Schlossanlagen und Schlossausstattungen von Fürstinnen im deutschsprachigen Raum

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät
der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Bonn

vorgelegt von

Jennifer Tamina Afzal

aus

Bonn

Bonn 2025

Gedruckt mit der Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Zusammensetzung der Prüfungskommission:
Prof. Dr. Roland Kanz
(Vorsitzender)
Prof Dr. Heinrich-Josef Klein
(Betreuer und Gutachter)
Prof. Dr. Birgit Ulrike Münch
(Gutachterin)
Jun.-Prof. Dr. des. Ulrike Saß
(weiteres prüfungsberechtigtes Mitglied)

Tag der mündlichen Prüfung: 14.07.2021

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung 6

2. Das französische Ordnungsgefüge, die königlichen Appartements und Ausstattungen von Schloss Versailles 34

2.1 Die weibliche Hauptraumfolge des „Sonnenpalastes“ und die Gemächer französischer Königinnen 41

2.2 Die historischen Damenzimmer in den Trianon-Schlössern 45

2.3 Das „Hameau de La Reine“ der Königin Marie Antoinette im Schlosspark Versailles 47

3. Repräsentation und Raumkonzepte unter Kaiserin Maria Theresia von Österreich 50

3.1 Die Habsburgerin als Ehefrau, Mutter und Regentin ihrer Erbländer 50

3.1.1 Die kumulative Selbstdarstellung Maria Theresias, ihre Titel und Krönungsrituale 52

3.2 Die Hofmaler des Kaiserhofs während Maria Theresias Regentschaft 61

3.3 Schloss Hofburg in der mariatheresianischen Zeit– Der kaiserliche Nießbrauch des offiziellen Trakts in der Hauptresidenz der Habsburger 62

3.4 Schloss Schönbrunn als Sommersitz und königlich-kaiserliche Residenz der Habsburger 65

3.4.1 Die Régence-Dekorationen der kaiserlichen Prunkgemächer unter Maria Theresia 68

4. Kurbayrischer Schlossbau in München und Oberschleißheim – Wittelsbacher Sommersitze und die Einflussnahme bayrischer Adelsfrauen 84

4.1 Weibliche Raumfolgen der Barockanlage Nymphenburg in München 85

4.1.1 Die Raumgestaltung im kürfürstlichen „Adelheid-Appartement“ 88

4.1.2 Die Zimmerfolge von Königin Karoline im ersten südlichen Pavillon der Nymphenburg 93

4.2 Das Rokoko-Schloss der Kurfürstin Maria Amalia (1701–1756) – eine „Parkburg“ zwischen Jagdvergnügen, Garten- und Baukunst 94

4.3 Die Umsetzung französischer Architektur-Vorbilder in Oberschleißheim – Exkurs über weitere Schlossausstattungen im kurbayrischen Auftrag 102

5. Barockschlösser unter Markgräfin Sibylla Augusta von Baden-Baden (1675–1733) in Rastatt 104

5.1 Die markgräfliche Schlossausstattung in der Residenz Rastatt 109

5.1.1 Die Staatswohnung von Markgräfin Sibylla Augusta 111

5.1.2 Das private Damenappartement der Markgräfin 115

5.2 Schloss Favorite in Förch– das älteste „Porzellanschloss“ Deutschlands 116

5.2.1 Das Appartement Double der Beletage von Schloss Favorite 118

6. Die fantastische Vorstellungswelt der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth und das „Bayreuther Rokoko“ 126

6.1 Das “Alte Eremitage-Schloss“ am östlichen Stadtrand Bayreuths zur Zeit Wilhelmines .. 128
6.1.1 Die weibliche Zimmerfolge Wilhelmines in der Eremitage 130

6.2 Bayreuther Bau- und Gartenkunst in den 50er Jahren des 18. Jahrhunderts 141
6.2.1 Die Menagerie auf dem Areal der Eremitage und die ehemalige markgräfliche Ausstattung..... 142
6.2.2 Die weibliche Raumfolge der Markgräfin von Bayreuth im „Neuen Schloss Bayreuth“..... 143

7. Schloss Benrath, die Apanage der Kurfürstin Elisabeth Auguste von Pfalz-Sulzbach in Düsseldorf 149

7.1 Die kurfürstlichen Appartements im Parterre des Gartenschlosses 152

7.2 Die vier Appartements im ersten Stockwerk des Schlosses 155

7.3 Die verborgenen Räume im Schloss und der dominierende Dekorationsstil 157

8. Die Appartements und Ausstattungen Preußischer Aristokratinnen im Berliner Schloss Charlottenburg und Potsdamer Schloss Pfaueninsel..... 160

8.1 Die erste preußische Königin Sophie Charlotte und ihr ehemaliger Musenhof in Berlin . 164
8.1.1 Sophie Charlottes Raumdisposition und Schlossausstattung..... 169

8.2 Die Charlottenburger Wohneinheit der Königin Luise im frühklassizistischen Stil 179

8.3 Frühklassizistische „Burgenromantik“: Die Ausstattung des preußischen Königspaares in Schloss Pfaueninsel..... 184

9. Herzogin Anna Amalia von Sachsen-Weimar-Eisenach und ihr neuklassizistisches Parkschloss in Tiefurt 191

9.1 Biedermeierliche Wohnräume und Ausstattungen der geistvollen Herzogin 195

10. Die mittelalterlich-neuzeitlichen Burgen Hohenschwangau und Stolzenfels – spätromantische Fürstensitze im Historismus..... 206

10.1 Eine romantische Höhenburg als Sommersitz der Wittelsbacher – Die Appartements des bayerischen Kronprinzenpaares in Schloss Hohenschwangau..... 207
10.1.1 Wohnräume der Infantin Marie von Preußen und nachmaligen Königin von Bayern– die weiblichen Raumausstattungen in der ersten Schlossetage 211
10.1.2 Die Räume des Kronprinzen und späteren Königs von Bayern in der zweiten Schlossetage 218
10.1.3 Die Wohnräume in der dritten Schlossetage – exquisite „Kindezimmer“ 222

10.1.4 Märchenhaft und exotisch: Die Bildprogramme und Schlosseinrichtungen als Gegenentwurf zur Wirklichkeit 224

10.2 Ein Sommersitz der Hohenzollern im Rheinland: Schloss Stolzenfels– Raumausstattungen der Königin Elisabeth von Preußen 226

10.3 Die mittelalterlich-neuzeitlichen „Nationaldenkmäler“ im Vergleich 235

11. Die Hofhaltung von Hortense de Beauharnais im schweizerischen Schloss Arenenberg 236

11.1 Das Leben und Wirken der Herzogin aus der Familie Bonaparte 236

11.2 Die herzogliche Raumdisposition und Empire-Ausstattung von Hortense de Beauharnais 241

12. Eine kaiserliche Villa in Lainz– Die Ausstattungen von Kaiserin Elisabeth von Österreich im Stil des „Wiener Historismus“ 252

12.1 „Sisi“ – eine bayerische Prinzessin an der Seite des pragmatischen k. und k. Herrschers Franz Joseph 252

12.2 Die „Villa Hermes“ im ehemaligen kaiserlichen Lainzer Tiergarten– die Raumdisposition zur Zeit der Kaiserin Elisabeth 257

13. Zusammengefasste Ergebnisse 265

14. Anhang 283

Ausgewählte Literatur 283
Sonstige Hilfsmittel und Lexika 298
Auswahl Internetquellen 299
Abbildungsverzeichnis 301

1. Einleitung

Diese Forschungsarbeit konzentriert sich auf Fürstinnen-Domänen im deutschsprachigen Raum, die noch eine ursprüngliche Einheit von Architektur, innerer Organisation und Ausstattung als „weibliche“ Zimmerfolge in Herrschaftssitzen erkennen lassen, was die Auswahl der thematisierten historischen Räumlichkeiten limitierte. Nur wenige Monarchinnen, die als Stellvertreterinnen des Staates im Absolutismus anerkannt wurden, genossen das Privileg durch Errichtung sakraler und herrschaftlicher Architektur ihre Repräsentationspflichten in baulicher Weise zu erfüllen, indessen erlaubten sich viele ihre individuelle Vorlieben in künstlerische Projekte einfließen zu lassen. Seit dem 17. bis zur Mitte des 18. wurde den Herrschaftsansprüchen und Repräsentationsbedürfnissen von Fürsten und Fürstinnen baulich und künstlerisch besonders glanzvoll Ausdruck mit Schlössern verliehen, die große Glasfenster erhielten, um die Innenräume zu illuminieren. Die Herrschaftsappartements des Fürstenpaares bestanden üblicherweise aus je vier bis fünf Räumen mit differenzierten Funktionen, das heißt Vor- und Audienzzimmer sowie Wohn- und Ruhezimmer.[1] In ihnen entstanden prunkvolle Schlossausstattungen, die sich, soweit noch erhalten, auch dazu eignen Souveräninnen zu vergegenwärtigen und aus ihrer teilweise noch faktisch bestehenden Randständigkeit in die Geschichte zurück zu holen, worauf etwa die britische Historikerin Olwen Hufton in ihrem 1995 veröffentlichten (und 1998 von Holger Fliessbach ins Deutsche übersetzten) Beitrag „A History of Women in Western Europe“ verwies. Gerhild Komander betonte ihre zukünftige Perspektive: *„Ist die Vergangenheit der Frauen, der Fürstinnen erst einmal verfügbar, wird die Geschichte neu bewertet [oder zum Teil revidiert] werden müssen.“*[2]

Im Hinblick auf gegenwärtige Gleichstellungsdebatten, nicht wenigen aktuellen sozialen und politischen Strömungen und gewissen problematischen Traditionen, die noch oft zur Benachteiligung von Frauen in der Arbeitswelt führen, sind tiefgreifende Grundlagenforschungen, sowie begleitende Studien in der Pädagogik und Psychologie erforderlich, auch um zukünftigen Generationen von Frauen Chancengleichheit und eine Beteiligung an der ökonomischen Gestaltung unserer kulturellen Lebenswelt effektiv zu erleichtern. Feststellbar ist, dass die Bildprogramme der männlichen und weiblichen Raumfolgen in Barockschlössern nicht aufeinander abgestimmt wurden,

[1] Hubert Krins: Barock in Süddeutschland. 2001, S. 16.
[2] Zit. nach Gerhild Komander: Die Frau des Herrschers im Barock, S. 57-66, in: Gerd Bartoschek (Hg): Sophie Charlotte und ihr Schloss… 1999, S. 65, Anm. 56.

sondern im Prinzip für sich stehen. Die Damen- beziehungsweise Herrenflügel erfordern gewissermaßen eigene Studien, um sie jeweils thematisch und stilistisch vergleichen zu können. Insbesondere die Hüterinnen von Hofhaltungen und Förderinnen der höfischen Wohnkultur verdienen eine wissenschaftliche Erschließung. Ihre alte Bedeutung im Zusammenhang mit Schlossausstattungen brachte die einst würdigende Titulierung für eine seriöse und vornehme Frau als „Frauenzimmer“ buchstäblich zum Ausdruck.[3]

Burgen und Schlösser waren Statussymbole und Mittel dynastischer Selbstdarstellung, die einst der Reputation und dem Fortbestand der Höfe dienten, ähnlich wie die Thron- und Festsäle sowie Audienzzimmer im Inneren von Schlössern sowie die Thronsessel, die sich darin befanden. Letztere zeichneten sich als wichtige zeremonielle Ausstattungselemente auch durch Baldachine und Podeste aus, die auf den Rangs des jeweiligen Besitzers verwiesen. Dementsprechend wurden auch spezielle Textilien für ihre Staffage verwendet.

Stadt- und Landschlösser waren die wichtigsten fürstlichen Bauaufgaben als Schauplätze von Politik und Hofhaltung, prunkvollen Festen, höfischen Theater- und Musikaufführungen. Der Schlossbau europäischer Herrschergeschlechter basierte seit dem Hohen Mittelalter auf dem „ius muniendi“, das heißt dem fürstlichen Befestigungsrecht,[4] daher schlug sich der Wettbewerb der Höfe um die Hegemonie seit dem 16. Jahrhundert auch baulich nieder. Französischen Musterbeispielen folgend ließen sich Monarchen und Monarchinnen in den Dekorationen ihrer Barockschlösser zu „Amtsmännern und Amtsfrauen einer göttlichen Weltordnung“ hochstilisieren. Diese Vorstellung von Herrschern verlor erst im Zuge der Französischen Revolution ihre Bedeutung Mit künstlerischen Dekorationsformen wurden Idealvorstellungen von exklusiv „feminin“ in Anlehnung an die Fürstin beziehungsweise „maskulin“ entsprechend des Fürsten visualisiert.[5] Im Schlossinneren unterschied die Hofgesellschaft allgemein zwischen dem „Appartement de Parade“, das heißt den Parade- und Staatszimmern, dem „Appartement de Societé“, das aus den Gesellschaftsräumen mit Festsälen bestand,

[3] Erst seit dem 19. Jahrhundert wurde „Frauenzimmer“ negativ als Schmähausdruck konnotiert. Vgl. „Frauenzimmer“, in: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Erstbearbeitung (1854–1960), digitalisierte Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache, https://www.dwds.de/wb/dwb/frauenzimmer, abgerufen am 07.04.2020.

[4] Friedl Brunckhorst: Schlösser. Ein Schnellkurs, 2010, S. 97.

[5] Gottfried Kerscher: Die Perspektive des Potentaten. Differenzierung von „Privattrakt“ bzw. Appartement und Zeremonialraum im Spätmittelalterlichen Palastbau, in: Werner Paravicini (Hg): Zeremoniell und Raum, 1200–1600, Sigmaringen 1997, S. 155-187.

sowie dem „Appartement Privé“ mit zugehörigen Räumen und kleinen Kabinetten.[6] Im Schloss sollte ein möglichst ausgewogenes Verhältnis von „distribution“ (=Raumanordnung), „commodité“ (=Bequemlichkeit, bzw. Funktionalität) und „decorum“, („das, was passt“, abgeleitet von lat. „decere“, „schmücken“), herrschen.[7] Das „Decorum“, implizierte allgemein „die Würde der Erscheinung eines Objektes im Verhältnis zu dessen Zweckmäßigkeit“, wie Vitruv, Architekturtheoretiker sowie Ingenieur der Antike unter Cäsar und Augustus in seinen zehn Bänden „De architectura libri decem“ zwischen 33 und 14 v. Chr. erläuterte.[8]

Die männliche Zimmerflucht, der Festsaal und das Treppenhaus des Barockschlosses, in denen mit Kriegsgerät und Waffenschau zumeist ein militärisches Gepräge zur Erhöhung politischer Stärken und Erfolge der Schlossherren vorherrscht, sowie eine Schlosskirche können grundsätzlich als zeremonielle und bauliche Voraussetzungen für die repräsentative Hofhaltung an katholischen Höfen in Frankreich und Deutschland gelten.[9] Die Untersuchung der Herren-Ausstattung im Schlossbau setzt zwar vertiefte Fachkenntnisse auf den Gebieten der Kriegskunst und Waffenkunde voraus, doch zur Verdeutlichung reziprok symmetrisch umgesetzter Raumdispositionen in Schlössern werden neben dem „Appartement du Roi“ in Schloss Versailles sonders der markgräfliche Herrenflügel in der Bayreuther Eremitage sowie männliche Wohnbereiche bayerischer und preußischer Regenten in mittelalterlich-neuzeitlichen Höhenburgen konkretisiert und exemplarisch mit den Zimmerfolgen der Damen an eben diesen Standorten konfrontiert. Diese synthetisch übergreifende Zusammenschau begutachtet jedoch in erster Linie die charakteristischen Merkmale und Ideale spezifisch „weiblicher“ Erscheinungen, die sich im Schlossbau typologisch und formal in „Damenflügeln“ und „Damenappartements“ manifestierten. Hierbei flossen neue Erkenntnisse und wissenschaftliche Studien der Kunstgeschichte sowie Ausstellungskataloge der Schlossmuseen ein, wobei Schlossbesichtigungen vor Ort die kunsthistorische Recherche begleiteten. Die aktuelle Diskussion über die soziale

[6] Brunckhorst 2010, S. 105.

[7] Vgl. die Definitionen der Begriffe „decorum“, „distribution“ und „commodité“, in: Luisa Hager, Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, 1954. Siehe zum Terminus „Decorum“ insbesondere: Anne Röver-Kann, Bienséance: Die ästhetische Situation im Ancien Régime, dargestellt an Beispielen der Pariser Privatarchitektur. 1977, S. 4ff.

[8] Die in der Rhetorik der Antike verfassten Schriften von Marcus Vitruvius Pollio (um 84– 27. v. Chr.) über die Architektur wurden in der Renaissance-Ära wiederentdeckt und erstmals 1486 in lateinischer Sprache in Rom und später auch in deutscher Sprache veröffentlicht. Vgl. Ludwig Hüttl/ Erich Lessing: Deutsche Schlösser Deutsche Fürsten, (1986), Nachdruck 1991, S. 14.

[9] Gerlinde Vetter: Die Hofhaltung unter Markgräfin Sibylla Augusta von Baden, S. 147-158, in: Wolfgang Froese/ Martin Walter (Hg): Schloss Rastatt. Schloss Favorite. Menschen, Geschichte, Architektur, 2011, S. 149, Anm. 5. – Friedrich Carl von Moser: Teutsches Hofrecht, Bd. 1, Frankfurt/ Leipzig 1754, S. 43.

und politische Teilhabe und das heutige Hinterfragen von geschlechtsspezifischen Denkmustern ist wichtig, um zu evaluieren, wie es dazu kommen konnte, dass etwa in der Nationalen Akademie der Wissenschaften Leopoldina im April 2020 nur zwei von insgesamt vierundzwanzig Mitgliedern des Gremiums Frauen waren.[10] Insofern könnte das Nachforschen hinsichtlich der einstigen Mischung aus übernommener Furcht vor den Türken und gleichzeitiger Faszination für fremdländische visuelle Kommunikationssysteme auch für gegenwärtige Debatten entscheidend sein. Da man die Partizipation von Frauen an der Politik bis zum späten 19. Jahrhundert im Großen und Ganzen als illegitim erachtete, kann man wenigstens feststellen, dass sie im Zusammenhang mit Schlossausstattungen entscheidende Beiträge leisteten. Im Hinblick darauf ist die Förderung historischer Studien nötig, die europaweite Verwandtschafts-, Künstler- und Agentennetzwerke der Fürstenhäuser einschätzen, um zu veranschaulichen wie sich diese förderlich auf die fürstliche Hof- und Wohnkultur sowie bauliche Traditionen auswirkten, die auch nachfolgenden Regenten und nur vereinzelt Regentinnen erfasst wurden, wie Maria Theresia von Österreich (1717–1780), die viele Schlösser zu Domizilen ausbaute. Doch stellt sich eben auch die Frage, welche anderen Souveräninnen sich im Bereich der Architektur und Innenraumgestaltung von Schlössern behaupten konnten, außer der– bereits im 18. Jahrhundert umfangreich dokumentierten– Großfürstin aus dem Habsburger Haus.

Da das kulturelle und politische Wirken von Monarchinnen kaum Eingang in die Geschichtsschreibung fand, ist die Auseinandersetzung mit ihnen sowie eine graduelle Examinierung ihrer künstlerischen und politischen Handlungsspielräume in der Kunstgeschichte umso mehr von Bedeutung. Tatsächlich agierten Adelsfrauen seit dem späten 17. Jahrhundert oft selbst künstlerisch in ihren Schlossbereichen, doch welche Spuren sie im Schlossbau konkret hinterließen wurde bislang nicht kritisch geprüft.

[10] Obwohl die Leopoldina somit kaum geeignet ist, ein Spiegel unserer Gesellschaft zu sein, zumal sich unter ihren damaligen Mitgliedern nur eine Person mit Immigrationshintergrund befand, orientiert sich die deutsche Bundesregierung an ihren wissenschaftlichen Empfehlungen, auch was die Strategien im Kampf gegen den seit 2020 weltweit grassierenden „Coronavirus“ betrifft, indem wir uns bis vor kurzem noch befanden und der zeitweilig den totalen Stillstand allen kulturellen Lebens nach sich zog, dessen kollektive Folgen also vermutlich noch lange spürbar sein werden. Da die Bildung von Mädchen und Frauen und Frauen-Rechte in vielen patriarchalisch geprägten Kulturen heute noch vergleichsweise wenig Beachtung finden, könnte das „Sichtbar-Machen“ von gesellschaftlich relevanten Frauen durch Verwendung ihrer Namen für öffentliche Schulen, Plätze und Straßen eine sinnvolle Maßnahme darstellen. Ansonsten glaube ich aber, dass sich die Lebensbedingungen für Frauen generell nur durch gesetzliche Codexe, wie der „Frauenquote“, verbessern lassen. Sogar die Digitalisierung scheint oft zum Vorteil von Männern zu führen, als denjenigen, die sich das entspechende notwendige Equipement eher leisten können. Solche Mißstände aufzuzeigen und ihnen entgegenzuwirken ist wichtig, wenn wir die Demokratie in der europäischen Gemeinschaft aufrechterhalten wollen.

Seit dem Mittelalter brachte das ursprünglich aus dem Südwesten Deutschlands stammende Adelsgeschlecht der Habsburger die römisch-deutschen Kaiser hervor. Der ostfränkische König Otto, der seit 936 regierte, war als Otto I. von 962 bis 973 der erste Kaiser des „Heiligen Römischen Reiches deutscher Nationen“, dessen Bezeichnung jedoch auf das Spätmittelalter zurückzuführen ist. Ihm folgten dreiunddreißig Herrscher, die durch den Kaisertitel des Römisch-Deutschen Reiches gewürdigt wurden. Als Landesregenten dieses Herrschaftsbereiches wurden außerdem mindestens vierzehn Könige genannt. Der römisch-deutsche Kaiser Friedrich III. führte den Titel des „Erzherzogs“ für das Haus Österreich ein. Die habsburgischen Erb- und Kronländer wurden dementsprechend seit dem 15. Jahrhundert als Erzhäuser angeführt.[11] Das monarchisch geleitete und ständisch geformte Gebilde des „Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nationen“ bestand einerseits aus dem Kaiser und andererseits aus den Reichsständen. Innerhalb des Reiches konkurrierten das in Wien residierende Staatsoberhaupt und die katholische Liga mit der protestantischen Union um die Vormachtstellung und auf europäischer Ebene Frankreich mit Österreich.[12] Franz Joseph (1768–1835), aus dem Haus Habsburg-Lothringen, war der letzte Kaiser, der über das „Sacrum Romanum Imperium“ von 1792 bis 1806 herrscht. Er gründete das „Kaisertum Österreich“ im Jahre 1804, was zu seiner Bezeichnung als Kaiser Franz I. führte. 1806 legte er sein Amt als Kaiser wieder nieder, und zwar aufgrund des von Napoléon Bonaparte (1769–1821) erwirkten „Rheinbundes“, dem sich zahlreiche deutsche Fürsten anschlossen. 1815 wurde zur Bewahrung der Staatssicherheit der „Deutsche Bund“ zwischen dem österreichischen Herrscher, deutschen Fürsten sowie niederländischen und dänischen Königen vereinbart, der aber 1866 an den verschiedenen preußisch-österreichischen Interessen scheiterte.

Das 1871 begründete „Deutsche Reich“ hat sich aus ihm herausgebildet, resultierte aber auch aus der „Deutschen Revolution“ 1848/49. Es existierte auch nach dem Ende der Monarchie des Deutschen Kaiserreiches im Jahre 1918 zuerst in der „Weimarer Republik“ und danach im Nationalsozialismus weiter bis 1945.

Die seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts zunehmenden konfessionellen Konflikte bedingten den „Dreißigjährigen Krieg“, der seit 1618 große Teile des „Römischen Reichs Deutscher Nationen“ zerstörte und erst mit territorialen Kompromisslösungen

[11] Heinrich Koller: Kaiser Friedrich III, 2005, S. 135-137.
[12] Karin Feuerstein-Praßer: Die Preußischen Königinnen. 2008, S. 41ff.

endete, die 1648 im „Westfälischen Frieden“ vereinbart wurden. Deutschen Reichsfürsten ist der Wiederaufbau der Städte und Orte zu verdanken, die von Kriegszerstörungen betroffen waren. Die Baukonjunktur, die seit den 80er Jahren des 17. Jahrhunderts in ihren Territorien einsetzte, hielt noch über Jahrzehnte an. Unter Kaiser Leopold I. (1640–1705) führten erneute Machtkämpfe der Habsburger und Bourbonen zur Ausdehnung des Reiches nach Südosten, während König Ludwig XIV. von Frankreich (1638–1715) das Elsaß eroberte und die niederländische Republik bekämpfte.[13]

Der französische König hatte das höfische Leben seit Anfang der 60er Jahre des 17. Jahrhunderts auf das Land verlagerte, indem er die Angehörigen von Adel und Klerus mit Ämtern an seinen Hof in Versailles band. Bis zur Errichtung von Schloss Vaux-le-Vicomte, dem von Louis Le Vau von 1656 bis 1660 gestalteten Vorläufer von Schloss Versailles, lagen die „appartements simples“ in den Ecktürmen des französischer Schlösser und bestanden aus drei bis vier Räumen, die über Galerien erreichbar waren.[14] In seinem neuen, pompösen Palast kontrollierte Ludwig XIV. die Höflinge verstärkt durch die strenge französische Etikette, die auf dem höfischen Zeremoniell gründete und gewährleistete, dass den Standesunterschieden tausender Hofpersonen, Angestellter und täglich empfangener Gäste permanent Beachtung geschenkt wurde.[15] Hofzeremoniell und bauliche Symmetrie bedingten sich in den Schlössern zunehmend reziprok.

Diesbezügliche Überlegungen wurden am Königshof in Versailles erprobt und setzten vergleichbare bauliche und künstlerische Prozesse an anderen europäischen Fürstenhöfen in Gang. So wurde nach dem Sieg über die Türken, die Wien besetzt hatten, ein großer kaiserlicher Neubau geplant und ausgeführt, der noch durch eine Ideenskizze von Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656–1723) belegt ist. Erlachs vorläufiger Entwurf für Schloss Schönbrunn aus dem Jahre 1683 mutet beinahe utopisch an, da er die gigantischen Dimensionen von Schloss Versailles ursprünglich noch übertreffen sollte und auch auf orientalische Palastanlagen verweist. Nach Vollendung des neuen kaiserlichen Schlosses begannen die Höfe im deutschsprachigen Raum sich graduell am königlich-kaiserlichen Hof in der

[13] Thomas DaCosta Kaufmann: Das Theater der Pracht. Charlottenburg und die europäische Hofkultur um 1700, S. 43-56, in: Gerd Bartoschek (Hg): Sophie Charlotte und ihr Schloss. Ein Musenhof des Barock in Brandenburg-Preußen, 1999, S. 44.
[14] Rolf Hellmut Foerster: Das Barock-Schloss. Geschichte und Architektur. 1981, S. 47f.
[15] Hansmann 1997, S. 46. – Gaxotte/ Nimier 1978, S. 78.

österreichischen Metropole und am französischen Hof des „Sonnenkönigs“ auszurichten, da sich der kulturelle Einfluss des Westens und des Südens in ihren Fürstentümern vermischte.[16]

In Auseinandersetzung mit der „fila di stanza“ als einem wichtigen Architekturmittel italienischer Palastbauten– zu sehen zum Beispiel im Palazzo Vecchio in Florenz – hatten französische Hofarchitekten damit begonnen, die Türen in den fürstlichen Hauptwohnungen parallel auf einer Mittelachse anzulegen, um Symmetrie zu implementieren. Spätestens seit 1650 ging die Hierarchie des Hofzeremoniells im französischen Barockschloss in achsensymmetrisch angelegten offiziellen Appartements auf, so dass eine lange Zimmerflucht entstand. Auch durch eine eröffnete die Enfilade die Perspektive innerhalb einer weitläufig im Haupttrakt entwickelten Distanz, die die höfischen Vorgaben bei Empfängen und Audienzen spiegelte. Durch Fenster an ihren beiden Schlussseiten beziehungsweise Ausblicken in die Umgebung erfuhr auch die farbliche Systematisierung im „Appartement Double“ oft noch eine visuelle Erweiterung. Die repräsentative Raumflucht reflektierte die Einflussnahme der Fürstenhäuser und erleichterte die Orientierung im Schloss, da die Staatsappartements des Herrscherpaares stets durch einen Saal im Zentrum verbunden sind, der sie zugleich baulich voneinander abgrenzt. Als Gestaltungsmittel des fürstlichen Trakts bildete die Konsistenz der langen Hauptflucht im französischen Schloss den Grundstock für mittel- und westeuropäische Herrschaftsbauten, insofern verweist die Enfilade auf das erhöhte Repräsentationsbedürfnis des Hochadels, das sich als visueller Ausdruck einer graduell abgestuften Hierarchie, die zwischen einzelnen Ständen des Hofstaats unterschied, im Corps de logis manifestierte. Die symmetrische Distribution, die als architektonisches Konzept bahnbrechend unter Ludwig XIV. im französischen Schlossbau umgesetzt wurde, reflektierte die Hofordnung, die eine offiziell abgestufte Reihenfolge der Hofleute bei den regelmäßigen zeremoniellen Ereignissen bestimmte.[17]

Die Beeinflussung der grandiosen französischen Palastarchitektur in Versailles auf die Baukunst von Residenz- wie Landschlössern ist auf die bauliche Schlosserweiterung unter König Ludwig XIV. zurückführbar, die im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts erfolgte. Als Konsequenz der Intensivierung des französischen Schlossbaus während

[16] Foerster 1981, S. 49, S. 55.

[17] Marina Beck: Macht-Räume Maria Theresias. Funktion und Zeremoniell in ihren Residenzen, Jagd- und Lustschlössern, 2017, S. 11, S. 25.

seiner Regentschaft kann gelten, dass man sich seinerzeit mit einzelnen Künstlern, Architekten und Stilphänomenen nachgewiesen erstmals an der französischen Kunstakademie auseinanderzusetzen begann.[18] Da sich die höfische Architektur Frankreichs maßgeblich auf die Baukunst der Herrschaftssitze im Barock auswirkte und die französische Sprache– nicht zuletzt wegen der unterschiedlichen deutschen Dialekte– längst zur offiziellen Hofsprache geworden war, wurden auch französische Stilphänomene und ihre Bezeichnungen nach den französischen Königen übernommen. Zum Teil sind die stilistischen Begrifflichkeiten auf einzelne kompetente Künstler und Architekten zurückzuführen, die der galanten, französischen Architektur-Ästhetik bis zum 19. Jahrhundert Ausdruck verliehen.[19] Unter König Ludwig XIV. veröffentlichte zum Beispiel der französische Architekt und Graveur Jean Marot (1619–1679) seit 1648 Publikationen über französische Schlösser und Ausstattungen mit richtungweisenden Ideen-Skizzen. Die europäischen Fürstenhöfe ließen sich von den Entwürfen französischer Hofmaler beziehungsweise Hofarchitekten, die durch Druckwerke expandierten, nicht nur inspirieren, zur Steigerung ihrer „Gloire“ verwirklichten sie zudem französische Architekturtheorien und Dekorationsformen, weswegen heute zahlreiche Dreiflügel-Anlagen mit Ehrenhöfen, gleichförmigen Raumdispositionen, französischer Enfilade und einheitlich gestalteten Kamin- und Fensterwänden[20] existieren.

Adelssitze mit „Cour D’honneur“ und einer vom Ehrenhof ausgehenden vielstrahligen Straßenführung belegen noch die Orientierung am französischen Ordnungsgefüge Versailles, wie sie beispielsweise bei der Schlossanlage von Nymphenburg in München erkennbar ist. Der Ausbau des kurfürstlich-königlichen Gartenschlosses der Wittelsbacher erfolgte durch gezielten Anbau von Pavillons nach französischem Model, ebenso wie die Erweiterung der Eremitage in Bayreuth. Auch der hier thematisierte ehemalige Landsitz von Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth hatte den „Sonnenpalast“ des französischen Herrschers offensichtlich zum architektonischen Orientierungspunkt, worauf noch näher einzugehen sein wird.

[18] Kunstakademien wurden etwa in Wien und Nürnberg 1692 gegründet und im preußische Auftrag 1696 in Berlin. Hellmut Lorenz, Kunstgeschichte oder Künstlergeschichte– Bemerkungen zur Forschungslage der Wiener Barockarchitektur, S. 99-124, in: Artibus et Historiae, Bd. II/ 4,1981, S. 99ff.

[19] Katharina Krause: Die Maison de Plaisance: Landhäuser in der Ile-de-France (1160–1730), 1996, S. 27. – Barbara Borngässer/ Rolf Toman, in: Die Kunst des Barock. Architektur, Skulptur, Malerei. S. 11.

[20] Vgl. beispielsweise Germain Boffrands Entwürfe für Schloss Lunéville: Abb. 12 und 13 Fensterwand-Entwurf und Abb. 6 Zeichnung der Kaminwand im Schlafzimmer der Herzogin, in: Satzinger/ Jumpers (Hg): Zeremonieller Raum im Schlossbau… 2014.

Im Zusammenhang mit Schlossarchitektur begegnet man vielen signifikanten sprachlichen Reflexen der französischen Prägung, so wurden beispielsweise die Begriffe „Maison de Plaisance“, „Lustschloss“ und „Lusthaus“ im deutschen Sprachgebrauch bereits seit der Mitte des 17. Jahrhunderts synonym verwendet. Angesehene Architektur-Traktate verfassten jedoch erst während der Legislatur von Ludwig XV. Jaques François Blondel (1705–1774), der 1755 zum Hofarchitekt avancierte,[21] sowie Charles Étienne Briseaux (um 1680–1754). Darin widmeten sich diese französischen Architekten und Architekturhistoriker unter anderem der Maison de Plaisance, die auf der theoretischen Auseinandersetzung mit der italienischen Villenarchitektur seit dem 16. Jahrhundert gründete.[22] In den französischen Traktaten– *„De la distribution des maison de plaisance et de la décoration des édifices en général“*, (1737/38)[23] von Blondel beziehungsweise *„L’ art de bâtir des maisons de campagne au l’on traite de leur distribution, de leur construction et leur décoration“,* (1743) von Briseaux– wird sie in erster Linie als ein Gebäude beschrieben, das sowohl der individuellen Nutzung als auch dem Bestreben des „einfachen Landlebens“ gerecht werden sollte. Während man über die Maison de Plaisance vor allem in der französischen Architekturtheorie diskutierte, wurden im deutschsprachigen Raum besonders im 18. Jahrhundert viele Lusthäuser errichtet, die dem herrschaftlichen Kleinbau französischer Prägung grundsätzlich entsprachen.[24] Die reizvolle Perspektive, die das „Appartement Double“ mit einer linearen Zimmerflucht im Schlossinneren eröffnete, hatte sich bereits über die Landesgrenzen hinaus etabliert, bevor Jules Hardouin Mansart (1646–1708) sie erstmals in einer Maison de Plaisance um 1687 einführte, und zwar im „Grand Trianon“, mit dem der französische Architekt damals im Nordosten des Schlossparks von Versailles diesen klassischen französischen Bautyp präformierte, der nicht nur für die hierzulande im 17. und 18. Jahrhundert erbauten Garten- und Jagdschlösser maßgeblich wurde, sondern eigentlich auch noch für „Milieuschlösser“ ausschlaggebend war, die erst im 19.

[21] Vgl. zu Jaques François Blondel z.B. den Eintrag im Allgemeinen Künstlerlexikon, Band XI, 1995, S. 587.
[22] In der Renaissance hat Leon Battista Alberti (1404–1472) in seinem Traktat „L' Architettura (de re aedificatoria)“ generell zwischen der „Villa rustica“ als einem ökonomisch genutztem Landhaus und der „Villa suburbana“, d.h. dem vorstädtischen Lusthaus, unterschieden. Leon Battista Alberti: L' Architettura (de re aedificatoria). Giovanni Orlandi (Hg), Mailand, 1966, V, 15-17, S. 404ff, IX, 2-4, S. 788ff. – Jacob Burckhardt: Geschichte der Renaissance in Italien.1932, S. 116f, S. 149ff.
[23] Jaques François Blondel: De la Distribution des maisons de plaisance, et de la décoration des édifices général. 2 Bde, Paris 1737/38. [Vgl. die Übersetzung von Armin Volkmar Wernsing: “Über die Anlage der Maisons de Plaisance und die Ausschmückung von Gebäuden im Allgemeinen“, hrsg. von Stefan Schweizer, Stiftung Schloss und Park Benrath, Düsseldorf 2019.]
[24] Kalich 1963, S. 15.

Jahrhundert im deutschsprachigen Raum entstanden sind. Den klassischen, französischen Grundsätzen des französischen Schlossbaus entsprechend befinden sich die fürstlichen Appartements sowohl im Grand Trianon als auch im nahe gelegenen „Petit Trianon“, das von Jacques Ange Gabriel (1698–1782) von 1763 bis 1768 im Auftrag von Ludwig XIV. erbaut wurde, in der Beletage. Anders als in Frankreich wurden die Hauptwohnungen in den deutschen Lustschlössern oft auch im Erdgeschoss angelegt, wie das offizielle Appartement der Königin Sophie Charlotte von Preußen in Schloss Charlottenburg oder das kurfürstliche Appartement Double in Schloss Benrath noch dokumentieren, was darauf verweist, dass absolutistische Herrscher deutscher Teilstaaten, wie zum Beispiel Königreiche, Herzogtümer, Grafschaften und Kurfürstentümer in ihren Landsitzen auf das permanente Zeremoniell verzichteten.[25]

Während ihrer 40-jährigen Herrschaft kaufte Erzherzogin Maria Theresia adelige Anwesen in Österreich, um sie nach dem Vorbild der Erweiterung Versailles zu einem zusammenhängenden Komplex mit Schloss Schönbrunn zu vereinigen.[26] Die Ausgestaltung der Habsburger Schlösser Schönbrunn, Laxenburg, Holitsch und Niederweiden führte Veränderungen herbei, die eine flexible Auslegung des offiziellen Habsburger Zeremoniells bezüglich der Nutzung der Herrschaftsappartements ermöglichten, und zwar zugunsten eines zunehmend familiären Nießbrauchs. Während alle Ränge gegenüber dem französischen König auf Schloss Versailles im Absolutismus verschwanden, herrschten an den übrigen Höfen Europas zur Regulierung der Rang- und Präzedenzfragen zwei heterogene Hofordnungen, das heißt das französische und das spanische Hofzeremoniell. Am Kaiserhof in Wien wurde das spanische Zeremoniell in abgemilderter Form als habsburgisches Zeremoniell aufgefasst, was auf Ehebündnisse mit spanischen Adelsfrauen zurückzuführen ist: 1631 war Kaiser Ferdinand III. (1608–1657) mit seiner Cousine, Maria Anna von Spanien (1606–1646) vermählt worden und 1666 heiratete auch Kaiser Leopold I. eine spanische Infantin, nämlich Margarita Teresa von Spanien (1651–1673), die Tochter von Philipp IV. von Spanien (1605–1665), der aus dem

[25] Deutsche Teilstaaten beziehungsweise Fürstentümer konnten zum Teil eigene Gesetze erlassen, und zwar aufgrund des territorialen Lehensrechts. Bis zu seiner Aufhebung 1803/06 agierten sie wirtschaftlich und militärisch daher fast autark. Henriette Graf: Die Residenz München. Zeremoniell, Raumdisposition und Raumnutzung 1680–1745, S. 31-47, in: Georg Satzinger/ Marc Jumpers (Hg): Zeremonieller Raum im Schlossbau… 2014, S. 45. – Hüttl/ Lessing (1986)/ 1991, S. 16.

[26] Anna Mader-Kratky: Eine (er)bauliche Geschichte, Maria Theresia und ihr Hofarchitekt Nicolaus Pacassi, S. 137-141, in: Iby/Mutschlechner/ u.a. (Hg), 2017, S. 138f.

Habsburger Haus stammte. Julius Bernhard von Rohr (1688–1742) erklärte indessen, dass deutsche Fürsten seit dem 18. Jahrhundert in Folge von höfisch-kulturellen Kavaliers-Touren nach Frankreich den französischen Habitus gegenüber dem spanischen präferierten.[27] Auch Friedrich Carl von Moser urteilte 1754 im *„Teutschen Hof-Recht“*: *„(D)as Französische ungleich freyere Ceremoniel [ist] fast allgemein geworden.“*[28]

Rohr und Moser beschrieben das höfische und kirchliche Zeremoniell als Ausgangspunkte für den höfischen Alltag im deutschsprachigen Raum und nahmen eine zeitgenössische Bewertung der Zeremonial-Praxis vor. Sie begründeten eine nach verschiedenen Kriterien geordnete Ceremoniel-Wissenschaft in ihren Traktaten, die als grundlegende Quellenschriften für das höfische Zeremoniell im deutschsprachigen Raum heranzuziehen sind.[29] Freilich wurde an allen deutschen Fürstenhöfen laufend abgewogen, ob die strenge Einhaltung der Hofordnung aktuell geboten war, um auf unterschiedliche Erfordernisse der Lebenswirklichkeit in stets angemessener Weise zu reagieren.[30]

Hofvorschriften, die vom Hofmarschallamt formuliert wurden, regelten den binnenhöfischen Tagesablauf in deutschen Burgen und Schlössern. Sie sorgten für die fortwährende Beachtung einer beständig gültigen Hierarchie, die der angemessenen Würdigung weltlicher und kirchlicher Bauherren dienten sowie auch zu ihrem Schutz. Wegen der strikten Zutrittsbefugnisse, die in Hofbüchern seit dem Mittelalter nachdrücklich thematisiert wurden, befanden sich die Gemächer der Burgfrauen im Mittelalter in den obersten Etagen der Wohntürme von Festungsanlagen, wurden also von den übrigen fürstlichen Wohnräumen abgesondert, was ihre Neuentdeckung umso interessanter macht. Die Ausbildung weiblicher Schlossräume wurde in den 1560er Jahren von der preußischen Frauenzimmer-Ordnung mitbestimmt, die eindeutig vorschrieb, *„[dass] sich die jungfrauen (…) des vielen lauffens enthalten, sonderlich aber allein und ohne der hoffmaisterin beisein die treppen ab vor die underst thur keineswegs sich begeben“*.[31]

---

[27] Julius Bernhard von Rohr: Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der Privat-Personen, (Berlin 1728), Nachdruck hrsg. von Gotthard Frühsorge (Hg), Leipzig 1990, besonders deutlich S. 518ff. – Vgl. idem: Georg Satzinger/ Marc Jumpers (Hg): Zeremonieller Raum im Schlossbau… 2014, S. 14ff.

[28] Friedrich Carl von Moser, Teutsches Hof-Recht, in zwölf Büchern, Bd. 1, Frankfurt/ Leipzig 1754, S. 45f, zitiert in: Georg Satzinger/ Marc Jumpers (Hg): Zeremonieller Raum im Schlossbau… 2014, S. 26 und S. 36.

[29] Julius Bernhard von Rohr: Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der Privat-Personen, (Berlin 1728), Gotthard Frühsorge (Hg), Leipzig 1990, vgl. ders. Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der Großen Herren, (Berlin 1733), Monika Schlechte (Hg), Leipzig 1990. – Friedrich Carl von Moser: Teutsches Hof-Recht. in zwölf Büchern, (1754–1755), Bd. 1-2, Frankfurt a.M./ Leipzig 1761. – Vgl. zu den Zeremonial-Wissenschaftlern auch Satzinger/ Jumpers 2014, ebd. S. 9, S. 98.

[30] Georg Satzinger/ Marc Jumpers (Hg): Zeremonieller Raum im Schlossbau… 2014, S. 7, S. 11.

[31] Zit. nach der preußischen „Frauenzimmer-Ordnung“, zitiert in: Friedl Brunckhorst, Schlösser, 2010, S. 47f.

Im 18. Jahrhundert erlaubte die Kaiserin von Österreich den Zutritt in ihre offiziellen Suite prinzipiell Familienmitgliedern des Habsburger Hauses; sowie dem Oberhof- und Oberküchenmeister; Hofdamen und Kammerdienern. Nur nach obligatorischer Anmeldung beim Oberstkämmerer empfing sie hochrangige Personen, in den fürstlichen Appartements der Hofburg in Wien, zum Beispiel die Vertreter der verschiedenen Staatsorgane.[32] Regelmäßig fanden am Kaiserhof die „kleine und große Gala, Trauer- und Ordensgala halbe oder ganze Gala“ hier statt, die von Moser im „Teutschen Hofrecht“ voneinander abgrenzt wurden,[33] wobei die Hofetikette stets Gültigkeit besaß. Anlässe für die Gala boten Krönungs- und Regierungsfeste, Erbhuldigungen, Hochzeiten, Geburten, Namenstage, Taufen und Beerdigungen. kirchliche Feiertage und Gottesdienste.[34] Höfische Theater- und Ballettaufführungen, Komödien, Konzerte, Opern, Maskeraden, Bälle, Wirtschaften, Jagdvergnügen, Schlittenfahrten, Turniere und Karusselle“ bezeichnete man als „Divertissements“ (von „divertieren“, zu Deutsch „erquicken“).[35] Außerhalb Frankreichs wurden die Begrifflichkeiten des französischen Hofzeremoniells „Appartement“ und „Divertissement“ auch allgemein für höfische Feste und öffentliche Tafeln verwendet, während man die abendliche Veranstaltung im zeremoniellen Alltag „Assemblée“ nannte.[36] Erstaunlich ist, dass zwischen dem zeremoniellen „appartement“ höfischer Gesellschaften, das heißt regelmäßigen Audienzen und offenen Tafeln, und dem räumlichen „Appartement“ in der zeremonialwissenschaftlichen Literatur nicht per Definition differenziert wurde.

Die Zeremonialpraxis diente im Hofstaat vor allem der Huldigung des Herrscherpaares, was die Reglementierung der höfischen Bekleidung am Hof implizierte, die den Rang und die Zugehörigkeit der einzelnen Mitglieder des

[32] Die Zutrittsbestimmungen am Kaiserhof in Wien überliefern Zeremonialprotokolle im 18. Jahrhundert. Beck 2017, S. 107, Anm. 616, S. 109f.

[33] Definition nach Friedrich Carl von Moser, Teutsches Hofrecht, 1761, Bd. 2, S. 442ff.

[34] Im Wiener Hofkalender, dem gedruckten „Wiener Diarium“, wurden wichtige Namens-, Geburts- und Todestage und seit 1766 auch jährliche Ordensfeste des habsburgisch-lothringischen Kaiserpaares prospektiv als „Gala-Tage“ wiedergegeben. In den Wiener Hofkalendern lassen sich zumindest die Geburtstage von Franz Stephan und Maria Theresia noch als „Haupt-Gala-Tage“ nachweisen, bis Joseph II. den Habitus 1766/67 abschaffte. In Hofprotokollen des Kaiserhofs wurden Großereignisse, z.B. Geburtstage und Hochzeiten der Familienmitglieder, etwa die im Jahre 1665 in Schönbrunn gefeierte Vermählung von Joseph II. mit Maria Josepha von Bayern (1739–1767), sowie zeremonielle Anlässe, wie Verfassungsfeste und Staatsempfänge vom späten 17. bis frühen 18. Jahrhundert erfasst, allerdings oft erst nachträglich, im Gegensatz zu den gedruckten Quellen. Beck 2017, S. 41, S. 44-49.

[35] Rohr 1728 und ders. 1733. – Moser, Bd. 2, 1761.

[36] Vgl. zu „Assemblée“: Moser, Bd. 2, 1761, S. 483.

Hochadels reflektierte.[37] In Frankreich diktierten höfische Kleiderordnungen Stoffe und Schnitte für die Kleidung verschiedener Hofpersonen, die in zeremoniellen Werken differenziert wurden, während sich für das „Decorum“[38] im Schloss keinerlei Vorschriften in Zeremonienbüchern finden lassen. In seinem 1737/38 in zwei Bänden in Paris veröffentlichten architekturtheoretischen Traktat unterschied Blondel zwar zwischen Raumdisposition (fr. „distribution“), Angemessenheit (fr. „convenance“) und Funktionalität (fr. „commodité“) als den für die „Maison de Plaisance“ im Baustil und Dekor französischer Prägung relevanten Kriterien,[39] ging jedoch nicht auf die Verwendung von Mustern, Materialien oder Farben im Einzelnen ein.

Da es keine *„wissenschaftlichen Gebäude einer Kunstgeschichte der Farbe in der Architektur“* gibt, noch *die „Farbigkeit der Architektur“*[40] als eigenständiges kunstwissenschaftliches Thema behandelt wurde, können lediglich gewisse Symbolwerte von Farben gelten. Am Kaiserhof in Wien konnte am Beispiel der Stoffe, die als hochwertige Bestandteile von Thronsesseln und ihren Baldachinen zum Einsatz kamen, nachgewiesen werden, dass etwa Elisabeth Christine von Braunschweig-Wolfenbüttel (1691-1750) einen mit schwarzem Stoff bezogenen Armlehnsessel in der Wiener Hofburg verwendete, nachdem Kaiser Karl VI. (1685-1740), das heißt ihr Gemahl, verstorben war. Maria Theresia benutzte seit ihrem Regierungsantritt einen Armsessel mit gediegenem Goldstoff-Bezug, während ihrem Ehemann ein Sessel mit karmesinrotem Stoffbezug und Goldborte mit Fransen zur Verfügung stand. Seit der Krönung von Franz I. Stephan im Jahre 1745 nahm das Kaiserpaar bei den offiziellen Appartements auf Thronsesseln Platz, die auf einem dreistufigen Podest und unter einem prächtigen Baldachin aus Goldbrokat standen. Die Bezüge des Thronbaldachins waren damals in Entsprechung zu seiner Amtserhebung zum Kaiser gegen kostbaren Golddamast in der Hofburg ausgetauscht worden. Farbige Prunkstoffe wurden je nach aktuellem Bedarf als visuelle „Parallel-Montage“ verwendet, um den aktuellen Fürsten-Status anzuzeigen.[41] Die Entwicklung verschiedener künstlerischer Standards im Bereich der Schlossdekorationen, die auch mit bestimmten Raumfunktionen korrespondierten, kam dem Anspruch der „Angemessenheit“ fürstlicher Bauauftraggeber besonders

[37] Moser, Bd. 2, 1761, S. 442ff, zitiert in: Marina Beck: Macht-Räume Maria Theresias… 2017, S. 47, vgl. Anm. 119, 120f, 126f.
[38] Vgl. zum lat. Begriff „Decorum“, in: The Dictionary of Art, Bd. 8, 1999, S. 612f.
[39] Vgl. Jaques François Blondel: De la Distribution des maisons de plaisance… Paris 1737/38.
[40] Zit. nach Heinrich Kreisel, in: Heinrich Kreisel, Farbiges Nymphenburg, München 1944, S. 12.
[41] Siehe zur Wiener Hofburg grundlegend: Herbert Karner/ Maria Kratky: Die Wiener Hofburg, Architektur und Zeremoniell einer kaiserlichen Residenz, S. 43-50, in: Elisabeth Vavia (Hg), Bayrisch-Oberösterreichische Landesausstellung 2012, Burghausen 2012. – Vgl. Beck 2017, S. 35, S. 59f.

entgegen.[42] Konzeptionell etablierten Herrschergeschlechter diverse Facetten der Hierarchie in Residenzschlössern seit den 1630er Jahren, und zwar durch erhabene Beigaben, etwa heraldische Zeichen, Gemälde, Tapisserien, Wandverkleidungen, vergoldeten Stuckdekorationen, Boiserien, Mobilien und kostbaren Textilien. Seither gestalteten privilegierte Aristokratinnen ästhetische und feminine Wohnräume für sich, um ihre dynastische Lebensführung zu verfeinern. Julius B. von Rohr stellte 1728 fest, *„[dass die] Zimmer der Dames […] insgemein besser paradirt und ausmeublirt [wurden], als der Mannspersonen.“*[43]

Französische Ideale inspirierten vor allem den Schlossbau und die Ästhetisierung der Staatsräume in Residenzen. Diese Tendenz bestand noch weit über das 18. Jahrhundert hinaus, was auch auf die spätere Entwicklung der Kunstpolitik unter Napoléon Bonaparte zurückführbar ist, der die Befehlsgewalt über die Erste Französische Republik übernahm.[44] Die Französische Revolution im Jahre 1789 sowie der spätere Zusammenbruch der napoleonischen Hegemonialpolitik, die durch den „Wiener Kongress“ herbeigeführt wurde, bewirkten im deutschsprachigen Raum die sukzessive Rückwendung zur nationalen Geschichte. In wachsendem Maße wurde an deutschen Höfen nun die Muttersprache gesprochen, obwohl die französische Sprache weiter von Bedeutung blieb, jedenfalls bildungssprachlich.[45] In Deutschland diente altehrwürdige Herrschaftsarchitektur nunmehr als Schaubühne einer gesteigert „Vaterländischen“ Repräsentation, der teilweise noch positive patriotische Werte zugrunde lagen. Das staatliche Bauinteresse verlagerte sich auf moderne Bauaufgaben wie Museen oder Ministerien, zugleich wurden die abendländischen Stile der frühen Neuzeit von der Gotik bis zum Barockstil in den folgenden Jahrzehnten typologisch durchexerziert Architekten. Der Historismus, der den Formenkanon des Barock und Rokoko im Schlossbau ablöste, basierte seit dem späten 19. Jahrhundert vor allem auf der Architektur römischer Palazzi oder mittelalterlich gotischer Herrschaftsbauten. Bemerkenswerterweise erfolgte jedoch etwa zur gleichen Zeit auch die Rezeption von Schloss Versailles im Auftrag von König Ludwig II. von Bayern (1845–1886), der Schloss Herrenchiemsee als bauliches

[42] Eva-Bettina Krems: „Ilya cette difference dans nos lesages…” Höfische Raumfunktionen und Raumkonzepte um 1700 im europäischen Vergleich, S. 19-31, in: Georg Satzinger/ Marc Jumpers: Zeremonieller Raum im Schlossbau des 17. und 18. Jahrhunderts. Akten des Studententags vom 29. Juni 2012 am Kunsthistorischen Institut der Universität Bonn, Münster 2014, S. 20. – Krause 1996, S. 24.
[43] Zit. nach Julius Bernhard von Rohr, zitiert in: Brunckhorst 2010, S. 108.
[44] Beck 2017, S. 13.
[45] Hüttl/ Lessing 1991, S. 35.

Abbild des französischen Prachtbaus in Süddeutschland errichten ließ. Die europäischen Hofgesellschaften orderten Prunkmöbel für Schlossausstattungen seit dem 17. Jahrhundert aus Frankreich, was unter anderem die französisch-königliche Brandmarke beweist, die seit 1743 als Herstellernachweis eingeführt wurde. Die Verbreitung von Zeitschriften, wie dem *„Journal de Luxus“* und anderer französischer Publikationen führte erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts zur Imitation der beliebten, französischen Möbel im deutschsprachigen Raum.[46] Ungefähr ab der Mitte des 17. Jahrhunderts dienten auch prunkvolle Paradebetten, die sich punktuell auf die Referenzkultur Frankreichs bezogen, zur Veredelung der Hofkultur im deutschsprachigen Raum.[47]

Luxuswünsche und neue Ansprüche an die Wohnlichkeit führten allmählich zu annehmlicheren Grundriss-Lösungen, die sich fast überall in Mitteleuropa durchzusetzen begannen. Die Initialzündung für einen gestalterischen Richtungswechsel könnten französischen Damen am Hof von König Ludwig XIV. in Frankreich geliefert haben. Fest steht, dass Madame de Maintenon (1635–1719), die 30 Jahre an der Seite des Königs lebte,[48] einst um Fensterläden für ihre Räumlichkeiten bat, da sie unter der ständigen Zugluft im Schloss litt. Ihr Wunsch wurde aufgrund der zu bewahrenden Harmonie der Schlossfassade abgelehnt. Mit dem Kommentar, *„Man muss also in Symmetrie sterben“*,[49] schrieb sich die Maintenon in Geschichte der französischen Schlossarchitektur ein.

Außerdem wurde ihr ein gepolsterter Sessel genehmigt, obwohl Stühle mit Rücken- und Armlehnen wegen der am französischen Hof geltenden Etikette offiziell nur Personen des Hochadels zustanden. So wurde etwa Madame d‘ Orléans (1652–1722), besser bekannt als Liselotte von der Pfalz, bei den „appartements“ am französischen Königshof nur ein Hocker zur Verfügung gestellt.[50] Die „Duchesse“ fühlte sich am königlichen Hof ihres Schwagers trotz ihres hohen Rangs missachtet, umso mehr regte sie sich darüber auf, dass dessen Mätressen mit seiner Erlaubnis

[46] Brunckhorst 2010, S. 139f.
[47] Kühn 1955, S. 35.
[48] Madame de Maintenon, geb. als Françoise d‘ Aubigné und Tochter verarmter Adliger, war von Ludwig XIV. 1688 zur Marquise erhoben worden, nachdem er ihr Schloss Maintenon in Paris geschenkt hatte. Als Witwe des Komödienschreibers Paul Scarron war sie an seinem Hof von einer Gouvernante zur hochrangigen Mätresse und sogar heimlichen Ehefrau des Königs aufgestiegen. Helga Thoma: „Madame, meine teure Geliebte“- die Mätressen der französischen Könige, Wien 1996, S. 110-119.
[49] Zit. nach Madame de Maintenon, zitiert in: Nicholas d’ Archimbaud, Versailles. 2001, S. 105.
[50] Henriette Graf: Die Residenz München. Zeremoniell, Raumdisposition und Raumnutzung 1680–1745, S. 31-47, Satzinger/ Jumpers 2014, S. 34.

sogar die Auslegung und Umsetzung der Etikette beeinflussen konnten.[51] Diese Tatsache ist im Ausstattungsbereich zum Beispiel durch elegante Stilmöbel mit gepolsterter Rückenlehne und geschlossenen Armstützen dokumentiert, man denke hierbei etwa an die sogenannte „Bergère“ (dt. „Schäferin“), einem komfortablen und zierlichen Fauteuil, der 1725 in Frankreich erfunden wurde.

Zu den erlesenen Ausstattungselementen im Barockschloss zählten auch eingerahmte oder in die Wände eingelassene Spiegel. Etwa seit der Mitte des 17. Jahrhunderts beruhte die venezianische Erfindung auf einer Zinn-Quecksilber-Verbindung unter einer Glasschicht. Bis Spiegelglas in Frankreich produziert wurde, konnte es nur aus Venedig importiert werden. Erst im 20. Jahrhundert wurden die bis zu diesem Zeitpunkt kostspieligen Spiegel auch für das Bürgertum erschwinglich. Im Auftrag von König Ludwig XIV. von Frankreich erhielt der Spiegelsaal in Schloss Versailles erstmals Spiegel anstelle von herkömmlichen Wandverkleidungen. Diese französische Gestaltung wurde im mittel-, west- und nordeuropäischen Schlossbau oft in Räumen mit repräsentativen Funktionen nachempfunden, da sie die Kommunikation in den Schlössern auf die Ebene der Hochkultur stellte. Daher erhellen verspiegelte Wandfelder heute noch oft Säle und Zimmer in Barock- und Rokokoschlössern, die sie zugleich größer erscheinen lassen als sie in Wirklichkeit sind. Im 17. Jahrhundert wurden nachweisbar auch Spiegelkabinette in Schlössern eingeführt, die der Aufbewahrung und Präsentation von Chinoiserien. In deutschen Schlössern finden sich daher nach dem französischen Muster des „Cabinet des Glaces“ konzipierte Räume und Spiegelkabinette, die sich an niederländischen Vorbildern orientierten. Die Gestaltung des Holländischen Kabinetts, das man auch „Indiaanse Cabinet“ beziehungsweise „Indianisches Kabinett“ zu Deutsch nannte, da unter der Bezeichnung „indianisch“ alle möglichen ostasiatischen Erzeugnisse verallgemeinert wurden, basierte im Wesentlichen auf der Kombination von Chinoiserien und Kaminspiegeln. Während Souveräninnen ihre „indianischen“ Pretiosen, vor allem das „Weiße Gold“, früh in kleinen Porzellankabinetten zu versammeln begannen, um ihren

[51] Siehe Liselotte von der Pfalz, Brief vom 20. September 1708 an Sophie von der Pfalz 1630-1714), Helmuth Kiesel (Hg): Briefe der Liselotte von der Pfalz, Frankfurt a.M. 1981, S. 164f.

exotischen Vorlieben besonders kurios Ausdruck zu verleihen,[52] blieben sie in den männlichen Raumfolgen eher Ausnahmeerscheinungen.[53]

Die französische Aufmachung der Staatsräume stellt sie innerhalb einer linear ausgebildeten Disposition, dem französischen Hofzeremoniell und architekturtheoretischen Verständnis entsprechend, prinzipiell als einander ebenbürtig vor, so dass für den Fürsten und die Fürstin auch jeweils eigene Paradeschlafzimmer erforderlich waren. *„Sie sollten Exklusivität demonstrieren, die sich ab dem frühen 18. Jahrhundert zunehmend über den bon goût definierte: ein über territoriale Grenzen hinweg lebendiger höfischer Habitus, der die Zugehörigkeit zu einer internationalen aristokratischen Geschmackslinie offenbarte(,)"* erklärte Eva-Bettina Krems.[54] Die fürstlichen Prunkbetten bzw. Prunkschlafzimmer kamen hierzulande auch ohne die, als zeremonielles Ausstattungselement aufgrund der höfischen Praxis in Frankreich obligatorischen, Balustrade vor dem Bett aus, da der Hofadel entsprechend des Habsburger Hofzeremoniells selbst bestimmte, welche Personen Zugang zu den fürstlichen Schlafgemächern erhielten. Belegt seit den Habsburger Kaisern Leopold I. (1640–1705) und Joseph I. (1678–1711) teilte sich das Herrschaftspaar in Schloss Hofburg in Wien ein Schlafzimmer und ein Bett.[55] Diese traditionelle Gepflogenheit im Habsburger Haus gab die österreichische Landesherrin anscheinend zum Teil auf, wohl aufgrund ihrer verschiedenen Rollen, die sie als Regentin, Ehefrau und Mutter erfüllen musste.

Schlossausstattungen haben kongeniale Voraussetzungen, aber die Austauschbarkeit von Mobiliar und Gemälden sowie die häufige Präsentation von Konglomeraten diverser Stilrichtungen und Epochen in Schlossmuseen, das heißt eklektische Aspekte, erfordern eine gewisse Skepsis bei der Beurteilung historischer Einrichtungen im Barockschloss, auch wenn sie als authentisch deklariert wurden. Dies betrifft anscheinend besonders historische Betten, die eher in Museen zu historischen Möbeln entdeckt werden können, als an ihren Ursprungsorten, nämlich in den ehemaligen fürstlichen Schlafgemächern von Schlössern. Prinzipiell vermitteln

[52] Hubert Krins: Barock in Süddeutschland. 2001, S. 14ff, S. 19. – Cordula Bischoff: Berlin-Bayreuth-China-Japan. Zur Asienrezeption der Wilhelmine von Bayreuth. S. 172-187, in: Christina Strunck (Hg): Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth und die Erlanger Universität– Künste und Wissenschaften im Dialog, Bd. 7, 2019, S. 174.

[53] Der Schweizer Architekt Enrico Zuccalli (1642–1724) gestaltete beispielsweise für Kurfürst Maximilian Emanuel II. von Bayern (1662–1726) ein Holländische Spiegelkabinett von 1693 bis 1695, das nicht mehr bewahrt ist. Hans Dieter Lohneis: Die deutschen Spiegelkabinette. Studien zu den Räumen des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts. 1985, S. 26.

[54] Zit. nach Eva-Bettina Krems, in: E.-B. Krems, „Ilya cette difference dans nos lesages…" Höfische Raumfunktionen…, S. 19-31, in: Georg Satzinger/ Marc Jumpers 2014, S. 29. Siehe zu französischen Architektur-Begrifflichkeiten grundlegend Werner Szambien: Symétrie, goût, caractère: théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique 1550–1800, Paris 1986, S. 99-110.

[55] Das Habsburger Kaiserpaar ließ sich morgens regelmäßig von einem Diener wecken. Nachdem sich die Kaiserin zum Umziehen in ihre Garderobe begeben hatte, wurde der Kaiser von elf Dienern bekleidet. Beck 2017, S. 38f.

Schlossmuseen heute noch die Entwicklung der Stile und Epochen, sowie die damit verbundene Geschichte, aber der Diskurs über die ursprüngliche Bedeutung der Trennung des Damen- und Herrenflügels im Schlossbau des Barock, die auf einer traditionell wie zeremoniell bedingten „Geschlechter-Dichotomie“ basiert, ist nahezu erloschen, gleichsam das System des Denkens und Sprechens über die gestalterische Prachtentfaltung des Hofzeremoniells im 17. und 18. Jahrhundert. Hubert Christian Ehalt verteidigte die Idee, dass das „Appartement Double“ als „(d)er architektonische Ausdruck der Stellung von Mann und Frau in der Hofgesellschaft“ gelten kann, und zwar im gleichnamigen Kapitel seines 1980 veröffentlichen Werks *„Ausdrucksformen Absolutistischer Herrschaft. Der Wiener Hof im 17. und 18. Jahrhundert“.*[56]

Seit dem 17. Jahrhundert wurden Staatsappartements mit Freskenmalereien, Gemälden und Skulpturen ausgeschmückt, die Vorstellungen veranschaulichten, welche mit idealem Herrschertum assoziiert wurden, wie antike Gottheiten und biblische Geschichten, die auch apologetische Absichten vermittelten. Die Idealisierung der Eigenschaften des Fürstenpaares bedingte eine räumliche wie gestalterische Abgrenzung der Fürstenwohnungen und die Entwicklung standes- und geschlechtsabhängiger Bildprogramme. Inwiefern sich Aristokratinnen examinieren lassen, die ab der Mitte des 17. Jahrhunderts aktiv damit begannen, sich an der Architektur und Ausgestaltung ihrer Refugien zu beteiligen, um ihre Handlungsspielräume zu erweitern, soll hiermit nachgeprüft werden.

Schon seit dem Ende der Renaissance hatten sie nämlich damit begonnen, eigene Wohnbereiche mit mehreren separaten Zimmern für sich in Anspruch zu nehmen, die sie im Zuge vermehrter Repräsentationspflichten auch selbst verwalteten. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts fingen Fürstinnen an, ihre Boudoirs, (von fr. „bouder“, zu Deutsch „schmollen“), mit kostbarer China-Ware zu dekorieren und entfalteten neue ostasiatische Lack- und Porzellankabinette im fürstlichen Herrschaftssitz, um ihre Raumfolgen aufzuwerten. In den einzelnen Staatszimmern wurden hauptsächlich Wandverkleidungen und Vertäfelungen in monochromen Farben sowie farblich entsprechende textile Elemente, zum Beispiel in Form von Vorhängen oder Kissenbezügen, verwendet, um einen ausgewogenen Farbakkord in den Staatsappartements auszubilden. In den fürstlichen Wohnungen herrschten jeweils zwei bis vier unterschiedliche Farben vor, so dass der Blick durch die geöffneten

[56] Der architektonische Ausdruck der Stellung von Mann und Frau in der Hofgesellschaft, Kap. 4.5, in: Hubert Ch. Ehalt, Ausdrucksformen Absolutistischer Herrschaft. Der Wiener Hof im 17. und 18. Jahrhundert, 1980, S. 99f.

Türen der Enfilade eine ästhetisch ansprechende Perspektive offenbarte.[57] Die farbliche Divergenz der männlichen und weiblichen Zimmerfolgen sollte vielleicht auch der Tatsache Rechnung tragen, dass das Herrscherpaar von gesellschaftlichen Kontakten zu Standesgenossen verschiedener Kreise profitierte, daher ist eine Neubeurteilung historischer Zeugnisse der höfischen Kulturgeschichte hinsichtlich des Wirkens von Monarchinnen und Regentinnen des 16. bis 18. Jahrhunderts wie beispielsweise Maria Theresia, Maria Stuart von Schottland (1542–1587); Anne Stuart von Großbritannien (1665–1714, reg. 1702–1714); Maria I. von Portugal (1734-1816, reg. 1777–1816) sowie die schwedischen Königinnen Ulrike Eleonore (reg. 1718–1720) und Christina von Schweden, erforderlich. Diese sind auch historisch und politisch vergleichbar, weil ihre Herrschaft grundsätzlich nur aufgrund des ausdrücklichen Einverständnisses mächtiger Reichsstände möglich geworden war. Maria Theresia führte als weibliches Staatsoberhaupt die Habsburger Erbländer an und ließ sich nach 1745 auch als „Kaiserin-Königin“ titulieren. Ihre politische und historische Stellung als erster und einziger Erzherzogin, die im Römisch-Deutschen Reich regierte, wurde in der Geschichtsschreibung hervorgehoben.[58] Die nachfolgend skizzierten Lebenswege würdigen allerdings diverse Monarchinnen und ihre höfische Einflussnahme, um ihre verdiente Geltung im Schlossbau aufzuzeigen– wenngleich Maria Theresias Position aufgrund der mit ihr im Zusammenhang stehenden hervorragenden Quellenlage besonders beleuchtet wird.

Königin Anne d’ Autriche von Frankreich, oder Anna von Österreich (1601–1666) wie sie im deutschsprachigen Raum genannt wurde, konnte vielleicht als eine der ersten Herrscherinnen von ihrem weiblichen Sonderrecht auf eigene Schlossräume zur Zeit des Barocks profitieren, allerdings wohl erst nachdem ihr Gemahl König Ludwig XIII. von Frankreich (1601–1643) verstorben war. Während sie mit Unterstützung von Kardinal Mazarin von 1643 bis 1651 vormundschaftlich für ihren Sohn regierte, festigte sie ihre Position im absolutistischen Hofstaat durch persönliche Beteiligung an der Symbolbildung des französischen Palastes,[59] indem sie sich in ihren Zimmerfolgen speziellen Bildlichkeiten widmete. Die Königin ließ sich in ihrer Raumfolge durch

[57] Wilfried Hansmann: Zur Farbigkeit rheinischer Barockarchitektur – Befunde und Forschungen. Deutsche Kunst und Denkmalpflege. 44. Jahrgang 1986 Heft 1, S. 71. – Friedrich Kobler/ Manfred Koller: Farbigkeit der Architektur. Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte 7, 1981, S. 274ff.

[58] Sandra Hertel: Schicksalsjahre einer Königin (1740–1743). Die symbolische Festigung weiblicher Herrschaft, S. 45-58, in: Werner Telesko/ Sandra Hertel/ Stefanie Linsboth (Hg): Die Repräsentation Maria Theresias Herrschaft und Bildpolitik im Zeitalter der Aufklärung, 2020, S. 54. – Beck 2017, S. 213.

[59] Werner Telesko/ Sandra Hertel/ Stefanie Linsboth (Hg): Die Repräsentation… 2020, S. 29, Anm. 44.

Plafondgemälde als personifizierte „Europa“ glorifizieren, und zwar auf einem Stier reitend. Gemäß der antiken Legende ihrer mythologischen Entführung durch Zeus, hatte er die Gestalt des gehörnten Tieres übernommen. Er trug die Prinzessin auf seinem Rücken durch das Meer zu einem neuen Kontinent, der ihren Namen erhielt.[60] Dass Anne, die aus der spanischen Linie des Habsburger Haus stammte und eine großartige Reiterin gewesen sein soll, sich mit Europa in Verbindung brachte, geht nur noch aus Memoiren hervor, die während ihrer Legislatur abgefasst wurden.[61] Sie sorgten für den Nachruhm der französischen Königin und ihrer Hofhaltung im Palais Royales, einem ca. 150 m nördlich vom Louvre gelegenen Gebäude im Ersten Pariser Arrondissement. [62]

Die Pariser Zimmer von Anne d’Autriche und die Deckengemälde, die sie als (auf dem Stier reitende) Europa beleuchten, die man im Zusammenhang mit alten Geschlechts-Auffassungen, die ideale Rollenvorstellungen mit visuellen Ausdrucksformen verknüpften, hätte erforschen können, existieren nicht mehr. Alternativ soll daher der richtunggebenden Zurschaustellung geschlechtsbedingter ästhetischer Merkmale in Damen- und Herrenappartements an der Ausgestaltung der Staatsräume und fürstlichen Kabinette, die sich in Schloss Versailles mehrheitlich in ihren ursprünglichen zeitlichen Kontext der französischen Königinnen und Könige seit Ludwig XIV. stellen lassen, hiermit auf den Grund gegangen sein. Eine andere sagenhafte; und insofern mit Darstellungen der Europa noch verknüpfbare; Fürstin hatte Maerten van Heemskerck (1498–1574) in der Renaissance als Reiterin bildhaft gemacht. Indem er „Helena“ zusammen mit anderen Reitern einer Landschaft mit „heidnischem“ Tempel vor Augen führte, rückte der niederländische Künstler ihre Verschleppung als Ausgangspunkt des Trojanischen Kriegs in den Fokus, weil der Entschluss der makellosen Tochter von „Zeus“ und „Leda“ bei dem Entführer „Paris“ zu bleiben, anstatt zum König von Sparta, ihrem Ehemann „Menelaos“,

[60] So wurde die Sage in der „Ilias“ (14,321-322) von Homer im 7. Jahrhundert v. Chr. überliefert. Ovid erzählt dagegen in den „Metamorphosen“ (2,833-3,2) zwischen 1. und 8. n. Chr, dass der Stier mit Europa zuerst nach Kreta schwamm und sich ihr dort als Gott Zeus zu erkennen gab. Im Zusammenhang mit der Europa als Identifikationsfigur von Königin Anna ist immerhin eine Terrakotta-Gruppe aus Athen zu erwähnen, als eine der frühesten bekannten „Reiterinnen-Plastiken“ Darstellungen, die noch die Erzählung Homers vergegenwärtigen könnte. Diese „Europa“ und ihr Reittier wurden nämlich schon um 470 v. Chr. hergestellt und befinden sich, nach fast dreitausend Jahren kaum beschädigt, heute in der *„Staatlichen Antikensammlung“*, (Raum 3), in München.

[61] Die Vertraute und Memoiren-Verfasserin der Königin Madame de Motteville (1621?-1689) schrieb ihre *„Mémoires pour servir à l’Histoire d’Anne d’Autriche“* seit 1642 nieder. Vgl. zu den Memoiren der Motteville z.B. M.F. & M. Riaux: Memoires de Madame de Motteville sur Anne d’Autriche et Sa Cour: Nouvelle Edition d’apres le Manuscipt de Conrart, 1855.

[62] Gerhild Komander: Die Frau des Herrschers im Barock, S. 57-66, in: Sophie Charlotte und ihr Schloss… 1999, S. 61f, Anm. 27, Anm. 38.

zurückzukehren, den mythologischen Krieg in Troja auslöste. Die verbildlichte Vorstellung von Helena als überaus schöner „Femme Fatale“ basiert auf ihrer Vermittlung durch Homers *„Ilias“*.[63] Vermutlich inspirierte diese Aufführung einer Anti-Heldin der Antike Diego Velázquez (1599–1660), der 1635 ein Reiterbildnis von Elisabeth von Bourbon (1602–1644) schuf, jedenfalls besteht eine gewisse formale Affinität hinsichtlich der eleganten Körperhaltungen dieser künstlerisch bildhaft gemachten Fürstinnen. In diesem Zusammenhang ist jedoch eine deutlichere Ähnlichkeit zwischen dem Reiterporträt der Gemahlin des spanischen Königs Philipp IV. (1605-1665), das sich heute im Museo del Prado in Madrid befindet, und Krönungsdarstellungen von Maria Theresia hoch zu Ross feststellbar, wobei der konventionelle Bildtypus der Reiterdarstellung weiterhin männlichen, historisch bedeutenden Personen vorbehalten blieb, (etwa dem spanischen König Felipe III, der wie auch seine Schwiegertochter von Velázquez etwa zur gleichen Zeit veranschaulicht wurde), beziehungsweise sagenhaften oder biblischen Helden, insbesondere dem „Heiligen Georg“. Insofern werden Staatsporträts von Regentinnen, die den Reiter-Darstellungsmodus für sich in Anspruch nahmen, bislang hauptsächlich als künstlerische Ausnahmen diskutiert, die sie im Spannungsfeld zwischen „männlich“ und „weiblich“ visualisierten. Die als Reiterinnen-Porträts modifizierten Staatsporträts von Herrscherinnen dokumentieren nämlich, dass sie im 18. Jahrhundert als strategisch denkende und kampfbereite Frauen aufgefasst wurden, und zwar zum Teil durchaus in Gegenposition zu traditionellen geschlechtsspezifischen Vorstellungen. Da sich Regentinnen erstmals in der Geschichtsschreibung auch militärisch durchsetzen, um ihre Herrschaft zu sichern, nahm man sie als logisch denkende und handelnde Personen wahr, wie etwa die Porträts von Maria Theresia zu Pferde bezeugen.[64] Ähnlich wurde die Reputation der Zarin Katharina II. (1729–1796) künstlerisch festgehalten, die ihren Gemahl, Zar Peter III. (1729–1796), 1762 absetzen ließ, um selbst zu regieren. Ihre Machtübernahme wurde akzeptiert, nachdem

[63] Vgl. *„Die Entführung der Helena“*, Maerten van Heemskerck, 1535-1536, Öl/ Lw, 147,4x 383,8 cm, Baltimore, Walters Art Gallery, in: Alessandro Nova und Anna Schreurs (Hg): Benvenuto Cellini, Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert, 2003, [hier Abb. 7, London, the British Museum, Foto: Rosenberg].

[64] Siehe Krönungs-/ Reiterporträts der Maria Theresia, in: Monica Kurzel-Runtscheiner: Die Wagenburg in Wien, Frauenpower und Lebensfreude, S. 317-332, Iby/ Mutschlechner/ u.a. (Hg) 2017, Abb. im Katalogteil *„Hoch zu Ross“* WB 2.3: *„Maria Theresia als Königin von Ungarn zu Pferd“*, um 1740, Buchbaumholz, 24x14x33 cm, Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie, [Inv.-Nr. KK7077]. Vgl. Regina Schulte (Hg), Der Körper der Königin– Geschlecht und Herrschaft in der höfischen Welt seit 1500– konzeptionelle Annäherung, Campus Historische Studien 31, S. 9-23, Frankfurt a.M./ New York 2002, S. 19. –Thomas Lau: Der Anfangspunkt– das Haus Österreich und die pragmatische Sanktion, die standhafte– Entstehung eines Mythos, S. 32-44, in: Telesko/ Hertel/ Linsboth (Hg): Die Repräsentation… 2020, S. 37.

Katharina I zwischen 1725 bis 1727 das russische Zarenreich befehligt hatte; gefolgt von Anna, seit 1730 bis 1740; und später von Anna Elisabeth, die bis 1761 regierte. Die Herrschaft der russischen Zarinnen dauerte rund siebzig Jahre fast ununterbrochen an, bis Katharina II. 1796 verstarb.[65] Während Maria Theresia ihr biologisches Geschlecht bei ihrem Krönungsritt im Damensattel mit der ungarischen Adelstracht betonte, ließen die Zarinnen sich im (männlichen) Sattel und in Hosen reitend darstellen. Um sich in ihre Nähe zu rücken, durchbrachen Königin Marie Antoinette und Madame de Pompadour am französischen Königshof sogar die traditionelle Ikonographie des Reiterbildes mit gewagten männlichen Selbstinszenierungen in Hosen, wie druckgrafische Erzeugnisse belegen.

Eventuell wurde Maria Theresias Tochter später zum Leitbild für couragierte Frauen, die Hosen in den 1850er Jahren zum Mode-Statement erhoben, um sich zu emanzipieren, und zwar lange bevor sie im 20. Jahrhundert durch Fabrikarbeiterinnen auch im Alltag getragen wurden.[66] Die innovativen Darstellungen von Zarinnen haben indes den geschichtlichen Hintergrund, dass sie sich bei feierlichen Anlässen oft in der grünen Uniform des Garderegiments der russischen Armee zeigten, wie zum Beispiel Elisabeth Petrowna (1709-1761), die sich 1749 im militärischen Anzug von Georg Christoph Grooth porträtieren ließ.[67] Auch Katharina die Große, die am 9. Juli 1762 in Moskau als uniformierte Reiterin einzog, ließ sich zum Beispiel von Vigilius Eriksen (1722–1782) beleuchten, um diesen historischen Moment als Meilenstein ihrer Machübernahme festzuhalten, wie beispielsweise ein Ölgemälde von der Herrscherin aus der Hand des dänischen Malers belegt, das noch in Schloss Peterhof zu finden ist. Russische Zarinnen betonten ihre militärische Kompetenz im Herrensitz und hoch zu Pferde und wagten die Überlegenheit des männlichen Geschlechts als geltendes Axiom in Zweifel zu ziehen.[68] In dieser Hinsicht vertrat Maria Theresia von Österreich

[65] Im englisch-spanischen Seekrieg zwischen 1585 und 1604 konnte auch die Tudor-Königin Elisabeth I. (1533–1603) mit militärischer Gewalt abwenden, dass Philipp II. von Spanien als Sieger daraus hervorging und so die „Rekatholisierung" Englands verhindern. Heide Wunder (Hg): Dynastie und Herrschaftssicherung in der Frühen Neuzeit. Geschlechter und Geschlecht, Zeitschrift für historische Forschung, Beiheft 28, Berlin 2002, S. 9-27, Einleitung, dies. *„Er ist die Sonn', sie ist der Mond"*. Frauen in der Frühen Neuzeit, München 1992.

[66] Vgl. *„Marie Antoinette in männlicher Kleidung zu Pferd",* (WB 2.6) Louis Auguste Brun, um 1783/85, Öl/ Lw, 60x66 cm, Paris, Musée nationale des châteaux de Versailles et de Trianon, Inv.-Nr. MV 5718), in: Iby/ Mutschlechner/ u.a. 2017.

[67] „Zarin Elisabeth Petrowna von Russland zu Pferd", Georg Christoph Grooth, 1749, Öl/ Lw, 61x 48 cm, Lübbenau, Gräfliche zu Lynarsche Slg, Inv.-Nr. K44, siehe WB 2.4, in: Iby/ Mutschlechner/ u.a. 2017. Vgl. plastisch geformte Reiterporträts der Zarin Elisabeth des Meissner Modelleurs Johann Joachim Kaendler (1706–1775), in: Ulrich Pietsch (Hg): Meissen für die Zaren. Porzellan als Mittel sächsisch-russischer Politik im 18. Jahrhundert. München 2004.

[68] Szabolcs Serfözö: Themen und Formen der Repräsentation Maria Theresias in Ungarn, S. 311-322, in: Telesko/ Hertel/ Linsboth (Hg): Die Repräsentation… 2020, S. 316.

vermutlich etwas weniger radikale Ansichten, obwohl auch sie sich durch Kampfgeist und Diplomatie auszeichnete. Einerseits schien die vorausschauende Strategin eine zu offensichtliche Polarisierung während ihrer Regentschaft zu vermeiden, und zwar gegenüber dem anderen Geschlecht als auch ihren Vorgängerinnen aus dem Habsburger Haus, allerdings wurde sie in unterschiedlichen Kunstgattungen in einer als „männlich“ zu apostrophierenden Bildsprache erhellt. Zugleich wurde die Erzherzogin im Zusammenhang mit ihren Krönungen in Ungarn (1741) und Böhmen (1743) rhetorisch in die Tradition männlicher Vorgänger gerückt, und zwar durch eine gezielte sprachliche Redundanz. Daher vermitteln historische Rechtsakten von Maria Theresia das Idealbild einer Herrscherin, die mit männlichen Eigenschaften Überlegenheit bewies. Reiterporträts erhöhten als innovative weibliche Staatsporträts den Bekanntheitsgrad von Regentinnen, so dass sie von dem Konkurrenzverhältnis hinsichtlich der Visualisierung ihres politischen Aufschwungs profitierten. Im Hinblick auf die Repräsentationsgründe von Herrscherinnen ist festzuhalten, dass sie sich vermittels ihrer Reiterporträts mit der „Geschlechter-Dichotomie“ auseinandersetzten, um ihrer Autorität und Befehlsgewalt Ausdruck zu verleihen. Sie brachten sich damit nämlich zugleich mit den bewaffneten und reitenden Amazonen aus antiken Legenden in Übereinstimmung, weshalb sie künstlerisch komparabel sind.[69]

Zur Veranschaulichung geschlechtsspezifischer und standesabhängiger Normen vergangener Epochen sowie einer weiblich-ästhetischen Rezeption, wie sie in den Frauengemächern zum Ausdruck gebracht wurden, sind zum Teil auch historische Lebensbeschreibungen und Berichte zu Hofhaltungen als Informationsquellen heranzuziehen. Die Korrespondenz zwischen Liselotte von der Pfalz als Herzogin von Orléans und ihrer Tante Sophie von der Pfalz, die fünf Sprachen beherrschte und das Hofleben zu ihrer Zeit schilderte – etwa festliche Ereignisse am „Musenhof“ ihrer Tochter in Berlin– dokumentiert immer noch den intellektuellen Wissensaustausch des Adels in Deutschland und Frankreich. Sophie von der Pfalz vertraute ihre seit 1680 im altertümlichen Schloss der neuen Residenzstadt Hannover in französischer Sprache verfassten Memoiren nach dem Ableben ihrer Geschwister Wilhelm Leibniz an.[70] Briefe, Tagebücher, Testamente, Inventare, Bibliotheksnachlässe bestätigen beispielsweise diese drei Pfälzerinnen kulturell, rangieren als historische Quellen und

[69] Werner Telesko: „Maskuline“ und „feminine“ Strategien in der Repräsentation… 2020, S. 433.
[70] Christine Van den Heuvel: Sophie von der Pfalz und ihre Tochter, in: Merkel/ Wunder (Hg): Ungewöhnliche Frauen– Deutsche Dichterinnen, Malerinnen, Mäzeninnen aus vier Jahrhunderten. 2007, S. 92, S. 96.

historische Dokumente im Rahmen der vorliegenden Arbeit indessen eher als Fußnoten, da sie eigene umfassende inhaltliche und sozialgeschichtliche Studien erfordern.

Die Frauen der Herrscher des „Heiligen Römischen Reiches“ wurden üblicherweise in Analogie zu den Titeln ihrer Ehemänner etwa als „Herzoginnen“, „Königinnen“ oder „Kaiserinnen“ tituliert und erhielten in der Geschichte eher beiläufig Aufmerksamkeit. Obschon einigen Adelsfrauen teilweise nennenswerte Belletristik gewidmet wurde, war ihre Position generell festgelegt durch ihre bestehende Pflicht, sich zu reproduzieren. Erst 1979 hatte die Literaturwissenschaftlerin Barbara Becker-Cantarino dargelegt, dass zur Frau in der höfischen Kultur keine wissenschaftlichen Studien existieren würden, die geeignet wären, ihrer „Geschichtslosigkeit“ entgegenzutreten. Auch Heinrich Klauser, der das *„Lexikon deutscher Herrscher und Fürstenhäuser“* 1984 veröffentlichte, führte nur die männlichen Aristokraten mit Stammtafeln und Lebensdaten auf. Die britische Historikerin Olwen Hufton bezog sich in ihrer geschichtlichen Gesamtdarstellung der Frauen der frühen Neuzeit, *„Frauenleben. Eine europäische Geschichte 1500–1800“,* (1998), hauptsächlich auf England und Frankreich.[71] 1999 betonte die Kunsthistorikerin Gerhild Komander, die sich auf das 17. und 18. Jahrhundert und die Geschichte der Frauen in Berlin spezialisiert hat, dass die die patriarchalische Hierarchie im christlichen Mitteleuropa durch die höfische Kultur als eine von Männern dominierte Domäne bestimmt wurde.[72] Daher existieren zwar Regesten, wissenschaftliche Quelleneditionen und monographische Schriften von Monarchen im 17. und 18. Jahrhundert, jedoch keine von Reichsfürstinnen aus dieser Zeit, was zum Beispiel von Sigrid Gensichen 2008 betont wurde.[73] Frauenspezifische Literatur über deutsche Aristokratinnen, die vergleichbare historische Bedingungen aufzeigt, wie die Überblickswerke der Historikerin Karin Feuerstein-Praßer: *„Die deutschen Kaiserinnen: 1871–1918“, (1997) und „Die preußischen Königinnen“,* (2000) sind deswegen trotz einer beachtlichen Anzahl populär produzierten Frauenbilder, die im 21. Jahrhundert publiziert wurden, immer noch eher die Ausnahme. Entscheidende Informationen zu Autobiografischen Dokumenten von Aristokratinnen, mit denen sich die gegenwärtige Gender- und

[71] Gerhild Komander: Die Frau des Herrschers im Barock, S. 57-66, in: Sophie Charlotte und ihr Schloss… 1999, S. 65, Anm. 53, Anm. 54.
[72] Dies. ebd. S. 57, S. 61, Anm. 22, Anm. 23.
[73] Gensichen, Sigrid: Die Böhmische Heimat, in: Extra schön– Markgräfin Sibylla Augusta und ihre Residenz. 2008, S. 10-26, hier S. 10f.

Editionsforschung gelegentlich befasst, liefern unter anderem die Herausgeberinnen von *„Ungewöhnliche Frauen– Deutsche Dichterinnen, Malerinnen, Mäzeninnen aus vier Jahrhunderten.* (München 2007), Kerstin Merkel und Heide Wunder sowie Susanne Blumenberger und Ilse Korotin mit *„Frauenbiografieforschung– theoretische Diskurse und methodologische Konzepte“,* (2012).

Der Anteil von Souveräninnen am kulturellen Transfer, Innovationen und neuen Technologien wurde aufgrund der „Patrio-Lokalität“, das heißt der Residenzregel, die Frauen generell zwang, an die Höfe ihrer Ehemänner umzusiedeln, sobald sie verheiratet waren, bislang nicht erschöpfend untersucht. Wissenschaftlich begann man sich erst seit den 1970er Jahren allmählich für Souveräninnen zu interessieren, die zum Teil allerdings zu charismatischen Bauauftraggeberinnen und Mäzeninnen avancierten– und zwar trotz mehr oder weniger homogener Frauenbilder, die seit dem Mittelalter hauptsächlich durch die Eva-Legende und dem kirchlich tradierten Idealbild von der Heiligen Maria kontinuierlich konfabuliert wurden. Auch die Tatsache, dass Ehefrauen rechtlich uneingeschränkt der Autorität ihrer Gatten unterworfen waren, verhinderte ihre Emanzipation. Fakt ist auch, dass Frauen mit adliger Herkunft grundsätzlich von der Thronfolge eines Herrscherhauses ausgeschlossen waren, obwohl bei der Beurteilung ihres Ranges gegenüber ihren Ehemännern gemeinhin mehr Wert auf ihren gebürtigen Stand gelegt wurde, als auf ihr natürliches Geschlecht. Erwiesen hat sich außerdem, dass sie eine „Apanage“ als Geschenk erhielten,[74] und zwar in der Regel von ihren Gatten oder Schwiegereltern, weil die weibliche Raumfolge im Hauptwohnsitz immer der jeweiligen Gemahlin des aktuellen Herrschers zur Verfügung stehen musste. So wurde noch zu Beginn des Klassizismus Schloss Benrath als „Apanagensitz“ von Kurfürstin Elisabeth Auguste von der Pfalz (1721–1794) in Düsseldorf errichtet.

Innerhalb der Reichsgrenzen übernahmen im 18. Jahrhundert belegt nur zwei Markgräfinnen die stellvertretende Regentschaft für ihre minderjährigen Söhne, nämlich Sibylla Augusta von Baden-Baden und Christine Charlotte von Brandenburg-Ansbach. Als adlige Witwen erreichten sie Rangerhöhungen in Vertretung ihrer verstorbenen Ehemänner, indem sie die dynastische Herrschaft als rechtmäßige Thronfolgerinnen ausübten. Seit 1707 herrschte Sibylla Augusta für ihren damals noch

[74] „Apanage“– altfranz. appanare, ableitbar vom lat. Wortstamm „appanare“, d.h. „mit Brot versorgen“ bzw. „ausstatten“ (13. Jh.)– wird die Abfindung in Form von Geldzahlungen, Haus- und Landbesitz genannt, die Mitglieder einer aristokratischen Hofgesellschaft von den Regenten zugewiesen wurde. Friedrich Kluge: S. V. Apanage, Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. De Gruyter, 1999.

unmündigen Sohn. Christine Charlotte von Brandenburg-Ansbach (1694–1729), die aus dem Haus Württemberg-Winnental stammte, setzte nach dem Tod ihres Gemahls ihre Hausrechte im Fürstentum Ansbach dagegen ab 1723 durch.[75] Im mit Feudal-agrarischen Strukturen blieben die Regentschaften dieser Souveräninnen große Ausnahmen, denn in der Regel inhibierte die traditionelle Geschlechterordnung– die auf dem dominanten Einfluß der Kirche gründete– nicht nur die Emanzipation von Fürstinnen, sondern hatte langfristige Folgen für alle Frauen, die in Deutschland tatsächlich erst nach dem Ende des ersten Weltkriegs 1918/19 das Wahlrecht erhielten, also nach der offiziellen Abschaffung des Adels.[76]

Der „Absolutismus“ lässt sich aus dem Lateinischen ableiten, und zwar von lat. „a legibus absolutus“, das heißt „von den Gesetzen befreit“. Der Begriff bezeichnete den fürstlichen Herrschaftsanspruch durch Geburt und Gnadenerweis, der in der absolutistischen Monarchie über alles andere gestellt wurde. Diese Vorstellung wurde in West- und Mitteleuropa ausdrücklich durch Plafondgemälde untermalt, die mythologische Szenen mit römischen Göttern und Göttinnen der Antike zur Verherrlichung des Fürstenpaares präsentierten.[77] Im französischen Appartement Double ging die signifikante Auslegung von „männlich“ und „weiblich“ in der Umsetzung unterschiedlicher Raumkonzepte und speziell in der Visualisierung der Planetenikonologie in Herren- und Damenappartements von Barockschlössern auf. Die offizielle Verehrung von König Ludwig XIV. von Frankreich als „Roi Soleil“ bedingte seit 1670 neue Dekorationsformen. Er ließ sich mit dem Sinnbild der Sonne als „Helios-Apoll“, der unter den verschiedenen Sphären, Göttern des Olymps und Menschen vermittelt, erstmals in Schloss Versailles glorifizieren, um seinem autokratischen Willen Ausdruck zu verleihen. Die Symbolik des „Fürsten als Sonne“ wurde auch von anderen europäischen Fürstenhäusern zu Repräsentationszwecken in Anspruch genommen und oft in Bezug zur die Ikonologie der Planeten gestellt. Die allegorisch zur Geltung gebrachte Sonnen-Emblematik basierte als Herrschaftszeichen ursprünglich auf der Naturbeobachtung, dass die damals

[75] Krins 2001, S. 15. - Gerhild Komander: Die Frau des Herrschers im Barock, S. 57-66, in: Sophie Charlotte und ihr Schloss… 1999, S. 64.

[76] Erst danach erhielten Frauen das Wahlrecht ab dem 20sten Lebensjahr. Das im Kanton Appenzell Innerrhoden in der Schweiz 1971 eingeführte Wahlrecht für Frauen wurde auf kantonaler Ebene erst 1990 wirksam, wie die Ausstellung „Damenwahl! 100 Jahre Frauenwahlrecht, vom 30.08.2018–20.01.2019“ im historischen Museum in Frankfurt dokumentierte. Seit 2019 bis heute liegt der Frauenanteil im Nationalrat der Schweiz bei 0,00 Prozent. Vgl. zur Ausstellung „Damenwahl! 100 Dorothee Linnemann, Interview mit Catherine Mundt, am 09.01.19, unter: Https://historisches-museum-frankfurt.de/de/damenwahl, (abgerufen am 22.09.2020).

[77] Vgl. Hermann Bauer/Bernhard Rupprecht (Hg), Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland, Bd. 3.2, Bayern, Profanbauten, bearbeitet von Anna Bauer-Wild und Angela Völker, München, 1989.

bekannten sieben Planeten die Sonne umkreisen und forderte die Künstler, vor allem Maler, Bildhauer und Stukkateure, die sich im Schlossbau engagierten, heraus. In Treppenhäusern, Festsälen und sogar ganzen Raumfolgen entfalteten sie mit Gemälden, Skulpturen und Stuckelementen mythologische und allegorische Varianten der inhaltlichen Vorgabe, denn die Himmelskörper wurden auch mit Göttern des antiken griechischen/ römischen Pantheons gleichgesetzt.[78]

Ich vertiefte mein Interesse an weiblichen Traditionen und ihren Ausdrucksformen an Fürstenhöfen im deutschsprachigen Raum im Zuge von Schlossbesichtigungen und der vorausgegangenen Untersuchung italienischer Hochzeits- und Brautzimmer der Renaissance; bzw. deren Ausstattungen mit heraldisch dekorierten Hochzeitstruhen. Die Cassoni veranschaulichen nämlich oft biblische oder mythologische Geschichten, um die jeweiligen Besonderheiten eines Herrschergeschlechts zu visualisieren. Es erschien mir deshalb nur logisch, erhaltene „Damenzimmer", „Damenappartements" beziehungsweise „weibliche Raumfolgen" die sich noch in heutigen Schlossmuseen des deutschsprachigen Raums befinden, auf den Prüfstand zu stellen, um bauliche und künstlerische Entwicklungen historischer Ausstattungen von Fürstinnen zu evaluieren, die sie in über dreihundert Jahren durchliefen. Dabei war mir besonders wichtig aufzuzeigen, dass viele Veränderungen im Bereich der fürstlichen Hofkultur Entwicklungen insbesondere von Frauen bestimmt wurden.

Der Katalogteil soll die angewendete Methodik, die verschiedene Epochen, Gattungen und Stilmerkmale unterscheidet sowie künstlerische Besonderheiten betont, noch stärker sichtbar machen. Beschrieben und ausgewertet werden in diesem Zusammenhang nachfolgend verschiedene Monarchinnen und ihre „weiblichen" Raumdispositionen, Ausstattungen und Artefakte für die eingehende Fallstudien vorliegen, teilweise aber auch solche, die nur vereinzelt dokumentiert sind, um grundlegend zu prüfen, ob künstlerische Veränderungen in der höfischen Lebens- und Wohnkultur konkret auf einzelne Bauherrinnen zurückgehen.

Folgende Fragen gingen meiner kritischen Vertiefung des Themas voraus: Kann eine künstlerische Prägung durch die italienische Renaissance auf spätere Schlossausstattungen eigentlich noch festgestellt werden? Inwiefern diente das künstlerische Konzept der Planetenikonologie der Legitimation und Identifikation von Souveräninnen im deutschsprachigen Raum? Welche antiken Göttinnen des

[78] Krins 2001, S. 18.– Gaxotte/ Nimier, Versailles. Paris, 1978, S. 73.– Wilfried Hansmann: Barock. Deutsche Baukunst 1600-1760. 1997, S. 7f, Anm. 5, S. 46, S. 49, Anm. 81, Anm. 82.

römischen Pantheons wurden in den „Damenflügeln“ illustriert? Inwieweit lassen sich Veränderungen des Hofzeremoniells oder gesellschaftlich bedingte Vorstellungen an Schlossausstattungen von Fürstinnen, wie zum Beispiel anhand der Raumgestaltungen Maria Theresias im des größten Palast Österreichs, förmlich ablesen? Welche Darstellungs- und Dekorationsformen, Bildprogramme und Bildthemen bevorzugten Aristokratinnen im Laufe der Zeit, um ihre Repräsentationsabsichten zu veranschaulichten? Können noch speziell „weibliche“ Traditionen und Normen in den Wohntrakten und Appartements von Adelsfrauen, etwa anhand von Gemälden und Stuckdekorationen, in heutigen Schlossmuseen aufgezeigt werden? Welche Vorstellungen, die ausschließlich für verheiratete, adlige Frauen galten, offenbaren sich heute noch? Ist in dieser Hinsicht überhaupt noch ein Wandel in Schlössern feststellbar? Welche auswertbaren Ergebnisse in Bezug auf Monarchinnen offenbaren Schlossmuseen und ihre Depots, historische Schlossausstattungen und einzelne wertbeständige Antiquitäten heute noch?

Aus dieser Perspektive heraus und aufgrund des künstlerischen und architektonischen Monopols Frankeichs im Bereich des Schlossbaus, werden zunächst Nachforschungen hinsichtlich der Umsetzung französischer Baustile angestellt und die Appartements französischer Adelsdamen abgeklopft, um die Wohnsitze und Ausstattungen von Fürstinnen in Österreich, Deutschland und der Schweiz damit vergleichen zu können und ikonographische Aspekte umso gründlicher zu überprüfen.

2. Das französische Ordnungsgefüge, die königlichen Appartements und Ausstattungen von Schloss Versailles

Die Ausdehnung des Bourbonen-Palastes mit einer Länge von mehr als 500 Metern wurde zum grandiosen Vorbild des Schlossbaus im Barock. 1624 war in der Nähe des Ortes Versailles, etwa 20 Kilometer von Paris entfernt, ein Jagdschloss für den französischen König Ludwig XIII. durch Philibert Le Roy errichtet worden. 1661 hatte König Ludwig XIV. beschlossen, das kleine Jagdhaus seines Vaters zu einer großen Residenz auf dem Land ausbauen zu lassen. Die Architekten Louis Le Vau (1612–1670) und François D' Orbay (1634–1697) erweiterten zuerst den Haupttrakt der alten Dreiflügelanlage, der zum Mittelpunkt aller Blick- und Wegachsen der Schlossanlage wurde. Von 1657 bis 1660 hatte Le Vau sein Können mit der Errichtung von Schloss Vaux-Le-Vicomte für den Minister Nicolas Fouquet bereits bewiesen, ebenso wie der französische Architekt, Innenarchitekt und Maler Charles Le Brun (1619–1690), der ab 1662 das Amt des Hofmalers bekleidete. Seit 1663 konzipierte und verwirklichte Le Brun seine künstlerischen Vorstellungen für die Ausstattung von Schloss Versailles. Mit vielfältigen Entwürfen von Gemälden; Wandbehängen; Täfelungen; Türschlössern; Fensterriegeln; Wasserspendern; Prunkmöbeln, Spiegelrahmen und sogar Vasen wurde er seinem Ruf unter König Ludwig XIV. mehr als gerecht.[79]

Der westliche und der östliche Schlosshof wurden jeweils an einen Dreistrahl von Alleen angeschlossen. Von der weitläufigen Hoffläche aus gesehen erscheint das Zentrum des Schlosses durch tief gestaffelte Gebäudekomplexe wie ein in die äußerste Ferne versetzter Abschluss. Der nach Osten hin orientierte Hof erhielt eine Arkatur, die ihn vom Vorhof der Wirtschaftsgebäude trennte. 1668 wurden drei in Richtung Park orientierte Neubauten errichtet (Abb. 1).[80] Unter Ludwig XIV. wurde die vom französischen Staatsminister Colbert im Jahre 1666 gegründete Akademie der Wissenschaften als „Académie royal" mit Sitz im Louvre etabliert, nachdem der König bereits 1648 eine „Académie royale de peinture et de sculpture" genehmigt hatte.[81] Seit den 1660er Jahren des 17. Jahrhunderts band Ludwig XIV. Hofleute und deren Angehörige verstärkt an seinen Hof in Versailles, um Adel und Klerus kontrollieren zu

[79] Foerster 1981, S. 40. – Gaxotte/ Nimier 1978, S. 16, S. 29, S. 32. – Krause 1996, S. 27f.
[80] Krause 1996, S. 12. – Gaxotte/ Nimier 1978, S. 18. – Béatrix Saule/ Pierre Arizzoli-Clémentel (Hg): Eine Besichtigung von Versailles, 2006, S. 14.
[81] Thomas DaCosta Kaufmann: Das Theater der Pracht… Sophie Charlotte und ihr Schloss... 1999, S. 43-56, hier S. 46, Anm. 6.

können.[82] Vom 7. bis 13. Mai 1664 verwandelte er das Schloss in Versailles in einen „Ort ländlicher Liebe“, mit Theaterstücken und Opern, Skulpturen von Satyrn, Hermen und Nymphen im Park sowie durch Wasserspiele im „Amor-Brunnen“ des Südparterres,[83] Das *„Plaisirs d' Île enchantée“, („Vergnügen der verzauberten Insel“),* fand offiziell zu Ehren der französischen Königinnen statt und war der grandiose Auftakt für zahlreiche fulminante Divertissements, die der Demonstration der Omnipotenz des französischen Herrschers und der Hierarchie des Staates dienten.[84]
Nachdem der „Aachener Frieden“ am 2. Mai 1668 den Devolutionskrieg zwischen Frankreich und Spanien– zum Staatsvorteil und Territorialgewinn für Frankreich– beendet hatte, richtete Ludwig XIV. König 1669 eine weitere fürstliche Festperiode an seinem Hof in Versailles aus. Um 1670 fing der französische Staatsmann an, sich prunkvoll als „Sonnenkönig“ zu inszenieren. Zeitnah ließ er das Schloss nach Plänen des Baumeisters Jules Hardouin-Mansart mit den Eckpavillons des Süd- und Nordflügels, dem großen Wirtschaftsgebäude, dem „Grand Trianon de Marbre“ und zwei Stallungen fast um das Fünffache erweitern. Am 6. Mai 1682 bestimmte Ludwig XIV. seinen Versailler Palast zum neuen Regierungssitz. Das Schlossinnere beeindruckt noch heute oft durch prachtvolle, polychrome Marmorverkleidungen, Wand- und Deckendekorationen, Gemälden, Spiegeln, Kristalllüster, sowie Prunkmöbeln, Teppichen und Gobelins. Unter Ludwig XIV. wurde die kalkulierte Komplexität der Schloss-Anlage von Zeitgenossen als sensationell empfunden, wie zum Beispiel die Reiseberichte von Lorenzo Magalotti, *„Relazioni di viaggio in Inghilterra, Francia e Svezia”,* (hrsg. von V. W. Moretti, Bari 1668), belegen. Seine Beschreibungen überliefern unter anderem noch die ältesten malerischen Schlossdekorationen, nämlich zehn Landschaftsbilder, die Francesco Maria Bourzon (1625–1679) bis 1664 vollendete, sowie Italienische Gemälde mit mythologischen Motiven von Charles Errard (ca. 1601–1689) und Noel Coypel (1628–1707).[85]

[82] Hansmann 1997, S. 46. – Gaxotte/ Nimier 1978, S. 78.
[83] 1666 präsentierte der Sonnenkönig illusionistische Wasserspiele im Drachenbecken, „Latone- und Apollobrunnen, die unter anderem durch den Gartenarchitekt André Le Nôtre (1613–1700) entwickelt wurden. Später wurde außerdem die "Machine de Marly" konstruiert, ein über 170 Kilometer langes Kanalisationssystem, das Versailles Kanäle und Bassins mit Wasser aus einem Aquädukt versorgte. Gaxotte/ Nimier 1978, S. 10f, S. 90.
[84] Gaxotte/ Nimier 1978, S. 22.
[85] Lorenzo Magalotti: “Relazioni di viaggio in Inghilterra, Francia e Svezia”, hrsg. von V. W. Moretti, Bari 1668. – Gaxotte/ Nimier 1978, S. 114f.– Krause 1996, S. 32f. – Beatrix Saule: Le premier goût du roi à Versailles. Décorations et ameublement, GBA VI, 120, 1992, S. 137-143. – Philipp Erlanger: Ludwig XIV. – Das Leben eines Sonnenkönigs. Frankfurt (Main), 1987, S. 264f.

Dem französischen König Ludwig XV. ist die Ausstattung des Herkulessaals und der Oper des Residenzschlosses zu verdanken, die am Ende des Nordflügels liegt und in den Farben Blau, Rosa und Grau gestaltet wurde. Die von Jacques Ange Gabriel geschaffenen Raumkunstwerke wurden anlässlich der Hochzeit des damaligen Dauphins mit Maria Antonia von Österreich-Lothringen (1755–1793), am 16. Mai 1770, eingeweiht. Für das Bankett brachte man den damals höchstmodernen Fußboden in der Oper auf gleiche Höhe mit der Bühne.[86]

Nachdem die Monarchie durch das Volk in Versailles 1789 annektiert worden war und der Konvent 1792 die Veräußerung der Möbel der Königsfamilie beschlossen hatte, fand am 25. August 1793 die erste von zahlreichen bis 1794 nachfolgenden Lizitationen statt, bei denen mehr als 150.000 Gegenstände der Königin angeboten wurden. Später ließen die Brüder König Ludwigs XVI, Ludwig XVIII. und Karl X, die vernachlässigte Anlage renovieren. König Louis Philippe I. (1773–1850), der „Roi Bourgeois“, machte das Schloss und die drei Parkschlösser 1837 als Museum der Öffentlichkeit zugänglich, seitdem beherbergen die Seitenflügel des Schlosses das Museum der Geschichte Frankreichs.[87] Am 18. Januar 1871 wurde in Versailles das „Deutsche Reich“ proklamiert und Wilhelm I. zum deutschen Kaiser ernannt. Auch der Abgesang des „Deutschen Reiches“ ging in die Schlossgeschichte ein, das mit dem, am 28. Juni 1919 im Spiegelsaal, abgeschlossenen Friedensvertrag, seine Verantwortung für den Ersten Weltkrieg konstatierte und gleichsam seinen Niedergang besiegelte. In den heutigen Staaten Tschechien und Slowakei war der Adel bereits im Dezember 1918 abgeschafft worden und in Österreich 3. April 1919, mit dem Aufhebungsgesetz, doch erst zwei Jahre später fügte sich das Burgenland in Österreich dieser Bestimmung. Am 10. Januar 1920 trat der Friedensvertrag von Versailles in Kraft, der unter anderem Gebietsabtretungen und Reparationszahlungen beinhaltete.[88]

Seit 1953 sorgte der Konservator Charles Mauricheau-Beaupré (1889–1953) gemeinsam mit anderen Restauratoren und Architekten für die Instandsetzung der Innenräume. Er förderte die Restaurierung und Wiederbeschaffung von authentischen Einrichtungsgegenständen, wie Wandbehängen, Gemälden, Möbeln und Kunstobjekten des 17. bis 18. Jahrhunderts. Bis 1975 wurden die Räume in den

[86] Gaxotte/ Nimier 1978, S. 27, S. 92f, S. 115f. – Jean Pérouse de Montclos/ Robert Polidori: Versailles. 1996, 283f.
[87] Saule/ Arizzoli-Clémentel (Hg) 2006, S. 15.
[88] Die letzte Rate wurde erst im Oktober 2010 von Deutschland gezahlt. Gaxotte/ Nimier 1978, S. 116.

königlichen Appartements des Hauptschlosses und in den beiden Parkschlössern nach dem Vorbild alter Inventare neu eingeteilt, renoviert und eingerichtet. Präsentiert werden wertvolle Antiquitäten aus angesehenen französischen Werkstätten, vor allem geschnitzte und vergoldete Möbel im Louis-quatorze-Stil und Régence-Stil von André-Charles Boulle (1642–1732), der durch die Verwendung von unterschiedlichen Materialien, wie verschiedenen Hölzern, vergoldetem Messing, Elfenbein, Perlmutt, Zinn und Schildplatt ein eindrucksvolles Kontrastspiel erzeugte,[89] sowie bemalte Sitzmöbel von Georges Jacob (1739–1814) im Louis-Seize-Stil und diverse Möbel des Ebenisten Johann Heinrich Riesener (1734–1806).

In der Beletage des Schlosses liegt das königliche „Appartement double“, dessen Kabinette sich dem Westgarten zuwenden, die beiden königlichen Privatwohnungen im ersten Stockwerk (Abb. 2) und die Appartements der französischen Prinzen und Prinzessinnen im Erdgeschoss (Abb. 3). Der Hofstaat war in weiteren Wohnungen in den großen Seitenflügeln des Schlosses untergebracht, die heute nicht mehr existieren. Neben den repräsentativen Appartements bewohnte König Ludwig XV. und seine Gemahlin kleine Appartements und Innenkabinette mit intimerem Charakter, die ein abgemildertes Hofzeremoniells bezeugen.

Im ersten Stockwerk befindet sich seit 1684 die grandiose 78 m lange Galerie an der Gartenfront, die mit 357 deckenhohen Spiegeln und bis zu zwanzigtausend Kerzen illuminiert wurde. Die vergoldeten Bronzekapitelle der Marmorpilaster von siebzehn Arkaden zeigen die sogenannte „Ordre Français“, eine von Hähnen flankierte Lilie, mit dem Sonnen-Emblem darüber. Die gewölbte Decke der „Grand Galerie“ malte Le Brun mit neun großen Deckenfresken und weiteren 18 Gemälden in Medaillons aus, die den Herrschaftsanspruch von König Ludwig XIV. über seine Kronländer thematisieren. Der Maler präsentierte die Kriegstaten und politische Ereignisse der Regierungszeit Ludwigs XIV. von 1661 bis 1679, wobei das Gemälde „der König regiert selbst“ das Mittelfresko einnimmt.[90] Im Süden der Galerie liegt der „Salon de Paix“, zu Deutsch „Saal des Friedens“, an dessen östlicher Seite das Paradeappartement der Königin anschließt. Auf der gegenüberliegenden Seite der Spiegelgalerie befindet sich der „Salon de la Guerre“, zu Deutsch „Saal des Kriegs“. Hier verschaffte sich der „Roi

[89] Der Kunsttischler gestaltete ornamentale Muster mit Rauten, Muscheln, Palmetten, Sonnenblumen und Akanthusblättern als Dekor von Möbeln in der, nach ihm benannten, „Boulle-Technik“. Weitere, oft erhabene Motive, wie weibliche Figuren und Masken oder Tiere ähneln oft Entwürfen des Goldschmieds Juste Aurèle-Meissonnier (1695–1750). Noël Riley: Kunsthandwerk und Design. Stile, Techniken , Dekors von der Renaissance bis zur Gegenwart. Seemann, Leipzig, 2004, S. 511.

[90] Gaxotte/ Nimier 1978, S. 74. – Krause 1996, S. 27f, S. 31, S. 45. – Saule/ Arizzoli-Clémentel (Hg) 2006, S. 44.

Soleil“ elegante Auftritte vor einer Wandverkleidung aus grünem Marmor, mit einem ganzvollen Gepränge aus vergoldeten Trophäen und Waffen.[91] In den Bögen des Kriegssalons präsentierte Le Brun die unterlegenen Feinde des französischen Königs als Personifikationen, die durch ihre Tier-Attribute zu identifizieren sind, konkret an zwei Löwen im Kampf, einem Löwen mit geöffnetem Maul sowie einem Adler. Seiner Bildlogik zufolge bedingte der militärische Triumph Frankreichs das Wohlergehen Europas, das mit den Personifikationen der Länder Holland, Spanien und Deutschland in den Bögen des Friedensraums veranschaulicht wird.

Das „Grand Appartement du Roi“ beginnt im Nordflügel mit dem „Herkulessalon“, durch den man zum „Salon de L‘ Abondance“ gelangt. Die nachfolgenden beiden Räume wurden entsprechend den Hauptmotiven ihrer Deckenfresken „Venussalon“, bzw. „Dianasalon“ genannt. Die Freskenmalereien im Dianasalon, der als Billardraum des Königs diente und in dem die Anwesenheit von Damen zum Applaudieren ausdrücklich erwünscht war, präsentieren die Kriegsgöttin „Minerva“ und „Diana“, die Göttin der Jagd.[92] Diese und weitere Darstellungen römischer Göttinnen, die zur–nach 1789 in den Louvre überführten– persönlichen Galerie des französischen Königs gehörten,[93] regten ähnliche Gemälde mit Göttinnen vor Himmelszenen an, die im deutschsprachigen Raum eher in den Frauengemächern von Barockschlössern zu finden sind.[94] Auf den, aufgrund seiner Funktion auch als „Applauszimmer“ bezeichneten, Raum folgt der als Konzert- und Aufwartungsort der Königsgarden genutzte „Salon de Mars“, in dem Simon Vouet (1590–1649) 1638 vier Wandgemälde ausführte. In alter Tradition verkörpern seine weiblichen Personifikationen die „Gerechtigkeit“, die „Mäßigung“, die „Macht“ und die „Vorsicht“. 1668, noch zu Beginn der Regierung von Ludwig XIV, hatte sich auch Le Brun mit einigen großen Gemälden im „Marssalon“ Anerkennung verschafft. Sie gehören zu einer Bildserie, die den Monarchen allegorisch mit Alexander dem Großen in Übereinstimmung bringt, um den autokratischen Willen des französischen Königs zu reflektieren. Ein paar dieser Bilder, die ihn vor allem als „von den Gesetzen befreit“ (ad legibus absolutus“)

[91] Durch Waffenschau in ihren Appartements erwiesen sich die Fürsten an europäischen Höfen selbst die Ehre, wie entsprechende Stuckformen der Raumdekorationen bezeugen, aber auch teilweise noch vorhandene echte Schwerter, Säbel, Messer, Schilde, Pistolen und Gewehre. Gelegentlich wurden so auch nicht fest mit Waffen verbundene Teile zu Exponaten heutiger Schlossmuseen, wie Munition oder Kriegsbeute. Hansmann 1997, S. 44. – Gaxotte/ Nimier 1978, S. 7, S. 41.

[92] Saule/ Arizzoli-Clémentel (Hg) 2006, S. 28, S. 31.

[93] Gaxotte/ Nimier: Versailles. 1978, S. 75.

[94] Vgl. zur Analogie römischer Göttinnen, die mit den älteren, griechischen identifiziert wurden: Bettina Baumgärtel/ Sylvia Neysters: Die Galerie der starken Frauen – die Heldin in der französischen und italienischen Kunst des 17. Jahrhunderts. Ausst.-Kat. Kunstmuseum Düsseldorf, 1995.

vergegenwärtigen sollten, sind heute noch im Louvre zu sehen.[95] Zuvor war schon Cosimo II. de Medici (1590-1621) mit dem berühmten antiken Feldherrn aus Makedonien visuell verknüpft worden. Die Darstellungen des französischen Herrschers als „zeitgemäßer Alexander" belegen insofern nicht nur das meisterliche Können des Hofmalers, sondern auch, dass er die künstlerische Verherrlichung des Großherzogs der Toskana verstehend aufnahm. Das „Alexander-Bildprogramm" der großformatigen Bildserie wurde 1680 ikonisch auf den bayerischen Kurfürsten Max Emanuel II. in seinen Räumlichkeiten übertragen,[96] wie noch ein Deckenbild in seiner Garderobe der Münchner Residenz bezeugt, das die Geschichte von der Geburt des antiken Feldherrn veranschaulicht.[97]

Im Bourbonen-Palast setzt sich die ursprüngliche Raumfolge von Ludwig XIV. mit dem „Merkursalon" und dem anliegenden „Apollonsaal" fort, der als Paradeschlafzimmer und Audienzzimmer einst ihren prunkvollen Abschluss bildete.[98] Der König nahm hier auf seinem silbernen Thron Platz, der von vier Knaben mit Blumenkörben getragen wurde und auf einer Estrade mit einer Gesamthöhe von etwa zweieinhalb Metern stand. Der einstige Prunk ist kaum noch nachvollziehbar, obwohl seit der Eröffnung des Museumsschlosses ein vergoldeter Thronsessel auf einer niedrigen Erhebung sowie drei vergoldete Standleuchter mit großen Trägerfiguren als Ersatz für die Erstausstattung dienen. Dagegen wurden Wandbespannung und Estrade wieder mit roten, genau nach historischen Vorlagen hergestellten, Stoffen bezogen und wirken zumindest noch einigermaßen authentisch.[99]

1701, fast zwei Jahrzehnte nachdem seine Gemahlin, Marie Thérèse d' Autriche (1638–1683), verstorben war, wich König Ludwig XIV. vom baulich bis zu diesem Zeitpunkt konsistenten System ab, bei dem ein Saal im Schlosszentrum gewissermaßen als Bindeglied zwischen den Staatsappartements fungierte, indem er den ehemaligen Audienzsaal an der Hofseite von Schloss Versailles als Paradeschlafzimmer umfunktionieren ließ (Abb. 4).

[95] Krins 2001, S. 24.
[96] Henriette Graf: Die Residenz München…, S. 31-47, in: Satzinger/ Jumpers 2014, S. 32.
[97] Anna Bauer-Wild/ Angela Völker: Bayern, Profanbauten, in: Hermann Bauer/ Bernhard Rupprecht (Hg), Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland, Bd. 3.2, München 1989, S. 288.
[98] Hansmann 1997, S. 47f, Anm. 76. – Foerster 1981, S. 113.
[99] Gaxotte/ Nimier 1978, S. 19.

Schließlich wurde der König hier regelmäßig beim „Petit Lever“ vor seinem beständig anwachsendem Hofstaat gewaschen, frisiert und rasiert und während des anschließenden Rituals namens „Grand Lever“ angekleidet.[100] Das Paradebett, das durch heraldische Kennzeichen, der vergoldeten Holzschnitzerei der weiblichen Personifikationsfigur Frankreichs, der goldenen Königskrone sowie der goldenen Sonne, symbolisch als Thron von Ludwig XIV charakterisiert wurde, wertete sein öffentlich zelebriertes „Lever“ und „Coucher“ symbolisch auf. Die rekonstruierte Schlafstätte des Königs vermittelt mit Baldachin und Draperien aus karminrotem Goldbrokat auch die symbolische Bedeutung der Farbe „Rot“, die ursprünglich nur regierende oder klerikale Fürsten garnieren konnte, da sie mit ansehnlicher männlicher Herrschaft besetzt wurde. Diese würdevolle Farbigkeit kodierte zugleich die enge Beziehung zwischen Staat und Kirche im Zeitalter des Absolutismus, denn Christus ist in kolorierten Darstellungen in der Regel an einem roten Kleid zu erkennen, und zwar schon seit dem Mittelalter.[101] Vor den Prunkbetten sind Balustraden in den königlichen Paradeschlafzimmern installiert, die zur Zeit französischer Könige sicherstellten, dass eine angemessene Distanz beim öffentlichen „Lever“ und „Coucher“ am Herrscherhof eingehalten wurde, *„[denn schließlich konnten] die Frembden (…) in den meisten Zimmern des Schlosses zu Versailles nicht nur frey und ungehindert aus- und eingehen…sondern auch selbst in des Königs Schlafgemach,“* wie Julius Bernhard von Rohr 1733 feststellte.[102]

Beim spanischen, bzw. habsburgischen Hofzeremoniell war der Zugang zu den fürstlichen Schlafzimmern dagegen reglementiert. Die fanzösische Königssitte des täglichen zeremoniellen „Aufstehens“ und „Schlafengehens“ wurde im deutschsprachigen Raum allenfalls öfter angewendet als bislang belegt. Nachgewiesen ist die französische Hofpraxis jedoch nur für Kurfürst Max Emanuel II. von Bayern (reg. von 1679 bis 1726), der zumindest einmal an seinem Namenstag ein Pêtit Lever in seinem Paradeschlafzimmer in Schloss Nymphenburg abgehalten hat, das vermutlich dazu diente, die damals zwischen den Kavalieren des Kurfürsten grundsätzlich bestehenden Rangunterschiede auf möglichst eindrückliche Weise zu klären. Abgesehen davon besaß das französische Zeremoniell unter Max Emanuel II. anscheinend generell Gültigkeit, denn er ließ immerhin die „Sommerzimmer“ in der

[100] Saule/ Arizzoli-Clémentel (Hg) 2006, S. 67.
[101] Kreisel 1944, S. 13f.
[102] Zit. nach J.B. Rohr („Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der großen Herren…“, Berlin 1733, herausgegeben von Monika Schlechte, Leipzig 1990, S. 76.), zitiert in: Gerlinde Vetter: Die Hofhaltung unter Markgräfin… S. 147-158, in: Froese/ Walter (Hg): Schloss Rastatt. Schloss Favorite… 2011, S. 150.

Münchner Residenz zu repräsentativen Schlafgemächern mit Paradebetten und Balustraden umwandeln, und zwar für seine regelmäßigen „Appartements“, die er zwischen 1680 und 1685 hier drei Mal wöchentlich abgehaltenen hat.[103] Ähnliche Schlafgemächer mit Paradebetten, die noch die Orientierung am französischen Geschmack bezeugen, wurden 1719 im „Neuen Schloss Schleißheim“ eingerichtet und ungefähr zur gleichen Zeit auch in Schloss Rastatt, wo sie noch besichtigt werden können.[104]

2.1 Die weibliche Hauptraumfolge des „Sonnenpalastes“ und die Gemächer französischer Königinnen

Die repräsentative weibliche Raumfolge, das sogenannte „Grand Appartement de la Reine“ wurde für Königin Marie Thérèse in Schloss Versailles gestaltet. Nachdem sie 1683 verstorben war, bewohnten die Kronprinzessinnen Maria Christina von Bayern und Marie Adélaïde von Savoyen das Appartement. Von 1725 bis 1768 diente es Königin Marie Leszczynska (1703–1768). Die im Alter von vierzehn Jahren verheiratete Marie Antoinette (1755–1793) nutzte nur zu Beginn der Ehe mit dem künftigen französischen Herrscher vier Räume der Wohnung, nämlich den „Salle des Gardes“, das „Antichambre du Grand Couvert“, den „Salon des Nobles“ und das „Chambre de la Reine“.

Von der Stadtseite aus gelangte man über die Marmortreppe und durch den Krönungssaal zum „Salle des Gardes“,[105] der als Aufenthaltsraum der zwölf Leibwächter diente, die den hiesigen Eingang zur weiblichen Raumfolge kontrollierten. Die Boiserien, Marmorplatten und Gemälde des Wachzimmers wurden nach Kriegszerstörungen im Jahre 1942 bis 2017 umfassend restauriert. Königin Marie Antoinette behielt die malerische Komposition der Erstausstattung von Königin Marie Thérèse bei, daher sind die wandfesten Dekorationen des 17. Jahrhunderts hier noch bewahrt (Abb. 5). Die ältesten Gemälde des Raumes zeigen Jupiter beziehungsweise Zeus und wurden von Noel Coypel ausgeführt.

[103] Henriette Graf: Die Residenz München…, S. 31-47, in: Satzinger/ Jumpers 2014, S. 35, S. 42, siehe Abb. 4 Paradeschlafzimmer der Reichen Zimmer, Zustand nach dem Wiederaufbau, Residenz München, Foto nach Nordwesten, S. 43.

[104] Auch der aus dem Haus Wettin stammende Kurfürst August der Starke (1670–1733) führte im ausgehenden 17. Jahrhundert französische Schlafzimmer im Dresdner Residenzschloss ein. Ulrike Seeger: Zur reichsfürstlichen Aneignung eines französischen Raumtyps am Beispiel des Paradezimmers in Schloss Schleißheim, Satzinger/ Jumpers 2014, S. 57.

[105] Der Funktion des französischen Gardesaals, als Aufenthaltsort für rangniedrige Hofpersonen und Durchgangsraum, entsprach am Wiener Hof die sogenannte „Ritterstube“.

Die anliegende weibliche Raumfolge der Königin beginnt mit dem „Antichambre du Grand Couvert“. Hier hielten die besagten französischen Königinnen ihre repräsentativen Appartements ab, wie noch viele Sitzmöbel und Konsoltische mit darüber angebrachten Spiegeln belegen, die die Abschnitte zwischen den Fenstern betonen. Die letzten Audienzen von Königin Marie Leszczynska fanden einst im nachfolgenden „Salon des Nobles“ statt, während sie unter einem prächtigen Baldachin saß (Abb. 6). Ein Relieffries mit aufgeworfenem Blatt- und Laubwerk trennt die Wand- von der Deckenzone. Le Brun gestaltete den Deckenrahmen mit vergoldeten, antikisierenden Stuckformen in den Bogenwölbungen, wie einem Merkurkopf und Putten, die sich um staatliche Kontenbücher kümmern.[106] Marie Antoinette ließ die Wände des Salons für ihre Konversationszirkel mit grünem Damast bespannen und ein Porträt Ludwig XV. anbringen, das Pierre François Cozette (1749–1794) nach einem Gemälde von L. Van Loo (1707–1771) gewebt hatte. Bezeichnend für ihre Raumgestaltung sind schlichte Eckschränke mit polierten Ebenholzflächen und Kommoden, deren vergoldete Bronzebeschläge und blaue Abstellflächen aus Marmor mit dem Dekor des Kamins harmonieren.

Im nachfolgenden „Paradeschlafzimmer der drei Königinnen“ wurden neunzehn Kinder der französischen Königsfamilie öffentlich zur Welt gebracht. Das sogenannte „Chambre de la Reine“ konnte durch eine Stiftung der Lyoner Seidenindustrie um 1980 wieder in den Zustand vor der Einnahme des Schlosses durch die Aufständischen am 6. Oktober 1789 versetzt werden. Die äußerst aufwendig im Louis-Seize Stil dekorierte Sommerbespannung und die übrigen textilen Wand- und Bettbespannungen wurden historischen Stoffresten des 18. Jahrhunderts hervorragend nachempfunden (Abb. 7). Aus der Zeit von Königin Marie Thérèse stammen nur noch die Boiserien dieses Vestibüls, während die Malereien in Grisaille-Technik François Bouchers (1703–1770) für Marie Leszczynska ausgeführt hat.

Marie Antoinette, die das Schlafgemach in der Regierungszeit Ludwig XVI. nur durch einen Kamin und einige Möbel ergänzen ließ, war die letzte Königin, die hier noch offiziell das morgendliche „Lever“ vollzog. Im Schlafgemach pflegte sie vor Publikum Harfe zu spielen, wie ein Gemälde von Jean Baptiste Gautier Dagoty (1740–1786) veranschaulicht (Abb. 8). Ihrem Geschmack entspricht zudem noch die Wandbespannung aus gewebter Seide über dem Kopfteil des Bettgestells mit dem

[106] Saule/ Arizzoli-Clémentel 2006, S. 57f.

Hauptmotiv eines großen Blumenbuketts. Darüber sind Weinreben und Federn von Pfauen zu sehen. Blumengirlanden und verschlungene Bänder bilden den dekorativen Abschluss am oberen Rand. Die textilen Wandverkleidungen des Raumes zeigt zu „Bahnen“ formierte Blumengebinde, als Miniaturausgaben des großen Blumenstraußes über dem Bett. Authentische Einzelstücke der Original-Ausstattung sind das Schmuckkästchen von Jean F.J. Schwerdfeger (1734–1818), das neben dem Bett präsentiert wird, sowie der Kaminschirm. Kleine Türen im Alkoven führen weiter zu mehreren kleinen „Damenzimmern“, mit privatem Charakter.[107]

Der „Salon des Friedens“, der neben dem Schlafzimmer der Königin liegt, wurde mit eingefassten, alternierenden hellgrauen, dunkelgrauen und schwarz-weißen Marmorplatten verkleidet. In diesem wie auch im gegenüberliegenden Saal der Spiegelgalerie, dem „Salon des Krieges“, dienen vergoldete bronzene Waffentrophäen als Dekorationselemente der Wandverkleidung. Mit den gemalten Personifikationen Spaniens, Deutschlands und Hollands in der Kuppel und den Bogenwölbungen glorifizierte Le Brun das friedensfördernde Wirken Frankreichs. Nach der Entstehung der Erstausstattung wurde das Leitmotiv der Gestaltung etwa eine halbe Dekade später, durch ein Adelsporträt über dem Kamin wiederaufgegriffen, da sich König Ludwig XV. von Francois Lemoine (1688–1737) 1729 als Friedensstifter Europas malen ließ. In seiner Regierungszeit nutzte Königin Marie Leszczynska den Friedensraum als Konzertsaal und grenzte ihn durch eine bewegliche Trennwand vom Spiegelsaal ab. Königin Marie Antoinette fügte der Ausstattung des Salons später einige Löwenskulpturen aus Bronze hinzu, die sie nach einem Entwurf des Bildhauers Luis Simon Boizot (1743–1800) anfertigen ließ (Abb. 9).[108]

Während Königin Marie Thérèse im Erdgeschoss einen Gebetssaal und ein Boudoir besaß, das sie als Ankleideraum bzw. Ruheraum nutzte, erweiterte Königin Maria Leszczynska den Komplex um den Gebäudekörper, der ihren Hof vom Hof des Kronprinzen trennte. Darin liegen die intimen „Cabinets Intérieurs“ von Marie Antoinette, die von zeitgenössischen Mode-Stilen beeinflusst wurden. Sie verfügte im Erdgeschoß über ein vollständiges Appartement als privates Refugium und ließ den größten Raum 1783 durch Richard Mique (1728–1794) als „goldenes Kabinett“ gestalten. Hier sind „Sèvres Porzellanvasen“ zu sehen, die aus ihrem Appartement in Saint-Cloud stammen, die „Riesener-Kommode“, auf der sie stehen, dagegen aus

[107] Gaxotte/ Nimier 1978, S. 26, S. 48. – Saule/ Arizzoli-Clémentel 2006, S. 53ff.
[108] Saule/ Arizzoli-Clémentel 2006, S. 50.

dem Schlafgemach der Königin in Marly. Im „Cabinet Dore“ empfing Marie Antoinette nur ihre engsten Freundinnen und Kinder, etwa um gemeinsam zu musizieren. Besonders ein Familienporträt sticht hier hervor: Es zeigt sie manierlich als Mutter im Kreis ihrer Kinder, mit ihrem zweitgeborenen Sohn Louis Charles (1785–1795) auf dem Schoß und ihrer Tochter Marie Thérèse (1778–1851), die sich an sie schmiegt. Der ältere der beiden Erbprinzen, Louis Joseph Xaver Francois (1781–1789), steht vor einer leeren Wiege. Élisabeth Vigée Lebrun (1755–1842) malte sie 1787 als Symbol für das kurz zuvor verstorbene jüngste Kind der Königin, Sophie Béatrice, die nur wenige Monate lebte (Abb. 10). Von den Kindern der Österreicherin erreichte nur die älteste Tochter das Erwachsenenalter: Die als „Madame Royale“ bekannte Marie Thérèse Charlotte überlebte die französische Revolution und war von 1887 bis 1897 Titularkönigin von Frankreich. Im Boudoir, das sich neben dem Schlafzimmer der Königin befindet, sind noch kostbare chinesischen Lackarbeiten der 1750er Jahre erhalten, die aus dem Besitz ihrer Schwiegermutter, Königin Marie Josèphe de Saxe (1731–1767), stammen.[109] Da sich Marie Antoinette hier zur Mittagszeit ausruhte wird das Zimmer als „Cabinet De Méridienne“ bezeichnet. 1781 erhielt das Zimmer die Holz-Verschalungen mit märchenhaften Elementen aus Bronze die mit dem Dekor der Fenstertüren korrespondieren und ungewöhnliche Motive miteinander verbinden, nämlich ein Pfau mit Schwert und Zepter sowie ein Adler, der von Rosen umrankt wird. So wurden eigentlich unzusammenhängende Symbole, die für Schönheit und Kraft/Macht, Weisheit und (christliche) Liebe stehen, in eine ästhetische Übereinstimmung gebracht. Die Motive könnten sich auch auf Fabeln von Jean de La Fontaine (1621-1695) beziehen, die seit 1668 publiziert wurden.[110] Die elegante Boiserie des Kabinetts der französischen Königin, sorgt mit fantasievoll kombinierten Naturformen auf jeden Fall für einige ästhetische und feminine Akzente.

[109] Saule/ Arizzoli-Clémentel 2006, S. 82.

[110] Für die Darstellung des Adlers kommen drei verschiedene Geschichten des Dichters und Schriftstellers in Frage, während der Pfau nur auf eine zurückführbar ist, nämlich „Le Paon se plaignant à Junon“, (der Pfau, der sich bei Juno beklagte“). Vgl. https://www.projekt-gutenberg.org/fontaine/fabeln1/fabeln1.html (abgerufen am 23.08.2021).

2.2 Die historischen Damenzimmer in den Trianon-Schlössern

Zwischen 1687 und 1688 erbaute Mansart im Nordosten der Schlossanlage in Versailles den „Grand Trianon“ für König Ludwig XIV.[111] Später errichtete Ange Jacques Gabriel (1698–1782) im Auftrag von König Ludwig XV. das „Petit Trianon“, und zwar von 1764 bis 1768. Die „Trianon-Schlösser“ imitieren griechische Proportionen der Antike und wurden nach dem Dorf benannt, das seit 1665 abgetragen worden war. Sie dokumentieren die Pflicht französischer Adelsfrauen für rechtmäßige Thronfolger zu sorgen, aber zugleich auch die Mätressenwirtschaft französischer Könige. Die Herzogin von Orléans, die zeitweise im Flügel „Trianon sous bois“ im Grand Trianon logierte, schrieb in einem Brief an die Kurfürstin Sophie von der Pfalz, am 13. Februar 1695:[112] *„Welchen Herren findt man in der Welt, so allein seine gemahlin liebt und nicht waß anderst, es seyn maitressen oder buben, dabey hat? Solten deßwegen ihre gemahlin auch so übel leben, könte (…) niemandt sicher sein, dass die kinder im hauß die rechten erben wehren."*[113]

Der einstöckige „Grand Trianon“ erscheint mit seinen weißen Fenstertüren und rose-weißen Marmorpilastern, mit ionischen Marmorkapitellen und Basen vor ockerfarbenen Kalksteinwänden, streng symmetrisch (Abb. 11).[114] Die Raumdekorationen der Zimmer mit Rance-Marmor-Säulen und rosa Marmor-Pilastern, geben die Blütenpracht der umgebenden Gärten als Gestaltungsmotive wieder.[115] Die seit 1691 bis 1703 von König Ludwig XIV. bewohnten vier Zimmer im Südflügel wurden zwischen 1810 und 1814 von Kaiserin Marie Louise (1791–1847), einer Großnichte von Marie Antoinette genutzt, wobei ihr der dritte Raum als exklusives Schlafemach diente. Aus der Zeit Ludwigs XIV. sind im großen Trianon noch Mosaik-Schnitzereien und korinthische Säulen erhalten. Die rot bezogenen Stühle und Tische stammen aus dem Besitz seines jüngeren Bruders Philippe d’Orléans (1640–1701),

[111] 1686 hatte Mansart auch den Bau von Schloss Marly 15 Kilometer westlich vom Pariser Stadtkern begonnen. Das Grand Trianon und Marly verbanden den seit 1682 auf dem Land ansässigen Hof mit der Stadt. Sämtliche Häuser des Adels mit Dependancen u.a. in St. Cloud, Chantilly, Meudon und Sceaux bezogen sich damals auf die „Villeggiatur“ des Königs. Krause 1996, S. 9ff. – Vgl. zu Schloss Marly: Foerster 1981, S. 84f, 87, 199ff.

[112] Gerhild Komander: Die Frau des Herrschers im Barock. S. 57-66, in: Sophie Charlotte und ihr Schloss… 1999, S. 63.

[113] Zit. nach Liselotte von der Pfalz, in: Aus den Briefen der Herzogin Elisabeth Charlotte an die Kurfürstin Sophie von Hannover, Eduard Bodemann (Hg), Bd. 1, Hannover, 1891, S. 207f.

[114] Foerster 1981, S. 203.

[115] Die Möbel im Spiegelkabinett stammen überwiegend aus dem Besitz Kaiser Napoleons, bzw. seiner Gemahlin Joséphine de Beauharnais, deren Mobiliar aus den Tuilerien ins Grand Trianon befördert wurde. Saule/ Arizzoli-Clémentel 2006, S. 158.

während das prachtvolle Bett Königin Marie Amélie (1782–1866), der Gemahlin von Louis Philippe I. und letzten Bewohnerin des Appartements gehörte (Abb. 12).[116]

Im Nordflügel befand sich seit der Zeit des „Bürgerkönigs“ eine weitere Wohnung an der Hofseite, das von dessen ältester Tochter Louise Marie d’Orléans (1812–1850) bewohnt wurde. 1832, zwei Jahre nachdem ihr Vater Frankreichs Regierung übernommen hatte, wurde sie durch Heirat mit König Leopold II. von Belgien (1790–1865) aus dem Haus Coburg-Sachsen, zur ersten Königin Belgiens. Sie förderte die Lancierung von Empire-Möbeln, mit denen sie etwa ihrem Schlafzimmer ein feierliches Gepränge verlieh (Abb. 13). Tatsächlich verbreiteten sich die Möbel, die den strengen Architekturstil der griechischen und römischen Antike imitierten und von französischen Kunsttischlern, vor allem von Charles Percier (1764–1838) und Pierre François Léonard Fontaines (1762–1853) hergestellt wurden, seit 1812 in ganz Europa. Einige der im Schlafgemach der Königin präsentierten Möbel stammen eigentlich aus dem Boudoir von Kaiserin Joséphines in den Tuillerien, wie das 1808/09 von François Jacob-Desmalter (1770–1841) hergestellte „lit de bateau“.

Wie der Vergleich mit einem Entwurf aus dem Jahre 1846 belegt, wurde bei der Rekonstruktion des Bettes mit Baldachin und roten Bezügen, die mit Goldfäden durchwirkt sind, 1966 auf die Oiginal-Seitenteile und das Kopfende verzichtet. Das Betthaupt zeigte ursprünglich eine Plakette mit den Initialen der Kaiserin, die von zwei leicht bekleideten Frauenfiguren flankiert wurde.[117]

Das kleine, blockhafte Trianon-Schloss, das zwei Wohnetagen enthielt, war ursprünglich für die Marquise de Pompadour, die von Ludwig XV. in den Adelsstand erhobene Mätresse Jeanne Antoinette Poisson (1721–1764), nordöstlich vom „Grand Trianon“ errichtet worden. König Ludwig XVI. schenkte das neoklassizistische Gebäude, mit umlaufender Balustrade auf Dachhöhe und doppelläufigem Treppenaufgang an einer Seite, später seiner Gemahlin, Marie Antoinette. Das „Pêtit Trianon“ wird heute daher eher mit ihrer Hofhaltung verbunden, obschon die Wandvertäfelungen, Holzschnitzereien und Stuckdekorationen im Schlossinneren in erster Linie den Geschmack der Pompadour spiegeln, die allerdings verstorben war, bevor sie es benutzen konnte. Königin Marie Antoinette logierte hier abseits vom höfischen Protokoll und veranstaltete Kammerkonzerte im kleinen Kreis, woran noch

[116] König Ludwig XVIII. war 1825 in diesem Bett verstorben, das auch Napoleon in den Tuilerien als Nachtlager gedient hatte. Saule/ Arizzoli-Clémentel 2006, S. 160.
[117] Saule/ Arizzoli-Clémentel 2006, S. 168ff.

ihre Harfe im Gesellschaftssalon erinnert (Abb. 14). Die Malereien der Supraporten reflektieren die Sehnsucht des Menschen nach Glück und wurden von Ovids Metamorphosen inspiriert. Sie zeigen „Clytie“ als Sonnenblume und „Apoll“ als Hyacinthe, die von Nicolas René Jollains (1732–1804) ausgeführt wurden, sowie den von Nicolas Bernard Lépicié (1735–1784) visualisierten „Adonis“ als Anemone und „Narziss“ in Gestalt der gleichnamigen Blume. Die Holzvertäfelungen mit Medaillons, die ein Bukett aus drei Lilien schmückt, stammen vom Bildhauer Honoré Guibert (1721–1790) und wurden erst 1975 wiederhergestellt.[118]

Anders als König Ludwig XVI, der die Dekorationsformen seines Großvaters schätzte, war Marie Antoinette offen für neue künstlerische Einflüsse und handwerkliche Techniken, wie bestickte Stoffe und Tapisserien bezeugen, die zumeist erlesene Blumen, wie beispielsweise Jasmin, zeigen. Sie führte Gärten ein, die eine ideale Naturlandschaft beschreiben, dafür ließ sie in der Umgebung des Petit Trianon Erhebungen, Becken und Seen anlegen. Das Landleben wurde romantisiert, wie beispielsweise das Bild eines Bauernhofs im Schlafgemach des Kronprinzen im Erdgeschoss von Schloss Versailles belegt, bei dem es sich um eine Kopie nach einem Gemälde von Jean Baptiste Oudry (1686–1755) handelt, das Königin Marie Leszczynska gehörte.

2.3 Das „Hameau de La Reine“ der Königin Marie Antoinette im Schlosspark Versailles

Wahrscheinlich wusste auch Königin Marie Antoinette die pittoreske Darstellung von J. B. Oudry zu schätzen, da sie in drei Kilometern Entfernung zum Palast 1783 ein kleines „Miniaturdorf“, den „Hameau de la Reine“, als Erholungsort errichten ließ.[119] Der letzte bedeutende Architekt im „Ancien Régime“ Richard Mique schuf innerhalb von drei Jahren zwölf Häuser mit Reetdächern, die zum Großteil ökonomischen Zwecken dienten, um einen Weiler zu generieren. Die kleinen Häuser wurden mit täuschend „echtem“ Moos und nachgebildeten abblätterndem Putz illusionistisch bemalt. Noch heute wirkt die Anlage mit künstlich angelegtem See, die auf Sumpfland entstanden war, wie ein kleines normannisches Dorf (Abb. 15). Die beiden Hauptgebäude des Weilers erscheinen, abgesehen davon, dass sie durch eine

[118] Saule/ Arizzoli-Clémentel 2006, S. 180.
[119] Saule/ Arizzoli-Clémentel 2006, S. 88.

Holzgalerie miteinander verbunden wurden, äußerlich einfach und rustikal, so wie die anderen Häuser. Im Inneren herrscht mit einem Boudoir, kleinen „Offices“ und einem Billardzimmer, allerdings ein äußerst gediegenes Ambiente, das den hohen Komfortanspruch und den damaligen Zeitgeschmack der französischen Königin dokumentiert. Seit 2018 kann ihre authentische Ausstattung mit grazilen Möbeln, wie flachen Schreibtischen („Bureau plat“), zierlichen Kabinetten („Bas armoire“), Kommoden, niedrigen Bücherschränken und Konsolen mit Marketerien von Riesener und Jacob nach aufwendigen Restaurationsarbeiten wieder besichtigt werden. Der Wandschmuck im Régence-Stil schenkt Eleganz und Wohnlichkeit gleichermaßen Beachtung. Der charakteristische Farbkontrast des Stils, der durch reich vergoldete Dekorationselemente auf weiß polierten Boiserien erzeugt wurde, vergrößert und erhellt die Räume Marie Antoinettes. Vermutlich von den natürlichen Eindrücken ihrer Kindheit geprägt, verwirklichte sie romantische „Blütenträume“ in ihren Schlossräumen, die sich als zart-blumige Muster über ganze Wände und Stoffbezüge von Möbeln erstrecken.

Hinter dem eigentlichen Haus der französischen Königin liegt das „Réchauffoir“ mit einer Küche, die jedoch nur dazu diente, Speisen warm zu halten, die Marie Antoinette im angeschlossenen Esszimmer zu sich nahm. Das „Réchauffoir“, der Bauernhof, das Aufseherhaus, das Taubenhaus, die Wassermühle und der „Marlborough-Turm“ wurden wiederhergestellt, während von den in Nachbarschaft zum Gehöft gelegenen Gesindehäusern, der Scheune, den Ställen, der Molkerei sowie einem Gemüsegarten, nur noch die Fundamente übrig sind. Mit der Bezeichnung für den „Marlborough-Turm“, dessen Erdgeschoss als „Fischerei“ diente, bekundete die Habsburgerin ihr Faible für die England-Mode, von der auch der Landschaftsgarten inspiriert wurde, den sie im Schlosspark anlegen ließ.[120]

Überhaupt war Mode das Ausdrucksmittel der Königin schlechthin, da sie mit mondänen Accessoires und Frisuren oft ihre Ideen und Meinungen veranschaulichte. Der Stil der Königin und insbesondere der sogenannte „pouf“, eine raffinierte hochaufgetürmte Frisur, bei der u. a. Pferdehaar zur Verwendung kam, wurde von aller Welt bewundert. Der Rückzug der Österreicherin in ihre Anwesen und ihre extravagante Hofhaltung auf Staatskosten führten zu ihrer Unbeliebtheit. Auch die durch die Gräfin Jeanne de La Motte vorangetriebene „Halsbandaffäre“, in die vor

[120] Saule/ Arizzoli-Clémentel 2006, S. 186.

allem der Kardinal Louis de Rohan verwickelt war, sorgte für die Diffamierung der Königin, insbesondere durch die Verbreitung diesbezüglicher Pamphlete, die ihr Bild verzerrten. Der Fall wurde schließlich durch einen Prozess 1686 geklärt; der Kardinal freigesprochen aber nachträglich von Louis XVI. noch seines Amtes enthoben, denn der Ruf seiner Gemahlin war dauerhaft beschädigt.[121] 1791/92 hatte das französische Königspaar noch mit ausländischen Mächten gegen revolutionäre Kräfte in Frankreich interveniert, um die eigene Macht zu stärken. Nach dem Sturm auf die Bastille, am 14. Juli 1789, weigerte sich der König erneut die Menschenrechtserklärung zu unterzeichnen. Am 5. Oktober erfolgte wegen der erhöhten Brotpreise der, vor allem von Frauen aus den Arbeiterquartieren von Paris organisierte, Protestmarsch nach Schloss Versailles. Dort angekommen forderten mehrere tausende Personen Brot und die Umsiedlung des Königspaares ins revolutionäre Paris. Am folgenden Tag wurde der König ins „Palais des Tuileries“ gebracht, begleitet von einer wütenden Menschenmenge, die Spieße mit den Köpfen seiner Leibgardisten hoch hielten. Am 21. Januar wurde König Louis XVI. wegen Hochverrats auf dem „Place de Concorde“ enthauptet. Am 16. Oktober 1793 wurde auch Marie Antoinettes Leben durch die Guillotine, einer damaligen Neuerfindung, beendet.[122]

[121] Die Comtesse de Valois de la Motte, war als Tochter verarmter Landaddliger geboren worden und hatte den Namen Jeanne de Saint-Rémy (1756-1791) erhalten. Durch Heirat mit Nicolas de la Motte, war sie zur Gräfin aufgestiegen und verschaffte sich besagtes Juwelen-Collier, in dem sie den Kardinal dazu brachte, das Geld dafür zu Verfügung zu stellen, im Glauben, dass er sich für die Königin verbürgt hätte, die das Collier zu einem späteren Zeitpunkt bezahlen wolle. Der Intrigantin gelang später die Flucht aus dem Gefängnis und sie veröffentlichte 1789 in England, wo sie bis zu ihrem Tod im Exil lebte. erstmals ihre Memoiren- vgl. z.B. „Memoires justificatives de la comtesse de Valois de la Motte, London 1789“- die reißenden Absatz fanden und in verschiedenen Auflagen erschienen. Joan Haslip: Marie Antoinette. Ein tragisches Leben in stürmischer Zeit. München 2005, S. 230-248.

[122] Foerster 1981, S. 198.

3. Repräsentation und Raumkonzepte unter Kaiserin Maria Theresia von Österreich

Die Habsburger Kaiser herrschten in Österreich, Ungarn, Böhmen, Burgund, sowie in Landesteilen Italiens und Spaniens. In Wien logierten sie seit dem 13. Jahrhundert bis zum 20. Jahrhundert in Schloss Hofburg, das für die Herrschaftsrepräsentation der Habsburger eine wichtige Rolle spielte und unter König Rudolf I. im Jahre 1279 erstmals urkundlich erwähnt wurde. Auch Schloss Schönbrunn, eine Dreiflügel-Anlage mit Ehrenhof, die westlich von der Metropole liegt, diente dem Fürstenhaus über dreihundert Jahre lang als Land- und Wohnsitz (Abb. 16). In Schloss Hofburg schenkte die Kaiserfamilie den offiziell gleichbleibenden Vorgaben mehr Beachtung, als in den übrigen Habsburger Schlössern.[123] Hier wurden die Dekorationen in den Staatsappartements im 19. Jahrhundert allerdings so oft überformt, dass sie für eine Korrelation der regionalen Spielart des Rokoko-Stils im Wiener Raum mit dem französischen Rokoko nicht mehr geeignet erscheinen.[124] Dagegen bezeugen die ältesten Ausstattungen und Bildprogramme, die in Schloss Schönbrunn zum Teil noch authentisch erhalten sind, immerhin noch das Wirken Maria Theresias als Bauauftraggeberin und Kunstpatronin, die Schlossarchitektur und Schlossausstattungen als probate Mittel zur Herrschaftsinszenierung genutzt hat.

3.1 Die Habsburgerin als Ehefrau, Mutter und Regentin ihrer Erbländer

Maria Theresia wurde am 13. Mai 1717 als Tochter des Habsburger Kaisers Karl IV. (1685–1740) und Elisabeth Christine von Braunschweig-Wolfenbüttel (1691–1750) in Wien geboren. Während „Resels“ 1718 geborene Schwester Maria Anna das Erwachsenenalter erreichte, war ihre jüngste Schwester Maria Amalia, die 1724 geborene Tochter des Kaiserpaares, bereits im Alter von sechs Jahren verstorben. Die Habsburger Prinzessinnen wurden zwar in den Sprachen Latein, Spanisch, und Französisch von Jesuiten unterrichtet, doch deutsch konnten sie lediglich mit Wiener Dialekt sprechen.[125] Die Kleidung der Prinzessinnen, bei der es sich in der Regel um verkleinerte Ausgaben schicker Damenroben handelte, zwängte sie in ein enges

[123] Alfred von Arneth, Maria Theresias erste Regierungsjahre, Geschichte Maria Theresias 1745–1748, Bd. 3, 1865. – Beck 2017, S. 376f.
[124] Auch die Quellenlage bezüglich des offiziellen Wohntraktes ist zu lückenhaft für Vergleichszwecke. Beck, 2017, S. 245.
[125] Iby/ Telesko: Hofmobiliendepot Möbel Museum Wien. Familie und Vermächtnis, S. 257-316, [Herkunftsfamilie und Kindheit, Erziehung und Jugend, Katalogteil HM 3/ HM 4], in: Elfriede Iby/ Martin Mutschlechner/ u.a. (Hg) 2017, S. 262f.

Korsett und unbequemen Reifrock. Als Erzherzogin musste sie bereits im Kindesalter Perücke tragen und graziös auftreten, wie schon ihre Vorgängerinnen im Habsburger Haus (Abb. 20). Insbesondere ihre Kleidung als Prinzessin ähnelte noch der Tracht für spanische Infantinnen der Habsburger Linie, wie Margarete von Österreich (1651–1673), die 1699, als Gemahlin von Philipp II, das heißt des Großvaters von Maria Theresia, Königin von Spanien geworden war[126] und auch die Erzherzogin war gerade mal sechs Jahre alt, als ihre Eltern 1723 sie dem Sohn von Herzog Leopold von Lothringen als zukünftige Braut versprochen wurde.[127] Den offiziellen Hochzeitsantrag stellte Franz Stephan von Lothringen (1708–1765) ihr allerdings erst nachdem er sich als Statthalter in Ungarn bewährt hatte, nämlich am 21. Januar 1736.[128] Bevor jedoch die Vermählung am 12. Februar des gleichen Jahres vollzogen werden konnte, musste Franz Stephan noch sein Stammland als Herzog von Lothringen an den französischen König Ludwig XV. abtreten. Karl IV. hatte die festgelegte habsburgische Erbfolge durch die sogenannte „Pragmatische Sanktion“ am 19. April 1713 geändert und somit verfügt, dass seine älteste Tochter nach seinem Ableben erbberechtigt sein würde, sollte er keinen männlichen Thronerben hinterlassen.[129] So kam es dazu, dass sich die damals 23-jährige Erzherzogin nach seinem Tod am 20. Oktober 1740 zur Regentin erklärte. Sie wurde also zum Oberhaupt des Habsburger Hauses,[130] ernannte damals aber auch ihren Gemahl zum Mitregenten.[131] Maria Theresias Erbanspruch wurde zwar von König Friedrich von Preußen II. bestritten, doch zusammen mit ihrem Ehemann und durch diplomatisches wie militärisches Geschick gelang es ihr sogar, die Kaiserkrone für die Habsburger Dynastie zurückgewinnen.[132]

[126] Diego Velázquez hatte „Margarita Teresa“, die damals achtjährige Prinzessin und spätere Gemahlin von Maria Theresias Großvater, in einem blauen Samtkleid als „Mini-Version“ einer Habsburgerin in Staatstracht dargestellt. Der spanische Barockmaler verlieh ihr allerdings einen durchdringenden Blick, der sie als reale Person ausweist. Vgl. Abb. Porträt der Infantin Margarita Teresa, Öl/ Lw, 1659, Diego Velázquez (1599–1660), kunsthistorisches Museum Wien. Brunckhorst 2010, S. 143.

[127] Renate Zelinger, Franz Stephan und Maria Theresia. Kampf um das Erbe im europäischen Mächtespiel, S. 94-98, in: Iby/ Mutschlechner/ u.a. (Hg) 2017, S. 94.

[128] Elfriede Iby/ Werner Telesko: Hofmobiliendepot Möbel Museum Wien… S. 257-316 [Das Kaiser-/Ehepaar– eine große Liebe mit kongenialer Rollenverteilung, Katalogteil HM 7], in: Iby/ Mutschlechner 2017.

[129] Irmgard Pangerl, Die Pragmatische Sanktion und ihre Folgen. Das Regelwerk auf dem Prüfstand, S. 57-63, in: Iby/ Mutschlechner 2017. – Thomas Lau: Der Anfangspunkt…S. 32-44, in: Telesko/ Hertel/ Linsboth (Hg): Die Repräsentation… 2020, S. 33f.

[130] Iby/ Mutschlechner 2017, ebd. S. 28f.

[131] Renate Zelinger, in: Iby/ Mutschlechner/ u.a. (Hg) 2017, S. 98.

[132] Sven Externbrink, Maria Theresia und das Heilige Römische Reich, S. 99-106, in: Iby/ Mutschlechner 2017, S. 102, S. 104ff, vgl. dass. ebd. S. 38f.

Im Laufe der Ehe Maria Theresias war sie 16 Mal schwanger, vier Söhne und sechs Töchter überlebten.[133] Die kinderreiche Kaiserfamilie wurde 1754/55 durch den niederländischen Maler van Meytens (1695–1770) in einem imposanten „Familiengemälde“ in Öl dargestellt (Abb. 21), das sich in Schloss Schönbrunn befindet. Das Kaiserpaar arrangierte dynastisch vorteilhafte Ehen für ihre Kinder, um den Fortbestand des Fürstenhauses hervorzuheben. Lediglich die Vermählung von Maria Christina (1742–1798) und Albert von Sachsen-Teschen (1738–1822), im Jahre 1766, beruhte wohl auf gegenseitiger Zuneigung. 1770 verheiratete Mara Theresia zuletzt ihre jüngste, in Frankreich Marie Antoinette genannte, Tochter Maria Antonia mit dem französischen Thronfolger, Ludwig Duc de Berry, wie schon erwähnt, um ein Staatenbündnis zwischen dem österreichischen und dem bourbonischen Herrscherhaus zu generieren.[134] Kardinal Rohan (1734–1803), der seit 1772 Diplomat Frankreichs in Wien gewesen war, lobte diese Vermählung: *„Die Seele Maria Theresies vereint sich mit der Seele der Bourbonen (…) Aus einer Vereinigung von solcher Schönheit muss das goldene Zeitalter hervorgehen.“*[135]

Nicht nur die Trauung des Kaiserpaares wurde also idealisiert, sondern auch die Eheschließungen der Kinder, die aus ihrem Ehebund hervorgingen.[136]

3.1.1 Die kumulative Selbstdarstellung Maria Theresias, ihre Titel und Krönungsrituale

Seit ihrem Regierungsantritt wurde Maria Theresia als einzige Habsburgerin, die souverän die Erbländer ihrer Dynastie regierte, auch als Königin von Ungarn und Böhmen bezeichnet,[137] und erhielt somit zusätzliche Ehrerbietung.[138] Als Franz I. Stephan Kaiser wurde begann die Stammmutter des neubegründeten Hauses Habsburg-Lothringen sich zudem offiziell als „römische Kaiserin“ titulieren zu lassen. tatsächlich ließ sie sich von Martin van Meytens (1695–1770) mit allen drei Kronen

[133] Die älteste Tochter war im Kleinkindalter verstorben. Zwei Kinder starben kurz nach ihrer Geburt, zwei Mädchen und ein Sohn verstarben als Jugendliche an den Pocken. Iby/ Telesko: Hofmobiliendepot Möbel Museum Wien… S. 257-316, [Die Kinderreiche Familie, Katalogteil HM 8], in: Iby/ Mutschlechner/ u.a. 2017, S. 267.

[134] Zwei Töchter, Maria Anna (1738–1789) und Maria Elisabeth (1743–1808), blieben von der Habsburger Heiratspolitik verschont, da sie eine geistliche Laufbahn einschlugen. Martha Schad: Die berühmtesten Frauen der Weltgeschichte. Von der Antike bis zum 17. Jahrhundert. 2007, S. 177f.

[135] Zit. nach Kardinal Rohan, zitiert in: Friederike Wappenschmidt: Der Traum von Arkadien– Leben, Liebe, Licht und Farbe in Europas Lustschlössern, 1990, S. 183.

[136] Elfriede Iby/ Werner Telesko: Geburt (1717) und Hochzeit (1737) Maria Theresias, Katalogteil HM 2, in: Iby/ Mutschlechner 2017, vgl. hier S. 262.

[137] Hertel 2020, S. 51, S. 94.

[138] Beck 2017, S. 36.

des Reiches darstellen, wie mehrere Staatsporträts dokumentieren.[139] Das Hofzeremoniell wurde zwar an die Amtserhebung von Franz I. Stephan angepasst, doch als Wirtschaftsfachmann widmete er sich weiterhin eher den Staatsfinanzen, während Maria Theresia regierte. [140] Sie trug ihren Kaiserin-Titel an erster Stelle und danach ihre königlichen Titel. Diesen war ihr Titel als „Erzherzogin“ untergeordnet,[141] der den übergeordneten hohen Rang des Habsburger Hauses vor allen anderen Adelshäusern betonte.[142] Zugleich verwies er darauf, dass sie die beiden Teile des Herzogtums Österreich oberhalb und unterhalb der Enns zu einem Erzherzogtum zusammengeführt hatte.

Die österreichischen Erbhuldigungen und die Krönungen in Ungarn und Böhmen waren Observanzen, die Maria Theresias Herrschaftsansprüche konsolidierten. Zudem erfuhren ihre Repräsentationsabsichten eine symbolische und äußerst komplexe Aufwertung durch Texte und Bilderfindungen als druckgrafische Erzeugnisse und durch Medaillen.[143] Die Krönungsbilder der österreichischen Oberbefehlshaberin im ungarischen bzw. böhmischen Krönungsornat, mit den als „männlich“ konnotierten Insignien, wurden zu einem Medium ihrer komplexen Repräsentationsabsichten und daher in Form von druckgrafischen Erzeugnissen, Medaillen und Gemälden verbreitet. Das Tragen von „männlichen“ Herrschaftsinsignien, speziell der ungarischen Königskrone und der „böhmischen Wenzelskrone“, war eine dynastische Tradition im Habsburger Haus, was zum Beispiel Münzprägungen verdeutlichen, die den Krönungsritt von Karl VI. im Jahre 1712 zeigen. Aufgrund dieser hochstilisierten Darstellungen des Habsburger Herrschers wurden die Krönungsbilder seiner regierenden Tochter später offensichtlich einer männlichen Darstellungstradition zugeordnet.[144] Johann Heinrich

[139] Unwahrscheinlich ist, dass Maria Theresia den für Maximilian III. von Österreich zuletzt 1616 hergestellten, auch als Krone des Heiligen Leopolds bezeichneten, Erzherzoghut tatsächlich getragen hat, der im Stift Klosterneuburg in Frankfurt verblieb. Hertel 2020, S. 97, vgl. Taf. 3 Staatsporträt Maria Theresias um 1745, Martin van Meytens, [DHM, GM 96/6], S. 455.

[140] Iby/ Telesko: Hofmobiliendepot Möbel Museum Wien… S. 257-316, [Das Kaiser-/Ehepaar- eine große Liebe mit kongenialer Rollenverteilung, Katalogteil HM 7], in: Iby/ Mutschlechner/ u.a. 2017.

[141] Hertel 2020, S. 101f, Anm. 515.

[142] Im deutschen Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, wird der Titel Erzherzog bzw. Erzherzogin erstmals als charakteristisches Merkmal für das Haus Habsburg bezeichnet. Er war seit 1453 den Prinzen verliehen worden und seit der Pragmatischen Sanktion allen Prinzen und Prinzessinnen der Habsburger Dynastie, (auch denen aus der spanischen Linie), und zwar unabhängig von einer Regentschaft Siehe „Erzherzog“, in: Jacob Grimm und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch, Erstbearbeitung Leipzig 1854–1960, Bd. 3. Vgl. digitalisierte Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache, unter: https://www.dwds.de/wb/dwb/erzherzog.

[143] Sandra Hertel: Schicksalsjahre einer Königin... S. 45-58, in: Telesko/ Hertel/ Linsboth (Hg), 2020, S. 47.

[144] Vgl. zur Machtergreifung Maria Theresias grundlegend: Elisabeth Badinter: Maria Theresia. Die Macht der Frau, 2017.

Ramhoffsky beschrieb und illustrierte sowohl die Wiener Erbhuldigung als auch die böhmische Krönung, über die 1743 eine detaillierte Schrift veröffentlicht wurde.[145]
1741 vollzog die Regentin den rituellen Krönungsritt in Preßburg am Ufer der Donau. Sie gelangte hoch zu Ross auf den „Krönungshügel“ und zeigte mit dem Schwert des Heiligen Stephans demonstrativ in alle vier Himmelsrichtungen, um sich symbolisch als Verteidigerin ihrer Landesgrenzen auszuweisen.[146] Einige Staatsporträts bezeugen noch das bedeutende historische Ereignis, etwa ein Krönungsbild der Monarchin mit den ungarischen Insignien des Heiligen Stephans, das um 1745 von Martin van Meytens d.J. und Johann Georg de Hamilton gemalt wurde. Besonders detailliert sind die Stephan-Krone und das ungarische Trachtenkleid dargestellt, das aus weitem Rock, Spitzenschürze sowie einem Korsett über einer weißen Bluse besteht. Maria Theresia wurde seit ihrem Krönungsritt in Ungarn und Böhmen oft als Maria II. tituliert, da sie mit dem ungarischen Krönungsritual auch Königin Maria I. (1505–1558) wieder in Erinnerung rief, um ihr Ansehen bei ungarischen und deutschen (Kur)fürsten zu steigern.[147] Der niederländische Künstler Cornelis Anthonisz (um 1505–1553) hatte zwischen 1538 und 1553 Reiterporträts der Maria von Ungarn, Burgund und Kastilien als Holzschnitte geschaffen. die ihre Posen im Damensitz zu Pferde noch heute im Rijksmuseum illustrieren. Insofern können die Reiterinnenbildnisse dieser Königinnen, die einem ästhetisch beurteilenden Blick mit einer betont femininen Bildsprache entgegenkam, als verfeinernde Referenz für die Verknüpfung von weiblichem Geschlecht und Herrschaft im Habsburger Haus gedeutet werden,[148] insbesondere aufgrund der expliziten Veranschaulichung ihrer kultivierten Posen. Zum Teil stellte sich Maria Theresia geltenden Konventionen in Bezug auf ihr natürliches Geschlecht aber auch entgegen. Während Maria I, die 1521 in Ungarn und im Folgejahr in Böhmen von König Ludwig II. (1506–1526) gekrönt worden war, als „Regina“ bezeichnet wurde,[149] ließ sich die österreichische Herrscherin als „Rex feminae“

[145] Zur Publikation von Johann Heinrich Ramhoffsky siehe Sandra Hertel: Schicksalsjahre einer Königin... S. 45-58, in: Telesko/ Hertel/ Linsboth (Hg), 2020, S. 51ff. vgl. ebd. Linsboth, S. 358.
[146] Vgl. zu Maria Theresias Krönungsritual in Preßburg: Szabolcs Serfözö: Themen und Formen der Repräsentation Maria Theresias in Ungarn, S. 311-322, in: Telesko/ Hertel/ Linsboth (Hg): Die Repräsentation… 2020, S. 312f, S. 316f.
[147] Vgl. Kat. Nr. HM 125: „Maria Theresia zu Pferd auf dem Krönungshügel bei Preßburg“, Martin van Meytens d.J. und Johann Georg de Hamilton, um 1745, Ungarisches National Museum/ Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest, in: Iby/ Mutschlechner/ u.a. 2017, S. 284. Vgl. ebd. auch Szabolcs Serfözö: „Männlich“ und mächtig. Die Inszenierung Maria Theresias als Königin von Ungarn auf Staatsporträts, S. 107–112, besonders deutlich S. 107f.
[148] Werner Telesko, „Maskuline und „feminine“ …, in: Telesko/ Hertel/ Linsboth (Hg): Die Repräsentation… 2020, S. 433.
[149] Maria von Ungarn wurde am 22. Juli 1515 mit König Ludwig II. von Böhmen und Ungarn im Stephansdom in Wien vermählt. Nach seinem Tod war die Erzherzogin bis 1556 Statthalterin der Niederlande. Martina Fuchs und

titulieren. Zumindest grenzte sie sich in Schriften zu den Krönungsmessen in Preßburg und Prag so bewusst von ihrer Vorgängerin aus dem Habsburger Haus ab. Andererseits gab es im deutschsprachigen Raum keine zeremonielle Herrscherinnen-Tradition, daher wurde nicht nur die Erzherzogin, sondern auch Königin Maria Stuart von Schottland auf kommunikativer Ebene kategorisch mit einem männlichen König in Verbindung gebracht. Das sprachliche Zurückgreifen auf den männlichen Amtstitel „Rex“ als Neubezeichnung für die Erzherzogin und europäischen Königinnen bestätigt die seinerzeit bestehende Problematik hinsichtlich der Anerkennung weiblicher Herrscherinnen. Die Krönungsbildnisse von Maria Theresias vereinigen indessen den traditionellen Bildtypus einer „Imperatrix“ mit der ungarischen Ikonographie der Heiligen Elisabeth von Thüringen. Hinzugefügt wurden außerdem „weibliche“ Elemente als neue Bilderfindungen, wie die zeitgenössische ungarische Adelstracht und Adelsfrisur der österreichischen Oberbefehlshaberin.[150]

Im Gegensatz zu den, vielleicht noch eher als amazonenhaft oder subversiv wahrgenommenen, Reiterporträts der russischen Zarinnen Elisabeth (reg. 1741–1761) und Katharina II (reg. 1762–1796) sollten die Reiterporträts Maria Theresias vor allem an ihre Krönungsrituale und an ihre Geburtsrechte erinnern, um zu betonen, dass sie über die Habsburgischen Erbländer herrschte. Vor allem grenzte sie sich von Zarinnen ab, indem sie zu Pferd ausschließlich in weiblicher Adelstracht auftrat und diese auch durch ihre ungarischen und böhmischen Krönungsdarstellungen goutierte, um ihre Geburtsrechte hervorzuheben sowie den Kontakt zu ihren neuen Untertanen zu fördern. Das legt auch die Oper „Semiramiae riconoscinta“ nahe, die Maria Theresia– aufgeführt im Anschluss an ihre böhmische Krönung am 19. Dezember 1741, an der nur männliche Amts- und Würdenträger teilnehmen durften– offenbar als ein weiteres effektives Mittel ihrer Herrschaftssicherung zu nutzen wusste. Schließlich stellte die Hauptakteurin eine als Mann verkleidete Herrscherin dar, die sich erst nachdem sie ihre Befehlsgewalt unter Beweis gestellt hatte als Frau zu erkennen gab.

Anders als die russischen Kaiserinnen, die seit Zarin Anna eine eigens für sie angefertigte kleine Krone verwendeten und sich, beginnend mit ihrer Nachfolgerin Elisabeth zudem selbst krönten, verzichtete die Erzherzogin auf eine eigene Kaiserin-Krönung, da sie als Regentin des Heiligen Römischen Reiches sowieso schon als

---

Orsolya Réthelyi (Hg): Maria von Ungarn. Eine Renaissancefürstin (1505-1558), Münster 2007. – Vgl. Hertel, in: Telesko/ Hertel/ Linsboth 2020, S. 50ff.

[150] Stefanie Linsboth: Christliche und mythologische Identifikationen Maria Theresias, S. 174-180, in: Telesko/ Hertel/ Linsboth 2020, S. 175ff, Siehe ebd. Taf. 6, S. 458, Abb. 99 und Abb. 101.

einzige Christliche Herrscherin vom gesamten Westen Europas wahrgenommen wurde. Mit einer weiteren Krönung an der Seite ihres Gemahls hätte Maria Theresia eher einen Statusverlust– im Sinne eines „Status quo ante"– riskiert,[151] da sie den Platz zu seiner rechten Hand mit ihm zu tauschen, der nur ihr als regierender Landesherrin zukam, gezwungen worden wäre. Der Platztausch nach einer eigenen Kaiserkrönung wäre mit ihrer Neubeurteilung als Kaisergemahlin bei offiziellen Zeremonien verbunden gewesen und sie hätte sich in diesem Zusammenhang unbrauchbaren Debatten über ihre Herrschaftsansprüche und ihr natürliches Geschlecht stellen müssen.[152] Für ihre Machtergreifung nahm die Erzherzogin oft äußerst unbequeme Posen ein und das Tragen schwergewichtiger Kronen in Kauf. Letzteres kam einer körperliche Herausforderung gleich, die ihren Pflichten als Mutter widersprach, was ein weiterer Grund für ihre klare und knappe Absage gewesen sein dürfte, die sie der Aufforderung des Kaisers sich neben ihm erneut sakral krönen zu lassen erteilte: *„Lieber gar nicht kommen, obwohl mir das leidtun würde, als mich in meinem jetzigen Zustand krönen zu lassen."*[153]

Maria Theresia verhinderte, ihre seit 1736 bestehende Ehe durch eine Krönung an der Seite des Kaisers offiziell zu präsentieren. Als emanzipatorische Leistung kann insofern angesehen werden, dass die Souveränin verschiedene geschlechtsbezogene Perspektiven einnahm und zugleich ihre aktuelle Geschlechterrolle beibehielt. Nach der Krönung von Franz I. Stephan zum Kaiser bezeichnete sie sich als „regierende Römische Kaiserin" und als „Augustissimae Romanorum Imperatrici", auch ohne ein sakrales Krönungszeremoniell an seiner Seite vollzogen zu haben. Vielleicht sah sie sich damals dazu veranlasst, weil die russische Zarin Elisabeth sich seit Februar 1742

[151] Insofern betonte auch der Botschafter Graf Ulfeld damals den geschlechtsbezogenen Perspektivwechsel, der mit einer dritte Krönung an der Seite des Kaisers verbunden gewesen wäre, um diesem Maria Theresias Verzicht darauf zu vermitteln: *„Sie betrachtet diese Krönung als geringer als die zwei männlichen Kronen, die sie trägt, da sie einmal gesagt hat, dass sie für eine Krönung nicht mehr ihr Geschlecht wechseln wolle."* Zit. nach Anton Corfiz Graf Ulfeld, in einem Brief an Kaiser Franz Stephan, am 22. August 1745, zitiert in: Katrin Keller: Kaiserin und Reich… S. 59-68, in: Telesko/ Hertel/ Linsboth (Hg), 2020, S. 64f, Anm. 306, vgl. das Original-Zitat des Staatsanzlers Ulfeld: *„Elle regarde ce couronnement au dessous des deux Couronnes Masculine qu'elle porte, ayant une fois dit qu'en fait de couronner Elle ne voulait plus changer de sexe."* [HHStA, RK, Wahl- und Krönungsakten, K. 65, fol. 230v–231r], ebd. zitiert von Sandra Hertel, S. 46, Anm. 175, vgl. dies. idem, S. 96, Anm. 483, sowie das gleiche Zitat, thematisiert in: Barbara Stollberg-Rilinger, Maria Theresia eine Kaiserin in ihrer Zeit, München 2017, S. 147f. – Regina Dauser, Ehren-Namen, Herrschertitulaturen im Völkerrechtlichen Vertrag 1648–1748, Norm und Struktur. Studien zum sozialen Wandel in Mittelalter und Früher Neuzeit 46, 2017, S. 265.

[152] Fred Hennings: Und sitzet zur linken Hand: Franz Stephan von Lothringen, Gemahl der selbstregierenden Königin Maria Theresia und Römischer Kaiser. Biographie, 1961.

[153] Zit. nach Maria Theresia, zitiert in: Katrin Keller, Kaiserin und Reich… S. 59-68, „Warum Maria Theresia sich 1745 nicht krönen ließ", Telesko/ Hertel/ Linsboth (Hg), 2020, S. 66.

als „Imperatrix“ betiteln ließ.[154] Der Machtwechsel Maria Theresias wurde in zeitgenössischen Quellen mitunter in einer Weise kommuniziert, die traditionelle Formulierungen für männliche Herrscher verwendete. Daher sollte Maria Theresia bei ihrem Krönungsritual in Ungarn auch mit den Worten gehuldigt werden: *„Vivat Domina, Rex noster“, „Es lebe die Herrin, unser König“*,[155] doch die neuen Untertanen riefen ihr stattdessen zu: *„Vivat Regina!“*.[156]

Im Zusammenhang mit ihren Krönungen in Ungarn und Böhmen wurde für sie in höfischen Dokumenten der Amtstitel „Rex“ hergeleitet, da Krönungsrituale damals generell mit männlichen Herrschern assoziiert wurden. Auf den anlässlich Maria Theresias Krönungen neu geprägten Münzen findet sich der Titel „Rex“, auf den übrigen, das heißt den von der Regierung verteilten Münzen, steht allerdings durchweg die Titulierung „Regina“. Die Begriffe „König“ und „Landesherr“ belegen den komplexen Repräsentationshabitus der Regentin, lassen aber zugleich auch Raum für Spekulationen:[157] Ob sie eine retrospektive Perspektive berücksichtigte, um politische Kontinuität durch Krönungs- und Erbhuldigungszeremonien zu demonstrieren, oder eher Kritik an ihrem biologischen Geschlecht im Zuge der Manifestation dynastischer Macht vorbeugen wollte, die ihre Machtposition hätte schwächen können, ist schwer beurteilbar. Jedenfalls führte das männliche Vokabular in zeitgenössischen Texten, die Maria Theresias Krönungsrituale und die Wiederverwendung männlicher Insignien betonen, oft zu Verklausulierungen ihres natürlichen Geschlechts. Fest steht außerdem, dass die Verfasser von Niederschriften mit Bezug zur regierenden Erzherzogin in „mariatheresianischer“ Zeit aus traditionellen Gründen sprachlich nicht zwischen Geschlecht und Sex unterschieden, sondern diesbezügliche kommunikative Verklärungen in Zeremonialprotokollen und Wiener Hofkalendern sogar noch förderten. Das kam der Erzherzogin anscheinend entgegen, da sie sich ohnehin häufig mit der griechischen „Athene“/ römischen „Minerva“ aus der antiken griechischen bzw. römischen Vorstellungswelt in Verbindung bringen ließ, um „staatsrechtliche Männlichkeit“ zu inszenieren.[158] Die Ikonographie der klugen und mächtigen Kriegsgöttin, die an dem militärischen Helm eines römischen Feldherrn mit

[154] Die Titulierung Maria Theresias als „Kaiserin“ ist im „Wienerischen Diarium“ durch entsprechende Einträge am 16. und 27. Oktober 1745 belegt. Sandra Hertel, Ein einzigartiges Erzhaus. Das Geschichtsbewusstsein Maria Theresias und ihre Herrschaftstitel. S. 94-105, in: Telesko/ Hertel/ u.a. (Hg), 2020, S. 97ff.
[155] Vgl. den Appell, zitiert in: Telesko/ Hertel/ u.a. (Hg), 2020, S. 338.
[156] Zit. nach Sandra Hertel, in: Telesko/ Hertel/ u.a. (Hg), 2020, ebd. S. 54.
[157] Vgl. zu den Begriffen „Landesherr“ und „König“ und ihrer Verwendung im Zusammenhang mit Maria Theresia: Hertel 2020, ebd. S. 95.
[158] Lau 2020, S. 43f.

Federbusch zu erkennen ist, eignete sich zur visuellen Verknüpfung der Herrscherin mit dem „männlichen“ Bereich des Krieges. Maria Theresia verkörperte verschiedene Rollen in idealer Weise und nutzte somit ihr „weibliches“ Privileg im Sinne des „Pouvoir femmes“, um sich als Regentin zu profilieren, nachdem sie sich 1746 von der Reichspresse zur Leidtragenden eines von „Großen“ Männern" angetriebenen Erbfolgekonfliktes hochstilisieren hatte lassen, die ihren Widersachern jedoch an Scharfsinn und Tugendhaftigkeit überlegen war.[159]

Überdies wirkte sie später als „Hüterin der Sittenhaftigkeit“, um den Status des Habsburger Hauses zu erhöhen. Im Februar 1747, also während der Faschingszeit, gründete die Monarchin mit ihrem Hofmarschall tatsächlich eine Brigade zur Kontrolle „der öffentlichen Keuschheit“. Sie wurde zwar erst fünf Jahre später offiziell bei der Polizei als „Keuschheitskommission“ eingetragen, existierte aber bis zum Ende von Maria Theresias Regentschaft. Die rigide Verfolgung und Bestrafung außerehelicher Beziehungen und Prostitution war zum Aushängeschild dieser Spione geworden, die alleinstehenden Frauen nachstellten, um sie beispielsweise ins Kloster nach Temesvar zu deportieren oder aus Wien zu verbannen.[160] Im Gegensatz zu Liselotte von der Pfalz, die sich rund 80 Jahre zuvor tolerant gegenüber der Untreue und den außerehelichen Affären ihres Gemahls gezeigt hatte, ließ Maria Theresia auch den Kaiser und seine Mätressen überwachen.[161] In der *„Constitutio Criminalis Theresiana“*– auch *„Nemesis Theresiana“*[162] genannt– erließ sie 1768 genaue Regeln für die Anwendung der Folter, die seit dem Mittelalter sowohl der Wahrheitsfindung diente, als auch der Todesstrafe. Maria Theresia setzte die „Theresiana“ als Strafgesetzbuch zur Durchsetzung und Legitimation ihrer Herrschaftsansprüche ein und konstituierte 1769 ein Staatsrecht, das auf einem tradierten mittelalterlichen Rechtssystem basierte. 1774 untersagte sie Frauen generell in öffentlichen Lokalen zu arbeiten. Jeder Verstoß gegen ihre neuen Verordnungen wurde mit Auspeitschung, Vertreibung, Gefängnis oder „Spinnhaus“ beantwortet.[163] Als „Bewahrerin des katholischen Glaubens“ verfolgte Maria Theresia allerdings nicht nur Ehebrecher und Ehebrecherinnen sondern auch Juden, besonders während der polnischen Teilung

[159] Sandra Hertel: Schicksalsjahre einer Königin… S. 45-58, in: Telesko/ Hertel/ Linsboth (Hg), 2020, S. 45.
[160] Stephan Steiner: Rückkehr unerwünscht– Deportationen in der Habsburger Monarchie der Frühen Neuzeit und ihr politischer Kontext. 2014, S. 301f, Anm.1370 und Anm. 1372.
[161] Schad 2007, S. 177ff.
[162] Ernest von Kwiatkowski: Die Constitutio criminalis Theresiana. Ein Beitrag zur Theresianischen Reichs- und Rechtsgeschichte, 1904, bei Archive.org, (abgerufen am 18.03. 2022).
[163] Stephan Steiner: Rückkehr unerwünscht…2014, IX, S. 304, Anm. 1378.

1772. Und da die Herrscherin gar keine anderen Glaubensrichtungen als ihre eigene duldete, ließ sie 3700 Protestanten nach Siebenbürgen unter Zwang umsiedeln. Daher dürfte ihr die Idee einer religiösen Toleranz– wie sie nachdrücklich durch G. E. Lessing in seiner dramatischen Ringparabel „Nathan der Weise“ propagierte wurde, die er 1779, also kurz vor ihrem Tod, am 29. November 1780, veröffentlichte– kaum imponiert haben. Das aufklärerische Gedankengut Lessings dürfte bei Joseph II, der nur 10 Jahre als Erzherzog und „Titularkaiser“ regierte, auf ein größeres Verständnis gestoßen sein, immerhin ermöglichte er die Religionsfreiheit und hob bis 1781 die Leibeigenschaft von Bauern auf, die den Grundherren ausgeliefert waren.[164] (Joseph II. war zwar 1764 zum Kaiser gekrönt worden, doch erst nachdem sein Vater im Alter von 56 Jahren 1765 verstorben war wurde er offiziell Mitregent in der Habsburger Monarchie.[165]) Als Regentin verdankte Maria Theresia ihre ersten militärischen Erfolge vor allem der Unterstützung ihrer ungarischen Untertanen, mit deren Hilfe sie die habsburgischen Provinzen in Schlesien und Oberösterreich zurückzugewinnen konnte, die im „Österreichischen Erbfolgekrieg“ von König Friedrich II. von Preußen (1712–1786) und Bayern besetzt wurden. Nach weiteren Kämpfen– einerseits in den Niederlanden mit dem französischen Heer, andererseits in österreichischen Territorien Italiens mit spanischen Truppen auf Seiten Bayerns und Frankreichs– verlor das Habsburger Haus unter Maria Theresia allerdings Schlesien, Parma und Piacenza. 1748 besiegelte der „Frieden von Aachen“ das Ende des Erbfolgekrieges, allerdings überfiel Friedrich II. 1756 Sachsen mit Großbritannien als Verbündeten. So hatte der „Siebenjährige Krieg“, bei dem neben weiten Teilen Europas auch Kolonialgebiete Frankreichs und Großbritanniens involviert waren, seinen Lauf genommen. Letztlich musste sich die Herrscherin mit dem territorialen Vorkriegszustand abfinden, was mit dem „Hubertusfrieden“ 1763 erlassen wurde.

Als diplomatisch handelnde Strategien reformierte und zentralisierte Maria Theresia das Finanzwesen, die Verwaltung und das Militär der Habsburger Monarchie.[166] Durch administrative Reformen und Steuerreformen nahm sie 1749 erstmals den Klerus und

[164] Der „Reformkaiser“ führte 1787 das „Josephinische Strafgesetz“ ein, das für die Erbländer der Habsburger bis 1803 Gültigkeit besaß. Hiermit sorgte Joseph II. u.a. für die Abschaffung der Folter- und Todesstrafe, konnte diese aber nur mittelfristig durchsetzen. Karl Vocelka: Aufbruch in neue Zeiten. Der Reformeifer Maria Theresias, S. 44-56, in: Elfriede Iby/ Martin Mutschlechner/ Vocelka, Karl u.a. (Hg): Maria Theresia (1717–1780)…2017, S. 47ff, vgl. dazu hier auch S. 31.

[165] Zuvor hatte Maria Theresia durch Verhandlungen mit Friedrich von Preußen in der Hubertusburg die Wahl ihres ältesten Sohns Joseph 1764 zum Römischen König erwirkt. Monica Kurzel-Runtscheiner, in: Iby/Mutschlechner/ u.a. 2017, S. 331.

[166] Iby/ Mutschlechner/ u.a. 2017, S. 28ff, S. 34.

den Adel in die Pflicht. Auch die Vereinheitlichung der Gesetzgebung in den habsburgischen Erblanden, die Volkszählung, die Gründung der Wiener Börse 1771, sowie die Förderung der Wirtschaft durch Aufhebung der Binnenzölle gehen, als Mittel des Fortschritts sozusagen, auf ihr Konto. Zu den Errungenschaften ihrer Regentschaft zählen auch die Einführung des Volksschulwesens und die Allgemeine Schulpflicht für alle Kinder zwischen 6 und 12 Jahren.[167]

Das Erneuerungsbestreben Maria Theresias spiegelt sich ebenso in ihrem Mäzenatentum und in ihrer Auswahl der kaiserlichen Hofmaler sowie in der Neuentstehung von Akademien als Kunststätten. So führte der wachsende Porträtbedarf des Kaiserhofes während ihrer Regentschaft zur Gründung der „Kupferstecher-Akademie“ im Jahre 1772. Erhaltene Gegenstände im Stil des französischen Rokoko, die Maria Theresia in ihren ersten Regierungsjahren vor allem für Schloss Schönbrunn bestellt hatte, wie Porzellane, Schmuckdosen, Medaillen und Medaillons, die oft mit Miniaturporträts bestückt wurden, dokumentieren die von ihr in allen Gattungen geförderte Kunstproduktion.[168] Als Mäzenin förderte sie besonders den künstlerischen Austausch der Wiener Kunstakademie mit der „Accademia di San Luca“ in Rom, wobei die italienischen Maler Anton von Maron (1731–1808) und Pompeo Batoni (1707–1787) besonders Anteil daran hatten. Winckelmanns Schriften über die pompejanischen Funde in Italien wurden an der Akademie der bildenden Künste nachgedruckt und erzeugten das Interesse für römische und griechische Stilelemente, das für neue künstlerische Impulse sorgte. So begannen die Künstler der Akademie sich vermehrt mit der Kunst der Antike auseinanderzusetzen, um den Klassizistischen Stil, also ein möglichst ideales Bild der Natur, zum Ausdruck zu bringen.[169] Mit der Emanzipation der Frau im Bereich der Bildung taten sich die staatlichen Akademien generell schwer, in Frankreich wie in Österreich,[170] obwohl

[167] Karl Vocelka: Aufbruch in neue Zeiten… S. 44-56, in: Iby/ Mutschlechner (Hg), 2017, S. 46, S. 51. Vgl. ebd. zur mariatheresianischen Bildungsreform ausführlich: Eva Kowalska, Schulwesen als Chefsache… S. 64-68.

[168] Sandra Hertel: Zwischen Hof und Akademie. Die Quellen zur höfischen Kunstpraxis, S. 251-268, III. Die Akteure der Bild- und Textproduktion, in: Telesko/ Linsboth/ Hertel (Hg), 2020, S. 255.

[169] Ein reziprokes Verhältnis zwischen Hof und Universität wurde gemäß Sandra Hertel auch durch die authentischen Korrespondenzen von Staatskanzler Wenzel Anton Fürst Kaunitz-Rietberg in der „Studienhofkommission“ belegt, jedoch nur für die letzte Dekade der mariatheresianischen Regierung. Hertel 2020, ebd. S. 259-262. – Elfriede Iby, Werner Telesko, Schönbrunn und die Kunst des maria-theresianischen Rokoko, S. 122-137, Iby/ Mutschlechner 2017, S. 130-136.

[170] Die französische „Académie des Siences“ behinderte die Partizipation von Frauen an der Kultur und Gesellschaft über Jahrzehnte eher, als das sie sie förderte und verweigerte etwa der Nobelpreisträgerin „Marie Curie“ 1911 die Einlassung. Erst 51 Jahre später nahm sie mit Marguertite Perey, der Entdeckerin des Franciums, erstmals eine Frau auf. Auch der Literatur-Nobelpreis wurde erst im Oktober 2022 an Annie Ernaux, das heißt einer 82-Jährigen Autorin, vergeben, und somit zum ersten Mal an eine Französin. Dieser späte Zeitpunkt erscheint angesichts des hohen Alters der Ernaux ziemlich kläglich und belegt, dass die geschlechtlich-

Maria Theresias Porträt in Gestalt der „Minerva“/ „Pallas Athene“ seit der Wiederöffnung der 1692 gegründeten Kunstakademie im Jahre 1751 ihre Ehrenmedaille ziert. Das allegorische Profilbild der österreichischen Herrscherin mit dem Helm eines Zenturios auf dem Kopf- als Reflexpunkt der damals wiederentdeckten Antike- stilisierte sie zur staatsklugen Kämpferin und „Imperatrix“ hoch und wurde quasi zu einem wirksamen und reproduzierbaren visuellen „Markenzeichen“. Damit wurde gleichsam auch zum Ausdruck gebracht, dass Maria Theresia von Österreich sich als Oberhaupt ihrer Dynastie hat durchsetzen können, allerdings wäre sie ohne ihren Ehemann weder Stammmutter geworden, noch hätte sie die Kaiserkrone für das habsburgisch-lothringische Haus sichern können.[171]

3.2 Die Hofmaler des Kaiserhofs während Maria Theresias Regentschaft

Die Rechnungen des Hofbauamts, der Malerakademie und die Löhne der kaiserlichen Hofmaler wurden in der mariatheresianischen Zeit hauptsächlich mit dem Budget des „Geheimen Kammerzahlamts“ finanziert. Am meisten dürften Philipp Ferdinand Hamilton (1666–1750), der sich bereits seit 1702 als Kabinettmaler und ab 1705 als Kammermaler engagierte, sowie Johann Gottfried Auerbach (1697-1753), der seit 1712 designierter Hofmaler von Kaiser Karl VI. und bis 1745 auch Hofmaler der Regentin war, von der „Geheimen Kasse“ profitiert haben. Der Sohn von J. G. Auerbach, Johann Karl Auerbach (1723–1788), wurde von Martin van Meytens d. J. (1695–1770), der seit 1732 kaiserlicher Hofmaler und ab 1759 Direktor der Akademie war,[172] künstlerisch ausgebildet. Von 1735 bis 1741 war J. K. Auerbach als Kammermaler tätig und trat– wie zuvor schon sein Vater– auch als Akademie-Maler in Erscheinung, wie Rechnungen an den „K.K. Accademie Mahler“ ab 1752 bis 1780 dokumentieren.[173] In kaiserlichen Kassenbüchern mariatheresianischer Zeit mehrheitlich als „Hofmaler“ beziehungsweise „Kammermaler“ eingetragene Künstler waren ferner Johann Peter Kobler (seit 1746, gest. 1764); seit 1753 kurzfristig ein

kulturelle Gleichberechtigung in unserer Zeit auf französischer, bzw. europäischer Ebene im Großen und Ganzen noch unterbewertet wird.

[171] Beck 2017, S. 536.

[172] Siehe zu Martin van Meytens Kunstprodukten v.a. Sandra Hertel: Zwischen Hof und Akademie… S. 251-268, Telesko/ Hertel/ u.a. (Hg), 2020, S. 258.

[173] Nach ihrem Amtsantritt hatte die Erzherzogin die „Kammermaler“ ihres Vaters entlassen, um Geld zu sparen. Allmählich ersetzte der Titel „Akademiemaler“ während ihrer Regentschaft den einst so renommierten Titel „Kammermaler“. J. K. Auerbach schuf im Auftrag Maria Theresias circa 20 Altarbilder, zwei Historiengemälde und gegen Ende der 1770er Jahre auch einige Porträts. Die Reproduktion künstlerischer Werke finanzierte sie aus ihrer „Privatkasse“ beim Kammerzahlamt, wohl um das Budget der Hofkasse zu schonen. Sandra Hertel/ Stefanie Linsboth: Maler im Dienste der Kaiserin…, in: Iby/ Mutschlechner/ u.a. (Hg), 2017, S. 142f, 145, S. 147.

italienischer Maler namens Antonio Pencini, auf den Daniel Gran (1694–1757) und Thomas Friedrich Gedon (1728–1771) folgten, die beide seit 1755 künstlerische Aufgaben erfüllten. In der gleichen Dekade führte auch der Maler Johann Friedrich Fischer Bildaufträge als „Kammermaler“ für den Kaiserhof aus. Nach seinem Tod im Jahre 1761 wurde das privilegierte Amt Joseph Hauzinger (1728–1786) anvertraut. Für die letzten Regierungsjahre Maria Theresias überliefern historische Quellen zudem seit 1772 Anton von Maron (1731–1808) und ab 1776 Joseph Hickel (1738–1787) als „kaiserliche Hofmaler“. Während der gesamten Regierungszeit Maria Theresias verdienten somit ein Dutzend Hofmaler in Wien ein regelmäßig jährlich ausgezahltes Gehalt.[174]

3.3 Schloss Hofburg in der mariatheresianischen Zeit– Der kaiserliche Nießbrauch des offiziellen Trakts in der Hauptresidenz der Habsburger

In Schloss Hofburg in Wien beschränkten sich die Umbau- und Modernisierungsmaßnahmen während der Regentschaft der Landesherrscherin auf neue Treppenanlagen, zwei Festsäle neben dem Burghoftheater sowie die Anpassung der Ausstattung im repräsentativen Wohntrakt an den damaligen Zeitstil.[175] Maria Theresia stimmte in ihren ersten Regierungsjahren das tradierte Zeremoniell, das den Umgang bei Hof reglementierte, baulich souverän auf ihre Herrschaft ab. Sie festigte ihre Autorität symbolisch wie räumlich durch ihre Beanspruchung der offiziellen Raumfolge im Leopoldinischen Trakt der Wiener Hofburg bis 1752, obgleich diese auch ihrem Gemahl zustand.[176] Doch zu Beginn ihrer Regentschaft bewohnte der damalige Herzog von Lothringen und Großherzog der Toskana ein Nebenappartement auf der Basteiseite in Schloss Hofburg, da er beim Botschafter-Zeremoniell keine Rolle spielte. Nach Franz Stephans Kaiserkrönung im Jahre 1745 bezog er das repräsentative, kaiserliche Appartement im Leopoldinischen Trakt der Hofburg, das allerdings ihm und der Regentin für verschiedene Zeremonien diente.[177] Im offiziellen Takt wurden regelmäßig öffentliche Tafeln und Divertissements abgehalten, die

[174] Gemäß Sandra Hertel bezog auch Thomas Friedrich Gedon, der von Daniel Gran zum Fresken- und Altarbildmaler ausgebildet worden war, zwischen 1761 und 1771 eine regelmäßige Vergütung als „Kammermaler“. Hertel 2020, S. 251ff, S. 254. Vgl. ebd. die in einer Tabelle aufgeführten, wichtigsten „Hofmaler“ der mariatheresianischen Zeit, S. 266ff.

[175] Anna Mader-Kratky: Eine (er)bauliche Geschichte… S. 137-141, in: Iby/ Mutschlechner/ u.a. (Hg), 2017, S. 39.

[176] Aus diesem Grund hielt sie in Schloss Hofburg ihre öffentlichen Audienzen und Empfänge als Regentin zumeist in ihrem eigenen Audienzzimmer ab. Beck 2017, S. 98, S. 530.

[177] Beck 2017, S. 40, S. 216, S. 243.

unterschiedliche zeremonielle Abläufe erforderten. Wie sich die Hofvorschriften am kaiserlichen Hof in Wien diesbezüglich für die weibliche und männliche Raumfolge voneinander konkret unterschieden, ist allerdings weitestgehend unklar, da lediglich zeremonielle Ereignisse, die in den repräsentativen Raumfolgen im Schloss stattfanden, sowie die öffentlichen Kirchengänge im höfischen Protokoll aufgezeichnet wurden. Weder das in höfischen Kreisen übliche Tafelzeremoniell noch die sogenannte „Serviette“, das heißt die fürstliche Speise mit engsten Beratern des Hofs, wurde an deutschen Fürstenhöfen protokolliert. Seit den 1760er Jahren wurde in den Hof-Protokollen generell nur sehr knapp auf die Audienzen eingegangen. Sogar die Krönungen des Kaiserpaares und die Hochzeiten ihrer Kinder wurden nicht regelmäßig als Großereignisse in den Hofprotokollen aufgeführt und fanden auch keine gleichmäßig chronologische Erwähnung in Zeremonial-Dokumenten.[178] Fest steht indessen, dass das Herrscherpaar dreimal wöchentlich mittags gemeinsam mit Hofdamen und Kavalieren in der Hofburg zu speisen pflegte. Ab 1751 genossen auch die Kinder des Kaiserpaares den Vorteil eigener Diener, zumindest bei großen „Gala-Tagen“, wenn dem zunehmenden Bedarf der Kaiserfamilie mit einer hufeisenförmigen Tafel entsprochen wurde. Zeremonielle Vorschriften scheinen für die Kommunikation von Maria Theresias Herrschaftsansprüchen, die in Studien der Planungs-, Bau- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg komplex dargelegt wurden, eine eher sekundäre Rolle gespielt zu haben,[179] wofür einerseits spricht, dass die höfischen Regeln bezüglich der Nutzung der offiziellen Appartements in der Hofburg zwischen 1740 und 1745 nicht dokumentiert sind, da keine habsburgische Kammerzutrittsordnung für diesen Zeitraum existiert,[180] und andererseits, dass Maria Theresia das ihre Bedeutung als souverän handelnde Landesregentin kolportierende Zeremoniell, welches hier in der Retirade des offiziellen Kaiserappartements hätte abgehalten werden müssen, seit Anfang der 1750er Jahre überwiegend im weiblichen

[178] Marina Beck wertete historischen Quellen aus, die im Zusammenhang mit Maria Theresia stehen, d.h. analoge Zeremonialprotokolle und -Akten des Haus-, Hof- und Staatsarchivs des 18. Jahrhunderts, die auch den Hofkalender und das „Wiener Diarium“ umfassen– der von Johann Baptist Schönwetter seit 1703 veröffentlichten Zeitung der habsburgischen Monarchie, um Funktion, Nutzung und Bedeutung österreichischer Schlösser in ihren zeitlichen Kontext zu stellen. Beck beschäftigte sich mit der zeremoniellen Praxis in den Habsburger Herrschaftssitzen während der Regentschaft Maria Theresias. Sie räumte ein, dass diesbezüglich abschließend noch Daten aus weiteren Wiener Zeremonialakten, Konzeptprotokollen und Sonderreihen mit den von ihr berücksichtigten Informationen aus höfischen Quellen chronologisch abzugleichen seien. Marina Beck: Macht-Räume Maria Theresias…2017, S. 11, S. 22ff, S. 25.

[179] Satzinger/ Jumpers 2014, S. 9.

[180] Beck 2017, S. 108, S. 210, S. 530.

Trakt durchführte.[181] Nachdem die Kaiserinwitwe Wilhelmine Amalie verstorben war, begann die Regentin den gesamten Staatstrakt in der Hofburg zu nutzen, das heißt sowohl die nach dem hiesigen „Spiegelzimmer“ benannte Seite, auf der sich „Wachstube“, kleine und große „Antekammer“, Audienzzimmer, Kabinett und ein Schlafzimmer befanden, als auch die ehemalige Raumfolge Karls VI. im Leopoldinischen Trakt, mit „Ritterstube“, erster und zweiter „Antekammer“, „Ratsstube“ und „Retirade“.[182] In der Hofburg nutzten Wilhelmine Amalie, Maria Theresia von Österreich und Maria Josepha von Bayern (1739–1767), die zweite Gemahlin von Joseph II. (1741–1790, reg. 1765–1790) und Tochter von Karl Albrecht, eigene Spiegelzimmer und trugen so zu dessen Etablierung als charakteristische Besonderheit der „Frauenseiten“ im Schloss beitrugen. In den ersten Regierungsjahren ließ Maria Theresia ihr Spiegelzimmer nach französischem Vorbild mit fünfzehn raumhohen Spiegeln und einer gold-weißen Holzvertäfelung auskleiden.[183] Mit der Neugestaltung des Spiegelzimmers wertete die Regentin nicht nur ihre Privataudienzen symbolisch auf, sondern wies ihre gesamte weibliche Raumfolge als prägnante Seite des Haupttrakts aus. Die Teilhabe von Adelsfrauen an der Gestaltung von Spiegelzimmern war anfangs noch als künstlerisches Phänomen im Schlossbau aufgefasst worden, aber historische Quellen, die im Zusammenhang mit den Damenappartements der Hofburg stehen, überliefern das Spiegelzimmer damals längst als charakteristisches Merkmale der „Frauenseite“.[184]

Im Spiegelzimmer der österreichischen Landesregentin wird seit Anfang der 1850er Jahre jedoch eine thematisch zusammengeballte Ausschmückung mit achtzehn Miniaturporträts gezeigt. Zu sehen sind hier achtzehn Miniaturporträts von Philosophen, Künstlern, europäischen Herrschern, Angehörigen der kaiserlich-königlichen Familie sowie Allegorien in Bronzerahmen, deren Herkunft unsicher ist.[185] Somit scheinen die Ausstattungen und Bildprogramme der Galerien in Schloss Schönbrunn, die nach dem Vorbild des Versailler Spiegelsaals mit großen Spiegeln als Teile der Wandverkleidung gestaltet wurden, sowie die anliegenden kleinen

[181] Anna Mader-Kratky: Das Zeremoniell unter Maria Theresia und Franz Stephan, S. 325-331, in: Hellmut Lorenz/ Anna Mader-Kratky (Hg): Die Wiener Hofburg 1705–1835. Die kaiserliche Residenz vom Barock bis zum Klassizismus, 2016, S. 328.

[182] Wenn die offizielle Raumfolge bei Staatsempfängen der Erzherzogin und Franz I. Stephan am gleichen Tag zur Verfügung stehen musste, wurden die verschiedenen Zeremonien zu unterschiedlichen Zeitpunkten anberaumt. Beck 2017, S. 213ff, S. 219.

[183] Beck 2017, S. 53, 61, 64, Anm. 272.

[184] Beck 2017, S. 27.

[185] Beck 2017, S. 250f, Anm. 250.

Spiegelkabinette besser geeignet zu sein, sowohl die künstlerische Selbstinszenierung als auch ein gewisses weibliches Traditionsbewusstsein im Schlossbau sichtbar zu machen.

3.4 Schloss Schönbrunn als Sommersitz und königlich-kaiserliche Residenz der Habsburger

Im Jahre 1569 erwarb Kaiser Maximilian II. (1527-1576) die sogenannte „Katterburg", die zuerst in den Besitz von Kaiser Ferdinand II. (1578–1637) überging, der sie seiner Gemahlin Eleonore von Mantua (1598–1655) als „Apanage" schenkte. Sie vermachte das Jagdhaus ihrer Nichte Eleonora Gonzaga-Nevers (1630–1686), die auch mit ihrem Sohn Kaiser Ferdinand III. (1608-1657) verheiratet war. Sie bezeichnete das Gebäude zuerst nach der Quelle, die den Hof schon seit 1612 mit Trinkwasser speiste, als „Schönbrunn" und ließ in seinem Schlossinneren 1642 einen repräsentativen Trakt im Stil des italienischen Frühbarocks gestalteten.[186] Ihr Domizil wurde allerdings 1683 durch türkische Truppen bis auf die Grundmauern zerstört. Seit 1688 widmete sich ein ehemaliger Schüler des italienischen Barock-Baumeisters Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) dem kaiserlichen Auftrag den Bourbonenpalast von Ludwig XIV. an Ort und Stelle zu übertreffen, nämlich Fischer von Erlach. Mit einer erfinderischen Synthese aus der Schlossarchitektur Versailles und persischen Palastbauten bewährte er sich in Wien als Hofarchitekt, wobei der seit 1696 errichtete herrschaftliche Neubau letztlich auf einer dezimierten Version seines ursprünglichen Entwurfs basierte (Abb. 17). Erst Kaiser Joseph I. ließ ihn zu einer repräsentativen Residenz ausbauen. Nachdem er verstorben war nutzte seine Gemahlin Wilhelmine Amalie von Braunschweig-Lüneburg (1673–1742) das Schloss noch als Sommer- und Witwensitz. Im Besitz von Kaiser Karl VI. seit 1728 wurde lediglich das Flachdach von 1735 bis 1737 durch ein Walmdach ersetzt.[187]

Etwa zu Beginn der Regierungszeit von Kaiser Leopold I. gestaltete Jean Trehet (1654–1740) die Parkanlage, die sich ursprünglich weit nach Süden bis zum „Gloriette-Hügel" erstreckte und die Aufmerksamkeit bereits aus der Fernsicht auf eine große vergoldete „Apollo-Quadriga" lenkte, die sich goldglänzend vom „Erlach-Bau",

[186] Beate Ellmerer: Schloss Schönbrunn, 1993, S. 4.

[187] Vgl. zur Baugeschichte von Schönbrunn grundlegend die umfangreich bebilderte Monographie Schönbrunns von Elfriede Iby und Alexander Koller, die sich besonders der Raumaufteilung und der Ausstattung in mariatheresianischer Zeit widmeten. Elfriede Iby/ Alexander Koller: Schönbrunn, 2000.

der im Jahre 1713 vollendet wurde, abhob. Abgesehen davon, dass sich die plastische Figurengruppe aus Bronze nicht erhalten hat, verwies sie auf eine herrschaftlich-repräsentative Koinzidenz, denn Kaiser Leopold I. hatte die Herrschaftsemblematik seines Feindes offensichtlich übernommen und damit begonnen, sich als „Apollo-Leopold“ verehren zu lassen. Die visuelle Zusammenführung der Fürsten mit männlichen Gottheiten des Olymps– vor allem Apoll, Zeus/ Jupiter, Hermes und Herkules, der sozusagen alles „Übel“ übertrumpfte– war damals zum ausschlaggebenden Charakteristikum fürstlicher Repräsentation geworden. Dies stellte auch Porträtmaler, die den Herrscher einerseits wirklichkeitsgetreu wiedergeben sollten und andererseits seine Tugenden darstellen mussten,[188] sowie die an den dekorativen Bildlichkeiten im Schloss beteiligten Hofmaler vor neue Herausforderungen. Auch die Symbolfarbe der Sonne sollte die Majorität des Habsburger Geschlechts aufwerten, und zwar als "Schönbrunner Gelb" der Schlossfassaden.[189] Von Erlachs ursprünglicher Konzeption sind die Schlosskapelle und der obere Teil des kleinen Saales in der „Blauen Stiege“ erhalten. Die ursprüngliche Disposition des Schlossinneren überliefert primär Fischer von Erlach Erlachs „Historische Architektur“ und Inventare von 1728.[190]

Über der namensgebenden Quelle des Schlosses ließ Maria Theresia von Österreich als Oberlandesregentin ein Brunnenhaus in der Parkanlage errichten. Dank erfolgreicher Instandsetzungsmaßnahmen kann das Quellwasser darin auch seit einigen Jahren aus der Vase einer weiblichen Brunnenfigur in das darunterliegende Becken abfließen und die vom deutschen Bildhauer Wilhelm Beyer (1725-1796) im griechisch-antikisierenden Stil geschaffene Nymphe Egeria charakterisiert den Ort wieder als „Nymphengrotte“ wie in mariatheresianischer Zeit. Abgesehen von dieser baulichen Anordnung und der Beibehaltung des Schlossnamens sind vom Nießbrauch und Ausbau des einstigen Schlosses durch italienische Adelsfrauen keine Spuren mehr hier zu finden. Schloss Schönbrunn erinnert heute vor allem an die Erzherzogin, die im Zeitalter des „Aufgeklärten Absolutismus“ hier nicht nur Intellektuelle empfing, wie den Dramatiker Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781) oder den Schriftsteller Johann Christoph Gottsched (1700–1766), sondern auch die anerkannten Pianisten

[188] Linsboth 2020, S. 174.
[189] Gordon Brook-Shepherd, Schönbrunn. Gipfelpunkt des Wiener Rokoko, S. 212-221, in: Sacheverell Sitwell (Hg): Berühmte Schlösser und Paläste. 1978, S. 213f. – Hansmann 1997, S. 50f.
[190] Zu sehen ist hier vor allem noch ein Deckengemälde, das die Apotheose Kaiser Josephs I. zeigt. Oskar Raschauer: Schönbrunn. Eine denkmalkundliche Darstellung seiner Baugeschichte. Der Schlossbau Kaiser Josephs I, 1960, S. 79ff. – Hansmann 2000, S. 111. – Ellmerer 1993, S. 5.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791) und Ludwig van Beethoven (1770–1827). Der berühmte Bonner Komponist schuf im hiesigen Schlosspark seinen „Fidelio“, als er in Wien lebte.

Zu feierlich Anlässen lud die Regentin gelegentlich auch Botschafter ein, die in der großen Galerie an einer „Minister- und Damentafel“ Platz nehmen durften.[191] Das höfische Schema, das seit 1741 in der Hofburg angewendet wurde, war auch in Schönbrunn etabliert: Die „große Gala“ wurde mit einem Gottesdienst eröffnet, gefolgt vom „appartement“. Am Nachmittag nahm die Regentin Gratulationen von Botschaftern entgegen. Seit 1745 beging Maria Theresia ihre Geburts- und Namenstage im Sommer in Schloss Schönbrunn, wo auch die Namenstagfeste von Franz Stephan größtenteils stattfanden, während sein Geburtstag weiterhin als „ganze Gala“ in der Hofburg anberaumt wurde.[192]

Nikolaus Pacassi (1716–1790), den Maria Theresia 1760 zum Oberhofbaumeister ernannte,[193] hatte seit 1742/43 zwei große Galerien, die als einzige Räume im Schloss mit Deckenfresken ausgeschmückt wurden,[194] in der Zentralachse Schönbrunns errichtet. Der Hofarchitekt gestaltete die Zimmer im Ostflügel mit Holzverkleidungen und Stuckdekorationen in Rokoko-Manier um und riss zudem eine Ehrentreppe ab. Im Winter 1743 errichtete Pacassi eine neue monumentale, zweiarmige Treppe, die zur Beletage des Schlosses führt, sowie eine Durchfahrtshalle im Mitteltrakt des Erdgeschosses. Mit der „Blauen Stiege“ schuf er einen neuen Zugang im Westflügel, der in das Zentrum des Hauptgeschosses und zu den repräsentativen Räumen im Ostflügel führt, die wie auch die Schlosskapelle bis 1746/47 fertiggestellt wurden. Mit dem Aufbau des Mezzanins fand der Generalumbau des Gebäudes 1749 seinen Abschluss. Von 1754 bis 1765, also noch zur Zeit Maria Theresias, erhielten die repräsentativen Schlossräume im Mitteltrakt und im Westflügel außerdem Neuausstattungen im damaligen Zeitgeschmack.[195]

Auch nach der vierzigjährigen Regentschaft der Kaiserin fanden in Schloss Schönbrunn bedeutende politische Ereignisse statt, die in die Geschichte eingingen.

---

[191] Beck 2017, S. 39-43.

[192] Zeremonielle Feierlichkeiten anlässlich singulärer Ereignisse, wie Geburten, Taufen und Beerdigungen, wurden dagegen weiterhin in der Hofburg abgehalten. Beck 2017, S. 84.

[193] Anna Mader-Kratky: Eine (er)bauliche Geschichte… S. 137-141, in: Iby/ Mutschlechner/ u.a. (Hg), 2017, S. 141.

[194] Beck 2017, S. 301f.

[195] Ellmerer 1993, S. 2, S. 6. – Thomas Trenkler: Sisi in Wien. Auf den Spuren der Kaiserin Elisabeth. 1993, S. 60. – Beck 2017, S. 306. Vgl. zur Datierung der verschiedenen Baumaßnahmen in Schloss Schönbrunn unter Maria Theresia, dies.: Residenz oder Lustschloss? Die Funktion des Schlosses Schönbrunn zur Zeit Maria Theresias (1740–1780), Satzinger/ Jumpers 2014, S. 93ff, S. 98.

Kaiser Franz Joseph I. (1768–1835) dankte in der Großen Galerie am 6. August 1806 ab und erklärte somit das „Heilige Römische Reich deutscher Nationen“ für erloschen. Als Kaiser Franz I. trug er allerdings zusätzlich die Krone des Kaisertums Österreich, um die Ranggleichheit mit Kaiser Napoleon I. zu erhalten, der zwischen 1805 und 1809 Wien erobert hatte. Nachdem das Kaisertum Österreich den im April 1809 begonnenen Koalitionskrieg gegen Frankreich verloren hatte, wurde der „Schönbrunner Frieden“ in der bayerischen Sommerresidenz geschlossen und am 11. November 1918 beendete der letzte österreichische Kaiser, Karl I, hier offiziell seine Regierungsgeschäfte. Nachdem die Republik ausgerufen wurde ging Schloss Schönbrunn in den österreichischen Staatsbesitz über. Bis 1955 wurden die Bauschäden behoben, die im Zweiten Weltkrieg durch Luftangriffe entstanden waren.[196]

3.4.1 Die Régence-Dekorationen der kaiserlichen Prunkgemächer unter Maria Theresia

Für die Rokoko-Gestaltung der Prunkräume verpflichtete die Bauherrin Architekten und Künstler aus dem deutschsprachigen Kulturkreis, aber auch viele, die aus Italien, Schweden und Holland stammten.[197] Während ihrer Regentschaft kam hier– aber auch in den Habsburger Schlössern Hof, Holitsch und Laxenburg– der Régence-Stil in den Schlossräumen zum Tragen.[198] Die Stil-Periode französischer Prägung dauerte etwa von 1730 bis 1760. Der Dekorationsstil wurde nach Philippe von Orléans (1674–1723) dem stellvertretenden Regenten des französischen Königs Ludwig XV, benannt und entspricht dem Stil des Rokoko. Die Architekten Jules-Hardouin-Mansart, Robert de Cotte (1656–1735) und Germain Boffrand (1667–1757) entwickelten im Palais Royal diesen neuen städtischen Kunststil, für den weiß oder gelb gefasste Wandvertäfelungen aus Eichenholz, feine verspielte Ornamente auf luxuriösen Spiegelrahmen und Möbeln charakteristisch sind.[199] Die homogen weiß-goldenen Rokoko-Verschalungen der Galerien im Zentrum, des „Karussellzimmers“ an der Hofseite und des Zeremoniensaals in Schönbrunn schuf der Stukkateur Albert Georg

[196] Iby/ Koller 2000, S. 253. – Hansmann 2000, S. 114f. – Ellmerer 1993, S. 8.
[197] Elfriede Iby/ Alexander Koller: Schönbrunn, 2000, S. 253.
[198] Ob der weiß-goldene Farbklang des Régence-Stils in den Staatsappartements der Hofburg auch ursprünglich so dominierte wie heute, ist unklar, da die französische Formgebung in Schlossausstattungen des 19. und 20. Jahrhunderts immer wieder zur Geltung gebracht wurde. Beck 2017, S. 245.
[199] Friederike Wappenschmidt: Der Traum von Arkadien… 1990, S. 76.

Bolla (1720–1774), dessen Vater, Johann Michael Bolla (1682–1759), schon seit 1739 als Hofstuckateur in den Diensten des Kaiserhofs gestanden hatte.[200] Einige Supraportengemälde, die noch in manchen Räumen auf der Südseite des östlichen Schlosstraktes zu sehen sind, hatte Maria Theresia extra beim österreichischen Barockmaler Paul Troger (1698–1762) bestellt. Auch Johann Wenzl Bergl (1718–1783) verschaffte sie Malaufträge: Seit 1766 malte der böhmische Barockmaler nicht nur einige Kabinette, die an einem Innenhof im südöstlichen Flügel in der Hofburg liegen, mit illusionistischen Landschaftsgärten aus sondern auch vier Zimmer im Erdgeschoss von Schloss Schönbrunn. Seine beachtlichen Wanddekorationen im „Goess-Appartement“ und „Kronprinzen-Appartement“ trugen dem Gartenzimmer in Schönbrunn den Beinamen als „Berglzimmer“ ein. Die 1891 hinter grauen Leinwänden freigelegten und 1965 restaurierten Wandmalereien dokumentieren mit großflächig illustrierten, idyllischen Naturlandschaften noch eine gewisse französische Prägung à la Jean Jacques Rousseau (1712-1778), der nicht nur als Philosoph der Aufklärung und der französischen Revolution Anerkennung fand, sondern auch ein Umdenken im Bereich der Pädagogik förderte (Abb. 18).[201] In *„Émil oder über die Erziehung“* begründete er 1762 seine Vorstellung vom Ideal-Leben auf einem ländlichen Anwesen und empfahl die Nähe zur Natur generell als förderliches Mittel der Sinneswahmehmung des Kindes.[202]

Die offizielle Imperial Tour im heutigen Schlossmuseum widmet sich allerdings vor allem den Räumen aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (Abb. 19). Sie beginnt zwar in den großen Galerien der Nobeletage, führt aber zunächst weiter in den westlichen Trakt, der 1848 erneuert wurde. 1854 wurden hier neue Wohnräume für Kaiser Franz Joseph und Elisabeth von Wittelsbach anlässlich ihrer Vermählung eingerichtet. Daher kam im Westflügel ein Centennium nach dem Beginn der letzten mariatheresianischen Bauphase das Neorokoko zum Tragen. Die heutige Besichtigung erfolgt, abgesehen von den zentral gelegenen Festsälen gleich zu Anfang, insofern von den jüngsten Schlossausstattungen und neuesten Raumkonzepten zu den Ältesten. Die vier großen Räume im Zentrum des Schlosses zeigen das Formenrepertoire des französischen Régence-Stils (1715–1730), der zugleich den Beginn des Rokokos im deutschen Schlossbau markiert. In den beiden

[200] Vgl. Albert Georg Bolla und Johann Michael Bolla, in: Rudolf Schmidt, Österreichisches Künstlerlexikon. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Wien: Tusch 1974–1980.
[201] Ellmerer 1993, S. 11.
[202] Jean Jacques Rousseau: Émil oder über die Erziehung, 4 Bde, Néaulme (Hg), Den Haag/ Amsterdam 1762.

zentral angelegten Galerien dominiert der Eindruck der homogen weiß-goldenen Schalung mit großen Kristallspiegeln. 1755 wölbte Pacassi die Decke der Großen Galerie aus, die an der Hofseite beginnt. Die Deckenfresken der Galerien wurden 1760 von Gregorio Guglielmi (1714–1773) ausgeführt. Albert Bolla variierte 1761 die charakteristische Rokoko-C-Form als Bestandteil der reich vergoldeten Stuckmarmorfassungen.[203] Guglielmi bemalte die 40 Meter lange Decke der Hauptgalerie mit einer Himmelszene, in deren Zentrum das Herrscherpaar schwebt, um ihre Regentschaft zu glorifizieren.[204] Maria Theresia und Franz Stephan werden von Allegorien und Personifikationen der habsburgischen Staatsgebiete begleitet, wie von der, als Friedensstifterin und militärischen Strategin charakterisierten, Personifikation von Österreich oder auch der Fruchtbarkeit Ungarns (Abb. 22).[205]

Maria Theresia ließ sich im Deckenfresko der Großen Galerie in einer metaphorischen Bildersprache als „Minerva“ huldigen, um sich mit dem „männlich“ konnotierten Bereich der Kriegs- und Waffenkunst in Verbindung zu bringen. Der italienische Maler beleuchtete Österreich als Friedens- und Kriegsmacht und verband das grundlegende Bildthema zudem mit aktuellen, bedeutenden Errungenschaften ihrer Regentschaft,[206] wie beispielsweise der Tiroler Salzgewinnung. In der, im Schlosszentrum an der „Großen Galerie“ anliegenden, „Kleinen Galerie“ visualisierte Guglielmi das Credo der Landesregentin mit Personifikationen der „Clementia“ und der „Iusticia“.[207] Diese Tugenden wurden seit der Antike durch „Minerva“, der römischen Göttin der Strategie und Weisheit, bzw. der griechischen (Pallas) Athene verkörpert. Sie wurde visuell auf Maria Theresia übertragen, um ihre positiven Charaktereigenschaften zu bekräftigen, wie Skulpturen, Gemälde und Kupferstiche dokumentieren.[208] Mit „sprechenden Darstellungen“, das heißt amazonenhaften Krönungsporträts und Visualisierungen der „Minerva“ mit römischem Kriegshelm, stilisierte sich Maria Theresia zur Kultfigur hoch. Die Freskenmalereien des italienischen Malers im Staatstrakt Schönbrunns bestätigen

[203] Elfriede Iby/ Werner Telesko: Schönbrunn und die Kunst des maria-theresianischen Rokoko, S. 122-136, in: Iby/ Mutschlechner (Hg) 2017, S. 125.

[204] Vgl. Abb. „Das Wohlergehen der Habsburgermonarchien“. Gregorio Guglielmi, 1761, zentrales Deckenfresko in der Großen Galerie von Schloß Schönbrunn, in: Iby/ Mutschlechner 2017, S. 36f, S. 130.

[205] Sandra Hertel: Ein einzigartiges Erzhaus… S. 94-105, Telesko/ Hertel/ u.a. (Hg), 2020, S. 94f. Vgl. Detail des Deckenfreskos der Großen Galerie in Schloss Schönbrunn von Gregorio Guglielmi, Allegorie der Fruchtbarkeit Ungarns, ebd. Taf. 26, [1760, SKB, 003023], S. 473.

[206] Ellmerer 1993, S. 17.

[207] Sandra Hertel: Die Panegyrik auf Maria Theresia. Zum Wechselverhältnis sprachlichen und visuellen Charakterisierungen, S. 148-173, in: Telesko/ Hertel/ Linsboth (Hg) 2020, S. 152.

[208] Das Bildmotiv wurde oft druckgrafisch reproduziert, vgl. z. B. die Kopie eines Gemäldes der Maria Theresia als Pallas Athene von Jean Étienne Liotard: Martin Tyroff, nach 1745, mit der Inschrift: „ROM. IMPERATRIX UNGAR. AC BOEM REGINA“. Sandra Hertel: Die Panegyrik… S. 148-173, in: Telesko/ Hertel/ Linsboth (Hg) 2020, S. 154f, vgl. ebd. Abb. 45.

ihre Herrschaft und das Habsburgische Imperium mit topischen Anspielungen im Sinne einer früh neuzeitlichen Panegyrik,[209] die künstlerische Werke zur Charakterisierung eines Herrschers hervorbrachte. Das Zurückgreifen auf panegyrische Texte in antiker Tradition war schon seit Ludwig XIV. üblich geworden, um die Tugenden des Herrscherpaares hervorzuheben. Guglielmi nahm den apotheotischen Ausdruck der Bildkompositionen, die von Le Brun 1686 im Versailler Staatstrakt ausgeführt wurden, um das französische Herrscherpaar als Friedens- und Kriegsmachte hoch zu stilisieren, verstehend in seiner Allegorie auf. Mit einer klaren räumlichen Trennung hatte der französische Maler allerdings noch den höheren Rang den der, als dem männlichen Staatsappartement zugehörig zu deutende, „Kriegsraum“ gegenüber dem „Salon des Friedens“ genoss, welcher zum weiblichen Staatsappartement zählte, als Vorgabe berücksichtigen müssen.

Im österreichischen Sitz der Habsburger vermitteln die Fresken Maria Theresia als politisch und militärisch kompetente Herrscherin, insbesondere durch ihre Verquickung mit der Ikonographie der römischen Kriegsgöttin, die außerhalb ihrer Reichsgrenzen auch von Christina von Schweden und Katharina II. von Russland frequentiert wurde, um sich verehren zu lassen. Maria Theresias Identifizierung mit „Minerva“ belegen auch die Darstellung auf der Wagentür des „Imperial Wagens“, der sich heute noch im Wiener Museum Wagenburg befindet, sowie die Medaille der 1692 gegründeten Wiener Akademie der bildenden Künste, die zu Regierungsbeginn der Landesregentin zunächst geschlossen; und 1751 wieder neu eröffnet wurde.[210] Die Ehrenmedaille der Akademie trägt die Inschrift „AUGUSTAE DONA MINERVA“ und gibt das Porträt der Regentin mit dem charakteristischen Helm der Göttin als Zeichen ihrer Schutzherrschaft wieder.[211]

Das östlich von der Großen Galerie liegende „Karussellzimmer“ erhielt seinen Namen nach einem großen, wandfesten Gemälde vom sogenannten „Damenkarussell“, das Maria Theresia am 2. Januar 1743 in der Winterreitschule der Hofburg veranstaltet hatte, um die Rückeroberung der böhmischen Metropole Prag zu feiern. Hierbei mussten die Damen auf kleinen „Karussellwagen“ in der Wiener Hofreitschule mit Degen auf die Attrappe eines „Türken-Kopfes“ einstechen, womit zugleich das

[209] Vgl. zum Begriff „Panegyrik“ grundsätzlich Sandra Hertel: Die Panegyrik… S. 148-173, in: Telesko/ Hertel/ Linsboth (Hg) 2020, S. 148.
[210] Sandra Hertel, Zwischen Hof und Akademie… S. 251-268, in: Telesko/ Hertel/ u.a. (Hg), 2020, S. 258.
[211] Vgl. ebd. Sandra Hertel S. 154, S. 158 und Stefanie Linsboth: Christliche und mythologische Identifikationen… S. 174, Telesko/ Hertel/ u.a. (Hg), 2020.

„Ringstechen“ als Wettkampf zu Pferde, an dem seit dem Mittelalter nur Herren teilnehmen durften, von der Regentin damals neu; und aus heutiger Sicht äußerst umstritten; interpretiert wurde.[212]

Im nachfolgenden „Zeremoniensaal“ fanden seit 1747 einige förmliche Veranstaltungen statt. Der 1758 mit großen Schlachtengemälden ausgeschmückte Raum wird auch als „Schlachtensaal“ bezeichnet.[213] Seit 1767 wird auch ein Hochzeitszyklus aus der Werkstatt Martin van Meytens d. J. auch die Vermählung des Erzherzogs Joseph II. mit Isabella von Bourbon-Parma präsentiert, seiner ersten Gemahlin, im Jahre 1760 (Abb. 23).[214] Meytens fünf Historiengemälde illustrieren den feierlichen Einzug der Braut, die rituelle Trauung des Paares in der Augustiner Kirche sowie die kaiserliche Familie und den kaiserlichen Hofstaat, während an der Südwand, wo sich noch bis 1778 der Thronbaldachin Maria Theresias befand, seit dem 19. Jahrhundert ein Staatsporträt der Regentin von großer Strahlkraft zu sehen ist. Martin van Meytens stellte sie um 1752 in einem edlen Kleid aus Brabanter Klöppelspitze dar– und zwar mit der „Stephanskrone“, der „böhmischen Wenzelskrone“ und dem auch als „Krone des Heiligen Leopolds“ bezeichneten „Erzherzogshut“ der Habsburger, also zusammen mit den Hauptinsignien ihrer Macht (Abb. 24). Der akribisch genaue Darstellungsmodus des Adelsporträts, wie auch vieler anderer Porträts in Habsburger Schlössern, lässt darauf schließen, dass in Meytens Werkstatt eine künstlerische Zusammenarbeit zur Regel wurde. Die einzelnen Spezialisten für Trachten und Herrschaftsinsignien, die unter seiner Aufsicht arbeiteten, wurden nur gelegentlich in der Quelle des „Geheimen Kammerzahlamts“ erwähnt, daher ist die Zuordnung von Porträts wie von Historiengemälden, die sich durch eine extreme Nahsichtigkeit auszeichnen und Meytens zugewiesen wurden nicht unproblematisch.[215] Feststellbar ist noch, dass ein Stockholmer Maler namens Sophonias de Derichs (1712–1772) die Adelstrachten ausführte, welche die Bilder aus der „Meytens-Werkstatt“ dokumentieren. Auch die metallisch glänzenden Partien in Meytens Bildkompositionen, wie Krone und Zepter, stammen vermutlich nicht von ihm, sondern von einem unbekannten Künstler. Jedenfalls boten die Hochzeiten der

[212] Monica Kurzel-Runtscheiner: „Das Damenkarussell“, WB 4, in: Iby/ Mutschlechner 2017, S. 322. – Vgl. idem Hertel, die sich allerdings auf das „Wienerisches Diarium“ bezog, in: Telesko/ Hertel/ u.a. (Hg), 2020, S. 55, Anm. 258.
[213] Beck 2017, S. 353f.
[214] Vgl. Hertel 2020, S. 256.
[215] Letzteres gilt auch für die von Jean Étienne Liotard ausgeführten Porträts der Kaiserfamilie. Vgl. Hertel 2020, S. 256f.

Erzherzöge seit den 1760er Jahren Anlässe für Gemälde-Bestellungen bei Meytens, die oft auch als Vorlagen für weitere Porträts von Familienmitgliedern dienten.[216]

Das Bildprogramm im „Grünen Zimmer“, das neben dem „Zeremoniensaal“ liegt, stellt seit 1763 das kaiserliche Jagd- und Reitvergnügen der Habsburger sowie kaiserliche Pferde vor. Dem bereits zu Lebzeiten renommierten „Kammermaler“ Philipp Ferdinand de Hamilton (1664–1750) und seinem Schüler Martin Rausch ist die visualisierte Jagdszene der höfischen Parforcejagd zu verdanken. Rausch vollendete 1752 das großformatige und eindrucksvolle Gemälde, wobei er die Bildkomposition seines Lehrers im Wesentlichen beibehielt. Im „Rösselzimmer“ werden außerdem zwanzig Pferdeporträts von Johann Georg de Hamilton (1672–1737) präsentiert, der sich wie sein Bruder auf Jagdszenen und Pferdedarstellungen spezialisiert hatte. Zwischen 1719 und 1725 malte er verschiedene „Lipizzaner-Hengste“ der, unter Karl VI. gegen Ende der 1720er Jahre in Wien erbauten „Spanischen Hofreitschule“ auf Kupferblech. Er handelte im Auftrag der Kaisergemahlin von Joseph I. von Österreich, Wilhelmine Amalie (1673–1742), die nach dem Tod ihres Gemahls Schloss Schönbrunn als Witwensitz bewohnte. Die von Maria Theresia bewahrte Pferdeporträt-Sammlung bezeugt ihr Traditionsbewusstsein, da sie die prominenten kaiserlichen Zuchthengste als besondere Habsburger Statussymbole dokumentiert.[217] Seit 1852 besteht die Einrichtung aus einer rekonstruierten wie gedeckten „Marschalltafel“, an der die höchsten Militärs auch ohne Beisein des Kaisers speisen durften. Hinter einer unauffälligen Tapetentür befindet sich zudem eine Wendeltreppe, die zu den Räumen des kaiserichen Hofmarschalls im Erdgeschoss führte. [218]

Die nachfolgenden Chinesischen Kabinette, die beidseitig an die „Kleine Galerie“ anschließen, dienten Maria Theresia als Konferenz- und Gesellschaftszimmer. 1760 erhielten sie Parkettfußböden mit kunstvollen Einlegearbeiten aus einheimischen und exotischen Hölzern, weißgoldene Boiserien und Spiegel, sowie vergoldete Bronze-Lüster.[219] Die Konsolen des vergoldeten Rahmenwerks präsentieren seither blau-weiße, chinesische und japanische Porzellane des 18. Jahrhunderts, aus dem Besitz der Kaiserin. Nach umfassenden Restaurationsmaßnahmen, die in den letzten Jahren

[216] Elfriede Iby/ Werner Telesko: Schönbrunn und die Kunst des maria-theresianischen Rokoko, S. 122-136, in: Iby/ Mutschlechner u.a. (Hg), 2017, S. 130-136. Vgl. Sandra Hertel/ Stefanie Linsboth: Maler im Dienste der Kaiserin. Maria Theresia als Reformerin und Mäzenin der Kunstproduktion, S. 142-147, ebd. Iby/ Mutschlechner 2017, S. 142ff, 145.
[217] Beck 2017, S. 307, S. 358, S. 404
[218] Ellmerer 1993, S. 22. – Trenkler 1993, S. 65.
[219] Iby/ Koller 2000, S. 107-110.

erfolgten, erstrahlt die weiße Boiserie des Ovalen Chinesischen Kabinetts, mit eingelassenen ostasiatischen Lacktafeln in feiner Goldmalerei, wieder in neuem Glanz. Im gegenüberliegenden Rundkabinett, wo die Kaiserin oft geheime Staatskonferenzen abhielt und sich oft mit dem Staatskanzler beriet, können insbesondere noch Original-Paravanttafeln mit verschiedenen Landschaften und unterschiedlichen Blumenmotiven, sowie bunte chinesische Bodenvasen bewundert werden (Abb. 25).[220]

Westlich des runden China-Kabinetts folgen die drei „Rosa-Zimmer“ mit Fenstern zur Gartenseite, die nach ihrer Ausschmückung mit großen Landschaftsgemälden durch den österreichischen Künstlers Joseph Roos (1726–1805) benannt wurden. Mit einer homogen weiß-goldenen Régence-Ausstattung dokumentieren sie den damaligen französischen Zeitgeschmack, ebenso wie der angrenzende Spiegelsaal Maria Theresias, der um 1755 mit sieben großen Kristallspiegeln ausgeschmückt wurde,[221] 1762 diente er wahrscheinlich als glanzvoller Rahmen für ein bedeutendes Ereignis am Hof in Schönbrunn, dem ersten Konzert des damals sechsjährigen Mozart. Durchschreitet man das anliegende Balkonzimmer in westlicher Richtung gelangt man in den „Gelben Salon“, der Maria Theresia auch als Schlafgemach diente. Sie hatte die tradierte Raumfolge im Habsburger Haus, die dem Kaiserpaar ein einziges, gemeinsames Schlafzimmer für das Fürstenpaar vorschrieb,[222] in ihrem Sommerdomizil offenbar aufgegeben.[223] Die Nähe zu ihren Kindern war ihr hier besonders wichtig, worauf zumindest die direkte Nachbarschaft ihres Schlafgemachs zum „Kinderzimmer“ verweist. Maria Theresia brachte seit 1747 alle Kinder der

[220] Foerster 1981, S. 157.
[221] Iby/ Koller 2000, S. 126.
[222] Das Herrscherpaar nutzte in der Hofburg ein gemeinsames königlich-kaiserliches Schlafgemach, das zwischen den beiden Staatswohnungen lag, wie auch das 1626 in der Madrider Palastanlage gestaltete Schlafzimmer der Habsburger. Beck 2017, S. 211, Anm. 239.
[223] Gemäß den von Beck aufgeführten Karten hätte das kaiserliche Schlafgemach sowohl in der südwestlichen als auch in der südöstlichen Ecke im ersten Stockwerk Schloss Schönbrunns liegen können, da sich hier jeweils kleine Eckkabinette befinden. Beck ging in erster Linie davon aus, dass das Schlafzimmer des Herrscherpaares von 1747 bis 1780 vor dem Eckkabinett an der Gartenseite im Ostflügel lag. Beck konstatierte eine generelle Trennung einer offiziellen, weiblichen und männlichen Raumfolge in Schönbrunn und dass Franz Stephan auf der östlichen Seite des Mitteltraktes im Piano Nobile über ein eigenes Appartement verfügte, da sich hier das „Vieux-Laque-Zimmer“ befindet, das er zu Lebzeiten regelmäßig genutzt hat. (Vgl. Beck 2017, S. 314, S. 338, Anm. 264.) Das ist so meiner Ansicht nach nicht eindeutig nachweisbar, denn ihre Auswertungen ergaben auch, dass sich Maria Theresia und Franz Stephan oft an verschiedenen Orten aufhielten, also getrennt voneinander geschlafen haben, somit dürften sie der– mit einer bestimmten Raumdisposition streng verbundenen– zeremoniellen Raumnutzung ihrer fürstlichen Schlafgemächer weniger Aufmerksamkeit geschenkt haben, als ihre Vorgänger. Fest steht, dass sich unter Maria Theresia in beiden Schlossflügeln jeweils drei Appartements befanden, deren Raumdisposition, abgesehen von den Vorzimmern, nahezu die gleiche war und die Regentin im Sommer häufig in ihrem Audienzzimmer übernachtet hat, und zwar noch zu Lebzeiten ihres Gemahls. Einiges spricht also dafür, dass die tradierte habsburgische Raumfolge, die dem Kaiserpaar eine gemeinsame Nutzung des fürstlichen Schlafzimmers vorschrieb, in Schloss Schönbrunn aufgegeben wurde.

Kaiserfamilie in Schönbrunn zur Welt, was für den Fortbestand ihrer Dynastie von immenser Bedeutung war und insofern Priorität gegenüber ihrer Staatspflicht, das höfische Zeremoniell in vollem Umfang abzuhalten, gehabt haben dürfte.[224] Das Original-Prunkbett der Kaiserin ist zwar verschollen, aber die Pastell-Porträts von „bürgerlichen“ Kindern, mit denen sie in ihrem Schlafzimmer eine persönliche Atmosphäre schuf, sind noch bewahrt. Erhalten hat sich auch ein Damenschreibtisch der einst ihrer jüngsten Tochter, Marie Antoinette, gehörte und mit seiner Formgebung im Louis-Seize-Stil den Übergang vom Rokoko zum Klassizismus veranschaulicht. In der Südwest-Ecke des Raums befindet sich die Tür zu einem kleinen Kabinett, das als „Frühstückszimmer“ diente und Mitte der 1750er Jahre mit Rokoko-Medaillons dekoriert wurde, die gestickte Blumen- und Insekten-Motive präsentieren. Die erhaltenen Stickereien waren von Maria Theresia, ihrer Mutter und ihren Töchtern selbst hergestellt worden.[225] Insofern dokumentieren die Blumenbouquets auch die Weitergabe des Stickens, als ein, mit „weiblicher“ Fingerfertigkeit assoziiertes, traditionelles Handwerk, das von der weiblichen Linie der habsburgisch-lothringischen Familie gepflegt wurde. Im nachfolgenden Raum sind vor allem Pastell-Porträts von den Kindern der Kaiserfamilie zu sehen, was auf seinen familiären Nießbrauch in mariatheresianischer Zeit verweist. Sie wurden von Jean Étienne Liotard (1702–1789) ausgeführt, der von 1723 bis 1736 Unterricht beim Historienmaler Jean Baptiste Massé (1687-1767) in Paris erhalten hatte, und zeigen zum Beispiel Joseph im Alter von elf Jahren. Mit solchen Porträtaufträgen für die Kaiserfamilie war dem Genfer Miniaturmaler etwa gegen Ende der 1730er Jahre der Durchbruch als Pastellmaler gelungen.[226]

Das benachbarte Speisezimmer bildet quasi die Schnittstelle zur Staatswohnung von Kaiser Franz Joseph (1830–1916), der am 2. Dezember 1848 gekrönt worden war, und seiner Gemahlin Elisabeth, und somit zu den kaiserlichen Ausstattungen, die im 19. Jahrhundert entstanden. Nach einem Gobelin, der Maria Theresias jüngste Tochter als französische Königin mit ihren Kindern präsentierte, wurde der Salon auch als „Marie-Antoinette-Zimmer“ bezeichnet. Kaiser Napoleon III. (1808–1873) hatte ihn

[224] Satzinger/ Jumpers 2014, S. 99.
[225] Iby/ Koller 2000, S. 126.
[226] 1762 führte Liotard noch Rötelzeichnungen von den zwölf Kindern der Kaiserfamilie in Wien an, die sich seit 1775 im Klagenfurter Elisabethinen Konvent befinden. Die hiesige Porträtsammlung wurde von der ältesten überlebenden Tochter des Habsburger Kaiserpaares, Erzherzogin Maria Anna, zusammengeführt und umfasst 135 Bilder der habsburgischen Familie. Eva Kernbauer, Aneta Zahradnik, Familienzusammenkunft in Klagenfurt. Die Porträtsammlung der Erzherzogin Maria Anna (1738–1789), S. 148-154, in: Iby/ Mutschlechner 2017, S. 148f. Vgl. ebd. zu „Jean Étienne Liotard“, Iby/ Telesko, S. 132-135.

einst Franz Joseph geschenkt, der seit 1867 staatsrechtlich als Kaiser und König bezeichnet wurde, um die Autonomie Ungarns zu betonen. Der Wandteppich wurde daher mit ein Adelsporträt des Habsburger Monarchen in Uniform ersetzt. Gepolsterte, mit rotem Samtstoff bezogene Stühle heben sich hier ansonsten elegant von der weiß-goldenen Boiserie der Wandverkleidung ab. Obwohl die nachfolgenden kaiserlichen Wohnräume für das Kaiserpaar im 19. Jahrhundert erneuert wurde, belegen Möbel im Formenkanon des Louis-Philippe-Stils vereinzelt, dass die Habsburger auch nach der mariatheresianischen Zeit viele exklusive Ausstattungselemente in Frankreich bestellten, um den aktuellsten kaiserlichen Ansprüchen fortwährend gerecht zu werden. Daher vergegenwärtigt der in süd-westliche Richtung fortgesetzte Schlossrundgang, sozusagen einer musealen Logik entsprechend, noch den Wandel vom „Wiener Rokoko“ zum imperialen Stil des Neorokoko.[227] Diese Beschreibung aber, soll eher der Erforschung der Wohnkultur von Kaiserin Elisabeth, alias „Sisi“, dienen, da auf sie im Zusammenhang mit der kaiserlichen „Hermesvilla“ in Lainz noch ausführlich einzugehen sein wird.[228]

Den Beginn des jüngsten Staatsappartements markiert der nach ihr benannte „Elisabeth-Saal“, der aus östlicher Richtung über den Gardesaal erreichbar ist und an seiner Südseite an das „Marie-Antoinette-Zimmer“ grenzt. Der Salon der Kaiserin erhielt mit rot-geblümten, zierlichen Polstersesseln und einer Chaiselongue eine elegante biedermeierliche Einrichtung. Besonders ins Auge fällt hier eine vergoldete österreichische Prunkuhr, die über ein spiegelverkehrtes Ziffernblatt auf der Rückseite verfügt, so dass die Zeit auch im großen Wandspiegel hinter ihr zu sehen ist.[229] Als Wandschmuck dient das bekannte Porträt der Kaiserin Elisabeth von Franz Schrotzberg (1811–1889), der sie als junge Frau mit blauem Schmuckband im Haar darstellte. Über dem Canapé hängt dagegen ein Adelsporträt mit eher offiziellem Charakter, das von einem Maler namens Hans Skallinsky als Ölgemälde ausgeführt wurde und die schöne Kaiserin mit wertvollem Ornat, das heißt einem Schmuck-Set aus Rubin-Collier und passendem Ohrschmuck, präsentiert. Weitere Bilder dokumentieren im Salon noch Kinder von Maria Theresia, beispielsweise Marie Antoinette, die 1768 von Joseph Kranzinger (1740–1772) im roten Jagdkostüm

[227] Beck 2017, S. 309.
[228] Vgl. in diesem Beitrag Kapitel 12.
[229] Eine ähnliche Uhr, die 1671 vom bayerischen Hofuhrenmacher Mayr angefertigt worden war, ist noch im fürstlichen Schlafgemach in der Hofburg in situ: Die „astrologische“ Standuhr ermöglichte mit seitenverkehrt angebrachtem Zifferblatt gleichfalls die Zeit in einem dahinter installierten Spiegel zu erkennen. Beck 2017, S. 251, Anm. 678.

porträtiert wurde. Die Auswahl der Adelsporträts basiert anscheinend auf persönlichen Interessen Elisabeths, jedenfalls kann mittels dieser Bildnisse keine richtige Kontinuität in der Herrschaft der habsburgisch-lothringischen Familie festgestellt werden.[230] Hinter einer Tür an der Nordseite des Saals liegt das kaiserliche Schlafgemach, das mit einer dunkelblau-weißen Tapete, Vorhänge aus Lyoner Seide und massiven Palisanderholz-Möbel 1854 für Franz Joseph und Elisabeth neu ausgestattet wurde, die es hauptsächlich zu Beginn ihrer Ehe genutzt hatten (Abb. 26).[231] Zur Ausstattung des anliegenden Toilettenzimmers gehört auch noch eine authentische „Psyche". Hierbei handelt es sich um einen, im 19. Jahrhundert erfundenen, Schwenkspiegel, der als elegant-feminines wie auch praktisches Zubehör vor allem die alltägliche, kosmetische Behandlung der Damenwelt erleichterte, zugleich aber auch in künstlerischen Werken aufgenommen wurde.[232] Eine Absperrung verhindert heute, dass man in einen Blick in den von „Sisi" sicher genutzten Spiegel werfen könnte, die einen beispiellosen Schönheitskult betrieben hat, der gewissermaßen zu ihrem Markenzeichen wurde (Abb. 27). Im anliegenden Stiegen-Kabinett, das Elisabeth als Schreibzimmer diente, ließ sie 1862 eine gusseiserne Wendeltreppe einbauen, die direkt in ihre privaten Gemächer im Erdgeschoss führte.[233] Das anliegende Terrassenkabinett leitet zur hofseitigen Raumflucht des Kaisers über, die man ehemals hauptsächlich über die Blaue Stiege und das Gardezimmer im westlichen Flügelbau erreichte. Sie beginnt mit dem auch als Billardzimmer genutzten Vorzimmer und führt in sein Arbeitszimmer mit angeschlossener Dienerkammer. Außerdem befindet sich hier ein von Franz Joseph

[230] Poszgai berichtete, dass in deutschen Schlössern oft Ahnengalerien zu finden sind, während die Habsburger vornehmlich aufwendige Gruften zu Ehren der Vergangenheit vorzogen, wie die 1622 eingeweihte Kaisergruft unter der Kapuzinerkirche in Wien belegt, wo die Gebeine von insgesamt 150 Habsburger Herrscher bestattet wurden. Er verwies auch auf die schwierige Quellenlage in diesem Zusammenhang. In Schönbrunn existiert jedenfalls keine Bildserie, die genealogische bzw. chronologische Informationen hätte übermitteln können, im Gegensatz etwa zur Ahnengalerie der Münchner Residenz, die das Geschlecht der Wittelsbacher Herrscher mit Fürstenporträts auf Kaiser Karl den Großen zurückführt, oder die "Ahnenfolge" im Treppenhaus der Brühler Sommerresidenz von Clemens August, der mit den Porträts der fünf Wittelsbacher Fürsten, die zwischen 1583 und 1761 den Kölner Kurstuhl innehielten, die Chronologie seiner altbayerischen Linie in Kurköln hervorhob. Martin Poszgai: Die Appartements des Kurfürsten Max Emanuel von Bayern in Boitsfort, Nymphenburg und Schleißheim. S. 47-55, in; Satzinger/ Jumpers 2014, S. 47, vgl. idem ebd. auch S. 107. – Hansmann, Wilfried: Das Treppenhaus und das Große Neue Appartement des Brühler Schlosses. Studien zur Gestaltung der Hauptraumfolge, Diss.-Schr. Bonn 1969/ Düsseldorf 1972. – Lorenz Seelig, Die Ahnengalerie in der Münchner Residenz. Untersuchungen zur malerischen Ausstattung, in: Quellen und Studien zur Kunstpolitik der Wittelsbacher vom 16. bis 18. Jahrhundert, München 1980, S. 253-331.

[231] Ellmerer 1993, S. 14.

[232] Siehe beispielsweise „Nana", 1877, Edouard Manet, Öl/Lw, 154x115 cm, Hambuger Kunsthalle. Vgl. Werner Hofmann: Nana- Mythos und Wirklichkeit, Köln 1973.

[233] Die Treppe wurde 1917 wieder entfernt. Elisabeth standen im Erdgeschoss noch ein großer Salon und ein Turnzimmer zur Verfügung, sowie seit 1864 ein weiteres Zimmer an der Gartenseite, mit Möbeln in ihrer Lieblingsfarbe Lila. Trenkler 1993, S. 62f.

separat genutztes Schlafzimmer mit einem schlichten Eisenbett. Die Wohnräume des Kaiserpaares in der Staatswohnung des westlichen Trakts dokumentieren noch den gestalterischen Wandel, der sich durch den zunehmenden Rückzug österreichischer Regenten ins Private innerhalb des Schlosses vollzog.

Nach der Durchquerung der Galerien im Schlosszentrum führt der Weg ohne weitere Umschweife zu den erhaltenen Prunkräumen im östlichen Trakt, die sich noch in den zeitlichen Kontext der Regierungszeit Maria Theresias stellen lassen. Auf dieser Seite des Schlosses setzt sich auch die aktuelle Besichtigung in der imperialen Raumfolge des Hochbarocks fort; beginnend mit dem „Blauen Chinesischen Salon", der in mariatheresianischer Zeit als „Ratsstube" diente. Bezeichnend für den Salon wurden seine blauen Tapeten aus chinesischem Reispapier, die fernöstlichen, figürliche Tuschezeichnungen präsentieren und seit 1806 eine Nussbaumvertäfelung ersetzen (Abb. 28).[234] Südlich von ihm liegt die ehemalige „Retirade" von Kaiser Franz I. Stephan, an den seit 1769 ein großes Adelsporträt erinnert, das die Regentin nach seinem Tod bei Pompeo Batoni in Auftrag gegeben hatte.[235] 1770 ließ die Kaiserinwitwe den von ihrem verstorbenen Gemahl als Arbeitszimmer genutzten Raum mit einer Nussholz-Boiserie und schwarz-goldenen Lackmalereien aus Peking neu vertäfeln, die Pagoden, Landschaften und Pflanzen präsentieren, und nannte ihn fortan „Vieux-Laque-Zimmer"[236]– anstatt die Bezeichnung „Retirade" als einen tradierten Terminus beizubehalten, der in direktem Zusammenhang mit dem zeremoniellen Kontext am Wiener Hof steht und insofern geeigneter gewesen wäre, Franz Stephans Rolle als Kaiser ein Denkmal zu setzen.[237] Mit drei Gemälden aus der Hand des Römers Batoni bestätigte Maria Theresia hier vor allem ihre eigenen künstlerischen Netzwerke in Italien, zusammen mit Bildnissen der Habsburger Kaiser Leopold und Joseph.[238]

Die benachbarte Kammer diente Napoleon Bonaparte während seiner Besetzung von 1805 bis 1809 als Schlafzimmer, wie zuvor schon Maria Theresia und Franz

[234] Ellmerer 1993, S. 24.
[235] Hansmann 2000, S. 115.
[236] Foerster 1981, S. 157f, S. 160.
[237] Vor der Erneuerung seines Arbeitszimmers brachte die Witwe ihre Wertschätzung für den Kaiser dadurch zum Ausdruck, dass sie die Innsbrucker Hofburg 1765 durch Pacassi zum Memorialbau umfunktionieren; und sein dortiges Sterbezimmer durch Pacassi zu einer Kapelle umbauen ließ. 1772 gab der Baumeister sein Amt auf. Anna Mader-Kratky: Eine (er)bauliche Geschichte… S. 137-141, in: Iby/ Mutschlechner 2017, S. 141.
[238] Iby/ Telesko, in: Iby/Mutschlechner (Hg), 2017, S. 126.

Stephan.[239] Daneben befindet sich ein Gendenkzimmer für den österreichischen Erbprinzen, den Herzog von Reichstadt (1811-1832). Er war der einzige legitime Sohn des Diktators, den er in seiner zweiten Ehe mit Marie Louise von Österreich (1791-1847), der Tochter des Habsburger Kaisers, gezeugt hatte. Insbesondere eine präparierte Haubenlerche, die Napoleon Franz Bonaparte als Spielzeug diente, erinnert hier noch an den Prinzen.[240] Im Zuge der Wiener Weltausstellung wurde das „Napoleon-Zimmer“ 1873 mit Brüsseler Tapisserien im Stil des Barock geschmückt, die aus konservatorischen Gründen erst kürzlich vor den Wänden installiert wurden, und zwar hinter Glas. Das anschließende kleine Eckzimmer an der Gartenseite ist dagegen noch als „Chinesisches Porzellankabinett“ ausgestattet wie in mariatheresianischer Zeit, mit blau-weiß bemalter Rokoko-Boiserie, Porzellan-Leuchtern und einer Porzellan-Uhr.[241] Das wandfeste Rahmenwerk wurde zwischen 1763 und 1765 gestaltet und basiert auf zierlichen Girlanden-Formen, in die 213 blau-weiße, ostasiatische Genreszenen eingelassen wurden. Als Vorlagen der Motive, die ein idealisiertes Bild Chinas wiedergeben, kommen Stichwerke von Françoise Boucher (1703–1770) und Jean Baptiste Pillement in Frage (1728–1808), welche den „goût hollondaise“ in französischer Rokoko-Manier neu ausgelegt hatten. Die „China-Zimmer“ stechen im Schloss Maria Theresias hervor, denn Chinoiserien, die als Druckgrafiken in Europa verbreitet wurden, waren damals besonders beliebt. Die Zimmer-Ausschmückung ihres Schreibzimmers belegt insbesondere die Teilhabe von Franz Stephan und den Töchtern der Kaiserfamilie an seiner künstlerischen Gestaltung, da die mit blauer Gouache auf Papier übertragenen, „indianischen Szenen“ von ihnen stammen, wie ihre Signaturen bezeugen.[242] 1772 ergänzte Maria Theresia die Chinoiserie mit Porträt-Medaillons, die Franz I. Stephan, Isabella von Parma, Maria Christina und Albert von Sachsen-Teschen zeigen,[243] da ihnen offenbar die 59 Gouachen im anliegenden Miniaturen-Kabinett zu verdanken sind, bei denen es sich ausnahmslos um genehmigte Nachahmungen von niederländischen und

[239] Der Zugang zum Appartement der Bauherrin war zu ihrer Zeit nur über die „Blaue Stiege“, die großen Galerien sowie dem, auch als „Karussellzimmer“ bezeichneten, Zeremonialsaal möglich gewesen, was sie dazu veranlasst haben könnte, neben diesem Schlafzimmer auch andere Schlossräume in Schönbrunn als Ruhezimmer zu nutzen. Elfriede Iby/ Werner Telesko: Schönbrunn und die Kunst des mariatheresianischen Rokoko, S. 122-136, in: Iby/ Mutschlechner 2017, S. 123f.

[240] Der österreichische Erbprinz war am Hof in Schloss Schönbrunn aufgewachsen und hier im Alter von 21 Jahren verstorben. Ellmerer 1993, S. 28.

[241] Ellmerer 1993, S. 32.

[242] Iby/ Koller, 2000, S. 139.

[243] Beck 2017, S. 357f, Anm. 438f.

italienischen Vorlagen handelt.[244] Dagegen hat sich Maria Theresia die Neuausstattung des nachfolgenden „Millionenzimmers“, das auch als „Feketinzimmer“ bezeichnet wird, im Jahre 1767 über eine Millionen Gulden kosten lassen, was an der Rokoko-Boiserie aus erlesenem Rosenholz liegt, die mit 60 vergoldeten Kartuschen als Rahmenwerk für persische Miniaturmalereien dient (Abb. 29). Die auf Pergament gemalten Motive veranschaulichen Jagdvergnügen, Kriegs- und Haremsszenen des indischen Mogulreiches, da sie zu ihrem Schutz aufwendig unter Glas gelegt wurden (Abb. 30). Aus mariatheresianischer Zeit stammen hier noch die Platte eines Konsoltisches mit Intarsien, der Rokoko-Deckenleuchter und ein Kaminschirm.

Im nachfolgenden „Gobelinsaal“, der als Audienzzimmer diente, vergegenwärtigt seit 1873 eine Tapisserie mit niederländischen Volksszenen ihre ursprüngliche Wichtigkeit als dynastisch-repräsentatives Ausstattungselement bei offiziellen Empfängen (Abb. 31). Die Motive dieses, von David Teniers dem Jüngeren (1610–1690) hergestellten, Brüsseler Wandbehangs passen zu den älteren genrehaften Dekorationen der Bezüge von sechs gepolsterten Stühlen des 18. Jahrhunderts, die auf die 12 Monate des Jahres verweisen.[245] In den 1770er Jahren gehörten noch ein Sofa, sieben Lehnstühle, ein „Nachtzeug-Sessel“, drei Kommodenkästen, ein kleiner Betschemel mit Kruzifix und sowohl ein Prunkbett als auch ein Rastbett zur Raumausstattung Maria Theresias.[246] Somit dürfte sie den Saal nicht nur als Audienzzimmer genutzt haben, sondern gelegentlich auch als Schlafzimmer.

Die angrenzende Bibliothek mit einer Wandbespannung aus rotem Stoff wurde von der Mutter von Kaiser Franz Joseph, Erzherzogin Sophie, als Schreibzimmer genutzt. Im anliegenden Terrassenkabinett an der nordöstlichen Ecke ist seit 1758 eine Boiserie mit vertikal arrangierten Blumengirlanden zu sehen, die auf einem Entwurf von Johann Zogelmann basiert, einem Landschafts- und Stilllebenmaler.[247] Das Deckenfresko präsentiert einen Himmelsausblick, der von Architekturen umgeben ist und von Putten bevölkert wird. Glanzlicht der Zimmereinrichtung ist ein kostbarer Konsoltisch mit einer fein ziselierten Metallplatte, die Chinoiserien und farbige Flächenverzierungen aus Perlmutteinlagen zeigt. Als Eckraum leitet das Kabinett zum

[244] Drei dieser Gouachen wurden 1805 entfernt und später durch andere Darstellungen ersetzt, die stilistisch zu den übrigen Miniaturbildern der Raumausstattung passen. Iby/ Koller 2000, S. 118

[245] Katja Schmitz von Ledebur: Fort jolie– zwischen Tradition und Vergnügen. Die Stellung der Brüsseler Tapisserien unter Maria Theresia, S. 243-250, in: Telesko/ Hertel/ Linsboth (Hg): Die Repräsentation… 2020, S. 243, S. 248ff.

[246] Marina Beck zufolge befand sich hier ursprünglich auch ein Baldachin an der Südwand, ähnlich wie im „Zeremoniensaal“. Beck 2017, S. 357, Anm. 431.

[247] Beck 2017, S. 358.

hofseitigen Schlafzimmer über, in dem der nachmalige Kaiser Franz Joseph 1830 geboren wurde. Das 1736 hergestellte Prunkbett Maria Theresias steht allerdings erst seit 1980 hier. Es stammt eigentlich aus der Hofburg, wo es anlässlich der Entbindungen Maria Theresias wiederholt im Spiegelzimmer aufgebaut worden war, um ihr als Kind- und Wochenbett zu dienen.[248] Das Bett zeigt noch eine Garnitur aus rotem Samt mit kostbarer Goldstickerei, dem die Wandbespannungen des „Reichen Zimmers“ mit gestickten Architektur-Applikationen entsprechen (Abb. 32). Es diente in der „Camera ricca“ vor allem morgendlichen Audienzen der Kaiserin, die sich auch als stolze Mutter mit ihren neugeborenen Kindern präsentierte.

Auf das anliegende „Franz-Karl-Appartement“ an der Hofseite[249] folgen wieder die schon erörterten vier Räume im Zentrum des Schlosses, die aufgrund des weiß-goldenen Dekorationsstils als eine großzügige Einheit erscheinen. Ähnlich wie im imposanten Spiegelsaal von Schloss Versailles dominiert in den Galerien des Mittelbaus der Eindruck großer Kristallspiegel, während in den beiden gerundeten Kabinetten, die 2017/18 aufwendig restauriert wurden, vor allem der Kontrast zwischen den edlen Lacktafeln mit Chinoiserien in dunklen Farbtönen und den weißen Wandvertäfelungen prägnant zur Geltung kommt. Die ältesten erhaltenen Ausstattungen Schönbrunns zeigen kunstvoll geschnitzte Boiserien und vergoldetes schnörkeligem Stuckrahmenwerk im späten Rokoko-Stil. Sogar einige authentische Polstermöbel und Tische aus heimischer Produktion, Kristallspiegel, Lüster, Gobelins, Fußbodenmosaike und Öfen finden sich noch in den Prunkräumen und Kabinetten, in denen Maria Theresia einst wohnte und regierte.[250]

Im Schlossparterre ließ sie ein an der Südseite liegendes Gartenappartement, das aus vier Räumen besteht, für ihre Kinder Maximilian Franz und Maria Elisabeth ausstatten. Johann Wenzel Bergl malte die Wände dieser Wohnräume im Auftrag der Kaiserin zwischen 1768/69 und 1778 mit einer illusionistischen, raumübergreifenden Naturkulisse aus, die von einer natürlichen Landschaft über einen Garten bis hin zu einer Pergola führt, wobei die verschiedenen Orte bzw. Räume durch eine gemalte Balustrade verbundenen sind. Die „Scheinlandschaften“ kombinieren

[248] Eva B. Ottilinge: Das Paradebett Maria Theresias im „Reichen Schlafzimmer“ in der Wiener Hofburg, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Bd. 51, 1997, S. 648-655. – Vgl. zum Bett als höfisches Möbel in der fürstlichen Repräsentation der Frühen Neuzeit: Informationsblätter aus dem Salzburger Barockmuseum zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts, Bd. 48/49, 2007, S. 162-175.

[249] Erzherzog Franz Karl nutzte hier zuletzt ein Schreibzimmer, einen Salon und das, auch „Wildschweinzimmer“ bezeichnete, Jagdzimmer. Foerster 1981, S. 157-160, S. 205.

[250] Raschauer 1960, S. 40ff. – Ellmerer 1993, S. 11. Einige Möbel und Objekte aus mariatheresianischer Zeit befinden sich auch noch im Schloss-Museumsdepot und zugehörigen Restaurations-Werkstätten.

Architekturelemente und Draperien mit kontrastreichen Motiven aus Fauna und Flora. Einige davon vergegenwärtigen als „Memento-mori-Symbole“ die Vergänglichkeit des Lebens, wie überreife Äpfel und Trauben oder auch ein Kaninchen, das zwar Fruchtbarkeit und Wohlstand verkörpert aber neben einem Fliegenpilz veranschaulicht wird, der die Sterblichkeit vor Augen führt. Noch farbenprächtiger sind Naturszenerien, die mit expressiven Palmen, Orchideen und Papageien eine exotische Lebenswelt darstellen.[251] In diesen Gartenzimmern, wie auch in den mit ähnlichen Naturdarstellungen ausgemalten privaten Räume, die an der Ostseite im Erdgeschoss liegen, konnte sich die Kaiserfamilie ausgiebig mit den Naturformen der Botanik beschäftigen.

Auf das noch in der Hofburg angewendete Dekorations-System aus gemalten und eingerahmten Gemälden, die in Boiserien eingelassen wurden, verzichtete Bergl in Schönbrunn zugunsten eines überbordenden Naturpanoramas.[252] Auch im Erdgeschoss des Blauen Hofs gestaltete der Maler vergleichbare „Naturräume“. Hier verlieh er etwa dem sogenannten Laxenburger Treppenaufgang im Nordflügel das Erscheinungsbild einer grünen Holzlaube.[253] In den österreichischen Gartenzimmern favorisierte Maria Theresia offenbar Papageien, Singvögel und Blumen als Dekorationsfomen– ähnlich wie Sibylla Augusta von Baden-Baden, die solche Motive zwischen 1710 und 1712 als „Pietra-Dura-Arbeiten“ in die Mosaike der Deckendekorationen und Stuckmarmorböden einiger Prunkräume in ihrem Rokoko-Landsitz integrierte.[254] Ländlich-idyllische Dekorationsformen zeigen sich ebenfalls im „Compangniezimmer“ der Luise Karoline von Hochberg (1767–1820) in Schloss Schwetzingen, sowie in einigen französischen Wohnräumen von der jüngsten Tochter der österreichischen Regentin. Mit verspielten, phantastischen Mustern aus Pflanzenranken, Blumen und Vögeln setzte Marie Antoinette als Königin von Frankreich neue höfische Standards und insbesondere Polstermöbel in Szene. Von ihr gingen die letzten ausschlaggebenden Impulse aus, die für die Umgestaltungen Versailles im „Louis-Seize-Stil“ bestimmend wurden. Farbenprächtige „Millefleurs-Muster“ aktueller Möbel erinnern zum Teil noch an ihren romantischen französischen Stil, der immerzu nachgeahmt oder neu ausgelegt wurde. Da seine stimulierend

[251] Iby/ Telesko, 2017, in: Iby/ Mutschlechner 2017, S. 126f. – Foerster 1981, S. 157, Abb. 74.
[252] Antje Grancy: Senardensde: Illusionistische gemalte exotische Landschaftsräume des späten 18. Jahrhunderts in Österreich, (S. 141-151), Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Bd. 44, 1990, S. 146.
[253] Beck 2017, S. 542.
[254] Foerster 1981, S. 120, S. 206, Abb. 23- 24.

feminine Wirkung heute sozusagen wieder „en vogue“ ist, erscheinen solche romantischen Designs beinahe zeitlos. Marie Antoinette trug dazu bei, dass französische Prunkmöbel als exquisite Zeugnisse französischer Wohnkultur an europäischen Höfen erkannt und geschätzt wurden. Obgleich ihr Leben im Zuge der französischen Revolution, die von 1789 bis 1799 dauerte und zur offiziellen Abschaffung der Monarchie und Stände führte, unter der Guillotine endete, wurden exquisite Möbel aus Frankreich noch bis zum 19. Jahrhundert als höfische Statussymbole gehandelt und erzielen– je nach Zustand– heute noch Höchstpreise im Auktionshandel, wenn sie nicht als Museumsexponate in Schlössern und Schossdepots zu finden sind. Der Formenkanon des Rokoko wurde in Wien seit den 1760er Jahren zunehmend vom Frühklassizismus abgelöst, während außerhalb der Metropole der Spätbarock mit lokaler Ausprägung dominierte, daher ist eine klare Abgrenzung als „Marien-Theresien-Stil“, wie von Eduard Lesching 1912 vorgeschlagen, keinesfalls möglich.[255]

[255] Hellmut Lorenz: „Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich“, S. 219-302, in: Barock, München/London/New York 1999, S. 231-234. – Eduard Lesching: „Theresianischer“ und „Josephinischer Stil“, S. 453-563, in: Kunst und Kunsthandwerk, Bd. 15, 1912, S. 500f.

4. Kurbayrischer Schlossbau in München und Oberschleißheim – Wittelsbacher Sommersitze und die Einflussnahme bayrischer Adelsfrauen

Einige erhaltene weibliche Raumfolgen und ihre Ausstattungen ermöglichen in verschiedenen Schlössern Bayerns Rückschlüsse auf die Lebensverhältnisse von Adelsfrauen und ihre individuellen künstlerischen Interessen zu ziehen, doch besonders die Damenappartements in Schloss Nymphenburg und Schloss Amalienburg in München sind diesbezüglich besonders aufschlussreich.

Mit neunzehn nebeneinandergereihten Baugliedern erreicht die Architektur der Nymphenburger Schlossanlage eine Ausdehnung von 650 Metern, somit ist sie sogar 70 Meter länger als Schloss Versailles in Frankreich. Der einstige Sommersitz der Wittelsbacher wurde im Laufe von hundertfünfzig Jahren zwar ständig weiterentwickelt, doch der zentrale Hauptbau beglaubigt als Denkmal mit imposanten Freitreppen, gliedernden Pilastern und hervortretenden Fensterbekrönungen noch authentisch die einstige absolutistische Macht bayrischer Herrscher. Der Mittelbau der Nymphenburg, in dem sich noch die ältesten staatlichen Wohnungen befinden, erscheint zudem durch seine fünf, die übrigen angeschlossenen Gebäudeteile überragenden, Geschosse betont (Abb. 33).[256] Die Schlossstadt im Münchener Bezirk Neuhausen-Nymphenburg entstanden in etwa hundert Jahren. Sie wird von Osten in einer Entfernung von etwa zwei Kilometern durch einen Kanal eingeleitet, der die Mittelachse der Anlage bildet und sich hinter dem Schloss als Mittelkanal des Gartens fortsetzt. Seit 1715 wird er von zwei symmetrisch angelegten Alleen flankiert. Das Hauptgebäude und die anschließenden Pavillons erhielten im frühen 19. Jahrhundert monochrome Fassaden mit einheitlichen Anstrichen in gebrochenem Weiß (Abb. 34). Zuvor waren die Pilaster und Lisenen graugrün getönt und nur die verputzten Wandfüllungen in Weiß gehalten, wie alte Ansichten und Beschreibungen bezeugen. Das kurbayerische Wappen des Mittelpavillons wurde bereits unter Kurfürst Ferdinand Maria (1636–1679), der von 1651 bis 1679 regierte, in heraldischen Farben gestaltet und reich vergoldet.[257]

[256] Luisa Hager: Nymphenburg. Schloss, Park und Burgen.1955, S. 5.
[257] Kreisel 1944, S. 8f, S. 11f.

4.1 Weibliche Raumfolgen der Barockanlage Nymphenburg in München

1650 waren Ferdinand Maria und Maria Henriette Adelaide (1636–1676) miteinander verheiratet worden, wobei der Bräutigam damals von seinem Bruder vertreten wurde. „Adelheid“, wie sie in Deutschland auch genannt wurde, war die Tochter des Herzogs Victor Amadeus von Savoyen und der Maria Christina von Frankreich.[258] Erst zwei Jahre nach der offiziellen Eheschließung, nämlich am 21. Juni 1652, zog die sechzehnjährige Turiner Prinzessin mit ihrem Gefolge in München ein. Vier Tage darauf wurde die Hochzeit des gleichaltrigen Paares noch feierlicher vollzogen. Nach der Geburt ihres ersten Kindes, Maria Anna Christina Viktoria (1660–1690), begab sich die dichtende, musizierende und Ballett tanzende Adelaide zur Kur nach Bad Heilbrunn im Tölzer Land, wo man eine Quelle nach ihr benannte. 1662 brachte sie schließlich auch den lang ersehnten Erbprinzen, Maximilian Emanuel, zur Welt.[259] Anschließend gab das Kurfürstenpaar die neue Theatiner-Hofkirche in München in Auftrag. Die Kurfürstin erhielt außerdem die ehemalige Hofmark „Kemmertin“, westlich von München, als Wochenbettgabe von ihrem Gemahl und ließ auf diesem Terrain seit 1664 ein Landschloss im Stil einer italienischen „Villa Suburbana“ errichten, und zwar durch Agostino Barelli aus Bologna (1627–1697), der als Architekt zuvor am Neubau der Theatinerkirche beteiligt war.[260] Ein historischer Stich von Michael Wening (1645–1718) aus dem Jahre 1701 gibt noch die äußere Gestalt des „Adelaideschlosses“ mit doppelt geflügelten Freitreppen an der Stadt- und Gartenseite sowie dem ursprünglichen Walmdach wieder (Abb. 35). Barelli hatte auch für Treppen im Schlossinneren gesorgt, die zum Festsaal auf der Beletage führen, unter anderem für die beiden schmalen „Schnecken-Treppen“ zu seinen Seiten, den sogenannten „scale secrete“. Seinerzeit wurde auf jeden Fall die symmetrische Raumdisposition des Mitteltrakts auf rechteckigem Grundriss angelegt,[261] bevor der Architekt Enrico Zuccalli den „Gartenpalazzo“ ab 1673 zu einem großen Flügelbau mit Vorhof erweiterte.

Das gebundene System aus angebauten und mit Galerien verbundenen Pavillons war besonders vom Petit Trianon in Versailles und dem niederländische Schloss Het Loo

[258] Adelaides Mutter Christina war die Tochter von König Heinrich IV. von Frankreich und somit die Schwester des französischen Monarchen Ludwig XIII. Hager 1955, S. 9.
[259] J. Kalich: Schloss und Park Nymphenburg, München 1963, S. 4f.
[260] Hansmann 2000, S. 131.
[261] Hager 1955, S. 11.

beeinflusst.[262] Die Bauherrin bezeichnete ihr Landhaus als „Borgo delle Ninfe“ und „Nymphenburg“ und stattete dementsprechend die Fürstenwohnungen im Hauptgeschoss mit geschnitzten Kassettendecken aus, die als Rahmenwerk für atmosphärische Darstellungen mythologischer Szenen mit Nymphen dienten. Bei Antonio Triva (1626–1699) und Antonio Zanchi (1631–1722) gab sie ein übergreifendes Bildprogramm zum Thema „Nymphen“ in Auftrag, das die Maler mit Plafondgemälden umsetzten, die teilweise erhalten sind.[263] Zeitgenössische Nymphenromane und Schäferspiele entsprachen zwar dem damaligen Zeitgeschmack, Adelaides Erfindungsgabe scheint jedoch besonders von einem Gedicht des jesuitischen Predigers, Historikers und Theologen Abbé Emanuel Tesauros (1592–1675) angeregt worden zu sein, der sich auf die Rhetorik von Aristoteles berief. Sie erwähnte jedenfalls Tesauros „Erfindungen für Nymphen“ 1675 in einem Brief. Von diesem übergeordnetem Thema für das Bildprogramm wichen die Plafondgemälde in den Eckkabinetten ab, die bei Zanchi in Auftrag gegeben wurden. Obwohl diese verschollenen Deckenbilder bis 1763 existierten, sind sie nur noch in einem Inventar aus dem Jahre 1758 verzeichnet. Demzufolge hatte der venezianische Künstler im Eckzimmer des Südflügels Adelheid inmitten ihrer Hofgesellschaft vorgestellt und ein allegorisches Deckenbild im gegenüberliegenden Kabinett ausgeführt, das den Kurfürsten in Gestalt eines Astronoms mit Krone präsentierte.[264] 1675 wurde damit begonnen, die damals im Rohbau fertiggestellten Schlossräume in der Nymphenburg auszustatten. Daran konnte sich die Kurfürstin jedoch nicht mehr erfreuen, da sie seit dem Brand in der Münchner Residenz im Jahre 1674 unter einer Rauchvergiftung gelitten hatte, an deren Folgen sie am 13. Juni 1676 im Alter von vierzig Jahren verstarb.[265] Wie zuvor schon ihre Mutter, die in Savoyen „Madame Reale“ genannt wurde, tat auch Adelaide sich als Bauauftraggeberin hervor und engagierte vornehmlich italienische Baumeister und Künstler, wie noch der damalige Schriftwechsel der Kurfürstin mit dem Hof in Turin dokumentiert. Ihr gilt zudem der Verdienst, die „ernste“ Form der italienischen Oper, das heißt die „opera seria“, im Münchner Komödienhaus am Salvatoreplatz eingeführt zu haben.[266]

[262] Kalich 1963, S. 6.
[263] Kreisel 1944, S. 9, S. 22.
[264] Hager 1955, S. 12, Anm. 15.
[265] Elisabeth Jeanette Luin: Das künstlerische Erbe der Kurfürstin Adelaide in ihren Kindern, Enkeln und Urenkeln in Festgabe für S.K.H. Kronprinz Rupprecht von Bayern, 1953. – Vgl. Hager 1955, S. 9ff, Anm. 6 und 7. – Siehe zur Kurfürstin Adelheit auch Kalich 1963, S. 4f.
[266] Hager 1955, S. 10, Anm. 9.

Max Emanuel II, der nachfolgende Kurfürst, war Statthalter in Brüssel gewesen, wo er den Architekten Germain Boffrand (1667–1754) für sein Jagdschloss „Boitsfort“, (oder „Bouchfort“?), akkreditierte. Bis 1699 hatte Boffrand in den Diensten des französischen „Bâtiments du Roi“ gestanden, bevor er 1708 damit begann, Joseph Effner (1687–1745) den französischen Baustil zu vermitteln und 1715 zum offiziellen Hofarchitekt unter Kurfürst Max avancierte. 1704 hatte Bayern gegen die kaiserlichen und englischen Truppen bei der „Zweiten Schlacht zu Höchstädt“ im „Spanischen Erbfolgekrieg“ verloren, infolgedessen war der Reichsfürst verbannt worden und verbrachte sein Exil von 1709 bis 1715 in der Nähe des Hofes von König Ludwig XIV. von Frankreich. Anschließend kehrte Max Emanuel nach Bayern zurück und gab gleich mehrere Baumaßnahmen in Auftrag.[267]

Seit 1715 wurde Schloss Nymphenburg durch Joseph Effner und den Wesobrunner Stuckateur Johann Baptist Zimmermann (1680–1758) ausgebaut und neu ausgestattet. Sie bewahrten allerdings gemäß den Wünschen Adelheids die grundsätzliche Raumdisposition als Appartements Double (Abb. 36).[268] Bei der Innenraumgestaltung der Erweiterungsbauten Nymphenburgs leitete Effner erstklassige Künstler und Handwerker an, die eine Ausbildung in Frankreich erhalten hatten, zum Beispiel Johann Adam Pichler (1716/17-1761), dem noch viele Boiserien und vergoldete Konsoltische zu verdanken sind, oder die Bildhauer Guillielmus de Groff (1676-1742) und Charles Claude Dubut (1687-1742). Die Manier Boffrands prägte auf jeden Fall die Gestaltung von Fenstern, Türen und Supraporten im kurfürstlichen Appartement Double von Schloss Nymphenburg.[269]

Die Farbtöne der Raumwände in den symmetrisch angelegten Wohneinheiten, die in der ersten Bauzeit angewendet wurden, stehen im Kontrast zueinander. Beim ursprünglichen Gestaltungs-Konzept beherrschte ein Farbton die ganze Zimmerfolge, daher wurde der Wohntrakt des Kurfürsten in Nymphenburg "Gelbes Appartement" genannt und die Wohnung der Kurfürstin als „Grünes Appartement“ bezeichnet. Zusammen genommen bilden die Staatsappartements das Appartement Double aus. Gleiches gilt auch für die fürstlichen Wohnungen jenseits der langen Galerien, die von Giovanni Antonio Viscardi (1645–1713) 1702 errichtet wurden. Die beiden neuern

[267] Martin Poszgai: Germain Boffrand und Joseph Effner. Studien zur Architektenausbildung um 1700 am Beispiel der Innendekoration, Berlin 2012, S. 102-108, vgl. ders. 2014, S. 47f.
[268] Klaus Merten: Burgen und Schlösser in Deutschland. 1995, S. 490.
[269] Brigitte Langer: Die Möbel der Schlösser Nymphenburg und Schleißheim, 2000, S. 9-14. – Poszgai 2014, S. 49f, Anm. 9.

Zimmerfolgen, die sich in den inneren Seitenpavillons befinden, wurden in Inventaren des 18. Jahrhunderts ebenfalls entsprechend ihrer einstigen Farbgestaltung angeführt, nämlich als "Blaues Appartement" auf der einen Seite beziehungsweise als „Rotes Appartement“ auf der anderen.[270]

In der Nobel Etage von Schloss Nymphenburg logierte Kurfürst Max Emanuel im Nordflügel. Bis auf das kurfürstliche Paradeschlafzimmer sind im männlichen Appartement fast alle Räume noch authentisch erhalten: Das 1717 im repräsentativen Stil des Régence dekorierte und „nördliches Salettl“ genannte Vorzimmer, das „Wappenzimmer“ und die (französische) Schönheitengalerie. In dieser Galerie hatte Max Emanuel 1713 damit begonnen, Porträts französischer Schönheiten zu sammeln, die das damalige weibliche Schönheitsideal dokumentieren, und zwar nach französischem Muster.

4.1.1 Die Raumgestaltung im kürfürstlichen „Adelheid-Appartement“

Zur Wohnung der Adelaide von Savoyen gehören die südlich des Festsaals angrenzenden beiden Vorzimmer, das Audienzzimmer, das nach Westen hin folgende „Grüne Schlafgemach“, das auch „Adelheid-Zimmer“ genannt wird und als einziger Raum die ursprüngliche Farbgebung des „Grünen Appartements“ durch authentische Dekorationen bezeugt. Daran schließt sich das als chinesisches Lackkabinett gestaltete Schreibzimmer an. Die zur Gartenseite hin zunehmend aufwendigen Muster der kostbaren Parkette aus heimischen Holz-Arten dokumentieren noch den gesteigerten Prunk, der in der Gestaltung des Schreibkabinetts der Kurfürstin gipfelte.[271] Die Weiß-Gold-Vertäfelung im sogenannten südlichen Salettl an der Stadtseite stammt aus der Zeit des Kurfürsten Max III. Joseph (Abb. 37). Die Wandschnitzereien wurden 1766 von Johann Thomas Sailler (1751–1832) nach einem Entwurf François Cuvilliéis (1695–1768) gestaltet. Dagegen war das erhaltene Deckenfresko, das die Wassernymphe Arethusa aus der perspektivischen Untersicht präsentiert, die sich auf einer großen Vase abstützt, zählt zur Erstausstattung Henriette Adelaides und wurde von Triva ausgeführt (Abb. 38). Er malte die Nymphe

[270] Gemäß Kreisel kam gelegentlich noch eine zweite Art der Farbbehandlung im Appartement Double zur Anwendung, die den reizvollen Kontrast der Komplementärfarben rot-grün und blau-gelb innerhalb einer Zimmerflucht, als bunte Enfilade in den Vordergrund rückte. Kreisel 1944, S. 13. Vgl. hierzu auch das „Rote Appartement“ und das „Grüne Appartement“ in Schloss Heidecksburg, in: Susanne Roth: Thüringen – Schloss Heidecksburg, Wolfgang Wiese (Hg), Raumkunst– Kunstraum. Facharbeitskreis Schlösser und Gärten in Deutschland. 2005, S. 238- 241.

[271] Kreisel 1944, S. 12.

auf einer Wolke sitzend, in Begleitung von Putten, die ihr einen Krug reichen, und verlieh der sagenhaften antiken Gestalt der Arethusa durch ein vortreffliches, blaues Kleid, ein weißes Oberteil und einen hervorstechenden, moosgrünen Mantel einen höfischen „Look“, um den zeitgemäßen Geschmack der Kurfürstin bildlich zum Ausdruck zu bringen. Im südlichen Salettl, das auch als „Zweites Vorzimmer“ bezeichnet wird, dienen Landschaftsgemälde in geschnitzten, vergoldeten Rahmen als Supraporten. An der Südwand hängen zwei Adelsporträts aus der Hand des schwedischen Hof- und Porträtmalers Georg Desmarée (1694–1776): Er präsentierte Maria Amalia in einem majestätischen Nerzmantel, um auf ihren hohen Rang, als Tochter von Kaiser Joseph I. zu verweisen, und stellte auch ihren Gemahl im Ornat eines Kaisers vor.

Zur historischen Ausstattung des anliegenden, durch eine rote Damast-Bespannung farblich erhöhten, Audienzzimmers gehören Sessel und Hocker mit roten Bezügen und ein geschnitzter Konsoltisch (Abb. 39). Das Plafondgemälde zeigt eine weitere Nymphe aus der Hand Trivas, nämlich „Kybele“, die in der Antike als Herrin der Tiere, Natur- und Berggöttin sowie als „Erdenmutter“ verehrt wurde. Die mittlere Zimmerwand schmückt ein großes Doppelporträt des Kurfürstenpaares Ferdinand Maria und Henriette Adelaide von Savoyen. Gemalt wurde es 1666 von Sebastiano Bombelli (1635–1719). Zwei Porträts des Kurfürstenpaares, die von Stefano Catani, (der in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts gelebt hat), um 1674 ausgeführt wurden, zieren die Seitenwände des Prunkraums: Einerseits ist der Kurfürst als „König Endymion“ präsentiert, andererseits Henriette Adelaide als Göttin Diana, allerdings zusammen mit ihren Kindern, was Catani ersparte, die Göttin der Jagd als attraktiv und zugleich aggressiv vorzustellen, wie sie seit der Antike durch „Ovid“ und „Homer“ charakterisiert wurde. Die als mythologische Tochter von „Letona“/ „Leto“ und „Zeus“/ “Jupiter“ auch als „Artemis“ überlieferte Zwillingsschwester von „Apoll“ war wie dieser mutig und ständig kampflustig. Daher, und auch weil sie traditionell mit Köcher und Schießbogen in Begleitung eines Hirsches oder sogar auf einem Hirsch reitend dargestellt wurde, scheint ihre Ikonographie mit der von Amazonen verwandt zu sein, zumindest wurde die Nymphe, die mit ihresgleichen und wilden Tieren im Wald lebte, zuvor schon oft ikonisch mit amazonenhaften Reiterinnen in verschiedenen

Kunstgattungen in Übereinstimmung gebracht.[272] Das Porträt Adelaides als Personifizierung der Diana betont jedoch eher ihre mütterlichen Eigenschaften oder hebt sie als Mutter der Thronerben hervor. Generell scheinen die Porträts des Kurfürstenpaares auf ihre verschiedenen Interessen zu verweisen. Im angrenzenden und mit grünem Damast ausgekleideten Schlafzimmer der weiblichen Raumfolge steht ein Imperialbett, das mit grünen Bezügen, Vorhängen und Baldachin farblich mit der Wandbespannung harmoniert und dem Prunkbett der Erstausstattung insofern ähneln müsste (Abb. 40). Anders als in den übrigen Gemächern ihres Appartements wurde das hiesige Deckengemälde von Joseph Werner (1637–1710) ausgeführt. Die von Putten begleitete Blumengöttin Flora hält einen Blumenkranz in die Luft. Zwar zeigte der Schweizer Maler und Radierer die Nymphe mit feierlichem Gestus aus der Wolken-Untersicht, so als ob sie mit ihrem Gefolge den Frühling herbeibringt. Die Figuren in den Gemälden Trivas und Zanchis erscheinen durch schwungvollere Körperbewegungen und die Verwendung von satten Farben, tiefen Schatten und perspektivischen Überschneidungen ungleich erhabener, schon weil sie komplexer angelegt wurden.[273] Die um 1704 gemalten Porträts von Kurfürst Max Emanuel II. und seiner zweiten Ehefrau Prinzessin Therese Kunigunde von Polen (1676–1730),[274] schmücken heute die Wand hinter dem Prunkbett im „Adelaide-Zimmer“. Da Henriette Adelaide in ihrem Landschloss nicht auf regelmäßige „Appartements“, das heißt zumeist abendlich stattfindende höfische Gesellschaften, bestand, konnte sie hier auf ein Paradeschlafzimmer mit Alkoven und Balustrade verzichten. Im Münchner

[272] Im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts wurde Diana von den Goldschmieden Matthäus Wahlbaum (Meister um 1590, gest. 1632), Jacob I. Miller (um 1550–1618) und Joachim Fries (um 1579–1620) auf dem Hirsch modelliert. Einige dieser teilvergoldeten und mit Edelsteinen besetzten Plastiken aus ziseliertem Silber, die im 16. Jahrhundert als mechanisch funktionierende „Trinkspiele“ Einzug an europäischen Höfen hielten, sind sogar noch in situ. Ein sehr schönes Exemplar von Fries ist etwa in der Schatzkammer der Burg Elz bewahrt. Vgl. zu diesen meisterlichen Goldschmiedearbeiten: Lorenz Selig: Die Gruppe der Diana auf dem Hirsch in der Walters Art Gallery, Journal der Walters Art Gallery 1991. Zudem wurde in der Antike eine weitere mythologische weibliche Figur auf „Seerossen“ dargestellt, nämlich die Nereide „Amphitrite“. Die Gemahlin von Poseidon, dem Bruder (und im Krieg in Troja Rivalen) von Zeus, ist noch als Motiv schwarz-rot bemalter griechischer Vasen zu bewundern [apulischer rotfiguriger Teller, 4. Jahrhundert v. Chr, 27,8 cm Ø, Inv. ГР -4620, Staatliche Eremitage, Sankt Petersburg, Russland] und wurde plastisch in Form von römisch antiken Gemmen dargestellt. Letztere erfuhren im 18. Jahrhundert z.B. durch Asmus Jakob Carstens (1754-1798) Rezeption, der zwei Zeichnungen von Amphritite nach antiken Gemmen ausführte, die sich heute im Kupferstichkabinett des staatlichen Museums in Berlin befindet. [Siehe Rötelzeichnungen im Queroval, 4,0 x 5,8 cm, Inv. SZ Carstens 6 und 4,2 x 5,9 cm, Inv. SZ Carstens10] Dies dürften also die ersten weiblichen Gestalten gewesen sein, die sozusagen reitend veranschaulicht wurden.

[273] Auch das einzige erhaltene, wandfeste Gemälde der Erstausstattung im Herrenflügel des Schlosses besticht, durch die ausdrucksvolle, pathetisch-barocke Malweise und Farbwahl Zanchis. Um 1675 stellte er im Deckenbild des nördlichen Salettls, das heißt im Appartement des Kurfürsten, die Göttin des Ackerbaus, Ceres, auf ihrem prächtigen Drachenwagen kutschierend vor. Hager 1955, S. 12, Anm. 15.

[274] Therese Kunigunde verfügte allerdings seit 1715 über eine eigene Hofhaltung in Schloss Menzing. Nach der Rückkehr ihres Gemahls aus seiner sechsjährigen Exilierung blieb sie dem kurfürstlichen Hof anscheinend ganz fern, trotz zehn gemeinsamer Kinder. Poszgai 2014, S. 53.

Residenzschloss hatte sie dagegen die höfische französische Konvention der Appartements übernommen und ihr Schlafgemach 1666/1667 dementsprechend mit einer französischen Raumteilung mit Tür ausgestattet.[275] Beim letzten Raum in Adelaides Zimmerfolge handelt es sich um ein chinesisches Lackkabinett, das sie als Schreibzimmer nutzte. Hier bezeugt noch die Wandverkleidung mit Lacktafeln des Porzellanmalers Johann Häringer und ein chinesischer Paravent aus Koromandellack ihren exzellenten Geschmack (Abb. 41). Das Kabinett wurde allerdings um 1763 durch den Münchner Hofarchitekt François Cuvilliés erneuert, der die Räume verkleinerte und die Decken durch Franz Xaver Feichtmayr (1735–1803) stuckieren ließ.[276] Die nachfolgende südliche Galerie diente als Verbindungsgang zur weiblichen Raumfolge und wurde erst um 1760 als kleine Gemäldegalerie für die Darstellungen von zehn Veduten der kurfürstlichen Schlösser eingeweiht.

Nachdem Kurfürst Max Emanuel II. verstorben war übernahm sein Sohn Karl I. Albrecht von Bayern (1697–1745) die Regierung. Seit 1722 war Karl Albrecht mit Maria Amalia Josepha Anna von Österreich (1701–1756) verheiratet, die er rund sieben Jahre zuvor bei einem Aufenthalt am kaiserlichen Hof in Wien kennengelernt hatte. Maria Amalia hatte als jüngste Tochter von Kaiser Joseph I. (1678–1711) und Wilhelmina Amalia von Braunschweig-Lüneburg (1673–1742) eine großzügige Mitgift erhalten. Sie ermöglichte der Erzherzogin ein standesgemäßes Leben zu führen, mit fulminanten Festen, Jagden und Reisen.[277] Anlässlich der Geburt des Thronfolgers schenkte der bayerische Kurfürst Maria Amalia 1727 ein Sommerschloss in München, das im 18. Jahrhundert in „Fürstenried“ umbenannt wurde, und ließ hier eine Parkburg für sie errichten, die nach ihr benannte „Amalienburg“.[278] Nachdem der Habsburger Kaiser Karl verstorben war, wurde Karl Albrecht von den deutschen Kurfürsten 1742 als dritter bayerischer Monarch zum römisch-deutschen Kaiser Karl VII. gewählt. Er hatte mit Unterstützung von Frankreich Böhmen eingenommen und war König von Böhmen geworden; unterlag jedoch Maria Theresia im Österreichischen

[275] Das ehemalige Schlafgemach der bayerischen Kurfürstin in der Münchner Residenz wurde bis 1756 zuletzt von Kaiserin Maria Amalia genutzt. Vgl. Abb. 4: Alkoven, Münchner Residenz, Schlafgemach von Henriette Adelaide, Kupferstich, in: Georg Satzinger/ Marc Jumpers: Zeremonieller Raum… 2014, im Katalogteil, o.S.

[276] Ursprünglich gab es in der Nymphenburg noch ein zweites Lackkabinett. Kreisel 1944, S. 15.

[277] Erst unter Karl I. Albrecht (1697–1745) wurden die Flügel- und Flankenbauten– mit Orangerie, Wasserwerk und Komödiensaal im nördlichen Block und Marstall im südlichen Block– fertiggestellt, in denen sich heute das Jagd- und das Marstallmuseum befinden. Der spätere Kaiser ließ in einer Entfernung von zwei Kilometern zudem 10 Häuser errichten, dadurch entstand ein weiter, halbkreisförmiger Distanzraum vor dem Schloss. Kreisel 1944, S. 8.

[278] Kalich 1963, S. 15.

Erbfolgekrieg.[279] Nach seinem Tod überredete die Kaiserwitwe ihren Sohn, Kurfürst Max Joseph III. (1727–1777), 1745 auf die Thronfolge zu verzichten, was im „Frieden von Füssen“ in Bayern vertraglich festgehalten wurde. In Schloss Nymphenburg behielten Max Joseph III. und seine Gemahlin Maria Anna Sophia von Sachsen (1728–1797) das französische System mit separat angelegten Schlafgemächern bei, was ihre Orientierung am französischen Königshof bestätigt, während sie im Residenzschloss in München ein Schlafzimmer gemeinsam nutzten, das heißt Habsburger Gepflogenheiten gefolgt waren. Nachdem Max Joseph III. als letzter Kurfürst der altbayerischen Linie verstorben war, bewohnte Maria Anna Schloss Nymphenburg noch bis 1797 als Witwensitz.[280] Während der Regentschaft ihres Gemahls wurde vor allem der zentral gelegene „Steinerne Saal“ seit 1756 durch Zimmermann unter der Aufsicht von François Cuvilliés im Stil des späten bayerischen Rokoko neu gestaltet (Abb. 42).[281] Der imposante Festsaal, der die ganze Tiefe des kubischen Baukörpers einnimmt, zeigt seither vergoldete Türgewände, Stuckaturen und eine klare Gliederung grau-blauer Wandzonen durch weiße Pilaster. Die Ecken der oberen Gesimszone betonen rosa ausgemalte und vergoldete Kartuschen. Auch im Deckengemälde des Saals, das „Apollo“ und seinen Sonnenwagen als Hauptmotiv präsentiert, dominieren die Pastelltöne des Rokoko (Abb. 43).[282] Im gemalten olympischen Himmel sind zudem Jupiter, Neptun, Saturn, Merkur sowie die beleibten Göttinnen Venus und Flora zu sehen, die aus heutiger Sicht beinahe schwülstig erscheinen mögen, aber das damalige Schönheitsideal dokumentieren. Die römische Göttin der Jagd erhielt die lieblichen Gesichtszüge der jagdfreudigen Amalia von Bayern, wodurch Zimmermann den antiken Mythos der Diana mit dem damaligen Zeitgeschehen in Verbindung brachte (Abb. 44). Die Wand an der Gartenseite präsentiert die Darstellung der Venus, die von Putten geschmückt wird, andere tragen den roten Teppich für sie herbei (Abb. 45). Im darunter liegenden Deckenbereich ist die Nymphe Flora in Begleitung einer weiteren Frauengestalt in einem Rokokogarten zu sehen (Abb. 46).[283]

[279] Hansmann 2000, S. 222ff.
[280] Henriette Graf: Die Residenz München… S. 31-47, in: Satzinger/ Jumpers 2014, S. 45.
[281] Gerhard Hojer/ Elmar D. Schmid: Nymphenburg. Schloss, Park und Burgen. Amtl. Führer –21. Aufl.–1997, S. 17. – Hansmann 2000, S. 134.
[282] Kalich 1963, S. 17.
[283] Hager 1955, S. 58f, Anm. 127.

4.1.2 Die Zimmerfolge von Königin Karoline im ersten südlichen Pavillon der Nymphenburg

Die nachfolgenden Schlossbewohner waren Herzog Max Joseph von Pfalz-Zweibrücken-Birkenfeld (1756–1825) und Friederike Karoline Wilhelmine von Baden (1776–1841). Max Joseph war bereits Witwer und fünffacher Vater, als er sich mit der zwanzig Jahre jüngeren Prinzessin aus dem Haus Baden 1797 vermählte, die im Laufe der Ehe acht Kinder zur Welt brachte. Nachdem Bayern 1806 zum Königreich und Max IV. Joseph zum König Max I. von Bayern erhoben wurde, erfolgte eine Anpassung an die Rangerhöhung: Die nach Entwürfen Cuvilliés für Kurfürst Max Joseph III. und Kurfürstin Maria Anna in den Seitenpavillons gestalteten Rokoko–Dekorationen wurden damals durch neue Ausstattungen im Empire-Stil ersetzt. Karoline bezog die Wohnung im Hauptgeschoss des ersten südlichen Pavillons, die für sie bis 1810 im damaligen Zeitstil erneuert wurden.[284] Ihr Wohnbereich begann ursprünglich mit einem Speisesaal, in dem sich heute allerdings die (eigentlich für den Festsaalbau der Münchner Residenz geschaffene) Schönheitengalerie König Ludwigs I. (reg. 1825–1848) befindet. Das nachfolgende „Maserzimmer“ an der Hofseite zeigt heute noch authentische Möbel mit Kirsch- und Birkenmaserfurnier sowie einen runden Intarsien-Tisch aus exotischen Edelhölzern (Abb. 47). Der Raum wurde vom Hofbauintendanten des bayerischen Königshofs Johann Andreas Gärtner (1744–1826) für die Königin umgestaltet. Sie erhielt damals eine um 1810 in München angefertigte Sitzgarnitur und einen Zeichentisch mit Furnier aus Erlenmaserholz, der in der gleichen Zeit entstanden war. Napoleons Ägyptische Expedition zwischen 1798 und 1801, die auch das Interesse an frühen Hochkulturen geweckt hatte, sorgte für eine regelrechte „Ägyptenmode“, nicht zuletzt weil der französische Kunstagent Vivant Denon (1747–1825) seit 1799 ägyptische Kunstschätze für Paris sammelte. Hiervon erscheint auch die elegante Empire-Einrichtung des Schreibzimmers der Königin inspiriert worden zu sein, wie Bronzebeschläge in Form von Sphingen und klassizistische Leuchterfiguren dokumentieren. In ihrem Audienzzimmer, das an der Gartenseite liegt, sorgen Empire-Stühle mit vergoldeten Bronzebeschlägen vor hellblauen Seidenbespannungen für eine exklusive und monumentale Raumatmosphäre (Abb. 48). Ägyptisierende, vergoldete Zierelemente aus Bronze brechen das ansonsten streng geometrische Formenrepertoir der Stil-Möbel auf, wie

[284] Hager 1955, S. 71.

beispielsweise Pharaonen-Büsten als markante Protome von Tischbeinen veranschaulichen.[285] Das anliegende Schlafgemach wurde um 1815 ebenfalls mit bronzebeschlagenem und mit Mahagoni-Holz furniertem Mobiliar eingerichtet, aber reduzierter, als die anderen Räume ihrer Suite. Durch die Supraporten wurde hier ein eher klassizistisch anmutendes Erscheinungsbild erzeugt. Die ursprüngliche grüne Seidenbespannung wurde 1959 durch ein formal vergleichbares Exemplar ersetzt (Abb. 49).[286] In dem großen, in einer Exedra aufgestellten, klassizistischen Doppelbett wurde König Ludwig II. (1845–1886) geboren, nach dessen Tod in Bayern keine Schlösser mehr gebaut wurden. Hier umgab sich Königin Karoline oft mit ihren Kindern, an deren Erziehung sie Interesse zeigte, wie noch eine Miniatur-Sitzgruppe aus edlen Hölzern dokumentiert. In ihrem Appartement ist insgesamt vor allem der Einfluss französischen Stilempfindens auf die damalige Wohnkultur dokumentiert.

4.2 Das Rokoko-Schloss der Kurfürstin Maria Amalia (1701–1756) – eine „Parkburg“ zwischen Jagdvergnügen, Garten- und Baukunst

In der südlichen Hälfte der Nymphenburger Barockanlage befinden sich drei, ursprünglich in kleinere Vorgärten integrierte, sogenannte „Parkburgen“: Effner erbaute die „Pagodenburg“ unter Kurfürst Max II. Emanuel von Bayern von 1716 bis 1719; auch die „Badenburg“ wurde von 1718 bis 1722 als fürstliches Badehaus nach seinen Plänen ausgeführt. Die Amalienburg errichtete dagegen François Cuvilliés, der von Effner zum Baumeister und Stukkateur ausgebildet worden war, und zwar als Jagdhaus für die Gemahlin von Kurfürst Karl Albrecht (1697–1745). In allen drei Gebäuden befinden sich die fürstlichen Zimmerfolgen in den Erdgeschossen, weswegen sie auch mit den in Schloss Charlottenburg und Schloss Benrath vorherrschenden Raumdispositionen vergleichbar sind. Mit würdevollen Schlossfassaden heben sie sich besonders gegenüber dem rustikalen Erscheinungsbild der Magdalenenklause ab, der in der nördlichen Zone des Schlossgartens gelegenen kleinen kurfürstlichen Eremitage.

[285] Johannes Erichsen/ Wolfgang Wiese: Bühnen höfischen Lebens– Historische Innenräume in deutschen Schlössern, Wiese (Hg) 2005, S. 20.
[286] Hager 1955, S. 72, Anm. 164.

Seit 1708 hatte Cuvilliés als Kammerzwerg am Münchner Hof gedient und von 1720 bis 1724 an der „Pariser Académie Royale d'Architecture" studiert.[287] Eine Beeinflussung durch Jaques François Blondels Traktat *„De la Distribution des Maisons de plaisance"*[288] bei der Konzipierung eines Jagdschlosses für die bayrische Kurfürstin, wie etwa Wappenschmidt vorschlug,[289] ist zwar möglich, allerdings wurde Blondels Architektur-Traktat erst 1737/38 herausgegeben, während Cuvilliés als bayrischer Hofarchitekt schon seit 1734 die seinerzeit neusten Stilmittel des Hochbarocks mit der 1739 vollendeten Amalienburg verwirklichte.

Dieses kleine „Lustschlösschen" lag ursprünglich im Zentrum eines großen quadratischen Bosketts mit 200 Eichen, von dem acht Alleen ausstrahlten, wie noch ein Plan aus dem Jahre 1755 belegt.[290] Entlang seiner Hauptachse, die in östlicher Richtung seit 1737 zu einem Wasserbecken mit Guilliemo de Grofs Skulptur der römischen Kriegsgöttin „Minerva" führte, reihten sich 24 Springbrunnen auf jeder Seite. Die englische Umgestaltung der Umgebung durch Friedrich Ludwig Sckell (1750–1823) machte die Grünanlage der Amalienburg, samt einem Blumengarten im südlichen Teil, zunichte.[291] Seit dem 19. Jahrhundert liegt die Hauptschauseite des eineinhalbgeschossigen Gebäudes, das sich in seiner Mitte konvex auswölbt, am Abschluss einer Lichtung (Abb. 50). Der dynamische Ausdruck der Fassaden wird mit gliedernden Zierraten in rosafarbenen Fassungen gesteigert. Das in geschweiftem Risalit hervorstehende Hauptportal mit ovaler Freitreppe und Giebelbekrönung erhielt Pilaster als strukturierende Elemente. Darüber ist ein Gesimsbogen und eine heiter gelöste Figurengruppe von J. B. Zimmermann zu sehen: Der Skulpteur gestaltete Diana, die Schutzpatronin der Jagd bekleidet mit einem Gewand, das ihre linke Brust freilässt, in halb sitzender und liegender Position. Mit ihrer rechten Hand hebt sie galant einen Papagei empor, was sehr lebendig erscheint. Die römische Göttin wird von Schalmei spielenden und zwei Hunde führenden Putten begleitet und ist an der Mondsichel als Kopfschmuck zu erkennen.

---

[287] François Cuvilliés gestaltete ab 1730 auch die Paradezimmer in der Münchner Residenz. Diese sogenannten „Reichen Zimmer" existierten bis 1944. Hager 1955, S. 44.

[288] Jaques François Blondel: De la Distribution des maisons de plaisance, et de la décoration des édifices général. 2 Bde, Paris 1737/38. [Vgl. die Übersetzung von Wernsing: "Über die Anlage der Maisons de Plaisance…" 2019.]

[289] Friederike Wappenschmidt: Der Traum von Arkadien– Leben, Liebe, Licht und Farbe in Europas Lustschlössern. 1990, S. 97, S. 105. – Foerster 1981, S. 83.

[290] Foerster 1981, S. 194.

[291] Ein kleiner Blumengarten, „cabinet de parfum", war zuerst in der Nähe des Trianon de Porcelaine im Schlosspark von Versailles (1670–1672) angelegt worden, dem Vorgängerbau des 1687 erbauten Grand Trianon. Hager 1955, S. 52f, Anm. 109. – Foerster 1981, S. 154.

Im Südwesten bildet die doppelflügelige Anlage einen kleinen Hof mit einem flachen Zirkelbogen aus (Abb. 51). Der Festsaal im Zentrum des Gebäudes wird von einem runden, in einem graziösen Gitter eingefassten Plateau bekrönt, dessen Ausblick auf den ursprünglich umliegenden „Fasanengarten“ die passionierte „Fasanen-Jägerin“ einst besonders schätzte.[292] An den runden Saal reihen sich zu beiden Seiten im Süden und im Norden Wohneinheiten an, die jeweils aus einem größeren und einem kleineren Zimmer bestehen wie ein Bauplan zeigt (Abb. 52). In den auf der Mittelachse Achse liegenden Räumen alternieren die Farben Gelb und Blau, die einerseits den Eindruck der Weitläufigkeit der Enfilade steigern und andererseits mit dem von der Botanik der Umgebung grün reflektierten Sonnenlicht korrespondieren, das durch die großen Fenster des Schlosses einfällt (Abb. 53). Mit dieser im Schlossinneren dominierenden Farbkombination sollte vielleicht auch die ständig schwankende Intensität des Tageslichtes– bedingt durch einen abwechselnd bedeckten und wolkenfreien Himmel– physikalisch abgemildert werden.[293]

Heute betritt man die Amalienburg durch die Garderobe an der Hofseite, auf die die Hundekammer mit Wandschränken für Gewehre und Kojen für die Jagdhunde folgt, die in Adelskreisen auch als „Prestige-Objekte“ galten (Abb. 54). Die Kojen, Sockelvertäfelung, Fensterläden und Decken wurden von Pasqualin Moretti (1700–1758) mit Jagdszenen und Jagdtrophäen, die an französische Jagdbilder von Oudry erinnern, sehr fein bemalt. Moretti führte auch die Ziermalerei der Wandverkleidungen in der benachbarten Retirade des Gartenschlosses, die Landschaften mit einzelnen figürlichen Details zeigen, mit blauer Scharffeuerfarbe auf weißem Grund, also in Delfter Manier aus.[294] Auf das anliegende Eckzimmer mit rekonstruierter hellblauer Seidendamast-Bespannung folgt das Schlafgemach Maria Amalias. In diesem ersten Zimmer der Hauptraumfolge ist schon die bezeichnende Neuerung des Rokoko für die Raumkunst zu sehen, nämlich das durch filigrane, stabartige Profile und schlanke Felder („*panneaux*“) ausgebildete System, das die im Barock gebräuchliche Kombination von Säulen, Pilastern und Hermen verdrängte.[295] Die versilberten, verschlungenen Stuckelemente kommen auf dem gelben Grund, (den Cuvilliéis 1772

[292] Kreisel 1944, S. 58ff, vgl. ders: Die Instandsetzung der Amalienburg im Nymphenburger Schlossgarten, in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege 18, 1960, S. 27f. – Hansmann 2000, S. 137, S. 222-225, vgl. ders: Leipzig 1997, S. 69, Anm. 123.

[293] Bekanntermaßen führt die Vermengung von Blau und Gelb zu Grün, dem Farbton dessen eingestrahlte Wellenlängen von Pflanzen nicht für die Photosynthese gebraucht, sondern absorbiert werden, um Schwankungen des Sonnenspektrums auszugleichen, die die Pflanzenzellen eines Blattes schädigen.

[294] Hager 1955, S. 49.

[295] Krins 2001, S. 24.

in einer Entwurfszeichnung als „Fond Citron“ bezeichnete), effektvoll zur Geltung und verleihen dem Raum eine grazile Gesamtstruktur (Abb. 55).[296] Das Bett in der Nische, dessen Verkleidung einst aus silberdurchwirkten Seidendamast bestand, das mit syrischen Jägern, Beute- und Fabeltieren verziert war, und die authentischen versilberten Hocker mit gelben, silber durchwirkten, Bezügen erscheinen heute wieder in neuem Glanz.[297] Zu beiden Seiten des Ruhelagers wurden große, in versilberte Rahmen gefasste Adelsporträts des Kurfürstenpaares in die Wandverkleidung eingelassen. Diese Bildnisse von Maria Amalia und Karl Albrecht, mit weißen Perücken als Kopfbedeckungen, in grünen Jagdtrachten und begleitet von Jagdhunden, stammen aus der Werkstatt George Desmarées. Das versilberte Rokoko-Schnitzwerk führte dagegen Johann Joachim Dietrich (1690–1753) aus. Er stellte die Verführung oder Vergewaltigung der jungfräulichen und schönen Kallisto– die Dianas bzw. Artemis` Sphäre der Jagd und Natur angehört– durch Jupiter beziehungsweise dem giechischen Himmelsvater „Zeus“ als Motiv der Boiserie der Bettnische dar, der sich ihr in Gestalt eines Adlers angenähert hatte. Die Nymphe wurde der Mythologie zufolge von seiner Ehefrau Juno (griechisch „Hera“) in eine Bärin verwandelt, aber von Jupiter schließlich erlöst, indem er sie in ein Sternbild verwandelte. Auch Dietrichs Dekoration einer kleinen Tür, die zur Plattform des Gebäudes führt, ist noch erhalten. Sie zeigt Vulkan beim Schmieden von Amors Pfeilen, die seit der Antike Liebe symbolisieren, wodurch der Künstler diesen Bereich mit dem der Jagd thematisch und formal feinsinnig in Übereinstimmung brachte. Die versilberten Stuckfiguren in der Zone über dem Alkoven schuf J.B. Zimmermann: „Diana“, ein „Satyr“ neben Bäumen, Putten bei der Jagd bzw. der Fischerei (Abb. 56) und „Leda“, die Gemahlin eines spartanischen Königs, die sich von „Zeus“ in Gestalt eines Schwans verführen lässt.[298] Die romantisch-erotischen Szenen der antiken Mythologie laden zur Beschäftigung mit Themen wie Sinnlichkeit, Verführung und Sex ein und charakterisieren das Zimmer als Rückzugs- und Erholungsort.

Der anschließende runde Festsaal im Zentrum des Gartenschlösschens wird durch Bögen, die große Fenster, Türen und Spiegel einfassen, gegliedert (Abb. 57). Die Raumgliederung wird zudem durch vegetabile Elemente konstruiert: Die von Zimmermann ausgeführten silbernen Rokoko-Zierrate schmücken die Türfüllungen

[296] Heinrich Kreisel: Die Instandsetzung der Amalienburg...In: Deutsche Kunst und Denkmalpflege 18, 1960, S. 14ff.
[297] Hager 1955, S. 50, Anm. 105.
[298] Kreisel 1944, 70ff.

und überziehen den lichtblauen Grund der Wände und Decken. Die Wandzonen über den geschnitzten Spiegelrahmen präsentieren stilisierte Trophäen und musische Symbole als Stuckelemente: Prunkgefäße und Musikinstrumente, das heißt Harfe, Zymbal und Gambe. Auch die Deckenzone ist mit Stuckfomen, wie Fahnen, Helme, Köcher, Flöten und Fanfaren, veziert. Figürliche Stuckformen, wie Putten mit Kannen, aber auch Tierformen, wie Delphinen und Vögeln, setzen Akzente im Spiegelsaal.[299] Die nach Entwürfen Cuvilliés hergestellten Konsoltische entsprechen mit metallischem Silberglanz und natürlichen Formen wie Zweige, Bänder und Blattwerk den Stuckdekorationen mit flachen Blattranken. Über dem Gesims sind die von Zimmermann geschaffenen nackten Figuren von Pomona, Göttin der Fruchtbarkeit und der Baumfrüchte, Ceres, der Göttin der Feld- und Gartenfrüchte, sowie die Schutzgöttinnen der Jagd und der Fischerei Diana und Amphitrite erkennbar, die vor zierlichen Sträuchern und Bäumen sitzen (Abb. 58). Weitere Motive der Stuckdekorationen sind Darstellungen von Brot, Wein, Fleisch und Fisch, die Wohlstand symbolisieren.[300] Die Flachkuppel des Saals wirkt durch ein dekoratives Netzwerk aus C-Bögen, Bändern, Rocaillen und einem großen, venezianischen Glaslüster hervorgehoben. Von den komplizierten Ornamenten des Wandschmucks heben sich die grazilen Stuckfigurinen ab. Die versilberten Stuckformen, die sich netzartig über dem pastellblauen Grund erstrecken, verselbstständigen sich vor den hellblauen Wänden geradezu. Sie erinnern beinahe an modifizierte Webmuster, Silber-Stickereien oder mit blauen Saphiren, Aquamarinen und Topasen kopuliertem Juwelenschmuck. Wahrscheinlich hing die Auswahl der Farbe Blau für die Zimmerwände auch mit der Bedeutung von Blau als Symbolfarbe der Frau zusammen, da der Mantel Mariens traditionell blau dargestellt wird.[301] Insofern kann die Farbigkeit der Innenräume und Fassaden der Amalienburg als besonders schützenswertes, spezifisches Denkmalcharakteristikum für die bayrische Kurfürstin Maria Amalia gelten. Heinrich Kreisel, der sich erstmals mit der Farbigkeit im Schlossbau auseinandersetzt, stellte immerhin schon 1944 fest: *„Nie lässt sich die Farbe vom Wesen der Dinge trennen. Sie ist in der Kunst, wie in der Raumgestaltung Ausdruck [des] formenden Verstandes und [der] schöpferischen Intuition.“*[302]

[299] Die Spiegel des Rundsaals lieferten die Spiegelmacher und Glasschneider Georg Ludwig Fremel und Ludwig Marty. Hansmann 2000, S. 223. – Kreisel 1944, S. 62. – Hager 1955, S. 50f, Anm. 106 und Anm. 107.
[300] Klaus G. Förg/ Elmar D. Schmid: Schloss Nymphenburg, 2002, S. 68.
[301] Kreisel 1944, S. 13f.
[302] Zit. nach Heinrich Kreisel, in: Heinrich Kreisel: Farbiges Nymphenburg, 1944, S. 5. Kreisels Aussage deckt sich mit den Ergebnissen, zu denen Goethe– der zumindest eine Art Farbpsychologie herausstellte– aufgrund seiner

Zusammen mit gepolsterten Hockern, deren gelbe Bezüge zart-verschlungene Dekorationsformen präsentieren, ergibt sich ein äußerst harmonisches wie auserlesenes Gesamtbild. Die Verspiegelung erzeugt außerdem eine beeindruckende Vielzahl von Scheinräumen und lässt den Raum viel größer erscheinen, als er in Wirklichkeit ist.

Die Verspiegelung und der Farbakkord von versilberter filigraner Rokoko-Stuckatur vor blauem Grund deuten auf den „Prinzessinnensalon“ im französischen „Hôtel de Soubise“, das von Pierre A. Delamair (1676–1745) zwischen 1705 und 1709 in Paris erbaut wurde, als Referenzpunkt der Saalgestaltung. Amalie von Bayern, die vor allem prächtige Roben und kostbaren Schmuck in der Farbkombination Blau-Silber bevorzugte, interpretierte die Form- und Farbgebung des, von Germain Boffrand (1667–1754) zwischen 1737 und 1740 als Spiegelzimmer mit elliptischem Grundriss gestalteten, „Salon de la Princesse“ für sich neu. Die von Boucher und Jean Marc Nattier (1685–1766) hier in dunklen blauen Tönen gemalten Zwickelgemälde basieren ebenfalls auf mythologische Darstellungen. An den weißen Wänden hängen acht gemalte Szenen der antiken Mythologie von „Psyche“, einer Bildserie von Charles Joseph Natoire (1700–1777), zwischen den großen Spiegeln. Das „Prinzessinnenzimmer“ wurde anspruchsloser als der Festsaal der Amalienburg gegliedert, nämlich durch zierliche Arkaden mit Stuckgirlanden. Anders, als im Salon in Paris, erhielten die Arkadenbögen der Wand- und Spiegelpaneelen, Tür- und Fensterfelder im Rundsaal Maria Amalias die gleichen Proportionen. Die naturalistischen Ausbildungen der Rocaille, die im französischen „Prinzessinnen-Salon“ durch Goldfarbe erhöht wurden und sich von einer Blau bemalten Decke abheben, offenbaren jedoch noch die gestalterische Ähnlichkeit dieser Säle.[303]

Auf den Spiegelsaal in der Amalienburg folgt an der Nordseite das Jagdzimmer mit strohgelben Wänden, in die großformatige Gesellschaftsstücken von Peter Jakob Horemans (1700–1776) eingelassen wurden (Abb. 59). Der niederländische Künstler dokumentierte zum Beispiel, dass sich das Kurfürstenpaar und die Hofgesellschaft vor der Parforcejagd vor einem gelben Pavillon versammelten. Ferner sind hier von Frans Hamilton (1623–1712) zwischen 1661 und 1695 ausgeführte Öl-Gemälde zu sehen,

---

subjektiven Anschauung in Bezug auf die psychologische Wirkungen von Farben gelangte. Vgl. Johann Wolfgang von Goethe: Zur Farbenlehre, 2 Bde, Cotta, Tübingen 1819.

[303] Noël Riley (Hg): Kunsthandwerk und Design. Stile, Techniken, Dekors von der Renaissance bis zur Gegenwart. Leipzig 2004, S. 80, Abb. S. 81.

die verschiedene Vögel vor kulissenhaften Flusslandschaften darstellen.[304] Zimmermanns versilberte Stuckfiguren der Diana und Venus, Pomona und Flora in den Raumecken und die weiblichen Allegorien mit schaukelnden Putten, Emblemen und Naturmotiven über den Seiten sind noch erhalten, im Gegensatz zu den chinesischen und sächsischen Porzellan-Tieren und Figuren, die Maria Amalia einstmals auf dem Kamin präsentierte.[305]

Innerhalb der Hauptraumfolge werden römische Göttinnen veranschaulicht, die mit ihr assoziiert wurden, nur die Dekoration des Schlafzimmers, wo sich das Kurfürstenpaar des öfteren zusammen aufhielt, weicht mit Darstellungen männlicher Helden der antiken Mythologie, nämlich Vulkan, Jupiter und ein Satyr, von diesem Bildprogramm ab. Dementsprechend könnten die Pfeile Amors und der Schwan in der „Leda-Szene" hier auch als Phallus-Symbole gedeutet werden. Der überbordende und in harmonische Übereinstimmung gebrachte Formenreichtum der Raumdekorationen, den die Stuckateure J. B. Zimmermann und Johann Joachim Dietrich (1690–1753) sowie der Maler Joseph Pasqualin Moretti hier mit Stuckdekor und Schnitzwerken gestalteten, verweist allerdings überwiegend auf die Kurfürstin, da der silberfarbene Metallglanz als weibliche Symbolfarbe des Mondes bzw. der „Frau Luna" galt, die im jagdfreudigen 18. Jahrhundert mit der Göttin der Jagd „Diana" gleichgesetzt wurde. Die alternierende Farbigkeit von warmem Gelb und kühlem Blau in den drei Mittelräumen dürfte dem persönlichen Geschmack der Schlossherrin entsprochen; und daneben auch der Orientierung in den nur mit Tages- und Kerzenlicht erhellten Zimmerfluchten gedient haben.

Das am Jagdzimmer anliegende Vorzimmer verfügt über eine verborgene Tapetentüre und wurde mit einer weißgrundigen Wandbespannung aus gewachstem Leinen („taftas d' Eseincle") ausgeschlagen, die mit Jagdtrophäen, Wildtieren und Fasanen in rotbraunen Farbtönen bemalt wurde (Abb. 60).[306] Den glanzvollen Abschluss der Raumfolge bildet die Prunkküche, die im Nordwesten liegt und mit Delfter Fliesen verschiedener Manufakturen, wie „de Roos", „de Griekse A" und „de Bloompot", ausgekleidet wurde (Abb. 61).[307] In der Küche ist die Herdstelle mit einem von zwei Pfeilern getragenen Überfang bewahrt, auf dem das teilweise noch erhaltene „Schaugeschirr" präsentiert wird. Hierbei handelt es sich um „Hafner-Arbeiten", die

[304] Kreisel 1944, S. 74.
[305] Wappenschmidt 1990, S. 101.
[306] Förg/ Schmid 2002, S. 67. – Hansmann 2000, S. 225 und ders. 1997, S. 70, Anm. 128.
[307] Wappenschmidt 1990, S. 101, S. 106.

wichtige Bestandteile von höfischen Galanterien waren, für die sich das Kurfürstenpaar und ihr höfisches Publikum als Gastwirte oder Bauern verkleideten.[308] Die Pfosten des Kamins sind mit Kachelmosaiken verziert, die mit gedrehten Säulen und Ranken in einem violetten Farbton auf hellem Grund glasiert wurden. Die weißen und vorwiegend blau bemalten Fayenceplatten der Wandverkleidung präsentieren mythologische, biblische und landschaftliche Szenerien als Ziermalerei. Die Chinoiserie des Plafonds; „Rocaille-Bäume“ sowie die auf einem Lotuskelch sitzende buddhistische Göttin Kuanyin führte Moretti in reduzierten Farbtönen als *„peinture en camayeux“* aus. Die Fliesen des Herdüberfangs zeigen dagegen üppige Blumensträuße in großen Vasen auf Sockeln, exotische Vögel und Schmetterlinge.[309] Somit wurden in der Schauküche niederländische und chinesische künstlerische Traditionen veranschaulicht, die den Stil der Porzellanmalerei dokumentieren, auch weil Kurfürst Max Joseph III. 1754 eine Porzellanmanufaktur in Schloss Nymphenburg gegründet hatte. Auch in der Badenburg und der Pagodenburg, die bereits Jahrzehnte zuvor im Auftrag von Kurfürst Maximilian Emanuels errichtet wurden, existieren daher noch einige „indianische Zimmer“.[310] Die Hellblau und Gelb gefasste Hauptraumfolge im Schlossinneren wurde durch naturalistische Stuckformen und Boiserien ins Illusionistische überhöht. Die silbermetallisch glänzende Vielgestaltigkeit verklärt die Sicht auf die Substanz und die architektonischen Grenzen, was im 18. Jahrhundert offensichtlich ein überaus geschätzter Effekt war. Im gegenüberliegenden Jagdzimmer Maria Amalias überwiegt der Eindruck des, von Frans Hamilton (1623–1712) zwischen 1661 und 1695 ausgeführten, großen Ölgemäldes vor der gelben, textilen Wandverkleidung,[311] das viele verschiedene Vögel vor einer Flusslandschaft präsentiert. Somit wurden die persönlichen Interessen der Amalie von Bayern reflektiert, die sich enthusiastisch mit der höfischen Vogeljagd beschäftigte. Sie wirken sogar in den Räumen abseits der Enfilade nach, wie die Schauküche mit pseudochinesischem Fliesendekor und die Retirade mit Schlafplätzen für ihre Jagdhunde noch heute veranschaulichen. So beziehen sich die Bildmotive der Schlossdekorationen am Außenbau und im Inneren der „Amalienburg“ einheitlich auf

[308] Hager 1955, S. 48, Anm. 99.
[309] Hansmann 1997, S. 70f. – Merten 1995, S. 500f.
[310] In der Porzellanmanufaktur in Schloss Nymphenburg werden seit ihrer Einführung insbesondere Rokokofiguren der italienischen Commedia d’ el Arte nach galanten Entwürfen Franz Anton Bustellis herstellt. Nach holländischem Vorbild wiederum erfolgte auch der Aufbau des Kanals, der die Schlossanlage in Nymphenburg mit Schleißheim und Dachau verband. Kreisel 1944, S. 14.
[311] Kreisel 1944, S. 74.

die Sphäre der Jagd und zeigen somit noch die ursprüngliche Funktion an. Erstmals in einer „Maison de Plaisance“ standen die untergeordneten Räume formal fast auf gleicher Höhe mit den Zimmern der Hauptraumfolge.

Von 1729 bis 1734 ließ der Bruder des Kurfürsten, Clemens August (1700–1761), im Park von Schloss Augustusburg in Brühl ein vergleichbares Jagdschloss errichten. Hier beziehen sich die Fassadendekorationen ebenfalls auf die Jagd, und zwar insbesondere die Agraffen der Obergeschossfenster. Sie veranschaulichen Gesichter von Falknern und Falknerinnen mit Raubvögeln sowie Falken in Kombination mit Reihern, so dass auch Schloss Falkenlust eindeutig als Jagdhaus ausgewiesen wurde.[312] Die nach Bauplänen von Cuvilliés gestalteten Landsitze der Wittelsbacher Monarchen dokumentieren generell noch eine deutlich französische Prägung, wenngleich in ihnen auch Einflüsse des Wiener; Münchner und Berliner Hofs sichtbar werden.[313]

4.3 Die Umsetzung französischer Architektur-Vorbilder in Oberschleißheim – Exkurs über weitere Schlossausstattungen im kurbayrischen Auftrag

Ab 1701 hatte der Barockbaumeister Enrico Zuccalli ganz in der Nähe vom „Alten Schloss Schleißheim“ mit der Errichtung eines langgestreckten, einflügeligen Neubaus für den Kurfürsten begonnen.[314] Bedingt durch den Spanischen Erbfolgekrieg und die Verbannung seines Bauauftraggebers konnte er seine Arbeit am „Neuen Schloss Schleißheim“ erst 1715 wiederaufnehmen. Im Jahre 1719 gestaltete Joseph Effner abschließend die Schlossfassaden und die Innendekorationen. Zuvor hatte man damit begonnen das „Neue Schloss Schleißheim“ und das „Alte Schloss Schleißheim“, die ursprünglich zu einer großen Vierflügelanlage zusammengeführt werden sollten,[315] axial mit dem gegenüber liegenden „Lustheim“ im Osten zu verbinden, und zwar durch einen barocken Hofgarten mit langgestreckten Kanal. In der Beletage des „Neuen Schlosses“ wurde das Appartement Double des Kurfürstenpaares nach französischem

[312] Hansmann 1997, S. 68 und ders. Hansmann: Das Treppenhaus und das Große Neue Appartement des Brühler Schlosses. Studien zur Gestaltung der Hauptraumfolge, Diss.-Schr. Bonn 1969/ Düsseldorf 1972.

[313] Georg Satzinger/ Marc Jumpers: Zeremonieller Raum im Schlossbau des 17. und 18. Jahrhunderts. Akten des Studententags vom 29. Juni 2012 am Kunsthistorischen Institut der Universität Bonn, 2014 Münster. S. 8.

[314] Zur Planungs- und Baugeschichte von Schloss Schleißheim vgl: Ulrike Seeger: Zur reichsfürstlichen Aneignung eines französischen Raumtyps am Beispiel des Paradezimmers in Schloss Schleißheim, Satzinger/ Jumpers 2014, S. 57, Anm. 1.

[315] Ursprünglich sollte die Schlossanlage vermutlich ein ähnliches Erscheinungsbild erhalten, wie der im Auftrag von Joseph Clemens (1671–1723) zwischen 1696 und 1705 durch Antonio Riva (1650–1713), errichtete Vierflügelbau in Bonn. Noch heute befindet sich in dem nach Plänen von Zuccalli ausgeführten kurfürstlichen Schloss die Philosophische Fakultät der 1786 gegründeten Rheinischen-Friedrich-Wilhelms-Universität.

Muster durch eine große Galerie verbunden. Zu jeder Seite folgen Vorzimmer, Audienzzimmer, Paradeschlafzimmer[316] und verschiedene Kammern sowie kleine Kabinette, die speziell nach den persönlichen Vorlieben des Kurfürstenpaares ausgestattet worden waren.[317] Im „Neuen Schloss Schleißheim“ und in Schloss Nymphenburg waren die Räume im Erdgeschoß ursprünglich schlichter gestaltet, als in den oberen Schlossetagen. Wahrscheinlich kamen „parterre“ zwei Tapisserie-Ensembles aus dem Besitz Max Emanuels als Wandschmuck zum Tragen, und zwar immer gerade dort, wo er sich seinerzeit jeweils aktuell aufgehalten hat.[318] Schloss Lustheim war seit 1684 durch Zuccalli anlässlich der Vermählung von Max Emanuel (reg. 1679–1726) mit Maria Antonia (1669–1692), der einzigen Tochter von Kaiser Leopold I. und Margarita Teresa von Spanien, als zweigeschossiges Parkschloss mit Belvedere errichtet worden. Das Farbkonzept für die Schlossräume Lustheims ist von der strengen Symmetrie der Disposition mit vier Wohngruppen geprägt, die sich, je aus zwei Räumen bestehend, um einen Mittelsaal reihen. Den mythologischen Freskenzyklus der Jagdgöttin Diana im Festsaal wurde vornehmlich vom Tiroler Maler Johann Anton Gumpp (1654–1719) ausgeführt. Den blauen und gelben Wohnräumen der ersten Ehefrau Max Emanuels stehen Zimmer mit roten und grünen Wandbespannungen im Appartement des Kurfürsten gegenüber.[319] In den weiblichen Raumfolgen der kurbayerischen Barockanlage herrscht die Farbgruppe Blau/Gelb vor, die auch charakteristisch für die Enfilade in der Amalienburg geworden war. In den fürstlichen Gemächern der drei Schlösser sowie in Schloss Nymphenburg und seinen Parkburgen in München schlug sich der künstlerische Einfluss Boffrands nieder, der das französische Gleichmaß der Proportionen von Tür, Kamin- und Sockelzone, mit zartgliedrig geschnitztem Rahmenwerk von Supraporte und großem Spiegel geprägt hatte.[320]

[316] Siehe Abb. 4, Paradeschlafzimmer, Schleißheim, in: Satzinger/ Jumpers 2014, im Katalogteil.
[317] Vgl. ebd. Grundrisse von Schleißheim im Katalogteil, besonders Abb. 3, heutiger Grundriss des Piano Nobile mit Raumfunktionen seit 1715, basierend auf der Plangrundlage von Ernst Götz/ Brigitte Langer: Amtlicher Führer Schleißheim, 2004.
[318] Mit der gleichen Kriegskunst-Serie war auch das ehemalige Appartement des Markgrafen von Baden-Baden in Schloss Rastatt ausgeschmückt worden. Poszgai 2014, S. 48, S. 53ff. - Vgl. zu den flämischen Tapisserien des Markgrafen Ludwig Wilhelm von Baden-Baden insbesondere Sandra Eberle: Rastatt. Amtl. Schlossführer, 2010. S. 66ff.
[319] Kreisel 1944, S. 10.
[320] Krems 2014, S. 26.

5. Barockschlösser unter Markgräfin Sibylla Augusta von Baden-Baden (1675–1733) in Rastatt

Die Regentin und Bauherrin Markgräfin Sibylla Augusta von Baden-Baden, ließ das Stadtschloss in Rastatt nach dem Vorbild Versailles zu einer weitläufigen Residenzanlage erweitern. Der dreigeschossiges Corps de Logis fasst mit den niedrigeren Nebengebäuden einen Ehrenhof ein, ähnlich wie der Versailler Palast, und erscheint mit einer Ausdehnung von 230 Metern, gegenüber dem französischen Vorbild mit 580 Metern, äußerst großzügig für einen Wohnsitz badischer Markgrafen.[321] In Schloss Rastatt und in Schloss Favorite bei Rastatt in Förch dominiert das „böhmische Barock“ als Variante des Wiener Gustos, der Sibylla Augusta durch das Belvedere–Schloss des Prinzen Eugen und der kaiserlichen „Favorita“ bekannt gewesen sein dürfte. Die Innenräume der Rastatter Schlösser bezeugen noch heute den speziellen künstlerischen Geschmack der Bauherrin und Raumgestalterin.[322]

Sibylla Augusta wurde am 21. Januar 1675 als zweite Tochter des Herzogs Julius Franz von Sachsen-Lauenburg (1641–1689) und der Pfalzgräfin Maria Hedwig Augusta von Sulzbach (1650–1681) im Ratzeburger Schloss geboren. Mit ihrer Schwester Anna Maria Franziska (1672–1741) verbrachte sie den Großteil ihrer Kindheit ab 1676 in Schloss Schlackenwerth. In ihrer Heimat, dem nordwestlichen Böhmen, hatte das sachsen-lauenburgische Fürstenhaus viele Besitzungen. 1678 malte Georg Adam Eberhard (1656–1688) ein Porträt der Infantin Sibylla Augusta, die von einem vor ihr knienden, farbigen Diener einen Blumenstrauß gewissermaßen als Prestigeobjekt erhält. Zu ihren Füßen liegen Tulpen und Rosen, die auf ihre im Zusammenhang mit jungen Mädchen besondere symbolische Bedeutung als Symbole der Keuschheit und die Tulpenmanie im 17. Jahrhundert verweisen (Abb. 62). Nachdem die Mutter der Mädchen, Hedwig von Sulzbach, 1681 im Alter von 31 Jahren verstorben war, überließ Herzog Julius Franz von Sachsen-Lauenburg ihre Erziehung größtenteils der Gräfin Polixena von Werschowitz (1661–1735).[323] Auch die Großeltern trugen zur Vorbereitung ihrer Enkelinnen auf ein höfisches Leben bei, die Unterricht in Tanz, Gesang, Musik, Konversation und Malerei erhielten.[324] In einer

[321] Foerster 1981, S. 36.
[322] Eberle 2010. S. 14.– Wappenschmidt 1990, S. 60.
[323] Wunder 1992, S. 210f.
[324] Aus dem Vermächtnis Sibylla Augustas Großvaters väterlicherseits stammen Werke von Lucas Cranach d. Ä, Lorenzo di Credi (1449–1537) und Hans Baldung Grien, die als Wandschmuck von Kirchen und Kapellen in

piaristisch geführten Schule erlernten die Prinzessinnen Lesen, Schreiben sowie Latein und Französisch.[325] Seit 1688 hielt Sibylla Augusta, wie ihre ältere Schwester, in einem kleinen Buch Kosmetika, Rezepte und Materialfragen, sowie handwerkliche Techniken von Lack- und Wachsarbeiten fest.[326] Nach dem Tod des Herzogs, 1689 in Reichstadt, wurde Kaiser Leopold I. testamentarisch zum Vormund der Prinzessinnen, unter denen die Güter und Ämter des Herzogtums aufgeteilt wurden. Außerdem schlug der Kaiser seinem Feldherrn, Markgraf Ludwig Wilhelm von Baden-Baden (1655–1707), die lukrative Heirat mit Anna Maria vor, um ihm für den Erfolg im Türkenkrieg eine Gunst zu erweisen.[327] Noch heute erinnert ein Gemälde im Schlafgemach der Markgräfin in Schloss Rastatt, das wahrscheinlich im Zuge der Hochzeitsvorbereitung gemalt wurde, an die konkurrierenden Schwestern (Abb. 63). Entgegen der Erwartung aller Beteiligten der Brautschau in Böhmen verlobte sich der damals vierunddreißigjährige „Türkenlouis“ mit der vierzehnjährigen Sibylla Augusta, die seine Zuneigung erwiderte. Nach der offiziellen Vermählung am 27. März 1690 in Schloss Raudnitz an der Elbe,[328] bewohnten Ludwig und Sibylla Augusta die Schlösser Schlackenwerth (heute tschechisches Ostrov) und Theusing in Sachsen-Lauenburg. Mit der Erneuerung und Erweiterung des Alten Schlosses Schlackenwerth sammelte die Markgräfin, nach einem Brand im Jahre 1691, erste Erfahrungen im Bereich des Schlossbaus.[329]

Während der Feldzüge des Markgrafen erlitt sie seit 1690 mehrere Fehlgeburten. 1694, 1696 und 1697 brachte sie zwei Söhne und eine Tochter zur Welt, die bereits im Kindesalter verstarben. Von sechs weiteren geborenen Kindern des Markgrafenpaars erreichten nur drei das Erwachsenenalter: Erbprinz Ludwig Georg (1702–1761), Augusta Maria Johanna (1704–1726) und der jüngste Sohn August Georg (1706–

Rastatt dienten. Nina Trauth: Der Gemäldebesitz der Markgräfin Sibylla Augusta von Baden-Baden, S. 92-114, in: Extra schön, 2008, S. 93f, Anm. 10.

[325] Elisabeth Weiland: Markgräfin Sibylla Augusta von Baden-Baden. Ein Beitrag zu der Geschichte eines fürstlichen Frauenlebens um die Wende des 17. Jahrhunderts. Diss.-Schr. Freiburg 1922, S. 10.

[326] Seit 1980 verwahren die Nachfahren das Büchlein Sibylla Augustas als Leihgabe. Das Exemplar Anna Maria Franziskas befindet sich dagegen im Bamberger Staatsarchiv (Msc. Var. 8). Ulrike Grimm: Auf ihro hochfürstliche Durchlaucht mir Gnädigstes Gegebenes Concept. Sibylla Augusta von Baden-Baden als Bauherrin, S. 58-74, in: Extra schön, 2008, S. 60. – Leopold Zollner: Aus dem Kunst-, Speiß-, Confitur- und Medicinal-Buch der Markgräfin Sibylla Augusta, S. 95-108, in: Martin Walter (Hg): Italienische Spuren, Heimatbuch des Landkreises Rastatt, Bd. 2, 1975.

[327] Markus Zepf: Markgräfin Sibylla Augusta als Regentin, S. 26-42, in: Extra schön, 2008, S. 28, Anm. 9, S. 30f, Anm. 27.

[328] Hans-Georg Kaack: Markgräfin Sibylla Augusta. Die große badische Fürstin der Barockzeit, 1983, S. 73.

[329] Die neue Dreiflügelanlage mit Ecktürmen, das sogenannte Weiße Schloss, wurde durch Johann Michael Sockh 1693 vollendet. Ab 1697 entwickelte das Margrafenpaar den Plan für das Schloss in Rastatt. Eberle 2010, S. 8f. – Anna Maria Renner: Die Kunstinventare der Markgrafen von Baden-Baden. (Beitrag. z. Gesch. d. Oberrheins, Bd.1). Bühl, 1941, S. 58, S. 182, vgl. Inventar 1691, S. 185.

1771).[330] Am 2. Januar 1707, zwei Jahre nach dem Einzug der Fürstenfamilie ins Rastatter Schloss, verstarb Ludwig Wilhelm von Baden-Baden. Nachdem sein Leichnam in der Familiengruft der Stiftskirche bestattet worden war, trat die damals 32-jährige Witwe seine Nachfolge an,[331] musste aber bald darauf vor den französischen Truppen nach Ettlingen fliehen. Erst 1714 beendete der sogenannte „Frieden von Rastatt", Friedensverhandlungen unter der Leitung des Prinzen Eugen von Savoyen im Rastatter Schloss, den Spanischen Erbfolgekrieg. Die unerschrockene Markgräfin Sibylla Augusta kehrte zurück in die Residenzstadt und sorgte für den Wiederaufbau, insbesondere der im Krieg zerstörten Schulen und Kirchen.[332]

Die von Markgraf Ludwig Wilhelm 1681 erlassene „*Rangordnung der fürstlichen Bedienten"*, die 48 Rangstufen für die Zivil- und Militärämter am Hofe unterschied, behielt während der Regentschaft Markgräfin Sibylla Augustas bei allen zeremoniellen Handlungen ihre Gültigkeit.[333] Kapelle Die Gottesfurcht bestimmte Denken und Handeln der Katholikin, die zu Orten der Marienverehrung pilgerte und sich im Frühjahr 1719 gemeinsam mit ihrem Sohn Ludwig Georg zur Papstaudienz nach Rom begab.[334] In Florenz und Siena besuchte die Markgräfin entfernte Verwandte aus der Familie de' Medici und viele Kirchen und Klöster, oft in Begleitung ihrer Freundin Violante Beatrix de´ Medici (1673–1731).[335] Nach ihrer Rückkehr aus Italien setzte die Markgräfin mit dem Zukauf von Ruppelsgrün und 1723 von Gsell (mit Unterbrand) die Vergrößerung ihres Herrschaftsgebietes durch. Im Februar 1721 reiste sie nach Wien, um bei Kaiser Karl VI, (das heißt Maria Theresias Vater), die versprochene Kriegsentschädigung einzufordern. Sibylla Augusta erhielt 750.000 Gulden, das heißt etwa 35% der Gesamtschuld, zurück und musste sich mit den Heiratsplänen für

[330] Eberle 2010, S. 21. – Zepf 2008, S. 40.
[331] Zepf 2008, S. 27f.
[332] Sibylla Augusta ist die von 1715 bis 1716 in Rastatt erbaute Einsiedler-Kapelle und die 1710 in Schlackenwerth errichtete Kapelle zu verdanken, die beide von der Wallfahrtskapelle des Schweizer Benediktinerklosters Einsiedeln inspiriert wurden. Froese/ Walter (Hg), 2011, S. 26 – Weiland 1922, S. 54f. – Zepf 2008, S. 30-33, S. 36.
[333] Als Witwe nahm die Markgräfin den Ehrenplatz am Kopfende der Tafel im Schloss ein. Gelegentlich speiste sie auch „en serviette", das heißt weitestgehend ohne Hofpersonal, gemeinsam mit ihrem Berater Kardinal Damian Hugo von Schönborn (1676–1743), dem Fürstbischof von Speyer. Vetter 2011, S. 147f, S. 151ff.
[334] Papst Clemens XI. gestattete der Markgräfin bei der Audienz die große Ehre, neben ihm Platz zu nehmen. Er schenkte ihr einen Splitter des Kreuzes Christi; Partikel der Geißelsäule; einen Blutstropfen der Geißelung Jesu, den Leib des heiligen Theodor und – nachdem sie im Quirinalspalast die Kommunion von Clemens XI. empfangen hatte – sogar noch eine kostbare Krone zum Abschied. Sabine Hund: Politik, Andacht und Kunst. S. 42-58, in: Extra schön, 2008, S. 49ff.
[335] Die in Deutschland als Prinzessin Anna Maria Luisa geborene Wittelsbacherin war 1713, vier Jahre nach dem Ableben ihres zweiten Gemahls Ferdinando de´ Medici, zur Gouverneurin von Siena aufgestiegen. Hund, dies. ebd. S. 52.

Ludwig Georg abfinden, die das Kaiserhaus geschmiedet hatte.[336] Geburtstage, Namenstage und Hochzeiten der Prinzen boten Anlässe für berauschende Feste, Bankette, Ballett- und Musikaufführungen mit Feuerwerken, die Sibylla Augusta vor allem in ihrem Lustschloss Favorite ausrichtete,[337] dennoch gelang es ihr während zwanzigjähriger Regentschaft zwei Millionen Gulden durch Sparmaßnahmen bei den Hofhaltungskosten begleichen.[338]

Um ihrem Hof und sich selbst als Katholikin Ehre zu erweisen, sammelte die Markgräfin nicht nur Reliquien, sondern ließ zum Beispiel von 1720 bis 1723 eine Schloss- und Hofpfarrkirche errichten, die an ihren Witwentrakt in Schloss Rastatt angrenzt.[339] 1722 führte Johann Hiebel (1681–1755) das Deckenfresko der Rastatter Schlosskirche in ihrem Auftrag aus. Der böhmische Maler illustrierte die Kreuzlegende: Den Fund der Grabstätte Christi im Jahre 326 n. Chr. unter einem Tempel mit einer Venusstatue in Jerusalem, die Zerstörung des heidnischen Tempels sowie den anschließenden Neubau der Grabeskirche durch die Kaiserin Helena um 250 bis 329 n. Chr. Er veranschaulichte die antike Kaiserin in einer zeitgenössischen Tracht des weiblichen Hochadels vor dem „Wahren Kreuz Christi“, das fast dreimal so groß wie sie erscheint, und verlieh der vor dem Kreuz knienden Heiligen Helena die Gesichtszüge Sibylla Augustas. Hiebel charakterisierte sie außerdem als Witwe, und zwar in Form eines schwarzen Tuchs als Kopfbedeckung, um die Frömmigkeit der Markgräfin visuell zu bestätigen (Abb. 64).

Eine Zeichnung von Paul Troger bezeugt noch, dass auch Maria Theresia sich zumindest einmal im Darstellungsmodus der antiken Kaiserin präsentierte. Es handelt sich hierbei um eine Entwurfsskizze von der Kreuzauffindung. Das Altarbild Trogers befand sich ursprünglich in der Innsbrucker Hofkirche, ist aber verschollen. Der österreichische Barockmaler war offenbar der einzige, der Maria Theresia visuell in Verbindung mit der Heiligen Helena brachte, die somit vor allem in der Repräsentation der Markgräfin Sybilla Augusta dominierte. Mit dieser vergleichbar, wurde auch die

[336] So wurde der „Jägerlouis“ schließlich mit Maria Anna von Schwarzenberg, Tochter des kaiserlichen Oberhofmarschalls Adam Franz von Schwarzenberg, am 18. April 1721 auf Schloss Krumau in Böhmen vermählt. Der jüngste Sohn des badischen Markgrafenpaares, August Georg übernahm 1761 die Regierung, doch mit seinem Ableben im Jahre 1771 endete die markgräfliche Linie von Baden-Baden. Zepf, in: Extra schön, 2008, S. 34ff, Anm. 64, vgl. ebd. Gensichen, S. 20. – Eberle 2010, S. 35. – Wolfgang Froese: Witwe, Mutter, Fürstin– Markgräfin Sibylla Augusta von Baden (1675–1733), S. 20-30, in: Froese/ Walter (Hg), 2011, S. 28f, Anm. 13.

[337] Ebd. Froese 2011, S. 20.

[338] Hans Georg Kaack: Markgräfin Sibylla Augusta. Die große badische Fürstin der Barrockzeit. Konstanz 1983, S. 271, S. 150ff.

[339] In der Hofkirche „Zum Heiligen Kreuz“, die nach zwanzig jähriger Sanierung seit Juli 2017 wieder besichtigt werden kann, sind der Sarkophag der Markgräfin, sowie die Ganzkörper-Reliquien der Heiligen „Theodor“ und „Theodora“ bewahrt. Eberle 2010, S. 31.

Erzherzogin in ihrer typischen Adelstracht als antike Kaiserin der Kreuzlegende vorgestellt. Durch die Visualisierung ihres Porträts und ihrer Galakleider erzeugte Troger Ähnlichkeit mit Maria Theresia von Österreich, wie der Vergleich mit den Staatsporträts der Kaiserin aus der Hand Martin van Meytens dokumentieren.[340] Dem Beispiel der mythischen Mutter des spätrömischen Kaisers Konstantin (gest. 337 n. Chr.) gewissermaßen folgend, ließen sich Sybilla Augusta und später auch Maria Theresia von Österreich zu Erneuerinnen der Kirche hochstilisieren, und zwar nicht nur in positiver Weise, etwa durch Erbauung sakraler Gebäude und Wallfahrten, sondern auch mittels Diskriminierung von „Heiden". Darüber hinaus befahl die von bigottem Missionseifer getriebene Markgräfin zwischen 1717 und 1720 die Vernichtung von mehr als 50.000 Gemälden aus ihrem Bestand, die sie anscheinend als zu ausschweifend empfand. Darunter befanden sich sogar einige Werke alter Meister, wie Lucas Cranach (1472–1553), Albrecht Dürer (1471–1528), Hans Baldung Grien (1484–1545), und Peter Paul Rubens (1577–1640).[341] Neben der Heiligen Helena identifizierte sich die Markgräfin noch mit zwei weiteren biblisch-mythologischen Tugendheldinnen in einem kirchlich-propagandistischen Sinn: Der „Einsiedler-Madonna" zu Ehren ließ sie zwei Kapellen errichten. Sie bekrönt auch das Glockenturmdach der „Magdalenenklause" im Park des Porzellanschlösschens als vergoldete Firstfigur. In der als Eremitage ausgebildeten achteckigen Kapelle sind heute noch plastische Darstellungen der Maria Magdalena neben der als Gruppe bekleideter Wachsfiguren gestalteten Heiligen Familie zu sehen, einerseits mit trauernder Miene vor der Kreuzigung, andererseits bei der Fußwaschung Christi.[342]

Am 7. Juni 1727, dem 25. Geburtstag des Erbprinzen, übergab ihm die damals 58jährige Markgräfin von Baden-Baden die Regentschaft. Sibylla Augusta logierte anschließend vor allem in ihrem Witwensitz in Ettlingen, wo sie am 10. Juli 1733 nach mehrjähriger Krankheit verstarb. 50.000 Gulden hatte die fromme Markgräfin testamentarisch den Armen gespendet und für sich eine einfache Beisetzung im Gewand einer Karmeliterin in einem schlichten Holzsarg bestimmt. Ihre Grabplatte in

[340] Stefanie Linsboth: Christliche und mythologische… S. 174-180, in: Telesko/ Hertel/ Linsboth (Hg): Die Repräsentation… 2020, S. 175ff, vgl. Abb. 55, Auffindung des Kreuzes durch die Hl. Helena, nach Paul Troger, Zeichnung nach dem verschollene Altarbild der Hofkirche Innsbruck, nach 1758, [TLF, T2620], S. 176.

[341] So ließ sie auch eine „Schlafende Venus" von Cranach, eine „Leda" und eine „Lucretia" vernichten. Anna Maria Renner: Sibylla Augusta Markräfin von Baden. Die Geschichte eines denkwürdigen Lebens– 2. Aufl.–Karlsruhe 1955, S. 69. – Weiland 1922, S. 79. – Kaack 1983, S. 195, Anm. 52.

[342] Wolfgang Stopfel: Favorita Serenissimae. Die Baugeschichte von Favorite, in: Schloss Rastatt, Schloss Favorite, Menschen, Geschichte und Architektur, S. 122-132, in: Froese/ Martin Walter (Hg), 2011, S. 132.

der Gruft unter der Schlosskirche, die als Wallfahrtsziel dienen sollte, erhielt die Inschrift: „Betet für die große Sünderin Augusta.“[343]

Die historischen Ausstattungen in den zu Museen umgewandelten Schlössern in Rastatt und Föhr orientieren sich vor allem an einem Inventar aus dem Jahre 1762, das den authentischen Bestand nach dem Tod von Ludwig Georg von Baden-Baden, dem ältesten Sohn der badischen Markgräfin, überliefert.[344] Vermutlich war es August Georg als letztem Markgraf von Baden-Baden später schwer gefallen, Maria Theresia von Österreich zur rechtmäßigen Erbin der wertvollen Kunstsammlung des Rastatter Schlosses zu bestimmen, denn zu dieser gehörten rund 170 Kunstwerke, die seine Mutter zum einheitlich unverkäuflichen Familienbesitz erklärt hatte, als die „markgräfliche Hofkommission“ gegründet worden war.[345]

5.1 Die markgräfliche Schlossausstattung in der Residenz Rastatt

Baden-Baden und Durlach waren von den Truppen Ludwigs XIV. bereits 1689 verwüstet worden und 1697 verlor Markgraf Ludwig Wilhelm das Elsass mit Straßburg an den französischen König Ludwig XIV. Nachdem Ludwig Wilhelms Bemühungen um die polnische Krone und die Kurfürstenwürde fehlgeschlagen waren, beauftragte er Domenico Egidio Rossi (1659–1715) und Guiseppe Roli (1645–1727) 1698 mit der Gestaltung einer geometrischen Einheit des Stadtkerns von Rastatt mit einem Residenzschloss. Bereits in seinem Entwurf für das dreigeschossige Schloss, dem ersten Barockschloss am Oberrhein, legte Rossi den tiefen und von niedrigeren Flankenbauten umschlossenen Ehrenhof nach dem Vorbild von Schloss Versailles fest, der auch verwirklicht wurde (Abb. 65). Der Schlossgarten erhielt seine heutige Gestalt in den 1920er Jahren nach Entwürfen Max Laeugers (1864–1952).[346] Schon von weitem ist die Bekrönung des zentralen Pavillons mit den allegorischen Figuren des „heldenhaften Großmuts“ und der „Staatsräson“ als Zeichen des Machtanspruches von Markgraf Ludwig Wilhelms von Baden-Baden zu sehen. Im Jahre 1723 gestaltete der Augsburger Goldschmied Johann Jakob Vogelhund einen

[343] Ebd. Froese 2011, S. 29, Anm. 13.
[344] Petrasch, Ernst: Schloss Favorite. Amtlicher Führer durch das Lustschloß der Markgräfin Sibylla Augusta von Baden-Baden, Baden-Baden o.J. (1960). – Vgl. zum Inventar aus dem Jahre 1762: Rudolf Silib, Schloss Favorite und die Eremitagen der Markgräfin Franziska Sibylla Augusta von Baden-Baden. Heidelberg (1914) – 2. Aufl.– 1929, S. 85-108.
[345] Gensichen, in: Extra schön, 2008, S. 10.
[346] Der heutige Garten wurde durch den schwedischen Gartenarchitekt Gunnar Martinsson 1988 neu angelegt. Eberle 2010, S. 45. – Merten 1995, S. 354ff.

vergoldeten, den Feinden Blitze entgegenschleudernden Jupiter für den Altan des Portals, der später durch eine Replik ersetzt wurde (Abb. 66).

Das Schlossportal der Dreiflügelanlage und die imposante Vorhalle wurden extra so groß erbaut, dass man die Intrada mit doppeltem Treppenhaus mit der Kutsche durchqueren und in den zentralen Gartensaal einfahren konnte. Die innere Disposition der Sala terrena im Erdgeschoss (Abb. 67), des darüber liegenden Festsaals und der seitlich von diesem anschließenden fürstlichen Appartements dokumentieren noch den baulichen Zustand um 1700. Unter der Leitung Rossis entstanden die zentralen Treppenhäuser mit Deckendurchbrüchen an der Hofseite, als grandiose Zugangsmöglichkeiten zur Beletage und Antisala. Giovanni Battista Artari (1664–1730) führte die Stuckaturen aus, während Paolo Manni, der 1703 verstarb, die Deckenfresken im Corps de Logis schuf. Nach dem Tod ihres Gemahls ersetzte die Markgräfin den Hofbaumeister Rossi durch Michael Ludwig Rohrer (1683–1732), der ab 1710 auch ein kleines Lustschloss für Markgräfin Sibylla Augusta zu errichten begann.[347] In den fürstlichen Appartements und im Ahnensaal stechen Deckenfresken mit Stuckarbeiten hervor, die von 1704 bis 1707 durch Bologneser Künstler, nämlich Guiseppe Roli, Pietro Antonio Farina und Pietro Antonio Caccioli, ausgeführt wurden.[348] Der böhmische Hofmaler Franz Pfleger (gest. 1737) übernahm von 1720 bis 1723 die übrigen baukünstlerischen Aufgaben der markgräflichen Räume, als es darum ging, die Beletage für Sibylla Augusta als vormundschaftliche Regentin sowie für den zukünftigen Herrscher, ihren Sohn Ludwig Georg, zu erneuern.[349]

Die Stuckdekorationen im Treppenhaus (Abb. 68) und in der Antisala verherrlichen Markgraf Ludwig Wilhelm von Baden-Baden als glorreichen Feldherrn, mit Putten, die den Fürstenhut ihres Gemahls herbeitragen, Kriegstrophäen und militärische Szenen in den Gewölbezonen, die gefesselte Türken präsentieren. Das Gemälde im südlichen Treppenhaus präsentiert Jupiter, der mit seinen Blitzen verhindert, dass Phaëton mit dem Sonnenwagen den Himmel in Brand setzt, wodurch zugleich auf den französischen Erzfeind angespielt wird, der die Gebiete am Oberrhein zwischen 1688–1697 hatte niederbrennen lassen. Daher zeigen Putten und allegorische Stuckfiguren

[347] Unter Markgraf Ludwig Georg wurde das barocke Stuckdekor von G. B. Artari im Erdgeschoss, in der Antisala und im Ahnensaal, durch den Wessobrunner Stuckateur Johannes Schütz (1704–1752) mit Rokokodekorationen erneuert. Eberle 2010, S. 33, S. 46f. – Gensichen, in: Extra schön, 2008, S. 18.

[348] Sandra Eberle: Glanzvolle Inszenierung. Die Rastatter Residenz unter Sibylla Augusta, in: Anja Stangl: Sibylla Augusta. Ein barockes Schicksal. Hrsg. Stadtanzeiger-Verlag/ Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg, Stuttgart 2008, S. 28.

[349] Sein Sohn Ludwig Pfleger (1726–1795) überarbeitete von 1777 bis 1792 24 Tableaus des Florentiner Zimmers und einige Scagliola-Böden in Schloss Favorite. Ulrike Grimm, in: Extra schön, 2008, S. 61ff, Anm. 24.

der bildenden Künste leidvoll-pathetische Gesichtsausdrücke und Gesten, um sie als Kläger der Staatsführung von Ludwig XIV. zu charakterisieren.[350] Ähnliches gilt für die Darstellungen von Guiseppe Roli, der im Plafondgemälde der Antisala „Apollo“ und im zentralen Deckenfresko des großen Festsaals „Herkules Aufnahme in den Olymp“ visualisierte.[351]

Der große Saal im Zentrum des Obergeschosses erscheint mit einer Gliederung aus rötlichen Stuckmarmor-Pilastern majestätisch und monumental (Abb. 69). Die gemalten Scheinarchitekturen und die Götterszene als Deckenfresko ergänzte G. B. Artari mit vergoldeten Stuckdekorationen in Tessiner Art.[352] Vor allem viele Adelsporträts aus der Hand des Hofmalers Heinrich Lihl (1690–1757), die seit den späten 40er Jahren des 18. Jahrhunderts große ovale und rechteckige Stuckmedaillons füllen, verdankt der Festsaal seine Bezeichnung als Ahnensaal.[353] An seiner Gartenseite verweisen Porträts der Eltern und Großeltern von Sibylla Augusta noch auf die Markgräfin als Bewohnerin des hinter dem nördlichen Zugang liegenden Appartements, während sich die Ahnenbildnisse an der gegenüberliegenden Südwand des Saals analog dazu auf den Erbprinz Ludwig Georg und die angrenzende männliche Raumfolge beziehen.

5.1.1 Die Staatswohnung von Markgräfin Sibylla Augusta

Die repräsentative Raumfolge der Markgräfin besteht aus Vorzimmer, Audienzzimmer, Schlafzimmer und Kabinett (Abb. 70). In ihrem Antichambre stellte Roli den Weingott Bacchus und seine Braut Ariadne, eine kretische Königstochter im Plafondgemälde dar, und zwar gelöst auf einer Wolke sitzend und von musizierenden Satyrn und Mänaden begleitet (Abb. 71). Dazu gesellt sich ein kleiner Amor, der links über dem Götterpaar schwebt und einen Pfeil auf sie abzuschießen scheint, um allegorisch auf die gegenseitige Liebe des in der heiteren Szene verherrlichten Markgrafenpaares zu verweisen. In den gemalten Kartuschen der Scheinarchitekturen, die ursprünglich noch fließender in die Himmelsszene übergingen, sind weitere illustre Bacchantinnen erkennbar, jedoch in einem schemenhafteren Darstellungsmodus. Als Wandschmuck

[350] Eberle 2010, S. 47f.
[351] Herkules, der die Welt von Missständen befreite, trägt Lorbeerkranz und Keule und zeigt auf die allegorische Figur der Fama, die mit einer Fanfare über ihm schwebt. Eberle 2010, S. 50f.
[352] Krins 2001, S. 37.
[353] Trauth, in: Extra schön, 2008, S. 98, Anm. 62.

dienten hier ursprünglich allerdings auch Tapisserien aus Aubusson, die exotische Landschaften präsentierten. [354]

Das angrenzende Audienzzimmer unterscheidet sich vom Antichambre auf den ersten Blick durch eine Verkleidung aus roten Damast-Bahnen und mit Silberfäden durchwirkter Seide. Die Farbenpracht des Thronbaldachins stellt ein Kuriosum dar, denn mit Goldstickereien verzierte und rot gefärbte Stoffe wurden im Barock eigentlich nur für Überhänge verwendet, die hochrangigen männlichen Herrschern vorbehalten waren, zumindest in der Theorie. Zum ursprünglichen Interieur gehörten einst dazu passende vergoldete Sessel mit roten Sitzbezügen, die farblich auch mit dem Samtstoff-Bezug vom Baldachin korrespondierten. Im Jahre 1722 befanden sich in dem Raum noch mehrere Konsoltische und eine extravagante Standuhr mit Globus, Schubladen und Spieluhr, die eine überbordende Verzierung aus Edelsteinen, silbernen Figuren und Schildplatt zeigte.[355] Das Deckenfresko des Audienzzimmers zeigt „Alkmene“, auf deren Schoß ihr Kind sitzt, „Herkules“, der Sohn des Gottes „Jupiter“ (Abb. 72). „Minerva“, die römische Göttin des Krieges, reicht dem Knaben ihre Keule. Dieser streckt seine Hände zu ihr hoch und seine Finger und Zehen spreizen sich faszinierend lebensnah. Über der Gruppe schwebt „Jupiter“. Die Darstellung impliziert vor allem, dass Sibylla Augusta ihre Aufgabe als Ehefrau erfüllte, die Baden-Badische Dynastie mit der Geburt eines männlichen Nachkommen zu sichern. In den gemalten Scheinarchitekturen tragen Putten Waffen herbei. An den Wänden hängen außerdem die vom Wiener Hofmaler Frans van Stampart (1675–1724) im Jahre 1724 gemalten Porträts von ihren drei Kindern.[356] Auch die Gestaltung des mit rot-goldener Seidentapete ausgekleidetem Paradeschlafzimmers der Markgräfin (Abb. 73) spricht dafür, dass sie die Farbe, die eigentlich Kaisern und Königen vorbehalten war, in ihren Prunkgemächern bewusst verwendete, um ihre politische Stellung als Regentin, ungeachtet ihres Geschlechts und Standes, zu legitimieren. Anders als das heute in der Alkovennische ihres Schlafgemachs stehende, um 1720 in Italien oder Frankreich gestaltete, Prunkbett mit gelben Seidendamast-Vorhängen, besaß das verschollene „Lit à la Duchesse“ von Sibylla

[354] Ulrike Grimm: Die Dekorationen im Rastatter Schloss. 1700–1771. Diss.-Schr. Freiburg 1977/ Karlsruhe 1978, S. 87.

[355] Sandra Eberle: Gemälde, Möbel, Kostbarkeiten. Ein Rundgang durch das Rastatter Schloss am Ende der Residenzzeit, S. 80-91, in: Froese/ Walter (Hg), 2011, S. 86. – Vgl. zum Rastatter Schlossinventar von 1772: Gerda Franziska Kircher: Die Ausstattung des Rastatter Schlosses im Jahre 1772. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte der deutschen Residenzschlösser der Barockzeit. Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins (ZGORh), Karlsruhe 1955.

[356] Eberle 2010, S. 59ff.

Augusta ursprünglich rote, bestickte Samtvorhänge, die zur Wandverkleidung passten. In ihrer Raumfolge dominierte das Rot der Prunktextilien, also griff sie auf eine kardinale Farbe für die Gestaltung zurück, die von ihrem symbolischen Wert her als fürstliches Mittel über ihrem Rang stand, aber ihrem Geschmack entsprach. Damit dürfte die Markgräfin zwar keine Zäsur mit gestalterischen Traditionen bezweckt haben, aber die Verwendung des Hauptfarbtons ermöglichte ihr immerhin das Ausloten der Grenzen ihrer Machtbefugnisse. Man mag die durch einige Inventare und Archivalien überlieferten Bestände der Markgräfin vermissen,[357] denn wie kostbar und elegant die Atmosphäre in den weiblichen Räumlichkeiten war, bevor Maria Theresia den markgräflichen Kunstschatz 1775 in Offenburg versteigern ließ, ist schwer vorstellbar, zumal sie zuvor auch das Einschmelzen der höfischen Silberwaren von Sibylla Augusta veranlasst hatte, , nämlich vier Spiegel; vier Guéridons; vierzehn Wandleuchter; ein zwölfarmiger Kronleuchter; vier „Feuerhundt“ sowie zwei äußerst wertvolle kleine Tische aus massivem Silber.[358]

Diese Gegenstände aus hochglanzpoliertem Silber sowie diverse silbern glänzende Prunkmöbel, die sich in ihren Schlossräumen befanden, dürften ihnen eine besonders exklusive und feminine Note verliehen haben. Im Schlafgemach der Markgräfin sind immerhin noch die wandfesten Dekorationen aus ihrer Zeit erhalten, und zwar eine vergoldete Stuckfigur vom Gott des Schlafes Hypnos auf dem Bogen des Alkovens sowie das Deckenfresko mit der Darstellung einer schlafenden Venus. An der nördlichen Wand ist ein auffallendes Doppelporträt von Sibylla Augusta und Anna Maria Franziska zu sehen, das die jungen Schwestern in prächtigen Kleidern und mit Blumenbouquet vor einem Garten zeigt, und ihre verschieden attraktiven Eigenschaften zu betonen scheint. Der Darstellungsmodus des unbekannten Künstlers, der auch das seinerzeit bestehende Konkurrenzverhältnis der böhmischen Prinzessinnen visualisierte, die sich in seinem Gemälde gegenseitig keines Blickes würdigen, unterscheidet sich von den ansonsten eher majestätisch erhabenen Porträts der Markgräfin in Witwentracht sowie den Bildnissen des Markgrafen, der Erbprinzen und der Prinzessin in den Rastatter Staatsappartements. Als Wandschmuck dient etwa ein würdevolles Staatsporträt der Witwe aus dem Jahre 1724, das sie mit einem Kruzifix in ihrer linken Hand als fromme Staatsdienerin präsentiert, während sie mit der

[357] Gensichen, in: Extra schön, 2008, S. 10, Anm. 5 (GLA 46/4015.)
[358] Ulrike Grimm: Auf ihro hochfürstliche Durchlaucht… S. 58-74, in: Extra schön, 2008, S. 66. – Renner 1941, S. 164.

anderen als Zeichen ihres hohen Standes den Markgrafenhut berührt (Abb. 74). Im Residenzschloss befinden sich auch noch zwei Mariendarstellungen von Lucas Cranach d. Ä. (1472–1553), wobei eine davon vielleicht aus der Kapelle der Schmerzhaften Muttergottes in Rastatt stammt (Abb. 75).[359] Die Darstellung der Maria mit dem Jesuskind könnte die Figur der Alkmene und ihres Sohnes im Deckenbild des Audienzzimmers der Markgräfin inspiriert haben, worauf zumindest noch formale Ähnlichkeiten der Bildkompositionen verweisen. Anders als bei Cranachs Gemälde reckt sich der Knabe nicht seiner Mutter mit erhobenen Armen entgegen sondern der Göttin „Minerva“, beziehungsweise ihrer Waffe, in diesem Fall eine Keule. Cranachs Figurenkomposition wurde im Fresko bloß vertikal gespiegelt und noch pathetisch durch Körper- und Stoffbewegung der Kleidung gesteigert.

Am Ende der repräsentativen Wohneinheit der Markgräfin liegt das nach 143 kleinformatigen Bildern benannte „Miniaturenkabinett“ (Abb. 76). Der Rokokorahmen des festen Wandschmucks konnte aufgrund von Abdrücken, die dieser auf einer authentischen Tapete des 18. Jahrhunderts hinterlassen hatte, nachgeschnitzt werden. Die kleinen Bilder darin zeigen Putten, vereinzelte Blumen und exotische Vögel. In vergoldeten Grisaille-Kartuschen werden dagegen die Allegorien der vier Kardinaltugenden „Prudentia“, „Temperantia“, „Fortezza“ und „Justitia“ vorgestellt. Zur ursprünglichen Einrichtung des Kabinetts zählte ein Sessel mit hellblauen Bezugsstoffen aus Brokatell sowie Seidenvorhänge vor den Fenstern im gleichen Farbton, wie nur noch das erste Schlossinventar aus dem Jahre 1707 überliefert. Daraus geht auch hervor, dass die markgräfliche Erstausstattung verschollen ist, die offenbar viele Lackarbeiten, Elfenbeinarbeiten, Holzreliefs, Steinschnittgefäße, Gold- und Silberschmiedewerk umfasste.[360] Insofern dürfte das französische Charakteristikum der Enfilade, das Sibylla Augusta in ihrer Raumflucht umsetzen ließ, um den Durchblick von Antichambre bis zum Miniaturkabinett zu ermöglichen, einstmals einen viel reicheren Eindruck hinterlassen haben. Das farbliche Gleichmaß, das im fürstlichen Wohntrakt durch ein übergeordnetes Farbsystem erzeugt wurde, ist hier jedoch immer noch erkennbar.

[359] In der Mitte des 19. Jahrhunderts wurden sieben wertvolle Gemälde älterer Künstler aus den Schlössern Rastatts in die Karlsruher Kunsthalle überführt, die nachgewiesen zum Erbe Sibylla Augustas gehörten. Fünf dieser Bilder stammen von Lucas Cranach, zwei davon sind die besagten Madonnen-Bilder. Ein weiteres wertvolles Gemälde aus dem Besitz der Markgräfin ist ein Tondo der „Geburt Christi“, die um 1490 von Lorenzo di Credi (1449–1537) gemalt wurde (Inv. 913, im Bestandsinventar des Museums Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Jan Lauts, Katalog Karlsruhe 1966). Trauth, in: Extra schön, 2008, S. 93ff. – Renner 1941, S. 57.

[360] Renner 1941, S. 135-151.

5.1.2 Das private Damenappartement der Markgräfin

Im Schlafgemach der Markgräfin befindet sich rechts vom Alkoven des Prunkbettes eine unauffällige Tapetentüre, die zu ihren an der Hofseite gelegenen Privatzimmern führt. Das erste Zimmer auf der Hofseite, ein Eckraum mit grünen, gemusterten Seidentapeten, diente als Wohnzimmer (Abb. 77). Das Deckenbild zeigt „Tellus“, auch Terra Mater genannt, die als Gottheit der mütterlichen Erde gilt. Ihr entspricht „Gaia“ in der griechischen Mythologie. Der angrenzende, mittlere Raum erhielt eine gelbe Damast-Tapete, worauf die übrigen Textilien abgestimmt wurden (Abb. 78). Das Deckenfresko illustriert Juno als höchste Göttin des römischen Götterpantheons, begleitet von stuckierten Planetengöttinnen, die ihre Tugenden verkörpern. Die Seitenfelder der Wanddekoration präsentieren Porträtmedaillons antiker Herrscher und eine Darstellung der Venus mit einem Delphin als Reittier. Die Wände schmücken Porträts von Maria Anna Josepha Augusta von Bayern (1734–1776), der zweiten Ehefrau von Markgraf Ludwig Georg und ihrer Mutter Maria Amalia. Den Abschluss des hofseitigen Damenappartements bildet das Musikzimmer mit einer abwechselnd gelb- und rotgestreiften Tapete und Supraporten-Gemälde über den Türen. Diese zeigen zwei Allegorien der göttlichen und weltlichen Musik (Abb. 79) von Joseph Wolfgang Hauwiller (1709–1786). Sie wurden 1772 für die letzte badische Markgräfin Maria Victoria (1714–1793) ausgeführt, die mit August Georg vermählt war.[361] Das Deckenbild der Flora, die mit Blumenkorb als Allegorie für Jugend und ländliches Gedeihen gilt, und die Darstellungen von Tellus und Juno in den anliegenden Damenzimmern, vergegenwärtigen allerdings noch die Vorstellung Sibylla Augustas *„als Beschützerin des Wachstums und glücklichen Lebens“.*[362] Ihr ästhetisches Empfinden dokumentieren in den Wohnräumen an der Hofseite außerdem einige wertvolle „Böttgerporzellane“ aus der Meißner-Manufaktur. Im Übrigen sind hier auch noch ein paar authentische Stühle und Lacktische mit Chinoiserien von Johann Adalbert Cratochwill aus Böhmen (geb. 1670) in situ, der unter Sibylla Augusta viele Möbel, Tischgerät und Bilderrahmen mit Lackdekoren verzierte sowie ein Lackkabinett im Stadtschloss gestaltete.[363]

[361] Die ovalen Porträts von Ludwig Georg von Baden-Baden und seiner ersten Frau Maria Anna von Schwartzenberg (1706–1755), an der Wand, gehörten zur Ausstattung des letzten badischen Markgrafenpaars. Eberle 2010, S. 64.

[362] Zit. nach Ulrike Grimm, in: Ulrike Grimm, Die Dekorationen im Rastatter Schloss. 1700–1771. Diss.-Schr. Freiburg 1977/ Karlsruhe 1978, S. 88.

[363] Dagegen erstrahlen die stuckierten Dekorationen und die Wandbespannungen aus Damast- und Moiré-Stoffen im neuerem Glanz, denn um 1747 wurden die Holzvertäfelungen mit eingelassenen Spiegeln und Gemälden

Nach der Sanierung von Schloss Rastatt wurde das Museum 1989 neu eröffnet. Seither sind wieder Ausstattungselemente zu sehen, die aus dem Bestand der badischen Markgrafen stammen, wie Möbel und eine „Kriegskunst-Serie“, die um 1700 in der Brüsseler Manufaktur „Van der Borght“ hergestellt wurde und Ludwig Wilhelm von Baden-Baden als Heeresführer würdigt.[364] Noch zeigt sich beim Durchschreiten der ehemaligen Staatsappartements im Museum, dass der Ausstattung des weiblichen Wohntraktes nicht weniger Aufmerksamkeit geschenkt wurde, als den Zimmern, die in der repräsentativen weiblichen Raumfolge des Barockschlosses zu Rastatt liegen. Im Jahre 2000 wurden hier insbesondere die erhaltenen Lackarbeiten aus der höfischen Werkstatt erstmals als frühste europäische „Laccinage“ gewürdigt.[365]

5.2 Schloss Favorite in Förch– das älteste „Porzellanschloss“ Deutschlands

Schloss Favorite dokumentiert die Baulust der Markgräfin Sibylla Augusta als ältestes und einziges erhaltenes Porzellanschloss Deutschlands. Ihr ehemaliges Lustschloss liegt vor dem Schwarzwaldgebirge, in der Nordwestecke des ehemaligen markgräflichen Tierparks in Förch und wurde 1730 noch während der Regentschaft der Markgräfin vollendet (Abb. 80). Die ursprüngliche Grundstruktur der Schlossanlage hat sich einschließlich der „Magdalenenkapelle“ im Park bewahrt, während der fürstliche Lustgarten 1788 in einen Landschaftspark umgewandelt wurde. Das Hauptgebäude wurde als blockartiger Dreiflügelbau, mit seitlich anliegenden „Kavalierhäusern“ und einer Orangerie konzipiert. Glatte Fenstereinfassungen, Pilaster und Gesimse wurden durch die Fassadengestaltung des „Petit Trianon“ beeinflusst, das rund zehn Jahre vor Schloss Favorite im Schlosspark Versailles erbaut worden war. Das Corps de Logis ist allerdings von allen Seiten mit Kieselsteinen verputzt, dadurch wirken die Fassaden äußerst rustikal, ähnlich wie die vom Eremitage-Schloss in Bayreuth, das zwischen 1715 und 1719 errichtetet wurde.[366]

---

erneuert, sowie gusseiserne Kanonenöfen, die von außen befeuert werden konnten, und die Stuckdekorationen der Ofennischen in beiden hofseitigen Privatwohnungen ergänzt. Das letzte Markgrafenpaar von Baden nutzte auch die erdgeschossigen Wohnungen des Hauptbaus, in denen die gleichen Farben wie in den Privatwohnungen der Beletage domieren, die hier allerdings oft innerhalb eines Raumes kombiniert wurden. Eberle 2010, S. 34, S. 63ff. und dies. idem, S. 80-91, in: Froese/ Walter (Hg), 2011, S. 87f.

[364] Die drei Wirkteppiche, die sich wieder im Vor- und Audienzzimmer des Markgrafen befinden, zeigen die militärischen Szenen „Embuscade“ (Hinterhalt), „Attaque“ (Angriff) und „Pilage“ (Plünderung). Die übrigen vier Gobelins der ursprünglich siebenteiligen Bildserie sind offenbar verschollen. Eberle 2010, S. 66ff.

[365] Eberle 2010, S. 37f.

[366] Michael Ludwig Rohrer entwarf die Klause als kuppelbekrönten Achteckraum, der von weiteren Räumen umgeben wird. Merten 1995, S. 360.

In Schloss Favorite sammelte die Markgräfin Sibylla Augusta frenetisch China Ware, wie gegenwärtig noch 368 authentische Porzellan-Exponate dokumentieren, die auch zur Bezeichnung des Gartenschlosses als „Porzellanschloss“ führten.[367] Bis heute sind außerdem authentische Fayencen, Stuckdekorationen, Fußböden aus „stucco lustro“, textile Elemente, sowie einige Prunkmöbel in Schloss Favorite erhalten, die den künstlerischen Geschmack der Markgräfin von Baden-Baden dokumentieren. Franz Pfleger brachte von 1716 bis in die 1723 Bilder, Möbel, Ornamente und zeittypische, edle Materialien innerhalb der Raumfolgen in Einklang und demonstrierte unterschiedliche Spielarten und Techniken des Kunsthandwerks.[368]

Zwei Eingänge im Norden und Süden des Baus betonen die zentrale Schlossachse, auf der sie liegen. Der heutige Hauptzugang befindet sich im Süden, das heißt an der Hofseite, der andere, mit doppelt geschwungener Freitreppe, die direkt in den großen Festsaal im Zentrum des Schlosses führt, liegt an der Parkseite. Ein Kuppelturm bekrönt den zentralen Festsaal im Schlosszentrum, der sich auf oktogonalem Grundriss über alle drei Geschosse in die Höhe erstreckt, wie ein Grundriss aus dem Jahre 1742 von Franz Ignaz Krohmer verdeutlicht (Abb. 81). Der als „Sala terrena“ konzipierte große Saal erhielt mit vier Brunnen in Nischen ein grottenartiges Erscheinungsbild (Abb. 82). In den Becken sind plastisch ausgebildete Allegorien der Jahreszeiten zu bewundern: So verkörpert etwa eine weibliche Skulptur mit Füllhorn den Herbst und eine Blumen herbeitragende Figurine den Frühling. Die Wände erhielten Fliesenspiegel mit japanischen und „indischen“ Szenen. Die Vorliebe für den keramischen Farbakkord und Wandfliesen aus renommierten Nürnberger Werkstätten verband Sibylla Augusta von Baden-Baden mit ihrer Freundin Violante de Medici beziehungsweise mit Kurfürst Maximilian Emanuel von Bayern, deren Bruder. Dem Festsaal schließen sich zu jeder Seite zwei Räume und fünf Kabinette an, die hauptsächlich mit Fayencefliesen in Delfter Art verkleidet wurden. Diese präsentieren pastorale Darstellungen von Figuren, Landschaften und Tiere im zeittypischen

[367] Den Großteil der Porzellansammlung bilden blau-weiße China-Porzellane. Ein Inventar aus dem Jahre 1691 verzeichnet kostbare Waren aus der späten Ming-Dynastie; frühe Meißner Porzellane, die vor allem um 1723 hergestellte Chinoiserien; sowie zeitgenössische Erzeugnisse aus der französischen Manufaktur St. Cloud. Im Jahre 2003 wurden erstmals Meißner Arbeiten ihrer Porzellansammlung– im Kontext der bedeutendsten asiatischen und europäischen Porzellane– in der Ausstellung „Schwartz Porcelain“ in Schloss Favorite präsentiert. 2007 wurden im Zuge einer großen Ausstellung in Delft Stücke „de Grieksche A“ aus Sibylla Augustas erlesener Sammlung gezeigt, die in der Delfter Fayence-Manufaktur hergestellt worden waren. Wolfgang Froese: Das Porzellanschloss. Die Innenausstattung von Favorite, S. 133-138, in: Froese/ Walter (Hg), 2011, S. 138. – Krins 2001, S. 49f.

[368] Stopfel: Favorita Serenissimae… S. 122-132, in: Froese/ Walter (Hg), 2011, S. 133. – Gensichen, in: Extra Schön, 2008, S. 11.

Geschmack. Der Hauptsaal und die Räume, die sich entlang der Hauptfront des Schlosses befinden, zeigen Fußböden aus „Scagliola“, einem hochglanzpolierten Kunstmarmor, bei dessen Herstellung der Stuck-Grundmasse Farbe zugesetzt wurde.
In der Südwestecke im Erdgeschoss liegt die historische Schauküche, die auf niederländischen Vorbildern beruht (Abb. 83). Auf pyramidenförmigem Buffet- und Vitrinen-Schränken werden hier noch authentische Küchengeräte, Kupfergeschirr, Zinnteller, Fayencen, Porzellan und Keramiken vor weißen Wänden präsentiert.[369] Der mächtige Ofen neben dem Eingang zur Küche bietet Kupfer- und Zinngeräten Platz. Auf seinem Überfang werden große bemalte Porzellanteller präsentiert. Die große Schiefertafel im Zentrum der Küche diente zur Vorstellung delikater Speisen, Gemüsesorten, Gewürzpflanzen und essbarer Tiere, die mit Kreide in ein rot umrissenes Raster gezeichnet wurden. Auf einem Konsoltisch ist ein wertvolles Nürnberger Porzellanservice mit „Vögelesdekor“ zu bewundern, das bereits um 1627 gestaltet wurde. Der tiefere Sinn der Schauküche bestand in der Inszenierung der weiblichen Tugenden „Sauberkeit“, „Fleiß“ und „Ordnung“, die mit Sibylla Augusta verbunden wurden, während für die Zubereitung der fürstlichen Mahlzeiten dem Personal eine andere Küche diente, die sich ursprünglich wohl in der Nähe befand.[370]

5.2.1 Das Appartement Double der Beletage von Schloss Favorite

Die fürstlichen Wohneinheiten, die sich im ersten Stockwerk des Schlosses befinden, beginnen mit einem ersten Empfangszimmer an der Hofseite. Porträts des Markgrafenpaares und ein großes Gemälde mit einer höfischen Jagdszene, bei der wilde Tiere auf einem Schauplatz, bzw. in einem Gatter eingepfercht und dann abgeschossen wurden, schmücken die Wände. Das Publikum war zugleich Zuschauer, Schauspieler und Regisseur dieses „Theaters“, dessen Umfassung aus mit Lederlappen verkleidetem Holz–Stützwerk und den darüber liegenden Tribünen bestand. Diese Form höfischen Jagdvergnügens prägte einst die Redensart „durch die Lappen gehen“. Die Zimmerfolge endet an der Hofseite mit dem Eckzimmer, wo die Farben Blau, Weiß und Gold zusammen mit dem Parkettboden in warmen Holztönen eine harmonische Einheit bilden. Die Raumwände wurden mit grün bemaltem, durch Seidenblüten und Goldstaffage dekorativ ein Szene gesetzten, Bandel- und Laubwerk

[369] Die Keramiken wurden in den frühen deutschen Manufakturen Hanau, Nürnberg, Ansbach sowie in Delft hergestellt. Wolfgang Froese: Das Porzellanschloss… S. 133-138, Froese/ Walter (Hg), 2011, S. 136.
[370] Ulrike Grimm: Auf ihro hochfürstliche Durchlaucht… S. 58-74, in: Extra schön, 2008, S. 70ff.

aus Pappmaché aufwendig gegliedert. Gemäß dem Schlossinventar aus dem Jahre 1762 bot der Kaminaufsatz bis zu 60 Gefäßen, Figuren aus Alabaster und Terrakotta Platz. Ursprünglich befanden sich hier sechs blau und gelb gefasste Hocker mit gelben Bezügen, ein blau lackierter Tisch, weiße Fenstervorhänge mit Spitzenbesatz und weißen Quasten sowie zwei Guéridons.[371] Auch im anliegenden „Blumenzimmer“ ist wieder der weiß-blau-grüne Farbakkord zu sehen. Diese Farben symbolisieren traditionell „Ehrlichkeit“ und wurden mit Gold erhöht.[372] Die Wände mit breiten Ornament-Lisenen, unten und oben durch zarte Blumengirlanden verbunden, sind in Sockelzone und hohe Wandfelder geteilt. Die farbig bemalte Bandelwerk-Dekoration besteht aus Pappmaché über Leinenstreifen und präsentiert Blumenkörbe, Laubwerk und kleinen Blüten. Die kuriose Verwendung von seidigen Blüten als Dekoration der Zimmerwände ist der Affinität der Markgräfin für textile Erzeugnisse geschuldet. Noch heute ist ein Schubladenschränkchen mit einer Koromandellack-Arbeit im „Mandarin-Stil“ als Aufsatz eines Konsoltischs erhalten. Der Kaminaufsatz diente der Präsentation von Pretiosen aus Alabaster, Achat, Elfenbein, Keramik und chinesischem Porzellan. Ähnliche Kamine, die wegen ihrer Verkleidung in „Delfter Manier“ mit blau-weißen Fayence-Fliesen als „Cheminées à la Hollondais“ bezeichnet werden, sind auch in den Paradezimmern der Beletage erhalten. Die Raumdekoration trägt Sibylla Augustas Vorliebe für „weißes Gold“ Rechnung, das ihre adeligen Zeitgenossen seit seiner europäischen Einführung durch die „Ostindischen-Kompanien“ im 17. Jahrhundert generell faszinierte. Sie ließ die Decke mit übermütigen Engelchen bemalen, die mit Chinaware ein neckisches Spiel treiben, womit sie zugleich indirekt auch auf die im 18. Jahrhundert einsetzende Rezeption der Ästhetik östlicher Kulturen verwies.[373] Auch der kleine Festsaal im weiblichen Wohnappartement zeigt ein Schaubuffet als Malerei der Deckenvoute. Wahrscheinlich standen für die gemalten sechs Teller mit blauem chinesischen Dekor, den prächtigen Steinzeug-Kannen, Pokalen und Vasen des Buffets andere Arbeiten aus Sibylla Augustas eigener Sammlung Modell. Der weiß-blaue Farbklang kulminierte im „Spitzenzimmer“, das sich gemäß eines Schlossinventars aus dem Jahre 1734 neben dem Blumenzimmer befand, mit farbig gefassten Wandvertäfelungen und dazu passend lackiertem Mobiliar. Das ursprünglich von der Markgräfin als Schlafgemach

[371] Wappenschmidt 1990, S. 63f.
[372] Siehe zur Verwendung von Farben im damaligen Zeitstil: Sigrid Sangl: Einblicke. Deutsche Interieurs aus fünf Jahrhunderten, Berlin 2000.
[373] Hüttl/ Lessing 1991, S. 28.

genutzte Zimmer war einst mit Tapeten-Spalieren verkleidet, die ein senkrechtes Streifenmuster aus alternierend weißem Moiré und blauen Atlas-Bahnen zeigten. Die Original-Ausstattung des „Spitzenzimmers“ umfasste allerdings ein Paradebett mit zartblauen, weiß-silber bestickten Behängen sowie versilberte Sitzmöbel, deren Polster mit einem blauen Stoff bezogen waren. Verschollen sind außerdem ein Tisch mit zwei Guéridons, ein vergoldeter Spiegel, ein Toilettentisch mit einem blau-weiß gefassten Spiegel darüber, ein Kristalllüster, blaue Fenstervorhänge mit blauen Quasten, und vier schwarz lackierte Wandleuchter, die nicht ersetzt wurden. Gegenwärtig befindet sich hier jedoch nur noch ein Kabinettschrank im Stil Louis XVI, der nicht mehr zur ersten Einrichtung zählt.

Die nachfolgenden, etwa gleich großen, beiden Räume liegen im Schlosszentrum und dienten ehemals als Speisesäle. An ihren Wänden sind noch authentische Stoffblenden und Tapisserien angebracht, die Elefanten, Nashörner und Pfauen vor einer exotischen Landschaft präsentieren.[374] Die anliegenden Paradeschlafzimmer der Markgräfin und ihres Sohnes erhielten Böden in Scagliola-Technik und hochwertige textile Wandbespannungen mit Gold- und Silber-Stickereien. Die einstigen Wandpaneele mit Bahnen aus rot-geblümten Moiré sowie bestickten Einfassungen und Behängen aus Samt- und Seidenstoffen, die zum Teil aus Genua stammten, existieren in Sibylla Augustas Schlafzimmer zwar nicht mehr, wurden aber durch eine vergleichbare rot-grüne Wandbespannung ersetzt (Abb. 84).[375] Ihr Wappen ziert den Scheitelpunkt des Alkovens, in dem das märchenhafte Prunkbett steht (Abb. 85). Jadegrüner Chinesischer Seidendamast und Silberbrokat bilden den gestreiften Grund der Vorhänge mit filigranen Blumen-Stickereien. Der Bettüberwurf und die Wandverkleidung über dem Kopfende bestehen einem Inventar aus dem Jahre 1762 zufolge aus erlesenem „Celadon-Damast“, der eine Metallstickerei aus Lotusblüten und Ranken präsentiert. Der Damast-Stoff der Bettdecke zeigt dagegen erhabene Applikationen auf dem glänzenden Stickgrund, nämlich die Konturen von Silbergefäßen, Kelchen und Blumensträußen. Für das geschweifte Kopfstück und den Behang der Außenseite des Baldachins dient Silberbrokat, der ein kleinteiliges „Millefleurs-Muster“ aus gerankten Rosenzweigen zeigt. Das kostbare Gewebe besteht aus mit Silberfaden durchwirkter Seide und wurde im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts in Italien hergestellt. Als zentrales Stickmotiv an der Innenseite des

[374] Krins 2001, S. 49f.
[375] Saskia Durian-Ress, Zur Rolle der Textilien in Schloss Favorite… S. 114-134, in: Extra schön, 2008, S. 120.

Betthimmels dient ein erbauliches Blumengebinde, das in einem Medaillon aus Seidenblüten eingefasst wurde (Abb. 86). Die Dekorationsformen in diesem Paradeschlafzimmer entstammen einhellig dem Bereich der Botanik beziehungsweise der „Flora“ und verweisen somit auf den Nießbrauch durch eine Adelsfrau. Die Ausschmückungen der Raumfolge des Erbprinzen, die gegenüber ihrer Suite liegt, veranschaulichen dagegen Szenen, die sich auf die Tierwelt und Mythologie beziehen und mit Chinoiserien kombiniert wurden. Die Rückwand des Prunkbettes von Ludwig Georg stellt etwa den Triumph des Amors als französische Bildstickerei in „petit point“ vor. Sein Arbeitszimmer, das neben dem „Florentiner Kabinett“ liegt, besticht durch eine bunten Tapete, die offenbar aus chinesischen Holzschnitten von Blumen und Vögeln kreiert wurde. Die übrigen beiden Zimmer in der Prinzenwohnung sind mit chinesischen Tapeten dekoriert und dokumentieren einmütig Sibylla Augustas Vorliebe für Chinoiserien (Abb. 87).[376] Die glanzvollen Höhepunkte im Appartement Double bilden die beiden Eckzimmer an der Gartenseite, nämlich das Florentinerkabinett in der Wohneinheit des Prinzen und das gegenüberliegende Spiegelkabinett der weiblichen Raumfolge, das ehemals mit einem „blauen Spieltisch“ und einem lackierten Spiegeltisch, Tabourets und grünen Vorhängen vor den Fenstern ausgestattet war (Abb. 88).[377] Die historische Raumverkleidung mit dreihundertdreizehn Spiegeln ist dagegen noch „in situ“. Die abwechselnd konvex und konkav eingelassenen, teilweise achteckigen Spiegel, erinnern beinahe an exorbitante Kristalle. Vor den übrigen Wandspiegeln, die das Tageslicht reflektieren, waren einstmals europäische und asiatische Vasen, Koppchen und Figuren aus Halbedelsteinen aufgestellt.[378] In den Fenstergewänden sind noch Personifikationen der fünf Sinne zu bewundern, die von diversen holländischen Malern um 1600

[376] Im privaten Schlafgemach des Erbprinzen ist eine Reispapiertapete der Qing- oder Ming-Dynastie zu sehen, die Tauben und Perlhühner präsentiert; und im Raum an der Hofseite eine grüne chinesische Seidentapete. Pappmaché-Figuren aus Chioto, nämlich eine „Geisha“ und ein „Dämon“, die einst durch einen verborgenen Mechanismus vor den grünen Wänden bewegt werden konnten, dokumentieren noch das Puppenspiel am markgräflichen Hof. Ein Inventar aus dem Jahre 1762 sind für diesen Raum noch acht Stuckarbeiten in vergoldeten Rahmen verzeichnet, die Vögel, exotische Tiere, zwei große stehende, zwei sitzende, zwei reitende Figuren und eine stehende Gruppe von „Chinesen“ zeigten; sowie bunte, bekleidete Pappmaché-Figuren, die wie die ostasiatische Tapetenware wahrscheinlich aus Holland importiert wurden. Wappenschmidt 1990, S. 70. – Saskia Durian-Ress, Zur Rolle der Textilien in Schloss Favorite… In: Extra schön, 2008, S. 116ff, Anm. 19.

[377] Wappenschmidt 1990, S. 64ff.

[378] Ähnlich wie im Spiegelzimmer der Sibylla Augusta wurden auch im Porzellankabinett der Gräfin Elisabeth Friederike von Oettingen-Oettingen (1691–1758), das bis 1718 in ihrem Appartement in Schloss Weikersheim fertig gestellt wurde, Porzellan-Figuren und Vasen auf kleinen Konsolen arrangiert. Diese sind im Unterschied zum Favoriter Spiegelkabinett allerdings mit runden und achteckigen Spiegeln verbunden und wurden zudem mit einer Wandverkleidung aus rotem Seidendamast und vergoldeten Ranken-Ornamenten kombiniert. Joachim Stolz: Baden-Württemberg– Schloss Weikersheim, Wolfgang Wiese (Hg), Raumkunst – Kunstraum, 2005, S. 57.

veranschaulicht wurden.[379] In der Fensterwand wurden insbesondere kleine Porträts von den Mitgliedern der markgräflichen Familie eingelassen. Es sind noch sechsundfünfzig von ursprünglich zweiundsiebzig Gouachen hier zu sehen, die Ludwig Ivenet zwischen 1700 und 1706 ausführte. Als authentische Dekorationsformen des Kabinetts fokussieren die Miniaturbildnisse heute vor allem die Schlossherrin in verschiedenen Kostümen, da sie die am badischen Hof nach dem Vorbild des Versailler Hofs und des Kaiserhofs veranstalteten höfischen Maskeraden dokumentieren, die seit 1721 zur Fastnachtszeit im Rastatter Hofzeremoniell-Protokoll verzeichnet wurden. Zu diesen Anlässen hatte sich Sibylla Augusta nach Herzenslust verkleidet, wie ihre zahlreichen Kostümbilder, beispielsweise als „Diana"; „Kybele"; „Allegorie des Winters"; „Allegorie des Frühlings"; „Schäferin"; „Ungarin" und sogar „Sklavin", veranschaulichen. Besonders mit ihrem Auftritt als tanzende Bacchantin, mit einem Kranz aus Weinreben als Symbol für den Herbst und Erntesegen auf dem Haupte und einem Tamburin in einer Hand, setzte sie sich gewagt in Szene, da sie das Tänzerinnen-Kostüm mit Stiefeln kombinierte, deren rot eingefärbte Absätze ein Kennzeichen des Hochadels waren (Abb. 89). Ivenet präsentierte die Markgräfin in auffällig stolzer und schwungvoller Pose, denn ihre Bluse, die augenscheinlich durch eine wertvolle Diamanten- und Perlenstickerei auf einem Grundstoff aus Spitzen brillierte, fällt von ihrer schmalen Taille in breiten Bändern herab und betont ihre Hüften, während der Rocksaum mit einer Bordüre aus Weinblättern den Blick auf den Übergang zwischen Rock und Stiefeln lenkt.[380]

Einige dieser Porträts beleuchten auch Sibylla Augusta gemeinsam mit ihrem Gemahl beziehungsweise mit ihrem Sohn, wie eine Darstellungen, die sie und den kleinen Erbprinzen in ihren grünen Jagdtrachten wiedergibt, die vor der Staffage einer felsigen Landschaft in Erscheinung treten (Abb. 90). Roter Brokatstoff, der unter dem eleganten Jagdkostüm der Adelsfau hervorblitzt und farblich zu ihrem femininen Haarschmuck passt, offenbart ihre Liebe für Details und eventuell das Erwachen weiblichen Stilbewusstseins im 18. Jahrhundert. Sie ist mit einem langen Gewehr in der rechten Hand als vorbildliche Jägerin charakterisiert. Den Knaben zu ihrer Linken, der einen Dreispitz trägt, visualisierte Ivenet ähnlich chevaleresk, wie in den Bildern, die ihn und den Markgrafen in zeitgenössischen Nationaltrachten illustrieren. Die diversen höfisch-eleganten Posen und die anmutige Mimik der badischen Regentin,

[379] Froese: Das Porzellanschloss.., S. 133-138, in: Froese/ Walter (Hg), 2011, S. 137.
[380] Vetter, Die Hofhaltung… S.147-158, in: Froese/ Walter (Hg), 2011, S. 155.

die sich oft heiter beschwingt und mit glühend roten Wangen zeigte, wie als Bacchantin oder „Allegorie des Herbstes“, bestätigen sie als eine selbstbewusste „Grazie“. Indem Sibylla Augusta ihre Kostümbilnisse und Porträts von Familienangehörigen im Spiegelkabinett in einer Hängung zusammenstellte, generierte sie gewissermaßen die Fusion aus einer Ahnen- und Schönheitengalerie, die eher ihre originelle Garderobe anschaulich dokumentiert, als genealogischen Aspekten diente. (Auch eine Auswertung der seit 2016 im Bomann-Museum in Celle präsentierten Miniatur-Porträt-Kollektion, die zum Bestand der Tansey Minatured Foundation gehört, könnte den enormen Selbstdarstellungswillen der Markgräfin Sibylla Augusta noch bestätigen– was bislang noch nicht auf den Prüfstand gestellt wurde.)[381]

Zur Wanddekoration des „Florentiner-Kabinetts“ im Ostflügel von Schloss Favorite zählen dagegen noch 758 kleine Bildtafeln (Abb. 91). Einhundertfünfzig davon visualisieren Künstler, Herrscher der Antike und Persönlichkeiten europäischer Fürstenhäuser auf unterlegtem und bemaltem Spiegelglas. Diese kolorierten Miniaturbildnisse rufen die berühmte Medici-Sammlung in den Uffizien ins Gedächtnis und sprechen daher den Bereich der Bildung an. Sie wurden in zwei großen vergoldeten Spiegel-Panneaux mit einem rankenartig gewundenen Gitterwerk aus Stuck eingefasst. Im Zentrum dieser kunstvollen Porträtgalerie, die einhundertfünfundsechzig Stiche aus *„Teutsche Akademie der Bau-, Bild-, und Mahlerey-Künste“* wiedergibt, welche Joachim von Sandrarts darin 1675 veröffentlichte, prangt das Familienwappen des baden-badischen Fürstenhauses. Die Dekorationen im Appartement des Erbprinzen bezeugen offensichtlich Sibylla Augustas erzieherischen Einfluss auf Ludwig Georg.[382] Zum Raumdekor gehören Bildtafeln, die Blumen, Tiere und Landschaften aus gefärbtem Speckstein und Perlmutt präsentieren. Bei ihrer aufwendigen Gestaltung kamen zudem Spiegel, Glasmosaike und Glasmalereien sowie mit Glasfluss veredelter Scagliola zum Einsatz. Die Decke des „Florentiner Zimmers“ wurde mit Steinschnittarbeiten aus Achat, Jaspis und Amethyst veredelt. Die meisten der fünfundfünfzig „Commesso-Tafeln“, die vor allem Fische, Vögel und Blumen zeigen, hatte die Markgräfin während ihres Besuchs

[381] Fest steht, dass sich weitere Porträts von Sybilla Augusta in der Karlsruher Kunsthalle befinden, und zwar inmitten einer Hängung von Bildern der Markgräfin Karoline Luise von Baden-Durlach, die zwischen 1759 und 1763 über 200 Gemälde der holländischen Malerei des 17. und der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts zusammengetragen hat. Nina Trauth, S. 92-114, in: Extra schön, 2008, S. 94, S. 98, Anm. 65.

[382] Trauth, in: Extra schön, 2008, S. 102.

in Florenz im Jahre 1719 in den großherzoglichen Hofwerkstätten der Medici-Verwandtschaft anfertigen lassen (Abb. 92). Insgesamt besaß sie mehr als 200 Steinintarsien-Tafeln, den sogenannten „Commessi in pietre dure“, mit Motiven, die aus verschiedenen dünnen Steinscheiben ausgesägt und zusammengefügt wurden,[383] Sogar ein Prunktisch mit Pietra-Dura-Arbeiten ist noch im Florentiner Zimmer bewahrt (Abb. 93). Steinintarsien-Dekor und Achatmalereien der Erstausstattung offenbaren noch die künstlerische italienische Prägung in Favorite, während einige kostbare Stoffe und Kristalllüster aus Böhmen stammten.

Die nach den zwölf Monaten benannten Mansardenzimmer im Mezzanin des Porzellanschlosses dienten als Unterkünfte für weibliche Angehörige des markgräflichen Hofes oder als Zimmer für hochrangige Hofdamen, denn sie waren mit holländischen Ledertapeten ausgestattet, die metallisch glänzende Blumenmotive zeigten aber nicht mehr existieren.[384] Ein Süddeutscher Kabinettschrank aus dem ersten Viertel des 18. Jahrhunderts bezeugt hier noch, dass der Gestaltungswille der Markgräfin sich keineswegs nur auf das Erdgeschoss und die Beletage beschränkte, denn der Prunkschrank mit Rubinglasknöpfen und Hinterglasmalerei wertet das gesamte Dachgeschoss auf. Sein bemerkenswertes Dekor präsentiert Landschaften, Figuren und Blumen in „lacca povera“. Diese auf Hochglanz polierte dekorative Technik wurde auch als „Arte Povera“ bezeichnet und basiert auf einer chinesischen Erfindung des 16. Jahrhunderts, die seit dem Ende des 17. Jahrhunderts an europäischen Höfen eingeführt wurde. Der Dekorationsform, die in Frankreich „Découpage“ genannt wurde, dienten ausgeschnittene und handgedruckte Motive aus Papier, die auf Oberflächen von Holzmöbeln geklebt sowie mit Farben auf Öl-Basis koloriert wurden. Die auf Außen- und Innenseiten von Möbeln sowie auf kleinere Objekte geklebten Designs wurden mit einem speziellen Harz vom asiatischen „Notibaum“ beziehungsweise mit einem toxischen Harz-Terpentin-Gemisch versiegelt.[385] Obwohl die angesichts langwieriger Phasen des Zwischentrocknens mehrerer Lackschichten zeitaufwendige Prozedur viel Erfahrung erforderte, wäre die Lacca-Povera-Verzierung des Prunkschranks in Schloss Favorite der Markgräfin von Baden durchaus zuzutrauen. Mit der Ästhetisierung ihres Porzellanschlosses hat sich

[383] Hund 2008, S. 45f.
[384] Wappenschmidt 1990, S. 70.
[385] Vgl. Kabinettschrank, Inventarnummer G2144, im Bestand des Museums von Schloss Favorite. Krins 2001, S. 50.

Markgräfin Sibylla Augusta jedenfalls als gestalterisch äußerst originell wirkende Bauherrin in Szene gesetzt, um ihre Machtansprüche zu legitimieren.

6. Die fantastische Vorstellungswelt der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth und das „Bayreuther Rokoko“

Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth (1709–1758) sammelte Erfahrungen auf dem Gebiet der Schloss-, Garten- und Innenarchitektur und ist als Ideengeberin für ganze Schlossanlagen in Bayreuth zu nennen. Sie wurde tatsächlich bereits zu Lebzeiten als Bauauftraggeberin Schlösser und historischen Parkanlagen Bayreuths gewürdigt, da sie das baukünstlerische Bild Brandenburg-Bayreuths seit der Mitte des 18. Jahrhunderts enorm bestimmte.[386] Die Eremitage mit Baukunst und Wasserspielen, das markgräfliche Opernhaus, das seit 2012 als „Unesco-Weltkulturerbe“ zählt, sowie das Neue Schloss in Bayreuth, in dessen Erdgeschoss sich das Museum „Das Bayreuth der Markgräfin Wilhelmine“ befindet, bezeugen ihre Repräsentationsabsichten und Herrscherqualitäten.[387] 1878 war „Friderica Wilhelmine, Prinzessin von Preußen“ in die Allgemeine Deutsche Biographie eingegangen.[388] Die am 3. Juli 1709 in Berlin geborene Prinzessin wurde von ihren Eltern, König Friedrich Wilhelm I. von Preußen (1688–1740) und Königin Sophie Dorothea (1687–1757), Wilhelmine Friederike Sophie von Preußen genannt. Sie war die ältere Schwester des späteren Königs Friedrich II. von Preußen (1712–1786). Ihre Mutter, die Tochter des Kurfürsten und späteren englischen Königs George I, hatte sich Eheschließungen mit englisch-hannoverischen Verwandten für ihre Kinder erhofft, um das Familienbündnis zwischen Preußen und Hannover/Großbritannien zu stärken.[389] König Friedrich Wilhelm I. veranlasste allerdings die Heirat Wilhelmines mit dem zwei Jahre jüngeren Erbprinzen Friedrich von Brandenburg-Bayreuth (1711–1763), am 20. November 1731.[390] Nach der Ankunft des jungen Paares in Bayreuth bezog es Gemächer in der altertümlichen Residenz von Markgraf Georg Friedrich Karl von Brandenburg-Bayreuth

[386] 1850 schrieb der Historiker Georg Heinrich Pertz eine Abhandlung „Über die Denkwürdigkeiten der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth“ für die Königliche Akademie der Wissenschaften zu Berlin und verlieh auch den verschiedenen Fassungen ihrer Memoiren Anerkennung. Georg Heinrich Pertz: Über die Denkwürdigkeiten der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth, S. 117-135, in: Philologische und historische Abhandlungen der Königlichen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Aus den Jahren 1850 (1852).

[387] Während die Biografie besonders im französischsprachigen Kulturraum vielfach thematisiert wurde und Rezeption erfuhr, steht sie erst seit einigen Jahren im Fokus wissenschaftlichen Interesses, wie jüngste Herausgaben mit Beiträgen verschiedener Verfasser dokumentieren. Vgl. Christina Strunck (Hg): Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth und die Erlanger Universität– Künste und Wissenschaften im Dialog. Schriftenreihe des Erlanger Instituts, Bd. 7, Petersberg 2019.

[388] Theodor Hirsch: Friderica Wilhelmine, Prinzessin von Preußen, Allgemeine Deutsche Biographie, (ADB), Bd. 8, 1878, S. 69-72.

[389] Nicolas Powell: Schloss Charlottenburg. In seiner Innenausstattung ein Meisterwerk des norddeutschen Rokoko, S. 78-85, in: Sacheverell Sitwell 1978, S. 81.

[390] Cordula Bischoff: Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth (1709–1758), S. 189-205, in: Merkel/ Wunder (Hg): Ungewöhnliche Frauen– Deutsche Dichterinnen, Malerinnen, Mäzeninnen aus vier Jahrhunderten. 2007, S. 189ff, Anm. 7.

(1688, reg. 1726–1735), die der preußischen Prinzessin missfielen, ebenso wie die– von Trompeten, Pauken und Kanonenschüssen lautstark begleiteten– höfischen Bankette, bei denen etwa dreißig Personen hinter der Tafel standen, während die Herrscherfamilie speiste.[391] Am 30. August 1732 brachte Wilhelmine ihr einziges Kind, Elisabeth Friederike Sophie (1732–1780) zur Welt und begann noch im gleichen Jahr „Monplaisier"– ein kleines Anwesen am Westrand des Lustgartens der Bayreuther Eremitage, das sie von Markgraf Georg Friedrich Karl als Hochzeitsgeschenk erhalten hatte– zur Meierei und Kulisse für höfische Schäfer- und Pilgerspiele umzugestalten (Abb. 94).[392] Nachdem Wilhelmines Schwiegervater 1735 verstorben war, übernahm Friedrich III. von Brandenburg-Bayreuth seine Aufgaben und schenkte ihr die Eremitage zum sechsundzwanzigsten Geburtstag (Abb. 95). Zur Anpassung an die Amtserhebung des Markgrafenpaares wurde die Zahl des Hofpersonals damals von 150 auf 600 Personen erhöht. Die distinguierte Markgräfin verfasste Bühnenstücke und war seit 1737 sogar Intendantin ihres Hoftheaters. Fünf Jahre später trat sie selbst am Bayreuther Hof im Schauspiel „Bajazet" von J. B. Racine (1639–1699) auf, und zwar gemeinsam mit François Marie Arouet Voltaire (1694–1778). Seit 1750 bestand eine regelmäßige Korrespondenz zwischen Wilhelmine und dem seinerzeit als „Voltaire" bezeichneten wiewohl hochverehrten Philosoph und Autor der Aufklärung.[393] In einem offenen Brief bat sie ihn am 23. Januar 1751 eines seiner Stücke anzupassen und speziell darum, zwei Hauptrollen an Frauen zu vergeben. Somit setzte sie sich unverhohlen über die Anweisungen ihres Bruders hinweg, der dem Pariser Bühnenautor untersagt hatte, die weiblichen Rollen in Potsdamer Tragödien mit Frauen zu besetzen. In Sanssouci schloss Friedrich der Große sie allerdings grundsätzlich von den königlichen Tafelrunden aus.[394]

---

[391] Ingeborg Weber-Kellermann (Hg): Eine preußische Königstochter, Glanz und Elend am Hofe des Soldatenkönigs in den Memoiren der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth. 1990, S. 305ff.– Wolfgang Wüst: Politik, Zeremoniell und männliche Macht in der fränkischen Hohenzollernlanden– komm. von Wilhelmine von Bayreuth, S. 30-39, in: Christina Strunck: Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth und die Erlanger Universität…2019, S. 35.

[392] Peter O. Krückmann/ Johannes Erichsen und Kurt Grübl: Die Eremitage in der Beschreibung der Markgräfin Wilhelmine. S. 24-27, in: Krückmann/ Erichsen/ Grübl (Hg): Die Eremitage in Bayreuth. München 2011, S. 19. Im amtl. Schlossführer verliehen Krückmann, Erichsen und Grübl Wilhelmines seit 1744 im Alten Schloss der Eremitage begonnenen Tagebucheinträgen besonders Nachdruck, was umso aussagekräftiger ist, weil aus ihrer Zeit weder Grundrisse noch Inventare vom Alten Residenzschloss Bayreuth existieren, wie Christina Strunck feststellte. Strunck 2019, S. 157.

[393] Feuerstein-Praßer 2008, S. 12f.– Vgl. zum Bayreuther Hof grundlegend Lorenz Seelig: Friedrich und Wilhelmine. Die Kunst am Bayreuther Hof 1732–1763, 1982.

[394] Thomas Rainer: Die Hauptrollen an Frauen– #Me Too im 18. Jahrhundert? Ein Brief der Markgräfin von Bayreuth an Voltaire, S. 52-61, in: Strunck 2019, S. 52ff. Siehe zur Übersetzung des handschriftlichen Briefs der Markgräfin, [Bayer. Schlösserverwaltung, Brief V0006, schwarzbraune Tinte auf Papier mit Goldschnitt. 23,4 cm x 37,3 cm], in: Günter Berger/ Julia Wassermann (Hg): Nichts Neues aus Bayreuth. Briefe der Markgräfin Wilhelmine

Nachdem Wilhelmine für ein gewisses „Pariser Flair“ am Bayreuther Hof gesorgt hatte, ließ sie ein „römisches Ruinentheater“ nordöstlich vom Eremitage-Schloss errichten. Seit 1744 hielt Wilhelmine ihre Erinnerungen schriftlich fest, insbesondere die „Souvenirs de Rome“ während der gemeinsam mit ihrem Gatten 1745 unternommenen Italienreise. Sie war auch eine Tonkünstlerin, da sie mehrere Instrumente beherrschte und eigene Musikstücke und Opern vortrug. Die Monarchin aus dem Hohenzollern Haus verfolgte schauspielerische und musikalische Interessen, ähnlich wie ihre Großmutter Sophie Charlotte, die 1699 ihr eigenes Theater in Schloss Lietzenburg einführte. Beide Souveräninnen wurden bereits zu Lebzeiten geschätzt, auch weil sie viele ausländische Gelehrte, Architekten und Künstler an ihren Hof riefen. Am 14. Oktober 1758 verstarb Wilhelmine von Bayreuth im Alter von 49 Jahren. Im „Freundschaftstempel“ von König Friedrich II, der sich im Schlosspark von Sanssouci in Potsdam befindet, ist seit 1768 ein Abbild Wilhelmines zu bewundern, und zwar eine Sitzstatue aus hellem Marmor, die ihr Bruder extra bei Johann Räntz bestellt hatte.[395]

6.1 Das “Alte Eremitage-Schloss“ am östlichen Stadtrand Bayreuths zur Zeit Wilhelmines

Seit 1616 war das in einer Schleife des Roten Mains gelegene Areal der Eremitage, bei St. Johannes in Bayreuth, im markgräflichen Besitz und diente als Tiergarten. Von 1715 bis 1719 ließ Markgraf Georg Wilhelm (1678–1726, reg. 1712–1726) ein Schloss nach Plänen von Johann David Räntz d. Ä. (1690–1735) errichten, das 1723 vollendet wurde. Seither liegt der Eingang des „Alten Eremitage-Schlosses“ in einer künstlichen Grottenanlage an der Südseite des Gebäudes. Den gegenüber liegenden Festsaaltrakt an der Nordseite ließ Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth zwölf Jahre später seitlich mit Pavillons ergänzen. Dadurch erhielten die neuen fürstlichen Appartements jeweils fünf Räume.[396] Seit der Erweiterung durch Johann F. Grael (1707–1740), der bis 1744 auch einen neuen „Grottenbau“ im Süden des Gebäudes

---

an Friedrich II. und Voltaire. Bayreuth 2008, S. 44f. Günter Bergers neuere Publikationen dokumentieren ein wissenschaftliches Interesse an der Souveränin, siehe auch: Wilhelmine von Bayreuth heute. Das kulturelle Erbe der Markgräfin. Bayreuth, 2009, mit explizierendem Beitrag von Frantz Piontek: Zwischen Ideologiekritik und Genderforschung. Wilhelmine von Bayreuth im Urteil der Nachwelt.

[395] Nachdem Wilhelmine verstorben war, heiratete Markgraf Friedrich von Bayreuth ihre Nichte, Sophie Caroline von Braunschweig-Wolfenbüttel, und schenkte ihr Schloss Colmdorf. Schad 2007, S. 162ff. – Krückmann/ Erichsen/ Grübl 2011, S. 23. – Cordula Bischoff: Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth…, in: Merkel/ Wunder (Hg): Ungewöhnliche Frauen. 2007, S. 200f, S. 205.

[396] Bischoff 2007, S. 192f. – Krückmann/ Erichsen/ Grübl 2011, S. 22.

schuf, bewohnte das Markgrafenpaar das neue „Appartement Double“ in der Eremitage. Wilhelmine schrieb ihrem Bruder, König Friedrich II. von Preußen:
„Ich habe mir das Vergnügen gemacht, den Plan meines Palastes selbst zu entwerfen.“[397]

Der höfische Eremitage-Park leitete mit diversen frei stehenden Bauelementen, vielen wechselnden Ansichten und Winkeln, anstelle der im Barock üblichen dominanten Symmetrieachse, die Landschaftsgartenarchitektur der Romantik ein (Abb. 96).[398] Aus der Zeit der Markgräfin existieren im Schlosspark noch eine künstliche Grotte, ein Schneckenberg mit Pagode, eine Drachenhöhle, viele Brunnen, sowie das Eremitenhäuschen des Markgrafen Friedrich III, das sich im Gegensatz zu ihrem erhalten hat. Der Zutritt zum Alten Schloss der Eremitage erfolgt durch einen Torbau. Dieser als künstlicher Berg mit kreuzförmigem Grundriss gestaltete „Parnass“ wurde ursprünglich von Figuren der neun Musen und des Apollons, bekrönt, die einst Wasser spendeten.[399] Von hier aus gelangt man zum Vorplatz der Vierflügelanlage wie ein Grundriss zeigt (Abb. 97), deren Fassaden mit grob gehauenen Steinfelsen verkleidet sind und durch vereinzelte groteske Steingesichter akzentuiert werden. Hinter einer niedrigen Eingangstür im Süden der Schlossanlage führt ein Korridor weiter zum erwähnten Grottengebäude mit großem Springbrunnen und Kuppeldach (Abb. 98).[400] Andrea Domenico Cadenazzi (gest. 1756) gestaltete seine Raumdekorationen zu Zeit Wilhelmines neu, indem er Glasschlacken, Muscheln und Stuckaturen in überbordender Fülle präsentierte.
Der Weg zum eigentlichen Corps de Logis führt durch eine Tür an der Nordseite der Grotte über einen Innenhof mit Brunnen (Abb. 99). Die Ionische Säulenordnung der Fassade und der Zugang durch ein Hofportal mit Schweifgiebel kennzeichnen den Nordflügel als Hauptgebäude. Die allegorischen Stuckfiguren seitlich der herrschaftlichen Eingangstür; ein „Phlegmatiker“ auf der linken Seite und ein „Melancholiker“ auf der Rechten; korrespondieren mit den Gestalten des „Sanguinikers“ und des „Cholerikers“ auf der gegenüberliegenden, das heißt nördlichen, Portal-Seite des Schlosses. Allerdings wurde der wütende bzw. bedrohliche Ausdruck dieser Figuren noch eher als charakteristische Merkmale von Wächterfiguren aufgefasst. Durch die Tür zum Innenhof gelangt man gegenwärtig in

[397] Zit. nach Wilhelmine von Bayreuth, zitiert in: Hubert Krins, Barock in Süddeutschland. 2001, S. 15.
[398] Krückmann/ Erichsen/ Grübl, 2011, S. 29.
[399] Ebd. S. 24.
[400] Die Nebenräume der Anlage sind von hier aus über seitliche Aufgänge zu erreichen. Dies. ebd. S. 45.

den „Marmor-Saal“, den Markgräfin Wilhelmine so behielt, wie sie ihn vorgefunden hatte.[401] Der zentrale Festsaal hat eine graue Wandverkleidung aus Hofer Marmor, die von roten Pilastern mit vergoldeten Kapitälen und Kränzen aus Bad Stebener Stein strukturiert wird. Der Fußboden besteht aus verschiedenen Marmorsorten aus der Region. Das Deckengemälde Paul Decker d.Ä. das durch Gabriel Schreyer erneuert wurde, zeigt den Lichtgott „Apoll“, der auch in den Gemälden in den Kartuschen über den Fenstern und Türen thematisiert wurde. Das Deckenbild präsentiert zugleich die Insignien preußischer Adler und Kreuz für Markgraf Georg Wilhelm und den von ihm gestifteten "Ordre de la Sincérité“.[402]

Beeinflusst durch französische Architektur-Vorbilder wurde der Hauptflügel durch Eckpavillons und anstoßende niedrigere Kabinette erweitert. Beim Ausbau des Corps de Logis hat man allerdings auf eine weitläufige Enfilade verzichtet, lediglich die Türen des großen Saals und der angrenzenden fürstlichen Vorzimmer liegen auf einer Achse. Somit rangierte das Bedürfnis nach einem angenehmen Wohnerleben im Alten Schloss auf gleicher Höhe wie die repräsentativen Absichten der Markgräfin. Die Einteilung der fürstlichen Appartements in kleine, feierlich-elegante Zimmer ist im Inneren des Alten Schlosses im Prinzip gleich.[403] Die fürstlichen Wohntrakte unterscheiden sich im Grundriss dadurch, dass Wilhelmine zwei Eremitenzellen ihrer Zimmerfolge zu einem Werkstattbereich zusammenlegen ließ, während sie auf der westlichen Seite noch authentisch den Abschluss der Raumfolge Friedrichs II. bilden und an das höfische Eremitenspiel seines Onkels erinnern, der sich im Alten Schloss als „Superior“ im Mönchsgewand zu verkleiden pflegte, um seinen bescheiden und klerikal kostümierten Hofstaat in den Vorschriften eines Eremitenordens zu unterweisen.[404]

6.1.1 Die weibliche Zimmerfolge Wilhelmines in der Eremitage

Zur Ausstattung von Wilhelmines Vorzimmer, das den Beginn der weiblichen Wohneinheit östlich des Festsaals markiert, gehörten neben Lambris, Fensterwand und Kaminaufsatz aus schwarzem Stuckmarmor, sowie schwarz-silberne Supraporten, die ihre Initiale „W“ zeigen, gemäß alter Inventare auch versilberte, mit

[401] Hansmann 2000, S. 238, S. 243. – Krins 2001, S. 141.
[402] Krückmann/ Erichsen/ Grübl, 2011, S. 16, S. 64f.
[403] Krins 2001, S. 24.
[404] Bischoff 2007, S. 192.

gelbem Stoff bezogene Möbel und eine Wandbespannung aus gelben, mit Blumen und silbernen Karos bestickten Damast-Bahnen, die nicht mehr erhalten sind. Die Wände wurden stattdessen mit schlichteren, maisgelben Hussen verkleidet, die mit den schwarzen Marmorfeldern und den schwarz-silbernen Supraporten mit der silbernen Initiale „W“ kontrastieren, während ein rekonstruierter Konsoltisch, sechs Stühle und ein Kaminschirm aus der Zeit der Markgräfin das ursprüngliche Mobiliar ersetzen. (Abb. 100). Die reizvolle Deckengestaltung präsentiert vier Eckmedaillons mit den gemalten Büsten von Zeus, Athena, Apoll und Artemis. Das vom Bayreuther Hofmaler Wilhelm Ernst Wunder (1713–1787) geschaffene Plafondgemälde veranschaulicht heldenhafte Römerinnen die gemäß einer Legende des klassischen Altertums ihre Stadt vor Plünderung bewahrten (Abb. 101).

Das Gemälde über dem Kamin zeigt dagegen Timokleia, die Tochter einer wohlhabenden Thebaner Familie. Der antike Schriftsteller und Philosoph Plutarch berichtete von ihr als mutiger Heldin, deren Heimatstadt im Zuge der Kampagnen Alexanders des Großen erobert wurde. Nachdem ein Heeresführer des Feldherrn Timokleia vergewaltigt hatte führte sie diesen zu einem tiefen Brunnen, mit dem Versprechen, dass sich ihre Reichtümer darin befinden würden und versetzte dem thrakischen Hauptmann den Todesstoß.[405] Üblicherweise wurde das Ende dieser Legende aufgeführt, die sich während der Feldzüge Alexanders zugetragen haben soll, nämlich die Schuldfreisprechung Timokleias durch den großen Eroberer, während der Niederländer Rymer van Nickelen (geb. 1685/1690) die Ermordung des Hauptmanns 1740 darstellte, um Tatkraft und Rechtschaffenheit als Eigenschaften einer antiken Adelsfrau zu beleuchten, die sich eben eigneten, Tugenden der Markgräfin von Bayreuth zu veranschaulichen. Im gegenüberliegenden Vorzimmer des Markgrafen präsentierten ursprünglich verschiedene Aquarellbilder, Kopien nach bedeutenden Stichwerken von Le Brun, bedeutende Ereignisse im Leben des berühmten Feldherrn, die allerdings nicht mehr existieren.[406] Wilhelmine von Bayreuth legte die Ikonographie von Alexander dem Großen, die von Le Brun auf König Ludwig XIV. übertragen wurde, bevor sich dieser als „Sonnenkönig“ verherrlichen ließ, für sich und ihren Gemahl offenbar neu aus, indem sie dem Bildthema in der männlichen und weiblichen Raumfolge künstlerisch divergierend Ausdruck verliehen, um sie als

[405] Peter O. Krückmann: Bayern, S. 59- S. 113, in: Wiese 2005, S. 70.

[406] Wahrscheinlich wurden die auf Stoff geklebten Miniaturbilder vom Schellack zerstört, durch den sie zuerst versiegelt wurden. Wilhelmine von Bayreuth: Memoiren der Wilhelmine von Bayreuth, 2012, S. 342, vgl. Cordula Bischoff: Berlin-Bayreuth-China-Japan… S. 172-187, Strunck (Hg) 2019, S. 178, Anm. 24.

einander ebenbürtig zu charakterisieren.[407] Im Vorzimmer des Markgrafen dokumentieren Waffentrophäen die Umsetzung französischer Dekorationsvorlagen als vergoldete Stuckelemente. Wie König Ludwig XIV, wurde auch der Markgraf in seinen Räumen mit Alexander dem Großen identifiziert, und zwar gleichermaßen zur Bestätigung der maßgeblichen „männlichen" Tugenden „Mut", „Großzügigkeit" und „Beherrschung". Ähnlich würdeverleihende Eigenschaften klingen wohl auch bei einem weiteren griechischen Helden der Antike namens „Artaxerxes" an, der in seinem Audienzzimmer vorgestellt wird.[408] In symmetrischer Entsprechung folgt dieses auch im gegenüberliegenden Damenappartement auf das Vorzimmer in der Bayreuther Eremitage. Die Farben der Dekorationen, Blau, Gold und Weiß erzeugen ein helles und elegantes Ambiente, als angemessener Rahmen bei festlichen Empfängen (Abb. 102). Die einstige Bespannung aus gelbgoldenem, mit Blütenmustern durchwirktem Chenille, Wandleuchter, zwei Sessel und mehrere Lehnstühle sind verschollen. Dagegen ist die als goldene Königskrone gestaltete Kamindekoration erhalten, die den gebürtigen Rang Wilhelmines dem der Markgräflichen Durchlaucht voranstellt (Abb. 103). Mit der Konfrontation von Hohenzollern-Krone und markgräflichem Drachenhelm entwickelte sie eine originelle und individuelle Form fürstlicher Selbstinszenierung. Das Bayreuther Emblem des Markgrafen ist nämlich Teil des Deckenfreskos, das die Geschichte einer antiken Königsfamilie veranschaulicht: Plutarch überlieferte, dass König Leonidas II. im Jahre 242 v. Chr. von Kleombrotos, dem Ehemann seiner Tochter Chilonis, aus Sparta vertrieben und ersetzt worden war. Später kehrte sich das Machtverhältnis wieder um. Chilonis konnte bei ihrem Vater zwar noch die Begnadigung ihres Gemahls erreichen, musste ihm allerdings zusammen mit ihren Kindern ins Exil folgen.

Der italienische Kunstmaler Stefano Torelli (1712–1784) präsentierte 1740 den Abschied des Leonidas II. von seiner Familie, die im Begriff ist, den königlichen Palast verlässt, da sie ins Exil verbannt wurde (Abb. 104). [409] Unten rechts im Bild ist ein Bologneser, Wilhelmines Lieblingshund „Foulichon", auf der Schlosstreppe zu sehen. Somit wird das übergeordneten Bildthema, nämlich die Aufopferungsbereitschaft zugunsten des Gemeinwohls, des Staates und der Familie, subtil mit der

[407] Auch Kurfürst Max Emanuel II. von Bayern ließ seine Räumlichkeiten in der Münchner Residenz seit 1680 mit Darstellungen ausschmücken, die das Leben und Wirken des griechischen Eroberers thematisieren. Henriette Graf: Die Residenz München… S. 31-47, in: Satzinger/ Jumpers 2014, S. 32.
[408] Krins 2001, S. 24.
[409] Plutarch, Agis, S. 7-11.

Bildauftraggeberin verknüpft, die selbst die Erfahrung gemacht hatte, jeden Anspruch auf königlichen Wohlstand durch die von ihrem Vater erzwungene Vermählung mit dem Markgrafen verloren zu haben, dem sie in seine Heimat folgen musste.[410] Die Adelsfrau griff auf die Erzählung von König Leonidas II. zur Thematisierung ihrer weiblichen Tugendhaftigkeit zurück, weil sie sich mit Prinzessin Chilonis identifizieren konnte. In den Kartuschen der vergoldeten Stuckrahmung des Deckenfreskos sind Büsten antiker Fürstinnen zu sehen. Die von Daldini Bossi (1727–1792) gemalten Heldinnen stehen dem Bildprogramm antiker Feldherren im Audienzzimmer des Markgrafen gegenüber, wurden aber thematisch nicht miteinander konfrontiert. Die von Georg Gläser ausgeführten Supraporten zeigen „Andromaches Abschied von Hektor“ im Westen und den „Aufbruch der Semiramis“, die gemäß der altertümlichen Geschichte Plutarchs einen Krieg in Babylon verhinderte,[411] im Osten. Die Heroinen repräsentieren politisch kluge– das heißt im Sinne der Staatsräson denkende und handelnde– Aristokratinnen und Regentinnen, wobei Wilhelmine offenbar Andromache, die Ehefrau des trojanischen Helden Hektors, als Inbegriff unvergänglicher ehelicher Liebe und Treue auffasste, wie sie in ihren Memoiren festhielt, die 1810 veröffentlicht wurden.[412]

Die Markgräfin beschrieb darin auch das nachfolgende „Japanische Kabinett“ in der nordöstlichsten Ecke ihrer Raumfolge und erörterte, dass die auffällige Wandverkleidung mit erhabenen Figuren und granierten Vergoldungen aus vierundzwanzig Lacktafeln besteht. (Abb. 105).[413] Das Dekor des Kamins, des Konsoltischs und des Pfeilerspiegels mit Leuchtern wurde von Jean Baptist Pedrozzi (1710–1778) um 1740 ausgeführt. Die gesamte Einrichtung, einschließlich der bronzenen Deckenlampe, die mit Porzellanblüten besetzt ist, wurde auf die großformatigen figürlichen Paneele abgestimmt. Zur Original-Ausstattung gehörten auch vier ostasiatische Stühle und zwei Porzellangefäße, die nicht mehr erhalten sind. Die aus grafischen Platten zusammengesetzten Wandpaneele illustrieren das

[410] Krückmann/ Erichsen/ Grübl 2011, S. 72f, S. 77.
[411] Plutarch: Agis, S. 16ff.
[412] Vgl. zu den Tagebüchern der Markgräfin grundlegend die von Annette Kolb unter dem Titel „Wilhelmine von Bayreuth: Memoiren der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth, (Leipzig 1910), in zwei Bänden veröffentlichte Übersetzung vom Französischen ins Deutsche oder auch „Wilhelmine von Bayreuth- Memoiren einer preußischen Königstochter. Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth,“ (Bayreuth 2018), die von Günter Berger durch ein Vorwort und Anmerkungen ergänzt wurden.
[413] Siehe zum Japanischen Kabinett der Markgräfin: Wilhelmine von Bayreuth: Mémoires 1745, S. 248, vgl. die übersetzte Beschreibung von Wilhelmine von Bayreuth, in : Cordula Bischoff: Berlin-Bayreuth-China-Japan. Zur Asienrezeption der Wilhelmine von Bayreuth. S. 172-187, in: Christina Strunck (Hg): Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth… Bd. 7, 2019, S. 174, Anm. 7.

vergnügliche Leben am chinesischen Kaiserhof und wurden in zwei Inventaren (1758/ 1751) als Werke von Wilhelmine verzeichnet. Sie erinnern auch daran, dass schon ihre Großmutter Sophie Charlotte mit „indianischen Szenen“ bemalte Hofmöbel am Königshof in Berlin favorisierte, denn die Markgräfin nahm sich augenscheinlich zwei ostasiatische Doppeltafeln mit lackierte Flachreliefs, die sehr wahrscheinlich aus Schloss Charlottenburg stammen, zum Vorbild für die übrigen, aus Teilen diverser japanischer und chinesischer Lackschirme, neu zusammengesetzten Lacktafeln. Bossi bemalte die Stuckdecke um 1739 mit Fabelwesen und exotische Vögel. Im Zentrum des Deckenbildes idealisierte er die Markgräfin allegorisch als japanische Kaiserin, indem er sie als Mittelpunkt einer Teezeremonie präsentiert. Ein Diener scheint jedenfalls im Begriff zu sein, ihr Tee aus einer Kanne in die Porzellantasse einzuschenken, die sie in ihrer linken Hand hält, während ein zweiter zu ihrer Rechten mit einem asiatischen Fächer wedelt. Die Souveränin ist in einer ostasiatischen Körperhaltung sitzend, nämlich mit überkreuzten Füßen, dargestellt und sticht außerdem durch einen großen Hut, den drei rote Federn schmücken, in der Szene hervor. Die Schreibfeder in Wilhelmines rechter Hand verweist auf ihre Erfindungsgabe und darauf, dass sie sich künstlerisch behaupten konnte. Das Zurückgreifen auf tradierte Muster für Regentinnen wie Herrschaftsinsignien, die mit einer gewissen possessiven Gestik visuell verschmolzen wurden, schickte sich für die Markgräfin aufgrund ihres Standes und Ranges nicht, stattdessen zelebrierte sie neue Bildelemente, die ihrer Reputation als einer überaus weltoffenen und friedfertigen Fürstin dienten (Abb. 106).

Die südliche Supraporte ist eine Lacktafel mit einer kryptischen Malerei, die drei weiße Rechtecke mit eigenartigen Schrifttafeln präsentiert. Die Tafel im Bildzentrum zeigt eine rätselhafte Inschrift mit den Buchstaben „F“ und „W“ zwischen pseudoasiatischen Zeichen und darunter die Zahlen „1739“. Die Synthese von Bild- und Schriftkunst verschlüsselt wahrscheinlich die Initialen der Markgräfin, um sie als künstlerische Initiatorin des Bildprogramms auszuweisen, während die Zahlenfolge das Entstehungsjahr der Raumgestaltung wiedergibt.[414] Die Bildmotive wurden auch als alttestamentarische oder heidnische Altäre gedeutet und erinnern aufgrund der Pseudo-Inschrift an Schrift- und Zahlenzeichen-Erfindungen durch Hochkulturen am

[414] Feuerstein-Praßer 2008, S. 93. – Krins 2001, S. 141. – Seelig 1982, S. 37. – Philipp von Württemberg: Das Lackkabinett im deutschen Schlossbau. Berlin/Frankfurt 1998, S. 135ff. – Vgl. Abb. 4. Südlichen Supraporte im Japanischen Kabinett der Eremitage, in: Bischoff 2019, S. 176.

Gelben Fluss im Alten China, am Indus (Indus-Kultur), an Euphrat und Tigris in Mesopotamien sowie am Nil im Alten Ägypten, die zur Erfassung der geschichtlichen Zeit zwischen dem Ende des 4. und dem Anfang des 3. Jahrtausends v. Chr. führten.[415] Insofern wären die Altäre als visuelle Indikatoren für Zeitpunkt und Ort der Schrifterfindung, wenn auch nur als im „Osten“ liegend,[416] zu verstehen. Der Darstellungsmodus und das Thema der Supraporte unterscheiden sich wesentlich von den übrigen Raumdekorationen. Offen bleibt, ob es sich hierbei um die Illustration eines alttestamentarischen Opferritus oder einer Götzen-Anbetung mit Opferaltären handeln soll.[417] Auch die antike Legende von „Theseus und Minotaurus“ bietet sich als gedanklich verknüpfter Orientierungspunkt an. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass auf dem ehemaligen Gelände des Tempels von Knossos bronzezeitliche Überreste menschlicher und tierischer Skelette entdeckt wurden, die Menschen- und Tieropfer der Minoer bezeugen, sowie Siegel und Tafeln, die bestätigen, dass die früheste Schrift in Europa auf Basis ihrer unbekannten Sprache von ca. 2700–1450 v. Chr. auf Kreta entstanden war. Mit der Positionierung des rätselhaften Bildmotivs über der Tür an der Südseite des Kabinetts vergegenwärtigte Wilhelmine das „Überschreiten einer Schwelle“, sozusagen als transformativ wirkendes Leitmotiv, das den Übergang zwischen Anfang und Ende bzw. Leben und Tod markiert.[418] Ihre abstrakte Bilderfindung lässt verschiedene Interpretationsmöglichkeiten zu, was bezeugt, dass sie über ihren intellektuellen Horizont hinaus sah, als philosophische Denkerin, die sich für kulturelle und religiöse Synthesen zwischen Ost und West interessierte. Anscheinend wollte sie auf eine Analogie verweisen bzw. die Kommunikation über bestehende Schnittmengen der westlichen und östlichen religiösen Praxis und mystischen Erfahrung anregen. Für das transformative Konzept der „Grenzerfahrung“ dürften sich bereits Tempelrittern interessiert haben, die den ursprünglichen Orden am Tempelberg in Jerusalem im

[415] Dtv-Atlas zur Weltgeschichte. Band 1, S. 16f.

[416] Martin Luther übersetzte das in der hebräischen als auch der altgriechischen Schrift jeweilige Wort für »Osten« allgemein mit dem Terminus „Morgenland“, der– wie auch der Begriff „Orient“– zeitweilig über den Mittleren Osten hinaus beliebig in alle Richtungen und sogar über Indien ausgedehnt werden konnte. Andrea Polaschegg: Der andere Orientalismus. Wo liegt der Osten? Berlin/ New York 2005, S. 64f.

[417] Cordula Bischoff verwies darauf, dass mit den Altären biblisch überlieferte Opferungen aus Gottesehrfurcht assoziiert werden können, wie die Probe Abrahams, der seinen Sohn Isaak opfern sollte. Ihr zufolge ist in der unteren Zeile der Schrifttafel des Hauptaltars der hebräische Buchstabe „P“ zu sehen, der sich auf das 4. Buch Mose, 18, 15-19 der hebräischen Bibel bezieht und somit die Erlösung durch Rauchopfer erstgeborener Tiere thematisiert, statt einer „9“, als Teil der Jahreszahl „1739“. Bischoff 2019, S. 176.

[418] Auch der persische Arzt, Naturwissenschaftler und Philosoph Avicenna (v. 980, gest. 1037), alias Ibn Sînâ, verglich den Tod oft bildhaft mit dem „Lüften eines Schleiers, der über der Wirklichkeit liegt“. Vgl. Jules L. Janssens: An Annotated Bibliography on Ibn Sînâ, First Supplement (1990–1994), Louvain-la-Neuve 1999.

Mittelalter gründeten,[419] nicht zuletzt weil sie Reliquien in ihre Rituale einbezogen. Mit Zeichen, Zahlen und Buchstaben als Bildmotive der Supraporte und einem bloß vagen Ortsbezug präsentierte sich die Markgräfin quasi auf intellektueller Augenhöhe mit ihrem Gemahl stehend, denn die vom Markgraf in Bayreuth gegründete Schloss- und Freimaurerloge verwendete geheimnisvolle Symbole als Repräsentationsmerkmale, die sich auf den Templerorden beziehen.

Rechter Hand des Japanischen Kabinetts befindet sich das Musikzimmer mit abwechselnd weißen Stuck-Marmorwänden und grün-weiß marmorierten Wandfeldern mit Stuckinstrumenten (Abb. 107). Im Zentrum der Decke ist Orpheus auf einer Wolke zu sehen. J. B. Pedrozzi veranschaulichte den legendären Helden, der mit seinem Leierspiel wilde Tiere zähmte, umringt von „schwebenden" Putten und Blumengirlanden. Über den Musiktrophäen sind Reproduktionen einiger Damenporträts von Antoine Pesne (1683–1757) zu sehen, die größtenteils Wilhelmines Hofdamen zeigen. Das größte der in vergoldete Rahmen eingefassten Bildnisse hängt über dem Kamin und stellt Dorothea Luise Freiin von Wittenhorst-Sonsfeld (1681–1746) dar, die schon der Großmutter und Mutter Wilhelmines Dienste geleistet hatte bevor sie der Markgräfin 1732 als Oberhofmeisterin nach Bayreuth gefolgt war. Das Porträt von Dorothea ist einem Gemälde nachempfunden, das Pesne von ihr 1715 gemalt hatte und in Charlottenburg verblieb. Es dürfte nicht das einzige Damenbildnis im Musikzimmer sein, das Wilhelmine durch die Porträtsammlung ihrer Mutter im 1959 abgerissenen Sommerschloss Monbijou in Berlin bekannt war. Das Monogramm Wilhelmines bildet das zentrale Dekorationselement des Kamins und sticht somit als ihr weibliches Repräsentationsmedium deutlich hervor. Sechs Armsessel, die um 1760 hergestellt wurden und aus Schloss Nymphenburg stammen, sowie ein rekonstruierter Kaminschirm, ersetzen heute die ursprünglich vorhandenen zwölf Sessel, die ebenso, wie die Laute und das Cembalo der Markgräfin, verschollen sind.[420]

[419] Der zwischen 1118 und 1129 in Jerusalem gegründete Templerorden verfügte im Mittelalter über viele Besitzungen im Morgen- und Abendland, v.a. in Spanien. König Balduin IV. von Jerusalem (reg. 1174–1185) hatte die „Arme Ritterschaft Christi und des salomonischen Tempels", die direkt dem Papst unterstand, in seinem Palast untergebracht, der heutigen Al-Aqsa-Moschee. Hier befand sich bis 614 die Basilika St. Maria, auf deren Grundmauern der salomonische Tempel errichtet worden war. Der Templerorden wurde zwar durch Papst Clemens V. am 22.3.1312 offiziell aufgelöst, existierte aber weiter. Vgl. Alain Demurger: Die Verfolgung der Templer, (1307–1314), 2017.

[420] Cordula Bischoff: Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth, Merkel/ Wunder (Hg) 2007, S. 200ff, Anm. 31. – Krückmann/ Erichsen/ Grübl 2011, S. 82.

Das nach Süden vorspringende „Seitenkabinett“ ließ Wilhelmine 1750 zu einem chinesischen Spiegelkabinett nach ihren Ideen umgestalten. Mit unregelmäßig geformten Spiegel-Fragmenten, die Dekorationsformen und Farben der Ausstattung reflektieren, erzeugte sie den künstlichen Eindruck von Porosität. Die bunt bemalten Stuck-Chinoiserien, die als Dekor der rechteckigen, holzvertäfelten Wände dienen, werden je nach einfallendem Tageslicht, bzw. ehemaligem Kerzenschein, scheinbar willkürlich angestrahlt oder bloß partiell von Lichtreflexen getroffen.[421] Die Decke verzierte Adam Rudolph Albini (1719–1797) mit chinesischen Figuren und architektonischen Formen, wie Tempel, Häuser, Treppen und Brücken. Diese Szenen ergänzte Albini mit Felsen und Bäumen, sowie fliegenden Vögeln, Insekten und Drachen (Abb. 108). Die historische Einrichtung des Spiegelzimmers überliefert noch das Nachlassinventar Wilhelmines aus dem Jahre 1758. Außer dem authentisch erhaltenen Konsoltisch mit geschnitztem Drachen-Dekor sind darin auch Elemente verzeichnet, die nicht mehr existieren, vor allem persische Vorhänge als Sichtschutz für die komplett verspiegelte Alkovennische sowie Flechtstühle mit Rückenlehnen, die als Pfauenfederkiele ausgebildet waren. Die geschnitzte Rokoko-Draperie des Alkovens wurde unter König Ludwig II. restauriert. Der bayerische Monarch ließ hier zudem nicht nur einen Schreibtisch aufstellen, der um 1760 in Ansbach hergestellt wurde, sondern auch ein um 1740 in Bayreuth produziertes Canapé, als Reminiszenz für die Markgräfin und ihre einstige Ausstattung. Der bayerische „Märchenkönig“ wusste ihr Spiegelscherbenkabinett als Präsentationszimmer offensichtlich zu schätzen. Immerhin konnte er sich seinerzeit auch noch am Anblick ihrer Sammelstücke erfreuen, bevor die 300 chinesischen Figuren und Gefäße aus Speckstein, die hier auf 95 Konsolen standen, 1799 nach Berlin verbracht wurden und seither leider als verschollen gelten.[422] Daher lässt sich auch nicht mehr beurteilen, was die Specksteinfiguren konkret darstellten oder wie viele von ihnen authentische chinesische Arbeiten waren beziehungsweise Ostasiatika verehrende Nachahmungen. Offen bleibt auch, welche der Specksteinfiguren aus Wilhelmines Sammlung Geschenke und Erbstücke von ihrer Mutter waren, die in Amsterdam selbst zahlreiche Specksteinfiguren und Reliefs im chinoisen Stil erworben hatte. Im Zusammenhang mit den bunt lackierten Dekorationsformen in Wilhelmines Spiegelscherben-Kabinett ist die „Gelbe Chinesische Kammer“ in Schloss Monbijou jedenfalls als tonangebender

[421] Krins 2001, S. 141. – Peter O. Krückmann 2005, S. 71.
[422] Krückmann/ Erichsen/ Grübl 2011, S. 92.

Orientierungspunkt zu nennen, denn gemäß eines Schlossinventars aus dem Jahre 1738 dienten in Monbijou fünfzehn lackierte Pappmaché-Paneele, die asiatische Bäume, Blüten und Figuren zeigten, in Kombination mit Spiegeln im Hochformat als Wandverkleidung.[423] In Schloss Charlottenburg dokumentiert ein Kaminschirm aus dem 18. Jahrhundert, der aus Monbijou stammt,[424] insbesondere noch Lacca Povera-Chinoiserien. Er präsentiert sowohl authentische asiatische Motive, als auch europäische Nachahmungen. Die Lackrelief-Elemente wurden aus Pappmaché ausgeschnitten, koloriert und durch mehrmals aufgetragene Schichten Lackfirnis dauerhaft mit dem Untergrund glatter Oberflächen verschmolzen. Als hochwahrscheinlich kann insofern gelten, dass die Königin die Einzelformen ihres Kaminschirms selbst aussuchte und bei den übrigen Schritten der Herstellung von Hofkünstlern unterstützt wurde.[425] Töchter, Enkelinnen und Schwiegertöchter erhielten von Sophie Dorothea jedenfalls Lackarbeiten in „arte-povera“, wie noch erhaltene Rechnungen für chinesische Vorlagen bezeugen. So sollten wahrscheinlich auch sechzehn, 1722 von der Königin bestellten, Bögen mit japanischen Figuren als Vorlagen für das chinoise Dekor von Lackmöbeln dienen. 1731 orderte auch Wilhelmine von Bayreuth Papier-Elemente bei Hofkünstlern, die jagende und fischende Indianer in Wasserfarben präsentieren, um einen weiß lackierten Damenschreibtisch, der als Geschenk für ihre Schwägerin Elisabeth Christine von Braunschweig-Wolfenbüttel-Beveren gedacht war, in „lacca povera“ zu gestalten.[426] Die Dekorationsform war offenbar besonders beliebt in der höfischen Damenwelt, die chinoisen Designs oft den Vorzug gegenüber natürlichen Maserungen von Holzmöbeln gaben, wie der- ehemals im Hohenzollernmuseum unter der Inventarnummer HM3341 verwahrte- Kaminschirm aus dem Besitz der Königin Sophie Dorothea von Preußen beweist.[427]

Auf das chinesische Spiegelscherben-Zimmer in der Eremitage folgt ein „Schreibkabinett“, in dem sich die mit chinoisen Designs zum Ausdruck gebrachte ostasiatische Atmosphäre fortsetzt, und zwar durch blau-weiß bemalte holländische

[423] Thomas Kemper: Schloss Monbijou. Von der Königlichen Residenz zum Hohenzollern-Museum. 2005, S. 34.
[424] Vgl. Abb. 8 Kaminschirm, ursprünglich aus Schloss Monbijou. Raum R 102, Schloss Charlottenburg, in: Bischoff 2019, S. 180.
[425] Bischoff 2019, S. 181f.
[426] Walter Stengel: Alte Wohnkultur in Berlin und in der Mark im Spiegel der Quellen des 16. bis 19. Jahrhunderts. Berlin 1958, S. 81ff.
[427] Seelig 1982, S. 37f. - Bischoff 2007, S. 189ff, Anm. 7, vgl. dies. 2019, S. 180.

Fliesen, die als Wandverkleidung für Sockel- und Fensterzonen dienen.[428] Die verschollene Einrichtung wurde durch ein weiß lackiertes Möbel-Ensemble aus der Residenz München ersetzt. Dazu gehören ein zierlicher Tisch und Sitzmöbel, die in den 40er bis 50er Jahren des 18. Jahrhunderts entstanden. Das Sofa, der Sitzschemel und der Fußhocker bestechen noch durch ihre gelben und mit roten Blüten bestickten Stoffbezüge. Anstelle der ursprünglichen elf Landkarten und Porträts der Ausstattung, die von Antoine Pesne und von Johann Gottfried Auerbach (1697–1753) in den 1740er Jahren ausgeführt wurden, sind gegewärtig ausnahmslos Nachahmungen zu sehen, nämlich sechs zeitgenössische Stiche von verschiedenen Ländern und Orten. Später hinzu kamen noch ein Porträt Friedrichs II. von Preußen und ein Bildnis von Maria Theresia von Österreich, quasi als bedeutende Vertreter des „Aufgeklärten Absolutismus“.[429]

Das nachfolgende Schlafgemach der Markgräfin wurde mit einem Straminstickerei-Stoff ausgekleidet, ehemals diente jedoch eine dekorativere, gestreifte Seidentapete mit chinesischen Blütenstickereien auf weißem Grund als Wandverkleidung. Der Original-Deckenstuck des Régence-Stils von A. D. Cadenazzi und die Kaminstuckaturen in frühen Rokokoformen, die von einem Künstler namens F.H. Andrioli stammen, sind zwar noch in situ, aber das Puttenpaar mit einer Blumengirlande als Plafondgemälde wurde erst unter König Ludwig II. ausgeführt. Wilhelmine verfügte hier einstmals über ein majestätisches Himmelbett mit Bettvorhängen aus blauem Damast und einer Goldborten- und Quasten-Verzierung. Zur hochwertigen Original-Ausstattung zählten auch zwei spanischen Wände aus Wachstuch, diverse Tische, Sessel, Hocker, eine Toilettengarnitur und ein „Hundebettchen“ einschließlich rotem Samtkissen, das die Markgräfin als Hundeliebhaberin bestätigte. Die heutige Einrichtung besteht aus einem Reisetisch des Kunsttischlers Pierre Roussel (1723–1782) der 1760er Jahre, einem Tabouret der 1740er Jahre sowie einer bequemen Chaiselongue aus Ansbach, die 1750 angefertigt wurde. Das eher schlichte Metallbett und ein Wandspiegel des 19. Jahrhunderts wurden im Zuge von Renovierungsarbeiten im Jahre 1935 ergänzt und weisen das Zimmer als Schlafgemach aus. Immerhin wird gleichsam eine allgemeingültige Formel für Wohnräumen von Adelsfrauen reflektiert. Denis Diderot (1713–1784), der französische Aufklärer, Schriftsteller, Kunsttheoretiker und -agent der russischen Zarin

[428] Krückmann/ Erichsen/ Grübl 2011, S. 26, S. 92f. – Wappenschmidt 1990, S. 148.
[429] Krückmann/ Erichsen/ Grübl 2011, S. 96.

Katharina II, empfahl nämlich in der von ihm verfassten „Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné de sciences, des arts et des métiers“ (1751–1780), einen Spiegel an der Wand über dem Sofa zu präsentieren, um die Aufmerksamkeit auf das von den Damen ab der Mitte des 18. Jahrhunderts besonders geschätzte Möbel zu lenken.[430] Trotzdem ist zu bedauern, dass man sich der ursprünglichen Farbgestaltung des ehemaligen Schlafgemachs der Markgräfin nicht mehr angenähert hat, um der einstigen femininen Raumatmosphäre zu ihrer Zeit wieder gerecht zu werden.[431]

Die erste der fünf nachfolgenden Eremitenzellen war Garderobe und Toilettenraum zugleich. Die kleine Kammer ist mit zwei Tischen und einem Bett für ihre Zofe ausgestattet, die um 1800 entstanden sind. An das ursprüngliche Bildprogramm erinnern heute noch vier Landkarten und fünf Ölbildnisse sowie das Porträt der Tochter Wilhelmines, Friederike Sophie von Brandenburg-Bayreuth, das ein unbekannter Künstler ausführte. Ein englischer Nachtstuhl und ein Toilettenstuhl sind verschollen, ebenso sechs Porträts, zwei Pastelle, zwei Hundebildnisse und drei Landkarten. Noch zu sehen sind hier dagegen Damenporträts aus der Werkstatt Carl Gustav Pilos, die um 1750 gemalte wurden, etwa die Patin Wilhelmines, Kaiserin Elisabeth Christine (1691–1750, gebürtige Prinzessin von Braunschweig-Wolfenbüttel) und die Cousine der Markgräfin Königin Louise von Dänemark, (1724–1751, gebürtige Prinzessin von Großbritannien).[432] Die Einrichtung in der anschließenden Arbeitskammer bestand hauptsächlich aus Arbeitstischen und Stühlen, an die heute noch eine Staffelei erinnert.[433] Auch die beiden nachfolgenden, mit Schränken, Tischen, insbesondere mit einem speziellen „Hundetisch“ ausgestatteten, Kammern gehörten zum Werkstattbereich der Markgräfin. Der letzte Raum im Damenflügel ist eine Küche, die 1852 renoviert wurde und in der Kupfergeschirr präsentiert wird.[434]

---

[430] Vgl. zu Diderot besonders Thilo Schabert, Diderot, S. 99-131, in: Arno Paruzzi: Aufklärung und Materialismus im Frankreich des 18. Jahrhunderts. München 1968. – Siehe zur Geschlechterordnung bzw. zum weiblichen Leben im 18. Jh. auch Diderots Werke „Sur les femmes“ (1772) und „Paradoxe sur le comédien“ (1789) sowie Antoine Léonard Thomas „Qu'est-ce qu'une femme“ (1772), zitiert, in: Brunckhorst 2010, S. 116. – Vgl. Catherine Cusset: Qui peut définir les femmes? L'article „Femme“ de l'Encyclopédie (1756). Sur les femmes de Diderot (1772), Paris 1999.

[431] Allein was die Prunkbetten von Fürstinnen betrifft steht zukünftig Forschungsarbeit in den Archiven aus, wie eine historische Skizze für ein erhabenes Bett, mit einem als Muschel geformten Kopfteil, dokumentiert, das einst für das Schlafgemach der Kurfürstin Elisabeth Auguste von der Pfalz in Schloss Benrath entworfen wurde. Krückmann/ Erichsen/ Grübl 2011, S. 26, S. 97f. – Erich Bachmann: Eremitage zu Bayreuth. 1963, S. 26.

[432] Krückmann/ Erichsen/ Grübl 2011, S. 101.

[433] Unter Anleitung des schwedischen Malers, der von 1745 bis 1747 Gast am Bayreuther Hof war, malte Wilhelmine mindestens 14 Pastelle, vor allem Historienbilder, christliche Darstellungen und Porträts, die zur Ausstattung der Eremitage zählten und durch ein Inventar aus dem Jahr 1751 überliefert sind. Cordula Bischoff: Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth, in: Merkel/ Wunder (Hg): Ungewöhnliche Frauen. 2007, S. 202f.

[434] Krückmann/ Erichsen/ Grübl 2011, S. 102.

Wilhelmine hatte in ihrer Raumfolge im Eremitage-Schloss die traditionelle Ikonographie antiker Göttinnen um historische Frauenfiguren als neue Bildsujets der Deckengemälde und Supraporten erweitert. Die chiffrierten Darstellungen von antiken Heroinen veranschaulichen vor allem staatskluge Eigenschaften und Handlungen, die speziell auf die Opferbereitschaft der Markgräfin verweisen, als Dienerin des Staates, gehorsame Tochter und Ehefrau.[435] Über die Auswahl der Bildthemen in der Eremitage schrieb sie in ihren Memoiren:

"Vielleicht wird man es seltsam finden, dass ich all diese geschichtlichen Sujets zur Zierde meiner Plafonds gewählt habe, allein, ich liebe alles Spekulative, und alle historischen Vorwürfe, die ich hier wählte, stellen ebenso viele Tugenden dar, die man vielleicht durch Sinnbilder besser hätte darstellen können, die aber das Auge nicht so sehr erfreut hätten."[436]

6.2 Bayreuther Bau- und Gartenkunst in den 50er Jahren des 18. Jahrhunderts

Nach der Vermählung ihrer Tochter Friederike im Jahre 1748 beauftragte Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth Joseph Saint-Pierre (1709–1754) mit mehreren Bauprojekten. Unter der Leitung des Hofbaumeisters, der auch an der Um- und Neugestaltung der Eremitage beteiligt wurde, entstanden seit 1744 bis 1748 vor allem die Oper in Bayreuth, mit einer Ausstattung im Stil des italienischen Spätbarocks[437] und danach, um 1750, die Menagerie. Saint-Pierre erneuerte zudem das Bayreuther Residenzschloss von 1753 bis 1758, und zwar in Zusammenarbeit mit dem Architekten Carl von Gontard (1731–1791). Der Westflügel des 1412 errichteten Kernschlosses wurde damals mit zwei Anbauten erweitert, so dass eine neue Vierflügelanlage mit Ehrenhof entstand.[438] Die einheitliche Fassade im italienischen Stil hatte der Residenzsitz Bayreuth allerdings bereits unter Markgraf Christian Ernst

[435] Vergleichbare Bildthemen dienten schon im Quattrocento in Italien als Motive der Dekoration von Braut- und Hochzeitszimmern, wie erhaltene Wand-, Spalier- und Dekorationsmalereien von Hochzeitstruhen (Cassone) bezeugen, denen sich italienische Künstler, wie Botticelli, Ucello und Piero di Cosimo widmeten. Hannelore Nützmann: Alltag und Feste, Florentinische Cassoni- und Spallieremalerei aus der Zeit Botticellis. 2000, S. 14. – Krückmann/ Erichsen/ Grübl 2011, S. 20f.

[436] Zit. nach Wilhelmine von Bayreuth, zitiert in: Ingeborg Weber-Kellermann (Hg): Eine preußische Königstochter…1990, S. 472.

[437] Giuseppe Galli da Bibiena (1696–1757) und sein Sohn Carlo gestalteten das Innere der Oper mit einer markgräflichen Loge im Scheitelpunkt. Sie erhielt einen Baldachin und darüber sind eine vergoldete Krone sowie der preußische Adler zu sehen. Krückmann 2005, S. 70.

[438] Das Markgrafenpaar nutzte die Räumlichkeiten im Ostflügel und Nordflügel des Kernschlosses. Sylvia Habermann: Repräsentation und Privatleben in den Schlössern von Markgraf Friedrich und Markgräfin Wilhelmine, S. 283-288, in: Günter Berger (Hg): Wilhelmine von Bayreuth heute. Das kulturelle Erbe der Markgräfin. Bayreuth 2009, S. 283f.

von 1691 bis 1695 durch den Bildhauer und Architekt Charles Philippe Dieussart (1625–1696) erhalten, ebenso wie Galerien und Korridore.[439]

6.2.1 Die Menagerie auf dem Areal der Eremitage und die ehemalige markgräfliche Ausstattung

Die bis 1753/54 erbaute Menagerie im Park der Eremitage, auch „Neues Schloss der Eremitage“ genannt, diente offiziell der Verherrlichung des Markgrafen. Ihm zu Ehren wurde zumindest der zentrale Kuppelbau als „Sonnentempel“ mit einer vergoldeten Apollo-Quadriga aus Stuckmarmor geschaffen, die auf französische Vorbilder verweist (Abb. 109). In den beiderseitigen Zirkelbauten der Menagerie befanden sich ursprünglich die markgräflichen Appartements mit „Chinazimmern“ die 1945 zerstört wurden, aber durch historische Fotografien dokumentiert sind.[440] Die Arkaden der, im Viertelkreis geschwungenen, Flügel fassen ein rundes Becken mit Wassersprüngen ein wie ein Stich veranschaulicht, der von Johann Thomas Köppel um 1755 ausgeführt wurde (Abb. 110). Die Bildhauer Johann Gabriel Räntz (1697–1776) und Johann Schnegg (1724–1784) gestalteten dagegen Figuren, Fabelwesen, Delphine und Putten des großen Brunnens.

Im Schlossinneren herrschte ein Naturalismus bei der Stuckausstattung, der sich in den beiden kostbaren Kabinetten des Markgrafenpaares besonders prachtvoll entfaltete. Das Vorzimmer des Herrenflügels war als himmelblauer Spalierraum mit Springbrunnen gestaltet. Als Dekorationselemente dienten aus Draht und Stuck geformte Zitronen- und Orangenbäume sowie Weinranken und Vögel. Kurios ist, dass in vergitterten Muschelgrotten außerdem verschiedene lebendige Vögel gehalten wurden, was den hohen Rang bestätigte, den das „Sallettl“ gegenüber den übrigen Räumen im Schloss genoss. Der Gartenraum, der zur Raumfolge der Markgräfin im Ostflügel gehörte, zeigte eine asiatische Gestaltung in ausgewogener Form. Die ausladende Sockelzone präsentierte stuckierte und bemalte „Taihu-Felsen“ aus denen Pflanzen mit Blüten erwuchsen. Zwischen ihnen präsentierte Wilhelmine chinoise Aquarelle in rechteckigen Rahmen.[441] Auf der Westseite des Schlosses, das heißt in der Raumfolge des Markgrafen befand sich ein Raum mit vergleichsweise

[439] Rainald Becker/ Iris von Dorn (Hg): Politik–Repräsentation–Kultur: Markgraf Christian Ernst von Brandenburg-Bayeuth 1644–1712, 2014, S. 146.
[440] Seelig 1982, S. 38.
[441] Foerster 1981, S. 195. – Krückmann/ Erichsen/ Grübl 2011, S. 33.

reduziertem asiatischem Wandschmuck, und zwar chinesische, in rechteckigen Panneaux eingefasste, Landschaften, die von Johann Christoph Jucht (1721–1782) ausgeführt wurden.[442] Die Gestaltung der „Chinesischen Zimmer“ in der Menagerie war der Verfeinerung der Ikonographie eines Gartenschlosses unterworfen und zitiert die älteren Vorbilder eher in einer gemäßigten Formel, zumal die Deckengestaltung offenbar keine Rolle mehr spielte.

6.2.2 Die weibliche Raumfolge der Markgräfin von Bayreuth im „Neuen Schloss Bayreuth“

Im Residenzschloss[443] waren seit Wilhelmines Ankunft in Bayreuth nur einige Textilien, Möbel und Wanddekorationen ersetzt worden. Laut ihrer Beschreibung verfügten sie und ihr Gemahl hier jeweils über eigene Wohnungen und Schlafzimmer.[444] Nach einem Brand am Hofgarten am 27. Januar 1753 erfolgten neue Baumaßnahmen, die von dem Markgrafenpaar bis zur Einweihung des Neuen Schlosses in Bayreuth im Jahre 1757, in Kauf genommen wurden, als es den Hauptsitz 1755, nach der Rückkehr von einer Italien-Reise, wieder bezog (Abb. 111).[445] (Der italienische Anbau, der mit dem Neuen Schloss durch einen Badetrakt verbunden ist, wurde erst für die zweite Ehefrau des Markgrafen, Sophie Caroline von Braunschweig-Wolfenbüttel, von 1759 bis 1762 durch Gontard errichtet). Die markgräflichen Appartements von Wilhelmine und Friedrich von Brandenburg-Bayreuth liegen im ersten Stock des Hauptflügels. Während die Wohnung des Markgrafen südlich des Festsaals, dessen blau-goldene Farbkombination offenbar von der Ausstattung des Audienzzimmers von Wilhelmine im Alten Eremitage-Schloss inspiriert wurde. Ihre Raumfolge beginnt nördlich des großen Saals mit einem Vorzimmer, das aufgrund eines verschollenen Geschenks von Friedrichs II. – nämlich einer Zedernholz-Vertäfelung mit 16 integrierten Pastellporträts der preußischen Königsfamilie, die von Pesne stammten– noch heute „Preußisches-Familien-Zimmer“ genannt wird.[446] Auf das anliegende Audienzzimmer mit würdevoll repräsentativem Erscheinungsbild folgen Räume mit eher privatem Charakter: ein pseudochinesisches

[442] Seelig 1982, S. 41.
[443] Siehe Grundplan vom Neuen Schloss Bayreuth, in: Strunck 2019, S. 159.
[444] Wilhelmine von Bayreuth: Memoiren einer preußischen Königstochter, Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth, Günter Berger (Hg), Berlin 2018, S. 214.
[445] Hansmann 2000, S. 241f.
[446] Strunck 2019, S. 164-167.

„Spiegelscherbenkabinett“; ein „Japanisches Zimmer“; der „Goldene Salon“ und das sogenannte „Pastellzimmer“. Hierauf folgen einerseits das „Teezimmer“ und andererseits das „Alte Musikzimmer“, also Räume, in denen die Markgräfin gelegentlich auch Gäste empfangen haben dürfte. Im 1751 gestalteten Scherbenkabinett ist die Original-Stuckdecke mit integrierten Spiegelelementen erhalten, die dem gleichnamigen Raum in der alten Eremitage ähneln, vor allem aufgrund der wiederkehrenden Darstellung von Wilhelmine in Gestalt einer chinesischen Kaiserin, die als Hauptmotiv neben gemalten Drachen, Delphinen und Löwen in einem chinesischen Pavillon (Abb. 112). Auch wenn die vier Fische als Dachreiter des Pavillons nicht die traditionellen neun Figuren wiedergeben, die auf dem Kaiserpalast in der Verbotenen Stadt auf den Giebelspitzen hintereinanderstehen, so war das Fisch-Motiv von Firstfiguren im alten China durchaus geläufig. Insofern dürften Wilhelmine eventuell auch zeitgenössische Reiseberichte als Inspirationsquellen für die Gestaltung der Decke mit Spiegelfragmenten gedient haben.[447] Seit 1755 tragen zudem die Kamine aus gelbem, fränkischem Marmor zu dem wohnlichen Erscheinungsbild der einfallsreichen Ausstattung des neuen China-Kabinetts Wilhelmines bei.

Im benachbarten „Japanischen Kabinett“ ist noch Pedrozzi stuckierte und vergoldete Wandgestaltung mit Gitterwänden zu bewundern, die mit vergoldeten Stuckelementen in Form von filigranen Blütenranken und exotischen Vögeln besetzt sind. Das Formenrepertoire mit vor-romantischer Prägung scheint spätere Dekorationen inspiriert zu haben, die in Bayreuther „Spalierzimmern“ und „Gartenzimmern“ besonders zum Tragen kamen. Aufgrund einer reich vergoldeten Stuckdecke, die eine feingliedrige Verzierung aus echten Muscheln und Korallen in Kombination mit stuckierten Wasserpflanzen zeigt, heißt der anliegende Raum „Goldener Salon“. Eine blau-grüne Wandverkleidung mit Blumenmuster ersetzt die ursprüngliche Wandbespannung und bildet einen starken Kontrast gegenüber der reich vergoldeten Decke, während Fensterwand und Lambris unaufdringlich weiß getäfelt sind. Nur noch die Bezeichnung des nachfolgenden Raums als „Pastellzimmer“ erinnert an 15 von Wilhelmine selbst gemalte, aber verschollene Pastellgemälde, die hier einst die

[447] Bischoff 2019, S. 185. – Siehe zur Fischform Abb. Delphin, blau und gelb glasierte chinesische Firstfigur, Ming-Dynastie, 30 cm hoch, in: Eduard Fuchs: Kultur– und Kunstdokumente, Bd. II, Dachreiter, 1924, (vgl. z.B. Jennifer Afzal: Die Chinesischen Dachreiter– Einzelformen der keramischen Dachbekrönung chinesischer Palastarchitektur, unveröffentlichte Hausarbeit, 09.09.2004, Seminar: Einführung in die Chinesische Architektur, Dr. Heike Molitor, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn).

Wände schmückten. Auch das ehemalige chinesische Porzellankabinett Wilhelmines, das sich gleich daneben befand, ist nur archivalisch erfassbar.[448] Durch das anschließende „Teezimmer“ gelangt man zum „Alten Musikzimmer“, dessen Stuckdecke mit der vergoldeten Darstellung von Orpheus und Wandfelder mit vergoldeten Stuck-Instrumenten offenbar die Dekorationselemente des älteren, gleichnamigen Raumes im Alten Eremitage-Schloss imitieren. Anders als dort demonstrierte die Königstochter mit vierundzwanzig Pastellbildnissen, die sie in die Wandvertäfelung integrieren ließ, auch ihre Aufgeschlossenheit gegenüber englischen, frühaufklärerischen Ideen. Noch dokumentieren achtzehn der, hauptsächlich von Alexandre Roslin gemalten, Porträts die von der vielseitig begabten Adelsfrau favorisierten zeitgenössischen Musiker des Bayreuther Hofensembles und Künstler des Bayreuther Hofs. Im Neuen Schloss Bayreuth werden außerdem noch drei Historienbilder aus dem Besitz der Markgräfin präsentiert, die tragische machtpolitische Momente zu Beginn– „Tod der Lukretia“ und „Cimon und Pero“ – bzw. während der Römerzeit vorstellen, wie der „Tod der Kleopatra“. Die Bildthemen sind Musterbeispiele für die „Caritas Romana“, (lat. für „römische Liebe“), die im Sinne der „pietas“ bzw. der „caritas“ zu deuten sind und von antiken Heldinnen repräsentiert werden, mit denen sich Wilhelmine identifizieren konnte.[449] Sie lassen noch die *„Facte et dicta memorabilia“* anklingen, eine Sammlung historischer Anekdoten, die Valerius Maximus zur Zeit des römischen Kaisers Tiberius (14–37 n. Chr.) handschriftlich zusammengetragen hatte.[450]

In der Alten Eremitage bevorzugte die Markgräfin eher kleine und unterschiedlich einrichtete Räume, wie noch die, obschon um 1890 veränderten,[451] ersten drei Zimmer ihrer hiesigen Wohneinheit offenbaren.[452] Im neuen Bayreuther Residenzschloss entwarf sie allerdings die wandfesten Dekorationen für das große „Palmenzimmer“ und das „Gartenzimmer“, im Appartement des Markgrafen. Letzteres ist durch Treillagen als Wandmalereien als „Spalierzimmer“ charakterisiert, das der Vorstellung eines Raumes unter freiem Himmel entspricht.[453] Für die Gestaltung des

[448] Bischoff 2019, S. 183.
[449] Möglicherweise handelt es sich bei diesen Werken um Nachahmungen von Stichen und Gemälden, die Rembrandt van Rijn (1606-1669) im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts ausführte. Ernst van de Wetering: Rembrandt’s Paintings Revisited-A Complete Survey. Amsterdam 2017, vgl. “The Rembrandt Reseach Project” (RRP), 1968-2014.
[450] Hans Friedrich Mueller: Roman religion in Valerius Maximus. London 2011.
[451] Cordula Bischoff: Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth, in: Merkel/ Wunder 2007, S. 202f.
[452] Strunck 2019, S. 167. – Seelig 1982, S. 57.
[453] Krins 2001, S. 137.

„Palmenhain-Zimmers“, das Markgraf Friedrich als Versammlungsort für die von ihm gegründete Bayreuther Freimaurerloge diente, hatte Wilhelmine sich insbesondere von der biblischen Beschreibung des Allerheiligsten des salomonischen Tempels inspirieren lassen (Abb. 113). Die aufwendige Nussholz-Vertäfelung der Wände erhielt gliedernde, plastische Elemente in Form von geschnitzten und vergoldeten Palmen, die eine Arkatur ausbilden, welche in die Deckenzone hineinragt, so dass der Raum höher erscheint, als er in Wirklichkeit ist. Wilhelmine kreierte solche idealen „Naturräume“ im Neuen Schloss in Bayreuth, nachdem sie mit „Sanspareil“ („Ohne Gleichen“) einen Felsengarten in der fränkischen Schweiz gestaltet hatte, der von J. Saint-Pierre und J. B. Pedrozzi von 1744 bis 1745 errichtet und gewissermaßen zur offenen Theaterbühne wurde. Der Garten, der sich zwanzig Kilometer nordöstlich von Bayreuth befindet, bezeugt gegewärtig mit Gartenarchitekturen, einer Grottenanlage und Skulpturen die persönliche Vorstellungswelt der Markgräfin. Insbesondere die gemäß Wilhelmines Wünschen hier wieder Instand gesetzte Burgruine Zwernitz und die künstliche Ruinenarchitektur im Park der Eremitage, die als romantische Staffagen für Schauspiele im Freien dienten, dokumentieren das sentimentalische Naturtheater im Frühklassizismus, das von ihr begründet wurde. Die „chinesischen“ Zimmer Wilhelmines stellen eine weibliche Besonderheit im Bereich der Innenarchitektur dar, was auch daran erkennbar ist, dass die Markgräfin im Neuen Schloss über drei Chinesische Zimmer verfügte, während im Appartement ihres Gemahls nur zwei Räume diesem Typus entsprechen. Dafür spricht auch, dass sowohl die Dekorationen in seinem „Spalierzimmer“– chinesische Landschaften in streng angeordneten rechteckigen Rahmen– als auch im anliegenden „Pagodenkabinett“, in dem noch chinoise Figuren, Pagoden und Blütenranken als relieffierte und bemalte Ziermotive zu sehen sind, regulierter erscheinen, als in den „China Kabinetten“ Wilhelmines.[454]

Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth reihte sich mit der Gestaltung „indianischer“ Kabinette nicht nur in eine brandenburgische, sondern auch in eine weibliche Tradition ein, die mit Amalie von Solms-Braunfels (1602–1675) begonnen hatte. Diese Vorfahrin Wilhelmines war die Ehefrau des niederländischen Statthalters Friedrich Heinrich von Oranien (1584–1647) gewesen und gilt als Erfinderin chinoiser Räumlichkeiten. Im „Huis ten Bosch“ hatte sie von 1650 bis 1654 erstmals ein Kabinett mit japanischen Lacktafeln und Deckenspiegeln auskleiden lassen, um ostasiatische Porzellane in

[454] Bischoff 2019, S. 183.

Szene zu setzen. Die nach diesem Vorbild an vielen europäischen Höfen eingeführten chinoisen Räume konnten entsprechend ihrer jeweils dominierenden Dekorationselemente, als Porzellan-, Lack- oder Spiegelkabinett bestimmt werden. Die älteste Tochter des Statthalters von Holland, Luise Henriette von Oranien (1627–1667), die den Kurfürst Friedrich Wilhelm von Brandenburg (1620–1688) geheiratet hatte, stattete in Oranienburg in den 1660er Jahren ein „China-Kabinett“ mit Porzellanen, Lacktafeln und Spiegeln aus, das als besonders edel und feminin wahrgenommen wurde. In der Folge entstanden chinoise Zimmer in Schloss Caputh (Brandenburg) und Schloss Monbijou (Berlin) als exotische Höhepunkte der Damenappartements.[455] Die“Chinazimmer“ wurden mit chinesischen und japanischen Tapetenwaren, Seidenapplikationen, Lackmalereien, sowie zeitgenössischen europäischen Arbeiten, die Ostasiatika imitierten, beliebig ergänzt. So explizierte etwa Königin Sophie Charlotte von Preußen ihren erlesenen Geschmack mit Lackmöbeln, wie kleinen Tischen, Lackdosen, Tee- und Kaffeeservices, die sie in ihren „Porzellanzimmern“ in der einstigen Lietzenburg, dem heutigen Schloss Charlottenburg, miteinander kombinierte. Auch die „ostasiatischen“ Räume der ebenfalls feinsinnig gebildeten Schwestern Wilhelmines, Markgräfin Friederike Luise von Brandenburg-Ansbach (1717–1784), die sich mit Porzellanen sowie dem gezielten Einsatz von Spiegeln offenbar an den ältesten Gestaltungen des Raumtypus orientierte, und Luise Ulrike von Schweden (1720–1782), bezeugen noch die „Chinamode“ zu ihrer Zeit, die durch die Einführung von Porzellanen, chinesischen Geweben mit Stickereien, ostasiatischen Papier- und Seidentapeten und lackierten Wandpaneelen im 18. Jahrhundert noch befeuert wurde.

Die Königin von Schweden erhielt 1753 von ihrem Gemahl insbesondere ein kleines Gebäude aus Holz auf ihrer Insel „Drottningholm“, das extra für sie komplett im chinesischen Stil ausgestattet wurde. Carl Fredrik Adelerantz und Jean Erik Rehn ersetzten von 1763 bis 1769 den ursprünglichen Bau mit einer gleichartigen, aber beständigeren Version aus Stein. Heute sind hier noch acht Kabinette im Stil Bouchers zu bewundern, die durch Johan Pasch zur Hälfte rot-goldene Wandverkleidungen und Chinoiserien erhielten, während er die übrigen vier Zimmer mit bestickten blauen chinesischen Seiden auskleidete. Die authentischen Wandbespannungen lieferte die

[455] Dies. ebd. S. 172, Anm. 3.– Vgl. Barbara Stollberg-Rilinger: Höfische Öffentlichkeit– Zur zeremoniellen Selbstdarstellung des brandenburgischen Hofes vor dem europäischen Publikum, S. 145-176. In: Forschungen zur brandenburgischen und preußischen Geschichte N.F. 7, 1997.

schwedische Flotte damals direkt aus dem Kanton, ebenso wie Lackarbeiten, Paravents, Porzellane, Lampions, Fächer, Holzschnitte und Gegenstände aus Elfenbein und Speckstein.[456] Auch in Wilhelmines „Indianischen Kabinetten“ verschmolzen Original asiatische Exponate und europäische Imitationen zu einer fiktiven Einheit. Die Spiegelscherbenkabinette der Markgräfin, die mit bizarren Formen den symmetrischen Rahmen und die Raumgrenzen visuell sprengen, Spalierzimmer und Musikzimmer veranschaulichen in ihren Raumfolgen eigenständige Varianten des Bayreuther Rokokos. Wegen des internationalen Einflusses von Wilhelmine von Bayreuth auf die– zu ihrer Zeit eigentlich von Männern dominierten– höfischen und politischen Kreise wirkte sie auch als Mitbegründerin der Erlanger Universität. Das einstige ländliche Gebiet hatte sich durch ihre Förderung zu einer besonders offenen Kulturlandschaft entwickelt. Daher vergibt die Stadt Bayreuth auch seit 2008 jährlich den „Markgräfin-Wilhelmine-Preis für Toleranz und Humanität in kultureller Vielfalt“.

[456] Wappenschmidt 1990, S. 151.

7. Schloss Benrath, die Apanage der Kurfürstin Elisabeth Auguste von Pfalz-Sulzbach in Düsseldorf

Schloss Benrath, ein Denkmal aus dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts, ist als „maison de plaisance“ des Spätbarock aus kunsthistorischer Sicht höchst relevant.[457] Das Schloss sollte ursprünglich das Interesse der Kurfürstin Elisabeth Auguste (1721–1794) für den Ort erwecken (Abb. 114), dessen Jagdgründe ihr Gemahl Karl Theodor (1724–1799) besonders schätzte. Das Paar war am Mannheimer Hof von Kurfürst Karl Philipp, dem Vormund Karl Theodors und Großvater von Elisabeth Auguste, aufgewachsen und wurde zur Absicherung der Dynastie am 17. Januar 1742 vermählt. Im gleichen Jahr verstarb der Kurfürst von der Pfalz und Karl Theodor, der schon zuvor die Staatsgeschäfte seiner Erbländer Bergen op Zoom und Sulzbach übernommen hatte, trat die Regierung für das Herzogtum Jülich-Berg am 31. Dezember 1742 an. Nachdem das Herrscherpaar 1746 zum ersten Mal gemeinsam nach Düsseldorf gereist war, beschloss Karl Theodor 1755 den Abriss des alten Benrather Schlosses, das im 17. Jahrhundert in einer weitläufigen Biegung des Niederrheins errichtet worden war, um etwa 300 Meter nördlich davon ein Jagdschloss zu erbauen, das er seiner Gemahlin als Apanagensitz schenkte (Abb. 115).[458]

Im Frühjahr 1756 ritt der Kurfürst mit dem Erzbischof von Köln hier zur Jagd und präsentierte ihm seinen Neubau, den Nicolas de Pigage (1723–1796) für ihn beziehungsweise Elisabeth Auguste geschaffen hatte. Bereits im Vorfeld hatten sich Karl Theodor und Clemens August über das Bauprojekt ausgetauscht, jedenfalls bestehen gewisse Ähnlichkeiten zwischen dem Baukörper von Pigage und der Amalienburg in München, die von den jagdbegeisterten Brüdern aus dem Haus Wittelsbach offenbar hochgeschätzt wurde, und zwar bezüglich der Ausführung ausgewölbter, kompakt erscheinender Flügelbauten mit rosafarbenen Fassaden. Grundsätzlich gleichen sich diese Wittelsbacher Jagdhäuser hinsichtlich eines durch Rundungen im Grundplan auf die Spitze getriebenen dynamischen Effekts und einer als besonders feminin und zur natürlichen Umgebung zugleich passenden Farbgestaltung, obwohl das dreigeschossige Schloss Benrath um ein Vielfaches

[457] Wilfried Hansmann/ Jürgen Hohmann: Deutsche Kunst und Denkmalpflege. Zur Farbigkeit rheinischer Barockarchitektur – Befunde und Forschungen, 44. Jahrgang 1986 Heft 1, S. 74, Anm. 22.

[458] Inge Zacher: Schloss und Park Benrath in Düsseldorf. (Rheinische Kunststätten Nr. 14)– 2. Aufl.–1998, S. 4f. – Gabriele Uerscheln/ Eva Maria Gruber (Hg): Schloss und Park Benrath. Stiftung Schloss und Park Benrath–2. Aufl.– 2012, S. 1-6, S. 16ff.

größer ist, als die kleine und nur eingeschossige Parkburg in München (Abb. 116).[459] Der Hofarchitekt Pigage hatte von 1744–1746 an der „Académie Royale d' Architecture" studiert und brachte, nachdem er an den kurfürstlichen Schlössern in Mannheim, Schwetzingen und Oggersheim gearbeitet hatte, sein Verständnis von Raumanordnung, Funktionalität und Bequemlichkeit– den Prinzipien der „Blondelschen" Architekturtheorie für den französischen Bautypus– mit dem neuen kurfürstlichen Bauprojekt im Rheinland zum Ausdruck. Pigage erfüllte die grundlegende Forderung nach einer „distribution", die eine angemessene „commodité" und Privatsphäre garantieren sollte. Im März 1771 führte er Elisabeth Auguste die Fortschritte im Aufbau des Schlosses in Benrath vor Augen. Wahrscheinlich betonte der Oberbaumeister auch die Vorzüge des Dachausbaus, der die großzügige Verteilung von rund achtzig Räumen auf vier Stockwerke ermöglichte und daher für den Nießbrauch eines großen Hofstaats geeignet gewesen wäre.[460] Jedoch dürfte der Kurfürstin zum damaligen Zeitpunkt wenig Interesse an dieser vorgesehenen Nutzung gehabt haben, da ihre Ehe seit der Geburt ihres einzigen Kindes am 29. Juni 1761 unglücklich verlief, denn das Baby der damals vierzigjährigen Mutter war gleich am folgenden Tag verstorben. Vielleicht erwog Elisabeth Auguste tatsächlich nach Benrath umzusiedeln, aber die Fertigstellung des pavillonartigen Sommersitzes geriet aufgrund des „Siebenjährigen Krieges", der die Staatskassen erschöpfte ins Stocken.[461]

Nachdem Karl Theodor 1777 das Kurfürstentum Bayern geerbt hatte, zog er als Kurfürst Karl II. von Bayern nach München. Seine Gattin bewohnte ab 1781 Schloss Oggersheim in der Pfalz, das sie 1768 von ihm geschenkt bekam. Der Orden, den sie angesichts des 1766 von ihr gegründeten „St. Elisabethen-(Damen-)Ordens" stiftete, wurde auch vom neuen Doppelstaat Kurpfalz-Bayern übernommen. 1793 zerstörten die Truppen der Franzosen ihren Wohnsitz. Elisabeth Auguste flüchtete in das knapp 20 Kilometer nordöstlich von Mannheim gelegene Schloss Weinheim, wo sie am 17. August 1794 im Alter von 72 Jahren verstarb. Das Gartenschloss in Benrath hatte Karl II, der am 16. Februar 1799, ebenfalls ohne legitime Nachkommen hinterlassen zu haben verstarb,[462] am 6. Juni 1785 ein letztes Mal gesehen.[463] 1806 wurde das

[459] Wappenschmidt 1990, S. 168f, Anm. 120.
[460] Harald Herzog, Burgen und Schlösser im Rheinland. 2005, S. 178.
[461] Uerscheln/ Gruber 2012, S. 21. – Wappenschmidt 1990, S. 175, Anm. 123.
[462] Zacher 1998, S. 5.
[463] Uerscheln/ Gruber 2012, S. 21

Herzogtum Berg von den französischen Truppen besetzt und 1811 verweilten Napoleon I. und Marie Louise einige Tage im kurfürstlichen Landschloss in Düsseldorf. Erst im 19. Jahrhundert wurde es renoviert und seit den Fünfziger-Jahren des 20. Jahrhunderts begann man mit musealen Rekonstruktionsmaßnahmen.

Der grau eingefasste Haupttrakt der Dreiflügelanlage wurde mit einer Sockelzone und auf einer hoch über Bodenniveau stehend Terrasse verwirklicht, so dass sich das Hauptgebäude im elliptisch geformten Weiher davor spiegelt, ebenso wie die östlich und westlich vorgelagerten Flügelbauten. Die beiden „Kavaliersgebäude“ sind den Zirkelbauten des Schwetzinger Schlosses und Parks nachempfunden. Im westlichen Flügelbau von Schloss Benrath ist das Naturkundemuseum und im östlichen Nebenbau das Museum für europäische Gartenkunst untergebracht. Natursteinquader akzentuieren Ecken, Gesimse und die drei Fenster des Vestibüls an der Hofseite des Hauptgebäudes. Während die Fassade des Corps de Logis mit vorgezogenen Risaliten und Giebeln nur eineinhalb Geschosse vortäuscht, sind es, einschließlich des Souterrains, in Wirklichkeit fünf, die durch sieben Treppen miteinander verbunden sind. Das hohe Dach wird durch die ovalen Fenster (Lucarnen) der Mansarde unterbrochen. Der Dachstuhl besteht aus Fachwerk– wie noch eine als Querschnitt durch Schloss Benrath ausgeführte Bauzeichnung von Pigage dokumentiert (Abb. 117). Er wurde zuletzt in das aus Ziegelwerk gemauerte Hauptgebäude eingelassen.[464]

Der Haupteingang auf der Nordseite ist durch den Mittelrisalit, mit drei französischen Fenstern, sowie den vier liegenden Löwen-Figuren, den Wappentieren der Kurpfalz, an der Treppe zum Schloss charakterisiert (Abb. 118). Peter Anton Verschaffelt (1710–1793) gestaltete den Figurenschmuck der Schlossfassaden und des Gartens: Das Relief des mittleren Giebelfelds zeigt an der Hofseite die geflügelten Allianzwappen des Kurfürstenpaares, geschmückt mit dem Kurhut und der Kette des Hubertus-Ordens, außerdem Löwen und Putten, die einen Mantel auslegen. Die Vergänglichkeitssymbole, eine Uhr auf der Spitze des Giebels, deren Zifferblatt einen Putto frei legt, sowie die Sense, die er ursprünglich in seiner Rechten trug, verweisen auf den Zeitgott Chronos und darauf, dass es sich bei dem Bau um einen Apanagensitz handelte. Weitere Putten sind am Dachgesims und den Giebelfeldern der Schmalseiten zu sehen: Auf der Ostseite sind sie mit der Schafschur beschäftigt,

[464] Der Dachstuhl wurde später durch „T-Träger“ stabilisiert. Zacher 1998, S. 9.

während sie auf der Westseite den Flöte spielenden Naturgott Pan mit Ziegenbock begleiten. Der südliche Mittelrisalit des Schlosses an der Parkseite präsentiert eine mondsichelbekrönte Diana im geschweiften Giebel über dem mittleren Fensterbogen, die von Hunden, einem Horn spielenden Putto und einem Hirsch begleitet wird (Abb. 119).

7.1 Die kurfürstlichen Appartements im Parterre des Gartenschlosses

Ein Grundriss veranschaulicht insbesondere auch die verborgenen Räume im Schloss, zwei kleine ovale Lichthöfe, die zwischen dem Empfangssaal und den fürstlichen Schlafgemächern liegen, sowie die daran angeschlossenen gerundeten Badezimmer und Ankleideräume (Abb. 120).[465] Im großen Empfangssaal, der direkt hinter dem Haupteingang des Schlosses liegt, heben sich die weiße Stuckmarmorverkleidung und weiße Stuckreliefs hell vom Marmorboden ab, der ein grau-grünes und rosa Rhomben-Mosaik ausbildet. Putten-Reliefs mit Natur- und Jagdelementen, präsentieren die vier Jahreszeiten über den vier seitlichen Türen.[466] Die Längsseiten zeigen große, im Hochformat ausgebildete Stuckarbeiten der Elemente Feuer, Wasser, Luft und Erde als stilisierte Natursymbole. Die Standes- und Rangzeichen des Herrschers, Löwe und Fürstenhut, zieren die Wandfelder in den Ecken (Abb. 121).

Die anschließende Sala terrena erscheint vor grau-grünen Wandflächen über dem rotbraunen Marmorsockel durch weiße korinthische Säulen-Paarstellung mit darüber liegendem Kranzgesims streng geordnet und erstreckt sich über alle Etagen des Schlosses in die Höhe. Die Stuckdekorationen der Wände präsentieren Beutetiere der Jagd, Hasen, Fasanen und Rehe sowie Putten mit Füllhörnern, die ursprünglich mit vergoldeten Metall-Blütenzweigen als Kerzenhalter bestückt waren. Der untere Kuppelabschluss ist mit Stuckrosetten in braun-roten Feldern ausgefüllt. Wilhelm Lambert Krahe (1712–1790) führte die Himmelszenen aus, die sich in der Höhe fast verlieren. Die Darstellung der Diana auf nächtlicher Jagd vor einem hellen Vollmond geht in das Fresko des Deckenhimmels über, das Aurora, die lichtspendende Göttin der Morgenröte zeigt. Die Sala terrena gipfelt in einer achtseitigen Kuppelschale, die als Laterne des Doms und gleichsam als Belvedere dient (Abb. 122). Die

[465] Uerscheln/ Gruber 2012, S. 10, S. 13. – Zacher 1998, S. 5f.
[466] Zacher 1998, S. 10.

Raumdekorationen verweisen auf ihre Funktion als Versammlungsort für höfische Bälle, Konzerte und Jagdgesellschaften, die somit unter die Schutzherrschaft der römischen Göttinnen standen, die ein Gegensatzpaar bildeten, da Aurora die Sonne und Diana als „Frau Luna“ den Mond verkörperte.[467]

Zu beiden Seiten des Kuppelsaals befinden sich die Türen zu den anliegenden repräsentativen Gartensälen, die mit dem Monogramm des Kurfürsten im Westen und den Initialen der Kurfürstin im Osten zugleich in die Privatwohnungen des Kurfürstenpaares überführen.[468] Die fein ausgeführte graue Stuckdekorationen der Sala terrena setzt sich in den rechteckigen, rosafarbenen Gartensälen fort. Die klare Trennung der Farben barocker Raumdekorationen wurde zugunsten einer malerischen und harmonischen Gesamterscheinung der repräsentativen Räume und fürstlichen Appartements aufgehoben. Die als große, helle Galerien gestalteten Gartenräume werden je durch drei Fenstern und große Spiegeln in mattvergoldeten Rahmen unterteilt. Jeweils acht rekonstruierte, geschnitzte und vergoldete Konsolen und kostbare intarsierte Parkettböden ergänzen das elegante Gesamtbild. Die idyllischen Darstellungen nach Gemälden von Luca Girodano (1634–1705) über den Türen gestaltete Franz Anton von Leitenstorffer (1721–1795).

Im westlichen Gartensaal der männlichen Wohneinheit hängen Schäferszenen in vergoldeten Rahmen vor rosafarbenen Seidentapeten. Im Plafondhimmel sind dagegen „Jupiter“ und „Minerva“ dargestellt, die von Naturgottheiten und Nymphen verehrt werden (Abb. 123). Die dominanten Elemente der Stuckdekorationen sind Putten mit Wasserkannen und Schaufeln, während im anschließenden Fürstenkabinett Eichen- und Lorbeergirlanden als Stuckmotive ausgebildet wurden. Im gegenüberliegenden östlichen Gartensaal erscheinen die Stuckarturen mit flacheren blütenumwundenen Treillagen insgesamt feingliedriger (Abb. 124). Das große halbrunde Deckengemälde zeigt die mit „Apoll“ verbundenen neun Musen, der mit Leier zwischen ihnen sitzt. Im 7. Jahrhundert v. Chr. beschrieb Hesiod, der etwa zur gleichen Zeit lebte, wie Homer, die Töchter des Zeus und der Titanin „Mnemosyne“ als neun Göttinnen der schönen Künste, der Musik und Literatur und verlieh ihnen ihre traditionellen Namen.[469] Der Düsseldorfer Maler Wilhelm Lambert Krahe (1712–1790) stellte die weissagenden, von den Römern als „Camenae“ verehrten Quellennymphen,

[467] Wappenschmidt 1990, S. 170.
[468] Uerscheln/ Gruber 2012. S. 24f.
[469] Merten 1995, S. 279f.

die auf italischen Bergen lebten als Musen dar. Im Gegensatz zu vielen Dichtern, die von den Wassergöttinnen inspiriert wurden, kamen sie in antiken Legenden eher selten zur Sprache. In der Mitte des Bildes wird die Muse „Terpsichore“ („Freude am Tanz“) veranschaulicht, die durch ihre Leier als Göttin des Tanzes und der Chordichtung zu identifizieren ist. Rechts neben Apoll sind die schreibende und Geschichte chronologisch bestätigende „Klio“ („Reputation“) sowie „Thalia“ („froher Mut“) zu sehen. Thalia ist mit lachender Theatermaske als Schutzpatronin der Komödie charakterisiert. Zur Linken des Lichtgottes sind „Urania“ („die Himmlische“), die Göttin der Astronomie mit einem Globus vorgestellt. Außerdem visualisiert sind „Kalliope“ („die Schönstimmige“), die Gesang, aber auch epische Dichtung, Rhetorik und Wissenschaft verkörpert und oft mit Blasinstrument und Schriftrolle dargestellt wird, die üblicherweise doppel-flötenspielende und dichtende „Euterpe“ („Frohsinn“), die Förderin der Rede- und Schreibkunst „Polyhymnia“ („viele Lieder“) und „Erato“ („die Liebliche“), die zu Liebespoesie, Gesang und Tanz ermutigt. Etwas abseits der Musengruppe, das heißt hinter ihr, steht „Melpomene“ („die Singende“) mit Schwert und trauriger Theatermaske, der die Tragödie zugeschrieben wird.[470] „Herkules“, der auf einem Löwen links von der Gruppe sitzt, und Pegasus, der die Musen auf dem böotischen Berg Helikon in der Nähe von Askra, bei der Quelle Hippokrene fand, verkörpern zugleich ihre innigsten Verehrer. „Apoll“, in der Rückansicht, scheint dem im Hintergrund des Bildes davon galoppierenden „Pegasus“ nachzuschauen, was die barocke Erlebnishaftigkeit der Darstellung steigert. Der Plafondhimmel im westlichen Gartensaal des Kurfürsten präsentiert das Kurfürstenpaar in Gestalt von „Jupiter“ und „Minerva“, das Deckenfresko im Gartensaal der weiblichen Raumfolge stellt passend zur idyllischen Atmosphäre der umgebenden Garten- und Parkanlagen dagegen sagenhafte Quellennymphen der Antike vor. Welche der gezeigten Musen am besten geeignet wäre die Souveränin zu repräsentieren, ließ Krahe, der auch Kunstlehrer und Kunstsammler war, offen.

Das eigentliche Wohnappartement Elisabeth Augustes beginnt mit ihrem anliegenden Kabinett, in dem die Sonnenblume als Leitmotiv der Deckenstuck-Dekoration dient. Darauf folgt das Schlafgemach mit achteckigem Grundriss. Ihre Wohnräume erhielten hellgrün gefasste Lambrien und Seidentapeten in den Farbtönen Grün und

[470] Michael Grant/ John Hazel: Lexikon der antiken Mythen und Gestalten, 1987, s.v. „Terpsichore“, „Klio“, „Thalia“, „Urania“, „Melpomene“, „Kalliope“, „Euterpe“, „Polyhymnia“, „Erato“, Sp. 288.

„Pfirsichblüten-Rosa“, pastellfarbene Wandvertäfelungen, Stuckvouten und Schnitzwerk mit Naturmotiven (Abb. 125). Der Blütenrosette im Parkettfußboden des pavillonartigen Schlafzimmers entsprechen die Genien, die zierliche Rosengirlanden halten, als Motive der Stuckdecke. Über dem rosafarbenen Alkoven, in dem sich ursprünglich ein Bett befand, ist ein Gemälde des schlafenden Apolls, der den Hermesstab hält, mit dem er Menschen in den Schlaf versetzen konnte, zu sehen. Das anliegende Eckzimmer in Nordosten des Damenappartements diente als Schreibkabinett. Nach Beschädigungen im Zweiten Weltkrieg wurde es rekonstruiert und erhielt gelbe Seidentapeten (Abb. 126). An der Hofseite befinden sich zudem zwei, in den Farben Weiß, Rosa und Grau gestaltete Vorzimmer, die noch zur weiblichen Raumfolge gehören und zurück ins Vestibül führen.

Westlich davon folgt an der Hofseite der „Ordinatsraum“ Karl Theodors, in dem Porträts des jungen Kurfürstenpaares präsentiert werden. Von hier aus gelangt man über einen Treppenflur zum Kabinett des Fürsten in der Nordwest-Ecke, wo ein Intarsien-Schreibschrank bewahrt ist, der aus Schloss Mannheim stammt. In ovale Medaillons eingerahmte Porträts von Elisabeth Auguste und Karl Theodor dienen als Türdekorationen dieses „Escritoires“, der in den 30er bis 40er Jahren des 18. Jahrhunderts angefertigt wurde. Das anliegende Schlafgemach des Fürsten war bis 1794 mit einer weiß-grün geblümten Seidentapete dekoriert und mit einem grün-weiß garnierten Bett ausgestattet. Heute zeigen die Wände des achteckigen Zimmers hellgrüne Seidentapeten (Abb. 127).[471] Als Motive der Stuckdekorationen sind stilisierte Symbole der Künste, wie Pyramide und Zirkel zu sehen, über der Tür zum Gartensaal dagegen ein Medaillon mit dem Porträt Elisabeth Augustes im Zentrum, von Putten umgeben, somit wird die Adelsfrau im intimsten Raum des Herrenflügels in neuer und doch, aufgrund der illusionistischen Darstellung ihres Konterfeis, bekannt erscheinender Art und Weise verherrlicht.

7.2 Die vier Appartements im ersten Stockwerk des Schlosses

Das Obergeschoss dehnt sich mit vier Wohnungen, die schon private Züge bürgerlicher Wohnkultur ankündigen, im hochgewölbten Mansardendach aus. Es enthält auch eine zweigeschossige Kapelle, die sich über den Räumen des Kurfürsten

[471] Über der Alkoventür, hinter der sich ein Bett mit grün-weißer Garnitur verbarg, war ursprünglich Amor zu sehen. Wappenschmidt 1990, S. 173, Anm. 122.

befindet, die an der Hofseite liegen. Die Appartements bestehen aus drei bis fünf Zimmern und zwei Gesellschaftsräumen mit geraden Wänden, ovalen Lukarnen und stuckierten Vouten. Der heutige Rundgang beginnt in dieser Schlossetage mit dem westlichen Vorzimmer an der Gartenseite, das mit grüner Seide und Chintz verkleidet wurde. Es wurde nachträglich mit einem Paravent mit Schäferszenen-Dekor, Sekretär, Tisch, Kabinett- und Eckschränkchen sowie einem Sofa in der Alkoven- Nische äußerst wohnlich ausgestattet. Auf der östlichen Gartenseite leitet das eher dezente Farbspiel von Weiß, Rosa und Gold die kräftigeren Töne des nachfolgenden Raums mit rosafarbener Seidenbespannung ein. Das dritte Zimmer der Raumfolge zeigt wieder grüne Seidentapeten und leitet in einen oktogonalen „Spielsalon“ über, in dem Antiquitäten, nämlich ein Hammerklavier und ein Backgammon-Spieltisch, präsentiert werden. Das Glanzlicht der Einrichtung ist ein „Spieltisch“ mit zusätzlichen Mechaniken und Modulen, wie ausklappbaren Ablageflächen und Geheimfächern, aus der Möbel-Manufaktur von David Roentgen (1743–1807), die seit 1772 die deutschen Fürstenhöfe mit Prunkmöbeln belieferte. Die anschließende, im Nordosten des Hauptgebäudes gelegene Wohnung, besticht vor allem durch weißgrundige, aber bunt, mit stilisierten großen Blumen und Ornamenten, bemalte und bedruckte Chintze und Seiden der Wandverkleidungen, die teilweise noch aus Straßburg und der Pfalz stammen, bzw. nach historischen Vorlagen rekonstruiert wurden.[472] An der Hofseite folgt ein Antichambre mit bunter Baumwoll-Wandbespannung. Die anliegende Garderobe führt in ein Schlafzimmer mit Nachtstuhl, und einer textilen Wandbespannung, die Blumen, Vögel, Schmetterlinge und Früchte in dezentem Grün, Braun und Blau, präsentieren. Im vierten und letzten Raum des Appartements kulminiert sowohl das Farbspektrum als auch das Muster der Stoffbespannung. Die Gestaltung der Dekorationsmalerei, mit exotischen gelben und roten Phönixen und Blütenzweigen, erscheint hier jedenfalls noch komplizierter und aufwendiger, als die Blumenmotive in den vorhergehenden Zimmern. Besonders diese Räume von Elisabeth Auguste spiegeln mit spätbarocken Dekorationen im ersten Stockwerk noch das neue Weltbild des aufgeklärten Humanismus am Hof des pfälzischen Kurfürstenpaares, das den gesellschaftlichen und stilistischen Wandel einleitete.

[472] Wappenschmidt 1990, S. 169, Anm. 121.

7.3 Die verborgenen Räume im Schloss und der dominierende Dekorationsstil

Da jedes Zimmer in den fürstlichen Raumfolgen im frühklassizistischen Schloss Benrath nur über die davor liegenden bzw. anschließenden Räume zu erreichen ist, gibt es hier verborgene Kammern, Gänge und Stiegen hinter unauffälligen Tapetentüren, die den unbeobachteten Zugang in die fürstlichen Schlafzimmer und intimen Kammern; sowie in die Etagen darüber und darunter ermöglichten.[473] In kleinen Garderoben mit ovalen Grundrissen und Holzparkettböden sollte das Fürstenpaar beim Umkleiden und bei der Toilette unterstützt werden. Die diskreten Ankleidekammern erhielten cremeweiße Türen und komfortable Einbauschränke sowie versteckte Toilettenstühle (Abb. 128). In symmetrischer Entsprechung befinden sich in beiden fürstlichen Appartements Waschräume mit gleichermaßen elliptischen Grundrissen neben den Garderoben, die jeweils von einem kleinen Binnenhof durch ein Fenster erhellt werden. Die Raumwände der Badnische, die zur weiblichen Wohneinheit gehört, geben die derben Strukturen eines Wasserverlaufs wieder. Die Raumdecke wurde dagegen als voluminös aufgeblähtes Tuch gestaltet, das im unteren Bereich von einem Jungen und einem Mädchen getragen wird, wobei nur ihre Oberkörper plastisch ausgebildet sind (Abb. 129). Die Naturformen der Badnische wurden als Hochrelief gestaltet, so dass der Eindruck einer Grotte entsteht.[474] Das Bad des Kurfürsten zeigt dagegen eine Gestaltung als „deutsche Eichenlaube“, mit einem Hochrelief aus Eicheln und Laubwerk als Wandschmuck. Zwei neckische Satyrknaben aus Stuck präsentieren hier eine Amphore als Wasser-Symbol (Abb. 130). Die Bäder wurden reich dekoriert und verfügten ursprünglich über komfortable Kupferwannen für die tägliche Körperpflege. Den fürstlichen Ansprüchen an die Hygiene entsprachen sie auch dadurch, dass sie sich auf etwas niedrigerem Bodenniveau befinden, als die übrigen Wohnräume und über ein Abwassersystem verfügten. [475] Die Disposition war für das Fürstenpaar sehr von Nutzen, denn es konnte unbeobachtet in die Garderobe und die fürstliche Schlafgemächer gehen, und zwar sowohl in die eigenen als auch in die des Ehepartners bzw. der Ehepartnerin. Außerdem konnte das Paar über „escaliers dérobés“, das heißt geheime Treppen,

[473] Foerster 1981, S. 47f.

[474] Die Badkammer der Kurfürstin in Schloss Benrath ist dem Bad der Prinzessin im Hotell Soubise in Paris ähnlich, das ebenfalls als Grotte auf elliptischem Grundriss gestaltet wurde, aber ein Kuppelfenster erhielt. In die grün ausgemalten und weiß stuckierten Wandfelder Germain Boffrands waren urprünglich Spiegel eingelassen und die Wandbilder von François Boucher zeigen nackte Schönheiten zur Einstimmung auf das Badevergnügen. Wappenschmidt 1990, S. 79.

[475] Für das Abwassersystem wurde ein Kanal im Untergeschoss erbaut, der später wegen Feuchtigkeit im Gemäuer trockengelegt wurde. Merten 1995, S. 282.

zum gemeinsam genutzten Badezimmer im Erdgeschoss und in die oberen Etagen der Burg gelangen. Vom Ankleideraum der Adelsfrau führt auch ein schmaler Korridor mit Treppe zu einem Zwischengeschoss mit großen Einbauschränken für ihre voluminösen Roben,[476] die von Edeldamen noch bis Anfang des 19. Jahrhunderts getragen wurden. Dieser verborgene Raum diente also speziell zum Wechseln der weiblichen Kleider, die mit ausladenden Reifröcken viel Platz benötigten, weswegen ihr hierbei stets Kammerdiener und Zofen behilflich waren. Aus Gründen der äußerlichen Bewahrung der Symmetrie gab es solche „Dégagements“ in allen Barockschlössern, denn hier hielten sich auch Diener und Kammerfrauen auf, die aufgrund der gültigen Hofetikette die repräsentativen Treppenhäuser, Empfangssäle und Festsäle nicht betreten durften, aber jederzeit zur Verfügung stehen mussten. Diese speziellen Räume wurden in Schloss Benrath vor allem auf den weiblichen Nießbrauch von Elisabeth Auguste ausgerichtet, wofür auch spricht, dass bei der Gestaltung ihres Badezimmers ein größerer Aufwand betrieben wurde, als im Fall des Bades ihres Gemahls. Überdies erzeugt das Rosa der Schlossfassaden zusammen mit dem Gartensaal und dem weiblichen Wohnappartement ein einheitliches Erscheinungsbild im Erdgeschoss, wogegen das Appartement von Kurfürst Karl Theodor ganz andersfarbig, nämlich in einem vergleichsweise dezenten und blassen Grünton, gehalten ist. Für die Kombination aus Grün und Rosa scheint das harmonische Zusammenspiel „natürlicher“ Farben entscheidend gewesen zu sein, die mit dem Farbspektrum des Schlossparks korrespondierten, in dem im Frühling einst viele Pfirsichbäume blühten. Dieser Farbakkord herrscht nicht nur in Benrath vor, sondern auch im Deckengemälde des Bibliothekskabinetts von Elisabeth Auguste (1721–1794). Das in Schloss Mannheim parterre in ihrer Privatwohnung liegende Kabinett war von 1755 bis 1757 von Nicolas Pigage geschaffen worden, der sich am Bau mehrerer Wohnsitze des Kurfürstenpaares von der Pfalz beteiligte.[477] Zwar erweiterte er von 1755 bis 1775 die Gartenanlage des Renaissance-Schlosses

[476] Vom Zwischengeschoss aus gelangt man zu einem Flur, der zu Dienerkammern und Gästewohnungen im Obergeschoss führt. Im Korridor befindet sich auch eine schmale Treppe, über die man bis in die obere Etage des Doms steigen kann, wo das Orchester Platz im Verborgenen hätte Platz nehmen können, um die Hofgesellschaft im darunter liegenden Festsaal zu unterhalten. Der eigentliche Sinn und Zweck eines weiteren schmalen Gangs über und zwischen Vestibül und Festsaal und insbesondere dessen kreisförmiger Aussparung im Zentrum der Wand, in die erst nachträglich eine Uhr eingelassen wurde, ist bis heute unklar. Foerster 1981, S. 111.

[477] Das Appartement der Kurfürstin Elisabeth Auguste in Schloss Mannheim wurde nach dem Zweiten Weltkrieg wiederhergestellt. Catharina J. Ferendth: Baden-Württemberg, in: Wiese 2005, S. 35 mit Abb.

Schwetzingen,[478] an der Gestaltung des hiesigen Damenappartements in der Beletage dürfte er jedoch nicht mehr beteiligt gewesen sein. Noch bis 1768 nutzte die Kurfürstin hier ein rosafarbenes Vorzimmer und ein Schlafzimmer mit grün-weiß gestreifter Wandverkleidung sowie ein Kabinett mit blauen Seidentapeten, die ein goldenes Blumenmuster zeigten. In ihren Raumfolgen herrscht ein durch Weiß aufgehellter Farbakkord vor, der eine dezent-elegante Atmosphäre erzeugte, die vom Wunsch nach schlichteren Umgangsformen und einem friedlichen „Leben auf dem Lande“ geprägt waren.

Die fürstlichen Wohnbereiche in Schloss Benrath verweisen darauf, dass in Düsseldorf nur ein abgemildertes Hofzeremoniell angewendet werden sollte– im Gegensatz zu den Wohneinheiten im kurpfälzischen Sommersitz in Schwetzingen, der im Zuge der Umwandlung in ein Schlossmuseum ebenfalls mit Möbeln des 18. Jahrhunderts neu eingerichtet wurde. Im Benrather Gartenschloss befinden sich heute kaum noch authentische Möbel, was auch daran liegen mag, dass sie seit 1770 nicht mehr auf die Architektur und Wandfarbe abgestimmt wurden.[479] Das im 20. Jahrhundert nachträglich ins Schloss gebrachte Interieur dokumentiert zwar noch die eleganten Formen, Farben und Materialien des beginnenden Frühklassizismus um 1770, aber nicht unbedingt den persönlichen Geschmack der Souveränin Elisabeth Auguste. Sie bevorzugte nämlich farbig gefasste und geschnitzte Möbel der Mannheimer Hofbildhauer Augustin Egell (1731–1786) und Matthäus van den Branden (1716–1788), die nach dem Tod ihres Gemahls sämtlich verschollen sind.[480] Festzuhalten ist jedenfalls, dass Nicolas de Pigage das Rokoko mit der „maison de plaisance“ für Kurfürstin Elisabeth Auguste zur höchsten Blüte in Deutschland führte, während das zur gleichen Zeit entstandene „Kleine Trianon“ im Park von Schloss Versailles die französische Bevorzugung strengerer, klassischerer Formen dokumentiert.[481]

[478] Seinen nördlichen Zirkelbau erhielt Schloss Schwetzingen gegen Ende der 40-er Jahre des 18. Jhs. durch Alessandro Galli da Bibiena (1686–1748), während Françesco Rabaliatti (1714-1782) 1753 den südlichen Zirkelbau im kurpfälzischen Auftrag Karl Theodors schuf. Uerscheln/ Gruber 2012, S. 3.

[479] Brunckhorst 2010, S. 121.

[480] Inventar der „Benrather Schloss Meubles“, 1799, Hauptstaatsarchiv Düsseldorf, Bestand: Jülich-Berg II 1752, vgl. Wappenschmidt 1990, S. 169, Anm. 121.

[481] Foerster 1981, S. 83.

8. Die Appartements und Ausstattungen Preußischer Aristokratinnen im Berliner Schloss Charlottenburg und Potsdamer Schloss Pfaueninsel

Nachfolgend werden die Appartements und Wohnräume der wichtigsten preußischen Adelsfrauen in Schloss Charlottenburg in chronologischer Reihenfolge vorgestellt, ausgehend vom „Musenhof" der ersten preußischen Königin Sophie Charlotte bis hin zu den klassizistischen Wohnräumen der Königin Luise**,** da sich am Beispiel Charlottenburgs gleichsam die architektonische Entwicklung des ursprünglichen Gartenschlosses zu einem großen Residenzschloss aufzeigen lässt.

Kurfürst Friedrich III. schenkte seiner Ehefrau Sophie Charlotte 1695 ein Landschloss an der Spree, das etwa eine Meile westlich vor den Toren Berlins lag. Die Kurfürstin erhielt damals Repräsentationsräume, eine Gemäldegalerie, ein Porzellankabinett und ein separates Theater gleich mit dazu, sowie das benachbarte Fischerdorf Lietzow.[482] Sie beauftragte den Baumeister Johann Arnold Nering (1659–1695) mit dem Entwurf einer „maison de plaisance", die zum Ausgangspunkt einer breit gelagerten Schlossfassade wurde (Abb. 131). Beim ursprünglichen Mittelbau handelte es sich um einen zweieinhalbgeschossigen, kompakten Pavillon, der räumlich nur den Mittelteil der heutigen Dreiflügelanlage einnahm, wie Zeichnungen und Stiche der damaligen Zeit belegen.[483] Die Fassade des Haupttrakts war ringsum durch Wandpfeiler über einem Sockelgeschoss gegliedert und das Obergeschoß mit korinthischen Halbsäulen als Beletage ausgezeichnet. Darüber befand sich ursprünglich eine Attika mit Skulpturen, die über dem Mittelrisalit von einem Dreiecksgiebel überragt wird. Das niedrige Walmdach dahinter war dadurch kaum sichtbar (Abb. 132).

Mit der Bauaufgabe der Lietzenburg demonstrierte Sophie Charlotte, ehrgeizige repräsentative Absichten und künstlerischen Geschmack. Um 1685 schuf der französische Maler Nöel III Jouvenet (1650–1698) ein Porträt der Souveränin, die viele Philosophen, Theologen und Künstler an ihrem Hof empfing (Abb. 133).[484] Gottfried Wilhelm Leibniz (1646–1716) verwies auf das altägyptische „Heliopolis" und die Sonnenmetapher des französischen Königs, um Sophie Charlottes Hof als Zentrum

[482] Margarete Kühn bezeichnete Dorf und Gut als „Lützow", bzw. „Lützenburg", zugleich informierte sie, dass der Musenhof in der Stadtrechtskunde vom Mai 1705 als „Lietzenburg" erwähnt wurde. Margarete Kühn: Schloss Charlottenburg. Berlin, 1955, S. 11, Anm. 2.

[483] Ilse Baer/ Winfried Baer: Schloss Charlottenburg, Berlin. Musée des Monuments de France. Thomas W. Gaethgens (Hg), Berlin, 1995, S. 7, S. 15. – Kühn 1955, S. 27.

[484] Gerd Van Den Heuvel: Die Philosophie in der Hofkultur, S. 90-94, in: Gerd Bartoschek Sophie Charlotte und ihr Schloss… 1999, S. 90. Anm. 3.

von Philosophie und Wissenschaft zu verherrlichen. So schrieb er ihr am 14. Dezember 1701: *„Luzenbourg peut devenir Heliosophopolis“.*[485]

Erhaltene Briefe von Sophie Charlotte und ihrer Mutter Sophie von Hannover sind als Zeugnisse der damaligen Hofkultur bedeutungsvoll.[486] Überliefert sind zudem viele Berichte der Gräfin Sophie Marie von Voss (1729–1814), die drei preußischen Königinnen in Berlin diente, bevor sie 1814 mit 85 Jahren verstarb.[487]

Innerhalb eines Jahrhunderts fanden immer wieder Erweiterungsbauten statt und aus dem ursprünglichen Lustschloss an der Spree wurde eine repräsentative Hohenzollernresidenz.[488] Das historische Interieur ist eng mit der ersten preußischen Königin Sophie Charlotte verbunden, aber auch mit den Lebensgeschichten nachfolgender preußischer Königinnen.[489] Nachfolgend werden daher nicht nur die historischen Spuren, die Sophie Charlotte mit ihrem „Musenhof“ hinterließ, abgeklopft, sondern auch die Hofhaltungen anderer preußischer Monarchinnen, wie Elisabeth Christine von Braunschweig-Wolfenbüttel-Bevern (1715–1797), Luise Auguste Wilhelmine Amalie Herzogin zu Mecklenburg (1776–1810) und Elisabeth Ludovika von Bayern (1801–1873), und zwar im Zusammenhang mit Schloss Charlottenburg und Schloss Pfaueninsel.

Bereits kurz nach dem Baubeginn des Gartenschlosses an der Spree verstarb Nering und Martin Grünberg setzte ab 1695 die Arbeiten am Kernbau mit der ovalen Sala Terrena an der Gartenseite fort, die auch ein historischer Bauplan aus dem Jahre 1710 bezeugt (Abb. 134). Das Domizil der Kurfürstin erstreckte sich anfangs über elf Achsen in der Länge und vier Achsen in der Breite. Sophie Charlotte bezog die Raumflucht im Erdgeschoss mit Fenstern, die bis zum Boden reichten und sich durch Gewichte und Zugkraft öffnen ließen, da sie die Nähe zum französischen Lustgarten suchte, der von Siméon Godeau, einem Schüler Le Notres, gestaltet wurde. In einigen Räumen des Schlosses sind noch die ursprünglichen, unter Nering entwickelten, Stuckdekorationen bewahrt, die vornehmlich wulstige Akanthus-Motive zeigen, die

[485] Zit. nach Gottfried Wilhelm Leibniz, zitiert in: Gerd Van Den Heuvel: Die Philosophie in der Hofkultur, in: Bartoschek 1999, S. 94, Anm. 22.

[486] Margarete Kühn hob in diesem Zusammenhang eine Sammlung der epigraphischen Korrespondenz vom Hof Sophie Charlottes aus dem Besitz des Prinzen Heinrich hervor. Kühn 1955, S. 38 Anm. 81.

[487] Die Tagebücher der Gräfin wurden erstmals 1876 veröffentlicht und erschienen danach in zahlreichen Auflagen. Vgl. Sophie Marie von Voss: Neunundsechzig Jahre am Preußischen Hofe. Aus den Erinnerungen. Duncker und Humblot, Berlin 1876. (Neuauflage der 5. Ausgabe 1887), Berlin 2005, zitiert in: Feuerstein-Praßer 2008, S. 261, S. 306.

[488] Thomas Biller/ G. Ulrich Großmann: Burg und Schloss. Der Adelssitz im deutschsprachigen Raum, Regensburg 2002, S. 219.

[489] Elisabeth Ludovika von Bayern nutzte das Schloss noch bis 1873 als Witwensitz. Merten 1995, S. 101.

axialsymmetrisch mit Blumen, Palmwedeln, Lorbeerkränzen, Masken- und Girlanden ergänzt wurden.[490]

Grünberg legte die Bauleitung am 24. März 1699 nieder, daher wurde Andreas Schlüter (1660–1714) an der Vollendung der Lietzenburg beteiligt. Nach der Schlosseinweihung am 11. Juli 1699 erweiterte Schlüter das neue Domizil der Souveränin mit zwei gesonderten Nebengebäuden, die den Hof vor dem Schloss seit 1701 seitlich begrenzten. Die übersichtliche Disposition der gartenseitigen Appartements mit quadratischen Zimmern und holländischen Fenstertüren sorgte vermutlich für ein behagliches Wohngefühl im Schlossinneren. Im ursprünglichen Schloss Lietzenburg waren die an der Hof- beziehungsweise an der Gartenseite gelegenen Appartements ursprünglich nicht miteinander verbunden, von der einen zur anderen Seite konnte man lediglich durch kleine Kammern gelangen, die hinter unauffälligen Tapetentüren verborgen lagen.[491] Im Dezember 1701 konnte sich Baumeister Johann Friedrich Eosander von Göthe (1670–1729), der seit 1699 das Amt des Hofarchitekten bekleidete, mit dem Modell eines Lustschlosses mit baulichen Anpassungen an die Rangerhöhung des Kurfürstenpaares, einen Bauauftrag sichern, welcher der Hofhaltung der Kurfürstin dienen sollte. Durch den aus Schweden stammenden Architekten erhielt der ovale Festsaal über der Sala terrena zum Beispiel seine rhythmische Gliederung durch korinthische Pilaster. Die Spiegelnischen zu einer Seite des Saals reflektieren die fünf gegenüberliegenden Fensterarkaden sowie auch die umgebende Gartenlandschaft (Abb. 135). Die angrenzenden Wohnungen mit Vertäfelungen sowie textilen Wandverkleidungen aus geblümten, monochromen oder gestreiften Etamin- und Kadisstoffen, wurden mit dem Glanz von Gold und Silber erhöht. Im Frühjahr 1702 begann Eosander die Lietzenburg mit den Schlossnebengebäuden zu einem Dreiflügelbau zu verbinden, nachdem Domenico Egidio Rossi den neuen französischen Typus mit der Erbauung des Rastatter Schlosses bereits im deutschen Schlossbau eingeführt hatte. Er fügte zweigeschossigen Seitenflügel hinzu, wobei er auf Nerings Fassadengliederung durch Wandpfeiler, Halbsäulen und Fenstergiebel und das Mezzanin im Obergeschoss verzichtete. Die beiden neuen Hofflügel erhielten Zwischenbauten und Kopfbauten,

[490] Guido Hinterkeuser, Von der Maison de plaisance zum Palais royal… S. 113-124, in: Sophie Charlotte und ihr Schloss. 1999, S. 114f, Anm. 13, 14. – Kühn 1955, S. 29. – Jürgen Julier: Königliche Schlösser in Berlin-Brandenburg. Hans-Joachim Giersberg (Hg), 1994, S. 5.

[491] Kühn 1955, S. 17, Anm. 10, S. 27ff. – Van den Heuvel 2007, S. 101. – Baer 1995, S. 15ff.

deren Stirnseiten durch dreiachsige Risalite mit Segmentgiebel akzentuiert wurden.[492] Die königliche Raumflucht wurde im Erdgeschoss damals auf 140 Meter verlängert und zugleich eine Schaufassade in der vollen Breite des Gartenparterres gestaltet. Für die Erweiterungsbauten verwendete Eosander, wie sein Vorgänger, ockerfarben verputzten Ziegel für die Fassaden und hellgelben Sandstein für Kapitelle und Säulenbasen. Der ovale Saal, an der Gartenseite des Corps de Logis, erhielt sein Gegenstück an der Hofseite.[493] 1704 fügte Eosander westlich des Vestibüls ein Treppenhaus ein, das seinerzeit zu den im Obergeschoss liegenden Wohnräumen des Kronprinzen Friedrich Wilhelm führte, die an der Hofseite lagen.[494]

König Friedrich I. benannte den Musenhof nach dem Tod seiner Gemahlin, dessen Innenausbau, einschließlich der Schlosskapelle noch bis 1706 andauerte, in Charlottenburg um.[495] Zwischen 1708 und 1713 wurden der Vorhof, die westliche Orangerie und der 48 Meter hohe Kuppelturm mit einer beweglichen, vergoldeten Fortuna als Firstfigur errichtet.[496] In beiden Geschossen entstanden damals runde Vestibüle an der Hofseite, die einen Kranz von Säulen mit unten dorischer und oben ionischer Ordnung erhielten (Abb. 136).[497] Der spartanische König Friedrich Wilhelm I. (1688–1740) sorgte lediglich für die Neueindeckung des Daches und Renovierung des Turms.[498] Sein Sohn, der spätere König Friedrich II, beauftragte 1740 seinen Hofarchitekt, Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff (1699–1753), mit der Errichtung des östlichen Flügels im Stil des friderizianischen Rokoko.

Im Frühjahr 1888 war Schloss Charlottenburg noch Residenz des Kaisers Friedrich III. gewesen. 1927 wurde es durch die damalige Preußische Schlösserverwaltung in ein Museumsschloss umgewandelt, seither befindet sich hier auch die größte Sammlung französischer Malerei des 18. Jahrhunderts außerhalb Frankreichs.[499] Die bis auf wenige Ausnahmen im Zweiten Weltkrieg ausgebrannten Zimmer wurden Dank der

[492] Kühn 1955, S. 19-22. – Guido Hinterkeuser, Von der Maison de plaisance zum Palais royal… In: Sophie Charlotte und ihr Schloss. 1999, S. 118.
[493] Powell, Schloss Charlottenburg… S. 78-85, in: Sitwell 1978, S. 78ff.
[494] Diese Wohnung, sowie die Appartements des Markgrafen Albrecht Friedrich von Brandenburg-Schwedt (1672–1731) und der Erbprinzessin Dorothea von Hessen-Kassel, die Stieftochter der Königin, wurden 1943 zerstört. Baer 1995, S. 20.
[495] Kühn 1955, S. 24. – Guido Hinterkeuser, Von der Maison de plaisance zum Palais royal… In: Sophie Charlotte und ihr Schloss. 1999, S. 119 ff. – Baer 1995, S. 23. – Hansmann 2000, S. 138.
[496] Der Kuppelturm markiert das Zentrum des einst vom Schloss ausgehenden Systems von Alleen. Nach seiner Zerstörung im Jahre 1943 wurde er rekonstruiert, einschließlich der vergoldeten Fortuna des Kupferschmieds Andreas Haid auf dem Kuppeldach. Kühn 1955, S. 25f, Anm. 42, Anm. 47.
[497] Powell, Schloss Charlottenburg… S. 78-85, in: Sitwell 1978, S. 84f. – Burkhardt Göres: Berlin-Brandenburg – Schloss Charlottenburg, in: Wiese 2005, S. 118.
[498] Kühn 1955, S. 55.
[499] Merten 1995, S. 94ff, S. 104. – Kühn 1955, S. 70.

Berliner Schlossverwaltung in den 50ern bis zum Ende der 70er Jahre des 20. Jahrhunderts wiederhergestellt. Je nach Art und Erhaltungszustand des Interieurs wurden die Zimmer und Säle in Schloss- oder Museumsräume eingeteilt. Die Möbel der einzelnen Gebäudeteile stammen allerdings überwiegend aus anderen preußischen Schlössern, mit Ausnahme einzelner authentischer Exponate.[500]

8.1 Die erste preußische Königin Sophie Charlotte und ihr ehemaliger Musenhof in Berlin

Königin Sophie Charlotte von Preußen war am 30. Oktober 1668 als viertes Kind von Herzog Ernst August (1629–1714)[501] und Sophie von der Pfalz (1630–1714), im Schloss von Bad Iburg im Teutoburgerwald, zur Welt gekommen.[502] Ernst August hatte als Landesherr von Osnabrück die Primogenitur-Ordnung als wichtiges Charakteristikum eines Kurstaates durchgesetzt.[503] Sophie von der Pfalz stellte ihre Tochter 1679 den weiblichen Verwandten in Frankreich vor, nämlich ihrer Schwester Louise Hollandin (1622–1709) und Elisabeth Charlotte von der Pfalz (1652-1722), die in Frankreich „Madame d' Orléans“ genannt wurde.[504] Sie nahm mit der damals Zwölfjährigen an der Hochzeit von Marie Louise d` Orléans (1662–1689) mit König Karl II. von Spanien teil und wurde anlässlich der Feier zu Ehren der Nichte von Ludwig XIV. und ihrem Bräutigam dem französischen König als Madame d' Osnabruck" vorgestellt.[505] Da „Figuelotte“, aka Liselotte, durch Heirat mit „Monsieur Philippe“, dem verwitwetem Herzog von Orléans und einzigen Bruder Ludwigs XIV, 1671 gleich nach der Königin zur ranghöchsten Dame am französischen Hof aufgestiegen war, wurde auch Sophie Charlotte 1683 nach Frankreich geschickt.

[500] Die Wiederherstellung des Schlosses begann 1956. Hansmann 2000, S. 146.
[501] Ernst August stammte aus dem Hause Braunschweig-Lüneburg und war seit 1661 protestantischer Fürstenbischof und Landesherr von Osnabrück. Feuerstein-Praßer 2008, S. 31.
[502] Sophie von der Pfalz war eine Tochter des pfälzischen Kurfürsten, dem sogenannten „Winterkönig“ von Böhmen Friedrich V. von der Pfalz und Königin Elisabeth I. von England (1533–1603), d.h. eine Urenkelin der katholischen Königin Maria I. von Schottland. Elisabeth Stuart, die eine Großkusine Maria Stuarts war, ließ diese im Zuge ihrer Machtergreifung gefangen nehmen und enthaupten. Feuerstein-Praßer 2008, S. 41.
[503] Erbberechtigt waren somit grundsätzlich nur männliche Nachkommen. Die Erstgeburtsordnung regelte zudem die Erbfolge von Fürstentümern und verhinderte die Teilung auf mehrere Erben. Erst vor wenigen Jahren hat die Königsfamilie Englands – als Zeichen der Anerkennung der Gleichberechtigung der Geschlechter im 21. Jh. – die Abschaffung der Primogenitur-Erbfolge ihrer Dynastie durchgesetzt. In Spanien wurde die entsprechende Verfassungsänderung noch nicht durchgeführt. Feuerstein-Praßer 2008, S. 44f.
[504] Die Kurfürstin von Hannover hatte ihre Nichte Liselotte zwischen 1659 und 1663 in Pflege genommen, da sich deren Eltern fortwährend stritten. Feuerstein-Praßer 2008, S. 38ff, S. 78f, S. 80f.
[505] Van den Heuvel 2007, S. 99.

Offiziell erhielt sie Unterricht in Französisch, Englisch, Italienisch und Latein, förderte ihre musikalischen Talente und machte sich mit der französischen Etikette vertraut.[506] Während ihres Aufenthalts am französischen Königshof war die Ehefrau des brandenburgischen Kurprinzen Friedrich (1657–1713), Gräfin Elisabeth Henriette von Hessen-Kassel, im Juli an den Pocken verstorben.[507] Kurfürst Friedrich Wilhelm (1640–1688) hatte ein machtpolitisches Interesse an der Neuvermählung des Kurprinzen mit einer Stuart-Urenkelin, besonders, weil die vierjährige Lebensgemeinschaft seines jungverwitweten Sohnes mit dessen Kusine „Hanette“ kinderlos geblieben war. Daher zwang Sophie Charlottes Vater sie im Frühjahr 1684, also bald nach ihrer Rückkehr aus Frankreich, sich zum Calvinistischen Glauben zu bekennen, um so die Verbindung Hannovers mit dem führenden protestantischen Kurfürstenhaus zu ermöglichen. Am 18. Oktober 1684 wurde das „Beylager“ der damals fünfzehnjährigen Braut und des siebenundzwanzigjährigen brandenburgisch-preußischen Kronprinzen Friedrich in Schloss Herrenhausen gefeiert. Die Feierlichkeiten anlässlich der Vermählung dauerten mehrere Wochen an und wurden von Feuerwerken und Ballettaufführungen begleitet.[508]

Sophie Charlotte war vor allem den schönen Künsten zugetan, während ihr elf Jahre älterer Gatte in erster Linie auf Repräsentation, Prunk und Etikette Wert legte. Die junge Pfälzerin gewöhnte sich nur schwer an den äußeren Prunk, die Zeremonien und den Stil ihres Gatten, obwohl sie sich auf höfischem Parkett zu bewegen wusste. Nicht lange nach ihrer Ankunft in Berlin war das Paar nach Schloss Köpenick an der Spree gezogen, das der holländische Barockmeister Rutger von Langerfeld (1635–1695) erbaut hatte. Hier brachte Sophie Charlotte am 6. Oktober 1685 einen Sohn zur Welt, der aber schon im Januar 1686 verstarb. Im Sommer 1687 war Sophie Charlotte erneut schwanger und das Kronprinzenpaar entschied sich für die Geburt in Hannover, auch um die Pfälzerin vor Hofintrigen zu schützen.[509] Der zweite Sohn Sophie Charlottes und Friedrichs wurde „auf dem Weg jenseits von Wolfenbüttel“ zu

[506] Feuerstein-Praßer 2008, S. 35, S. 41.

[507] „Hanette“, wie ihr Gatte sie liebevoll nannte, wurde nur einundzwanzig Jahre alt. Der Sarkophag der Kurprinzessin befindet sich ebenfalls wie der Sarg von Dorothea Holstein-Glücksburg, der Schwiegermutter Sophie Charlottes im Berliner Dom. Gerhild Komander: Die Frau des Herrschers im Barock, S. 57-66, in: Sophie Charlotte und ihr Schloss… 1999, S. 58.

[508] Feuerstein-Praßer 2008, S. 47f, S. 51.

[509] Nach der Geburt des ersten Kindes hatte die Kurfürstin behauptet, dass die Schwiegertochter nicht jungfräulich die Ehe eingegangen war. Nachdem Kindestod hatte sich das Gerücht verbreitet, dass die Kurfürstin den Thronfolger vergiftet hätte, weil sie ihren 1669 geborenen, ältesten Sohn auf dem brandenburgisch-preußischen Thron zu sehen hoffte. Feuerstein-Praßer 2008, S. 55f.

früh geboren und überlebte nur wenige Stunden.[510] Zunächst erholte sich das Paar von den traurigen Ereignissen der letzten Jahre in Karlsbad, einem Kurort in Westböhmen, bevor sie ihr Quartier nach Hannover verlegten.

Der Kronprinz nahm als Kurfürst Friedrich III. die Thronfolge von Kurfürst Friedrich Wilhelm an. Am 14. August 1688 gebar Sophie Charlotte den dritten Sohn, der nach seinem Großvater Friedrich Wilhelm genannt wurde.[511] Als ihr klar wurde, dass der einzige überlebende Sohn bis zu seinem neunten Lebensjahr weder lesen noch schreiben gelernt hatte, entließ sie dessen Lehrer, der vom vormaligen Erzieher ihres Gemahls, Eberhard von Danckelmann, eingesetzt worden war. Friedrich Wilhelm sollte zwar ein „hônnet homme“ werden, doch er verachtete die vergeistigte zeitgenössischen Hofkultur und wissenschaftliche Bildung sein Leben lang.[512] Sophie Charlotte kam ihren ehelichen und repräsentativen Pflichten nach, aber das Verhältnis zu Sohn und Ehemann blieb aufgrund der räumlichen Distanz förmlich.[513] 1690 hatte Kurfürst Friedrich III. (1657–17139) seiner Gemahlin das Anwesen Caputh am Schwielowsee bei Potsdam geschenkt, doch vier Jahre später war es für ihre Hofhaltung bereits zu klein geworden. Nachdem Sophie Charlotte ihm das Gut am 5. Juni 1694 wieder zurückgegeben hatte, übertrug er ihr im Gegenzug das Landhaus Lietzow, genannt “Lietzenburg“.[514] Schon bald darauf herrschte hier eine gelehrte Lustbarkeit und heiter beschwingte Lebenssphäre, die im Kontrast zu feierlichen Repräsentationsformen des Staatszeremoniells und zur pompösen Hofkultur des Kurfürsten stand. Die weltoffene und von der französischen Sprache geprägte Lebenswelt seiner Gattin wurde zum Vorbild für deutsche Fürstentümer und Hofhaltungen des 18. Jahrhunderts. Indem Sophie Charlotte Disputationen zwischen unterschiedlichen Theologen und verschiedenen Philosophen moderierte, ging sie

[510] Das Kronprinzenpaar weigerte sich damals nach Berlin zurückzukehren, an den Hof, an dem Klatsch und „Gifthysterie“ Hochkonjunktur hatten, seitdem auch der letzte der beiden Brüder Friedrichs, Karl Emil, im April des gleichen Jahres gestorben war. Er erlag 1674 mit nur 19 Jahren der Ruhr. 1687 war der jüngere Bruder Friedrichs, Ludwig (1666–1687) im April nach seiner Teilnahme an einem Hofball an Scharlach verstorben. Allerdings hielt sich lange das Gerücht, dass der Verzehr einer Orange in den Gemächern der Kurfürstin Schuld an seinem Tod war. Feuerstein-Praßer 2008, S. 54.

[511] Van den Heuvel 2007, S. 99ff. – Feuerstein-Praßer, 2008, S. 57ff.

[512] Im November 1697 ließ der Kurfürst Danckelmann sogar inhaftieren, nachdem Sophie Charlotte ihn davon überzeugt hatte, dass die schlechte Erziehung des gemeinsamen Sohns auf den Minister zurückgeführt werden könne. Sie vertraute die Erziehung des aufbrausenden Kronprinzen schließlich dem 34 jährigen Hugenotten Jean Philippe Rebeur an. Feuerstein-Praßer 2008, S. 69-73.

[513] Feuerstein-Praßer 2008, S. 79.

[514] Aufschlussreiche Informationen zum gesellschaftlichen Leben in Lietzenburg liefert laut Margarete Kühn eine Sammlung der epigraphischen Korrespondenz vom Hof Sophie Charlottes aus dem Besitz des Prinzen Heinrich: Br.Pr.H.A.MS 110 und Gundlach, Bd. I und II. Vgl. Kühn 1955, S. 27, S. 38, Anm. 81. – Guido Hinterkeuser, Von der Maison de plaisance zum Palais royal… In: Sophie Charlotte und ihr Schloss. 1999, S. 113f.

weit über ihre Rolle als Herrschergemahlin hinaus.[515] 1697 hatte der Universalgelehrte Leibniz damit begonnen, ihr in halböffentlichen Briefen die drei christlichen Kardinaltugenden „Glaube, Liebe und Hoffnung“, „die Verkettung aller Dinge“ und „die Frage der Freiheit und Determination der menschlichen Handlungen“ zu erörtern, um zwischen dem lutherischen Hof Hannovers und dem calvinistischen Hof Preußens zu vermitteln.[516] Im November 1697 schrieb er Sophie Charlotte:

„Tatsächlich habe ich schon oft gedacht, daß Frauen mit entwickeltem Geist geeigneter als Männer sind, um in den raffinierteren Regionen des Wissens voranzukommen. Die Männer sind von ihren Geschäften eingenommen und bedenken meist nur das Notwendige; die Frauen dagegen, sofern sie den alltäglichen Sorgen und Mühen enthoben sind, denken unbefangener und aufmerksamer über die Feinheiten der Dinge nach. Und wenn sie, statt ihren Geist auf die Toilette zu beschränken, schon frühzeitig daran gewöhnt wurden, daß jene Schönheiten und Ornamente solider und beständiger sind, die sich in den Wundern Gottes und in der Natur finden, so wären ihre Neugier und ihr Feinsinn nützlicher für das menschliche Geschlecht und trügen mehr zum Ruhm Gottes bei als all die Pläne von Eroberern, sofern diese nichts anderes als Unordnung und Zerstörung bewirken.“[517]

Der Philosoph erkannte offenbar die Vorzüge einer intellektuellen Engagements gebildeter Frauen an der Entwicklung einer wissenschaftlichen Gesellschaft. In Gesprächen mit Sophie Charlotte über Zufriedenheit und Glückseligkeit fand er heraus, dass sie die Devisen christlicher Frömmigkeit besser begriffen habe, als er sie je hätte ausdrücken können. Im Mai 1700 folgte Leibniz der Einladung Sophie Charlottes an ihren Hof und am 12. Juli des gleichen Jahres war er als Präsident der Berliner Akademie wieder vor Ort, um ihre Gründung in Lietzenburg zu feiern.[518] Man genoss damals Kaffee aus türkischen Tassen und Schälchen, die von mit türkischem Kaftan und Turban bekleideten Kammerdienern serviert wurden.[519] Diese „Turquoiserie“ entsprach dem kulturell interessierten Geist Sophie Charlottes, die viele Gelehrte und Philosophen ermutigte, ihre Theorien ausführlich darzulegen und zu

[515] Gerd Van Den Heuvel, Die Philosophie in der Hofkultur, S. 90-94, Sophie Charlotte und ihr Schloss… 1999, S. 94, Anm. 25.
[516] Heuvel, ders. ebd. 90f, vgl. idem MacDonald Ross, S. 98, Anm. 16.
[517] Zit. nach Leibniz, Brief an Sophie Charlotte im November 1697, zitiert in: George MacDonald Ross, Leibniz und Sophie Charlotte, S. 95-106, Sophie Charlotte und ihr Schloss, 1999, S. 103, Anm. 47.
[518] Nachdem Sophie Charlotte verstorben war schrieb der Geschichtsforscher Sophie Charlottes Biografie nieder, die allerdings mit ihrer Hochzeit endet. Vgl. ebd. Ross 1999, S. 96ff, Anm. 5, 10, 11, 15. – Feuerstein-Praßer 2008, S. 86ff.
[519] Seit 1684 hatte Sophie von der Pfalz türkische Gefangene für sich arbeiten lassen. Am Hof ihrer Tochter Sophie Charlotte ist die „Türkenmode“ durch einige Bildnisse dieser, als „Kammertürken“ bezeichneten, Bediensteten sowie Erzeugnissen der Textilkunst dokumentiert, die um 1700 erschaffen wurden. Stefan Gehlen, „portée en chaise par ses Turcs“, S. 106-112, in: Sophie Charlotte und ihr Schloss, 1999, S. 106, S. 109f. Markgräfin Sibylla Augusta und Kaiserin Maria Theresia ließen sich in „Turquerie-Kostümen“ auch porträtieren. Ein noch erhaltenes „Turquoiserie-Porträt“ von Maria Theresia, das aus der Porträtsammlung von Erzherzogin Maria Anna (1738–1789) stammt, befindet sich heute in Klagenfurt. Siehe Abb. Porträt Maria Theresias im Turquerie-Kostüm, unbekannter Künstler, undatiert, Klagenfurt, Sammlung des Elisabethinen Konvents, [Kat. Nr. HM 12.4.], in: Iby/ Mutschlechner 2017, S. 274.

diskutieren. Daher stellte die erste Direktorin des Schlossmuseums Charlottenburg, Margarete Kühn (1902–1995), 1955 fest:

"[Von] »Sophipolis« [aus] hatte die Berliner Sozietät der Wissenschaften ihren Ausgang genommen […] und das intellektuelle Leben war mehr und mehr in die große systematische Auseinandersetzung hineingewachsen, die sich damals zwischen Leibniz und seinen Zeitgenossen Bayle, Locke und Hobbes vollzog."[520]

Tatsächlich interessierte sich Sophie Charlotte für Pierre Bayle (1647–1706), der jeden theologischen und philosophischen Dogmatismus verachtete sowie die Vereinbarkeit von Glaube und Vernunft bezweifelte. Sie forderte Leibniz sogar auf, sich mit dem Religionskritiker auseinanderzusetzten.[521] Am 12. Juli 1700 wurde das Gartenschloss Sophie Charlottes mit großartigen Verkleidungsfesten, Theaterstücken und Ballettaufführungen zu Ehren des 43. Geburtstags ihres Gemahls feierlich eingeweiht.[522] Sophie von der Pfalz hatte einst von einem Aufenthalt im Sommersitz ihrer Tochter in Berlin geschwärmt: "Man ist hier wie in ein irdisch Paradies, (…) dan man lebt hir sans façon. Die dames und cavalirs spillen comedi undt die musicanten machen operas; die beste pfarrer von der welt predigen".[523]

Im großen Audienzsaal des Deutschorden Schlosses in Königsberg erklärte sich Kurfürst Friedrich III. am 18. Januar 1701 zum absoluten Monarchen. Unmittelbar danach erhielt auch Sophie Charlotte eine massive Goldkrone von König Friedrich I.

---

[520] Zit. nach Margarete Kühn, in: M. Kühn, Schloss Charlottenburg, 1955, S. 38.

[521] Pierre Bayle formulierte seine Theorien im „Dictionnaire historiques et critique“, das 1697 erschien. Leibniz führte seine Einwände gegenüber Bayle in seiner „Rechtfertigung Gottes“ aus, die er Sophie Charlotte widmete. Leibniz‘ „Théodicée“ erklärt eine von Gott gepflegte Weltordnung, wurde allerdings erst fünf Jahre nach ihrem Tod veröffentlicht. Im Jahre 1702 war Sophie Charlotte von John Toland fasziniert, der die Auffassung des römischen Materialisten Lukrez wiederaufgriff, indem er die Seele als Bewegung von winzigen beweglichen Teilchen beschrieb. Als Leibniz demgegenüber kritisch bemerkte, dass die Seele nicht ohne Körper existieren könne, fragte Sophie Charlotte ihn, wie dann die christliche Vorstellung von der Unsterblichkeit zu erklären sei. Er schrieb ihr, dass „(…)unser Wissen über uns selbst, über Gott und die notwendigen Wahrheiten nicht vom Empfindungsvermögen abgeleitet werden(.)“ Daraufhin brachte Sophie Charlotte Toland dazu, ein Pamphlet zu verfassen, doch Leibniz behauptete, dass der irische Freidenker ihn grundsätzlich falsch verstand. Schließlich wandte sich Sophie Charlotte auch noch an den sächsischen Gesandten Flemming, dem sie den ganzen Briefwechsel zeigte, mit der Bitte, sich ebenfalls mit der Natur der unsterblichen Seele und ihrem Verhältnis zum sterblichen Körper des Menschen auseinanderzusetzen. Flemming stimmte wohl im Wesentlichen Leibniz zu, der sich trotzdem später in einzelnen Punkten von ihm distanzierte. Feuerstein-Praßer 2008, S. 90ff. – Gerd Van Den Heuvel, Die Philosophie in der Hofkultur. Sophie Charlotte und ihr Schloss… 1999, S. 90-94, hier S. 92f. Vgl. ebd. MacDonald Ross, S. 99.

[522] De vormalige Kurfürstin spielte eine Quacksalberin in einer Darbietung, die an die Ballettkomödie „L’ Amour Medecin“ (Die Liebe als Arzt) von Molière erinnerte, welche erstmals am 15. September 1665 in Versailles aufgeführt worden war. Am 23. August 1700 erfreute sich der Berliner Hof an der Komödie „Les Moeurs du Siècle“ (Die Sitten des Jahrhunderts), die erneut die Vorrangstellung der französischen Hofkultur für das preußische Fürstentum bestätigte. Der Vorliebe für Chinoiserien dürfte hingegen das Libretto „Le Noza di Taiminga, Principessa della China“ (Die Hochzeit der Prinzessin „Taiminga“ von China) geschuldet sein, das am 1. Oktober 1704 in Lietzenburg Premiere feierte. Rashid Sascha Pegah, „Hier ist nichts als operen und commedien“… S. 83-89, in: Sophie Charlotte und ihr Schloss… 1999, S. 83, S. 88.

[523] Zit. nach Sophie von der Pfalz, Brief an Raugräfin Luise, am 6. Juni 1702, in: Christine van den Heuvel, Sophie von der Pfalz und ihre Tochter, in: Merkel/ Wunder 2007, S. 102, Anm. 18.

von Preußen. Die kirchliche Weihung vollzog das Königspaar später in der Schlosskirche von Königsberg.[524] Die Amtserhebung scheint die Anzahl vertrauenswürdiger Personen im Umfeld Sophie Charlottes übrigens eher verringert zu haben, jedenfalls schrieb sie ihrem Freund Agostino Steffani (1654–1728), einem italienischen Komponisten im Winter 1702, dass gegenüber der Musik *„[…] die Freunde lau oder trügerisch und die Geliebten undankbar [seien.]“*[525]

Im Januar 1705 spielte die Königin Kammermusik während der Maskeraden des Karnevals in Hannover und zog sich eine Erkältung zu. Am 1. Februar 1705 verstarb sie im Alter von siebenunddreißig Jahren an einer Lungenentzündung in der kurfürstlichen Welfenresidenz.[526]

8.1.1 Sophie Charlottes Raumdisposition und Schlossausstattung

Die Architektur vom ursprünglichen Gartenschloss der Kurfürstin ist noch am Mittelbau der Charlottenburg nachvollziehbar, dessen Fassaden auf der Ebene des Rustikasockels mit Pfeilern und im Obergeschoss durch korinthische Halbsäulen gegliedert wurden und einen Giebelvorbau erhielten. Zuerst bewohnte Sophie Charlotte mehrere Raumfluchten im Erdgeschoss ihrer Sommervilla, während ihrem Gemahl nur fünf Räume westlich der Sala Terrena zur Verfügung standen, darunter das sogenannte „Rote Tressenzimmer““ (Abb. 137).[527] Die quadratischen Zimmer gleicher Größe, die auf der östlichen und westlichen Seite der zentralen Sala Terrena liegen, geben vorwiegend den späten „Louis-Quatorze-Stil“ wieder, das heißt sie wurden vom klassizistischen Barockstil Jean Bérain d. Ä. (1639–1711) inspiriert, der wie auch sein Lehrer Le Brun zahlreiche Dekorationsvorlagen für Raumgestaltungen im europäischen Schlossbau lieferte. Naue französische Ideen wurden damals durch Ornamentstiche und Druckgrafiken von Künstlern verbreitet,[528] wobei sich vor allem Jean Bérain d. J. (1674–1726), der das Atelier seines Vaters übernahm, Daniel Marot

[524] Feuerstein-Praßer 2008, S. 84f. – Kühn 1955, S. 20.
[525] Zit. nach Sophie Charlotte, in einem Brief an Agostino Steffani, am 21. November 1702, in: Feuerstein-Praßer 2008, S. 94.
[526] Kühn 1955, S. 39f.
[527] Vgl. Legende und Grundriss, in: Margarete Kühn 1955. Siehe hier Sophie Charlottes Räume westlich des Festsaals im Neringbau: Nr. 4 und 5, sowie Nr. 12. Im westlichen Erweiterungsbau bewohnte sie im Erdgeschoss die Räume Nr. 13-18, während Friedrich I. hier in den Räumen Nr. 6-10 logierte, inklusive des großen Porzellankabinetts.
[528] Kühn 1955, S. 51, Anm. 112.

d. Ä. (1663–1752)[529] und Juste Aurèle Meissonier (1695–1750) stilistisch auszeichneten.

Vertäfelungen und textilen Wandbespannungen variierten in der Art der Ausführung je nach Rang und Zweck der Räume. Mit alternierenden Stoffbahnen in komplementären Farben, etwa „celadon Moor“ und „hell roth carmoisin“ sowie unterschiedlichen Stoffarten, wurden harmonische Farbakkorde in den Wohnräumen erzeugt. Die in viele kleine Felder eingeteilten Decken wurden mit Akanthusblättern und Palmetten aus Stuck verziert. Sophie Charlotte vergab auch Aufträge an holländische, bzw. flämische Maler, wie an die Brüder Augustin d. Ä. (1649–1711) und Matthäus Terwesten (1670–1757), die auch die Grisaille-Bilder in den Nebenfeldern der Wanddekorationen ausführten und die Zimmer mit Leinwandgemälden ausstatteten.

Die elliptisch gerundete Sala Terrena bildete den räumlichen Schwerpunkt der Sommervilla und zeigte ursprünglich eine Wandbespannung aus einfachem, rotem Wollstoff (Kadis). Die Ausstattung umfasst Armsessel und Stühle mit geflochtenen Sitzflächen, sowie zwei Spiegel mit davor gelagerten Tischchen. Zu beiden Seiten schließen sich die Vorzimmer an, die mit Tannenholz paneeliert und weiß gestrichen wurden. Die Wandflächen des Ovalen Saals waren mit vielen Porträts (Inventar 1705, Nr. 123-167) geschmückt, die Verwandte Sophie Charlottes, ihren Gemahl (Inventar 1705, Nr. 80, 123) und Angehörige des europäischen Hochadels, bzw. Fürstenpaare zeigten.

In der anliegenden westlichen Vorkammer (Abb. 138) befanden sich 43 Adelsporträts (Inventar 1705, Nr. 80-122)[530] und das Plafondgemälde „Psyches Aufnahme in den Olymp“.[531] Sechs englische Stühle, mit unterschiedlich gestalteten Beinen, sieben Hocker und ein geschnitzter Tisch mit Blumenmarketerie und Marmorplatte, der vor der Fensterwand mit venezianischem Spiegel stand, waren weitere Bestandteile der fürstlichen Repräsentation. Ein Leuchtertisch, frz. „Guéridons“, auf dem Kerzenständer mit als farbige Knaben gestalteten Schäften standen, ist verschollen.[532] Darüber war ursprünglich ein weiterer Spiegel mit Leuchtern und Konsolen in die Wand eingelassen, auf denen Fayencen und eine hölzerne Marienstatuette standen. Auf

[529] Daniel Marot hatte bei Bérain d. Ä. als Stecher gearbeitet. Aufgrund des „Ediktes von Nantes“ musste der Hugenotte 1685 aus Frankreich fliehen und übernahm als Innenarchitekt fortan Aufträge für protestantische Höfe. Thomas DaCosta Kaufmann: Das Theater der Pracht… S. 43-56, Bartoschek 1999, S. 53f.

[530] Ebd. S. 149ff.

[531] Wappenschmidt 1990, S. 40.

[532] Jörg Meiner, Repräsentation-Status-Zeremoniell. Die Erste Wohnung Sophie Charlottes im Schloss Lietzenburg… In: Sophie Charlotte und ihr Schloss. 1999, S. 141-145, hier S. 143, Anm. 42, Anm. 43.

dem Kamin sind zwar noch einige authentische Stücke der Erstausstattung, nämlich ostasiatische Porzellane, Elfenbeinfiguren, Alabasterschälchen, vergoldete Gipsfiguren und Delfter Keramik, zu bewundern, aber der ursprüngliche Dekorationsstil des später als „erstes Gobelinzimmer“ bezeichneten Raumes ist insgesamt überformt worden. Auch die Ausstattung des benachbarten Audienzzimmer der Königin existiert nicht mehr. Verschollen sind vier farbig gefasste "indianische" Seidentapeten und sechs passenden Lackporträts. Die einstigen, oval gerahmten, Porträts des Königshauses waren von der holländischen Ostindienkompanie in Ostasien nach Holzschnitten bestellt worden. Ein Tisch mit blau-weiß lackierter Platte, der von einem Fuß aus vergoldeten Putten getragen wurde, hat man durch ein vergleichbares Exemplar ersetzt. Die blauweiße Bemalung der Möbel korrespondierte mit ostasiatischen Porzellanen und chinois verzierter Delfter Keramik auf dem Kamin. Über dem Zentrum der Südwand war ursprünglich ein Baldachin als festes Ausstattungselement des Audienzzimmers verankert gewesen. Zwischen den Fenstern befand sich ursprünglich ein zwei Meter hoher, in die Wand eingelasser Spiegel mit vergoldetem Rahmen und verspiegeltem Aufsatz. Hierzu passend besaß Sophie Charlotte einen Tisch und zwei verspiegelte Guéridons. Für unkonventionelle und kurzweilige Unterhaltung sorgte ein dreieckiger „L’hombre- Kartenspieltisch“.[533] Abgesehen von zwei englischen Armstühlen, zwei Lehnstühlen und fünf Tabourets, ist vor allem das kostbare Kiefernholz-Cembalo aus ihrer Zeit erhalten, das von G. Dagly um 1700 weiß lackiert und mit bunten Chinoiserien im damaligen Zeitgeschmack bemalt wurde (Abb. 139).[534] Prunkmöbel, die von Dagly mit pseudochinesischen Motiven auf weißem Lackgrund ganz ähnlich gestaltet wurden, korrespondierten im Audienzzimmer der Königin einstmals mit einem authentischen japanischen Schwarzlack-Kabinettschrank, der Verzierungen aus Goldmalerei und Perlmutt-Einlagen zeigte.[535] Die C-förmig geschwungene Rocaille der Kamin-Dekoration ist mit Entwürfen von Daniel Marot vergleichbar, der sie als muschelartiges Dekorationselement ausbildete und zugleich die Grotesken-Ornamentik anklingen ließ. Die auf den feinsinnigen Geschmack und die weiblich-graziöse

[533] Wappenschmidt 1990, S. 41f. – Jörg Meiner, Repräsentation-Status-Zeremoniell… In: Sophie Charlotte und ihr Schloss. 1999, S. 141-145, hier S. 143, Anm. 20.

[534] Das Cembalo wurde vom Berliner Hofinstrumentenbauer Michael Mietke (1665–vor 1729) angefertigt. Baer 1995, S. 11.

[535] Der japanische Kabinettschrank stammt aus der Zeit des Übergangs von der Momoyama-Zeit zur frühen Edo-Periode, wurde also um 1630 gefertigt, und befand sich ursprünglich in der Kunstkammer des Berliner Schlosses. Das Gestell wurde gegen Ende des 17. Jhs. ersetzt. Baer 1995, S. 21.

Repräsentationsabsicht Sophie Charlottes abgestimmte Raumgestaltung dürften die 1746 an die Raumwände angebrachten Gobelins mit plakativen figürlichen Szenerien sehr verändert haben. Doch was sich ursprünglich unter den Tapisserien befand ist wohl unbekannt.[536]

Östlich des Gartensaals beginnt die Raumfolge mit der sogenannten „grünen Vorkammer, das einst auch Spielzimmer genutzt wurde, was die überlieferte Original-Einrichtung mit einem Tisch, zwei Guéridons und neun Hockern bezeugt. Die Türen wurden, wie im westlichen Antichambre, durch Pilaster mit Gebälk vor einer weißen Holzvertäfelung architektonisch eingefasst. Die Bemalung der Wandpaneele, mit weißen Akanthusranken auf goldenem Grund, nahmen die Motive des Deckenfrieses mit wulstigem Laubwerk wieder auf, die als typisches Charakteristikum des Barock-Stils gelten. Die übrigen Wandfelder zeigten ursprünglich zahlreiche Porträts höfischer Personen.[537] Heute hängen hier hingegen zwei große Wirkteppiche, die 1755 in der Berliner Manufaktur von Charles Vigne (1682–1751) hergestellt wurden und Szenen der Mythologie von „Amor und Psyche darstellen.

Das anliegende Schlafzimmer wurde wegen seiner Raumhülle aus alternierenden grünen Stoffstreifen und Spiegelbahnen auch „gläsernes Schlafgemach“ genannt. Die ursprünglichen Seidendamast-Felder zeigten ein grasgrünes Millefleurs-Muster. Sie sind im Gegensatz zu den Spiegeln und den, als Lorbeerstängel gestalteten, gliedernden Leisten des geschnitzten Rahmenwerks dahin und wurden durch dunkelgrüne Stoffbahnen ersetzt (Abb. 140). Zur Ausstattung des Schlafgemachs von Sophie Charlotte gehörten eigentlich vorwiegend versilberte Möbel, wie aus dem Inventar der Lietzenburg von 1705 hervorgeht, das von Margarete Kühn 1970 veröffentlicht wurde. Die gegenwärtige Einrichtung mit einigen vergoldeten Möbeln wird ihr, abgesehen von einem Augsburger Silberspiegel von Albrecht Biller (geb. 1653),[538] insofern kaum noch gerecht (Abb. 141). Heute steht ein geschnitzter und vergoldeter Prunktisch im Schlafzimmer der Königin, der zwischen 1705 und 1713 hinzukam und noch an ihren Gemahl erinnert.[539] Ursprünglich stach im sogenannten „Grünen Zimmer“ ein mit glänzenden grünen, roten und goldenen Stoffen bespanntes

[536] Die Wirkteppiche der Berliner Manufaktur von Charles Vigne zeigen Liebespaare und Figuren der Commedia dell‘ arte. Baer 1995, S. 43.
[537] Kühn 1955, S. 30, Anm. 60.
[538] Göres: Berlin-Brandenburg – Schloss Charlottenburg, in: Wiese (Hg) 2005, S. 117.
[539] Dies bezeugt seine Pietra-dura-imitierenden Malerei, die den schwarzen preußischen Adler mit dem charakteristischen Kreuzmonogramm von König Friedrich I. zeigt. Der Adler entspricht dem Orden, den er anlässlich seiner Krönung gestiftet hatte. Kühn 1955, S. 54.

Himmelbett hervor, das mit „schwebenden“ Putten am Kopfende, die den Betthimmel „tragen“ als „Lit d’ Ange“ gestaltet wurde und insofern auf das symbolische „Lever“ und „Coucher“ verwies,[540] was eher für eine Orientierung am französischen Königshof als am höfischen Habsburger Modell spricht. Erhalten ist Sophie Charlottes Canapé mit Silberbrokat-Bezügen, einem zarten Gewirk des Kurhuts und ihrem Monogramm in „Schnüren-Stickerei“.[541] Die im Inventar von 1705 verzeichneten Armlehnstühle– die zum Teil von der Königin und ihrer Mutter, Sophie von Hannover, mit Silber- und Goldbrokat-Stoffen bezogen und eigenhändig mit Blumen bestickt worden waren– vier Tabourets, ein Tisch mit zwei Guéridons, sowie die ein prunkvoller Kaminaufsatz in der Art Marots sind verschollen. Die Deckendekoration der Brüder Terwesten mit Bildfeldern „en grisaille“ und dem ausdrucksstarken großen Gemälde, „Merkur führt Psyche in die Versammlung der Götter“ wurde zwar zerstört, ist immerhin aber noch durch eine Fotografie aus dem Jahre 1900 überliefert (Abb. 142).[542]

Im anschließenden Raum mit einer blauen Wandverkleidung bewahrte Sophie Charlottes einst eine Prunkuhr auf, bei der es sich um ein Geschenk von ihrer Mutter handelte. Darauf folgte ursprünglich ihr Porzellankabinett (Raum 137), dessen Grundriss allerdings später verändert wurde, ebenso wie der ihres Schreibkabinetts (Raum 138), dem letzten Zimmer ihrer repräsentativen Zimmerflucht im Erdgeschoss. Hier stellte Sophie Charlotte mit Silber montierte Porzellane und diverse Gegenstände aus Silber aus, darunter neun Miniaturen in silbernen Rahmen, ein kleiner ovaler Spiegel mit Kristallglas und vergoldetem Griff sowie ein Ebenholztisch mit filigranen, durchbrochenen Silbereinlagen und Füße aus doppelten Säulen mit Kapitellen.[543]

Das an der Hofseite liegende, weiße Schreibkabinett war ursprünglich mit Stoffbahnen aus „indianisch gemaltem Taft“ verkleidet. Als Wandschmuck dienten Porträtköpfe adliger Verwandter in kleinen, in silberne Rahmen, die mit versilberten Stuckleisten der Wandverkleidung korrespondierten. Zur historischen Ausstattung gehörten ein Ebenholztisch mit Silberauflagen und ein weiß lackierter "indianischer" Schreibschrank mit Reliefmalerei, der gegen Ende des 17. Jahrhunderts in Antwerpen produziert

[540] Jörg Meiner, Repräsentation-Status-Zeremoniell… In: Sophie Charlotte und ihr Schloss. 1999, S. 141-145, hier S. 144, Anm. 22.
[541] Ders. ebd. S. 144, Anm. 24.
[542] Baer 1995, S. 20.
[543] Der Tisch war, wie alle Silberwaren Charlottenburgs, nach dem Tod von Friedrich I. 1713 ins Berliner Schloss überführt worden. Burkhardt Göres, Silber im Schloss Sophie Charlottes.., in: Sophie Charlotte und ihr Schloss. 1999, S. 164-170. Vgl. zum Tisch mit Silbereinlagen hier Anm. 7 (Seidel 1900, S. 64, Nr. 55, Tafel XXVI) und zu den übrigen Silbergeräten Anm. 8 (SPSG, Plankammer, Inventarslg. Nr. 26: „Zusammenstellung der sämtlichen Silber-Geräte“ von 1713).

wurde. Vierzig ostasiatische Porzellane und siebzehn Delfter Fayencen, die auf dem Kamingesims standen, sowie ein rotlackierter Teetisch, verliehen der Raumgestaltung einst weitere chinesische Akzente. Neben der Schreibkammer liegt ein Spiegel-Porzellankabinett, in dem sich noch eine rekonstruierte Wandvertäfelung und vergoldete, geschnitzte Zierleisten sowie einige China-Waren zeigen. Zu ihrer Zeit hatte die Königin hier allerdings etwa 430 ostasiatische Porzellane und Delfter Fayencen auf verspiegelten Étageren in drei Raumecken arrangiert.[544] Zur gleichen Raumkategorie, wie das "Kleine Spiegelkabinett" Sophie Charlottes, zählen ihr „gläsernes Schlafzimmer" und das „Große Spiegelkabinett", das mit unzähligen kostbaren Porzellanen den prunkvollen Höhepunkt der Raumfolge König Friedrichs I. im Erdgeschoss bildet (Abb. 143).[545]

Die um 1702 vollendete "Zweite Wohnung" der Königin liegt an der Hofseite, westlich des Vestibüls und des Treppenhauses. Darin befinden sich ihre Privatgemächer, die– aufgrund eines Brandschadens im Jahre 1943– nur noch zum Teil authentisch sind.[546] Die Türen des „Damenappartements" zeigen Felder mit geschnitztem naturalistischem Blattwerk in der Manier Daniel Marots und Supraporten, die aus Stuckaturen auf ornamentaler Hinterglasmalerei bestehen. Die Paneele sind wie die Türen aus Eichenholz und haben das gleiche Profil. Charakteristisch für die Ausstattung sind viele kleine figürliche Darstellungen und Bildkartuschen, die als Wandschmuck dienen. Die Wohnung beginnt mit dem Schreibkabinett der Königin an der Hofseite, das noch im Neringbau liegt (Raum 112). Das im April 1705, zwei Monate nach dem Tod der Königin Sophie Charlotte, aufgestellte Inventar Charlottenburgs, führt einen weißgrundigen, bunt lackierten und vergoldeten Schreibsekretär für diesen Raum auf, der erhalten ist (Abb. 144), während ein Spiegel mit ziseliertem Rahmen, ein silberner Nachttopf, sowie acht holländische Bilder, darunter zwei „Seestücke" (Inventar 1705, Nr. 13, 14), verschollen sind.

Im westlichen Erweiterungsbau Eosanders befindet sich Sophie Charlottes intimes Schlafzimmer (Abb. 145)[547] mit karmesinroter Wandverkleidung und Vorhängen aus Brokatell. Die Bildfelder der Decke, schmales Bandelwerk und Grotesken aus Stuck

[544] Kühn 1955, S. 34. – Baer 1995, S. 17.

[545] Das große Porzellankabinett erhielt Wandfelder und Nischen, die mit Spiegelglas verkleidet wurden. Die ostasiatischen Porzellane stehen auf Holz-Konsolen, die bis zur Decke reichen. Das Deckenfresko von Antoine de Coxie (1660–1720) zeigt den Aufstieg des preußischen Königshauses. Göres: Berlin-Brandenburg – Schloss Charlottenburg, in: Wiese (Hg) 2005, S. 119.

[546] Baer 1995, S. 21. – Hansmann 2000, S. 147. – Kühn 1955, S. 31, Anm. 61.

[547] Das Schlafzimmer Sophie Charlottes ist m Grundriss des Katalogs von Margarete Kühn (1955) als Raum 111 bezeichnet.

erzeugen auch im intimsten Raum der Königin, den Eindruck französischer Eleganz, da sie Dekorationsformen von Le Brun ähneln, die in Schloss Versailles umgesetzt worden sind. Das zentrale Deckenbild zeigt die Personifikation der Nacht, Luna, und ihre Kinder vor einem sternenübersäten Himmel. Paul Decker (1677–1713) lieferte die Vorlage für das von Anthoni Schoonjans (1655–1726) gemalte Deckengemälde.[548] Ursprünglich schmückten zudem 60, überwiegend von flämischen und holländischen Künstlern gemalte, Bilder die Raumwände. Weniger als die Hälfte davon sind neben einem großen Spiegel mit vergoldetem Rahmen zu sehen. Darunter finden sich verehrende Nachahmungen von Historiengemälden und antikisierende Figurenbilder, die von Gedeon Romandon (1664–1697) um 1695 während seines Aufenthaltes in Modena und im Zuge der Akademiegründung in Berlin ausgeführt wurden.[549] Über dem Kamin ist ein großes und ausdrucksstarkes Öl-Gemälde aus der Hand Schoonjans erhalten, das den jungen Kronprinzen in einer majestätischen „David-Version“ präsentiert. Die anspruchsvollen Sinnesallegorien, mit denen sich Sophie Charlotte in ihrem privaten Schlafgemach umgab, wie die Personifikation des Geruchssinnes von Frans Muntsaert (1616–1650) (Abb. 146), sind allerdings verschollen. Das gleiche gilt für ein Bett, ein Liegestuhl, mit grünem Samtbezug und verschiebbarer Rückenlehne, zwei geschnitzte teilvergoldete Tische, ein chinesischen Lacktisch, silbermontiertes „Kang-Hsi-Porzellan“, einige Glasgefäße und zwei Porzellanservices, die als Teile der im Schlossinventar von 1705 verzeichneten erlesenen Einrichtung des Schlafgemachs einst für eine äußerst exotisch-feminine Atmosphäre gesorgt haben dürften.[550]

Das benachbarte Toilettenzimmer (Raum 110) war einst mit rot-seladongrün gemusterten Stoffbahnen und Vorhängen aus Brokatell ausgestattet (Abb. 147). Im Deckenbild sind zwei schwebende Nymphen zu sehen, die Rosen verstreuen (Abb. 148). Ein rot-golden bemalter Lackschrank dokumentiert die Schränke und Kommoden mit Schubladen (von frz. „commode“, zu Deutsch „bequem“), die nach 1700 die

[548] 1702 war Anthoni Schoonjans zum ersten Mal zusammen mit seiner Frau, die Sängerin Maria Regina von Wien nach Lietzenburg gereist, bevor die Königin das Ehepaar langfristig an ihren Hof binden konnte. Kühn 1955, S. 31, Anm. 62. – Bartoschek 1999, S. 147f.

[549] Vorwiegend handelte es sich um biblische und mythologische Historienbilder (Inventar 1705, Nr. 31, 36-38, 41, 46-49, 51, 53, 58 60, 61, 68, 71-73), Genrebilder (Inventar 1705, Nr. 32, 51, 52, 56, 57, 69, 70) und Landschaften (Inventar 1705, Nr. 33-35, 43, 44, 50, 55, 59, 63, 65, 67), etwa eine Abendlandschaft von Jan Lievens (Inventar 1705, Nr. 44) und ein „Waldstück“ Allart van Everdingens (Inventar 1705, Nr. 59). Verschollen sind etwa ein von Dirck van Delen gemalter Palast (Inventar 1705, Nr. 42), eine bäuerliche Wirtshausszene, ausgeführt von Jan Miense Molenaer (Inventar 1705, Nr. 32) und römische Ruinen, gemalt von Dirck van der Lisse (Inventar 1705, Nr. 31). Vgl. zu den antikisierenden Figurenbildern (Inventar 1705, Nr. 25-27). Ders. ebd. 1999, S. 148f.

[550] Burkhardt Göres, Silber im Schloss.., in: Sophie Charlotte und ihr Schloss. 1999, S. 165.

schweren Truhen ersetzten. Der französische Spiegel à la Royale mit einem Rahmen aus grünmarmoriertem Glas, einem vergoldeten Gesims und großen Spiegelglasscheiben wurde um 1680 in der preußisch-königlichen Spiegelmanufaktur hergestellt. Ursprünglich zählten noch goldgeblümte asiatische Möbel, das heißt ein schwarz-lackierter Toilettentisch und ein rot-lackierter Schreibtisch mit Silbergriffen, auf dem ein Tintenfass und eine Streubüchse aus Silber standen, zum Interieur, sowie ein mit bunter Malerei verzierter Teetisch aus Daglys Werkstatt, der 1696 ein Patent für die Oberflächengestaltung mit Firnisüberzügen zur Imitation „japanischen" Lacks anmeldete.[551] Auch ein versilbertes Service, zu dem ein „Muschelschälchen“ gehörte, ein Samowar und zwei vergoldete Silber-Armleuchter mit einer Dekoration aus Blumentöpfen gingen verloren,[552] dazu der Großteil von ehemals zwanzig Gemälden. Neun Gemälde von Schoonjans spiegeln in der Garderobe noch die kosmopolitische Auffassung Sophie Charlottes, insbesondere zwei oval geformte Bildnisse der als Maria und Christusknaben veranschaulichten Türkin „Ummi“ und ihres Bruders, das Porträt des Erzbischofs von Philipopel und das Bildnis von „Mahomet“, einem Kammerdiener der Königin. Auch an ihre Freundinnen wollte sie sich hier mit Porträts von ihnen erinnern.[553]

Die nachfolgende kleine Kammer, die wegen der goldgrundigen Deckenmalerei auch „Goldenes Kabinett“ genannt wird, diente wahrscheinlich als Schreibzimmer. Die Wände zeigten ursprünglich ein graziles Formenspiel aus zartem Bandelwerk, in dem die Farben Zinnoberrot und Hellblau auf Goldgrund dominieren. Den Abschluss der Raumfolge bildet im Westen eine Kammer, mit einer Wandverkleidung aus rotem „Kadis-Stoff“ und rotweiß-gestreiften Vorhängen aus Flanell.[554] Das Appartement schloss ursprünglich mit einer Chinagalerie und einem Chinesischen Zimmer nach Süden hin ab, während es in westlicher Richtung an die Porzellanküche grenzte.[555]

---

[551] Hans Huth, Lacquer work by Gerhard Dagly, The Connoisseur, Jan. 1935, S. 14-18.

[552] Burkhardt Göres, Silber im Schloss.., in: Sophie Charlotte und ihr Schloss. 1999, S. 164f, Anm. 2.

[553] Siehe zu den neun Gemälden aus der Hand Schoonjans in der Gaderobe der Königin: Inventar 1705, Nr. I, 3. 6-10, 19, 20. Vgl. zu den Bildnissen von „Ummi“ und ihrem Bruder: Inventar 1705, Nr. 19, 20; dem Porträt des Erzbischofs von Philipopel: Inventar 1705 Nr. 3 und zum Porträt von „Mahomet“: Inventar 1705, Nr. 8. Vgl. zu den Porträts der Freundinnen Sophie Charlottes: Markgräfin Eleonore Luise Erdmuthe von Brandenburg-Ansbach, ausgeführt von Abraham Romandon (Inventar 1705, Nr. 2) und die Hofdame Henriette Charlotte von Pöllnitz, die Matthäus des Angles im Maskenkostüm malte (Inventar 1705, Nr. 5). In der Galerie von Sanssouci ist die Römerin Pero, die ihren zum Hungertod verurteilten Vater füttert (Inventar 1705, Nr. 1) zu sehen. Das Historienbild hing ursprünglich jedoch hier über dem Kamin. Diese als „Caritas Romana“ bezeichnete „Allegorie der Nächstenliebe“ wurde unter Friedrich II. in die große Gemäldegalerie überführt. Kühn 1955, S. 36. – Bartoschek 1999, S. 147f.

[554] Wappenschmidt 1990, S. 43.

[555] Chinoiserien gab es nach dem Tod Sophie Charlottes in der Region v.a. in den Gemächern in Charlottenburg sowie im Lustschloss „Monbijou“, das Sophie Dorothea seit 1712 als Sommersitz nutzte. Wappenschmidt 1990, S. 46.

In der „Zweiten Wohnung“ der preußischen Königin sind einige Original-Möbel erhalten, etwa Konsoltische, Schreibtische, Sitzmöbel, wie Tabourets und Lehnstühle, Canapés, Gueridons und Beistelltische. Arbeiten aus Porzellan, Fayence und einige Gebrauchsgegenstände aus farbigem Glas standen vor allem auf den Kaminaufsätzen. Die im Inventar aus dem Jahre 1705 im Zusammenhang mit Sophie Charlottes Gemächern erwähnten Tassen, Flaschen und Parfumflakons aus rotem Rubinglas, mit Henkeln und Füßen aus Silber, sind Raritäten, die aus Augsburger und Nürnberger Goldschmiedewerkstätten stammten.[556] Obwohl Rot damals eher als Hauptfarbe der Ausgestaltung männlicher Raumfolgen verwendet wurde, wie in Charlottenburg zum Beispiel noch das „Rote Tressenzimmer“ bezeugt, schätzte auch Sophie Charlotte die belebende Wirkung roter Wandverkleidungen in ihrer „Zweiten Wohnung“, die sie zu einer Zeit, als man noch von Kerzen- und Tageslicht abhängig war, umso mehr an die Blumenpracht der umliegenden Gärten erinnert haben könnten. Die von den Gebrüdern Terwesten in Lünetten auf trockenen Putz ausgeführten Deckengemälde und Bilder veranschaulichen vor allem „Venus“ und die „Liebesgeschichte von Amor und Psyche“ in Sophie Charlottes Wohnräumen– ähnlich wie in der Raumfolge Luise Henriette von Oranien 1627–1667 in Oranienburg– sowie einige mythologische Schäferszenen im Erdgeschoss.[557]

Von der Einrichtung der Königin existieren noch ein Konsoltisch und zwei Guéridons mit blau-weißer Malerei, das heißt kleine Tische mit Sockel, englische Stühle und holländische aus Binsengeflecht, sowie Hocker.[558] Die auf dem Schlossinventar aus dem Jahre 1705 fußenden Rekonstruktionsmaßnahmen, erscheinen besonders relevant, da die Ausstattungen im östlichen Erweiterungsanbau Charlottenburgs, der von der dritten Ehefrau des Königs Friedrich I., Sophie Luise zu Mecklenburg-Schwerin (1685–1735),[559] bewohnt wurden, nicht bekannt sind, allerdings zu Sophie

[556] Susanne Evers: Glas in Lietzenburg… In: Sophie Charlotte und ihr Schloss, 1999, S. 160ff.

[557] Das Inventar von 1705 überliefert zudem mehr als 300 Gemälde der großen Sammlung Sophie Charlottes, deren Bildgegenstände, Maler, Technik und Bildgröße erfasst wurden. Da die Aufkleber der Bilder mit den Nummerierungen auf den Rückseiten größtenteils verloren sind, ist die konkrete Zuordnung auf die Zimmer nach wie vor problematisch. Ein Raum im Mezzanin diente wohl als Depot für 49 Gemälde. Nach der Plünderung durch die österreichischen Truppen im Jahre 1760 wurden die auf Leinwand gemalten Gemälde Charlottenburgs durch Kastellan Daun aufgezählt. Erst im Jahre 1800 wurde der Bestand Charlottenburgs wieder gründlich inventarisiert. Damals wurden nur noch vierzig Bilder der Königin Sophie Charlotte zugewiesen. Bartoschek 1999, S. 146, Anm. 1, Anm. 4.

[558] Kühn 1955, S. 35.

[559] 1708 hatte der damals fünfzigjährige preußische König die 28 Jahre jüngere Sophie Luise, eine Tochter des Herzogs Friedrich zu Mecklenburg-Schwerin und der Landgräfin Christine Wilhelmine von Hessen-Homburg, geheiratete, sich aber noch vor seinem Tod im Jahre 1713 von ihr getrennt. Nachdem der König verstorben war schickte man Sophie Luise zu ihrer Familie nach Gabow zurück, wo sie mit nur fünfunddreißig Jahren verstarb. Feuerstein-Praßer 2008, S. 12.

Charlottes Lebzeiten entstanden, wie ihr Monogramm über den Türen der Raumfolge an der Ehrenhofseite belegt.[560]

Vorkammer, Schlafzimmer und Kabinett an der Hofseite bildeten vermutlich eine stilistisch homogene Raumeinheit, denn die französisch inspirierten Deckengemälde und Reliefs der Supraporten zeigen Venus, Diana und Flora, wie in den Gemächern der ersten preußischen Königin. Im Kabinett wurde das zentrale Deckenbild von Flora, die mit pathetischer Geste vor einem Wolkenhimmel thront, illusionistisch mit dem ornamentalen Kaminaufsatz, in Gestalt einer blumengefüllten Vase, verbunden. Die Deckenbilder wurden möglicherweise von einem Schüler Schoonjans gemalt, der unbekannte Künstler scheint jedenfalls dem niederländisch-flämischen Kunstkreis angehört zu haben. Elisabeth Christine (1715–1797)[561] bezog 1742 das östlich des Vestibüls gelegene Appartement an der Stadtseite Charlottenburgs, denn hier waren die Innenausstattung nach der Entstehung des „Neuen Flügels“ im Erdgeschoss als erste fertig geworden, wie auch noch aus einem Grundriss hervorgeht (Abb. 149). Entscheidende gestalterische Impulse, die sich auf die Gestaltung der Innenräume auswirkten, gingen nicht von dieser preußischen Königin aus, die stets im Schatten ihres Ehemanns stand beziehungsweise vom öffentlichen Leben nahezu ausgeschlossen wurde.[562]

An das Vestibül schließt sich eine boisierte Vorkammer mit vergoldeten Dekorationen an, die übrigen sechs Räume erhielten zudem Seidentapeten aus Lyon. Im angrenzenden Audienzzimmer befand sich eine Öl-Malerei, die höfische Damen und Kavaliere in einer illusionistischen Parklandschaft zeigte, aber verschollen ist.[563] Im benachbarten „Japanischen Kabinett“ ist die Grotesken-Malerei von Friedrich Wilhelm Hoeder (1713–1768) erhalten, der sich an der „Augsburger Ornamentik“ orientierte,[564] doch sind die gleichen Motive auch in der Schreibkammer Friedrichs des Großen im „Neuen Flügel“ zu sehen– augenscheinlich besaß seine Gattin keinen Einfluss auf die Ausstattung ihrer Raumfolge.[565] Der Weg durch die anliegende Kammer mit

[560] Das Schlossinventar aus dem Jahre 1705 ist von besonderem Belang, weil auch die Ausgestaltungen des Berliner Schlosses; des Potsdamer Schlosses und der Oranienburg, das heißt den Schlössern, die das erste preußische Könihspaar gemeinsam bewohnte, nicht überliefert sind. Bartoschek 1999, S. 146f.

[561] Porträt von Königin Elisabeth Christine, um 1740, Antoine Pesne, vgl. Abb. in: Baer 1995, S. 45.

[562] Vgl. Grundriss mit den einzelnen Raumbezeichnungen von Schloss Charlottenburg. Kühn 1955, Katalog, o.S.

[563] Kühn 1955, S. 66, S. 78.

[564] Japanische Kammer, Grundriss und Legende. Kühn 1955, Raum Nr. 34. Vgl. Abb, in: Baer 1995, S. 46.

[565] Elisabeth Christine, die Tochter des Herzogs von Braunschweig-Wolfenbüttel-Bevern und Nichte des damaligen Kaisers, war seit 1732 zwar mit dem preußischen König vermählt, aber Friedrich der Große schloss sie aus seinem Leben aus, so dass sie auch keine Nachkommen hinterließen. In den ersten Ehejahren wohnte die einsame Königin im Kronprinzenpalais „Unter den Linden“. Seit 1736 logierte sie in Schloss Rheinsberg und im

rotgestreiftem Atlas führt zum vertäfelten Schlafzimmer der Königin. An ihr mit Vasen besetztes Himmelbett erinnert heute nur noch eine Zeichnung, die vermutlich von Knobelsdorff angefertigt wurde.[566] Den Abschluss ihrer Raumfolge bilden eine Paradekammer mit bemalter Atlastapete und eine Vorkammer.[567]

Den preußischen Königinnen Elisabeth Christine und Sophie Dorothea (1687–1757), die eine Tochter des englischen Königs Georg I; und seit 1706 Ehefrau von König Friedrich Wilhelm I. war; ist zu verdanken, dass die farbig lackierten Möbel im ostasiatischen Stil, wie zum Beispiel die von Dagly lackierten Schreibtische und Paravents, zum Großteil noch in Schloss Charlottenburg erhalten sind. Besonders Sophie Dorothea, die die ehemalige „Zweite Wohnung" der ersten preußischen Königin Sophie Charlotte bewohnte, scheint ihre Ausstattung den hochwertigen historischen Prunkmöbeln aus dem Familienbesitz untergeordnet zu haben, jedenfalls ließ sie in ihren Wohnräumen lediglich die Wandbehänge erneuern.[568]

8.2 Die Charlottenburger Wohneinheit der Königin Luise im frühklassizistischen Stil

Unter König Friedrich Wilhelm II. (1744–1797), Nachfolger und Neffe Friedrich des Großen, entstanden neue, von englischen Tendenzen inspirierten, Räume des Berliner Frühklassizismus.[569] In seinem Auftrag schuf der Architekt Gotthard Langhans bis 1791 ein Schlosstheater, am Westende der Orangerie von Schloss Charlottenburg, und ein dreigeschossiges Belvedere im Schlosspark. Außerdem wurden in elf Regierungsjahren große Teile des Neuen Flügels von Schloss Charlottenburg im frühklassizistischen Geschmack umgestaltet. Der König schenkte seiner zweiten Gemahlin, Friederike Luise von Hessen-Darmstadt (1751–1805), sehr wenig Beachtung, obwohl sie im Laufe der Ehe sieben Kinder zur Welt brachte. Seiner Mätresse Wilhelmine Enicke verlieh er dagegen 1795 den Titel „Gräfin von Lichtenau"

Sommersitz Schönhausen. Nach dem Regierungsantritt von Friedrich II. im Jahre 1740 existierte der eigentliche Hof dem Protokoll nach in Schloss Charlottenburg, doch der „Alte Fritz", dem hier zwei Wohnungen zur Verfügung standen, bevorzugte Schloss Sanssouci in Potsdam als seinen Hauptwohnsitz. Feuerstein-Praßer 2008, S. 12f.

[566] Die von Knobelsdorffs, am 7. Oktober 1746 eingeweihte, „Goldene Galerie", im langgestreckten Trakt des Obergeschosses, und die in hellen Grüntönen, mit weißem und versilbertem Stuckdekor, gestaltete Bibliothek dokumentieren noch den „friderizianischen Rokoko". Baer 1995 S. 43.

[567] Friedrich Wilhelm III. ließ das Appartement Königin Elisabeth Christines 1800 dekorativ überformen, so dass nur die gemalten Dekorationen des Japanischen Kabinetts erhalten sind, allerdings fand man 1945 unter verkohlten Wandverkleidungen Malereien, die gegen Ende des 18. Jhs. ausgeführt und zwischen 1983 und 1993 zum Teil rekonstruiert wurden. Kühn 1955, S. 83.

[568] Kühn 1955, S. 74, S. 34f.

[569] Julier 1994, S. 3.

und gestattete ihr seit 1796 die Umgestaltung der südlichen, das heißt hofseitigen, Raumflucht im Obergeschoß des „Neuen Flügels“ als Winterquartier.[570] Die Erneuerungen wurden vom damaligen Baukondukteur August Friedrich Voss beaufsichtigt, der seit 1788 auch die Neugestaltung der „Sommerwohnung“ von König Friedrich Wilhelm II, die im Erdgeschoss Charlottenburgs liegt, im etruskischen und chinesischen Stil geleitet hatte.[571]

Das erste Zimmer der neuen frühklassizistischen Raumfolge erhielt gelbe Papiertapeten, das zweite, später umgestaltete, Zimmer zeigte ursprünglich blaue Tapeten. Daran schließt sich eine mit ostindischem Zitz ausgekleidete Kammer an, der bahnenweise Zweige mit Vögeln, die darauf sitzen zeigt (Abb. 150). Der Dekoration entsprechen die Bemalungen von Holzsockeln der Wände, Türen und Sitzmöbeln mit Tieren und Blumenmotiven. Die beiden nachfolgenden Räume erhielten chinesische Seidentapeten, die Rankenmuster zeigen, wovon der zweite als Schlafzimmer genutzt wurde (Abb. 151). 1943 wurden die als sieben „Winterkammern“ bezeichneten Räume fast gänzlich zerstört. Mithilfe von erhaltenen Farbfotografien wurden sie zwischen 1983 und 1993 rekonstruiert. Seither befinden sich hier auch wieder einige chinoise Sitzmöbel original chinesischer Herkunft und „Chippendalescher“ Art. Letztere wurden aus Mahagoniholz mit vergoldeten Zierelementen im Stil des englischen Rokoko hergestellt und sind in einem Inventar des 18. Jahrhunderts verzeichnet.[572] Zudem sind in den beiden letzten Kammern des Appartements an der Hofseite Wandteppiche mit Darstellungen von Don Quichote erhalten.

Die erste Bewohnerin der frühklassizistischen Raumfolge wurde Königin Luise Amalie Auguste (1776–1810), eine Tochter von Prinzessin Friederike (1752–1782) und Herzog Karl Ludwig von Mecklenburg-Strelitz (1741–1816).[573] Das Aussehen der

[570] Friedrich Wilhelm II. war vier Mal verheiratet und hinterließ mindestens vierzehn Nachkommen. Allein mit Wilhelmine Enicke hatte er vier Kinder. Feuerstein-Praßer 2008, S. 13f.

[571] Das von König Friedrich Wilhelm II. bewohnte Appartement an der Gartenseite wurde später von Friedrich Wilhelm III, bezogen. Vgl. Kühn 1955 Grundriss von Schloss Charlottenburg und Legende, Katalog, o. S.: Sommerwohnung der Könige Friedrich Wilhelm II. und Friedrich Wilhelm III, Raum Nr. 37-41 und Winterkammern in der südöstlichen Raumflucht, Raum Nr. 42-49.

[572] 1754 war das Mustervorlagen-Werk „The Gentleman and Cabinet-Makers’ Director“ von Thomas Chippendale (1718–1779) veröffentlicht worden, in dem der Kunstschreiner seine Entwürfe im englischen „Georgian Style“ erstmals vorstellte, die bis zum Ende des 18. Jhs. an europäischen Fürstenhöfen ähnlich beliebt waren, wie die klassizistischen Möbel von Robert Adams (1728–1792). Göres: Berlin-Brandenburg – Schloss Charlottenburg, in: Wiese (Hg) 2005, S. 122f. – Kühn 1955, S. 81f, Anm. 149.

[573] Nachdem Friederike– von deren 10 Kindern 6 das Erwachsenenalter erreichten– 1782 nach ihrer letzten Niederkunft verstorben war, heiratete Karl Ludwig 1784 Friederikes Schwester, Charlotte von Hessen-Darmstadt, die nach der Geburt eines Sohnes namens Karl im Jahr darauf verstarb. 1786 vertraute der Herzog die Erziehung

jungen, blauäugigen Blondine veranschaulicht etwa ein von Josef Grassi (1758–1738) im Jahre 1802 gemaltes Porträt (Abb. 152). Luise und ihre zwei Jahre jüngere Schwester Friederike erhielten Unterricht in Klavier, Malen, höfischer Etikette, Französisch, Englisch, Deutsch und Geschichte. Bevor ihre Doppelhochzeit mit den Erbprinzen des damaligen preußischen Königs Friedrich Wilhelm II. beschlossen wurde, hatte der Herzog ein Treffen in Frankfurt arrangiert. Der zweiundzwanzigjährige Friedrich Wilhelm und die siebzehnjährige Luise verliebten sich ineinander und wurden am 24. Dezember 1793 im weißen Saal des Berliner Schlosses vermählt. Beim anschließenden Ball machte Luise im kostbar funkelnden, mit Diamantrosen verzierten Kleid aus silberfarbenem Atlas eine hervorragende Figur. Das Kronprinzenpaar, das sich öffentlich bei Spaziergängen zeigte, bezog eine Wohnung im Palais „Unter den Linden“, wo auch der jüngere Prinz Luis und Friederike untergebracht waren.[574]

Nachdem Luise am 15. Oktober 1795 einen Sohn zur Welt brachte, (den späteren König Friedrich Wilhelm IV),[575] wurde die „Prinzessinnengruppe“ präsentiert, ein geschmeidiges, plastisches Doppelporträt der Schwestern, das Johann Gottfried Schadow (1764–1850) im Auftrag von König Friedrich Wilhelm II. in Gips geschaffen hatte.[576] Der Kronprinz und sein jüngerer Bruder erkrankten im Winter 1796 an Diphterie, was Luis nicht überlebte.[577] Am 22. März 1797 brachte Luise Wilhelm (I.) zur Welt, der 1871 zum Kaiser des deutschen Reiches wurde. Den Sommer verbrachten die jungen Eltern in Paretz, wo Friedrich Wilhelm bereits 1795 ein frühklassizistisches Landschloss an der Havel gekauft hatte.[578] Als sein Vater am 16. November 1797 verstarb, übernahm Friedrich Wilhelm III. die Regierungsgeschäfte.

---

seiner Töchter, Luise, Therese und Friederike ihrer Großmutter, Marie Luise (1729– 1818), an, die im alten Palais der Residenzstadt Darmstadt lebte. Feuerstein-Praßer 2008, S. 249ff.

[574] Feuerstein-Praßer 2008, S. 258-264.

[575] Feuerstein-Praßer 2008, S. 271, S. 274

[576] Das in Carrara-Marmor ausgeführte Standbild wurde im September 1797 auf der Akademie-Ausstellung präsentiert. Im Gegensatz zu den meisten Kritikern missfiel Luises Ehemann die Skulptur seiner Frau, daher wurde sie für mehrere Jahre vor den Augen der Öffentlichkeit verborgen, nachdem sie zur Königin erhoben wurde. Das „Prinzessinnen-Denkmal“, das sich heute in der Alten Nationalgalerie befindet, zeigt Luise rechts und Friederike leicht hinter ihr stehend in der damaligen Pariser Mode, mit eng anliegenden Ärmeln, die über einem seidenen Trikot getragen wurden, und hoch gebunden Frisuren. Die naturgetreue Darstellung der „griechischen Kleider“, ohne künstliche Stützen für den Rock, mit nach oben gerutschten Taillen und tiefen Dekolletés, betont die Transparenz der Stoffe, um „antik“ zu erscheinen. Feuerstein-Praßer 2008, S. 272f.

[577] Luis hinterließ seine Ehefrau und drei Kinder. Tatsächlich wurde Friederike im ersten Witwenjahr wieder schwanger und musste daher den Hof in Berlin verlassen. Eduard Vehse/ Heinrich Conrad: Preußische Hofgeschichten – Bd. 4– München, 1913, S. 137ff.

[578] In den 1980er Jahren versetzte man die 1945 geplünderten königlichen Schlossräume wieder annähernd in den Zustand des 18. Jhs. zurück. So wurden etwa die in der Berliner Tapeten-Manufaktur gedruckten Papiertapeten, sowie Bordüren in Gestalt von Weinblättern und Flieder von 1999 bis 2001 rekonstruiert. Feuerstein-Praßer 2008, S. 274f.

Der damals siebenundzwanzigjährige Monarch lebte trotz Amtserhöhung weiterhin mit Luise im Stadtpalais „Unter den Linden“, wo sie über ein Vorzimmer, ein Wohnzimmer, eine Retirade, eine Toilette, eine Garderobe, ein Schlafgemach und sogar, im Gegensatz zum König, einen eigenen Thronsaal verfügte.[579] Im Sommer 1798 reiste das Königspaar durch Pommern, Ostpreußen und zu den neu eroberten Gebieten Polens. Nach ihrer Rückkehr brachte Luise eine Tochter, Charlotte, zur Welt.[580] Von Mai bis Juli 1799 erfolgte eine weitere Huldigungsreise nach Franken und Thüringen, das heißt den westlichen Gebieten des Reiches. Nachdem die, am 14. Oktober 1799 geborene, Tochter Friederike am 30. März 1800 verstorben war, gebar Luise am 29. Juli 1801 Sohn Karl und 1803 „Alexandrine“. Der vierte Sohn namens Ferdinand verstarb am 13. März 1806 mit nur eineinhalb Jahren an Fieber, während Karl überlebte.[581] Als Napoleon Bonaparte/ Napoleon I. aus der Dreikaiserschlacht gegen Österreich und Russland am 2. Dezember 1805 in Austerlitz als Sieger hervorgegangen war, führte König Friedrich Wilhelm seine Armee in den Feldzug, und verlangte von seiner Gemahlin, dass sie ihn begleitete. Luise ermutigte damals die preußischen Truppen:[582]

„Wir müssen da durch. Sorgen wir nur dafür, dass wir mit jedem Tag reifer und besser werden…“[583]

Nachdem der französische Kaiser am 10. Dezember 1806 einige Briefe von Luise veröffentlicht hatte, um sie zu diskreditieren und die preußisch-russischen Heere am 14. Juni 1807 in der Schlacht bei Friedland den französischen Truppen unterlagen, unterzeichnete Zar Alexander I. einen Vertrag, der ihn von seinen Verpflichtungen gegenüber Preußen entband.[584] Kaiser Napoleon I. empfing die Königin später in Tilsit. Ungeachtet ihres diplomatischen Geschicks, ließ er die Vertreter von Preußen und Russland am 9. Juli 1807 einen Friedensvertag unterschreiben, in dem er unter anderem auch die Gebiete einforderte, um die Luise noch ausdrücklich gerungen hatte, und erst im September 1808 zogen die Franzosen aus Berlin ab. Mittlerweile

[579] Brunckhorst 2010, S. 131.
[580] Die nachmalige Alexandra Feodorowna wurde 1825 durch Heirat mit Nikolaus I. Zarin von Russland. Feuerstein-Praßer 2008, S. 277f
[581] Während eines Aufenthaltes in Weimar lernte die einundzwanzigjährige Luise auch Goethe persönlich kennen, dessen Mutter sie sehr schätzte, sowie auch Herzogin Anna Amalia, eine Kusine ihres Gemahls, die den Sohn von „Frau Rat Goethe“ und den jungen Friedrich von Schiller an ihrem Hof förderte. Feuerstein-Praßer 2008, S. 280, S. 282, S. 287f, vgl. Stammtafel S. 244.
[582] Nach der Niederlage von Kaiser Franz II. bei Austerlitz unterzeichneten 16 süd- und mitteldeutsche Fürsten, im Juli 1806, in Paris die Akte des Rheinbundes, um sich das Protektorat des französischen Kaiser zu sichern. Franz II. besiegelte mit dem Abtreten seines Amtes den Untergang des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nationen, blieb aber Herrscher von Österreich. Feuerstein-Praßer 2008, S. 287-290.
[583] Zit. nach Königin Luise von Preußen, Feuerstein-Praßer 2008, S. 308.
[584] Feuerstein-Praßer 2008, S. 292ff, S. 300.

hatte Luise ihre dritte Tochter in Königsberg zur Welt gebracht. Nach fast zwei Jahren im ostpreußischen „Exil“ und der Geburt des siebten Kindes, eines Sohns mit Namen „Albrecht“ kehrte die Königsfamilie am 23. Dezember 1809 in die Residenzstadt zurück. Die anschließenden Sommermonate verbrachte sie in Schloss Charlottenburg, wo sich Luise besonders wohl fühlte und auch Charlotte und Karl geboren worden waren.

Die Familie bewohnte den westlichen Teil des für König Friedrich den Großen erbauten „Neuen Flügels“ von Charlottenburg: Friedrich Wilhelms Räume befanden sich im Erdgeschoss, die seiner Gattin in der Etage darüber.[585] Sie bevorzugten drapierte Stoffe als textile Wanddekorationen ihrer Schlafgemächer, die augenscheinlich von der opulenten Schlafzimmer-Ausstattung der Joséphine de Beauharnais in Schloss Compiège inspiriert wurden, die für die Kaiserin in Frankreich im Empire-Stil gestaltet wurden und auch der damaligen „griechischen“ Kleidermode der Damen entgegenkam. Die einigermaßen theatralische Wirkung französischer Dekorationsformen wurde allerdings durch helle Farben und einem extrem dünnfädig gewebten, weißen Mousselin der aufgebauschten Stofffalten abgemildert. Je nach Lichteinfall absorbiert die seidige Wanddekoration in Luises Schlafzimmer den Farbton Rosa in verschiedenen Nuancen, und zwar aufgrund einer rosaroten Papiertapete darunter (Abb. 153). Der erste Entwurf für das Schlafzimmer der Königin von Karl Friedrich Schinkel (1781–1841) zeigt dagegen ein geschnitztes Prunkbett mit imposantem Baldachin auf vier Säulen und ein umlaufendes Gesims. Doch sie ordnete den aktuellen französischen Stil an und entschied sich für ein französisches Schiffbett, das durch die Verwendung von heimischem Birnbaum-Holz vor allem heller als die französischen Vorbilder umgesetzt wurde. Schinkels erhaltene Skizze stellt ein Bett dar, das mit Genien, die einen traditionellen Betthimmel tragen und Vorhängen, die an Ringen befestigt sind, welche von Eulen gehalten werden (Abb. 154).[586] Das für Luise verwirklichte "Lit-bateau" zeigt dagegen nur einige flatternde Bänder und Girlanden als auflockernde Empire-Motive und kommt zudem ohne die ausgewölbten Kopfenden des französischen Stils aus. Gerade der Verzicht auf ein symbolisch behaftetes Prunkbett bezeugt, dass die Königin damals auf ein von Repräsentationspflichten weitestgehend unbelastetes Familienleben hoffte. Sie verzichtete auf althergebrachte Prunkmöbel und gab einer wohnlichen Einrichtung den

[585] Feuerstein-Praßer 2008, S. 302ff.
[586] Julier 1994, S. 39. – Kühn 1955, S. 91, S. 125f.

Vorzug, denn zur Schlafzimmer-Ausstattung von Luise gehörten auch ein Sofa und sechs gepolsterte Stühle, die verschollen sind. Ein naturalistischer "Himmel", den Johann Harper (1688–1746) in einer Öl-Farben-Palette von Dunkelblau bis zu hellem Blau als Deckenbild des Schlafgemachs ausführte, wurde im Krieg 1943 zerstört. Später wurden die authentischen Nachttische im Biedermeierlichen Stil mit zusätzlichen Exponaten ergänzt, die den gleichen Dekorationsstil dokumentieren, nämlich einer Standuhr und zwei Räuchergefäßen, die ursprünglich aus dem königlichen Palais stammen.[587] Die verschollenen textilen Elemente, das heißt Sitzbezüge und Kissen aus Mousselin, passten vermutlich nicht nur zur Weiß-Rosa-schimmernden Wandbespannung, sondern korrespondierten farblich wahrscheinlich auch mit dem Himmelsblick als Deckenspiegel. Durch den Einsatz verschiedener Stofffarben, die mit Veilchen assoziiert werden können und mit honigfarbenen, biedermeierliche Einrichtung kombiniert wurden, dürfte eine besonders behagliche und feminine Atmosphäre in Luises Schlafgemach geschaffen worden sein, die man sich gegenwärtig nur noch vorstellen kann.

8.3 Frühklassizistische „Burgenromantik“: Die Ausstattung des preußischen Königspaares in Schloss Pfaueninsel

Am Übergang vom „Friderizianischen Rokoko“ zum Früklassizismus ließ König Friedrich Wilhelm II. eine Parkburg im Stil einer Burgruine errichten (Abb. 155). Mit dem kleinen Lustschloss auf der Pfaueninsel in der Havel legte er im Prinzip den „Burgenstil“, dem sich Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth im Felsengarten „Sanspareil“ und im Landschaftsgarten der Bayreuther Eremitage erstmals gewidmet hatte, komprimierter aus.[588] Am südlichen Ende der Insel erbaute der Zimmermeister Johann Gottlieb Brendel für den preußischen König seit 1794 eines der ersten pseudomittelalterlichen deutschen Gebäude, das abgesehen von weißen Fassaden und Türmen als Scheinarchitektur einer ruinenhaften Kastellburg, nur aus mit Steinen ausgefülltem Holzfachwerk besteht.[589] Die ursprüngliche, die beiden Schlosstürme

[587] Die königlichen Schlafgemächer ähnelten einander sehr was ihre damaligen Neugestaltungen betrifft. Im Schlafzimmer des Königs, das heute nicht mehr existiert, dient eine gelbe Papiertapete als Grund der Wände, die durch den zarten Voile der Wandverkleidung durchschien. Nur noch einige Möbel, Porträts und Historienbilder erinnern heute noch an das ursprüngliche Appartement von Friedrich Wilhelm III. Baer 1995, S. 83ff.

[588] Ursula Rathke, Ein Sanssoci am Rhein. Bemerkungen zur Entwicklung der preußischen Burgenromantik am Rhein, in: Krause/ Wagner-Rieger (Hg): Historismus und Schlossbau. Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 28, 1975, S. 97.

[589] Michael Seiler: Die Pfaueninsel. 2000, S. 76.

miteinander verbindende Brücke bestand nur aus Ästen und Knüppeln, bevor sie 1807 durch eine gusseiserne ersetzt wurde.[590]

Die Pfaueninsel war einst der Höhepunkt von Bootsfahrten, die Friedrich Wilhelm II. mit der Gräfin von Lichtenau, geb. Wilhelmine Enke (1752–1820), unternahm. Nachdem er seiner Mätresse bereits bei der Erneuerung der Winterkammer in Schloss Charlottenburg freie Hand gelassen hatte, gestattete er ihr auch den Neubau nach ihrem Geschmack einzurichten. Kurz nach der Vollendung des Schlösschens im Jahre 1797 verstarb Friedrich Wilhelm II. und die Gräfin wurde verbannt, konnte aber 1811– dank Vermittlung durch Napoleon Bonaparte quasi rehabilitiert– nach Berlin zurückkehren. Als Innenraumgestalterin entwickelte die Gräfin durch außergewöhnliche Stuck-Motive insbesondere eine eigene Form der griechischen Antikenrezeption in Schloss Pfaueninsel. Die Wohnräume rufen noch den asymmetrisch ausgeformten Zimmern von Höhenburgen des Mittelalters ins Gedächtnis, deren Umrisse in der Regel den unregelmäßig geformten Felsabschnitten auf denen sie errichtet wurden entsprechen. Die zumindest ähnlich verschachtelt angelegten Räume in der Parkburg erscheinen dadurch, dass sie mit naturfarbenem Holz-Mobiliar und Mosaik-Parkettböden aus einheimischen Hölzern, wie Ahorn und Rüster ausgestattet wurden allerdings besonders wohnlich und exklusiv.

König Friedrich Wilhelm III. und Königin Luise setzten mit ihrer Liebesheirat neue Maßstäbe für die dynastische Heiratspolitik. Der deutsche Maler und Radierer Friedrich Georg Weitsch (1758–1828) malte das junge Liebespaar (Abb. 156), das sich mit ihren Kindern etwa drei bis vier Wochen im Jahr auf die Pfaueninsel zurückzog. Die Königskinder waren höfischer Konventionen entsprechend im „Kavaliershaus“ untergebracht, durften aber viel draußen spielen. Im Schloss übernachteten nur das Königspaar und eine Kammerzofe, die ebenfalls ein eigenes Zimmer erhielt. Königin Luise fügte der Einrichtung, die den Stil des höfischen Direktoriums mit bürgerlichem Interieur vereint, einige Möbel, sentimentale Bilder und biedermeierliche Erinnerungsstücke hinzu. Die Zitzgardinen der Wohnungen gingen 1945 verloren und wurden nicht mehr ersetzt. Abgesehen davon sind das, auch nach dem Tod von König Friedrich Wilhelm III. im Jahre 1840 gepflegte, Schloss und seine Ausstattung im authentischen Zustand bewahrt. Der älteste Schlossbericht bezeichnet das Kleingebäude als „römisches Landhaus“, bezieht sich aber nur auf die

[590] Auch die Jalousien der Fenster stammen aus späterer Zeit. Julier 1994, S. 7.

Innendekorationen. Bemerkenswert ist, dass das Vestibül, mit einer gemalten Kassettendecke von Peter Ludwig Burnat (1762–1817), dem damaligen Zeitgeschmack entsprechend als dorisch eingestuft wurde.[591]

Die Decken der Räume im Hauptgeschoss, die im ersten Inventar aus dem Jahr 1802 als „Konversationszimmer“ aufgeführt sind, wurden höher angelegt als in den „Kavalierzimmern“ im Erdgeschoß. Die größeren von insgesamt neun Zimmern im Schloss wurden mit Trumeau-Spiegeln zwischen den Fenstern ausgestattet. Die Rahmen der Spiegel wurden von Friedrich Heinrich Kambly (1750-1801) geschnitzt, naturalistisch bemalt wurde er allerdings von Johann Carl Wilhelm Rosenberg (1737-1797),[592] einem Berliner Maler und Zeichner. Einige Kammern zeigen auffallend bunt bedruckte Papiertapeten, die so dick sind, dass sie vernagelt wurden.[593] Johann Ephraim Eben (1748–1805), der in einem ähnlichen Stil wie David Röntgen arbeitete, schuf die schlichten und edlen Mahagoniholz-Möbel der Wohnräume. Die Stühle zeigen noch heute unterschiedlich gestaltete Lehnen, die der Kunsttischler auf die übrige Dekoration des jeweiligen Raumes abgestimmt hatte.[594]

Der Korridor des Eingangsbereichs grenzt an das Empfangszimmer und an den südlichen der beiden Rundtürme an. In diesem befindet sich eine hölzerne Wendeltreppe, die ins Hauptgeschoss und darüber hinaus bis zu einer Brücke führt.[595]

Der Empfangsraum wurde durch die Schlösserverwaltung mit Darstellungen des Mausoleums in Charlottenburg von Erdmann Hummel (1812), sowie zwei Gouachen von Christian Daniel Rauch (1814), die das Antlitz der Königin Luise, bzw. den Kopf der Grabskulptur zeigen, als Erinnerungszimmer gestaltet (Abb. 157). In zwei bürgerlich anmutenden Familienporträts des Königspaars, werden Friedrich Wilhelm III. und Luise erkennbar. Stühle mit Pferdehaar-Bezügen stehen, wie damals üblich, entlang der Wände. Der Ofen wird durch Stellschirm verborgen. Links vom anliegenden Flur liegt die Schlafkammer der Gräfin Sophie Marie von Voß, der Oberhofmeisterin des Königspaares, geradeaus gelangt man in das sogenannte „Kavalierszimmer“, dessen Wände mit einer Tapete im Stil Ludwigs XVI. ausgekleidet sind. Über einem Sofa werden eingerahmte Trockenblumen-Stillleben, Geburtstagsgeschenke für König Friedrich Wilhelm III, präsentiert. Heute ergänzt ein

[591] Sangl 2000, S. 65f.
[592] Vgl. Lebensdaten unter www.deutsche-biographie.de
[593] Seiler 2000, S. 76f.
[594] Sangl 2000, S. 66.
[595] Das Treppenhaus wurde von J. C. W. Rosenberg in "rustiker Manier" ausgemalt. Seiler 2000, S. 82.

„Tunnel und Kolosseum“, das heißt ein hölzernes, rouletteartiges Glücksspiel, das ursprünglich zum Inventar des Berliner Schlosses gehörte, die Ausstattung.

Im anschließenden „Teesalon“ (Abb. 158) dokumentiert noch das biedermeierliche Prunkmöbel-Ensemble eines Ebenisten, das aus einem Tisch, zwei Ottomanen und mehreren bequemen Sesseln besteht, die damals aktuellen Komfort-Ansprüche. Die Wände sind mit 29 gerahmten allegorischen Reliefs dekoriert, die Johann Peter Echtler (1739–1815) im griechisch-antikisierenden Stil stuckierte. Die große Terrakotta-Statue der Pomona in der Nische über dem Kamin erhielt durch den Bildhauer Philipp Rode einen Schlot im Inneren, um als Rauchfang zu dienen. Die römische Göttin der Baumfrucht versinnbildlicht den Herbst als Jahreszeit, mit ihrem charakteristischen Füllhorn und zwei Putten als Begleitung. Sowohl die Allegorie als auch der Aufsatz des prunkvollen Spiegels, mit dekorativen Emblemen der Gartenkunst, wurden mit ländlicher Idylle in Verbindung gebracht.[596]

Neben dem Salon befindet sich der nördliche Turm mit dem runden „Otaheitischen Kabinett“, das auch "Südsee-Zimmer" genannt wurde. Die Raumgestaltung orientierte sich an der um 1800 in Bernardin Saint-Pierres (1737–1814) Roman "Paul et Virginie" gerühmten heilen Welt der Tropen und des "edlen Wilden".[597] P.L. Burnat malte das Turmzimmer als Bambus-Pavillon nach Haitianischem Vorbild aus (Abb. 159). Der Landschaftsmaler Peter Ludwig Lütke (1759–1831) führte allerdings die vier illusionistischen Ausblicke auf die tropisch verfremdete Pfaueninsellandschaft auf Leintuch aus, die von den realen Fenstern und der Tür unterbrochen werden. Zu sehen sind in der Ferne mit Ausschnitten der Havel vor allem das Schloss selbst und das Marmorpalais inmitten von Palmen, Ananasfrüchten und Papageien. Das aus neun verschiedenen einheimischen Holzarten angefertigte Parkett ähnelt in seinem Ornament einem gespalteten Palmenstamm, dessen Zentrum ein Rundtisch aus Pappelholz bildet. Von der Kuppel hängt eine bronzene Lampe mit weißer Glasschale.

Im Obergeschoss nimmt der Festsaal zwischen den Türmen im Südwesten und Südosten die ganze Breite und die halbe Tiefe des Schlosses ein (Abb. 160). Die mit Furnieren und Schnitzwerk aus fünfzehn verschiedenen Baumarten aufwendig boisierten Wände werden von sieben hohen Rundbogenfenstern unterbrochen. Die

[596] Seiler 2000, S. 79f.

[597] Im Keller unter dem nördlichen Turm war ein, heute vermauerter, Zugang zum See. Dieser Gang wurde hauptsächlich zum Wasserholen genutzt. Im Keller befanden sich auch die Kaffeeküche und die Silberkammer, welche nicht zu den heute der Öffentlichkeit zugänglichen Räumen zählen, ebenso wenig wie die Dachkammern in den Türmen und die Brücke. Seiler 2000, S. 82, S. 85.

Pilaster wurden mit einer marmorähnlichen Maserung aus Schwarzpappelholz-Furnier dekoriert. Die ionischen Kapitelle imitieren das Formenrepertoire eines römischen Landhauses, als nächst höhere Ordnung zum unter dem Saal gelegenen "pseudodorischen" Vestibül. Der reich dekorierte, Marmorkamin; der biedermeierliche Ottomane und ein Mahagoni-Konsoltisch mit einer Platte aus zweierlei Sorten Marmor, ergänzen die prunkvolle Ausstattung.[598] Die Decke zeigt drei Gemälde des Berliner Hofmalers Johann Christoph Frisch (1738–1815): Das Zentrum schmückt eine Kopie nach Guido Renis (1575–1642) „Aurora“, dem verehrungswürdigen Wandfresko im Casino des „Palazzo Rospigliosi“. Neben ihr sind Apollo und Hyacinth“ sowie „Jupiter, der Ganymed raubt“ zu sehen, wobei mit diesen Darstellungen die bedeutenden Fresken von Paaren Annibale Carracis (1560–1609) im „Palazzo Farnese“ nachempfunden wurden. Die Marmorreliefs von den Gebrüdern Wohler über den Türen stellen „Urania und Sokrates“; „Homer und Klio“; „Amalthea und der junge Jupiter“ sowie „Rhea und Saturn“ dar.[599]

Ein Tafelklavier und das Notenpult von König Friedrich Wilhelm II. vergegenwärtigen noch die Funktion des Raumes als Musikzimmer und waren 1780 von Johann Gottlob Wagner (1741–1789) hergestellt worden. Zwei schillernde böhmische Kronleuchter aus handgeschliffenen Bergkristallen runden sein prunkvolles Erscheinungsbild ab. Das nachfolgende Zimmer im anliegenden Turm diente König Friedrich Wilhelm III. als Schreibkabinett. Bemerkenswert ist, dass er die geschwungenen Biedermeier-Möbel, die Bortentapeten und vierzehn Aquarelle von Giovanni Volpato (1735–1803), die noch zur ersten Schlossausstattung zählen, beibehielt, ebenso wie die Ansichten der vatikanischen Museen, welche eigentlich an die Italienreise der Gräfin Lichtenau erinnern. Der von David Hacker, einem Schüler des Kunsttischlers David Roentgen, angefertigte Schreibtisch, stammt dagegen aus der Zeit Königin Luises.[600] Die beiden Zimmer, die sich nach Osten hin an den Festsaal anschließen, wurden mit ostindischem Zitz ausgekleidet. Auch die Stühle und das Sofa des sich nordöstlich anschließenden Zimmers, das als Garderobe diente, sind mit Kattun bespannt, einem dicht gewebtem Baumwollstoff. Während die Pfaueninsel durch eine realistische

[598] Seiler 2000, S. 77-80, S. 82.
[599] Seiler 2000, S. 82.
[600] David Roentgen hatte die 1750 in Neuwied gegründete Manufaktur seines Vaters Abraham Roentgen (1711–1793) fortgeführt, und den Betrieb seit 1780 um weitere Niederlassungen in Berlin und Paris erweitert. Ähnlich kostbare „Roentgen-Möbel“ mit „Marketerien“ (fr. Marquetrie), das heißt aus verschiedenen Holzsorten, Elfenbein und Perlmutt gestalteten Mosaiken, werden im „Roentgenmuseum“ in Berlin gezeigt. Seiler 2000, S. 84f. – Göres 2005, S. 144.

Ansicht vergegenwärtigt wird, die von Wilhelm Barth 1806 ausgeführt wurde, zeigt ein bunt bemalter Pfeilerspiegel ihr Emblem als Bekrönung, das heißt einen farbig gefassten Pfau.[601] Die Installation einer Toilettenkammer mit Leibstuhl hinter einer schmalen Tapetentür und die märchenhafte Spiegel-Dekoration belegen noch eine gewisse Orientierung an Ausstattungen in Barockschlössern bzw. das Festhalten an traditionellen Vorstellungen des Ancien Régime, anstatt an französischen Musterbeispielen für zeitgemäße Einrichtungen im Sinne Diderots, einem der führenden Enzyklopädisten, dem etwa Madame de Pompadour zur Seite gestanden hatte und der von König Friedrich II. von Preußen 1751 in die Königliche Akademie der Wissenschaften aufgenommen worden war.[602]

In der Schlafkammer von König Friedrich Wilhelm II, zu der man rechter Hand durch den anliegenden Flur gelangt, mutet die Ausstattung mit Feldbett, einem Nachttisch und einem Stuhl beinahe bürgerlich an, was durch kostbare Tapeten und einem kompliziert gemusterten Parkettfußboden ausgeglichen wird. Den Abschluss der Raumfolge bildet ein größeres Schlafzimmer, am Ende des Korridors, in dem sich auch heute noch das Mahagoni-Bett von Königin Luise befindet (Abb. 161). Das Schnitzwerk des kleinen Bettes zeigt ein Eichenlaub-Motiv, das von einem Potsdamer Bildhauer, nämlich Johann Christian Angermann (gest. 1777), gestaltet wurde. Die Tapete aus ostindischem Zitz-Stoff veranschaulicht Pfingstrosen und Blaumeisen. Ähnliche Vogel-Motive zieren auch die Wände der angrenzenden Schlafkammer des Königs und waren um 1800 sehr beliebt.[603] Die vergoldete Bekrönung des hier ausgestellten großen, buntbemalten Spiegels und die Kamindekoration zeigen reich ornamentierte Jagdmotive.[604] Die Wiederholung des Tapetenmusters im Lack-Dekor einer weiß lackierten Bank und passenden Stühlen generiert hier ein stimmiges Klangbild, das dazu einlädt, auch einzelne romantische Details wahrzunehmen. Königin Luise schätzte offenbar bunte Papiertapeten in ihren klassizistischen Räumlichkeiten, die mit diversen ansprechenden Naturmotiven in ausdrucksstarken Farben seit 1800 liebevoll von Hand bedruckt wurden. Auch in Schloss Paretz an der Havel und im Schlösschen auf der Pfaueninsel bezeugen die dicken und durch

[601] Seiler 2000, S. 85.
[602] Thilo Schabert, Diderot, in: Arno Paruzzi: Aufklärung und Materialismus im Frankreich des 18. Jahrhunderts. München 1968, S. 99-131.
[603] Ein gewisses Abklingen althergebrachter Vorstellungen an deutschen Fürstenhöfen spiegelt die Tatsache, dass selbst das Schlafzimmer des Königs damals Tapeten mit romantischen Naturmotiven erhielt. Wünschenswert wäre die Restauration der historischen Tapeten in den fürstlichen Schlafzimmern, die heute sichtbare Eisenoxid-Schäden aufweisen.
[604] Sangl 2000, S. 69.

Bordüren in Szene gesetzten historischen Tapeten aus Berlin, ein einladend sommerliches Flair in Luises ehemaligen Wohnräumen.[605]

Königin Luise wurde von zeitgenössischen Künstlern und Dichtern zu einer idealen Identifikationsfigur für Preußen ohne individuelle Merkmale hochstilisiert. Dadurch erwirkte die volkstümliche Königin, nachdem die Frauen der Hohenzollern einhundert Jahre lang in den Hintergrund getreten waren, die Rückkehr des weiblichen Elements in das dynastische Leben des preußischen Königreichs und der öffentlichen Wahrnehmung. Für Luise wurden postum jedenfalls mehrere Gedenkstätten gestaltet, obwohl sie, im Gegensatz zu vormaligen preußischen Königinnen des 17. Jahrhunderts, keinen eigenen Hof besaß und ihre weibliche Herrscherrolle im Wesentlichen auf die Eigenschaften der treuen Ehefrau und perfekten Mutter beschränkt war:[606] Nachdem sie am 19. Juli 1810 im Alter von dreiunddreißig Jahren an Herz- und Lungenversagen in Schloss Hohenzieritz verstorben war,[607] wurde ihr „Sterbezimmer“ 1813 als „Erinnerungsraum“ gestaltet. König Friedrich Wilhelm II. ließ 1810 ein Mausoleum im Park von Schloss Charlottenburg durch Heinrich Gentz und Karl Friedrich Schinkel errichten. Hier steht der marmorne Sarkophag von der als „preußischen Patriotin“ verehrten Königin, den Christian Daniel Rauch zwischen 1811 und 1814 gestaltete und mit ihrem Porträt plastisch ausschmückte. Bemerkenswert ist, dass auch der Empfangsraum in Schloss Pfaueninsel 1815 als Erinnerungszimmer gestaltet wurde, mit einem Bild von Rauchs Porträt der Königin, die gleichsam als „Schönheitskönigin“ präsentiert wird.[608] 2010 stellte man anlässlich ihres 200. Todestags, die „Louisen-Route“ als touristische Attraktion vor, die zehn Aufenthaltsorte der preußischen Königin umfasst, um ihr Andenken zu bewahren.

[605] Sangl 2000, S. 68.
[606] Feuerstein-Praßer 2008, S. 247f.
[607] Ihr Paradesarg, mit einem schwarz goldenen verzierten Baldachin, der die Leiche unter einem schwarzen Tuch verbarg, auf dem die Krone der Königin präsentiert wurde, war drei Tage in Schloss Charlottenburg zu besichtigen. Er wurde am 30. Juli 1810 im Dom in einer Sakristei beigesetzt, später aber in das, von Heinrich Gentz und Karl Friedrich Schinkel neu gestaltete, Mausoleum im westlichen Teil des Charlottenburger Schlosspark überführt, in dem 1840 auch ihr Gemahl, Kaiser Wilhelm I. (1797–1888) und Kaiserin Augusta (1811–90) bestattet wurden. Feuerstein-Praßer 2008, S. 293, S. 297ff, S. 302, S. 306f.
[608] Feuerstein-Praßer 2008, S. 247f.

9. Herzogin Anna Amalia von Sachsen-Weimar-Eisenach und ihr neuklassizistisches Parkschloss in Tiefurt

Anna Amalia von Braunschweig-Wolfenbüttel (1739–1807) war eine wichtige Vertreterin des „Aufgeklärten Absolutismus“ und trat insofern als „Role-Model“ in der klassizistischen Weimarer Zeit in Erscheinung– vor allem in ihrem eigentlich eher beschaulich anmutenden Landsitz in Tiefurt. Sie wurde am 24. Oktober 1739 als fünftes Kind des Herzogspaares Philippine Charlotte von Preußen (1716–1801) und Karl I. von Braunschweig-Wolfenbüttel (1713–1780) geboren. Wie ihre Mutter, eine Hohenzoller Prinzessin und Schwester des späteren König Friedrich II, so erhielt auch Anna Amalia den für Töchter des Hochadels standardisierten Unterricht im Rechnen, Schreiben, Geographie, Politik und Geschichte im Wolfenbütteler Schloss. Ihre Lehrer Johann Friedrich Wilhelm Jerusalem und Matthias Theodor Christoph Mittelstädt vermittelten die protestantischen Traditionen des Braunschweiger Hauses durch religiöse Texte in den Sprachen Deutsch und Französisch. Sie erlernte, wie für Prinzessinnen üblich, Tanzen und Klavierspielen, wurde aber auch im Fach Hauswirtschaft unterwiesen, was für den damaligen Adel eher ungewöhnlich war. Anna Amalia spielte Cembalo, Flöte und Harfe. Später erlernte sich noch das Gitarrenspiel. Mit sechzehn Jahren wurde die Prinzessin am 16. März 1756 mit dem zwei Jahre älteren Herzog Ernst August II. Constantin von Sachsen-Weimar-Eisenach (1737–1758) verheiratet, der am 28. Mai 1758 verstarb, so dass er die Geburt des zweiten Sohnes Friedrich Ferdinand Constantin (1758–1793 nicht mehr erlebte. Die damals erst achtzehnjährige Herzogenwitwe übernahm ab dem 30. August 1759, entsprechend der testamentarischen Verfügung ihres Gemahls, die obervormundschaftliche Regierung in den Herzogtümern Weimar und Eisenach.[609] Anna Amalia, die bis zur Volljährigkeit ihres ältesten Sohns Karl August am 3. September 1775 regierte, wurde 1769 vom dänisch-deutschen Hofmaler Johann Ernst Heintz (1731–1794) in einer eleganten Gaderobe porträtiert (Abb. 162). Während ihrer Legislatur verbesserte sie das Schulwesen, die Straßenbefestigungen und das Abwassersystem in Weimar. Mit der Einführung eines „Hebammengroschen“ für die Einrichtung eines Geburtshauses und Ausbildung von Hebammen machte sich die Herzogin sicherlich nicht nur Freunde, da dieser Beruf einst als anstößig galt. Es kam deswegen sogar zu kriegsähnlichen Aufständen, die am 6. Mai 1774 in einen Brand im

[609] Joachim Berger: Anna Amalia von Weimar: Eine Biographie, C.H. Beck (Hg), München 2006.

Weimarer Schloss mündeten. Daher wurden der Wittumspalais und die Ettersburg zu Anna Amalias bevorzugten Aufenthaltsorten.[610] Nachdem der zweitgeborene Sohn, der das bescheidene „Tiefurter Kammergutpächterhaus“ bewohnte, eine militärische Laufbahn eingeschlagen und im Frühjahr 1781 zu einer längeren Auslandsreise aufgebrochen war, nahm sich die Herzogin des „Schlösschens“ an (Abb. 163). Hier verbrachte sie die Sommermonate und gründete das „Journal Tiefurt“,[611] von dem 47 Exemplare in den darauffolgenden drei Jahren herausgegeben wurden. Elf Handschriften pro Ausgabe waren nur für den engsten Kreis der Herzogin bestimmt, mit Beiträgen von Herder und Goethe u.v.a.

Anna Amalia bildete mit ihren erlesenen Gesellschaften die Basis für Weimars geistigen Einfluss in der klassischen Epoche. Am Hof der Herzogin wurde die Hoffähigkeit, die ursprünglich nur dem Adelskreis und dem Offiziersstand gebührte, auch auf Mitglieder der Ständeversammlung oder Träger hoher Hausorden übertragen. Seit 1763 empfing Anna Amalia daher Künstler und Gelehrte nicht adeliger Herkunft an ihrem Hof, etwa Alexander von Humboldt (1769–1859), die Schriftsteller Jean Paul (1763–1825) und Guillaume Th. F. Raynal (1713–1796), den deutschen Übersetzer Johann Joachim Christoph Bode (1731–1793), die Maler Adam Friedrich Oeser (1717–1799) und Georg Melchior Kraus (1737–1806), den Archäologen Karl August Böttiger (1760–1835), den Hofrat Christian Jagemann (1735–1804), den Dichter Johann Heinrich Voß (1751–1826), u.v.m. Zudem zählten die Autoren Johann Karl August Musäus (1735–1787) und Christoph Martin Wieland (1733–1813) als Erzieher ihrer beiden Söhne zur Hofhaltung Anna Amalias. Wieland stand ab 1772 Anna Amalia zu Diensten und war von 1775 bis zu ihrem Tod Kammerherr, bzw. stellvertretender Hofmeister der Herzoginwitwe.[612]

Ab 1774 begann Anna Amalia mit dem Verfassen ihrer Autobiographie, die jedoch verschollen ist. Für das von ihr gegründete *„Journal von maka“* übersetzte sie die Geschichte von Amor und Psyche aus dem Italienischen. 1775 folgte Goethe der Einladung des jungen Herzogs Karl August nach Weimar und blieb bis zu seinem Tod

[610] Gerhard R. Kaiser: Tiefurt- Literatur und Leben zu Beginn von Weimars großer Zeit, Göttingen 2020.
[611] Hans Wahl: Tiefurt. Weberschiffchen-Bücherei. Nr. 19, Leipzig 1936, S.59f.
[612] Diese Leistung wurde von Anna Amalias Zeitgenossen irrtümlich ihrem Sohn Karl August zugesprochen. Dagegen spricht zum einen, dass sie noch bis 1775 stellvertretend für den Erbprinzen, als dessen Vormund, regierte. Andererseits verdankte Karl August seinen hohen Bildungsgrat zu einem großen Teil der hervorragenden Erziehung, die ihm seine Mutter hatte zukommen lassen. Die zeitgenössischen Berichte entsprechen eher der damaligen Vorstellung, dass es sich weder für eine Frau, noch für eine Fürstin geziemte, sich auf intellektuelle Weise hervorzutun, was bei der Evaluierung der Geschichte berücksichtigt werden sollte. Friedrich Menzel: Schloss Tiefurt. Weimarer Nationale Forschungs- und Gedenkstätten. Weimar 1978, S. 8.

1832. Der Dichter, der mit „Die Leiden des jungen Werthers“ 1774 schlagartig berühmt geworden war, nahm oft an den Gesellschaften der damals 36 jährige Herzoginmutter und Witwe teil, bei denen oft musiziert und gedichtet wurde. Anna Amalie, die sich mit Goethe vor allem aufgrund ihres gemeinsamen Interesses an Italien verbunden fühlte, wurde zu seiner Förderin und ließ ihn sogar fünf Jahre nach dessen Dienstantritt am herzoglichen Hof adeln. Heute ist die Herzogin vor allem dafür bekannt, dass sie die Bibliothek in Weimar, heute „Herzogin Anna Amalia Bibliothek“ (HAAB) genannt,[613] allen Bürgern im „Grünen Schloss“ zugänglich gemacht hat und gleichsam auch die Original-Ausgabe der „Lutherschen Bibel“. Allerdings hatte sie eine Sinfonie (1765), ein dreiteiliges Oratorium (1768), eine Vertonung von Goethes Singspiel „Erwin und Elmire“ (1776) und ein Divertimento (um 1780) komponiert sowie eine musiktheoretische Schrift im Jahre 1799 verfasst, die leider verschollen ist.

Da es damals hauptsächlich Männern oblag, sich kulturell zu betätigen, stammten die vergleichsweise wenigen Frauen, die von Anna Amalia eingeladen wurden, überwiegend aus adligen Verhältnissen, waren verwitwet oder lebten nur zeitweilig getrennt vom Ehemann, wenn dieser etwa zu auswärtigen militärischen Diensten berufen worden war. Zu den weiblichen Gästen zählten, abgesehen von der Hofdame Charlotte von Stein, die Schriftstellerinnen Madame de Staël (1766–1817) und Sophie La Roche, die Sängerin Corona Schröter sowie Regina Schlick-Sacchi, eine Geige und Gitarre spielende Italienerin.[614] Mit grandiosen Festen, Redouten (Maskenbällen), Vorleserunden, Vorträgen, Kammerkonzerten und Theatervorführungen wurde die Hofhaltung der Herzogsmutter zum kulturellen Zentrum Weimars. Insbesondere das „Liebhabertheater“, das nach der Zerstörung des Hoftheaters durch den Brand notwendig geworden war und bei dem Laienschauspieler zum Teil für ihren eigenen Auftritt bezahlten, erfreute sich zwischen 1776 und 1780 großer Beliebtheit.

Erst nachdem Herzog Karl August 1790 die Geselligkeitsformen am Hof mit Unterstützung von Goethe professionalisierte und seine Mutter fortan ausschloss, verlor der Musenhof Anna Amalias seine Bedeutung als Instanz der Weimarer Bildung. Die Herzoginmutter distanzierte sich von Schiller und von Goethe, der sich in Weimar als Poet, Naturforscher und Minister etablierte, indem sie dem Klassizismus-Konzept das gesellige Ideal einer Bildung entgegensetzte, die zwar die Entfaltung

[613] Michael Knoche (Hg): Herzogin Anna Amalia Bibliothek. Kulturgeschichte einer Sammlung. München 1999.

[614] Regina Schlick-Sacchi war als einzige (festangestellte) Frau Mitglied des Gothaischen Hoforchesters und eine absolute Ausnahmeerscheinung. Die außergewöhnliche Musikerin dirigierte und komponierte, aber sämtliche Werke von ihr sind verschollen. Menzel 1978, S. 8ff.

künstlerischer Fähigkeiten erstrebte, dabei aber vor allem den (hobbymäßigen) Genuss und den Unterhaltungswert in den Vordergrund stellte. Sie erlernte Englisch, Italienisch und Griechisch und nahm Zeichenunterricht.

1788 war die Herzogin begleitet von einigen Personen ihrer Suite zu einer Italienreise aufgebrochen. Gemeinsam mit ihrer Hofdame Luise von Göchhausen erfreute sich Anna Amalia an Sehenswürdigkeiten Italiens. In Neapel und Rom führte sie sogar musikalische Salons ein, auch, weil sie eine enge Freundschaft mit dem Erzbischof von Tarent, Giuseppe Capecelatro, verband. Nach ihrer Rückkehr verbrachte Anna Amalia wieder regelmäßig die Sommer in ihrem Landschloss in Tiefurt. Mitte Oktober 1806 musste die Herzogin notgedrungen vor den französischen Truppen flüchten. Kriegsplünderung und Kriegszerstörung beendeten die ursprüngliche Schlossgeschichte Tiefurts. Gegen Ende des Monats konnte Anna Amalia jedoch wieder nach Weimar zurückkehren. Nach nur zwei Jahren Ehe mit Ernst August II, die durch seinen frühen Tod im Alter von 20 Jahren endete, hatte sie nie mehr geheiratet. Nur wenige Monate später, am 10. April 1807, verstarb die ehemalige Regentin 67-jährig im Weimarer Palais als Herzogwitwe.[615]

Obwohl Anna Amalia wesentlich „(…) zur Bildung einer Gesellschaft von Künstlern und Kunstbegeisterten (beigetragen hat), deren Anregung und Teilnahme die großen Dichter manches verdankten,“[616] wurde sie und ihr Musenhof erst postum, durch die 1807 von Goethe verfassten Grabinschrift „Erhabenes verehrend, Schönes genießend, Gutes wirkend“, überregional bekannt. In den Weimarer Archiven sind viele ihrer Briefe und Dokumente mit zeitgeschichtlichem Charakter bewahrt, die Informationen zu den wichtigsten Ereignissen und Strömungen zu ihrer Zeit enthalten. Noch im Jahre 1823 regte der damals vierundsiebzigjährige Goethe den Schriftsteller Johann Peter Eckermann (1792–1854) an, sich mit Tiefurt zu befassen und eine detaillierte Schlossgeschichte niederzuschreiben, letztlich jedoch setzte sich keiner der beiden Dichter literarisch mit Anna Amalias „Musenhof“ auseinander,[617] dessen vergleichsweise schlichte Ausprägung Schloss Tiefurt bis heute dokumentiert.

[615] Für Anna Amalia kam, zumindest bis zur Volljährigkeit ihrer Söhne, eine erneute Heirat wahrscheinlich schon deshalb nicht in Frage, weil damit der Verlust der Vormundschaft für ihre Kinder verbunden war. Sigrid Anger: Schloss Tiefurt. Theo Piana (Hg) Goethe-Nationalmuseum und klassische Stätten, Weimar 1955, S. 20.

[616] Zit. nach Sigrid Anger, in: S. Anger: Schloss Tiefurt. Theo Piana (Hg) Goethe-Nationalmuseum und klassische Stätten, 1955, S. 12.

[617] Goethe hatte diesbezüglich zehn bis zwölf Gedichte in abwechslungsreichen Versarten empfohlen, Eckermann hat dagegen eine Prosaerzählung schreiben wollen. Sigrid Anger: Schloss Tiefurt. 1955, S. 22.

9.1 Biedermeierliche Wohnräume und Ausstattungen der geistvollen Herzogin

Die Schlossanlage wird von der Ilm zu drei Seiten abgegrenzt und liegt in der Nähe des gleichnamigen Ortes. Im Gegensatz zu den anderen beiden Sommersitzen des Weimarer Herzogenhaus, dem sogenannten Belvedere südlich von Weimar und der etwa 10 Kilometer von Schloss Tiefurt entfernten Ettersburg, handelt es sich um ein sehr schlichtes „Schloss“, was daran liegt, dass es 1580 als Wohnhaus für den Kammergutpächter errichtet worden war, im nahe bei Weimar gelegenen kleinen Ort Tiefurt. Das Gebäude wurde um 1772 erneuert und diente nach dem verheerenden Brand des alten Weimarer Schlosses, der Wilhelmsburg, als zusätzlicher Aufenthaltsort für die Fürstenfamilie. 1776 erfolgte der offizielle Einzug Prinz Konstantin von Weimar (1758–1793). Ursprünglich dienten nur Sandsteinplatten, Estrich und Holzdielen als Fußböden der herzoglichen Wohnräume. Herzogin Anna Amalia ist die klare Gliederung der Raumwände in Sockelzone und rechteckige Felder zu verdanken, die sie oft grün anstreichen ließ. Dementsprechend wurden die wohnlichen Schlossräume von 1979 bis 1981 neu gestrichen, um der einstigen Gestaltung wieder gerecht zu werden. Manches Holzmöbel der biedermeierlichen Ausstattung, das auf Karl Friedrich, das heißt Anna Amalias Enkel, verweist, wurde im Zuge der damaligen Restaurierungsarbeiten entfernt, während andere Exponate wieder zurück an seinen Ursprungsort gelangten. Heute finden sich hier jedenfalls Rokoko- und Louis-Seize-Möbel– darunter vor allem solche, die den „Zopfstil“ dokumentieren– ebenso wie Stilmöbel des Klassizismus und Empire.[618]

Im Korridor des Erdgeschosses erinnert heute nichts mehr an das Tiefurt von einst, abgesehen von einer überlebensgroßen Skulptur der Ariadne. Im Flur des oberen Stockwerks werden dagegen Vollkörperabgüsse von antiken Plastiken präsentiert, die größtenteils auch schon zu Lebzeiten der Herzoginmutter hier aufgestellt waren: Eine römische Priesterin und Hygieia, die Göttin der Gesundheit, beim Tränken einer Schlange. Dazu kommen die Repliken antiker Köpfe, Seneca, Homer, Demosthenes, Laokoon und der Apoll von Belvedere.[619] Die im Schloss vielfach präsentierten antikisierenden Abgüsse spiegeln den humanistischen Bildungsanspruch der literarischen Tiefurter Gesellschaft unter der Herzogin.

Anna Amalias ehemaliges Appartement beginnt auf der linken Seite des Flures im Obergeschoss mit dem 1790 eingerichteten Speisezimmer, dem zugleich größten

[618] Menzel 1978, S. 3f.
[619] Sigrid Anger: Schloss Tiefurt. Weimar 1955, S. 47f.

Raum im Gebäude (Abb. 164). Zehn bequeme Stühle mit muschelförmigen Rückenlehnen vergegenwärtigen noch die berühmten Tafelgesellschaften zur Zeit der Herzogin. Der zu diesem Ensemble zugehörige runde Speisetisch ist verschollen. Er dürfte verbaliter illustre Runden an ihrem Hof gefördert haben, denn seine Kreisform zog die Aufmerksamkeit anwesender Personen auf die Raummitte als Zentrum höfischer Kommunikation, während sie das Zimmer zugleich wirkungsvoll optisch vergrößerte.[620] Die Polstermöbel erhielten erst im Zuge von Restaurierungsmaßnahmen bordeauxrote Moiré-Bezüge als Ersatz für braune und schwarze Moiré-Stoffe, die sie eben aufgrund ihrer, sozusagen neutralen, Einfärbung ursprünglich vor allem als einladend bequeme Sitzgelegenheiten charakterisierten.[621] Im sogenannten Schenktisch, einer langen, grün gestrichenen Anrichte mit Wasserspender und Spülbecken, konnten zur Zeit des Prinzen Constantin Blechkisten mit Eis, etwa zur Kühlung von Getränken, aufbewahrt werden (Abb. 165). Die Speisen selbst wurden in der Küche im Erdgeschoss des Nebengebäudes zubereitet, die für Besucher heute nur vom Hof aus zu erreichen ist. Sie verfügt über einen gemauerten Herd in der Raummitte und einen hohen Kamin. Hier wurden kupferne Kessel und Töpfe, sowie Küchengerät aus Ton, Kupfer, Zinn und Holz aus dem herzoglichen Besitz des 18. Jahrhunderts zusammengetragen. Dazu kommen Porzellanservices aus Thüringen und Meißen, mit Strohblumen- und Zwiebelmotiven. Auch einige Schaugerichte aus Porzellan haben sich bewahrt, plastische und kolorierte Nachbildungen von Gemüse, Obst, Fleisch und Fisch, sowie Brot und Kuchen.[622] Im Speisezimmer hat sich dagegen ein Fürstenberger Speiseservice mit Verzierungen im chinesischen Stil erhalten, eine Spezialität aus der von Anna Amalias Vater, Herzog Karl I, 1747 in Braunschweig gegründeten Porzellanmanufaktur. Auf dem Konsoltisch ist auch eine, um 1770 gestaltete, Deckelvase mit Landschafts- und Vogelmotiven zu sehen, die der gleichen Manufaktur entspringt. Das auf der Eckétagere präsentierte Porzellan wurde dagegen zwischen 1700 und 1750 in China hergestellt. Auf den Konsolschränken werden Alabasterbüsten von italienischen Dichtern, darunter auch Dante Alighieri (1265–1321) und Torquato Tasso (1544–1595), präsentiert. An den Wänden hängen eingerahmte rote Radierungen nach Bildern von Angelika Kauffmann, sowie blau kolorierte Farbstiche von einem französischen Kupferstecher,

[620] Menzel 1978, S. 7.
[621] Anger 1955, S. 50.
[622] Menzel 1978, S. 17.

nämlich Nicolas Dorigny (1658–1746), der die antike Mythologie von Amor und Psyche wiedergab, und zwar nach Fresken von Raffaelo da Urbino, kurz Raffael (1483–1520), die jener für den Gartensaal der „Villa Farnesina“ in Rom erschaffen hatte. Die Büsten und Bilder bezeugen noch das hohe Bildungsniveau und den feinen Geschmackssinn der Herzogin, die ihren geistigen Horizont stets erweiterte, wie quasi auch das Dekorationsmotiv des ovalen Tabletts von ihrem Serviertisch dokumentiert, das eine italienische Landschaft in Lackmalerei vor Augen führt. (Eventuell stammt dieses Möbelstück aus der Lackwaren-Manufaktur der Familie Stobwasser, die 1763 in Braunschweig gegründet wurde und bis 1863 dort bestand). Der große kupferne Ofen wurde durch den Jenaer Schmied C.G. Pflug im klassischen Stil gestaltet und zählt noch zu den ersten Ausstattungsgegenständen, mit denen Anna Amalia das Schloss erneuern ließ. Hier, wie auch in anderen Zimmern des Schlosses, gehört zudem eine aus Holz geschnitzte, bemalte und vergoldete Lampe aus der Zeit um 1800 zur Raumausstattung. Die Bespannung der Holzdielen mit in Ölfarbentechnik bemalter Leinwand, wie sie sich auch in anderen Räumen des Schlösschens bewahrt ist, erfolgte 1828.[623] Die Ornamente dieser Fußböden wurden von pompejischen Mosaikböden oder Steinböden italienischer Renaissancepaläste inspiriert, ebenso, wie die Marmorimitationen des Treppenhauses.

Das folgende Kaminzimmer (Abb. 166) richtete die Herzogin mit hellen Birnbaumholz-Möbeln ein, die zur unbeschwerten Atmosphäre des recht kleinen Raums beitragen. Das Sofa, die Stühle und ein Tisch bilden ein Ensemble im klassizistischen Stil. Hinzu kamen zwei um 1750 geschnitzte Rokoko-Eichenholztische mit Fayenceplatten in der Art süddeutscher Intarsien, die galante Gesellschaften im Park zeigen.[624] Vor hellen, gelblichen Tapeten hebt sich die Feuerstelle besonders ab, mit einem Spiegel an der Wand darüber. An den Wänden hängen acht aufgeklebte, französische Kupferstiche mit Landschaften. In der Dekoration der Bilderrahmen wurde das strenge klassizistische Muster wiederholt, das den oberen Abschluss der Raumwände verziert. Auch bildhauerische Werke dienen hier als dekorative Ausstattungselemente, wie eine große Statue von der mit Weinlaub bekränzten und eine Theatermaske haltenden „Melpomene“, aus der Zeit Anna Amalias. Sie brachte die römische Muse der tragischen Dichtkunst anscheinend mit Fritz von Stein (1772–1844) in Verbindung, (mit dessen Mutter, Charlotte von Stein, Goethe befreundet war), jedenfalls ließ sie

[623] Sangl 2000, S. 107.
[624] Menzel 1978, S. 7ff.

eine Skulptur des Kammerassessors, die aus der Werkstatt des Weimarer Hofbildhauers Martin Gottlieb Klauer (1742–1801) stammt,[625] gleich daneben aufstellen.

Ein weiterer Salon diente mit den bewährten klassizistischen Birnbaumholz-Stühlen und Musikinstrumenten Anna Amalias, einem 1783 von Gabriel Buntebart (gest. um 1787) in London hergestellten Hammerklavier und ihrer Lyra-Gitarre als Musikzimmer (Abb. 167). Oft begleitete sie Gitarren-, Violinen- und Cellokonzerte zu denen sie regelmäßig einlud mit ihrem Klavierspiel. Beim Schreibsekretär aus Rosenholz in Rokokomanier, mit Bronzebeschlägen und Intarsien, die im chinesischen Stil gestaltet wurden, sowie dem japanischen Lackschrank mit zierlichem Gestell, links von der Tür, handelt es sich noch um authentische Utensilien der Herzogin. Die Außenseiten des Schranks präsentieren Blätter- und Vogelmotive als Lackarbeiten. Sein Inneres wurde dagegen mit einer gemalten Landschaftsdarstellung verschönert. Das Aussehen von Anna Amalia gibt hier nicht nur eine plastische Büste aus Biskuitporzellan wieder, die um 1770 geschaffen wurde und auf ihrem Sekretär steht, auch eines der Porträts aus ihrer Zeit, mit denen die Wände geschmückt sind, zeigt sie. Johann G. Ziesenis d. J. (1716–1776) stellte die seinerzeit attraktive dreißigjährige Herzogin auf einem Stuhl sitzend und neben einem Tisch dar. Mit der Zeichenrolle und dem aufgeschlagenen Buch darauf verwies der Porträtmaler auf ihr hohes Bildungsniveau und ihre Erfindungsgabe.

Das Ölgemälde ist eine Kopie des Porträts der Herzogin, das sich im Wittumspalais Weimar befindet und um 1773 von Johann E. Heinsius (1731–1794) geschaffen wurde. Außerdem sind hier ein Porträt von Anna Amalias Sohn, Karl August, den der Braunschweiger Hofmaler J. H. Schröder (1757–1812) im Medium Pastell darstellte, einige englische Rötelstiche, zwei von Adam Oeser gezeichnete Landschaften mit idyllischen Szenen, sowie zwei Darstellungen des Weimarer Parks von G. M. Kraus über den Türen zu bewundern.[626]

Im benachbarten Schlafzimmer sind ein Ecktischchen und das darauf präsentierte Frühstücksgeschirr Anna Amalias erhalten, sowie der Bilderschmuck der Wände.[627]

[625] Anger 1955, S. 50.
[626] Menzel 1978, S. 10f.
[627] Hierzu zählen: Zwei Gemälde Angelika Kaufmanns (eine Arbeit nach Sir Joshua Reynolds über der Tür und ein Selbstbildnis, das die Malerin als Personifikation der Zeichenkunst zeigt); getönte Kupferstiche nach Vorlagen derselben; Gemälde der beiden Onkel Anna Amalias, Friedrich II. von Preußen und sein Feldmarschall Herzog Ferdinand von Braunschweig, sowie Aquarelle mit Villenansichten Roms, davon sechs von Philipp Hackert und die „Villa Onofrino“ von Verschaffelt. Die Aquarellzeichnungen erinnerten die Herzogin sicherlich an ihre eigenen

Eine kleine, in Kupfer getriebene Büste des Jenaer Hofkunstschmieds Christian C. G. Pflug (1747–1825) zeigt den Sohn der Herzoginmutter. Das Bett aus Birnbaum, das Sofa und die Waschkommode stammen allerdings aus späterer Zeit.[628] Der Schreibsekretär aus Pyramidenmahagoni mit eingelegter Platte aus Vogelaugen-Ahorn, der über eine Geheimfachmechanik verfügt, fußt auf dem französischen Empire-Stil. Auf dem klassizistischen Windfang steht der Abguss einer, von Martin Gottlieb Klauer (1742–1801) 1799 geschaffenen, Skulpturengruppe des mythologischen Zwillingspaares „Kaunos und Biblis“. Klauers Plastik befand sich ursprünglich in einem kleinen Tempelbau im Tiefurter Park, der später durch einen Musentempel ersetzt wurde (Abb. 168).[629] Das anliegende Alkoven- und Durchgangszimmer nutzte Anna Amalia als Garderobe. In der Bettnische mit Vorhang schlief vermutlich die Kammerzofe, um ihr jeder Zeit zu Hilfe eilen zu können. Die Mädchenbüste in Biskuitporzellan und die Deckelvasen auf den Ecktischen stammen aus der Manufaktur Fürstenberg.

Über einen schmalen Alkovengang zur rechten Seite des Alkovenzimmers gelangt man zur Galerie. Der Bildhauer M. G. Klauer schuf die hier bewahrten Skulpturen, den Knaben, welcher einen Apfel darreicht, sowie eine Bildnisbüste von Karl August. Viele Ölbilder gleicher Größe von Rom, Neapel und Pompeji und seinen international bekannten, antiken Baukunstdenkmälern, Triumphbögen, Amphitheater und ausgegrabene Tempel, die Adolf Friedrich Harper (1725–1806) um 1780/90 gemalt hat, schmücken die Wände im Gang bis zur Treppe. Sie führt mit wenigen Stufen zum anschließenden Altangang, der das Hauptgebäude des Schlosses mit dem kleinen Nebengebäude verbindet. Die Gemälde des Stuttgarter Hofmaler stammen allerdings aus der Ettersburg, einer weiteren herzoglichen Sommerresidenz Anna Amalias. In einer Nische am Treppenabsatz steht eine Nachbildung der „Frierenden“ von Jean Antoine Houdon (1741–1828). Sie gibt die feinsinnige, standeslose Gestalt des spärlich mit einem Tuch verhüllten Mädchens wieder, das der französische Bildhauer 1783 gestaltet hatte.

Reiseerlebnisse in Italien, zumal sie die Künstler Hackert und Verschaffelt dort kennengelernt hatte. Anger 1955, S. 52. – Menzel 1978, S. 12.

628 Zahlreiche Gegenstände des Toilettenbedarfs der Pawlowna aus der Zeit um 1820 werden auf der Waschkommode präsentiert: Schalen und Puderdosen aus Wiener Porzellan, sowie Haarbürsten, Kämme, Lockenwickler und andere kosmetischen Utensilien. Die Zarentochter hat wahrscheinlich auch die Blumenbouquets aus Biskuitporzellan aus ihrer Heimat St. Petersburg mitgebracht, die zwischen den Fenstern aufgestellt sind.

629 Der Legende zufolge wandte Kaunos sich von seiner Schwester ab, als er von ihrer Leidenschaft für ihn erfuhr. Biblis verzweifelte an ihrer vergeblichen Liebe zu ihm und beging schließlich Selbstmord. Menzel 1978, S. 13.

Durch eine Tür in der langen Fensterwand der nachfolgenden Galerie konnte man ehemals den Altan begehen, das heißt den hölzernen Vorbau, der das Haus in der Natur der Umgebung verankert, und zwar räumlich wie visuell, eben durch seinen Ausblick auf den Park.[630] Die Balustrade schmücken antikisierende Terrakottafiguren: Sphinx, Bacchant und die „Knöchelspielerin“, ein Mädchen, das mit Würfeln spielt. Die Wände des Altangangs zeigen eine im Jahre 1958 rekonstruierte Tapete, die eine hohe Hecke mit dichtem Blätterwerk und die Figuren der vier Jahreszeiten auf Sockeln darstellt. Auch die Decke mit Himmelsansicht, heute malerisch gestaltet, dient der Illusion, dass man sich in einem Park befindet. Das „Göchhausenzimmer“ am Ende des Altangangs ist dem Andenken der Ersten Hofdame Anna Amalias, Luise von Göchhausen, gewidmet (Abb. 169). Klauer gestaltete ihr Porträt als Büste, die auf dem Kamin steht. Im Alkoven stehen ein Bett aus Birkenholz und davor ein Lavabo mit Krug und Schüssel aus der Thüringer Manufaktur Volkstedt.

Auf einem Sekretär im Empire-Stil werden vier Fürstenberger Porzellanfiguren– Allegorien der Jahreszeiten– präsentiert, die um 1775 nach Entwürfen der Personifikationen des Bildhauers Balthasar Permosers (1651–1732) hergestellt wurden. Ein Flügel aus dem gleichen Mahagoni-Holz des Pariser Instrumentenbauers Sébastién Érard (1752–1831) und ein Spieltisch, sowie mehrere Biedermeier-Stühle und ein Sofa erzeugen eine angenehme und bequeme Atmosphäre.[631] Anna Amalia und Luise verbrachten einst einen gemeinsamen Aufenthalt in Italien. Ein Aquarell, das an der Wand über der Couch hängt, dokumentiert noch heute ihren Spaziergang im Park der „Villa d’ Este“ in Rom, bei dem sie von Johann Friedrich Reiffenstein (1719–1793), dem Schriftsteller Friedrich Hildebrand von Einsiedel (1750–1828), dem Bildhauer Peter Anton von Verschaffelt (1710–1793), der Malerin Angelika Kauffmann (1741–1807), sowie ihrem Ehemann Zucchi begleitet wurden, die alle im Bild zu identifizieren sind. Eine weitere, mit Wasserfarben gemalte, Darstellung des Künstlers Christian Georg Schütz (1718–1791) zeigt Luise von Göchhausen zusammen mit einem Schäfchen.[632]

Gegenüber von den herzoglichen Gemächern liegen zwei direkt miteinander verbundene Gästezimmer, die vor allem aufgrund der symmetrischen Hängung von Stichen, Steindrucken und Scherenschnitten der Mitglieder des Weimarer

[630] Anger 1955, S. 52.
[631] Menzel 1978, S. 14f.
[632] Anger 1955, S. 53.

Fürstenhauses sowie bedeutender Persönlichkeiten bemerkenswert sind. Der somit veranschaulichte literarische Dunstkreis und eine wirklichkeitsgetreue Goethe-Büste, die 1778 von Klauer aus Thüringer Marmor geschaffen wurde, führten seit 1828 zur Bezeichnung als „Goethezimmer“ **(**Abb. 170).[633] Es erscheint mit geschmackvollem Holzmöbel-Ensemble beinahe bürgerlich, daher sticht ein kostbarer Mahagoni-Schreibsekretär besonders hervor, der vom Weimarer Hofschreiner Kronrath, einem Schüler des Kunsttischlers David Roentgen, hergestellt wurde (Abb. 171). Bis 1793 bezeugten außerdem grün-weiß lackierte Biedermeier-Möbel mit gelb-weiß gestreiften Atlas-Bezügen die neue Gesprächskultur Anna Amalias, der sie hier einen besonders wohnlichen Ausdruck verlieh. An den Raumwänden hängen zeitgenössische Aquarelle, etwa von Schloss Wilhelmsthal bei Eisenach und einer italienische Landschaft. Drei von G. M. Kraus geschaffen Aquarellzeichnungen, sind Erinnerungsstücke an das Liebhabertheater (1783) und das spätere Hoftheater Weimars (1794). Er schilderte die Kostümierung der „Zobeïs“, ein Theaterstück Hildebrands von Einsiedel nach dem Vorbild eines fabelhaften Dramas des Literaten Carlo Gozzis (1720–1806), und der Zauberflöte Mozarts, dessen Denkmal bis heute zum Bildschmuck des Parks gehört. Das dritte Bild von Kraus zeigt eine Szene aus der Theateraufführung der „Fischerin“. Der Universalgelehrte Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) verfasste nicht nur dieses Singspiel, er war auch der Regisseur seiner nächtlichen Uraufführung am 2. Juni 1782 im Tiefurter Park. Die Hauptdarstellerin und Sängerin Corona Schröter ist rechts im Bild zu sehen. Später spielte sie auch die Iphigenie in Goethes gleichnamigem Theaterstück. Dass der Dichter, Naturforscher und Politiker sehr gut zeichnen konnte, beweist noch die Skizze einer Geisterbeschwörung, die er damals ausführte. Desweiteren wird eine Zeichnung von Amazonen aus der Hand des berühmten deutschen Porträtisten Johann Heinrich Tischbein d.Ä. (1722-1789) hier präsentiert.

[633] Noch zwanzig Jahre nach dem Tod der Herzogin Anna Amalia bevorzugte übrigens auch Königin Therese von Bayern (1792–1854) in ihren damals neuen klassizistischen Gemächern, die in der ersten Etage des Königsbaus in München liegen eine ausgesprochen literarische Atmosphäre. In der Raumfolge der Gemahlin von Ludwig I. und Mutter Maximilians von Bayern führte Leo von Klenze (1784–1864) zwischen 1830 und 1835 nämlich Wandmalereien aus, die Werke zeitgenössicher Deutscher Dichter durch romantische Szenen veranschaulichen. Vgl. hierzu das Zimmerbild des Schreibkabinetts der Königin im klassizistischen Königsbau der Münchner Residenz. Die von Franz Xaver Nachtmann (1799–1846) um 1836 gemalte farbige Gouache (aus dem Wittelsbacher Album B II. 146/26) illustriert u.a. Klenzes malerische Ausgestaltung zu Werken Schillers. Arnold Becker 2011, S. 15, Abb. 6. – Hans G. Evers: Die bayerischen Königsschlösser, S. 119-128, in: Walter Krause/ Renate Wagner Rieger (Hg): Historismus und Schlossbau. Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 28, 1975, S. 123.

Über dem Canapé auf der rechten Seite des Raumes werden zudem mehrere englische Farbstiche des 18. Jahrhunderts präsentiert, die Szenen aus Goethes „Werther“ wiedergeben.[634] Sie sind in vergoldete, runde Rahmen eingefasst und wurden um ein Porträt Goethes arrangiert. Bei dem Bildnis handelt es sich um eine Chalkographie, die der Schweizer Kupferstecher Johann Heinrich Lips (1758–1817) 1791 schuf.[635] Außerdem werden zwei Bilder des deutschen Malers Fritz Bury (1763–1823) präsentiert, ein Selbstbildnis und ein Porträt des Sängers Casaciello. Über dem Durchgang zum „Kleinen Kabinett“ verweisen Scherenschnitte von Anna Amalia, ihrem Sohn Konstantin, Goethe und Herder auf die in den 1770er und 1780er Jahren in Mode gekommenen Profilbilder, die mithilfe eines Silhouettier-Apparates hergestellt wurden. Im anliegenden Kabinett sind auch farbige Wachsreliefs des Kölners Caspar Bernhard Hardy (1726–1819) zu beiden Seiten der Tür zu sehen, die gemäß Sigrid Anger *„(…) verschiedene Charaktere und Motive widerspiegeln: der Überraschte, der Geizige, die Ruhende, die Schlafende, der Zufriedene, die Malerei, die Bildhauerei, die Astronomie.“*[636]

Die klassizistische Raumgestaltung dokumentiert mit gelb gestrichenen Wänden und gemäßigter, symmetrischer Formensprache, dass der Farbe als Dekorationselement biedermeierlicher Wohnräume eine bedeutendere dekorative Aufgabe zukam als dem Ornament. Die auf dem gelben Grund der Wände gemalten Girlanden von Weinlaub und Blumen wurden allerdings erst in den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts hinzugefügt.[637]

Im Obergeschoss führt der Korridor zu fünf kleinen Mansardenzimmern. Als Wandschmuck im Flur dient eine Bildserie zu Don Quichote vom Pariser Barockkünstler Antoine Coypel (1661-1722). Darunter werden Statuetten von Hirten und Nymphen von Martin Gottlieb Klauer (1742–1801) präsentiert. Er hat auch die Plastik des Windhunds gestaltet, der hier sozusagen Wache hält. Das Kammerfrauenzimmer ist mit Möbeln des frühen Biedermeier und viele Porträts in Öl und Pastell ausgestattet.[638] Auf dem Kachelofen steht eine Gruppe aus

[634] Der Roman „Die Leiden des jungen Werther“ (erstveröffentlicht 1774, 1887 überarbeitet) verschaffte Goethe den europäischen Durchbruch als Literat, führte aber auch zum sogenannten „Werther-Effekt“, d.h. Nachahmungs-Suiziden. Siehe dazu z.B. Jörg Drews: Sichtung und Klarheit– Kritische Streifzüge duch die Goethe-Ausgaben und die Goethe-Literatur der letzten fünfzehn Jahre. 1999.

[635] Menzel 1978, S. 5f. – Anger 1955, S. 48.

[636] Zit. nach Sigrid Anger, in: S. Anger 1955, S. 49.

[637] Gleiches gilt etwa auch für die Raumausstattungen der königlichen Schlafzimmer, mit rosafarben, bzw. gelb schimmernden, textilen Wandverkleidungen, die von Karl Friedrich Schinkel um 1810 in Schloss Charlottenburg gestaltet wurden. Zur Bedeutung der Farbe in der Raumgestaltung vgl. Heinrich Kreisel: Farbiges Nymphenburg. 1944, S. 5.

[638] Beispielsweise das Porträt einer Unbekannten über dem Sofa, die von J. H. Tischbein 1781 gemalt wurde. Menzel 1978, S. 15.

Biskuitporzellan, die Anna Amalia im Kreise von Cäsar und Horaz, das heißt bedeutenden Persönlichkeiten der Römerzeit, Ptolemäus als Mathematiker der griechischen Antike sowie dem englischen Dichter Alexander Pope (1681–1744) präsentiert, also auf ihre hohe Bildung verweist. Kaffee- und Teeservices, die mit kleinen Eroten und Blumengirlanden, bzw. mit Blumen- und Genremalereien sowie grüner Schuppenkante dekoriert sind, werden hier auf kleinen Beistelltischen präsentiert. Im anliegenden „Bücherzimmer“ steht vor allem ein Schrank, in dem die alte Gesamtausgabe klassischer Werke bewahrt ist. Darauf sind Buddha- und Mönchsfiguren aus Speckstein zu sehen, für die sich offenbar nicht nur die Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth begeistern konnte, sondern auch Anna Amalia. Auf dem Tisch wird Meißner Porzellan und in der Fensternische eine Fürstenberger Deckelvase präsentiert. Der Bildhauer Johann Heinrich Dannecker (1758–1841) gestaltete die klassizistische Skulpturengruppe der drei Grazien mit Amor aus Biskuitporzellan auf der Kommode. Das trapezförmige Hackbrett ist ein früher Prototyp des Klaviers. Ein Spinnrad und ein Handarbeitsnecessaire charakterisieren den Raum gewissermaßen als „weiblichen Handwerksraum“ und verweisen noch auf die hiesige Unterbringung der Kammerfrauen und ihr alltägliches Geschick. Im gegenüberliegenden Porzellankabinett sind chinesische Schalen und Teller zur Schau gestellt, die aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts stammen, sowie deutsche Fayencevasen. Die Einrichtung besteht ansonsten aus Flechtmöbeln, die in Deutschland oder Italien hergestellt wurden (Abb. 172).[639] Angefertigt aus Weidenruten nehmen sie im Prinzip schon das „Wiener Geflecht“, das Thonet gegen Ende der 30-er Jahre des 19. Jahrhunderts erfand, vorweg, beziehungsweise die in den 60er & 70er Jahren des 20-sten Jahrhunderts aus den Trieben der Rattanpalme geflochtenen Stühle, wie den bekannten „Pfauenthron“, der sich auch heute wieder großer Beliebtheit erfreut. Die Services der rosa und der grünen „Porzellan-Familie“ zeigen Blütenzweige, Chrysanthemen und Orchideen, aber auch Menschen und Tiere, das heißt Vögel, Hunde und Insekten.[640] Auch der benachbarte Raum diente der Aufbewahrung Anna Amalias zusammengetragener Sammelstücke, nämlich Fächern aus Papier, Elfenbein und Perlmutt, was zu seiner Bezeichnung als „Fächerzimmer“ führte. Einige der Fächer, die als typisch weibliche Accessoires galten, sind in Aquarell-Manier bemalt,

[639] Menzel 1978, S. 16.
[640] Die Motivwahl erfolgte nach den alten Maler-Musterbüchern, aus dem „Register der Zehnbambushalle“ und dem „Lehrbuch aus dem Senfkorngarten“.

andere zeigen aufwendigere Dekore mit Perlen und Ketten. Offenbar betonte die Anna Amalia mit dieser Sammlung nicht nur ihren Sinn für Ästhetik, sondern kokettierte auch mit ihren körperlichen Vorzügen als Frau. Ihr hoher Status ermöglichte es ihr sogar, sich selbst zuweilen mit einer Prise Erotik zu inszenieren. Gewissermaßen ähnelte sie darin einer französischen Königin, die bereits zu Lebzeiten zu einer Art „Mode-Ikone“ geworden war, nämlich Marie Antoinette, die auf aktuelles Zeitgeschehen gelegentlich mit modischen Anspielungen reagierte. Angesichts ihres hohen Ranges, der ihr zugleich einen enormen Handlungsspielraum verschaffte, dürfte sie damit manchmal allerdings für erhebliche Kritik an ihrer Person gesorgt haben. Anna Amalia neigte wie auch die Habsburgerin anscheinend zu mehr oder weniger ironischen Übertreibungen in Bezug auf ihr Aussehen, worauf zumindest ihr Faible für Fächer als kultivierte modische Statements verweist. Ihre zu Halbkreisen entfalteten Formen korrespondieren visuell mit einem runden Teller, den Anna Amalia auf einem Tisch und einer indischen Tischdecke in Goldfadentechnik anrichtete, um einerseits die Purpurmalerei aus Fürstenberg noch wirkungsvoller in Szene zu setzten und andererseits die Zimmerdekoration insgesamt aufzuwerten.

Die Schlossausstattung der Herzogin bezeugt mit geordnet zusammengestellten und bequemen biedermeierlichen Möbeln und dekorativen Einzelformen– wie dem Fürstenberger Porzellanteller oder Kopien von antiken Skulpturen und Abgüssen von zeitgenössischen Personen– noch die geschmackvoll wohnliche Atmosphäre, die an ihrem Hof in Tiefurt herrschte. Besonders die zartgliedrigen Kopien französischer Plastiken der „Knöchelspielerin“ und der „Frierenden“, sowie kostbare Fürstenberger Porzellane[641] und China-Ware sprechen die ästhetischen Sinne in ihren Wohnräumen heute noch an. Zeitgenössische Ölbilder, Aquarelle, Radierungen, Zeichnungen und Scherenschnitte vergegenwärtigen die sächsische Herzogin und die von ihr geförderten Personen, wie Goethe, der mit 26 Jahren Prinzen-Erzieher in Weimar geworden war,[642] noch heute. Anna Amalias hinterlassenes kulturelles Erbe fasziniert, denn es ermöglicht die Entdeckung ihres facettenreichen Lebens, das sie zum Großteil in Schloss Tiefurt verbrachte. Man würde gern länger verweilen oder wiederkommen, gerade weil ihr Adelssitz einen unaufdringlich bürgerlichen Anstrich hat und ihre gesellschaftlich eher ungezwungenen Runden überwiegend aus klugen Denkern und Künstlern bestanden. Schloss Tiefurt hält heute nicht nur die klassische

[641] Karin Annette Möller: Porzellan aus Fürstenberg. Katalog, 2002.
[642] Dieter Borchmeyer: Goethe. Der Zeitbürger, 1999.

Stimmung am Hof der als Herzoginwitwe Anna Amalia in Erinnerung, sondern spiegelt in augenfälliger Weise ihre intellektuellen Interessen. Ihr persönliches Engagement brachte ein überschaubar strukturiertes wie eher sparsames Bauen beziehungsweise Wohnen mit sich. In ihrem ländlichen Wohnsitz in Tiefurt konnte die gebildete und innovative Herzogin ein naturnahes und bodenständigeres Leben als im Weimarer Stadtschloss führen, und zwar ohne auf höchsten Comfort verzichten zu müssen, denn sie verfügte hier über damals aktuelle Möbel, die durch neue praktische Funktionen bestachen und insofern ihre Ansprüche an ein exklusives Interieur graduell belegen. Alles in Allem ähnelt Anna Amalias Villa eher einem gemütlichen Zuhause mit familiärem Ambiente, als einem Schloss im eigentlichen Sinn.

10. Die mittelalterlich-neuzeitlichen Burgen Hohenschwangau und Stolzenfels – spätromantische Fürstensitze im Historismus

König Maximilian Joseph II. von Bayern (1811–1864) und König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen (1795–1861) sahen sich auch nach der Französischen Revolution als Bauherren in der Tradition des „Heiligen Römischen Reiches“ und förderten einen historisierenden neugotischen Formenkanon, für den nicht die reine Wiedergabe altertümlicher Stile entscheidend war, sondern idealisierte Vorstellungen des Ritterwesens. Teilweise wurde der „gotische Stil“ damals auch als „deutscher Stil“ ausgelegt. Deutsche Regenten ließen Denkmäler des Mittelalters wieder instand setzen und stellten Bauformen mit Ruinen- bzw. Festungscharakter als „Nationale Symbole“ mit Bildungsauftrag her, um ihre Macht zu demonstrieren.

Der Einfluss romantischer Tendenzen führte dazu, dass die Begriffe Burg, Schloss, Ansitz und Herrenhaus kaum voneinander zu differenzieren sind, zumal das „Schloss“ als repräsentativer Wohnbau, auch wehrhafte Elemente, etwa Mauern, Tore, Graben und Brücken zeigen konnte, wie eine „Burg“. Die in amtlichen Burgführern bis 1850 synonym verwendeten Bezeichnungen für die Höhenburgen Stolzenfels und Hohenschwangau, nämlich als „Schloss“ oder „Burg“, verweisen auf eine verklärte Hinwendung zur Vergangenheit.[643] Der deutsche Dichter Clemens Brentano (1778–1842), der in Koblenz geboren wurde und das „Märchen vom Rhein“ 1810 bis 1812 verfasste, und Friedrich Schlegel (1772–1829), welcher die Begriffe „Gotik“ und „deutsch“ gleichsetzte, um das Mittelalter in die damalige Gegenwart zu überführen, trugen damals zur „Rheinromantik“ und „Burgenromantik“ bei.[644] Der seit 1831 in Paris lebende Dichter und Schriftsteller Heinrich Heine (1797–1856), der eine Gratwanderung zwischen Politik und Poesie wagte, warf den Romantikern eine wirklichkeitsfremde Hinwendung zum katholischen Mittelalter vor.[645] 1844 erhielt Heine aufgrund seiner über das „Deutschtum“ in *„Deutschland ein Wintermärchen“* veröffentlichten Verse den Haftbefehl durch König Friedrich Wilhelm IV. und durfte

[643] Brunckhorst 2010, S. 12.
[644] Auch das von Karl Friedrich Schinkel von 1806 bis 1817 für das Herzogpaar von Coburg im neogotischen Stil ausgebaute Schloss Rosenau in Bayern erscheint äußerlich wie ein mittelalterlicher Festungsbau. Er diente zuletzt Königin Viktoria von Großbritannien als Witwensitz. Brunckhorst 2010, S. 91.
[645] Vgl. Bernd Kortländer: Heinrich Heine. Stuttgart 2003, S. 221f.

sein streitbares Werk „Diesseits und jenseits des Rheins“ (1845–1856) im „Deutschen Bund“ nicht mehr veröffentlichen.[646]

Das damalige Selbstverständnis Deutscher Fürstenhäuser spiegelt sich im romantischen Burgenstil, der durch eine mittelalterliche Symbolsprache des Fassadenschmucks und der Innenarchitektur ausgebildet wurde. Im Inneren herrschte ein neugotischer Formenkanon, den man mit historischen Waffensammlungen und „altdeutschen“ Objekten, etwa Glasmalereien und farbig gestalteten Fenstern des 14. bis 17. Jahrhunderts, hervorhob.[647]

In den etwa zur gleichen Zeit ausgebauten und eingerichteten ehemaligen mittelalterlichen Burgen Stolzenfels und Hohenschwangau sind die fürstlichen Wohnungen erhalten, einschließlich der romantisch-historisierenden Wohneinheiten von Königin Elisabeth Ludovika von Preußen (1801–1873) beziehungsweise Königin Marie von Bayern (1825–1889). Für diese „Burgfrauen“ des 19. Jahrhunderts wurden neue Zimmer eingerichtet, in denen zum Teil eine orientalische anmutende Atmosphäre herrscht, wenngleich die extra für sie hergestellten Möbel in den Koblenzer und Schwangauer Höhenburgen eher einen homogen renaissanceartigen Gesamteindruck bewirken.

10.1 Eine romantische Höhenburg als Sommersitz der Wittelsbacher – Die Appartements des bayerischen Kronprinzenpaares in Schloss Hohenschwangau

König Maximilian von Bayern ließ seit 1833, also noch zu seiner Zeit als Kronprinz die Ruine von Schloss Hohenschwangau instand setzen, um die deutsche Mittelalterromantik und Geschichtspolitik zu begünstigen. Mit der Themenauswahl im Inneren grenzte sich Maximilian von seinem Vater, König Ludwig I. von Bayern (1786–1868) ab, dessen Thronfolge als Oberhaupt einer geschwächten und konstitutionellen Monarchie er 1848 bernahm.[648] König Maximilian II. von Bayern regierte in einer durch zunehmend liberalen und demokratischen Ansprüchen politisch

[646] Vgl. Heinrich Heine: Diesseits und jenseits des Rheins, in: in: Manfred Windfuhr (Hg): Heinrich Heine, Historisch-kritische Edition des Werks von Heinrich Heine (1797–1866), Düsseldorfer Ausgabe, 16 Bde. Hamburg 1975–1997, Bd. 3/1, S. 276, (DHA).

[647] Georg Baumgartner: Schloss Hohenschwangau. Eine Untersuchung zum Schlossbau der Romantik. 1987, S. 100f, Anm. 215.

[648] Wegen Revolten in der Bevölkerung, die durch die. Liaison Ludwigs I. mit der Schauspielerin Lola Montez (1821–1861) ausgelöst worden waren, hatte er sein Amt abgetreten. Elizabeth Rosanna Gilbert, wie die Montez eigentlich hieß, war von ihrem damals 60 Jährigen Gönner nämlich nicht nur großzügig finanziert und in den

unruhigen Zeit, daher förderte er die Geschichtsvermittlung, um die Souveränität und Einheit Bayerns zu sichern, und zog sich oft mit seiner Gemahlin in den Schwangauer Gebirgspalast zurück.[649] Mit der 14 Jahre jüngeren Marie von Preußen, die als Tochter des preußischen Prinzen Wilhelm (1783–1851) und der Marianne von Hessen-Homburg (1785–1846) geboren wurde, war Maximilian seit 1842 vermählt. Die Hohenzollernprinzessin war eine Cousine von König Friedrich Wilhelm IV, der mit Elisabeth Ludovika von Bayern, einer Halbschwester von Max' Vater, verheiratet war.[650] Marie brachte 1845 den späteren König Ludwig II. von Bayern (reg. 1864–1886) in Schloss Nymphenburg zur Welt. Nachdem ihr Gemahl 1864 verstorben war, (drei Jahre nach dem preußischen König), bewohnte sie ihren Witwensitz Schloss Hohenschwangau, wo sie als vorletzte Königin von Bayern bis zu ihrem Tod im Jahre 1889 lebte.[651]

Der Vergleich der fürstlichen Schlafgemächer Hohenschwangaus bezeugt die erstrangige künstlerische Behandlung der Persönlichkeit des bayerischen Fürsten, denn sowohl die Bilder von griechischen und türkischen Landschaften, die an den Wänden des Schlafgemachs seiner Gemahlin hängen, rücken die Reiseerlebnisse des Kronprinzen in den Vordergrund. Da die Schlafzimmer im Vergleich zu den übrigen fürstlichen Wohnräumen Hohenschwangaus zudem autonom gestaltet wurden, können sie als eng zusammenhängend eingestuft werden. Das Hauptgewicht der nachfolgenden Beschreibungen bezieht sich daher vorwiegend auf die Wandgemälde im ersten Obergeschoß Hohenschwangaus, die sich im offiziellen Appartement der Kronprinzessin und späteren Königin Marie befinden.

Die Fundamente und das Untergeschoss Schloss Hohenschwangaus, das auf einem niedrigen Berg am Alpsee in Schwangau liegt, bestehen heute noch zum Großteil aus dem Kern der– im 12. Jahrhundert von Lehnsherren der Welfen und Staufen

---

Adelsstand erhoben worden, er wollte ihr auch die bayerische Staatsbürgerschaft verleihen. Sie verkörperte den Prototypus der „Femme Fatal", der gewissermaßen durch Darstellungen von Nymphen in den Privaträumen des Kronprinzen in Hohenschwangau präsent ist. Noch heute ist ihr Porträt als „Flamencotänzerin", ein 72 x 58,6 cm großes, von Joseph Karl Stieler (1781–1858) 1847 ausgeführtes Ölgemälde, in der Schönheitengalerie Ludwigs I. in der Nymphenburg zu sehen. Die Schauspielerin ließ 1855 ihr eigenes Leben in Bayern als Musical am Broadway aufführen, in dem sie selbst die Hauptrolle spielte. Später veröffentlichte die Montez ihre Memoiren und inspirierte als „Heroine der Moderne" mehrere Opern, Musicals, Theaterstücke und literarische Werke, bevor sie vierzigjährig in New York verstarb. Postum wurde sie vor allem von Max Ophüls gewürdigt, der ihr seinen letzten Film „Lola Montez" aus dem Jahre 1955 widmete. Vgl. hierzu allgemein: Kerstin Wilhelms (Hg): Memoiren der Lola Montez (Gräfin von Landsfeld). Frankfurt/ M., 1986. – Thea Leitner: Skandal bei Hof, 1995.

[649] Alice Arnold-Becker: Schloss Hohenschwangau. Die Wandbilder eines Gebirgspalastes, 2011, S. 5, S. 12.

[650] Elisabeth Ludovika von Bayern (1801–1873), die Gemahlin des preußischen Königs Friedrich Wilhelm IV, war die Halbschwester von König Ludwig I. von Bayern. Zu den verwandtschaftlichen Verhältnissen des preußischen, bzw. des bayerischen Königshauses vgl: Martha Schad: Bayerns Königinnen, Regensburg 1992 und Karin Feuerstein-Praßer: Die preußischen Königinnen. 2000.

[651] Baumgartner 1987, S. 84, Anm. 180.

erbauten– „Schwansteiner Burg“ (Abb. 173). Sie zeigten den Schwan in ihrem Wappen und verwalteten den Schwangau, bis etwa gegen Mitte des 16. Jahrhunderts.[652] 1829 hatte der damals siebzehnjährige bayerische Kronprinz Maximilian (1811–1864) auf einer Fußreise mit seinem Bruder Otto die Burgruine entdeckt, die er 1832 erwarb. Max vertraute seinem Zeichenlehrer und Baumeister und Architekturmaler Johann Dominicus Quaglio (1787–1837), den Wiederaufbau Schloss Hohenschwangaus auf dem ursprünglichen Grundriss an, der vom Frühjahr 1833 bis 1837 erfolgte. Das Schloss wurde mit drei polygonalen Erkertürmen, die sich über Rondell-Mauerwerk erheben, Fensterbekrönungen und neuen Erkern, sowie einer neuen halbrunden Treppe mit Maßwerkgeländer im Tudorstil wiedererrichtet, der ursprünglich in der Zeit des Übergangs zwischen Gotik und Renaissance die Bauformen bestimmt hatte. Als romantische Kulisse kamen noch eine Zinnen bekrönte Umfassungsmauer, ein neuer Torbau mit Erkertürmchen auf der Nordseite und ein äußeres Tor im neugotischen Stil hinzu. Die östliche und die südliche Seite sind durch einen Vorgarten mit zwei Springbrunnen, dem Schwanen- und dem Löwenbrunnen, verbunden (Abb. 174).[653]

Seit ihrer Vermählung mit Maximilian von Bayern, am 12. Oktober 1842, bewohnte Marie von Preußen die Appartements im ersten Stockwerk des Schlosses. Nach einer Fehlgeburt im Jahre 1743 brachte die damals ranghöchste Dame Bayerns zwei Prinzen zur Welt, nämlich Ludwig (1845–1886) und Otto (1848–1916), deren Kinderzimmer sich zeitweise in der Dachgeschosswohnung Hohenschwangaus befanden. Das zweite Geschoß, also die Etage des Fürsten, ist äußerlich durch Balkone betont, die im zweiten Stockwerk an die Turmerker angeschlossen sind. Allerdings befindet sich im ersten Stockwerk, das heißt auf Ebene der Etage der Adelsfrau, ein großer Balkon an der Südseite, welcher diesen Eindruck formal abmildert. Die fürstlichen Etagen erheben sich über dem Erdgeschoss und liegen direkt übereinander. Sie enthalten jeweils einen großen, zentral gelegenen Raum, der gemeinschaftlich genutzt wurde, sowie zwei daran östlich und westlich anschließende Appartements mit Turmzimmern. Zu den westlich liegenden Fürstenwohnungen gehören je drei Räume und zwei Erkerzimmer, die östlichen, privateren Wohnungen

[652] Schloss Hohenschwangau ist die einzig erhaltene von ursprünglich vier Burgen, die der Ritter Ulrich von Schwangau einst seinen Söhnen hinterlassen hatte. Seit 1535 war die ursprüngliche Burg Schwanstein im Besitz des kaiserlichen Rats Johann Baumgärtner, der ihr den Namen Hohenschwangau verlieh. Seit 1567 waren verschiedene Wittelsbacher Fürsten die Eigner der Höhenburg, die sie eher gelegentlich als Jagdschloss nutzten. Heinrich Kreisel: Schlossführer Hohenschwangau - 14. Aufl.- München 1992, S. 1.

[653] Merten 1995, S. 518.

umfassen die durch eine Wendeltreppe direkt miteinander verbundenen fürstlichen Schlafgemächer, sowie Vorzimmer und Turmzimmer. Schloss Hohenschwangau erhielt somit zwar wieder die gleiche alte Raumdisposition auf allen drei Stockwerken über dem Erdgeschoss, aber die fürstlichen Zimmer erhielten neue Holzparkettböden und Kachelöfen, die für Behaglichkeit sorgten. Abweichend vom ursprünglichen Bauplan der mittelalterlichen Burg bilden die, auf einer Nord-Süd-Achse liegenden, Türen in den Wohnungen auf der Westseite Zimmerfluchten. So wurde die optische Illusion einer weitläufigen Raumflucht erzeugt, wobei das barocke Architekturkonzept der Enfilade eigentlich nur noch marginal wiederaufgegriffen wurde.[654]

Der Kronprinz war von der romantischen Sagenwelt fasziniert, die gemäß des damaligen Verständnisses Poesie und Geschichte vereinte, daher erhielten vierzehn Räume in Hohenschwangau farbenprächtige Bildzyklen, die altdeutsche und altgermanische Sagen präsentieren nach denen sie benannt wurden. Sinngemäß verwirklichte Maximilian somit die von König Ludwig I. von Bayern 1827 neu erlassene Verordnung für den Wiederaufbau von Denkmälern zugunsten einer intensiveren Auseinandersetzung mit der nationalen Geschichte. Andererseits grenzte er sich mit der Themenauswahl von seinem Vater und dessen Vorliebe für hellenistische Kunst als Schlossherr durchaus ab.[655] Franz Xaver Glink (1795–1873), Albrecht Adam (1786–1862), Michael Neher (1798–1876), sowie Lorenzo Quaglio (1730–1804) schufen die meisten Gemälde in der Burg, wobei Dominicus Quaglio, der sich ebenfalls an den Ausführungen beteiligte, dem gesamten Arbeitsvorgang im Schloss vorstand. Für die seit 1835 in künstlerischer Zusammenarbeit entstanden Wandbilder lieferte Moritz von Schwind (1804–1871) fünfzig Aquarelle als Vorlagen, aber an der Verwirklichung der etwa 100 Wandgemälde im Burginneren war er nicht beteiligt. Dagegen erhielten der Mainzer Künstler Wilhelm Lindenschmidt d. Ä. (1806–1848) und sein Bruder Ludwig mit den Wandgemälden des „Schyren-Zimmers“, des „Ortsgeschichtenzimmers“, des „Stauferzimmers“ und des „Welfenzimmers“ eigene künstlerische Aufträge.[656]

Eine halbrunde Treppe im Nordturm führt ins Burginnere und verbindet seine vier Stockwerke miteinander. Im Erdgeschoss betritt man den unteren Rittersaal, der in

[654] Baumgartner 1987, S. 83ff.
[655] Baumgartner 1987, S. 101. – Arnold-Becker 2011, S. 15.
[656] Moritz von Schwind und Lindenschmidt d. Ä. hatten gemeinsam die Fresken des Bilderbogens einiger Säle im Königsbau der Münchner Residenz malerisch ausgestaltet. Von 1853 bis 1855 führte Schwind später die Fresken in der Waartburg allein aus. Arnold-Becker 2011, S. 17.

eine zweischiffige Halle mit vier Sandsteinsäulen verwandelt wurde. Damals erhielt der Saal seine Ausstattung mit Waffen, Ritterrüstungen und Möbeln. Westlich von ihm liegen drei Räume, in denen das Dienstpersonal untergebracht war.[657]

10.1.1 Wohnräume der Infantin Marie von Preußen und nachmaligen Königin von Bayern– die weiblichen Raumausstattungen in der ersten Schlossetage

In das Appartement der Kronprinzessin führt ein Erkerzimmer im ersten Stockwerk, das mit der nördlichen Terrasse verbunden ist (Abb. 175).[658] Der Empfangsraum wird an der Südseite durch eine dreiteilige Wand mit Flügeltür und dekorativer Blei- und Spiegelverglasung vom anliegenden „Schwanenrittersaal“ getrennt, der mit seinem offenen, großen Kamin aus Marmor an der Westwand eigentlich als gemeinschaftlich genutztes Speisezimmer diente. M. Neher und Lorenzo Quaglio stellten mit ihren beiden großen Wandgemälden hier den „Schwanenritter“ und den Ort Schwangau als seine Welt vor (Abb. 176). Die Heldenszenen entspringen der Lohengrin-Sage, die damals in der Version des altdeutschen Gedichts von Joseph Görres (1776–1848) bekannt war.[659] Sie ähneln den Darstellungen deutscher Ritter und historischer Szenen in der Wohnung von Maximilian und dienen wie diese der patriotischen Glorifizierung der Wittelsbacher. In der Südwand des Saals ersetzten rechteckige Maßwerkfenstern im neugotischen Stil die ursprünglich vorhandenen Rundbogen-Fenster. Die Maßwerk-Rippen der leicht gewölbten Decke entwickeln sich aus Fischblasen-Formen und Dreipässen. Auf dem blauem Grund der Decke prangen plastisch gestaltete, goldglänzende Sterne. In zwei Kartuschen werden der bayerische Löwen und der preußische Adler als vergoldete Insignien des Kronprinzen- bzw. Königspaares präsentiert.[660]

Eine weitere Flügeltür an der Ostseite des Speisezimmers führt in das Privatappartement der Königin, zu dem das „Schyrenzimmer“ mit dem polygonalen Erker des östlichen Turms und das an der Nordseite anliegende Schlafzimmer

[657] Die vorwiegend wirtschaftlich genutzten Räume und die Zimmer auf der Ostseite, die große Hofküche und die Nebengebäude sind für diesen Beitrag nicht relevant, da sie einer unter König Ludwig II. und dem späteren Baudirektor Hohenschwangaus, Joseph Daniel Ohlmüller (1791–1839), gestalteten Form entsprechen. Merten 1995, S. 520ff. – Arnold-Becker 2011, S. 8.

[658] Seit 1841 steht hier ein englischer Billardtisch, der eigentlich aus dem darüber liegenden „Heldensaal“ stammt Baumgartner 1987, S. 87, Anm. 186.

[659] Baumgartner 1987, S. 87ff, Anm. 192, S. 105.

[660] Baumgartner 1987, S. 88, Anm. 189.

gehören. Das Vorzimmer von Marie, das auch als Garderobe gedient haben dürfte, wurde nach seinen Darstellungen bayerischer „Schyren-Herzöge“ benannt, das heißt den Wandgemälden, die Wilhelm Lindenschmidt d. Ä. (1806–1848) und sein Bruder ausführten.

Der trapezförmige Grundriß des anliegenden Schlafzimmers ähnett noch den oft verwinkelten, authentischen Burgenzimmern des Mittelalters. Maries Schlafgemach ist die einzige exotische Raumschöpfung in der Burg. Die orientalisierende Gestaltung und Bequemlichkeit führte hier einst gewiss zu einem besonderen subjektiv empfundenen „Raumerlebnis“. Die Ornamentik des Wand- und Deckenstucks vor blauem Anstrich, die pavillonartige Auswölbung der Zimmerdecke, der große türkische Teppich und die exotische Ampel als Deckenbeleuchtung führten zur Charge als „Türkisches Zimmer“ (Abb. 177). Zwei Stuckmarmorsäulen mit vergoldeten Kapitellen und Basen erzeugen vor der westlichen, schmalen Wand eine Art Nische mit Vorhängen für das Bett der Kronprinzessin. Einige Ausstattungselemente ihres Schlafzimmers, die der Kronprinz von Sultan Mohamed II. als Geschenke bekam, etwa das Mokka-Service aus Kupfer, sowie die in die Wände eingelassenen Bildern von griechischen und türkischen Landschaften und Stadtansichten, setzen den Reisen des Schlossherrn ein Denkmal, während auf die Raumnutzung durch Marie von Bayern nur ein kleiner Damentisch mit Schwenkspiegel verweist.

Die neun, teilweise auf Blech ausgeführten, „Reiseskizzen“ wurden in vergoldete Rahmen eingefasst und erhielten eigene Bildtitel, wie beispielsweise „Smyrna“ (Izmir) oder „Mytilene“, das heißt Ortsbezeichnungen, die der arabischen Schrift nachempfunden worden waren. Die Aufschriften und das umlaufende, goldene Arabeskenmuster korrespondiert mit der übrigen, abstrahiert orientalischen Wanddekorationen und den bunt gemusterten Textilien. Im Gegensatz zu allen übrigen Wandbildern im Schloss dokumentieren die Gemälde hier gegenwartsnahe Geschichte. Die Maler Wilhelm Scheuchzer (1803–1866) und Dietrich Monten (1799–1843) veranschaulichten mit ganzfigurigen Touristenbildnissen 1836 die Stationen der Reise der Bayerischen Kronprinzen, die sie 1833 unternommen hatten. Präsentiert werden etwa der Einzug Ottos in Athen, der damals König von Griechenland geworden war, und Maximilians Begegnung mit dem Sultan am 21. Juni 1833 in

Konstantinopel (Istanbul).[661] Die „türkische“ Szenerie zeigt Maximilian mit Uniform und in eleganter Pose im Bildzentrum, zusammen mit österreichischen Gesandten in blau-weißen Uniformen. Sie werden vom Sultan empfangen, der einen roten Umhang trägt, und von Türken mit roten Kappen. Die orientalischen Sitzpolster vor der Fensterfront, im linken Bildteil, geben den Ort der historischen Begebenheit als das Innere des türkischen Prachtbaus „Beylerbey“ aus.

Die Ausstattung von Maries Schlafzimmer erinnert noch entfernt an die, bis ins späte 18. Jahrhundert anhaltende, „Chinamode“, die in Barockschlössern zur Ausbildung von kostbaren, oft am Ende der weiblichen Hauptraumfolge gelegenen, Porzellankabinetten führte. Im Vergleich zu älteren „indianischen Kabinetten“ war das Schlafzimmer mit Teppich, Kissen und dem verschollenen Sofa recht wohnlich, aber die Farbgebung erscheint beinahe schrill. Maries Schlafgemach befindet sich insbesondere zwischen dem Schlafzimmer ihres Gemahls im zweiten Stockwerk und dem Badezimmer im Erdgeschoß, zu dem das Fürstenpaar durch eine, im Parkettboden des Erkers im „Schyrenzimmer“ verborgene, Klappe und den darunter liegenden „Schneckengang“ gelangte. Dieser Geheimgang diente der Bewahrung ihrer Privatsphäre, genauso wie die steinerne Geheimtreppe, die seit 1841 die beiden Schlafgemächer verbindet.

Westlich des Schwanenrittersaals beginnt das weibliche Wohnappartement mit dem südlichen Turmzimmer, das aufgrund seiner Darstellungen von hohenschwangauer Ortsgeschichten als „Schwangauer-Zimmer“ bezeichnet wird und somit thematisch mit dem Schwanenrittersaal korrespondiert. Der nachfolgende Raum des westlichen Appartements war durch einen polygonalen Erker nach Westen erweitert worden und diente der Kronprinzessin als Arbeitszimmer, wie noch zwei neugotisch gestalteten Schreibtische erkennen lassen (Abb. 178).[662] Dieser mittlere Raum der großen westlichen Wohnung wird als „Berthazimmer“ bezeichnet, entsprechend seiner Wandmalereien, die sich auf die Sage von der Geburt Karls des Großen, dem Stammvater des Karolinger Geschlechts, und die Liebesgeschichte seiner Eltern beziehen:

[661] Otto war im Alter von siebzehn Jahren durch König Ludwig I. zum König von Griechenland erhoben wurde, nachdem der Sultan im Sommer 1832 einen Entschädigungsvertrag für die seinerzeit überwundene osmanische Fremdherrschaft in Griechenland unterschrieben hatte. Arnold-Becker 2011, S. 131ff, Anm. 41. – Baumgartner, 1987, S. 89f.

[662] Baumgartner 1987, S. 90f, Anm. 197.

Um 740 n. Chr. befahl König Pipin, der wohl in Weihenstephan residierte, seinem Hofmeister die „Berchta“ oder „Bertha“ genannte Tochter des Königs von Kerlingen als seine Braut zu holen. Sein Diener wollte die echte Prinzessin von Kerlingen töten und sie gegen die eigene Tochter austauschen, da Pipin Bertha nur auf einem Gemälde gesehen hatte. Sie konnte aber entkommen und überlebte als Magd eines Müllers, in einer Reismühle im Mühltal in der Würm. Sieben Jahre vergingen bis sich der König beim Jagen im Wald verirrte und die Mühle fand, wo ihm ein Sterndeuter weissagte, dass er in der selben Nacht mit der Königin ein Kind zeugen werde. Nachdem sich Pipin beim Müller mit Bertha zu Bett begeben hatte, gab sie sich durch den Brautring, den er ihr einst geschenkt hatte, als die wahre Prinzessin von Kerlingen zu erkennen und brachte später den gemeinsamen Sohn Karl zur Welt.

Das Hauptbild an der östlichen Zimmerwand stellt die „Heimkehr des Königspaares mit Karl zum Burgsitz nach Freising“ als Höhepunkt der Legende dar (Abb. 179). Die Hauptfiguren des mediävalen Reiterzugs, mit Bertha, Pipin und ihr Baby, Karl, im Mittelpunkt, malte F. X. Glink. Die qualitätvollen Tierdarstellungen, das heißt Pferde und Jagdhunde, wurden von A. Adam ausgeführt, die, als Astwerk mit Blättern hochstilisierten, Einfassungen und Verzierungen dagegen von Neher.[663] Im Bildzentrum wird die Prinzessin von Kerlingen gezeigt, wie sie auf ihren Sprößling schaut, der die Arme ausstreckt und neben ihr, von vier Laufburschen auf einer Bahre getragen wird. Pipin erscheint hinter Bertha im Profil. Die Vorhut bilden zwei Reiter, mit Fanfaren, und ein Knecht; das Schlusslicht Papst, Ritter und eine weitere Person zu Pferde. Die Bäume und Architekturen im Hintergrund der Szene reichen nur bis zur Brusthöhe der Rösser, um den Eindruck weiter Entfernung zu erzeugen. Über dieser grau-grünen Landschaft, die einen schemenhafte Horizont ausbildet, beginnt der Himmel, mit dem hellblauem Grund der Wand, der den Großteil der Kulisse ausmacht, das heißt ungefähr zwei Drittel von der Bildhöhe. Die Adelsfrau zeichnet sich durch ihren weißen Schleier; dem Schimmel, den sie im Damensitz reitet; dem weißen Tuch, in das ihr Babie eingeickelt ist, sowie aufgrund der mit gelbem Stoff akzentuierten Kindersänfte hell von den übrigen Gestalten ab, die blaue und rote Kleidung tragen.

Das große Wandgemälde wird von zierlichen Arkadenbögen in drei Personengruppen eingeteilt, die sich oberhalb der Szene mit einem Geäst überschneiden, aus dem sich zarte Blattranken mit blauen Blüten entwickeln aber auch sechs Kreise von gleichem

[663] Arnold-Becker 2011, S. 27ff.

Umfang, die eine horizontalen Reihe bilden. Die einzige nonverbale Kommunikation findet zwischen Bertha und ihrem Kind statt, die sich ihm zuwendet. Die Personen werden weder durch in individuelle Gesichtszüge, noch Gestik oder Mimik charakterisiert und auf mittelalterlich anmutende Stereotypen reduziert. Das Gleiche gilt nicht nur für die Wandmalereien des „Berthazimmers“, beispielsweise die „Begegnung Berthas mit dem Müller“; „Bertha beim Weben“ und „das Wiedersehen des Königspaares“ sondern im Prinzip für das Bildprogramm in Schloss Hohenschwangau insgesamt.[664] Das Supraportengemälde der Südwand eröffnet das übergeordnete Bildthema der Wanddekorationen mit Prototypen eines Astrologen mit Globus und einer Harfespielerin, die visuell auf den positiven Verlauf der ferner illustrierten Sage verweisen, zum einen in der Art, wie sie eingeführt werden, nämlich sinngemäß auf den Stufen eines Siegertreppchens sitzend; andererseits dadurch, dass ihnen noch dazu quasi Worte in den Mund gelegt wurden, und zwar durch eine goldene Bildaufschrift, die lautet: „Was voraus die Sterne künden/ singt getreulich Sage nach“. Das ist bemekenswert, schließlich wird die gestalterische Zusammenschau von figürlichen Darstellungen und Schriftsetzung heute vor allem mit modernen Graphic Novels und Comics verbunden, die es so damals freilich noch nicht gab. Bekanntermaßen werden die gezeichneten und colorierten Figuren darin mit Sprechblasen ergänzt, die ihnen sozusagen eine Stimme verleihen. Davon erscheint die gemalte Supraporte nicht weit entfernt zu sein. Der Zwischenraum des Torbogens, der den Hintergrund der Szene darstellt, wird von einem roten, in Falten herabfließenden Vorhang verdeckt. Der Sterndeuter zeigt auf eine gemalte Wand-Öffnung und den illusionistischen Nachthimmel dahinter. Genau Vis-a-vis, über der Tür der nördlichen Wand ist goldenen Lettern dagegen zu entnehmen: „An der Würm geheimen Gründen / keimt der alten Kaiser Macht.“[665] Die Wandgemälde im „Berthazimmer“ erklären nämlich die vom Minister Hormayr u.a. in seinem „Taschenbuch für die vaterländische Geschichte“ 1831 veröffentlichte Version der Geburt Karls des Großen, in Würmtal bei München für wahr, um den Kronprinzen als seinen bayerischen Nachfahren zu huldigen.[666] Darüber sind die Personifikationen der

[664] Arnold-Becker 2011, S. 30f.
[665] Supraporte der Nordwand des „Berthazimmers“. Arnold-Becker 2011, vgl. Abb. 22, S. 31.
[666] Indessen behaupteten viele Herrscher des 19. Jahrhunderts in seiner Tradition zu stehen, was zu vielen unterschiedlichen Überlieferungen der Legende führte, auch weil die Umstände von Karls Geburt nicht geklärt sind. Andere Erzählungen gehen etwa von Aachen als Geburtsort Karls aus. Christoph Freiher von Aretin, Hofblibliothekar, Historiograph und Schriftsteller, publizierte 1803 als Erster die Sage, wobei er die zwischen 1426

Bavaria mit Mauerkrone und der Germania, erkennbar, die sich, ähnlich wie Bertha im Hauptgemälde des Zimmers, einem Knaben, Karl, zuwendet, dem sie Schwert und Krone überreicht. Neben dieser Szene werden ein Löwe und ein Adler präsentiert, als Symbole von Germania und Bavaria.[667] Die Zuwendung der Mutter zum Kind erscheint somit als eigentliches Hauptmotiv der Wandmaleieren, dadurch wurde auf die künftige Aufgabe der Kronprinzessin verwiesen, die Hoffnung auf einen bayerischen Thronfolger zu erfüllen. Ein um 1840 in dezenten Braun- und Blautönen ausgeführtes Aquarell des „Berthazimmers“ gibt besonders das pseudomittelalterliche Maßwerk der Decke und des Erkers detailliert wieder, daher dürfte der unbekannte Künstlers auch auf die Darstellung des Leuchters und des nordwestlichen Ausblicks über den Alpsee und auf das Alpenvorland verzichtet haben, der im Hintergrund nur angedeutet ist (Abb. 180).

Das anschließende „Burgfrauenzimmer“ mit Turmzimmer entspricht in Größe und Proportion etwa dem im Südosten gelegenen „Schyrenzimmer“, dessen Grundriss es mehr oder weniger wiederspiegelt. (Abb. 181). Der Marmorkamin, das silbern bemalte, neugotisierende Stuckmaßwerk der Decke, der versilberte Kronleuchter mit zwölf Schwänen, sowie das Möbel-Ensemble im Erker, mit achteckigem Tisch, zwei Canapés und zwei Hockern sind authentische Einrichtungselemente der Erstausstattung um 1835 (Abb. 182). Im Zuge der Umgestaltung, die 1849 erfolgte, wurden die ursprünglichen Wandbilder ins dritte Stockwerk versetzt, wie schon erwähnt.[668] Die Raumwände des Burgfrauenzimmers erhielten damals eine neue Stoffbespannung, einen Fries, eine Schmuckleiste und Stuckrippen, die den Raum gliedern. Die alternierend blauen und rosafarbenen Brokattapeten, die noch durch ein Aquarell aus der Sammlung der preußischen Königin Elisabeth Ludovika dokumentiert sind (Abb. 183), wurden entfernt.

Später erfolgte ein Neuanstrich der Wände in Hellrosa, vermutlich um einen besonders femininen Ausdruck zu erzeugen und gleichsam den Salon optisch zu vergrößern.[669] Die Erneuerung der Raumdekoration in Rosa mag auch auf eine persönliche Vorliebe der Marie von Preußen zurückzuführen sein, vielleicht sollte die Farbgestaltung auch das von Schinkel um 1809 für die Königin Luise in Schloss

---

und 1436 verfasste Weihenstephaner Chronik berücksichtigte. Friedrich de la Motte Fouqué veröffentlichte die Legende von der Geburt Karls des Großen 1816. Arnold Becker 2011, S. 27f.

667 Die Ikonografie der Germania erhielt erst später, seit dem Deutschen Kaiserreich (1871–1918) dezidiert nationalistisch konnotierte Züge. Arnold-Becker 2011, S. 29, vgl. Abb. 19, S. 30.

668 Baumgartner 1987, S. 92, Anm. 199, Anm. 200.

669 Baumgartner 1987, S. 92.

Charlottenburg entworfene Schlafzimmer ins Gedächtnis rufen und somit an die Dynastie der Hohenzollernprinzessin erinnern. Die Verwendung von Rosa als Gestaltungsmittel für Fassaden und Raumwände scheint jedenfalls bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts geradezu charakteristisch für Lebens- und Wohnwelten von Fürstinnen gewesen zu sein, wie auch ältere deutsche Lustschlösser, etwa Benrath und Amalienburg, bezeugen. Aus der Sammlung der Königin „Elisa", Gemahlin König Friedrich Wilhelms IV. von Preußen, existiert auch ein Zimmerbild, das noch die ursprüngliche Raumgestaltung des Ritterleben-Zimmers dokumentiert und belegt, dass die heute hellblaue Decke in der ursprünglichen Fassung noch rosa war, wie im Salon der Kronprinzessin, während die übrigen Wände damals wie heute hellblau sind (Abb. 184). In der Erneuerung der fürstlichen „Wohnzimmer" Hohenschwangaus bezeugt demnach auch die sich etablierende symbolische wie modische Zuordnung von Farben, die Blau als charakteristisch männliche Farbe dem Rosarot als typisch weibliche Couleur gegenübergestellte.

Der Bilderzyklus des Burgfrauenzimmers gibt das Leben und Wirken einer mittelalterlichen Herzogin von Bayern und Pfalzgräfin von Wittelsbach malerisch wieder, nämlich Agnes von Loon (1150–1191), die Tochter von Graf Ludwig I. von Loon und Rieneck (nach 1107–1171) und seiner Gemahlin Agnes von Metz (1114–1175/80). Sie wurde zur hochrangigen Vertreterin der weiblichen Linie des bayerischen Adelsgeschlechts hochstilisiert, auf die sich die Gründerfamilie der Wittelsbacher in der vierten oder fünften Generation nach Karl dem Großen konzentriert haben soll. Somit präsentieren die Wandbilder sie als „Stammmutter" der Wittelsbacher, die mit Graf Otto I. (1117–1183) verheiratet war, der belegt seit 1180 als Herzog in Bayern herrschte.[670] Agnes ist beipielsweise als fleißige Burgfrau veranschaulicht, die mit Spinnrad und Handspindel arbeitet, und zwar rechts neben der Tür, die zum Billardsaal führt. Offensichtlich befindet sie sich in gebührlicher Begleitung einer Hofdame und einer älteren Dame, die ein Buch in den Händen hält. Die Bildschrift darunter erklärt: *Unterricht und sanfte Lehre/ In der ersten Jugendzeit,/ Bilden zarten Sinn, die hehre/ Tugend ächter Weiblichkeit.* Ein anderes Wandbild, mit der Unterschrift „*Das Lied ertönt, die Harfe klingt/ Das Herz durchdringt Gesanges*

[670] Die Hypothesen des bayerischen Historiographen und Reichsarchivar J. F. Huschberg, dass Otto d. A. ein Nachfahre von Graf Otto von Scheyeren (auch „Schyren" genannt) war (welcher erstmals um 1050 als Urahn der Wittelsbacher urkundlich bestätigt wurde), der Aufstieg der Wittelsbacher Fürsten seit der Mitte des 11. Jahrhunderts durch Geburt erfolgte und ein Zusammenhang zwischen ihrem Geschlecht und der „Burg Scheyren" bzw. ihrem Erbauer bestand, beeinflussten die Bildthemen des „Schyrenzimmers" und des „Burgfrauenzimmers", konnten aber bis heute nicht bewiesen werden. Arnold-Becker 2011, S. 93f.

Macht./ Im Heldenkreis / in tiefer Nacht“, zeigt Agnes als harfespielende und singende Burgfrau im Zentrum der Szene. Eine weitere Darstellung illustriert die Übergabe einer Urkunde durch Benediktiner-Nonnen in Kellheim. Der Bildtitel betont die karikative Tätigkeit der gnadenvollen Pfalzgräfin, etwa die Förderung der Krankenpflege: „*Wie Himmelsgab‘ erscheint gesendet,/ Was Fürstenmilde segnend spendet“.*[671] Im Mittelpunkt einer Reiterdarstellung mit dem Titel „*Zur Falkenjagd auf grünen Au’n, Zieh’n stolz schöne Frau’n“*, ist sie auf einem braunen Ross mit goldbrauner Mähne veranschaulicht. Sie hebt sich mit ihrer farbenfrohen, mittelalterlichen Adelstracht, die aus einem blauen Rock, einem rotem Oberteil mit weißem Kragen und einem fürstlichen Hut besteht, visuell von zwei weiteren Reiterinnen ab. Die drei Grazien befinden sich auf der Falkenjagd und werden von einem Pferdeknecht sowie zwei braun-weiß gefleckten Jagdhunden begleitet. Die Falknerei-Szene vor einem gemalten Baum und hellrosa Himmel betont Willensstärke und Fürsorge der Wittelsbacherin als Eigenschaften, die sowohl für die Reiterei als auch die Beizjagd entscheidend sind. Der ganze Zyklus komprimiert und projeziert die Weiblichkeit und Majestät der Burgfrauen aus dem Wittelsbacher Haus auffällig auf den ideal vorgezeichneten Charakter der schönen Agnes von Loon, die auch noch im 19. Jahrhundert erstrebenswerte Tugenden und Talente verkörperte.[672]

10.1.2 Die Räume des Kronprinzen und späteren Königs von Bayern in der zweiten Schlossetage

In die Zimmer des einstigen Thronfolgers, die im zweiten Geschoss liegen, gelangt man über die gleiche Stiege, die auch zum Empfangszimmer der Fürstin führt (Abb. 185). Die Raumfolgen des Kronprinzen Maximilians beginnen mit dem „Heldensaal“, der auch „Ritterlebenzimmer“ genannt wird. Die große Tafel und die Darstellungen der „Wilkina-Sage“ verleihen dem Festsaal das Errscheinungsbild eines Rittersaals (Abb. 186). Der neugotische „Nibelungen-Tischaufsatz“ stammt aus der Münchner Residenz. Anders als die Bildsujets im „Hohenstaufen-Zimmer“, „Authari-Zimmer“ und „Welfen-Zimmer“, die geschätzte „Wittelsbacher“ präsentieren, bezieht sich der 1823 nach einem Modell des bayerischen Bildhauers Ludwig Schwanthalers (1802–1848) hergestellte Aufsatz auf die Helden der Nibelungen-Sage, die auf dem

[671] Arnold-Becker 2011, S. 95f, Anm. 34, vgl. Abb. 89, S. 97, Abb. 91, S. 98 und Abb. 97, S. 100.
[672] Arnold-Becker 2011, vgl. Abb. 98, S. 101.

„Nibelungenlied“ aus dem 13. Jahrhundert fußt. Im Salon, der auch als Arbeitszimmer diente, sind „Ritterleben-Bilder“ zu sehen, die wie die übrigen Wandgemälde Hohenschwangaus auf einer Putzschicht als Mischtechnik in Leinfarben und Temperamalerei ausgeführt und mit einer glänzenden Firnisschicht überzogen wurden.[673] Das Schlafgemach Maximilians wurde von F. X. Glink mit Szenerien zu „Rinaldo und Armada“, einer Erzählung von Torquato Tasso (1544–1595), ausgestaltet (Abb. 187). Die Themen der Wandgemälde basieren auf dem Epos „la Gerusalemme liberata“, Tassos Hauptwerk aus dem Jahre 1575, in dem er die Erlösung Jerusalems durch die Christen beschrieb. Gegen Ende des epischen Werks führt der italienische Dichter der Renaissance die sarazenische Zauberin „Armida“ ein, die den verehrten Ritter „Rinaldo“ zuerst töten will, sich dann aber in den Helden verliebt, ihn verhext und entführt. Dank der Freunde des Ritters, „Guelf“ und „Ubald“, die ein magisches, diamantenes Schild beschaffen, wird ihr Bann gebrochen. Rinaldo kehrt später zu „Armida“ zurück, um sie vom Christentum zu überzeugen. Vermutlich beziehen sich die Wandgemälde auch auf die von Goethe 1790 in fünf Akten als Schauspiel inszenierte Geschichte der „Befreiung Jerusalems“ und die Legende der „Armida“, die im 18. und frühen 19. Jahrhundert ein beliebtes Opernsujet war. Sie entwickeln sich jedenfalls vor einer Landschaft und dehnen sich über alle Wände und die Decke aus, über einer Braun bemalten, niedrigen Sockelzone. Der illusionistische Rundhorizont wird von Bäumen und Laubwerk unterbrochen und verbindet die einzelnen Szenen. An der Westwand hinter dem Bett werden der schlafende Rinaldo und Armida veranschaulicht, rechts daneben entführt die Hexe ihn auf ihrem Wagen zu ihrem Zauberschloss. Die Nordwand präsentiert Darstellungen von Rinaldos Freunden, die den Verlockungen liebreizender Sirenen wiederstehen, auf der rechten Seite sind dagegen Armida und Rinaldo als Liebespaar im Zaubergarten zu sehen. Alle drei Figuren-Kompositionen des Paares basieren auf der Ikonographie von „Venus und Mars“ der sich renommierte Renaissance-Maler, wie Sandro Botticelli (gest. 17. Mai 1510) und Piero di Cosimo (1462-1521), gegen Ende des 15. Jahrhunderts besonders in der Gattung der „Spalliera-Malerei“ angenommen hatten- jedenfalls sind die idealen Körperdarstellungen des olympischen Götterpaares, das heißt halb Liege- und halb Sitz-Positionen, und die elegante Geschmeidigkeit ihrer Ausführung vergleichbar. F.X. Glink verlieh der Zauberin und dem Ritter den

[673] Arnold-Becker 2011, S. 10, Anm. 5, S. 15.

übersteigerten Ausdruck einer perfekten Übereinstimmung der Geschlechter. Im Verhältnis zu den ausladenden Dimensionen der Wandgemälde im Schlafgemach des bayerischen Monarchen ist das Deckengemälde, das seine Schlafstätte akzentuiert, eher klein und auch das fixierte Motiv, eine schöne Frau in dunklem Kleid, die zwei männliche Kleinkinder in ihren Armen trägt, wurde weder explizit noch implizit mit den übrigen Wanddekorationen zur Deckung gebracht. Hierbei handelt es sich um die Personifikation der Nacht und ihren Zwillingen „Hypnos“ („Schlaf“) und Thanatos („Tod“), die Hesiods „Theogonie“ zufolge von „Nyx“ allein zur Welt gebracht wurden.[674] Die Gestaltung als ideale Mutterfigur mit ihren Söhnen im Arm gründet vermutlich auf einer Beschreibung von Pausanias, versinnbildlicht allerdings einen sentimentalen Moment (Abb. 188),[675] da beide Kinderkörper wie erstarrt erscheinen. Besonders der Darstellungsmodus von Thanatos wirkt morbide, denn seine bläuliche Hautfarbe ist ein Signal der Leblosigkeit und ist ein sichtbares Anzeichen der Leichenstarre beim Menschen. Letztlich können aber beide; der schlafende und der tote; Knabe als Memento-mori-Motive gedeutet werden. Gerade weil die malerischen Komposition dieser mythologischen Figurengruppe Ikonisch betrachtet Madonnen-Figuren mit Christusknaben ins Gedächtnis rufen, umfängt sie eine ambivalente Aura, Merkwürdig ist, dass die Knaben, auch wenn sie nicht gerade „frohlocken“, rein formale Ähnlichkeiten zu adretten Putten aufweisen. Diese wurden seit der Renaissance als männliche Kleinkinder mit winzigen Flügeln charakterisiert, und zwar in allen Bildgattungen. Erst in der Folge wurden sie zu künstlerischen Barockelementen der Stuck- und Bilddekorationen in sakralen und herrschaftlichen Gebäuden.[676] Die Figurengruppe der Nyx und ihrer Söhne bewegt sich im Gegensatz zu diesem „Massenphänomen“ im Spannungsfeld zwischen verklärender Romantik und rationaler Naturbeobachtung. Vielleicht lag der Motivwahl auch die künstlerische Intention zugrunde, die in Barockschlössern oft veranschaulichte römische Göttin der Jagd und des Mondes, (röm. „Diana“/ gr. „Artemis“) durch eine neue Version der Personifikation der Nacht zu ersetzen. Auffällig ist, dass die männlichen Personen der malerischen

[674] Vgl. „Homer: Ilias, 14.231“ und „Hesiod: Theogonie, 211-225“, Online-Versionen, Perseus Digital Library, unter: Perseus.tufts. edu, abgerufen am 01.03.2022.

[675] Pausanias, Beschreibung Griechenlands, 5,18,1, Johannes Andreas Jolles: Hypnos, in: Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, Bd. IX,1, Stuttgart 1914, Sp. 323-329, Gemäß Pausanias wurde von den Spartanern auch ein „Zwillings-Kult“ im Tempel der Artemis auf Ephesos praktiziert. Vgl. ebd. 3,18,1 und 10,38,6.

[676] König Ludwig II. von Bayern veranlasste die Übermalung des, ursprünglich in hellen Blautönen ausgeführten, Deckenhimmels des „Tassozimmers“ in „königsblau“, wobei er die Darstellung im Zentrum der Decke beibehielt. Außerdem ließ er hier einen kleinen Brunnen mit Kaskade und eine Regenbogenmaschine installieren, die seinem pathetischen Empfinden entsprachen, aber verschollen ist. Baumgartner 1987, S. 96, Anm. 208.

Dekorationen paarweise dargestellt sind, wie die unbescholtenen Zwillinge und die ritterlichen Helden der Wandmalereien. Die Frauenbilder der malerischen Dekorationen erscheinen geheimnisvoll und zugleich gemein. Auch die „Königin der Nacht“ wird nicht als reine Lichtgestalt bildhaft gemacht, zumindest nicht uneingeschränkt, ebensowenig wie ihr Vorbild, das vor allem in der „Zauberflöte“ imaginiert wurde. Jedenfalls wurde sie in der 1791 in Wien uraufgeführten Oper als schön, mächtig und rachsüchtig hingestellt, gleich der Nyx eben, die zur Durchsetzung ihrer eigenen Pläne ihren Sohn Hypnos schließlich zweimal dazu gebracht hatte, Zeus in den Schlaf zu versetzen.[677] Immerhin dürfte die Königin der Nacht, die im ersten Akt des Librettos als schwarz bekleidete, majestätische Erscheinung im Vordergrund des Sternensaals ihres Palastes vorgestellt wurde, als Inspirationsquelle für das künstlerische Motiv des Plafondgemäldes im „Tassozimmer“ gedient haben, zumal die zwei männlichen Hauptprotagonisten der Oper von Mozart, „Tamino“ und „Papageno“, ihre „Besserwerdung“– ähnlich wie die Ritter in Tassos Geschichte– durch tadellose „Verschwiegenheit“, „Mündigkeit“ beziehungsweise „Furchtlosigkeit“ und „Standhaftigkeit“ unter Beweis stellen müssen, bevor sie die Tochter der Königin der Nacht „Pamina“ aus den Fängen ihres Entführers befreien können. Als weiterer Referenzpunkt für die Darstellung der Personifikation der Nacht in Maximilians Schlafgemach kommt zudem der pseudoägyptische Entwurf in Frage, den Carl Friedrich Schinkel 1816 für das Bühnenbild des Berliner Theaters geschaffen hatte. Der Zimmerteppich sollte durch das große Maßwerk-Muster vermutlich als eine Art Gegenpol zu den übrigen und eher unruhigen figürlichen Dekorationen funktionieren. Ästhetisch eigentlich nicht nachvollziehbar ist, dass das abstrahierend visualisierte Musterblatt nicht die Decke schmückt, wie es in einigen anderen Zimmern der Burg der Fall ist, sondern den Boden. Dass der Blick somit zugleich auf ein Accessoire gelenkt wird, dass in erster Linie Comfort-Ansprüche des Fürsten erfüllen sollte, hängt vielleicht damit zusammen, dass sich in der Nähe der übereinander liegenden beiden Schlafgemächer auch die fürstlichen Badezimmer befinden. Die gewünschte wohlige Raum- beziehungsweise Körpertemperatur, die sich in den Bädern einstellte, wenn sie mit fließend heißem Wasser betrieben wurden, sollte sich in den Ruhezimmern offenbar möglichst lange halten, wahrscheinlich wurde das „Löwenturm-Bad“ daher auch mit rotem Samt ausgeschlagen. Das warme Wasser wurde aus einem großen

[677] Grant, Michael/ Hazel, John: Lexikon der antiken Mythen und Gestalten, 1987, s. v. „Hypnos“, Sp. 213f.

Kessel geschöpft, der in einem Raum südlich des Rittersaals erhitzt wurde.[678] Mit einer in den Boden eingelassenen und vergoldeten Kupferwanne, die sogar über eine Dusche verfügte, wurden hier beinahe schon moderne Vorstellungen von Hygiene bedient. Im runden Turmzimmer im Erdgeschoss konnte das Fürstenpaar durch drei, in niedriger Höhe angelegte Fenster den Ausblick in die umgebende Landschaft genießen, und zwar während sie badeten. Abgesehen davon bieten gemalte Szenerien der im Meer badenden Nymphen, Wassermännern, Kindern, schwebenden Gestalten und Fabelwesen, wie ein „Seelöwe“ mit Pantherkopf, hier fantastische Ansichten. Christian Heinrich Hanson (1790–1863) entfaltete die umlaufend in Blautönen ausführten Wandgemälde auch auf dem Türflügel, daher kommen die Entwürfe Schwinds nur von der runden Badewanne im Zentrum des Zimmers aus betrachtet zur vollen Geltung. Trotz aufwendiger Restaurierungsarbeiten im Jahre 1852 sind große Teile der Malereien inzwischen erodiert.[679] Eine gusseiserne Wendeltreppe führt durch das Gewölbe des Turms in den Erker des „Schyrenzimmers“ im ersten Stockwerk. Im Raum neben dem Bad befindet sich eine verborgene Treppe und ein gesprengter Gang, durch den die Schlossbewohner zum darunter liegenden „Felsenbad“ gelangten. Heute ist das äußerlich nur durch ein Eisengitter mit Tür verschlossene Bad, das am Fuße der Südfassade der Burg liegt und seinen Benutzern ein idyllisches Panorama auf Wald, See und Berge der Umgebung eröffnete, beim Aufstieg des Pfades zum Schloss zu sehen (Abb. 189).

10.1.3 Die Wohnräume in der dritten Schlossetage – exquisite „Kindezimmer“

In der dritten Etage Hohenschwangaus schließlich sind die Räume niedriger als in den unteren Etagen und besitzen keinen Deckenstuck, aber kleine, rechteckige Fenster und Kachelöfen, mit denen sie beheizt werden konnten. Im Turmzimmer im Südwesten und im mittleren Raum auf der Westseite waren einst die Amme und die Gouvernante Ludwigs untergebracht. Als Beispiel für das Bildprogramm im Mezzaningeschoss sind vor allem die Gemälde im nordwestlichen Turmzimmer zu nennen, das als Kinderzimmer genutzt wurde.[680] Christian Ruben (1805–1875) und

[678] Baumgartner 1987, S. 86, Anm. 184.

[679] Erhaltene Fotografien von Joseph Albers aus dem Jahre 1860 überliefern noch ihren damaligen Zustand. Arnold-Becker 2011, S. 123f, Anm. 36, 37, 38. Vgl. ebd. Fotografien der Wandgemälde: Abb. 124, Abb. 125, S. 125 und Schwinds Entwürfe, Abb. 126 und 127, S. 126.

[680] Als heranwachsende Jungen, dürften Ludwig und sein Bruder Otto in den Sommermonaten das Erdgeschoss bewohnt haben. Jedenfalls war die Schlossausstattung insgesamt recht gemütlich und daher kindgerecht, wenn

Lorenzo Quaglio schufen acht Kompositionen, die das Ritter- und Burgfrauenleben im Allgemeinen veranschaulichen sollten. Sie waren von F. X. Glink, M. Neher und A. Adam in Öl, auf dicker Pappe, in Zusammenarbeit ausgeführt worden, bevor sie 1837 samt Tapete von den Wänden des zwei Etagen darunter befindlichen „Burgfrauenzimmers“ abgelöst wurden. Anschließend wurden sie im „Kinderzimmer“ wieder angebracht, allerdings ohne die ursprünglichen poetischen Aufschriften.[681] Die Bilder veranschaulichen das Leben im Mittelalter noch plakativer und schablonenhafter als in den darunter liegenden Stockwerken: Zwei in einem Garten sitzende Mädchen mit einem Jäger werden im Gemälde links von der südlichen Tür präsentiert. Darauf folgen im Uhrzeigersinn die Szene einer Burgfrau beim spinnen und eine Darstellung von Frauen, die Pilgern bei der Rast gesellschaft leisten. Das größte Wandbild präsentiert eine Jagdgesellschaft mit einem Fürstenpaar, das motivisch der Darstellung von der Beizjagd im Burgfrauenzimmer ähnelt. Rechts von der Tür, die zum benachbarten Saal führt, wird eine Unterrichts-Szene mit Frauen und Kindern gezeigt, die von einem Mönch oder Priester unterrichtet werden. Der Bildgrund der Szenen ist monochrom braun bemalt und die Figurenkompositionen scheinen sich mehr oder weniger zu wiederholen. Die beiden Hochformate der Schmalseiten präsentieren etwa sitzende „Burgfrauen“, rechts neben dem südlichen Durchgang ist eine Dame in bequemer Sitzhaltung aus einem Armsessel zu sehen, der eine weitere beim spinnen gegenüber gestellt wurde.[682] Das Fehlen individueller Gesichtszüge läßt die dargestellten Personen der Wandbilder im dritten Obergeschoss beinahe wie starre Skuplturen erscheinen, bzw. wie stereotypisch junge und schöne Frauen und Männer, die wie Märchenfiguren in vergrößerten Versionen erscheinen. Höchstwahrscheinlich können „Grimms Märchen“, die 1825 von Jacob Grimm (1785–1863) erstmals mit fünfzig, von seinem Bruder Ludwig Grimm stilistisch ähnlich ausgeführten, Bildern veröffentlicht wurden, als künstlerische Referenzpunkte gelten. Vergleichbar sind auch die Zeichnungen von Ludwig Richter in Johann K. A. Musäus

nicht sogar ein „Spielplatz“ für die jungen Prinzen, die sich hier und in der idyllischen Umgebung als „Ritter“ fühlen konnten.

[681] Baumgartner 1987, S. 99, Anm. 211.

[682] Anscheinend wurde ein collagenartige Prinzip angewendet, das auch an die Chinoiserien aus ausgeschnittenen Bildern erinnert, die einige Zimmer in Schloss Schönbrunn schmücken. Maria Theresia von Österreich und ihrer Famiie hatten nämlich aus verschiedenenen Vorlagen, aus denen sie einzelne Szenen und Figuren herausschnitten, neue Bilder zusammengesetzt. Arnold-Becker 2011, S. 87. Zu den Wandgemälden des „Kinderzimmers“ im dritten Stockwerk Hohenschwangaus, vgl. ebd. Abb. 88, Abb. 89, Abb. 90, Abb. 91, Abb. 80, S. 88-91.

1842 herausgebrachtem Sammelwerk *„Volksmährchen der Deutschen“* oder die Illustrationen in „Deutsches Märchenbuch“ von Ludwig Bechstein, publiziert 1845.[683]

10.1.4 Märchenhaft und exotisch: Die Bildprogramme und Schlosseinrichtungen als Gegenentwurf zur Wirklichkeit

Das im Gebirgspalast im weiblichen Wohnappartement obstinat verfochtene Frauenbild einer chistlich-frommen Ehefrau und Mutter wurde von romantische Idealvorstellung von ehelicher Liebe geprägt, die auf den damals allgemein in Deutschland beliebten volkstümlichen Illustrationen und Mittelalter-Szenen fußen. So veranschaulichen auch die Darstellungen von spinnenden, schweigenden und gehorsamen Edeldamen in den Gemächern der Marie von Preußen durchgängig Momente der Wittelsbacher Genealogie, um die Abstammung ihres Gemahls zu verherrlichen. Allerdings galten die echten adligen Frauen des Mittelalters vor allem als „Besitz“ ihrer Ehemänner oder Väter. Diesem quasi entmündigenden Paternalismus konnten sie sich kaum entziehen, daher bedeutete das eheliche „wir“ für sie oft eine „Burg“, in der sie durch strenge Beschränkung auf tradierte Rollen und Aufgaben als Ehefrau und Mutter festgelegt wurden.[684]

Die Wandbilder in Hohenschwangau gehören im Großen und Ganzen dem Bereich der Legenden des bayerischen Mittelalters an, da hauptsächlich Begebenheiten in der Schwansteiner Burg und im Schwangau, historische Ereignisse und mediävale Personen, mit Bezug zu den Wittelsbachern thematisiert wurden. Die Bildthemen im bayerischen Gebirgspalast beruhen zumindest auf dem Sammelwerk „Deutsche Mythologie“ von Wilhelm Grimm (1786–1859) aus dem Jahre 1835, (vollständige Ausgabe 2007), sowie dem „Taschenbuch für die vaterländische Geschichte“, von

[683] Siehe zu den Märchen-Darstellungen von Ludwig Grimm Regina Freyberger: Märchenbilder–Bildermärchen: Illustrationen zu Grimms Märchen 1819–1949. Über einen vergessenen Bereich deutscher Kunst, 2009. Die „Grimm’schen Illustrationen“ scheinen beispielsweise die mittelalterliche Comic-Serie „Prinz Eisenherz“ vorweg zu nehmen, die Hal Foster von 1937–1971 zeichnete und mit Text in Sprechblasen beschrieb.

[684] Sozialgeschichtlich erwiesen waren Ehefrauen in Adelskreisen bis in die frühe Neuzeit noch oft verbannt oder sogar mit dem Tode bestraft worden, wenn sie keinen männlichen Nachkommen „produzierten“, wobei die Potenz der Ehemänner nie angezweifelt wurde. Aus diesen Gründen waren etwa englische „Tudor-Fürstinnen“ enthauptet worden: Anne Boleyn (1507–1536), die zweite Ehefrau Henry VIII, und ihre Cousine Catherine Howard (geb. um 1521 bis 1525–1542), Henrys‘ fünfte Ehefrau. Manche Fürsten scheinen im Mittelalter sogar die persönliche Intimsphäre ihrer Ehefrauen kontrolliert zu haben, wie zumindest historische Keuschheitsgürtel nahelegen. die sogenannten „Florentiner Gürtel“ wurden gemäß Eva Larrass erstmals im Jahre 1400 in Padua produziert. Vgl. Eva Larrass: Der Keuschheitsgürtel, Fantasie und Wirklichkeit, in: Waffen- und Kostümkunde, Bd. 34, 1992, S. 1-12.

Joseph Freiherr von Hormayer, der ein Freund Ludwigs I. und Geschichtslehrer des Kronprinzen gewesen war.[685]

Die Innenarchitektur Hohenschwangaus erinnert mit Sälen, Treppen in Türmen und Gängen noch an Kastellburgen. Neugotische Ausstattungen und das Bildprogramm in Form von poetischen Bildern legendärer Helden und historischer Personen des Mittelalters spiegeln die Rückbesinnung im Historismus. Der Bilderbogen historischer Frauen, der in den Gemächern der Kronprinzessin und nachmaligen Königin Marie entfaltet wurde, bezeugt die Geschichtsverklärung zugunsten der „Familie“ als Kernzelle des dynastischen Clans. Das Bildprogramm in ihrer Wohnung lässt vermuten, dass der Fürst keine selbstbewusste Gemahlin an seiner Seite wollte, nur wenn sie sich wie eine vorbildliche Ehefrau verhielt, die über die Eigenschaften christlicher Kardinaltugenden verfügt, war er bereit, öffentliche Aufmerksamkeit, die sie erhielt, zu tolerieren. Die christlichen Tugenden wurden Marie mit den Wandgemälden der (vermeintlichen) Ahninnen ihres Gemahls im Damenappartement ikonenhaft vorgestellt. Sie kam in Hohenschwangau durch die prominente Lage ihrer Wohnung im ersten Stockwerks in den Genuss eines komfortablen Wohngefühls, wogegen die Burgfrauen im mediävalen Burgenbau von den repräsentativen Wohnbereichen üblicherweise durch eine Vielzahl von schmalen Gängen und Treppen in den Wohntürmen abgesondert wurden, um sie weitestgehend vor der Außenwelt abzuschirmen, daher dürften mittelalterliche „Frauenzimmer“ wohl kaum praktisch für den Nießbrauch gewesen sein. Das „mediterrane“ Flair der fürstlichen Schlafzimmer sollte den exotisch-sinnlichen Eindrücken, die Maximilian II. in jungen Jahren auf seinen Reisen gesammelt hatte, gerecht werden. So wurden die persönlichen Reiseerlebnisse und Erinnerungen des bayerischen Monarchen auch im Schlafgemach seiner Gemahlin dekorativ in Szene gesetzt. Dagegen existieren in Maries Gemächern erstaunlicherweise weder Hinweise auf ihre individuelle Vorlieben noch Porträts von ihr, obwohl die Königin auch als Förderin bayerischer Trachten bei der Bevölkerung durchaus beliebt war, die sich hier schlecht aufbewahren ließen. Sie dürfte am romantischen Burgensitz als erste Bergsteigerin Bayerns den herrlichen Ausblick geschätzt haben, der sich von hier aus ins Tirol bietet. Der bayrische Kronprinz und nachmalige König hatte ihr zwar die Besteigung der 3000 Meter hohen

[685] Baumgartner 1987, S. 104. – Arnold-Becker 2011, S. 19.

Zugspitze verweigert, aber nach seinem Tode konnte Marie sie doch noch als achte Bergsteigerin erklimmen.

Gegenüber der 1950 ins Leben gerufenen „Romantischen Strasse“, die von Würzburg nach Füssen führt und 29 historisch bedeutende Orte und 460 Kilometer umfasst, sowie insbesondere dem von König Ludwig II. von Bayern ab 1869 erbauten Schloss Neuschwanstein, dessen Innendekorationen im Stil einer „maurisch-mittelalterlichen“ Synthese gestaltete wurden, ist Schloss Höhenschwangau möglicherweise etwas zu sehr aus dem kunsthistorischen Blickfeld geraten, vielleicht, weil es schon seit der Gründung des „Deutschen Kaiserreichs“ für jedermann zugänglich gemacht wurde, ähnlich wie Schloss Stolzenfels am Mittelrhein.[686]

10.2 Ein Sommersitz der Hohenzollern im Rheinland: Schloss Stolzenfels – Raumausstattungen der Königin Elisabeth von Preußen

Am 29. November 1823 hatte der preußische Kronprinz Friedrich Wilhelm die zweiundzwanzigjährige Elisabeth Ludovika (1801–1873) geheiratet. Sie war eine Prinzessin aus dem Wittelsbacher Haus, als Tochter von König Maximilian Joseph I. (1756–1825) und Karoline Friederike von Baden (1776–1741). Die Stadt Koblenz machte damals Friedrich Wilhelm die Höhenburg als Hochzeitsgeschenk, die vom Trierer Erzbischof Arnold II. in der Mitte des 13. Jahrhunderts am Rhein erbaut wurde, allerdings war von ihr seit dem Einmarsch französischer Truppen im Jahre 1689 nicht mehr als eine Ruine übriggeblieben.[687]

Der preußische Monarch beauftragte den Berliner Architekten Karl Friedrich Schinkel (1781–1841) damit Pläne für den Wiederaufbau von Schloss Stolzenfels in Koblenz-Kapellen, zu entwickeln.[688] Die neue Höhenburg im „pseudogotischen“ Stil sollte die Überlegenheit der Nation gegenüber Frankreich demonstrieren, ähnlich wie auch andere mittelalterliche Rheinburgen, die seit 1815 durch literarische und bildkünstlerische Darstellungen der Rheinlandschaft zunehmend als „vaterländische“ Symbole ausgelegt wurden. Insofern unterschied sich diese neugotische Sommerresidenz deutlich von Schloss Rosenau, das der Oberlandesbaudirektor

[686] Arnold-Becker 2011, S. 139ff.

[687] Durch Erzbischof Balduin wurde das Kastell am Rhein im 14. Jahrhundert zur Zollburg. Seine Nachfolger Kuno und Werner von Falkenstein ließen die Anlage ausbauen. Die Rheinburg war durch mehrere Kriege später zerstört worden und hatte nur noch als Steinbruch gedient. Birgit Gropp: Burgen und Schlösser am Rhein. 2006, S. 127.

[688] Andreas Pecht: Schloss Stolzenfels. Burgen Schlösser Altertümer. Bildheft 2. Genrealdirektion kulturelles Erbe Rheinland Pfalz. Regensburg, 2011, S. 1ff.

zwischen 1806 und 1817, also etwa zur gleichen Zeit, für das Herzogpaar von Coburg in Bayern in ganz ähnlicher Weise gestaltete.[689] Der Wiederaufbau der Grenzburg des 14. Jahrhunderts im englischen Tudorstil war allerdings Teil der preußisch-königlichen Bestrebungen das Rheinland als romantische quasi neu-mittelalterliche Kulturlandschaft erblühen zu lassen, die mit dem 1840 zum König von Preußen gekrönten Friedrich Wilhelm IV. ihren Lauf genommen hatten.[690] Am 14. September 1842 begab er sich zusammen mit seiner Gemahlin Elisabeth und Gefolge zur feierlichen Einweihung der wiederhergestellten Ritterburg– und zwar in einem feierlich-historisierenden, mittelalterlichen Aufzug und hoch zu Pferde. Nach den folgenden, mehrere Tage andauernden Feierlichkeiten besuchte das Königspaar Schloss Stolzenfels noch sieben Mal.[691] Nach achtzehn Regierungsjahren hatte Friedrich Wilhelm IV. das Amt an seinen jüngeren Bruder Wilhelm (1797–1888) abgetreten. Königin Elisabeth wurde vor allem als treue, fürsorgliche Ehefrau wahrgenommen, die den schwer erkrankten König bis zu seinem Tod am 2. Januar 1861 pflegte. „Elisa“, wie sie von ihren Schwestern, das heißt ihrer Zwillingsschwester Königin Amalie Auguste von Sachsen (gest. 1877), Königin Maria Anna von Bayern (1805–1877) und Erzherzogin Sophie von Österreich (1805–1872) genannt wurde, war kinderlos geblieben. Bis zu ihrem Tod im Jahre 1873 lebte sie abwechselnd in den Schlössern Sanssouci und Charlottenburg in Berlin und Potsdam, aber auch in der romantischen Burg am Rhein.[692] Mit diesem Ort verknüpfte Elisabeth insbesondere den Empfang von Königin Victoria und Prinz Albert von Sachsen-Coburg und Gotha am 15. August 1845. Die Königin des Vereinigten Königreichs von Großbritannien und Irland wurde nämlich mit ihrem Gemahl zur Einweihungsfeier der Burgkapelle eingeladen, die der Anlage als letzter Neubau hinzugefügt worden war.[693] Beim anschließenden Konzert trug die damals berühmte Opernsängerin Jenny Lind (1820–1887) mit schwedischen Volksliedern zur fürstlichen Erbauung bei.[694]

---

[689] Ursula Rathke: Ein Sanssouci am Rhein, in: Krause/ Wagner-Rieger (Hg): Historismus und Schlossbau. Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 28, 1975, S. 88, S. 91ff, S. 97.

[690] Erhaltene Briefe Friedrich Wilhelms IV. dokumentieren das königlich-preußische Kaufinteresse an „Hammerstein“, „Rolandseck“, „Rheineck“, „Schönburg“, „Stahleck“, „Fürstenberg“ und „Godesburg“. Rathke 1975, dies. ebd. S. 87, S. 90. – Werner Bornheim, Deutsche Höhenburgen, 1964, S. 11f, S. 297ff.

[691] Pecht 2011, S. 13.

[692] Pecht 2011, S. 17.

[693] Die katholische Ikonografie der Fresken in der Kapelle, mit Szenen aus der Schöpfungs- und der Erlösungsgeschichte, wurden von Ernst Deger (1809–1885) gemalt. Pecht 2011, S. 30.

[694] Die Sopranstimme der „schwedischen Nachtigall“, die den Großteil ihrer Einnahmen für gemeinnützige Zwecke spendete, ist durch Beschreibungen musikalischer Autoritäten überliefert und ging in die Musikgeschichte ein. 1846 wurde auf Stolzenfels zuletzt die Verlobung der Prinzessin Luise von Preußen und des Prinz-Regenten von Baden gefeiert Jan Meißner: Rheinland-Pfalz– Schloss Stolzenfels, in: Wiese 2005, S. 187-192, hier S. 190. –

Auch heute noch ist das auf einer Anhöhe gegenüber der Stadt Koblenz liegende Schloss Stolzenfels, das mit ansehnlichen ockerfarbenen Fassaden schon aus der Ferne erkennbar ist (Abb. 190), vom Stadtteil Kapellen aus auf einem kurzen Fußweg zu erreichen, der an einer neugotischen Klause vorbei führt und über die Brücke eines von F. A. Stüler entworfenen Viadukts.[695] Dem Ursprungsbau entsprechen noch das im Nordosten zum Burgplateau führende Brückentor mit Wächterturm und Zugbrücke (Abb. 191), ein Zwinger und ein fünfseitiger, hoher Bergfried westlich der Schildmauer, der um 1250 erbaut wurde.[696] Die beim Wiederaufbau einbezogenen Architekten Johann Claudius von Lassaulx und P. von Wussow schufen seit 1836 neue Erker, Zinnenkränze und flache Burgdächer, verwendeten aber Basalt- und Sandstein aus nahegelegenen Steinbrüchen, wie die mittelalterlichen Baumeister.[697] Friedrich August Stüler (1800–1865), ein Schüler Schinkels, vereinheitlichte nach dessen Tod noch die Burgfassaden bis 1847, und zwar in dem er das Gebäude noch mit Zinnenkränzen und Rundbogenfriesen ergänzte.[698]

Hinter dem äußeren Tor befindet sich ein kleiner Vorhof mit Terrasse und das spitzbogige Schlossportal. Darüber ist ein Erker zu sehen, der mit Wappen und Bogenfriesen dekoriert wurde und gleichsam historischen Wehrerkern ähnelt, alledings ist er sehr viel kleiner und diente nur als eine Art Spion (Abb. 192). Das Portal führt in den Innenhof und zum inneren Burgtor.[699] Die auf dieser Seite oberhalb des Portals in Stein gemeißelten Ehewappen von Friedrich Wilhelm IV. (1795–1861) und Elisabeth Ludovika (1801–1873) erinnern noch an die Vermählung des Paares im Jahre 1823.[700] Gleich neben dem Hoftor liegen linker Hand die Küchen mit den anliegenden Kammern für das Küchenpersonal. Ebenfalls an der östlichen Seite gelangt man über einen Treppengang zum fürstlichen Wohnbereich, der mit der Wohneinheit des Königs im Obergeschoss beginnt (Abb. 193). Sie wird zu Anfang mit einem Gästezimmer eingeleitet, auf das das Vorzimmer des Monarchen folgt. Sein Wohnsalon ist als drittes Zimmer seiner Raumfolge zugleich deren Höhepunkt, wie an der Gestaltung abzulesen ist. Sogar ein barocker Palisanderholz-Schrank, mit einer

---

Ursula Rathke: Ein Sanssouci am Rhein, in: Krause/ Wagner-Rieger (Hg), Historismus und Schlossbau. 1975, S. 95f.

[695] Pecht 2011, S. 4, S. 6f.

[696] Gropp 2006, S. 129.

[697] Rathke 1975, idem S. 96.

[698] Pecht 2011, S. 13.

[699] Ursula Rathke: Ein Sanssouci am Rhein, in: Krause/ Wagner-Rieger (Hg), Historismus und Schlossbau. 1975, S. 93. – Gropp 2006, S. 126ff.

[700] Pecht 2011, S. 8.

Intarsien-Arbeit aus graviertem Zinn, der aus der Werkstatt Hendrick van Laests stammt, ist hier noch bewahrt. Der Schreibschrank ist eine besoondere Memorabilie, da er einst Johann Hugo von Orsbeck, der von 1676 bis 1711 Erzbischof von Trier war, gehörte. Friedrich Wilhelm erwarb das Prunkmöbel, das unter dem kurtrierischen Wappen im Mittelfach eine Miniaturgruppe der Geißelung Christi beherbergt, 1844 für 150 Taler, um es zurückzuführen. Das Fußbodenparkett des Salons zeigt ein Mosaik aus Dreiecken. Es wurde aus einheimischen Holzsorten hergestellt, ebenso wie die übrigen, verschieden gemusterten Parkettfußböden und die im gotisierenden Stil gestaltete Wandtäfelung in den fürstlichen Wohnräumen, der Rheinburg. Die Wandvertäfelung zeigt eine aufwendige Bemalung mit Eichenlaubwerk, ähnlich wie sie auch im benachbarten Andachtsraum von Friedrich Wilhelm zu sehen ist. Auf der gegenüber liegenden, also westlichen, Seite der Burg, befindet sich die Wohnung der Königin, die einen Ausblick auf den Rhein und den als Terrassierung am Berghang angelegten Schlossgärten bietet.

Über dem Arkadengang am südlichen Ende des Burghofes befindet sich das gemeinsam genutzte Schlafzimmer des Königspaares (Abb. 194). Ein großes Fenster mit drei hohen Spitzbögen bietet auf der Südseite den Ausblick auf den Pergolagarten und das Rheintal. Als die Königin des Vereinigten Königreichs von Großbritannien und Irland, Viktoria (1819–1901) und ihr Prinzgemahl Albert von Sachsen-Coburg (1840–1861) hier im Jahre 1845 übernachteten, konnten sie im Nebenraum eine Toilette mit Ledersitz und Wasserspülung nutzen, die damals zu den fortschrittlichsten Errungenschaften im deutschen Schlossbau zählte. Die „Royals“ hinterließen zwei mit ihren Wappen bemalte, runde Glasscheiben als Memorabilien, die ähnlich wie mittelalterliche Butzenscheiben später in das Schlafzimmerfenster eingelassen wurden, um an ihre Rheinreise zu erinnern (Abb. 195). Vom Burghof aus ist ein gleichartiges Fenster in der gegenüberliegenden Wand des Schlafgemachs zu sehen, während es im Inneren hinter der Holzvertäfelung verborgen ist, die auf dieser Seite bis zur halben Raumhöhe aus Eichenpaneelen besteht. Dem hellen Eichenholzton der Wände entsprechen ein Sessel, ein Hocker, zwei Stühle, ein Tisch und zwei Nachtschränkchen aus Eichenholz, die in der Werkstatt von Johann Wilhelm Vetter (1789–1852) in Neuwied angefertigt wurden. Die Polstermöbel mit Samtbezügen in monochrom grün gefärbtem, weichem Baumwollsamt sorgen für ein edles und

bequemes Ambiente.[701] Das fürstliche Himmelbett erinnert aufgrund der vier gewundenen Säulen an barocke spanische Prunkbetten und gehört ebenso wie der imposanter Kabinettschrank des 17. Jahrhunderts mit gedrehten Füssen und geschnitzem Dekor zur Erstausstattung (Abb. 196). Das Dekor des Schranks präsentiert sagenhafte Gestalten der griechischen Mythologie, nämlich „Atalante“ und „Meleager“ in der linken Tür sowie Neptun begleitet von Eroten in der rechten.[702] Atalante war von ihren Eltern Iasos und Klymene aus Enttäuschung über ihr weibliches Geschlecht ausgesetzt und von Artemis gerettet worden, die sie von einer Bärin aufziehen ließ. Zusammen mit Meleagros, der zwar mit Kleopatra vermählt war, sich aber in die Jägerin verliebte, tötete sie später einen gemeinen Eber, wie Pausanias überlieferte. Der aus Ebenholz hergestellte Schrank, den Friedrich Wilhelm IV. von seinem Cousin, dem niederländischen König, als Schenkung erhalten hatte, bildet im Schlafgemach einen starken Kontrast gegenüber den übrigen Holzmöbeln der Einrichtung. Das Zimmer funktioniert zugleich als Bindeglied zwischen den in reziproker Symmetrie quasi barock angelegten fürstlichen Appartements. Diese eklatante architektonische Abweichung von der traditionellen Disposition fürstlicher Schlafgemächer in mittelalterlichen Burgen entsprach neuen Wohnlichkeitsansprüchen, denn sie ersparte dem Königspaar den unbequemen Weg über der Burginnenhof und viele Treppenstufen. Als einziger Wandschmuck des Schlafzimmers ist ein großes Porträt von Friedrich Wilhelm IV. zu sehen. Das Bildnis ist eine Kopie von Friedrich Rudolph Albert Korneck (1813–1905) nach dem authentischen Porträt des Königs, das vom Berliner Maler, Zeichner und Kupferstecher Friedrich Conrad Krüger (1765–1807) ausgeführt wurde.

Auf das gemeinsame Schlafgemach folgt der Wohnsalon Königin Elisabeths, mit einer Holzverkleidung, die den Eindruck einer Sockelzone erzeugt. Die Wandflächen darüber sind in einem hellen Grünton gestaltet, im Gegensatz zu den Wänden im Wohnzimmer des Königs, die in hellen, rötlichen Tönen gestaltet wurden. Die gefachte Decke, die Stuckarbeiten und der Holzparkett-Fußboden wurden aufwendig im gotisierenden Stil gestaltet. Die Raumwände wurden mit aufgemalten Arabesken dekoriert (Abb. 197). Die Wandmalereien und die gepolsterten, rot-golden gemusterten Lehnsessel erinnern an maurischen Stil, insofern ähnelt der Stil

[701] Pecht 2011, S. 10ff. – Jan Meißner: Rheinland-Pfalz– Schloss Stolzenfels, in: Wiese 2005, S. 192.
[702] Der Schrank war in New York nach dem Zweiten Weltkrieg wieder entdeckt und in das Schloss zurückgeführt worden. Pecht 2011, S. 14.

Elisabeths Wohnzimmer auch dem „türkischen Schlafzimmer“ von Königin Marie auf Schloss Hohenschwangau. Die Bezüge der geschmackvollen wie bequemen Sitzmöbel und die Vorhänge bestehen aus Lyoner Brocatelle. Über einem Spiegel hängt das von Karl Stieler gemalte Porträt der jungen, dunkelhaarigen Elisabeth mit eleganter Hochsteckfrisur. Sie trägt ein weißes Kleid, dessen Ärmel entsprechend der damaligen Mode verknotet wurden, und ein Medaillon, das ein Bildnis ihres Gemahls enthält (Abb. 198).[703] Mehrere Mariendarstellungen mit Jesuskind, sehr schöne Ölgemälde, die in prunkvoll vergoldeten Rahmen präsentiert werden, und ein von Kaspar Benedikt Beckenkamp (1747–1828), nach dem Kölner Dombild von Stefan Lochner, ausgeführtes Tryptichon, bilden den übrigen Wandschmuck (Abb. 199). Ein direkt angeschlossener, 1842 eingerichteter kleiner Nebenraum diente „Elisa“ als Schreibkabinett, das vom Wohnsalon durch Gardinen abgeschieden werden konnte und ihr somit als seperater Rückzugsort diente (Abb. 200). Über ihrem Scheibtisch ist ein Gemälde des Historienmalers Friedrich Wilhelm Herbig (1787–1861) zu sehen, der Episoden aus dem Leben Johannes Gutenbergs (1400–1468) und Martin Luthers (1483–1546) in biedermeierlich-harmonischer Manier präsentierte und seiner Darstellung einen Minnesänger hinzufügte (Abb. 201). Herbig hob somit die Bedeutung des von Gutenberg erfundenen modernen Buchdrucks als „demokratisierendes“ Mittel hervor, das der Reformation und der Verbreitung mittelalterlichen Schriftguts diente. Das anliegende Erkerzimmer mit achteckigem Tisch und drei Sesseln wurde nach der Königin „Elisenturm“ genannt, die ihn als Empfangszimmer nutzte (Abb. 202). Der mit Intarsien verzierte Tisch wurde extra beim Kunsttischler Franz Xaver Fortner (1798–1877) bestellt, die übrigen historisierenden Möbel hatte Friedrich Wilhelm IV. 1844 auf der Gewerbeausstellung in Berlin gekauft. Die Mooreichenholz-Möbel der Einrichtung stammen aus der Werkstatt J. W. Vetters. Der letzte Raum in der Suite der Königin wird aufgrund der Präsentation verschiedener historischer Instrumente heute als „Musikzimmer“ bezeichnet.

In den Vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts überhöhte Caspar Scheuren (1810–1887) Schloss Stolzenfels durch Aquarellmalerei ins Illusionistische.Eine ganze Der Düsseldorfer Maler und Illustrator stellte die Rheinterrasse mit Kapelle, die Arkadenhalle, den Pergolagarten sowie das Erker- und das Gesellschaftszimmer der Königin und den großen Rittersaal im Schlossinneren in seiner Bildserie nämlich in

[703] Pecht 2011, S. 15ff.

einem exorbitanten, reale Raumgrenzen überwindenden gotisierenden Stil dar, und zwar viel höher, als sie in Wirklichkeit sind. Er fügte der Ansicht des großen Saals zudem noch einige Klein-Plastiken bedeutender Persönlichkeiten aus dem Wittelsbacher Geschlecht und Menschen hinzu, die wie Stereotypen in mittelalterlicher Kleidung erscheinen. Besonders akribisch führte Scheuren hierbei Waffen und Ritterrüstungen der königlichen Sammlung aus (Abb. 203), wie der Vergleich mit der heutigen Ausstattung offenbart.[704] Die echte Burgenhalle war 1836 von Schinkel– nach dem Vorbild des großen Remters der Marienburg bei Malbork in Polen– geplant worden (Abb. 204). Zwei schlanke Säulen aus schwarzem, poliertem Lahnmarmor stützen ihr Rippengewölbe. Die neugotischen Möbel aus heller Eiche, die Tafel in der Raummitte, zwei Thronsessel und zwanzig Stühle mit roten Stoffbezügen, wurden in Vetters Werkstatt in Neuwied hergestellt. Wie im Mittelalter diente der Festsaal auch als Speiseraum für den privaten Hofstaat des Fürstenpaares.[705] Die Holzvertäfelung der Halle reicht vom Fußboden bis auf Schulterhöhe, darauf werden viele Gefäße ausgestellt, beispielsweise Westerwälder Keramikkrüge. Zur ritterlichen Schauausstattung zählen zahlreiche Waffen und Flaggen, die weiße Wände zieren und schwarze Harnische. Ein farbiges Fensterbild zum Schlosshof stellt Arnold II. von Trier dar, der die Konturen der ursprünglichen Zollburg in eine Steinplatte ritzt, das andere präsentiert einen Ritter aus dem Haus Hohenzollern mit einem Modell des Schlosses. Besonders faszinierend ist das äußerst akkurat gestaltete Modell des Kölner Doms in einer Vitrine, das gänzlich aus Zucker besteht. Es ruft noch die Grundsteinlegung für die letzte Bauphase der von 1248 bis 1880 errichteten gotischen Kathedrale durch Friedrich Wilhelm IV. und den damaligen Kölner Erzbischof Johannes von Geissel (1796–1864) am 4. September 1842 ins Gedächtnis. Der romantisierende Köng hatte sie seinerzeit übrigens zum Symbol der religiösen Toleranz und der Einheit Deutschlands erhoben, woran auch ein Trinkpokal mit Gravur der Stadt Köln erinnert, der hier neben kostbaren Fayencen aus Frankreich und gläsernen Prunkgefäßen des 17. Und 18. Jahrhunderts in einem großen Kredenzschrank bewahrt wird. Der Züricher Goldschmied Peter Wolf (1540-1593) hatte den Silber-Pokal 1566 eigenhändig geschmiedet.[706]

[704] Pecht 2011, S. 18ff.
[705] Jan Meißner: Rheinland-Pfalz– Schloss Stolzenfels, in: Wiese 2005, S. 189.
[706] Pecht 2011, S. 21, S. 23, vgl. zu Peter Wolf: Ludwig-Maximilians-Universität-München (LMU), unter: Mintmaster.geschichte.uni-muenchen.de

Vom großen Saal aus führt eine Treppe rechts zum Appartement des Königs, geradeaus gelangt man zu einem kleineren Rittersaal, der im Wohnturm liegt. Die als Rundbögend umrissenen Wände und das gotisierende Kreuzgratgewölbe verleihen dem quadratisch angelegten Raum ein feierliches Erscheinungsbild (Abb. 205). Den vergoldeten Rippen vor dem blauen Grund der Decke entsprechen halbkreisförmig ausgesparte Wandflächen. Sie zeigen großartige von Hermann Anton Stilke (1803–1860) um 1841 ausgeführte Wandfresken. Zu sehen sind sechs Szenen aus der mittelalterlichen Geschichte und historische Persönlichkeiten, die „ritterliche" Tugenden verkörpern wie Johannes von Böhmen, Friedrich Barbarossa, Kaiser Friedrich II. und Philipp von Schwaben. Das Wandbild über dem Kamin veranschaulicht die „Ausdauer" des Gottfried von Bouillon, der die „verdienten" Waffen in die Grabeskirche Jerusalem überführte,[707] Kaiser Rudolph von Habsburg, der den Frieden wiederherstellte, dagegen die „Gerechtigkeit". Ein weiteres Fresko zeigt den prachtvollen Empfang der Isabella Plantagenet (1214–1241), auch „Isabella von England" genannt, durch Kaiser Friedrich II. Das Gemälde erinnert an deren Vermählung im 13. Jahrhundert, aber auch an die Hochzeit des preußischen Königspaares, nicht zuletzt weil Isabella auch „Elisabeth" genannt wurde und Wilhelm IV. andererseits den Beinamen „Friedrich" trug. Im Hintergrund wird mit der Darstellung von Stolzenfels gleichsam auf den geschichtsträchtigen Ort Koblenz-Kapellen am Rhein und auf König Wilhelm IV. als großen Förderer des Burgenbaus im Rheinland verwiesen. Der kleine Rittersaal ähnelt sowohl dem Burgfrauenzimmer als auch dem Ritterlebensaal von Schloss Hohenschwangau. Diese romantischen Raumgestaltungen erfreuten sich im Historismus des 19. Jahrhunderts großer Beliebtheit und bezeugen die damalige gehobene Wohnkultur.

Was das Leben auf Schloss Stolzenfels zu einem besonders attraktiven fürstlichen Wohnsitz und Erholungsort machte, waren die vom inneren Burghof ausgehenden Architekturen des Pergolagartens, der anliegenden Sommerhalle und der Rheinterrasse. So konnte das Fürstenpaar die Sommerfrische auf der Höhenburg auch an heißen Tagen in der schattenspendenden Sommerhalle genießen. Peter Joseph Lenné (1789–1866) gestaltete den kleinen Garten im inneren Bereich des Schlosses, der mit bemalten Arkadenbögen in Ocker und Rot, einem achteckigen Springbrunnen im Zentrum und Rosenhecken an mittelalterliche und maurische

[707] Merten 1995, S. 311.

Gartenanlagen Südspaniens erinnern sollte (Abb. 206). Die große Schlossterrasse mit Brunnensäule und kleinem Aussichtsbalkon bietet dagegen eine großartige Aussicht auf die Rheinlandschaft und die Gärten der Anlage (Abb. 207). Johann Adolf Lasinsky (1808–1871) stellte im großen Wandbild an der an der Außenwand des Wohntraktes der Burgfassade ein historisches Ereignis in der Geschichte der ursprünglichen Zollburg im 14. Jahrhunderts dar, nämlich den Empfang des deutschen Königs Ruprecht von der Pfalz durch den trierer Erzbischof Werner. Ursprünglich repräsentierte das Wandbild zusammen mit einem verschollenen preußischen Adler, eine vergoldete gusseiserne Brunnenbekrönung von Christian Daniel Rauch (1777–1857), das politische und philosophische Programm auf der Burgterrasse. Von der Terrassenseite aus gelangt man zur Hofkapelle und durch den bogenförmigen Eingang, unter dem großen Wandgemälde der Schlossfassade, in die Sommerhalle mit neugotischem Kreuzrippengewölbe. Die Wandgestaltung des großen Saals ahmt mit blau-weiß gefliesten Wänden das, seit dem 13. Jahrhundert in Wappen und auf Flaggen des Wittelsbacher Geschlechts, geläufige Muster, aus blauen und weißen Rauten, nach. Die charakteristischen Hausfarben sollten an die Heimat der Königin Elisabeth erinnern, ebenso wie ein großer, rustikaler Tisch und mehrere Stühle aus massivem Holz (Abb. 208).[708]

Vermutlich musste das Dienstpersonal vom Erdgeschoss aus weite Fussswege zurücklegen, um in das jeweilige fürstliche Appartement des preußischen Königspaares zu gelangen, dass Diener das Schlafgemach als Durchgangszimmer durchschreiten konnten ist aufgrund seiner Funktion nämlich sehr unwahrscheinlich. Da keine Grundrisse von Stolzenfels verfügbar sind, kann man über die erforderlichen verborgenen Türen, Gänge und Treppen nur spekulieren. Im Wohnsitz der Wittelsbacher bedingte das architektonische Reihungsprinzip zur Erzeugung von Durchblicken auf der Westseite einen Ausgleich auf der gegenüberliegenden Seite, der mit Zimmern und Gängen, die der Privatsphäre des bayerischen Fürstenpaares dienten, geschaffen wurde.

[708] Pecht 2011, S. 28ff.

10.3 Die mittelalterlich-neuzeitlichen „Nationaldenkmäler“ im Vergleich

Die Erbauer von Hohenschwangau und Stolzenfels, Maximilian von Bayern und König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen und ihre Ehefrauen tauschten sich bezüglich der Wiederaufbaumaßnahmen der Burgen aus, wie insbesondere die um 1840 gemalten Zimmerbilder vom Bertha-, Burgfrauen- und Ritterlebenzimmer, aus der preußischen Sammlung der Königin Elisabeth Ludovika von Preußen bezeugen, die sie um 1840 als Geschenk erhalten hatte.[709] Mit flachen Dächern, Zinnenkränzen, Türmen, Erkern und ockergelben Hauptfassaden ähneln sich die wiederaufgebauten Burgen Stolzenfels und Hohenschwangau, der bayerische Palast zeigt an seiner Westseite allerdings viele Fenster und blau-weiß-gestreiften Markisen. Stolzenfels erhielt dagegen viele filigrane und buntbemalte Verglasungen des 19. Jahrhunderts, die zum Teil aus bleiverglasten Butzenscheiben bestehen, sowie mehr Türme und quaderförmige Zinnenkränze als Dekorationselemente der Fassaden. An beiden Burgen lassen sich bedeutende Entwicklungen des Schlossbaus im 19. Jahrhundert aufzeigen und die Wandgemälde in ihren Innenräumen veranschaulichen regionale historische Ereignisse und Personen in einer Art, die mittelalterliche Darstellungen anerkennt, bzw. imitiert. Als mittelalterlich-neuzeitliche „Nationaldenkmäler“ wurden sie mit „Volksgeschichte“ assoziiert und dokumentieren das Aufkeimen nationaler Tendenzen innerhalb der Grenzen des damaligen Deutschen Reichs. Allerdings dürfte der Wiederaufbau von Schloss Stolzenfels noch stärker politisch motiviert gewesen sein.[710] Insofern kann man auch die „preußisch-politischen“ Repräsentationsabsichten späterer Instandsetzungen von mittelalterlichen Burgen hinterfragen, wie „Rheinfels“, „Hammerstein“ und „Godesburg“, die immerhin bis in die Gegenwart mit einem gewissen politischen Makel behaftet sind.[711]

[709] Arnold-Becker 2011, S. 142.

[710] 1867 ließ König Friedrich Wilhelm IV. (1795–1861) die Burg Hohenzollern in Baden-Württemberg bezeichnenderweise aufgrund ihrer geographischen Lage auf dem Zollernberg instand setzen, um die Verbindung der preußisch-brandenburgischen mit der schwäbischen Linie des Hauses Hohenzollern zu untermauern. Ursula Rathke: Ein Sanssouci am Rhein, in: Krause/ Wagner-Rieger (Hg), Historismus und Schlossbau. 1975, S. 97.

[711] Gemäß Harm-Peer Zimmermann, einem deutschen Volkskundler, ist die Abhandlung Arthur Moeller van den Bruncks, der 1914 erstmals das Preußentum in der „teutschen“ Baukunst als den Willen zum Staat beschrieb, für den Übergang der Romantik zum Nationalsozialismus bezeichnend. Arthur Moeller van den Bruncks Hauptwerk über Kunst und Architektur der Region wurde 1944 unter dem Titel „Der preußische Stil“ in München nachgedruckt. Vgl. Rathke 1975, dies. ebd. S. 100.

11. Die Hofhaltung von Hortense de Beauharnais im schweizerischen Schloss Arenenberg

Schloss Arenenberg liegt auf der gleichnamigen Anhöhe am Bodensee im Kanton Thurgau, und ist heute vor allem als einziges deutschsprachiges Museum zur Geschichte der „Napoleoniden“ bekannt. Seit August 2008 ist das „Napoleonmuseum Thurgau, Schloss und Park Arenenberg“ am Bodensee nach Restaurierungsarbeiten, die dazu dienten, das ursprüngliche Erscheinungsbild zu rehabilitieren, wieder für Publikum geöffnet. Hier begann Hortense de Beauharnais (1783–1837), die Tochter von Kaiserin Joséphine de Beauharnais, im Winter 1817 ihre Erinnerungen niederzuschreiben. Als Duchesse de Lieu ließ sie daraus vor allem einige Reiseberichte zu ihrem Aufenthalt in Italien im Jahre 1831 publizieren. Ihre „Memoires“ kamen in den Besitz der Kaiserin Eugénie (1826–1920) und wurden 1928 in Paris veröffentlicht.[712]

11.1 Das Leben und Wirken der Herzogin aus der Familie Bonaparte

Napoleon Bonaparte/ Napoleon I. hatte die aus der ersten Ehe von Joséphine mit Alexandre de Beauharnais stammenden Kinder, Eugène und Hortense adoptiert. Sie wurde mit einem seiner vier Brüder, nämlich Louis Bonaparte (1778–1846), vermählt und dadurch später zugleich Königin von Holland. Seit der Trennung von ihm und ihrer, davon unabhängigen, politisch motivierten Verbannung ins Exil, das sie seit 1819 in Schloss Arenenberg in der damals freien Schweiz verbrachte, nannte sie sich nur noch Herzogin von St. Lieu (Abb. 209). Die meisten Räume in ihrem ehemaligen Wohnsitz vermitteln immer noch das Bild ihrer französischen, fürstlichen Hofhaltung. Außer der französischen Herzogin lebten noch zwei weitere Mitglieder aus der korsischen Adelsfamilie der Bonaparte hier, nämlich ihr Sohn Louis-Napoleon (1808–1873), der spätere Kaiser der Franzosen Napoleon III, und seine Gemahlin Eugénie de Montijo. Hortense de Beauharnais hinterließ der Nachwelt das positive Bild einer Ehefrau und Mutter, Künstlerin und Geliebten. Das ländlich gelegene Anwesen wurde durch sie zur idyllischen Vedute, die der badische Maler und Radierer Nikolas Hug (1771–1852) 1820 in einem Aquarell festhielt (Abb. 210). Zugleich machte die Duchesse ihr Exilschloss zu einem gesellschaftlichen Zentrum und zum Schmelztiegel

[712] Vgl. zu „Hortense de Beauharnais, Mémoires, Paris 1928“, [Schloss Arenenberg, Bibliothek], Grellet/ Gügel 2001, S. 69.

des Bonapartismus.[713] Fortwährend argwöhnisch von Spionen der Großmächte und Ministern überwacht, kontrollierte und überarbeitete sie nicht nur ihre eigenen Dokumente– die noch nicht ganz vollständig ausgewertet wurden– sondern auch die Niederschriften ihrer langjährigen Palastdame Louise Cochelet (1783–1835), die ihre 1836 veröffentlichten „Erinnerungen an die Königin Hortense und die kaiserliche Familie“ von 1814 bis 1816 festgehalten hatte.[714] Ein Selbstporträt, das Hortense im Jahre 1801 von sich anfertigen ließ, bezeugt noch heute ihr emanzipiertes Selbstverständnis (Abb. 211). Nicht nur Napoleon III, auch die Biographen des 19. Jahrhunderts negierten jedes politische Machtstreben der Duchesse de St.-Leu. Pierre Grellet, ein Historiker aus Lausanne, beschrieb sie als schlanke, stets mondän gekleidete Dame mit blonden Haaren, blauen Augen, einer langen Nase und ungewöhnlicher Zahnstellung.[715] Zugunsten der Legendenbildung von der „Königin der schönen Künste“ waren ihre zu Lebzeiten anerkannten Hofhaltungen in Konstanz, Augsburg und Rom offensichtlich in den Hintergrund getreten. Die bewegte Lebensgeschichte der Französin ist von extremen Höhen und Tiefen gekennzeichnet, die sie als Stieftochter und Schwiegertochter von Napoleon I, Mutter von vier Söhnen, Ehefrau von Louis Bonapartes und Königin von Holland, sowie als verbannte Herzogin erlebte. Sie hinterließ rund 2000 Dokumente, vornehmlich Briefwechsel und politische Schriften. Besonders von ihrem Schweizer Wohnsitz Arenenberg aus pflegte die damalige Herzogin ein großes Netzwerk und nahm am Leben vieler Personen teil, die in London, Paris, Wien, Rom, Zürich, Bern, München und Karlsruhe lebten.[716]

Hortense Eugénie Cécile de Beauharnais wurde als zweites Kind des Generals Alexandre Vicomte de Beauharnais und Joséphine de Tascher de la Pagerie (1763–1814) am 10. April 1783 in Paris geboren. Ihre Eltern ließen sich 1785 in gegenseitigem Einvernehmen scheiden, wobei Joséphine den Namen „Beauharnais“ beibehielt, auch nachdem Alexandre de Beauharnais 1794 enthauptet wurde. Hortense war in der Gabe zu Gefallen (fr. „les dons de plaire“) und gesellschaftlichen Fähigkeiten ausgebildet worden. Sie erhielt Unterricht im Zeichnen, Malen, Tanz, Gesang, Klavier- und Harfenspiel. 1799 erwarb ihre Mutter das westlich von Paris

[713] Pierre Grellet/ Dominik Gügel (Hg): Königin Hortense auf Arenenberg. 2001, S. 9, S. 82.
[714] Grellet/ Gügel 2001, S. 89
[715] Grellet/ Gügel 2001, S. 26, S. 162.
[716] Solche wichtigen Aspekte ihres Lebens, die auch ihren politischen Einfluss und ihr politisches Handeln betreffen, wurden bislang kaum untersucht, obwohl sich Hortense de Beauharnais anscheinend, unabhängig von militärischen Erfolgen und Niederlagen Napoleons, auch geheimdienstlicher Mittel bediente. Ihre Erforschung erschwert, dass Louis Napoléon in seiner Zeit als Kaiser der Franzosen viele Dokumente der Fürstenfamilie vernichtet hat. Grellet/ Gügel 2001, S. 7, S. 11ff.

gelegene Schloss Malmaison und entwickelte neue Raumschöpfungen mit Zeltdekorationen im Schlossinneren. Hortense, die gegen die zweite Ehe Joséphines mit Napoleon I. war, wurde gezwungen, Louis Bonaparte (1778–1846), den damals vierundzwanzigjährigen Bruder des Generals zu heiraten. Aus der Vermählung am 4. Januar 1802 ging Napoleon Charles (1802-1807) hervor. Im Oktober 1804 brachte „Princesse Louis“ dann ihren zweiten Sohn Napoleon Louis (1804-1831) zur Welt.

Die Feldzüge von Napoleon Bonaparte leiteten die Auflösung des „Heiligen Römischen Reiches“ ein. Seit 1805 war er König von Italien. Am 2. Dezember 1804 ernannte er sich zum Kaiser der Franzosen und krönte die „Grand Dame“ von Paris an seiner Seite zur Kaiserin. 1806 bestimmte Napoleon I. seinen Bruder Louis Bonaparte zum König von Holland. Seit dessen Amtserhöhung lebte das holländische Königspaar im Haager Palast. Hortense trennte sich von ihrem Ehemann und kehrte noch während sie mit ihrem dritten Sohn Louis Napoleon (1808–1873) schwanger war nach Paris zurück. Louis Bonaparte begab sich dagegen nach Italien. Am 11. Oktober 1811 entband die Königin schließlich ihr viertes Kind, Charles Auguste Louis Joseph de Morny, unter strengster Geheimhaltung im schweizerischen Saint-Maurice. Der uneheliche Sohn aus der Verbindung von Hortense und dem Offizier Comte Charles de Flahaut wurde seiner Großmutter väterlicherseits anvertraut. Am 29. Mai 1814 verstarb Kaiserin Joséphine, die knapp der Guillotine entkommen war und zwei gescheiterte Ehen hinter sich hatte, mit 51 Jahren.[717] Die französische Regierung verweigerte Hortense, die damals als „Herzogin von St.-Leu“ bezeichnet wurde, allerdings das Erbe ihrer Mutter. Nach der endgültigen Niederlage von Napoleon Bonaparte in Waterloo, das heißt in der Nähe von Brüssel, am 18. Juni 1815, wurde die gesamte Familie Bonaparte gezwungen, Frankreich zu verlassen.[718] Die Herzogin reiste mit ihrer Entourage und in Begleitung eines österreichischen Offiziers nach Konstanz, wo sie von ihrer Kusine, Stéphane de Beauharnais, die mit dem regierenden Großherzog Badens liiert war, empfangen wurde. Seit dem 25. Juli 1815 wohnte Hortense im Hotel „Goldener Adler“. Nachdem ihr der Aufenthalt in der Schweiz zunächst verweigert wurde, schlug sie Konstanz, das ehemals mächtige

[717] Napoleon und Joséphine hatten sich am 9. März 1796 vor dem Standesamt vermählt, bevor sie am 1. Dezember 1804 kirchlich heirateten. Nachdem Hortenses erstgeborener Sohn, der theoretisch Thronfolger von Napoleon I. hätte werden können,1807 an Krupp verstorben und Joséphine weiterhin kinderlos geblieben war, löste der Kaiser die Ehe im Dezember 1809 wieder auf, um seine eigene Dynastie zu gründen. Grellet/ Gügel 2001, S. 26, S. 86.– Jakob Hugentobler, Napoleonmuseum Arenenberg. Führer durch das Schloss– 9. Aufl.– 1993, S. 26f.

[718] Dominik Gügel: Schloss Arenenberg, Bodensee Magazin Spezial, Konstanz 2005, S. 6.

Bistum, als ihren zukünftigen Lebensort vor, worauf sich die Boschafter Englands und Österreichs durch Vermittlung des russischen Zaren einigten.[719] Im Winter 1815 richtete sich die Duchesse, deren Hab und Gut aus ihren rechtmäßigen Schlössern in Paris, St.-Leu und Pregny angekommen war, in einer Wohnung in Petershausen ein. Sie sorgte sich damals nicht um ihre finanzielle Situation, vor ihrer Ausweisung aus Frankreich hatte sie nämlich noch um die 150.000 F besessen und einen Scheck über 200.000 F für eine Juwelenkette einlösen können, außerdem erhielt sie von Louis Bonaparte einen Vermögensausgleich von einer Million F. Kummer dürfte Hortense damals bereitet haben, dass Flahaut sich von ihr abgewendet hatte und ihr Ex-Ehemann nachträglich das Sorgerecht für den älteren Sohn bekam.[720] Die Herzogin dürfte beschäftigt haben, dass Napoleon I. im April 1814 von den Engländern nach St. Helena ins Exil überführt worden war. Auch sein nachfolgender Versuch wieder in Frankreich zu regieren, war von Belang für Hortense, da er ihre Söhne zu seinen unmittelbaren Erben erklärt hatte, und zwar noch bevor Napoleon sich im Frühjahr 1810 mit Marie Louise von Österreich (1791–1841) vermählte.[721] Am 11. Februar 1817 konnte sie von Johann Baptist von Streng für 30.000 Gulden ein spätmittelalterlich-frühneuzeitliches Kastell auf dem Arenenberg am Bodensee in der Schweiz erwerben, dank Genehmigung der Thurgauer Regierung.[722] Während das ländliche Anwesen in einen Sommersitz umgewandelt wurde, lebte die nunmehrige Herzogin von St. Leu mit ihrem Hof in ihren teils verdeckt, teils offen erworbenen Villen in Augsburg und Konstanz.[723] 1819 konnte sie ihren Wohnsitz in das neu gestaltete Arenenberger Schloss am Untersee verlegen, pendelte allerdings nach dem Tod von Napoleon Bonaparte, am 5. Mai 1821, oft zwischen ihrem Schweizer Domizil, Konstanz, Augsburg, München, Italien und der savoyischen Bäderstadt Aix-les-Bains, wo sie mehrmals Kuren verbrachte. 1824 unterlag ihr damals zweiundvierzigjähriger Bruder

[719] Grellet/ Gügel 2001, S. 16f, S. 21f, S. 38f.
[720] Grellet/ Gügel 2001, S. 32, S. 48.
[721] Bereits nach der, durch Österreich, Preußen und Rußland erzwungenen, Abdankung Napoleon Bonapartes, am 11. April 1814, war Marie Luise nach Österreich zurückgekehrt. Aufgrund des sogenannten „Vertrags von Fontainebleau“ erhielt die Habsburgerin, die 1811 den einzigen, legitimen Sohn des französischen „Empereurs“, Napoleon Franz, zur Welt gebracht hatte, die italienischen Herzogtümer Piacenza, Parma und Guastalla. Grellet/ Gügel 2001, S. 18, S. 29ff, S. 71f, S. 103f.– Hugentobler 1993, S. 26f.
[722] Ebenda S. 74f.
[723] Zu Hortenses Geleit gehörten adlige „demoiselles“, die ihr vorlasen und ihre Korrespondenz erledigten: Mlle Louise Cochellet und Mme Lacroix standen schon seit 1805 in den Diensten der Königin. Hinzugekommen waren die Gouvernante Mme Bure sowie zwei Gesellschaftsdamen Mlle Elisa Courtin, eine begabte Harfespielerin und Fräulein Mollenbeck, aus Konstanz, die auch als Übersetzerin der deutschen Sprache diente. Zu Hortenses Personalstab, den Louis Bonaparte als König von Holland für sie ausgesucht hatte, zählten Abbé Bertrand, Stallmeister M. de Marmol, Florentin Demougeot, der Kutscher, Vincent Rousseau, der Botschafter der Königin, ferner Knechte, Köche und Lakaien. Grellet/ Gügel 2001, S. 83, S. 88, S. 90ff.

Eugène, der 1819 ebenfalls Baugrund auf dem Schweizer Seerücken gekauft und ein Sommerschloss im Empire-Stil, Eugensberg, darauf errichtet hatte, seinem zweiten Schlaganfall.[724] Für den nächsten tiefen Einschnitt in Hortenses Leben sorgte der sogenannte „Carbonari-Aufstand" gegen den Papst und die Österreicher, an dem sich ihre Söhne beteiligt hatten, was 1830 zur Ausweisung der Bonapartes aus Italien führte. Nachdem Napoleon Louis 1831 aus ungeklärten Gründen verstorben war, flüchtete die Französin zunächst in ihre Heimat. Danach reiste die Herzogin nach England, (wo sie vielleicht auch ihren unehelichen Sohn wieder gesehen hat). Damals dürfte Hortense lediglich auf sich und ihren dreiundzwanzigjährigen Sohn gestellt gewesen sein. Zwar genehmigte der französische König Louis Philippe (1773–1850) ihr die Rückkehr nach Frankreich; allerdings nicht ihrem verbliebenen Sohn; weswegen sie darauf verzichtete.[725]

Nachdem der einzige Sohn von Napoleon I. und Marie Louise von Österreich, der Herzog von Reichstadt, am 22. Juli 1832 verstorben war, entwickelte sich Arenenberg zum Treffpunkt für Revolutionäre des 19. Jahrhunderts.[726] Im Oktober 1836 unternahm Louis Napoleon, der als Offizier der Schweizer Armee Hoffnungsträger des bonapartistischen Frankreichs war, einen weiteren Putschversuch in Straßburg, der allerdings mit seiner Deportation nach Nordamerika endete. Als Ehrenbürger des Kantons Thurgau erhielt der Erbprinz 1837 die Sondergenehmigung in die Schweiz zu reisen, nachdem er von der schweren Krankheit seiner Mutter erfahren hatte. Zwei Monate nach seiner Ankunft verstarb Hortense de Beauharnais auf Schloss Arenenberg im Alter von vierundfünfzig Jahren.[727] Danach residierte Louis Napoleon in Arenenberg, bevor er das Schloss 1843 verkaufte. 1855 erwarb er es allerdings wieder zurück und ließ es in den ursprünglichen Zustand versetzen. Am 4. September 1870 kapitulierte der letzte Kaiser der Franzosen in Sedan und verstarb am 9. Januar 1873 in England. Auch das Leben von Prinz Napoleon Eugene Louis (1856–1879) nahm als Mitglied der englischen Kolonialtruppen in Südafrika ein tragisches Ende. 1906 vermachte seine Ehefrau Eugénie, die letzte Monarchin von Frankreich, die Villa

[724] Ebenda S. 77f.
[725] Grellet/ Gügel 2001, S. 160.
[726] Gügel: Schloss Arenenberg, 2005, S. 9.
[727] Als Fürstin und Mutter hatte Hortense ihren Sohn, der in Geographie; Geschichte; Mathematik; Griechisch und Latein unterrichtet worden war, auf seine künftige Standeserhöhung vorbereitet. Die militärische Laufbahn von Louis-Napoleon, der in der sogenannten „Zweiten Republik", nach der Revolution des Jahres 1848, als Napoleon III. 1853 in die Geschichte einging, hatte 1830 in der Thuner Offiziersschule begonnen. Dominik Gügel/ Christina Egli: Menschen im Schloss. 2006, S. 70, S. 85f, S. 95, S. 147.

auf dem Arenenberg dem Kanton Thurgau und siedelte nach Madrid über, wo sie im Jahre 1920 verstarb.[728]

11.2 Die herzogliche Raumdisposition und Empire-Ausstattung von Hortense de Beauharnais

Schloss Arenenberg erhebt sich als kubischer Baukörper auf der gleichnamigen Anhöhe, hoch über dem Untersee. Patrizier Familien hatten ihren spätgotischen Adelssitz seit 1546 als Steinhaus mit Eckquadern, Schießscharten und Umfassungsmauer errichtet und eine Anlage mit Ökonomiegebäuden geschaffen.[729] Die ehemalige Königin von Holland behielt ihren Verwalter Vincent Rousseau, der sie schon lange begleitete. Unter seiner Aufsicht wurden seit 1817 die altertümlichen Stilformen der Fassaden des Gebäudes abgetragen sowie drei Stockwerke und das Walmdach gestaltet. Der Konstanzer Architekt Johann Baptist Wehrle (1791–1857) verlieh dem Schloss bis 1820 das Erscheinungsbild einer großbürgerlichen Villa im Empire-Stil und ergänzte es mit einem großen Glaspavillon. An Stelle der ehemaligen Gesindewohnungen und Scheunen der Anlage wurde eine neogotische Kapelle errichtet und neue Gärten ausgebildet. Im dreiflügeligen Gebäude südlich vom Hauptgebäude entstand eine weitere Dependance in der ein Theater, die Verwaltung, die Räume des Erbprinzen, ein Gewächshaus, die Küche, Stallungen und Unterkünfte für Diener untergebracht wurden (Abb. 212).[730]

Durch eine schlichte Eingangstür gelangt man zuerst in das Foyer heutigen Napoleonmuseums, das noch wie einst als großer Salon mit blau-weiß gestreifter Empire-Papiertapete und eichenholzfarben lackierten Stuckleisten sehr zurückhaltend dekoriert erscheint.[731] Im Vestibül des Schlosses existiert auch ein Technik-Denkmal, nämlich die Zentrale einer komplizierten Klingelanlage, die in 18 Zimmern des Erdgeschosses und der Beletage einst als modernes Service-Instrument diente.[732] An der linken Seite schließt sich der ursprünglich als offene Säulenhalle gestaltete Teesalon an, in dem die Duchesse Schauspiele aufführen ließ. Seit 1826 ist im

[728] Gügel/ Egli 2006, S. 8, S. 163. – Gügel: Schloss Arenenberg, 2005, S. 10ff, S. 20.
[729] Albert Knöpfli: Zum Schloßbau des 19. Jahrhunderts in der deutschsprachigen Schweiz, S. 154-178, in: Krause/ Wagner-Rieger 1975, S. 156, Anm. 10.
[730] Zur Veranschaulichung der Raumdispositionen des Haupthauses wird auf den Grundriss aus dem amtlichen Führer Schloss Arenenbergs von Jakob Hugentobler (1885–1966) zurückgegriffen, der auch „Die Familie Bonaparte auf Schloss Arenenberg“ verfasste und die wichtigsten Informationen über die Geschichte der Bonapartes auf Arenenberg zusammengetragen hat. – Vgl. Gügel 2005, S. 19.
[731] Gügel/ Egli 2006, S. 124.
[732] Gügel 2005, S. 27.

nachfolgenden „Salon der Königin“ eine blau-weiß gestreifte Papiertapete zu sehen, die sich pyramidal über die Wände und Decke entfaltet. Somit erinnert die Raumgestaltung an den Konferenzraum von Kaiserin Josephine in Schloss Malmaison, das einem Zelt nachempfunden wurde, und zwar im damals aktuellen französischen militärischen Stil.[733] Zur Ausstattung gehören ein Tafelklavier aus Nussbaum und Ahorn, das in der Pariser Fabrik von Ignaz Josef Pleyel (1757–1831) nach 1834 produziert wurde (Abb. 213), eine Nussbaum-Konsole sowie drei kleine oval geformte Tische. Einer dieser Beistelltische besteht aus Mahagoni, die beiden anderen zeigen botanische Formen als Bronze-Applikationen. Besonders wohnlich erscheinen die gepolsterten Stühle mit blau-weißem Stoffüberzug, zwei Canapés, zwei Causeusen mit dazu passenden Chauffeusen, also viele bequeme Sitzmöbel. Einige Gegenstände mit Goldglanz verweisen noch auf die adlige Herkunft der Schlossbewohnerin, nämlich zwei blau-goldene Urnenvasen, vier bronze- und goldfarbene Kerzenleuchter und ein Barometer aus Rosenholz mit Goldauflage. Eine Pendule mit Thermometer bezeugt zudem noch das Interesse der Souveränin für die neuesten technischen Errungenschaften zu ihrer Zeit. Die Raumgestaltung des Salons wurde von Jean Hussenot (1742-1821) 1860 als Holzschnitt wiedergegeben, allerdings ohne die formschönen Tische (Abb. 214). Die Wände zieren Porträts aus dem ihrem gesellschaftlichen Kreis, darunter zehn Porträts der Prinzen und Prinzessinnen der Familie Bonaparte, etwa die beiden kleinen Prinzen, Prinzessin Eugène (Auguste Amalie von Bayern), Prinz Louis Napoleon und Prinz Eugène. Die dominanten Gemälde des Raumes sind die großen, 1832 von Félix Cottreau (1799–1852) gemalten, Hofbilder: Das Porträt von Hortense de Beauharnais zeigt sie an ihrem Klavier in der Arenenberger Schlosskapelle (Abb. 215). Sie trägt ein Biedermeierkleid und einen Fürstenhut, der exklusiv mit einer funkelnden Brosche und einer großen Straußenfeder geschmückt ist. Der „Talisman von Karl dem Großen“ als Umhangschließe der Herzogin signalisiert, dass sie sich als dessen Nachfolgerin verstand.[734] Ein anderes Gemälde Cottreaus zeigt den Erbprinz Louis Napoleon, der seinen Rappen den eingeschneiten Arenenberg am Zügel hinauf führt (Abb. 216). Im Salon wird auch eine Büste der mit Hortense befreundeten Juliette Récamier (1777–1849) präsentiert, die wie die Duchesse zur „Haute Volee“ des kaiserlichen

[733] Gügel 2005, S. 24.
[734] Gügel/ Egli 2006, S. 85f, S. 127, Anm. 12.

Frankreichs gehörte. Hierbei handelt es sich um eine Kopie der Original-Büste von Joseph Chinard (1756–1813).

Im angrenzenden „Unteren Seesalon“ ist die dunkelgrüne und beigefarbene, pompejischen Wand- und Deckenmalereien aus dem Jahre 1835 zu sehen, die von Kaiserin Eugénie bewahrt wurde, als sie 1873 den kleinen Glaspavillon der Königin zu einem vorspringenden Salon erweitern ließ (Abb. 217). Seither gehören auch ein Rosenholz-Klavier und ein pompöser Schmuckschrank aus Ebenholz mit Intarsien aus Lapislazuli (Abb. 218) aus der Zeit des Zweiten Kaiserreichs zur Einrichtung des Salons. Im nachfolgenden Gesellschaftszimmer befand sich ursprünglich ein Billardtisch, worauf die noch vorhandenen Hängelampen verweisen. Die Wände sind mit Aquarellen geschmückt, die fünf bedeutende Lebensstationen von Napoleon I. dokumentieren. Sie präsentieren etwa die Brücke des Serails und eine Ansicht Konstantinopels, also geschichtsträchtige Orte. Auf dem Schreibtisch stehen eine Empire-Leuchte und eine Kaminuhr von Königin Hortense, die nicht nur die Zeit, sondern auch eine vergoldete Bronzefigur der Göttin Diana präsentiert. Ikonisch mit Schießbogen jedoch ohne ihren Hirsch als Begleitung präsentiert, erscheint sie aufgrund ihrer angespannten und offenbar auf die Jagd konzentrierten Körperhaltung beachtenswert wirklichkeitsgetreu (Abb. 219).[735] Die nachfolgende Bibliothek zeigt eine rote, auf Sackleinen über die Wände gespannte, geblümte Papiertapete (Abb. 220). Namensgeber dieses großen, langgestreckten Salons war der Mahagoni-Bücherschrank im Empirestil, mit 5 Glastüren und vergoldeten Leisten, der einst im Büchersaal in Schloss St.-Leu gestanden hatte. Der Vitrinen-Schrank bewahrt fast 1000, in rotes Leder eingebundene, kostbare Bücher, die größtenteils Empire-Ornat und das alte, königliche Monogramm von Hortense, „H“, samt Krone zeigen, und zwar in verschiedenen Versionen. Hier sind insbesondere eine kostbare Sammlung von Geschichtsbänden über Napoleon Bonaparte und französische Werke, etwa von Molière, Voltaire, Rousseau, Racine, Diderot, Fenélon, St.-Simon und Chateaubriand bewahrt. Die authentische Ausstattung bringt mit dem großen, gelb bezogenen Sofa, zwei Sesseln, Fenster- und Fußbänken, Treppentisch, Spieltisch, Staffelei, Lesepult, Regal und sowie einem großen Mahagoni-Rundtisch wohnliche Eleganz zum Ausdruck, die dem Empire angehört. Luxusgegenstände, wie die vergoldete Pendule von André Antoine Ravrio (1759–1814) in Paris, der große Spiegel im vergoldeten

[735] Hugentobler 1993, S. 6ff. – Gügel/ Egli, 2006, S. 127.

Rahmen, zwei vergoldete Bronzeleuchter in Form von Amoretten, aber auch die Porträts von den drei Prinzen Charles Napoleon, Napoleon Louis und Louis Napoleon, verweisen auf Herkunft und Rang der Herzogin von Lieu. Das Inventar „Chateau et Chapelle“, aufgeführt nach 1866, verzeichnete für die Arenenberger Bibliothek weitere Porträts der Familie, etwa Louis Bonapartes als König von Holland und Kaiserin Joséphine. Ein Durchgang an der östlichen Wand führt in ein Speisezimmer, das auch mit dem anliegenden Vestibül verbunden ist. Die blau-weiß gestreifte Papiertapete dehnt sich hier auf Sackleinen gespannt, ähnlich wie im Salon der Königin, über die Wände und die Decke aus (Abb. 221). Auf dem Regal und den Tischen werden sechzig weitere Gegenstände präsentiert, darunter zwei Globen und vier kleine Bronzebüsten, die auf dem Bibliotheksschrank stehen.[736] Hier gibt es einen runden Esstisch, mit schwarzem Wollstoff bezogene Stühle, drei Büffets und ein Tafelklavier vor der Südwand, das Interieur erscheint somit zweckmäßiger, als bei den übrigen Zimmern. Hortense möblierte mehrere Räume mit einem großen Rundtisch aus Holz, dazu passenden Sitzgelegenheiten und einem Klavier. Runde, aber auch ovale Tische lassen die Räume in der Regel größer erscheinen, vielleicht war diese Wirkung auch Hortense bewusst, die sie einführte: *„Ich war die erste in Frankreich, welche in ihrem Salon einen runden Tisch dazu gebrauchte, um am Abend daran bei Handarbeiten und Unterhaltung zu sitzen, so wie man es auf dem Lande macht. Vorher arrangierten eine französische (und deutsche fürstliche) Gastgeberin Gruppen nahe am Kamin. Die Damen saßen im Kreis, während die Herren in der Mitte standen.“*[737]

An den Wänden hängen dreizehn Stiche der Geschichte der Familie Bonaparte, die etwa die Krönung der Kaiserin Joséphine präsentieren oder den Abschied Napoleons von „Fontainebleau“.

In das erste Stockwerk des Schlosses führt eine neugotische Wendeltreppe im Flur des Erdgeschosses. Der Vorraum der Beletage erinnert mit seiner Quadermalerei an französische Schlösser. Als das Haupthaus 1855 für Besucher zugänglich gemacht wurde, existierte das mit rosa Perkal und glattem, weißem Mousselin ausgekleidete Zimmer der Herzogin wohl noch, indem ihr königliches „Lit de bateau“ stand, ein wie eine Gondel eingeschlagenes Bett, sowie ihr Stickrahmen und die Harfe von Erard. Bis 1888 wurden die Türen des Hauptgebäudes für Gäste und Touristen geöffnet, wie ein Gästebuch bezeugt, aber in die oberen Stockwerke durften nur ausgewählte

[736] Gügel/ Egli 2006, S. 124f, Anm. 11. – Gügel: Schloss Arenenberg, 2005, S. 26.
[737] Zit. nach Hortense de Beauharnais, in: Brunckhorst 2010, S. 130.

Personen.[738] Zu den großen Räumen gehören mehrere intime Kabinette, die vor allem Hygienemaßnahmen dienten, da sie über verschiedene Waschvorrichtungen, wie Waschbecken, Wassertoilette („Inodore“), Bidet sowie kleine Tische, Gestelle. In einigen der Kammern sind noch Schwenkspiegel erhalten, die ursprünglich als hochwertige Gebrauchsgegenstände konzipiert wurden, um der täglichen Toilette der Damen des Hofes zu dienen. Mit Hilfe dieser als „Psyche“ bezeichneten, innovativen Spiegel konnte das eigene Aussehen registriert, kontrolliert und korrigiert werden, und zwar praktischer als jemals zuvor.[739]

In der ersten Schlossetage bezeugen die Ausstattungen von Antichambre, Wohnraum und Boudoir den exzellenten, französischen Geschmack der Herzogin. Die gepolsterten Sitzmöbel erhielten Bezüge, die zur Wandverkleidung einer gelben, weiß geblümten Damasttapete passen (Abb. 222). Die Decke zeigt ein hellblaues Zeltdach als Scheinmalerei, die Bettnische wurde im gleichen Farbton tapeziert. Die vier Kommoden und Büros aus Rosenholz sind mit Marmorplatten bedeckt. Das schwarze Eisenbett, das auf Schienen ruht, wurde für die Duchesse extra neu angefertigt. Es ist gitterartig am Kopf- und Fußende verziert und wurde sparsam mit einigen Applikationen in Silber und Gold akzentuiert. Zum Interieur zählen auch eine vergoldete Waschschale mit Metallfuß, ein tragbarer Toilettenspiegel, schwarze Kassetten mit Intarsien und eine Harfe. Hortense war eine warme, behagliche Atmosphäre hier besonders wichtig, wie die Vorhänge aus Mousselin mit Tüll, alte gestickte Kissen und der quadratische Teppich beweisen. Als Wandschmuck dienen ein Porträt der Königin und das Bild eines betenden Mädchen von der deutschen Malerin Marie Ellenrieder (1791–1863), das an der langen Seite der Bettnische häng. Im anliegenden kleinen Boudoir mit grüner, gestreifter Velourstapete und polychrom gefasster Decke befindet sich ein Nähtischchen, ein Mahagoni-Büro, auf dem ein Handleuchter aus Bronze steht, ein mit gelbem Wolldamast bezogener Stuhl und eine mit dem gleichen Stoff ausgekleidete Fensterbank, die formal an Bänke in Erkern von mittelalterlichen Burgen erinnert. Außerdem sind hier verschiedene Schreibutensilien, Tintenfass, Federhalter, Behälter für Visitenkarten, Stempel und Scherenetui von

[738] Gügel/ Egli 2006, S. 8. – Grellet/ Gügel 2001, S. 79.

[739] Auch heute verwenden wir noch ähnliche Kosmetik-Spiegel, allerdings oft aus leichten Materialien wie Plastik, die über zwei verschiedene Spiegelgläser verfügen, von denen eines die tatsächliche Optik vergrößert.

Hortense bewahrt. Die Bilder an den Wänden zeigen Personen aus dem engen Kreis der Königin und thematisieren Ereignisse ihrer schweizerischen Hofhaltung.[740]
Gleich nebenan liegt das Schlafzimmer des kaiserlichen Prinzen, das unter Eugénie eingerichtet worden war. Da Napoleon III. diesen Raum für sich bestimmt hatte als er Arenenberg 1855 zurückerwarb, werden in den Vitrinen Erinnerungsstücke an ihn aufbewahrt.[741] Vom Gang aus gelangt man in westlicher Richtung durch ein kleines Vorzimmer in das Schlafgemach Eugénies, bei dem es sich um den ersten Raum handelt, der zu ihrer Zeit in der Beletage gestaltet wurde (Abb. 223). Hier befinden sich ältere Empire- und Neorokoko-Möbel, etwa ein kleiner „Nipptisch“ aus dem Jahre 1860, mit den für den Empire-Stil charakteristischen vergoldeten Eisen-Dekor-Elementen in Form von Vögeln und Ketten sowie einem integrierten, zinnglasierten Keramik-Teller (Majolika), der ein Vogelpaar vor einer Landschaft zeigt (Abb. 224). Das Zimmer der Kaiserin erscheint mit Rosentapete, teilvergoldetem Mahagonibett, Damenschreibtisch mit goldenen Verzierungen, Kaminschirm und Spiegel sowie unterschiedlichen, gepolsterte Sitzgelegenheiten, die mit persisch gemusterten Stoffen bezogen sind, sehr elegant und einladend. Die historische Wanddekoration des anliegenden „Weißen Zimmers“ ist nicht bekannt. Das Bett und das Canapé der Einrichtung stammen noch aus Schloss Malmaison und können somit Hortense zugewiesen werden. Gleiches gilt für ein großes Ölgemälde von einer nackten Venus mit Fackel, das Constance Mayer (1775–1821) 1808 für Kaiserin Joséphine gemalt hatte und später auch der Ausstattung ihrer Tochter eine wahrnehmbar weibliche Note verlieh, bevor es verlorenging. In einer Vitrine werden heute außerdem ein– von der Porträtmalerin Sophie Liénard (1837–1845) nach einem Gemälde von Franz Xaver Winterhalter (1805–1873) ausgeführtes– Miniaturporträt der Kaiserin, sowie Eugénies Schmuck und Miniaturbildnisse der Königin Hortense bewahrt.[742]
Durchquert man den Korridor in östliche Richtung, gelangt man in das „Blaue Arbeitszimmer“ der Königin, das über dem Vestibül liegt. Ein Schreibtisch aus Nussbaum und zwei, von Adam Weisweiler (1746–1820) gestaltete, Empire-Möbel, nämlich ein Vitrinenschrank mit Verzierungen aus violettem Velours und ein Mahagoni-Schmuckschränkchen mit vergoldetem Dekor, heben sich vom eleganten,

[740] Gügel/ Egli 2006, S. 131ff. – Gügel 2005, S. 29.
[741] Gügel 2005, S. 32.
[742] Hugentobler 1993, S. 15f.

kühlen Blau der Papiertapeten reizvoll ab.[743] Besonders ein Damenschreibtisch aus Mahagoni, das Porträt der verbannten Königin auf einer bemalten Vase, bei dem es sich um eine Miniatur von Jean Baptiste Isabey (1767–1855) handelt, sowie die Lithographie von St. Lieu, die Hortense selbst gefertigt hatte, erinnern hier noch an sie. Ihrer Einrichtung entstammen zudem ein Sekretär mit Schreibtisch aus Rosenholz, eine Mahagonikassette, eine Causeuse mit orangefarbenem Damastüberzug, ein Sessel, drei Stühle und ein Hocker aus rotem Maroquin-Leder. Ein Kaminschirm, zwei Kerzenhalter aus vergoldeter Bronze, ein großer vergoldeter Kaminspiegel und neun Gemälde, teilweise Porträts der Königskinder, verleihen dem Kabinett seine glanzvolle, majestätische Prägung. In der anliegenden Toilettenkammer, die heute nicht mehr existiert, befand sich ehemals ein Schubladenschrank, der Schreibutensilien, wie Tintengeschirre und Schreibstifte, enthielt.[744]

In südlicher Richtung führt der Weg durch einen kleinen Gang, der zu den Kaiserzimmern mit weißen Decken führt, die auf der ursprünglichen Terrasse liegen und seit 1874 entstanden. Der Raum, der sich direkt über dem Teesalon befindet, hat eine blau-weiß-beige gestreifte Papiertapete englischen Stils und wurde aufgrund der schlichten, Biedermeierlichen Kindermöbel, das heißt ein Büro, ein Schrank, Nussbaumbett, kleiner Schreibtisch mit Handleuchtern, kleiner runder Tisch und ein Sessel, der von Eugénies Sohn, Napoleon Eugène, verwendet wurde. An den Wänden hängen acht Porträts der Prinzen und Prinzessinnen der Familie, die über auffallend ähnliche Namen verfügen.[745] Gleich nebenan liegt der Privatsalon der Kaiserin, der mit elf Gemälden von Familienmitgliedern und bekannten Orten geschmückt wurde, die im Zusammenhang mit den Napoleoniden stehen, darunter sind auch die Krönungsporträts des kaiserlichen Paares und ein Bildnis von Napoleon IV. zu sehen (Abb. 225). Eine, von Jean Baptiste Carpeaux (1827–1875) erschaffene, kleine Büste der Kaiserin aus dem Jahre 1866, sowie ein von F. X. Winterhalter 1861 gemaltes Profilbild von Eugénie verweisen auf die spätere fürstliche Bewohnerin (Abb. 226). Mit der Allegorie des Friedens, bei der es sich um eine Kopie nach einem Gemälde des flämischen Barockmalers Hendrik van Balen (1575–1632) handelt,[746] führte sie ein Frauenbild ein, das gewissermaßen im Gegensatz zur Göttin Diana

[743] Gügel 2005, S. 29.
[744] Gügel/ Egli 2006, S. 134.
[745] Ebenda S. 130f.
[746] Hugentobler 1993, S. 19f.

steht, die von Hortense favorisiert wurde, wie die plastische lebensgroße Diana auf der Terrasse des Hauses und die Jagdgöttin als dekorative Figur der erwähnten Kaminuhr bezeugt. „Die Krönung der Göttin des Friedens“ erscheint dagegen wie eine sentimentale Version bekannter Darstellungen von Venus oder Flora, während sie mit der von Katholiken seit dem 17. Jahrhundert betriebenen Marienverehrung, die damals bevorzugt durch die Darstellung der „Regina Pacis“ zum Ausdruck gebracht wurde, eigentlich nur Ähnlichkeit im Namen zu verbindet.

Im anschließenden Oberen Seesalon mit Panoramaausblick, hängen Gemälde im „Stil Troubadour“ aus dem Besitz von Kaiserin Joséphine. Im zweiten Stockwerk befinden sich ein Antichambre, drei weitere Räume mit Betten sowie anliegende Kammern mit Toiletten. Auch im Mansardengeschoß gab es Schlafzimmer mit geblümten Papiertapeten, die für das Hauspersonal zwar nur mit schlichten Bettkästen und Möbeln ausgestattet wurden, aber über eigene Waschbecken verfügten.[747] Wie die unter der Kaiserin in ihren Schlössern Malmaison und St.-Cloud entstandenen und von schlichten, gestreiften napoleonischen Militärunterkünften inspirierten Raumgestaltungen erinnern auch die späteren Zeltdekorationen ihrer Tochter in einigen Schlossräumen Arenenbergs an die Glanzzeit von Kaiser Napoleon I.[748] Einige Möbel in Schloss Arenenberg stammen noch aus den französischen Wohnsitzen der Familie Bonapartes, wie Stempel und Aufkleber mit den Namen der ursprünglichen Aufstellungsorte belegen, Malmaison, St.-Leu, Pregny, sowie dem repräsentativen Hôtel der Königin in der „Rue Cerutti“ in Paris. Die ursprünglichen Ausstattungen in ihren alten Besitzungen sind zum Teil durch historische Bilder dokumentiert, zum Beispiel existiert ein 1810 von Auguste Garneray (1785–1824) gemaltes Aquarell-Bild von der Bibliothek in Schloss St.-Leu (Abb. 227), das auch den beschriebenen Empire-Bücherschrank mit Glastüren und den Damenschreibtisch dokumentiert, die Hortense in ihr schweizerisches Schloss überführen ließ (Abb. 228).

Einzelne Möbel, wie ein Empireschrank des Ebenisten Bernard Molitor (1755–1833) in der Bibliothek und ein, von Adam Weisweiler und Pierre Philippe Thormire (1751–1843) gestalteter, Tresorschrank aus dem Arbeitszimmer der Herzogin, wurden speziell für sie angefertigt. Aus der prominenten Werkstatt von Jacob-Desmalter kommen viele Stühle im heutigen Napoleonmuseum, während die leichten,

[747] Gügel/ Egli 2006, S. 139.
[748] Hugentobler 1993, S. 3f.

italienischen „Chiavari-Stühle“ aus Weidengeflecht und einige Biedermeiermöbel aus den Domizilen der Königin in Italien und Deutschland stammen dürften.[749]

Napoleon III. und Eugénie blieben auf Arenenberg dem Stil der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts verbunden, obwohl sie einer ganzen Epoche ihren Namen gaben. Die Innengestaltung aus der Zeit des zweiten Kaiserreichs ist in erster Linie durch den Wintergarten im Hauptgebäude repräsentiert, in dem zeittypische Sitzmöbel, Tische und Liegesofas aus einheimischen Werkstätten stehen und noch die Büste der Kaiserin Joséphine in einer Ecke des Raums zu sehen ist, die Eugénie einst in einem großen Rosenkorb und auf einem indischen Kaschmir-Tuch präsentierte. Insbesondere das „Nipptischchen“ im „Kaiserin Zimmer“ mit vergoldeten Ketten (Abb. 224)[750] und der Schmuckschrank mit Lapislazuli-Einlagen (Abb. 218) bezeugen noch den Geschmack der 1826 in Granada geborenen Gemahlin von Napoleon III, mit Wurzeln in Schottland und Irland. Sie wird in den Inventaren namentlich nicht erwähnt, obwohl ihr die Öffnung des nordwestlichen Ausblicks auf den Untersee zu verdanken ist. Nach ihren eigenen Entwürfen und Bauzeichnungen ließ die Kaiserin 1874 die Panoramaerker der beiden Seesalons, mit „Bay-Windows“, hinzufügen. Zugleich entstanden neue Räumlichkeiten in den oberen Etagen. Im ersten Stock führt seitdem ein kleiner Gang, zu drei weiteren Kaiser-Zimmern, die auf der ursprünglichen Terrasse liegen.[751] Bis 1878 hielt sich die letzte Kaiserin Frankreichs regelmäßig mit ihrem Sohn, Napoleon Eugène Louis Bonaparte auf ihrem Landgut am Bodensee auf. Erst nachdem dieser im Jahre 1879 verstorben war, verlor Eugénie das Interesse an Arenenberg. Viele Gegenstände gelangten im Zuge der Trennung in Museum und Landwirtschaftlicher Schule ins Hauptgebäude, wo sie als großes, buntes Sammelsurium verschiedener Stile im Sinne von Hortense de Beauharnais, der einstigen Königin von Holland und späteren Herzogin von Saint-Leu, präsentiert werden, die den Eklektizismus als letzte Stilrichtung in ihrem Refugium einführte, bevor er sich im deutschsprachigen Raum allgemein durchsetzen konnte.[752]

Hortense gestaltete ihre Wohnräume im Hauptgebäude mit Canova Büsten, zeitgenössischen Porträts von François Gérard (1770–1837), Jaques Louis David (1748–1825) und Jean Baptiste Isabey (1767–1855), mit „Sèvres-Vasen“, Wandteppichen, ägyptischen Kunsterzeugnissen, antiken griechischen und römischen

[749] Gügel/ Egli 2006, S. 162f.
[750] Ebenda S. 165, Anm. 60.
[751] Grellet/ Gügel 2001, S. 81ff.
[752] Gügel/ Egli 2006, S. 163, S. 166.

Arbeiten aus. Auch Möbel, Bücher und Musikinstrumente sind Zeugnisse ihrer eleganten Hofhaltung.

Auf Schloss Arenenberg gab die verbannte Französin Empfänge Tanz- und Theatervergnügungen und erhielt Besuche von verschiedenen Regierungsvertretern und prominenten Gästen. Während ihrer zwanzig Exil-Jahre brachte sie der ländlichen Bodensee-Region den gesellschaftlichen und kulturellen Aufschwung. Hortense war bei der einheimischen Bevölkerung des Thurgaus und Badens sehr beliebt, auch, weil sie die Gründung der Dampfschifffahrts-Gesellschaft am Bodensee protegierte.[753] In einigen Gegenden Süddeutschlands und der Schweiz wird sie sogar aufgrund ihrer Pilgerfahrten von Katholiken verehrt,[754] dennoch steht im Napoleonmuseum heute die Geschichte der Bonapartes im Zentrum des Interesses, indem die Gemälde der Familienmitglieder und Erinnerungsstücke hervorgehoben werden. Insbesondere museale Forschungsarbeit zu Hortense de Beauharnais und ihrer authentischen Ausstattung auf Schloss Arenenberg scheint noch weiterhin auszustehen. Wünschenswert wäre aus meiner Sicht, zukünftig das ungewöhnliche Frauenleben der Herzogin zu fokussieren, und zwar verstärkt im Schlossmuseum, um hier aufzuzeigen, dass sich ihre Repräsentationsabsichten eben nicht nur darauf beschränkten, Mutter des späteren französischen Herrschers Napoleon III– dessen Krönung sie im Übrigen nicht mehr erlebte– und Bewahrerin des napoleonischen Erbes zu sein. Letzteres mag eventuell auf Kaiserin Eugénie eher zutreffen, die aufgrund ihres Würdentitels unter größerem Druck gestanden haben dürfte, mit einem Sohn für den Fortbestand ihrer Dynastie zu sorgen und ihrer kaiserlichen Repräsentationspflicht durch Hervorhebung ihres Standes nachzukommen, als ihre Schwiegermutter. Eugénie ist jedenfalls die 1871 vorgenommene Aufstockung des Verandabaus zu verdanken; die Erneuerung einiger Gemächer im Stil des „Second Empire“ sowie die Bewahrung der kaiserlichen Memorabilien.[755] Die Umgebung des Refugiums spielte bereits unter Hortense eine große Rolle, dem wird der als Landschaftsgarten gestaltete Schlosspark heute wieder gerecht, denn vor kurzem wurden zwei Springbrunnen instand gesetzt und ein Bach in seiner ganzen Länge zurück in seine ursprüngliche Gestalt versetzt. Vermissen mag

[753] Gügel 2005, S. 34.

[754] Hortense de Beauharnais unternahm 4 Pilgerfahrten zur Lieben Frau von Einsiedeln, einer schwarzen Madonna: 1816 zum ersten Mal; im April 1817, anlässlich der Kommunion des Prinzen Louis; am 24. Juli 1821, nachdem sie vom Tod Napoleons erfahren hatte, und zuletzt am 4. Oktober 1823, in Begleitung ihrer beiden Söhne. Grellet/ Gügel (Hg) 2001, S. 66, S. 68f.

[755] A, Knöpfli: Zum Schloßbau des 19. Jahrhunderts in der deutschsprachigen Schweiz, in: Krause/ Wagner-Rieger 1975, S. 156, Anm. 12.

man die einstige Eremitage der Herzogin, die ähnlich wie die neugotische Hofkapelle Arenenbergs Hortenses romantisches Interesse an einer ritterlichen Vergangenheit bezeugte und noch durch einen Stich aus dem Jahre 1858 überliefert ist (Abb. 229). Die architektonische Verflechtung des Hauptgebäudes mit einer bescheidenen Kapelle im gotisierenden Stil bezeugt noch die damals herrschende historisierende Stimmung, während seine schlichte Bauweise die Demokratisierung der Architekturmotive „Burg“ und „Schloss“ in einem damals weitestgehend adelsfreien Land dokumentiert, dass sich seit Jahrhunderten um die Gleichheit seiner Bürger bemühte.

12. Eine kaiserliche Villa in Lainz– Die Ausstattungen von Kaiserin Elisabeth von Österreich im Stil des „Wiener Historismus“

1881 beauftragte Kaiser Franz Joseph (1830–1916) den Architekten Carl von Hasenauer (1833–1894) mit der Planung eines Ruhesitzes in der Nähe des Wienerwaldes. Auch die Gemahlin des Kaisers Elisabeth von Österreich (1837–1898), aus dem Haus Wittelsbach, entwarf einen Grundriss und steuerte viele Ideen für das zunächst als „Villa Waldruh“ bezeichnete Projekt im kaiserlich-königlichen Jagdrevier in Lainz bei (Abb. 230).[756] Mit dem Kaufvertrag vom 20. März 1884 wurde sie zur Eigentümerin des zwischen 1882 und 1886 errichteten Jagdhauses im Tiergarten. Das Landschloss der Kaiserin erstreckt sich, umgeben von einem Naturschutzgebiet, heute noch auf ein etwas mehr als 36 Hektar großes Areal im Osten des Lainzer Tiergartens (Abb. 231).[757] Seit 1976 wurden in den Prunkräumen der „Villa Hermes“ ganzjährig Ausstellungen zur Schlossgeschichte präsentiert, nachdem das Gebäude im Zweiten Weltkrieg als Lazarett gedient hatte und 1969 der „Verein der Freunde der Hermesvilla“ gegründet worden war.[758]

12.1 „Sisi“ – eine bayerische Prinzessin an der Seite des pragmatischen k. und k. Herrschers Franz Joseph

Elisabeth Amalie Eugenie von Wittelsbach wurde am 24.12.1837 als zweite Tochter des Herzogs Max Joseph von Bayern (1808–1888) und der Prinzessin Ludovika in München geboren. 1853 nahm „Sisi“, wie sie von ihren sieben Geschwistern gerufen wurde, mit ihrer Mutter und ihrer Schwester Helene an den Festlichkeiten zu Ehren des dreiundzwanzigsten Geburtstags des Kaisers in Bad Ischl teil. Die Begegnung mit ihrem Cousin Franz Joseph, der seinem Onkel Ferdinand I, 1848 als Kaiser von Österreich gefolgt war, stellte sich als schicksalshaft heraus, denn er verliebte sich in sie und hielt kurz darauf um ihre Hand an. Am 27.04.1854 wurde Elisabeth mit dem Sohn von Erzherzog Franz Karl von Österreich (1802–1878) und Sophie Friederike von Bayern (1805–1872) vor siebzig Bischöfen in der Augustinerkirche vermählt. Das Paar verband das Interesse am Reitsport, wie beispielsweise noch ein Reiterbildnis

[756] Klaus Eggert: Der sogenannte „Historismus und die romantischen Schlösser in Österreich, S. 55-82, in: Krause/ Wagner-Rieger (Hg), 1975, S. 77, Anm. 281.
[757] Susanne Walther: Die Hermesvilla, Kaiserin Elisabeths Schloss der Träume.1999, S. 47.
[758] Durch den Kriegsgeschädigten Fond wurde die Hermesvilla seit 1923 sukzessiv in ein „Museum kaiserlicher Wohnkultur“ umgewandelt. Trenkler 1993, S. 28f.

bezeugt: Edouard Kaiser (1820–1895) führte um 1855 eine Lithographie aus, die es hoch zu Pferde nebeneinander und wirklichkeitsgetreu veranschaulicht (Abb. 232).
Die junge Kaiserin trainierte ihre Pferde täglich und nahm als Reiterin viele Ehrungen bei Jagden und Dressuren in England und Irland entgegen, während sie ihre Repräsentationspflichten am Wiener Hof eher widerwillig erfüllte, vermutlich nicht nur aufgrund des ständigen Zwangs durch die höfische Etikette, sondern auch, weil die Ehe mit dem Habsburger eine eher leidliche gewesen sein dürfte. Elisabeths erstes Kind, Sophie Friederike, verstarb 1857 im Alter von nur drei Jahren, während die jüngere Tochter Gisela (1856–1932) überlebte. Im August des darauffolgenden Jahres wurde Kronprinz Rudolph Franz Karl Joseph (1858–1889) geboren.[759] Die seit dem frühen Tod von Sophie Friederike melancholische Mutter blieb dem Hof von 1860 bis 1862 nahezu fern, reiste viel und begab sich auf Kur, u.a. auf die portugiesische Insel Madeira. Als ihr Sohn Rudolph sieben Jahre alt war musste sie feststellen, dass er erheblich unter der militärischen Erziehung seiner Lehrer gelitten hatte und konnte ihren Gemahl davon überzeugen, ihre Kinder von bürgerlichen Intellektuellen unterrichten zu lassen, die den modernen Staat befürworteten. Elisabeth erlernte ungarisch und setzte sich für ungarische Nationalisten ein, die sich dagegen auflehnten, dass die Hälfte ihres Landes damals zum Habsburger Reich gehörte. Sie brachte den pflichtbewussten und pragmatischen Kaiser schließlich dazu, mit dem Grafen Gyula Andrássy (1823–1890), einem ungarischen Politiker, zu verhandeln. Um die Konflikte zwischen Ungarn und Wien zu beenden, teilte Franz Joseph sein Reich in das „kaiserlich österreichische“ und das „königlich ungarische“ auf. Nachdem Ungarn die Verfassung von 1848 zurückerhalten hatte wurde das Kaiserpaar am 8. Juni 1867 in der Matthiaskirche in Budapest zu Königin und König von Ungarn gekrönt, um die kaiserliche und königliche Doppelmonarchie zu legitimieren. Franz Joseph und Elisabeth erhielten mit dem Landschloss Gödöllö einen neuen königlichen Wohnsitz von der ungarischen Nation.[760] Hier brachte Sisi ihre jüngste Tochter Marie Valerie Mathilde Amalie (1868–1924) zur Welt. Fünf Jahre später kehrte sie für einen längeren Aufenthalt in die österreichische Metropole zurück, um an der Vermählung von Gisela mit Prinz Leopold von Bayern teilzunehmen.[761] 1879 nahm die Kaiserin anlässlich der eigenen Silberhochzeit an einer feierlichen Messe in der Votivkirche vor

[759] Brunckhorst 2010, S. 159.
[760] Vgl. Martha Schad: Elisabeth von Österreich, 8. Auflage, München 2013.
[761] Vgl. Martha Schad: Kaiserin Elisabeth und ihre Töchter, München 1999.

dem Wiener Hofstaat teil,[762] obwohl sie nicht gern in der Öffentlichkeit stand. Sie besuchte viele mitteleuropäische Kurorte, zu Land mit exklusiven Kutschen oder mit dem Salonwagen des K.u.K.-Hofsalonzugs,[763] zu Wasser mit Schiff und Raddampfer. Außerdem erwarb sie Landhäuser in England und am Mittelmeer, um dem Kaiserhof fernbleiben zu können. Seit ihrem dreißigsten Lebensjahr war Elisabeth der Parforcejagd regelmäßig nachgegangen und hatte sie erst im Alter von sechsundvierzig Jahren aufgegeben. Mit strengen Diäten, sportlichen Ertüchtigungen an der Sprossenleiter, Gymnastik und Wanderungen lotete die 1,72 Meter große Kaiserin auch weiterhin ihre körperlichen Grenzen aus. Mit einer „Wespentaille“ und einer wallenden Mähne aus braunen, langen Haaren, die ihr bis zum Knie reichten, etablierte sie ein neues Schönheitsideal.

1886 bestellte sie bei Heinrich A. von Angeli (1840–1925), einem österreichischem Porträtmaler, ein Bildnis der erfolgreichen Schauspielerin Katharina Schratt (1855–1940) für ihren Gemahl, eventuell um von dessen Mätresse, Anna Nahowski, abzulenken, In der Folge wurde die verheiratete „Kathi“ sozusagen eine „enge Freundin der Familie“, was ihr Porträt im Schreibzimmer des Kaisers in der Hermesvilla quasi noch dokumentiert. Franz Joseph gab seine Beziehung mit Anna, die seit 1872 mindestens ein Kind von ihm zur Welt gebracht hatte, schließlich auf. Ein für Sisi sicher tragisches Ereignis folgte auf dem Fuße, denn ihr verehrter Cousin, König Ludwig II. kam am 13. Juni 1886 unter ungeklärten Umständen im Starnberger See ums Leben, nachdem er am 9. Juni von der bayerischen Regierung, die ihn für geisteskrank erklärt hatte, entmündigt worden war. Noch Jahre später besuchte sie immer wieder die Sehnsuchtsorte ihrer Kindheit in Bayern, insbesondere die romantische „Roseninsel“ bei Feldafing. Im Rosengarten und kleinen Casino der Insel hatte sie Ludwig, den sie poetisch „Adler“ nannte, zuletzt 1881 gesehen.

Seit 1887 kam die Kaiserin jährlich im Mai nach Lainz. Ihre dreißig Pferde waren in der Reitschule– eines der großen Nebengebäude der Hermesvilla– untergebracht. Hier widmete sie sich ihnen ausgiebig, mit Hindernissen und Sprunggräben im Park und Ausflügen in das umliegende Waldgebiet, das von einer 22 Kilometer langen Mauer umschlossen wurde. Elisabeth reiste 1878– vermutlich inspiriert von den

[762] Thomas Trenkler: Sisi in Wien. Auf den Spuren der Kaiserin Elisabeth. 1993, S. 19.

[763] Ein Salonwagen der Kaiserin ist samt Einrichtung heute noch im Technischen Museum in Wien bewahrt. Zur Einrichtung gehören komfortable, gepolsterte Sitzmöbel mit olivgrünen Bezügen, die aus kostbaren Hölzern hergestellt wurden und ein Kommodentisch. Die Seidenbespannung, Samtvorhänge und ein dicker, plüschiger Teppich wirken äußerst edel und feminin.

„Odysseeischen Landschaften“, die der Reiseschriftsteller Alexander Freiherr von Warsberg (1836–1889) im gleichen Jahr veröffentlicht hatte–[764] mit ihrer großen K.u.K. Yacht, der „Miramar“, nach Griechenland.[765] Auf der Insel Korfu suchte sie jedenfalls den Baron auf, den sie 1885 kennengelernt hatte. Er war mittlerweile Konsul und ging nebenbei rezeptiven Betätigungen nach, etwa indem er Bücher dort las, wo sie entstanden waren. Sisi beauftragte ihn mit dem Bauplan für ein Landschloss im „pompejischen Stil“, erlernte seit 1888 die griechische Sprache und begann damit, ihr Einkommen ins Ausland transferieren zu lassen. Warsberg verstarb jedoch noch vor der Fertigstellung des Neubaus auf dem Inselareal der "Villa Braila" bei Gastouri, so dass Raffaele Carito das Megaprojekt abschloss. Elisabeths „Achilleion“ bringt mit Betonung auf die horizontalen Bauteile ein klassizistisch-kubisches Bauempfinden zum Ausdruck. Bei seiner Einweihung im Jahre 1891 hatte der Palast 128 Zimmer, einen eigenen Hafen und ein Elektrizitätskraftwerk (Abb. 233). Hier widmete Sisi sich vorzugsweise poetischen Themen, Dichtern und Literaten, wie noch heute Statuen und Büsten im „Achilleion“ bezeugen, die ihre Idole präsentieren, beispielsweise Schopenhauer, Shakespeare und Baron George Gordon Byron (1788–1824).

Der Schlosspark wurde im Stil englischer Landschaftsgärten entwickelt, mit einem kleinen Rundtempel zu Ehren Heinrich Heines, der etwa vom griechischen Aquarellmaler Angelo Gialliná (1857–1939) wiedergegeben wurde (Abb. 234).[766] Darin war seit 1892 eine Marmorfigur des deutschen Intellektuellen und Schriftstellers zu bewundern, die knapp zwanzig Jahre zuvor von Louis Hasselriis (1844–1912) gestaltet wurde. Die „Heine-Statue“ des dänischen Bildhauers befindet sich seit 1939 in Frankreich, in einem Park von Toulon. Dagegen ist der namensgebende Schutzpatron des korfiotischen Anwesens noch im Garten zu bewundern, „Achill“, Held und Halbgott aus Homers „Ilias“. Der Sohn der Göttin „Thetis“ wird hier gleich zweimal vorgestellt, nämlich in Gestalt einer Richtung Meer blickenden marmornen Standfigur und als halbliegende Skulptur, die quasi einen Schreckens- oder Todesmoment verkörpert.[767] Der „sterbende Achill“ befand sich vor seiner Überführung auf die griechische Insel seit 1884 im Stiegenhaus der Hermesvilla. Die

[764] Alexander Freiherr von Warsberg: Odysseeischen Landschaften, 3 Bände, Wien 1878.
[765] Walther 1999, S. 30ff, S. 47. – Trenkler 1993, S. 20f.
[766] Heine veröffentlichte 1839 „Shakespeares Mädchen und Frauen“, ein Werk, das Elisabeth aufgrund ihres Faibles für den englischen Vertreter der romantischen Literatur und Lyrik besonders interessiert haben dürfte. Sie verehrte auch „Lord Byron“, den „philhellenischen“ Dichter der Spätromantik, dem Heine ein Gedicht widmete. Trenkler 1993, S. 29f. – Walther 1999, S. 27f.
[767] Klaus Eggert: Der sogenannte „Historismus“… S. 55-82, in: Krause/ Wagner-Rieger (Hg) 1975, S. 66, S. 78, Anm. 284.

eindringlich theatralische Gestaltung von Achill könnte als ein in Stein gemeißeltes Sinnbild für den schmalen Grat zwischen Leben und Tod gedeutet werden, insofern wollte sich die Kaiserin durch sie möglicherweise stets daran erinnern, dass sie eines Tages aufhören würde zu existieren.[768] Die pittoresken Parkanlagen des griechischen Wohnsitzes und die malerische Umgebung der „Hermesvilla“ in Lainz vergegenwärtigen die romantische Vorstellung, dass die Natur, als Ursprung allen Lebens, vor dem menschlichen Dasein rangiert.[769]

Am 30. Januar 1889 nahm sich der damals dreißigjährige Kronprinz, der mit einer belgischen Prinzessin verheiratet war, gemeinsam mit Mary Alexandrine Freiin von Vetsera (1871–1889) das Leben. Sie wurden erschossen in Schloss Mayerling aufgefunden. Anscheinend hatte Rudolph die siebzehnjährige Mary getötet, bevor er sich selbst das Leben nahm. Der Doppelmord wurde im Habsburger Haus faktisch weitestgehend vertuscht, was zu allerlei Spekulationen bezüglich einer Schwangerschaft der Baroness sowie einem Verwandtschaftsverhältnis zwischen Rudolph und ihr führte. Seither verbarg seine Mutter ihr Gesicht in der Öffentlichkeit stets hinter einem Fächer oder Schirm und trug nur noch schwarze Kleider, ähnlich zeigt sie etwa ein Porträt, das von Leopold Horowitz (1837–1917) in Öl ausgeführt wurde (Abb. 235). Es vergingen rund sieben Jahre, bis sie wieder ein offizielles Diner anlässlich des Besuchs des russischen Kaiserpaares in ihrer „Villa Hermes“ gab. Auch das Interieur ihres korfiotischen Palastes, der umgerechnet rund 36 Mio. Euro gekostet hatte, ließ sie zwei Jahre später, im Februar 1898, nach Lainz verfrachten.[770]

Am 9. September des gleichen Jahres stellte sich die Kaiserin im Genfer Luxushotel „Beau Rivage“, in Begleitung ihrer Zofe Irma Sztáray und einem Lakaien, als „Gräfin von Hohenems“ vor. Gegen Mittag des folgenden Tages gingen die Damen zur Anlegestelle der „Genève“, um einen Bootsausflug nach Caux zu unternehmen, als Elisabeth von einem Anarchisten attackiert wurde. Anschließend brach sie zweimal zusammen, bevor die tödliche Stichwunde in ihrer Brust entdeckt wurde. Etwa zwanzig Minuten später verstarb die damals Sechzigjährige in ihrem Hotelzimmer in Anwesenheit mehrerer Ärzte an ihrer, durch eine Feile verursachten, Verletzung. Luigi

[768] Sie bringt auch eine „romantische Todessehnsucht“ zum Ausdruck, die als Erlösung vom Menschsein speziell von Lord Byron thematisiert wurde, dessen Leben ein tragisches Ende nahm und der als ambivalenter Held, Prototyp eines Dandys und wichtigster Vertreter der schwarzen Romantik gelten kann. Klaus Eggert: Der sogenannte „Historismus…,1975, S. 67.

[769] Klaus Eggert: Der sogenannte „Historismus…, 1975, ebd. S. 63ff.

[770] Wann genau sie sich für den Verkauf ihres griechischen Wohnsitz entschieden hatte, ist nicht bekannt.Walther 1999, S. 32f. – Trenkler 1993, S. 31f.

Lucheni, der Attentäter, wurde kurz danach gefasst und erhielt eine lebenslange Haftstrafe. Am 17. September 1898 wurde Kaiserin Elisabeth von Österreich schließlich in der Kapuzinergruft der Habsburger beigesetzt.[771]

12.2 Die „Villa Hermes“ im ehemaligen kaiserlichen Lainzer Tiergarten– die Raumdisposition zur Zeit der Kaiserin Elisabeth

In Wien logierte Elisabeth hauptsächlich im kaiserlichen Domizil in Lainz, das auf einem großen rechteckigen Areal angelegt wurde. Es besteht aus einem Hauptgebäude mit unterschiedlich hohen Türmen und dazugehörigen Nebengebäuden. Bei der Errichtung des Jagdschlosses im romantisch-historisierenden Stil orientierte man sich am ersten Entwurf Hasenauers bei dem sich die Türme allerdings noch gleich hoch aufrichten (Abb. 231 und 230). Bezeichnend für die Fassaden vom Corps de logis ist die Kombination von voluminösen, vertikalen Bauteilen mit horizontal gelagerten Bauelementen, wie der feingliedrig gestalteten Arkadenauflösung an der Gartenseite.[772] Elisabeth benannte ihr Gartenschloss „Hermesvilla“, nach dem griechischen Botschafter der Götter, Schutzgott der Reisenden, Hirten und Diebe sowie des Verkehrs und des Handels. Auf der Gartenseite steht heute noch eine knabenhafte Marmorstatue von „Hermes als Wächter“ mit geflügeltem Helm, den Elisabeth 1885 beim Berliner Bildhauer und Medailleur Ernst Herter (1846–1917) bestellt hatte (Abb. 231).[773]

Die „Villa“ ähnelt den Landhäusern, die zur gleichen Zeit von wohlhabenden Bürgern am Rande von Wien errichtet worden waren. Das Landschloss der Kaiserin besteht aus glattem, hellem Stein und ockergelbem Ziegelmauerwerk, wie die Fassade des zweigeschossigen Baus im Erdgeschoss erkennen lassen. Der Mittelrisalit und die Eckpavillons springen hervor und gliedern den Baukörper. Die gleichermaßen als vertikale Bauteile des Gebäudes betonten, da unterschiedlich hohen, Türme erzeugen eine malerische Silhouette. Der in der Südostecke gelegene höchste Turm gewährleistet die größtmögliche Ausschöpfung der Lichtverhältnisse und steigert den optischen Reiz bei der Erfassung des Schlosses aus der Fernsicht. Aus roten Backsteinen gestaltete Rhomben-Mosaike bzw. Bänderungen, die auch als

[771] Luigi Lucheni verstarb nach seiner Verhaftung im Gefängnis. Anna Maria Sigmund: Tatort Genfer See. Kaiserin Elisabeth im Fadenkreuz der Anarchisten, 2020.
[772] Klaus Eggert: Der sogenannte „Historismus…, 1975, S. 77f.
[773] Walther 1999, S. 7f.

Fassadenschmuck der Eckpavillons dienen, heben sich fragil von den flächigen Bauteilen ab, ebenso, wie die eisernen, filigranen Arkadengänge, die sich auf der südlichen Gartenseite der Villa befinden und den zentralen Mittelbau mit den Eckpavillons auf beiden Etagen verbinden. Die von Ignaz Gridl (1825–1890) hergestellten Loggien verknüpfen das Erdgeschoss der Villa auch mit den anliegenden, niedrigen Stall- und Wirtschaftsgebäuden. Der Wiener Künstler des Neobarocks Victor Tilgner (1844–1896) schuf den „Diana-Brunnen“ im Hof und das runde Brunnenbecken mit den Skulpturen eines Putten und eines Krokodils auf der Terrasse.

Im Inneren des Hauptgebäudes herrscht besonders in den pompösen Salons mit Kaminen und Marmor Reliefs ein majestätisches Ambiente vor. Das Portal an der Hofseite führt in die achteckige Empfangshalle mit dunkelgelben Ledertapeten und einer dunklen Eichenholz-Vertäfelung im Stil der Renaissance. Im Zentrum des Saals ist eine große Skulptur der „Peri“ zu sehen, die 1872 von Charles Francis Fuller (1830–1875) gestaltet wurde.

Die geflügelte „Lichtfee“ hält ein schlafendes Kind im Arm während sie von einem Schwan getragen wird und sich zugleich an einen Anker anlehnt (Abb. 236). In der rechten Hand hält sie einen Palmwedel, der auf ihre orientalischen Wurzeln verweist, ebenso wie ihr Haarschmuck, ein Diadem aus Perlen, das ihre wallende Haarpracht und ebenmäßigen Gesichtszüge betont. Vermutlich wollte Elisabeth mit der Marmorstatue, die sie 1890 in Florenz für ihr griechisches Schloss auf der nördlichsten Insel in der Ägäis erworben hatte, auf ihre eigenen Schönheitsmerkmale verweisen. Sie erscheint als unnahbare Schönheit, die bewundert werden will. *„Bilder von schönen nackten Frauen waren im 19. Jahrhundert ein Korrektiv zur bürgerlichen Moral, das die Phantasie anregte und Wunschträumen Nahrung gab, ohne dass eben diese Moral dadurch verletzt worden wäre.“*[774]

Einen vergleichbaren Ausdruck verlieh ihr Gustave Moreau zwischen 1870 und 1875, allerdings stellte er sie auf einer drachenartigen Chimäre, und zwar fliegend vor.[775] Angelehnt an „persische“ die Mythologie wurde sie künstlerisch wohl als eine Art „gefallener Engel“ gedeutet. Die orientalische „Peri-Fee“ wurde 1817 von Thomas Moore in seinem Gedicht „Paradies und die Paria“ als Teil der poetischen Erzählung „Lalla Rookh“ beschrieben (1779–1852). 1843 vertonte Robert Schumann eine

[774] Zit. nach Hans H. Hofstätter, in: H. H. Hofstätter: Gustave Moreau Leben und Werk, Köln 1978, S. 82.
[775] Vgl. Abb. 54, „La Péri“, 1870-1875, Bleistift und Feder, 29x18 cm, Paris, Musée Moreau, in: Hans H. Hofstätter: Gustave Moreau Leben und Werk, Köln 1978, (o.S.).

verkürzte Fassung davon unter dem Titel „Das Paradies und die Peri“ mit Chor und Orchester. Sein „Oratorium“ erfuhr seinerzeit große Resonanz in der Musikwelt und dürfte auch der schwärmerischen Kaiserin außerordentlich gefallen haben.[776]

In den Fenstern des Saals sind bunte Schweizer Kabinettscheiben des 17. Jahrhunderts zu sehen. Im Schnitzwerk des Kamins ist ein bronzenes Medaillon von Hermes zu sehen, das von Scharff geschaffen wurde. Ein elektrischer Bronzeleuchter aus der Fabrik D. Hollenbach diente als Beleuchtung. Rechts vom Empfangssaal schließen sich die Zimmer der Kammervorsteherin an, Gräfin Kornis von Göncz-Ruszka (1842–1929). Geradewegs durch den Festsaal gelangt man in die Sala Terrena, den sogenannten „Tilgnersaal“ (Abb. 237). Viktor Tilgner (1844–1896) schuf das zentrale Deckenstuckrelief mit Aurora, der Göttin der Morgenröte, und dem „Wagen des Sommers“. Von ihm stammen auch das figürliche Dekor des grottenartigen Wandbrunnens, der zur Kühlung von Getränken diente, sowie die plastisch gestalteten Supraporten mit Jagd- und Landleben-Szenen im Stil des späten Wiener Barocks, die hier noch zu bewundern sind. Ein österreichischer Bildhauer, nämlich Johann Hutterer (1835–1907), gestaltete die ornamentierten Wandpaneele, während die Wandverkleidung aus Marmor- und Scagliola und der dunkelgrüne Spiegelkamin der rechten Saalseite in der Wiener Manufaktur von Andrea Francini hergestellt wurden. Hell lackierte, gepolsterte Sitzgruppen dokumentieren noch die vom Schrammberger Kunsterzieher Franz Krisch 1885 entworfenen Stoffbezüge mit Blumenmustern, die den auffallend mondänen Eindruck des Raumes anscheinend etwas übertönen beziehungsweise abmildern sollten, und zwar in einer eher zeitlos-klassischen Manier. Von hier aus führt eine dreiläufige, weiße Marmortreppe in die kaiserlichen Appartements im Obergeschoss. Sie hebt sich hell von der dunklen Eichenholztäfelung und Kassettendecke des Empfangssaals ab, sowie auch von dem schwärzlichen Treppengeländer aus Eisen und Bronze, das von den Kunstschmieden Albert Milde (1839–1904) und Alois Hanusch (1824–1899) im deutschen Renaissancestil gestaltet wurde.[777] Bei dem Gobelin über dem Treppenaufgang, der "Diana mit Nymphen" präsentiert, handelt es sich um ein Original-Stück des 17. Jahrhunderts. Das Konglomerat spezieller Elemente, die aus verschiedenen Epochen

[776] Vgl. Thomas Moore/ H. W. Dulcken/ Robert Schumann: Paradise and the Peri the Words written and Adapted from Moore’s “Lalla Rookh” by H.W. Dulcken; The Music composed for Solo Voices, Chorus and Orchestra by Robert Schumann. London 1900.

[777] In den Trakten seitlich des „Tilgnersaals“ waren ehemals die Töchter von Elisabeth, Erzherzogin Marie Valerie rechter Hand; Gisela zur Linken, untergebracht. Ihre Appartements waren im Stil des Neo-Rokokos ausgestattet. Walther 1999, S. 11ff.

stammen, erscheint somit als besonderes Merkmal der Innenausstattung im Historismus, welche die Aufmerksamkeit eher auf einzelne, besonders wertige Elemente und Materialien lenkte, als ein harmonisches Gesamtbild zu erzeugen. Das Kaiserpaar lebte hier insofern durchaus in einer Art pseudo-musealen Zusammenschau, die auch dem Blick für romantische Details geschuldet war. Zwischen dem Erdgeschoss und dem Obergeschoss des Gebäudes befindet sich ein Podest, das von Holz-Karyatiden Rudolph Weyrs getragen wird. Folgt man dem Treppenlauf gelangt man zu einem Korridor und zur Garderobe der Kaiserin, mit der ihre private Raumfolge beginnt. Im anliegenden „Turnzimmer“ widmete sich Elisabeth oft ihrer körperlich Ertüchtigung, wie noch ein großer Turnapparat aus Eichenholz, ein Schwebebalken, verschiedene Strebestangen und zwei Garnituren Ringe bezeugen. Auch die hier zu sehenden Personenwaagen, sowie ein Raum mit Sprossenwand und Ringen im Kaiserappartement der Hofburg dokumentieren Elisabeths Interesse für Sport und „Fitness“. August Eisenmenger (1830–1907) führte die spätklassizistische Wandbemalung im Empfangssaal der Kaiserin aus, die den pompejischen Stil imitiert. Er stellte verschiedene Sportszenen und eine Hirschjagd dar (Abb. 238). Die Obst-Darstellungen der Sockelzone stammen hingegen vom österreichischen Maler Hugo Charlemont (1850–1939). Hier befindet sich eine Tür links vom Fenster, durch die man in Elisabeths Toiettenzimmer gelangt, auf der gegenüberliegenden Seite dagegen zu einer gusseisernen Treppe. Diese Stiege verbindet den Empfangssalon der Kaiserin direkt mit der Reitschule. Die beiden ursprünglich in verschiedenen Blautönen gestalteten Kammern, neben dem „Turnzimmer“, wurden 1895 zu einem komfortablem Bad mit Wanne und einer Toilette mit Wasserspülung für sie umgebaut.

Elisabeth identifizierte sich mit der Elfenkönigin „Titania“ aus Shakespeares „Sommernachtstraum“, die erstmals in Ovids Metarmophosen erwähnt worden war. Im Mai 1887 schrieb sie so über ihre Ankunft in der Lainzer Villa: *„Dunkler Wald– aus grünen Zweigen scheinen Monde aufzusteigen, um mit ihrem Licht, dem bleichen, durch dies Labyrinth zu zeigen. Doch nun öffnen sich die Bäume halbkreisartig rings im Bogen; und mit Mondlicht überzogen strahlt Titanias Schloss der Träume.“*[778]

Daher liegen den gemalten Dekorationen im Schlafgemach der Kaiserin Szenen aus ihrem Lieblingsstück und der Schlafzimmerentwurf von Hans Makart (1840–1884) zugrunde (Abb. 239). Er skizzierte die Wanddekorationen als eine kompliziert

[778] Gedicht der Kaiserin Elisabeth, Zit. aus ihren Memoiren: Das poetische Tagebuch. Kapitel 151, unter: www. http://gutenberg.spiegel.de/buch/das-poetische-tagebuch-2871/151, abgerufen am 04.09.2020.

verdichtete Komposition von gemalter Architektur und figürlichen Darstellungen und lieferte 1882 die Hauptmotive der drei großen Wandgemälde (Abb. 240), die von Hugo Charlemont (1850–1939), Pietro Isella (1827–1887), Julius Berger (1850–1902) und Rudolph Carl Huber (1839–1896) um 1884 in Gemeinschaftsarbeit gemalt wurden. Sie zeigen „Hermia und Lysander", „Helena und Demetrius", sowie „Titania mit dem Esel" (Abb. 241). Franz Matsch (1861–1942) und die Brüder Klimt schufen die Malereien in den Hohlkehlen des Raums, die auf dem, ursprünglich von Julius Berger veranschaulichten, Handlungsablauf des „Sommernachtstraums" fußen.[779] Der verzauberte „Zettel", mit grauem Eselskopf, wird in der gegenwärtig präsentierten, zeitgenössischen Kopie von Titania liebkost (Abb. 242). Gegenüber ihrem Griechisch-Lehrer Christomanos erklärte sie im Frühjahr 1892: *„Das ist der Eselskopf unserer Illusionen, den wir unaufhörlich liebkosen. Ich habe in jedem Schloss ein solches Bild. Ich kann mich daran nicht satt sehen."*[780]

Die Verwandlung eines Mannes in einen Esel wurde in Apuleius (geb um 123 n. Chr.) Erzählsammlung „Metarmorpheon Libri XI." beschrieben, die auch unter dem Titel „Der goldene Esel, „asinus aureus", 1566 von William Adlington ins Englische übersetzt wurde. Das Deckenbild mit „Titania" und ihrem Gemahl „Oberon", der auf einem von Leoparden gezogenen Wagen thront ähnelt wohl Makarts Bühnenvorhang des Wiener Stadttheaters, den er um 1871/72 gestaltet hatte (Abb. 243). Die „Sisi-Expertin" Susanne Walther assoziierte die Darstellung des Plafondgemäldes zudem mit Christoph Martin Wielands Beschreibung des Elfenkönigs, in seinem Epos „Oberon": *„Da kam ein wunderschöner Zwerg/ In einem Faeton, den junge Löwen zogen/ [...]/ Der Zwerg in seiner kleinen Hand/ Hielt einen blüh'neden Lilienstängel [...]".*[781]

Die vielschichtige Zusammenführung gemalter Szenen aus Shakespeare's „Midsummernight's Dream" und gemalter Architektur lösen den Eindruck der Raumgrenzen auf. Insofern ähneln die Wanddekorationen dem barock anmutenden Schlafzimmerentwurf Makarts sehr, der das Inneinandergreifen der mit Landschaften verbundenen Wandgemälde mit den übrigen Ausstattungselementen vorgegeben hatte.[782] Seinem Entwurf und Elisabeths persönlichem Geschmack ist das pompöse „Reisebett" von Maria Theresia zu verdanken, das ursprünglich im Kaiserzimmer der

[779] Walther 1999, S. 3.
[780] Zit. nach Kaiserin Elisabeth, in: Klaus Eggert: Der sogenannte „Historismus"…, S. 55-82, in: Krause/ Wagner-Rieger (Hg) 1975, S. 78, Anm. 282.
[781] Zit. nach Christoph Martin Wieland (Oberon, 4, 366-370), in: Susanne Walther, Hermesvilla: Das Schloss der Träume Kaiserin Elisabeths, 1999, S. 14.
[782] Klaus Eggert: Der sogenannte „Historismus…, 1975, S. 62.

Poststation Strengberg bei Amstetten in Niederösterreich gestanden hatte. Offenbar schätzte auch Kaiserin Elisabeth das prunkvolle Aussehen des Barockbettes, mit geschnitztem, figürlichen Zierrat und heraldischen Wappen, auch wenn sie nicht darin, sondern in einem schlichten Bett geschlafen hat, das sie in der Nähe des Schlafzimmerfensters aufstellen ließ. Diese Raumausstattung der Kaiserin zeugt aber auch von einem regelrechten „Stil-Revival“, den Schlosseinrichtungen im Späthistorismus im Neobarockstil als Hoheitszeichen erlebten.[783]

Anders als der „Sisi-Forscher“ Klaus Eggert, der das Bildprogramm dem Themenkreis der romantisch-düsteren Poesie zuschrieb,[784] bin ich der Ansicht, dass die österreichische Kaiserin sich in ihrem Schlafzimmer mit ihren verinnerlichten Helden umgab, wie die Büsten von Heine, das auf einer Staffelei präsentierte Madonnenbildnis und ein Porträt von König Ludwig II. von Bayern bezeugen. Dagegen hat die schwarze Marmorstatue der „Niobe“, die Elisabeth 1894 auf einer Kunstausstellung in Lugano erworben hatte und ursprünglich von grünem Licht angestrahlt wurde, eher den Charakter einer Memorabilia, da Niobe der griechischen Mythologie zufolge, wegen ihres Hohns gegenüber der Titanin „Leto“, ihre 14 Kinder und die Kaiserin zwei ihrer Kinder verloren hatte.[785] Ich bin allerdings der Auffassung, dass die finstere Statue Elisabeth gewissermaßen als eine „Büßerfigur“ diente, auf die sie ihre Trauer und möglicherweise auch Schuldgefühle projezieren konnte, um sich ihrer eigenen „Melancholie“ weniger ausgeliefert zu fühlen. Somit spiegelt die „Niobe“ auch die Verehrung der Kaiserin für Heinrich Heine, da dieser über die „Statuenliebe“ geschrieben hat, von der Vorstellung ausgehend, dass ein Gedanke Realität zu schaffen vermag.[786]

Neben dem Schlafzimmer befindet sich eine Wendeltreppe im Eckturm, die ins Erdgeschoss und in den Garten führt. Auf das Schlafgemach folgt der Salon mit der authentischen Einrichtung der Kaiserin, bestehend aus Mobiliar, Wandapplikationen und einem Lüster mit 24 Flammen. Die im Zweiten Weltkrieg beschädigten bemalten Türfüllungen, Reliefs und das Deckengemälde in leichten, pastelligen Farbtönen, eine

[783] Dieses gestalterische Phänomen ging über die von Friedel Brunckhorst genannte Zeitspanne, zwischen 1840 und 1871, weit hinaus, wie das Schlafzimmer der Kaiserin Elisabeth von Österreich beweist. Vgl. Friedel Brunckhorst 2010, S. 128.

[784] Eggert stellte einen Zusammenhang zwischen der Schlafzimmerausstattung der Kaiserin in der Lainzer Villa und dem Brautgemach her, das Edgar Allen Poe (1809–1849) in seinem makabren Roman „Ligeia“, erschienen 1838, beschrieb, weil der amerikanische Schriftsteller zur Veranschaulichung des Prunkzimmers sein Essay „The philosophie of Furniture“ herangezogen hatte und die Nekrophilie ein romantisches Grundthema gewesen war. Klaus Eggert: Der sogenannte „Historismus“…, S. 55-82, in: Krause/ Wagner-Rieger (Hg),1975, S. 65f, Anm. 121.

[785] Walther 1999, S. 22.

[786] Klaus Eggert: Der sogenannte „Historismus…, 1975, S. 65, Anm. 101.

Allegorie des Frühlings als Himmelszene von Franz Matsch und den Klimt-Brüdern aus dem Jahre 1885, wurden rekonstruiert. Der Frühling wird als dunkelhaarige, geflügelte und nur mit einem durchsichtigen weißen Schleier bekleidete Frauen-Figur präsentiert, die einen Pfeil in die Luft nach oben abschießt, in Richtung des Möwenpaars im oberen linken Bildrand. Sie wird von einem köchertragenden Putten und neun weiteren Putten begleitet, die eine große, dynamisch geschwungene Blumengirlande herbeitragen, deren unteres Ende sie um eine Laterne oder Säule zu wickeln scheinen. Die Wohnung Elisabeths ist mit dem vergleichsweise schlicht ausgestatteten Trakt des Kaisers durch den gartenseitigen zentralen Mittelsaal verbunden, dem sogenannten „Kirchsaal“, in dem an Sonn- und Feiertagen die heilige Messe gelesen wurde. In dieser Eichenholz vertäfelten Halle ist noch die Original-Ausstattung mit einem Lüster, einem Kamin aus blau-weißem Pavonazzo-Marmor und das Mobiliar zu sehen. Die vergoldete Stuckdecke, mit der relefierten Ornamentik eines Ovals, wurde restauriert, während die ursprüngliche Wandverkleidung mit opulenten Wandpanneaux und die Malereien der Supraporten von Hugo Charlemont verschollen sind.

Die Themenauswahl dieser Arbeit findet sich erneut durch die Tatsache bekräftigt, dass sich höchstens die Dekorationen des nachfolgenden, ersten Raums in der Wohnung des Kaisers Franz Joseph, mit dem künstlerischen Anspruch und den Prachteindruck der Gemächer Elisabeths in der Hermesvilla vergleichen lässt. Das repräsentative Arbeitszimmer des Kaiser zeigt eine von Bernhard Ludwig gestaltete Eibenholz-Verkleidung. Aus der gleichen Holzart wurde 1885 auch das Mobiliar hergestellt. Der Kamin aus gelb-schwarzem Portovenere Marmor, der Bronzeluster Alois Hanuschs und die von Anton Scharff modellierten Bronzemedaillons mit Porträts der Erzherzoginnen und des Kronprinzen Rudolphs sind die kostbarsten Einrichtungsgegenstände des Raums. Das ursprünglich hier präsentierte Porträt von Kaiserin Elisabeth ist verschollen. Anstelle des Ölgemäldes von Georg Raab (1821–1885) ist heute über dem Kamin ein vergleichsweise weniger qualitätvolles zeitgenössisches Bildnis der Kaiserin zu sehen.[787] Den Abschluss der kaiserlichen Raumfolge und des heutigen Rundgangs im Schlossmuseum bilden das

[787] Das ist, im Hinblick auf die gegenwärtigen Preise von Original-Porträts der Kaiserin Elisabeth von Österreich nicht verwunderlich: Die seit 1993 jährlich stattfindene Kaiserhaus-Auktion im Dorotheum erzielte am 27. April 2017 mit dem von Karl Theodor von Piloty und Franz Adam gemalten „Braut-Gemälde“ Elisabeths, das sie zu Pferde vor Schloss Possenhofen am Starnbergersee zeigt, wo sie in ihrer Jugend regelmäßig mit ihrer Familie die Ferien verbrachte,1.540.000 Euro.

Toilettenzimmer und das mit Seidentapeten ausgekleidete Schlafzimmer des Kaisers, in dem er zuletzt im Jahre 1912 übernachtet hat.[788]

Elisabeth hatte für die Ausgestaltung ihrer Lainzer Villa Künstler engagiert, die nach literarischen Vorlagen und Entwurfsskizzen des „Malerfürsten der Ringstrassenzeit" eine originelle Ideenwelt schufen.[789] Das Jagdhaus im Schlosspark von Schönbrunn ließ die Kaiserin dagegen in eine Kammermeierei umbauen, die eine Einrichtung mit rot lackierten und mit gelben und weißen Blumen bemalten, ungarischen Bauernmöbeln zeigt (Abb. 244). Die Schlösser und Gemächer der Kaiserin wirken wie geplant, aber nicht genau durchdacht. Fast hat es den Anschein, dass von ihr nichts wirklich greifbar haftenblieb, weil sie so viele Interessen hatte. Obwohl Kaiserin Elisabeth durchaus über egozentrische Eigenschaften verfügte, wurde sie postum vor allem wegen ihrer von Romy Schneider seit 1955 in Ernst Marischkas „Sissi-Trilogie" verkörperten Charakter-Darstellung als mädchenhaft-unschuldige bayerischen Prinzessin und fürsorgliche Kaiserin bekannt. In Wirklichkeit dürfte Elisabeth allerdings weniger possierlich gewesen sein, immerhin hatte sie sich im Alter von 51 Jahren einen Anker auf ihre linke Schulter tätowieren lassen, was damals nur bei Seemännern üblich war. Auch in Gedichten brachte sie ihre Unabhängigkeit und Liebe zum Meer zum Ausdruck: *„Eine Möwe bin ich von keinem Land. / Meine Heimat nenne ich keinen Strand./ Mich bindet nicht Ort und nicht Stelle/ Ich fliege von Welle zu Welle."*[790]

Memorabilien von Kaiserin Elisabeth, die Höchstpreise im Auktionshandel erzielen und vielfach als Souvenirs reproduziert wurden, trugen dazu bei, dass sie postum zur volksnahen Ikone wurde. Das 2004 neu eröffnete „Sisi-Museum" in der Wiener Hofburg, das die Dauerausstellung in den Kaiserappartements des „Wien Museums" ergänzt, bezeugt die andauernde Popularität der Kaiserin. Hier wird ihre Persönlichkeit durch Präsentation authentischer persönlicher Gebrauchsgegenstände, ihrer historischen Kleidung und sternenförmigen Brillantschmuckes nachdrücklich in Szene setzt. Meiner Ansicht nach könnte die kunsthistorische Forschung allerdings den sogenannten „Milieu-Bauwerken" der Kaiserin mehr Aufmerksamkeit widmen, um Elisabeth von Österreich als Bauherrin und Mäzenin zu würdigen.

---

[788] Die Hermesvilla wurde von Erzherzogin Marie Valerie 1911 an den Hofärar verkauft. Sie und ihr Gemahl Franz Salvator hatten die mit der Thronfolge verbundenen Ansprüche am 16. Juni 1890 offiziell in der Villa Hermes aufgegeben, die sie nur von 1903 bis 1906 bewohnten. Walther 1999, S. 34.

[789] Eggert 1975, S. 78.

[790] Zit. nach Elisabeth, in: Elisabeths Poetisches Tagebuch, Kapitel 10, unter: www.http://gutenberg.spiegel.de/buch/das-poetische-tagebuch-2871/10.

13. Zusammengefasste Ergebnisse

Initiatorinnen von fürstlichen Raumschöpfungen oder sogar Bauwerken sollten mit diesem Aufsatz faktische Beachtung erhalten. Die zur Erforschung von Monarchinnen, ihren Schlössern und Schlossausstattungen zusammengetragenen Informationen und Daten, bestätigten die eingangs formulierte These, dass für die weiblichen Raumfolgen im Barockschloss trotz der spiegelsymmetrischen Grundrisse mehrheitlich ein höherer gestalterischer Aufwand betrieben wurde, als für die Wohnungen von Fürsten. Herausgestellt hat sich zudem, dass Plafondgemälde, Stuckdekorationen, Gemälde, Zeichnungen, Möbel, Textilien und persönliche Einrichtungsgegenstände als wesentliche Elemente der höfischen Ausstattungen vorgestellter Schlösser des Barock und Rokoko generell das Selbstverständnis von Fürsten und Fürstinnen als „göttliche Vertreter und Vertreterinnen auf Erden“ spiegeln sollten. Die Gründe sie noch so aufzufassen sind heute freilich obsolet. Dagegen können Adelsfrauen, die sich als Pionierinnen im europäischen Schlossbau erwiesen, generell als „Große Frauen der Geschichte und Kultur Europas“ gelten.

Frauen, die in exponierter Stellung eines Staates standen, betätigten sich als Auftraggeberinnen von Deckengemälden und Stuckdekorationen, die verbunden mit Emblemen, Kartuschen und Wappen ihren Anspruch auf „(Mit)regentschaft“ legitimierten. Ihr Einfluss ging oft weit über den Wirkungsbereich der eigenen Hofhaltungen und der an ihren Höfen produzierten Kunst hinaus, wie die hier vorgestellten authentischen Ausstattungen und Dekorationen zum Teil noch bestätigen.[791] Als Motive der Deckengemälde historischer Damenappartements dienten überwiegend Göttinnen des antiken Olymps sowie der römischen Mythologie; etwa Nymphen oder Musen; seltener dagegen biblische oder historische Frauen. Die mit Herrscherinnen in Verbindung gebrachten Eigenschaften und Tugenden wurden vorzugsweise durch solche antike Heroinen verkörpert. Ausgehend von den Raumfolgen der Damen, die sich in Schlossmuseen erhalten haben, ist eine mit privilegierten Aristokratinnen verbundene, gestalterische und bildliche Tradition im Barock- und Rokoko nachweisbar, die sich auf die Wohnkultur an Fürstenhöfen im deutschsprachigen Raum offenbar bis in die frühe Neuzeit auswirkte. Als erwiesen kann angesichts der hier vorgestellten Fallbeispiele auch gelten, dass Bildprogramme des 18. Jahrhunderts die damaligen Auffassungen einer idealen Adelsfrau zum

[791] Cordula Bischoff: Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth, in: Merkel/ Wunder 2007, S. 196f.

Ausdruck bringen, und zwar traditions- und geschlechtsbedingt. Das konnte an den Appartements der Henriette Adelaide von Savoyen (1636–1676) in Schloss Nymphenburg, der Markgräfin Sibylla Augusta von Baden-Baden in Schloss Rastatt sowie in einigen Zimmern von Königin Sophie Charlotte in Schloss Charlottenburg aufgezeigt werden. Kurfürstin Adelaide nannte ihr Lustschloss „Borgo delle Ninfe“, zu Deutsch „Nymphenburg“. Der Name bestimmte das Bildprogramm in Ihren Gemächern. So malten A. Triva und Antonio Zanchi um 1675 eine Himmelszene mit der Wasser- bzw. Quellennymphe „Arethusa“ im „Südlichen Salettl“ ihres Damenappartements. Joseph Werner (1637–1710), ein Schweizer Maler und Radierer, schuf dagegen das Deckengemälde der „Flora“ mit Blumenkranz und Girlanden tragenden Putten in ihrem Schlafzimmer. Auch im Deckenbild des Steinernen Saals ist die „Blumennymphe“ in einem Rokokogarten mit Brunnen zu sehen (Abb. 48). Zur wahrnehmbaren Bekanntheit von Schloss- und Bauherrinnen trug bei, dass sie sich regelmäßig in Gestalt der „Diana“ als Göttin der Jagd bzw. „Frau Luna“ verherrlichen ließen, wie Adelaide, die sich 1674 in der Nymphenburg von Stefano Catani als „Diana“ in Öl darstellen ließ. Ihre Persönlichkeit und ihren Einfluss auf die Bildenden Künste zu evaluieren, stellt weiterhin eine kunsthistorische Herausforderung dar. Johann Baptiste Zimmermann verlieh der Jagdgöttin im Deckengemälde des Festsaals zwischen 1756 und 1758 die Gesichtszüge der Kurfürstin Amalia (Abb. 46). Darstellungen von „Diana“, „Venus“ und verschiedenen Nymphen, vor allem der Blumengöttin „Flora“ sind beliebte Hauptmotive in Barockschlössern und insbesondere in den Raumfolgen damaliger Monarchinnen. Jean Baptiste Zimmermann fügte sie als filigrane versilberte Stuckfiguren in die Deckendekoration des Jagdzimmers der Amalienburg ein (Abb. 47) und stellte sie im großen Plafondgemälde des Festsaals der Nymphenburg als heiter beschwingte, üppige Göttinnen in den hellen Farben des späten bayerischen Barockstils dar. Das durch Cuvilliés errichtete Jagdschlösschen im Park der Nymphenburg steht ganz im Zeichen der Schutzpatronin Diana, die als große Skulptur über dem Gesimsbogen des Hauptportals mit Papagei und zwei Jagdhunden von Zimmermann gestaltet wurde. Er präsentierte sie auch im Schlossinneren als Hauptfigur der versilberten Deckenverzierungen des Jagdzimmers und Schlafgemachs. In letzterem tritt sie gemeinsam mit einem Satyr als ihrer männlichen Entsprechung in Erscheinung. Im Deckenstuck des verspiegelten Prunksaals wird Diana gleichwertig neben der

Meeresnymphe „Amphitrite“ vorgestellt (Abb. 60). Die „Nereide“ der griechischen Mythologie verkörpert als Symbolträgerin für das Element Wasser den Bereich der Fischerei und der Lebewesen im Meer. Als Hauptmotiv der geschnitzten Rückwand der Bettnische im Rokoko-Schlafgemach Amalias gestaltete Joachim Dietrich die Nymphe „Kallisto“ (gr. die „Schönste“), die gemäß der griechischen Mythologie von Jupiter verführt wurde, der ihr in Gestalt ihrer Gebieterin, nämlich der Göttin Diana, erschien. Noch gegen Ende des Barocks, bzw. im Frühklassizismus identifizierte sich auch Kurfürstin Elisabeth Auguste von der Pfalz mit der Göttin Diana, wie ihre plastische Darstellung von Peter Anton Verschaffelt im geschweiften Giebel des südlichen Mittelrisalits und das Fresko Wilhelm Lambert Krahes im zentralen Kuppelsaal Schloss Benraths bezeugen. In der Laterne ist Diana im Verbund mit Aurora, der Göttin des Sonnenaufgangs, vor einem Nachthimmel zu sehen.

„Juno“, die höchste Göttin des römischen Olymps, die auch Geburt, Ehe und Fürsorge symbolisiert, wurde eher selten in den Raumfolgen von Aristokratinnen dargestellt. Im mittleren Zimmer der an der Hofseite gelegenen Privatwohnung Sibylla Augustas in Schloss Rastatt, steht sie allerdings im Zentrum des Deckenfreskos, umgeben von den „Planetengöttinnen“. Im Plafondgemälde des anliegenden Musikzimmers wurde dagegen die Göttin „Flora“ als Allegorie für Jugend und ländliches Gedeihen der Markgräfin visualisiert. Auch die Braut des Dionysos und kretische Königstochter „Ariadne“, die im Deckengemälde des Vorzimmers der Markgräfin präsentiert wird, galt als Fruchtbarkeitsgöttin gelten, allerdings verkörpert sie auch die Eigenschaften einer vorbildlichen Gemahlin und Mutter. In Sibylla Augustas Audienzzimmer werden die Göttin der Kunst und Kriegskunst „Minerva“ und „Alkmene“, die Mutter von Herakles, im Deckengemälde vorgestellt, die zusammen die mütterlichen und strategischen Qualitäten der Regentin verkörpern. In einer weiblichen Sphäre stellte die Göttin des Krieges als künstlerisches Dekorationsmotiv eher ein Phänomen dar, da sie traditionell nicht nur mit dem Helm eines altertümlichen Feldherrn, sondern auch mit Speer und Schild illustriert wurde. Waffen waren allerdings charakteristische Dekorationsformen von Herrenflügeln und „Ritterstuben“ im herrschaftlichen Schlossbau, wie zahlreiche Stuckformen, die Kriegsinstrumente und Kriegsbeute wiedergeben, in Barockschlössern noch bezeugen. In Bereichen, die Männern und Frauen in Schlössern bzw. Schlossanlagen gleichermaßen zugänglich waren, wurde „Minerva“ als künstlerisches Bildmotiv dagegen häufig aufgeführt, wie beispielsweise das

Deckenfresko des „Dianasalons“ in Schloss Versailles dokumentiert. Innerhalb des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nationen hatte sich lediglich eine einzige Monarchin aus dem Habsburger Haus explizit als Minerva/ (Pallas) Athene verehren lassen, nämlich Maria Theresia, wie etwa ihre Darstellung im Plafondgemälde der Großen Galerie von Schloss Schönbrunn bestätigt, die in Guglielmis Bildkomposition hervorsticht. Die Ikonographie der Göttin des Krieges, der Weisheit und der Kunst war ein wesentlicher antiker Referenzmythos der visuellen Repräsentation der Erzherzogin, und zwar als taktisch handelnde Kriegsstrategin und Förderin der Künste. Besonders im Bereich der Numismatik profitierte die Herrscherin von dieser allegorischen Übertragung, da ihr Porträt mit der antiken Göttin durch Beigabe eines römischen Feldherrenhelm in visuelle Übereinstimmung gebracht wurde und so zugleich ein gewisser Wiedererkennungseffekt generiert wurde, wie noch zahlreiche historische Medaillen und Münzen dokumentieren, die während ihrer Regierungszeit entstanden. Insbesondere die Kopfbedeckung von Minerva in Form eines Kriegshelms sollte Maria Theresias Zeitgenossen daran erinnern, dass sie bei ihren Krönungsritualen die schweren Königskronen der habsburgische Erbländer getragen hatte, obgleich diese ursprünglich für männliche Träger bestimmt waren. Darstellungen der „Minerva“ und modifizierte Reiterporträts bekräftigen die Souveränität der Regentin, wobei sich auch russische Kaiserinnen, Zarin Elisabeth Petrowna und Katharina die Große, dieser visuellen Muster bedienten, so dass diese Herrscherinnen in einem übertragenen Sinn als einander ebenbürtig vorgestellt wurden. Das war wichtig, da das russische Zarenreich von 1725–1796 fast durchgängig von Monarchinnen regiert wurde, die sich die Kommunikation und visuelle Wiedergabe bzw. Interpretation der Dichotomie von „maskulin“ und „feminin“ zu eigen gemacht hatten. Daher glorifizierte die kämpferisch agierende, allegorische Identifikationsfigur der „Minverva“ auch die Habsburgerin als politisch-militärisch vernichtende Herrscherin. Insbesondere das im Sinne des „Pouvoire femmes“ „weibliche“ Privileg als „männlicher“ König aufzutreten zu dürfen, gehörte zur politischen Selbstdarstellung Maria Theresias. Als kluge Strategin agierend berücksichtigte sie somit zugleich männliche Fürsprecher und Kritiker sowie Traditionen ihrer männlichen Vorgänger, um ihren Handlungsspielraum als Regentin effektiv zu erweiterten.

Weiblichen Allegorien und Personifikationen, wie sie etwa im Festsaal in Schloss Rastatt gegenüber den übrigen Dekorationselementen dominieren, sind eher als allgemeingültige Symbolträger für die Schutzherrschaft der Markgrafen von Baden-Baden zu deuten. Die als Stuckfiguren des Wandschmucks plastisch ausgebildeten Allegorien „Pax“ (Frieden), „Majestas“ (Größe), „Fortuna“ (Glück/Schicksal) und „Honor“ (Ehre) sowie die in Medaillons präsentierten Personifikationen der fürstlichen Tugenden „Auctoritas“ (Macht), „Gloria Principis“ (fürstlicher Reichtum), „Magnanimitas“ (Großherzigkeit) und „Nobilitas“ (edle Gesinnung). verdeutlichen im „Ahnensaal“ noch heute, dass Künste und Tugenden in fast allen Sprachen weibliche Namen hatten. Markgräfin Sibylla Augusta von Baden-Baden schenkte mit Dekorationen in Schloss Favorite der Blumengöttin „Flora“ die größte Aufmerksamkeit, wie die Ausstattung ihres Paradeschlafzimmers in ihrem Gartenschloss offenbart. Sie gehört nämlich aufgrund der hier dominierenden Blumenmotive gänzlich dem Bereich der „Flora“ an. Während die Deckenbilder im repräsentativen Wohntrakt Sibylla Augustas von Baden-Baden in Schloss Rastatt an die bestehende künstlerische Tradition der „femme forte“ anknüpfte, präsentierte die Markgräfin in Schloss Favorite viele eindrückliche Kabinettstücke, um ihr individuelles Repräsentationsbedürfnis zur Geltung zu bringen. So sind in ihrem Spiegelkabinett noch heute viele Miniaturbildnisse Sybilla Augustas und Anverwandter zu bewundern, die durch die Zurschaustellung spezieller Trachten zugleich spezielle Privilegien des Adels vor Augen führen. Das Herzstück der Bilderserie sind Kostümbilder der Markgräfin von Baden-Baden, die sie beispielsweise als „tanzende Bacchantin“ oder im Aufzug der „Diana“ vorstellen. Tatsächlich dokumentieren sie die findigen Verkleidungen und facettenreichen Auftritte der Markgräfin während der Maskeraden am badischen Hof, von 1700 bis 1706, was sie zu besonders wirklichkeitsgetreuen und detaillierten, künstlerischen Spielarten höfischer Porträts macht. Sibylla Augusta hatte offenbar nicht nur ein ausgesprochenes Faible für Porzellane und Pretiosen, wie etwa Lack- und Pietra-Dura-Arbeiten, sondern auch für kleine Bildformate, wie ihre Miniaturgemälde-Sammlung in ihrem Gartenschloss bezeugt, zu der auch zahlreiche Porträts von Prominenten gehören, die sie aus didaktischen Gründen im Wohnbereich ihres Sohnes, genauer gesagt im „Florentiner Kabinett“, in dem auch ganze Pietra-Dura-Landschaften zu sehen sind, als Wandschmuck anbringen ließ.

Im Deckenfresko Gartensaals der Kurfürstin Elisabeth Auguste in Schloss Benrath hat Wilhelm Lambert Krahe die „Neun Musen“ präsentiert zu denen einige Wassernymphen, bzw. Quellengöttinnen zählen. Zwei der „Neun Musen“ wurden im, ebenfalls frühklassizistischen, Landhaus von Königin Luise und König Friedrich Wilhelm III, auf der „Pfaueninsel“ über der Tür zum Festsaal im Obergeschoss dargestellt, nämlich „Klio“, die an ihrem Attribut, der Lyra zu identifizieren ist, und Urania, die Schutzpatronin der Sternenkunde. Im gleichen Marmorrelief präsentierten die Gebrüder Wohler außerdem die Nymphe „Amaltheia“, die gelegentlich als Amme des „Zeus“ überliefert wurde, und führten die Titanide „Rhea“ als neuen verehrungswürdigen Frauentypus ein. Noch im Jahre 1890 ließ insbesondere Kaiserin Elisabeth von Österreich die „Neun Musen“ auf der Terrasse des Achilleion als lebensgroße Figuren aufstellen, wo sie noch heute bewundert werden können. Die „Nymphen-Ikonographie“ setzte sich, trotz nachlassendem Interesse an illusionistischen Deckenmalereien, etwa in klassizistischen Schlossräumen der Herzogin Anna Amalia fort, wie eine Nymphen-Statuette im Korridor von Schloss Tiefurt bezeugt, die von Martin Gottlieb von Klauer (1742–1801) geschaffen wurde. Offenbar eignet sich ihre Erforschung besonders, um weibliche Bereiche der Schlossarchitektur zu erhellen und sich der höfischen Wohnkultur von Fürstinnen anzunähern. Sie blieben eine anhaltende Vorliebe von Fürstinnen, auch wenn sie im Schlafgemach König Maximilians in Schloss Hohenschwangau als Dekorations-Elemente, neben tugendhaften Rittern, die ihren erotischen Verführungskünsten wiederstehen, um zu ihrem Ziel zu gelangen, in Erscheinung treten. Das sogenannte „Tassozimmer“ floss in diesen Aufsatz jedoch eher ein, um hervorzuheben, dass sich die Dekorationen der fürstlichen Schlafzimmer in Hohenschwangau gänzlich auf die Reisen des Maximilians nach Italien und in die Türkei beziehen. Die Nymphen-Bilder im Schlafgemach des Kronprinzen/Königs offenbaren allerdings einen besonders pathetischen Symbolismus: Im Sinne von „Sirenen“ aus der Epik griechischer Mythologie, die der biblischen „Eva“ ähneln, wurde durch sie der Frauentypus der „femme fatale“ visualisiert. Dieser negative Stereotyp steht der positiv konnotierten „femme fragile“ gegenüber, die in den Wandbildern der Gemächer von Maximilians Gemahlin Königin Marie von Bayern in der Burg vorgestellt werden. Dieser einstmaligen preußischen Prinzessin wurde im Fachbereich der Frauengeschichte selten Aufmerksamkeit geschenkt und auch im Fach der Kunstgeschichte wurde sich

noch nicht ausreichend mit ihr beschäftigt, wie es scheint. Meines Erachtens könnte sich ihre Entdeckung allerdings für die Vertiefung der Geschlechter- und Frauenforschung nützlicher erweisen, als man bislang angenommen hat. Interdisziplinäre Untersuchungen bezüglich ihrer Lebensgestaltung sind insofern erstrebenswert wie erforderlich und auch die noch ausstehende Beschreibung ihres Nachlasses sollte kunstwissenschaftlich begünstigt werden, zumal sie in Hohenschwangau keine persönlichen Spuren hinterließ.

Darstellungen von historischen Frauen aus der Zeit des nunmehr als „hell“ empfundenen Mittelalters, führten in ihrem Appartement tugendhafte Beschäftigungsmöglichkeiten im Sinne christlicher Wohltätigkeit vor Augen. Jedoch konnten im Schlossbau des 19. Jahrhundert Ausstattungselemente, die von antiken Göttinnen und Nymphen inspiriert wurden, durchaus noch auf die Sphäre der Fürstin verweisen, wie etwa noch eine vergoldete Empire-Uhr im schweizerischen Schloss Arenenberg aufzeigt, die eine mit Pfeil und Bogen ausgestattete Diana aus Bronze präsentiert (Abb. 240). Im Gegensatz zu ihren klassischen Vorbildern wirkt diese neuzeitliche „Diana“ äußerst menschlich, vor allem aufgrund der Anspannung, die durch ihre Körperhaltung zum Ausdruck gebracht wurde. Insbesondere die lebensgroße Skulptur der Diana, die Hortense de Beauharnais (1783–1837) im Arenenberger Schlosspark aufstellen ließ, dokumentiert die Fortsetzung der französischen Bildtradition im Medium der Plastik, die nackte Frauenkörper in ästhetisch reizvoller und oft ungewohnter Weise in Szene setzte und als wesenhaft feminin empfunden wurde. Die wohnlichen Empire-Gemächer der Herzogin, die von ihr, aber sehr ähnlich auch von ihrer Mutter gegen Ende des 18. Jahrhunderts in ihren Wohnsitzen in Frankreich und in der Schweiz gestaltet wurden, inspirierten die Ausstattungen von Salons und Boudoirs im deutschsprachigen Raum noch bis in die dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts.

Kaiserin Elisabeth von Österreich (1837–1898) bewohnte die überdimensionierte und gleichsam zum Schloss hochstilisierte „Hermesvilla“ in Lainz, in der sie sich zwanglos dynastischer Dekorationsformen bediente. So verehrte sie offensichtlich die Göttin Diana, die im erwähnten „Waldnymphen-Brunnen“ Tilgners im Schlosshof mit einem Reh zu sehen ist, oder auch Aurora, die mit ihrem Sommerwagen im Deckenbild des „Tilgnersaals“ in Erscheinung tritt. Die dauerhafte Hängung eines echten Gobelin aus dem 17. Jahrhundert, der im Aufgang des Vestibüls Diana und verschiedene

Nymphen vorstellt, belegt die besondere Wertschätzung Elisabeths für die würdevolle Ausstrahlung althergebrachter Ausstattungen ihrer fürstlichen Ahnfrauen, die große Wandbehänge im Barock eigentlich nur zu bestimmten Anlässen, etwa Staatsempfängen und Hochzeiten, in Schlossräumen anbringen ließen. Darstellungen antiker Heroinen und barocke Prunkbetten, wie das Reisebett der Kaiserin Maria Theresia im Schlafgemach Elisabeths, waren in österreichischen Schlössern im 19. Jahrhundert ungewöhnlich, dokumentieren allerdings die Interessen und den persönlichen Geschmack der Wittelsbacherin. Die Schlafgemächer von Aristokratinnen zeigen oft einen eher persönlichen Charakter, als die Zimmer in repräsentativen Raumfolgen, aufgrund ihrer Funktion als „Ruhezimmer“ oder „Boudoir“ und weil sie weniger vom jeweiligen Titel der Bewohnerin oder regionalen Faktoren bestimmt wurden. Anscheinend legten Aristokratinnen– oft Persönlichkeiten, die gleichzeitig verschiedene Rollen als Ehefrauen, Mütter und Mäzeninnen erfüllten– besonderen Wert auf elegante französische Schlafgemächer. Die Versetzung der ältesten Schlafgemächer von Fürstinnen in den jeweiligen ursprünglichen Zustand ist daher im Bereich der textilen Schlossausstattung kunsthistorisch nicht nur hinsichtlich der Sichtbarmachung einer geltenden Hierarchie von Bedeutung. Kostbare Gold- und silberglänzende Stoffe wurden vornehmlich mit roten oder blauen Textilien aus Samt und Seide kombiniert, seltener dagegen mit grünen Wollstoffen, die vermutlich im "Gläserne Schlafgemach“ der ersten preußischen Königin in Charlottenburg besonders zum Tragen gekommen waren– jedenfalls hätten sie perfekt zu den grünen Bahnen der verspiegelten Wandverkleidung gepasst, etwa als Garnitur des einstigen Prunkbettes verwendet. Gerade der Verlust sämtlicher Prunkbetten von Königin Sophie Charlotte, die einst ihrer symbolischen Erhöhung dienten, lässt mitunter in Vergessenheit geraten, dass auch Prunkmöbel repräsentative Räume als majestätischen Rahmen für symbolträchtige Hofzeremonien charakterisierten, neben einer dekorativen Fülle von heraldischen Herrschaftszeichen, vergoldeten bzw. versilberten Dekorationselementen und gefärbten sowie gemusterten Stoffen. Die edlen Bezüge des verschollenen „englischen“ Betts aus der „Ersten Wohnung“ der preußischen Köngin hatte sie teilweise sogar noch selbst beziehungsweise zusammen mit ihrer Mutter genäht und bestickt, was zwar nahelegt, dass sich verschiedene wertvolle Textilien im Familienbesitz der preußischen Linie des Hohenzollern Hauses befanden, die von weiblichen Angehörigen für ihre Töchter bewahrt wurden, sich aber

so konkret nicht evaluieren lässt. Gleiches gilt für die vermutlich ebenfalls äußerst aufwendig gestalteten Betten von Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth, einer Enkelin der „philosophischen Königin“, die in den Bayreuther Schlössern nicht mehr auffindbar sind. Dagegen bezeugt das senkrecht zur Alkovenwand stehende Prunkbett mit prächtig geschnitztem Thronbaldachin im Paradeschlafzimmer der Markgräfin Sibylla Augusta von Baden-Baden vergleichsweise noch sehr authentisch die prächtige und zugleich persönliche Atmosphäre, die an ihrem Hof herrschte, nicht zuletzt wegen seiner Behänge und Bezügen aus verschiedenen Seidenstoffen, in die zum Teil Silberfäden eingewebt wurden. Die Bettbezüge und Vorhänge bestehen aus exklusiven Damast- und Samt-Stoffen, die Sibylla Augusta teilweise selbst als Prinzessin von Böhmen geerbt hatte, somit kann ihr Paradebett heute als eines der bedeutendsten Exponate, wenn nicht sogar als das wichtigste Museumsstück in Schloss Favorite gelten.

Die Markgräfinnen Sibylla Augusta und Wilhelmine verbanden Bekanntes mit Unbekanntem in jeweils visuell herausragender Weise: Während die heilige Kaiserin Helena im großformatigen Plafondgemälde der Rastatter Hofkapelle die persönlichen Gesichtszüge der Kirchenstifterin Sibylla Augusta zeigt, ließ Wilhelmine von Bayreuth sich verschiedentlich als „chinesische Kaiserin“ in den kleinteiligen Deckendekorationen ihrer „chinesischen Zimmer“ darstellen. Mit dem „décorum“ im Audienzzimmer der „Eremitage“, brachte sie durch die herrschaftliche Form einer Krone, als Stuckelement des Kamins ihre genealogischen Bezüge und ihr dynastisches Selbstverständnis repräsentativ zum Ausdruck. Zwar berücksichtigte Wilhelmine traditionelle höfische Kunstformen bei der Gestaltung von ostasiatischen Zimmern, vor allem die in französischen Residenzschlössern propagierte Klassik, gleichwohl gab sie durch die Verwendung von Spiegelfragmenten und Chinoiserien, die sie eher willkürlich, als geordnet über große Flächen verteilte, die tradierte Symmetrie als maßgebliches Ordnungsprinzip ihrer chinesischen Raumdekorationen auf. Die Markgräfinnen Wilhelmine und Sybilla Augusta erhoben Spiegel in einigen Schlossräumen zu luxuriösen Symbolen ihrer Weiblichkeit und Schönheit. Ihre „Spiegelräume“ bestätigen, dass sie sich von holländischen und französischen Vorbildern orientierten, gleichwohl innovative Neuschöpfungen kreierten und die an ihren Höfen produzierte Kunst begünstigten. Spiegel sorgten für eine größere Lichtausbeute in kleinen Kabinetten, die sie zugleich optisch größer erscheinen

lassen. Spiegelkabinette, wie das von Sibylla Augusta, das in einem kleinen Eckzimmer ihres „Porzellanschlosses“ liegt, waren äußerst luxuriöse und künstlerisch individuelle Ausdrucksformen. Die Markgräfin von Baden-Baden kombinierte konvex und konkav geformte Spiegel augenfällig miteinander, um Porzellan-Objekten und gemalten Darstellungen „en miniature“, und zwar vornehmlich Porträts, Geltung zu verschaffen. Viele Stücke aus ihrer Sammlung, mehrere Raumdekorationen im chinesischen Stil, blau-weiß bemalte Kacheln von Wand- und Kaminverkleidungen, sowie gemalten Porzellanservices und Vasen an der Decke des „Blumenzimmers“ sind heute noch erhalten (Abb. 245). Sibylla Augusta und Wilhelmine von Bayreuth sorgten durch Errichtung herrschaftlicher Gebäude für die Entstehung neuer kultureller Zentren auf ländlichen Gebieten. Nicht nur sie erhoben die der auch die Schwestern der Markgräfin Sibylla Augusta sowie weitere Fürstinnen aus dem Hohenzollern-Haus, etwa Königin Sophie Dorothea von Preußen, erprobten ihre Fertigkeiten und Kenntnisse in der speziellen Lack-Technik. Insofern wurde das spezielle künstlerische Dekorationsverfahren der „lacca povera“ zu einem Repräsentationsmedium, mit dem Aristokratinnen ihre innovative Leistungsfähigkeit unter Beweis stellten. Sie präsentierten „indianische“ Pretiosen, wie das „Weiße Gold“, in kleinen Kabinetten, in denen sie mit dem Einsatz von Spiegeln und Tages- beziehungsweise Kerzenlicht experimentierten, um reizvoll schillernde Effekte zu bewirken, daher sind immer noch viele außergewöhnliche Chinoiserien, Lackarbeiten und Sonderformen in weiblichen Raumfolgen zu finden, die die „Chinamode“ dokumentieren. Der von Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth entwickelte „fremdländische“ Motivschatz bezeugt, dass sie sich nonchalante über die Unterscheidung zwischen authentischen ostasiatischen Kunsterzeugnissen und zeitgenössischen Kopien hinwegsetzte. Die nach ihren persönlichen „indianischen Fantasien“ äußerst informell gestalteten Raumschöpfungen im alten Schloss der Eremitage– und hier besonders die bizarre Deckendekoration mit vielgestaltigen Spiegelfragmenten und figürlichen Chinoiserien– ihre „Musikzimmer“ sowie der „Palmensaal“ im Neuen Schloss in Bayreuth sind beeindruckende Zeugnisse ihres persönlichen Gestaltungswillens.

Fest steht außerdem, dass die Markgräfin von Bayreuth eine Vielzahl authentischer Ostasiatika aus Speckstein besaß. Diese verschollenen Stücke dürfte sie vermutlich zum Teil von Sophie Dorothea geerbt haben. Am Aufbau einer bedeutenden Porzellansammlung zeigte sie im Gegensatz zu ihren Schwestern und der vierunddreissig Jahre älteren Markgräfin von Baden-Baden, allerdings kein Interesse mehr.

Mit Stuckdekorationen, Gemälden, seidigen Wandverkleidungen, Spiegeln, metallisch glänzenden Leuchtern, Lackarbeiten, Holzschnitzereien und Prunkmöbeln brachten Fürstinnen im Barock und Rokoko fürstliche Repräsentation und Wohnlichkeit in Einklang. Auch wenn alte Inventare von Schloss Favorite noch kostbare Tafelsilber, silberne Kerzenleuchter und „Silbermöbel“ verzeichnen, die hier offenbar zahlreich vorhanden waren, so lässt sich eigentlich nur noch in der Münchner Amalienburg, vermittels der erhaltenen versilberten Stuckdekorationen und Holzschnitzereien, nachvollziehen, dass Silberglanz ursprünglich als ausgesprochen feminin galt und in den Raumfolgen von Fürstinnen zumeist gelbe oder blaue Wandverkleidungen bzw. Textilien, als Überzüge von Betten, Sesseln und Hockern, veredelte. Blaue und gelbe Schlossräume wurden in Anbetracht vornehmlich grüner Park- und Gartenanlagen der Umgebung anscheinend als zeitlos passend empfunden und oft zum Leitmotiv der Dekorationsformen weiblicher Raumfolgen von Wittelsbacher Fürstinnen erhoben.

In Zimmern von Aristokratinnen waren ursprünglich Prunkmöbel aus wertvollen asiatischen und afrikanischen Hölzern, wie Amaranthholz, Seidenholz und indischer Palisander zu bewundern. Zum üblichen Zubehör einer Fürstin zählten große Aufbewahrungsmöbel für voluminöse Kleider und Roben, wie etwa ein erhaltener Lackschrank in Schloss Charlottenburg dokumentiert, die im Rokoko sukzessiv durch raffinierte Einbauschränke ersetzt wurden, die sich oft in den „Dégagements“ befanden, wovon man sich in Schloss Benrath noch selbst überzeugen kann. Die ursprüngliche, durch ältere Schlossinventare überlieferte Signifikanz „weiblicher“ Luxusmöbel, etwa Toiletten- und ein Damenschreibtische, ist gegenwärtig kaum noch nachvollziehbar und nur noch vereinzelt bezeugt, insbesondere durch einen authentisch erhaltenen, formvollendeten Sekretär in Schloss Schönbrunn, der als „Bonheur du jour“ extra für Marie Antoinette angefertigt worden war. Hier und in Schloss Favorite sind auch einige, im Barock als Wandschmuck übliche, Gobelins erhalten. die als allgemeines Repräsentationsmittel zwar vor allem in „männlichen“

Raumfolgen zum Einsatz gebracht wurden, ehemals jedoch auch von Fürstinnen in Schlössern geschätzt worden sein dürften, die in der Regel textile Ausstattungselemente als wesentliche Bestandteile ihrer Mitgift erhielten, welche nicht zuletzt der Steigerung der Wohnlichkeit in ihren Zimmern dienten.

Kaiserin Maria Theresia von Österreich orientierte sich was ihre Schlossausstattung betrifft an Pariser Experten, wie Lepautre (1660–1744), Gilles Marie Oppenard (1681–1742) und François Antoine Vassé (1681–1736), die vorwiegend weiß oder gelb gefasste Eichenholz-Paneele mit vergoldetem Schnitzwerk als Wandverkleidung empfahlen, wie etwa die galanten Formen des Rokoko vor hellen Farbgründen im Zentrum von Schloss Schönbrunn dokumentieren. Auch die stilistisch vollendeten Rokoko-Gestaltungen der Galerien in Schloss Schönbrunn und Schloss Benrath bezeugen die allgemeine Bevorzugung pudrig-sanfter Farbtöne im Rokoko, gegenüber einer Farbpalette mit satten Farbtönen des Barocks. die auf einer konsistenten Symbolik zugunsten einer bühnenhaften Untermalung des Hofzeremoniells beruhte, dem mit permanenten, synästhetischen Schaueffekten Ausdruck verliehen wurde.

In der „maison de plaisance“ von Kurfürstin Elisabeth Auguste in Benrath, der letzten; einschließlich zugehöriger Parkanlage; authentisch erhaltenen einer Fürstin in Deutschland, erzeugt die farbliche Vereinheitlichung der Wanddekorationen im Erdgeschoss einen beinahe fließenden Übergang von den offiziellen Gartensälen zu den privaten Wohnbereichen. Die im fürstlichen Wohntrakt häufige, Verwendung komplementärer Farben, nämlich „Rosa“ und „Hellgrün“, betont die bauliche Symmetrie im Schlossinneren. Die Trennung der Wohnbereiche des Fürstenpaares, die auf einer strikten Einhaltung des Hofzeremoniells basierte, hatte im späten Absolutismus an repräsentativer Bedeutung verloren. Offenbar hatten die kultivierten und zunehmend zivilisierten Höfe im „aufgeklärten Absolutismus“ damit begonnen, ihre Zukunft mehr als „fließend“ zu begreifen, wenn es darum ging, zwischen „maskulin“ und „feminin“ zu unterscheiden, was sich auch an den Schlossaustattungen in Benrath und Schönbrunn ablesen lässt.

Die symmetrische Raumdisposition im „Appartement double“ spiegelt generell gültige „männliche“ und „weibliche“ Prinzipien, die auf der polarisierenden Dichotomie, als dualistisches, sozusagen universelles Naturgesetz und Ursprung allen Lebens, gründet und mathematisch mit der Zahl „Zwei“ verbunden ist. Die räumliche Trennung der Staatsappartements ermöglichte also auch die Erfahrung und Entdeckung

kognitiver Muster. Bestimmte Farben konnten als künstlerische Gestaltungsmittel von Lustschlössern durchaus geschlechtsspezifische Eigenschaften deklamieren, wie die rosafarbenen Schlossfassaden der Lustschlösser Benrath und Amalienburg veranschaulichen, die explizit für Fürstinnen errichtet wurden. „Rosa“ blieb eine im Wohnbereich von Aristokratinnen übliche Dekorationsfarbe, was auch die textile Wandverkleidung im Schlafzimmer der Königin Luise in Schloss Charlottenburg bezeugt. In der Kunstgeschichte wurden die stilistische Entwicklung der Raumkunst vom Barock bis zum Klassizismus und die Modifikation des Ornaments zur Ausbildung eines Stils ausführlich beschrieben, darüber hinaus kann auch die Farbgebung als authentisches Element der Raumausstattung verstanden werden, besonders wenn sie, wie die Farbe „Rosa“, prinzipiell als feminin wahrgenommen wird.[792]

Die Einführung dicker, direkt an die Wände genagelter, frühklassizistischer Papiertapeten mit bunt bemalten und bedruckten Naturmotiven, die etwa in den Schlossräumen der Obergeschosse Charlottenburgs, der Pfaueninsel und Benraths noch vorhanden sind, bezeugt die allgemeine Vorliebe von Naturszenerien als Dekorationsformen fürstlicher Wohnbereiche, die einen intimen Charakter zeigen. Die damalige Krise des „Ancien Régime“ führte zur Abschwächung des traditionellen Hofzeremoniells und der „Decorum-Lehre“, mit ihrer Prägung für Raumdisposition, Ausstattung und künstlerische Bildlichkeit. In Folge der gegen Ende des 18. Jahrhunderts eingeleiteten Trennung zwischen Staat und Herrscherfamilie entstanden Staats-, Gesellschafts- und Wohngemächer als autarke Raumeinheiten, wie etwa die Zimmer der Königin Karoline von Bayern (1776–1841) in Schloss Nymphenburg veranschaulichen. Aufgrund der Aufteilung von herrschaftlichem Auftreten und fürstlichem Wohnen und der Abschaffung der traditionellen Rangabstufung im konstitutionellen 19. Jahrhundert konnte die bayerische Königin eine neue räumliche und persönliche Freiheit kultivieren, wie ihre, auf einem abgemilderten französischen Empire-Stil fußenden, Räume bezeugen.

Dagegen erscheinen die Dekorationen der zeitgenössischen Empire-Schlafzimmer und „Boudoirs“ von Fürstinnen in Versailles insgesamt luxuriöser. Hier sind nicht nur französische, reich vergoldete Prunkmöbel, die mit ägyptischen Motiven verziert sind, zu sehen, sondern auch opulent vergoldete große Bilderrahmen und Spiegeleinfassungen. Die goldbestickten Textilien, Vorhänge, Bezüge und

[792] Krins 2001, S. 12.

Bettbehänge brachten in Kombination mit Bordeauxrot den hohen Rang der Kaiserin, bzw. der belgischen Königin Louise Marie zum Ausdruck. Charakteristisch für diese Empire-Einrichtungen wurden das französische, als „bateau du lit“ bezeichnete, Bett der Fürstin; der Verzicht auf Deckengemälde, dezent akzentuierende, vergoldete Stuckdekorationen auf überwiegend weißen Wandgründen. Polstersessel; ein Schreibtisch, Etageren, ein Rundtisch und Kindermöbel, die seit den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts gestaltet wurden, dokumentieren den multifunktionalen Komfort, der im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts im Schlafzimmer der Königin Einzug in Nymphenburg hielt. Ein würdevoller, an der Wand über dem „französischen Bett“ angebrachter, Baldachin mit dunkelgrün-weiß gemusterten Vorhängen, dessen Seiden-Stoff auch als Tapete an der Wand hinter dem Bett und als Bezüge für bequeme Sitzmöbel verwendet wurde, ergänzen die elegante Einrichtung, die Karoline als liebevolle Mutter in den Mittelpunkt der königlichen Familie stellt. Wenngleich dies einst auch der Fall in den um 1819 gestalteten Empire-Salons der Herzogin von St. Lieu gewesen sein dürfte, wird im Napoleonmuseum Arenenberg mit zahlreichen Erinnerungsstücken, Porträts, Büsten und älteren Prunkmöbeln die Bonapartes als Familie hervorgehoben.

Die höfisch-aristokratischen, künstlerischen Elemente fürstlicher Repräsentation verweisen auf den hohen Rang und Stand der Duchesse, als Stief- und Adoptivtochter von Napoleon Bonaparte, Tochter der „Rosenkaiserin“ und Mutter. Hortense de Beauharnais, die noch vor dem „Wiener Kongress“ und der endgültigen Niederlage Napoleons I, viele Repressionen hatte hinnehmen musste, sah sich bis zu ihrem Lebensende als französische Patriotin. In ihrem Schweizer Exil-Schloss widmete sich die Herzogin der ästhetischen und wohnlichen Gestaltung sentimentaler Rückbesinnung, während sie in Frankreich die erste Fürstin gewesen war, die runde Tische für private Konversationsrunden in der Raummitte platzierte und mit bequemen Sitzgruppen, Polstermöbeln und komfortablen Beistelltischen ergänzte. Das von ihr zunächst für das Kartenspiel eröffnete „Cercle“ trug entscheidend zur Neuerung und Förderung der Privatsphäre und des Familienlebens an Fürstenhöfen bei, wie die Ausstattung mit Rundtischen und passenden Stühlen nicht nur in Arenenberg und den französisch eleganten „Empire-Salons“ von Königin Karoline in Nymphenburg, sondern auch in klassizistischen und biedermeierlichen Räumen der Königin Luise in Charlottenburg und Schloss Pfaueninsel, sowie der Herzogin Amalie in Tiefurt

bezeugen, die mit Gemälden, Gegenständen des Kunsthandwerks und vielen Pflanzen ausstaffiert waren. In den Wohnbereichen dieser Fürstinnen herrschte eine persönliche Atmosphäre, wie besonders ihre Schlafgemächer dokumentieren, mit platzsparenden, leichten Möbeln, wie Kommoden, bequemen Stühlen und kleinen Tischen, sowie Betten, die längsseitig an die Wand gestellt wurden.
Fürstenhöfe, die sich dem „Deutschen Bund“ anschlossen, in dem Österreich und Preußen die Vormachtstellung besaßen, veranschaulichen in „Milieuschlössern“ und romantischen Burgen oft völkische Themen, aufgrund der Neuverteilung europäischer Territorien und der Trennung von Kirche und Staat. Daher wurden in herrschaftlichen Profanbauten vermehrt Ahnengalerien, eigenständige Gemälde- und Skulpturengalerien umgesetzt, aber auch Bilderzyklen, die ein ideales Bild von der mittelalterlichen Geschichte vermitteln, wie etwa die Wandgemälde in den Höhenburgen dokumentieren, die im preußischen und bayerischen Auftrag wiederaufgebaut wurden. Die in einem „pseudoorientalischen“ Stil gestalteten Burgengelasse in den Wohnbereichen der Königen Elisabeth von Preußen und der Marie von Bayern geben sich mit gemalten „orientalischen“ Wanddekorationen, sowie bequemen Sofas und Sesseln, ornamental gemusterten Stoffbezüge, etwa für Sitzpolster und Kissen, sowie plüschiger, bunter Teppiche exotisch und zugleich wohnlich. Während sich die griechisch/türkischen Landschaftsgemälde und einige authentische Erzeugnisse des türkischen Kunsthandwerks im Schlafgemach der bayerischen Königin Marie, das 1837 in Hohenschwangau gestaltet wurde, auf die Reisen ihres Gemahls, Maximilian von Bayern, beziehen, reflektieren die etwa zwanzig Jahre zuvor entstandenen, mit Empire-Möbeln eingerichteten, eleganten Wohnräume der Karoline von Bayern in Schloss Nymphenburg, die etwa vergoldete Bronzebeschläge in Form von Sphingen zeigen und insofern noch an den Ägyptenfeldzug Napoleon Bonapartes von 1798 bis 1801 erinnern- im Zuge dessen der „Stein de Rosette“ am 15. Juli 1799 gefunden wurde, einer noch heute bedeutenden Errungenschaft, die nach wie vor der Erforschung der ältesten überlieferten Schifften dient. Nach der Niederlage von Napoleon und der Neuverteilung der Reichsgrenzen legte sich seit 1814/1815 auch das Interesse am Empire-Stil. Klassizismus und Historismus wurden zunehmend von der Romantik beeinflusst. Im Historismus kamen fortan Stilformen der Neugotik, des Biedermeier, sowie ab 1840 des Neobarock und Neorokoko bei der Gestaltung von

Schlossausstattungen zum Tragen. Deutsche Fürsten grenzten sich von dem unter Napoleon Bonaparte aufgekommenen französischen Stil in den historisierenden Burgen visuell deutlich ab. Die bunt gemusterten Raumdekorationen von Elisabeth von Preußen und Marie von Bayern, die im Auftrag junger Kronprinzen in den mittelalterlich-neuzeitlichen Burgen geschaffen wurden, sollten daher die mittelalterlichen Kreuzritterzüge im Orient vergegenwärtigen und keinesfalls Napoleons Ägyptische Expedition. Eher rufen sie noch die „indianischen“ Kabinette in Barockschlössern wieder ins Gedächtnis bzw. die „Türkenmode“ im Zuge der Türkenfeldzüge, der etwa Königin Sophie Charlotte von Preußen gegen Ende des 17. Jahrhunderts mit Tee- und Kaffee-Services und Porträts von türkischen Dienern Ausdruck verliehen hatte. In den bis 1847 vollendeten Wohnräumen der Königin Elisabeth von Preußen (1837–1898) in Stolzenfels wurden die „gotischen“ Formen des Fachwerkes und die optisch wie haptisch reizvolle „türkische“ Ausstattung, mit gemusterten Textilien, Quasten und Troddeln, dekorativ zusammengeführt. Demgegenüber erscheint die fremdländische Raumdekoration im „Türkischen Schlafgemach“ der Königin Marie noch schablonenhafter und äußerst bunt gestaltet. Diese orientalischen „Boudoirs“ sollten ursprünglich jungen Kronprinzen neue „Wohnwelten“ eröffnen. Sie bilden sozusagen ein feminines Gegengewicht zu den übrigen Burgräumen mit „pseudomittelalterlichem“ Erscheinungsbild, insbesondere gegenüber den Rittersälen mit historischen Rüstungen und Waffen, die noch an die sogenannte Tafelrunde als eine von Männern beherrschte Domäne erinnern– während Fürstinnen, die sich mit der Errichtung und dem Erwerb von Schlössern schon zu Lebzeiten einen Ruf verdient hatten, oft in Vergessenheit gerieten.

Von Bedeutung für die Auswertung der letzten Herrschaftssitze, die im Auftrag von Fürstinnen entstanden, bevor der Schlossbau im Jahre 1918 eingestellt wurde, sind die Landsitze der Hortense de Beauharnais und Anna Amalia, in Arenenberg, bzw. Tiefurt, sowie die „Hermesvilla“ der Elisabeth von Österreich anzusehen. Hortense und ihre Schiegertochter Eugénie gaben als Fürstinnen unterschiedlichen idealen Frauenfiguren den Vorzug. Während sich die elegante Hortense mit bildhauerischen Arbeiten der jagenden Göttin Diana identifizierte, die in Arenenberg mit kraftvoll bewegtem Ausdruck von Körper und Mimik wiedergegeben wurde, veranschaulichte die schöne Eugénie ihr vergleichsweise zurückhaltendes Naturelle mit der Personifikation des Friedens. Kaiserin Elisabeth von Österreich dagegen präsentierte

in ihrer Hermesvilla dagegen Feenbilder, die in den Bereich der Poesie und der Oper gehören, wie „Titania“ und „Peri“. Gegenüber den schlichten, horizontal ausgerichteten und in sich geschlossenen Gebäuden der Herzoginnen erscheint Elisabeths „Lainzer Villa“ schon von weiter Ferne durch die Silouette mit verschieden gestalteten Türmen, die unterschiedlich hoch aufragen, äußerst romantisch. Die sentimentale Kaiserin führte in ihren Wohnräumen etwa Turngeräte und Standspiegel mit schwenkbaren Rahmengestellen ein, die ihren Geschmack als Raumausstatterin bezeugen. Die damals neu erfundene „Psyche“, die von einem Kippständer getragen wird, ist heute noch in ihrer Toilettenkammer in Schloss Schönbrunn zu sehen. Die Bezeichnung des schwenkbaren Spiegels als „Psyche“ wurde von der antiken Vorstellung inspiriert, die Spiegeln die Fähigkeit zuschrieb, nicht nur das menschliche Erscheinungsbild, sondern auch die menschliche Seele zum Vorschein bringen zu können. Anscheinend profitierte besonders die Damenwelt von Kippspiegeln, was auch für eine veränderte Selbstwahrnehmung spricht, denn sie sind heute ausschließlich in historischen Damenzimmern zu finden. Obwohl Kaiserin Elisabeth immerhin als „Sissi“ in die Filmgeschichte einging und dadurch postum öffentliches Interesse erregte, blieb sie als Bauherrin fürstlicher Landsitze im Großen und Ganzen genausowenig im kulturellen Gedächtnis, wie die in diesem kunsthistorischen Beitrag beleuchteten Aristokratinnen Anna Amalia und Hortense de Beauharnais.

Das Schloss, das bis heute Kunst-, Architektur-, Stadt-, Politik-, Kultur- und Sozialgeschichte veranschaulicht, verdient eine Aufarbeitung als kulturhistorisches Monument und Milieudenkmal, auch weil viele der als harmonische Einheit von Schloss und Park konzipierten Schlossanlagen in den Metropolen Deutschlands, der Schweiz und Österreichs als Erholungsorte wieder ihre ursprüngliche Funktion zurückerhalten. Die bestmögliche Vorstellung von der ursprünglichen Beschaffenheit der in diesem Beitrag vorgestellten Schlösser erhalten wir nicht nur durch Kenntnis ihrer Baugeschichte, der beteiligten Architekten und Künstler, sondern auch durch Vermittlung der Bauauftraggeber*innen und Schlossbewohner*innen, bei denen es sich häufig um Aristokratinnen handelt, die Historiographen zu selten beschäftigten. Daher empfiehlt sich möglicherweise besonders authentische „Damenappartements“; weibliche Raumfolgen und „Boudoirs“ in den gegenwärtigen Schlossmuseen noch stärker in den Fokus zu rücken, weil sie oft Lebenswege von Fürstinnen veranschaulichen, die gleichsam wesentlich zur „Identitätsbildung“ auf Ebene der

Kultur Europas beitrugen. Die Wiederherstellung ursprünglicher Dekorationsformen und die Restaurierung von authentischen Schlossausstattungen dienen nicht nur ihrer kunsthistorischen Einordnung. Die Zurückbeschaffung von Prunkmöbeln aus Depots und anderen Schlössern, welche traditionell für die Nachfahren erhalten wurden, und die Sichtung von historischen Zimmerbildern, die zumeist in Gouache oder Aquarell ausgeführt wurden und in vielen Archiven Deutscher Schlossverwaltungen bewahrt werden, fördert die authentische Präsentation weiblicher Raumfolgen.

Erst vor kurzem wurde mit der Erfassung realer Raumverhältnisse durch moderne Lasertechnik begonnen, wie etwa in Schloss Versailles. Da reale Maße von Schlossräumen in der Vergangenheit kaum Beachtung geschenkt wurde und so gut wie nie durch historische Baupläne belegt sind, lässt diese neueste Errungenschaft mathematische Berechnungen mittels tatsächlicher Raumgrößen zu, was nun zum Teil schon digitale Schlossbesichtigungen ermöglicht, die bereits von diversen Schlossverwaltungen gefördert wurden. Schlossführungen vor Ort bieten nach wie vor die beste Art der Vermittlung des höfischen Lebens und des Hofzeremoniells im Absolutismus. Insbesondere die Partizipation von Frauen am politischen Geschehen in der frühen Neuzeit ist am Aufwand, der bei den Dekorationen in ihren jeweiligen historischen Appartements, Raumfolgen und Prunkzimmern betrieben worden war, heute teilweise noch förmlich abzulesen.

14. Anhang

Ausgewählte Literatur

Alberti, Leon Battista: L'Architettura (de re aedificatoria), V, 15-17, bearbeitet von Giovanni Orlandi, Mailand 1966

Anger, Sigrid: Schloss Tiefurt. Theo Piana (Hg) Goethe-Nationalmuseum und klassische Stätten, Weimar 1955

Arnold-Becker, Alice: Poetische Momente der Weltgeschichte. Die Wandbilder in Schloss Hohenschwangau. Diss.-Schr. 2006 (n.a.)

Arnold-Becker, Alice: Schloss Hohenschwangau. Die Wandbilder eines Gebirgspalastes, Stuttgart 2011

Archimbaud, Nicholas d‘: Versailles. München 2001

Arneth, Alfred von: Maria Theresias erste Regierungsjahre, Geschichte Maria Theresias 1745–1748, Bd. 3, Wien 1865

Baer, Ilse/ Baer, Winfried: Schloss Charlottenburg, Berlin. Musée des Monuments de France. Thomas W. Gaethgens (Hg), Berlin 1995

Bachmann, Erich: Eremitage zu Bayreuth. Amtl. Führer Bayerische Verwaltung der Schlösser, Gärten und Seen, München 1963

Badinter, Elisabeth: Le Pouvoir au féminin, Marie Thérèse d’ Autriche, 1717–1780: l’ impératrice reine, Paris 2016

Badinter, Elisabeth: Maria Theresia. Die Macht der Frau, Wien 2017

Bartoschek, Gerd: Sophie Charlotte und ihr Schloss: Ein Musenhof des Barock in Brandenburg-Preußen. Katalogbuch der Ausstellung in Schloss Charlottenburg, Berlin, 6. November 1999 – 30. Januar 2000. Stiftung Preußischer Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg. München/ London / New York 1999

Bauer, Hermann/ Rupprecht, Bernhard (Hg): Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland, Bd. 3.2: Bayern, Profanbauten, bearbeitet von Anna Bauer-Wild und Angela Völker, München 1989

Baumgartner, Georg: Schloss Hohenschwangau. Eine Untersuchung zum Schlossbau der Romantik, Scaneg, 1987

Baumgärtel, Bettina/ Neysters, Sylvia: Die Galerie der starken Frauen – die Heldin in der französischen und italienischen Kunst des 17. Jahrhunderts. Ausst.-Kat. Kunstmuseum Düsseldorf, Düsseldorf 1995

Bayreuth, Wilhelmine von: Memoiren der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth. Hrsg. von Annette Kolb. 2 Bde. Leipzig 1910
Bayreuth, Wilhelmine von: Memoiren einer preußischen Königstochter. Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth. hrsg. von Günter Berger. Bayreuth 2018
Bayreuth, Wilhelmine von: Memoiren der Wilhelmine von Bayreuth, Berlin 2012
Beck, Marina: Macht-Räume Maria Theresias. Funktion und Zeremoniell in ihren Residenzen, Jagd- und Lustschlössern. Deutscher Kunstverlag, Berlin/ München 2017
Beauharnais, Hortense de: Mémoires, Paris 1928
Becker, Rainald/ Dorn, Iris von (Hg): Politik–Repräsentation–Kultur: Markgraf Christian Ernst von Brandenburg-Bayreuth 1644–1712, Bayreuth 2014
Berger, Günter (Hg): Wilhelmine von Bayreuth heute. Das kulturelle Erbe der Markgräfin. Bayreuth 2009
Berger, Günter/ Wassermann, Julia (Hg): Nichts Neues aus Bayreuth. Briefe der Markgräfin Wilhelmine an Friedrich II. und Voltaire. Übersetzt von Studierenden der Universität Bayreuth. Bayreuth 2008
Berger, Joachim: Anna Amalia von Weimar: Eine Biographie, C.H.Beck (Hg), München 2006
Biller, Thomas/ Großmann, G. Ulrich: Burg und Schloss. Der Adelssitz im deutschsprachigen Raum, Regensburg 2002
Bischoff, Cordula: Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth (1709-1758), Merkel/ Wunder (Hg): Ungewöhnliche Frauen– Deutsche Dichterinnen, Malerinnen, Mäzeninnen aus vier Jahrhunderten. München/ Zürich 2007
Bischoff, Cordula: Berlin-Bayreuth-China-Japan. Zur Asienrezeption der Wilhelmine von Bayreuth. S. 172-187, in: Christina Strunck (Hg): Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth und die Erlanger Universität… Petersberg 2019
Blondel, Jaques François: De la Distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices général. 2 Bde, Paris 1737/38. [“Über die Anlage der Maisons de Plaisance und die Ausschmückung von Gebäuden im Allgemeinen“, aus dem Französischen übersetzt von Armin Volkmar Wernsing, hrsg. von Stefan Schweizer, Stiftung Schloss und Park Benrath, Düsseldorf 2019]
Blumenberger, Susanne und Korotin, Ilse (Hg): Frauenbiografieforschung–theoretische Diskurse und methodologische Konzepte. Wien 2012

Bodemann, Eduard (Hg): Briefe der Herzogin Elisabeth Charlotte an die Kurfürstin Sophie von Hannover, (Bd.1). Hannover 1891

Borchmeyer, Dieter: Goethe. Der Zeitbürger. München/ Wien 1999

Borngässer, Barbara/ Toman, Rolf: Die Kunst des Barock. Architektur, Skulptur, Malerei. Fotografien von Achim Bednorz, Köln 1997

Bornheim, Werner: Deutsche Höhenburgen, Neuss Verlag 1964

Börsch-Supran, Helmut: Die Chinamode in den brandenburgischen preußischen Residenzen, in: China und Europa. Chinaverständnis und Chinamode im 17. und 18. Jahrhundert. Kat. Ausst., Berlin 1973

Brook-Shepherd, Gordon: Schönbrunn. Gipfelpunkt des Wiener Rokoko, in: Sitwell, Sacheverell (Hg): Berühmte Schlösser und Paläste. München 1978

Brunckhorst, Friedl: Schlösser. Köln 2010

Burckhardt, Jacob: Geschichte der Renaissance in Italien (Geschichte der neueren Baukunst, 1867), Stuttgart/Berlin/Leipzig 1932, (Jacob-Burckhardt-Gesamtausgabe, Bd. 6)

Cusset, Catherine: Qui peut définir les femmes? L'article „Femme" de l'Encyclopédie (1756). Sur les femmes de Diderot (1772), Paris 1999

Dauser, Regina: Ehren-Namen, Herrschertitulaturen im Völkerrechtlichen Vertrag 1648–1748, Norm und Struktur. Studien zum sozialen Wandel in Mittelalter und Früher Neuzeit 46, Köln/ Weimar/ Wien 2017

Drews, Jörg: Sichtung und Klarheit– Kritische Streifzüge durch die Goethe-Ausgaben und die Goethe-Literatur der letzten fünfzehn Jahre. München 1999

Durian-Ress, Saskia: Zur Rolle der Textilien in Schloss Favorite und in der Schlosskirche, S. 114-134, in: Extra schön– Markgräfin Sibylla Augusta und ihre Residenz. Katalog zur Ausstellung anlässlich des 275. Todestages der Markgräfin Sibylla Augusta von Baden-Baden, hrsg. von den Staatlichen Schlössern und Gärten Baden-Württemberg, Petersberg 2008

Eberle, Sandra: Rastatt. Amtl. Schlossführer, Berlin/ München 2010

Eberle, Sandra: Glanzvolle Inszenierung. Die Rastatter Residenz unter Sibylla Augusta, in: Anja Stangl: Sibylla Augusta. Ein barockes Schicksal. Hrsg. Stadtanzeiger-Verlag/ Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg, Stuttgart 2008

Eberle, Sandra: Gemälde, Möbel, Kostbarkeiten. Ein Rundgang durch das Rastatter Schloss am Ende der Residenzzeit, S. 80-92, in: Wolfgang Froese/ Martin Walter (Hg): Schloss Rastatt. Schloss Favorite. Menschen, Geschichte, Architektur, Gemsbach 2011

Eggert, Klaus: Der sogenannte „Historismus und die romantischen Schlösser in Österreich, S. 55-82, in: Walter Krause und Renate Wagner-Rieger (Hg) Historismus und Schlossbau. Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 28. München 1975

Ehalt, Hubert Christian: Der architektonische Ausdruck der Stellung von Mann und Frau in der Hofgesellschaft. Kap. 4.5, Hubert Ch. Ehalt, Ausdrucksformen Absolutistischer Herrschaft. Der Wiener Hof im 17. und 18. Jahrhundert. München 1980

Ellmerer, Beate: Schloss Schönbrunn. Wien 1993

Erichsen, Johannes/ Wiese, Wolfgang: Bühnen höfischen Lebens – Historische Innenräume in deutschen Schlössern, Wolfgang Wiese (Hg): Raumkunst – Kunstraum. Facharbeitskreis Schlösser und Gärten in Deutschland. Regensburg 2005

Erlanger, Philipp: Ludwig XIV: Das Leben eines Sonnenkönigs. (Aus dem Französischen übertragen von Ulla Leippe.) –3. Aufl. – Frankfurt a. M. 1987

Evers, Hans Gerhard: Die bayerischen Königsschlösser, in: Krause/ Wagner-Rieger (Hg): Historismus und Schlossbau. Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 28, München 1975

Evers, Susanne: Glas in Lietzenburg. Kostbarkeiten zum täglichen Gebrauch, S. 160-163, in: Gerd Bartoschek (Hg): Sophie Charlotte und ihr Schloss... Ausst. Kat. Hrsg. Stiftung Preußischer Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg. München/ London / New York 1999

Externbrink, Sven: Maria Theresia und das Heilige Römische Reich, S. 99-106, Iby/ Mutschlechner/ u.a. (Hg) 2017

Feuerstein-Praßer, Karin: Die Preußischen Königinnen. München 2008

Förg, Klaus G./ Schmid, Elmar D.: Schloss Nymphenburg, Rosenheim 2002

Foerster, Rolf Hellmut: Das Barock-Schloss. Geschichte und Architektur. Köln 1981

Freyberger, Regina: Märchenbilder- Bildermärchen: Illustrationen zu Grimms Märchen 1819–1949. Über einen vergessenen Bereich deutscher Kunst. 2009

Froese, Wolfgang/ Walter, Martin: Schloss Rastatt. Schloss Favorite. Menschen, Geschichte, Architektur, Gemsbach 2011

Fuchs, Eduard: Kultur– und Kunstdokumente, Bd. II, Dachreiter, München 1924
Fuchs, Martina/ Réthelyi, Orsolya (Hg): Maria von Ungarn. Eine Renaissancefürstin (1505-1558), Münster 2007
Gaxotte, Pierre/ Nimier, Roger: Versailles. Übersetzung ins Deutsche: Waldemar Sonntag, Sammlung "Sehen in Frankreich", Paris/ Lausanne 1978
Gehlen, Stefan: „portée en chaise par ses Turcs“. Turquerie und „Kammertürken“ am Hof Sophie Charlottes, S. 106-112, in Gerd Bartoschek: Sophie Charlotte und ihr Schloss. Ausst. Kat. Hrsg. Stiftung Preußischer Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, München/ London / New York 1999
Gensichen, Sigrid: Die Böhmische Heimat, S. 10-26, Extra schön– Ausst. Kat. Hrsg. Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg, Petersberg 2008
Goethe, Johann Wolfgang von: Zur Farbenlehre, 2 Bde, Cotta, Tübigen 1819.
Götz, Ernst/ Langer, Brigitte: Amtlicher Führer Schleißheim, München 2004
Göres, Burkhardt, Berlin-Brandenburg – Schloss Charlottenburg/ Schloss Pfaueninsel, Wiese (Hg), Raumkunst – Kunstraum. 2005
Göres, Burkhardt, Silber im Schloss Sophie Charlottes und Friedrich I, S. 164-170, Sophie Charlotte und ihr Schloss. Ausst. Kat. Hrsg. Stiftung Preußischer Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg 1999
Graf, Henriette: Die Residenz München. Zeremoniell, Raumdisposition und Raumnutzung 1680–1745, Satzinger/ Jumpers (Hg) 2014
Grellet, Pierre/ Gügel, Dominik (Hg): Königin Hortense auf Arenenberg. Frauenfeld 2001
Grimm, Ulrike: Die Dekorationen im Rastatter Schloss. 1700–1771. Diss.-Schr. Freiburg 1977/ Karlsruhe 1978
Grimm, Ulrike: Auf ihro hochfürstliche Durchlaucht mir Gnädigstes Gegebenes Concept. Sibylla Augusta von Baden-Baden als Bauherrin, S. 58-74, in: Extra schön– Ausst. Kat. Hrsg. Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg, Petersberg 2008
Gropp, Birgit: Burgen und Schlösser am Rhein. Eine fotografische Reise von Mainz nach Brühl. Berlin 2006.
Gügel, Dominik/ Egli, Christina (Hg): Menschen im Schloss. Lebenswelt um 1900 auf dem kaiserlichen Gut Arenenberg. Frauenfeld 2006

Habermann, Sylvia: Repräsentation und Privatleben in den Schlössern von Markgraf Friedrich und Markgräfin Wilhelmine, S. 283-288, in: Günter Berger (Hg), Wilhelmine von Bayreuth heute... Ellwanger 2009
Hager, Luisa: Nymphenburg. Schloss, Park und Burgen. Fotografien von Max Hirmer, München 1955
Hamann, Brigitte: Kaiserin Elisabeth. das poetische Tagebuch (=Fontes Rerum Austriacarum. Abteilung 1: Scriptores. Bd. 12), Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften Wien 1984
Hansmann, Wilfried: Das Treppenhaus und das Große Neue Appartement des Brühler Schlosses. Studien zur Gestaltung der Hauptraumfolge, Diss.-Schr. Bonn 1969/ Düsseldorf 1972
Hansmann, Wilfried: Barock. Deutsche Baukunst 1600-1760. Leipzig 1997
Hansmann, Wilfried: Zauber des Barock und Rokoko. Köln 2000
Hansmann, Wilfried/ Hohmann, Jürgen: Zur Farbigkeit rheinischer Barockarchitektur– Befunde und Forschungen, S. 71-75, Deutsche Kunst und Denkmalpflege, 44. Jahrgang 1986, Heft 1
Haslip, Joan: Marie Antoinette. Ein tragisches Leben in stürmischer Zeit. München 2005
Hennings, Fred: Und sitzet zur linken Hand: Franz Stephan von Lothringen, Gemahl der selbstregierenden Königin Maria Theresia und Römischer Kaiser. Biographie, Wien 1961
Hertel, Sandra/ Linsboth, Stefanie: Maler im Dienste der Kaiserin. Maria Theresia als Reformerin und Mäzenin der Kunstproduktion, S. 142-147, in: Iby/ Mutschlechner 2017
Hertel, Sandra: Schicksalsjahre einer Königin (1740–1743). Die symbolische Festigung weiblicher Herrschaft, S. 45-58, Telesko/ Hertel/ Linsboth (Hg): Die Repräsentation… 2020
Hertel, Sandra: Ein einzigartiges Erzhaus. Das Geschichtsbewusstsein Maria Theresias und ihre Herrschaftstitel. S. 94-105, Telesko/ Hertel/ Linsboth (Hg): Die Repräsentation… 2020
Hertel, Sandra: Zwischen Hof und Akademie. Die Quellen zur höfischen Kunstpraxis, S. 251-268, III. Die Akteure der Bild- und Textproduktion, Telesko/ Hertel/ Linsboth (Hg): Die Repräsentation… 2020

Heuvel, Gerd Van den: Die Philosophie in der Hofkultur, in: Bartoschek, Gerd (Hg): Sophie Charlotte und ihr Schloss... Ausst. Kat. Hrsg. Stiftung Preußischer Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg. München/ London / New York 1999

Heuvel, Christine Van den: Sophie von der Pfalz und ihre Tochter, in: Kerstin Merkel/ Heide Wunder (Hg): Ungewöhnliche Frauen– Deutsche Dichterinnen, Malerinnen, Mäzeninnen aus vier Jahrhunderten. München 2007

Hinterkeuser, Guido: Von der Maison de plaisance zum Palais royal. Die Planungs- und Baugeschichte von Schloss Charlottenburg zwischen 1694 und 1713, S. 113-124, in: Gerd Bartoschek: Sophie Charlotte und ihr Schloss… Ausst. Kat. Hrsg. Stiftung Preußischer Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg. München/ London / New York 1999

Hirsch, Theodor: Friderica Wilhelmine, Prinzessin von Preußen, Allgemeine Deutsche Biographie, (ADB), Bd. 8, 1878

Hofmann, Werner: Nana– Mythos und Wirklichkeit, Köln 1973

Hofstätter, Hans H.: Gustave Moreau Leben und Werk, Köln 1978

Hojer, Gerhard/ Schmid, Elmar D.: Nymphenburg. Schloss, Park und Burgen. Amtl. Führer– 21. Aufl.– München 1997

Hugentobler, Jakob: Napoleonmuseum Arenenberg. Führer durch das Schloss –9. Aufl.–1993

Hund, Sabine: Politik, Andacht und Kunst –Die Reisen der Markgräfin Sibylla Augusta von Baden-Baden, S. 42-58, Extra schön– Ausst. Kat. Hrsg. Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg, Petersberg 2008

Huth, Hans: Lacquer work by Gerhard Dagly, The Connoisseur, Jan. 1935

Hüttl, Ludwig/ Lessing, Erich: Deutsche Schösser- Deutsche Fürsten, (München 1986), Nachdruck Bindlach 1991

Iby, Elfriede/ Koller, Alexander: Schönbrunn. Wien 2000

Iby, Elfriede/ Mutschlechner, Martin/ Telesko, Werner/ Vocelka, Karl (Hg): Maria Theresia (1717–1780). Strategin, Mutter, Reformerin, Kunsthistorisches Museum Wien, Katalog zum 300. Geburtstag Maria Theresias, 2017

Iby, Elfriede/ Telesko, Werner: Schönbrunn und die Kunst des maria-theresianischen Rokoko, S. 122-136, Iby/ Mutschlechner/ u.a. (Hg), 2017

Julier, Jürgen/ Giersberg, Hans-Joachim (Hg): Königliche Schlösser in Berlin-Brandenburg. Fotografien von Gerhard Murza, (Leipzig 1993)– 2. Aufl.– Leipzig 1994

Kaack, Hans-Georg: Markgräfin Sibylla Augusta. Die große badische Fürstin der Barockzeit, Konstanz 1983
Kaiser, Gerhard R.: Tiefurt- Literatur und Leben zu Beginn von Weimars großer Zeit, Göttingen 2020
Kalich, J.: Schloss und Park Nymphenburg, München 1963
Karner, Herbert/ Kratky, Maria: Die Wiener Hofburg, Architektur und Zeremoniell einer kaiserlichen Residenz, S. 43-50, Elisabeth Vavia (Hg), Bayrisch-Oberösterreichische Landesausstellung 2012, Burghausen 2012
Kaufmann, Thomas DaCosta, Das Theater der Pracht. Charlottenburg und die europäische Hofkultur um 1700, S. 43-56, in: Sophie Charlotte und ihr Schloss. Ausst. Kat. Hrsg. Stiftung Preußischer Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg 1999
Keller, Katrin: Kaiserin und Reich… S. 59-68, In: Telesko/ Hertel/ Linsboth (Hg): Die Repräsentation… 2020
Kemper, Thomas: Schloss Monbijou. Von der Königlichen Residenz zum Hohenzollern-Museum, Berlin 2005
Kernbauer, Eva/ Zahradnik, Aneta: Familienzusammenkunft in Klagenfurt. Die Porträtsammlung der Erzherzogin Maria Anna, S. 148-154, Iby/ Mutschlechner 2017
Kerscher, Gottfried: Die Perspektive des Potentaten. Differenzierung von „Privattrakt“ bzw. Appartement und Zeremonialraum im Spätmittelalterlichen Palastbau, (S. 155-187), Zeremoniell und Raum, 1200-1600, [4. Symposium der Residenzenkommission der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, 1997 Potsdam, 25. Bis 27. September 1994 – Residenzforschung Bd. 6.] Sigmaringen 1997
Kiesel, Helmuth (Hg): Briefe der Liselotte von der Pfalz, Frankfurt a.M. 1981
Knoche, Michael (Hg): Herzogin Anna Amalia Bibliothek. Kulturgeschichte einer Sammlung. München 1999
Knöpfli, Albert: Zum Schloßbau des 19. Jahrhunderts in der deutschsprachigen Schweiz, S. 154-178, in: Krause/ Wagner-Rieger (Hg): Historismus und Schlossbau. Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 28, München 1975
Koller, Heinrich: Kaiser Friedrich III. Darmstadt 2005
Komander, Gerhild: Die Frau des Herrschers im Barock, S. 57-66, in: Gerd Bartoschek: Sophie Charlotte und ihr Schloss… Hrsg. Stiftung Preußischer Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, München/ London / New York 1999

Kowalska, Eva, Schulwesen als Chefsache. Die Bildungsreform Maria Theresias, S. 64-68, Iby/ Mutschlechner/ u.a. (Hg) 2017
Krause, Katharina: Die Maison de Plaisance: Landhäuser in der Ile-de-France (1160–1730). Habil.-Schr. Dt. Kunstverlag, München/ Berlin 1996
Kreisel, Heinrich: Farbiges Nymphenburg. München 1944
Kreisel, Heinrich: Die Instandsetzung der Amalienburg im Nymphenburger Schlossgarten. Deutsche Kunst und Denkmalpflege 18, 1960
Kreisel, Heinrich: Schlossführer Hohenschwangau, –14. Aufl. – München 1992
Krems, Eva-Bettina: „Ilya cette difference dans nos lesages…" Höfische Raumfunktionen und Raumkonzepte um 1700 im europäischen Vergleich, S. 19-31, Satzinger/ Jumpers (Hg): Zeremonieller Raum im Schlossbau des 17. und 18. Jahrhunderts. Münster 2014
Krins, Hubert: Barock in Süddeutschland, Fotos Joachim Feist. Stuttgart 2001
Krückmann, Peter/ Erichsen, Johannes/ Grübl, Kurt: Die Eremitage in Bayreuth. Amtl. Führer, München 2011
Krückmann, Peter O.: Bayern– Eremitage– Das Alte Schloss, in: Wiese (Hg), Raumkunst – Kunstraum. 2005
Kühn, Margarete: Schloss Charlottenburg. Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin 1955
Langer, Brigitte: Die Möbel der Schlösser Nymphenburg und Schleißheim, München/ London/ New York 2000
Larrass, Eva: Der Keuschheitsgürtel, Phantasie und Wirklichkeit, S. 1-12, Zeitschrift der Gesellschaft für Historische Waffen- und Kostümkunde, Bd. 34, 1992
Lau, Thomas: Der Anfangspunkt– das Haus Österreich und die pragmatische Sanktion, die standhafte– Entstehung eines Mythos, S. 32-44, Telesko/ Hertel/ Linsboth (Hg): Die Repräsentation… 2020
Ledebur, Katja Schmitz von: Fort jolie– zwischen Tradition und Vergnügen. Die Stellung der Brüsseler Tapisserien unter Maria Theresia, S. 243-250, Telesko/ Hertel/ Linsboth (Hg): Die Repräsentation… 2020
Leitner, Thea: Skandal bei Hof, Wien 1995
Lesching, Eduard: Theresianischer und Josephinischer Stil, S. 453-563, in: Kunst und Kunsthandwerk, Bd. 15, 1912

Linsboth, Stefanie: Christliche und mythologische Identifikationen Maria Theresias, S. 174-180, Telesko/ Hertel/ Linsboth (Hg): Die Repräsentation… 2020

Lohneis, Hans-Dieter: Die deutschen Spiegelkabinette. Studien zu den Räumen des 17. Und 18. Jahrhunderts, München 1985

Lorenz, Hellmut Kunstgeschichte oder Künstlergeschichte– Bemerkungen zur Forschungslage der Wiener Barockarchitektur, Artibus et Historiae, Bd. II/4, 1981

Lorenz, Hellmut: Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich“, S. 219-302, in: Barock, München/London/New York 1999

Luin, Elisabeth Jeanette: Das künstlerische Erbe der Kurfürstin Adelaide in ihren Kindern, Enkeln und Urenkeln in Festgabe für S.K.H. Kronprinz Rupprecht von Bayern, 1953

Mader-Kratky, Anna: Eine (er)bauliche Geschichte, Maria Theresia und ihr Hofarchitekt Nicolaus Pacassi, S. 137-141, Iby/ Mutschlechner 2017

Mader-Kratky, Anna: Das Zeremoniell unter Maria Theresia und Franz Stephan, S. 325-331, in: Hellmut Lorenz und Anna Mader-Kratky (Hg): Die Wiener Hofburg 1705–1835. Die kaiserliche Residenz vom Barock bis zum Klassizismus, 2016

Meiner, Jörg: Repräsentation-Status-Zeremoniell. Die Erste Wohnung Sophie Charlottes im Schloss Lietzenburg und die Maximen fürstlicher Selbstdarstellung, S. 141-145, Sophie Charlotte und ihr Schloss. Ausst. Kat. Hrsg. Stiftung Preußischer Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, 1999

Meißner, Jan: Rheinland-Pfalz - Schloss Stolzenfels, S. 187-192, Wolfgang Wiese (Hg): Raumkunst – Kunstraum. 2005

Menzel, Friedrich: Schloss Tiefurt. Weimarer Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der Klassischen Deutschen Literatur –8. Aufl.– 1978

Merkel, Kerstin/ Wunder, Heide: Ungewöhnliche Frauen– Deutsche Dichterinnen, Malerinnen, Mäzeninnen aus vier Jahrhunderten, München 2007

Merten, Klaus: Burgen und Schlösser in Deutschland, München 1995

Moore, Thomas/ Dulcken, H. W./ Schumann, Robert: Paradise and the Peri the Words written and Adapted from Moore’s “Lalla Rookh” by H.W. Dulcken; The Music composed for Solo Voices, Chorus and Orchestra by Robert Schumann. London 1900.

Möller, Karin Annette: Porzellan aus Fürstenberg. Katalog. Schwerin 2002

Moser, Friedrich Carl von: Teutsches Hofrecht, in zwölf Büchern, (1754–1755), Bd. 1-2, mit systematischer Abhandlung, Frankfurt a.M./ Leipzig 1761

Mueller, Hans Friedrich: Roman religion in Valerius Maximus. London 2011
Nova, Alessandro/ Schreurs, Anna (Hg): Benvenuto Cellini, Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert, Köln–Weimar–Wien 2003
Nützmann, Hannelore: Alltag und Feste, Florentinische Cassone- und Spallieremalerei aus der Zeit Botticellis – Bilder im Blickpunkt– Berlin 2000
Paravicini, Werner (Hg): Zeremoniell und Raum, 1200-1600, [4. Symposium der Residenzenkommission der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, 1997 Potsdam, 25. Bis 27. September 1994– Residenzforschung Bd. 6.] Sigmaringen 1997
Paruzzi, Arno: Aufklärung und Materialismus im Frankreich des 18. Jahrhunderts. München 1968, S. 99-131.
Pangerl, Irmgard, Die Pragmatische Sanktion und ihre Folgen. Das Regelwerk auf dem Prüfstand, S. 57-63, Iby/ Mutschlechner 2017
Pausanias, Beschreibung Griechenlands, 5,18,1, Johannes Andreas Jolles: Hypnos, in: Paulys Realenzyklopädie der classischen Altertumswissenschaft, Bd. IX,1, Stuttgart 1914
Pecht, Andreas: Schloss Stolzenfels. Burgen, Schlösser und Altertümer Rheinland-Pfalz, Landesamt für Denkmalpflege Rheinland Pfalz, Regensburg 2011
Pegah, Rashid Sascha, „Hier ist nichts als operen undt commedien“. Sophie Charlottes Musik- und Theaterpflege in den Jahren 1699 bis 1705, S. 83-89, in: Sophie Charlotte und ihr Schloss. Ausst. Kat. Hrsg. Stiftung Preußischer Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg. 1999
Pertz, Georg Heinrich: Über die Denkwürdigkeiten der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth, S. 117-135. Abhandlungen der Königlichen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Philologische und historische Abhandlungen der Königlichen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Aus den Jahren 1850 (1852)
Pérouse de Montclos, Jean/ Polidori, Robert: Versailles. Köln 1996
Petrasch, Ernst: Schloss Favorite. Amtlicher Führer durch das Lustschloß der Markgräfin Sibylla Augusta von Baden-Baden, Baden-Baden o.J. (1960).
Pietsch, Ulrich (Hg): Meissen für die Zaren. Porzellan als Mittel sächsisch-russischer Politik im 18. Jahrhundert. Katalogbuch zur Ausstellung im Residenzschloss Dresden, 4. Juli - 26. September 2004. München 2004

Piontek, Frantz: Zwischen Ideologiekritik und Genderforschung. Wilhelmine von Bayreuth im Urteil der Nachwelt, (S. 339-350), Günter Berger (Hg): Wilhelmine von Bayreuth heute… Bayreuth 2009,

Plutarch, Agis und Kleomenes, XI. Agis

Polaschegg, Andrea: Der andere Orientalismus. Berlin/ New York 2005

Poszgai, Martin: Germain Boffrand und Joseph Effner. Studien zur Architektenausbildung um 1700 am Beispiel der Innendekoration, Berlin 2012

Poszgai, Martin: Die Appartements des Kurfürsten Max Emanuel von Bayern in Boitsfort, Nymphenburg und Schleißheim, S. 47-55, in: Satzinger/ Jumpers (Hg) 2014

Powell, Nicolas: Schloss Charlottenburg. In seiner Innenausstattung ein Meisterwerk des norddeutschen Rokoko, S. 78-85, in: Sacheverell Sitwell (Hg): Berühmte Schlösser und Paläste. München 1978 (Titel der Originalausgabe: Great Palace. London 1964. Übersetzung ins Deutsche: Dr. Erika Schindel. Erste deutschsprachige Ausgabe, Frankfurt, 1968)

Raschauer, Oskar: Schönbrunn. Eine denkmalkundliche Darstellung seiner Baugeschichte. Der Schlossbau Kaiser Josephs I. Wien 1960

Rathke, Ursula, Ein Sanssoci am Rhein. Bemerkungen zur Entwicklung der preußischen Burgenromantik am Rhein, S. 87-103, in: Krause/ Wagner-Rieger (Hg), Historismus und Schlossbau. Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 28, München 1975

Renner, Anna Maria: Die Kunstinventare der Markgrafen von Baden-Baden. [Beitrag zur Geschichte des Oberrheins], Bd.1. Bühl 1941

Renner, Anna Maria: Sibylla Augusta Markräfin von Baden. Die Geschichte eines denkwürdigen Lebens –2. Aufl.–Karlsruhe 1955

Riley, Noël (Hg): Kunsthandwerk und Design. Stile, Techniken, Dekors von der Renaissance bis zur Gegenwart. Leipzig 2004

Rohr, Julius Bernhard von: Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der Privat-Personen, (Berlin 1728), Gotthard Frühsorge (Hg), Leipzig 1990

Rohr, Julius Bernhard von: Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der Großen Herren, Berlin 1733, Monika Schlechte (Hg), Leipzig 1990

Röver-Kann, Anne: Bienséance. Die ästhetische Situation im Ancien Régime, dargestellt an Beispielen der Pariser Privatarchitektur. Hildesheim 1977

Sangl, Sigrid: Einblicke. Deutsche Interieurs aus fünf Jahrhunderten. Originaltitel: From Biedermeier to Bauhaus, übersetzt von Henriette Graf. Berlin 2000
Satzinger, Georg/ Jumpers, Marc: Zeremonieller Raum im Schlossbau des 17. und 18. Jahrhunderts. Akten des Studententags vom 29. Juni 2012 am Kunsthistorischen Institut der Universität Bonn, mit Beiträgen von Eva-Bettina Krems, Henriette Graf, Martin Poszgai, Ulrike Seeger, u.a., Münster 2014
Saule, Béatrix: Le premier goût du roi à Versailles. Décorations et ameublement, GBA VI, 120, Versailles 1992
Saule, Béatrix/ Arizzoli-Clémentel, Pierre (Hg): Eine Besichtigung von Versailles. Versailles 2006
Schabert, Thilo, „Diderot“, in: Arno Paruzzi (Hg): Aufklärung und Materialismus im Frankreich des 18. Jahrhunderts. München 1968
Schad, Martha: Elisabeth von Österreich, 8. Auflage, München 2013
Schad, Martha: Die berühmtesten Frauen der Weltgeschichte. Von der Antike bis zum 17. Jahrhundert. Wiesbaden 2007
Schad, Martha: Kaiserin Elisabeth und ihre Töchter- München 1999
Schad, Martha: Bayerns Königinnen, Regensburg 1992
Schulte, Regina (Hg): Der Körper der Königin– Geschlecht und Herrschaft in der höfischen Welt seit 1500– konzeptionelle Annäherung, S. 9-23, Campus Historische Studien 31, Frankfurt a.M./ New York 2002
Schwier, Marcus: Interieurs. Text: Eduard von Habsburg-Lothringen, hrsg. von Dr. Stefan Feucht, Kulturamt Bodenseekreis, Schloss Salem 2011
Seelig, Lorenz: Die Ahnengalerie in der Münchner Residenz. Untersuchungen zur malerischen Ausstattung, in: Quellen und Studien zur Kunstpolitik der Wittelsbacher vom 16. bis 18. Jahrhundert, München 1980
Seelig, Lorenz: Friedrich und Wilhelmine. Die Kunst am Bayreuther Hof 1732–1763. München/ Zürich 1982
Seiler, Michael: Die Pfaueninsel. Amtl. Führer. Fotos: Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg Bildarchiv, Manfred Hamm, Michael Seiler. Berlin/ Potsdam 2000
Serfözö, Szabolcs: Themen und Formen der Repräsentation Maria Theresias in Ungarn, S. 311-322, in: Telesko/ Hertel/ Linsboth (Hg): Die Repräsentation… 2020

Serfözö, Szabolcs: „Männlich“ und mächtig. Die Inszenierung Maria Theresias als Königin von Ungarn auf Staatsporträts, S. 107-112, in: Iby/ Mutschlechner/ u.a. 2017
Sigmund, Anna Maria: Tatort Genfer See. Kaiserin Elisabeth im Fadenkreuz der Anarchisten, Wien/ Graz/ Molden, 2020.
Silib, Rudolf: Schloss Favorite und die Eremitagen der Markgräfin Franziska Sibylla Augusta von Baden-Baden. Heidelberg, Carl Winter Universitätsbuchhandlung, (1914)– 2. Aufl.– 1929
Stangl, Anja: Sibylla Augusta. Ein barockes Schicksal. Hrsg. Stadtanzeiger-Verlag/ Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg, Stuttgart 2008
Steiner, Stephan: Rückkehr unerwünscht– Deportationen in der Habsburger Monarchie der Frühen Neuzeit und ihr politischer Kontext. Kapitel IX. Wien 2014
Stengel, Walter: Alte Wohnkultur in Berlin und in der Mark im Spiegel der Quellen des 16. bis 19. Jahrhunderts. Berlin 1958
Stollberg-Rilinger, Barbara: Höfische Öffentlichkeit– Zur zeremoniellen Selbstdarstellung des brandenburgischen Hofes vor dem europäischen Publikum, S. 145-176, Forschungen zur brandenburgischen und preußischen Geschichte N.F. 7, 1997
Stollberg-Rilinger, Barbara: Maria Theresia eine Kaiserin in ihrer Zeit, München 2017
Stolz, Joachim: Baden-Württemberg – Schloss Weikersheim, Wiese (Hg), Raumkunst – Kunstraum. 2005
Stopfel, Wolfgang: Favorita Serenissimae. Die Baugeschichte von Favorite, S. 122-132, in: Froese/ Walter (Hg): Schloss Rastatt. Schloss Favorite… 2011
Strunck, Christina (Hg): Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth und die Erlanger Universität– Künste und Wissenschaften im Dialog. Schriftenreihe des Erlanger Instituts, Bd. 7, Petersberg 2019
Szambien, Werner: Symétrie, goût, caractère: théorie et terminologie de l’architecture à l’âge classique 1550–1800, Paris 1986
Telesko, Werner/ Hertel, Sandra/ Linsboth, Stefanie (Hg): Die Repräsentation Maria Theresias Herrschaft und Bildpolitik im Zeitalter der Aufklärung, Schriftenreihe der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts 19, Wien–Köln–Weimar 2020, mit Beiträgen von Wolfgang Schmale, Katja Schmitz von Ledebur und Szabolcs Serfözö u.a.

Thoma, Helga: „Madame, meine teure Geliebte“– die Mätressen der französischen Könige, Wien 1996
Tillmann, Max: Ein Frankreichbündnis der Kunst. Kurfürst Max Emanuel als Auftraggeber und Sammler, Berlin/ München 2009
Trenkler, Thomas: Sisi in Wien. Auf den Spuren der Kaiserin Elisabeth. Wien, 1993
Uerscheln, Gabriele/ Gruber, Eva Maria: Schloss und Park Benrath (Hg)– 2. Aufl.– Düsseldorf 2012
Vavia, Elisabeth (Hg): Bayrisch-Oberösterreichische Landesausstellung 2012, Burghausen 2012
Vehse, Eduard/ Conrad, Heinrich: Preußische Hofgeschichten, Bd. 4. München, 1913
Vetter, Gerlinde: Die Hofhaltung unter Markgräfin Sibylla Augusta von Baden, S.147-158, in: Wolfgang Froese/ Martin Walter: Schloss Rastatt. Schloss Favorite… 2011
Vitruvius, Marcus: De architectura libri decem, zehn gedruckte Handschriften über die Architektur der Antike (um 33 und 14 v. Chr.), erstveröffentlicht 1486
Vocelka, Karl: Aufbruch in neue Zeiten. Der Reformeifer Maria Theresias, S. 44-56, in: Elfriede Iby/ Martin Mutschlechner/ Vocelka, Karl u.a. (Hg): Maria Theresia (1717–1780)…2017
Voss, Sophie Marie von: Neunundsechzig Jahre am Preußischen Hofe. Aus den Erinnerungen. Duncker und Humblot (Hg), Berlin 1876. Neuauflage der 5. Ausgabe 1887, Berlin 2005
Walter, Martin: Italienische Spuren, [italienische Ausgabe: Tracce italiane nel Landkreis di Rastatt], Heimatbuch des Landkreises Rastatt, Bd. 2, Hrsg. Landkreis Rastatt, 1975
Warsberg, Alexander Freiherr von: Odysseeischen Landschaften, 3 Bände, Wien 1878
Württemberg, Philipp von: Das Lackkabinett im deutschen Schlossbau. Berlin/ Frankfurt 1998
Wahl, Hans: Tiefurt. Weberschiffchen-Bücherei. Nr. 19, Leipzig 1936
Walther, Susanne: Die Hermesvilla, Kaiserin Elisabeths Schloss der Träume. Museum Hermesvilla. Wien 1999
Wappenschmidt, Friederike: Der Traum von Arkadien – Leben, Liebe, Licht und Farbe in Europas Lustschlössern, München 1990

Weber-Kellermann, Ingeborg (Hg): Wilhelmine von Bayreuth. Eine preußische Königstochter, Glanz und Elend am Hofe des Soldatenkönigs in den Memoiren der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth, (1744), Frankfurt a.M.1990

Weiland, Elisabeth: Markgräfin Sibylla Augusta von Baden-Baden. Ein Beitrag zu der Geschichte eines fürstlichen Frauenlebens um die Wende des 17. Jahrhunderts. Diss.-Schr. Freiburg 1922

Wetering, Ernst van de: Rembrandt's Paintings Revisited-A Complete Survey. Amsterdam 2017

Wunder, Heide: „Er ist die Sonn', sie ist der Mond". Frauen in der Frühen Neuzeit, München 1992

Wüst, Wolfgang: Politik, Zeremoniell und männliche Macht in der fränkischen Hohenzollernlanden- kommentiert von Wilhelmine von Bayreuth, S. 30-39, in: Christina Strunck (Hg): Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth und die Erlanger Universität…2019

Zacher, Inge: Schloss und Park Benrath in Düsseldorf. Rheinischer Ver. f. Denkmalpflege und Landschaftsschutz, (Rheinische Kunststätten Nr. 14) –2. Aufl.– Neuss 1998

Zelinger, Renate: Franz Stephan und Maria Theresia. Kampf um das Erbe im europäischen Mächtespiel, (S. 94-98), Iby/ Mutschlechner/ u.a. (Hg) 2017

Zepf, Markus: Markgräfin Sibylla Augusta als Regentin, (S. 26-42), Extra schön– Ausst. Kat. Hrsg. Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg, 2008

Zollner, Leopold: Aus dem Kunst-, Speiß-, Confitur- und Medicinal-Buch der Markgräfin Sibylla Augusta, in: Martin Walter (Hg): Italienische Spuren, Heimatbuch des Landkreises Rastatt, Bd. 2, 1975

Sonstige Hilfsmittel und Lexika

Allgemeine Deutsche Biographie, (ADB), Bd. 8, 1878

Artibus et Historiae, Bd. II/4, 1981

Grancy, Antje Senardensde: Illusionistische gemalte exotische Landschaftsräume des späten 18. Jahrhunderts in Österreich, S. 141-151, Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Bd. 44, 1990

Grant, Michael/ Hazel, John: S. V. Terpsichore, Klio, Thalia, Urania, Melpomene, Kalliope, Euterpe, Polyhymnia, Erato, Lexikon der antiken Mythen und Gestalten,– 5. Aufl.– München 1987, Sp. 288

Kircher, Gerda Franziska: Die Ausstattung des Rastatter Schlosses im Jahre 1772. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte der deutschen Residenzschlösser der Barockzeit. Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins (ZGORh), Karlsruhe 1955

Kluge, Friedrich: S. v. „Apanage“, in: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. De Gruyter, 1999

Kobler, Friedrich/ Koller, Manfred: Farbigkeit der Architektur. Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte 7, München, 1981, Sp. 274ff

Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, Bd. IX,1, Stuttgart 1914

Schmidt, Rudolf: S. v. „Albert Georg Bolla“, „Johann Michael Bola“, in: Österreichisches Künstlerlexikon. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Wien: Tusch 1974–1980

Turner, Jane: The Dictionary of Art, Bd. 8. 1999, s.v. “Decorum”, Sp. 612-613

Gügel, Dominik: Schloss Arenenberg, Bodensee Magazin Spezial, Konstanz 2005

Ottilinge, Eva B.: Das Paradebett Maria Theresias im „Reichen Schlafzimmer“ in der Wiener Hofburg, S. 648-655, Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Bd. 51, 1997

Selig, Lorenz: Die Gruppe der Diana auf dem Hirsch in der Walters Art Gallery, Journal der Walters Art Gallery, 1991

Wunder, Heide (Hg): Dynastie und Herrschaftssicherung in der Frühen Neuzeit. Geschlechter und Geschlecht, Zeitschrift für historische Forschung, 9-27, Beiheft 28, Berlin 2002

Auswahl Internetquellen

Deutsche Didigitale Bbibliothek, s.v. „Johann Carl Wilhelm Rosenberg“, „Ernst August II.“, unter www.deutsche-digitale-bibliothek.de, abgerufen am 08.11.2022

Grimm, Jacob/ Grimm, Wilhelm: Deutsches Wörterbuch, Erstbearbeitung (1854–1960), s.v. „Frauenzimmer“ und „Erzherzog“ in: digitalisierte Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache, unter: https://www.dwds.de/wb/dwb/frauenzimmer, abgerufen am 07.04.2020

Perseus Digital Library: s.v. „Homer: Ilias, 14.231“/ „Hesiod: Theogonie“, 211-225, Online-Versionen unter: Perseus.tufts. edu, abgerufen am 01.03.2022

La Fontaine, Jean de: Fables de La Fontaine, Chwedlau La Fontaine, 1668, 12 Bücher, s.v. „Pfau“ bzw. „Adler“, in: https://www.projekt-gutenberg.org/fontaine/fabeln1/fabeln1.html, abgerufen am 23.10.2021

Hamann, Brigitte (Hg): Österreichische Akademie der Wissenschaften. Wien, 1984, unter: http://gutenberg.spiegel.de/buch/das-poetische-tagebuch-2871/1, sowie […]-2871/10 und […]-2871/151, abgerufen am 04.09.2020

Kwiatkowski, Ernest von: Die Constitutio criminalis Theresiana. Ein Beitrag zur Theresianischen Reichs- und Rechtsgeschichte, Innsbruck 1904, unter: Archive.org, abgerufen am 18.03.2022

Linnemann, Dorothee/ Mundt, Catherine, Interview am 9.1.19 zur Ausstellung „Damenwahl! 100 Jahre Frauenwahlrecht“, vom 30.8.2018-20.1.2019, unter: Https://historisches-museum-frankfurt.de/de/damenwahl, abgerufen am 22.09.20

Abbildungsverzeichnis

(1) Schloss Versailles, Plan der Schlossanlage. Reproduktion: Thierry Lebreton & Dominique Bissière, in: Béatrix Saule/ Pierre Arizzoli-Clémentel (Hg): Eine Besichtigung von Versailles, 2006, S. 8f

(2) Schloss Versailles, Plan der Beletage im Corps de logis. Reproduktion: Lebreton/ Bissière, in: Saule/ Arizzoli-Clémentel 2006, S. 12f

(3) Schloss Versailles, Plan der fürstlichen Appartements im Erdgeschoss. Reproduktion: Lebreton/ Bissière, in: Saule/ Arizzoli-Clémentel 2006, S. 10f

(4) Paradeschlafzimmer von König Ludwig XIV, Obergeschoss, Schloss Versailles. Foto: Artlys, H. Bréjat, in: Saule/ Arizzoli-Clémentel 2006, S. 68f

(5) „Salle des Gardes“, OG, Schloss Versailles, Foto: Réunion des musées nationaux (RMN), in: Saule/ Arizzoli-Clémentel 2006, S. 61.

(6) „Salon des Nobles“, OG, Schloss Versailles. Foto: RMN, in: Saule/ Arizzoli-Clémentel 2006, S. 56.

(7) Paradeschlafzimmer der Königin, OG, Schloss Versailles. Foto: Rosine Mazin, in: Gaxotte/ Nimier 1978, S. 88, Abb. 62

(8) Marie Antoinette beim Harfenspiel in ihrem Schlafzimmer, Gemälde, Öl/ Lw, Jean Baptiste Gautier Dagoty (1740–1786), Foto: RMN, Ph. Bernard, in: Saule/ Arizzoli-Clémentel 2006, S. 52

(9) Salon des Friedens, OG, Schloss Versailles. Foto: RMN, Bréjat, in: Saule/ Arizzoli-Clémentel (Hg) 2006, S. 50f

(10) Marie Antoinette und ihre Kinder, [Madame Royale, der 1789 verstorbene älteste Sohn & der Herzog der Normandie; späterer Ludwig XVII.], Öl/ Lw, 1787, Élisabeth Vigée Lebrun (1755–1842). Foto: RMN/ G. Blot, in: Saule/ Arizzoli-Clémentel 2006, S. 59

(11) Grand Trianon, Bauplan von Lebreton & Bissière, in: Saule/ Arizzoli-Clémentel 2006, S. 156

(12) Schlafzimmer der Königin Marie Amélie (1782-1866), Foto: RMN/ Bréjat, in: Saule/ Arizzoli-Clémentel 2006, S. 160

(13) Schlafzimmer der belgischen Königin Louise Marie d’Orléans, mit dem Schiffsbett (Bateau du lit) von Kaiserin Joséphine. Foto: RMN/ Bréjat, in: Saule/ Arizzoli-Clémentel 2006, S. 171

(14) Gesellschaftssalon von Königin Marie Antoinette, Petit Trianon. Foto: RMN, aus Saule/ Arizzoli-Clémentel 2006, S. 180

(15) „Hameau de la Reine“, der Weiher der Königin im Park von Schloss Versailles. Foto: Château de Versailles/ Ch. Millet, in: Saule/ Arizzoli-Clémentel 2006, S. 188-189.

(16) Schloss Schönbrunn, Wien Foto: Schlossarchiv Schönbrunn, Kultur-und Betriebsgesellschaft m.b.H. [Bundesmobilienverwaltung, Standort Schloss Schönbrunn, Wien]. In: Ellmerer 1993, S. 2

(17) Erste Entwurfszeichnung für Schloss Schönbrunn, 1693, Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656–1723). Radierung, 30,5 x 43 cm von Johann Adam Delsenbach (1687–1765). Reproduktion: Bildarchiv DuMont Buchverlag (Köln), in: Foerster 1981, S. 51, Abb. 24

(18) „Berglzimmer“ mit illusionistischen Wanddekorationen von Johann Wenzl Bergl (1718–1783), 1768-1777. Foto: Schlossarchiv Schönbrunn, in: Ellmerer 1993, S. 38

(19) Grundriss des Obergeschosses von Schloss Schönbrunn. Reproduktion: Schlossarchiv Schönbrunn, in: Ellmerer 1993, S. 57f

(20) Maria Theresia als 3-jähriges Mädchen, Künstler anonym, um 1720, Wien, Sammlung von Christiane Hörbiger, Foto: Fritz Simak, in: Iby/ Mutschlechner 2017, S. 11

(21) Kaiserin Maria Theresia im Kreis ihrer Familie, Öl/ Lw, 1754/ 55, Martin van Meytens d. J. (1695–1770), 200,3 x 181 cm, Schloss Schönbrunn. Reproduktion: Schlossarchiv Schönbrunn, in: Ellmerer 1993, S. 3

(22) Große Galerie. Foto: Schlossarchiv Schönbrunn, in: Ellmerer 1993, S. 18

(23) Zeremoniensaal, Schloss Schönbrunn. Foto: Schlossarchiv, in: Ellmerer 1993, S. 19

(24) Porträt der Kaiserin Maria Theresia, ca. 200 x 150 cm, Martin van Meytens, um 1752, Zeremoniensaal. Foto: Schlossarchiv, in: Ellmerer 1993, S. 20

(25) Chinesisches Rundkabinett, Schloss Schönbrunn, Foto: Schlossarchiv, in: Ellmerer 1993, S. 16

(26) Schlafzimmer der Kaiserin Elisabeth mit Palisanderholz-Möbeln. Foto: Schlossarchiv Schönbrunn, in: Thomas Trenkler: Sisi in Wien. Auf den Spuren der Kaiserin Elisabeth. 1993, S. 64

(27) Toilettenzimmer der Kaiserin Elisabeth, Foto: Schlossarchiv Schönbrunn, in: Trenkler 1993, S. 63.

(28) Blauer Chinesischer Salon, Schloss Schönbrunn. Foto: Schlossarchiv Schönbrunn, in: Ellmerer 1993, S. 23

(29) Millionenzimmer, um 1760, Schloss Schönbrunn. Foto: Meyer, Wien, in: Foerster 1981, S.137, Farbabb. 20

(30) Detail der Boiserie mit Miniaturmalerei, Millionenzimmer. Foto: Schlossarchiv Schönbrunn, in: Ellmerer 1993, S. 33

(31) Gobelinsaal, Schloss Schönbrunn. Foto: Schlossarchiv Schönbrunn, in: Ellmerer 1993, S. 35

(32) Paradebett der Kaiserin Maria Theresia, 1736, Reiches Zimmer. Foto: Schlossarchiv Schönbrunn, in: Ellmerer 1993, S. 37

(33) Schloss Nymphenburg, Foto in: Thomas Biller/ Georg U. Großmann: Burg und Schloss. Der Adelssitz im deutschsprachigen Raum. 2002, S. 202.

(34) Schloss Nymphenburg, Plan von Schloss und Park, Abb: Hirmer Verlag, in: Luisa Hager: Nymphenburg. Schloss, Park und Burgen. 1955, S. 81.

(35) Lustschloss der Kurfürstin Adelaide, Stich, 1701, Michael Wening (1645–1718), (Beschreibung des Churfürsten und Herzogthumbs Ober und Nidern-Bayern“, 1701, Rentamt München I, 95). Abb. Hirmer Verlag, in: Hager 1955, S. 9

(36) Grundriss der Nymphenburg um 1760, François Cuvilliés d. Ä. (1695-1768), Abb. Hirmer Verlag, in: Hager 1955, S. 18f.

(37) Südliches Salettl, Vorzimmer im Appartement der Kurfürstin, Nymphenburg. Foto: Prof. Dr. Max Hirmer. in: Hager 1955, Taf. 18.

(38) Die Nymphe Arethusa, Deckengemälde von Antonio Triva (1626–1699) und Antonio Zanchi (1631–1722), südl. Salettl, im Appartement der Kurfürstin. Foto: Ernst Hans Knost, München, in: Heinrich Kreisel: Farbiges Nymphenburg, 1944, S. 23, Taf. 3

(39) Prunktisch im Audienzzimmer der Kurfürstin, zweites südliches Vorzimmer. Foto: Rosenheimer Verlagshaus, in: Klaus G. Förg/ Elmar D. Schmid: Schloss Nymphenburg, 2002, S. 24

(40) Prunkbett im Schlafzimmer der Kurfürstin, Schloss Nymphenburg, Foto: Rosenheimer Verlagshaus, in: Förg/ Schmid 2002, S. 31

(41) Chinesisches Lackkabinett, Appartement der Kurfürstin, Nymphenburg. Lackmalereien nach dem Vorbild chinesischer Holzschnitte. Reproduktion: Rosenheimer Verlagshaus, in: Förg/ Schmid 2002, S. 32.

(42) Steinerner Saal, Festsaal. Foto: Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlosser, Gärten und Seen (BVSSGS), München, in: Wolfgang Wiese (Hg): Raumkunst–Kunstraum. Facharbeitskreis Schlösser und Gärten in Deutschland. Regensburg, 2005, S. 94

(43) Deckenfresko im „Steinernen Saal“ der Nymphenburg, J.B. Zimmermann (1680–1758). Foto: BVSSGS, in: Wiese 2005, S. 94.

(44) Die Jagdgöttin Diana, Detail des Deckenfreskos im Festsaal, J.B. Zimmermann Nymphenburg. Reproduktion: Rosenheimer Verlagshaus, in: Förg/ Schmid 2002, S. 19.

(45) Toilette der Venus, Detail des Deckenfreskos im Festsaal, J.B. Zimmermann Nymphenburg, Reproduktion: Rosenheimer Verlagshaus, in: Förg/ Schmid 2002, S. 19

(46) Flora mit Gefolge, Detail des Deckenfreskos im Festsaal, J.B. Zimmermann Nymphenburg. Reproduktion: Rosenheimer Verlagshaus, in: Förg/ Schmid 2002, S. 19

(47) Maserzimmer, Arbeitszimmer der Königin Karoline von Pfalz-Bayern (1776–1841), klassizistische Ausstattung mit Möbeln aus München, um 1810, Leuchtern und Uhren, Nymphenburg, Foto: Rosenheimer Verlagshaus, in: Förg/ Schmid 2002, S. 38.

(48) Blauer Salon, Pariser Mobiliar im Audienzzimmer der Königin Karoline, um 1806. Nymphenburg. Foto: Rosenheimer Verlagshaus, in: Förg/ Schmid 2002, S. 42.

(49) Schlafzimmer von Königin Karoline (und nachmaliges Schlafzimmer von Marie von Preußen, einer späteren Königin von Bayern), Nymphenburg. Foto: Rosenheimer Verlagshaus, in: Förg/ Schmid 2002, S. 50f.

(50) Hauptfassade der Amalienburg mit Figurengruppe der römischen Göttin Diana, begleitet von einem Papagei, Putten und Jagdhunden, über dem Eingang zum Festsaal von J. B. Zimmermann. Foto: Paolo Marton, in: Klaus Merten: Burgen und Schlösser in Deutschland, München 1995, S. 496.

(51) Hofseite der Amalienburg im Park von Schloss Nymphenburg, Foto: Monheim, in: Wilfried Hansmann: Zauber des Barock und Rokoko, Köln 2000

(52) Grundriss der Amalienburg, Foto: Hirmer Verlag, in: Hager 1955, S. 45

(53) Enfilade der Hauptflucht in der Amalienburg, Durchsicht von Norden nach Süden, Foto: P. Marton, in: Merten 1995, S. 498

(54) Hundekammer und Retirade. Foto: BVSSGS, in: Wappenschmidt 1990, S. 99, Abb. 42

(55) Gelbes Schlafzimmer der Kurfürstin Maria Amalia, Amalienburg, Foto: Rosenheimer Verlagshaus, in: Förg/ Schmid 2002, S. 70f

(56) Putten bei der Fischerei, Detail der versilberten Stuckdekorationen von J.B. Zimmermann, im Schlafgemach der Kurfürstin, Amalienburg. Foto: M. Hirmer, in: Hager 1955, Taf. 5

(57) Hellblauer Spiegelsaal mit Konsoltischen von Jakob Gerstens, Amalienburg, Foto: Hirmer, in: Hager 1955, Taf. 56

(58) Diana mit Jagdhund und Amphitrite mit einer Girlande aus Blüten und Muscheln, Detail der versilberten Stuckdekorationen im Spiegelsaal, J.B. Zimmermann, Amalienburg. Foto: Hirmer, in: Hager 1955, Taf. 57.

(59) „Gelbes Jagdzimmer“, Amalienburg. Foto: E. H. Knost, in: Kreisel 1944, S. 75, Taf. 29

(60) „Fasanenzimmer“ mit bemalten Leinwandtapeten. Foto: BVSSGS, in: Wappenschmidt 1990, S. 105, Abb. 46

(61) Gekachelte Schauküche, Amalienburg, München. Foto: Marton, in: Merten 1995, S. 50.

(62) Porträt der Sibylla Augusta als Infantin von Saxen-Lauenburg, Öl/ Lw, 1678, Georg Adam Eberhard (1656–1688). Schloss Favorite. Reproduktion: Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg, Archiv, in: Extra schön… – Ausst. Kat. Hrsg. Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg, Michael Imhof Verlag, Karlsruhe 2008, S. 10.

(63) Doppelporträt der böhmischen Schwestern und Prinzessinnen: Sibylla Augusta und Anna Maria Franziska, Öl/ Lw, Schloss Rastatt. Reproduktion: Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg, Archiv, in: Extra schön… 2008, S. 15.

(64) „Kreuzlegende“, Deckenfresko, 1722, Johann Hiebel (1681–1755). Schlosskirche Rastatt. Reproduktion, in: Stangl 2008, S. 36

(65) Schloss Rastatt, Hofseite, Rastatt. Foto: Landesmedienzentrum Baden-Württemberg (LMZ), Stuttgart, in: Sandra Eberle: Rastatt. Amtl. Schlossführer, Berlin/ München, 2010, S. 4

(66) Jupiter-Replik, ehemalige Firstfigur aus Bronze, 1723, Johann Jakob Vogelhund (Augsburger Goldschmied), Treppenhaus, Obergeschoss, Schloss Rastatt, Foto: Stadtanzeiger für Baden-Württemberg, Stuttgart, in: Stangl 2008, S. 30

(67) Sala Terrena, Domenico Egidio Rossi (1659–1715) und Giuseppe Roli (1645–1727), Erdgeschoss, Schloss Rastatt, Foto: Kreisarchiv Rastatt, in: Froese/ Walter (Hg), 2011, S. 77

(68) Treppenhaus, Giuseppe Roli, Schloss Rastatt. Foto: Marton, in: Merten 1995, S. 357

(69) Ahnensaal mit Deckenfresko und Stuckarbeiten von Giuseppe Roli und Giovanni Battista Artari, Obergeschoss, Schloss Rastatt. Foto: Marton, in: Merten 1995, S. 358.

(70) Grundriss von Schloss Rastatt. Obergeschoss. Reproduktion: Staatl. Schlösser und Gärten Baden-Württemberg, Altan Cicek, mapsolutions GmbH, Karlsruhe, in: Eberle 2010 S. 73.

(71) Bacchus und Ariadne, Deckenfresko im Vorzimmer der Markgräfin, Guiseppe Roli, OG, Schloss Rastatt,. Foto: LMZ, in: Eberle 2010, S. 60.

(72) Die Erziehung des Herkules, Deckenfresko, Guiseppe Roli, Audienzzimmer der Markgräfin, OG, Schloss Rastatt, Foto: LMZ, in: Eberle 2010, S. 61.

(73) Schlafgemach der Markgräfin, OG, Schloss Rastatt. Foto: Kreisarchiv Rastatt, in: Froese/ Walter (Hg), 2011, S. 87.

(74) Staatsporträt von Sibylla Augusta, Öl/ Lw, um 1724, unbekannter Maler. Reproduktion: LMZ, in: Eberle 2010, S. 20.

(75) „Maria mit dem Kinde“, Öl/ Lw, um 1518, Lucas Cranach d.Ä. (1472–1553). Reproduktion: Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg, Archiv, in: Extra schön…2008, S. 92.

(76) Gemalte Deckendekoration im Miniaturkabinett der Markgräfin Sibylla Augusta, OG, Schloss Rastatt. Foto: LMZ, in: Eberle 2010 S. 63.

(77) Erstes Privatzimmer der Markgräfin an der Hofseite, OG, Schloss Rastatt. Foto: LMZ, in: Eberle 2010 S. 65.

(78) Mittleres Privatzimmer von Sibylla Augusta mit gelber Damasttapete, an der Hofseite gelegen, OG, Schloss Rastatt. Foto: Kreisarchiv Rastatt, in: Froese/ Walter (Hg), 2011, S. 89

(79) Allegorie der weltlichen Musik, Supraporte im Musikzimmer von Schloss Rastatt, 1770, Joseph Wolfgang Hauswiller (1709–1786). Reproduktion: Kreisarchiv Rastatt, in: Froese/ Walter (Hg), 2011, S. 88.

(80) Schloss Favorite mit Schlosspark, Rastatt-Förch. Foto: Kreisarchiv Rastatt, in: Froese/ Walter (Hg), 2011, S. 142.

(81) Schloss Favorite, Grundriss 1742, baden-badischer Bauinspektor Franz Ignaz Krohmer (1714–1789). Reproduktion in: Rudolf Silib: Schloss Favorite und die Eremitagen der Markgräfin Franziska Sibylla Augusta von Baden-Baden. Heidelberg, 1914, o.S.

(82) Sala Terrena, Erdgeschoss, Schloss Favorite. Foto: Marton, in: Merten 1995, S. 363.

(83) Schauküche, EG, Schloss Favorite. Foto: Kreisarchiv Rastatt, in: Froese/ Walter (Hg), 2011, S. 136.

(84) Schlafzimmer der Markgräfin Sibylla Augusta mit Fußboden in Scagliola-Technik und kostbarer textiler Wandbespannung, Obergeschoss, Schloss Favorite, Foto: Kreisarchiv Rastatt, in: Froese/ Walter (Hg), 2011, S. 134.

(85) Paradebett von Sibylla Augusta, Schlafzimmer der Markgräfin, Schloss Favorite. Foto: Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg, Archiv, in: Extra schön…2008, S. 114.

(86) Baldachin des Paradebettes Markgräfin, 1723. Foto: Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg, Archiv, in: Extra schön…2008, S. 62.

(87) Chinesisches Zimmer mit ostasiatischen Figuren aus Pappmaché, Schloss Favorite. Foto: Landesbildstelle Baden, Karlsruhe, in: Wappenschmidt 1990, S. 69, Abb. 28.

(88) Spiegelkabinett, Schloss Favorite. Foto: Landesbildstelle Baden, Karlsruhe, in: Wappenschmidt 1990, S. 65, Abb. 25

(89) Sibylla Augusta als Bacchantin, Gouache auf Pergament, auf Holz geklebt, um 1700–1706. H. 28,2 cm; B 20,2 cm, (Inv. Nr. G 2578), Ludwig Ivenet.

Reproduktion: Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg, Archiv, in: Extra schön…2008, S. 102, Abb. 4.

(90) Sibylla Augusta in Jagdverkleidung, Gouache auf Pergament, auf Holz geklebt, um 1700–1706. H. 28,8 cm; B. 20 cm, Ludwig Ivenet, in: Extra schön…2008, S. 103, Abb. 5

(91) Florentiner Kabinett, Schloss Favorite. Foto: Joachim Feist, in: Hubert Krins: Barock in Süddeutschland. Stuttgart 2001, S. 51

(92) Pietra-Dura-Stillleben, Florentiner Kabinett. Foto: Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg, Archiv, in: Extra schön…2008, S. 140.

(93) Prunktisch mit Pietra-Dura-Dekoration, um 1720, Florentiner Kabinett. Foto, in: Stangl 2008, S. 53

(94) Wilhelmine von Bayreuth als Pilgerin, Antoine Pesne (1683–1757), um 1750, Neues Palais, Potsdam, Foto: BVSSGS, in: Krückmann, Peter O./ Erichsen, Johannes/ Grübl, Kurt: Die Eremitage in Bayreuth. Amtl. Führer, München, 2011, S. 86

(95) Das Alte Schloss der Eremitage, Bayreuth. Foto: Monheim, in: Hansmann 2000

(96) Hofgartenplan und Legende der Eremitage in Bayreuth. Reproduktion: BVSSGS, in: Erich Bachmann: Eremitage zu Bayreuth. München 1963, U1

(97) Grundriss des Alten Schlosses der Eremitage mit Legende, BVSSGS, in: Bachmann 1963, S. 19

(98) Grottenbau, erster Raum im Eremitage-Schloss, Foto: Marton, in: Merten 1995, S. 451

(99) Innenhof der Eremitage. Foto: Marton, in: Hansmann 2000

(100) Das Antichambre im Appartement der Markgräfin Wilhelmine, Eremitage, Bayreuth, Foto: BVSSGS, in: Krückmann/ u.a, 2011, S. 68

(101) „Römerinnen bewahren eine Stadt vor der Plünderung“, Deckenfresko im Vorzimmer, Appartement der Markgräfin, Eremitage, Wilhelm Ernst Wunder (1713–1787). Foto: BVSSGS, in: Krückmann/ u.a, 2011, S. 71

(102) Audienzzimmer der Markgräfin Wilhelmine. Eremitage, Foto: BVSSGS, in: Krückmann/ u.a, 2011, S. 72

(103) Geschnitztes Rokoko-Kamindekor im Audienzzimmer der Markgräfin, Eremitage. Foto: BVSSGS, in: Krückmann/ u.a, 2011, S. 73

(104) „König Leonidas II, Chilonis und Kleombrotos“, Deckenfresko, 1740, Stefano Torelli (1712–1784), Audienzzimmer der Markgräfin Wilhelmine, Eremitage. Foto: BVSSGS, in: Krückmann/ u.a, 2011, S. 74f.

(105) Japanisches Kabinett, Appartement der Markgräfin, Eremitage. Foto: BVSSGS, in: Wiese 2005, S. 71

(106) Wilhelmine von Bayreuth als japanische Kaiserin, Detail der japanischen Deckendekoration, um 1739, Daldini Bossi (1727–1792), Eremitage. Foto: BVSSGS, in: Krückmann/ u.a, 2011, S. 80f.

(107) Musikzimmer mit Stuck-Dekor von Daldini Bossi (1727–1792) 1740, Eremitage. Foto: Feist, in: H. Krins 2001, S. 140.

(108) Deckenmalerei im Chinesischen Spiegelkabinett, um 1750, Adam Rudolph Albini (1719–1797), Eremitage. Foto: Barbara und René Stoeltie, in: Sigrid Sangl: Einblicke. Deutsche Interieurs aus fünf Jahrhunderten. Berlin 2000, S. 41.

(109) Menagerie und Bassin mit Skulpturen von Johann Gabriel Räntz und Johann Schnegg, Eremitage. Foto: Marton, in: Merten 1995, S. 454.

(110) Menagerie, Neues Schloss der Eremitage, Stich, um 1755, Johann Thomas Köppel (geb. 1711), Foto: Landesbildstelle Bayreuth, in: Erich Bachmann: Neues Schloss Bayreuth. Amtl. Führer, München, 1957, Abb. 16, (o.S.)

(111) Neues Schloss Bayreuth, Grundriss von Dipl. Ing. Günter Schelling, in: Bachmann 1957, (o.S.).

(112) Die Markgräfin Wilhelmine als ostasiatische Fürstin, Detail der Deckendekoration im Spiegelscherbenkabinett, Jean Baptiste Pedrozzi (1710–1778), Neues Schloss Bayreuth. Foto: Feist, in: H. Krins 2001, S. 137

(113) Palmenzimmer, Entwurf der Markgräfin Wilhelmine. Neues Schloss Bayreuth. Foto: Stoeltie, in: Sangl 2000, S. 43

(114) Porträt der Kurfürstin Elisabeth Auguste von der Pfalz (1721–1794), um 1750, unbekannter Maler, in: Düsseldorf, Stadtmuseum, Kat.-Nr.I.4, Hrsg. Stadtmuseum. Düsseldorf 1996, Farbtafel 3, S. 82

(115) Plan von Schloss Benrath, Zeichnung von Annette Wahrmann, in: Nicolas de Pigage 1723 bis 1796. Ausst. Kat. Hrsg. Stadtmuseum Düsseldorf, 1996, S. 203, Abb. 19

(116) Zirkelbauten & künstlicher See der Schlossanlage in Benrath, Foto: Marton, in: Merten 1995, S. 275

(117) Schnitt durch Schloss Benrath, Bauzeichnung von Nicolas de Pigage (1723–1796), Kunstmuseum Düsseldorf, Grafische Sammlung, in: Inge Zacher: Schloss und Park Benrath, 1998 S. 23, Abb. 23

(118) Hauptportal von Schloss Benrath, Blick von Norden, Foto in: Ausst. Kat. Hrsg. Stadtmuseum Düsseldorf, 1996, Farbtafel 15, S. 92

(119) Südfassade Schloss Benrath, Stuckfigurengruppe mit der Jagdgöttin Diana im Zentrum von Peter Anton Verschaffelt (1710–1793). Foto in: Ausst. Kat. Hrsg. Stadtmuseum Düsseldorf, 1996, Farbtafel 14, S. 92

(120) Grundriss von Schloss Benrath, nach Georg Dehio, aus: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Nordrhein-Westfalen, (Reiss-Museum, Mannheim)/ Rheinischer Verein für Denkmalpflege & Landschaftsschutz (RVDL) in: Zacher 1998, S. 10, Abb. 11.

(121) Vestibül, Schloss Benrath. Foto: Landesbildstelle Rheinland, Düsseldorf, in: Wappenschmidt 1990, S. 168, Abb. 82

(122) Dekoration des Kuppelsaals, Darstellung von Diana & Aurora im Deckenfresko, Wilhelm Lambert Krahe (1712–1790), Foto: Walter Klein, Düsseldorf, in: Zacher 1998, S. 24, Abb. 24

(123) Westlicher Gartensaal des Kurfürsten, in: Ausst. Kat. Hrsg. Stadtmuseum Düsseldorf, 1996, Farbtafel 18, S. 94

(124) Östlicher Gartensaal der Kurfürstin Elisabeth Auguste. Foto: Marton, in: Merten 1995, S. 281

(125) Oktagonales Schlafzimmer im östlichen Appartement der Kurfürstin Elisabeth Auguste. Foto: Michael Jeiter, Merzenich, in: Zacher 1998, S. 22

(126) Schreibkabinett von Elisabeth Auguste, Schloss Benrath. Foto: Landesbildstelle Rheinland, Düsseldorf, in: Wappenschmidt 1990, S. 174, Abb. 86

(127) Oktagonales Schlafzimmer des Kurfürsten Carl Theodor im westlichen Appartement, vgl. Ausst. Kat. Hrsg. Stadtmuseum Düsseldorf, Düsseldorf 1996, Farbtafel 20, S. 96

(128) Parkettboden, Garderobe der Kurfürstin Elisabeth Auguste, Schloss Benrath, vgl. Ausst. Kat. Hrsg. Stadtmuseum Düsseldorf, 1996, S. 247, Abb. VIII.2

(129) Bad der Kurfürstin im Rokoko-Stil, Schloss Benrath. Foto: Landesbildstelle Rheinland, Düsseldorf, in: Wappenschmidt 1990, S. 174, Abb. 87

(130) Badezimmer des Kurfürsten, Schloss Benrath. Foto: Marton, in: Merten 1995, S. 282

(131) Schloss Charlottenburg, Südportal und Ehrenhof, Berlin, erbaut 1695–1713. Foto: Klaus Frahm, Berlin 1998, in: Sophie Charlotte und ihr Schloss… Ausst. Kat. Hrsg. Stiftung Preußischer Schlösser und Gärten Berlin-Bandenburg (SPSG), 1999, S. 43

(132) Hoffassade von Schloss Lietzenburg, ursprüngliches Gartenschloss von Königin Sophie Charlotte, Berlin, Entwurfszeichnung von Johann A. Nering (1695) oder Martin Grünberg (1698), Feder, Tusche, 48,2 x 71,8 cm, Stockholm, Nationalmuseum, [THC 1532], in: Bartoschek 1999, Katalog IV, S. 278.

(133) Sophie Charlotte, Öl/ Lw, um 1685, Nöel III Jouvenet (1650–1698), Foto: SPSG, Potsdam, Fotothek, in: Sophie Charlotte und ihr Schloss,1999, Kat. Nr. I.2, S. 58

(134) Grundriss vom Erdgeschoss des bis 1713 errichteten Schlosses Charlottenburg, nach 1710, Johann Friedrich Eosander. Reproduktion: Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, Herbert Boswank, Dresden, in: Bartoschek 1999, Kat. IV, S. 303

(135) Ovaler Saal, Obergeschoss, Schloss Charlottenburg, Foto: J. Anders; Mauritius; Ullstein; Fotostudio Bartsch (Berlin); B. Cloet (Ghent); Hirmer (München), vgl. Winfried Baer und Ilse Baer: Schloss Charlottenburg, Band der Reihe „Museen, Schlösser und Denkmäler in Deutschland“, hrsg. von Musées et Monuments de France, Thomas W. Gaehtgens, [Belgien] 1995, S. 22

(136) Unteres Vestibül, Erdgeschoss, Charlottenburg. Foto: Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, in: Katalog, Kühn 1955, Abb. 4.

(137) „Rotes Tressenzimmer“, Wohnraum von Friedrich I, Raum 100, EG, Charlottenburg. Foto: Potsdam, SPSG, Fotothek, in: Sophie Charlotte und ihr Schloss, 1999, S. 167.

(138) Westliche Vorkammer. Appartement von Sophie Charlotte, EG, Charlottenburg, Foto: SPSG, in: Bartoschek 1999, Kat. IV, S. 308.

(139) Audienzgemach, um 1695–1699, weiß-bunt lackiertes Kiefernholzcembalo, um 1700 bemalt von Gerard Dagly (1660–1715), Supraporte- Nachbildung und Gobelin aus dem 19. Jahrhundert. Appartement von Sophie Charlotte, EG, Charlottenburg, Foto: Musées et Monuments de France, T. W. Gaehtgens, in: Baer 1995, S. 11.

(140) Gläsernes Schlafzimmer mit französischem Perlschnurlüster, um 1700, [Raum 118], Appartement von Sophie Charlotte, EG, Charlottenburg, Foto: 1915, Messbildanstalt, Berlin, in: Baer 1995, S. 19

(141) Schlafzimmer der Königin, um 1700, [Raum 118], Blick nach Südwesten, EG, Charlottenburg, Foto: 1995, SPSG, in: Bartoschek 1999, S. 39

(142) „Merkur führt Psyche in die Versammlung der Götter“, Plafondgemälde und Bildfelder „en grisaille“ von Augustin d. Ä. (1649–1711) und Matthäus Terwesten (1670–1757), Foto um 1900: SPSG, In: Bartoschek 1999, S. 306

(143) Porzellankabinett, EG, Charlottenburg. Foto: Gerhard Murza, in: Jürgen Julier 1994, S. 29

(144) Weiß-bunt bemalter Schreibsekretär, Zweite Wohnung der Königin Sophie Charlotte, westlicher Erweiterungsbau Eosanders, Obergeschoss, Foto: Musées et Monuments de France, T. W. Gaehtgens, in: Baer 1995, S. 2

(145) Schlafzimmer von Sophie Charlotte, [Raum 111], Zweite Wohnung der Königin, OG, Charlottenburg, Foto: SPSG, in: Bartoschek 1999, S. 317

(146) Allegorie des Geruchsinns, Frans Muntsaert (1616–1650), Öl/ Lw, 1649, 154,8 x 138,3 cm, im intimen Schlafzimmer der Königin, Zweite Wohnung der Königin, Charlottenburg, Reproduktion: SPSG, [GK I 5470]

(147) Toilettenzimmer, um 1702, mit rot-gold bemaltem; um 1700 in Berlin hergestellten Lackschrank und rekonstruierter Wandbespannung aus rot-grünem Brokatell, Zweite Wohnung der Königin, OG, Charlottenburg, Foto: Musées et Monuments de France, T. W. Gaehtgens, in: Baer 1995, S. 21.

(148) Deckengemälde mit schwebenden Nymphen, wie Flora und Aurora, Toilettenzimmer, Zweite Wohnung der Königin. Foto: Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, in: Kühn 1955, Kat, Abb. 16.

(149) Grundriss mit dem Neuem Flügel von Schloss Charlottenburg und Legende. Reproduktion: Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, in: Kühn 1955

(150) Zitzzimmer, Winterkammern, Neuer östlicher Flügel, OG, Charlottenburg, Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, in: Kühn 1955, Kat. Abb. 117

(151) Schlafzimmer, Winterkammern, Neuer östlicher Flügel, OG, Charlottenburg, Verwaltung d. Staatl. Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, in: Kühn 1955, Kat. Abb. 116

(152) Porträt der Königin Luise, 1802, Öl/ Lw, Josef Grassi (1758–1838). Foto: Musées et Monuments de France, T. W. Gaehtgens, in: Baer 1995, S. 84

(153) Schlafzimmer der Königin Luise, mit Bett aus Birnbaum. Foto: G. Murza, in: J. Julier 1994, S. 39

(154) Erster Entwurf für das Schlafzimmer der Königin Luise, Aquarell, 1809; Karl Friedrich Schinkel, Charlottenburg, Foto: Musées et Monuments de France, T. W. Gaehtgens, in: Baer 1995, S. 85

(155) Schloss Pfaueninsel, auf der Pfaueninsel in der Havel, Parkburg im Stil einer Burgruine, Blick von Süden, Foto: Murza, in: Julier 1994, S. 72

(156) Friedrich Wilhelm III. und Luise von Mecklenburg-Strelitz im Park von Charlottenburg, Friedrich Georg Weitsch (1758–1828), Schloss Pfaueninsel. Reproduktion: Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, in: Kühn 1955, Abb. 59, S. 90.

(157) Empfangsraum mit Biedermeier-Interieur im Erdgeschoss Schloss Pfaueninsel. Foto: Stoeltie, in: Sangl 2000, S. 67.

(158) Teezimmer mit klassizistischer Ausstattung und Mahagonimöbeln von Johann Ephraim Eben (1748–1805), Raumgestaltung nach 1795, EG, Schloss Pfaueninsel, Foto: Murza, in: Julier 1994, S. 73.

(159) Otaheitisches Kabinett, 1795, Peter Ludwig Burnat (1762–1817), mit illusionistischen Landschaftsmalereien von Peter Ludwig Ludge (1759–1831), EG, Schloss Pfaueninsel, Foto: SPSG, Berlin, in: Wiese 2005, S. 143.

(160) Frühklassizistischer Festsaal mit Biedermeier-Interieur, 1795, Obergeschoss, Schloss Pfaueninsel. Foto: Murza, in: Julier 1994, S. 74

(161) Schlafzimmer der Königin Luise mit Tapetenware aus Berlin und einer Ausstattung im biedermeierlichen Stil, OG, Schloss Pfaueninsel. Foto: Stoeltie, in: Sangl 2000, S. 67

(162) Porträt der Herzogin Anna Amalie von Braunschweig-Wolfenbüttel, Herzogin von Sachsen-Weimar (1739–1807), vor ihrem Londoner Hammerklavier im Musikzimmer von Schloss Tiefurt, Öl/ Lw, 1769, Johann Ernst Heintz (1731–1794). Digitalisierte Version unter WIKIMEDIA COMMONS „https://www.Weimar_Anna_Amalia_Bibliothek@Anna_Amalie_von_Sachsen-Weimar“, (abgerufen am 0.7.04.2020).

(163) Schloss Tiefurt, vormals „Villa“ der Herzogin von Sachsen-Weimar in Tiefurt. Foto: Klassik Stiftung Weimar, unter: „https://www.klassik-stiftung.de/schloss-und-park-tiefurt/“, (abgerufen am 0.7.04.2020)

(164) Speisezimmer der Herzogin, klassizistische Ausstattung mit Birnbaumholz-Möbeln. Obergeschoss, Schloss Tiefurt. Foto: Klaus G. Beyer, in: Friedrich Menzel: Schloss Tiefurt. Hrsg. von Weimarer Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten. Weimar, 1978, [o.S.]

(165) Konsoltisch mit Kühl-Funktion, Speisezimmer der Herzogin, OG, Schloss Tiefurt. Foto: Beyer, in: Menzel 1978, ebd. [o.S.]

(166) Biedermeierliches Kaminzimmer mit Birnbaumholz-Möbeln. OG, Schloss Tiefurt. Foto: Beyer, in: Menzel 1978, ebd. [o.S.]

(167) Musikzimmer mit Porträt der Herzogin über dem Hammerklavier, hergestellt 1783 in London von Gabriel Buntebart (gest. um 1787), OG, Schloss Tiefurt. Foto: Beyer, in: Menzel 1978, ebd. [o.S.]

(168) Musentempel im klassizistischen Stil, Schlosspark, Tiefurt. Foto: Beyer, in: Menzel 1978, ebd. [o.S.]

(169) „Göchhausenzimmer“, Kammer der Ersten Hofdame der Herzogin, OG, Schloss Tiefurt. Foto: Beyer, in: Menzel 1978, ebd. [o.S.]

(170) „Goethezimmer“ mit authentischer Einrichtung der Herzogin, Bezeichnung seit 1828, OG, Schloss Tiefurt. Foto: Stoeltie, in: Sangl 2000, S. 106.

(171) Mahagoni-Möbel im Goethezimmer, u.a. ein Schreibsekretär des Weimarer Hofschreiners Kronrath, OG, Schloss Tiefurt. Foto: Stoeltie, in: Sangl 2000, S. 107.

(172) Flechtmöbel, hergestellt in Deutschland oder Italien, deutsche Fayencevase und chinesische Teller der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Porzellankabinett, OG, Schloss Tiefurt. Foto: Beyer, in: Menzel 1978, (o.S.).

(173) Schloss Hohenschwangau, Schwangau, Bayern. Ansicht der südlichen Fassade, Foto: Achim Bunz, in: Merten 1995, S. 519.

(174) Grundriss von Schloss Hohenschwangau, Erdgeschoss. Reproduktion: Wittelsbacher Ausgleichfonds, Georg Baumgartner in: G. Baumgartner: Schloss Hohenschwangau. Eine Untersuchung zum Schlossbau der Romantik, München 1987, Abb. 22.

(175) Grundriss der ersten Etage, Wohnung der Marie von Preußen, Schloss Hohenschwangau. Reproduktion: Wittelsbacher Ausgleichfonds, Georg Baumgartner, in: Baumgartner 1987, Abb. 23.

(176) „Abschied von Lohengrin“, „Schwanritter“, Wandgemälde im Schwanenrittersaal, 1835, Lorenzo Quaglio. Reproduktion: Marton, in: Baumgartner 1987, Abb. 30.

(177) „Türkisches Zimmer“, Schlafzimmer von Kronprinzessin Marie von Preußen (1825–1889), der späteren Königin von Bayern, Wohnung der Königin, erste Etage, Schloss Hohenschwangau. Blick nach Südosten, Foto: Georg Baumgartner, in: Baumgartner 1987, Abb. 37.

(178) Erker im „Berthazimmer“, Wohnung der Königin Marie, erste Etage, Schloss Hohenschwangau. Foto: Georg Baumgartner, in: Baumgartner 1987, Abb. 46.

(179) „Pipin und Bertha ziehen mit Karln zum Burgsitz nach Freising“, Sage von der Geburt Karls des Großen, Wandgemälde, „Berthazimmer“, erste Etage, Schloss Hohenschwangau. Reproduktion: Baumgartner 1987, Abb. 43.

(180) „Berthazimmer“, Zimmerbild, Aquarell um 1840, Sammlung Elisabeth Ludovice, Plankammer, SPSG. Reproduktion: SPSG, Potsdam, in: Arnold-Becker 2011, Abb. 17, S. 27.

(181) „Burgfrauenzimmer“, Wohnung der Königin, erste Etage, Schloss Hohenschwangau. in: Arnold-Becker 2011, U3

(182) Erker im „Burgfrauenzimmer“. Wohnung der Königin, Foto: Baumgartner 1987, Abb. 49.

(183) „Burgfrauenzimmer“, Aquarell um 1840, Sammlung Elisabeth Ludovice, Plankammer, SPSG. Reproduktion: SPSG, Potsdam, in: Arnold-Becker 2011, Abb. 87, S. 94.

(184) „Ritterlebenzimmer“, Aquarell um 1840, Sammlung Elisabeth Ludovice, Plankammer, SPSG. Reproduktion: SPSG, Potsdam, in: Arnold-Becker 2011, Abb. 67, S. 81.

(185) Grundriss von Schloss Hohenschwangau, zweite Etage, Wohnung von König Maximilian II. von Bayern, Schloss Hohenschwangau. Reproduktion: Baumgartner 1987, Abb. 24.

(186) Rittertafel im Heldensaal, zweite Etage, Wohnung von König Maximilian II. von Bayern, Schloss Hohenschwangau. Foto: Marton, in: Merten 1995, S. 521.

(187) „Tassozimmer“, Wandmalereien illustrieren „Armada und Rinaldo“, eine Erzählung von Torquato Tasso (1544–1595), gemalt von Franz Xaver Glink (1795–1873), Schlafgemach von König Maximilian II, zweite Etage, Foto: A. Bunz, in: Merten 1995, S. 523.

(188) „Personifikation der Nacht und ihrer Kinder, (Schlaf und Tod)“, Deckengemälde im „Tassozimmer“, gemalt von F. X. Glink. Detailaufnahme: Baumgartner 1987, Abb. 54.

(189) Felsenbad am Aufgang zu Schloss Hohenschwangau. Foto: J. T. Afzal, Mai 2012.

(190) Schloss Stolzenfels, Koblenz, Ostfassaden der Höhenburg am Rhein. Foto: Marton, in: Merten 1995, S. 307.

(191) Nordöstliches Brückentor der Rheinburg, mit Wärterhaus, Schloss Stolzenfels, Koblenz. Foto: Anne Christine Martin/ Stefan Feldhoff, in: Birgit Gropp: Burgen und Schlösser am Rhein. 2006, S. 129.

(192) Äußeres Portal an der Nordseite der Burg, Koblenz. Foto: Martin/ Feldhoff, in: Gropp 2006, S. 126.

(193) Innerer Burghof von Schloss Stolzenfels, Koblenz. Foto: Martin/ Feldhoff, in: Gropp 2006, S. 130.

(194) Schlafzimmer vom preußischen Königspaar, Friedrich Wilhelm IV. (1795–1861) und Elisabeth Ludovika von Bayern (1801–1873), Obergeschoss, Schloss Stolzenfels. Foto: Generaldirektion Kulturelles Erbe Rheinland-Pfalz (GDKE RLP), Jennifer Wallburger, in: Pecht 2011, S. 12.

(195) Runde Glasscheiben mit den Wappen von der englischen Königin Viktoria (1819–1901) und ihrem Prinzgemahl Albert von Sachsen-Coburg (1840–1861), Memorabilien der „Royals“ im Zuge ihrer Rheinreise im Jahre 1845, als Fensterelemente im Schlafzimmer, erste Etage, Schloss Stolzenfels. Foto: GDKE, Sigmar Fitting, in: Pecht 2011, S. 13.

(196) Barock-Kabinettschrank aus dem 17. Jahrhundert, Schlafzimmer, Stolzenfels. Foto: GDKE Fotoarchiv, Verlag Gebrüder Metz, in: Pecht 2011, S. 14.

(197) Wohnsalon der Königin, Blickrichtung nach Südwesten, Schloss Stolzenfels. Foto: GDKE, S. Fitting, in: Pecht 2011, S. 15.

(198) Porträt der Königin Elisabeth Ludovika (1801–1873) im Salon der Königin, Öl/ Lw, Joseph Karl Stieler (1781–1858). Foto: GDKE RLP, S. Fitting, in: Pecht 2011, S. 16.

(199) Triptychon von Kaspar Benedikt Beckenkamp (1747–1828), nach dem Kölner Dombild von Stefan Lochner, Wohnsalon der Königin, Schloss Stolzenfels. Foto: GDKE RLP, Jürgen Hocker, in: Pecht 2011, S. 17.

(200) Wohnsalon der Königin, Blickrichtung nach Nordosten, Schloss Stolzenfels Foto: Martin/ Feldhoff, in: Gropp 2006, S. 132.

(201) Episoden aus dem Leben Johannes Gutenbergs. Öl/ Lw, Friedrich Wilhelm Herbig (1787–1861), Schreibkabinett der Königin, Schloss Stolzenfels. Foto: GDKE RLP, J. Hocker, in: Pecht 2011, S. 18.

(202) Erkerzimmer im „Elisenturm“, Schloss Stolzenfels. Foto: GDKE, Verlag Gebrüder Metz, Thübingen, in: Pecht 2011, S. 19.

(203) Großer Rittersaal, Aquarell, 40er Jahre des 19. Jahrhunderts, Caspar Scheuren (1810–1887). Reproduktion: Burgen, Schlösser, Altertümer Rheinland-Pfalz (BSA), in: Wiese 2005, S. 190.

(204) Großer Rittersaal, Erdgeschoss, Schloss Stolzenfels. Foto: GDKE RLP, S. Fitting, in: Pecht 2011, S. 21.

(205) Kleiner Rittersaal mit Gemälden von Hermann Stilke, 1841, EG, Schloss Stolzenfels, Foto: Marton, in: Merten 1995, S. 311.

(206) Pergola-Garten, gestaltet von Peter Joseph Lenné (1789–1866), Schloss Stolzenfels. Foto: GDKE RLP, Ulrich Pfeuffer, in: Pecht 2011, S. 27.

(207) Rheinterrasse von Schloss Stolzenfels, Koblenz. Foto: GDKE, Pfeuffer, in: Pecht 2011, S. 29.

(208) Sommerhalle im „bayerisch-italienischen“ Stil, Schloss Stolzenfels. Foto: GDKE RLP, Wallburger, in: Pecht 2011, S. 28

(209) Napoleonmuseum, Schlossgut Arenenberg, Salenstein, Schweiz. Situationsplan, kolorierte Federzeichnung von U. Gentsch, [StATG 2413] 1907, Reproduktion: Bildarchiv Napoleonmuseum Arenenberg, in: Dominik Gügel/ Christina Egli (Hg): Menschen im Schloss. Lebenswelt um 1900 auf dem kaiserlichen Gut Arenenberg. Frauenfeld 2006, S. 197

(210) Schloss Arenenberg, Aquarell, Nikolas Hug (1771–1852), um 1820. Reproduktion: Bildarchiv Napoleonmuseum Arenenberg, in: Pierre Grellet/ Dominik Gügel: Königin Hortense auf Arenenberg. Frauenfeld 2001, S. 121.

(211) Selbstporträt von Hortense de Beauharnais (1783–1837), 1801. in: Jakob Hugentobler: Napoleonmuseum Arenenberg. Führer durch das Schloss. 9. Aufl.– Frauenfeld 1993, o. S.

(212) Grundriss von Schloss Arenenberg, Napoleonmuseum. Reproduktion: Hugentobler 1993, o. S.

(213) „Pleyel-Tafelklavier“ von Hortense, Nussbaum und Ahorn nach 1834. Foto: Christina Egli (2006), S 128.

(214) Salon der Königin Hortense, Holzschnitt von J. Hussenot aus Mansfeld. Reproduktion: Schloss Arenenberg, Bibliothek, [Albert: Napoleon III. Paris 1860], in: Gügel/ Egli 2006, S. 128.

(215) Porträt von Hortense de Beauharnais, Öl/ Lw, 1832, Félix Cottreau (1799–1852), Schloss Arenenberg, Reproduktion: Napoleonmuseum Schloss Arenenberg, Bildarchiv, in: Grellet/ Gügel 2001 (Hg): S. 216.

(216) Porträt von Louis Napoleon Bonaparte (1808–1873), aka Napoleon III, Öl/ Lw, Félix Cottreau, 1832, Schloss Arenenberg, Reproduktion: Napoleonmuseum Schloss Arenenberg, Bildarchiv, Hugentobler, in: Hugentobler 1993, o. S.

(217) „Seesalon“ mit Wanddekoration im pseudo-pompejanischen Stil, Foto: Bildarchiv Napoleonmuseum Arenenberg, in: Gügel 2005, (Bodensee Magazin Spezial), S. 24.

(218) Ebenholz-Schmuckschrank der Kaiserin Eugénie mit Intarsien aus Lapislazuli, um 1870. Foto: Hans P. Hauff, in: Gügel/ Egli 2006, S. 166.

(219) Vergoldete Bronzefigur der Jagdgöttin Diana, Detail eines Uhrenaufsatzes. Foto: Napoleonmuseum Schloss Arenenberg, Bildarchiv, in: Gügel, Bodensee Magazin Spezial, 2005, S. 23.

(220) Bibliothek, Vorhänge aus Wolldamast, um 1800. Foto: (2005) Hauff, in: Gügel/ Egli 2006, S. 153.

(221) Speisezimmer, Papiertapete mit Zeltdekor, 1835, (rekonstruiert 1855 und 1983). Foto: Hauff, in: Gügel/ Egli 2006, S. 126.

(222) Zimmer von Hortense de Beauharnais mit geblümter Damasttapete und zeltartig bemalter Deckendekoration,1835/ 1855 (rekonstruiert 2005), Obergeschoss, Schloss Arenenberg. Foto: Hauff, in: Gügel/ Egli 2006, S. 132.

(223) Schlafzimmer von Kaiserin Eugénie, OG, Schloss Arenenberg. Foto: Schloss Arenenberg, Bildarchiv, Gügel, in: Marcus Schwier: Interieurs. 2011, S. 76.

(224) Nipptischchen aus Eisen mit Majolika, um 1860. Foto: Hauff, in: Gügel/ Egli 2006, S. 165.

(225) Salon der Kaiserin Eugénie. Foto: Napoleonmuseum Schloss Arenenberg, Bildarchiv, in: Gügel, Bodensee Magazin Spezial, 2005, S. 30.

(226) Porträt von Eugénie de Montijo (1826–1920), Gemahlin von Kaiser Napoleon III, Franz Xaver Winterhalter (1805–1873), 1861, Reproduktion: Napoleonmuseum Schloss Arenenberg, Bildarchiv, Hugentobler, in: Hugentobler 1993, o. S.

(227) Bibliothek von St. Leu, Aquarell von Auguste Garneray (1785–1824), 1810, Standort Bibliothek, Schloss Arenenberg. Reproduktion (aus Hortense de: Beauharnais: Mémoires, Paris 1928), in: Gügel/ Egli 2006, S. 163.

(228) Empire-Damenschreibtisch, Mahagoni und Messingbeschläge, um 1800, Schloss Arenenberg. Foto: Hauff, in: Gügel/ Egli 2006, S. 137.

(229) Die ursprüngliche Eremitage von Hortense de Beauharnais im Schlosspark, Kupferstich,1858. Reproduktion: Napoleonmuseum Schloss Arenenberg, Bildarchiv, in: Gügel 2005, (Bodensee Magazin Spezial), S. 44.

(230) Villa Hermes, erster Entwurf des kaiserlichen Jagdschlosses, Karl von Hasenauer (1833–1894),1881. Reproduktion: Schlossarchiv Schönbrunn, Wien, in: Trenkler 1993, S. 30.

(231) Gartenfront der Hermesvilla, dem „Feenschloss“ der Elisabeth von Österreich im einstigen kaiserlich-königlichen Tiergarten in Lainz, mit der

namensgebenden „Hermes-Skulptur“ von Ernst Herter (1846–1907),1885. Foto: Wien Museum (vormals Historisches Museum Wien, HM), in: Susanne Walther 1999, S. 20, Abb. 5.

(232) Doppelporträt des österreichischen Kaiserpaares beim Reiten im Lainzer Tiergarten, Lithographie, um 1855, Edouard Kaiser (1820–1895). Reproduktion: Wien Museum (vormals HM, Inv.Nr.91.037), in: Walther 1999, S. 36, Abb. 21.

(233) Das Achilleion, der Palast der Kaiserin Elisabeth auf der griechischen Insel Korfu. Historisches Foto, vor 1900: Wien, Archiv, in: Walter Krause/ Renate Wagner- Rieger (Hg), 1975, S. 239, Abb. 27.

(234) Heinrich-Heine-Tempel, im Schlosspark des korfiotischen Palastes der Kaiserin, Aquarell, 1893, Angelos Gialliná (1857–1939). Reproduktion: Wien Museum (vormals HM, Inv.Nr.77.629/4), in: Walther 1999, S. 27, Abb. 16.

(235) Porträt von Kaiserin Elisabeth, 1899, Öl/ Lw, Leopold Horowitz (1837–1917). Reproduktion: Österreichische Nationalbibliothek, Bild-Archiv und Porträt-Sammlung, V. Angerer, Wien, in: Walther 1999, S. 39, Abb. 30.

(236) „Fee Peri“, Marmor, um 1872, Charles Francis Fuller (1830–1875), seit 1898 im Vestibül der Hermesvilla. Foto: Wien, Hermesvilla [A 392]. in: Walther 1999, S. 29, Abb. 19.

(237) „Tilgnersaal“, Sala Terrena, mit bezeichnendem Deckenstuckrelief von Viktor Tilgner (1844–1896), das die Göttin der Morgenröte Aurora und den Wagen des Sommers darstellt. Hermesvilla. Foto: Wien Museum (vormals HM), in: Walther 1999, S. 21, Abb. 6.

(238) Empfangssaal und „Turnzimmer“ der Kaiserin mit Wandmalereien im pseudo-pompejanischen Stil, Hermesvilla. Foto: Wien Museum (vormals HM), in: Walther 1999, S. 21, Abb. 7.

(239) Schlafzimmer von Kaiserin Elisabeth in der Lainzer Villa, mit authentischem „Reisebett“ der Maria Theresia von Österreich. Foto: Wien Museum (vormals HM), in: Walther 1999, S. 23, Abb. 11.

(240) Entwurf für das Schlafzimmer der Kaiserin Elisabeth, Öl/ Lw, 1882, Hans Makart (1840–1884). Wien, Österreichische Galerie Belvedere, Inv.Nr. 2.609. in: Walther 1999, S. 22, Abb. 9.

(241) „Titania und der Esel“, die Feenkönigin und der Zwergenkönig Oberon als Esel, inspiriert von der heiteren Komödie „Ein Sommernachtstraum“, „A Midsummer

Night‘s Dream“ (1595/ 96), von William Shakespeare, Öl/ Lw, 1884/ 85, Entwurf für das Schlafzimmer der Kaiserin von Rudolph Carl Huber (1839–1896). Reproduktion: Wien Museum (vormals HM, Inv.Nr. 71.501/ 2), in: Walther 1999, S. 24, Abb. 12.

(242) „Titania und der Esel“, zeitgenössische Kopie des Originals von R. C. Huber (Rekonstruktion von Ludmil Siskov), im Schlafzimmer der Kaiserin. Reproduktion: Wien Museum (vormals HM), in: Walther 1999, S. 25. Abb. 13.

(243) „Titania und Oberon“, Deckengemälde im Schlafzimmer der Kaiserin, um 1885, Hugo Charlemont, Hermesvilla. Reproduktion: Wien Museum (vormals HM), in: Walther 1999, S. 23, Abb. 10.

(244) Ungarische Bauernmöbel von Kaiserin Elisabeth, ehemalige Kammermeierei. Foto: Schlossarchiv Schönbrunn, in: Trenkler 1993, S. 37.

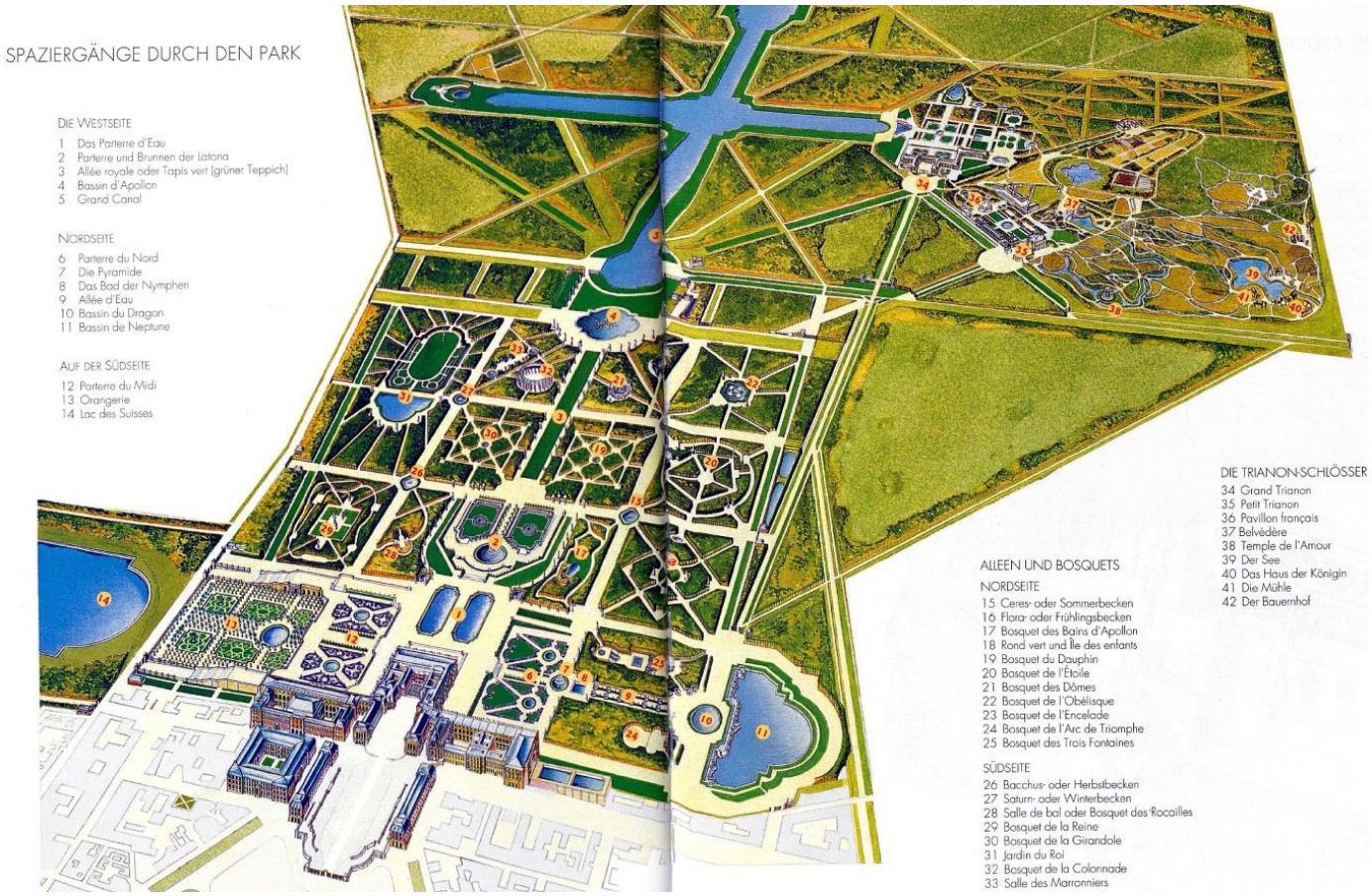
(245) Porzellanbuffet, Wandmalerei um 1720, Speisezimmer, Appartement der Markgräfin Sibylla Augusta, Schloss Favorite, Detailaufnahme: Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg, Bildarchiv Schloss Favorite, in: Extra schön…2008, S. 68.

Bildnachweis

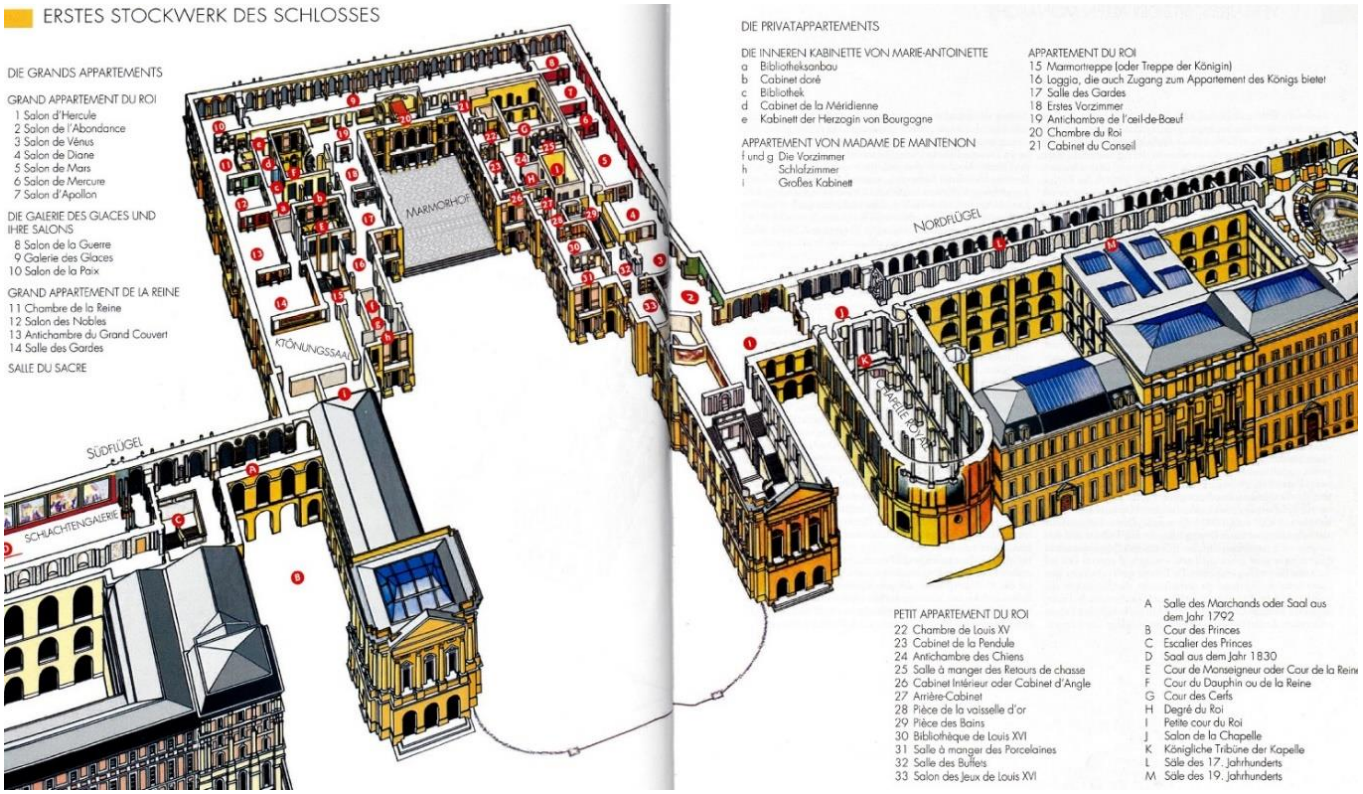
Réunion des musées nationaux (RMN): Abb. 14; Ph. Bernard: Abb. 5, 6, 8; Bréjat: Abb. 9, 12, 13; G. Blot: Abb. 10; Thierry Lebreton & Dominique Bissière: Abb. 11/ Schloss Versailles, Lebreton & Bissière: Abb. 1-3; Artlys & H. Bréjat: Abb. 4; Rosine Mazin: Abb. 7; Ch. Millet: Abb. 15/ Schlossarchiv Schönbrunn, Wien: Abb. 16, 18, 19, 21- 28, 30-32, 230, 244/ Sammlung Christiane Hörbiger, Wien, Foto: Fritz Simak: Abb. 20/ Meyer (Wien): Abb. 29/ Museen preußischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek (Berlin), Bildarchiv DuMont Buchverlag (Köln 1981): Abb. 17/ Thomas Biller & Georg U. Großmann/ Verlag Schnell & Steiner GmbH (Regensburg 2002): Abb. 33/ Hirmer Verlag (München): Abb. 34-37, 52, 56-58/ Ernst Hans Knost (München): Abb. 38, 59/ Rosenheimer Verlagshaus: Abb. 39-41, 44-49, 55/ Paolo Marton: Abb. 50, 53, 61, 68, 69, 82, 98, 109, 116, 124, 130, 176, 186, 190, 205/ Monheim: Abb. 51, 95, 99 (Köln, 2000)/ Staatliche Schlösser & Gärten Baden-Württemberg, Bildarchiv: Abb. 62, 63, 75, 85, 86, 89, 90, 92, 245 [Michael Imhof Verlag, Karlsruhe 2008]; Altan Cicek, mapsolutions GmbH: Abb. 70 (2010)/ Stadtanzeiger für Baden-Württemberg GmbH: Abb. 64, 66, 93/ Landesbildstelle Baden, Karlsruhe: Abb. 87, 88/ Landesbildstelle Rheinland, Düsseldorf: Abb.121, 126, 129/ Landesbildstelle Bayreuth: Abb. 110, 111/ LMZ, Stuttgart: Abb. 65, 71, 72, 74, 76, 77/ Kreisarchiv Rastatt, Casimir Katz Verlag: Abb. 67, 73, 78, 79, 80, 83, 84/ Universitätsverlag Winter GmbH, Heidelberg: Abb. 81/ Joachim Feist (Stuttgart): Abb. 91, 107, 112/ Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, Dresden/ Herbert Boswank: Abb. 134/ Wien Museum: Abb. 231, 232, 234, 237-239, 241-243/ BVSSGS, München: Abb. 42, 43, 54, 60, 94, 96, 97, 100-106/ SPSG, Berlin: Abb. 136, 138, 141, 142, 145, 146, 148-151, 156, 159; Klaus Frahm: Abb. 131 (1998)/ SPSG, Potsdam: Abb. 133, 137; Sammlung Elisabeth Ludovice: Abb. 180, 183, 184/ Musées et Monuments de France, Fondation Paribas, Thomas W. Gaehtgens, 1995: Abb. 135, 139, 144, 147, 152, 154/ GDKE RLP & Burgen, Schlösser, Altertümer (BSA), Koblenz: Abb. 203; Jennifer Wallburger: Abb. 194, 208; Sigmar Fitting: Abb. 195, 197, 198, 204; Jürgen Hocker: Abb. 199, 201; Ulrich Pfeuffer: Abb. 206, 207; Fotoarchiv, Verlag Gebrüder Metz: Abb. 196, 202/ Barbara & René Stoeltie: Abb. 108, 113, 157, 161, 170, 171/ Stadtmuseum, Düsseldorf: Abb. 114, 115, 118, 119, 123, 127, 128/ Kunstmuseum, Düsseldorf, Grafische Sammlung: Abb. 117/ Walter Klein (Düsseldorf): Abb. 122/ Michael Jeiter (Merzenich): Abb. 125/ RVDL, Georg Dehio: Abb. 120/ Nationalmuseum Stockholm: Abb. 132/ Achim Bunz: Abb. 173, 187/

Messbildanstalt, Berlin: Abb. 140/ Gerhard Murza: Abb. 143, 153, 155, 158, 160/ Klassik Stiftung Weimar: Abb. 163/ WIKIMEDIA COMMONS: Abb. 162/ Jennifer Afzal: Abb. 189 (2012)/ Nikolai Verlag, Anne Christine Martin & Stefan Feldhoff: Abb. 191-193, 200 [vgl. Birgit Gropp 2006]/ Klaus G. Beyer: Abb. 164-169, 172/ Wittelsbacher Ausgleichfonds, scaneg Verlag München, Georg Baumgartner (1987): Abb. 174, 175, 177-179, 182, 185, 188/ Alice Arnold-Becker: Abb. 181 (Stuttgart 2011)/ Archiv, Wien: Abb. 233/ Österreichische Nationalbibliothek, Bild-Archiv, V. Angerer, Wien: Abb. 235/ Villa Hermes, Wien: Abb. 236/ Österreichische Galerie Belvedere, Wien: Abb. 240/ Napoleonmuseum, Schloss & Park Arenenberg, Salenstein, Schweiz, Bildarchiv, Konrad Keller, Willy Hugentobler & Willi Müller (1993): Abb. 211, 212, 216, 226; Dominik Gügel: Abb. 209, 210, 214, 215, 217, 219, 223, 225, 227, 229 (2001–2011); Hans Peter Hauff: Abb. 218, 220, 221, 222, 224, 228; Christina Egli: Abb. 213 (2006)

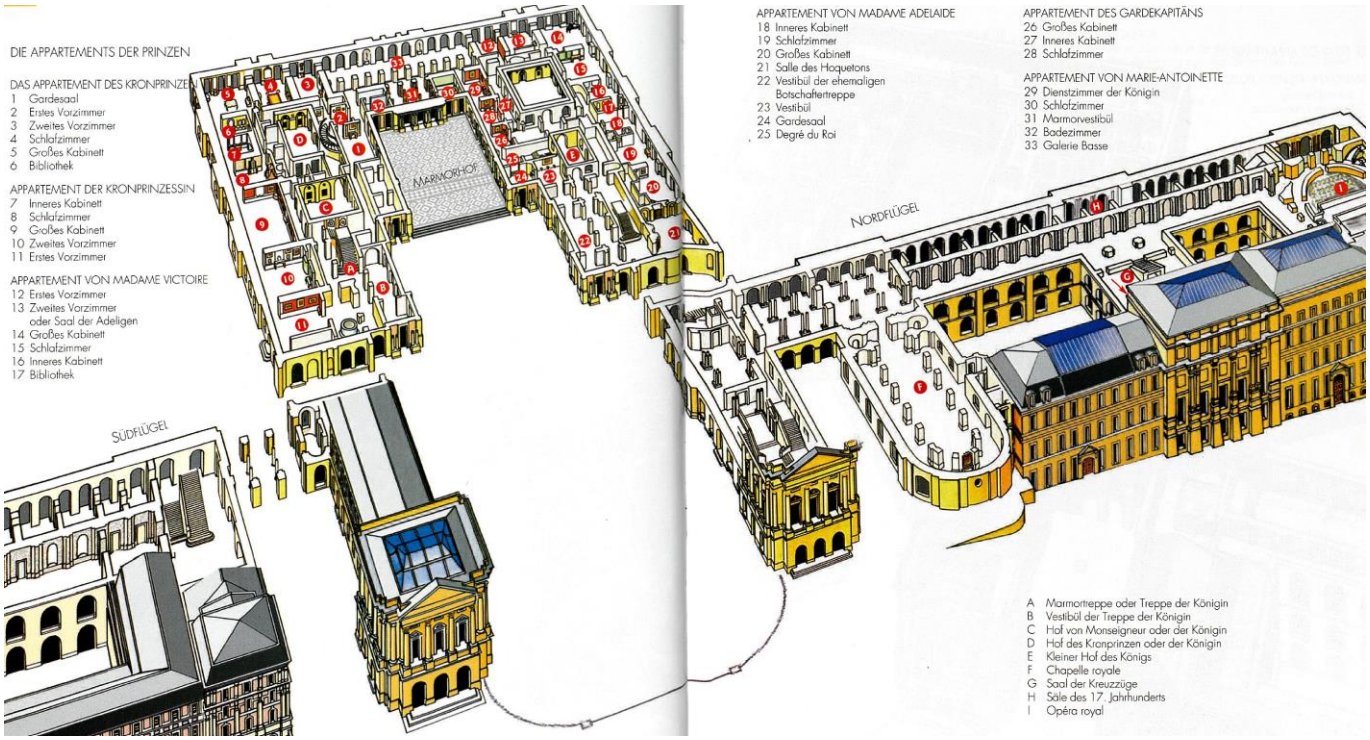
Die fotografischen Bildrechte liegen bei den Leihgebern der genannten Sammlungen sowie bei den Archiven der Autoren, aus denen die Vorlagen zu den Abbildungen stammen. Die Angaben zu Ort und Entstehungszeit wurden den Bildunterschriften und Bildnachweisen der angegebenen Literatur entnommen.



(1) Schloss Versailles, Plan der Schlossanlage mit Park & Bauten © Thierry Lebreton & Dominique Bissière, 20



(2) Schloss Versailles, Grundplan, Obergeschoss. © Lebreton/ Bissière, 2006



(3) Schloss Versailles, Plan der fürstlichen Appartements im Erdgeschoss, © Lebreton/ Bissière 2006

(4) Paradeschlafzimmer von König Ludwig XIV, OG, Schloss Versailles. © Artlys/ H. Bréjat, 2006

(5) „Salle des Gardes“, Gardesaal, OG, Schloss Versailles. © RMN

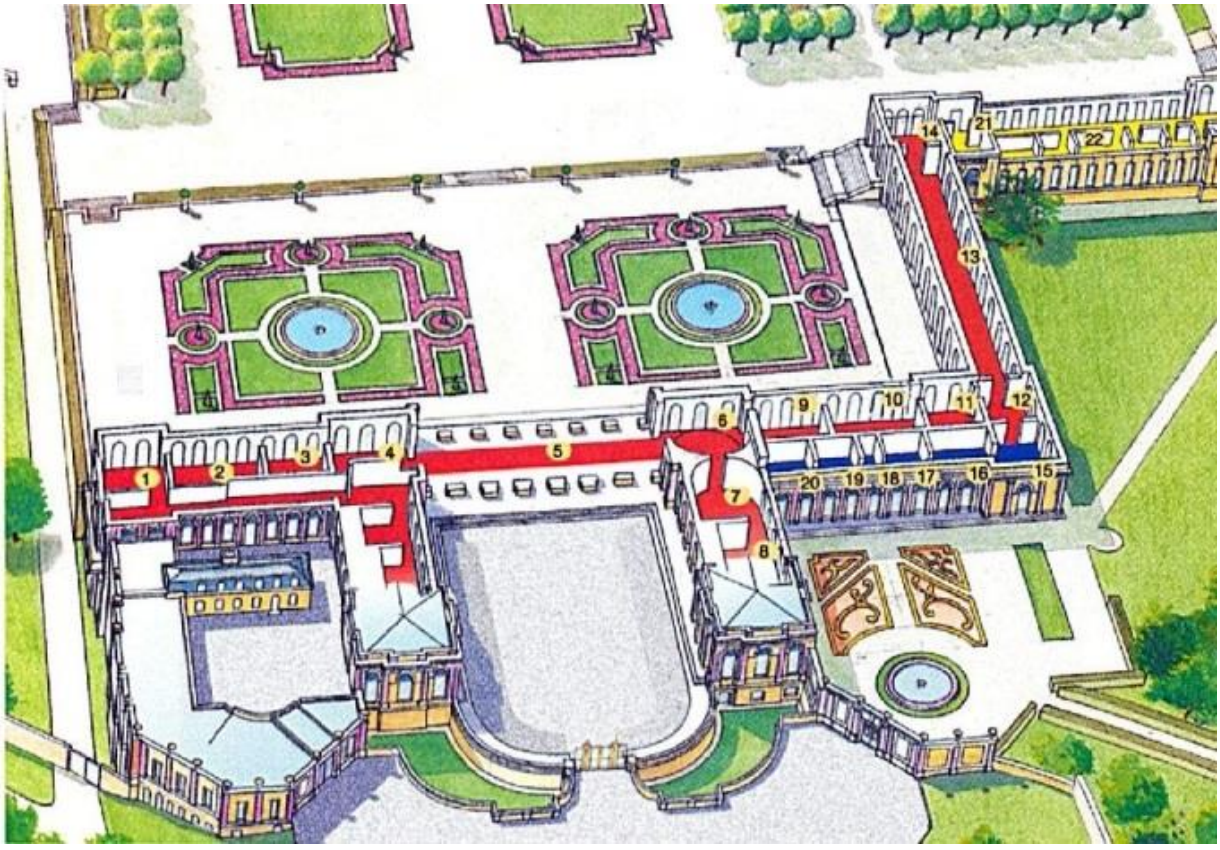
(6) „Salon des Nobles“, OG, Schloss Versailles. © RMN

(7) Paradeschlafzimmer der Königin. OG, Schloss Versailles. © Rosine Mazin

(8) Königin Marie Antoinette beim Harfenspiel in ihrem Schlafzimmer, Jean B. G. Dagoty. © RMN/ Ph. Bernard

(9) Salon des Friedens, OG, Schloss Versailles. © RMN/ Bréjat

(10) Marie Antoinette & ihre Kinder, Gemälde, Öl/ Lw, 1787, Elisabeth Vigée Lebrun. © RMN/ G. Blot

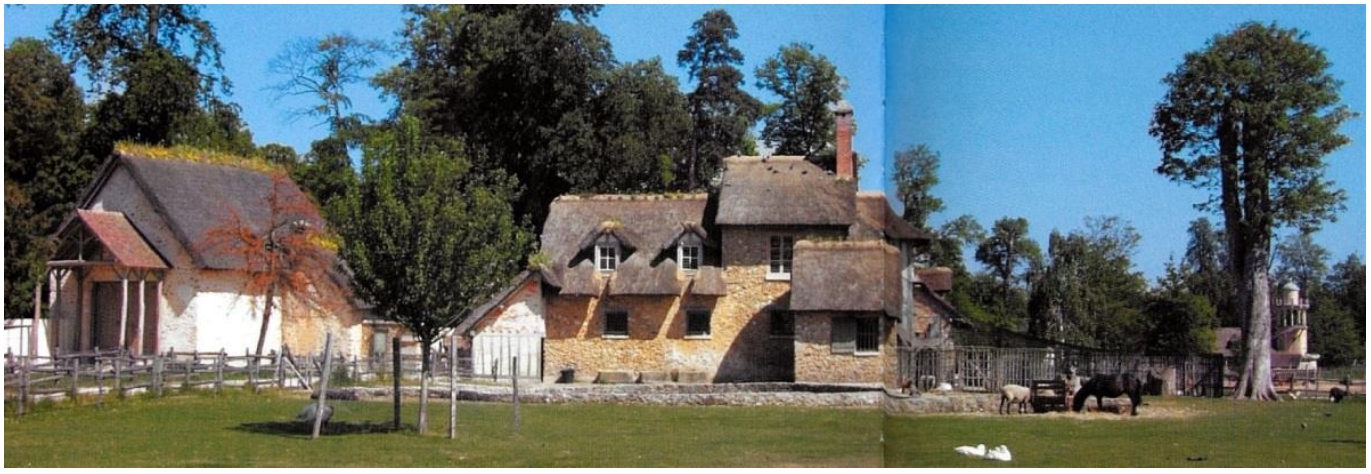


(11) Grand Trianon, Gartenschloss im Park von Schloss Versailles, Plan © Lebreton & Bissière

(12) Schlafzimmer der Königin Marie Amélie von Frankreich (1782–1866). © RMN/ Bréjat

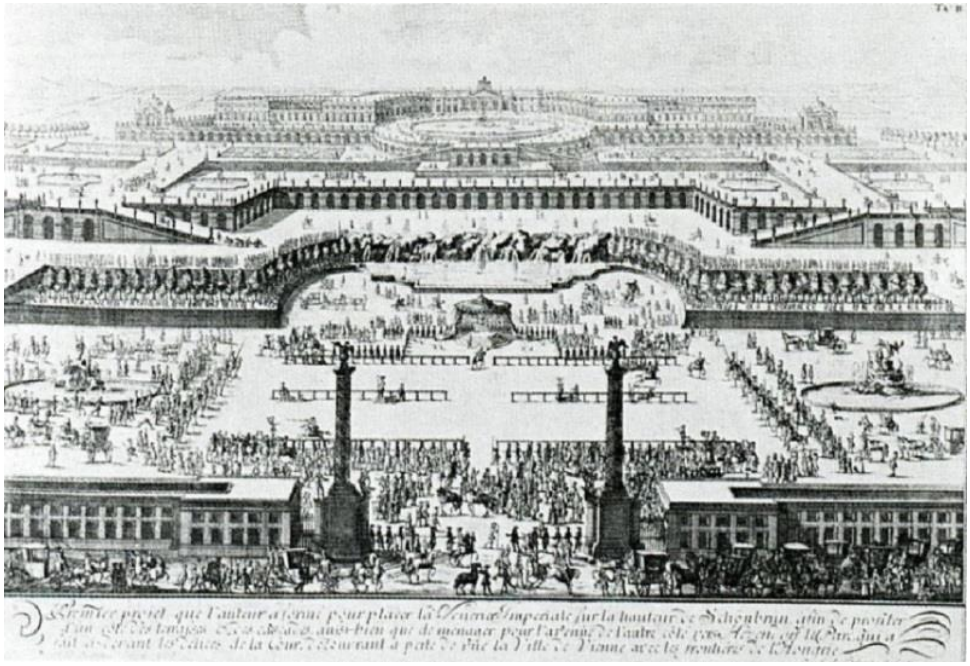
(13) Schlafzimmer der belgischen Königin Louise Marie d'Orléans,
mit „Bateau du lit" (Schiffsbett) von Kaiserin Joséphine. © RMN/ Bréjat

(14) Gesellschaftssalon von Königin Marie Antoinette, Petit Trianon. © RMN



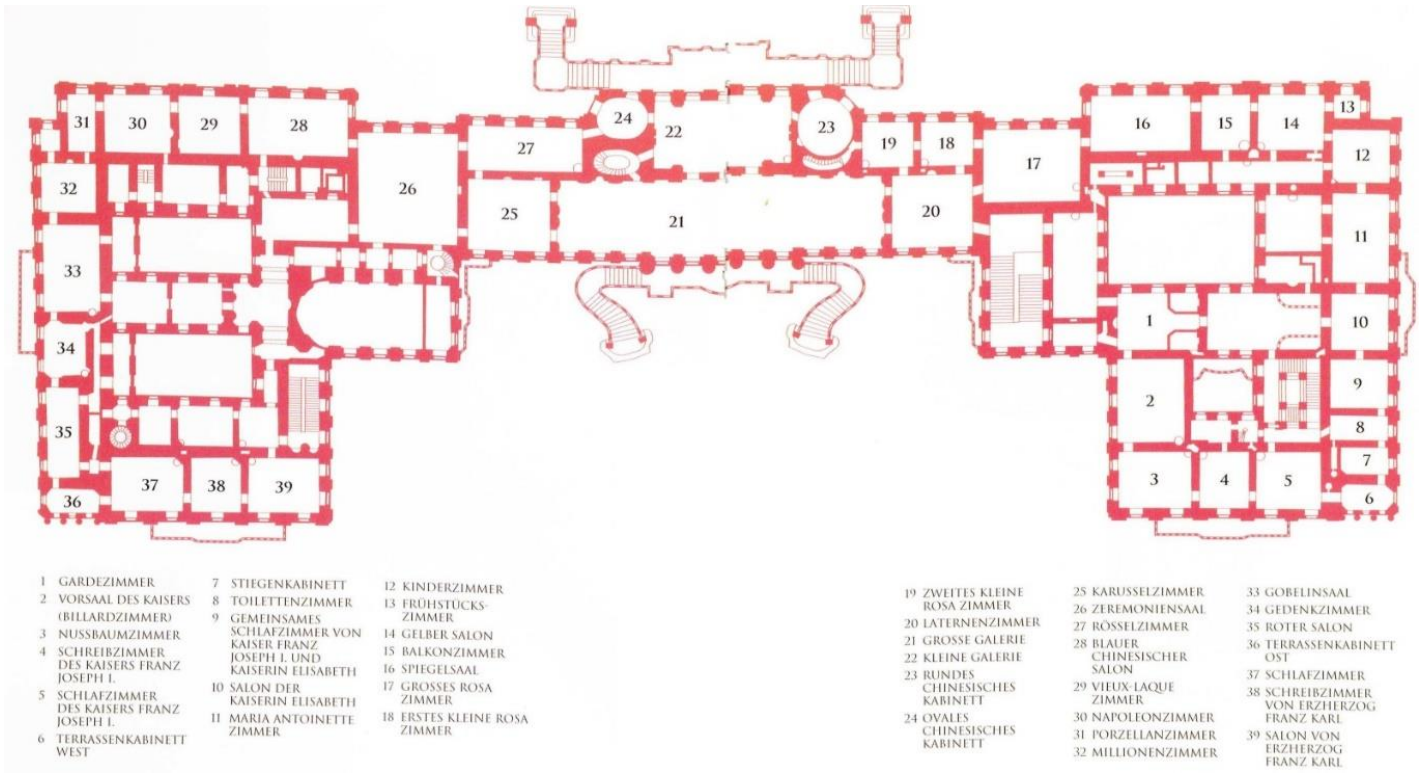
(15) „Hameau de la Reine“, der Weiher der Königin, Schloss Versailles.
© Château de Versailles/ Ch. Millet

(16) Schloss Schönbrunn, © Schlossarchiv Schönbrunn, Wien



(17) Erste Entwurfszeichnung für Schloss Schönbrunn, von Johann Bernhard Fischer von Erlach , Wien 1693. Radierung, 30,5 x 43 cm, Johann Adam Delsenbach. © Bildarchiv DuMont Buchverlag

(18) „Berglzimmer“, malerische Wanddekorationen von Johann Wenzl Bergl, Gestaltung 1768 bis 1777. © Schlossarchiv Schönbrunn, Wien



(19) Grundriss der Beletage von Schloss Schönbrunn, © Schlossarchiv Schönbrunn, Wien

(20) Maria Theresia mit drei Jahren, um 1720, Sammlung Christiane Hörbiger (Wien). © Fritz Simak

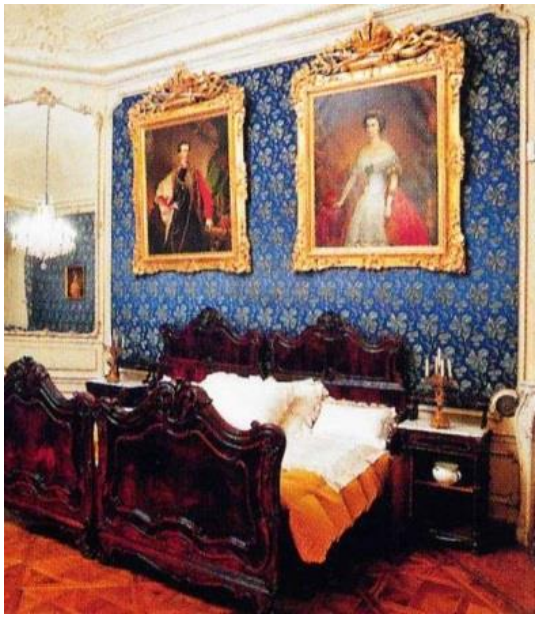
(21) Kaiserin Maria Theresia im Kreis ihrer Familie, Öl/ Lw, 1754/ 55, Martin van Meytens d. J, 200,3 x 181 cm, Schloss Schönbrunn, © Schlossarchiv Schönbrunn, Wien

(22) Große Galerie, Schloss Schönbrunn
© Schlossarchiv Schönbrunn, Wien

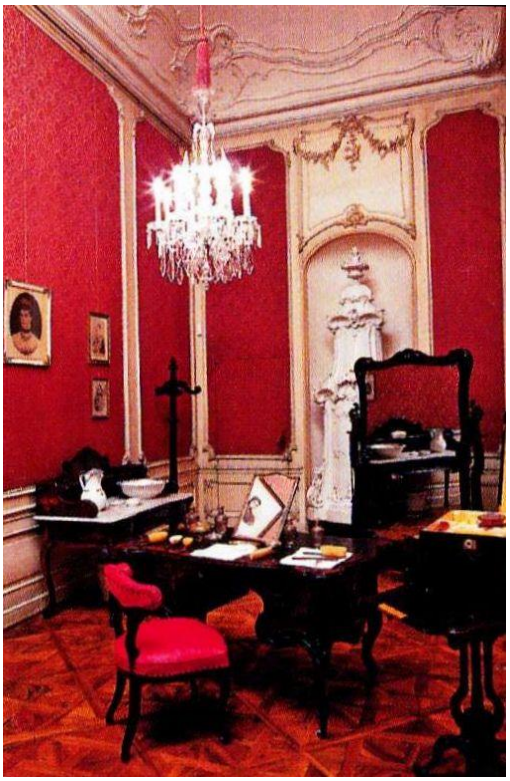
(23) Zeremoniensaal, Schloss Schönbrunn
© Schlossarchiv Schönbrunn, Wien

(24) Porträt der Kaiserin Maria Theresia, ca. 200 x 150 cm, Martin van Meytens, um 1752, Zeremoniensaal, Schloss Schönbrunn
© Schlossarchiv Schönbrunn, Wien

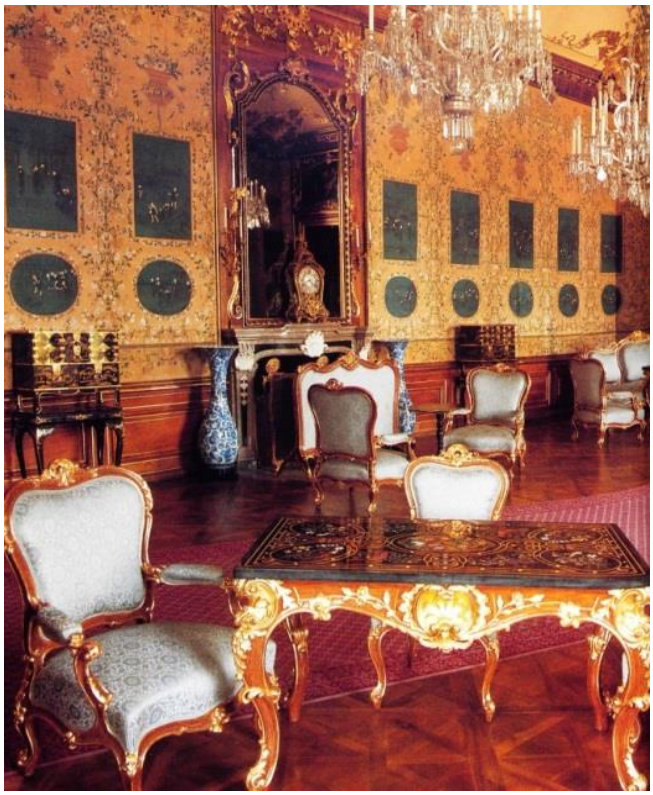
(25) Chinesisches Rundkabinett, © Schlossarchiv Schönbrunn, Wien



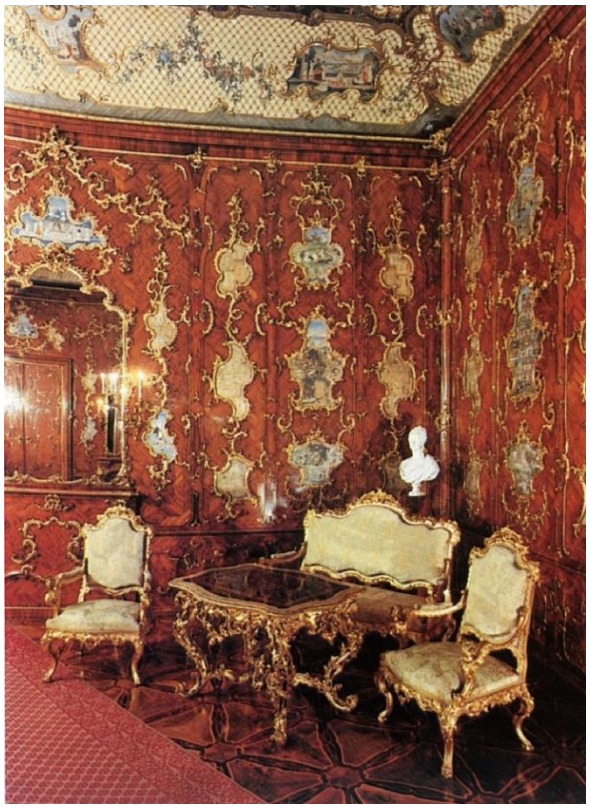
(26) Schlafzimmer der Kaiserin Elisabeth,
© Schlossarchiv Schönbrunn, Wien



(27) Toilettenzimmer der Kaiserin Elisabeth,
© Schlossarchiv Schönbrunn, Wien



(28) Blauer Chinesischer Salon, Schloss Schönbrunn.
© Schlossarchiv Schönbrunn, Wien



(29) Millionenzimmer, um 1760.
© Meyer

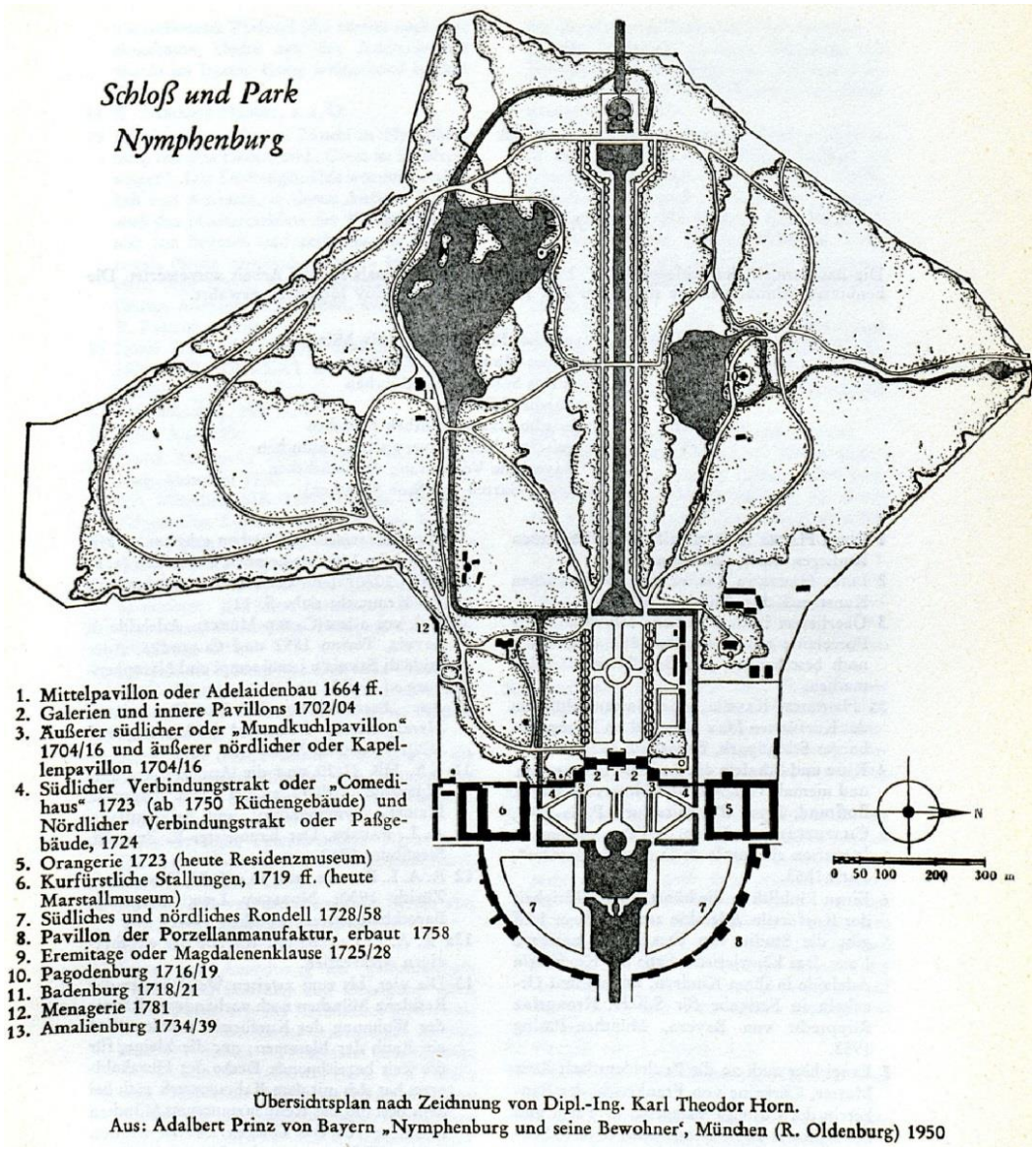
(30) Boiserie mit Miniaturmalerei,
Millionenzimmer, © Schlossarchiv, Wien

(31)

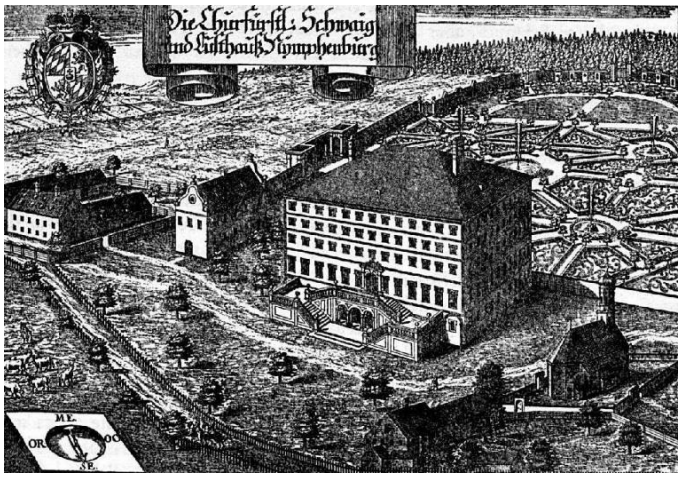
Gobelinsaal, © Schlossarchiv Schönbrunn, Wien

(32) Paradebett der Kaiserin Maria Theresia, 1736, Reiches Zimmer.
© Schlossarchiv Schönbrunn

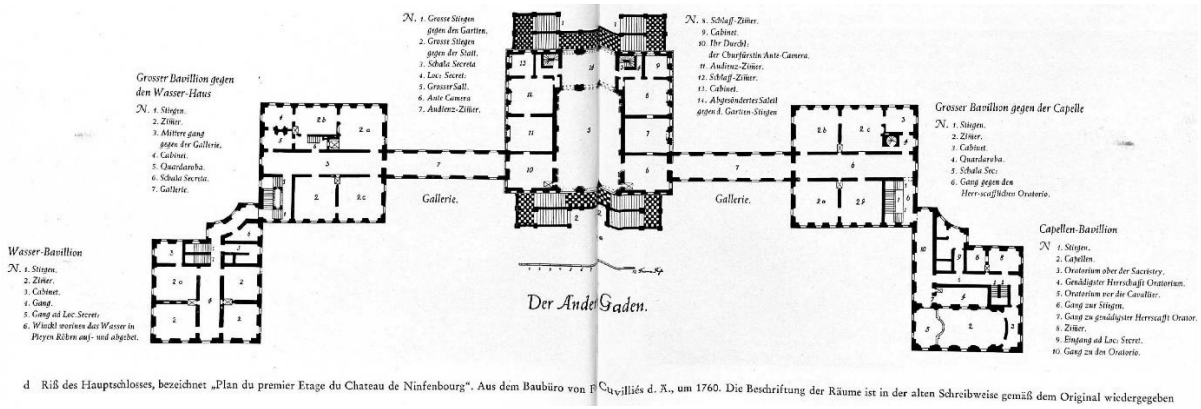
(33) Schloss Nymphenburg, München. © Biller/ Großmann



(34) Schloss Nymphenburg, Plan von Schloss und Park, Abb. © Hirmer Verlag



(35) Lustschloss der Kurfürstin Adelaide, Stich, 1701, Michael Wening



d Riß des Hauptschlosses, bezeichnet „Plan du premier Etage du Chateau de Ninfenbourg". Aus dem Baubüro von F[illegible]uvilliés d. Ä., um 1760. Die Beschriftung der Räume ist in der alten Schreibweise gemäß dem Original wiedergegeben

(36) Grundriss der Nymphenburg um 1760, François Cuvilliés d. Ä,

(37) Südl. Salettl, Vorzimmer, Appartement der Kurfürstin Schloss Nymphenburg. © Hirmer (Bilder auf dieser Seite)

(38) Die Nymphe Arethusa, Deckengemälde von Antonio Triva & Antonio Zanchi, südliches Salettl, Appartement der Kurfürstin. © Knost, München

(39) Prunktisch im Audienzzimmer der Kurfürstin,
© Rosenheimer Verlagshaus

(40) Prunkbett im Schlafzimmer der Kurfürstin,
Nymphenburg. © Rosenheimer Verlagshaus

(41) Detail, Dekoration, China-Lackkabinett der Kurfürstin
© Rosenheimer Verlagshaus

(42) Steinerner Saal, Festsaal, Nymphenburg. © BVSSGS

(43) Deckenfresko im Steinernen Saal
J.B. Zimmermann. © BVSSGS

(44) Die Jagdgöttin Diana, Detail Deckenfresko, Steinerner Saal, Nymphenburg

(45) Toilette der Venus, Detail Deckenfresko, Steinerner Saal, Nymphenburg

(46) Flora mit Gefolge, Detail Deckenfresko, Steinerner Saal

© Rosenheimer Verlagshaus (Bilder auf dieser Seite)

(47) Maserzimmer, Arbeitszimmer von Königin Karoline, um 1810

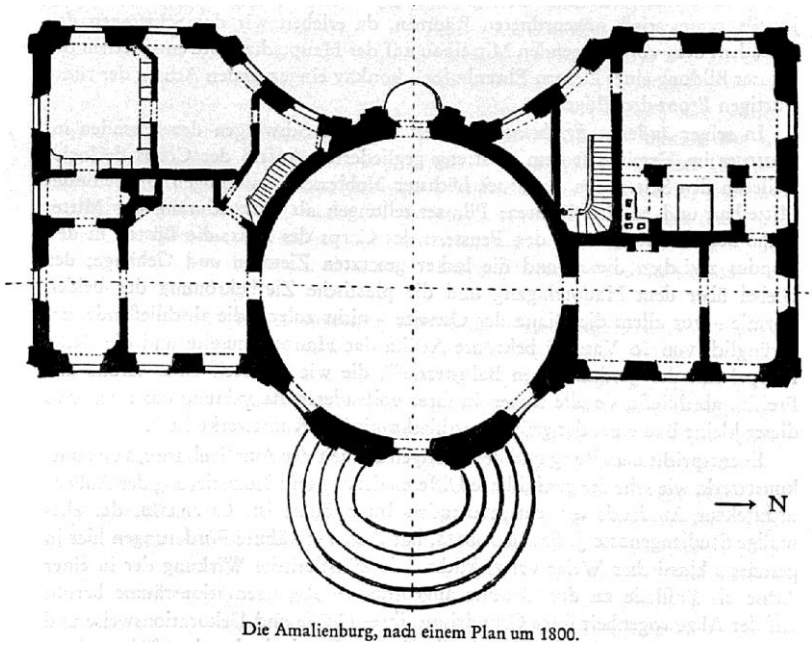
(48) Blauer Salon, Audienzzimmer von Königin Karoline, um 1806

(49) Schlafzimmer der bayerischen Königin, Nymphenburg

© Rosenheimer Verlagshaus (Bilder auf dieser Seite)

(50) Hauptfassade der Amalienburg mit Figurengruppe von J. B. Zimmermann. © Marton

(51) Hofseite der Amalienburg im Park von Schloss Nymphenburg, © Monheim

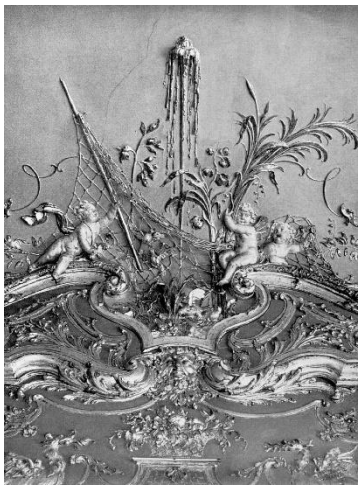


(52) Grundriss der Amalienburg © Hirmer Verlag

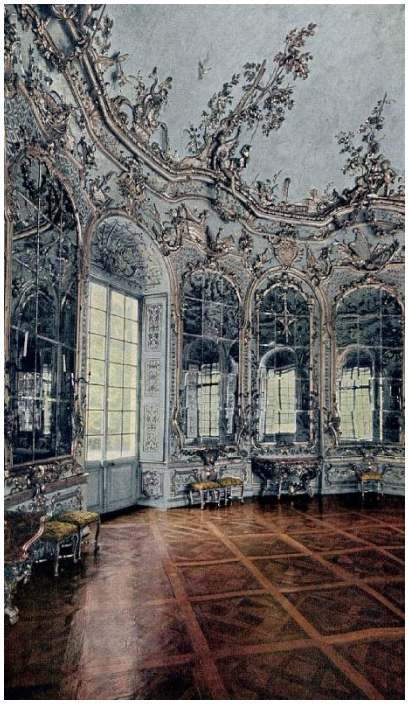
(53) Enfilade in der Amalienburg, Ausblick von Norden nach Süden. © Marton

(54) Hundekammer & Retirade, Amalienburg. © BVSSGS

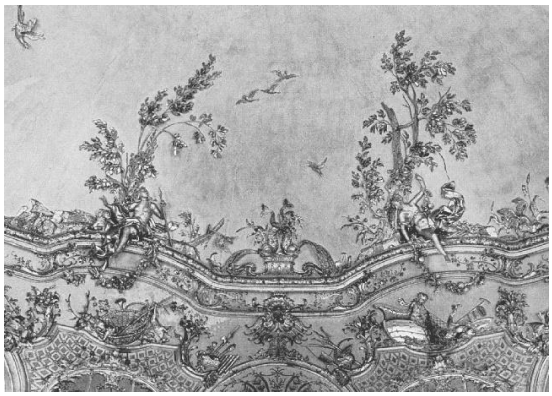
(55) Gelbes Schlafzimmer von Kurfürstin Maria Amalia, Amalienburg
© Rosenheimer Verlagshaus



(56) Putten bei der Fischerei, J.B. Zimmermann
Schlafgemach der Kurfürstin, Amalienburg.



(57) Hellblauer Spiegelsaal, Amalienburg.



(58) Diana & Amphitrite, J.B. Zimmermann, Spiegelsaal
© Hirmer (Bilder auf dieser Seite)

(59) Gelbes Jagdzimmer, Amalienburg. © Knost

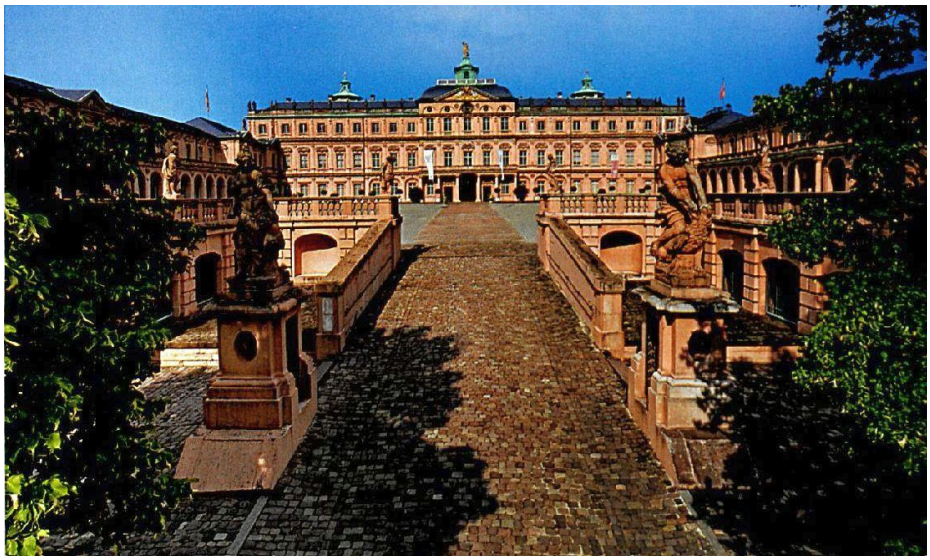
(60) „Fasanenzimmer“ mit bemalten Leinwandtapeten. © BVSSGS

(61) Schauküche, Amalienburg, München. © Marton

(62) Porträt der böhmischen Prinzessin Sibylla Augusta, 1678
Georg A. Eberhard. © Staatliche Schlösser & Gärten Baden-Württemberg

(63) Sibylla Augusta & Anna Maria Franziska von Saxen-Lauenburg, Schlafzimmer der Markgräfin, Schloss Rastatt
© Staatliche Schlösser & Gärten Baden-Württemberg

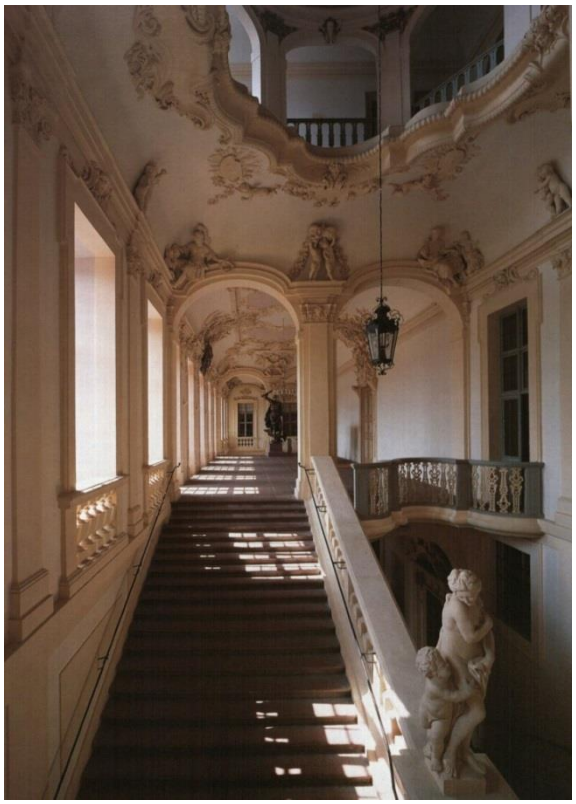
(64) „Kreuzlegende“, Deckenfresko, 1722, Johann Hiebel,
Schlosskapelle Rastatt. © Stadtanzeiger für Baden-Württemberg



(65) Schloss Rastatt, Ehrenhofseite, Domenico E. Rossi & Guiseppe Roli, um 1700 © LMZ

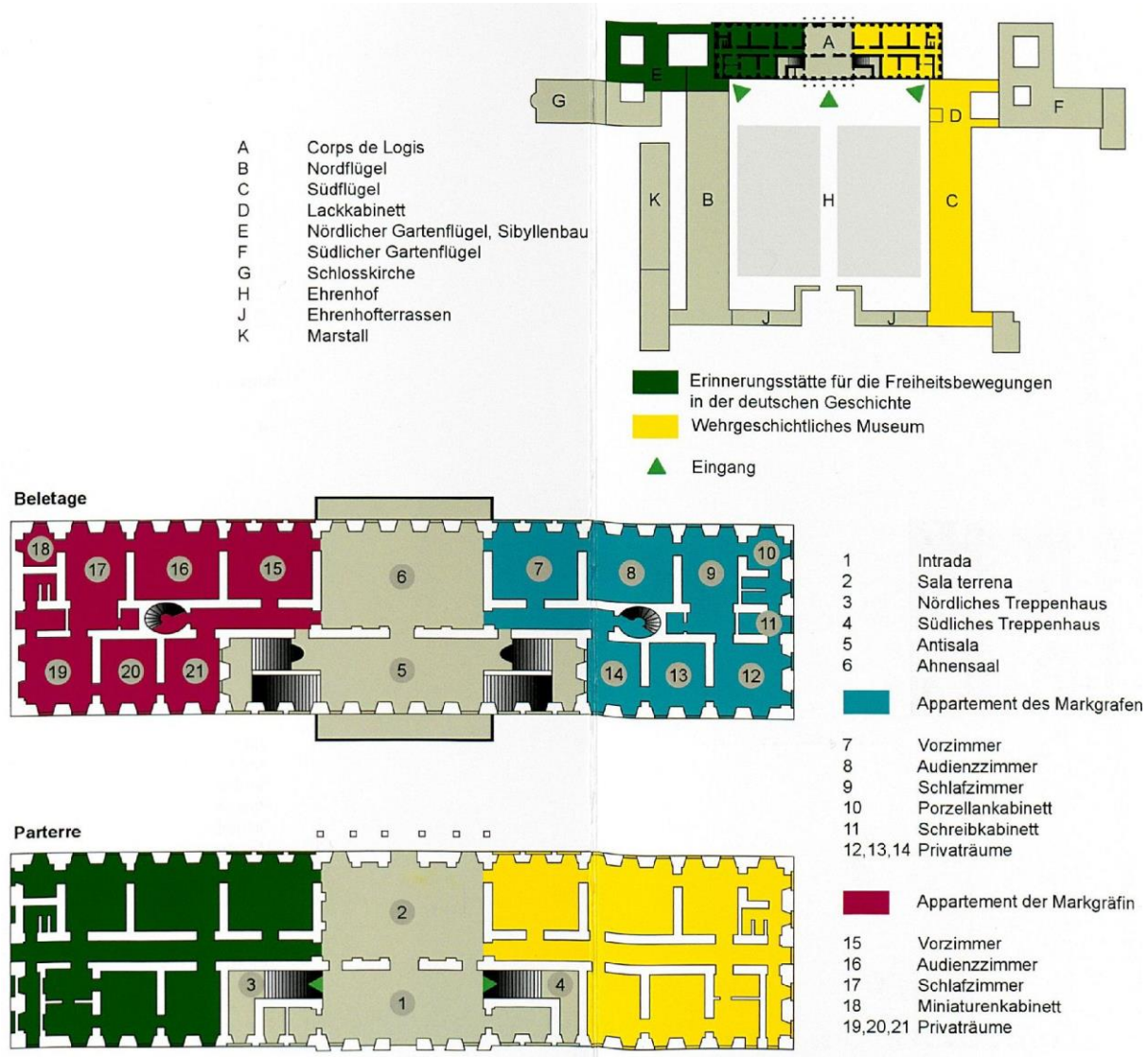
(66) Jupiter-Replik, vergoldete Bronze-Skulptur, 1723, Johann Jakob Vogelhund, Treppenhaus, Erste Etage, Schloss Rastatt. © Stadtanzeiger für Baden-Württemberg

(67) Sala Terrena, Erdgeschoss, Schloss Rastatt. © Kreisarchiv Rastatt



(68) Treppenhaus mit durchbrochener Decke, Schloss Rastatt.

(69) Ahnensaal mit Deckenfresko von Giuseppe Roli (1645–1727), Schloss Rastatt. © Marton (Bilder auf dieser Seite)



(70) Grundriss von Schloss Rastatt. © Staatliche Schlösser & Gärten Baden-Württemberg

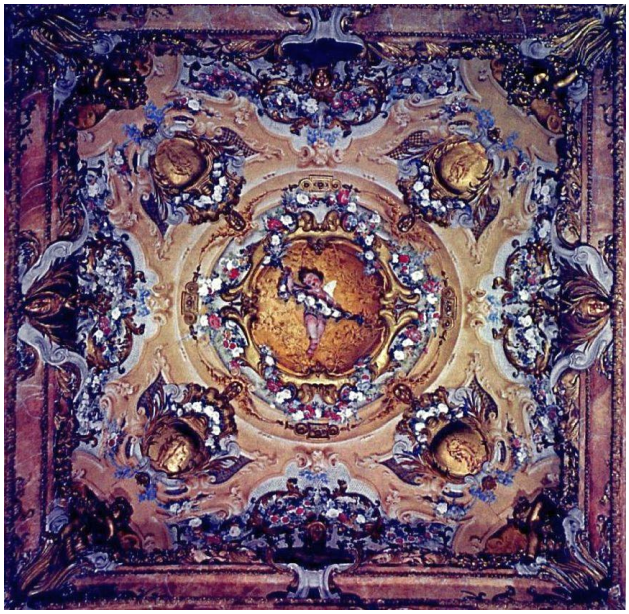
(71) Bacchus & Ariadne, Deckenfresko im Vorzimmer der Markgräfin, Schloss Rastatt, Guiseppe Roli (1645–1727). © LMZ

(72) Die Erziehung des Herkules, Deckenfresko, Audienzzimmer der Markgräfin Obergeschoss, Schloss Rastatt. © LMZ

(73) Schlafgemach der Markgräfin, OG, Schloss Rastatt. © Rastatt Kreisarchiv

(74) Porträt der Sibylla Augusta, Öl/ Lw, um 1724, unbekannter Maler. © LMZ

(75) Maria mit dem Kinde, Öl/ Lw, um 1518, Lucas Cranach d.Ä. © Staatliche Schlösser & Gärten Baden-Württemberg



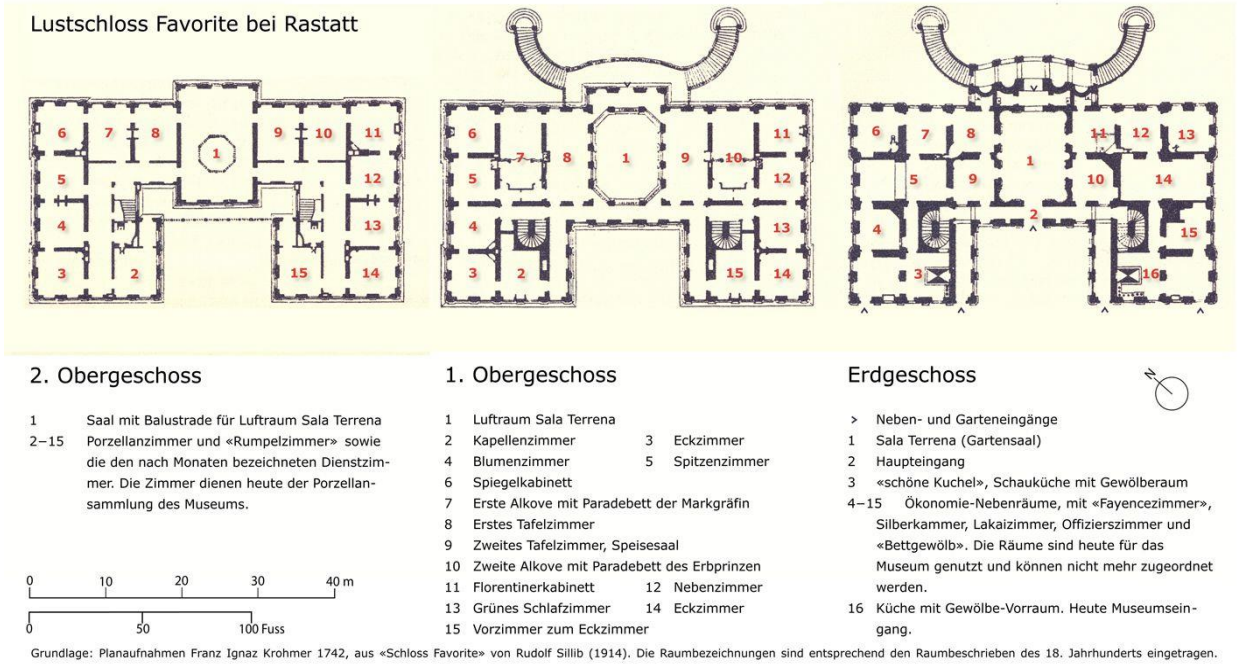
(76) Deckendekoration im Miniaturkabinett der Markgräfin. © LMZ

(77) Erstes Privatzimmer der Markgräfin. © LMZ

(78) Mittleres der drei Zimmer der Raumfolge an der Hofseite
© Kreisarchiv Rastatt

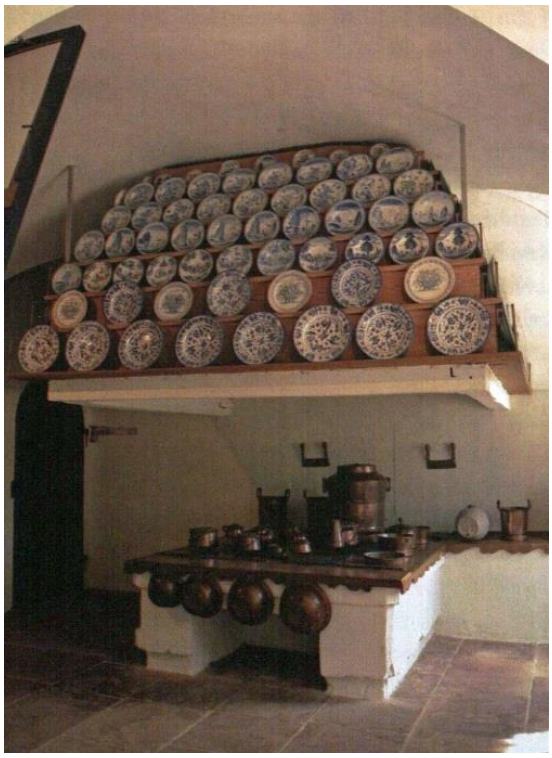
(79) Allegorie der weltlichen Musik, Supraporte im Musikzimmer, 1770, Joseph W. Hauswiller, Schloss Rastatt. © Kreisarchiv Rastatt

(80) Schloss Favorite mit Schlosspark, Rastatt-Förch. © Kreisarchiv Rastatt



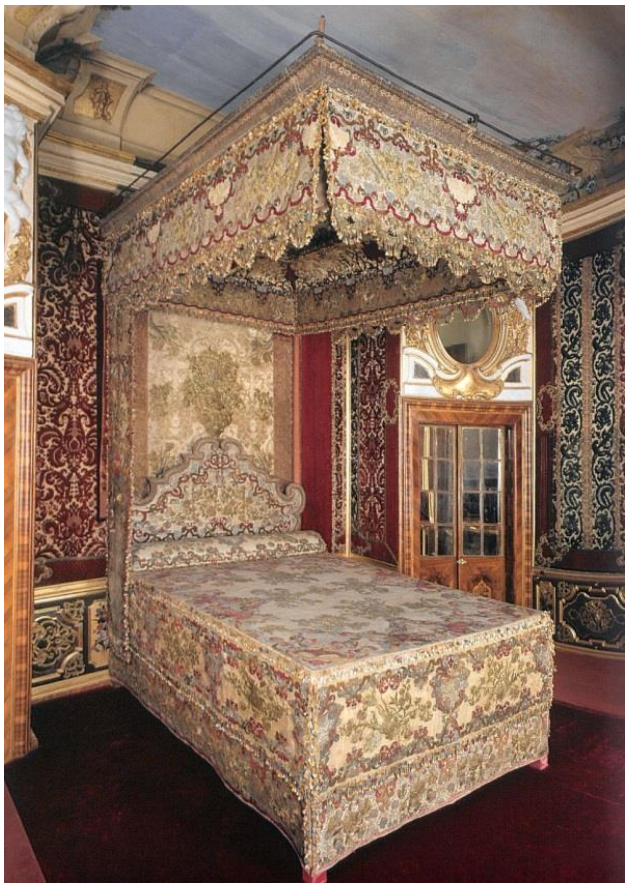
(81) Grundriss Schloss Favorite, 1742, Franz Ignaz Krohmer. © Universitätsverlag Winter, Heidelberg

(82) Sala Terrena, Erdgeschoss, Schloss Favorite. © Marton



(83) Schauküche, Schloss Favorite. © Kreisarchiv Rastatt

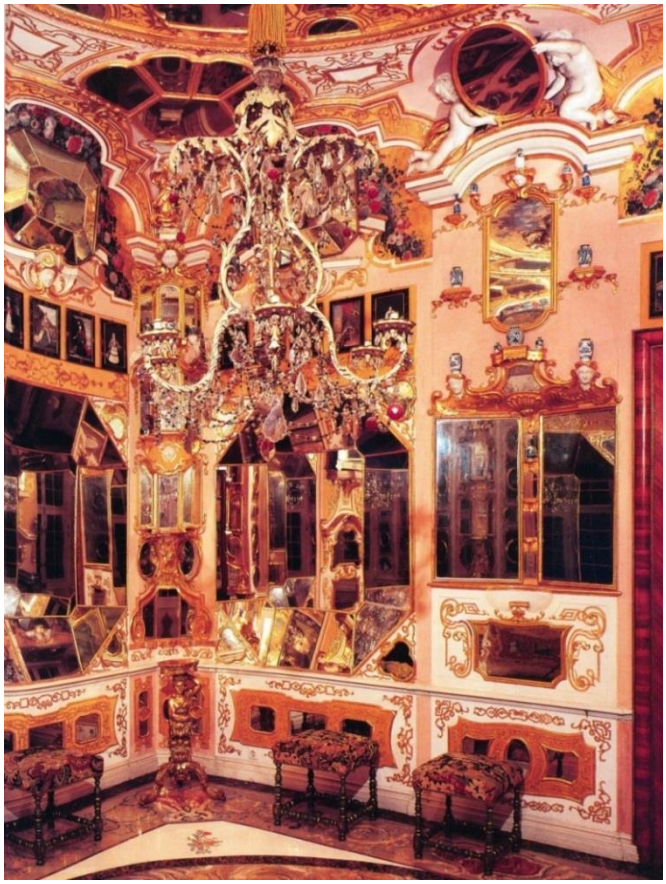
(84) Schlafzimmer der Markgräfin Sibylla Augusta, Fußboden in Scagliola-Technik
© Kreisarchiv Rastatt



(85) Paradebett im Schlafzimmer der Markgräfin

(86) Bettbaldachin, 1723. © Staatliche Schlösser & Gärten Baden-Württemberg

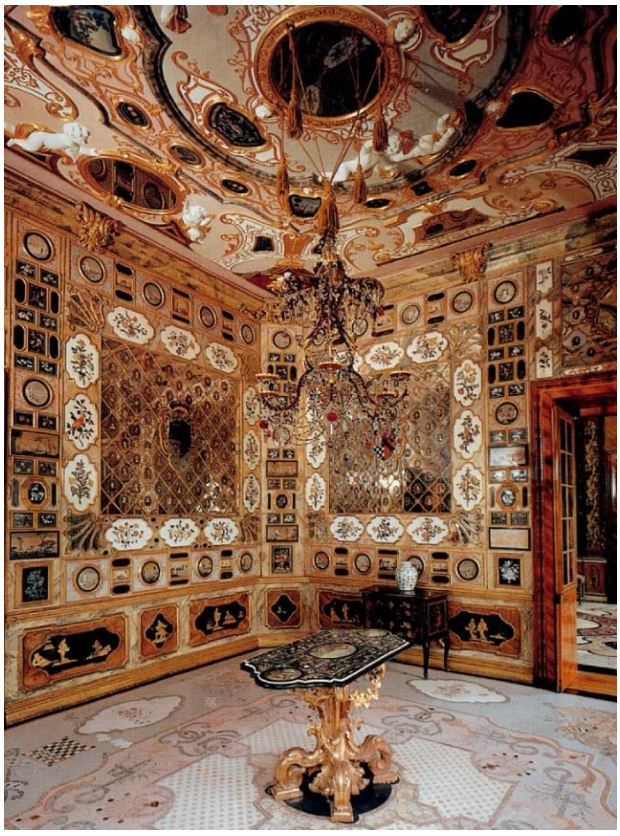
(87) Chinesisches Zimmer, Schloss Favorite.
© Landesbildstelle Baden



(88) Spiegelkabinett, Schloss Favorite. © Landesbildstelle Baden

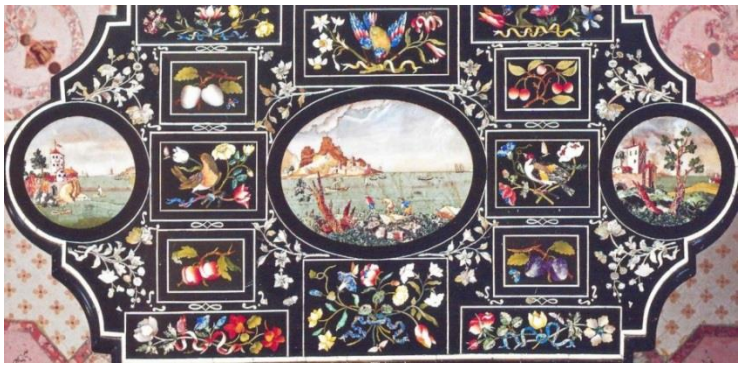
(89) Sibylla Augusta als Bacchantin, Gouache, um 1700–1706, Ludwig Ivenet,
© Staatliche Schlösser & Gärten Baden-Württemberg

(90) Sibylla Augusta in Jagdverkleidung, Gouache, um 1700–1706, Ludwig Ivenet.
© Staatliche Schlösser & Gärten Baden-Württemberg



(91) Florentiner Kabinett, Schloss Favorite. © Feist

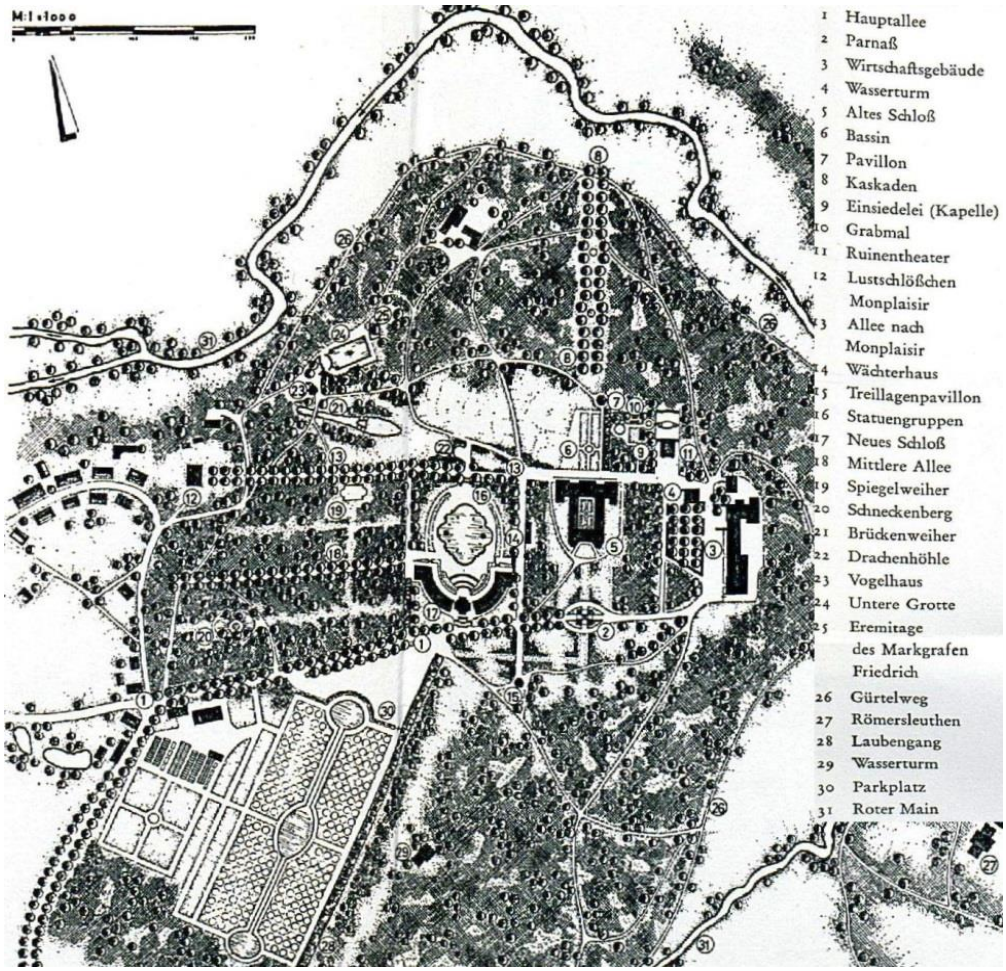
(92) Pietra-Dura-Stillleben, Florentiner Kabinett
© Staatliche Schlösser & Gärten Baden-Württemberg



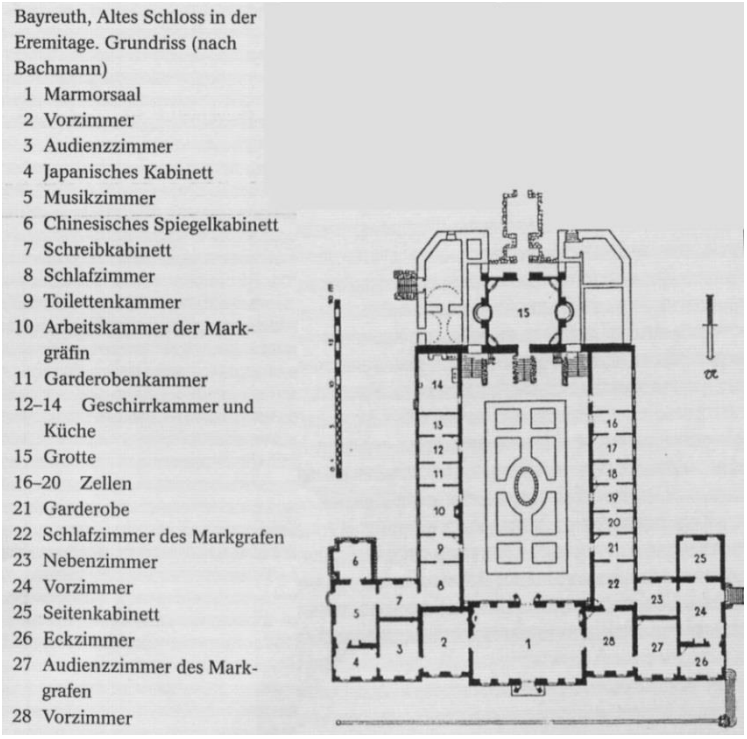
(93) Prunktisch mit Pietra-Dura-Dekoration, um 1720, Florentiner Kabinett.
© Stadtanzeiger für Baden-Württemberg

(94) Wilhelmine von Bayreuth als Pilgerin, Antoine Pesne, um 1750, Neues Palais, Potsdam. © BVSSGS

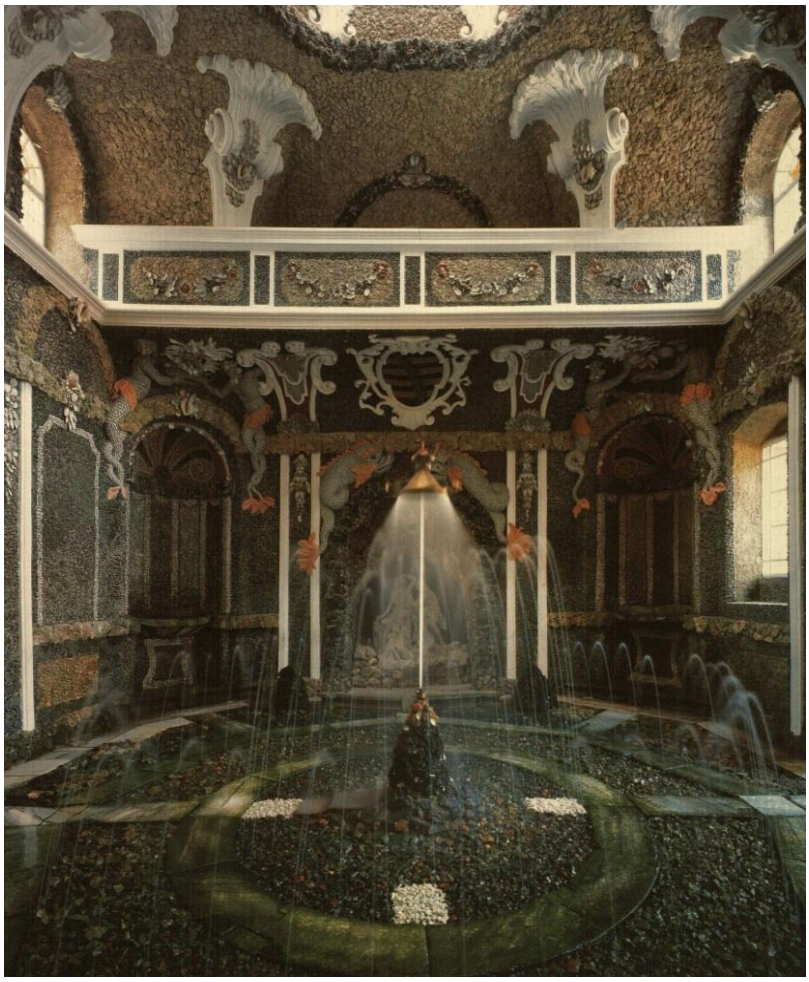
(95) Das Alte Schloss der Eremitage, Bayreuth. © Monheim



(96) Hofgartenplan & Legende der Eremitage in Bayreuth, © BVSSGS



(97) Das Alte Schloss der Eremitage, Grundriss & Legende. © BVSSGS



(98) Grottenbau, erster Raum im Eremitage-Schloss, Bayreuth.

(99) Innenhof der Eremitage, Bayreuth. © Marton (Bilder auf dieser Seite)

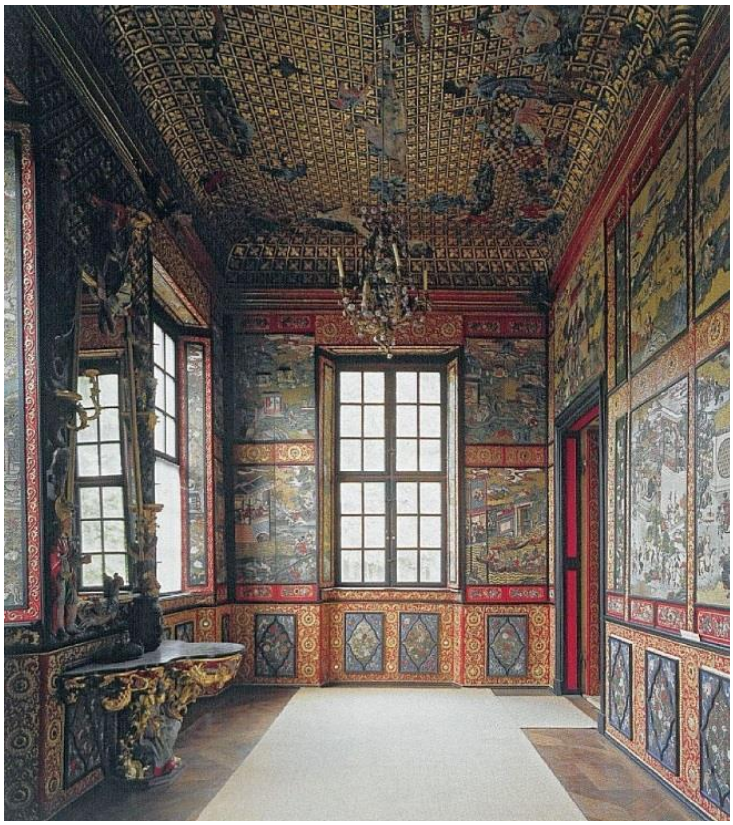
(100) Antichambre im Appartement der Markgräfin

(101) Deckenfresko, Wilhelm E. Wunder

(102) Audienzzimmer der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth

(103) Rokoko-Kamindekor

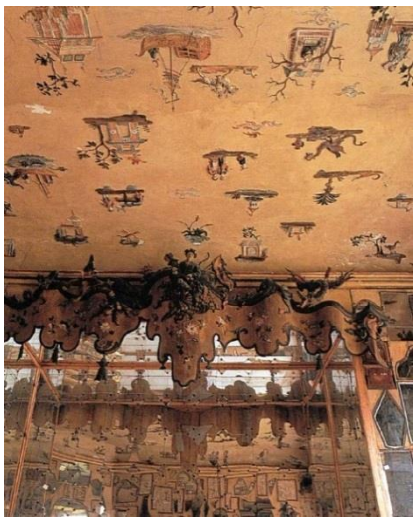
(104) Deckenfresko, Detailausschnitt, 1740, Stefano Torelli, Audienzzimmer. © BVSSGS (Bilder auf dieser Seite)



(105) Japanisches Kabinett, Appartement der Markgräfin

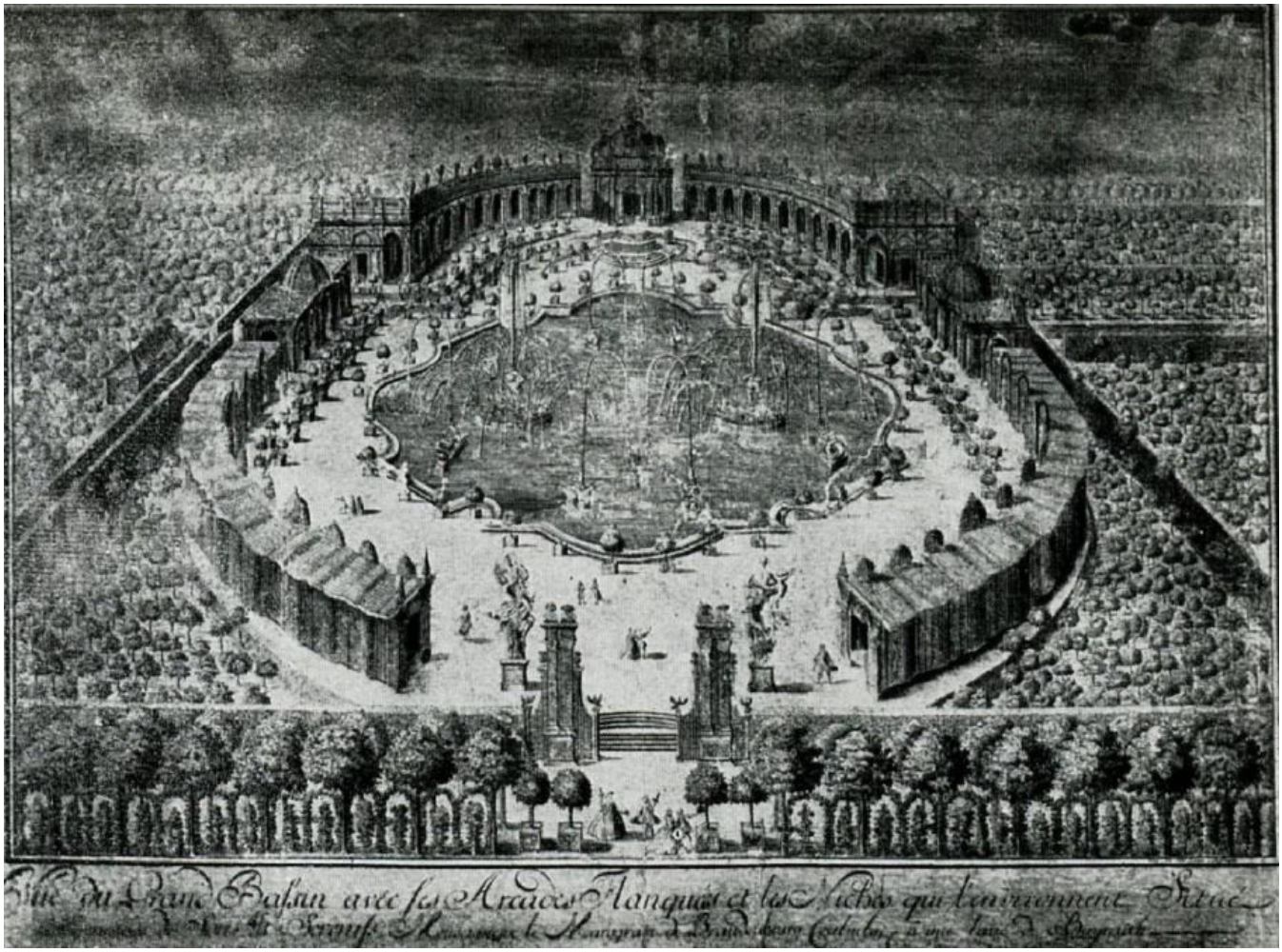
(106) Porträt der Markgräfin, um 1739, Daldini Bossi. © BVSSGS

(107) Musikzimmer, 1740, D. Bossi, Eremitage © Feist

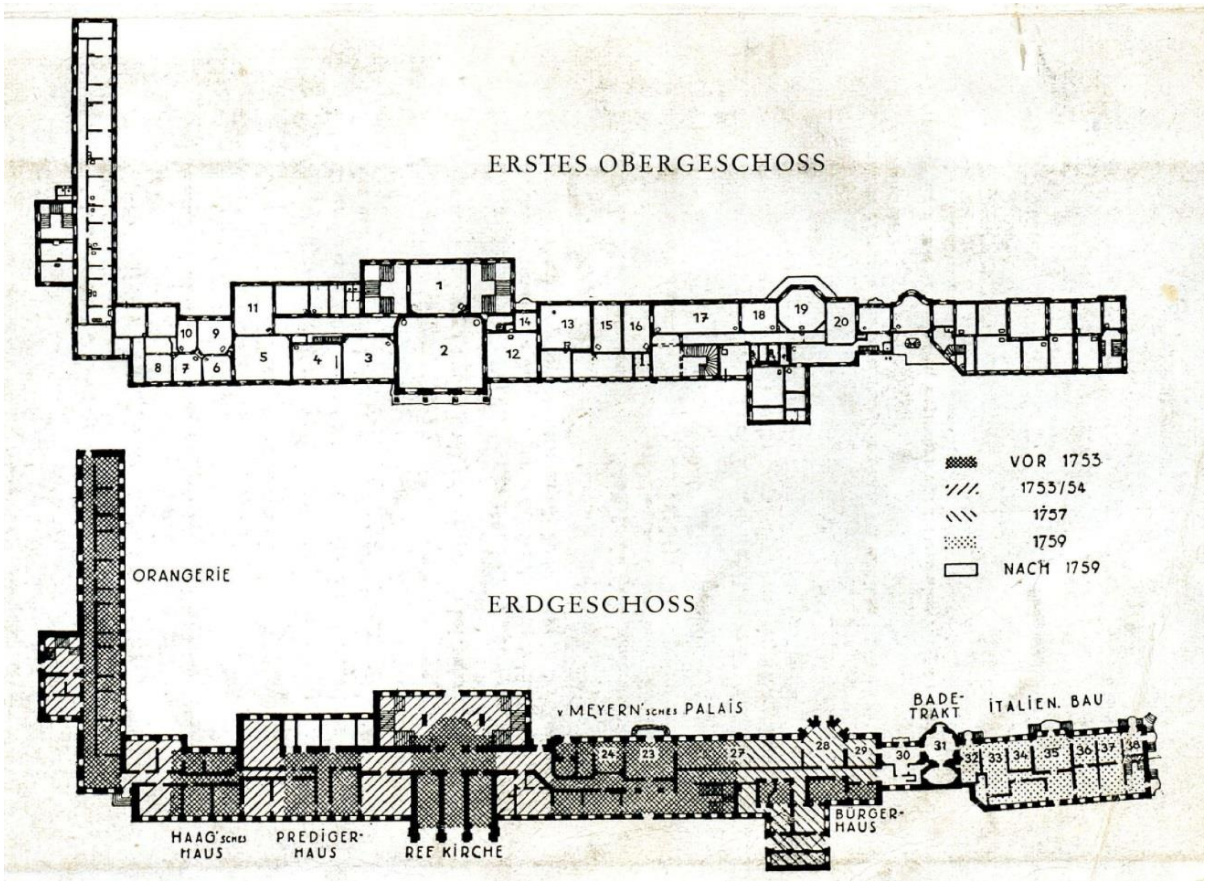


(108) Spiegelkabinett, um 1750, Adam R. Albini. © Stoeltie

(109) Menagerie & Bassin, Johann G. Räntz und Johann Schnegg, Eremitage, Bayreuth. © Marton

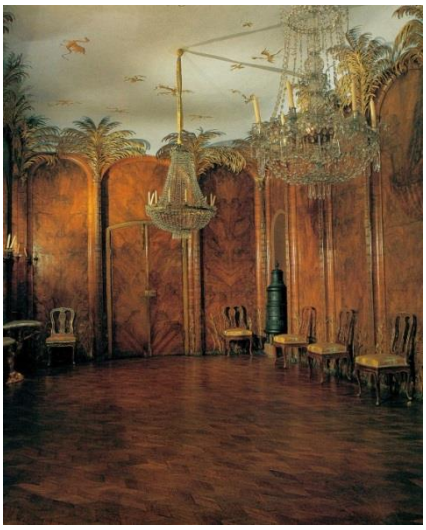


(110) Menagerie, Eremitage, Stich, um 1755, Johann Thomas Köppel
© Landesbildstelle Bayreuth



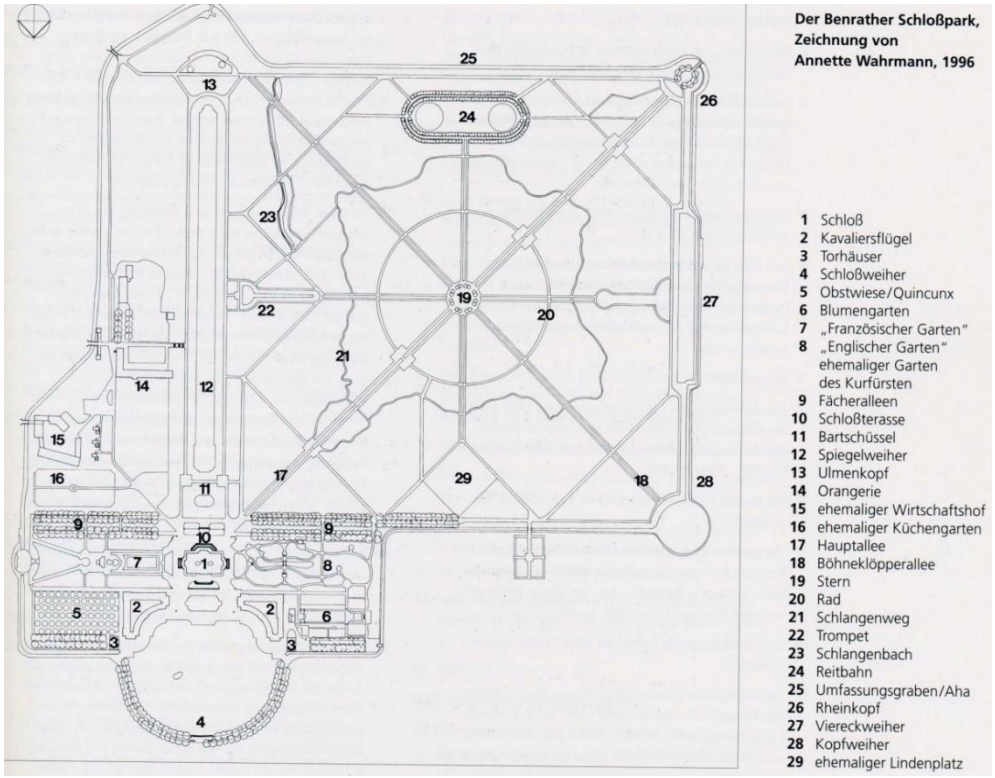
(111) Neues Schloss Bayreuth, Grundriss © 1957 Günter Schelling

(112) Porträt der Markgräfin, Detail der Deckendekoration von Jean B. Pedrozzi, Spiegelscherbenkabinett, Neues Schloss Bayreuth. © Feist



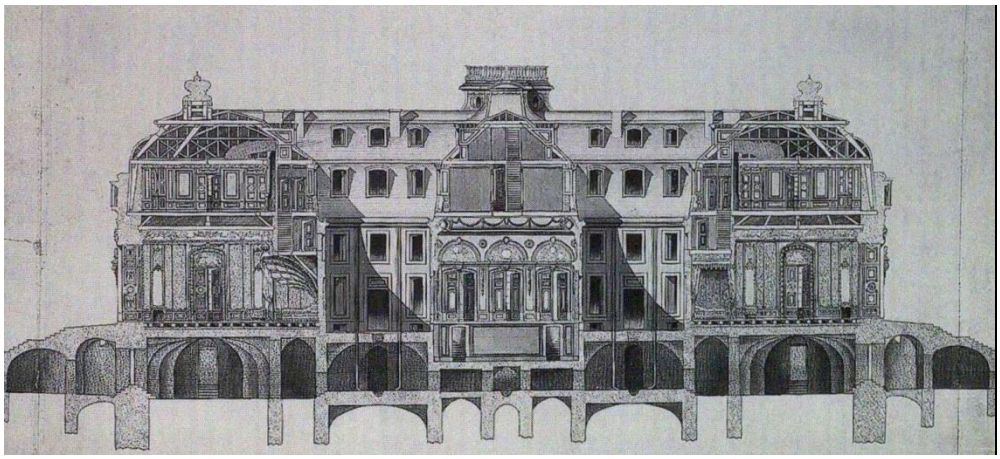
(113) Palmenzimmer, Appartement des Markgrafen, Neues Schloss Bayreuth. © Stoeltie

(114) Porträt der Kurfürstin Elisabeth Auguste von der Pfalz, um 1750, unbekannter Maler
© Stadtmuseum. Düsseldorf



(115) Schloss Benrath, Grundplan, Zeichnung: © Annette Wahrmann, Stadtmuseum. Düsseldorf

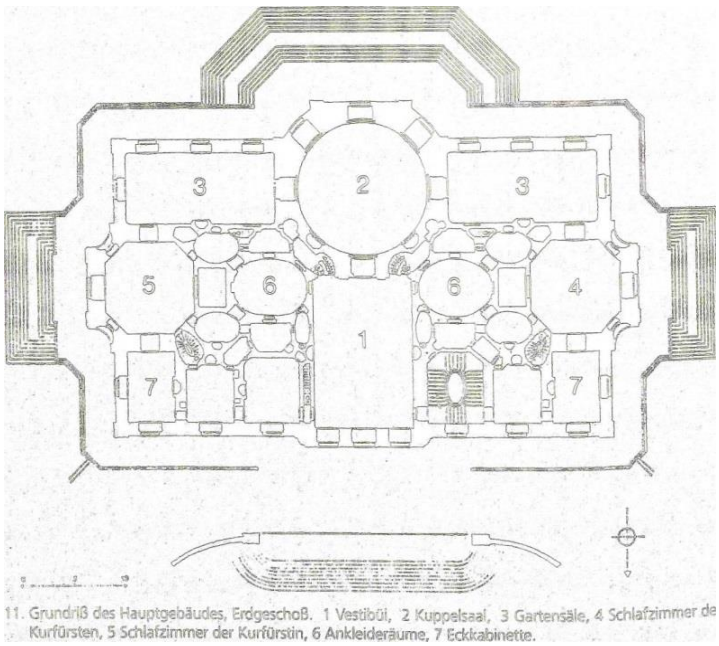
(116) Zirkelbauten & künstlicher See der Schlossanlage in Benrath. © Marton



(117) Bauzeichnung von Nicolas de Pigage, Schnitt durch Schloss Benrath
© Kunstmuseum Düsseldorf, Grafische Sammlung

(118) Nordfassade mit Portal,
Schloss Benrath
© Stadtmuseum Düsseldorf

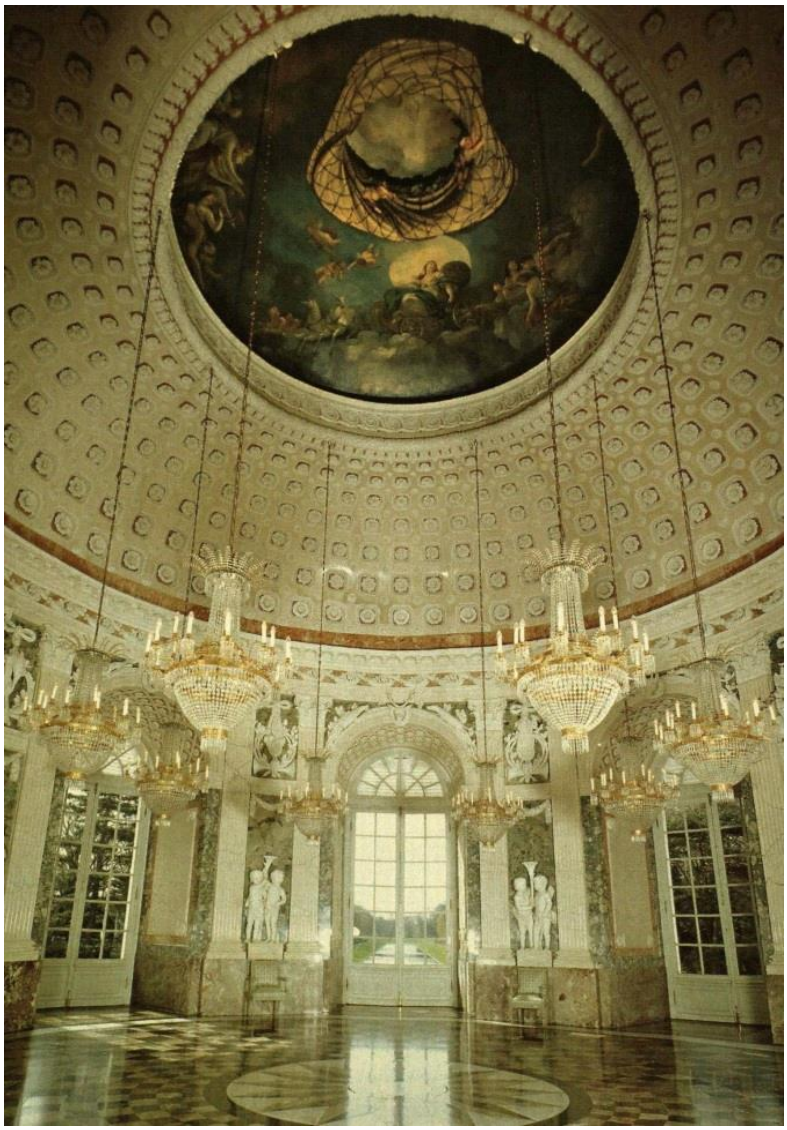
(119) Südfassade, Schloss Benrath
Stuckfiguren, P. A. Verschaffelt
© Stadtmuseum Düsseldorf



11. Grundriß des Hauptgebäudes, Erdgeschoß. 1 Vestibül, 2 Kuppelsaal, 3 Gartensäle, 4 Schlafzimmer de Kurfürsten, 5 Schlafzimmer der Kurfürstin, 6 Ankleideräume, 7 Eckkabinette.

(120) Grundriss des Hauptgebäudes (Reiss-Museum, Mannheim),
nach Georg Dehio. © RVDL

(121) Vestibül, Erdgeschoss. Schloss Benrath. © Landesbildstelle Rheinland, Düsseldorf



(122) Kuppelsaal mit Darstellungen der Diana & Aurora, Deckenfresko von W. L. Krahe, Schloss Benrath. © Klein, Düsseldorf

(123) Westlicher Gartensaal des Kurfürsten, Schloss Benrath. © Stadtmuseum, Düsseldorf

(124) Östlicher Gartensaal der Kurfürstin Elisabeth Auguste, Schloss Benrath. © Marton

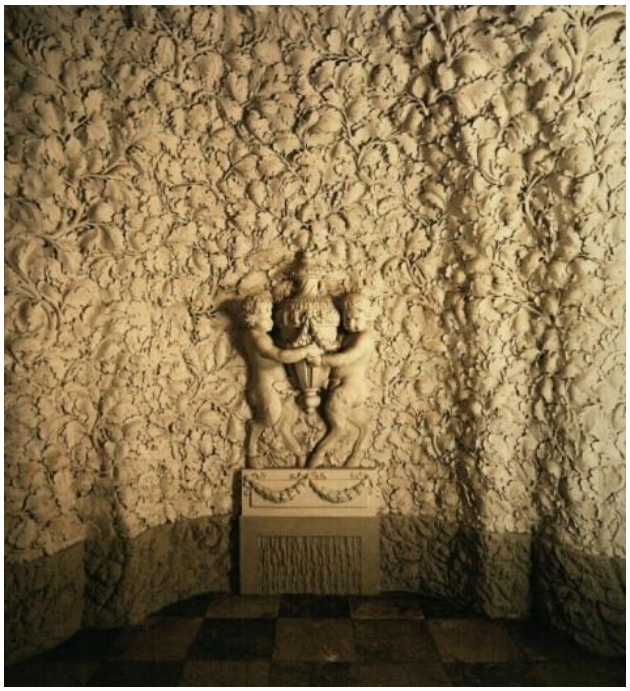
(125) Oktagonales Schlafzimmer im östlichen Appartement, Schloss Benrath. © Michael Jeiter, Merzenich

(126) Schreibkabinett im östlichen Appartement der Kurfürstin, Schloss Benrath © Landesbildstelle Rheinland Düsseldorf

(127) Oktagonales Schlafzimmer im westlichen Appartement des Kurfürsten, Schloss Benrath. © Stadtmuseum Düsseldorf

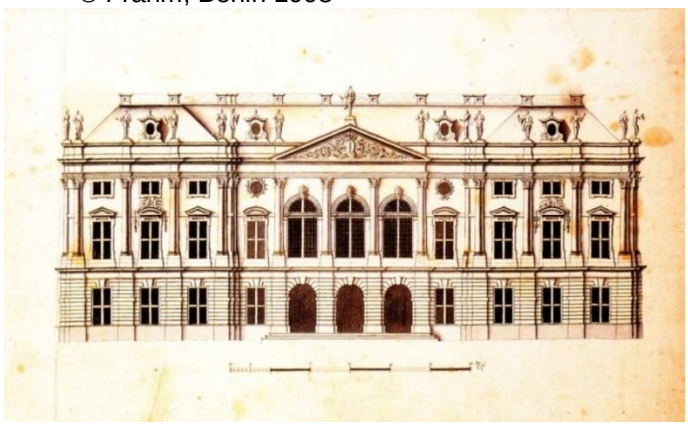
(128) Parkettboden, Garderobe der Kurfürstin.
© Stadtmuseum Düsseldorf

(129) Badezimmer der Kurfürstin, Schloss Benrath
© Landesbildstelle Rheinland



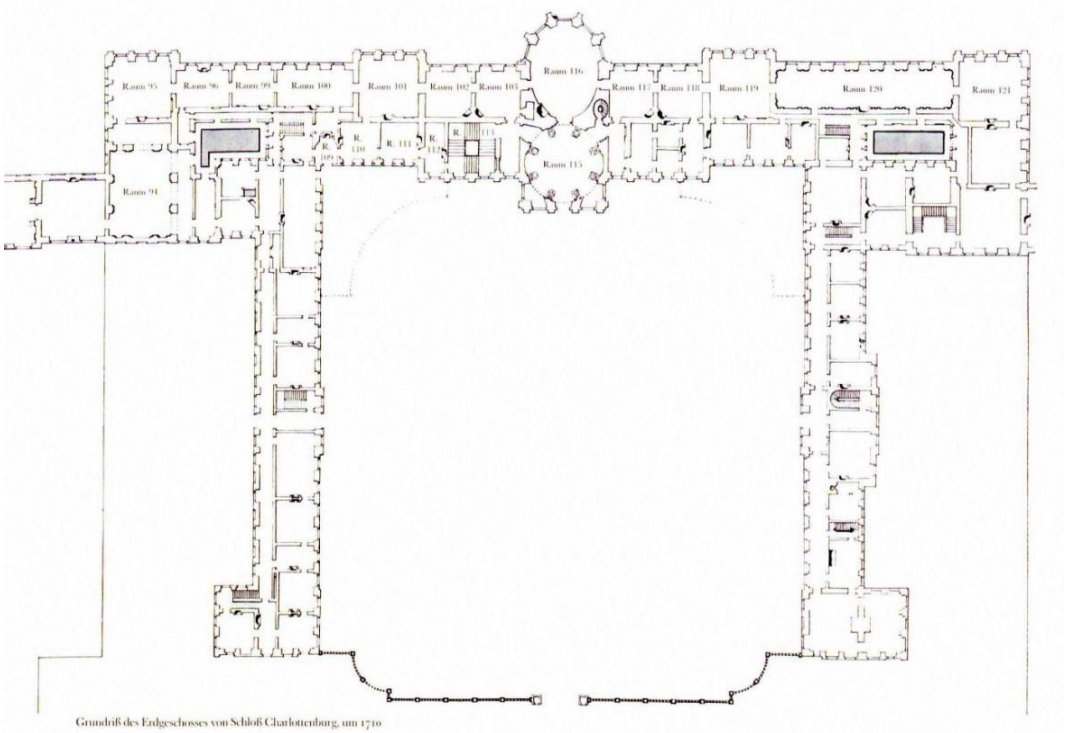
(130) Badezimmer des Kurfürsten, Schloss Benrath
© Marton

(131) Schloss Charlottenburg, Südportal & Ehrenhof, Berlin, erbaut 1695–1713
© Frahm, Berlin 1998



(132) Hoffassade der Lietzenburg. Entwurfszeichnung von J. A. Nering (1695) oder M. Grünberg (1698)
Feder, Tusche, 48,2 x 71,8 cm, © Stockholm Nationalmuseum

(133) Porträt der Sophie Charlotte von Preußen
Öl/ Lw, um 1685, Nöel III Jouvenet. © SPSG, Potsdam



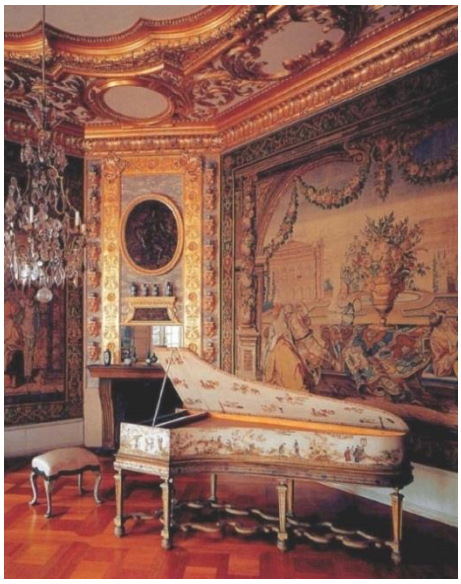
(134) Schloss Charlottenburg in Berlin, Grundriss vom Erdgeschoss, nach 1710, Johann F. Eosander. © Boswank, Dresden

(135) Ovaler Saal, Obergeschoss, Schloss Charlottenburg
© Musées et Monuments de France, Thomas W. Gaehtgens

(136) Unteres Vestibül, Erdgeschoss, Charlottenburg
© SPSG

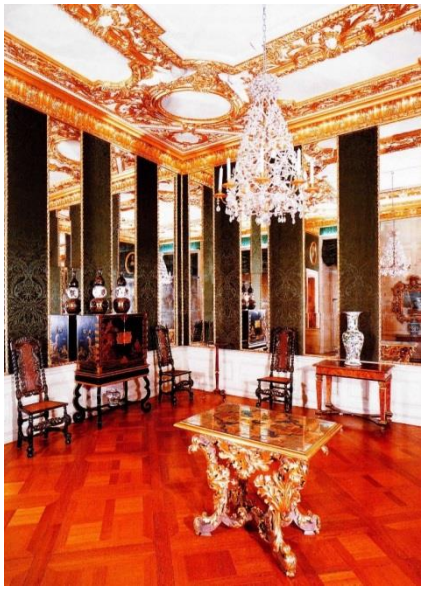
(137) „Rotes Tressenzimmer“, Appartement von König Friedrich I. von Preußen, EG, Schloss Charlottenburg, Berlin. © SPSG

(138) Westliche Vorkammer, Appartement von Königin Sophie Charlotte, EG, Charlottenburg, Berlin. © SPSG

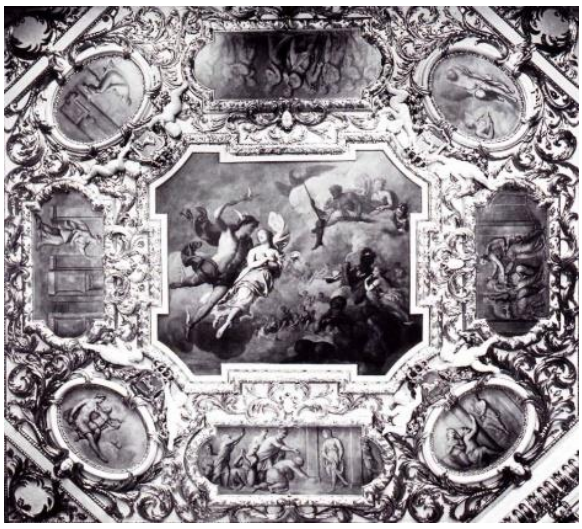


(139) Audienzgemach der Königin, EG, Charlottenburg © Musées et Monuments de France, T. W. Gaehtgens

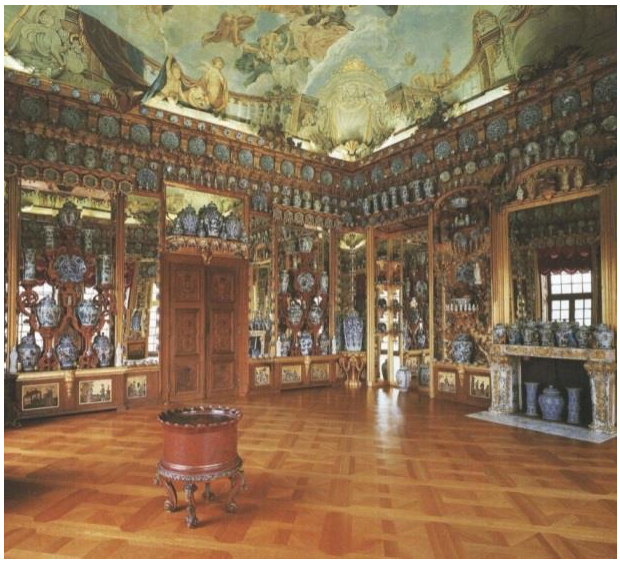
(140) Gläsernes Schlafzimmer von Sophie Charlotte, um 1700
Appartement der Königin, EG, Charlottenburg. © Messbildanstalt, Berlin 1915



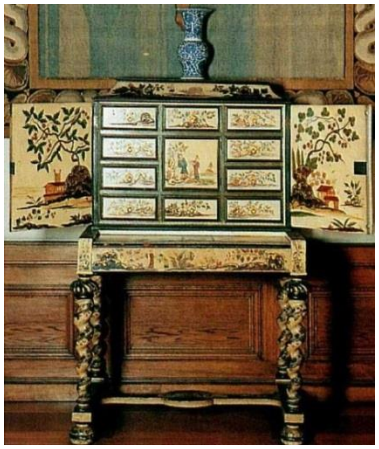
(141) Das Gläserne oder Grüne Schlafzimmer
der Königin, EG, Charlottenburg
© SPSG, 1995



(142) „Merkur führt Psyche in die Versammlung der Götter“, Dekor der
Schlafzimmerdecke, A. (d. Ä.) & M. Terwesten. Foto (um 1900): © SPSG



(143) Porzellankabinett, Erdgeschoss, Charlottenburg. © Gerhard Murza

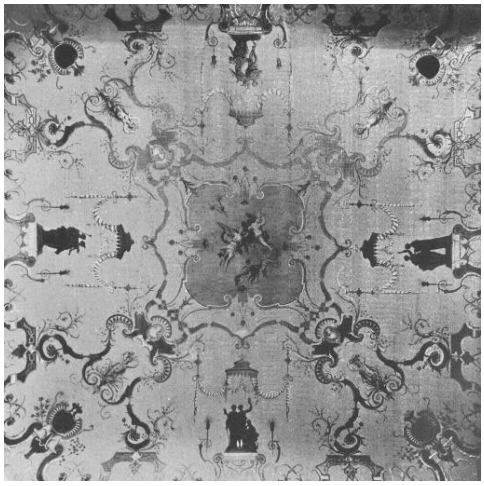


(144) Weiß-bunt bemalter Schreibsekretär, Zweite Wohnung der Königin OG, Charlottenburg. © Musées et Monuments de France, T. W. Gaehtgens

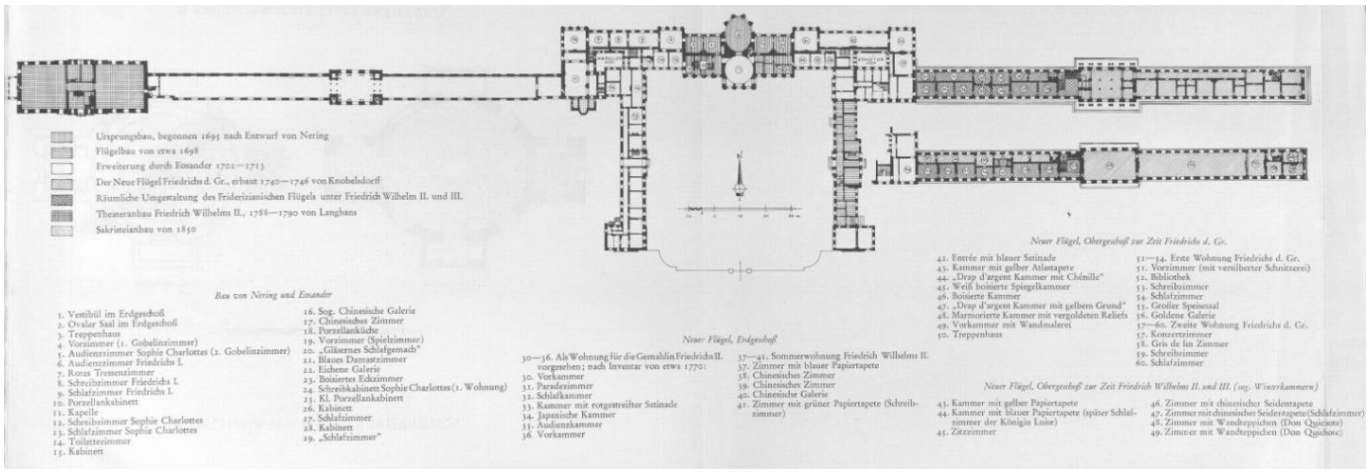
(145) Schlafzimmer Sophie Charlottes, Zweite Wohnung der Königin, OG, Charlottenburg. © SPSG

(146) Allegorie des Geruchsinns, 1649, Öl/ Lw,
154,8 x 138,3 cm, Frans Muntsaert, Schlafzimmer,
Zweite Wohnung der Königin, OG, Charlottenburg. © SPSG

(147) Toilettenzimmer, um 1702, Zweite Wohnung der Königin, OG
Charlottenburg. © Musées et Monuments de France, T. W. Gaehtgens

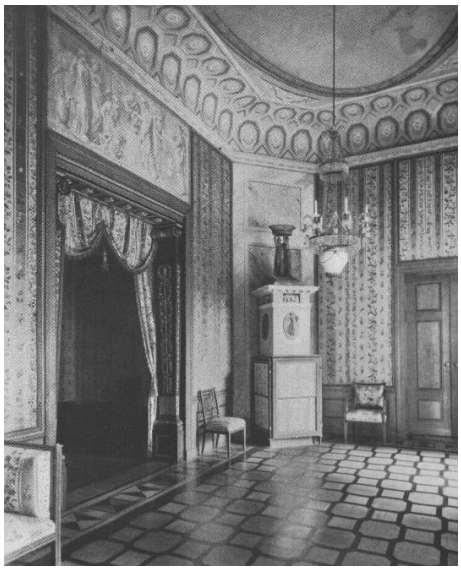


(148) Deckengemälde, Toilettenzimmer
© SPSG



(149) Grundriss mit Neuem Flügel von Schloss Charlottenburg & Legende, © SPSG

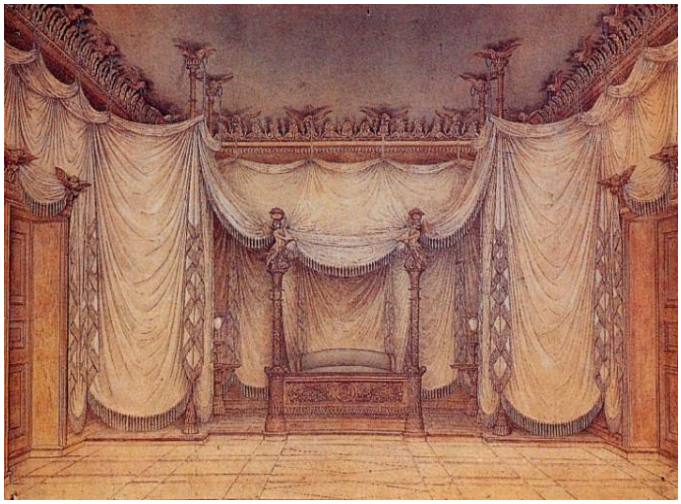
(150) Zitzzimmer, Winterkammern, Neuer östlicher Flügel, Obergeschoss, Schloss Charlottenburg © SPSG



(151) Schlafzimmer, Winterkammern, OG
Schloss Charlottenburg. © SPSG

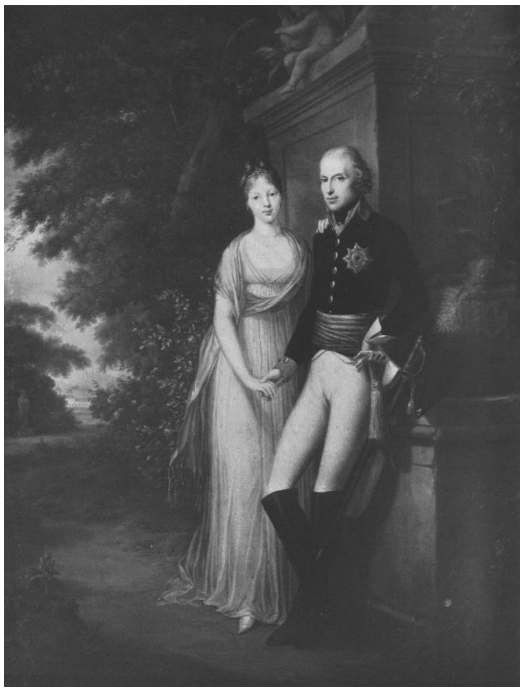
(152) Porträt der Königin Luise, 1802, Öl/ Lw, Josef Grassi
© Musées et Monuments de France, T. W. Gaehtgens

(153) Schlafzimmer der Königin Luise. © G. Murza

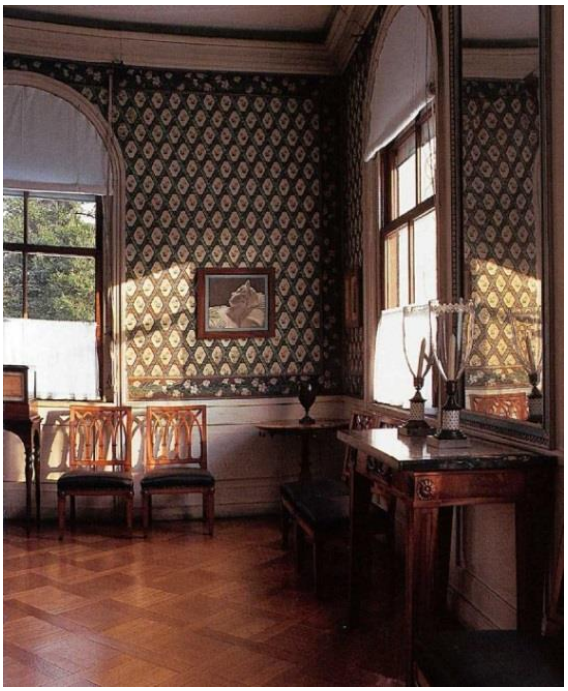


(154) Erster Entwurf für das Schlafzimmer der Königin Luise, Aquarell, 1809
K. F. Schinkel, Charlottenburg. © Musées et Monuments de France, T. W. Gaehtgens

(155) Schloss Pfaueninsel, Parkburg auf der Pfaueninsel
Blick von Süden, © Murza

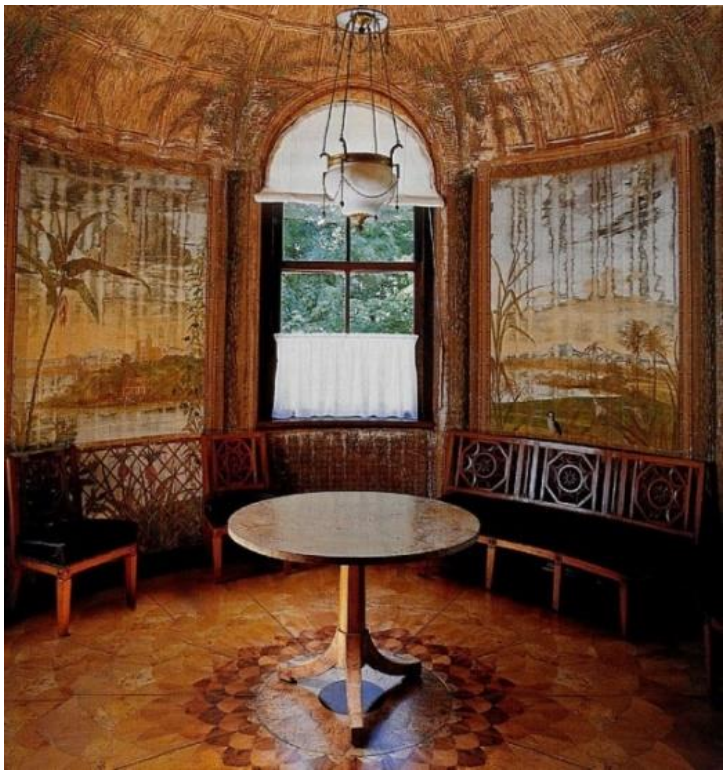


(156) Das preußische Königspaar Friedrich Wilhelm III. & Luise von Mecklenburg-Strelitz, F. G. Weitsch. © SPSG



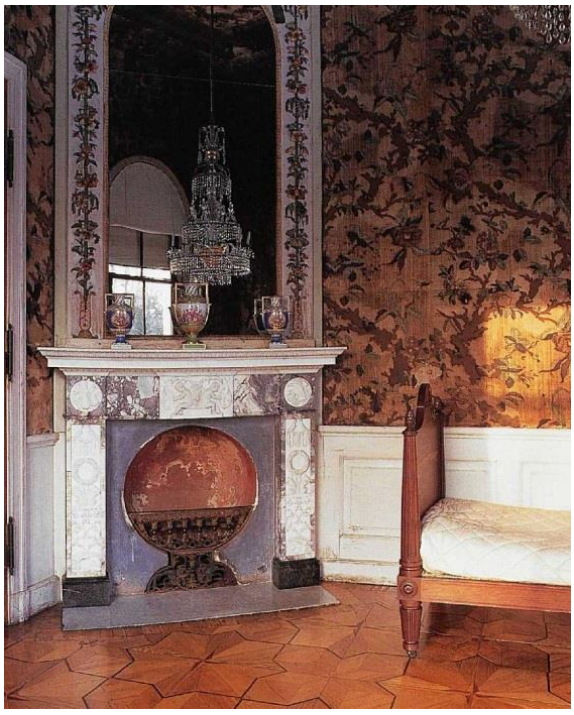
(157) Empfangsraum im Erdgeschoss, Schloss Pfaueninsel.© Stoeltie

(158) Teezimmer, Raumgestaltung nach 1795, Möbel von Johann E. Eben EG, Schloss Pfaueninsel. © Murza



(159) Otaheitisches Kabinett im Turmzimmer, 1795, P. L. Burnat Landschaftsmalereien von P. L. Ludge, EG, Schloss Pfaueninsel. © SPSG

(160) Festsaal, 1795, Obergeschoss, Schloss Pfaueninsel. © Murza



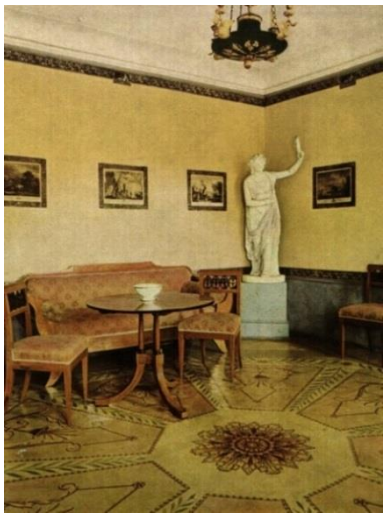
(161) Schlafzimmer der Königin Luise, OG, Schloss Pfaueninsel. © Stoeltie

(162) Porträt der Herzogin Anna Amalie von Sachsen-Weimar. Öl/ Lw, 1769, Johann Ernst Heintz

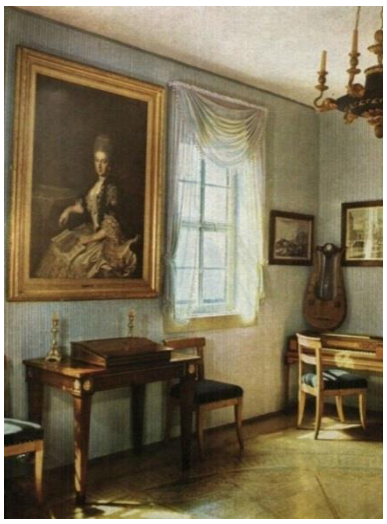
(163) Schloss Tiefurt, die ehemalige „Villa“ der Herzogin von Sachsen-Weimar, Tiefurt, Weimar
© Klassik Stiftung Weimar

(164) Speisezimmer der Herzogin, Obergeschoss, Schloss Tiefurt.

(165) Konsoltisch mit Kühl-Funktion, Speisezimmer, OG, Schloss Tiefurt

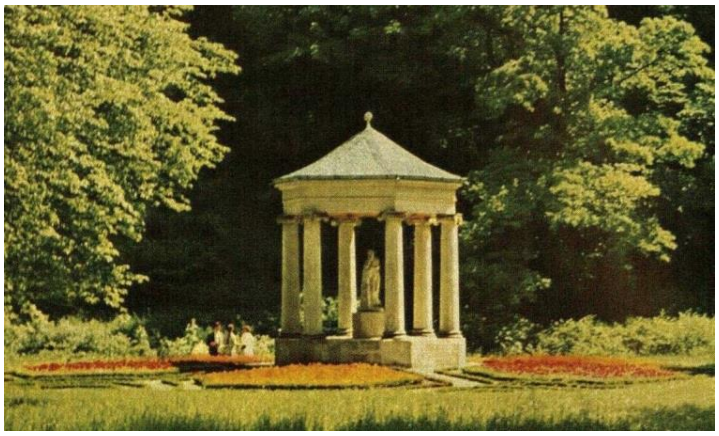


(166) Klassizistisches Kaminzimmer mit Möbel-Ensemble aus Birnbaumholz OG, Schloss Tiefurt

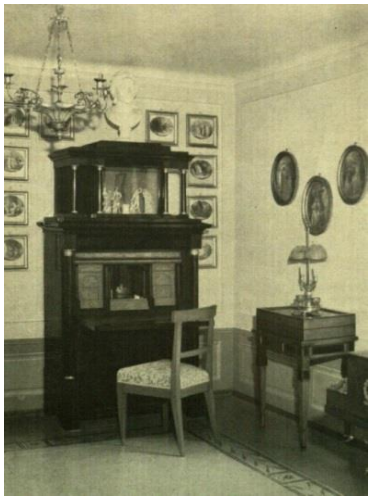


(167) Musikzimmer der Herzogin

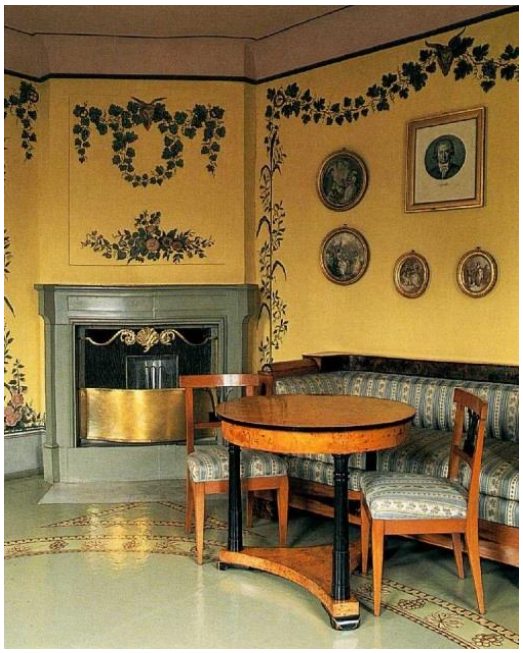
© Fotos auf dieser Seite Klaus G. Beyer



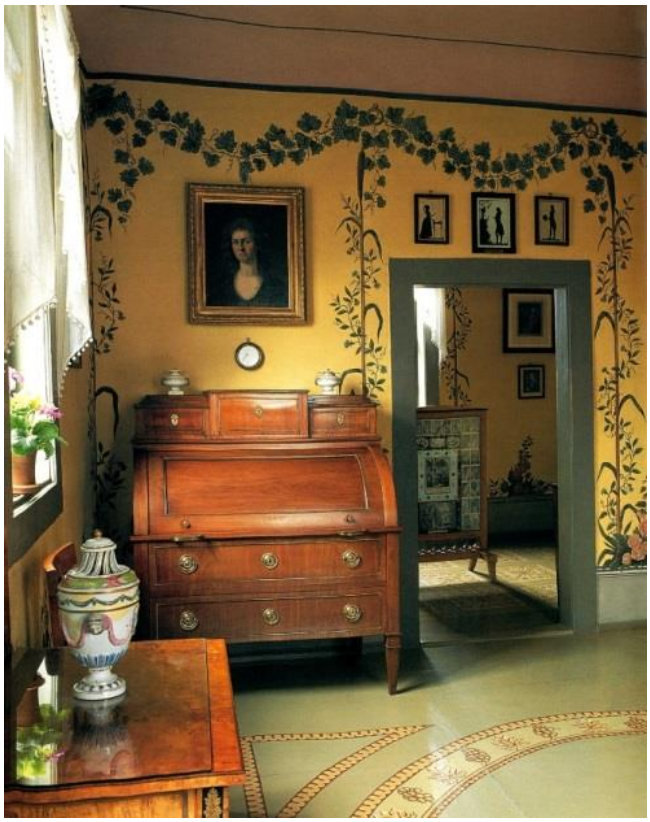
(168) Musentempel, Kleinbau im Tiefurter Schlosspark, © Klaus G. Beyer



(169) Göchhausenzimmer, Kammer der Hof-
dame Anna Amalias, OG, Schloss Tiefurt. © Klaus G. Beyer



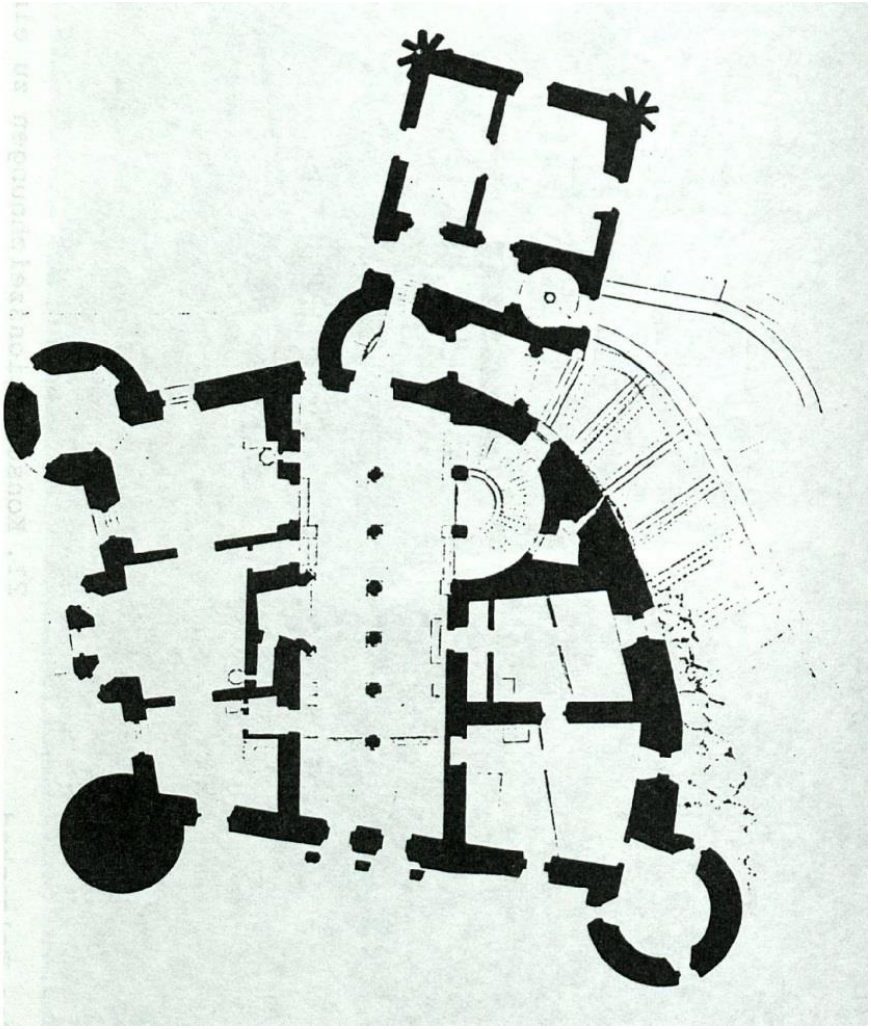
(170) Goethezimmer mit authentischer Einrichtung aus dem Jahre 1828.
OG, Schloss Tiefurt. © Stoeltie



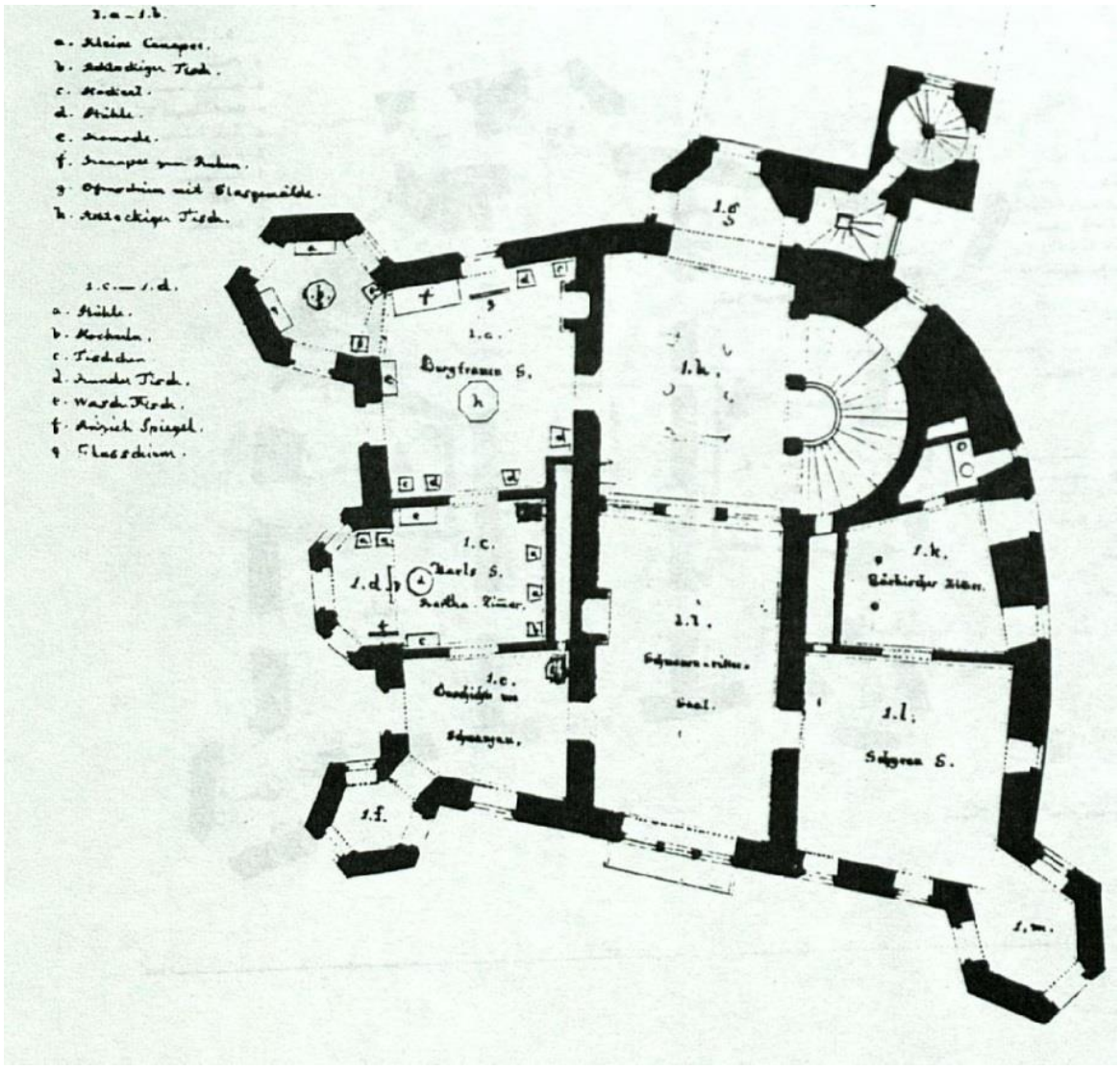
(171) Kostbare Mahagoni-Möbel im Goethezimmer, OG,
Schloss Tiefurt. © Stoeltie

(172) Flechtstühle, deutsche Fayencevase & chinesische Teller,
erste Hälfte des 18. Jahrhunderts, Porzellankabinett, Schloss Tiefurt. © Beyer

(173) Schloss Hohenschwangau, Füssen, Bayern. Ansicht der südlichen Fassade. © Achim Bunz



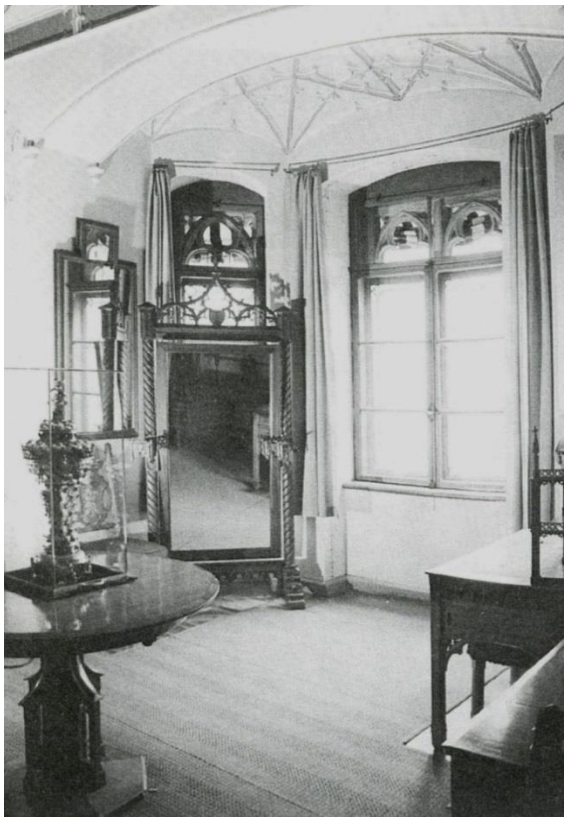
(174) Grundriss von Schloss Hohenschwangau, Erdgeschoss,
© Wittelsbacher Ausgleichfonds, Georg Baumgartner



(175) Grundriss der ersten Etage, Appartement der Königin Marie, Schloss Hohenschwangau
© Wittelsbacher Ausgleichfonds, Baumgartner

(176) Abschied von Lohengrin“, „Schwanritter“, Wandgemälde 1835
Lorenzo Quaglio, „Schwanenrittersaal“, erste Etage. © Marton

(177) „Türkisches Zimmer“, Schlafzimmer der Königin, Blick nach Südosten. © Baumgartner



(178) Erker im „Berthazimmer“, Wohnung der Königin, erste Etage.© Baumgartner

(179) Darstellung der Sage von der Geburt & Familie „Karls des Großen“
Wandgemälde, 1840. © Baumgartner

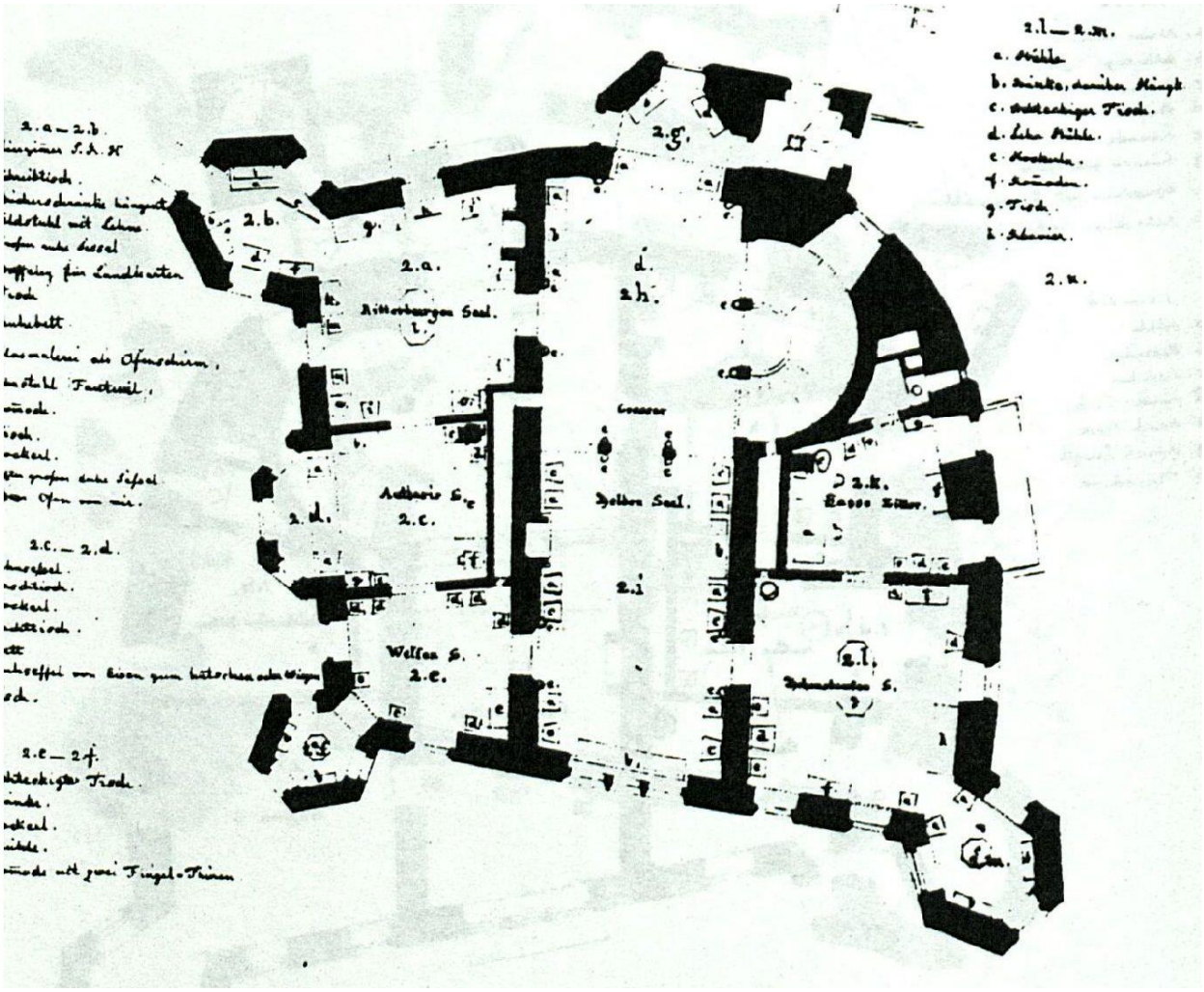
(180) „Berthazimmer“, Zimmerbild, Aquarell um 1840,
Plankammer, Sammlung Elisabeth Ludovice. © SPSG, Potsdam

(181) Burgfrauenzimmer, Wohnung der Königin, erste Etage, Schloss Hohenschwangau.
© Arnold-Becker

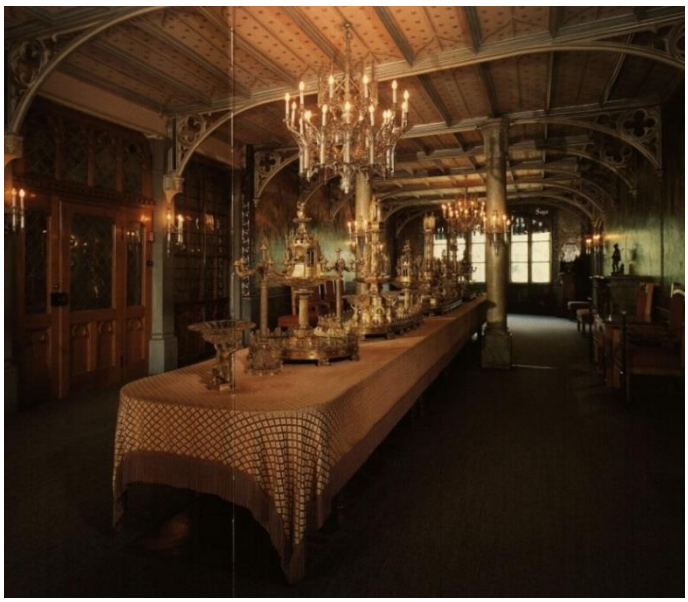
(182) Erker im „Burgfrauenzimmer“. Wohnung der Königin. © Baumgartner

(183) „Burgfrauenzimmer“, Zimmerbild, Aquarell um 1840
Sammlung Elisabeth Ludovice, Plankammer. © SPSG, Potsdam

(184) „Ritterlebenzimmer“, Aquarell um 1840, Sammlung
Elisabeth Ludovice, Plankammer. © SPSG, Potsdam

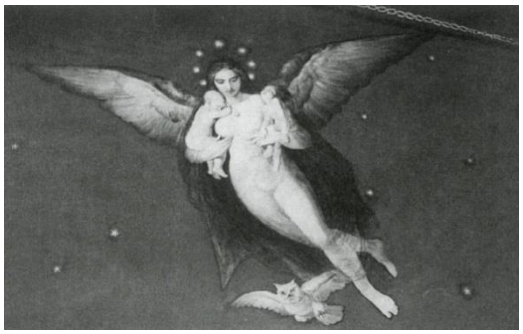


(185) Grundriss Schloss Hohenschwangau, zweite Etage, Wohnung des Kronprinzen aka Königs Maximilian II. von Bayern. © Baumgartner

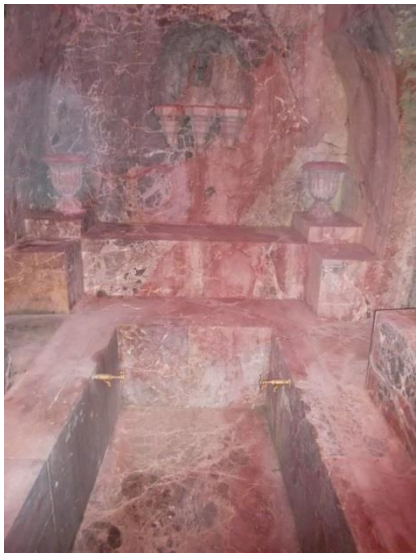


(186) Heldensaal, zweite Etage, Wohnung von König Maximilian II. von Bayern, Schloss Hohenschwangau. © Marton

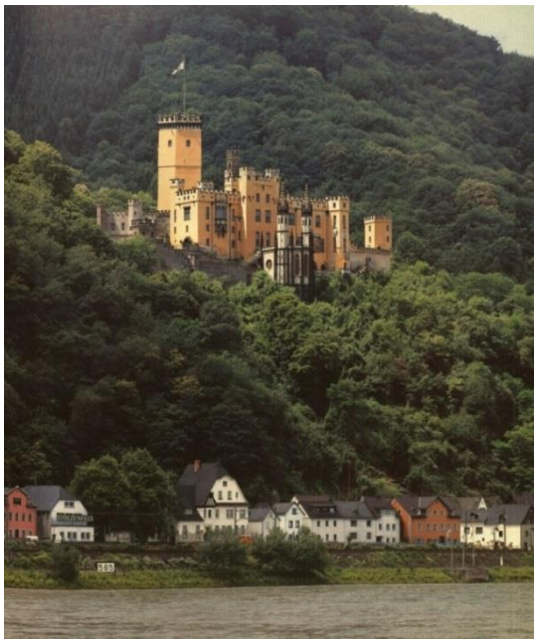
(187) „Tassozimmer“, Wandmalereien nach einer Erzählung von Torquato Tasso „Armada & Rinaldo“, Franz Xaver Glink, Schlafgemach von König Maximilian II, zweite Etage, Schloss Hohenschwangau. © Bunz



(188) „Personifikation der Nacht & ihre Kinder“, Deckengemälde, „Tassozimmer“, F. X. Glink. © Baumgartner



(189) Felsenbad, Schloss Hohenschwangau, einsichtbar am Aufgang zur Burg. © Afzal



(190) Schloss Stolzenfels, Koblenz, Ostfassaden. © Marton

(191) Nordöstliches Brückentor der Rheinburg. © Martin/ Feldhoff

(192) Nördliches, äußeres Portal
© Martin/ Feldhoff

(193) Innerer Burghof von Schloss Stolzenfels. © Martin/ Feldhoff

(194) Königliches Schlafgemach des Fürstenpaares, erste Etage, Schloss Stolzenfels, © GDKE, Wallburger

(195) Gläserne Rundscheiben, mit den Wappen von Königin Victoria & Prinz Albert, um 1845 Schlafgemach des preußischen Fürstenpaares. © GDKE, Fitting

(195) Barock-Kabinettschrank aus dem 17. Jahrhundert, Schlafzimmer, erste Etage, Schloss Stolzenfels. © GDKE, Verlag Gebrüder Metz

(197) Wohnsalon der Königin Elisabeth Ludovika von Preußen , Blickrichtung nach Südwesten, Schloss Stolzenfels. © GDKE, Fitting

(198) Königin Elisabeth Ludovika von Preußen (1801–1873)
Salon der Königin, Öl/ Lw, Joseph K. Stieler. © GDKE RLP, Fitting

(199) Triptychon von Kaspar Benedikt Beckenkamp, nach Stefan Lochner's Kölner Dom-Bild, Wohnsalon der Königin, Schloss Stolzenfels. © GDKE RLP, Hocker

(200) Wohnsalon der Königin, Blickrichtung nach Nordosten. © Martin/ Feldhoff

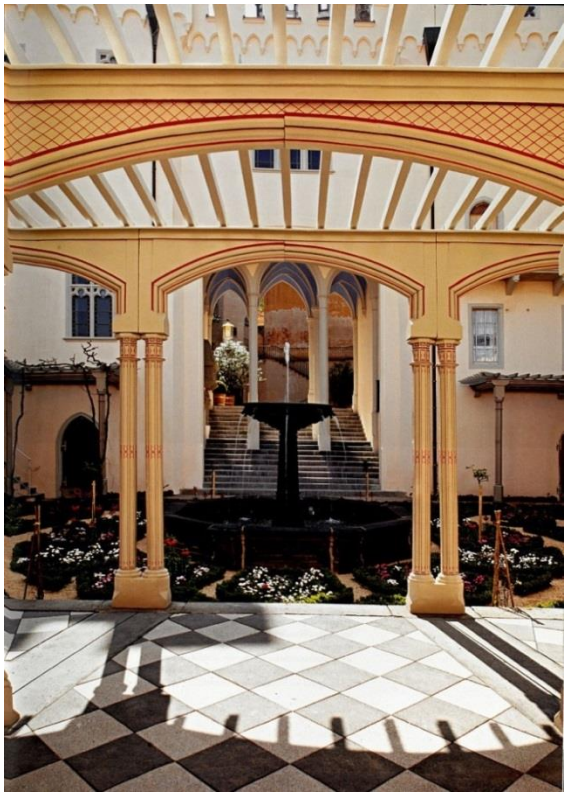
(201) Episoden aus dem Leben von Johannes Gutenberg. Öl/ Lw, F. W. Herbig Schreibkabinett der Königin, Schloss Stolzenfels. © GDKE RLP, Hocker

(202) Erkerzimmer im „Elisenturm“, Schloss
Stolzenfels. © GDKE, Verlag Gebrüder Metz, Thübingen

(203) Großer Rittersaal, Aquarell, 1940er Jahre, C. Scheuren
© Burgen, Schlösser, Altertümer Rheinland-Pfalz (BSA)

(204) Großer Rittersaal, Erdgeschoss, Schloss Stolzenfels. © GDKE RLP, Fitting

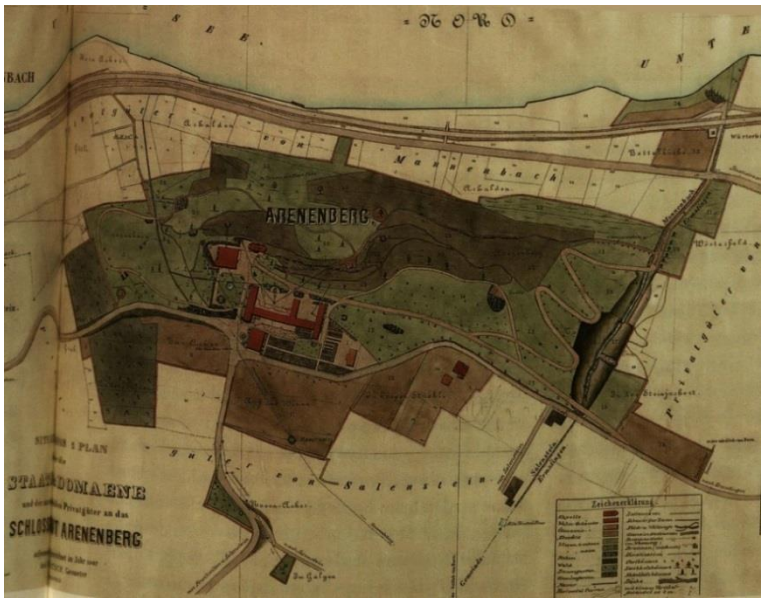
(205) Kleiner Rittersaal mit Wandgemälden von Hermann Stilke, 1841
EG, Schloss Stolzenfels. © Marton



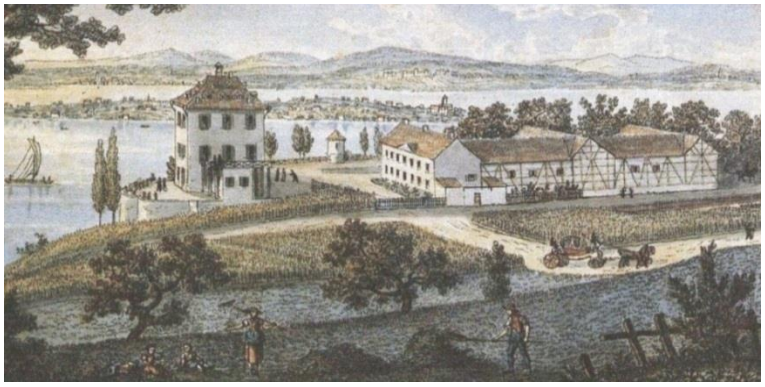
(206) Pergola-Garten, gestaltet von Peter Joseph Lenné
Schloss Stolzenfels. © GDKE RLP, Pfeuffer

(207) Rheinterrasse von Schloss Stolzenfels. © GDKE, Pfeuffer

(208) Sommerhalle im „bayerisch-italienischen“ Stil, Schloss Stolzenfels
© GDKE RLP, Wallburger

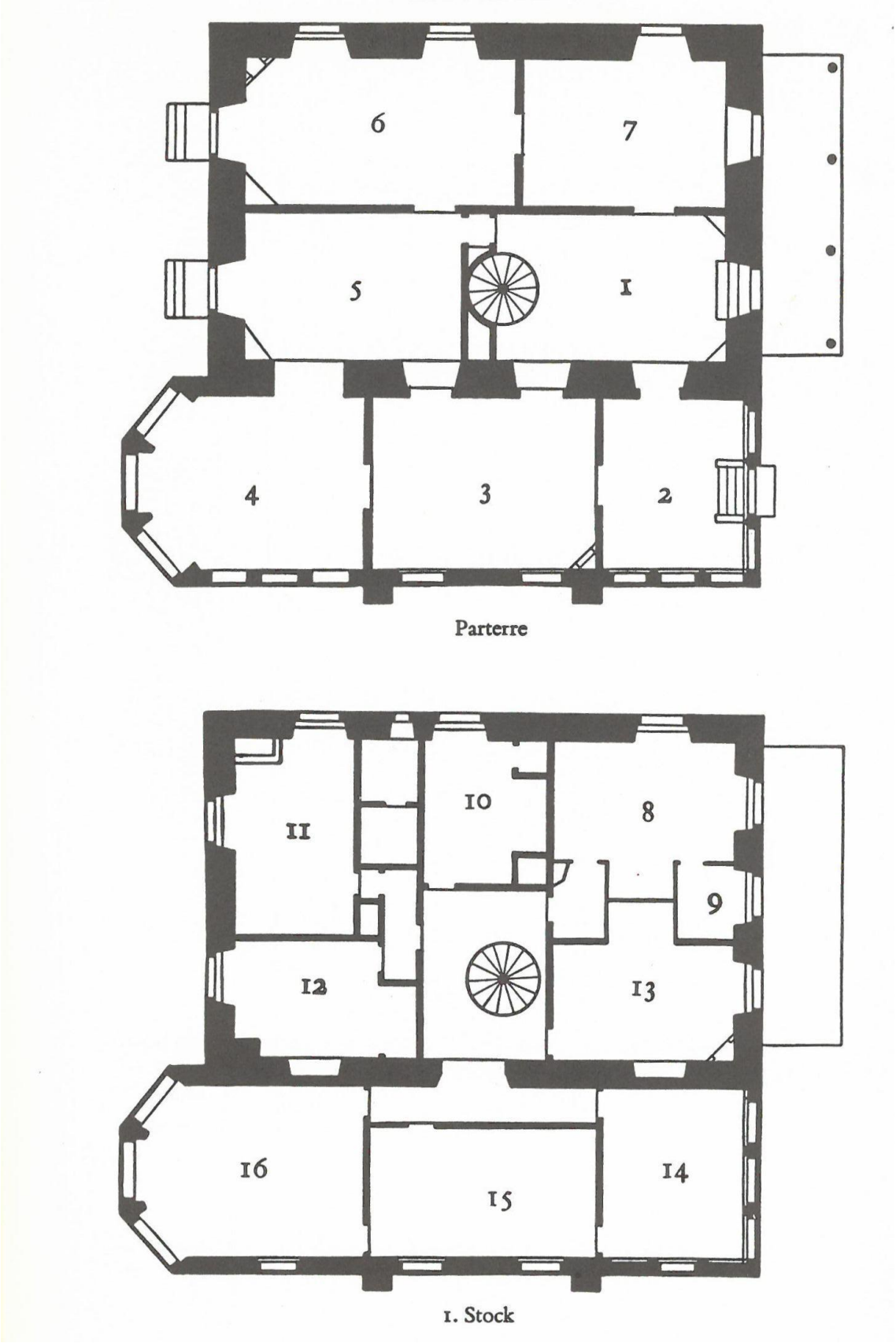


(209) Schloss & Park Arenenberg, Situationsplan, Federzeichnung von U. Gentsch, 1907. © Bildarchiv Napoleonmuseum



(210) Schloss Arenenberg, Aquarell, Nikolas Hug, um 1820
© Bildarchiv Napoleonmuseum

(211) Selbstbildnis von Hortense de Beauharnais (1783–1837) 1801. © Bildarchiv Napoleonmuseum, 1993 Hugentobler



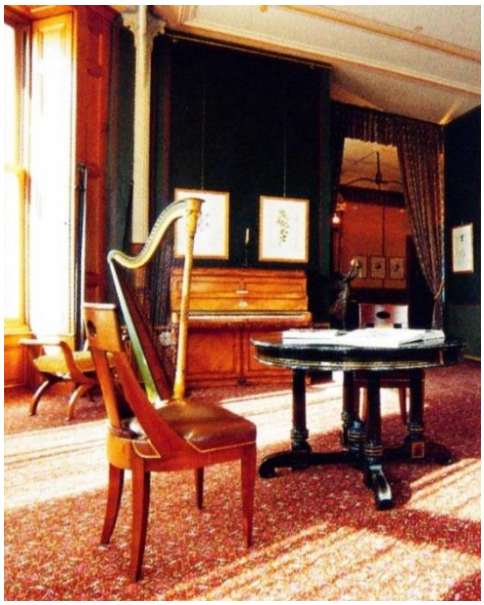
(212) Grundriss von Schloss Arenenberg, Napoleonmuseum
© 1993 Hugentobler

(213) „Pleyel-Tafelklavier“ aus Nussbaum & Ahorn
nach 1834. © 2006 Christina Egli

(214) Salon der Königin Hortense, Holzschnitt, 1860, J. Hussenot, Schloss Arenenberg
© Bildarchiv Napoleonmuseum

(215) Porträt von Hortense de Beauharnais, 1832
Félix Cottreau. © Schloss Arenenberg, Bildarchiv

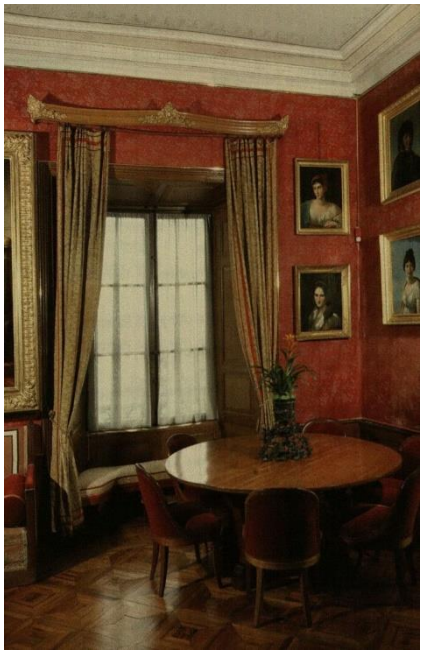
(216) Louis Napoleon , Napoleon III. (1808–1873)
1832, Félix Cottreau © 1993 Hugentobler



(217) „Seesalon“, Wanddekoration im pseudo-pompejanischen Stil. © Schloss Arenenberg, Bildarchiv

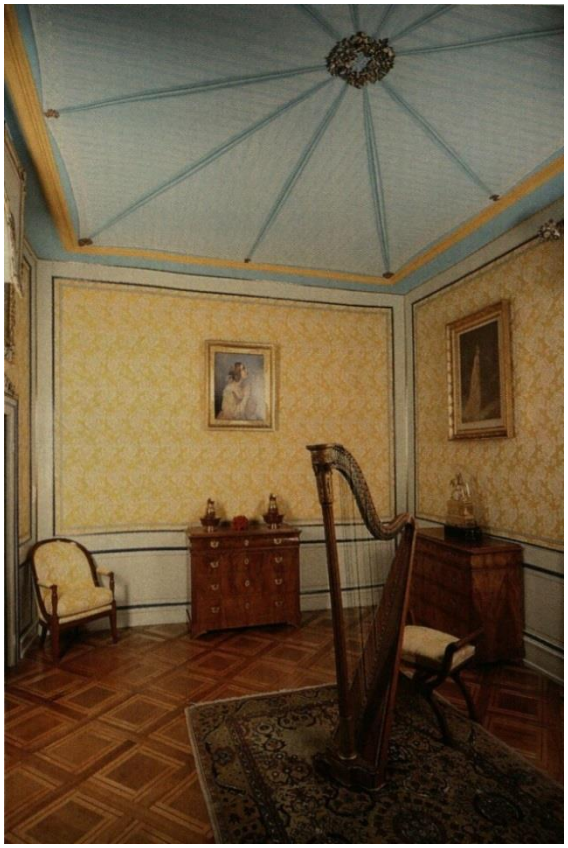
(218) Ebenholz-Schmuckschrank
von Kaiserin Eugénie, um 1870. © Hauff

(219) Vergoldete Bronzefigur der Jagdgöttin Diana
Detail eines Uhrenaufsatzes im Seesalon
© Schloss Arenenberg, Bildarchiv



(220) Bibliothek, Schloss Arenenberg, um 1800
© 2005 Hauff

(221) Speisezimmer, Papiertapete mit Zeltdekor, 1835, (rekonstruiert 1855 & 1983). © Hauff



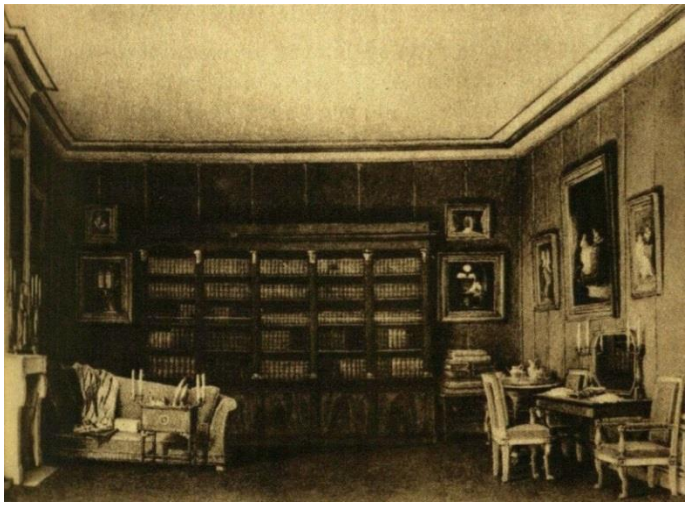
(222) Zimmer der Königin Hortense, 1835/ 1855 (rekonstruiert 2005), OG, Schloss Arenenberg. © Hauff

(223) Schlafzimmer von Kaiserin Eugénie, OG, Schloss Arenenberg.
© Schloss Arenenberg, Bildarchiv, Gügel

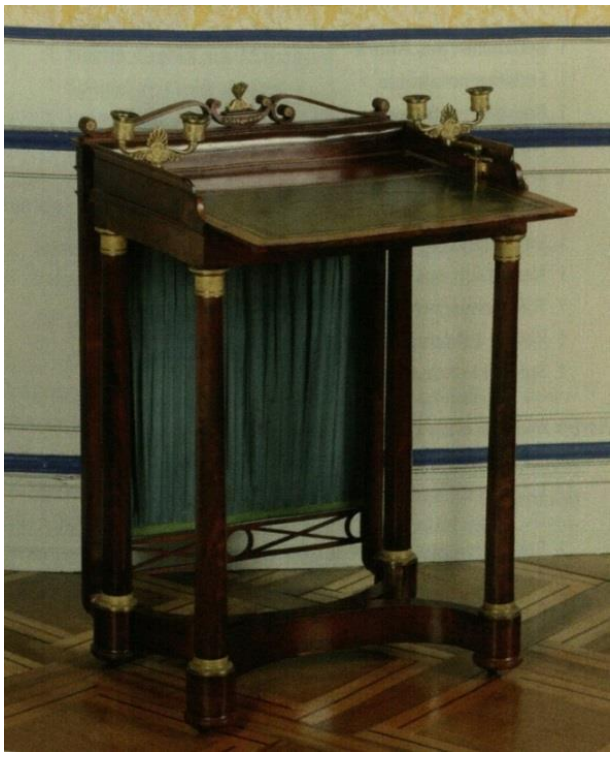
(224) Nipptischchen aus Eisen mit Majolika, um 1860
© Hauff

(225) Salon der Kaiserin Eugénie. © Schloss Arenenberg, Bildarchiv

(226) Porträt von Kaiserin Eugénie, Franz Xaver Winterhalter, 1861
© 1993 Hugentobler



(227) Bibliothek von St. Leu, Aquarell von Auguste Garneray, 1810
© Schloss Arenenberg, Bildarchiv



(228) Empire-Damenschreibtisch, Mahagoni & Messing-beschläge, um 1800, Schloss Arenenberg. © Hauff

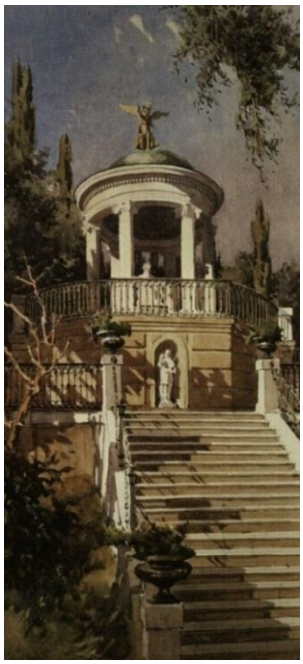
(229) Ehemalige Eremitage der Hortense de Beauharnais im Park von Schloss Arenenberg, Kupferstich, 1858. © Schloss Arenenberg, Bildarchiv

(230) Villa Hermes in Lainz, erster Entwurf des kaiserlichen Schlosses, Karl von Hasenauer, 1881. © Schlossarchiv Schönbrunn, Wien

(231) Gartenfront der Hermesvilla in Lainz, mit „Hermes-Skulptur“ von Ernst Herter,1885. © Wien Museum

(232) Reiterbildnis vom österreichischen Kaiserpaar Lithografie, um 1855, Edouard Kaiser. © Wien Museum

(233) Achilleion, Elisabeths Palast auf der griechischen Insel Korfu
Historisches Foto vor 1900. © Wien, Archiv

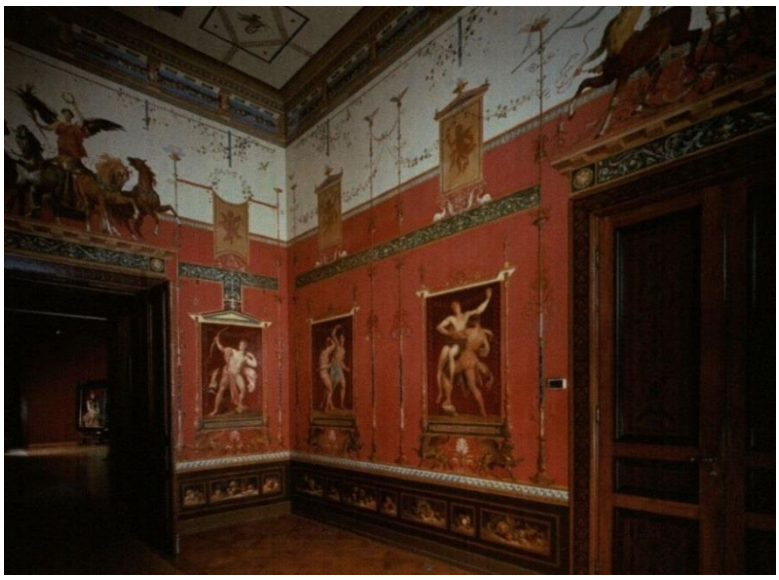


(234) „Heinrich-Heine-Tempel“ der Kaiserin
Aquarell, 1893, Angelos Gialliná © Wien Museum

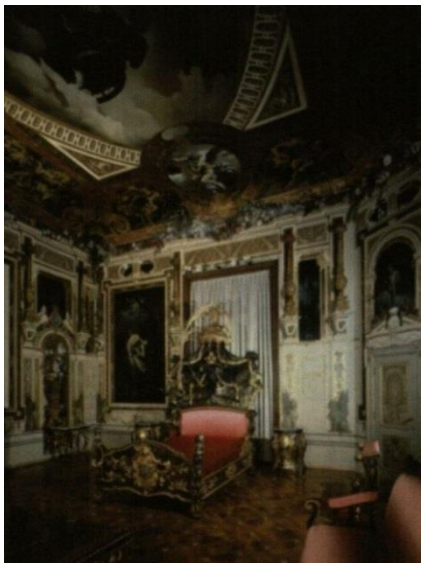
(235) Porträt von Kaiserin Elisabeth, 1899, Öl/ Lw
Leopold Horowitz. © Österreichische Nationalbibliothek, V. Angerer, Wien

(236) „Fee Peri“, Marmor, um 1872, Charles Francis Fuller,
seit 1898 im Vestibül der Hermesvilla. © Wien, Hermesvilla

(237) „Tilgnersaal“, Sala Terrena, EG, Hermesvilla. © Wien Museum



(238) Empfangssaal und „Turnzimmer“ der Kaiserin, Wandmalereien
im pseudo-pompejanischen Stil, OG, Hermesvilla. © Wien Museum



(239) Schlafzimmer von Kaiserin Elisabeth, mit „Reisebett“ von Maria Theresia von Österreich, Hermesvilla. © Wien Museum

(240) Entwurf für das Schlafzimmer der Kaiserin, Öl/ Lw, 1882, Hans Makart. © Österreichische Galerie Belvedere, Wien

(241) „Titania und der Esel“, Öl/ Lw,1884/ 85, Entwurf von R. C. Huber für das Schlafzimmer der Kaiserin © Wien Museum

(242) „Titania und der Esel“ Kopie nach Huber’s Gemälde, Ludmil Siskov, Hermesvilla. © Wien Museum

(243) „Titania und Oberon“, Deckengemälde um 1885, Hugo Charlemont, Schlafzimmer der Kaiserin, OG, Hermesvilla. © Wien Museum

(244) Ungarische Bauernmöbel von Kaiserin Elisabeth Kammermeierei, © Schlossarchiv Schönbrunn, Wien

(245) Detail einer Wandmalerei um 1720, Speisezimmer, Schloss Favorite © Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg