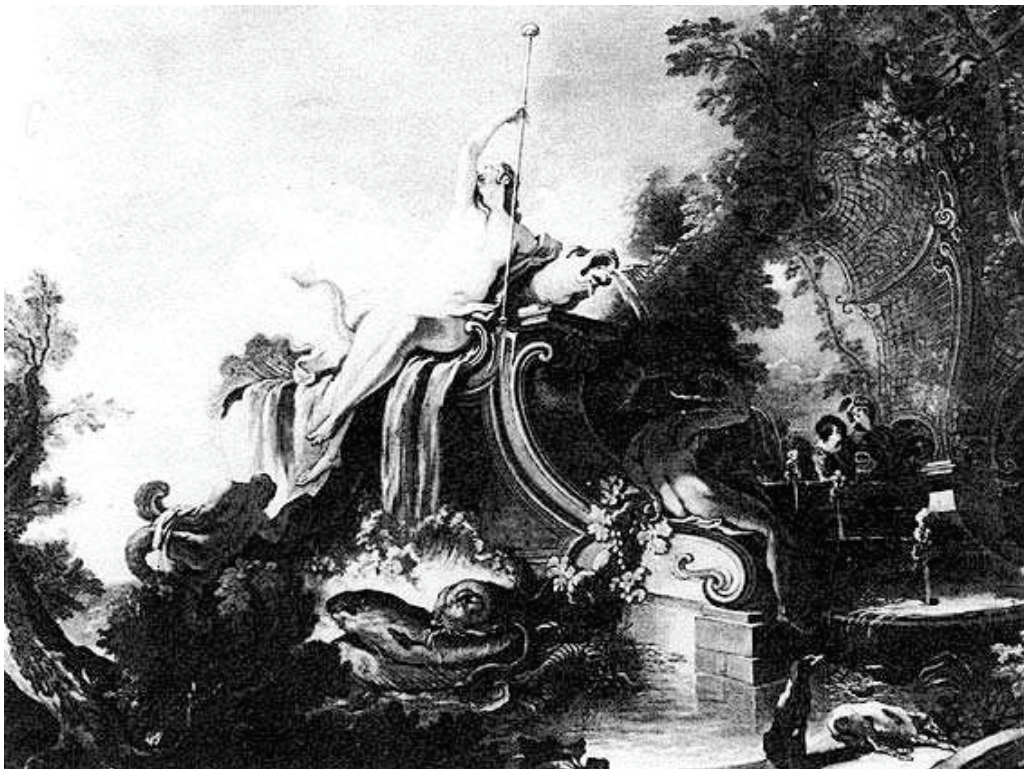


Abb. 56: J. de Lajoue: La fontaine d'Amphitrite



Abb. 57: Huquier nach
Lajoue



Abb. 58: Nach Lajoue:
Divertissement chinois

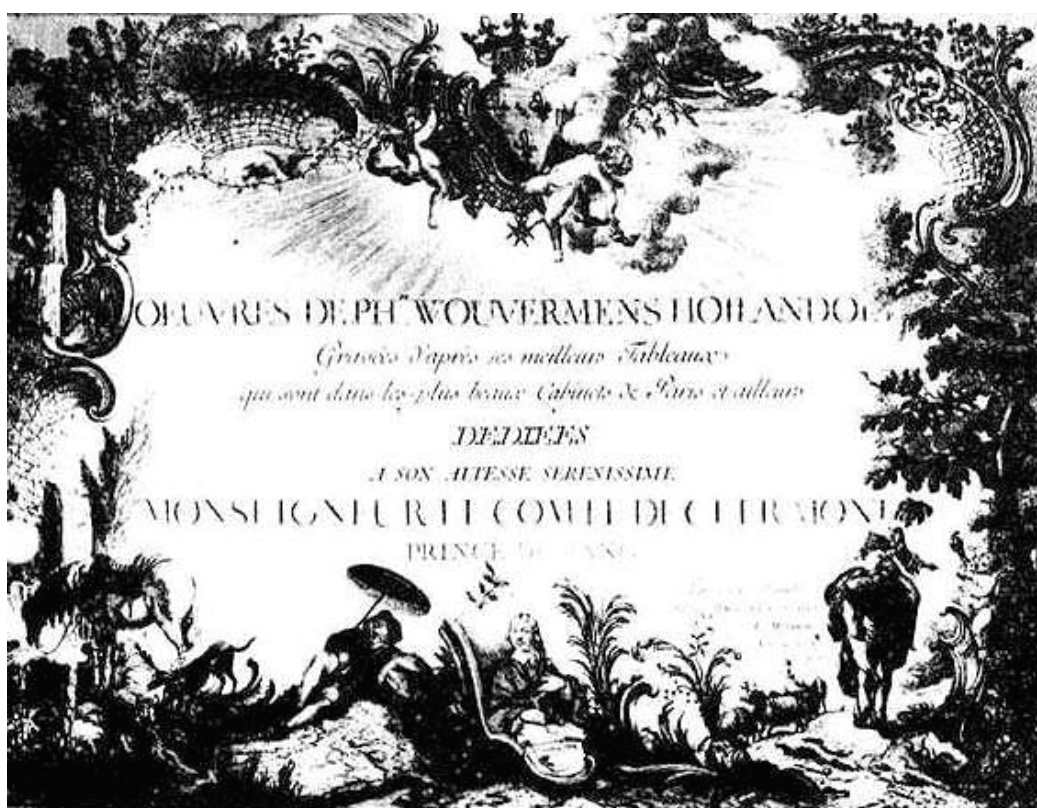


Abb. 59: Moyreau nach Lajoue: Frontispice pour les oeuvres Wouvermans

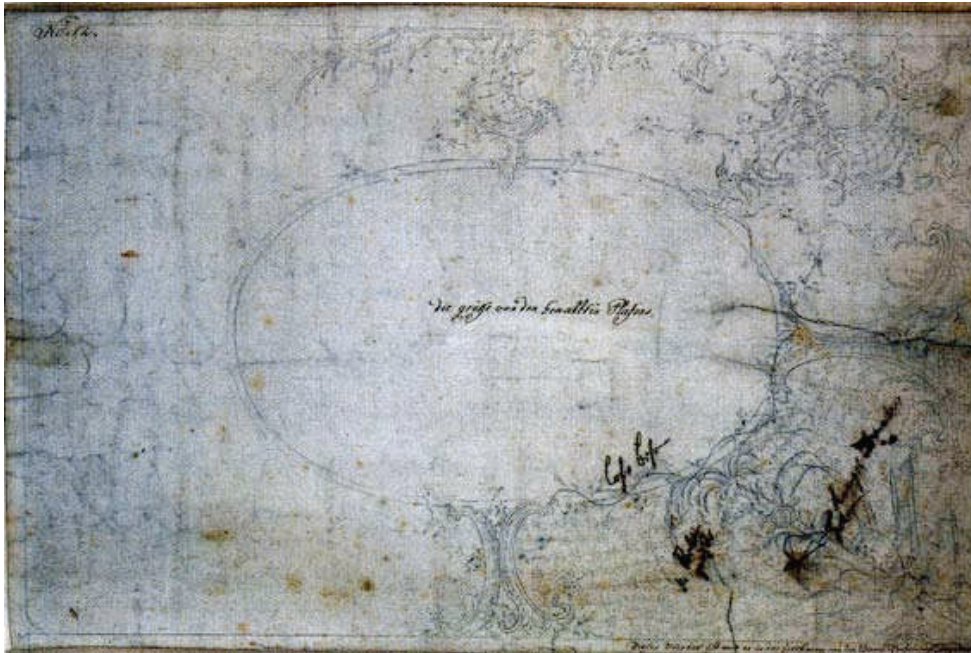


Abb. 60: Unbekannter Zeichner: Entwurf I für die Deckendekoration des Marmorsaaes im Potsdamer Stadtschloss

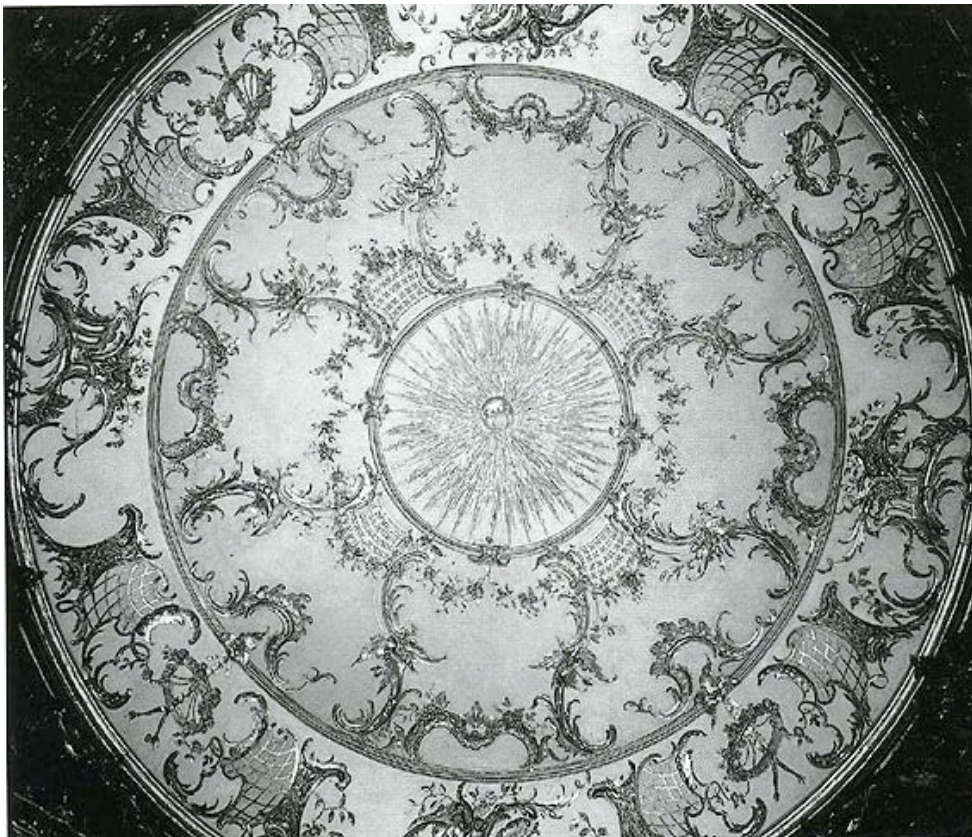


Abb. 61: Schloss Sanssouci, Potsdam, Bibliothek Friedrichs II., Decke



Abb. 62: Affenszene, Entwurf zu einer Dekoration des Schlosses von Meudon



Abb. 63: Claude Audran: Affenszene, Entwurf zu einer Dekoration des Schlosses von Meudon

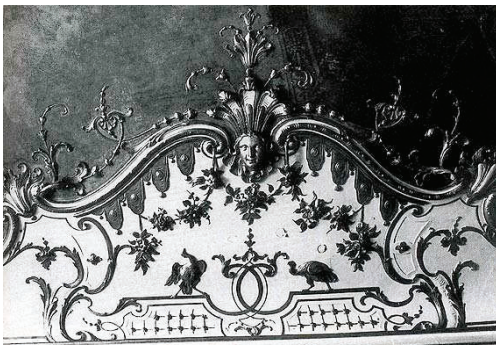


Abb. 64: Altes Schloss der Eremitage Bayreuth, Vorzimmer des Markgrafen, Deckengemälde und Rahmenstuck



Abb. 65: Neues Schloss Bayreuth, Stuckornament aus dem Festsaal

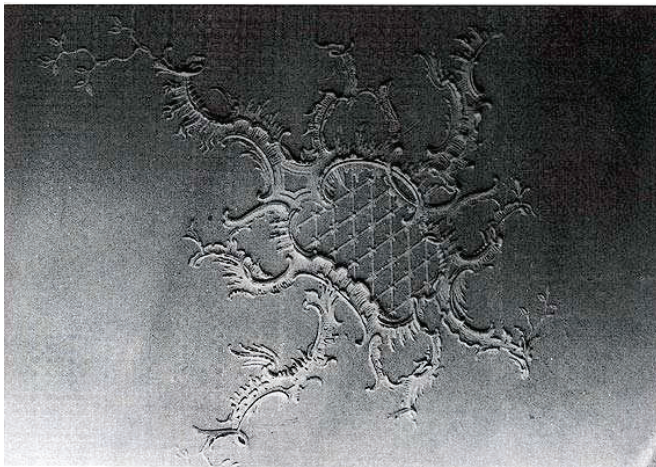


Abb. 66: Sanspareil, Morgenländischer Bau, Kabinett, Muschelsaumkartusche



Abb. 67: Residenz Ansbach: Gobelinzimmer, nördliche Eckkomposition

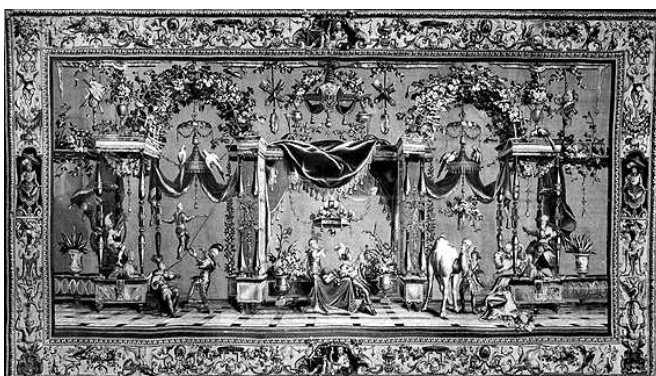


Abb. 68: Groteskenfolge auf tabakfarbenem Grund, ‚Berain-Groteske‘, ‚Das Kamel‘, Beauvais, um 1700, Metropolitan Museum New York

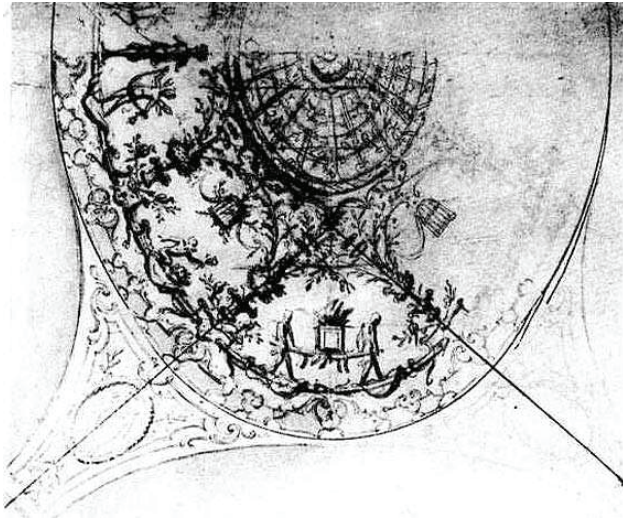


Abb. 69: Claude III. Audran: Entwurf für eine Decke im Schloss Sceaux, um 1740

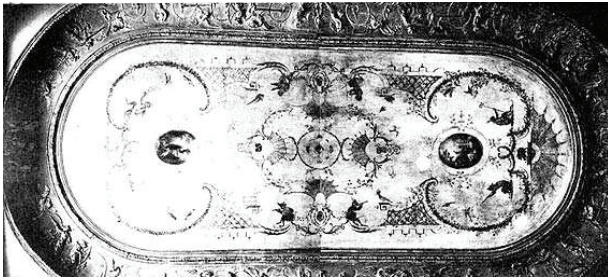


Abb. 70: Claude III. Audran: Pavillon des Hôtel de Verrue Paris, Decke

Abb. 71: Nicolas Lancret and Claude III. Audran: Wandpaneel aus dem Hôtel Peyrenc de Moras





Abb. 72: Schloss Bruchsal, Laubensaal



Abb. 73: Schloss Bruchsal, Laubensaal

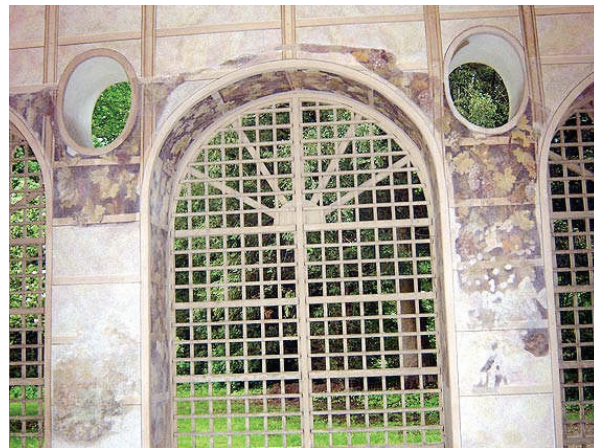


Abb. 74: Schloss Favorite bei Rastatt, Orangerie

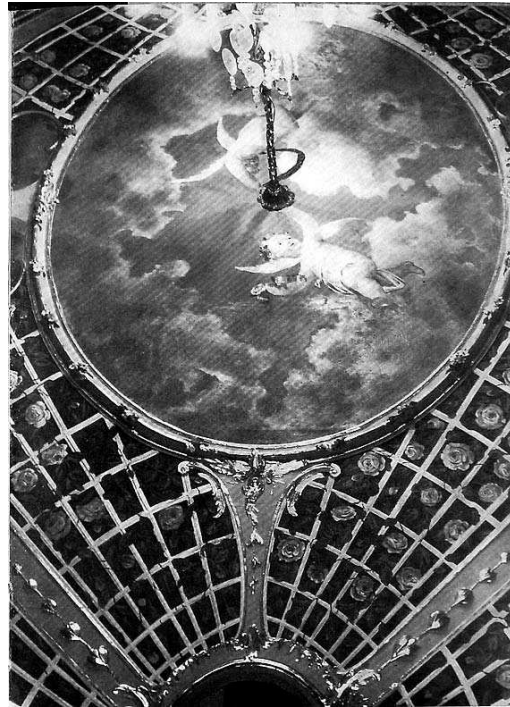


Abb. 75, 76: Ermeler-Haus, Berlin, Rosenzimmer



Abb. 77: Schloss Schönbrunn, Wien, Erstes Zimmer des Goëss-Appartements



Abb. 78: Schloss Schönbrunn, Wien, Durchblick in das Erste Zimmer des Goëss-Appartements



Abb.79: Schloss Schönbrunn, Wien, Zweites Zimmer des Goëss-Appartements



Abb. 80: Schloss Schönbrunn, Wien, Zweites Zimmer des Goëss-Appartements

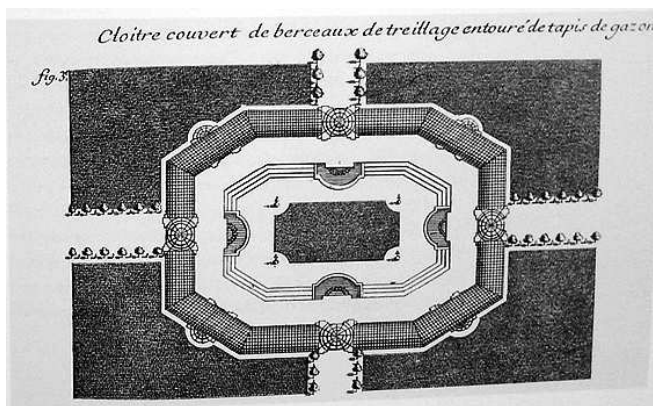


Abb. 81: Antoine Dezallier d'Argenville: Cloître couvert de berceaux de treillage

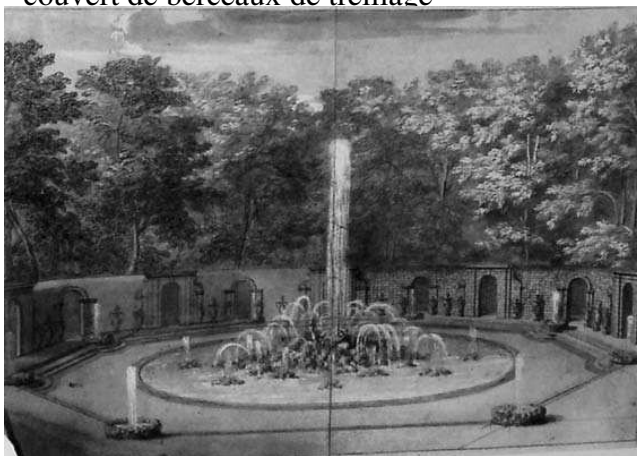


Abb. 82: Versailles, Fontaine d'Encelade



Abb. 83: Jacques de Lajoue: Entwurf für eine Theaterdekoration



Abb. 84: Jean-Honoré Fragonard: Fest in Saint-Cloud



Abb. 85: Palais Tattenbach, München

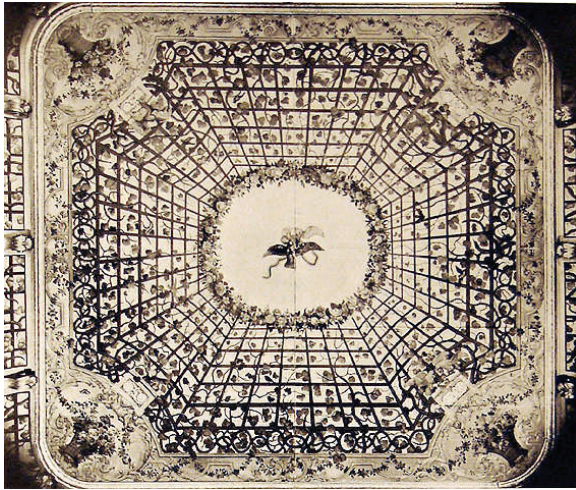


Abb. 86: Palais Tattenbach, München,
Decke

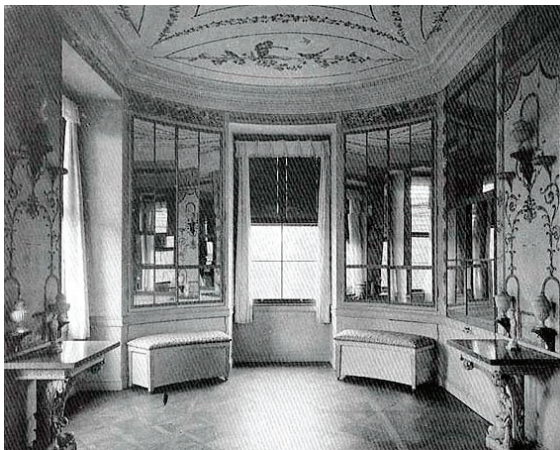


Abb. 87: Schloss Luisium bei Dessau,
Spiegelkabinett

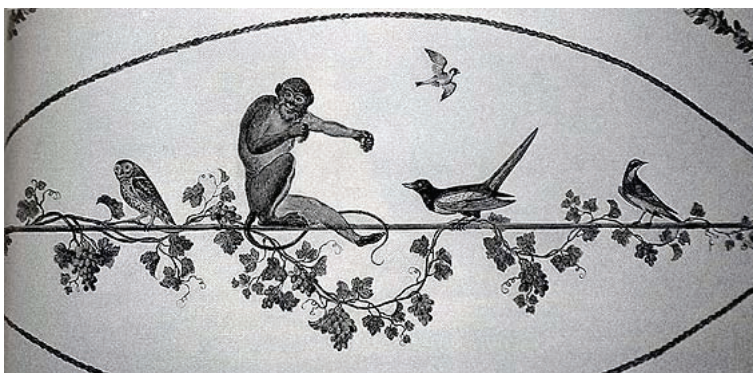


Abb. 88: Schloss Luisium bei Dessau, Spiegelkabinett,
Decke

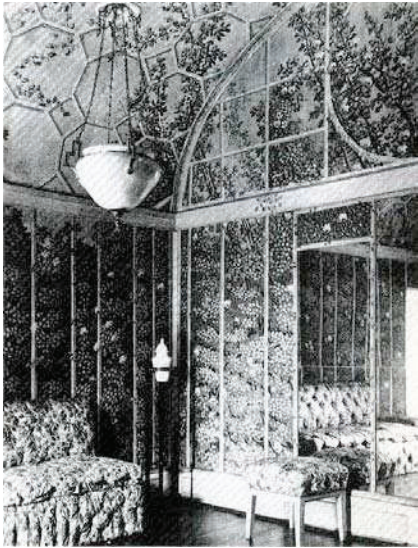


Abb. 89: Schloss Schwedt,
Rosenlaubenzimmer

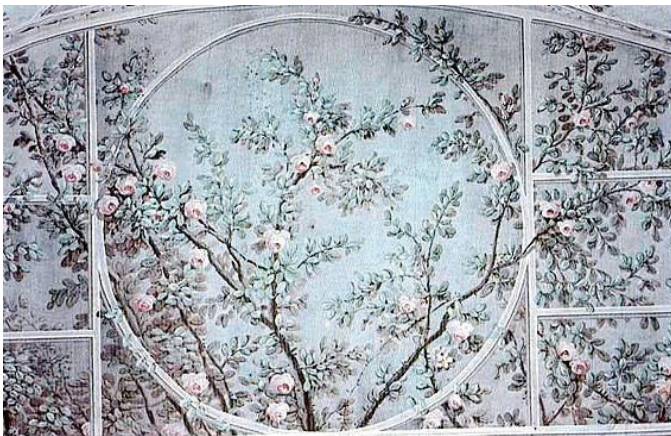


Abb. 90: Schloss Schwedt, Rosenlaubenzimmer



Abb. 91: Schloss Ludwigsburg,
Weinberghaus



Abb. 92: Schloss Ludwigsburg, Weinberghaus



Abb. 93: Berliner Stadtschloss, Schreibzimmer Friedrichs des Großen



Abb. 94: Berliner Stadtschloss, Schreibzimmer
Friedrichs des Großen



Abb. 95: Neues Schloss Bayreuth,
Palmenzimmer



Abb. 96: Neues Schloss
Bayreuth, Palmenzimmer



Abb. 97: Schloss Solitude bei
Stuttgart, Palmenzimmer

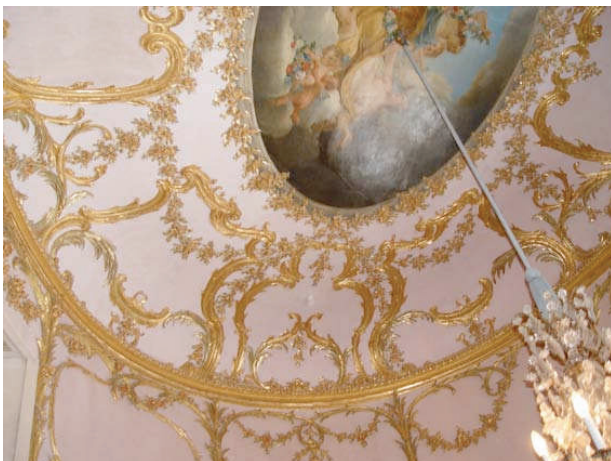


Abb. 98: Schloss Solitude bei
Stuttgart, Palmenzimmer



Abb. 99: Schloss Wörlitz, Palmensaal



Abb. 100: Schloss Wörlitz, Palmensaal

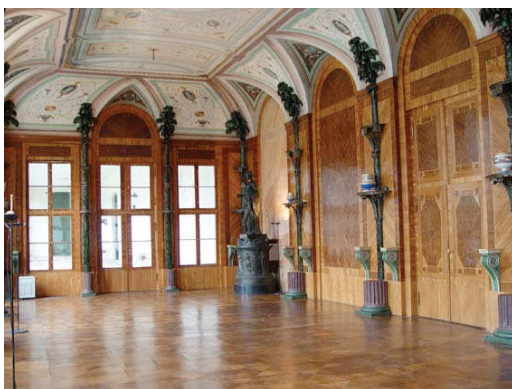


Abb. 101: Orangerie im Neuen Garten zu Potsdam, Palmensaal

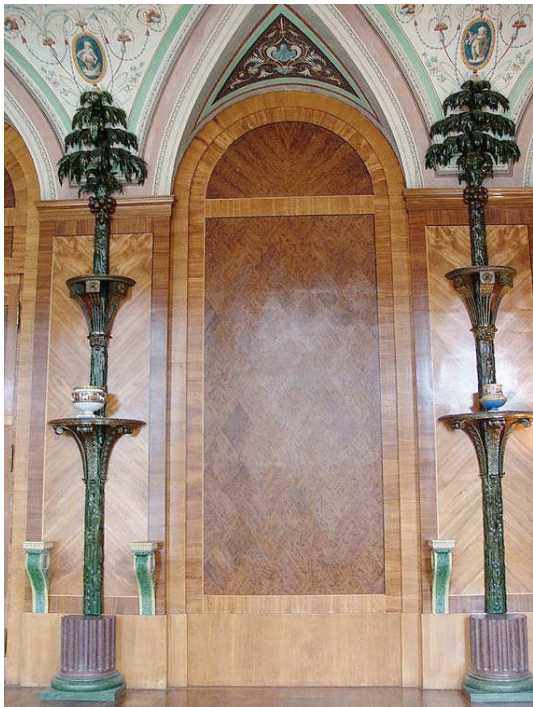


Abb. 102: Orangerie im Neuen Garten zu Potsdam, Palmensaal



Abb. 103, 103a: Schloss Amalienburg, München, Ruhezimmer



Abb. 104: Schloss Amalienburg, München, Blaues Kabinett



Abb. 105, 105a: Schloss Amalienburg, München, Decke der Küche



Abb. 106: Schloss Falkenlust, Brühl, Spiegelkabinett



Abb. 107: Schloss Versailles,
Schlafzimmer der Königin



Abb. 108: Potsdamer Stadtschloss, Entwurf für die
Wanddekoration der Ostwohnung Friedrichs des Großen

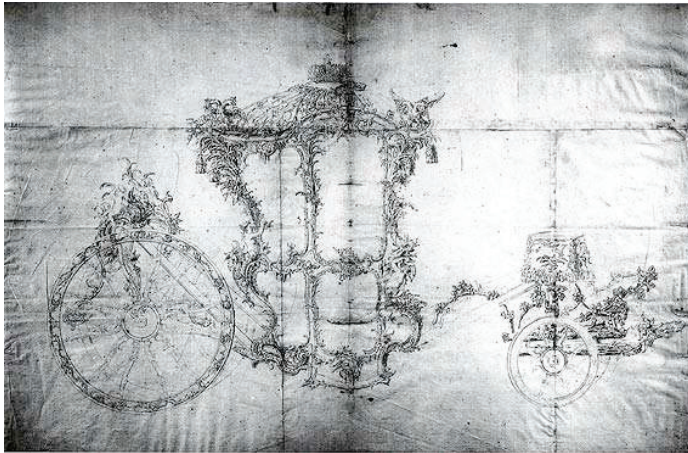


Abb. 109: Entwurf für den Kutschwagen der Zarin Elisabeth Petrowna

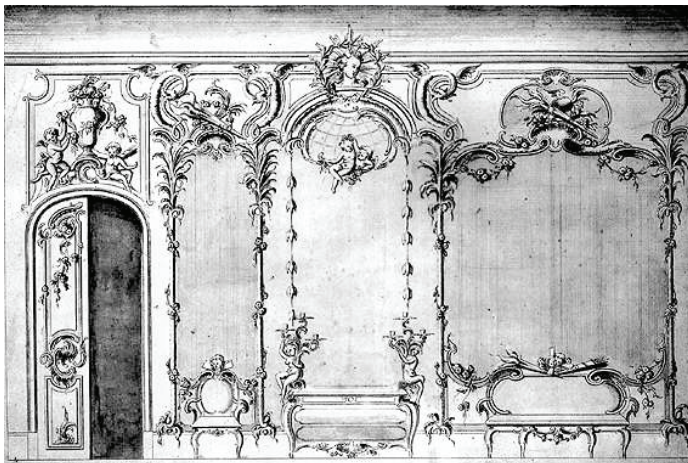


Abb. 110: Neues Palais Potsdam, Südwand des Unteren Konzertzimmers

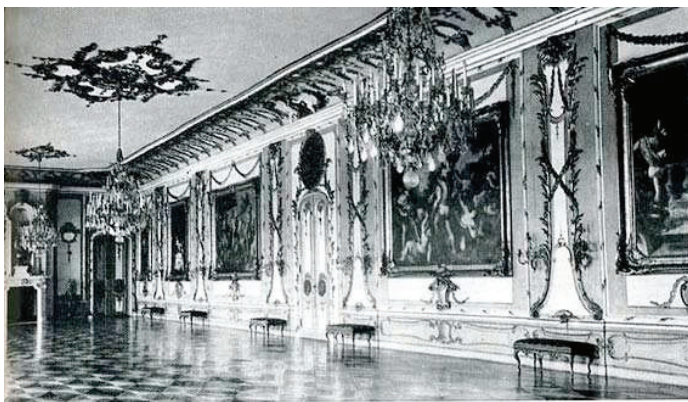


Abb. 111: Neues Palais Potsdam, Obere Galerie



Abb. 112: Schloss
Augustusburg, Brühl,
Bibliothek

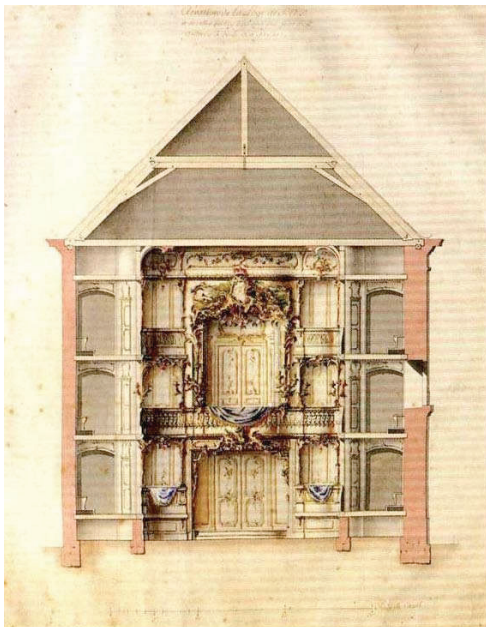


Abb. 113: Entwurf für ein
Komödienhaus in Kassel,
Landgrafenloge

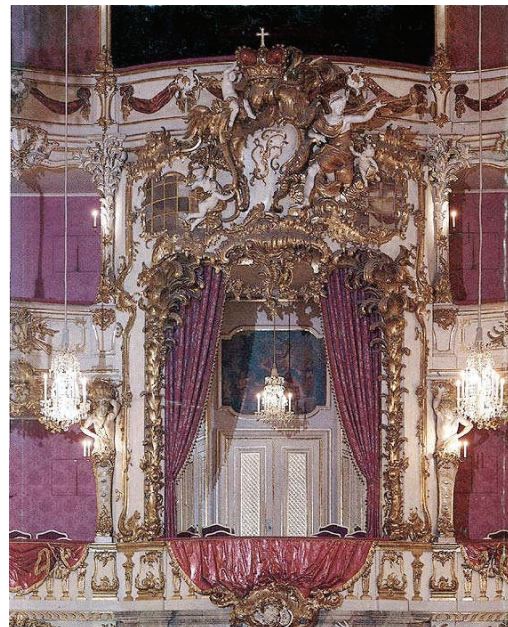


Abb. 114: Altes Residenztheater
München, Loge



Abb. 115: Schloss Wilhelmsthal bei Kassel, Musensaal



Abb. 116: Schloss Mosigkau, Gartensaal



Abb. 117: Schloss Benrath, Düsseldorf, Kapelle, Schmalseite der Empore

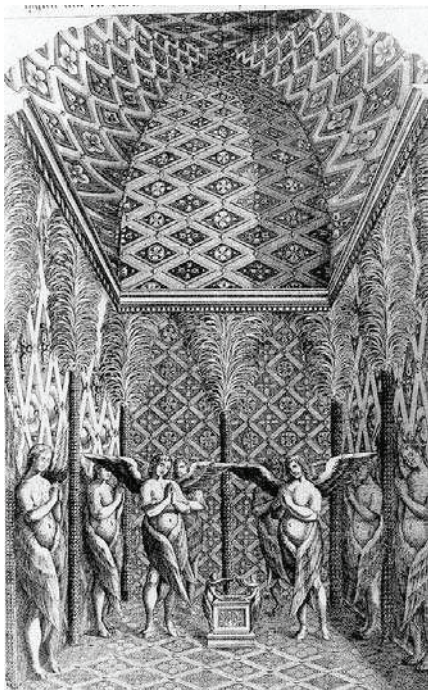


Abb. 118: Rekonstruktion des Allerheiligsten des Salomonischen Tempels, Kupferstich eines unbekannten Künstlers

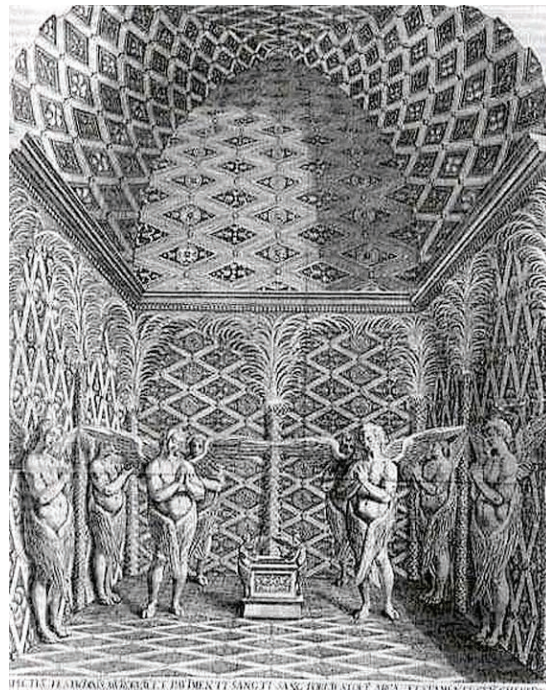


Abb. 119: Ansicht des Palmensaals im Salomonischen Tempel von Juan Bautista Villalpandus

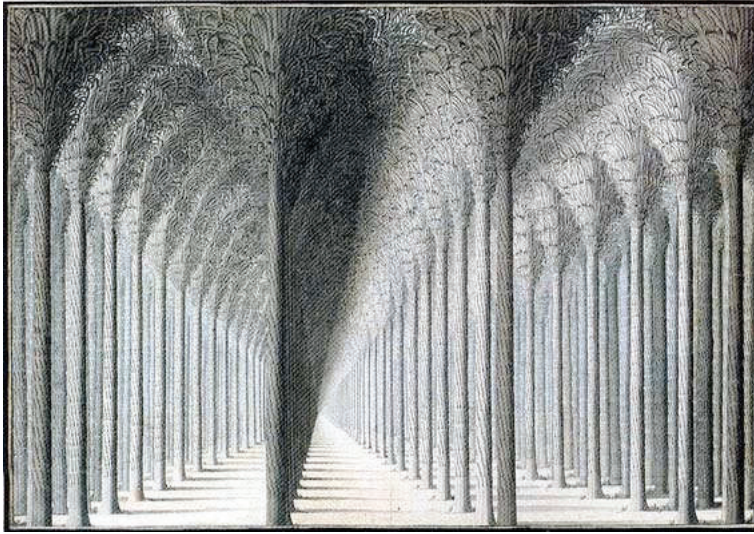


Abb. 120: Carlo Galli Bibiena: Bühnenbildentwurf für die Oper, ‚L’Huomo‘

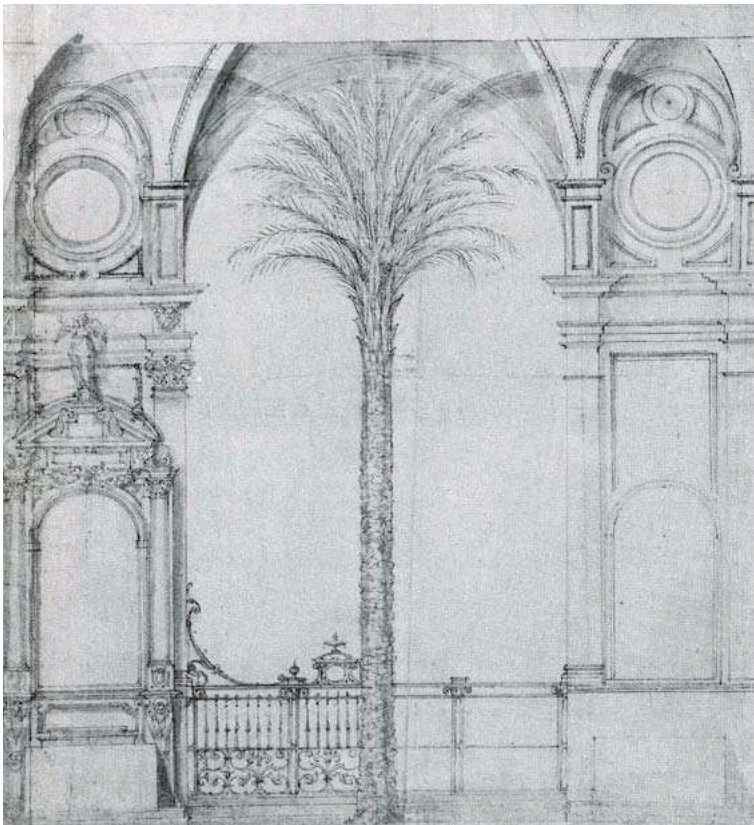


Abb. 121: Hans Krumper: Entwurf zur Paulanerkirche St. Borromäus, München

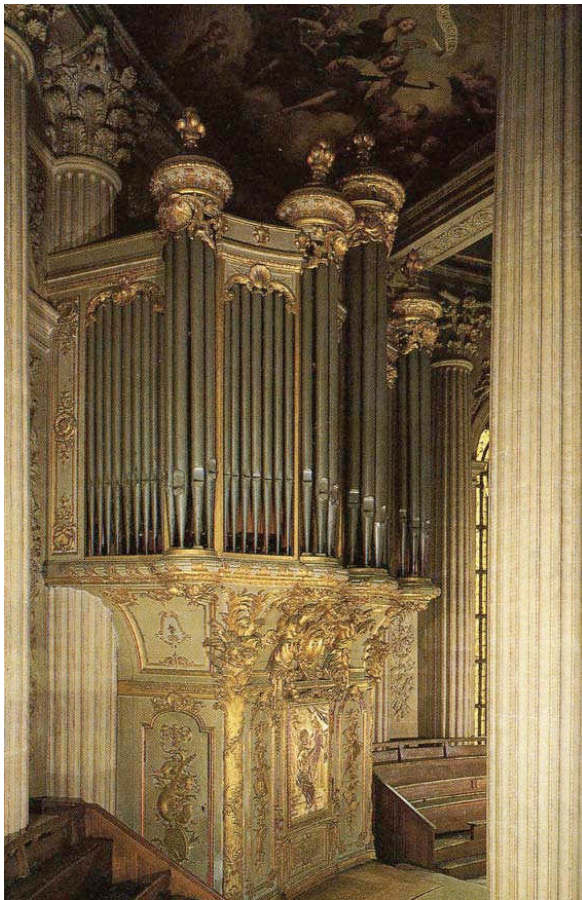


Abb. 122: Orgelprospekt in der
königlichen Kapelle in Versailles

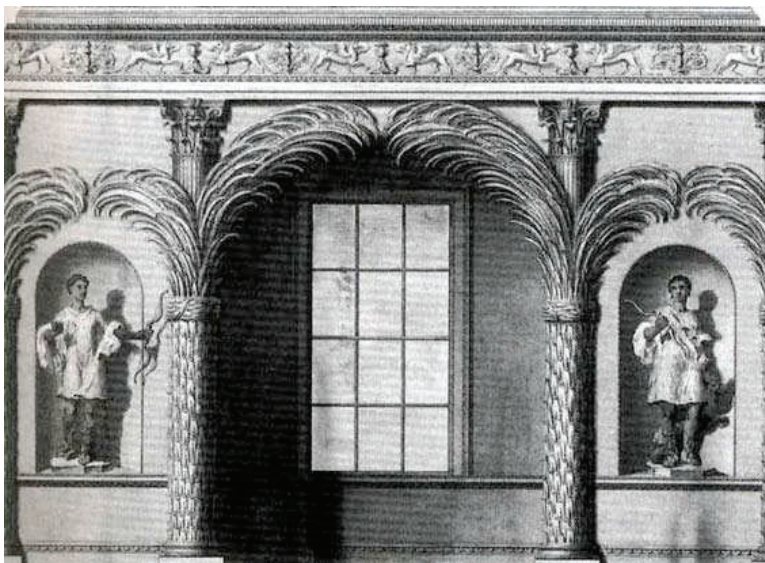


Abb. 123: Spencer House, London, Palm Room

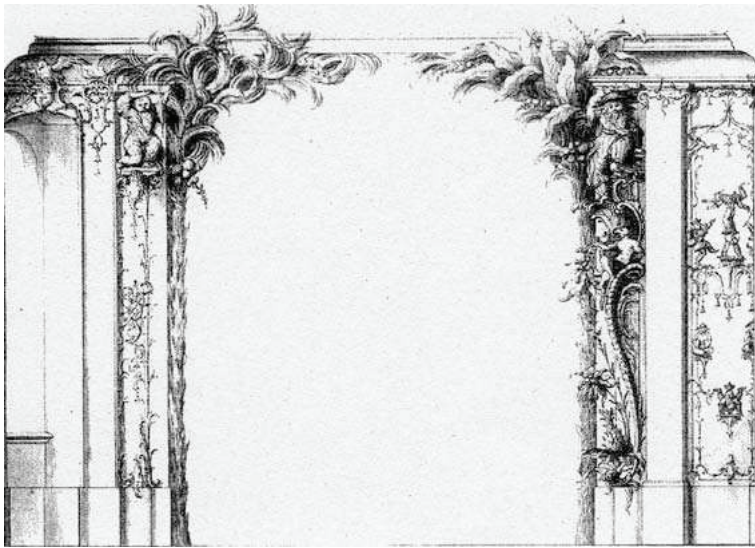


Abb. 124: Entwurf zur Wandgestaltung der Chinesen- oder Entenhäuser im Garten von Schloss Wilhelmsthal, Kassel

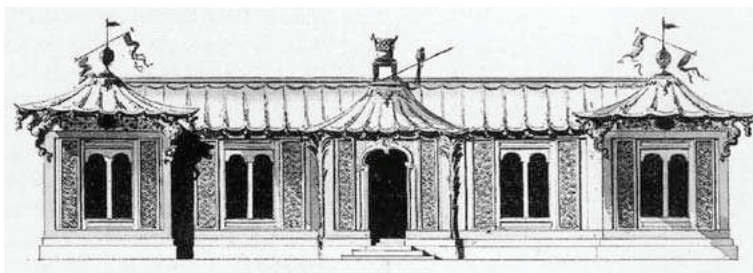


Abb. 125: Entwurf für den ersten Chinesischen Pavillon in Drottningholm



Abb. 126: Südwest-Vorhalle des Chinesischen Hauses im Park von Sanssouci



Abb. 127: Chinesisches
Haus Sanssouci, Blick aus
dem Fenster

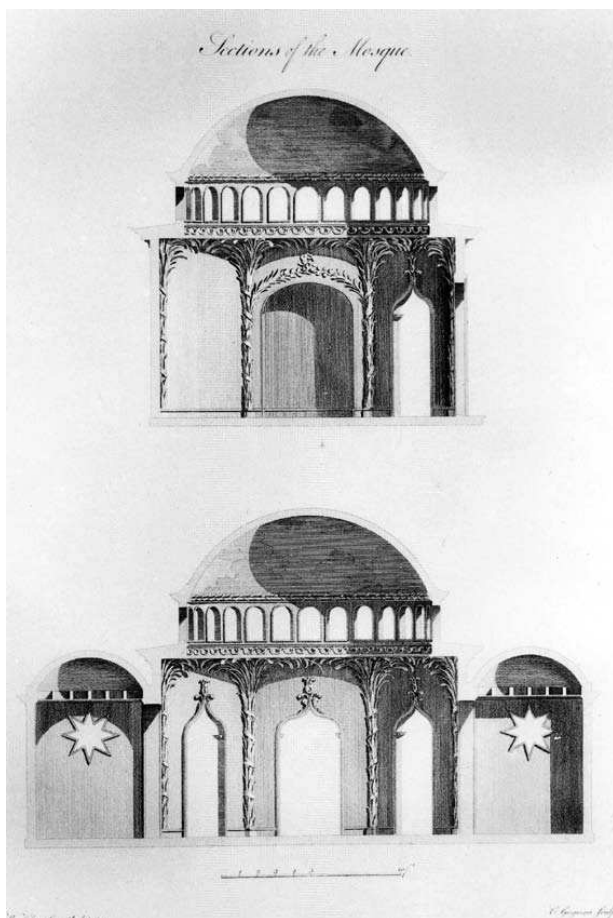


Abb. 128: William
Chambers: Moschee von
Kew Gardens



Abb. 129: Moschee im
Schlosspark Schwetzingen,
Kreuzgang, Eckpavillon,
Innenraum

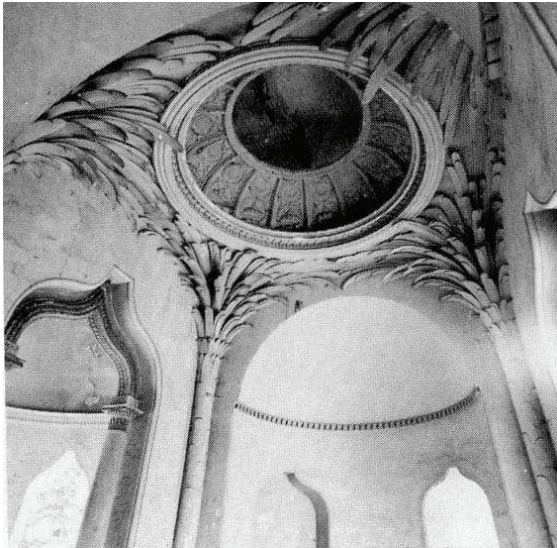


Abb. 130: Moschee im
Schlosspark Schwetzingen,
Kreuzgang, Eckpavillon,
Wölbungszone

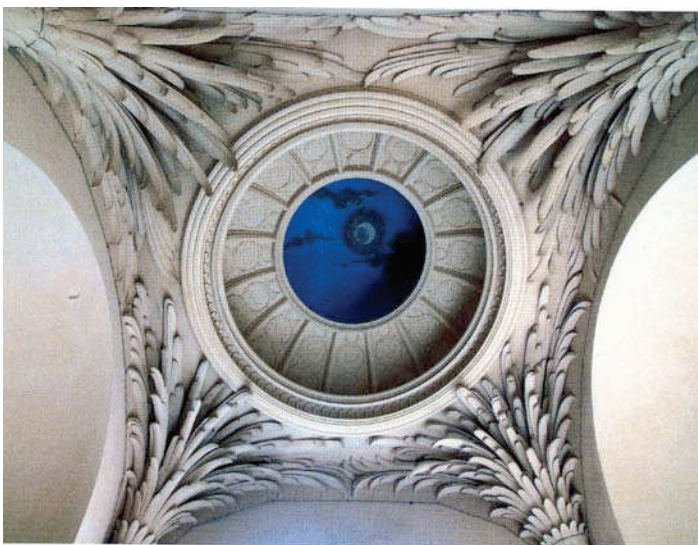


Abb. 131: Moschee
im Schlosspark
Schwetzingen,
Kreuzgang,
Eckpavillon,
Kuppel



Abb. 132: Nikolaikirche in Leipzig

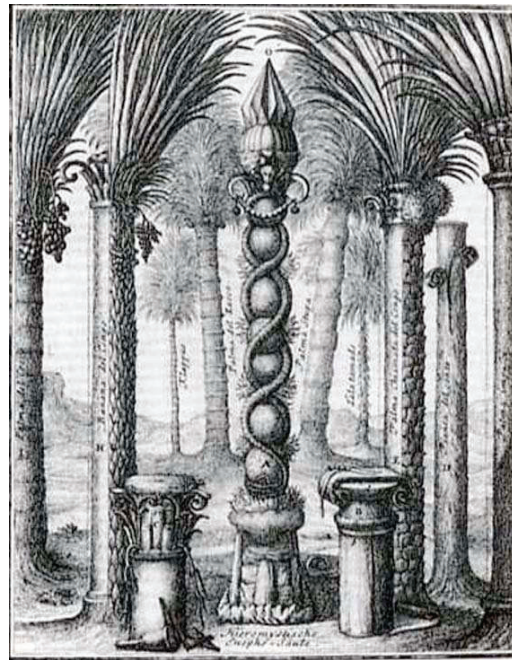


Abb. 133: Johann Jacob Schübler:
,Delineation der proportionirten
Säulenordnungen', Nürnberg 1741

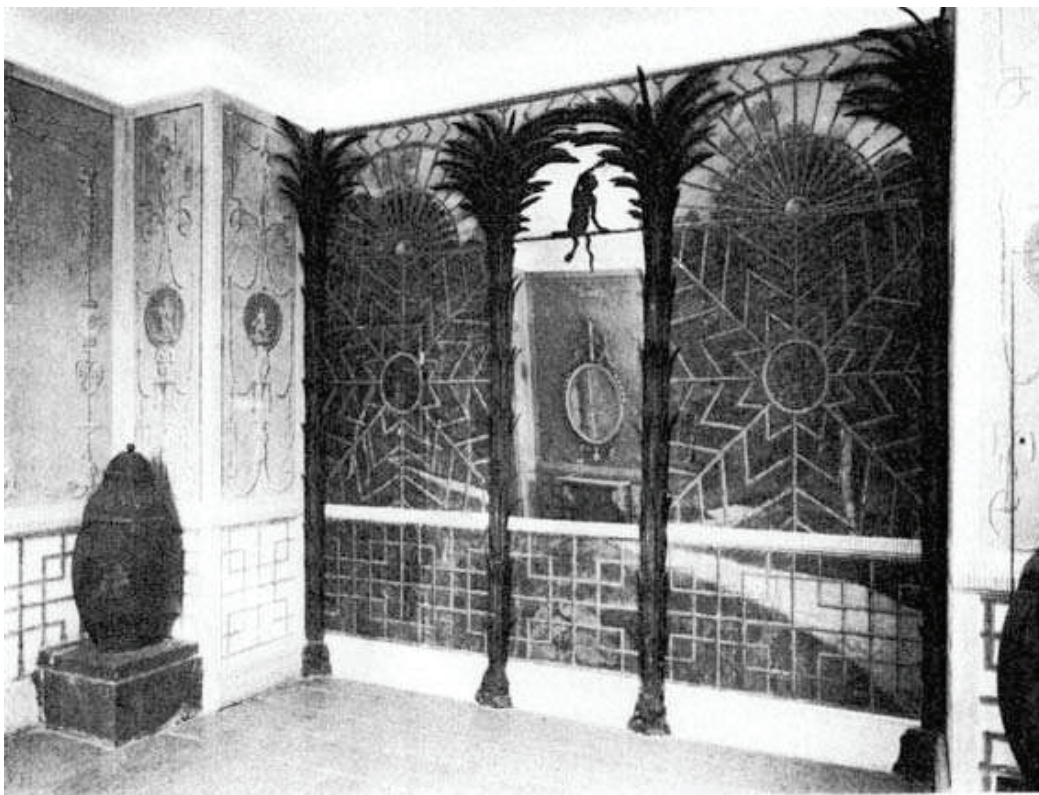


Abb. 134: Schloss Liselund, Møn,
Affenzimmer

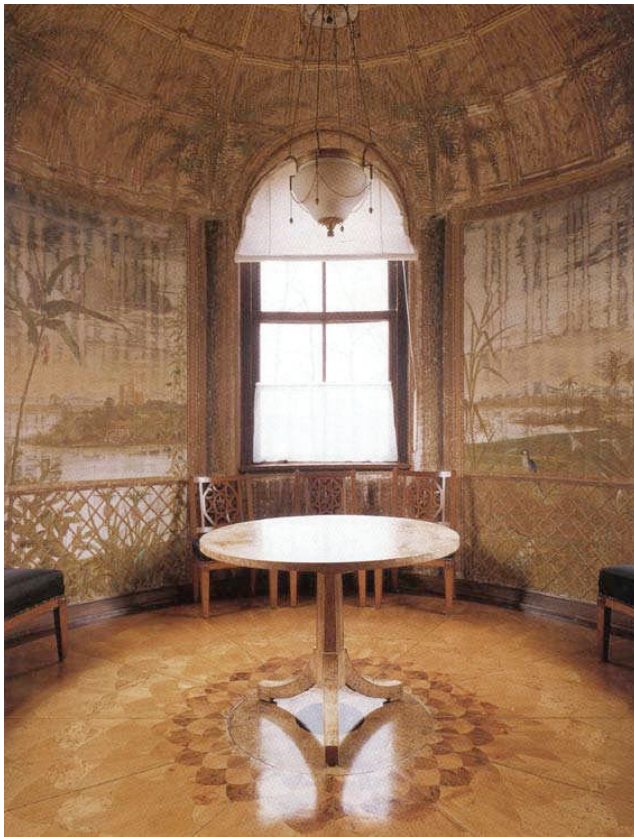


Abb. 135: Schloss auf der Pfaueninsel, Otaheitisches Kabinett

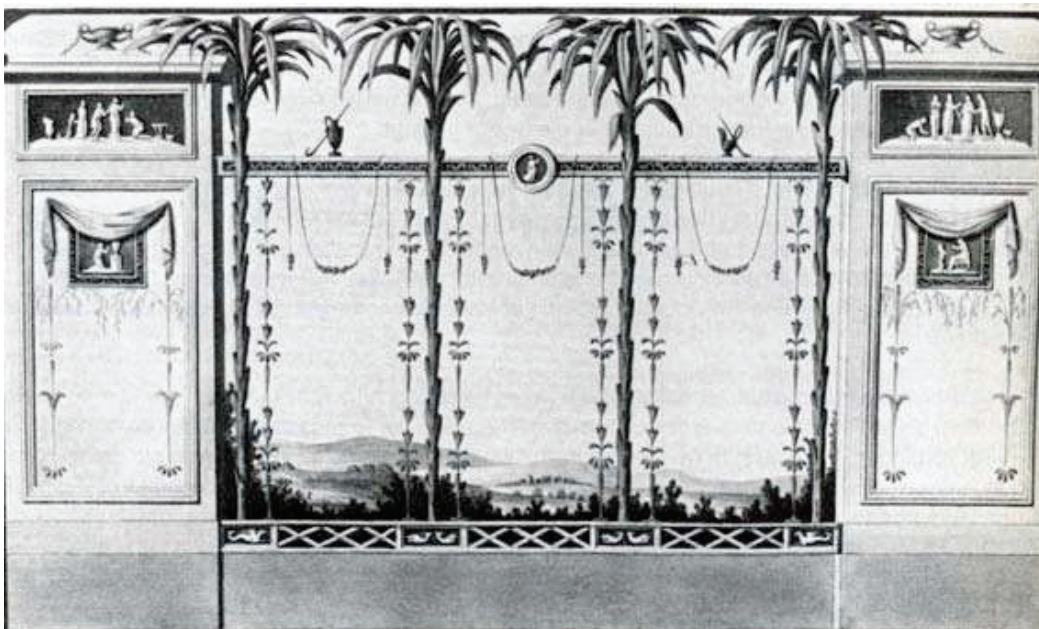


Abb. 136: Wanddekoration, Magazin für Freunde des guten Geschmacks



Abb. 137: Behnhaus, Lübeck,
Kleines Kabinett

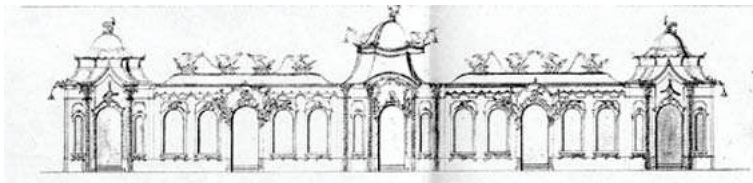


Abb. 138: Chinesisches Entenhaus im Garten von
Schloss Wilhelmsthal, Kassel

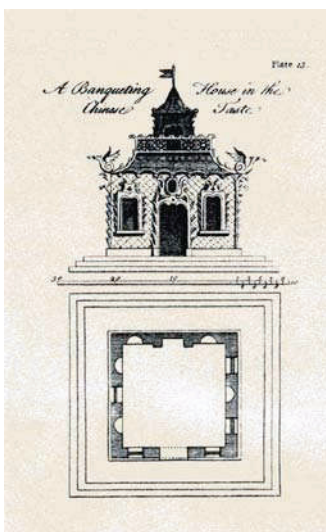


Abb.139: William u. John Halfpenny: ‚A
Banqueting House in the Chinese Taste‘,
1752

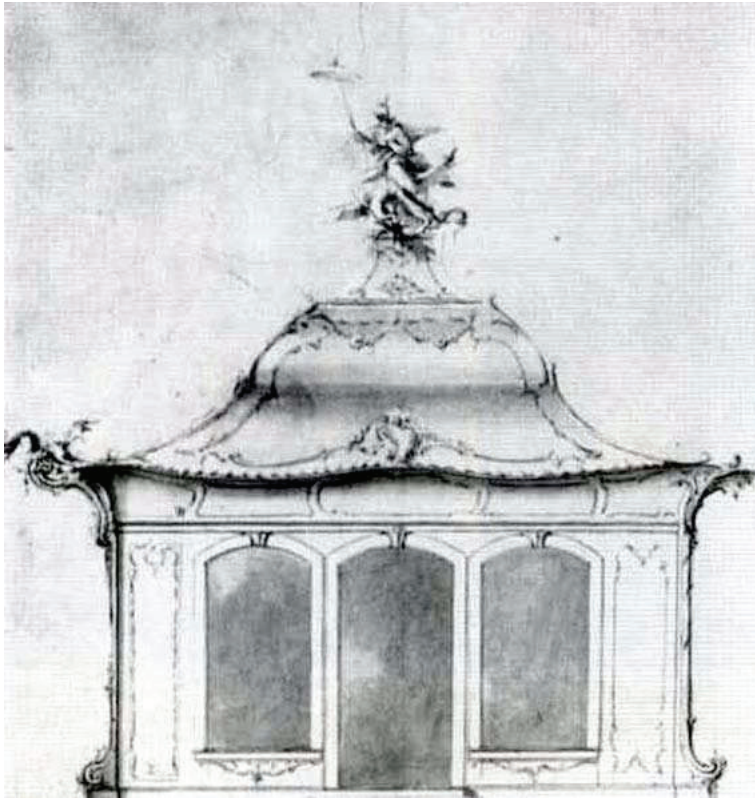


Abb. 140: Entwurf für ein Chinesisches Sommerhaus im Schlosspark von Oggersheim

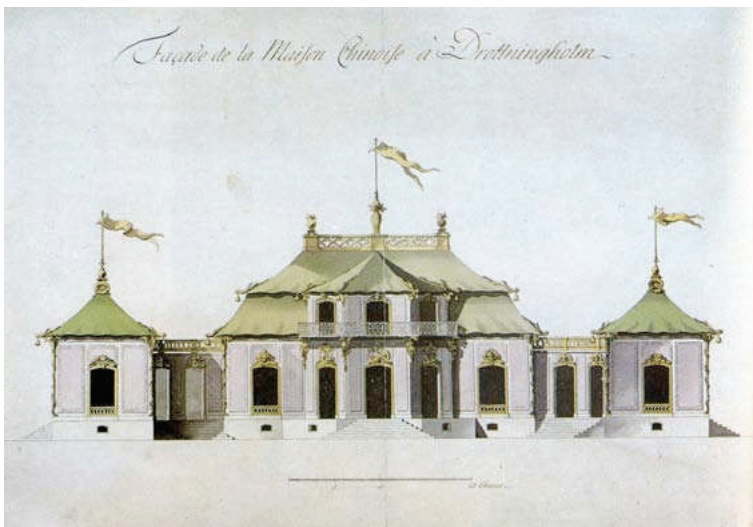


Abb. 141: Entwurf für das zweite Chinesische Haus in Drottningholm



Abb. 142: Carl Benjamin Schwarz: Das Chinesische Lusthaus im Garten zu Rheinsberg, um 1795



Abb. 143:
Veitshöchheim,
Nördliches und
südliches
chinesisches
Häuschen

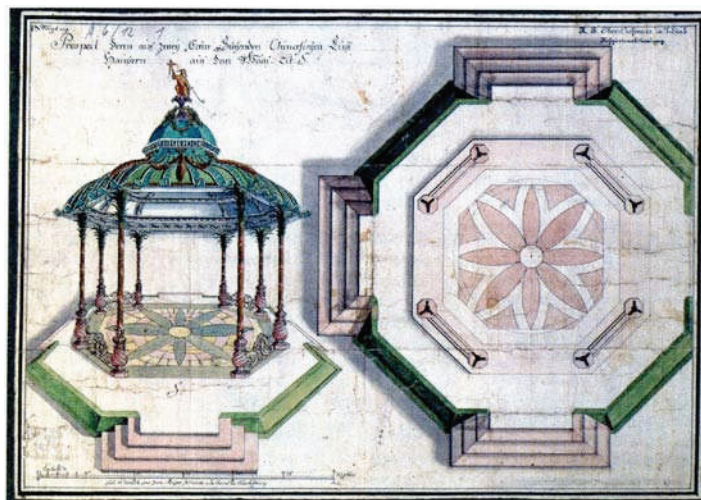


Abb. 144:
Würzburger
Residenz,
Chinesisches
Haus auf dem
Wall



Abb. 145: J. D. Morino: Garten Monbijou Berlin, Japanisches Lusthaus, vor 1800

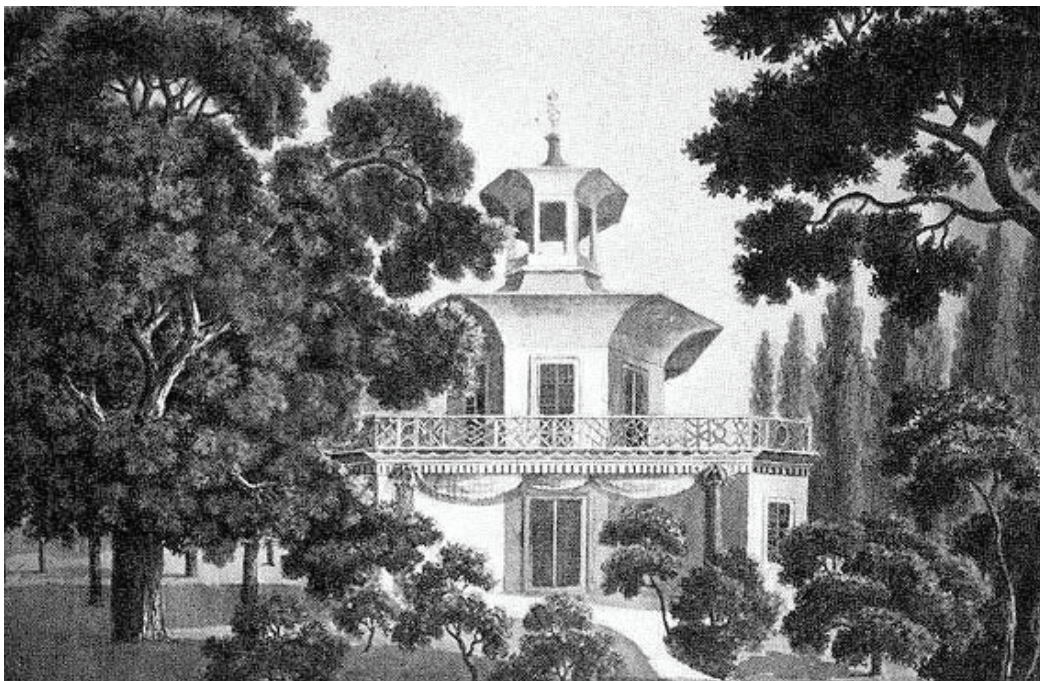


Abb. 146: J. D. Morino: Garten Monbijou Berlin, Chinesisches Lusthaus, vor 1800

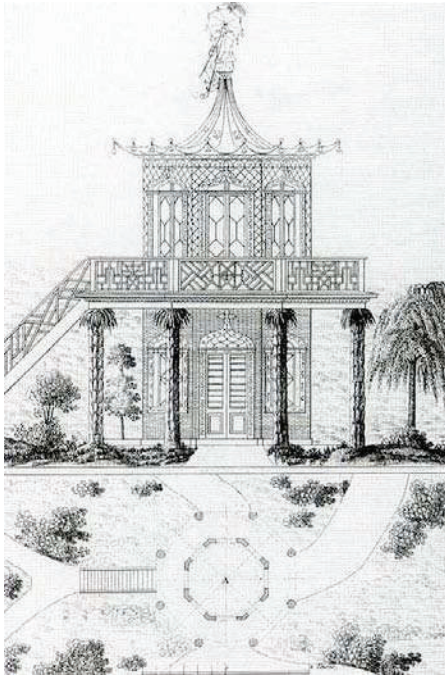


Abb. 147: Johann Carl Krafft: Chinesisches Gartenhaus im ehemaligen Treuttelschen Garten zu Straßburg, 1809/10

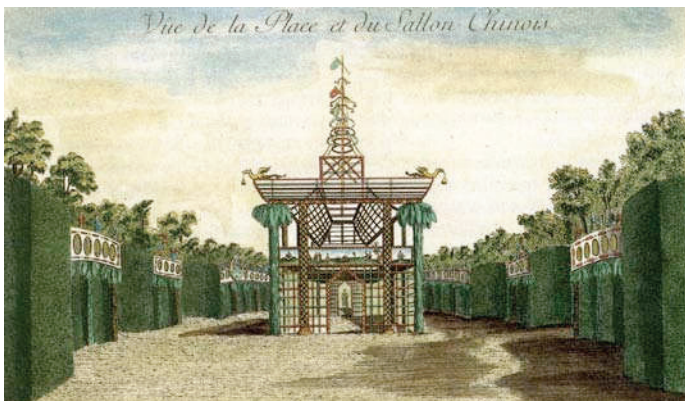


Abb. 148: George Le Rouge: Chinesischer Platz und Chinesischer Salon, Bagno in Steinfurt, 1787



Abb. 149: George Le Rouge: Blick über den See auf die Kaskade, Bagno in Steinfurt, 1787



Abb. 150: Die Feldhühnerhäuschen im Schlossgarten zu Karlsruhe

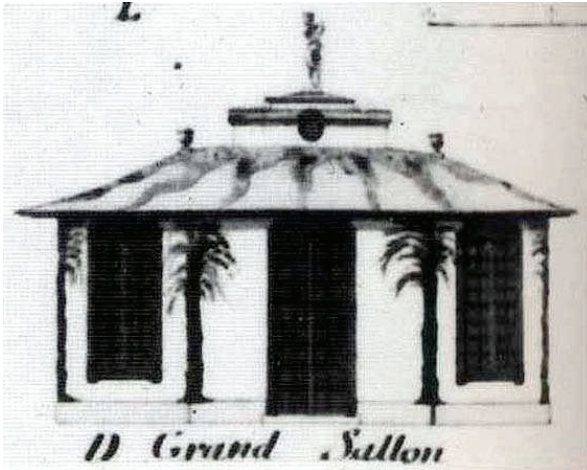


Abb. 151: Entwurf zu einer chinoisen Parkarchitektur für den Park Friedrichsfelde

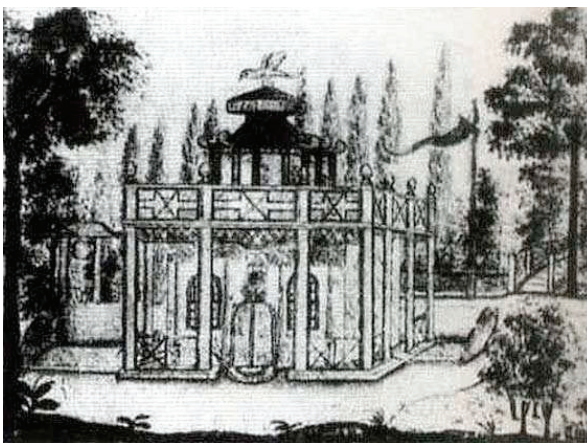


Abb. 152: Chinesischer Tempel im Abtspark zu Danzig-Oliva

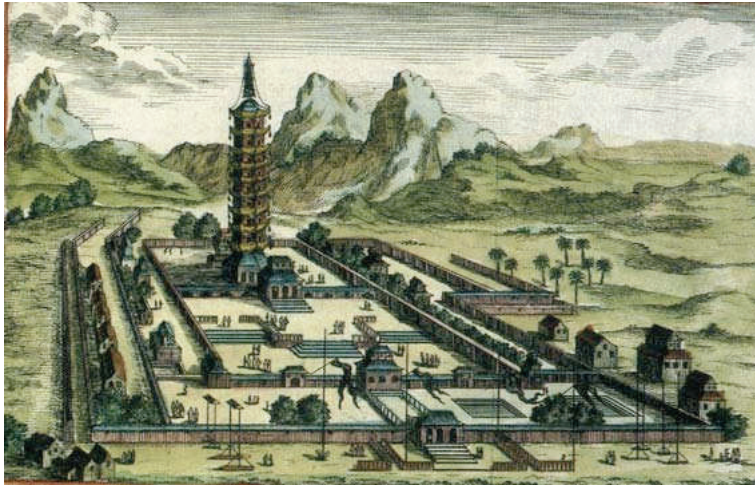


Abb. 153: Jan Nieuhof: Porzellanpagode in Nanking

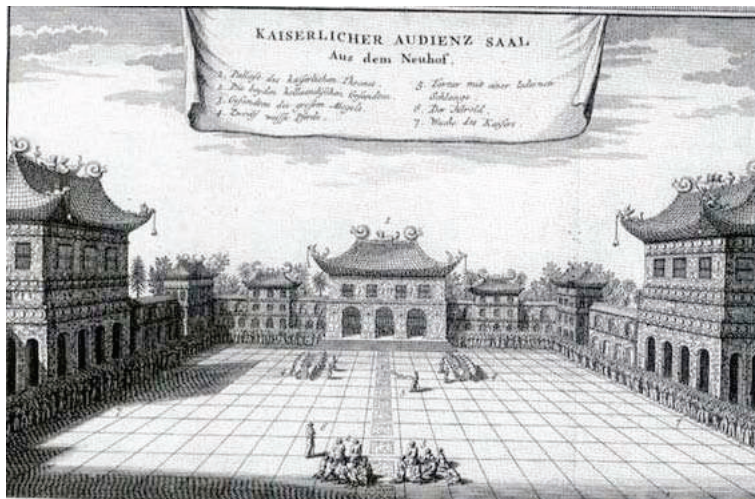


Abb. 154: Jan Nieuhof: Innenhof des Kaiserpalastes in Peking



Abb. 155: Jan Nieuhof: Chinesische Bauern



Abb. 156: Nankinger Landschaft



Abb. 157: Paulus Decker:
,Tischblatt samt einer Lathe
vor Lackierer', um 1710



Abb. 158: Die Teetrinker, Berlin,
Manufaktur Barraband, 1713



Abb. 159: Nach François Boucher: Der Tee,
zweite Chinesenfolge, Paris, Aubusson,
1760



Abb. 160: Johann Jacob Baumgartner: ‚Gantz Neu Inveniendes Laub und Bändl Werck‘, Augsburg 1727



Abb. 161: Karl Gottlieb Lück: Chinesenhaus, Frankenthal, um 1770, Schloss Benrath

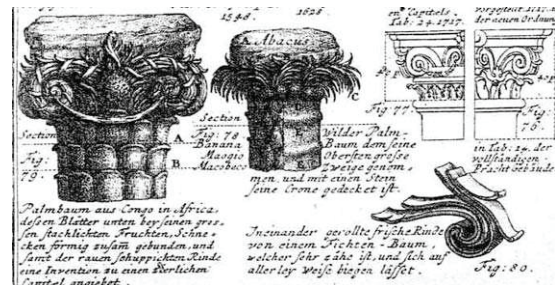


Abb. 163: Johann Jacob Schübler: ‚Kurtz verfaßte Delineation der proportionirten Säulen-Ordnung‘, Nürnberg 1741

Abb. 162: Marc-Antoine Laugier: ‚Essai sur l’Architecture‘, Frontispiz, 1755



Abb. 164, 165: Schloss Charlottenburg, Vorzimmer Friedrichs II.



Abb. 166: Vicenza, Hauptsaal der Villa Caldogno

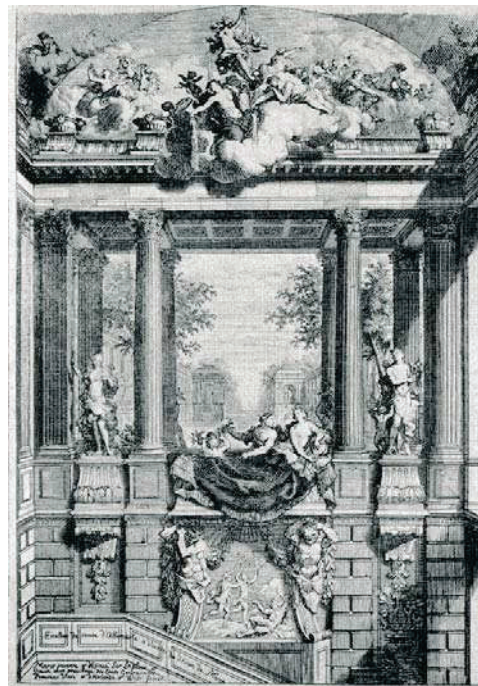
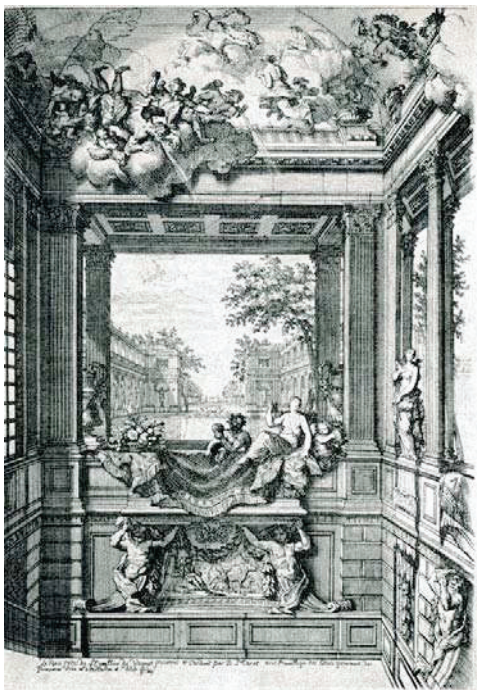


Abb. 167, 168: Daniel Marot: Entwürfe für das Treppenhaus von Schloss Het Loo, um 1690



Abb. 169: Gaetano und Paolo Brunetti:
Dekoration des Treppenhauses des Hotel de
Luynes, Saint Germain, Paris, Musée
Carnevalet

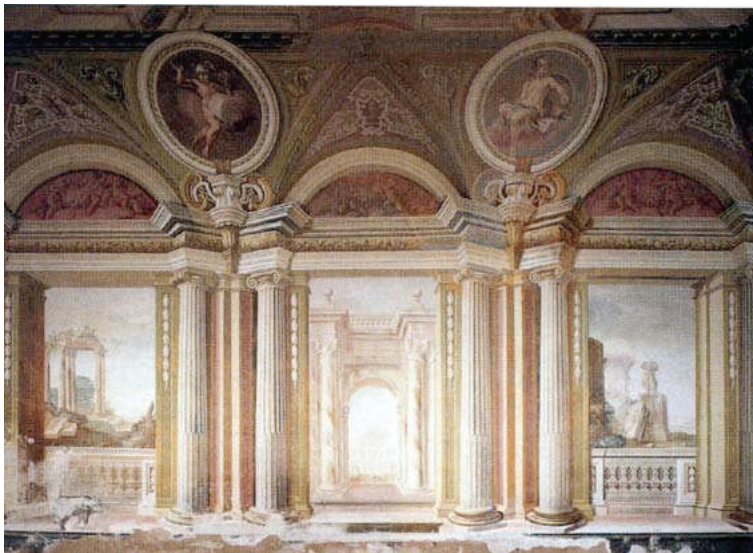


Abb. 170: Schloss Weißenstein, Pommersfelden,
Nebensaal im Erdgeschoss mit Architekturmalerei

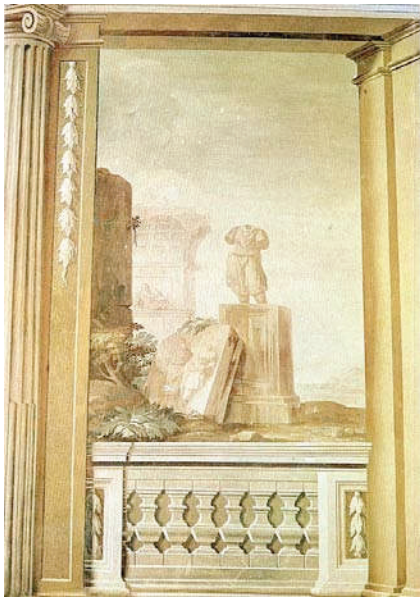


Abb. 171: Schloss Weißenstein,
Pommersfelden, Prosperitassaal



Abb. 172: Villa Barbaro, Maser,
Eingangssaal



Abb. 173: Villa Barbaro, Maser,
kreuzförmiger Saal



Abb. 174: Salomon Kleiner: Galeriesaal im Rheinschlösschen Schloss Favorite, Mainz, 1724-26



Abb. 175: Schloss Bruchsal, Gartensaal



Abb. 176: Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff: Entwurf für ein Gebäude im Park von Rheinsberg 1737/40

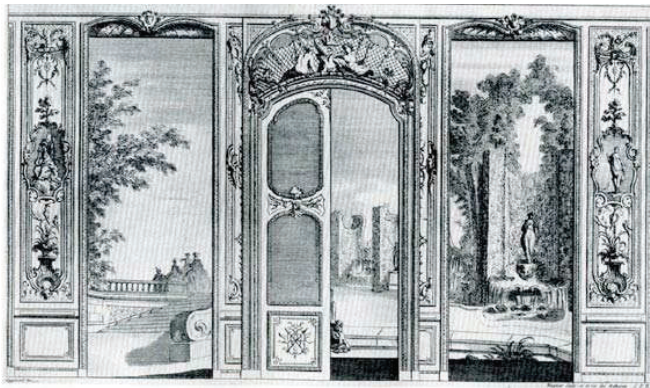


Abb. 177: Gilles Marie Oppenordt: Entwurf zu einem großen Gartensalon, um 1720

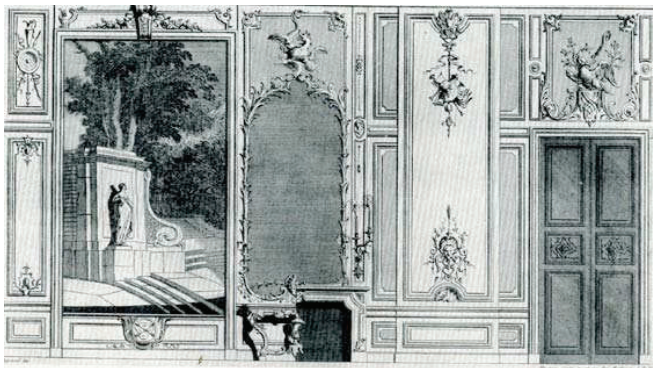


Abb. 178: Gilles Marie Oppenordt: Entwurf für die Dekoration eines großen Kabinetts, um 1720

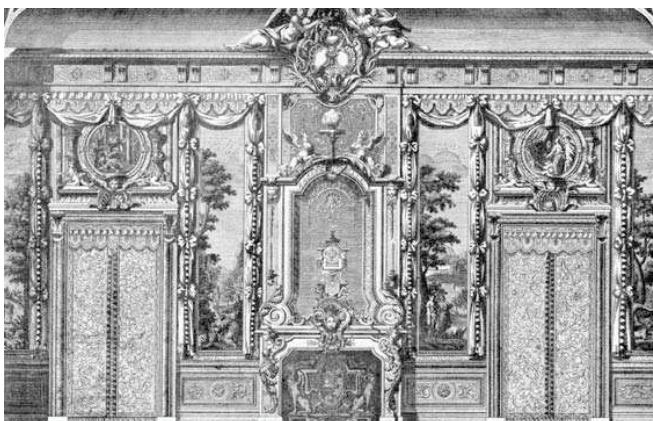


Abb. 179: Paul Decker: Kaminseite zu einem Schlafzimmer

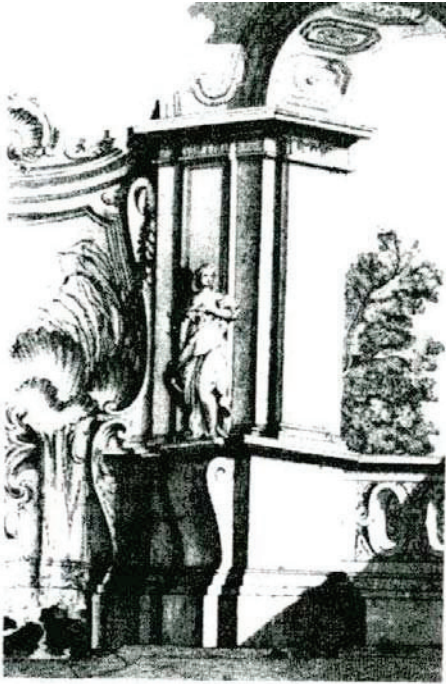


Abb. 180: Huquier nach
Lajoue: Architektur-Capriccio,
um 1740

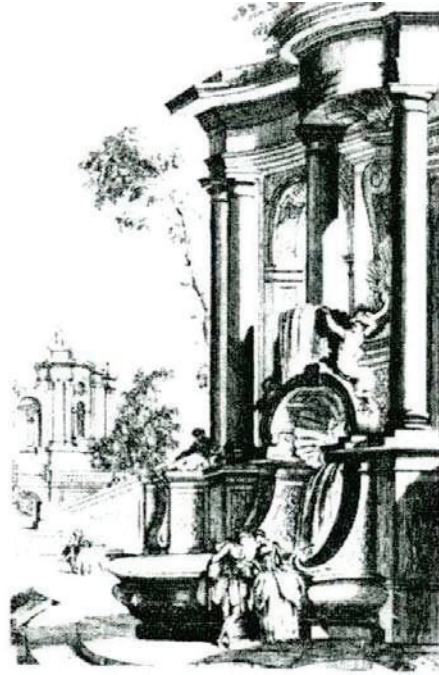


Abb. 181: Huquier nach
Lajoue: Architektur- Capriccio,
um 1740

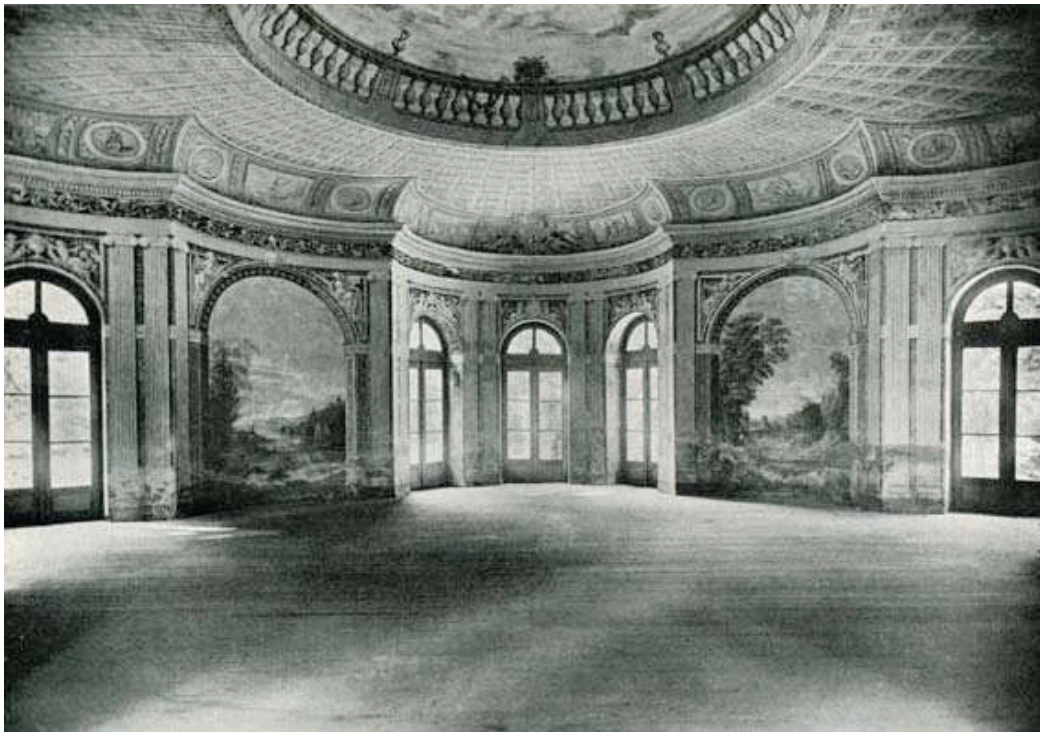


Abb. 182: Speisesaal im Park von Schloss
Schönbusch, Aschaffenburg



Abb. 182a: Speisesaal
im Park von Schloss
Schönbusch,
Aschaffenburg



Abb. 183a: Schloss Paretz, Schreibkabinett der Königin Luise



Abb. 183, 184, 185: Schloss Paretz, Schreibkabinett der Königin Luise



Abb. 186: Stift St. Florian, Soldatenzimmer

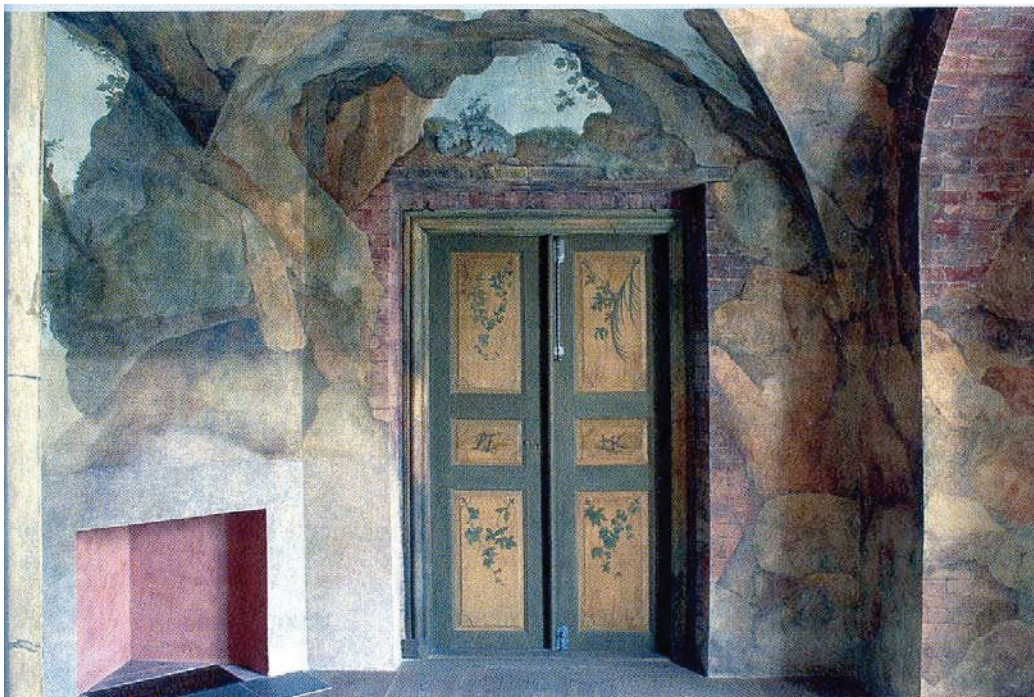


Abb. 187: Schloss Rheinsberg, Ostwand der als Grotte ausgemalten
,Gewölbten Kammer', Raum 49



Abb. 188: Schloss
Rheinsberg, ‚Gewölbte
Kammer‘, Raum 49



Abb. 189: Schloss
Rheinsberg, ‚Gewölbte
Kammer‘, Westwand, Raum
48



Abb. 190: Schloss
Rheinsberg, Nordwand der
als Antikenraum
ausgemalten ‚Gewölbten
Kammer‘, Raum 48



Abb. 191: Schloss Bruchsal, Gewölbe der Grotte

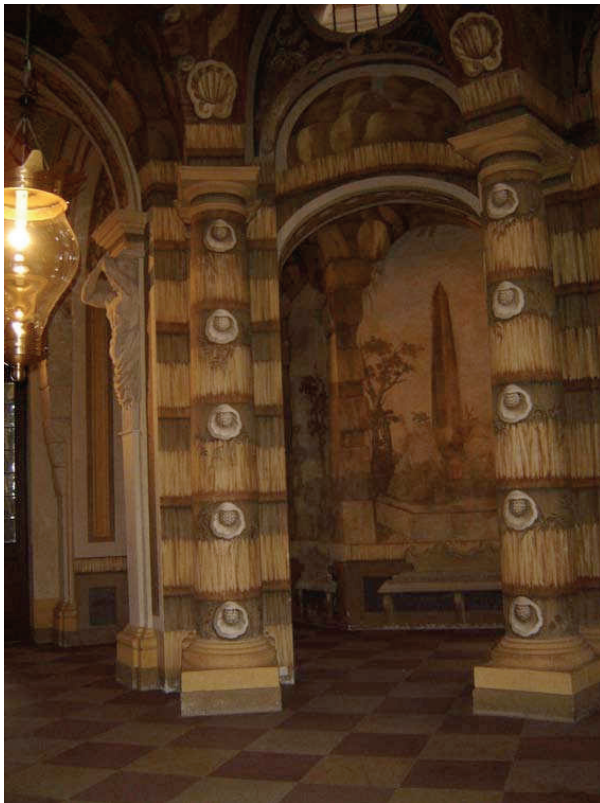


Abb. 192: Schloss Bruchsal,
Grotte



Abb. 193: Schloss Bruchsal,
Grotte

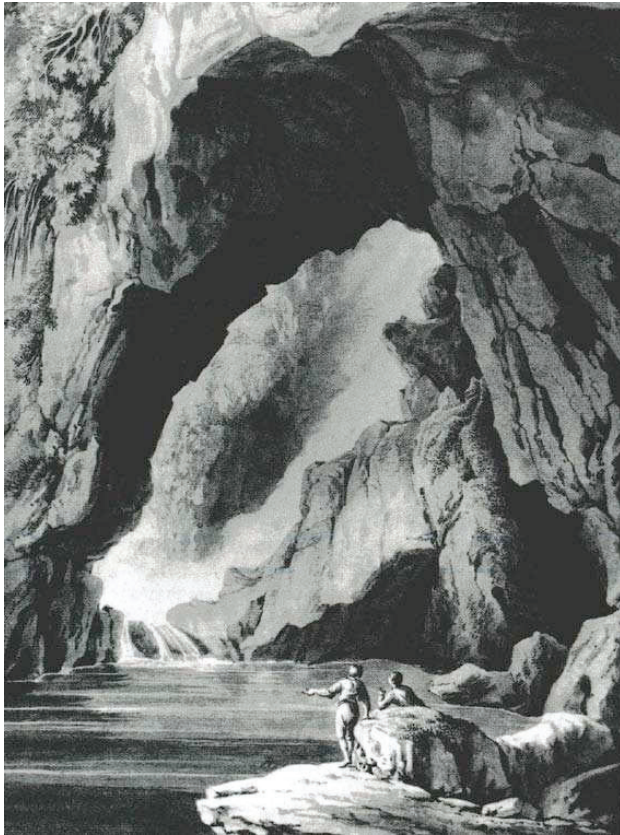


Abb. 194: Jakob Philipp Hackert: Die Neptunsgrotte in Tivoli, 1773



Abb. 195: Giovanni Volpato: Ansicht von Tivoli

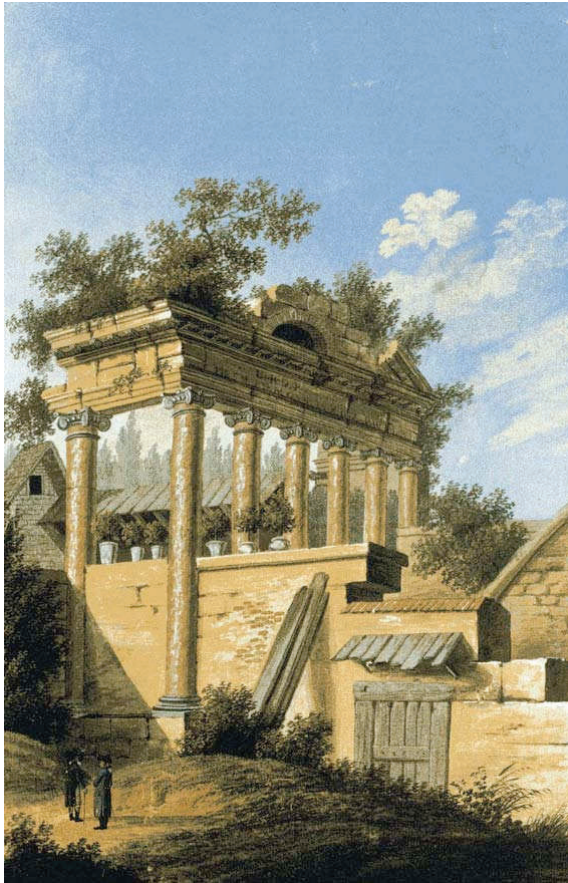


Abb. 196: Johann Friedrich Nagel: ‚Ansicht der gemahlten Ruinen Colonade zu Rheinsberg‘, um 1790



Abb. 197: Schloss Sanssouci, Potsdam: Konzertzimmer, Wandteil mit Supraporte von Charles Sylva Dubois, um 1746/47



Abb. 198: Schloss Zeilitzheim, Festsaal, Ostwand



Abb. 199: Schloss Falkenlust, Brühl,
Speisezimmer, bemalte Boiseriefüllungen



Abb. 200: Residenz Fulda, Spiegelkabinett



Abb. 201, 202: Schloss Miel, Swisttal, Gartensaal

A grand, ornate interior room, likely a palace or museum, featuring two large chandeliers, a red velvet sofa, and large landscape paintings on the walls. The room has a high ceiling with intricate moldings and a large, ornate chandelier hanging from the center. The walls are decorated with large landscape paintings and framed portraits. The floor is made of polished wood with a geometric pattern. A red velvet sofa and several armchairs are arranged in the center of the room. A small table with a blue vase is on the left, and a small table with a red cloth is on the right. The overall atmosphere is one of luxury and elegance.

A grand, ornate interior room, likely a museum or palace, featuring a large red carpet, a chandelier, and two large landscape paintings flanking a central doorway. The room has white walls with gold leaf decorations and a wooden floor.



Abb. 206: Schloss Schwetzingen, Badhaus,
Arbeitszimmer Kurfürst Carl Theodors



Abb. 207: Schloss Schwetzingen, Badhaus,
Arbeitszimmer Kurfürst Carl Theodors

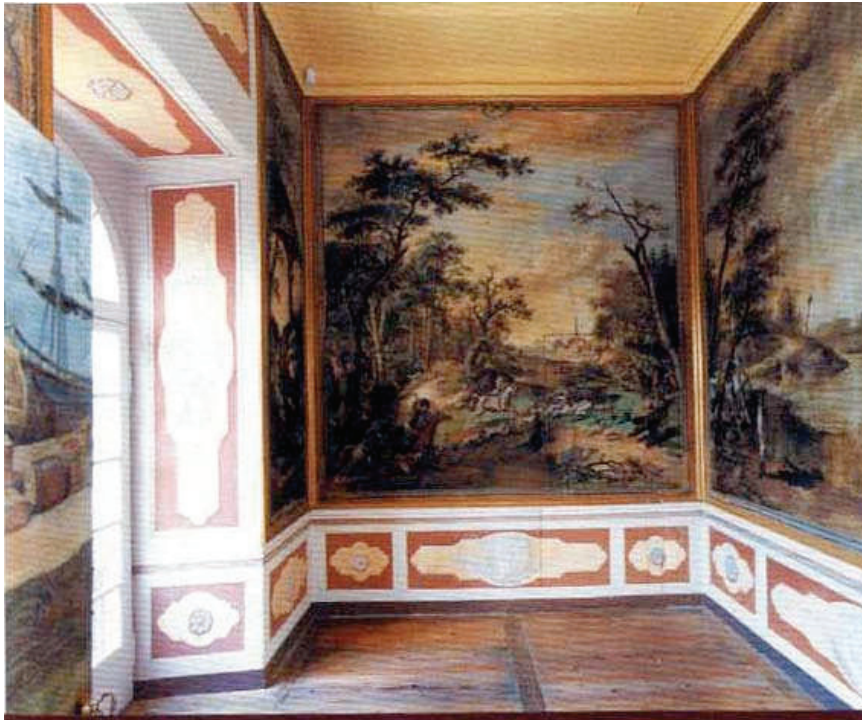


Abb. 208: Schloss Moritzburg,
Fasanenschlösschen, Kabinett



Abb. 209: Hendrik Reydam II.: Apoll und Nymphen
in einer Landschaft, Brüssel, um 1700, Musées
Royaux d'art et d'histoire

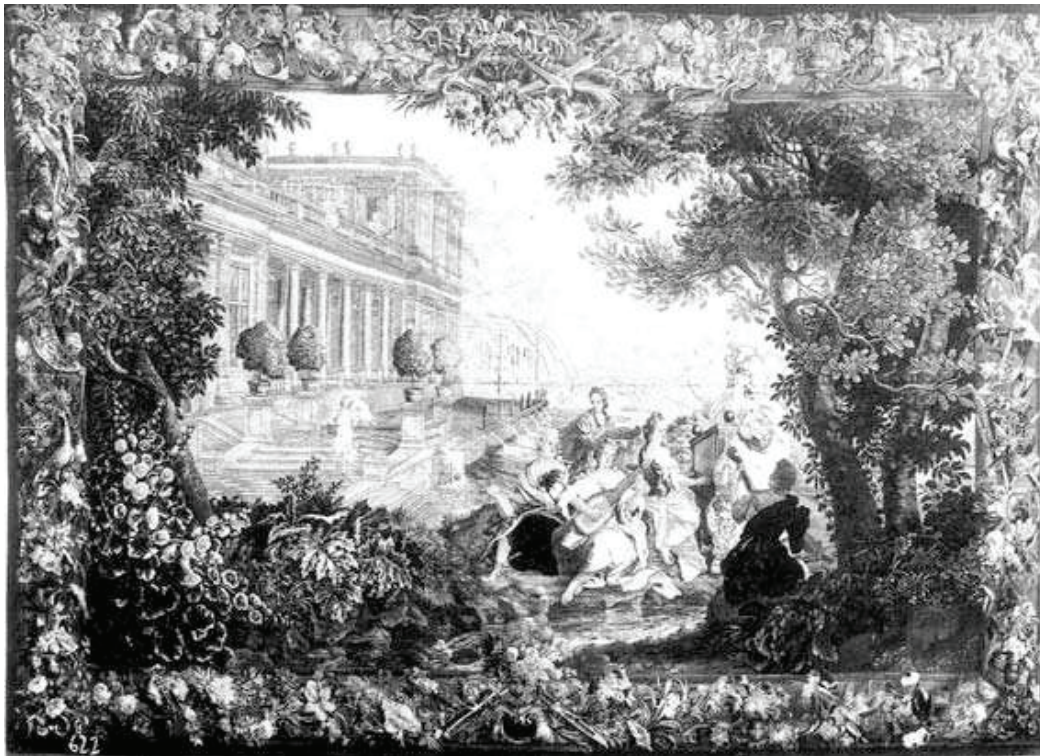


Abb. 210: Gerard Peemanns: Apoll, Minerva und die Musen, Die Musen empfangen Apoll, Brüssel, Ende 17. Jahrhundert, Wien Kunsthistorisches Museum



Abb. 211: F. G. van Verren: Landschaftsteppich, Oudenaarde, 1736, Maastricht Rathaus



Abb.212: Guillaume Werniers, Teniersfolge, Lille, Privatbesitz



Abb. 213: Neu-Indien-Teppichfolge: ‚La negresse porté dans un hamac‘, Mobilier National Paris



Abb. 216: Schloss Ober-St. Veit, Wien,
Drittes Zimmer



Abb. 217: Schloss Ober-St. Veit, Wien, Viertes
Zimmer



Abb. 218: Schloss Ober-St. Veit, Wien,
Erstes Zimmer



Abb. 219: Stift Melk,
Gartenpavillon, Saal im
Ostflügel



Abb. 220: Stift Melk,
Gartenpavillon, Saal im
Ostflügel



Abb. 221: Stift Melk,
Gartenpavillon, Saal im
Ostflügel



Abb. 222: Stift Melk,
Gartenpavillon, Saal im
Ostflügel



Abb. 223: Stift Melk,
Gartenpavillon, Saal im
Ostflügel



Abb. 224: Stift Melk, Gartenpavillon, Raum im Westflügel



Abb. 225: Stift Melk, Gartenpavillon, Raum im Westflügel



Abb. 226: Stift Melk, Gartenpavillon, Raum im Westflügel



Abb. 227: Stift Melk,
Gartenpavillon, Raum im
Westflügel



Abb. 228: Albert Eckhout: Tarairiu-
Frau



Abb. 229: Albert Eckhout:
Tupinambá-Frau



Abb. 230: Albert Eckhout:
Afrikanerin mit Kind



Abb. 231: Albert Eckhout:
Mestizin



Abb. 232: Schloss Pielach, Wandmalerei



Abb. 233: Schloss Laudon, Wien, Saal mit Malereien aus Schloss Donaudoorf



Abb. 234: Schloss Glaswein, Indianisches Kabinett



Abb. 235: Wien, Hofburg, Toilettezimmer im Appartement der Kaiserin Elisabeth



Abb. 236: Wien, Hofburg, Toilettezimmer im Appartement der Kaiserin Elisabeth



Abb. 237: Wien, Hofburg,
Toilettezimmer im Appartement
der Kaiserin Elisabeth



Abb. 238: Schloss Schönbrunn, Wien, Goëss-
Appartement, Drittes Zimmer



Abb. 239: Schloss Schönbrunn, Wien, Goëss-Appartement, Drittes Zimmer



Abb. 240: Schloss Schönbrunn, Wien, Goëss-Appartement, Viertes Zimmer



Abb. 241: Schloss Schönbrunn, Wien, Gisela-Appartement, Zweites Zimmer



Abb. 242: Schloss Schönbrunn, Wien, Gisela-Appartement, Erstes Zimmer



Abb. 243: Schloss Schönbrunn, Wien, Gisela-Appartement, Drittes Zimmer



Abb. 244: Schloss Schönbrunn, Wien, Gisela-Appartement, Zweites Zimmer



Abb. 245: Schloss Schönbrunn, Wien, Kronprinzen-Appartement, Erstes Zimmer



Abb. 246: Schloss Schönbrunn, Wien, Kronprinzen-Appartement

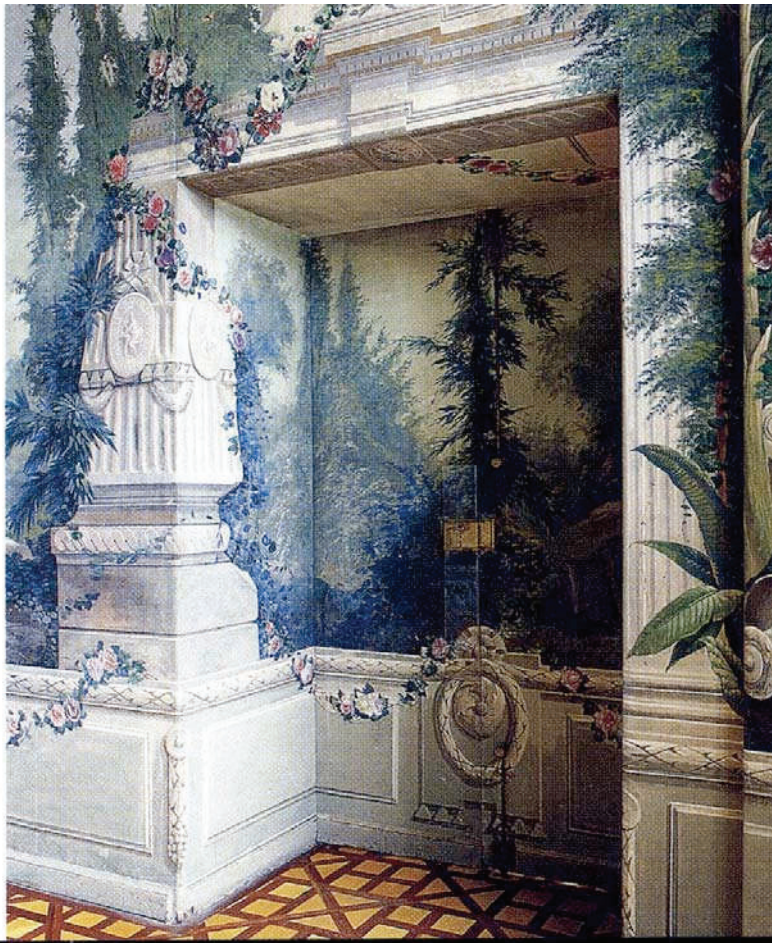


Abb. 247: Schloss
Schönbrunn, Wien,
Kronprinzen-Appartement,
Zweites Zimmer



Abb. 248: Schloss
Schönbrunn, Wien,
Kronprinzen-
Appartement, Viertes
Zimmer



Abb. 249: Dufour:
Panoramapete ,Les
Sauvages de la mer
Pacifique', 1804



Abb. 250: Zuber: ,Vues du Brésil',
1829



Abb. 251: Velay: Panoramatapete ,Grande Chasse au tigre dans l'Inde', vor 1818

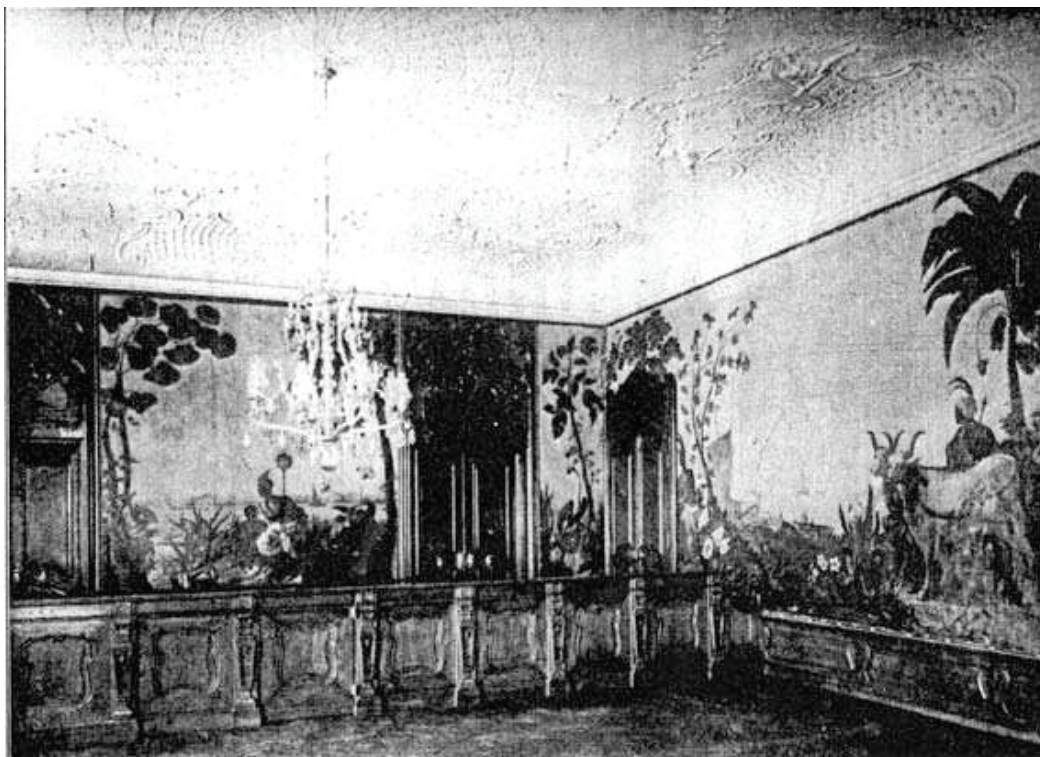


Abb. 252: Großes Tafelzimmer in der fürstbischöflichen Residenz in Passau

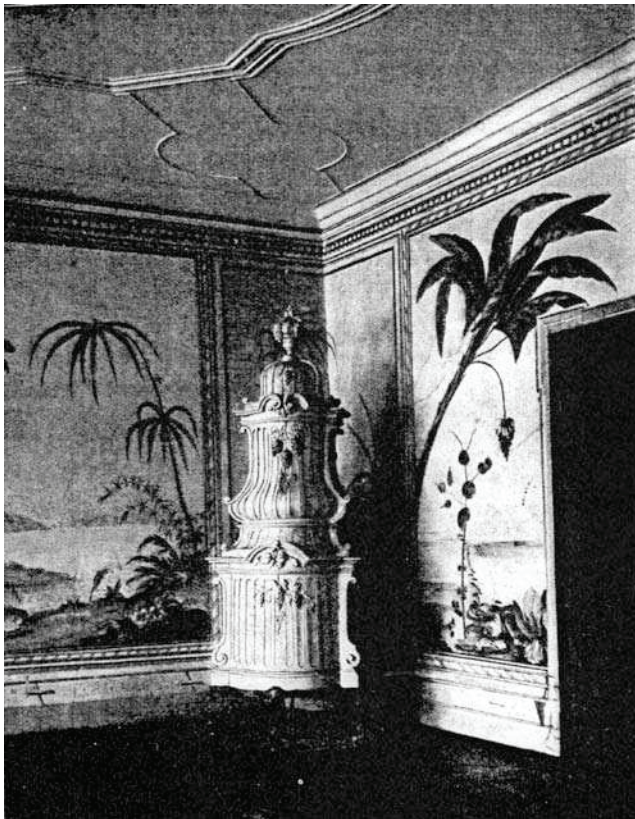


Abb. 253: Dompropstei
Passau, Empfangszimmer



Abb. 254 und 255: Otaheitisches Kabinett im Schloss auf der Pfaueninsel



Abb. 256-258: Schloss Paretz, Gartensaal





Abb. 259 und 260: Schloss Paretz, Speisesaal des
Pferdestalles



Abb. 261 und 262: Schloss Freienwalde,
Sommersaal



Abb. 263: Haus Friedrichshuld, Philippsthal, Gartensaal



Abb. 264: Haus Friedrichshuld, Philippsthal, Gartensaal



Abb. 265: Schloss Nebilovy, Saal



Abb. 266: Schloss Wihelmsthal,
Fragment einer Panoramatapete, um
1770



Abb. 267: Schloss Paretz,
Gesellschaftssaal, Chinesische Tapete

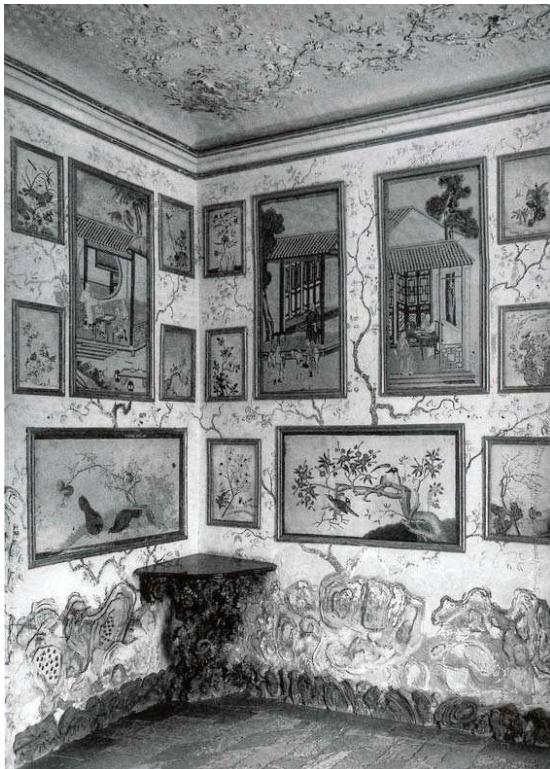


Abb. 268: Neues Schloss der
Eremitage, Bayreuth, Chinesisches
Kabinett



Abb. 269: William Hodges: Rückkehr nach Tahiti, 1775



Abb. 270: Anonym: Toupapow mit einer Leiche, 1774



Abb.: 271: William Woollett: Ansicht von Huahine mit dem Ewharra no Eatua oder Totenhaus, 1774



Abb. 272: Dufour: Panoramatapete ‚Paul et Virginie‘, 1824



Abb. 273: ‚Der erste Liebeskuss‘, aus:
Jean-Jacques Rousseau: Julie oder Die
Neue Héloïse, Teil 1, 14. Brief



Abb. 274: Joseph Anton Koch: Gebirgs- und
Waldlandschaft mit Liebespaar und Faun, 1792



Abb. 275: Neues Schloss der Eremitage, Bayreuth, Salet

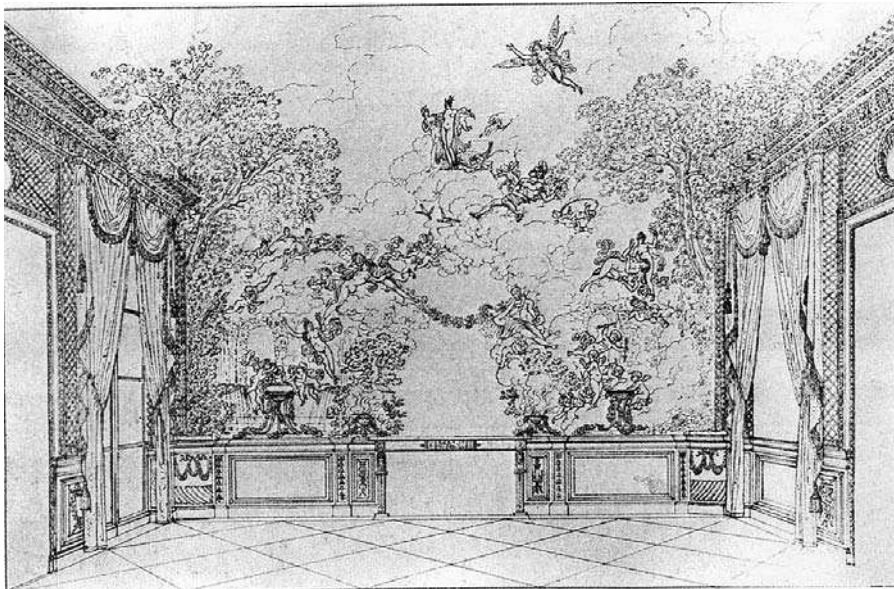


Abb. 276: Anonymer Zeichner: Speisezimmer im Haus der Marie-Madeleine Guimard in Paris, um 1786



Abb. 277: Stralsund, Palais Olthof, Ansicht von Tharant mit Kirche und Burgruine, Elbetal mit Festung Königsstein, 1762-64



Abb. 278: Stralsund, Palais Olthof, Blick auf Dresden, Elblandschaft mit Schreckenstein, 1762-64



Abb. 279: Rügen, Gut Boldevitz, Tapetensaal



Abb. 280: Rügen,
Gut Boldevitz,
Tapetensaal,
Landschaftsausblick

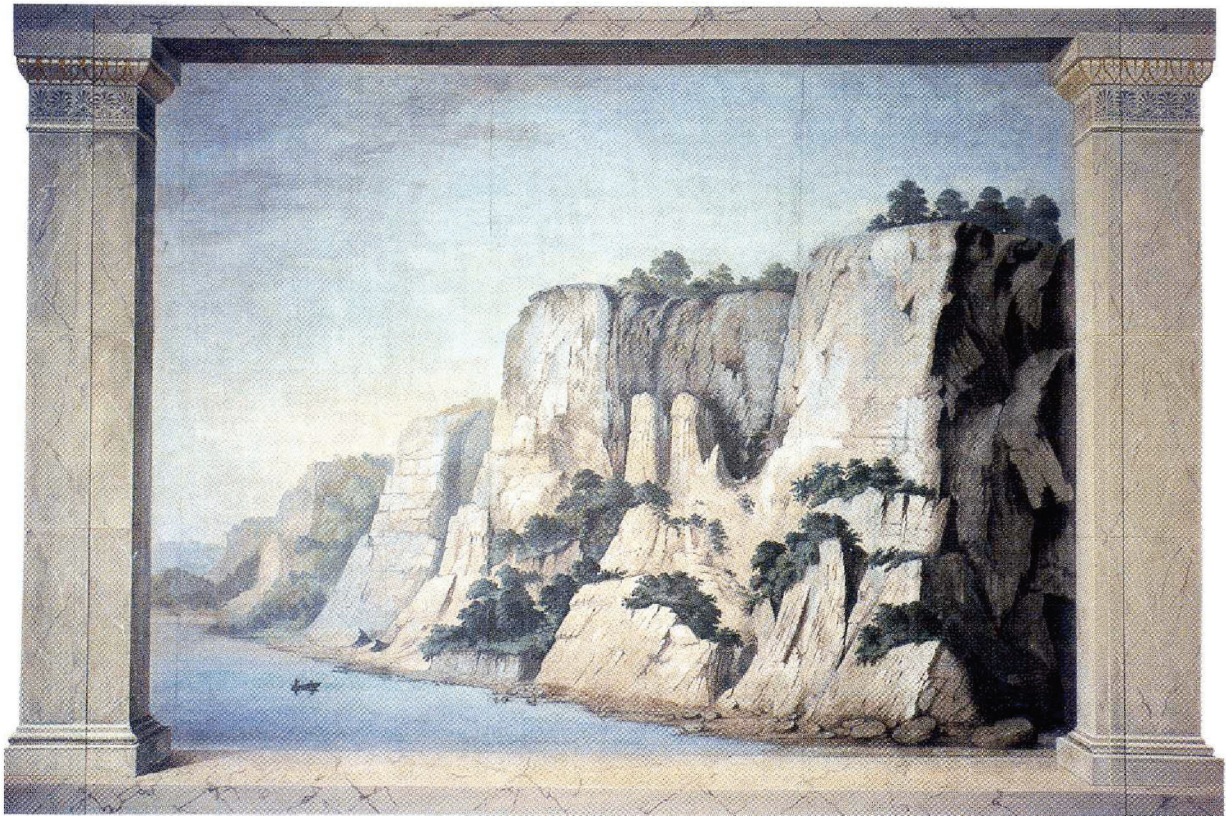


Abb. 281: Rügen, Gut Boldevitz, Tapetensaal, Kreidefelsen von Rügen

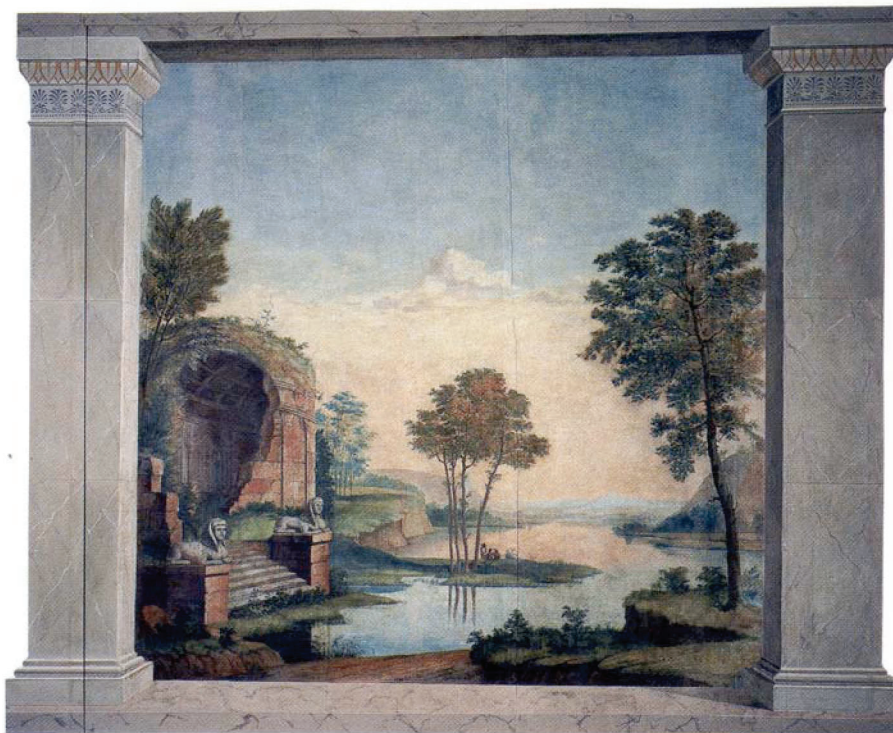


Abb. 282:
Rügen, Gut
Boldevitz,
Tapetensaal,
Landschaft
mit Ruine



Abb. 283: Wörlitz, Floratempel