

**Pompeji auf Bayerns Wänden**  
**Ursprünge und Entwicklung eines dekorativen Stils im 19. Jahrhundert**

**Inaugural-Dissertation**  
**zur Erlangung des Doktorgrades**  
**der Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität**  
**München**

**Vorgelegt von**  
**Elisabeth Stürmer**  
**aus München**

**München, im Juli 2004**

Erstgutachter: Prof. Dr. Frank Büttner  
Zweitgutachter: Prof. Dr. Wolf Tegethoff

Tag der mündlichen Prüfung: 21. Juli 2003

Für meine Eltern

# Inhaltsverzeichnis

<b>Einleitung</b>	1
<b>1. Rom und die Grotteskenmalerei</b>	4
1.1. Die Grottesken der Domus Aurea - Entdeckung und Kritik	4
1.2. Anfänge der Grotteskenmalerei	7
1.2.1. Die Loggien Raffaels	8
1.2.2. Die Publikation der Loggien	10
1.3. Die Publikation antiker, römischer Malerei	13
<b>2. Die Entdeckung der Vesuvstädte</b>	16
2.1. Herculaneum	16
2.1.1. Die drei ‘Vestalen’	16
2.1.2. Der Beginn der Ausgrabungen	17
2.1.3. Das Museum zu Portici	18
2.1.4. Grabungsmethoden	20
2.2. Pompeji und Stabiae	22
2.2.1. Die Ausgrabungen des 18. Jahrhunderts	23
2.2.2. Besucher in Pompeji	25
2.2.3. Zeitgenössische Urteile über die pompejanische Malerei	27
2.2.4. Die Publikationen	30
2.2.4.1. <i>Antichità di Ercolano</i>	30
2.2.4.2. Exkurs - Hamilton und d’Hancarville: <i>Antiquités étrusques, grecques et romaines</i>	34

2.3. Pompeji im 19. Jahrhundert	36
2.4. Die Publikationen	38
2.4.1. Pompeji aus der Sicht von Architekten	38
2.4.2. Der Sammlungskatalog des <i>Real Museo Borbonico</i>	41
2.4.3. Große Tafelwerke zur Malerei und Ornamentik Pompejis	42
<b>3. Pompeji und die Künste im 18. Jahrhundert</b>	<b>46</b>
3.1. Der neue Blick auf die Antike	46
3.2. Stilistischer Synkretismus und Industrialisierung der Antike	47
3.3. „Den guten Geschmack aus seiner Quelle schöpfen“: Die Erneuerung der Künste ab 1750	49
3.3.1. Klassizistische Ornamenttheorie	49
3.3.2. Das Dilemma der Künstler	52
3.3.3. Der ‘Arabeskenstreit’	53
3.3.4. Zum Arabeskenbegriff der Romantik	56
3.4. Pompeji in der Wandgestaltung des 18. Jahrhunderts	58
3.4.1. England	58
3.4.1.1. ‘Athenian Stuart’: ‘Painted Room’, Spencer House, London	59
3.4.1.2. Robert Adam: ‘Etruscan Dressing Room’, Osterley Park, Middlesex	61
3.4.2. Deutschland	65
3.4.2.1. Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff	65
3.4.2.2. Schloss Wörlitz	66
3.4.3. Frankreich	68
3.4.3.1. Charles-Louis Clérisseau	68
3.4.3.2. Percier und Fontaine	71
3.4.3.2.1. ‘Vue perspective d’un chambre à coucher’	73
3.4.3.2.2. Das Speisezimmer von Malmaison	74

<b>4. Pompeji in Bayern</b>	77
4.1. Die Räume des frühen 19. Jahrhunderts	77
4.1.1. München	77
4.1.2. Das Boudoir in den ‘Toskanazimmern’ der Würzburger Residenz	80
4.2. Palais Leuchtenberg, München	82
4.2.1. Der Bauherr: Eugène de Beauharnais	82
4.2.2. Der Architekt: Leo von Klenze	84
4.2.3. Die Innenräume des Palais Leuchtenberg	86
4.2.3.1. Das Schlafzimmer des Herzogs	87
4.2.3.2. Das Boudoir der Herzogin und die pompejanischen Dekorationen des Palais	90
4.3. Neues Schloss, Pappenheim	91
4.3.1. Baugeschichte	91
4.3.2. Jean Baptiste Métivier	92
4.3.3. Das Speisezimmer	92
4.4. Der Königsbau der Münchner Residenz	96
4.4.1. Ausstattung und Bildprogramm	97
4.4.2. Klenze, Pompeji und Theorien zur antiken Malerei	99
4.4.3. Enkaustik und Polychromie	102
4.4.4. Die Dekoration der Appartements	106
4.4.5. Resümee	113
4.5. Pompeji und der ‘arabeske Styl’ des Königsbaus im Kontext von Klenzes Dekorationen	115
4.5.1. Herzog-Max-Palais und Festsaalbau	115
4.5.2. Dekoration als Entwicklungsgeschichte: Der Königsbau und Klenzes Museumsbauten	119
4.5.3. Die Hofgartenarkaden	120

4.6. Schloss Ismaning	124
4.6.1. Bau- und Ausstattungsgeschichte	124
4.6.2. Der Speisesaal	126
4.6.3. Der Festsaal	129
4.6.4. Fragen zur Ikonographie des Festsaals	130
4.7. Pompejanum in Aschaffenburg und Villa Ludwigshöhe in der Pfalz	133
4.7.1. Friedrich von Gärtner	133
4.7.2. Das ‘Pompejanische Haus’	135
4.7.2.1. Baugeschichte und Architektur	135
4.7.2.2. Die Ausstattung des Pompejanums	137
4.7.2.3. Die Wandmalerei	138
4.7.2.4. Das Pompejanum als Museumsbau	141
4.7.3. Villa Ludwigshöhe	143
4.8. Villa Lindenhof	146
4.8.1. Die Villen am Lindauer Ufer des Bodensees	146
4.8.2. Franz Jakob Kreuter, Friedrich Gruber und die Entstehungsgeschichte der Villa Lindenhof	147
4.8.3. Der Bau und seine Ausstattung	149
4.8.4. Die pompejanischen Dekorationen - Der Lindenhof, ‘Hohenögg’ und Ismaning	151
4.8.5. Resümee	155
4.9. Das Casino auf der Roseninsel	157
4.9.1. Baugeschichte	158
4.9.2. Die pompejanischen Malereien im Casino	159
4.9.3. Eine ‘bayerisch-nationale’ Antike am Starnberger See	163
<b>Schlussbetrachtung</b>	165

<b>Abkürzungen</b>	168
<b>Literatur</b>	
I. Stich-, Vorlagewerke, Musterbücher	169
II. Primärliteratur	173
III. Sekundärliteratur	177
<b>Abbildungen</b>	
I. Abbildungsverzeichnis	191
II. Abbildungsnachweis	199
III. Bildteil	203
<b>Lebenslauf</b>	252

## Einleitung

„Heitre Farben beleben die Wand, mit blumiger Kette  
Fasset der muntre Feston reizende Bildungen ein.  
Mit beladenem Korb schlüpft hier ein Amor vorüber,  
Emsige Genien dort keltern den purpurnen Wein,  
Hoch auf springt die Bachantin im Tanz,  
dort ruhet sie schlummernd,“<sup>1</sup>

Die Entdeckung Pompejis hatte die Phantasie der Menschen beflügelt. Die Vorstellung, eine antike Stadt zu betreten, deren Leben schlagartig erloschen war, die bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts unversehrt unter meterhohen Schichten begraben lag, war faszinierend und unheimlich zugleich. „Es ist viel Unheil in der Welt geschehen, aber wenig, das den Nachkommen so viel Freude gemacht hätte“<sup>2</sup>, schrieb Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) im Frühjahr 1787, als er „den wunderlichen, halb unangenehmen Eindruck dieser mumisierten Stadt“<sup>3</sup> in Worte zu fassen versuchte.

Die Totenstadt Pompeji inspirierte die Künstler zur dramatischen Schilderung des Vesuvausbruchs. Die Katastrophe des Jahres 79 entwickelte sich zu einem eigenen Sujet innerhalb der Historienmalerei und bildete einen Gegenentwurf zu den bukolischen, mit malerischen Ruinen ausgestatteten Idyllen, so wie man italienisch-antike Landschaften üblicherweise darzustellen pflegte.<sup>4</sup>

Auch in Musik und Literatur wurde der spektakuläre Untergang Pompejis thematisiert: Giovanni Pacini komponierte 1825 die Oper „L’ultimo giorno di Pompei“<sup>5</sup>, und eines der meistverkauften Bücher des 19. Jahrhunderts, Edward Bulwer-Lyttons 1834 veröffentlichter Roman „The last days of Pompeii“, erzählte die Liebesgeschichte von Glaukus und Ione vor der Kulisse der untergehenden Stadt. Szenen aus Pompeji wurden ebenso zum Gegenstand von ‘Tableaux vivants’ und Theaterstücken. **(Abb. 1)**

---

<sup>1</sup> Friedrich Schiller, Pompeji und Herculaneum (Musenalmanach, 1796); zit. n. Irmscher (1982), S. 121

<sup>2</sup> Goethe am 13. März 1787; zit. n. Michel (1976), S. 267

<sup>3</sup> Goethe am 11. März 1787; zit. n. ders., S. 260

<sup>4</sup> u.a.: Angelika Kaufmann, Plinius der Jüngere und seine Mutter in Misenum (1785; Princeton Museum of Art); Karl Brüllow, Der letzte Tag von Pompeji (1830-33; Russisches Museum, St. Petersburg), Alessandro Castelli, La Morte di Plinio (1890; Galleria Nazionale d’Arte Moderna, Rom).

<sup>5</sup> Mannsperger u. Migl (1998), S. 99f.

Für die bildenden Künste bedeutete die Entdeckung Pompejis vor allem, dass die antike Malerei in noch nicht gesehenem Umfang vorlag. Das Repertoire der Motive 'all'antica', das bislang aus wenigen römischen Fragmenten und Renaissance-Grotesken bestand, erfuhr eine enorme Erweiterung. Die Aufforderung zur 'Nachahmung der Alten', die Johann Joachim Winckelmann (1717-68) in einer Zeit der allgemeinen Hinwendung zur Antike programmatisch an die Künstler gerichtet hatte, führte zur Auseinandersetzung mit der pompejanischen Malerei unmittelbar nach den ersten Entdeckungen.

Der Umgang des 18. Jahrhunderts mit Pompeji bildet die Grundlage der vorliegenden Untersuchung über die pompejanischen Räume, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Bayern entstanden. Der Rückblick erwies sich als ergiebig, da die internationale Rezeption Pompejis und der Antike, der beginnende Stilpluralismus sowie die kunsttheoretische Debatte über die antike Malerei ab 1750 die wesentlichen Voraussetzungen für den ‚pompejanischen Stil‘ schufen, der in Bayern seine besondere Ausprägung erfuhr.

Die intensive, künstlerische Auseinandersetzung mit Pompeji fand in Bayern vergleichsweise spät statt - nach Anfängen um 1810 lag der Schwerpunkt in den Jahren von 1820 bis 1853. Die pompejanischen Dekorationen wurden in diesem relativ kurzen Zeitraum einer Vielfalt von gestalterischen Möglichkeiten unterzogen, die sich als exemplarisch für den historisch-assoziativen Umgang mit der Antike herausstellten. Pompeji erschien dabei als ein Stil unter vielen, und es stellte sich die Frage, welche Rolle Pompeji in der entwicklungsgeschichtlichen Sichtweise des 19. Jahrhunderts spielte.

Bei der Darstellung von ausgewählten Innenräumen wurden neben der stilistischen Analyse vor allem die greifbaren, theoretischen Konzepte in die Überlegungen miteinbezogen: Theorien zu Enkaustik und Polychromie, Klenzes 'technische Analogie' und die Suche nach einem nationalen Stil, die die Ära Ludwigs I. (reg. 1825-48) und Maximilians II. (reg. 1848-64) gleichermaßen bestimmte, bildeten wesentliche Kriterien.

Berücksichtigt werden muss, dass aufgrund der Zerstörung eines großen Teils der besprochenen Interieurs und der selektiven Dokumentation der Anspruch auf Vollständigkeit nicht erfüllt werden kann. Einen Bestandskatalog pompejanischer Innenräume zu erstellen, konnte nicht Ziel der Untersuchung sein.

Die vorliegende Arbeit stützt sich auf die Veröffentlichungen zur pompejanischen Innenraumdekoration<sup>6</sup> und auf die in den letzten Jahren entstandenen Untersuchungen zur Architektur Bayerns in der ersten Jahrhunderthälfte, insbesondere auf die Monographien zu Leo von Klenze<sup>7</sup> und Franz Jakob Kreuter<sup>8</sup>.

Vor dem Hintergrund jüngst erschienener Publikationen zur Reproduktionsgraphik im 18. und 19. Jahrhundert<sup>9</sup> entwickelte sich die Analyse der Innenräume in der Gegenüberstellung zur visuellen, medialen Vermittlung der Antike in den Stichwerken und in den großen lithographischen Tafelwerken über Pompeji zu einem Schwerpunkt dieser Arbeit. Der Einfluss der Reproduktionswerke erwies sich als enorm. Der sich ständig verändernde Blick auf die Antike, der sich im Umgang mit Pompeji als beispielhaft darstellt, spiegelte sich über den Weg der Reproduktionsgraphik unmittelbar in den künstlerischen Schaffensprozessen wider.

Ebenso erschien der Blick nach Rom und auf die Rezeption der Grotteskenmalerei aufschlussreich. Hier entwickelten sich seit der Renaissance die Grundlagen für die Betrachtungs- und Darstellungsweise der antiken Malerei.

---

<sup>6</sup> u.a. Werner (1969); Sinkel (1984); Hojer (1992); Doering (1995); Närgel (1998); Schönwälder (1999)

<sup>7</sup> Buttlar (1999); Nerdinger (2000a)

<sup>8</sup> Hölz (2000)

<sup>9</sup> Mannsperger u. Migl (1998); Weissert (1999)

## 1. Rom und die Grotteskenmalerei

Im späten 15. Jahrhundert stieß man in Rom in den verschütteten Gewölben der Domus Aurea auf Überreste antiker Wandmalerei. **(Abb. 2)** Zwar hatten Einzelmotive der antiken Malerei in der Fabelwelt mittelalterlicher Initialbuchstaben oder den Ornamentbändern des Trecento und Quattrocento überlebt. Doch nun erblickten die Menschen erstmals vollständige, antike Räume samt ihrer Verzierungen und standen vor phantastischen Malereien mit seltsamen Mischwesen, die in ornamentale Gitternetze eingebunden waren und vor ihrem Hintergrund zu schweben schienen. Wände und Gewölbe waren mit unzähligen Ornamenten und Bildern, mit Stukturen und Malereien bedeckt.

Die bildhaften Verschränkungen, die statisch unmöglichen Architekturen, die „bewohnten Ranken“<sup>10</sup> und durchbrochenen Kandelaber glichen den reinen Erzeugnissen der Phantasie, so wie sie Vitruv beschrieben - und verurteilt - hatte:

„Allein diese Malerey, wobey die Alten wirkliche Dinge zum Vorbilde wählten, findet heut zu Tage, nach einer ungereimten Mode, keinen Beyfall mehr. Itzt bemahlt man die Bekleidung lieber mit Undingen, als mit wahren Abbildungen wirklicher Gegenstände. Anstatt der Säulen stellt man Rohrstängel - calami - dar; anstatt der Giebel - fastigia - geriefte Häklein - harpaginetuli striati - mit krausem Laubwerke und Schnörkeln - volutae; - ingleichen Leuchter - candelabra, - welche Tempelchen tragen, über deren Giebel aus Wurzeln und Schnörkeln mehrere dünne Stängel - coliculi - sich erheben, worauf, wider aller Vernunft, kleine Figuren - sigilla - sitzen; auch auf Stängeln blühende Blumen, aus denen halbe Figuren hervorgehen, welche bald mit Menschen-, bald mit Thierköpfen versehen sind: Lauter Dinge, dergleichen es weder giebt, noch geben kann, noch jemals gegeben hat. Ein Beweis, daß die Herrschaft der neuen Mode und Trägheit unsre Afterkunstrichter ganz und gar mit dem wahren Schönen in der Kunst unbekannt gemacht habe! Denn wie ist es wohl möglich, daß ein Rohrstängel in der That ein Dach tragen könne, oder ein Leuchter einen kleinen Tempel sammt den Verzierungen des Giebels? Wie kann ein dünner zarter Stängel eine sitzende Figur empor halten? Oder wie vermögen aus Wurzeln und Stängeln, theils Blumen, theils halbe Figuren hervorzuwachsen?“<sup>11</sup>

### 1.1. Die Grottesken der Domus Aurea - Entdeckung und Kritik

Giorgio Vasari, der das Dekorationssystem ‘all’antica’ ab 1555 in den Fresken des Palazzo Vecchio in Florenz selbst anwandte, betrachtete die antiken Malereien als „una spezie di pittura licenziosa e ridicola molto“<sup>12</sup>. Sie waren für ihn Produkte einer zügel- und regellosen Phantasie, voll absurder Einfälle.

Zugleich jedoch fand er Gefallen an der „Frische, Schönheit und Güte dieser Werke, [...] die sich so lange Zeit erhalten hatten, [...] da sie vor Luft und Licht geschützt lagen“ und lobte

<sup>10</sup> Chastel (1997), S. 51

<sup>11</sup> Rode (1796), S. 113f.

<sup>12</sup> Giorgio Vasari, *Viten*, Einleitung (1550); zit. n. Chastel (1997), S. 15

ihre „schöne Zeichnung, Mannigfaltigkeit und Eigentümlichkeit, die zarten Stukkaturen mit verschiedenen bunten Felder und die dazwischen eingefügten anmutigen Bilder“<sup>13</sup>.

Die widersprüchliche Beurteilung Vasaris blieb charakteristisch für den Umgang mit der antiken Malerei, die man in den unterirdischen ‘grotte’<sup>14</sup> des Esquilins gefunden und nach ihnen benannt hatte. Das ‘Groteske’ entwickelte sich zu einem Synonym für das Absonderliche, für Absurd-Lächerliches und Grauerregendes zugleich.

Verglichen mit der Verehrung, die den wiederentdeckten antiken Skulpturen entgegengebracht wurde, betrachtete man die Grotesken mit gemischten Gefühlen. Die Dekorationen ‘all’antica’ bildeten eine Gegenwelt zu dem in der Renaissance angestrebten Ideal der Antike. Die Grotesken widersprachen der geforderten klassischen Ordnung, die in der Proportionslehre des Vitruv oder durch Statuen wie den Apoll von Belvedere vorgegeben waren. Sie waren unstatisch, ihre Architekturen und Pinakes besaßen keine Zentralperspektive, und die antiken Texte selbst lieferten genügend Argumente, die gegen derartig ungeräumte Formen der Verzierung sprachen. Andererseits konnten die Betrachter sich nicht vor dem Reiz der extravaganten, zwischen Ornament und Bild changierenden Motive verschließen. Die sich in den Grotesken offenbarende Phantasie wurde wegen ihrer Freiheit geschätzt und aufgrund ihrer Lächerlichkeit verurteilt.

Wie sehr die Malereien ‘all’antica’ die Gemüter bewegten, zeigt die kunsttheoretische Debatte, der sogenannte ‘Groteskenstreit’<sup>15</sup>, der in der Mitte des 16. Jahrhunderts aufkam. Er begann damit, dass der Begriff ‘Groteske’ nicht mehr aussagekräftig genug erschien. Man war auf der Suche nach einem charakteristischeren Ausdruck für das „namenlose Ornament“<sup>16</sup>. Aufgrund der Nähe der grotesken Gebilde zu den Phänomenen des Traums wurden sie als „picturae somnium“<sup>17</sup> bezeichnet und als eidetische Bilder interpretiert:

„Man glaubt, daß diese Motive aus den Rissen und Flecken gezogen wurden, die man auf den einst weißen Mauern entdeckt; wenn man diese Flecken scharfsinnig untersucht, so offenbaren sie Phantasien und unerhörte Formen verrückter Dinge.“<sup>18</sup>

<sup>13</sup> Giorgio Vasari, *Viten*, Bd. 5 (1550); zit. n. Chastel (1997), S. 29

<sup>14</sup> Pauly, Bd. 2 (1979), S. 374; die unter Nero ab 64 n. Chr. entstandene Domus Aurea erfuhr zahlreiche Um- und Anbauten. Titus, der noch Teile der Domus Aurea bewohnt hatte, ließ im Osten des Palastes gegen Ende des 1. Jahrhunderts Thermen errichten. Zu Beginn des 2. Jahrhunderts wurden direkt über dem Palast die Thermen des Trajans erbaut, und die als Substruktion dienende Domus Aurea wurde zugeschüttet. Im 6. Jahrhundert begann die Gegend zu veröden, im Mittelalter befand sich der gesamte Baukomplex unter der Erdoberfläche.

<sup>15</sup> Chastel (1997), S. 15

<sup>16</sup> Ders., S. 60

<sup>17</sup> Daniele Barbaro, *Vitruv-Kommentar* (1567); zit. n. ders., S. 54

<sup>18</sup> Giovanni Battista Armenini, *De’ veri precetti della pittura* (1587); zit. n. ders., S. 56

Die Grottesken wurden mit Luftschlössern - „castelli in aria“<sup>19</sup> - verglichen, und man nannte sie „Chimären“<sup>20</sup>. Schließlich begann man sich mit der Bedeutung der Grottesken auseinanderzusetzen und sie nicht mehr als bloße Ornamente, sondern als Zeichen zu begreifen, die „die Mysterien der ‘pythagoreischen’ Philosophie und die tiefe Weisheit der Hieroglyphen“<sup>21</sup> zu verbergen schienen.

Vor allem aber drehte sich die Diskussion um Fragen der künstlerischen Freiheit und um das Dekor:

„Ich bin froh“, sagte Michelangelo, „Euch sagen zu können, daß man in der Tat zuweilen malt, was auf Erden nirgends vorkommt, und daß diese Freiheit eher eine tiefere Wahrheit ist, wiewohl es einige wenig Einsichtige gibt, die zu sagen pflegen, Horaz habe folgende Verse den Malern zum Tadel geschrieben: „Malern wie Künstlern / War es von jeher erlaubt, so kühn wie sie wollten zu wagen / Freiheit erbitten wir darum für uns und gewähren sie anderen.“ Aber diese Verse sind nicht geschrieben worden, um die Maler zu tadeln, sondern ihnen zum Lob und Preis, denn sie besagen, daß Dichter und Maler die Macht haben, sich zu erlauben, ich sage sogar zu wagen, was ihnen beliebt [...] Wenn er aber um des besseren Aussehens oder um der Zierde willen zur rechten Zeit und am rechten Ort in Grottesken, die ohne diese Freiheit reizlos und falsch sein würden, die Glieder oder Teile irgendeines Geschöpfes auf andersgeartete Wesen überträgt, wenn er zum Beispiel einen Greif oder einen Hirsch in seiner unteren Hälfte zum Delphin macht [...] so wird es doch vollkommen sein, von welcher Art es auch sei. Und scheint es auch falsch, so kann man es doch gut erfunden nennen in der Gattung des Monströsen. Es ist angemessen und vernünftig, in einem Werk der Malerei gelegentlich etwas Naturwidriges anzubringen, und sei es nur, um die Sinne zu ergötzen und zu erfreuen und um den Augen der Sterblichen zu gefallen, die oftmals wünschen, etwas zu schauen, was sie noch niemals erblickt haben und dessen Dasein ihnen unmöglich schien, statt der bekannten, wenn auch noch so bewundernswerten Gestalt der Menschen oder Tiere.“<sup>22</sup>

Die unbeschränkte Freiheit des Künstlers und das menschliche Bedürfnis nach Träumen und die Wirklichkeit übersteigenden Erfahrungen wurden als Triebfeder bei der Schaffung phantastischer Gebilde angesehen. Aus dieser psychologisierenden Sichtweise erklärte sich der zwischen den Extremen schwingende Charakter der Grotteske, die wie ein Traum den Betrachter erheitert oder verstört, ihm mit ironischen Anspielungen begegnet oder ihm hermeneutisch chiffrierte Botschaften übermittelt.

---

<sup>19</sup> Anton Francesco Doni, *Disegno* (1544); zit. n. Chastel (1997), S. 56

<sup>20</sup> Giovanni Battista Armenini, *De' veri precetti della pittura* (1587); zit. n. Olszewski (1977), S. 262

<sup>21</sup> Gombrich (1982), S. 293

<sup>22</sup> Francisco de Olanda, *Dialogos* (1540); zit. n. Chastel (1997), S. 41

## 1.2. Anfänge der Grotteskenmalerei

Künstler wie Filippino Lippi, Pinturicchio oder Luca Signorelli waren in der Domus Aurea auf ein Repertoire antiker Wandmalerei gestoßen, dessen Verzierungen ‘all’antica’ dem dekorativen Stil des ausgehenden Quattrocento entsprachen.<sup>23</sup> Die ornamentalen Einzelmotive der Renaissance, die bislang hauptsächlich aus der antiken Bauplastik stammten, wurden von ihnen durch die grotesken Malereien der Domus Aurea ergänzt.

Neben den Zeichnungen, die im Umlauf waren, fand die Grotteske, die rasch sämtliche Bereiche dekorativer Gestaltungsmöglichkeiten erfasst hatte, durch das vielfältig reproduzierbare Medium des Holzschnitts und der graphischen Stichwerke weite Verbreitung. Dies bedeutete den Verzicht auf die Wiedergabe der Farbigkeit der antiken Vorbilder. Es entstanden Musterbücher, wie das des Lukas von Leyden von 1528 (**Abb. 3**) oder die ab 1548 in hohen Auflagen erschienenen Stichfolgen von Cornelis Floris, die dazu führten, dass das Ornament ‘all’antica’ in ganz Europa aufgenommen wurde. Was die Stichwerke jedoch nicht boten, war eine detailgetreue Wiedergabe der antiken Vorbilder oder gar geschlossener Wandsysteme der Domus Aurea. Die Künstler hatten die Besonderheiten des grotesken Systems erfasst, besaßen aber kein Interesse an authentischer Wiederholung. Für sie waren die antiken Dekorationen Inspirationsquelle für ihre eigenen, überhöhten Einfälle.

Durch die Grottesken, die Raffael (1483-1520) und seine Mitarbeiter, darunter Giovanni da Udine, Giulio Romano und Perino del Vaga, schufen, fand ein Wandel in den Wanddekorationen ‘all’antica’ statt. Raffael und seine Werkstatt lösten die Grottesken durch eine naturalistische Auffassung belebter Natur von der Überfülle phantastischer Chimären und dem ‘Horror vacui’ dicht aneinander gedrängter Motive. Die Mischwesen wurden reduziert und waren weniger extravagant. Stattdessen erschienen wirklichkeitsgetreu wiedergegebene Vögel, Mäuse und andere kleine Tiere. Raffael hielt, verglichen mit dem Kandelaberstil des Quattrocento, eine große Nähe zum antiken Vorbild, und er war der erste, der die antiken Motive nicht mehr nur auf Pilaster, rahmende Friese oder Gewölbezwicke beschränkte.

Stufetta und Loggetta (1516-17) - Badezimmer und Wandelgang - des Appartements von Kardinal Bibbiena im dritten Hauptgeschoss des Vatikanischen Palastes waren die ersten

---

<sup>23</sup> Siehe: Piel (1962); Dacos (1966), Morel (1997); zu den frühesten Renaissance-Grottesken zählen die kandelaberverzierten Pilaster Filippino Lippis in der Carafa-Kapelle von Sta. Maria sopra Minerva in Rom (ab 1486). Pinturicchio rahmte die Freskenfolge in der Sieneser Dombibliothek (1502-08) mit Kandelabern ‘all’antica’. Luca Signorelli wandte das groteske System in der Brizio-Kapelle im Dom zu Orvieto an (1499-1504). Von Perugino stammen die groteskenverzierten Gewölbezwicke der Sala dell’Udienza del Cambio in Perugia (um 1500).

Wände der Renaissance, die ein vollständiges Wandsystem ‘all’antica’ erhielten.<sup>24</sup> Die planen Wände der Loggetta (**Abb. 4**) - ein stichkappenüberfangener Korridor, der sich in einer Bogenreihe zum Cortile del Maresciallo öffnet - tragen nach dem Vorbild des Kryptoporticus der Domus Aurea eine Malerei aus Scheinarchitekturen, die perspektivische Durchblicke gewähren. Amoretten und kleine Tiere, Pinakes mit mythologischen Szenen und eine Vielfalt von Zitaten aus der Domus Aurea, wie die Eulen oder das hängende Herz, wurden in das System eingebunden.<sup>25</sup> Trompe-l’oeils - wie die Figurennischen ‘en grisaille’ oder das illusionistisch gemalte Gesims - erzeugen das für Renaissance-Grotesken typische Spiel mit den Wahrnehmungsebenen.<sup>26</sup>

### 1.2.1. Die Loggien Raffaels

Die ‘Seconda Loggia’ (**Abb. 5**), die Raffael und seine Werkstatt für Papst Leo X. (reg. 1513-21) schufen, entwickelte sich zum Prototyp der Renaissance-Grotesken.<sup>27</sup> Noch unter Julius II. (reg. 1503-13) hatte der päpstliche Baumeister Bramante (um 1444-1514) begonnen, die alte uneinheitliche Ostfront des Vatikanpalastes durch einen dreizehnjochigen Bau mit vier Geschossen zu ersetzen. Nach Bramantes Tod erhielt Raffael, der für den Papst bereits die Stanzen ausgemalt hatte, den Auftrag, das Werk weiterzuführen. In der Mitte des Jahres 1519 waren Ausbau und Ausmalung der Loggien des zweiten Hauptgeschosses beendet.

Die ‘Seconda Loggia’ zählte zu den Privatgemächern des Papstes und beherbergte einige der päpstlichen Antiken. Laut einer zeitgenössischen Quelle waren sie „al piacere solum del papa“<sup>28</sup> - dem alleinigen Vergnügen des Papstes - vorbehalten.

<sup>24</sup> Siehe: De Campos (1946); ders. (1967); zur Frage der Händescheidung: Dacos (1986)

<sup>25</sup> Dacos (1986), S. 226; Die Künstler hatten die Vorbilder nicht nur in den Sälen der Domus Aurea gefunden, sondern auch auf Motive aus anderen römischen Dekorationen zurückgegriffen. Zeichnungen des *Codex Phigianus* zeigen, dass sich die Vorbilder für die Pinakes mit den Szenen von Apoll und Marsyas in einem nicht erhaltenen Columbarium an römischen Via Nomentana befanden.

<sup>26</sup> Dies., S. 233; Die Loggetta blieb so gut wie unbekannt. Bei Vasari wird sie nicht erwähnt. Dennoch hatte die Loggetta die Renaissance-Tradition der vollständig mit Grotesken verzierten Wände begründet, denn die Künstler aus Raffaels Werkstatt übertrugen das System der Loggetta später auf andere Wände, wie Perino in der Engelsburg und Giulio Romano in Mantua.

<sup>27</sup> Siehe: Raffalt (1966), S. 376; Dacos (1977); Fallani (1984), S. 208; Müller (1991), S. 3ff.; Hersey (1993), S. 225ff.; Oberhuber (1999), S. 177ff.; Höper (2001), S. 425f.; um 1540 wurde der Arkadenbau Bramantes durch drei Flügelbauten erweitert, die den Cortile S. Damaso umschlossen. Die 13 hohen Bogenöffnungen der ‘Seconda Loggia’ wurden 1813 verglast.

<sup>28</sup> zit. n. Oberhuber (1999), S. 181

Die erste Loggia besaß ein rein ornamental-dekoratives Wandsystem. In der ‘Seconda Loggia’ hingegen war ein gigantisches Bildprogramm entstanden, das als ‘Bibel Raffaels’ berühmt wurde: Die Künstler hatten die dreizehn Gewölbe mit insgesamt 52 Deckenbildern versehen. Die Gemälde gaben Szenen aus dem Alten Testament wieder, das letzte Joch war dem Neuen Testament gewidmet. Die beiden Portale und 14 Pfeilerpaare, die Bögen und Zwickel des Gewölbes der Loggien wurden mit Grottesken verziert.

Die Loggien galten bereits kurz nach ihrer Entstehung als meisterhaftes Gesamtkunstwerk:

„Und gewiss: was Malerei, Stuck, Anordnung und überraschende Erfindung anbelangt, ist kein schöneres Werk weder herzustellen noch zu erdenken“<sup>29</sup>.

Der Vergleich mit der Loggetta zeigt die Andersartigkeit des Wandsystems der Loggien: Die Malereien der Loggetta entfalten sich frei vor ihrem Hintergrund. Auf Stukkaturen wurde verzichtet. Die Gliederung der Wand und des Gewölbes geschieht allein durch die Malerei. Auf diese Weise verblendet die Dekoration der Loggetta die Architektur, die zum Bildträger der Dekoration geworden ist.

Die Dekoration der Loggien hingegen folgt dem Rhythmus der Architektur. Die vertikale, symmetrische Anordnung der Grottesken entspricht der Abfolge der Pfeiler mit ihren Pilastern, Wandvorlagen und Bögen. Zu den unzähligen Motiven, die in den Loggien als Querschnitt durch das Formenrepertoire ‘all’antica’ vereint wurden, zählen naturalistische Tiere, die auf Spiralranken und Girlanden sitzen, Pflanzen, Früchte, groteske Mischwesen und mythologische Figuren in Medaillons, Pinakes und zahlreiche antikisierende Ornamente nach Vorbildern der Domus Aurea. Auch die Stuckreliefs Giovanni da Udines im oberen Abschnitt der Pfeiler und Pilaster entsprechen den flachen Stukkaturen aus den ‘grotte’. Die Abfolge der Stuckfelder bleibt von Pfeiler zu Pfeiler gleich - dem oberen, sichelförmigen Wappenfeld, dessen gemaltes Vorbild in der ‘Volta delle civette’ zu finden ist, schließen sich Kreis, Rechteck und Mandorla an. In diese wiederkehrenden Formen sind unterschiedliche Motive eingeschrieben, und auch die gemalten Grottesken wurden in jedem Abschnitt individuell gestaltet. Kein Pfeiler und Pilaster gleicht dem anderen.

Die Betrachter konnten sich in der Bilderwelt der Loggien verlieren, ungeahnte Entdeckungen machen, sich an schöpferischen Einfällen erfreuen und zugleich Natur- und Antikenstudium betreiben. Die Loggien bildeten das gemalte Pendant zu den Lustgärten, den Schatz- und Wunderkammern und den Labyrinthen der Renaissance.<sup>30</sup> Der Blick ins Gewölbe schließlich

<sup>29</sup> Giorgio Vasari, *Viten*, Bd. 4 (1550); zit. n. Höper (2001), S. 425

<sup>30</sup> Hersey (1993), S. 228

bot eine Bilderbibel, mit deren Umfang an alttestamentarischen Darstellungen kein anderer römischer Freskenzyklus zu vergleichen war.<sup>31</sup>

Das herkömmliche Verhältnis von Bildfeldern und Ornamenten hatte sich in den Loggien verschoben. Die szenischen Gemälde waren in den oberen Bereich des Raumes gerückt, und die Architektur hatte eine einzigartige Verzierung erhalten, die weit über das hinausging, was man bislang unter Dekoration verstand. Die Grottesken der Loggien waren nicht länger sekundäre Rahmung und schmückender, aber bedeutungsloser Zierrat. Sie forderten durch die Vielfalt und bildhafte Eigenständigkeit ihrer figürlichen und ornamentalen Motive eine Teilnahme heraus, wie sie sonst nur Gemälde erhielten. Die Grenzen zwischen Ornament und Bild waren aufgehoben.

### 1.2.2. Die Publikation der Loggien

Verglichen mit dem beschwerlichen Abstieg in die unterirdischen, halb verschütteten Säle der Domus Aurea waren die Loggien einfach zu besichtigen. Nachdem sie zunächst allein dem Papst vorbehalten waren, wurden Loggien und Stanzen im späten 16. Jahrhundert der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.<sup>32</sup> Sie waren keinem Skizzierverbot unterworfen.<sup>33</sup> Auch wenn die Malereien und Stukkaturen in dem offenen Bogengang durch Witterungseinflüsse immer mehr verblassten und sich von ihrem Untergrund zu lösen begannen, waren sie weitaus besser erhalten als ihre antiken Vorbilder. Deren Farben waren nach der Freilegung oft innerhalb weniger Jahre erloscht, die Gewölbe verschüttet, die Wände verdorben.

Jedoch muss auch der Zustand der Loggien gegen Ende des 18. Jahrhunderts ruinös gewesen sein, wie Goethe berichtet:

„Die Logen von Raffael und die großen Gemälde der ‘Schule von Athen’ etc. hab’ ich nur erst einmal gesehen, und da ist’s, als wenn man den Homer aus einer zum Teil verloschenen, beschädigten Handschrift heraus studieren sollte.“<sup>34</sup>

Auch ohne das Original im Vatikan gesehen zu haben, konnte man sich eine Vorstellung von den Loggien machen, denn ihre Dokumentation in der Raffael-Graphik<sup>35</sup> wurde überreichlich.

---

<sup>31</sup> Höper (2001), S. 425

<sup>32</sup> Netzer (1984), S. 12

<sup>33</sup> Werner (1969), S. 35

<sup>34</sup> Goethe am 7. November 1786; zit. n. Michel (1976), S. 176 f.

<sup>35</sup> Siehe: Murr (1770); Füßlin (1798); einen aktuellen Überblick zur Druckgraphik nach Raffael, in: Fallani (1984); Kruse (1984); Müller (1991); Höper (2001)

Verglichen mit den zahlreichen Einzelblättern und Stichfolgen, die die ‘Bibel Raffaels’ illustrierten, erschien jedoch nur eine geringe Anzahl von Reproduktionen, die die Grottesken und Stukkaturen der Loggien wiedergaben.<sup>36</sup>

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entstanden die ersten Stichfolgen nach den Dekorationen: Pietro Santi Bartoli<sup>37</sup>, dessen Stiche noch im 18. Jahrhundert als Vorlagen verwendet wurden, veröffentlichte eine Serie von 43 Radierungen nach den Stuckreliefs der Loggien. **(Abb. 6)** Von François de la Guertière<sup>38</sup> erschien ein Werk, das die Grottesken der Pilaster auf 17 Tafeln seitenverkehrt wiedergab. **(Abb. 7)** Beide Stichfolgen präsentieren die Motive isoliert und in wahlloser Zusammenstellung, Hinweise auf den Anbringungsort innerhalb der Loggien fehlen. Die Blätter lassen nicht erkennen, dass es sich bei den Motiven um Elemente einer Innenraumdekoration handelt, bei Guertière sind sie ornamentale Musterstücke, bei Bartoli einzelne Bilder - so wie auch die ‘Bibel Raffaels’ in den Stichwerken stets als eine Reihe von Tafelgemälden und nicht als Freskenzyklus erscheint.

Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts wurden die Grottesken der ‘Seconda Loggia’ im Kontext der Architektur und ihres dekorativen Wandsystems dargestellt. Zur bedeutendsten Publikation entwickelte sich das in Kupfer gestochene, großformatige Mappenwerk *Le loggie di Raffaele nel Vaticano*<sup>39</sup>, das Giovanni Ottaviani und Giovanni Volpato 1772-77 veröffentlichten **(Abb. 8)**. Das Werk fasste die Dekoration der Loggien in drei Bänden auf insgesamt 46 Tafeln zusammen. Es existierte kein anderes Reproduktionsstichwerk, das die Loggien in diesem Umfang wiedergab. Einzelne Exemplare wurden handkoloriert. Im 19. Jahrhundert wurden Auszüge der Publikation in verkleinerten, erschwinglichen Nachdrucken erstellt, die hohe Auflagen erreichten. Es erschien eine französische Übersetzung des Werks.<sup>40</sup>

Ottaviani und Volpato hatten sämtliche Pilaster der Loggien in Band I, der inneren Lünetten mit ihren Gewölbefeldern in Band II und der Pfeiler der Fensterwand in Band III detailliert dargestellt. Band I zeigt den Blick in die Loggien und beide Türen. Ein Längsschnitt der inneren Wand und der Grundriss der Loggien wurden beigelegt. Die Blätter wurden mit genauen

---

<sup>36</sup> Fallani (1984), S. 211ff.; um 1555 entstand ein Album von 104 gezeichneten und aquarellierten Kopien nach der ‘Prima’ und ‘Seconda Loggia’ von Giovanni Battista Armenini. Die Serie lieferte eine vollständige Wiedergabe des Loggieninneren. Wand, Gewölbe und Fußböden waren bis ins Detail abgebildet und koloriert. Das Album erschien in zwei Ausgaben, wie Armenini im Traktat *De’ veri precetti della pittura* (1587) berichtet. Das Vorhaben Armeninis, die Loggien in einer vollständigen Bauaufnahme darzustellen, blieb einzigartig. Das vollständige Wandsystem der ‘Prima Loggia’ wurde in den Stichwerken nicht mehr wiederholt. Das verschollene Exemplar des Albums gelangte nach Spanien an den Hof König Philipps II. Das zweite Album besaßen die Fugger (‘Album di copie delle Logge di Raffaello’, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Min. 33).

<sup>37</sup> Bartoli (o.J.); siehe: Höper (2001), S. 466ff.

<sup>38</sup> de la Guertière (o.J.); siehe: dies., S. 470ff.

<sup>39</sup> Ottaviani u. Volpato (1772-1777)

<sup>40</sup> Les Loges (1813)

Maßangaben versehen. Farbwerte wurden durch entsprechende Graustufen sichtbar gemacht. Bei einigen Tafeln konnten stukkierete und gemalte Partien im Stich voneinander unterschieden werden. Mit Ausnahme von sechs Freipfeilern in Band III<sup>41</sup>, deren Verzierungen nach Teppichbordüren Raffaels kombiniert wurden, und geringfügigen Abweichungen in Band I und II, entsprachen die Darstellungen den Originalen bis ins Detail.

Ottaviani und Volpato war die objektive Wiedergabe der Vorlagen wichtiger, als die Darstellung ihres persönlichen Stils. Sie wollten nicht ihre subjektive Auffassung der Kunst Raffaels präsentieren, sondern die Dekoration der Loggien auf möglichst sachliche Weise dokumentieren. Von einer Bauaufnahme im eigentlichen Sinn kann bei *Le loggie di Raffaele nel Vaticano* jedoch nicht gesprochen werden. Dann hätten Ottaviani und Volpato den im ausgehenden 18. Jahrhundert bereits fortgeschrittenen Verfall der Loggien in ihre Darstellung miteinbeziehen müssen.

Wichtig war für Ottaviani und Volpato offensichtlich der geschlossene, einheitliche Gesamteindruck, den sie von der Dekoration der Loggien vermitteln wollten. Auf diese Weise wurden sie der Idee des Gesamtkunstwerks der Loggien sicherlich gerecht. Dass die berühmten Dekorationen in Band III durch die unkommentierte Nebeneinanderstellung von Kopie und Erfindung wesentlich verfälscht waren, tat der Popularität des Werks keinen Abbruch.

*Le loggie di Raffaele nel Vaticano* hatte sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts zum standardisierten Musterbuch für Architekten und Maler entwickelt:

„Raffael [...] hat uns in seinem Werk das reichhaltige Modell dazu hinterlassen, das jeder Künstler studieren muß, der Arabesken schön komponieren will [...] Bekanntlich hat man sie auch in einer Folge von colorierten Blättern, die jeder Kunstliebhaber und Architekt gewiß kennt.“<sup>42</sup>

Der künstlerische Anspruch, den man dem Stichwerk über seinen dokumentarischen Wert hinaus beimaß, führte dazu, dass - wie im Speisesaal von Schloss Charlottenhof in Potsdam - einzelne, kolorierte Blätter gerahmt und als mobiler Wandschmuck gehängt wurden.

Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts entstanden Kopien nach Raffaels Loggia im Maßstab 1:1. 1779 führte Johann Friedrich von Reiffenstein im Auftrag von Katharina der Großen (1729-96) eine Nachbildung der Loggia auf Holzpaneelen durch, die in der St. Petersburger Eremitage aufgebaut wurde. In Paris wurde eine Kopie der Loggia ab 1847 im Pantheon ausgestellt. Sie kam 1856 als Musterstück in die École des Beaux-Arts.<sup>43</sup>

<sup>41</sup> Ottaviani u. Volpato, Bd. 3 (1772-1777), Taf. 7-12; siehe: Höper (2001), S. 479f.

<sup>42</sup> Bertuch u. Krauss (1787), S. 427

<sup>43</sup> Fallani (1984), S. 216ff.

### 1.3. Die Publikation antiker, römischer Malerei

Zu den bekanntesten, antiken Gemälden zählte noch im 18. Jahrhundert die ‘Aldobrandinische Hochzeit’. (**Abb. 9**) 1582 hatte man im Gebiet der Gärten der Lamia auf dem Esquilin einen Wandfries mit der Darstellung einer Hochzeitsszene entdeckt und ihn nach seinem ersten Besitzer benannt.<sup>44</sup> Kardinal Pietro Aldobrandini ließ die Darstellung, die zunächst in seinen Palast und später in die Sammlungen des Vatikans gelangte, aus der Wand sägen. Der Bezug der ‘Aldobrandinischen Hochzeit’ zu ihrem ursprünglichen Dekorationssystem ging auf diese Weise verloren. Sie wurde als isoliertes Gemälde betrachtet, das man rahmte und an die Wand hängte. Der Vorgang bezeugt die Wertschätzung, die man dem Gemälde entgegenbrachte. Bis dahin hatte man nur Marmorbildnisse oder Bronzen von den Grabungsstätten abtransportiert. Die ‘Aldobrandinische Hochzeit’ war wohl das erste antike Gemälde überhaupt, das konserviert wurde und in eine Sammlung gelangte. An der Erhaltung vollständiger antiker Wandsysteme hingegen bestand kein Interesse.

Das Gemälde konnte im Vatikan im Original oder in der Nachbildung Nicolas Poussins, die sich im römischen Palazzo Pamfili al Corso befand, besichtigt werden. Die ‘Aldobrandinische Hochzeit’ lag zudem in zahlreichen Nachstichen vor:

„Man findet es in des Misson Reisen, in des Turnbull Treatise on Ancient Painting, im achten Bande der neuen Ausgabe von Sandrarts Malerakademie, und vielen anderen Büchern. Es ist auch besonders gestochen.“<sup>45</sup>

Erst seit der Mitte des 17. Jahrhunderts setzten Zeugnisse über die Funde antiker Malerei wieder vereinzelt ein. Zu den Dekorationen, die vor ihrem Verfall kopiert und in Stichwerken publiziert wurden, zählten zunächst die Malereien, auf die man in Grabmälern gestoßen war.<sup>46</sup> Verglichen mit den monumentalen Ruinen der Domus Aurea waren die Mausoleen klein, und man konnte sie ohne gewaltige Erdbewegungen freilegen. Diese Bauten zählten zu den ersten in der Geschichte der römischen Archäologie, die vollständig ausgegraben und deren Wände umfassend dokumentiert wurden. Das zunehmende Interesse an der Rekonstruktion baulicher Zusammenhänge führte dazu, dass man die Ruinen nicht mehr nur auf der Suche nach Statuen und Baumaterial durchwühlte. Nun wurden auch Grundrisse und vollständige Wandansichten in Stichwerken veröffentlicht. Über konservatorische Maßnahmen machte man sich keine Gedanken, und die Malereien, die offen liegen gelassen wurden, verfielen in kurzer Zeit.

---

<sup>44</sup> Moatti (1995), S. 42

<sup>45</sup> Volkmann, 2. Bd. (1777), S. 234

<sup>46</sup> Siehe: Nash (1961/62); Primärquellen und Stichwerke in: Werner (1969), Anmerkungen, S. 158ff.; Weissert (1999), S. 174ff.

1674 war man an der Via Flaminia auf das Grabmal der Nasonier gestoßen. 1680 erschien Giovanni Pietro Belloris Stichwerk *Le pitture antiche del sepolcro de Nasonit*<sup>47</sup>, das die Dekorationen des Grabmals - sowohl isolierte Bilder von Gewölbe, Lünetten und Apsis als auch zusammenhängende Wandabschnitte - samt Grundriss und Außenansicht des Ausgrabungsortes wiedergab. In die erweiterten Ausgaben der Publikation ab 1700 wurden antike Gemälde unterschiedlichen Ursprungs, darunter die ‘Aldobrandinische Hochzeit’, Reliefs, Mosaikfußböden, Vasen und Geräte aufgenommen. In den Bildbeschreibungen wurden die Fundorte der Gemälde, u.a. auch die Titus-Thermen, genannt. Damit war die Domus Aurea gemeint, die schon Vasari und Palladio für einen Teil des Palastes des Kaisers Titus gehalten hatten. Es ist jedoch unwahrscheinlich, dass Pietro Santi Bartoli, nach dessen Vorzeichnungen die Abbildungen gestochen worden waren, die antiken Malereien selbst gesehen und kopiert hatte. Die Domus Aurea lag seit dem Ende des 16. Jahrhunderts vergessen und war erneut verschüttet worden. Stattdessen hatte Bartoli wohl Renaissance-Vorlagen in seine persönliche Handschrift übersetzt.<sup>48</sup>

Auf Bartolis Vorlagen wiederum griff der schottische Architekt Charles Cameron zurück, der von Papst Clemens XIII. im Jahr 1758 die Erlaubnis erhalten hatte, das Gebiet der Domus Aurea zu untersuchen. Cameron arbeitete an einer Publikation über die römischen Bäder - *The baths of the Romans*<sup>49</sup> -, die in Anlehnung an ein unvollendetes Werk Palladios 1772 erschien. Camerons Plan der Anlage, den er einer Grundriss-Rekonstruktion Palladios gegenüberstellte<sup>50</sup>, macht deutlich, dass es sich bei dem Baukomplex, den man für die Titus-Thermen hielt, um den westlichen Abschnitt der Domus Aurea und um einen Teil der Trajansthermen handelte. Camerons Pläne und Ansichten der Ruinen zeugen von wissenschaftlicher Genauigkeit. Die Bildtafeln seines Werks, die u.a. Malereien aus den sogenannten Titus-Thermen, den Konstantinsthermen, dem Augustus-Palast, der Hadriansvilla und - unvermittelt - auch aus Raffaels Villa Madama präsentieren, zeigen die Wände und Gewölbe unversehrt, rekonstruiert und in einem linearen Umrissstil, der Bartolis Vorlagen gleicht. **(Abb. 10)**

Die Darstellung der römischen Malerei besaß in Camerons Werk den Charakter eines Musterbuchs und nicht einer archäologischen Bauaufnahme. Tatsächlich wurde der ruinöse Zustand der Domus Aurea erst in der Publikation von Antonio de Romanis, der den Baukomplex von 1811 bis 1814 untersuchte, wissenschaftlich dargestellt.<sup>51</sup> Die bis dahin erschienenen Veröf-

---

<sup>47</sup> Bellori (1680)

<sup>48</sup> Werner (1969), S. 163 f.

<sup>49</sup> Cameron (1772)

<sup>50</sup> Ders., Taf. 7

<sup>51</sup> de Romanis (1822)

fentlichungen zur antiken, römischen Malerei - wie Ludovico Mirris *Le antiche camere delle terme di Tito e le loro pitture*<sup>52</sup>, Camillo Butis *Pitture antiche della Villa Negroni*<sup>53</sup> oder *Arabesques antiques*<sup>54</sup> von Nicolas Ponce - gaben zwar Informationen zum Fundort, Ansichten oder Pläne, die die tatsächlich vorgenommenen Ausgrabungen dokumentierten. Die antiken Malereien jedoch dienten, insbesondere in Mirris Werk (**Abb. 11**), als Vorwand für eigene Entwürfe, und man erfand die antike Malerei nach eigenen Vorstellungen. Die Vorbilder wurden rekonstruiert, frei ergänzt und trugen die persönliche Handschrift der Stecher und Zeichner. Es entstanden künstlerisch anspruchsvolle Prachtfolianten in kolorierten, exklusiven Ausgaben als kostbare Sammlerstücke. Die Nachstiche in verkleinerter Form, die unverändert bis ins 19. Jahrhundert erschienen, wandten sich als Vorlage- und Musterbücher unmittelbar an die Künstler.

Diese Veröffentlichungen ergänzten das Formenrepertoire der Motive 'all'antica', das durch die mittlerweile entdeckten Malereien in Pompeji und Herculaneum enorm angewachsen war. Der Zusammenhang der antiken Ornamente zu den Grottesken Raffaels wurde dabei nie vergessen. Wie Cameron, der das zentrale Gewölbefeld der Gartenhalle als „Ceiling imitated at the Villa Madama“ in seine Sammlung aufgenommen hatte, verfuhr auch Ponce in den *Arabesque antiques*. Er zeigte zunächst die antiken Decken aus den Bädern der Livia, des Augustus-Palastes und aus der Hadriansvilla und stellte ihnen auf den letzten drei Tafeln die vollständigen Gewölbe der Gartenhalle gegenüber. (**Abb. 12**)

Das Stichwerk von Ponce war als Musterbuch hervorragend geeignet. Es ermöglichte durch seinen sachlichen, sorgfältigen Stil den Künstlern ein genaues Studium der Detailformen. Im Unterschied zu den Umrisskupfern der antiken Gewölbe waren die Decken der Villa Madama sogar mit unterschiedlichen Schraffuren versehen, die hellere und dunklere Partien der Dekoration deutlich machten. Auf die Wiedergabe des architektonischen Kontexts der Gewölbefelder verzichtete Ponce jedoch ebenso wie Cameron. Beide hatten die Malereien aus ihrer ursprünglichen Situation als gewölbte Wandstücke gelöst und sie auf die Fläche übertragen. Die Deckensysteme erscheinen in den Stichwerken flach ausgebreitet und ohne Angabe perspektivischer Verkürzungen. Dass es sich ursprünglich um Malereien in Gewölben handelte, zeigte nur noch ihr Ausschnitt als Kreis oder Segel. Sie waren für die Übernahme in Wand- und Deckendekorationen beliebiger Art verfügbar gemacht.

---

<sup>52</sup> Mirri (1776)

<sup>53</sup> Buti (1778-86)

<sup>54</sup> Ponce (1789)

## 2. Die Entdeckung der Vesuvstädte

Während um 1500 die Ruinen Roms erforscht wurden, entstanden in Neapel literarische Werke, die Pompeji thematisierten. Nicht von Funden, sondern vom Studium der antiken Texte ausgehend, war hier die Existenz der vom Vesuv verschütteten Städte wieder ins Bewusstsein der Menschen getreten.<sup>55</sup> Versuche, die verschütteten Orte anhand der topographischen Verweise in den Schriftquellen aufzuspüren, wurden nicht unternommen. Auch als man bei Bauarbeiten immer wieder auf Statuen oder altes Gerät stieß, wurden keine gezielten Grabungen veranlasst.<sup>56</sup> Selbst als der Vulkanforscher Giuseppe Macrini gegen Ende des 17. Jahrhunderts berichtete, er habe „ganze Häuser, Ruinen großer Mauern und einige Säulen aus Ziegeln“<sup>57</sup> am Fuße des Vesuvs gesehen, blieb die Nachricht ohne Echo.<sup>58</sup>

### 2.1. Herculaneum

#### 2.1.1. Die drei ‘Vestalen’

Es war ein Zufallsfund des Jahres 1711, der zur Entdeckung Herculaneums führte<sup>59</sup>: Bei der Ausschachtung eines Brunnens in Resina am Golf von Neapel war man auf antike Spolien, auf Alabaster und Marmor, darunter Stücke des begehrten ‘Giallo antico’ gestoßen. Prinz d’Elboeuf, ein Kavallerieoberst des seit 1707 in Neapel regierenden österreichischen Vizekönigs, errichtete im Nachbarort Portici ein Landhaus und war auf der Suche nach Baumaterial. Er stieß auf die Steine, erkannte ihren Wert und erwarb das Grundstück, auf dem sie entdeckt

<sup>55</sup> Werner (1969), S. 167, Anm. II, 83; 1488 erschien Nicolò Perotto’s Erzählung *Cornucopia*, in der Pompeji und Herculaneum erwähnt werden. Iacopo Sannazaro entwarf 1502 in dem Schäferroman *Arcadia* ein poetisches Idealbild des wiederentdeckten Pompeji.

<sup>56</sup> Pauly, Bd. 4 (1979), S. 1021; Conte Corti (1978), S. 101 f.; Im späten 16. Jahrhundert wurde von der südlich von Civitá gelegenen Ortschaft Torre del’Annunziata ein Kanal nach Sarno gelegt. Beim Bau des Kanals streifte man Pompeji und förderte zahlreiche antike Stücke zu Tage.

<sup>57</sup> Zit. n. Mannsperger (1998), S. 12

<sup>58</sup> De Caro (1994), S. 11; den Antiken hingegen, die man zu Beginn des 17. Jahrhunderts in den Phlegräischen Feldern westlich von Neapel entdeckt hatte, wurde große Beachtung geschenkt. Sie wurden 1613 im Palazzo degli Studi zu Neapel, dem heutigen Archäologischen Museum, aufgestellt. Weitere gezielte Grabungen zwischen Cuma und Pozzuoli wurden im Jahr 1666 veranlasst.

<sup>59</sup> Sekundärliteratur zur Entdeckung der Vesuvstädte: Fiorelli (1860-64); Ruggiero (1885); Elia (1957); Werner (1969), S. 24ff.; Essen (1973); Conte Corti (1978); Grell (1982); De Caro (1994); Étienne (1995); Parslow (1995); Mannsperger (1998). In den Primärquellen finden sich unterschiedliche Angaben zum Zeitpunkt der Entdeckung der Statuen, die auch als ‘Herculenerinnen’ bezeichnet wurden. So datierte Winckelmann ([1755], S. 18) den Fund bereits ins Jahr 1706. Die Datierung der Entdeckung Herculaneums ins Jahr 1711 darf jedoch als zuverlässig gelten. Sie geht auf den Bericht Andrea Simone Imperatos im *Giornale dei Letterati d’Italia* (Tom. 5, Venezia [1711], S. 399-401) zurück und stellt die früheste Erwähnung der Funde dar; nach: Mannsperger (1998), S. 12

worden waren. Seine Nachforschungen brachten neben Säulenfragmenten und Marmorplatten drei weibliche Statuen ans Tageslicht, die große Bewunderung hervorriefen. D’Elboeuf ließ die Figuren in Rom ergänzen und machte sie seinem Verwandten Prinz Eugen in Wien zum Geschenk:

„Die drei Vestalen [...] sind die ersten großen Entdeckungen von Herkulaneum. [...] Sie [...] kamen unmittelbar hernach, nebst andern daselbst entdeckten Statuen in Marmor und Erzt, in den Besitz des Prinzen Eugen nach Wien. Dieser große Kenner der Künste, um einen vorzüglichen Ort zu haben, wo dieselben könnten aufgestellt werden, hat vornehmlich für diese drei Figuren eine Sala terrena bauen lassen, wo sie nebst einigen andern Statuen ihren Platz bekommen haben. Die ganze Akademie und alle Künstler in Wien waren gleichsam in Empörung, da man nur noch ganz dunkel von derselben Verkauf sprach, und ein jeder sahe denselben mit betrübten Augen nach, als sie von Wien nach Dresden fortgeführt wurden.“<sup>60</sup>

Doch trotz des Aufsehens, das die Statuen hervorriefen, wurden von Seiten der habsburgischen Regierung in Neapel weitere Grabungen in Portici und im angrenzenden Resina untersagt.<sup>61</sup>

### 2.1.2. Der Beginn der Ausgrabungen

Der Bourbonne Karl IV. (reg. 1735-1759) modernisierte Neapel, das im 18. Jahrhundert nach London und Paris die drittgrößte Stadt Europas war, und machte es zu einem kulturellen Zentrum. Unter bourbonischer Herrschaft, die bis ins 19. Jahrhundert dauerte, entstanden mit dem ‘Palazzo Reale di Capodimonte’ und dem Museum von Portici bedeutende Kunst- und Antikensammlungen.<sup>62</sup>

Karl hatte nach seinem Regierungsantritt das Grundstück d’Elboeufs in Portici erworben, um dort ein Landschloss bauen zu lassen. Auf dem Anwesen befanden sich noch einige antike Stücke, die d’Elboeuf zurückgelassen hatte.

---

<sup>60</sup> Winckelmann (1755), S. 17f.

<sup>61</sup> Ersch u. Gruber (1829), S. 144

<sup>62</sup> Siehe: De Caro (1994), S. 11ff.; De Caro (1995); Gasparri (1995); Irwin (1997), S. 35; Karl und seine Gemahlin Maria Amalia von Sachsen (1724-60) stammten aus Familien, in denen das Sammeln von Kunstwerken Tradition besaß: Maria Amalia war Tochter Augusts III. Der sächsische Kurfürst besaß eine der bedeutendsten Antikensammlungen des 18. Jahrhunderts, zu der Werke aus den Sammlungen Chigi und Albani ebenso zählten, wie die drei ‘Vestalen’. Karls Mutter war Elisabeth Farnese und das letzte Mitglied der Dynastie, die in Rom und Parma die berühmten Antiken- und Gemäldesammlungen zusammengetragen hatte. Karl, der von 1732 bis 1734 an der Seite seiner Mutter als Herzog in Parma regiert hatte, brachte von dort die Sammlung der Farnese nach Neapel. Später wurde der Grundstock des ‘Museo Farnesiano’ durch einen Teil der römischen Sammlung, der 1787 nach Neapel überführt wurde, ergänzt. Untergebracht wurden die Werke - neben den Antiken auch eine berühmte Bibliothek sowie Gemälde von Raffael, Michelangelo, Caravaggio - in dem ab 1738 errichteten Palazzo Reale di Capodimonte.

Der König erließ am 22. Oktober 1738 den Befehl, die Grabungen fortzusetzen<sup>63</sup>:

„Der ehemals gegrabene Brunnen war noch da, und in demselben gieng man, auf Königlichen Befehl, weiter hinunter, bis sich Spuren von Gebäuden fanden, und diese waren von dem Theater, welches die erste Entdeckung ist; und der Brunnen ist noch itzo, so weit derselbe durch die Lava gebrochen worden, zu sehen, und fällt auf die Mitte des Theaters, welches durch diese Öffnung Licht bekommt. Die Inschrift mit dem Namen der Stadt Herculanium, die man fand, zeigten den Ort an, wo man grub, und dieses machte Muth, die Arbeit unter der Erde weiter fortzusetzen.“<sup>64</sup>

Innerhalb eines Jahres hatte man nicht nur Teile des Theaters freigelegt, sondern war in der Nähe auch auf ein großes Gebäude gestoßen, die Basilica der Stadt, die lange Zeit als Tempel galt. In den Apsiden der Basilica hatte man im Jahr 1739 die ersten Wandgemälde gefunden

**(Abb. 13 u. 14):**

„[...] der Theseus, welchem die Atheniensischen Knaben und Mädchen die Hände küssen, da er von Creta zurückkam und den Minotaur erlegt hatte und an diesem als dem größten Stücke siehet man die Runde der Mauern. Die übrigen sind die Geburt des Telephus, der Chiron und Achilles, und Pan und Olympus.“<sup>65</sup>

### 2.1.3. Das Museum zu Portici

Die Gemälde, auf die man stieß, wurden nicht vor Ort konserviert. Stattdessen schnitt man sie, so wie es mit der ‘Aldobrandinischen Hochzeit’ geschehen war, aus der Mauer. Einzelfiguren, Pinakes und beliebig gewählte Ausschnitte aus Dekorationen oder Architekturdarstellungen<sup>66</sup> (**Abb. 15**) wurden auf diese Weise zu künstlichen Bildgattungen. Die Wandstücke wurden in den Palast des Königs nach Neapel transportiert, gerahmt, mit einem speziellen Firnis konserviert und hinter Glas gestellt. Sie bildeten den Grundstock einer antiken Gemädegalerie, die zunehmend wuchs. Ab 1750 wurden die geborgenen Antiken in die neuerrichtete ‘Villa Reale zu Portici’ gebracht, die Karl als ‘Museum Herculanense’<sup>67</sup> ausstatten ließ und in das nun auch Werke aus den mittlerweile entdeckten Städten Pompeji und Stabiae gelangten.

<sup>63</sup> Conte Corti (1978), S. 109ff.

<sup>64</sup> Winckelmann (1762), S. 18f.

<sup>65</sup> Ders., S. 26

<sup>66</sup> De Caro (1994), S. 173; der Architekturprospekt (**Abb. 15**) wurde 1743 in der Palästra Herculaneums von der Wand abgenommen.

<sup>67</sup> De Caro (1995), S. 16ff.; im späten 18. Jahrhundert entstand das Vorhaben, die Sammlung von Portici umzusiedeln. Es hatte heftige Vesuvausbrüche gegeben, und das Museum schien in Gefahr, verschüttet zu werden. Zwischen 1805 und 1822 wurden die Werke von Portici und die Antiken aus Capodimonte und dem Palazzo Cellamare in den Palazzo degli Studi gebracht. Das ehemalige Universitätsgebäude Neapels war zu einem Museum umgebaut worden und dient seitdem als Sitz des Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

Die Räume quollen bald über vor Kunstschatzen, und für die Sammlung musste ein Anbau am Schloss errichtet werden:

„Die Gemälde des Herculaneum werden in besondern Zimmern aufgehoben, und sorgfältig mit Glas bedeckt. [...] Die Gemälde waren in der verschütteten Stadt alle auf der Wand gemalt, und man hat über tausend Stücke große und kleine in einer gewissen Dicke von den Wänden abgesägt, vermittelst eiserner Stäbe zusammen geklammert, und auf diese Weise hieher gebracht. Die größern haben Glashüren, welche man öffnen und die Gemälde genauer besehen kann.“<sup>68</sup>

Portici stand als fürstliches Museum in der Tradition der Antikensammlungen, die seit dem 16. Jahrhundert Päpste wie Julius II., Paul III. oder die Familien der Medici, Albani, Farnese und Aldobrandini zusammengetragen hatten. In der Art der Objektpräsentation unterschied sich das Museum zu Portici nicht von den römischen Sammlungen. Obwohl sämtliche, im Museum versammelten Stücke aus den Vesuvstädten stammten, gab es keine Hinweise auf ihren Fundort. Die Besucher trafen auf eine Anhäufung von Einzelstücken. Jedes Objekt der Sammlung war nach seiner Gattung klassifiziert und in entsprechenden Räumen aufgestellt. Betrachtet wurden die Werke für sich alleine oder im Vergleich mit ähnlichen Stücken. Ihre ursprüngliche Situation jedoch war verloren.<sup>69</sup>

In Portici war in anderer Hinsicht eine völlig neue Art der Antikensammlung entstanden, denn nie zuvor hatte man antike Gemälde in solchem Umfang zusammengetragen. Auch die übrigen Gegenstände des Museums waren von erstaunlicher Vielfalt, so wie man sie nur aus den über Jahrhunderte unberührten, unter Asche und Lava konservierten Städten hatte bergen können. In der königlichen Sammlung befanden sich nicht nur die üblichen Statuen, Gemmen und Münzen, sondern ebenso Gläser, Mosaik, Hausrat aller Art, Waffen, Schmuckstücke, Öllämpchen und sogar Lebensmittel, wie die von der Lava zu Kohle gebackenen Brotlaibe.

Eine derartige archäologische Sammlung bedurfte einer Institution, die sie verwaltete und betreute.<sup>70</sup> Die administrative Rolle besaß Bernardo Tanucci, Minister Karls und Begründer der ‘Accademia Ercolanense’. Die Akademie war ein Gremium der Gelehrten Neapels, die sich seit 1755 zu regelmäßigen Sitzungen trafen und die Ergebnisse der Ausgrabungen, den illustrierten Katalog des Museums, ab 1757 unter dem Titel *Antichità di Ercolano* publizierten.<sup>71</sup>

Die Abbildungen in den *Antichità* blieben im 18. Jahrhundert die einzigen, offiziellen Darstellungen, die von den Entdeckungen verbreitet wurden. Im Museum selbst herrschte striktes

<sup>68</sup> Volkmann, 3. Bd. (1778), S. 329

<sup>69</sup> Bei Volkmann (3. Bd. [1778], S. 322) wird die Aufteilung der königlichen Sammlung beschrieben. Im ersten Zimmer befanden sich „sämtliche Opfergeräte“, im zweiten Zimmer „Lampen, Leuchter von Metall“, im dritten Raum ein „Schrank mit vielerley Geräthe aus den Bädern“, im vierten Saal „eine Sammlung von römischen Waagen und Gewichten“, im fünften Raum „Büsten und Köpfe aus Bronze“ usw.

<sup>70</sup> De Caro (1995), S. 16f.; der Römer Camillo Paderni wurde zum Direktor des Museums ernannt, der Franzose Joseph Canart besaß die Leitung der Restaurierungswerkstatt.

<sup>71</sup> Siehe: Kapitel 2.2.4.1., S. 30ff.

Kopierverbot. Der Zutritt zur Sammlung war nur mit persönlicher Vollmacht des Königs möglich. Hatten die Besucher nach persönlicher Vorsprache und oft tagelangem Warten endlich Zutritt zum Museum erhalten, so wurden sie dort von Aufsehern begleitet, die mit ihnen rasch durch die Säle schritten und ihnen kaum Zeit zum Studium der Antiken gaben. Goethe schilderte den flüchtigen Eindruck der Sammlung, den er im Jahr 1787 erhielt:

„In das Museum traten wir wohl empfohlen und wohl empfangen. Doch war auch uns irgend etwas aufzuzeichnen nicht erlaubt. Vielleicht gaben wir nur desto besser acht und versetzten uns desto lebhafter in die verschwundene Zeit, wo alle diese Dinge zu lebendigem Gebrauch und Genuß um die Eigentümer umherstanden. Jene kleinen Häuser und Zimmer in Pompeji erschienen mir nun zugleich enger und weiter; enger, weil ich sie mir von so viel würdigen Gegenständen vollgedrängt dachte, weiter, weil gerade diese Gegenstände nicht bloß als notdürftig vorhanden, sondern durch bildende Kunst aufs geistreichste und anmutigste verziert und belebt den Sinn erfreuen und erweitern, wie es die größte Hausgeräumigkeit nicht tun könnte. [...] In Hoffnung, wiederzukehren, folgten wir den Vorzeigenden von Zimmer zu Zimmer und haschten, wie es der Moment erlaubte, Ergötzung und Belehrung weg, so gut es sich schicken wollte.“<sup>72</sup>

Es waren nicht sämtliche Funde in Portici zu sehen. Winckelmann berichtet vom Verschluss der Darstellungen, die man als zu freizügig empfand. Gerüchte rankten sich um eine „unzüchtige Figur [...] einen Satyr mit einer Ziege [...], und man sagt, es sey sehr schön.“<sup>73</sup>

#### 2.1.4. Grabungsmethoden

Noch strenger als das Museum wurden die Ausgrabungsstätten bewacht. Winckelmann war es 1758 beim seinem ersten Besuch in Neapel lediglich erlaubt, das Museum in Portici zu betreten. Als er in den folgenden Jahren erneut nach Neapel reiste und Zutritt zu den Ausgrabungen erhielt, schrieb er seine Erkenntnisse in den *Sendschreiben von den Herculianischen Entdeckungen*<sup>74</sup> und den *Nachrichten von den neuesten Herculianischen Entdeckungen*<sup>75</sup> nieder. Die Schriften wurden umgehend publiziert und von dem Altertumswissenschaftler Anne-Claude-Phillipe de Caylus (1692-1765) ins Französische übersetzt.<sup>76</sup>

Die Kritik, die Winckelmann an den Grabungs- und Konservierungsmethoden und den Mitgliedern der Herculianischen Akademie geübt hatte, wurde unmittelbar mit einer anonymen Gegenschrift beantwortet und führte dazu, dass er am neapolitanischen Hof als ‘Persona non grata’ betrachtet wurde.<sup>77</sup>

<sup>72</sup> Goethe am 18. März 1787; zit. n. Michel (1976), S. 276f.

<sup>73</sup> Winckelmann (1762), S. 34

<sup>74</sup> Ders. (1762)

<sup>75</sup> Ders. (1764a)

<sup>76</sup> Étienne (1995), S. 152

<sup>77</sup> Conte Corti (1978), S. 133f.

Die Herculianische Akademie sah in den frühen Publikationen Winckelmanns eine Vorwegnahme ihrer eigenen Arbeit. Dies war einer der Gründe, weshalb der Zugang zu den Grabungsstätten in der Mitte des 18. Jahrhunderts vorübergehend ganz unterbunden wurde.<sup>78</sup>

Vor allem aber wollte man sich vor der Kritik an der Grabungsmethode schützen, die einer Schatzsuche gleichkam. Die Absicht bestand nicht darin, Herculaneum in seiner Gesamtheit zu erforschen und zusammenhängende Strukturen zu erhalten. Stattdessen wurde die Stadt mit dem Ziel geplündert, möglichst viele Antiken für die königliche Sammlung zu bergen.

Die Grabungen gestalteten sich als mühsam, denn Herculaneum lag unter einer bis zu 20 Meter dicken, versteinerten Ascheschlammschicht begraben. Immer wieder waren Gebäude der über Herculaneum gelegenen Ortschaften Portici und Resina durch die Aushöhlung des Untergrunds vom Einsturz bedroht. Den Berichten zufolge, die wöchentlich dem König vorgelegt wurden, glichen die Grabungen Bergwerksarbeiten: Es war ein Labyrinth von Stollen angelegt worden, in das die Arbeiter, zunächst durch den Elboeuf'schen Brunnen und später durch neu gegrabene Schächte, mittels Seilwinden hinabgelassen wurden. Die Mauern der Gebäude wurden willkürlich durchbrochen, um in die inneren Räume der Häuser zu gelangen. Pläne oder Skizzen vom ursprünglichen Zustand der Wände wurden nicht angefertigt. Winckelmann berichtet, dass nur die beweglichen Stücke durch die Schächte nach oben transportiert wurden und die einmal ausgegrabenen Häuser und Stollen wieder mit Erdreich und Schutt aufgefüllt wurden. Die Malereien, die man als nicht geeignet für die königliche Sammlung betrachtete, wurden mutwillig zerschlagen.

Ab 1750 arbeitete der Schweizer Architekt Karl Jakob Weber als Assistent des ersten Ausgrabungsleiters Rocco Giachino Alcubierre, einem spanischen Militäringenieur. Es war Webers Verdienst, dass die Arbeiten zunehmend systematisiert wurden. Zu seinen Leistungen zählt, dass er axonometrische Pläne der freigelegten Gebäude entwarf, in denen er die Fundorte der abtransportierten Gegenstände verzeichnete.

Unter Weber erfolgte bis in die frühen 1760er Jahre die vollständige Freilegung des herculanischen Theaters. In der Nähe des Theaters war er auf Grabmäler gestoßen, und im Südosten der Stadt hatte er angefangen, eine Reihe von Villen auszugraben. Darunter befand sich die 1752 entdeckte 'Casa dei Papiri', in der man eine Bibliothek mit zahlreichen, verkohlten Schriftrollen gefunden hatte. Von 1756 bis 1761 konzentrierten sich die Nachforschungen Webers auf den östlichen Teil Herculaneums. Danach stockten die Arbeiten. Die Nachforschungen hatten sich nach Pompeji verlagert. Der spanische Ingenieur Francesco La Vega,

---

<sup>78</sup> Parslow (1995), S. 217

der nach dem Tod Webers im Jahr 1764 die Ausgrabungsleitung übernommen hatte, ließ nur noch ein Jahr in Herculaneum graben. Dann wurden die Arbeiten bis auf weiteres eingestellt.<sup>79</sup>

## 2.2. Pompeji und Stabiae

Herculaneum lag unter meterhohen, steinharten Sedimenten begraben, denn westlich des Vesuvs war ein Regen niedergegangen, der den Ausstoß des Berges in eine Schlammlawine verwandelt hatte. Die im Osten des Vulkans gelegenen Ortschaften Pompeji, Stabiae, Boscotrecase und Boscoreale hingegen waren von feiner Asche und ‘Lapilli’, kleinen vulkanischen Steinen, bedeckt worden. Sie bildeten eine etwa sechs Meter dicke, lockere Schicht, die leicht abzutragen war.

Am Ostabhang des Vesuvs waren auch keine neuen, großen Städte entstanden. Hier breitete sich die sogenannte *Cività* aus, eine fruchtbare Kulturlandschaft aus Weinbergen, Wiesen und dazwischen verstreut liegenden kleinen Dörfern. Hier standen die Ausgräber nicht vor dem Problem, die Fundamente von Häusern zu unterhöhlen und diese anschließend vor dem Einsturz sichern zu müssen. Stattdessen konnten die antiken Gebäude von Anfang an vollständig freigelegt werden.

Es wäre leicht möglich gewesen, sich von Anfang an ein Bild von der Form und Ausdehnung der gesamten Anlage zu machen. In den ersten Jahren der Ausgrabung Pompejis wurden die untersuchten Bereiche jedoch meist wieder zugeschüttet. Der Grund war, dass sich das Grabungsareal größtenteils auf Privatgrundstücken befand, deren Eigentümer für den Verlust ihres Bodens entschädigt werden mussten. Unter La Vega wurde begonnen, die Grundbesitzer zu enteignen. Größere zusammenhängende Strukturen der Stadt konnten so nach und nach offen liegen gelassen werden. Der Nachteil bestand darin, dass die freigelegten Häuser der Witterung ungeschützt ausgesetzt blieben und ohne ausreichende Konservierungsmaßnahmen rasch verfielen. Die Malereien Pompejis waren von dieser Form der Zerstörung nur partiell betroffen, denn noch immer schnitt man ausgewählte Gemälde aus der Wand und brachte sie nach Portici.

Auch wenn die Abnahme der Malereien bis ins 19. Jahrhundert fortgesetzt wurde, änderte sich die Einstellung gegenüber den antiken Stätten. Weber, La Vega und Tanucci, der nach

---

<sup>79</sup> Die Datierungen in den *Antichità* belegen, dass ab 1760 kaum mehr Gemälde aus Herculaneum nach Portici gebracht wurden.

dem Weggang Karls nach Spanien zum Vormund des achtjährigen Regenten Ferdinand ernannt worden war, trugen seit den 1750er Jahren dazu bei, dass die Arbeiten systematisiert und Pläne erstellt wurden. Aus dem wissenschaftlichen Interesse entwickelte sich langsam das Bewusstsein, dass die Städte in ihrer Ganzheit, als Zeugnis antiker Kultur und Lebenswelt, zu erforschen und zu erhalten waren.

### 2.2.1. Die Ausgrabungen des 18. Jahrhunderts

Als 1748 der erste Spatenstich in der Cività gesetzt wurde, glaubte man, das antike Stabiae auszugraben.<sup>80</sup> Ein Plan der Vesuvgegend von 1754 zeigt, dass wenige Jahre später Stabiae bereits in der Nähe der Ortschaft Gragnano lokalisiert wurde.<sup>81</sup> Pompeji selbst trägt auf der Karte noch immer die Bezeichnung ‘Cività’, denn erst 1763 hatte man am Amphitheater die Inschrift entdeckt, aus der hervorging, dass man sich im Stadtgebiet der antiken ‘Respublica Pompeianorum’ befand.

1749 wurde der erste sensationelle Fund gemacht: Die Wände eines Hauses am nordwestlichen Rand der Stadt, das den Namen ‘Villa des Cicero’ erhielt, waren mit den Tänzerinnen, Silenen und Kentauren geschmückt, die den Ruhm der pompejanischen Malerei begründen sollten (**Abb. 16-22**):

„Die allerschönsten sind die Figuren der Tänzerinnen und der Centauren, von etwa einer Spanne lang, auf einem schwarzen Grunde, welche von einem großen Meister Zeugniß geben: denn sie sind flüchtig wie ein Gedanke, und schön wie von der Hand der Grätien ausgeführt.“<sup>82</sup>

Noch ein Jahrhundert später wird von der Beliebtheit und der weiten Verbreitung der schwebenden Figuren berichtet, die sich zu berühmtesten Gemälden Pompejis entwickelt hatten:

„Vor allen anderen Gemälden aus den verschütteten Städten haben die Tänzerinnen, die mit vier Kentaurengruppen im Jahr 1749 an den Wänden eines einzigen Zimmers gefunden wurden, den Ruf der alten Malerei durch die Welt getragen. Noch vor nicht vielen Jahrzehnten sah man in vielen fürstlichen und andern reichen Häusern in Deutschland und Italien in Farben ausgeführte Copieen gerade nur dieser Stücke, die meistens von Reisenden der vorigen Generationen zum Andenken an das Wunder der neuen Entdeckungen mitgebracht zu seyn schienen. In Neapel bezauberten sie Anfangs die kunstliebende Klasse so allgemein, daß eine lange Zeit verstrich, worin die Zimmerverzierer nichts Andres zu thun wußten, als Copieen von diesen Tänzerinnen zu machen.“<sup>83</sup>

In Stabiae wurden ab 1749 die ‘Villa di Arianna’ und die ‘Villa di San Marco’, zwei große Landhäuser, durch Stollengrabungen erforscht. 1759 wurde die ‘Verkäuferin von Liebesgöt-

<sup>80</sup> Mannsperger (1998), S. 16

<sup>81</sup> Der Plan erschien als Beilage im ersten Band der *Antichità* (1757).

<sup>82</sup> Winckelmann (1762), S. 30

<sup>83</sup> Wilhelm Ternite (1839-1855), Heft 3, Taf. 17; zit. n. Mannsperger u. Migl (1998), S. 79

tern' entdeckt, die Marie-Joseph Vien - seitenverkehrt - als Vorlage zu einem Tafelgemälde nahm. **(Abb. 23-25)**

1763 war Weber auf das 'Herculaneer Tor' gestoßen und es zeigte sich, dass die 'Villa des Cicero' außerhalb der Stadtmauern lag. Es wurde ein Abschnitt der zur Villa führenden, von Grabmonumenten flankierten Gräberstraße und eine Reihe von Wohnhäusern innerhalb der Stadtmauern freigelegt. Dieses Areal war der erste größere Abschnitt in der Ausgrabungsgeschichte Pompejis, der nicht wieder zugeschüttet, sondern offen liegen gelassen wurde. Die malerisch hintereinander gestaffelten Grabdenkmäler und das imposante, an einen Triumphbogen erinnernde 'Herculaneer Tor' boten ein stimmungsvolles Entrée in die verschüttete Stadt. Die auf zahlreichen Veduten festgehaltene Gräberstraße war der erste Eindruck, den man von Pompeji erhielt, denn das strikte Besuchsverbot, das zu Beginn der Grabungen geherrscht hatte, wurde gelockert. Zunehmend entwickelte sich Pompeji zu einer Station der 'Grand Tour'. **(Abb. 26)**

Ab 1764 wurde zügig begonnen, das 'Theaterviertel' im Süden der Stadt und die angrenzenden Tempel zu erforschen. Um 1770 wurde an der Gräberstraße die mehrgeschossige 'Villa des Diomedes' freigelegt. Im Kryptoporticus der Villa hatte man einen makaberen Fund gemacht: Man war auf die Skelette von 18 Pompejanern gestoßen, die versucht hatten, in dem unterirdischen Gang vor dem Ascheregen und den giftigen Ausdünstungen des Vesuvs Zuflucht zu finden. Solche Skelettfunde entsprachen genau dem Bild, das man sich von der 'Totenstadt Pompeji' zu machen wünschte. Sie entwickelten sich zu Besucherattraktionen und wurden Teil inszenierter Funde, die man veranstaltete, um prominente Besucher Pompejis in den Genuss einer eigenen Entdeckung kommen zu lassen. **(Abb. 27)** Besonders hochrangige Persönlichkeiten verliehen den Gebäuden, bei deren 'Entdeckung' sie Zeugen wurden, den Namen. Die Häuser hießen 'Casa del Gran Duca di Toscana', 'Casa del Imperatore Giuseppe II.' oder 'Casa del Imperatore Francesco'.

Die heftigen Ausbrüche des Vesuvs seit 1776 und die politische Situation, angefangen mit dem Sturz Tanuccis im Jahr 1777, beeinträchtigten zunehmend die Arbeiten. Während der Unruhen der Französischen Revolution und der Koalitionskriege am Ende des Jahrhunderts wurden die Grabungen fast vollständig eingestellt.

So waren im 18. Jahrhundert zwei Regionen Pompejis, die nur einen Bruchteil des Stadtgebiets ausmachten, untersucht und freigelegt worden: die Gegend um das 'Herculaneer Tor' im Nordwesten und an südlicher, gegenüberliegender Seite das 'Theaterviertel'. Herculaneum lag

noch immer unter der Erde. In Stabiae ruhten nach den ersten viel versprechenden Entdeckungen die Nachforschungen, die Grabungsstellen hatte man wieder zugeschüttet.

### 2.2.2. Besucher in Pompeji

Pompeji war gegen Ende des 18. Jahrhunderts ein fester Bestandteil der klassischen Bildungsreise nach Italien. Was mit der ‘Grand Tour’ aristokratischer Engländer, wie den Mitgliedern der 1734 gegründeten ‘Society of Dilletanti’, begonnen hatte, war zur obligaten Studienreise geworden: Neapel, die Vesuvstädte, das Museum zu Portici und das Naturschauspiel des lavaspeienden Vesuvs hatten sich wie die Statuen in den Uffizien, die Kunstschatze Roms oder die Tempel in Paestum und auf Sizilien zum Ziel einer internationalen Schar wohlhabender Reisender, Gelehrter und Künstler entwickelt.<sup>84</sup>

Noch nie war man der Antike so unmittelbar gegenübergestanden wie in Pompeji. Es waren nicht einzelne Ruinen, wie man ihnen in Rom oder auf Sizilien begegnete. Die Besucher mussten sich nicht, wie in der Domus Aurea oder in Herculaneum, bei Fackelschein durch enge, unterirdische Schächte zwängen, sondern betraten bei Tageslicht die Straßenzüge, Privathäuser und öffentlichen Gebäude einer vollständig erhaltenen, antiken Stadt.

Die Erwartungen waren hoch, die Idee von der versunkenen Stadt hatte die Phantasie beflügelt. Doch offensichtlich war die Wirkung Pompejis auf die Einbildungskraft - der morbide Reiz einer antiken Stadt, deren Leben mit einem Tag erloschen war - stärker als der tatsächliche Eindruck, den die meisten Besucher erhielten. Pompeji war anders, als man sich die Antike in einer Zeit, die von klassizistischen Idealen geprägt war, vorstellte. Hier fand man nicht die erhabene Monumentalität der Architektur, wie man sie aus Rom kannte. Hier standen auch keine majestätischen Ruinen, so wie sie Piranesi mit dramatischer Perspektive suggestiv darzustellen wusste. Es war nicht die von Winckelmann postulierte, zur ‘Nachahmung der Alten’ verpflichtende ‘edle Einfalt und stille Größe’ der antiken Kunst, der makellose, strahlend weiße Marmor von Standbildern wie dem Apoll von Belvedere oder der Medici-Venus in den Uffizien, auf die die Reisenden auf der Suche nach dem ‘bon goût’ in Pompeji stießen. Kleinteilig, verspielt und farbenfroh war stattdessen diese Welt, die Straßen eng, die Gebäude winzig, verwinkelt und fensterlos.

---

<sup>84</sup> Siehe: Panitz u. Hamp (1977); Grell (1982); Irwin (1997), S. 13ff.

Goethe, der Pompeji im Frühjahr 1787 besucht hatte, fasste die Überraschung in Worte:

„Pompeji setzt jedermann wegen seiner Enge und Kleinheit in Verwunderung. Schmale Straßen, obgleich grade und an der Seite mit Schrittplatten versehen, kleine Häuser ohne Fenster, aus den Höfen und offenen Galerien die Zimmer nur durch die Tür erleuchtet. Selbst öffentliche Werke, die Bank am Tor, der Tempel, sodann auch eine Villa in der Nähe, mehr Modell und Puppenschrank als Gebäude.“<sup>85</sup>

Die Häuser Pompejis waren nicht nur kleiner, als man gedacht hatte. Sie waren nicht aus Stein, sondern aus verputzten Backsteinen errichtet und die Holzdächer waren eingestürzt. Auch von den Wandmalereien war man enttäuscht. So waren es von allen Häusern Pompejis allein die Gemälde in der ‘Villa des Diomedes’, die dem englischen Reiseschriftsteller Henry Swinburne aufgrund ihrer „großen Fruchtbarkeit der Einbildungskraft und Vortrefflichkeit des Geschmacks [...] der Leichtigkeit der Außenlinien, als auch dem Glanze der Farben“<sup>86</sup> gefielen. Sonst befand er „die Mauern [...] mit Zierrathen und Stukkatur-Arbeit, auf eine sehr ungeschickte Art bedeckt“<sup>87</sup>.

Vor allem die Architektur der Tempel, deren Mauerwerk getüncht und mit Stukkaturen überformt war, widersprach den Erwartungen. Die Schilderung des Isis-Tempels durch Johann Jakob Volkmann, dem Verfasser eines der bekanntesten Reisehandbücher des 18. Jahrhunderts, verrät die Enttäuschung:

„Ein kleiner Tempel, dem das obere Gewölbe fehlt, giebt keine großen Begriffe von der ehemaligen prächtigen Bauart dieser Gegend. Die Säulen sind von Backsteinen mit Stuck überzogen; die wenige Bildhauerarbeit verräth einen schlechten Geschmack. Die Malereien an den Wänden hat der König nach Portici bringen lassen. Die Treppe ist schmal, und von weißem grünlich scheinenden Marmor, der aber dem carrarischen nicht gleich kommt.“<sup>88</sup>

Der Eindruck, den man in Pompeji erhielt, war noch im 19. Jahrhundert „mehr der einer verwüsteten Brandstätte, als einer sorgsam Ausgrabung“<sup>89</sup>. Die Häuser waren ausgeschlachtet. Die Statuen und Geräte hatte man abtransportiert. Die Malereien, die aus den Wänden geschnitten waren, hatten „eine sehr unangenehme Leere, welche die Mauern entstellt“<sup>90</sup> zurückgelassen. Volkmann bemerkte im Isis-Tempel:

„Es ist schade, daß man die andern Malereyen nicht an den Wänden gelassen, und das ganze Gebäude so zu unterhalten gesucht hat. Sie machten daselbst ein Ganzes aus, das man besser hätte beurteilen können, und die Gemälde würden durch die Abnehmung von den Wänden und die Fortschaffung nicht so sehr gelitten haben.“<sup>91</sup>

---

<sup>85</sup> Goethe am 11. März 1787; zit. n. Michel (1976), S. 259

<sup>86</sup> Swinburne, Bd. 2 (1787), S. 129

<sup>87</sup> Ders., S. 123

<sup>88</sup> Volkmann, Bd. 3 (1778), S. 368 f.

<sup>89</sup> Maximilian I. von Mexiko am 12.8.1851; zit. n. Conte Corti (1978), S. 177

<sup>90</sup> Swinburne, Bd. 2 (1787), S. 123

<sup>91</sup> Volkmann, Bd. 3 (1778), S. 369

### 2.2.3. Zeitgenössische Urteile über die pompejanische Malerei

Die Vesuvstädte waren einzigartig, sie galten als wichtige Entdeckung des Jahrhunderts - und wurden mit Erwartungen überfrachtet, die sie nicht erfüllen konnten.

Der Besuch der antiken Stätten blieb für viele enttäuschend. Die Sammlung in Portici hingegen wurde als „selttestes Museum in der Welt“<sup>92</sup> gefeiert. Der museale Kontext, in dem die Funde präsentiert wurden, entsprach den Sehgewohnheiten, mit denen man Antiken zu betrachten pflegte. Vor allem befanden sich im Museum Skulpturen und Bronzen, die man bewunderte und Funde, die so einzigartig waren, wie die verkohlten Schriftrollen aus der ‘Villa dei Papiri’. Diese Objekte stießen auf größere Begeisterung als die Malereien, die im Museum in einer antiken Bildergalerie vereint waren:

„Die im Herculaneum gefundene Bildhauerarbeit hat vor den Gemälden einen Vorzug. Jene Kunst war in alten Zeiten zu einer größern Vollkommenheit gestiegen, und über dieses können die Statuen guter Meister leichter aus andern Orten hergeschafft worden seyn, da man zu den Malereyen, weil sie auf Kalk gemalt wurden, inländische Künstler nehmen mußte.“<sup>93</sup>

Die pompejanische Malerei wurde im 18. Jahrhundert nach unterschiedlichen Maßstäben beurteilt. Seit Winckelmann verglich man die Gemälde Pompejis mit der antiken Skulptur und setzte sie in Beziehung zur griechischen Malerei. In einigen der Gemälde Pompejis glaubte Winckelmann dieses Ideal gefunden zu haben und sah in ihnen Werke griechischer Meister. Grundsätzlich aber betrachtete er die Malereien Pompejis als Abglanz einer vergangenen Blüte:

„Wenn an einem Orte wie Herculaneum war, und auf Mauern in Häusern, so ausnehmende Stücke gewesen; wie vollkommen müssen die Werke der großen und berühmtesten griechischen Maler in den besten Zeiten gewesen sein?“<sup>94</sup>

Bei der antiken, griechischen Malerei jedoch handelte es sich um eine unbekannte Größe, da die Werke verloren, bzw. noch gar nicht entdeckt waren. Ausgehend von den griechischen Skulpturen, die man kannte und über alles bewunderte, wurde auf die griechische Malerei geschlossen. Auf diese Weise hatte man ein Idealbild geschaffen. Man wusste von der griechischen Malerei durch die Berichte antiker Schriftsteller, v.a. durch Vitruv und Plinius, die ein legendenhaft überhöhtes Bild von Werken herausragender Meister wie Zeuxis, Apelles oder Parrhasios entworfen hatten. Durch ihre Schriften besaß man auch Kenntnisse über antike Techniken und Materialien, Farbmittel und Werkzeuge.

Diese Quellen bildete noch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts das Hauptkriterium bei der Beurteilung der antiken Malerei. Eine Darstellung der Malerei allein auf der Grundlage

<sup>92</sup> Swinburne, Bd. 2 (1787), S. 129

<sup>93</sup> Volkmann, Bd. 3 (1778), S. 340

<sup>94</sup> Winckelmann (1762), S. 30

der antiken Überlieferung, wie in den Traktaten von Franciscus Junius<sup>95</sup> oder George Turnbull<sup>96</sup>, hatte sich jedoch überlebt. Diese Schriften gaben zwar Auskunft über die klassische, altphilologische Bildung ihrer Autoren, bezogen aber die wenigen römischen Gemälde, die man zu dem Zeitpunkt kannte, kaum in ihre Betrachtungen mit ein.

Als mit der Entdeckung von Herculaneum und Pompeji die antike Malerei in bislang nicht gesehendem Umfang vorlag, wurde begonnen, die Gemälde unmittelbar mit den Quellen zu vergleichen. Meist wurden die Bilder zur Illustration der antiken Überlieferung, insbesondere der griechisch-römischen Mythologie, genutzt - so wie es auch Bartoli getan hatte. Gleichzeitig erfolgten erste Überlegungen zur Chronologie der Gemälde und es begann die Auseinandersetzung mit den antiken Techniken. Als erster hatte Caylus auf Grundlage der plinianschen Überlieferung Experimente zur enkaustischen Malerei durchgeführt und veröffentlicht.<sup>97</sup> Ob die antiken Maler mit Wachs, 'à fresco' oder 'à secco' gearbeitet hatten, wurde ebenso Gegenstand des Interesses wie die Analyse der verwendeten Farbmittel und der Geräte, die zum Farbauftrag verwendet wurden. Vor allem musste man sich zwangsläufig mit Konservierungsmethoden vertraut machen, denn nach der Freilegung begannen die Farben auf den Mauerstücken innerhalb kurzer Zeit zu verblassen.

Das negative Urteil über die pompejanische Malerei resultierte vor allem aus dem Vergleich mit den antiken Künstlerlegenden. In der Gegenüberstellung zu den halbmythologischen Erzählungen, die in erster Linie den Realismus der Gemälde hervorhoben, musste die pompejanische Malerei zwangsläufig als Reflex auf ein verlorengegangenes Ideal erscheinen. Man versuchte in den Darstellungen Pompejis Kopien griechischer Vorbilder zu erkennen, die die Qualität ihrer Vorlagen allerdings nie erreichen konnten.

So bewunderte Winckelmann den griechischen Maler Parrhasios, da er laut Plinius in der Lage gewesen war, Allegorien zu schaffen. Dinge überzeugend darzustellen, die außerhalb der sinnlichen Wahrnehmung liegen, bedeutete für Winckelmann die höchste Meisterschaft:

„Parrhasios, ein Maler, der wie Aristides die Seele schilderte, hat sogar, wie man sagt, den Charakter eines ganzen Volks ausdrücken können. Er malete die Athenenser, wie sie gütig und zugleich grausam, leichtsinnig und zugleich hartnäckig, brav und zugleich feige waren.“<sup>98</sup>

Eine Darstellung der Athener hatte man in der Basilica Herculaneums entdeckt. Dieses Gemälde konnte dem von Plinius entworfenen Bild, das die Vorstellungen Winckelmanns wesentlich geformt hatte, nicht entsprechen. Er empfand den „Theseus, als ein Überwinder des Minotauren, wie ihm die jungen Athenenser die Hände küssen und seine Knie umfassen“ als

---

<sup>95</sup> Junius (1638)

<sup>96</sup> Turnbull (1740)

<sup>97</sup> Caylus u. Majault (1755)

<sup>98</sup> Winckelmann (1755), S. 35

„zum Teil mittelmäßig, und zum Teil fehlerhaft gezeichnet“. Vor allem konnte er weder „Ausdruck“ noch „gute Charaktere“ in der Darstellung erkennen und befand sie von der Hand eines „mittelmäßigen Meisters“<sup>99</sup>.

Es waren akademische Kriterien, wie „Zeichnung und Ausdruck [...] Perspektiv, Komposition und Kolorit“<sup>100</sup>, mit denen man Bilder von Meistern wie Raffael, Michelangelo, Poussin oder Rubens zu begutachten pflegte, und die man nun auf die antiken Gemälde anwandte.

Man beurteilte die pompejanische Malerei jedoch nicht nur in der Art von Tafelgemälden, sondern es waren tatsächlich Einzelbilder, die man vor Augen hatte. Abgesehen von den wenigen Resten von Malerei, auf die man vor Ort stieß, waren es die isolierten, gerahmten Gemälde im Museum von Portici, die man betrachtete. Durch das Herausschneiden der Gemälde aus den ursprünglichen Dekorationen waren Bildgattungen entstanden. Man sah die Wandstücke nicht als Bestandteile von Innenraumdekorationen, die sie eigentlich waren, sondern als „Tableaux d’Histoire, Tableaux de petites figures, Tableaux d’animaux“<sup>101</sup>.

Vor diesem Hintergrund erklärt sich, weshalb einige Darstellungen Gefallen fanden. In den meistbewunderten Gemälden Pompejis, den vor einem schwarzen Hintergrund schwebenden Tänzerinnen und Kentauren aus der ‘Villa des Cicero’, erkannte man das Kunstideal der Zeit: Sie entsprachen der klassizistischen Vorliebe für den schön gezeichneten Umriss, der durch die Isolierung der Figuren vor dem monochromen Hintergrund, ihre dramatischen Bewegungen und aufwendig gebauschten Gewänder hervorgehoben wurde. Winckelmann sah in diesen Figuren - im Sinne des platonischen Mimesisbegriffs - das Wesen des einzigartigen, idealen Kunstwerks, das durch die immanente Idee - „flüchtig wie ein Gedanke, und schön wie von der Hand der Gracien ausgeführt“<sup>102</sup> - über die reine Nachahmung der Natur hinausgeht.

Andere Malereien fanden Gefallen, weil sie dem Vergleich mit Raffael standhielten. Winckelmann konnte sich trotz der Ablehnung der Grotesken, die er in seinen ornamenttheoretischen Betrachtungen deutlich formulierte<sup>103</sup>, sogar für einige pompejanische Verzierungen begeistern:

„Die gemahlten Grottesken, die man auf diesen Stücken sieht, sind das vollkommenste, was ich gesehen habe, nicht allein von alter, sondern auch von neuer Arbeit, auch der schönsten in den Loggie des Raphaels sowohl von Erfindung und von Zierlichkeit, als von Ausführung. Es sind wahre Miniaturgemälde; die Blätter an dem Laubwerke sind mit dem feinsten Geäder angegeben, und die Farbe ist wie auf frisch geendigten Gemälden.“<sup>104</sup>

---

<sup>99</sup> Winckelmann (1755), S. 33

<sup>100</sup> Ders., S. 32

<sup>101</sup> Cochin u. Bellicard (1754), o.S.

<sup>102</sup> Winckelmann (1755), S. 30

<sup>103</sup> Siehe: Kapitel 3.3.1., S. 49ff.

<sup>104</sup> Winckelmann (1764a), S. 25

Die Landschaftsdarstellungen und die Architekturprospekte empfand man hingegen durchwegs als misslungen:

„Es ist merkwürdig, daß in den Zeichnungen von Porticos und Tempeln der Stil ebenso barbarisch als der des Gotischen Zeitalters ist; die Säulen sind äußerst dünn, die Gesimse schwer und mit ungereimten Zierrathen überhäuft, welches mir in einer Stadt, wo man dem griechischen Geschmacke in Künsten gewissenhafter hätte treu bleiben sollen, wunderbar und auffallend war. Ich sah keine Landschaft, in welcher der Künstler eine vollkommene Kenntniss der Perspective bewiesen hätte.“<sup>105</sup>

## 2.2.4. Die Publikationen

Die ersten Nachrichten von den Vesuvstädten stammten von reisenden Gelehrten, die wie Winckelmann ihre Eindrücke in Briefen und Tagebuchnotizen festhielten, sie später in dieser Form veröffentlichten oder in Kompendien verarbeiteten.<sup>106</sup> Sie begründeten die Reihe der Publikationen mit antiquarischem, wissenschaftlichem Anspruch.

Eine Ausnahme innerhalb der Publikationen des 18. Jahrhunderts bildete *Il teatro d'Ercolano*<sup>107</sup>, das Francesco Piranesi im Auftrag König Gustavs III. von Schweden erstellt hatte. Nicht nur die Form der Monographie unterschied Piranesis Werk von anderen. Es waren die Stiche im Folioformat, die es einzigartig machten. Denn die Publikationen, die nicht vom bourbonischen Hof autorisiert waren, besaßen trotz ihrer formalen Unterschiede eine Gemeinsamkeit: Sie gaben ausführliche Beschreibungen der Funde, aber kaum Illustrationen wieder.

### 2.2.4.1. *Antichità di Ercolano*

Die strenge Bewachung des Museums und der Ausgrabungsstätten sowie das Skizzierverbot geschahen nicht nur aufgrund der Angst vor Diebstahl. Es war das Monopol auf die Veröffentlichung der Entdeckungen, das sich der Hof von Anfang an sichern wollte. Vorzeitigen Veröffentlichungen, die Abbildungen enthielten, Erkenntnisse vorwegnahmen, die Fundstücke auf unerwünschte Weise darstellten oder Kritik an den Ausgrabungen übten, galt es vorzubeugen. Da es trotzdem wiederholt zu Fremdpublikationen kam, wurden die Maßnahmen im Laufe der Zeit drastisch verschärft: Winckelmann wurde der Zugang zum Museum und den Grabungsstätten verweigert. Venuti, der einen Stich vom Reiterstandbild des Nonius Bal-

<sup>105</sup> Swinburne, Bd. 2 (1787), S. 126

<sup>106</sup> Siehe u.a. Gori (1748); Venuti (1749); Cochin (1751); Caylus (1752-67); Cochin u. Bellicard (1754)

<sup>107</sup> F. Piranesi (1783); siehe: Wagner (o.J.), S. 93

bus veröffentlicht hatte, wurde sogar des Landes verwiesen.<sup>108</sup> Die Publikationen Venutis und Goris landeten auf dem Index.<sup>109</sup>

Nachdem zunächst Ottavio Antonio Bayardi<sup>110</sup> begonnen hatte, die Funde zu katalogisieren, wurde 1755 die Herculanische Akademie gegründet, deren Aufgabe in der exklusiven, gebildeten Veröffentlichung der Funde bestand. Unter dem Vorsitz Tanuccis trafen sich die 15 Mitglieder der Kommission zu regelmäßigen Sitzungen, in denen die Fundstücke bewertet und beschrieben wurden. Ab 1757 wurden die Ergebnisse zusammen mit großformatigen, ganzseitigen Radierungen und Kupferstichen in einer mehrbändigen Prachtausgabe im Folioformat publiziert, den *Antichità di Ercolano esposte*. Die ersten fünf Bände galten den ‘Pitture’<sup>111</sup> (1757, 1760, 1762, 1765, 1779), denen zwei Bände über die Bronzen - ‘Busti’ (1767) und ‘Statue’ (1771) - folgten. Der letzte Band war den ‘Lucerne e candelabri’ (1792) gewidmet. Auf den Katalog Bayardis wurde in den Fußnoten verwiesen.

Die Arbeitsweise der Akademie war häufig Gegenstand der Kritik. Dennoch stellten die *Antichità* - und ihre später erschienenen Nachdrucke - die einzige Publikation des 18. Jahrhunderts dar, die es mit zahlreichen Illustrationen ermöglichte, sich mit den Entdeckungen gründlich vertraut zu machen. Eine Darstellung des Verlaufs der Grabungen sucht man in den *Antichità* jedoch vergebens. Die Bände enthalten weder Ansichten der Grabungsstätten noch Grund- oder Aufrisse der freigelegten Gebäude. Lediglich eine Landkarte der Vesuvgegend im ersten Band der ‘Pitture’ vermittelt eine Vorstellung von der geographischen Lage der Orte. Die einzigen Informationen über die Situation vor Ort sind allgemein gehaltene Angaben zum Fundort - ‘trovato negli scavi di Portici, Resina, Cività, Gragnano’ - und teilweise auf den Tag genaue Datierungen des Zeitpunkts der Entdeckung der abgebildeten Stücke.

Die *Antichità* dokumentierten nicht die antiken Stätten, sondern zeigten den Bestand der königlichen Sammlung. Sie stellten den Katalog des Museums zu Portici dar und entsprachen dem Typus des illustrierten Sammlungsverzeichnisses, so wie es Le Plat 1733 von der Dresdener Antikengalerie angefertigt hatte. Dass die ersten fünf Bände der *Antichità*, trotz der Vorliebe der Zeit für die antike Skulptur, ausschließlich der Malerei gewidmet waren, stellte keinen Widerspruch dar: Das Museum besaß die umfangreichste Sammlung antiker Gemälde, die der Hof mit Angst vor der Konkurrenz möglichst rasch veröffentlichen wollte.

Die *Antichità* machen deutlich, wie sehr die Präsentation der Malereien und Objekte im Museum zu Portici - nach Gattungen und Bildthemen geordnet, fragmentarisch und aus dem ur-

<sup>108</sup> Weissert (1999), S. 83, Anm. 304

<sup>109</sup> Conte Corti (1978), S.122

<sup>110</sup> Bayardi (1752); ders. (1755)

<sup>111</sup> *Antichità* (1757-1779)

sprünglichen Zusammenhang gelöst - die visuelle Darstellung der Funde beeinflusste. Dies zeigt die Einteilung der Bände in Malerei, Plastik und Geräte ebenso wie das System der Einzelbände. Die Tafeln geben zunächst die mehrfigurigen Pinakes und einzelne Figuren nach Themenkomplexen geordnet wieder. Ihnen schließen sich die zahlenmäßig geringeren Tafeln mit Stilleben, Meeresszenen, Ausschnitten aus Dekorationen, Scheinarchitekturen und - in den späteren Bänden - Landschaften an.

Die *Antichità* beinhalten drei Formen der Reproduktion: Meist ist die Tafel Träger von nur einem Gemälde. Andere Tafeln zeigen in der Tradition von Montfaucon<sup>112</sup> oder Caylus<sup>113</sup> mehrere Darstellungen auf einem Blatt. Sie präsentieren ein großes, zentrales Bild und darunter schmale Streifen mit Ornamenten, Stilleben oder Architekturen, die nicht zwangsläufig aus denselben Wandsystemen stammen. Die Tafeln lassen den Ursprung der Gemälde als Bestandteile von Wanddekorationen nicht erkennen. Die Reproduktionen werden stattdessen von breiten Leisten umschlossen, die an die Bilderrahmen erinnern, mit denen die Wandstücke im Museum versehen waren.

Die dritte Darstellungsweise antiker Malerei bilden die wenigen Tafeln, die vollständige Dekorationssysteme wiedergeben. Dass es sich um Wandsysteme handelt, wird in den Begleittexten nicht erwähnt. Auch hier sind die Rezipienten auf ihr Vorwissen und ihre Vorstellungsgabe angewiesen.

Mit den Maßangaben in römischem und neapolitanischem Palm werden Informationen zu den Originalen geliefert. Ebenso werden bruchstückhafte Wandfragmente als solche dargestellt. Große Fehlstellen in den Gemälden wurden nicht ergänzt, sondern erscheinen als leere Felder. Bruchstellen, Kittfugen oder verblasste und weitgehend zerstörte, kleinere Partien innerhalb der Originale wurden in den *Antichità* hingegen retouschiert, bzw. rekonstruiert.

Betrachtet man die Reproduktionen im Detail, so zeigt sich in der Übersetzung der Malereien ins Medium der Druckgraphik eine allgemeine Tendenz zur stilistischen Vereinheitlichung, Verdeutlichung und ‘Verbesserung’ der Vorbilder.

Der Vergleich der ‘Verkäuferin von Liebesgöttern’ in den *Antichità*<sup>114</sup> mit dem originalen Wandstück veranschaulicht, dass der Stich alle Partien des Gemäldes mit derselben Genauigkeit schildert. (**Abb. 23 u. 24**) Liegt der Akzent des antiken Vorbilds in der Wiedergabe der drei Frauen und den Amoretten, die aus ihrem Käfig hervorgeholt werden, so zeigt die Reproduktion die Figuren mit derselben Tiefenschärfe wie die Raumanordnung, in der sich die Sze-

---

<sup>112</sup> Montfaucon (1719)

<sup>113</sup> Caylus (1752-67)

<sup>114</sup> *Antichità*, Bd. 3 (1762), Tav. VII

nerie abspielt. Auffallend sind die geringfügigen, aber für die Gesamterscheinung des Gemäldes wirksamen Korrekturen, die der Stecher vorgenommen hat: So ist die Figur der Verkäuferin in der Reproduktion kleiner, die Augenlinie des Betrachters wurde leicht nach oben verschoben, die Proportionen des Raumes wurden gelängt und hinsichtlich der Kriterien der Zentralperspektive korrigiert. Auf diese Weise erhält die Reproduktion räumliche Tiefe, die das Original nicht besitzt. Im antiken Gemälde füllen die Figuren die Bildfläche wesentlich stärker aus und sind nahe an den Betrachter herangerückt. Der Hintergrund besitzt keine Ausdehnung und ähnelt einer aus farbigen Feldern zusammengesetzten Folie. Die Gesetze der Zentralperspektive waren den antiken Malern nicht vertraut. Der bühlenbildhafte Charakter der Reproduktion, der auch Viens Tafelbild kennzeichnet, ist dem antiken Gemälde fremd.

Der Stich übernahm die Grundanlage der Komposition, die Umrisse und Binnenlinien der antiken Vorlage und erfüllte sie mit Modellierungen und Schattierungen, die das Original nicht besitzt. Nicht nur der Raum wurde im Vergleich zur Vorlage überdeutlich herausgearbeitet, sondern auch Einzelheiten, wie die Gesichtszüge der Frauen, ihre Frisuren oder die Flügel der Amoretten, die auf dem antiken Gemälde nichts weiter sind als flüchtig hingesezte Pinselstriche. Der malerische Duktus des Vorbilds, die lockere Malweise mit ihren Weißhöhlungen und dem pastosen Farbauftrag ging in der Reproduktion verloren. Die Vermittlung der Farbigekeit der Gemälde übernahmen in den *Antichità* die Begleittexte mit ihrer Schilderung des visuellen Befunds. Der Schwerpunkt in den Texten lag jedoch in der ikonographischen Analyse der Darstellungen mit Rückgriff auf die antiken Quellen.

Zunächst wurden die einzelnen Bände der *Antichità* vom bourbonischen Hof ausschließlich an europäische Fürstehäuser und ausgewählte Gäste verschenkt. Später konnten die Prachtbände auch käuflich erworben werden. Einzelne kolorierte Blätter wurden, wie Ottavianis und Volpatos Stiche der Loggien, als Bilder gerahmt und an die Wand gehängt. Die Wörlitzer Villa Hamilton bietet hier ein Beispiel.

Schon bald erschienen günstige Nachstiche mit teils verkleinerten, modifizierten Abbildungen und gekürztem Text.<sup>115</sup> Die Nachdrucke der *Antichità* stellten die antiken Malereien erneut in einem veränderten Kontext dar. Verglichen mit dem illustrierten Museumskatalog der *Antichità* wirken die Nachfolgepublikationen zum Teil als reine Mustersammlungen antiker Motive. Die enge Beziehung zwischen Text und Bild wurde aufgehoben. Die Bildbeschreibungen treten hinter dem Bildmaterial quantitativ und qualitativ zurück.

---

<sup>115</sup> Wagner (o.J.), S. 42; siehe auch: Martyn u. Lettice (1773); David u. Maréchal (1781-89)

Gab Piroli<sup>116</sup> die Abbildungen der *Antichità* zwar verkleinert und vereinfacht wieder, so blieb die ästhetische Gesamtwirkung des Vorbilds doch erhalten. (Abb. 19-22) Murr<sup>117</sup> hingegen reproduzierte die Illustrationen der *Antichità* seitenverkehrt und als reine Umrisskupfer. (Abb. 28) Die stoffliche Differenzierung wurde aufgehoben, die Motive erscheinen durch die Reduktion auf die Linie als bloße Muster. Das in den Nachstichwerken versammelte Inventar antiker Vorbilder war als Vorlagesammlung vielfältig einsetzbar, eine Festlegung auf den Bildträger erschien nicht zwingend. Wand- und Tafelgemälde kamen ebenso in Frage wie Möbel, Tapisserien und Porzellan, wie die Industrialisierung der antiken Vorbilder in der Gebrauchskunst der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zeigt.<sup>118</sup>

Durch die Nachstiche der *Antichità* in ökonomischen Ausgaben erreichten die pompejanischen Malereien einen hohen Bekanntheitsgrad und weite Verbreitung. Sie richteten sich nicht länger an einen exklusiven Kreis, sondern waren als Gebrauchsgraphik für ein breites Publikum und als Musterbuch für Künstler gedacht.

Allerdings bedeutete die Veröffentlichung der antiken Gemälde in weitgehend unkommentierten Bänden einen weiteren Kenntnisverlust. Der Preis für die Popularisierung der Motive lag in ihrer Trivialisierung, in der Verflachung und im Qualitätsverlust der Illustrationen.

#### 2.2.4.2. Exkurs - Hamilton und d'Hancarville: *Antiquités étrusques, grecques et romaines*

Ein wichtiger Impuls für die Auseinandersetzung mit der antiken Malerei ging von der Vasenmalerei aus, den sogenannten 'etrurischen' Gefäßen, die man in verschiedenen Gegenden Italiens entdeckt hatte. Die Beschäftigung mit der Kunst der Etrusker, von der man aus den antiken Quellen wusste und zu der außer Vasen auch Bildwerke und Geräte mit archaischen Merkmalen gezählt wurden, reichte bis ins 17. Jahrhundert zurück.<sup>119</sup>

Bei Caylus<sup>120</sup> erschien die Kunst der Etrusker als eigenständige Stilrichtung neben ägyptischen, griechischen, römischen und gallischen Werken in der Abfolge der antiken Epochen. So wie Caylus in den *Recueil* die gallische Kunst - bei der es sich um in Frankreich entdeckte, römische Werke handelte - zur Begründung einer nationalen, französischen Vergangenheit

---

<sup>116</sup> Piroli (1789-1807)

<sup>117</sup> Murr (1777-99)

<sup>118</sup> Siehe: Kapitel 3.2., S. 47ff.

<sup>119</sup> Weissert (1999), S. 99ff.

<sup>120</sup> Caylus (1752-1767)

anführte, sah man auch die etruskische Kunst als Zeugnis der italienischen, vorrömischen Vorzeit an, mit der sich nationales Bewusstsein konstituieren ließ. Obwohl u.a. Winckelmann den etruskischen Ursprung der Gefäße anzweifelte und sie zu Recht als griechische Werke betrachtete, hatte sich im 18. Jahrhundert die Bezeichnung ‘hetrurische’ Vasen durchgesetzt.

Auch der Titel *Antiquités étrusques, grecques et romaines*<sup>121</sup>, den die bedeutendste Veröffentlichung zur Vasenmalerei im 18. Jahrhundert trug, spricht von der regen Diskussion, die sich um die Zuordnung der Funde entwickelt hatte. Die von Pierre François Hugues d’Hancarville verfasste Publikation von 1766/67 war das erste Werk, das sich ausschließlich mit der Gattung der antiken Vasenmalerei befasste. Prächtig und umfangreich mit zwei- und vierfarbigen Kupferstichen bebildert, dokumentierte die Veröffentlichung die berühmte Vasensammlung des englischen Gesandten in Neapel, Sir William Hamilton<sup>122</sup> (1730-1803).

**(Abb. 29)**

Verglichen mit Reproduktionsstichwerken wie den *Antichità* beinhalten die *Antiquités* außergewöhnlich viel Text. Beschrieben wurden Kunst, Kultur und Sprache der Etrusker, Malerei und Skulptur der Griechen, Gemmen und geschnittene Steine. Die antiken Vasen wurden im zweiten Band hinsichtlich ihres Gebrauchs, der Formen, des Materials, der Künstler, die sie geschaffen hatten und der Werkstätten, in denen sie entstanden waren, behandelt. Grundlage der Informationen bildeten die antiken Quellen. Unterschieden wurden fünf Perioden der geschichtlichen Entwicklung der Vasenkunst, deren Verlauf die Abfolge der Abbildungen allerdings nicht nachvollzog. Es besteht in den *Antiquités* allgemein wenig Zusammenhang zwischen Text und Bildmaterial. Die Vasen werden ohne Berücksichtigung der verschiedenen Epochen unvermittelt nacheinander präsentiert.

Die zum Teil kolorierten Abbildungen der *Antiquités* sind von höchster Qualität. Sie liefern eine authentische Wiedergabe der Farbigkeit der Gefäße und vermitteln sie nach einem einheitlichen, veranschaulichenden System: Jede Vase erscheint mehrfach abgebildet. Zwei schwarzweiße Tafeln zeigen zunächst eine Gesamtansicht des Gefäßes sowie einen schematisierten Querschnitt, der genaue Maßangaben enthält. Die anschließende farbige Tafel präsentiert das zentrale ‘aufgerollte’ Vasengemälde. Häufig wurden Vorder- und Rückseite der Gefäße auf einem Blatt vereint.

Verschiebungen und Verzerrungen in Proportionen, Symmetrie und Größe ergeben sich durch die flächige Projektion eines sich ursprünglich auf einer Rundung befindenden Gemäldes. Durch diesen Prozess geschieht eine Transformation innerhalb der Gattungen: So wie die *Antichità* Wandgemälde als Tafelbilder wiedergaben oder wie Cameron antike Gewölbe als fla-

---

<sup>121</sup> d’Hancarville (1766-67)

<sup>122</sup> Jenkins u. Sloan (1996)

che, teppichartige Gebilde darstellte, so entsteht auch in den *Antiquités* der Eindruck, bei den Vasenbildern handele es sich um Tafelgemälde. Die Darstellungen sind nicht mehr nur Schmuck einer Vase, sondern eigenständige Kunstwerke. Bildträger ist nicht mehr der Ton der Gefäße, sondern das Papier, auf das die Abbildungen gedruckt wurden. Die kolorierten Stiche in den *Antiquités* sind von ihrem Ursprung als Vasengemälde gelöst und können als Muster beliebig eingesetzt werden. Auch hier bestand von vornherein die Möglichkeit zu einer Industrialisierung der Vorlagen.

Dass die Verwendung der in den *Antiquités* abgebildeten Vasengemälde als Muster für Künstler durchaus im Sinne Hamiltons war, beweist die zweite Veröffentlichung zu seinen Vasen. Nachdem Hamilton 1772 seine Sammlung an das British Museum in London verkauft hatte, erwarb er wieder zahlreiche neue Objekte.<sup>123</sup> Diese Gefäße ließ er von 1791 bis 1803 von Johann H. W. Tischbein in drei Bänden als schwarzweiße Umrisskupfer unter dem Titel *Collection of engravings from ancient vases*<sup>124</sup> publizieren. Diese Art der Veröffentlichung war wesentlich kostengünstiger als die erste Ausgabe und wandte sich als erschwingliches Vorlagebuch unmittelbar an die Künstler. Die Umrisszeichnung entsprach der Vorliebe für Kontur, Linie und Zeichnung im späten 18. Jahrhundert und erscheint bei Tischbein als Ausdruck eines ästhetischen Maßstabs. Durch die zweite Publikation der Hamilton-Vasen erfuhr der künstlerisch qualitativ gestaltetete Umrisskupfer seine Aufwertung und galt nicht mehr nur als preiswerte Notlösung.

### 2.3. Pompeji im 19. Jahrhundert

Unter Joachim Murat und seiner Gemahlin Caroline, einer Schwester Napoleons, die ab 1808 in Neapel regierten, begann ein neuer Abschnitt in der Ausgrabungsgeschichte Pompejis. 1811 hatte Murat fast das gesamte Stadtgebiet in seinen Besitz gebracht. Im gleichen Jahr folgten Vorschläge Michele Arditis, des neuen Grabungsleiters, der von den Mauern und Stadttoren ausgehend zunächst die Straßen Pompejis und schließlich die gesamte Stadt freilegen wollte. Tatsächlich wurde nur ein Teil der Mauern und Tore aufgedeckt. Innerhalb Pompejis arbeitete man vom ‘Theaterviertel’ und dem ‘Herculaner Tor’ gegeneinander vor, so dass innerhalb weniger Jahre ein großer Teil des westlichen Stadtgebiets offenlag.

---

<sup>123</sup> Weissert (1999), S. 116; Die zweite Sammlung ist nur durch ihre Publikation bekannt. Hamilton wollte sie ebenfalls nach England verkaufen, auf dem Weg dorthin ging sie jedoch durch Schiffbruch verloren.

<sup>124</sup> Tischbein (1791-1803); siehe: Weissert (1999), Abb. 2 u. 77-79

Bei den Grabungen ging es nicht mehr um die Anhäufung von Einzelstücken und um die Bereicherung des Museums. Caroline entwickelte ein Projekt, bei dem einzelne Häuser Pompejis restauriert, möbliert und mit antiken Stücken ausgestattet der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden sollten.<sup>125</sup> Die Idee des ‘Freilichtmuseums’ wurde zwar nicht realisiert. Das Vorhaben jedoch zeigt, wie wichtig nicht nur der Erhalt, sondern auch die Rekonstruktion Pompejis angesehen wurde.

Die Zerstörungen des vergangenen Jahrhunderts bedauerte man sehr:

„Although their better preservation was the end consulted in thus transferring these monuments to form a part of a distant collection, still it is much to be regretted that means could not have been devised for their preservation on the precise spot, at which they were originally found, and where locality would have thrown around them an interest which they entirely lose when crowded with other curiosities into the museum of Portici or Naples.“<sup>126</sup>

Man war um die Wiederherstellung des Verlorenen bemüht und versuchte, den Verfall der neuentdeckten Häuser zu verhindern. Um die Gebäude vor der Witterung zu schützen, wurden Dächer errichtet. Da dieser Schutz allein nicht ausreichte, wurden die Malereien weiterhin von den Wänden abgenommen und ins Museum gebracht, dessen Hauptsitz mittlerweile nach Neapel verlegt worden war.

Die Rolle, die das Museum im 18. Jahrhundert gespielt hatte, besaß nun Pompeji selbst. Die eingeschränkte Besuchserlaubnis und das Skizzierverbot wurden zwar auch unter französischer Herrschaft beibehalten.<sup>127</sup> Allerdings gerieten die Vorschriften immer mehr zur Formsache. Das Zeichenverbot bezog Arditì auf noch nicht veröffentlichte Funde.

1815 endete die französische Herrschaft in Neapel, das nun den Titel ‘Königreich beider Sizilien’ trug. Unter den zurückgekehrten, bourbonischen Herrschern Ferdinand I. (1815-1825), Franz I. (1825-1830), Ferdinand II. (1830-1861) - und einem österreichischen Zwischenspiel von 1820 bis 1826 - wurden die Grabungen fortgesetzt.<sup>128</sup> Das strenge Besuchs- und Skizzierverbot blieb aufgehoben, und man war um eine Konservierung der Objekte vor Ort bemüht. Zu den bedeutendsten Entdeckungen zählten das ‘Haus des Tragischen Dichters’ (1824/25), das ‘Haus des Castor und Pollux’ (1828/29) und das ‘Haus des Faun’ mit dem berühmten Alexandermosaik (1831).

In Herculaneum wurden von 1827 bis 1850 die Grabungen wieder aufgenommen. Während der „scavi nuovi“<sup>129</sup> sollten, soweit es die Beschaffenheit der darüber liegenden Städte zuließ, die antiken Häuser vollständig freigelegt und das Terrain abgegraben werden. Durch einschneidende politische Ereignisse, wie die Revolution von 1848/49, wurden die Arbeiten im-

---

<sup>125</sup> Werner (1969), S. 32

<sup>126</sup> Gell u. Gandy, 2. Aufl. (1821), Preface

<sup>127</sup> Werner (1969), S. 32f.

<sup>128</sup> Conte Corti (1978), S. 167ff.

<sup>129</sup> Werner (1969), S. 34

mer wieder unterbrochen. 1861 entschied sich im Lauf der fortschreitenden Einigungsbewegung Italiens das endgültige Ende der bourbonischen Herrschaft in Neapel. Bis dahin war der westliche Teil Pompejis bis hin zur ‘Via Stabiana’ - der einstigen Hauptverkehrsader, die die Stadt in einer Nord-Süd-Achse durchschneidet - in großen Teilen freigelegt.

Nach der Vereinigung Neapels mit dem Königreich Italien im Jahr 1861 kam der Archäologe und Numismatiker Giuseppe Fiorelli an die Spitze der Ausgrabungsleitung. Mit ihm begann der Abschnitt in der Geschichte Pompejis, der als Beginn der modernen Archäologie bezeichnet wird. Durch August Mau wurde im Jahr 1882 erstmals die bis heute gültige Unterscheidung der pompejanischen Malerei in vier, zeitlich aufeinanderfolgende Stile vorgeschlagen.<sup>130</sup>

## 2.4. Die Publikationen

Das Monopol des bourbonischen Hofes auf die *Antichità* als einzige, offiziell bebilderte Publikation der Funde war mit dem Ende der Dynastie um 1800 obsolet geworden. Die Buchproduktion hatte sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts dramatisch verändert. Neue Verkaufsstrategien wie das System, Gesamtbände vorab als Lieferungen zu vertreiben, trugen zum ansteigenden Absatz der Druckwerke bei. Durch die von Alois Senefelder um 1796/98 entwickelte Lithographie war ein neues reproduktionstechnisches Verfahren entstanden, das schneller und wirtschaftlicher war als der Kupferstich oder die Radierung. Nachdem in den späten 1830er Jahren das Verfahren ausgereift war, war es nicht mehr notwendig, einzelne Druckerzeugnisse mit der Hand zu kolorieren, denn die Chromolithographie ermöglichte es, mit Hilfe unterschiedlicher Steintafeln mehrfarbige, hochqualitative Drucke in Serie herzustellen.<sup>131</sup>

### 2.4.1. Pompeji aus der Sicht von Architekten

Von 1809 bis 1811 erstellte der französische Architekt François Mazois (1783-1826), ein Schüler Charles Perciers, die Vorlagen zu *Les Ruines de Pompéi*<sup>132</sup>. Ab 1812 begann Mazois mit Unterstützung Caroline Murats die Ergebnisse seiner Arbeit zu publizieren.<sup>133</sup> Es erschie-

---

<sup>130</sup> Mau (1882)

<sup>131</sup> Migl (1998), S. 27f.

<sup>132</sup> Mazois (1824-38)

<sup>133</sup> Mannsperger u. Migl (1998), S. 81ff.

nen 37 Lieferungen, die zu vier Bänden von 1824 bis 1838 herausgegeben wurden. Der Großteil der Abbildungstafeln in *Les Ruines de Pompéi* sind Kupferstiche, einige entstanden in einer Mischtechnik aus Stich und Radierung, einige wurden handkoloriert. Im letzten Band wurde vereinzelt das farblithographische Verfahren angewandt.<sup>134</sup> Die Drucklegung der letzten beiden Bände erlebte der 1826 verstorbene Mazois nicht mehr, die redaktionelle Leitung hatte der Archäologe und Architekt Franz Christian Gau übernommen.

Der erste Band behandelt „Voie tombeaux, murailles et portes de la ville“, der zweite Band beschäftigt sich mit „Habitations“, der dritte mit „Monuments public“, der vierte Band ist den Tempeln und Theatern gewidmet. Dargestellt werden sowohl die Entdeckungen des 18. Jahrhunderts als auch die neuen Funde. Zwei Gesamtpläne der Stadt im ersten und letzten Band verzeichnen den Stand der Grabungen in den Jahren 1812 und 1837.

*Les Ruines de Pompéi* sollten ein möglichst umfassendes Bild von Pompeji vermitteln. Der Schwerpunkt lag auf der Wiedergabe der Architektur und der städtebaulichen Gesamtsituation. Unterschiedliche Formen der Reproduktion wie Gesamtpläne, Grundrisse mit genauen Maßangaben, Schemata und Detailansichten von Straßenzügen, Plätzen und einzelnen Gebäuden, die durch ihre Abfolge innerhalb der Bände und durch die Texte in engem Zusammenhang stehen, vermitteln ein umfassendes Bild und ermöglichen einen Einblick in den Stand der Ausgrabungen. Gezeigt werden Außen- und Innenansichten der Bauten mit Inschriften, Malereien, Reliefs und Bauornamenten an ihrem ursprünglichen Ort. Einzelne Bauteile, wie Konsolen, Sockelprofile oder Kapitelle werden in Detailansichten mit schematisierten Querschnitten auf einem Blatt reproduziert. Ausstattungsgegenstände wie Schlüssel und Türbeschläge erscheinen ebenso wie Türstürze oder Brunnenfiguren.

Die Abfolge der Illustrationen wurde nicht willkürlich gewählt. Stets wird ein Bauwerk in verschiedenen Ansichten auf nacheinanderfolgenden Tafeln reproduziert. Die Rekonstruktion wird dem Baubefund gegenübergestellt. Die Häuser werden zunächst in ihrem tatsächlichen Zustand als Ruinen gezeigt. (**Abb. 30**) Dann folgt ein schematischer, nicht verformungsgerechter Grundriss des Gebäudes, dessen durchnummerierte Bauabschnitte in den ‘Explication des Planches’ näher erläutert werden. (**Abb. 31**) Eine dritte Tafel zeigt den Querschnitt durch das Haus im rekonstruierten Zustand. (**Abb. 32**) Dann folgen Darstellungen vollständiger, rekonstruierter Wandsysteme, im letzten Teil des Werkes als Farblithographien. (**Abb. 33**) Welche Teile der Dekoration retouschiert wurden, ist weder den Abbildungen zu entnehmen, noch existiert darüber ein Verweis in der Beschreibung. Fehlstellen werden nur teilweise

---

<sup>134</sup> Mannsperger u. Migl (1998), S. 81

kenntlich gemacht. Der archäologische Befund ist in *Les Ruines de Pompéi* nicht der Malerei, sondern der Darstellung der Architektur vorbehalten.

Wissenschaftliche, möglichst authentische Abbildungen und freie Rekonstruktionen gehen in *Les Ruines de Pompéi* eine Verbindung ein, deren Grenzen nicht immer deutlich zu erkennen sind. Die Auswahl der abgebildeten Objekte offenbart eine subjektive, vom Geschmack der Zeit abhängige Interpretation der Antike: Dass Mazois ein Schüler Perciers war, zeigt die abgebildete Bauornamentik, in der sich die Vorliebe des Empire für das Relief und für Viktorien, Siegerkränze, Fascienbündel, Sphingen und Raubtierklauen widerspiegelt. *Les Ruines de Pompéi* konnten mit ihrem reichen Anschauungs- und Textmaterial nicht nur als informatives Lehrbuch oder als archäologisches Nachschlagewerk von Altertumsforschern, Architekten und Laien herangezogen werden. Die Publikation eignete sich auch hervorragend als Vorlage- und Musterbuch des ‘bon goût’.

Von 1817 bis 1819 veröffentlichten William Gell und John P. Gandy das Stichwerk *Pompeiana*<sup>135</sup>, dem rasch eine zweite Auflage folgte. Weitere Ausgaben mit den neuesten Funden erschienen 1832 und 1838. Das Stichwerk mit dem umfangreichen Textteil gab mittels Gesamtplänen und -ansichten, Grund- und Aufrissen von Gebäudekomplexen und Straßenzügen samt Größenangaben einen guten Überblick zur Situation vor Ort und zum Stand der Grabungen. Vollständige Wandsysteme, einzelne Pinakes und Bauornamente wurden rekonstruiert und zum Teil als Umrisskupfer wiedergegeben. Ergänzte Fehlstellen oder Retouschen sind den Abbildungen nicht zu entnehmen. Ganze Innenräume werden als ‘Restorations’ nachempfunden. **(Abb. 34)** Sie sind sowohl durch die frei erfundenen Zusammenstellungen von antikisierenden Wanddekorationen und Ausstattungsstücken, wie Vorhängen oder Konsoltischchen, als auch aufgrund des linearen Stils, der den Darstellungen zugrunde liegt, von Zeichnungen Percier & Fontaines kaum zu unterscheiden. Bemerkenswert sind die Stiche in den *Pompeiana*, die Gesamtansichten der Ruinen im tatsächlichen Zustand nach der Freilegung zeigen. Sie verblüffen durch ihren fotorealistischen Charakter, der auf die Verwendung der ‘Camera Lucida’ bei der Erstellung der Vorlagen zurückzuführen ist.<sup>136</sup> **(Abb. 35)** Bei der Wiedergabe von zwei Pinakes, die den Abschluss der zweiten Auflage bilden, handelt es sich um Chromolithographien, die zu den frühesten Beispielen dieses reproduktionstechnischen Verfahrens in einer Publikation überhaupt zählen.

---

<sup>135</sup> Gell u. Gandy (1817-38)

<sup>136</sup> „The original drawings for this work were made with the camera lucida by Sir William Gell“; aus: Gell u. Gandy, 2. Aufl. (1821), S. XVI

Ausschließlich in Handarbeit wurde *Maison du Poète Tragique*<sup>137</sup> koloriert. 1828 veröffentlichte der Archäologe Desirée Raoul Rochette (1789-1854) zusammen mit dem Architekten J. Bouchet die erste und zugleich letzte Lieferung der geplanten Reihe *Pompei. Choix de Monuments Inedits*. (Abb. 36)

Das Heft war als Muster für Architekten wie für Maler beispielhaft geeignet. *Maison du Poète Tragique* war monographisch dem 1824/25 entdeckten Haus gewidmet und zeigt auf fünf Tafeln den Grundriss des Gebäudes, vollständig rekonstruierte Wandsysteme und eine Ädikula in vier Ansichten mit Schnitten durch das Gebälk. Eingeleitet wird der Band durch eine prächtige Frontispiz, die als Scheinädikula den Ausschnitt einer frei erfundenen Wanddekoration wiedergibt. Im Textteil wird die Architektur des Gebäudes ausführlich erläutert. Die Wandsysteme erscheinen in *Maison du Poète Tragique* ‘gereinigt’ und ‘begradigt’. Sie zeigen die Handschrift des Architekten, der Maß nimmt und mit Zirkel und Lineal arbeitet, um ein möglichst exaktes Ergebnis zu erzielen. Figürliche Elemente sind auf ornamental-stilisierte Pflanzen, Tiere und Masken reduziert. Ebenso glatt und symmetrisch wirken die Architekturprospekte, die als standardisierte Typen, nicht als authentische Reproduktionen erscheinen. Noch stärker als in anderen Publikationen bezieht sich die Ornamentalisierung in *Maison du Poète Tragique* nicht nur auf einzelne Motive, sondern bestimmt den Charakter der gesamten Wand. Verglichen mit den antiken Dekorationen hebt die Abwesenheit zentraler Pinakes das Gleichgewicht von Bild und Rahmung auf. Die Wandsysteme bleiben ohne Richtung und werden zum Rapport.

#### 2.4.2. Der Sammlungskatalog des *Real Museo Borbonico*

Die Rückkehr der bourbonischen Herrscher nach Neapel im Jahr 1815 drückte sich in der Umbenennung des schrittweise von Portici in die Hauptstadt übersiedelten ‘Museo Herculanense’ aus, das seit 1825 offiziell den Namen ‘Real Museo Borbonico’ trug. Das neue Museumsgebäude - der für diesen Zweck umgebaute Palazzo degli Studi zu Neapel - beherbergte neben der Portici-Sammlung auch die Sammlung Farnese aus Capodimonte und die antiken Stücke aus dem Palazzo Cellamare, die Sammlungen Borgia und Vivenzio sowie die Privatsammlung Caroline Murats, das Museo Palatino.<sup>138</sup> Durch die Neuentdeckungen in Pompeji

---

<sup>137</sup> Raoul-Rochette (1828)

<sup>138</sup> De Caro (1995), S. 20

wuchsen die Bestände weiterhin, auch wenn man mittlerweile bemüht war, die Funde möglichst vor Ort zu konservieren.

Veröffentlicht wurde der Bestand in einem umfangreichen Stichwerk, zu dem einzelne Farblithographien zählten: Von 1824 bis 1857 erschien in insgesamt 16 Bänden der Sammlungskatalog des Museums unter dem Namen *Real Museo Borbonico*<sup>139</sup>. Abgesehen von den farbigen Abbildungen wurden die Exponate mittels eines linearen Konturenstils wiedergegeben, der eine Unterscheidung verschiedener Materialien unmöglich machte. Denn dargestellt wurden nicht nur die antiken Gemälde - hauptsächlich die bekannten, bereits in den *Antichità* veröffentlichten Funde des 18. Jahrhunderts - sondern ebenso 'Vasi di Bronzo', 'Statue in Marmo', 'Vasi Grechi dipinti', ägyptische Bildwerke, Geräte, Münzen etc. Hinzu kamen die Gemälde der Sammlung Farnese, darunter Werke von Pierino del Vaga, Salvatore Rosa, Brueghel, Ghirlandaio und anderen.

Anders als in den *Antichità* waren die Einzelbände des *Real Museo Borbonico* nicht nach Gattungen geordnet. Die Aufteilung der Bände geschah stattdessen unsystematisch und willkürlich, allein die gleichbleibende Abfolge von Bildtafeln und unmittelbar anschließendem Text hatte man aus den *Antichità* übernommen. Aus welchem Teil der Sammlung die abgebildeten Stücke stammten, war dem Katalog nicht zu entnehmen. Die Texte mit ihrem Bezug zu den antiken Quellen blieben jedoch in der Tradition der *Antichità*. Neu hingegen waren die Ansichten, Grund- und Aufrisse pompejanischer Straßenzüge und Gebäude.

Bei *Real Museo Borbonico* handelte um ein recht konventionelles Unternehmen, das vor allem die Vielfalt und den Reichtum der königlichen Sammlung dokumentieren sollte. Das Anschauungsmaterial, das die 16 Bände boten, war jedoch enorm und das Werk wurde mit seinen Umrisskupfern als Vorlage genutzt.

### 2.4.3. Große Tafelwerke zur Malerei und Ornamentik Pompejis

Wilhelm Zahns *Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herculanium und Stabiae*<sup>140</sup> und Wilhelm Ternites *Wandgemälde aus Pompeji und Herculanium*<sup>141</sup> waren der Darstellung pompejanischer Wandmalerei gewidmet. Beide Tafelwerke im Folioformat zeichneten sich durch die hochwertigen, farbigen, ausschließlich mit Hilfe moderner

<sup>139</sup> Real Museo Borbonico (1824-1857)

<sup>140</sup> Zahn (1828-59)

<sup>141</sup> Ternite (1839-55)

lithographischer Techniken erstellten Abbildungen aus. Sie galten als Musterbücher schlechthin.

Die Publikation Zahns, die von Goethe lobend besprochen wurde<sup>142</sup>, zeigt Pinakes und Einzelfiguren neben einzelnen Ornamenten und vollständigen Wandsystemen.<sup>143</sup> Die Abbildungen sind von hoher Qualität. Der Großteil der Reproduktionen entstand im farblithographischen Verfahren, bei dem mehrere, bis zu zehn verschieden eingefärbte Tafeln übereinander gedruckt das Endergebnis bilden. Diese Form der farblithographischen Technik hatte die Druckwerkstatt des Verlegers Georg Reimer in Berlin perfektioniert.<sup>144</sup> Die Tafeln zeugen von großer handwerklicher Präzision, die von Reimer verwendeten Farben besitzen noch heute große Leuchtkraft. **(Abb. 37 u. 38)**

Gearbeitet wurde nach Vorlagen, die Zahn vor Ort in Pompeji und Herculaneum sowie im Museo Borbonico angefertigt hatte. Zahn hielt sich mehrere Male in Neapel auf, zunächst von 1825 bis 1827, dann erneut in den 1830er Jahren.<sup>145</sup> Als Ergebnis seiner Arbeit erschien ein monumentales Werk mit über dreihundert Tafeln, das im Verlauf von mehr als dreißig Jahren herausgegeben wurde. Die erste Lieferung erschien 1828, die letzte 1859. Aufgenommen und publiziert wurden überwiegend die neuesten Entdeckungen. Zahn erhielt das Privileg, die Funde mittels eines Durchpauerverfahrens zu dokumentieren. Seine „Original-Durchzeichnungen“ geben daher einige der Gemälde in ihrer ursprünglichen Größe wieder, wie Zahn betont. Die Authentizität der Abbildungen, die Zahn in den Begleittexten durch genaue Informationen zu Fundort und -jahr sowie zum Erhaltungszustand der Malereien zusätzlich belegt, sollte so gewährleistet werden. Der Vergleich mit den antiken Wänden zeigt, dass Zahn sowohl zeichnerisch als auch hinsichtlich der Farbgebung exakt gearbeitet hatte. Jedoch wurden die Vorbilder rekonstruiert und symmetrisch angeglichen, der Farbauftrag erscheint zu gleichmäßig, der typisch antike pastose Farbauftrag wurde getilgt. Die Farben orientieren sich am Grundton der Wände, sind aber wesentlich kräftiger und ungemischt. Die Illustrationen sind von der Handschrift Zahns geprägt und besitzen eine künstlerische Eigenständigkeit, die über das Dokumentarische weit hinausreicht.

Durch den Verzicht auf die Wiedergabe von Fehlstellen und die Angabe rekonstruierter Teile entsprechen die Illustrationen - trotz ihres wissenschaftlichen Anspruchs - dem überhöhten,

---

<sup>142</sup> Goethe (1830)

<sup>143</sup> Einzelne Tafeln vermitteln architektonische Details wie Kapitelle oder Gebälk. Auf städtebauliche Zusammenhänge und den Verlauf der Ausgrabungen wird in den Vorworten der drei Bände eingegangen. Illustrationen von Grundrissen, Straßenzügen und einzelnen Baukomplexen ergänzen die Informationen.

<sup>144</sup> Mannsperger u. Migl (1998), S. 85ff

<sup>145</sup> Dies geht aus den Vorworten der Einzelbände hervor.

makellosen Erscheinungsbild, das man sich im 19. Jahrhundert von der antiken Malerei zu machen pflegte.

Neben den groß angelegten Publikationen von Zahn und Ternite - Zwitter aus informativem, exklusiv gestaltetem Anschauungsmaterial und in der Praxis verwendbaren Vorlagen - existiert eine Reihe von Veröffentlichungen, die als reine Musterbücher bezeichnet werden können: Zahns *Ornamente aller klassischen Kunstepochen*<sup>146</sup> (1832-48) zählt wie Owen Jones' *The Grammar of Ornament*<sup>147</sup> und Albert Charles Auguste Racinets *L'Ornement polychrome*<sup>148</sup> zur Reihe der Ornamentvorlagewerke, in denen Motive aus Pompeji und Herculaneum zusammen mit Vorbildern aus anderen Epochen und Kulturen, wie der ägyptischen, griechischen, arabischen etc. versammelt wurden. Ziel dieser Publikationen war es nicht, eine Aneinanderreihung von tatsächlichen Funden aus verschiedenen Kulturkreisen zu bieten. Stattdessen wurden charakteristische Verzierungen und Ornamente unterschiedlicher Epochen nebeneinander gestellt, die stilisiert, typisiert und von ihrem ursprünglichen Bildträger gelöst erschienen. Zahn gab in seiner Publikation die pompejanischen Vorbilder auf siebenundvierzig von insgesamt hundert Tafeln wieder und setzt damit einen deutlichen Schwerpunkt. Die Tafeln zeigen die Motive aus den Vesuvstädten als je zwei Ausschnitte unterschiedlicher Wandsysteme auf einem Blatt vereint. Knappe Informationen zu Fundort und -jahr begleiten die Ornamente. Deutlich erkennbar ist die Abhängigkeit der *Ornamente aller klassischen Kunstepochen* von Zahns großer Publikation zur Wandmalerei, aus deren reichem Fundus er seine Abbildungen wählte. Auch das Medium des Tafelwerks wurde in dem Musterbuch beibehalten: Sowohl das große als auch das kleine Format präsentieren farblithographische Abbildungen von gleichbleibend hoher Qualität.

Von den ursprünglich geplanten, vierundzwanzig Lieferungen von Ternites *Wandgemälde aus Pompeji und Herculaneum* erschienen in den Jahren 1839 bis 1855 elf Hefte zu insgesamt achtundachtzig Tafeln.<sup>149</sup>

Die ersten Vorlagen für die Publikation entstanden von 1823 bis 1826 während eines Aufenthalts Ternites in Neapel. Bereits 1827 lagen einzelne Lithographien vor, die Goethe anerkennend besprach.<sup>150</sup> Die Veröffentlichung zeigt ausschließlich Gemälde, keine Wanddekorationen oder Ornamente, sondern figürliche Tondi und Pinakes sowie isolierte Figuren - überwie-

---

<sup>146</sup> Zahn (1832-1848)

<sup>147</sup> Jones (1856)

<sup>148</sup> Racinet (1869-1885)

<sup>149</sup> Mannsperger u. Migl (1998), S. 78f.

<sup>150</sup> Dies., S. 78

gend die bekannten Entdeckungen des 18. Jahrhunderts aus dem Museo Borbonico. Einige der Abbildungen zeigen Reproduktionen nach Kopien pompejanischer Gemälde, die sich im Königlichen Museum zu Berlin befanden. Bei den Illustrationen handelt es sich um hochwertige Lithographien, einige in schwarz-weiß, bei anderen wurden im additiven Verfahren mehrere, unterschiedlich eingefärbte Tafeln übereinander gedruckt. Die meisten wurden mittels einer neuen, 1837 entwickelten chromolithographischen Technik erstellt, die - wie der moderne Offset-Druck - auf der synthetisierten Mischung von Grundfarben basiert.<sup>151</sup>

Mit Ausnahme der Berliner Tondi werden die Figuren ohne Rahmung frei auf das Papier gesetzt. Die Körper werden als lineare Konturen nur angedeutet und erscheinen oft nur ausschnitthaft. Die Köpfe hingegen sind bis ins Detail durchmodelliert und physiognomisch einander angeglichen. Sie entsprechen dem Typus des 'klassisch-antiken' Gesichts mit großen, eng beieinander stehenden Augen, gerader Nase und vollen Lippen. Umrahmt werden die Köpfe von aufwändigen Frisuren. Die Vorbilder für diese Darstellungen waren offensichtlich weniger in der antiken Malerei, als in der klassischen, griechischen Skulptur zu sehen.

Bei den Reproduktionen Ternites handelt es sich um freie, künstlerische Interpretationen der antiken Vorlagen: Hier erscheinen die Tänzerinnen aus der 'Villa des Cicero' nicht vor ihrem ursprünglichen, monochromen Hintergrund, sondern wurden auf die Rückwand einer gebauten Phantasie-Ädikula projiziert, deren hell abgetönte Farben keine Ähnlichkeit mehr zum antiken Kolorit besitzen. **(Abb. 39)**

---

<sup>151</sup> Migl (1998), S. 28

### 3. Pompeji und die Künste im 18. Jahrhundert

#### 3.1. Der neue Blick auf die Antike

Die Rationalisierung der Wissenschaften im Zeitalter der Aufklärung wirkte sich entscheidend auf den Umgang mit der Antike aus. Der Wunsch nach einer systematischen, umfassenden Gesamtschau lag schon den Publikationen *L'Antiquité expliquée* von Montfaucon, Caylus' *Recueil* oder Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Altertums*<sup>152</sup> zugrunde. Entgegen der Tradition seit der Renaissance waren es nicht mehr nur die antiken Quellen und vereinzelte römische Monumente, die man studierte. Man begann, sich neben der Theorie zunehmend mit den Ruinen der gesamten antiken Welt zu befassen: Ausgehend von den klassischen Hauptstationen Florenz und Rom führten die Wege der 'Grand Tour' nun weiter nach Neapel, Pompeji und zu den griechischen Stätten in Süditalien und auf Sizilien. Der Blick richtete sich nach Griechenland, in den Vorderen Orient nach Palmyra und Balbek und bis nach Ägypten. Ebenso beschäftigte man sich mit dem antiken Erbe, das man im eigenen Land vorfand. So illustrierte und beschrieb Caylus nicht nur griechische, römische, etruskische und ägyptische Bildwerke, sondern auch die römischen Bauten Frankreichs, die er als 'gallische' Kunst bezeichnete. Hubert Robert malte die Ruinen von Nîmes, und Pierre Schneider rekonstruierte in den 1770er Jahren das römische Wien.<sup>153</sup> Auch die Abgrenzung etruskischer von römischer und griechischer Kunst zeugt vom Bewusstwerden einer eigenen, spezifisch italienisch-nationalen Vergangenheit. Pompeji jedoch sah man bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts in Abhängigkeit zur griechischen Kunst.

Die seit der Mitte des 18. Jahrhunderts entstandenen großen Publikationen - wie *Ruins of Palmyra* (1753) und *Ruins of Balbec* (1757) von Robert Wood, *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce* (1758) von Julien David Le Roy oder *The Antiquities of Athens* (1762) von James Stuart und Nicolas Revett<sup>154</sup> - zeigen neben der tradierten Vorliebe für arkadische Landschaften und romantisch verklärte Ruinen eine immer wissenschaftlicher werdende Annäherung an die Antike. Die behandelten Bauten und Bildwerke wurden objektiv und sachlich wiedergegeben. Befund und Rekonstruktion bildeten die Grundlage der Beurteilung. Die Urheber der Publikationen waren Architekten, die Bauforschung betrieben, die Ruinen vermaßen, Gesamtpläne erarbeiteten und so eine methodische Herangehensweise entwickelten, die in Pompeji selbst erst im 19. Jahrhundert einsetzte.

<sup>152</sup> Montfaucon (1719); Caylus (1752-67); Winckelmann (1764b)

<sup>153</sup> Grell (1982), S. 112ff.

<sup>154</sup> Irwin (1997), S. 49ff.

### 3.2. Stilistischer Synkretismus und Industrialisierung der Antike

Eine herausragende Stellung innerhalb der Veröffentlichungen zur Antike besitzen Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) Stichfolgen.<sup>155</sup> Seine *Vedute di Roma* (ab 1748), *Le Antichità romane* (1756) oder *Della magnificenza ed'architettura de' Romani* (1761) zeigen die antiken und barocken Baudenkmäler Roms mit nah gewählten Standpunkten, dramatischen Verkürzungen, grellen Streiflichtern und tiefen Schatten phantastisch-monumental überhöht. Die mit barocken Mitteln erzeugten Ansichten Roms spiegeln die von romantischen Vorstellungen geprägte Ruinenbegeisterung der Epoche wieder. Die den Stichen beigegebenen Texte verdeutlichen zugleich Piranesi archäologische Absicht und sein Interesse an topographischen Zusammenhängen, die sein Werk als Verbindung aus künstlerisch eigenständigem Bild und wissenschaftlich ambitionierter Bauforschung einzigartig machen.

Herausragenden Charakter besitzen auch Piranesi eigene Entwürfe, wie *Diverse maniere d'adornare i cammini*<sup>156</sup>. Die Stichfolge zählt zu den frühen Zeugnissen des aufkommenden stilistischen Synkretismus, der ägyptische, griechische, römisch-kaiserzeitliche und pompejanische Motive ebenso in sich aufnahm wie antikisierende Formen, die man aus Renaissance und Barock kannte. Die offenen Kamine, die Piranesi als Bildträger für seine Kompositionen wählte, stellten dabei eine architektonische Form dar, wie sie aus der Antike überhaupt nicht überliefert war.

Der ägyptische Kamin mit seinem Repertoire an Sphingen, hieroglyphenbeschrifteten Obelisken, Sarkophagbüsten, Kanopen und Lotoskapitellen macht deutlich, dass es Piranesi in seinen Entwürfen um eine ästhetische Zusammenstellung unterschiedlicher historischer Vorbilder ohne Hinblick auf ihre tatsächlichen historischen Zusammenhänge ging. **(Abb. 40)** Bei Piranesi werden Kapitelle zu Vasen, Sphingen zu Nippesfiguren, die paarweise einander zugeordnet auf dem Kaminsims stehen, Obelisken erscheinen in Wandnischen. Aus dem Zusammenhang gerissen, funktionslos und ohne Berücksichtigung auf Größenverhältnisse werden so zweck- und ortsgebundene Objekte des ägyptischen Kultes zu variablen Ornamenten innerhalb einer phantastischen Dekoration.

Ein zweiter Kaminentwurf zeigt eine plane Wand mit einer Malerei aus zierlichen Kandelaberstäbchen, die aus den Köpfen von Sphingen wachsen. **(Abb. 41)** Vögel sitzen auf dem Rankenwerk, das aus den Stäben sprießt. Pompejanische Figuren erscheinen in freier Zusammenstellung als tänzerischer Reigen oberhalb des Kaminsimses. Sie sind Teil des ornamenta-

<sup>155</sup> Siehe: Focillon (1967); Piranesi (2001)

<sup>156</sup> G.B. Piranesi (1769)

len Rapports der Dekoration und haben ihre bildhafte Eigenständigkeit verloren. Ebenso unantiek wie der offene Kamin erscheint hier die Uhr als Accessoire zeitgenössischer Wohnkultur. In ihr wurden Sphingen, Mäander und eine halbnackte, römisch-antike Figur mit Tierköpfen vereint, die mittelalterlichen Wasserspeiern gleich aus dem Sockel ragen.

Die Herauslösung von Einzelbildern aus ihrem Kontext, der willkürliche Wechsel des Mediums und die beliebige Zusammenstellung unterschiedlicher Motive ohne Rücksicht auf ursprüngliche, historische Zusammenhänge machen Piranesis Kaminwürfe zu Exempeln einer künstlerischen Vorgehensweise, die sich im 18. Jahrhundert als charakteristisch für den Umgang mit der Antike und mit Pompeji herausstellen sollte.

Die Verfügbarmachung pompejanischer Motive durch Musterbücher und die damit einhergehende Industrialisierung der Vorlagen führte von England ausgehend rasch zu einer wahren Flut an kunstgewerblichen Erzeugnissen à la Pompeji. Die Objekte waren ebenso wenig antik, wie die offenen Kamine und Uhren Piranesis. Nicht nur hochwertiges Porzellan aus Sèvres und Wien, sondern auch Fächer und andere Modeaccessoires - „Gillets, Gürtel, Fichus, Hüthe, alles à l’arabesque“<sup>157</sup> - kamen im ausgehenden 18. Jahrhundert auf den Markt.

Pompeji kann im Zuge der Industrialisierung der Antike als eine Geschmacksrichtung unter vielen, als Ausdruck einer allgemeinen, antikisierenden Mode gelten: ‘Jasperware’ mit ‘hetruischen’ Motiven wurde in England durch Josiah Wedgwoods Manufaktur in Serie produziert. Die in Leeds ansässige Töpferei Hartley, Green & Co. vertrieb ihre Produkte, darunter Kerzenständer in Form ionischer Säulen, mittels Katalog.<sup>158</sup>

Beispielhaft erscheint Joseph Friedrich von Racknitz’ *Darstellung und Geschichte des Geschmacks der vorzüglichsten Völker*<sup>159</sup> als Zusammenstellung von Dekorationsvorschlägen aus insgesamt 24 Kulturkreisen und Epochen, die vorrangig unter dem Gesichtspunkt der Vielfalt und der Abwechslung zusammengetragen wurden. Der ‘arabeske’, ‘herkulanische’ oder ‘französisch groteske Geschmack’ war ebenso vertreten wie der ‘altdeutsche’, ‘neupersische’ und ‘mexikanische Geschmack’. Stilbildend im Sinne der Nachahmungslehre Winkelmanns wollte Racknitz nicht sein. Sein Anliegen war es, in den Dekorationen die Einförmigkeit zu vermeiden. So zeigte er auch Beispiele, wie Pfahlbauten oder zentralasiatische Jurten, denen er selbst zwar zugegebenerweise keine Schönheit, dafür aber Exotik und Abwechslungsreichtum beimessen konnte.

<sup>157</sup> Bertuch u. Krauss (1789), S. 35

<sup>158</sup> Irwin (1997), S. 221

<sup>159</sup> Racknitz (1796); siehe auch: Grohmann (1798)

### 3.3. ‚Den guten Geschmack aus seiner Quelle schöpfen‘<sup>160</sup>: Die Erneuerung der Künste ab 1750

Neben dem kurios anmutenden Spiel mit den unterschiedlichen Stilen besaß die Hinwendung zur Antike auch eine ‚ernsthafte‘ Motivation. Es ging um die Verwirklichung der Ideen Winckelmanns, um die Erneuerung der Künste nach den Maßstäben einer ideal gesehenen Antike. ‚Der Parnaß‘, den der mit Winckelmann befreundete Anton Raphael Mengs 1761 als Deckenfresko in der römischen Villa Albani schuf, kann als gemaltes Programm der klassizistischen Kunstanschauung gelten. (**Abb. 42**) Gezeigt wird Apoll im Kreise der Musen. Der Gott im Zentrum erscheint als Nachschöpfung des Apolls von Belvedere, dem Idealbild antiker Skulptur schlechthin. Die ihn umgebenden Musen sind antik in Haltung, Kleidung und Typus. Die Komposition des Gemäldes und nicht zuletzt die Bildidee selbst erinnern an Raffael, selbst ‚Apoll unter den Künstlern‘<sup>161</sup>. Die zwei einander im Tanz zugewandten Frauen am linken Bildrand sind den paarweise tanzenden Figuren aus der ‚Villa des Cicero‘ nachempfunden.

Die Aufnahme der pompejanischen Tänzerinnen in den ‚Parnaß‘ kann in dem programmatischen Gemälde sprichwörtlich genommen werden. Sie stellt ein Zeugnis für die Wertschätzung dar, die einigen der antiken Gemälde entgegengebracht wurde. Doch grundsätzlich war in der Mitte des 18. Jahrhunderts die Kritik größer als das Wohlgefallen, das die Malereien aus den Vesuvstädten auslösten. Die Übernahme pompejanischer Vorbilder in eigenständige Wand- oder Tafelbilder fand dementsprechend kaum statt: Neben dem ‚Parnaß‘ existiert mit Joseph-Marie Viens ‚Verkäuferin von Liebesgöttern‘ (1763) - der seitenverkehrten Umsetzung eines 1759 in Stabiae entdeckten Wandgemäldes<sup>162</sup> - noch ein weiteres seltenes Beispiel aus der Zeit. (**Abb. 25**)

#### 3.3.1. Klassizistische Ornamenttheorie

Die pompejanischen Malereien gingen nach ihrer Entdeckung allerdings rasch in das Formenrepertoire der Innenraumdekoration ein. Hier blieben sie in ihrer ursprünglichen Gattung. Man war der Rocaille überdrüssig geworden, und die Wandgestaltung hatte diesem Ornament wie

---

<sup>160</sup> Winckelmann (1755), S. 4

<sup>161</sup> Ders., S. 22

<sup>162</sup> *Antichità*, Bd. 3 (1762), Taf. VII

kein anderer Bereich sonst seine Entfaltungsmöglichkeiten geboten. Hier war das Bedürfnis nach einem Stilwandel besonders groß.

Bereits 1747 hatte der Dresdner Architekt Friedrich August Krubsacius in einer anonymen Schrift eine polemische Spitze gegen die Rokoko-Ornamentik formuliert und die Rocaille als „ungereimtes Grillen- und Muschelwerk, an derselben flickrichten Aus- und Einbiegungen nicht die geringste Schönheit zu bemerken ist“<sup>163</sup> bezeichnet. Krubsacius und Winckelmann forderten Ornamente, die Vorbildern aus der Natur folgen, notwendig und sinnvoll sein sollten. Winckelmann leitete seine ornamenttheoretischen Argumente aus den Betrachtungen über die Allegorie ab. Allegorische Darstellungen - „Bilder, die allgemeine Begriffe bedeuten“ und Dinge wiedergeben, „die nicht sinnlich sind“<sup>164</sup> - waren für Winckelmann im Sinne des platonischen Kunstbegriffs das höchste, nur in der griechischen Kunst vollkommen erreichte Ziel der Malerei. Auch Ornamente, in denen der Verfall der Künste besonders deutlich erschien, sollten allegorisch, durch „allgemeine Begriffe dichterisch gebildet“<sup>165</sup> werden:

„Der gute Geschmack in unsern heutigen Verzierungen, welcher seit der Zeit, da Vitruv bittere Klagen über das Verderbnis desselben führete, sich in neueren Zeiten noch mehr verderbet hat, teils durch die von Morto, einem Maler von Feltre gebürtig, in Schwang gebrachte Grottesken, teils durch nichts bedeutende Malereien unserer Zimmer, könnte zugleich durch ein gründlicheres Studium der Allegorie gereinigt werden, und Wahrheit und Verstand erhalten.“<sup>166</sup>

Ebenso bedeutungslos wie die Grottesken empfand Winckelmann die Dekorationen des Rokoko - „unsere Schnirkel und das allerliebste Muschelwerk“ - denen er „nicht mehr Natur als Vitruvs Leuchter, welche kleine Schlösser und Paläste trugen“<sup>167</sup>, abgewinnen konnte.

Winckelmann betrachtete das Ornament erstmals unter denselben Gesichtspunkten wie Malerei und Bildhauerei. Auf diese Weise hatte er das Ornament in sein System der Künste integriert und die Trennung zwischen ornamentalem Schmuck als bloßer Zutat und der eigentlichen Schönheit, die allein dem Kunstwerk an sich zugeordnet wird, aufgehoben.<sup>168</sup> Ornamente konnten für Winckelmann als Allegorien in die Bedeutungshaftigkeit eines Kunstwerks miteinbezogen werden. Das Ornament sollte mehr sein als nur äußerer Schein und durch tiefere Bedeutungsebenen jenseits der sinnlichen Wahrnehmung die Aussage des zu begleitenden Kunstwerks unterstreichen.

Durch den Verlust des reinen Schmuckcharakters entstanden Forderungen an das Ornament. Es hatte in der Auffassung Winckelmans angemessen und am rechten Ort angebracht zu sein, es musste sich nach Bedeutung und Funktion des zu begleitenden Kunstwerks richten.

---

<sup>163</sup> Krubsacius (1747), S. 419

<sup>164</sup> Winckelmann (1755), S. 35

<sup>165</sup> Ders., S. 37

<sup>166</sup> Ders., S. 37

<sup>167</sup> Ders., S. 37

<sup>168</sup> Kroll (1987), S. 6ff.

Nur beziehungsreiche, allegorische Ornamente konnten den Gegenpol zu den phantastischen, überreichen und zugleich bedeutungslosen Verzierungen wie der Grotteske oder der Rocaille bilden.

Somit war innerhalb des klassizistischen Kunstbegriffs, des Systems der Grenzziehung mit seinen normativen Maßstäben, eine klare Unterscheidung zwischen angemessenen, sinnhaften und damit schönen Ornamenten einerseits und bedeutungslosen, überflüssigen, ja maßlosen Verzierungen andererseits getroffen. Dem Ornament wurde in der klassizistischen Kunsttheorie ein fester Platz zugewiesen. Der flamboyante, suggestive, nicht nennenswerte Zierrat hatte verbindliche Regeln bekommen und gleichzeitig seine Freiheit verloren. Der Schritt vom Schmuck- zum Funktionscharakter der Ornamente war getan. Eine rein ästhetische Betrachtungsweise war aufgehoben:

„Die Zierrath muß also nichts fremdartiges enthalten, sie muß nichts enthalten, wodurch unsre Aufmerksamkeit von der Sache abgezogen wird, sondern sie muß vielmehr das Wesen der Sache, woran sie befindlich ist, auf alle Weise andeuten, und bezeichnen, damit wir in der Zierrath die Sache gleichsam wieder erkennen und wieder finden. Je bedeutender daher die Zierrath ist, desto schöner ist sie.“<sup>169</sup>

Im Gegensatz zu Winckelmann betrachtete Karl Philipp Moritz Allegorien nicht als oberstes Ziel der Malerei, ja der Künste überhaupt. Im Gegenteil, Allegorien konnten für ihn nur in Form von Verzierungen schön sein. Das eigentliche Kunstwerk besaß in seiner Sicht nur dann wahre Schönheit, wenn es nicht mehr als sich „selbst bedeute, sich selbst bezeichne, sich selbst umfasse, ein in sich vollendetes Ganzes sey“<sup>170</sup>.

„Die allegorischen Vorstellungen sollen das Ganze nur umgaukeln; nur gleichsam an seinem äußersten Rande spielen - nie aber das innere Heiligthum der Kunst entweihen - sobald sie auf die Weise untergeordnet bleiben, und in ihre bescheidenen Grenzen treten, sind sie schön“<sup>171</sup>

Moritz hatte die rahmende Funktion des allegorischen Ornaments auf den Punkt gebracht und formulierte beispielhaft den Wesenszug klassizistischer Kunst, die strenger Regeln bedarf, sich gegen das Unharmonische, Unvollständige abgrenzen muss, sich durch Sockel, Umriss oder Rahmung von ihrer Umwelt abhebt und nur auf diese Weise Schönheit erzeugt.

„Warum verschönert der Rahmen ein Gemählde, als weil er es isolirt und aus dem Zusammenhang der umgebenden Dinge sondert. Die Schönheit des Rahmens und die Schönheit des Bildes fließen aus einem und demselben Grundsatz. - Das Bild stellt etwas in sich Vollendetes dar; der Rahmen umgrenzt wieder das in sich Vollendete. Er erweitert sich nach außen zu, daß wir gleichsam stufenweise in das innere Heiligthum blicken, welches durch diese Umgrenzung schimmert. [...] So wie der Rahmen am Gemählde, sind die Einfassungen überhaupt, durch die Idee des Isolirens oder Heraushebens aus der Masse zu Verzierungen geworden; der Saum und die Bordirung am Gewande; der Purpurstreif auf der Toga der alten Römer; der Ring am Finger; und um das Haupt die Krone und das Diadem.“<sup>172</sup>

---

<sup>169</sup> Moritz (1793), S. 18f.

<sup>170</sup> Ders., S. 42

<sup>171</sup> Ders., S. 44

<sup>172</sup> Ders., S. 6f.

Indem das Ornament als selbst abgegrenzter Bereich dazu dient, das Kunstwerk nach außen hin abzuschirmen, erfüllte es die Anforderungen der Theorie im doppelten Sinn. Das Ornament wurde zur „Grenze einer Grenzziehungskunst“<sup>173</sup>, zum „Grenzhüter der Autonomie der Kunst nach innen und außen“<sup>174</sup>.

### 3.3.2. Das Dilemma der Künstler

Die Differenzierung zwischen antiken Werken römischen und griechischen Ursprungs wurde seit der Mitte des 18. Jahrhunderts zu einem Kernpunkt in der kunsttheoretischen Debatte. Die Unterscheidung zwischen römischem und griechischem Stil beinhaltete eine Wertung. Denn von Ausnahmen, wie der Bevorzugung der römischen Formen durch Piranesi oder Robert Adam abgesehen, erachtete man die griechische Kunst als der römischen und allen anderen Künsten überlegen. Sie verkörperte das Nonplusultra, das höchste, nachzuahmende Ideal: „Greece was the great mistress of the arts, and Rome, in this respect, no more than her disciple.“<sup>175</sup>

In der Praxis allerdings zeigte sich, dass im Bereich der Ornamentik das 18. Jahrhundert zwangsläufig auf römische Vorbilder zurückgreifen musste, denn abgesehen von den spärlichen Resten griechischer Bauornamente und skulpturalen Fragmenten stand den Künstlern nur wenig wirklich ‘Griechisches’ zu Verfügung - es sei denn, man interpretierte es als solches oder kam im Fall der ‘hetrurischen’ Vasen, die tatsächlich griechischen Ursprungs waren, zu einem entgegengesetzten Urteil.

Das Repertoire, das die römische Kunst zu bieten hatte, war ungleich größer. Hier besaß man einen reichen Fundus an Bauornamentik, Stukkaturen, Reliefs, Gemmen, Mosaiken, Gemälden auf ‘hetrurischen’ Vasen und Wandmalereien aus Rom und Pompeji. Da die tatsächliche griechische Malerei noch unbekannt war, kamen im 18. und 19. Jahrhundert als unmittelbare Vorbilder für antikisierende Wandgestaltungen nur die Gemälde und Stukkaturen aus den Vesuvstädten und den römischen ‘grotte’ in Frage.

Das Dilemma, das dies für die Künstler bedeutete, ist offensichtlich: Sie sollten sich an der Antike schulen und diese zum Vorbild nehmen. Zugleich stand ihnen mit der pompejanischen Malerei eine Antike gegenüber, deren massive Abwertung von Vitruv und Plinius über Vasari bis in ihre eigene Zeit reichte.

---

<sup>173</sup> Oesterle (1984), S. 124

<sup>174</sup> Ders., S. 126

<sup>175</sup> James Stuart u. Nicolas Revett, *The Antiquities of Athens* (1762); zit. n. Irwin (1997), S. 50

Noch größeres Missfallen als die Figurenbilder erregten die ornamentalen Verzierungen auf den antiken Wänden. In ihrem Urteil konnten die Theoretiker des Klassizismus an antiker Tradition anknüpfen: Bereits Vitruv hatte sämtliche Kritikpunkte am phantastischen Zierrat auf den Punkt gebracht. Für ihn bestand die Aufgabe der Malerei darin, das abzubilden, „was wirklich vorhanden ist oder doch seyn kann“<sup>176</sup>. In der Wandmalerei seiner Zeit erkannte er jedoch „lauter Dinge, dergleichen es weder giebt, noch geben kann, noch jemals gegeben hat“<sup>177</sup>. Er kritisierte statische und inhaltliche Unmöglichkeiten und Verschränkungen in einer Malerei, die nicht von Vernunft, sondern von Materialluxus geprägt war und deren Anbringung an unpassenden Orten den „Gesetzen des Schicklichen“<sup>178</sup> widersprach.

Die Motive ‘all’antica’, die man synonym als Grottesken, Moresken und Arabesken<sup>179</sup> bezeichnete, wurden mit der gleichen Kritik wie die Rocaille bedacht. Sie zeichneten sich durch den Mangel an ‘Wahrheit’, ‘Vernunft’ und ‘Naturnähe’ aus und besaßen somit dieselben Charakteristika wie die Dekorationen des Rokoko, die man um jeden Preis überwinden wollte.

Der Rückgriff auf die Dekorationen Raffaels erscheint in dem Zusammenhang nicht zuletzt auch als Mittel der künstlerischen Rechtfertigung.

### 3.3.3. Der ‘Arabeskenstreit’

Die Frage, ob die Anwendung von Arabesken der von den Klassizisten angestrebten Erneuerung der Künste nicht zwangsläufig widersprach, führte zu einer ausführlichen Debatte, die in ihren Grundzügen dem Grotteskenstreit des 16. Jahrhunderts in vielem glich.<sup>180</sup>

---

<sup>176</sup> Rode (1796), S. 111

<sup>177</sup> Ders., S. 114

<sup>178</sup> Ders., S. 114

<sup>179</sup> Parallel zum Renaissance-Ausdruck ‘Grotteske’ entstanden im 18. Jahrhundert die synonym verwendeten Begriffe ‘Arabeske’ und die von der Kunst der Mauren abgeleitete ‘Moreske’: „Da Mahomed den Arabern verboten hatte, Menschen und Thiere auszubilden, so gebrauchten sie Sonne, Mond, Sterne, Schnörkeln, Blumenzüge und dergleichen zu ihren Verzierungen [...] Und dieses ist die Ursache, warum man dergleichen Blumenzüge in den nachfolgenden Zeiten Arabesken und bisweilen Moresken nannte“ (Stieglitz [1790], S. 22). Dass der Begriff ‘Arabeske’ im Grunde genommen falsch abgeleitet war, wurde durchaus kritisiert: „Übrigens wurden diese Verzierungen zu Ende des funfzehnten, und zu Anfange des sechzehnten Jahrhunderts, als sie zuerst in den verschütteten unterirdischen Zimmern alter Gebäude zu Rom entdeckt worden waren, mit dem Namen Grottesken belegt. Nachher fing man an, sie mit den Arabesken, d.i. mit jenen Blumenzügen, Laubwerken, und Vorstellungen nur lebloser Dinge, deren sich die Araber zu ihren Verzierungen zu bedienen pflegten, zu vermischen; und endlich sind Arabesken und Grottesken, trotz ihres wesentlichen Unterschieds, Synonyme geworden.“ (Rode [1796], S. 113, Anm. r); „Arabesken, Grottesken, Moresken, sind heut zu Tage Synonimen, so wenig sie es seyn sollten. Man vermischte diese Arten Malerey eben so in Worten, als man sie in der Ausführung selbst unter einander wirft.“ (Riem, 1. Bd., 6. Stück [1788], S. 277)

<sup>180</sup> Siehe: Kapitel 1.1., S. 4ff.

Zu den schärfsten Kritikern der Arabesken zählte Andreas Riem, Professor an der Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften zu Berlin. Dort hatte Riem 1787 die Vorlesung *Ueber die Arabeske* gehalten und seinen Vortrag ein Jahr später in drei Teilen in der von ihm publizierten *Monats-Schrift*<sup>181</sup>, dem Organ der Akademie, veröffentlicht. Bereits die einleitenden Worte von Riems Betrachtungen verraten den Charakter seiner Streitschrift:

„Die Arabeske, diese Art von Mahlerey, die man eigentlich zu keiner Gattung derselben rechnen sollte, beherrscht seit einiger Zeit den Geschmack gewisser Völker Europens despotisch, und kaum wagten es Meister der Kunst ihr Angesicht gegen diesen herrschenden Geschmack, mit dem Unwillen aufzuheben, den er verdient. [...] Sie, meine Herren, sollen urtheilen, ob ich diesem Geschmack mit Recht den Krieg ankündige, [...] denn ich hasse ihn aus voller Seele.“

Riem räumt er ein, dass er nichts gegen Arabesken in „Garten-Sälen, Villas, Eremitagen, Grotten und Bädern“ einzuwenden habe, solange sich diese „weder durch üppigen Überfluss, noch unnatürliche Windungen und Einbiegungen“ auszeichnen. Er würdigt die Ornamente der Alhambra und in Granada - „Innschriften abgerechnet“ -, die Verzierungen an „Karniesen der Gebäude der Griechen“ und die vegetabilen Ornamente der „Corinthischen Ordnung“, die für ihn ebenfalls zum Bereich der Arabesken zählen. Die Gesetze des Dekorum in höchstem Maße verletzend seien Arabesken hingegen in „Pallästen, Schlössern und Stadtwohnungen grosser und vermögender Männer“, insbesondere der „Könige“.

Die pompejanischen Malereien verurteilt Riem aufgrund ihrer statischen Unmöglichkeiten und bezeichnet die Zwitterwesen und Chimären als „Missgeburten und Verunstaltungen“, als „lächerliche, falsche, unwahrscheinliche und abentheuerliche Gegenstände“. Vor allem beklagt er sich über den Mangel an Naturnähe in den antiken Verzierungen. Dass selbst Winkelmann bei aller Kritik eine Vorliebe für eine bestimmte Wandverzierung in Pompeji entwickelt habe - ein Zimmer ausgemalt mit Laubwerk, „Blätter [...] mit dem feinsten Geäder“, ein „wahres Miniaturgemälde“, schöner als die Loggien Raffaels - nimmt Riem als Argument für seine These, dass „blos das Natürliche dieser Art Mahlerey“ schön sein könne.

Den zweiten und dritten Teil seiner Schrift hat Riem der Grotteskenmalerei der Renaissance gewidmet, die er noch schärfer und polemischer verurteilt als ihre antiken Vorbilder. Eine Kernthese, die sich als roter Faden durch seine Ausführungen zieht, ist die Verleugnung der Urhebererschaft Raffaels an den Loggien des Vatikans:

„Wer Raphaels Arbeiten kennt, wer von seinem vortrefflichen Geschmacke überzeugt ist, der wird nicht leicht in Versuchung kommen zu glauben, dass er auch nur eine einzige dieser geschmacklosen Dinge gezeichnet habe.“<sup>182</sup>

Riem verdammt die Arabeske nicht nur, weil sie „blosse Missgeburten und Ungeheuer einer regellosen Imagination“, das „elendeste Flickwerk einer zügellosen Phantasie und einer abge-

<sup>181</sup> im folgenden zit.: Riem, 1. Bd., 6. Stück (1788), S. 276ff.

<sup>182</sup> Riem, 2. Bd., 1. u. 3. Stück (1788), S. 22ff. u. S. 119ff.

schmackten Composition“ produziert und keinerlei „Schönheitslinien“, keine „Harmonie“, keine „Beziehung der Theile auf das Ganze“ besitzt.<sup>183</sup> Er sieht in ihr vor allem eine Gefahr für die Künste seiner Zeit, ja er warnt die jungen Künstler ausdrücklich vor dem „unnützen und schädlichen Studium“ der Arabesken, da er befürchtet, dass die „herrliche Geschichtsmahlerey“ von ihnen verdrängt werden könne.

Der Mangel an Naturnähe, die Überladenheit, die Sinn- und Regellosigkeit der Ornamente und der befürchtete Verfall der Künste bildeten die Hauptargumente gegen den arabesken Geschmack. Diese Gründe konnten auch die Befürworter der Arabesken nicht aufheben, aber zumindest abschwächen. Wie entscheidend es dabei war, sich gegen die Rokoko-Ornamentik abzugrenzen, zeigt Christian Ludwig Stieglitz' Schrift *Über den Gebrauch der Grottesken und Arabesken*<sup>184</sup>, die 1790 erschien. Stieglitz zeichnet die Entwicklung der Ornamente bis hin zu Beginn des 18. Jahrhunderts in Frankreich nach, wo er den Verfall der zu asymmetrischem „Schnörkelwerk und krausen Zierrathen“ übersteigerten Verzierungen lokalisiert. Damit räumt er ein, dass Grottesken, Arabesken und Rocailles aus derselben Quelle stammen. Jedoch plädiert er für Anwendung der Motive 'all'antica' in gemäßigter, von „wunderbaren Einfällen“ gereinigter Form. Stieglitz schreibt, die Argumente der Gegner der Arabesken aufgreifend und zugleich entkräftend:

„Kaum sollte man glauben, es sey möglich, dass solche Dinge gefallen, dass sie als eine Verzierung angenehme Empfindungen erregen und die Annehmlichkeiten des Gegenstandes, an dem sie angebracht sind, vermehren könnten, da sie alle Wahrscheinlichkeit, alle Schicklichkeit, alle edle Einfalt so sehr beleidigen? Man sieht in der ganzen Natur keine solchen Vorstellungen, keine solchen Zusammensetzungen; bringt es also wohl der Kunst Ehre, solche Unmöglichkeiten vorzustellen? Freilich nicht, wenn sie in Abgeschmacktheit ausarten. Allein soll man [...] ihren Geschmack ganz verwerfen, weil er so leicht übertrieben wird? Viele sind zwar dieser Meinung; dürften aber leicht zu weit gehen, dem Geschmack zu enge Gränzen zu setzen.“

Arabesken müssen den Gesetzen der „Schicklichkeit“ folgen. Darunter versteht Stieglitz die Anbringung der Ornamente in entsprechenden Räumen:

„Diese Verzierung fällt in das Abentheuerliche und dient zur Belustigung; sie schickt sich daher nicht an Orte, die dem Ernst, der Andacht, der feyerlichen Pracht geweiht sind die einen grossen und erhabenen Charakter haben. In einer Kirche [...], in grossen Sälen, die zur Versammlung des Volkes oder der Edelsten im Volke bestimmt sind, [...] würden Grottesken die Gedanken der Anwesenden zerstreuen und von der Andacht, von dem Ernste, den jene Orte einflössen sollen, leicht abziehen, oder wenigstens die Stimmung stören können, in welche uns jene Orte versetzen sollen. Wo aber ein leichter, gefälliger und fröhlicher Charakter vorherrscht, als in Gallerien, in Landhäusern und Kabinetten, in Tanz-, Musik- und Speisesälen, da sind die Arabesken schicklich angebracht. Diese Orte sind zum Vergnügen bestimmt; daher müssen auch die Verzierungen diesem Charakter entsprechen, sie müssen lustig und angenehm seyn, damit auch sie zu dem Vergnügen und zur Unterhaltung derer etwas beytragen, die in einem solchen Zimmer sich aufhalten.“

Für Stieglitz spricht nichts dagegen, Menschen, Tiere und Pflanzen gemeinsam darzustellen. Unmittelbar verbunden werden sollten allerdings nur „Dinge, die in der Natur wirklich vor-

<sup>183</sup> Diese Charakteristika belegt Riem mit einer Sammlung arabesker Nachstiche, unter denen sich auch eine Rocaille befindet; Riem, 2. Bd., 3. Stück (1788), S. 124, Abb. 7

<sup>184</sup> im folgenden zit.: Stieglitz (1790), S. 9ff.

handen sind“. Als ‘unschicklich’ betrachtet er statische Unmöglichkeiten - man vermeide „Dinge, die einzustürzen drohen“ - und die Überfülle an Einzelmotiven. Obwohl Stieglitz’ Forderungen die Phantastik der Arabesken beschnitten, betrachtete er doch den Abwechslungsreichtum als ursprünglichen Reiz der Gebilde. Aus dem Vergleich mit phantastischen Dichtungen zog er die eigentliche Rechtfertigung der Ornamente:

„Da es den Dichtern erlaubt ist, das Abentheuerliche nachzuahmen, Rittergeschichten und Feenmärchen zu erzählen, so kann auch den Malern [...] der Gebrauch desselben nicht vorenthalten werden. Man kann sie, wenn ein Genie wie Raffael sie zusammensetzt, mit der regellosen Composition des Ariost vergleichen, die trotz den scheinbaren Gründen, womit Homer und andere sie tadeln, selbst diesen Kunstrichtern gefällt, ihnen Erstaunen und Bewunderung abzwingt.“

Auch Racknitz gefielen die Arabesken „wegen ihres Reichtums der Ideen, von denen einige poetisch schön sind“, und zog daraus den Schluss, dass „Raphaels Arabesken [...] wie Shakespeare’s Werke betrachtet werden müssen“<sup>185</sup>. Johann Georg Sulzer zählte die Grottesken der Renaissance zur „Gattung des Lächerlichen und Abentheuerlichen, das nicht schlechterdings zu verwerfen ist“<sup>186</sup>.

Indem die ‘Regellosigkeit’ als dichterische, künstlerische Freiheit interpretiert wurde, hatte man - wie schon in der Renaissance - die Arabesken legitimiert.

Goethe, der die antiken Verzierungen Pompejis sogar höher bewertete als Raffaels Loggia, entkräftete in seiner Schrift *Von Arabesken* (1789) Riems Furcht vor einem Verlust der Historienmalerei. Im Sinne der klassizistischen Ornamenttheorie konnten für ihn die antiken Motive als Rahmung die Schönheit von Kunstwerken nur hervorheben:

„Wenn wir diese Art Mahlerei mit der Kunst im höhern Sinne vergleichen, so mag sie wohl tadelnswerth sein und uns geringschätzig vorkommen; allein wenn wir billig sind, so werden wir derselben gern ihren Platz anweisen und gönnen. [...] Fröhlichkeit, Leichtsinn, Lust zum Schmuck scheinen die Arabesken erfunden und verbreitet zu haben, und in diesem Sinn mag man sie gerne zulassen, besonders wenn sie [...] der bessern Kunst gleichsam zum Rahmen dienen, sie nicht ausschließen, sie nicht verdrängen, sondern sie nur noch allgemeiner, den Besitz guter Kunstwerke möglich machen“<sup>187</sup>.

### 3.3.4. Zum Arabeskenbegriff der Romantik

Wie Goethe betrachtete Moritz die zentralen Bilder auf den antiken Wänden - „ein reizendes Köpfchen in ihrer Mitte, oder [...] irgend eine mythologische Darstellung in einem Medaillon“ - als „schönen Vereinigungspunkt [...], wodurch die ausschweifende Phantasie gleichsam wieder zu einem Hauptgegenstande zurück geführt wird“<sup>188</sup>.

<sup>185</sup> Racknitz (1796); zit. n. Werner (1969), S. 143

<sup>186</sup> Sulzer (1792), S. 448

<sup>187</sup> Goethe (1789), S. 235ff.

<sup>188</sup> Moritz (1793), S. 83

In einem anderen Abschnitt seiner Theorie schreibt er:

Es „reihet sich auch hier noch alles zu einer gewissen Einheit. - Es ist gleichsam die Stufenleiter der Wesen, die man hier hinaufsteigt - ein schönes Labyrinth, worin das Auge sich verliert - Nur muß man sich wohl hüten, diese Zusammenfügung, wie eine Art von Hieroglyphen zu betrachten, wo man alles deuten will - in einigen dieser Zusammensetzungen entdeckt sich wohl eine Art von Plan - Vieles aber ist auch bloß ein Werk der Laune, wo schlechterdings keine Ausdeutung weiter möglich ist, sondern die muthwilligen Spiele der Phantasie sich bloß um sich selber drehen - Es ist das Wesen der Zierde selbst, die sich an kein Gesetz bindet, weil sie keinen Zweck hat, als den, zu vergnügen“<sup>189</sup>.

Scheinbar konnte sich Moritz nicht entscheiden, ob er den Arabesken - über ihre attributive, allegorische Funktion als Verzierung hinaus - einen eigenständigen, tieferen Sinn zusprechen sollte oder nicht. Obwohl er diese Bedeutungsebene verneint, stellte doch durch seine Formulierung selbst in Frage, ob die Arabesken einem ‘Plan’ entspringen und die ‘Stufenleiter der Wesen’ nachvollziehen - oder sich der in der Renaissance erstmals vorgeschlagenen Leseweise in Art der ‘Hieroglyphen’ gänzlich entziehen und nur dem reinen Vergnügen dienen. Moritz begriff die Arabesken nicht von vornherein als rein allegorisch-begleitende Ornamente, sondern ging einen Schritt weiter und nahm so die Einstellung der Romantiker zur Arabeske in ihren Grundzügen vorweg.

Die Kluft zwischen klassizistischer und romantischer Kunsttheorie erfuhr in der Ornamenttheorie ihre exemplarische Gegenüberstellung. Die bewusste, künstliche, reflektierte Abgrenzung, die der Klassizismus unablässig vollzog, erlebte in der romantischen Kunstanschauung einen Gegenentwurf: Die klassizistische Unterscheidung von höherer Kunst, beispielsweise in Form von Historienbildern, und begleitender, auf das Kunstwerk verweisender Verzierung hatte den Ornamenten zwar die Möglichkeit gegeben, als Allegorien tiefere Bedeutung zu besitzen. Diese blieb jedoch stets auf die Rahmung als sekundäre, nur auf das eigentliche Kunstwerk bezogene und niemals darüber hinaus weisende ‘Begleiterscheinung’ innerhalb des traditionellen Systems der Gattungen beschränkt.

Dieser polarisierenden Sichtweise stellten die Romantiker ihren Entwurf der Arabeske gegenüber, in der sie den Aspekt des Beziehungsgeflechtes zwischen Bild und gleichwertigem Rahmen erkannten. Ihnen war die Arabeske eindeutig Hieroglyphe, umfassende Bildsprache und eigenständige Kunstform, in der sie vor allem den Gesichtspunkt der spielerischen Phantasie positiv bewerteten: Sie betrachteten ironischen Witz, Leichtigkeit und überquellende Mannigfaltigkeit als Bestandteil des Ganzen, als Aspekt des Universellen, der sich in der Malerei ebenso manifestiert wie in der Dichtkunst und in der Musik.

Friedrich Schlegel, der die Arabeske zu einem Schlüsselbegriff seiner Poetik gemacht hatte, bezeichnete sie als ursprünglichste, als höchste poetische Form - gleichzusetzen mit Mytholo-

---

<sup>189</sup> Moritz (1793), S. 28

gie und Märchen -, die es vermochte „die unendliche Fülle in der unendlichen Einheit erahnen zu lassen“<sup>190</sup>:

„Ja diese künstlich geordnete Verwirrung, diese reizende Symmetrie von Widersprüchen, dieser wunderbare ewige Wechsel von Enthusiasmus und Ironie, der selbst in den kleinsten Gliedern des Ganzen lebt, scheinen mir schon selbst eine indirekte Mythologie zu sein. Die Organisation ist dieselbe und gewiß ist die Arabeske die älteste und ursprünglichste Form der menschlichen Fantasie“<sup>191</sup>.

In der Sicht Schlegels erscheint die Arabeske allgemeingültiger Ausdruck der Einbildungskraft. Die Gattungsgrenzen waren geöffnet. Für die Malerei bedeutete dies, dass eine klassifizierende Unterscheidung zwischen höherer Geschichtsmalerei und dienender Arabeske im theoretischen Ansatz aufgehoben war. Doch auch wenn die Arabesken, wie in der Wandgestaltung, als Rahmen aufgefasst wurden, so stand stets der Aspekt der „wechselseitigen Erhellung von Bild und Ornament“<sup>192</sup> im Vordergrund: Wie die Randzeichnungen Dürers zum Gebetbuch Kaiser Maximilians in der Malerei, wie die Einführungen zu Goethes Faust in der Dichtung und wie die Ouvertüre in der Musik sollten die Arabesken nicht nur Einzelmotive begleiten, sondern das Ganze umspannen und auf diese Weise die innersten Zusammenhänge, das tiefste Wesen des Kunstwerks spielerisch erläutern.<sup>193</sup>

### 3.4. Pompeji in der Wandgestaltung des 18. Jahrhunderts

#### 3.4.1. England

Die frühesten Wandgestaltungen des 18. Jahrhunderts, die Vorbilder der antiken Malerei aufgriffen, entstanden in England. Es war das Land, von dem aus die ‘Grand Tour’ ihren Anfang nahm, in dem 1734 die ‘Society of Dilletanti’ gegründet wurde und in dem in der zweiten Jahrhunderthälfte Architekten wie James Stuart (1713-88) - nach *The Antiquities of Athens* ‘Athenian Stuart’ genannt - und Robert Adam (1728-92) tätig waren. Stuart, der Begründer des ‘Greek Revival’, und Adam zählten zur ersten Generation von Architekten, die nicht nur römische, sondern auch außerrömische Antiken erforscht und publiziert hatten. Die empfangenen Ideen und Vorbilder übertrugen sie in ihre Architektur und Innenraumgestaltungen und führten auf diese Weise dem Palladianismus der ersten Jahrhunderthälfte neue Impulse zu.

---

<sup>190</sup> Polheim (1966), S. 23f.

<sup>191</sup> Friedrich Schlegel, Rede über die Mythologie; zit. n. Büttner (1999), S. 80

<sup>192</sup> Ders., S. 87

<sup>193</sup> Ders., S. 81

Auch die Rückbesinnung auf andere Stile - die parallel zur antikisierenden Hauptströmung verlaufende, neugotische Architektur oder die China-Mode - nahm von England aus ihren Anfang.

### 3.4.1.1. 'Athenian Stuart': 'Painted Room', Spencer House, London

Bereits in den 1730er Jahren hatte William Kent im Londoner Kensington Palast und in Rousham, Oxfordshire, zwei Räume gestaltet, auf deren Decken er den Grotteskenstil der Renaissance wiederbelebte.<sup>194</sup>

Die früheste, umfassende Raumgestaltung des 18. Jahrhunderts, in die Vorbilder antiker Malerei einbezogen wurden, ist wohl der mit dem beziehungsreichen Namen versehene 'Painted Room' im Londoner Spencer House, den 'Athenian Stuart'<sup>195</sup> 1759 entwarf.<sup>196</sup> (**Abb. 43-45**) Raffaeleske Grottesken und Vorbilder aus der antiken Malerei wurden im 'Painted Room' in eine Architektur mit vielfältigen, antikisierenden Bezügen eingeschrieben.<sup>197</sup>

Die Nordwand mit der zentralen Tür wird durch flache Pilaster mit vergoldeten, korinthischen Kapitellen in drei Wandfelder unterteilt. Die Abschnitte tragen Bildfelder mit Kentauren, Amoretten und figürlichen Szenen, die von dicht gedrängten Grottesken umrahmt und miteinander verbunden werden: Vor dem blaugrünen Hintergrund der Wand erscheinen Festons, gemalte Draperien und einander zugewandte, weibliche Figuren, die Girlanden halten. Die Abfolge von gemalten Kandelabern, Vasen und Leuchtern der Nordwand wird an der Ostwand und an der gegenüberliegenden Fensterseite fortgesetzt. Der Fries mit Festons und Blumenkränzen umläuft den gesamten Raum. Die übereinander gesetzten, zum Teil plastisch

<sup>194</sup> Jourdain (1948), Fig. 88-90

<sup>195</sup> Watkin (1982), S. 14ff.; Stuart studierte ab 1742 in Rom. Er und Nicholas Revett hatten bereits vor ihren Griechenlandreisen in den frühen 1750er Jahren, aus denen *The Antiquities of Athens* (1762) hervorgingen, die antiken Stätten bei Neapel besucht. Stuart, als Begründer des 'Greek Revival', zählte zu den besten Antikenkennern seiner Zeit, als er 1755 nach London zurückkehrte. Als Architekt blieb Stuart jedoch im Schatten Adams.

<sup>196</sup> Stillman (1966), S. 83; Watkin (1982), S. 35ff.; Den Auftrag zur Gestaltung einer Raumfolge im Londoner Spencer House hatte Stuart durch die Vermittlung des Sekretärs der 'Society of Dilletanti' erhalten. Das Gebäude wurde in den Jahren 1756-65 vom Kent-Schüler John Vardy für den Aristokraten John Spencer errichtet, der ab 1765 den Titel des Earl trug und in die 'Society of Dilletanti' aufgenommen wurde. Neben dem 'Painted Room', der als Empfangsraum bei gesellschaftlichen Anlässen diente, entwarf Stuart auch den anschließenden 'Ballroom', in dem die Gemäldesammlung des Hausherrn vor einer mit rotem Damast bespannten Wand präsentiert wurde.

<sup>197</sup> Watkin (1982), S. 37; Die Entfernung der Kaminummantelung, des Mobiliars und der originalen Türen zu Beginn des 20. Jahrhunderts hat dem 'Painted Room' sein ursprüngliches Aussehen genommen. Teile der entfernten Ausstattung befinden sich heute in Althorp, Kenwood und im Victoria and Albert Museum, London. Die Wandmalereien sind erhalten und werden durch eine Zeichnung Stuarts von der Nordseite des Raumes, die der Ausführung nicht in jedem Detail folgt, dokumentiert. Der Entwurf trägt die Datierung 1759 (British Museum, Print Room, No. 1955-4-6-13).

umrahmten Pinakes und Tondi sowie die spiralrankengeschmückten Pilaster erinnern an das Vorbild der Loggien.

Neben den Renaissance-Motiven finden sich Übernahmen von Malereien aus dem antiken Rom und aus Pompeji. Unterhalb des Kaminsimses an der Ostwand wurde ein schmaler, gemalter Fries angebracht, der die 'Aldobrandinische Hochzeit' stark verkleinert und gelängt, aber detailgetreu wiedergibt. Dass Stuart schwebende, pompejanische Figuren für seine Raumgestaltung wählte, verdeutlicht die Popularität der Motive, die kurz nach ihrer Entdeckung im Jahr 1749 einsetzte: Tänzerinnen und Tänzer tauchen vor einem monochromen, dunkelbraunen Hintergrund in den Feldern der neunteiligen, flachen Kassettendecke des Raumes auf. Die Figuren sind zu Dreiergruppen zusammengefasst. In Haltung und Kostümierung weichen sie geringfügig von den antiken Vorbildern ab.

Stuart hatte mit dem 'Painted Room' einen architektonisch gegliederten Raum geschaffen. Die Nordseite entsprach den groteskenverzierten Räumen der Renaissance. Im übrigen Raum wurden die Vorbilder aus der antiken Malerei zitathaft angewandt. Wände, die wie in der Antike nur durch Malerei gegliedert werden, findet man hier nicht. Die antikisierenden Darstellungen heterogenen Ursprungs wurden der Architektur nachträglich hinzugefügt. So erschienen als weitere Antikenzitate die in die Wand eingelassenen Reliefs an der Kaminwand nach römischem Vorbild oder auch die Kaminhermen.

In der Innenarchitektur des Raumes vereinte Stuart Vorbilder, die schon der Palladianismus aus der Antike übernommen hatte. So erinnern die freigestellten korinthischen Säulen vor dem apsidialen Abschluss des Raumes nach Süden an Burlingtons Motiv im Ballsaal der Assembly Rooms zu York (1731-33). Burlington hatte die Säulen dort als „theoretisierendes Gedankenspiel Palladios“<sup>198</sup> in Anlehnung an die Beschreibung eines ägyptischen Festsaals bei Vitruv gebaut. Die Türstürze des 'Painted Room' und die Spiegel in der Apsis besitzen Kanneluren, die Stuart auf dem Fries der Incantada zu Thessaloniki gesehen und gezeichnet hatte.<sup>199</sup> Die gigantischen Leuchter, die in der freien Zusammenstellung unterschiedlicher antiker und barocker Formen an Piranesis Kandelaber erinnern, ähneln zugleich dem Dreifuß, der das Grab des Lysicrates in Athen bekrönte. Die Sockel der Leuchter tragen bemalte Paneele mit Viktorien in der Art der schwebenden, pompejanischen Figuren. Stuart wollte dem Raum mit zwei einander zugewandten Sphingen oberhalb der Tür der Nordwand noch ein ägyptisches Element hinzufügen, das aber nicht zur Ausführung kam. (Abb. 45)

---

<sup>198</sup> Wittkower (1990), S. 226

<sup>199</sup> Watkin (1982), S. 36

Stuart konnte bei der Gestaltung des Raumes seine umfassende Kenntnis der Antike unter Beweis stellen. Auf diese Weise schuf er für Lord Spencer als zukünftiges Mitglied der ‘Society of Dilletanti’ ein standesgemäßes Interieur mit vielfältigen, allgemeinen Bezügen zur Antike, das als gebautes Zeugnis des stilistischen Synkretismus in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erscheint.

Die großen Wandabschnitte, die mit Malereien verziert wurden, gaben dem ‘Painted Room’ den Namen. Zusammengefasst wurden die heterogenen Motive ‘all’antica’ jedoch durch die antikisierende Architektur des Raumes.

### 3.4.1.2. Robert Adam: ‘Etruscan Dressing Room’, Osterley Park, Middlesex

Der ‘Etruscan Dressing Room’ entstand um 1775-76 nach Entwürfen Robert Adams in Osterley Park, Middlesex, dem Landsitz der Familie Child.<sup>200</sup> (**Abb. 46**)

Adam beabsichtigte bei der Schaffung seiner Interieurs bewusst die Synthese eines neuen Stils. Dieser ‘Adam-Style’ sollte im Geist der Antike erfolgen, aber keine unmittelbare Nachahmung antiker Vorbilder darstellen:

„We have introduced a great diversity of ceilings, freezes, and decorated pilasters, and have added grace and beauty to the whole, by a mixture of grotesques, stucco, and painted ornaments together with the flowing rain-ceau with its fanciful figures and winding foliage.“<sup>201</sup>

Adam gestaltete den ‘Etruscan Dressing Room’ in Anlehnung an die antike Wand- und Vasenmalerei und integrierte, wie Stuart, Renaissance-Motive. Die Gesamtwirkung, die Adam mit der Dekoration des Raumes erzielte, unterscheidet sich jedoch grundlegend von Stuarts ‘Painted Room’. Die Wand des ‘Etruscan Dressing Room’, der bis auf die vorspringende Kaminwand ein einfaches Rechteck bildet, ist plan. Wie in der Antike geschieht die Gliederung der Wand durch die Malerei. Nur der zweiteilige Sockel und das mit einem antikisierenden Girlandenmotiv verzierte Gesims werden durch schwache Profile abgeschieden. Flache Stukturen schmücken die Decke, die nicht kassettiert ist, sondern durch arabeske Motive in konzentrischer Anordnung geschmückt wird.

<sup>200</sup> Harris (2001), S. 157ff.; Als Maler ist „Berners“ überliefert, bei dem es sich wahrscheinlich um Pietro Maria Bognis (1743-1810) handelt. Adam, der 1761 den Auftrag für den Umbau und die Modernisierung des älteren Anwesens erhalten hatte, entwarf neben Räumen in antikisierendem Stil auch Zimmer in barocken und Rokoko-Formen. Das ‘hetrurische’ Mobiliar des ‘Etruscan Dressing Room’, die Kamin- und Türgewände mit dem antikisierenden Konsolgesims als Türsturz und dem abgewandelten Anthemionfries sowie der Kaminschirm und die Türblätter, deren Füllungen mit arabesken Kandelabermotiven und Medaillons bemalt wurden, stammen von Adam.

<sup>201</sup> Robert Adam (1778); zit. n. Ottomeyer (1981), S. 262. Stillman ([1966], S. 75f.) berichtet von etwa acht Räumen, die Adam im ‘Etruscan Style’ gestaltet hatte. Von diesen Räumen ist nur der ‘Etruscan Dressing Room’ im Original erhalten.

Die Farbgebung des Raumes entspricht den Farben der 'etrurischen' Vasenmalerei: Rotbraun und Schwarz sind die Motive, die auf die monochrome Folie des hellen, fast transparenten erscheinenden, graublauen Hintergrunds gesetzt wurden. Aus 'etrurischen' Vasen wachsen zarte, stilisierte Kandelaber empor, die durch Rankenbögen miteinander verbunden sind. In den Bogenfeldern erscheinen weibliche Paare in antiker Kleidung seitlich von 'etrurischen' Gefäßen auf hohen, durchbrochenen Gerüsten. Breite Ornamentstäbe, von denen Bukrainien, flache Schalen und zarte Girlanden herabhängen, umlaufen horizontal den Raum. Sie schaffen eine optische Mitte und schließen die Türstürze auf gleicher Höhe mit ein. Auf den Enden der Stäbe sitzen geflügelte Sphingen, aus deren Köpfen wie auf Piranesis Kaminentwurf Kandelaber emporwachsen. Im oberen Abschnitt der Rankenbögen befinden sich Medaillons mit je drei Figuren, darunter auch Tänzer à la Pompeji. Darüber erscheinen schmale Streifen mit Darstellungen von Amoretten, die spielen, tanzen oder kämpfen, so wie man sie ebenfalls aus Pompeji kennt. Zwitterwesen aus Mensch und Pflanze, die an die Renaissance-Mischwesen erinnern, bekrönen die Felder. Die schwarzgrundigen Medaillons und Streifen heben sich mit ihren starkfarbigen, figürlichen Darstellungen von der übrigen Dekoration des Raumes ab. Sie ahmen tatsächliche, an der Wand hängende Bilder nach - vergleichbar mit den Pinakes der Antike. Weitere Medaillons mit schwebenden Figuren, die unmittelbar den pompejanischen Tänzerinnen nachempfunden wurden, befinden sich in den vier Ecken des Raumes und an der Decke.

Die in vertikaler und horizontaler Anordnung miteinander verbundenen, arabesken Motive verleihen dem Raum ein System, das dem herkömmlichen Wandaufbau des 18. Jahrhunderts widersprach. Adam hatte die übliche Aufteilung der Wand durch einzelne, voneinander abgegrenzte Felder überwunden. Stattdessen rhythmisierte er die Fläche durch einen den gesamten Raum umfassenden und sich selbst durchdringenden Rapport, den er vor die einfarbige, durchgehende Fläche der Wand gelegt hatte. Im Unterschied zu Stuart hatte Adam nicht antikisierende Einzelmotive additiv in ein bestehendes, architektonisches Gefüge eingeordnet. Stattdessen gliederte er den 'Etruscan Dressing Room' wie einen antiken Raum nur durch die Malerei. Die heterogenen, antiken Motive wurden von Adam zu einem sich selbst organisierenden, 'synthetischen' Wandsystem vereint.

Antike Wände hatte Adam während seiner Grand Tour durch Italien 1754-58<sup>202</sup> in Rom gesehen. Er hatte das Museum von Portici besucht, und er war in das unterirdische Herculaneum hinabgestiegen.<sup>203</sup> Dass Adam die Loggien Raffaels besucht hatte, wird durch eine Fülle von Kopien nach Renaissance-Grotesken in seinem Oeuvre belegt.<sup>204</sup> Die ersten Bände des Stichwerks von Ottaviani und Volpato waren bereits erschienen. Zu den Publikationen zur antiken Malerei, die in 1770er Jahren vorlagen, zählten - abgesehen von älteren Vorlagen - die *Antichità* in mittlerweile vier Bänden, Camerons Werk über die römischen Bäder und Hamiltons Publikation zur 'etrurischen' Vasenmalerei.<sup>205</sup>

Zur 'etrurischen' Mode trugen sicherlich auch die Medaillons und Täfelchen bei, die Wedgwood seit 1769 produzierte. Sie waren, antiken Pinakes gleich, als Einsätze - 'intaglios' - für die Wandgestaltung gedacht und wurden entsprechend beworben:

„Black basaltos with Etruscan red burnt-in ground (being suitable for) inlaying [...] in the Pannels of Rooms and Chimney Pieces, or for hanging up as ornaments in libraries [...] or as Pictures for Dressing Rooms“<sup>206</sup>.

Ein unmittelbares Vorbild für die gesamte Wand des 'Etruscan Dressing Room' sucht man allerdings vergebens, denn die Einzelmotive der Dekoration folgen heterogenen Vorbildern. Die teils aus der Antike, teils aus der Renaissance stammenden Formen wurden von Adam 'geglättet', gelängt, stilisiert, einem eleganten Idealtypus angeglichen und zu einem quasi-antiken System neu verflochten. Nicht vergessen werden darf der Einfluss Piranesis, der mit Adam befreundet war. In Piranesis Kaminentwurf waren die durch gemalte Arabesken gegliederte Wand und Einzelmotive, wie die Figuren in tänzerischer Haltung oder die aus Sphingen emporwachsenden Kandelaber, bereits vorgebildet. (**Abb. 41**) Es ist nicht unwahrscheinlich, dass auch der Umrissstil in den Reproduktionsstichwerken Adams lineare, stilisierte Wandgestaltung beeinflusst hatte.

Die Decke des 'Etruscan Dressing Room' entsprach mit ihren konzentrisch angeordneten, arabesken Motiven und flachen Stukkaturen dem 'Design for a ceiling in the Stile of the paintings of the ancients'<sup>207</sup>, das Adam vielfach anwandte und das zu einem Markenzeichen des

<sup>202</sup> Stillman (1966), S. 1

<sup>203</sup> Ders., S. 33; Sowohl Robert als auch James Adam hatten Herculaneum bereist, James hatte auch Pompeji besucht. Aufgrund des Skizzierverbotes existieren weder von ihm, noch von seinem Bruder Zeichnungen oder Skizzen, die den Vesuvstädten zuzuordnen sind. Dies gilt auch für die in der Nähe Neapels gelegenen antiken Stätten Baia, Cumae und Pozzuoli, die die Brüder Adam ebenfalls gesehen hatten.

<sup>204</sup> Ders., S. 34f.; Die Blätter befinden sich in der Adam Collection des Sir John Soane's Museums. Kopien von Adam nach Bartoli zählen zur Sammlung des RIBA.

<sup>205</sup> Harris (2001), S. 179 u. S. 352, Anm. 115

<sup>206</sup> Wedgwood and Bentley, A catalogue of cameos, intaglios, medals and bas reliefs; zit. n. Harris (2001), S. 179

<sup>207</sup> Stillman (1966), S. 33; im Februar 1762 bat Robert Adam seinen Bruder James, der sich in Rom aufhielt, Skizzen von antiken Decken anzufertigen.

‘Adam-Style’ wurde. Das Vorbild dieser Art Decken war antik. Die Transformation gewölbter Abschnitte zu flachen Deckenfeldern war in den Stichwerken vorgebildet.<sup>208</sup>

Es ist davon auszugehen, dass Adam während seines Besuchs in Herculaneum kaum auf erhaltene Decken gestoßen war. Dort waren die Dächer und Holzdachstühle der Häuser unter dem Druck und der Hitze der Asche- und Lavamassen eingestürzt, die Dekorationen der oberen Wandabschlüsse waren zerbrochen, oder sie waren der Ausgrabungsmethode zum Opfer gefallen. In Pompeji stand man vor derselben Situation.<sup>209</sup>

Römische Gewölbe hingegen konnte man in der Domus Aurea und in einigen Grabmälern besichtigen. Zudem besaß man eine umfangreiche Dokumentation, die seit Woods *Ruins of Palmyra* (1753) auch die römischen Ruinen des Nahen Osten miteinschloss.

Die jüngste Publikation war Camerons *The baths of the Romans* (1772), in dem die Decken der mutmaßlichen römischen Bäder - darunter die der Domus Aurea, des Augustus-Palastes und der Bäder der Livia - publiziert waren. (**Abb. 10**) Als Vorbild für den Gesamtentwurf der konzentrischen, durch seitliche Streifen zum Quadrat beschnittenen Decke des ‘Etruscan Dressing Room’ und für weitere Decken dieses Typus kam daher nicht Pompeji, sondern nur Rom - womöglich auch die Villa Madama - in Frage.

Hier zeigt sich, dass die römische Wandmalerei im Grunde genommen dieselben Motive wie Pompeji vermittelte. Es ist anzunehmen, dass zahlreiche Motive der frühen, mit Arabesken verzierten Räumen wohl aus den leichter zugänglichen, römischen Dekorationen stammten und mit den aus der gleichen Quelle entsprungenen, pompejanischen Motiven zu einer nicht unterscheidbaren Einheit verschmolzen wurden. Pompejanischen Charakter erhielt der Raum dabei durch die emblematischen, schwebenden Figuren. Die Mischwesen auf der Wand hingegen erschienen als Embleme der Renaissance-Grotesken. Die archaisierenden Mäander und Gefäße begriff man als typisch ‘hetrurisch’.

---

<sup>208</sup> Siehe: Kapitel 1.3., S. 13ff.

<sup>209</sup> Nur vereinzelt stieß man in Pompeji oder Herculaneum auf erhaltene Gewölbe. Die meisten Gebäude der Vesuvstädte besaßen jedoch Flachdecken, die man als mit Mörtel und Stuck überzogene Holzgerüste rekonstruierte.

### 3.4.2. Deutschland

Mit Schloss Wörlitz und seiner Parkanlage (ab 1764) schuf Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff (1736-1800) für Leopold Friedrich Franz Fürst von Anhalt-Dessau (1758-1817) das erste palladianisch-klassizistische Landhaus in einem englischen Landschaftsgarten außerhalb Englands.<sup>210</sup>

#### 3.4.2.1. Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff

Durch seine Reisen hatte Erdmannsdorff eine umfassende Kenntnis der Kunst der Antike, der italienischen Renaissance sowie der älteren und neuen englisch-palladianischen Architektur erworben. Erdmannsdorff studierte die antiken Ruinen in Rom, Pompeji und die Architektur Palladios.<sup>211</sup> Er kopierte die Dekorationen der Renaissance und die Wandmalereien der Antike. In Rom hatte er die Bäder der Livia besucht:

„Les ornements sont dans le goût arabesque, mais d’une légèreté de dessein admirable. Cela ferait aujourd’hui l’ameublement des plus galant de la toilette d’une dame“<sup>212</sup>

In England hatte Erdmannsdorff zunächst London und die Umgebung mit ihren Landschaftsgärten und palladianischen Landsitzen kennengelernt.<sup>213</sup> Er besichtigte 1763/64 das eben erst erbaute, neugotische Strawberry Hill von Horace Walpole und Chambers chinesischen Pavillon in den Londoner Kew Gardens, die für die Wörlitzer chinesisches Mäander und das Gotische Haus (beg. 1773/74) vorbildhaft wirkten. Ergänzt wurde Erdmannsdorffs Wissen durch die Standardwerke von Wood, Le Roy, Stuart und Revett oder Cameron, die er in seiner Dessauer Bibliothek versammelt hatte.<sup>214</sup> Neben der palladianischen Architektur seit Inigo Jones und den Landschaftsgärten ‘Capability’ Browns, war es vor allem der frühe ‘Adam-Style’, der Erdmannsdorffs Architektur und Innenraumgestaltungen beeinflusste. Die Brüder Adam und Erdmannsdorff hatten sich 1767 in Schottland auch persönlich kennengelernt.

<sup>210</sup> Siehe: Riesenfeld (1913); Werner (1969), S. 43ff.; Speler (1986)

<sup>211</sup> Erdmannsdorffs erster Aufenthalt in Italien fand von 1761-63 statt. Seine Route führte ihn nach Venedig, Florenz und Bologna. Rom und Süditalien lernte Erdmannsdorff während seiner ‘Grand Tour’ ab 1765 kennen, der sich der Besuch von Frankreich, England, Schottland und den Niederlanden anschloss. 1770/71 hielt er sich erneut in Italien und in der Schweiz auf. 1789/90 besuchte er als Begleiter des Erbprinzen Georg August von Braunschweig-Wolfenbüttel zum letzten Mal Italien; nach: Speler (1986), S. 27ff.

<sup>212</sup> Riesenfeld (1913), S. 31

<sup>213</sup> Speler (1986), S. 28

<sup>214</sup> Ders., S. 27

### 3.4.2.2. Schloss Wörlitz

Die Räume des Schlosses Wörlitz (1769-73) bilden die früheste Raumgestaltung Deutschlands im 'goût arabesque'.<sup>215</sup>

Der Hauptraum des Speisesaals erhielt eine Gliederung aus vertikalen Bändern und Paneelen, Feldern und Querstreifen mit monochromen grünen Malereien und weißen Stukkaturen, die in die Wände eingelassene Gemälde rahmen. (**Abb. 47**) Die Ornamentfelder tragen gemalte Kandelabermotive und flache, arabeske Stuckreliefs mit unterschiedlichen, kleinteiligen, figürlichen und ornamentalen Darstellungen, die unmittelbar der Loggia Raffaels entsprungen zu sein scheinen. Die Felderung der Wand ist symmetrisch und frei von Überschneidungen. Die unmittelbar aneinander gefügten, stukkerten Paneele, Ornamentstreifen und Bildfelder, die die Wand verblenden, erinnern an die Vertäfelungen des Rokoko. Eine Verunklärung der architektonischen Struktur des Raumes durch auswuchernde, asymmetrische Ornamente findet jedoch nicht mehr statt. Die Abgrenzung der einzelnen Felder geschieht ebenso deutlich, wie der Aufbau der Wand mit voneinander abgeschiedener Sockel- und Hauptzone und mehrteiligem Gesims. Die unmittelbar auf das Gesims gesetzte, flache, stukkerte Decke des Raumes mit den konzentrischen Mustern und den seitlichen Abschnitten entspricht dem Vorbild des 'Adam-Style'. Ebenso stammt das Motiv der freistehenden, kannellierten, korinthischen Säulen als Raumteiler aus England. Auch in der kühl-eleganten, reduzierten Farbgebung des Speisesaals schien sich Erdmannsdorff an Adams Pastelltönen orientiert zu haben. Verglichen mit den großzügig gegliederten Innenräumen Adams wirken Erdmannsdorffs Dekorationen in Wörlitz jedoch kleinteilig strukturiert. Für Adams Interieurs - wie beispielsweise die Eingangshalle oder das Speisezimmer in Osterley Park - sind zentrale, frei auf die plane Wand gesetzte Paneele typisch. Sie führen zu einer deutlichen Unterscheidbarkeit zwischen dem architektonisch gegliederten Hintergrund und der nachträglich hinzugefügten, austauschbar gewordenen Dekoration.

Erdmannsdorffs Wand im Speisezimmer setzt sich hingegen aus unmittelbar aneinander gefügten Feldern zusammen. Diese Felderung bildet ein Wandsystem, das mit Arabesken ausgefüllt, den Hintergrund der Wände vollständig verkleidet. Die Ornamentik von Barock und Rokoko wurde durch antikisierende Motive in der Art Raffaels ersetzt.

---

<sup>215</sup> Riesenfeld (1813), S. 55f.; Erdmannsdorff hatte den Großteil der Arbeiten schriftlich geleitet. Während seines Italienaufenthalts 1770/71 hatte er Zeichnungen für die Innenraumdekorationen angefertigt und die bis ins Detail vorbereiteten Vorlagen mit genauen Instruktionen versehen nach Wörlitz geschickt. In seinen Briefen (vom 3.2. und 16.2.1771) nennt er die Künstler: Schätzel und Ehrlich als Stukkateure, Buch als Arabeskenmaler, Heintze als Maler der kleineren figürlichen Darstellungen, der Berliner Hofmaler Fischer führte die großen Figurenbilder aus.

Die Wanddekoration des Kabinetts der Fürstin besteht aus stukkerten und gemalten Feldern unterschiedlicher Größe und Form. (**Abb. 48**) Auch hier sind die Motive kleinteilig und vielfältig. Im Unterschied zum Wörlitzer Speisezimmer lassen die Ornamentfelder und die Spiegelstreifen an der Kaminwand die grüngrundige Wand des Zimmers jedoch als Hintergrund erkennen und wirken so, als ob sie nachträglich auf die Fläche ‘aufgeklebt’ wurden.

Erdmannsdorff vereinte im Kabinett der Fürstin die unterschiedlichsten antiken Motive und schuf so eine Wanddekoration in der Art eines antiken Bilderkabinetts. Raffaeleske Grottesken, antike Reliefs und pompejanische Motive aus den *Antichità* finden sich neben zeitgenössischen Landschaftsveduten, die in die Wände eingelassen wurden. Diese Gemälde, die pompejanischen Tänzerinnen in Medaillons und Mandorlen sowie die farbigen Ornamentstreifen und -felder heben sich in ihrer Bildhaftigkeit und Farbigkeit von den Pastelltönen und den weißen Stukkaturen der Dekoration ab. Das Vorbild für die Darstellung der ‘Toilette der Aphrodite’ oberhalb des Kamins ist in Winckelmanns *Monumenti antichi inediti*<sup>216</sup> zu finden. In der Gestaltung der sich plastisch aus der Wand entwickelnden, stukkerten Gefäße, der Köpfe und der geschnitzten, auf die Spiegelstreifen gelegten Schilfrohrkandelaber ist ein Nachklang der handwerklichen Tradition des Rokoko zu erkennen.

Der gefelderte Wandaufbau, die Grottesken in der Art Raffaels, die antiken Motive heterogenen Ursprungs, unter denen Pompeji als ein Vorbild von vielen erscheint, die eingelassenen Spiegel und Figurenbilder, die Stukkaturen und vereinzelte Rokoko-Reminiszenzen - wie die aus der Wand wachsenden Vasenkonsolen im Spiegelkabinett von Schloss Luisium bei Dessau (1774-79) - und die Decken im ‘Adam-Style’ charakterisieren die Innenräume Erdmannsdorffs im ‘goût arabesque’.

Spätere deutsche, arabeske Räume, wie die durch Entwürfe überlieferten Dekorationen von Christian Traugott Weinlig für Schloss Pillnitz (1788) oder die Säle im Potsdamer Marmorpalais von Carl Gotthard Langhans (ab 1790) erhielten großzügiger gefelderte Wände. Der ‘Horror Vacui’ verschwand. Es zeigte sich jedoch eine Vorliebe für figürliche Darstellungen und phantastische, arabeske Gebilde mit statischen Unmöglichkeiten. (**Abb. 49**) Die zunehmende Stilisierung der figürlichen Arabesken, wie sie die englischen oder französischen Räume des gleichen Zeitraums auszeichnet, ist in Deutschland in der Behandlung der Einzelmotive nicht in dieser Ausprägung zu beobachten.

Dies ist erstaunlich, da man in Deutschland die Diskussion um die Arabesken seit Winckelmann mit Vehemenz führte und die Forderung nach Klärung, Vereinfachung und Verzicht auf

---

<sup>216</sup> Winckelmann (1767), Taf. 31; nach: Werner (1969), S. 181, Anm. 16

‘groteske’ Unmöglichkeiten hier so deutlich wie nirgends sonst formuliert wurde. Es ist anzunehmen, dass die theoretische Debatte den Gegenentwurf zu den verwirklichten Dekorationen darstellte - auch wenn dies keiner der Texte deutlich zu erkennen gibt. Dann wären die Argumente des ‘Arabeskenstreits’ nicht als Postulate, sondern als Reaktionen zu werten.

Erst die Entwürfe Friedrich Gillys (1772-1800) für ein Badehaus oder einen Gartensaal (1794) zeigen antikisierende Dekorationen, die sich durch einen völligen Verzicht auf gefelderte Wände auszeichnen. (**Abb. 50**) Die Wände erscheinen nicht länger als Hintergrund oder Folie, sondern als gebaute Architektur. Sie besitzen, wie einige der Interieurs von Adam, Paneele mit stilisierten, groß aufgefassen, arabesken Motiven, die in die flächige, plane Wand eingelassen wurden. Der monumentale, kubische Charakter von Gillys Räumen zeigt die Nähe zur französischen Revolutionsarchitektur, die ihre Formen wiederum aus der phantastisch-überhöhten Rekonstruktion römischer Ruinen bezog.

### 3.4.3. Frankreich

#### 3.4.3.1. Charles-Louis Clérisseau

1755 machte der französische Architekt Charles-Louis Clérisseau<sup>217</sup> (1721-1800) in Florenz die Bekanntschaft mit Robert Adam. Adam war von Clérisseaus Veduten und Architekturzeichnungen, der Darstellung der Perspektive und seinem Antikenverständnis, dem sicheren Gespür des Künstlers für die im 18. Jahrhundert wesentlichen Motive, beeindruckt. Adam und Clérisseau reisten durch Italien, hielten sich in Rom und Herculaneum auf, skizzierten die antiken Ruinen und die Architektur und Grottesken der Renaissance. Gemeinsam entwickelten sie in der Tradition Piranesis ihre eigenen imaginativen Visionen antiker Räume. Obwohl Entwürfe wie Adams „Reconstruction Based on the Roman Baths“ oder Clérisseaus „Maison Antique“ weniger extravagant, dramatisch verkürzt und beleuchtet erscheinen als Piranesis Darstellungen, so vermitteln auch sie individuelle, überhöhte Vorstellungen von der Antike und keine authentischen Rekonstruktionen, wie bei einer Analyse der Zusammenstellung von Architektur und Dekoration deutlich wird. (**Abb. 51**)

Im Grunde genommen nahmen diese künstlich visualisierten Räume mit ihren phantastischen Ableitungen ideenhaft die Projekte vorweg, die Adam und Clérisseau später realisierten. Ei-

---

<sup>217</sup> McCormick (1999), S. 23ff.

nerseits bestand der Wunsch, bestehende Denkmäler möglichst authentisch und archäologisch-wissenschaftlich zu dokumentieren - so sollte ein Teil der Zeichnungen von Adam und Clérisseau samt korrigierter Maßangaben in eine erweiterte Neuauflage von Antoine Desgodetz' Stichwerk *Edifices antiques de Rome* einfließen.<sup>218</sup> Bei der Schaffung neuer Architektur und ihrer Ausstattung begriffen sich die Künstler jedoch als eigenständige Erfinder geschmackvoller, moderner Arrangements und wollten auf keinen Fall als Epigonen der Antike oder der Renaissance erscheinen. Die Erneuerung der Künste aus dem Geist der Antike, die 'Nachahmung der Alten', begriff man im 18. Jahrhundert keinesfalls als Aufforderung zur Imitation, sondern als schöpferischen Akt.

Der 'Salon du côté de la Cheminée' im Hôtel Grimod de la Reynière in Paris<sup>219</sup>, dessen Dekoration Clérisseau nach seiner Rückkehr nach Frankreich wohl in den Jahren 1775-77 entwarf, gilt als der erste mit Arabesken verzierte Raum des frühen Klassizismus in Frankreich. (**Abb. 52**) Vor allem in Frankreich hatte die Tradition der phantastischen Ornamente 'all'antica' in Barock und Rokoko weitergelebt, denkt man an Jean Bérains Arabeskenfelder aus dem späten 17. Jahrhundert, an Watteau's 'Satyr' (1707), seine 'Affen des Mars', den 'Tempel der Diana' oder an Claude Audrans Singereien und Chinoisereien, in denen das Prinzip der Grotteske weiterlebte - bis hin zu ihrer Auflösung und Verzerrung in den Karikaturen des späten 18. Jahrhunderts und den flächigen Wiederholungsmustern an der Grenze zur Abstraktion, die edle Seidentapeten und Möbelstoffe aus Lyon zierten. In der Kunsttheorie des 18. und 19. Jahrhunderts wurde die Entstehung der Grottesken, Rocailles und Arabesken als eine unmittelbar aufeinander folgende, ornamentale Entwicklung angesehen.

Vor diesem Hintergrund zeigt sich die Reform von Wandaufbau und Ornament, die Clérisseau mit der Gestaltung des 'Salon' einleitete: Zwar entspricht die Gliederung der Wand mit den abgeschiedenen Kompartimenten und verspiegelten Flächen der Tradition des französischen Rokoko. Überschneidungen, asymmetrische, kurvierte oder vegetabil wuchernde Formen, wie die Rocaille, sucht man jedoch vergebens. Die Dekoration ist auf die Fläche reduziert, jedes Detail verbleibt in dem ihm zugewiesenen Raum. Die erhabene Rahmung der

<sup>218</sup> Ders., S. 29f.; das Projekt wurde 1756 aufgegeben.

<sup>219</sup> Stillman (1966), S. 39f. u. 84; Die Datierung des Raumes, dessen Aussehen nur durch Zeichnungen des polnischen Architekten J. C. Kamsetzer von 1782 (heute in der Universitätsbibliothek Warschau) überliefert wird, ist ungesichert. Jedoch steht fest, dass der Baubeginn des Hôtels 1769 - im Jahr der Rückkehr Clérisseaus - stattfand. Die von Stillman erstmals vorgeschlagene Datierung 1775-77 setzt voraus, dass Clérisseau, der in den frühen 1770er Jahren nach England gereist war, dort das Vorbild von Adams arabesken Paneelen empfangen hatte. Ein Artikel im *Almanach des Artistes* von 1777 benennt die Räume als 'nouvellement décoré par M. Clérisseau' und untermauert die stilistische Datierung. Der Terminus ante quem ergibt sich aus der Abgrenzung zu mutmaßlich späteren arabesken Dekorationen, wie denen in Bagatelle, der Bibliothek Marie Antoinettes oder des 'Cabinet Doré' in Versailles (1779-83).

Wandfelder ist schlicht und bis auf schmale Leisten unornamentiert. Rechtwinklig und streng verleiht sie dem Raum eine präzise Struktur.

Als eingelassene Paneele erscheinen alternierend schmale Streifen mit Spiralranken - vergleichbar mit Stuarts 'Painted Room' - und breitere, hochrechteckige Felder mit arabesken Motiven vor hellem Grund. Auch die Arabesken erinnern an Raffael. Übereinander gestaffelte, querrechteckige Pinakes, Ovale und kleinere Medaillons mit figürlichen Darstellungen, darunter schwebende Figuren, Gefäße und Baldachine werden durch vegetabile Formen miteinander verbunden. Die zarte Linearität, der lockere Aufbau, die Flächigkeit und Unbelebtheit gleichen den arabesken Motiven auf Adams Paneelen.

Ein mit Festons geschmückter Fries bildet den oberen Raumabschluss und leitet zu der mit Spiralranken geschmückten Decke über. Festons mit eingeschriebenen Rosetten, ähnlich denen der Ara Pacis, sind auf den Feldern des Sockels wiederzufinden. Die Supraporte verzierte Clérisseau mit einer Reihe von pompejanischen Tänzerinnen à la Piranesi, in schwungvoller Bewegung einander an den Händen haltend und mit dramatisch gebauschten Gewändern. Vervollständigt wurde das Ensemble des 'Salon' durch einen Kamin, durch Kandelaber und eine einheitliche schlichte Bestuhlung im Stil des Louis-Seize, die auf der Höhe des Sockels abschließt und auf deren Stoffbezug ebenfalls schwebende Figuren in Medaillons und Festons erscheinen.

Die Reduktion der vegetabilen Ranken zu zarten, linearen Fäden, die zunehmende Abstraktion der Formen und der damit einhergehende Verlust des Naturalismus, die Klarheit, Flächigkeit und Transparenz der Dekoration sowie der Verzicht auf belebende, kleine Tiere und Figuren zeichnen den 'Salon' Clérisseaus aus. Er wies den späteren arabesken Verzierungen Frankreichs, die unter dem Begriff 'Louis-seize' zusammengefasst werden, die Richtung. Die kräftige Farbgebung von Clérisseaus Dekoration, hauptsächlich in Mauve, Azurblau und Gold, wurde jedoch nicht wiederholt. Stattdessen zeigte sich die Vorliebe für zartfarbige oder monochrome Arabeskenstukkaturen, für Grisailen und für den eleganten Farbklang Gold-Weiß, wie er in Rousseau de la Rottières oder in Bélangers Räumen zu finden ist.<sup>220</sup>

---

<sup>220</sup> Ottomeyer (1981), S. 263ff.; auch hier tauchen arabeske Verzierungen als Varianten neben anderen Stilen auf und treten in gleichzeitig entstandenen Raumfolgen - wie den Appartements von Marie-Antoinette zu Versailles - neben Ausstattungen 'à la turc' oder 'à la chinois'.

### 3.4.3.2. Percier und Fontaine

Diese Tendenzen mündeten gegen Ende des Jahrhunderts in den sogenannten ‘Style Empire’, den Kaiserstil Napoleons und französischen Staatsstil, der von den Architekten Charles Percier (1764-1838) und Pierre François Léonard Fontaine (1762-1853) in den Jahren nach der Französischen Revolution entwickelt und propagiert wurde<sup>221</sup>. Der Name Percier und Fontaine wurde zu einem unverwechselbaren Markenzeichen, vergleichbar mit Wedgwood in England. Das Empire umfasste sämtliche Gebiete der Innenraumdekoration, des Kunstgewerbes und der Mode. Als höfischer Repräsentationsstil hielt es sich in ganz Europa bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts. Die Popularität und weite Verbreitung des Empire erfolgte vor allem durch die Publikationen Percier und Fontaines.<sup>222</sup> Mit ihrem unverwechselbaren, linearen Stil schufen sie zahlreiche Prototypen von Innenräumen: Die Entwürfe - präzise, detaillierte Umrissstiche, von Percier selbst gestochen<sup>223</sup> - zeigen harte, spröde, mit Lineal und Zirkel konstruierte Konturen auf weißem Grund unter völligem Verzicht auf die Angabe von Volumen durch Schattierungen oder Binnenzeichnungen. Obwohl die Entwürfe selten realisiert wurden, so hatten Percier und Fontaine doch Modelle mit einer spezifischen Formensprache entwickelt, aus deren Musterbuch-Repertoire die Gestalter von Innenräumen und Ausstattungsstücken in vielerlei Hinsicht schöpfen konnten.

Die gebauten Räume und Möbel nach Entwürfen Percier und Fontaines, wie in Malmaison, Compiègne, Fontainebleau oder im Tuilerienpalast, zeichnen sich durch einen extravaganten Materialluxus aus, zu dem große Spiegel, edle Hölzer wie Mahagoni, Zitronen- oder Ebenholz, Sèvres-Porzellan, teure Seidenstoffe, Bronzebeschläge und Vergoldungen zählen - neben die kaum unterscheidbare Imitationen treten. Formal jedoch setzten Percier und Fontaine die im 18. Jahrhundert eingeleitete Tendenz zur Vereinfachung und Stilisierung fort. Auch wenn in ihren Entwürfen die Fülle unterschiedlicher Motive den Eindruck der Überladenheit erzeugt, sind die Ornamente bei Percier und Fontaine stets der Gesamtform untergeordnet. Dies rückt sie in die Nähe Adams und unterscheidet sie von den Entwürfen Piranesis, in denen die Ornamente den Aufbau, den sie schmücken, überformen.

Die Wandsysteme sind symmetrisch, die Wände werden in streng voneinander abgeschiedene Felder unterteilt. Dies geschieht durch das Relief der Wand, durch plastisch gearbeitete Rahmungen, die geradlinig und rechtwinklig sind, oder durch direkt auf die plane Wand gesetzte Malerei, die eine architektonische Gliederung ersetzt. Als Alternative zu Seidentapeten er-

<sup>221</sup> Fouche (1904); Ottomeyer (1981)

<sup>222</sup> Percier u. Fontaine (1801-12); Percier u. Fontaine (1809)

<sup>223</sup> Ottomeyer (1981), S. 198

scheinen Vorhänge aus kostbaren Stoffen, die gerafft an der Wand von Schlafzimmern hängen oder, von einem Ring zusammengefasst, als Baldachine über die Betten fließen.

Die Formen, vor allem die des Mobiliars, erscheinen stabil und schwer. Das flächig Relieffhafte und Glatte wird betont. Dies gilt auch für die symmetrischen oder konzentrischen Ornamente mit ihren klar umrissenen Konturen. Die Betonung des Ornamentalen zeigt sich auffallend in den Entwürfen Percier und Fontaines, die die Ornamente durch dickere Linien stärker hervorheben als die Grenzlinien der Architektur. Dies ist ein Effekt, der in den realisierten Räumen aufgehoben wird, denn dort bestimmt die Architektur die Gliederung der Wände, und die Ornamente erscheinen vielfach als nachträgliche Zutat, als additive Hinzufügung. Zu den antikisierenden Motiven Percier und Fontaines zählen kaiserzeitlich-römische, pompejanische und ägyptische Formen, die sie - in Anlehnung an das Louis-Seize und auch an Adam - zu einem neuen, national-napoleonischen Dekorationsstil vereinten.<sup>224</sup> Wie schon bei Piranesis Kaminen wird der antikisierende Charakter der Entwürfe wesentlich durch die Ornamentik und durch formale Anleihen bestimmt. Denn die Funktion der Ausstattungsstücke, die von Greifen, Sphingen, schwebenden pompejanischen Figuren oder Raubtierklauen verziert werden, ist modern: Es gab in der Antike weder Kamine noch Kaminschirme, weder Samoware noch Klappspiegel etc. Im Zuge der Industrialisierung antiker Vorbilder und der Ablösung der Motive von ihren ursprünglichen Bildträgern wurden bei Percier und Fontaine pompejanische Kohlebecken zu Beistelltischchen, antike Opferaltäre zu Pendeluhrn. Griechische Klismoi behalten die charakteristische Form ihrer geschwungenen Stuhlbeine, die Polsterung und die breiten Armlehnen machen die ursprünglich schlichten Stühle jedoch zu luxuriösen Fauteuils mit hohem Sitzkomfort.

Die Vorbilder aus der antiken Malerei sind nicht mehr nur auf die Wandgestaltung beschränkt. Die Motive können gemalt oder plastisch gestaltet sein, auf Möbeln oder Türfüllungen erscheinen. Die gemalten Decken von Percier und Fontaine folgen den konzentrischen Vorbildern aus Rom. Sie sind flächig wie die Dekorationen Adams und noch stärker abstrahiert und vereinfacht. Eine Übereinanderstaffelung unterschiedlicher, durch Arabesken miteinander verbundener Pinakes und Medaillons à la Raffael bzw. Adam wurde vermieden. Stattdessen schufen Percier und Fontaine neue Formen, indem sie die herkömmlichen arabesken Motive durch Vorbilder aus der Bauplastik, wie griechische Palmetten oder ägyptische Lotoskapitelle, ergänzten. Auch dies war bei Adam vorgebildet, der erstmals 'heturische'

---

<sup>224</sup> Eine ornamentale Schöpfung Percier und Fontaines besteht in dem Namensinitial 'N' für Napoleon, das in einen Lorbeerkranz gesetzt wird. Ebenso wurden in ihren Dekorationen bevorzugt römische, augusteisch-kaiserzeitliche Hoheitsmotive wie Adler, Trophäen, Viktorien oder Fascienbündel eingesetzt.

Vasen in ein quasi-antikes Dekorationssystem integriert und die Synthese eines neuen Stils geschaffen hatte.

Die arabesken Details - die Kandelaber, Schleifen, Girlanden, Spiralranken und andere vegetabile Formen - sind bei Percier und Fontaine frei von willkürlichen Ausschweifungen und belebenden Elementen. Als Weiterentwicklung der sich im 18. Jahrhundert abzeichnenden Stilisierung erscheinen sie nun noch mehr auf ihre geometrischen Grundformen reduziert. Figürliche Darstellungen werden nicht vollständig gemieden, sind jedoch auf wenige Motive, wie Schwäne, Masken, pompejanische Figuren, Sphingen und die Insignien der napoleonischen Ikonographie begrenzt. Die sich innerhalb der arabesken Gebilde frei vollziehenden Metamorphosen finden bei Percier und Fontaine nicht mehr statt. Figürliche und abstrakte Ornamente sind in den Arabesken deutlich voneinander geschieden: Tiere, Pflanzen und Mischwesen erscheinen isoliert oder sind innerhalb der Dekorationen in so hohem Maße ornamental überhöht, dass sich ihr immanenter Naturalismus in den gleichförmigen Wiederholungen des *Rapports* aufzulösen scheint.

#### 3.4.3.2.1. ‘Vue perspective d’un chambre à coucher’

Das Vorbild des pompejanischen Wandaufbaus mit abgeschiedener Sockel-, Haupt- und Oberzone zeigt der Entwurf ‘Vue perspective d’un chambre à coucher’ in den *Recueil des décorations intérieures*<sup>225</sup>. (**Abb. 53**) Bis auf wenige schmale, unornamentierte Leisten, die im Stich als dünne Linien zu erkennen sind, wird der Raum, wie in der Antike, durch eine frei auf die plane Wand gesetzte, an die Ornamentschnitzereien des Louis-Seize erinnernde Malerei gegliedert. Die Hauptzone der Rückwand ist in hochrechteckige Felder unterteilt, zwischen die eine breitere Tür und ein großer Spiegel oberhalb des zentralen, vorspringenden Kamins eingeschoben sind. Die Felder korrespondieren mit Reihung des zweiteiligen Gebälks. Die Hermen und altarartigen Aufbauten in den großen, hochrechteckigen Pinakes, die frei auf die Wand gesetzten Greifen seitlich eines Kandelabers, der von einer pfeildurchdrungenen Figur bekrönt wird, die Gefäße des Gebälks, aus denen vegetabile Formen wachsen, verweisen auf unterschiedliche antike Vorbilder. Sie erinnern in ihrer Zusammenstellung und ihren Proportionen an antike Wände bzw. aufgrund des linearen Umrissstiches an die Wiedergabe von Wandsystemen aus Pompeji in den *Antichità*. Einige der Ornamente - wie die Schwäne, die Kandelaber seitlich des Kamins, die hängenden Medaillons und Girlanden oder das Aurora-

<sup>225</sup> Percier u. Fontaine, Cah. II (1801), Pl. 13

Motiv<sup>226</sup> im zentralen Medaillon der konzentrischen Decke - sind tatsächlich in ähnlicher Form auf antiken Wänden zu finden. Bei anderen - wie den zu Stilleben arrangierten, einander zugewandten Hermen in den Pinakes, der Figur mit dem Pfeil oder auch den Maskaronrauten in den Türfüllungen - handelt es sich um freie Erfindungen, um eine Zusammenstellung unterschiedlicher antiker Vorbilder im Stil Percier und Fontaines.

Vergleicht man Adams 'Etruscan Dressing Room' mit Percier und Fontaines 'Vue perspective d'un chambre à coucher', so zeigt sich die unterschiedliche Umgangsweise der Architekten mit dem Repertoire antiker Motive: Adam hatte die Vorbilder in seine eigene Formensprache übersetzt, überformt und zu einem einheitlichen Stil synthetisiert, aus dem sich das Gesamtgefüge des Raumes organisch entwickelte. Percier und Fontaines Interieur hingegen erweckt den Eindruck einer bereits bestehenden Wandstruktur, eines vorgegebenen Gerüsts 'all'antica', in das Einzelmotive in einem additiven Verfahren - in einer Art 'Baukastensystem' - eingesetzt wurden und in ähnlicher Form beliebig austauschbar waren.

#### 3.4.3.2.2. Das Speisezimmer von Malmaison

Das additive Hinzufügen antiker Vorbilder in ein bestehendes Wandsystem zeigt auch die Wand des Speisezimmers von Malmaison. Das Landschloss mit Kern aus dem 17. Jahrhundert in Rueil bei Paris hatten Napoleon und seine Frau Joséphine 1799 erworben und ließen es in den folgenden Jahren neu ausstatten und erweitern.<sup>227</sup>

Das Speisezimmer (**Abb. 54**), das 1800 entstand, ist ein rechteckiger Saal mit apsidialem Abschluss. Hohe Fenster, denen auf der Innenschale des Raumes Rundbögen vorgeblendet wurden, ein großer, rundbogiger Spiegel an der Schmalseite und kassettierte Türen mit geraden Abschlüssen, ebenfalls von Rundbögen überfangen, rhythmisieren den Raum in einer gleichmäßigen, symmetrischen Abfolge von Wandsegmenten. In der Apsis, die durch kräftige Wandpfeiler abgeschieden ist, wird die Gliederung durch leicht vorspringende Pilaster fortgeführt. Die gemalte Dekoration erhebt sich über einem Sockel aus buntfarbigem Marmor mit heller, abschließender Leiste. Der Hintergrund der aufsteigenden Wand ist in kräftigem Altrose gehalten. Die Wandstücke tragen hochrechteckige Felder mit Grisailledarstellungen, die in eine umlaufende Rahmung in der Art des Palladiomotivs eingeschrieben sind: Breitere Streifen in gebrochenem Weiß mit in hellem Grisaille aufgemalten Fruchtmotiven werden von

<sup>226</sup> Aurora, die Göttin der Morgenröte, verweist in ihrer allegorischen Bedeutung auf die Funktion des Raumes als Schlafzimmer.

<sup>227</sup> Siehe: Jarry (1964); Hubert (1976); Ledoux-Lebard (1977)

schmalen, dunkelbraunen Leisten umschlossen. Die Rahmungen, die aus schwarzen, dem Sockel vorgeblendeten Marmorsegmenten emporsteigen, sind leicht erhaben und bilden zusammen mit den Wandpfeilern und Pilastern der Apsis die plastische Gliederung des Raumes. Antikisierenden Charakter erhält das Speisezimmers allein durch die vereinzelt auf die Wand gemalten Motive: Die blaugrundigen Wandfelder tragen pompejanische, schwebende Figuren und antikisierende Feuerbecken in Grisaille. Frei auf dem roséfarbenen Hintergrund der oberen Wandzone erscheinen antike Gefäße - Kantharoi und Amphoren. In die Bogenfelder oberhalb der Türen sind antike Musikinstrumente in Lorbeerkränzen eingeschrieben. Weiße Festons schmücken das graue Gebälk der Apsis, die darunter liegende ockerfarbige Wand trägt kleine, antikisierende Medaillons. Zarte Rosetten verzieren die Türkassetten und Rahmen der Bildfelder, auf deren seitliche roségrundige Streifen abstrahierte Blattmotive gesetzt wurden.

Die Tänzerinnen folgen den Darstellungen aus der 'Villa des Cicero'. Sie erscheinen in Malmaison nicht wie bei Stuart oder Adam in Medaillons gefasst oder wie bei Clérisseau aneinandergereiht und in eine schmale Supraporte gesetzt, sondern einzeln und frei vor einem großflächigen, monochromen Hintergrund schwebend, so wie man sie aus dem Museum zu Portici, den *Antichità* oder auch den mittlerweile zahlreich erschienenen Nachstichen kannte.<sup>228</sup> Der Maler Lafitte<sup>229</sup> kopierte die Tänzerinnen nicht direkt. Die Figuren wurden gelängt und erscheinen in ihrer Feingliedrigkeit und grazilen Haltung eleganter als die antiken Vorbilder. Auch ihre Gewänder erscheinen körperbetonter und sind extravagant gebauscht. Die Tänzerinnen wurden dem weiblichen Schönheitsideal der Zeit angeglichen. Ihre zarten Gesichtszüge mit den schmalen, spitzen Nasen und dem kleinen, runden Kinn lassen an eine Portraitähnlichkeit zu Joséphine, der Hausherrin von Malmaison, denken.

Als Attribute tragen die Figuren Lorbeerkränze, Sichel und Ähren sowie Weinkrüge. Zusammen mit den antiken Gefäßen und Musikinstrumenten der oberen Wandzone wird ein allegorischer Bezug zur Ernte, zur Tafel- und Trinkkultur hergestellt, der der Nutzung des Raumes als Speisezimmer entspricht. Durch die Siegeskränze erhält der Saal ein Element, das sich zum festen Bestandteil napoleonischer Ikonographie entwickelte.

Vergleicht man die figürlichen Darstellungen, die Tänzerinnen, Gefäße und Musikinstrumente, mit ihrer Wiedergabe in den Dekorationen des 18. Jahrhunderts, so wirken sie durch ihre Isolierung und vereinzelte Erscheinung, die detaillierte, individuelle Gestaltung und vor allem

---

<sup>228</sup> Ein weiteres Beispiel aus der Zeit bietet das Geymüller-Zimmer aus dem ab 1798 neu ausgestatteten Wiener Stadtpalais der Bankiersfamilie Geymüller, das große, pompejanische Figuren nach den *Antichità* als Temperamalerei auf einer Seidentapete trägt; siehe: Schönwälder (1999); S. 146

<sup>229</sup> Hubert (1976), S. 264

durch ihre Größe dem Bereich des Ornamentalen enthoben - ein Effekt, der durch die vereinheitlichende Wirkung des Grisaille wieder abgeschwächt wird. Die schwebenden Figuren besitzen durch ihre Anbringung in gerahmten Feldern bildhaften Charakter und können wie einzelne Gemälde betrachtet werden. Einem unmittelbaren Vergleich mit antiken Pinakes halten die Bildfelder jedoch nicht stand. Zu starr und unmittelbar sind sie in das aus geometrischen Formen zusammengesetzte, durch Wandöffnungen strukturierte System des Saals eingebunden, dem jede Ähnlichkeit zum Aufbau antiker Wänden fehlt. Das Speisezimmer von Malmaison ist frei von arabesken Motiven. Stattdessen hatten Percier und Fontaine das Palladiomotiv der Renaissance von seinem ursprünglichen Ort am Außenbau in den Bereich der Innenraumgestaltung verlegt und durch dessen Rhythmisierung eine Wand aus miteinander korrespondierenden, farbigen Flächen geschaffen. Die antikisierenden Bildmotive, die sie auf die Wände setzten, besitzen keinen Bezug zur Organisation der Wand und erscheinen letztendlich beliebig.

## 4. Pompeji in Bayern

Die klassizistischen Strömungen in der Kunst flossen gegen Ende des 18. Jahrhunderts in den Dekorationsstil des Empire ein. Sie schufen eine Verbindung aus ägyptischen und griechisch-römischen Formen, dem ‘Etruscan Style’ und dem ‘goût arabesque’, der Vorbilder aus der pompejanisch-römischen Wandmalerei und den Renaissance-Grotesken Raffaels in sich vereinte. Percier und Fontaine hatten die antikisierenden Tendenzen aus dem Pluralismus der Stile des 18. Jahrhunderts aufgegriffen und daraus reduzierte, symmetrische, zweckmäßige Systeme entwickelt. Die von den klassizistischen Theoretikern verhassten, flamboyanten Spielereien - die grotesken Unmöglichkeiten der Ornamente aus Antike und Renaissance - waren ornamental-stilisierten Überhöhungen, klaren Umrissen und flächigen, strengen Formen gewichen.

Als eleganter, repräsentativer Kaiserstil Napoleons entwickelte sich das Empire zu Beginn des 19. Jahrhunderts von Frankreich aus über ganz Europa zur angesagtesten Mode, zum ‘dernier cri’ in der Innenraumdekoration, dem Kunstgewerbe und der Kleidung. Neben dem offiziellen Staatsstil wurde eine ausgeprägte Kultur des Privaten gepflegt. Für Boudoirs und Schlafzimmer halböffentlicher Charakter wurden neue Möbeltypen wie Récamieren und Bergèren geschaffen. Die Ausstattungen bestanden aus kostbaren Tropenhölzern, edlen Stoffen und Seidentapeten, die die offiziellen Insignien Napoleons im arabesken Rapport zierlicher Goldstickerei trugen.

### 4.1. Die Räume des frühen 19. Jahrhunderts

#### 4.1.1. München

Im Osten und Norden Deutschlands besaßen arabeske Wandgestaltungen und zitathaft angewandte, pompejanische Motive seit Erdmannsdorff, Weinlig oder Langhans Tradition. Im fränkischen Schloss Ellingen hatte der französische Architekt Michel d’Ixnard<sup>230</sup> (1723-1795) in den 1770er Jahren Räume im ‘goût arabesque’ geschaffen, den er aus den Louis-Seize-Dekorationen seiner Heimat importiert hatte. In Bayern hielt der französisch-arabeske Stil erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts Einzug. Die Hofgartenzimmer der Residenz<sup>231</sup>, die Kurfürst

<sup>230</sup> Habermann (1980), S. 366f., Abb. 96.2

<sup>231</sup> Ottomeyer (1979), S. 16ff.

Max IV. Joseph (1756-1825) unmittelbar nach seinem Regierungsantritt im Jahr 1799 von Charles Pierre Puille unter Hinzufügung älterer Teile aus dem pfälzischen Schloss Karlsberg ausstatten ließ, entsprachen mit ihren weiß-goldenen Vertäfelungen dem ‘goût arabesque’, wie er in Paris oder Versailles zwanzig Jahre zuvor modern gewesen war. (**Abb. 55**)

Nach der Erhebung zum bayerischen König durch Napoleon im Jahr 1806 begann Max I. Joseph mit der Umgestaltung Münchens zur repräsentativen Haupt- und Residenzstadt des neu gegründeten Staates. In seiner Ära wurde mit dem Ausbau der Maxvorstadt die Stadterweiterung fortgesetzt, die Kurfürst Karl Theodor mit der Schleifung der Bastionsanlagen (1791) eingeleitet hatte. Max I. Joseph gründete 1808 die Akademie der Künste.<sup>232</sup> 1811 legte er den Grundstein des Hof- und Nationaltheaters im Südosten der Residenz. Karl von Fischer<sup>233</sup> schuf mit dem freistehenden Bau, der eine klassizistische Tempelfront auf hohem Sockel erhielt, eines der größten und modernsten Theatergebäude der Zeit. Als öffentliches Theater war sein Besuch nicht länger Privileg des Adels.

Fischer hatte bereits 1808/09 Pläne für den Umbau der Residenz vorgelegt, die allerdings nicht zur Ausführung kamen. Max I. Joseph schien kein Interesse am Ausbau der Residenz gehabt zu haben, die als „ungeheuer großes schlecht zusammenhängendes Gebäude, ohne Symmetrie und Eurythmie“<sup>234</sup> die Umgestaltung zu einem standesgemäßen, königlichen Palast geradezu herausforderte.

Max I. Joseph begnügte sich für seine Hofhaltung mit den Räumen, die er in der Residenz und in Schloss Nymphenburg noch während seiner Kurfürstenzeit umbauen und neu ausstatten hatte lassen. Nach den Puille-Zimmern, die noch im Jahr 1811 Supraporten mit Tänzerinnen im Figurenstil des ‘goût arabesque’ erhielten, hatte Andreas Gärtner den ‘Alten Herkulesaal’ zum repräsentativen ‘Max Joseph Saal’ (1803) umgestaltet. Der Saal erhielt eine Reihung

---

<sup>232</sup> Ebertshäuser (1983), S. 21ff.; die Akademie entstand als Nachfolgerin einer seit 1766 bestehenden Institution. In ihren Statuten wurde der Kunst in Bayern eine offizielle Aufgabe zugesprochen, sie sollte „den Künsten ein öffentliches Daseyn, eine Beziehung auf die Nation und den Staat selbst zu geben, wodurch sie fähig werden, ihrerseits vorteilhaft auf das Ganze zurückzuwirken, den Sinn für Schönheit und Geschmack an edleren Formen allgemein zu verbreiten.“ 1823 wurde als Gegengewicht zur bayerischen Kunstpolitik und zur Königlichen Akademie der Kunstverein gegründet.

<sup>233</sup> Carl von Fischer schuf zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine Reihe von Räumen in Münchner Adelspalästen. Von der Erstausstattung des Palais Salabert (1804-06), des späteren Prinz-Carl-Palais, existiert nur der Entwurf eines volutengeschmückten Kranzgesimses mit Kannelluren und Eierstableiste, Festons, Rosetten und flatternden Bändern (siehe: Nerdinger [1982], S. 14; Haller u. Götz [1989], Abb. S. 126). Die Wandgestaltung eines Saals im ersten Obergeschoss des zerstörten Törring-Palais (1812) am Karolinenplatz wird durch eine Zeichnung Fischers dokumentiert. (**Abb. 56**) Die aus glatten Sichtsteinquadern geschichtete Wand und die reduzierten Ornamente in monumentalen Formen - wie die ‘aufgeklebten’, großen Empire-Lorbeerkränze mit flatternden Bändern - zeigen das Vorbild Friedrich Gillys. Der profilierte, von Volutenkonsolen getragene Türsturz, die Figurennische und die wuchtigen Leuchter seitlich des Portals zeigen das Vorbild Englands und Piranesis (siehe: Nerdinger [1980], S. 212ff., Abb. 49.1).

<sup>234</sup> Hollweck (1970), S. 27

kannelierter, korinthischer Pilaster, zwischen die antikisierende Stuckornamente, wie Akanthusranken, Masken, Füllhörner und Lorbeerkränze mit flatternden Bändern gesetzt wurden. Zu Gärtners Arbeiten in der Residenz zählte außerdem ein Speisesaal, dessen „Verzierungen in den Lamperien [...] sowie in den Fensterläden und Türen [...] aus denen des Raphael im Vatikan zu Rom genommen sind.“<sup>235</sup>

Die Reihe von Privat-, Empfangs- und Gesellschaftszimmern, die im Trakt der Hofgartenzimmer und in Nymphenburg untergebracht wurden, zeigen Max I. Joseph als aufgeklärten Fürsten mit bescheidener Hofhaltung. Es wurde Wert auf einen schlichten, wohnlichen Charakter der Räume gelegt, zweckmäßig und komfortabel sollten sie sein, elegant, aber nicht zu prunkvoll ausgestattet. Versammelt waren die Accessoires moderner Wohnkultur, wie Kaminöfen, Tapeten und Wandbespannungen mit Streumustern oder Streifen, Teppiche und behaglich wirkendes Mobiliar.

Nach der Erhebung Bayerns zum Königreich schuf Gärtner 1806-08 für Königin Caroline im Hauptgeschoss des Südlichen Pavillons von Schloss Nymphenburg eine Reihe von Gemächern im ‘Style Empire’. Die großflächig gehaltenen Wände der Räume wurden durch vertikale Spiegelstreifen gegliedert. Vergoldete Gesimsprofile, Supraporten mit arabesken Stukaturen und geraffte Vorhänge verraten das unmittelbare, französische Vorbild. Die Möbel wurden aus kostbaren Hölzern gefertigt und stammten aus Paris.<sup>236</sup>

‘Typisch’ pompejanische Motive - schwebende Tänzerinnen - finden sich in der stilisierten Arabeskendekoration der Nymphenburger Räume jedoch ebenso wenig, wie in den Charlottenzimmern der Residenz, die Max I. Joseph 1814 für seine jüngste Tochter als eine Folge schmaler Räume an der Nordostseite des Brunnenhofs im ‘Style Empire’ ausstatten ließ.<sup>237</sup>

---

<sup>235</sup> zit. n. Thoss (1998), S. 52; der Speisesaal wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört.

<sup>236</sup> Dehio (1996), S. 130

<sup>237</sup> Ders., S. 106; Die Charlottenzimmer wurden nach der Kriegszerstörung rekonstruiert und mit einem Teil des Mobiliars aus den zerstörten Hofgartenzimmern wieder eingerichtet.

#### 4.1.2. Das Boudoir in den ‘Toskanazimmern’ der Würzburger Residenz

Das Boudoir der ‘Toskanazimmer’ in der Würzburger Residenz zählt zu den frühen Räumen des Empire in Bayern, in denen die pompejanischen Tänzerinnen als dekoratives Element in die Raumgestaltung integriert wurden.<sup>238</sup> (**Abb. 57**)

Ferdinand III. von Toskana hatte im Jahr 1805 die Regentschaft des Fürstentums Würzburg übernommen. Da er einen Wohn- und Regierungssitz benötigte, ließ er ab 1806 drei Raumfolgen im Nord- und Südflügel des ehemals fürstbischöflichen Würzburger Schlosses ausbauen und neu einrichten. Als leitenden Innenarchitekten holte Ferdinand den Franzosen Nicolas Alexandre Salins de Montfort (1753-1839) nach Würzburg, der die Gemächer zeitgemäß im ‘Style Empire’ ausstattete.<sup>239</sup> Das Boudoir entstand in der zweiten Phase der Modernisierung (1812-13) als Teil des privaten Appartements Ferdinands im Südflügel der Residenz.

Ein Aquarell aus der Hand von Ludwig Daniel Philipp Rumpf (1762-1845), einem an der Ausstattung der Räume beteiligten Frankfurter Tapezierer und Dekorateur, vermittelt einen Eindruck vom ursprünglichen Zustand des Boudoirs.<sup>240</sup> Der Raum besaß eine Wandbespannung aus violetter, golddurchwirkter Seidentapete, die in schmale Fältchen gelegt wurde und unmittelbar in die Draperien der Fenstervorhänge überging. Ein goldgelber, geraffter, schmaler Vorhang mit violetten Applikationen war unterhalb des Konsolgesimses befestigt. Die gewölbte, mit Malereien und Stukkaturen verzierte Decke stieg über einer mit Lünettenfeldern verzierten Hohlkehle auf und trug in ihrer Mitte eine flache Kuppel. Das konzentrische Muster der Decke korrespondierte mit den geometrischen Einlegearbeiten des Parkettfußbodens. Einrichtungsgegenstände, wie das farblich auf den Raum abgestimmte Mobiliar aus kostbaren Hölzern, die Uhren und Bronzen bezog man aus Paris.

Pompejanische Tänzerinnen in Medaillons befanden sich in den Zwickeln des quadratischen Deckenfeldes, das die mit Tierkreiszeichen verzierte Kuppel des Raumes einschloss. Elegant gelängte und stilisierte, schwebende Figuren zierten die spitzen, schmalen Mandorlen der Türfüllung. Dort hatte man auch paarweise Gefäße ‘all’antica’ angebracht, die sich in ähnlicher Form, mit Musikinstrumenten alternierend, in den Lünettenfeldern der Voute wiederfanden.

<sup>238</sup> Helmreich (1980); Das Fürstentum Würzburg wurde im Zuge der napoleonischen Machtergreifung aufgelöst, 1801 säkularisiert und als weltliches Erbfürstentum Bayern zugesprochen. Als Folge des Pressburger Friedens (1805) übernahm der Habsburger Ferdinand III. von Toskana, Bruder des österreichischen Kaisers und einst Haupt der österreichischen Besatzungsmacht in Florenz, die Regierung, die er nach der Erhebung Bayerns zum Königreich von 1806 bis 1814 behielt.

<sup>239</sup> Nerdinger (1980), S. 441; Salins de Montfort war in Versailles geboren und hatte im Elsaß und in Frankfurt gearbeitet, bis er 1807 als Baudirektor nach Würzburg berufen wurde.

<sup>240</sup> Helmreich (1980), S. 404f.; Die Toskanazimmer wurden im Zweiten Weltkrieg zerstört. Das Aquarell von Rumpf befand sich in Privatbesitz und ist verschollen.

Die Tür selbst war wie eine antike Ädikula gestaltet. Die Pfosten imitierten kannelierte Säulen und entsprachen den 'Kanneluren' der Wandbespannung. Der Türsturz erschien als Giebelfeld. Einen ähnlichen Rahmen erhielt der Spiegel in der linken Ecke des Raumes.

Schwäne, die als Lieblingstiere Kaiserin Joséphines galten<sup>241</sup> und zu den beliebtesten figürlichen Ornamenten des Empire zählten, waren in die Gestaltung des Mobiliars miteinbezogen. Das Vorbild des Schwanen-Motivs mit dem elegant gebogenen Hals und dem auf die Brust gesenkten Kopf stammte aus der antiken Malerei Roms und Pompejis. Im Zuge der Industrialisierung antiker Vorlagen wurden die Schwäne seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert als Schnitzarbeit bevorzugt auf Möbeln, wie dem Paradebett Joséphines in Malmaison, ausgeführt. Das runde Tischchen vor dem Sofa an der Rückwand des Boudoirs zeigt den Weg, den die ursprünglich aus der Wandmalerei stammende Darstellung genommen hatte: Drei Schwäne, die in ihrer Zusammenstellung an römische Tripoden erinnern, wurden zu Stützen des Tisches. Die Schwäne sind Zier und besitzen zugleich eine statische, in die Konstruktion des Möbels miteinbezogene Funktion. Dem Tabourette vor der linken Fensterseite hingegen dienen die aus den Stützen wachsenden Schwanenköpfe als reiner Schmuck. Die Herauslösung der Vorbilder aus ihrem ursprünglichen Umfeld und der beliebige Wechsel des Mediums, der sich ebenso angesichts der schwebenden Figuren, der antiken Gefäße und der Ädikulen von Tür und Spiegel zeigt, führte zu einer dekorativen Überformung und beliebigen Verfügbarmachung unterschiedlicher Vorbilder. Die durch Piranesi eingeleitete Vorgehensweise erscheint im Würzburger Boudoir charakteristisch für den Umgang mit der Antike im Empire. Der Raum, den Salins de Montfort in Würzburg geschaffen hatte, war unmittelbar von den Entwürfen Percier und Fontaines beeinflusst. Der noch im Louis-Seize geschulte Salins de Montfort war im Sommer 1802 in Paris gewesen und hatte dort Gelegenheit gehabt, vor Ort die Neuschöpfungen der Architekten zu studieren. Dass er ihre Publikationen kannte, ist nicht anzuzweifeln. Das Würzburger Boudoir gestaltete Salins de Montfort in Anlehnung an das Pariser Schlafzimmer der Juliette Récamier, das der Percier-Schüler Louis-Martin Berthault unter Mitarbeit seines Lehrers im Jahr 1798 geschaffen hatte.<sup>242</sup> Beide Räume erhielten geraffte Wandbespannungen aus Seide in Violett und Gold. Das Bett der Madame Récamier zählte zu den frühen Möbeln des Empire, die das Schwanen-Motiv trugen. Dort übernahmen die Schwäne allerdings noch keine statische Funktion, sondern erschienen als rein ornamentale Schnitzarbeit an Kopf- und Fußende des Bettes.

---

<sup>241</sup> Linnenkamp (1992), S. 177

<sup>242</sup> Helmreich (1980), S. 404; das Schlafzimmer wird durch Umrissstiche im Vorlagewerk von Krafft-Ransonette (*Plans, coupes, élévations des plus belles maisons et des hôtels*, Paris [1801]) dokumentiert. Die den Tafeln beigefügten 'Explications' ermöglichen Aussagen über Farben und Materialien des Raumes.

## 4.2. Palais Leuchtenberg, München

Von 1817 bis 1821 errichtete Leo von Klenze für Eugène de Beauharnais (1780-1824), Herzog von Leuchtenberg und Fürst von Eichstätt, eine große Stadtresidenz in München.<sup>243</sup> Das Palais Leuchtenberg markiert einen wichtigen Abschnitt in der Baugeschichte Münchens. Es zählt zur Reihe der letzten großen Adelspaläste, die wie Palais Portia, Palais Holnstein oder Palais Preysing seit dem späten 17. Jahrhundert im Umkreis der Residenz entstanden waren.<sup>244</sup> Das Palais war zugleich das erste Gebäude, das im Zuge der Stadterweiterung Münchens nach Norden als Auftakt der Ludwigstraße am Odeonsplatz errichtet wurde. Durch die den Norden erschließende Ludwigstraße und die nach Westen zur Maxvorstadt führende Briener Straße, die am Odeonsplatz zusammentrafen, war ein neuer urbaner Akzent geschaffen worden: Der Mittelpunkt Münchens hatte sich vom Marienplatz, dem bürgerlichen Stadtzentrum, hin zum Odeonsplatz als nördlichen Abschluss der Residenz der bayerischen Könige verlagert.<sup>245</sup>

Das Leuchtenberg-Palais - das erste hochherrschaftliche Privatgebäude, das nach Plänen Klenzes gebaut wurde - gilt aufgrund der stilistischen Verwandtschaft seiner Fassade zum römischen Palazzo Farnese als erster klassizistischer Neorenaissance-Bau Deutschlands.<sup>246</sup> Der blockartige, dreigeschossige Baukörper wird in ein höheres Haupt- und ein niedrigeres Nebengebäude unterschieden. Das Palais umfasste ursprünglich zwei Innenhöfe, um die sich die Privat- und Gesellschaftsräume der herzoglichen Familie, ein Theater, die Gemäldegalerie des Herzogs sowie ausgedehnte Wirtschaftstrakte gruppierten. Von den drei gleichartig gestalteten Fassaden wurde die zum Odeonsplatz gewandte, südliche Schmalseite durch einen balkontragenden Portikus als Eingangsbereich ausgezeichnet.<sup>247</sup>

### 4.2.1. Der Bauherr: Eugène de Beauharnais

Eugène de Beauharnais<sup>248</sup> (1780-1824), der Sohn aus Kaiserin Joséphines erster Ehe, war Stief- und Adoptivsohn Napoleons. 1805 wurde Eugène, der unter Napoleon in militärischen

<sup>243</sup> Siehe: Haller u. Lehmbuch (1987); Linnenkamp (1992); Hildebrand (2000), S. 311ff.

<sup>244</sup> Lehmbuch (1987c), S. 93

<sup>245</sup> Zum Ausbau der Ludwigstraße, siehe: Hildebrand (2000), S. 271ff.

<sup>246</sup> Nerdinger (2002), S. 65

<sup>247</sup> Ders., S. 65; nach den Kriegszerstörungen blieben nur die Außenmauern des Palais als Ruine stehen. Mit neuer Raumaufteilung wurde das Gebäude 1963-66 wiederhergestellt. Heute ist es Sitz des Bayerischen Staatsministeriums der Finanzen.

<sup>248</sup> Haller (1987), S. 1ff.; Linnenkamp (1992), S. 12ff.

Diensten stand, zum Vizekönig Italiens ernannt. Im Januar 1806, wenige Tage nach der Erhebung Bayerns zum Königreich, heiratete er Prinzessin Auguste Amalie (1788-1851), Tochter Max I. Josephs und jüngere Schwester des Kronprinzen Ludwig. Nach der Abdankung Napoleons im Jahr 1814 flüchteten Eugène, Auguste Amalie und ihre fünf Kinder - zwei weitere Kinder wurden später geboren - aus Italien nach München. Gegen den Willen Ludwigs ernannte Max I. Joseph seinen Schwiegersohn 1817 zum Fürsten von Eichstätt und Herzog von Leuchtenberg, einer ausgestorbenen oberpfälzischen Linie, die mit Eugène wieder eingesetzt wurde. Eugène, einer der reichsten Männer Bayerns, erwarb das Fürstentum Eichstätt. In der Eichstätter Residenz und im Palais Leuchtenberg zu München hielt er Hof. Als Landsitz ließ er Schloss Ismaning umbauen. Eugène starb 1824 in seinem Münchner Palast.

Eugène war als aristokratischer Franzose aus Napoleons Familie mit dem ‘Style Empire’ bestens vertraut und besaß Erfahrungen als Bauherr, lange bevor er sich in München niederließ.

1802 hatte er das Hôtel Villeroy in der Rue de Lille in Paris erworben, das als sein Stadtsitz den Namen Hôtel Beauharnais erhielt.<sup>249</sup> Ab 1804 ließ Eugène den Palast, den Germain Boffrand im frühen 18. Jahrhundert errichtet hatte, umbauen und im Empire ausstatten.<sup>250</sup> Das Äußere des Gebäudes blieb dabei unangetastet, nur am Portal der Hoffront ließ Eugène, der am Ägypten-Feldzug Napoleons teilgenommen hatte, einen Portikus in ägyptischen Formen errichten. Abgesehen vom allgemeinen Repertoire der Empire-Ornamente wies die Dekoration des Palastinneren eine spezielle Motivik auf, die mit ihren Trophäen, römischen Standarten und Skythenhelmen zusammen mit den imperialen Lorbeerkränzen, Adlern und Fascienbündeln Napoleons auf den militärischen Beruf Eugènes und seinen elitären, gesellschaftlichen Status verwies. Hinzu kamen zahlreiche ägyptische Motive. Eines der Boudoirs erhielt eine originelle, orientalisierende Ausstattung ‘à la turc’.

Der große, prachtvolle Festsaal mit seinen Vergoldungen und großen Spiegeln trägt vier großformatige, von korinthischen Pilastern gerahmte Bildfelder. Die Gemälde zeigen weibliche Allegorien der vier Elemente. (**Abb. 57**) Die Draperien der gebauschten Gewänder und der monochrome, dunkle Hintergrund, vor dem die Allegorien erscheinen, erinnern an die pompejanischen Tänzerinnen. Ihre Monumentalität erinnert an die Darstellungen in Malmaison. Die dramatischen Bewegungen der Figuren, die auf Wolkengebilden zu stehen kommen, das

<sup>249</sup> Haller (1987), S. 21f.; 1814 erwarb Friedrich Wilhelm III. von Preußen das Hôtel, das zunächst als preußische Botschaft und bis 1944 als deutsche Botschaft genutzt wurde. Seit 1962 ist es wieder Sitz der deutschen Botschaft. Bis 1968 wurde das Gebäude restauriert.

<sup>250</sup> Hammer (1983), S. 45ff.; Bauleiter war Eugène Calmelet, der Architekt war Nicolas Bataille, Namen der Künstler, die die Innenräume schufen, sind nicht überliefert.

frontal auf den Betrachter zuschreitende ‘Feuer’ oder der nach oben gerichtete Blick des ‘Wassers’, zeigen jedoch eine deutliche Abwandlung der antiken Motive. Der unbekannte Künstler schuf eigenständige Bilder, denen Pompeji nicht mehr als unmittelbare Vorlage, sondern als Inspiration für seine Eigenschöpfungen diente. Verglichen mit den ‘Elementen’ erscheinen die pompejanischen Tänzerinnen, die als direkte Zitate auf die zentralen Füllungen der Türen des Raumes gemalt wurden, als stereotype Wiederholung eines bekannten Schemas. In der Gegenüberstellung zu den individuellen Personifikationen wird die ornamentale Überhöhung der pompejanischen Tänzerinnen deutlich, die durch ihre ständige Wiederholung bereits in der Wahrnehmung des frühen 19. Jahrhunderts geschehen war.

Auch seine italienischen Residenzen, Palazzi des 18. Jahrhunderts, ließ Eugène neu ausstatten: In Mailand bezog er 1803 die Villa Buonaparte, ehemals Villa Reale, deren Räume vom Stukkateur Giocondo Albertolli und dem Maler Andrea Appiani gestaltet wurden. Appiani schuf auch Räume in der Villa Reale zu Monza, die Eugène 1806 erworben hatte. In der Villa Pisani in Strà, die Eugène 1807 von Napoleon erhalten hatte, führte Carlo Bevilacqua pompejanische Malereien aus.<sup>251</sup>

In München wurden Eugène und seine Familie nach ihrer Ankunft im Sommer 1814 zunächst im königlichen Gästehaus in der Schwabinger Gasse, der heutigen Theatinerstraße, untergebracht. Nachdem Eugène im Frühjahr 1816 Klenze mit der Planung eines Stadtpalastes in der Nähe des Königsplatzes beauftragt hatte - ein Plan, den Ludwig vereitelte -, erwarb er im März 1817 das Grundstück am Odeonsplatz. Laut Klenze waren die Entwürfe für das Palais bereits im April des Jahres vollendet. Am 11. Oktober 1817 wurde der Grundstein des Leuchtenberg-Palais gelegt. 1821 war der Neubau fertiggestellt.<sup>252</sup>

#### 4.2.2. Der Architekt: Leo von Klenze

Klenze (1784-1864) studierte von 1800 bis 1803 an der Berliner Bauakademie. Zu seinen Lehrern zählte David Gilly, Vater des früh verstorbenen Friedrich Gillys<sup>253</sup>, dessen Pläne und

---

<sup>251</sup> Linnenkamp (1992), S. 26ff.

<sup>252</sup> Hildebrand (2000), S. 312

<sup>253</sup> Hildebrand (2000), S. 198; Friedrich Gillys Nachlass wurde, sofern die Blätter nicht an Schinkel gegangen waren, in der Bibliothek der Bauakademie aufbewahrt. Der Einfluss Gillys auf Klenzes Werk zeigte sich vor allem in der Wandgestaltung der Glyptothek mit den glatten Wänden, den frei eingesetzten Ornamentfeldern, der Monumentalisierung arabischer Motive oder auch in Details, wie den kassettierten Scheidbögen des Römerraums.

Skizzen die Studenten kopierten. Klenze hörte in Berlin Vorlesungen des Altertumswissenschaftlers Aloys Hirt, die sein künstlerisches Ideal einer „modernen Wiedergeburt“<sup>254</sup> der griechischen Architektur - verbunden mit der Ablehnung alles Mittelalterlichen - wesentlich prägten. Bei Hirt kopierte Klenze 1803 aus dem Vorlagewerk Camillo Butis zwei antike Scheinarchitekturprospekte aus der römischen Villa Negroni - unter Weglassung der figürlichen Mittelbilder.<sup>255</sup> **(Abb. 59)** Klenzes Ausbildung schloss sich im Sommer 1803 ein dreimonatiger Aufenthalt in Paris an. Dort machte er sich mit dem ‘Style Empire’ vertraut und studierte die auf Vereinfachung abzielenden Architekturtheorien und modularen Rastersysteme von Jean-Nicolas-Louis Durand, Professor für Architektur an der École Polytechnique. Klenzes erste Italienreise im Winter 1806/07 führte nach Pisa, Rom, Neapel, Herculaneum und Pompeji, Paestum, Florenz und Mantua.

1808 erhielt Klenze den Ruf als ‘Architecte de sa Majesté’ an den Hof Jérôme Bonapartes in Kassel. Er arbeitete unter dem Pariser Architekten Auguste-Henri-Victor Grandjean de Montigny (1776-1850), einem Schüler Perciers. Klenzes frühe Kasseler Entwürfe zeugen von der Auseinandersetzung mit dem ‘Style Empire’, den er in der Innenausstattung des Theaters Napoleonshöhe, bzw. Wilhelmshöhe (1808-13) zur Ausführung brachte. Die Stellung in Kassel behielt er bis zum Zusammenbruch des Königreichs Westfalen im September 1813.<sup>256</sup>

Die Flucht aus Kassel führte Klenze zunächst nach München. Im Februar 1814 erhielt er eine erste Audienz bei Ludwig und erfuhr wohl zu dem Zeitpunkt vom Wettbewerb, den die Akademie der Künste für die Entwürfe eines Invalidenhauses, einer Walhalla und eines „Gebäudes zur Aufstellung von Werken der Bildhauerkunst“<sup>257</sup>, die Ludwigs Sammlung antiker Skulpturen beherbergen sollte, ausgeschrieben hatte.

Im Sommer 1815 traf Klenze Ludwig in Paris und unterbreitete ihm erste Vorentwürfe. Im Januar 1816 wurde Klenze als königlicher Hofarchitekt nach München berufen. Bereits im April erfolgte die Grundsteinlegung der Glyptothek an der Nordseite des Königsplatzes nach Klenzes Plänen. Im selben Frühjahr wurde Klenze, der in Kassel die französische Hofhaltung kennengelernt hatte, von Jérômes Neffen Eugène mit dem Entwurf eines Stadtpalais betraut und erhielt den Auftrag zur Instandsetzung von Schloss Ismaning.

<sup>254</sup> Nerdinger (2000), Vorwort, o.S.

<sup>255</sup> MStm, Maillinger-Slg., II, 1627 (1,2), 63 + 53

<sup>256</sup> Backmeister (2000), S. 183ff.

<sup>257</sup> Dies., S. 184

### 4.2.3. Die Innenräume des Palais Leuchtenberg

Grundrisse, Fotografien vor und nach der Zerstörung, ein Blatt im Wittelsbacher-Album und unter Hans Döllgast entstandene Bauaufnahmen von 1943 können nur einen lückenhaften Eindruck vom verlorenen Inneren des Leuchtenberg-Palais vermitteln, das einschließlich seiner Wirtschaftstrakte einst über 250 Räume besaß.

Von Klenze stammten die Entwürfe für die Dekorationen. Auch Métivier, der 1820/21 für die Dekoration des Theatersaals und der Gemäldegalerie verantwortlich war, arbeitete nach Klenzes Vorgaben. Der Bauherr Eugene kümmerte sich selbst um die Ausstattung seines Palastes. Er besorgte die Auswahl der Tapeten und des zum großen Teil aus Paris stammenden Mobiliars, und bestimmte das Arrangement der Räume mit.

Durch die bronzenen, arabesken Mischwesen mit Panzer, Helm und die Trophäe als Bauschmuck am Hauptportal des Palais ließ Eugène seine persönliche, bereits in Paris erprobte Ikonographie in die Gestaltung des Außenbaus miteinfließen. Sein lorbeerumkränztens Namensinitial 'E' erschien auf Ausstattungsgegenständen wie Türbeschlägen oder Heizkörpern. Unterschieden werden müssen die ursprünglichen Räume des Palais von den Neuausstattungen, die Métivier in seiner Funktion als herzoglicher Hofarchitekt ab 1836 im Leuchtenberg-Palais schuf.<sup>258</sup> So bilden Vorkriegsfotografien überwiegend die von Métivier seit den 1830er Jahren vorgenommenen Veränderungen ab.

Die Frage nach den ausführenden Künstlern und Handwerkern ist ungeklärt. Königin Caroline berichtete von einem Tapezierer, den Eugène aus Paris hatte kommen lassen.<sup>259</sup> In Klenzes schriftlichem Nachlass werden keine Namen genannt, aber er erwähnt Mailänder, die Arbeiten im Stucco lustro<sup>260</sup> ausführten, einer Technik, die den Wänden durch einen nachträglichen Überzug mit erhitztem Wachs glatten Glanz verlieh. „Les Plafonds ont été peints par des Italiens qu'Eugène a fait venir expris“<sup>261</sup>, schrieb die Herzogin von Leuchtenberg, Auguste Amalie, in ihr Tagebuch und meinte damit womöglich dieselben Künstler, die bereits in Eugènes italienischen Residenzen tätig gewesen waren.

---

<sup>258</sup> Rau (1997), S. 46

<sup>259</sup> Linnenkamp (1992), S. 157

<sup>260</sup> „Eigentlicher Stucco lustro ist von Kalk gemacht, mit Wachsfarben gemelt und dann mit Seifenwasser und warmem Eisen geliert. ist ebenfalls so äußerst empfindlich gegen die leiseste Feuchtigkeit, daß ich ihn hier [an der Glyptothek] nicht anzuwenden rathe, weil ich die Erfahrungen schon im Hause des Herzogs von Leuchtenberg gemacht habe.“ (Klenze an Ludwig vom 1. Juli 1822). „Aber im Hause des Herzogs von Leuchtenberg wo dieser Stucco lustro doch von sehr geschickten Mailändern gemacht, hat er sich weder sehr schön noch sehr haltbar gezeigt.“ (Klenze an Ludwig vom 12. Juli 1822); zit. n. Linnenkamp (1992), S. 131f.

<sup>261</sup> zit. n. Linnenkamp (1992), S. 130

Ein Grundriss des ersten Obergeschosses, des Piano nobile, zeigt die herzoglichen Wohn- und Repräsentationsräume, die um den südlichen Innenhof angeordnet waren. (Abb. 60) Die Privaträume von Herzog und Herzogin bildeten abgeschlossene Appartements. Die Zimmer des Herzogs, darunter eine große Bibliothek, lagen im Ostflügel und wurden vom Appartement der Herzogin, das die östliche Hälfte des Südflügels einnahm, durch die Haupttreppe in der Südostecke des Palais geschieden. Vom Schlafzimmer der Herzogin gelangte man in die als Gesellschaftsräume genutzten Salons im westlichen Teil des Südflügel, denen sich Billard-, Ball- und Großer Speisesaal sowie ein Buffetzimmer im Westflügel anschlossen.<sup>262</sup>

Die Enfilade der Gesellschaftsräume in der Reihenfolge Salon, Billard-, Ball- und Großer Speisesaal folgte noch dem Schema, nach dem französische Adelspaläste des 18. Jahrhunderts gestaltet waren. Dagegen sprach jedoch das Fehlen einer repräsentativen, zentralen Haupttreppe. Die übereck gestellten, benachbarten Privaträume des herzoglichen Paares wurden nicht mehr der axialen Symmetrie entsprechend an den gegenüberliegenden Seiten des Gebäudes eingerichtet. Ebenso fehlten Paradeschlafzimmer oder ähnlich prunkvolle, repräsentative Empfangsräume innerhalb der Appartements.

Die Gesellschaftsräume hingegen waren in der repräsentativen Form des Empire gestaltet. Sie zählten zu den modernsten und qualitativvollsten Ausstattungen, die München aufzuweisen hatte: „Le prince Eugène Beauharnais étale à Munich un luxe supérieur à celui de la cour“<sup>263</sup>, berichtete der französische Gesandte Marquis de la Moussaye nach seinem Besuch 1822. Den Höhepunkt der Raumfolge bildete der Speisesaal, der mit dem Abguss eines der Hauptwerke moderner Bildhauerarbeit geschmückt war: Der Alexanderfries, von Bertel Thorvaldsen (1768/70-1844) im Jahr 1812 in Ton modelliert und Gips gegossen, wurde 1819 als umlaufender, oberer Wandabschluss des Raumes angebracht.<sup>264</sup>

#### 4.2.3.1. Das Schlafzimmer des Herzogs

Die Privaträume des Leuchtenberg-Palais waren wesentlich kleiner und schlichter ausgestattet als die öffentlichen Säle. Durch ein anonymes Aquarell von ca. 1825 aus dem Wittelsbacher-

<sup>262</sup> Lehmbruch (1987c), S. 118ff.; Die Salons im Westflügel konnte man auch von der Haupttreppe kommend über zwei Vorzimmer, die zur Innenseite des Hofes gelegen waren, erreichen. Im Nordtrakt, der die Innenhöfe des Palais trennte, war ebenfalls ein Appartement eingerichtet. Seine ursprüngliche Nutzung ist dem Plan nicht zu entnehmen, später wurden hier die Hofdamen untergebracht. Der Theatersaal und die Gemäldegalerie des Herzogs waren in unmittelbarem Anschluss an die Festräume im Westen und an die Bibliothek im Osten in den Flügeln des Nebengebäudes untergebracht. Die Zimmer der Kinder und des engeren Hofstabs lagen im zweiten Obergeschoss des Hauptgebäudes.

<sup>263</sup> zit. n. Linnenkamp (1992), S. 128

<sup>264</sup> Lehmbruch (1987c), S. 133

Album ist das Aussehen des Schlafzimmers des Herzogs überliefert. Der annähernd quadratische Raum innerhalb des Appartements des Herzogs war in der Mitte des Ostflügels gelegen und öffnete sich mit zwei Fenstern nach Westen zum Innenhof.<sup>265</sup> (**Abb. 61 u. 62**)

Das Aquarell zeigt den Blick nach Süden. Ähnlichkeiten mit dem Würzburger Boudoir bestehen in der textilen, an der Fensterwand in geraffte Vorhänge übergehenden Wandbespannung und der stukkierten Voute, die über einem schlichten Gesims aufsteigt und zur oktogonal kassettierten, mit Rosetten verzierten, grüngrundigen Decke überleitet. Die Voute trägt, wie in Würzburg, Lünetten, die hier mit pompejanischen, schwebenden, weißgekleideten Tänzerinnen in blaugrundigen Medaillons geschmückt wurden.

Die Felder zwischen den Lünetten wurden mit hellen Stukkaturen verziert, die - auf dem Aquarell schwach erkennbar - geflügelte Gestalten inmitten arabesken Rankenwerks aufweisen. Die seidig glänzende, hellblaue Tapete trägt über einem niedrigen, kassettierten Sockel eine Bordüre aus stilisierten Spiralranken und palmettenartigen Ornamenten. Das Tapetenmuster besteht aus einem Rapport zierlicher Lorbeerkränze mit dazwischen gesetzten Punkten. Eine einfache Flügeltür führt nach Süden in das erste Vorzimmer des Herzogs.<sup>266</sup>

Das Schlafzimmer besitzt an den Innenwänden abgeschrägte Ecken, hinter denen sich die Leitungen der Heizkörper und der Installationen des Hauses verbargen. Die Schrägen tragen zum geschlossenen, intimen Eindruck des fast quadratischen Raumes bei.

Den runden Ofen in der Nordostecke des Raumes zierte das Namensinitial des Hausherrn im Lorbeerkranz. Ebenfalls napoleonisch erscheint die auf den Heizkörper gestellte Büste, bei der es sich um ein Portrait Joséphines, der Mutter Eugènes, oder um Hortense, seine Schwester, handelt. Weitere Erinnerungsstücke sind im gesamten Raum verteilt: An den Wänden hängt ein ganzfiguriges Portrait Auguste Amalies und ein Gemälde, das fünf Kinder des Paares als geflügelte Putti in einer Wolkenlandschaft zeigt.<sup>267</sup> Die vergoldete Statuette auf dem runden Tischchen in der Südostecke des Zimmers stellt Napoleon am Kartentisch dar.<sup>268</sup> Mit Ausnahme des schwarz-goldenen, sphingengestützten Tisches zwischen den Fenstern des

---

<sup>265</sup> Der Raum wird in der Literatur unterschiedlich zugeordnet. Lehbruch ([1987c], S. 129) und Ottomeyer ([1979], S. 154) benennen den Raum als Schlafzimmer. Hildebrand ([2000], S. 313) bezeichnet den Raum als Salon des Herzogs. Linnenkamp ([1992], S. 150ff.) bringt das Aquarell mit dem Sterbezimmer des Herzogs in Verbindung und unterscheidet den Raum von einem 'tatsächlichen' Schlafzimmer, das sie auf einem anonymen Aquarell in Stockholm erkennt. Die auf dem Stockholmer Aquarell dargestellte Raumdisposition lässt sich jedoch mit dem Grundriss des Palais nicht vereinbaren. Hier stellt sich die Frage, ob eine Unterscheidung zwischen Schlaf- und Sterbezimmer zwingend notwendig erscheint.

<sup>266</sup> Die Türöffnung ist auf den frühen Grundrissen nicht eingetragen. Auf einem Plan im Münchner Stadtmuseum, den ein unbekannter Zeichner nach Klenze anfertigte, besitzt das Schlafzimmer eine Öffnung nach Süden. Offensichtlich wurde hier der Grundriss nachträglich abgeändert; siehe: Lehbruch (1987c), S. 123 (Abb.)

<sup>267</sup> Linnenkamp (1992), S. 151ff.; das Joseph Stieler zugeschriebene Ölgemälde, um 1818 datiert, befindet sich heute im Residenzmuseum München.

<sup>268</sup> Ottomeyer (1979), S. 56

Raumes und der roten Bergère wirkt das uneinheitlich und persönlich zusammengestellte Mobiliar des Raumes schlicht und funktional.<sup>269</sup>

Die Eleganz und Qualität der Wand- und Deckengestaltung, der Empiretisch, der mit Intarsien verzierte Parkettboden, der prachtvolle Lüster, die wertvollen Gemälde und die vergoldeten Kleinplastiken lassen jedoch keinen Zweifel daran, dass es sich - trotz des Fehlens eines Paradebettes und ähnlicher Requisiten - um ein hochherrschaftliches Gemach handelt. Es scheint so, als wollte der Künstler des Aquarells durch das ungemachte Bett, den Bettwärmer, die über Stuhllehnen geworfenen Kleidungsstücke und Decken mit Nachdruck eine private Atmosphäre der Nachlässigkeit vermitteln, so als hätte der Hausherr das Zimmer gerade eben verlassen. Womöglich sollte der Zustand des Zimmers auch auf das Krankenlager Eugènes hinweisen.<sup>270</sup>

Der private Charakter des Raumes, der durch die Art der Darstellung in hohem Maße hervorgehoben wird, erscheint typisch für die im Wittelsbacher-Album versammelten Blätter. Sie bilden einen Gegenentwurf zur Darstellung von Interieurs, wie der des Würzburger Boudoirs, in dessen wohldurchdachtem, repräsentativem Arrangement nichts dem Zufall überlassen wurde. Das Schlafzimmer des Herzogs ist ein Beispiel für die private Wohnkultur des Empire, in dessen vergleichsweise schlichte Dekoration auch pompejanische Motive integriert werden konnten. Die Ausstattung ist durch nobles 'Understatement' gekennzeichnet. Sie verweist durch ausgewählte Einzel- und Erinnerungsstücke auf den Geschmack und den Status des Besitzers, der seine Familiengalerie um sich versammelte und in dieser Reihe ebenfalls durch sein lorbeerumkränzt Initial vertreten war.

Ungewöhnlich erscheinen die 'liturgisch' angeordneten Geräte - Kerzenständer ohne Kerzen, die Glocke und das kleine, bronzene Gefäß, vielleicht ein Salbtopf - auf dem weißverkleideten Tisch an der Rückwand des Raumes. Obwohl ein Kreuz fehlt, könnten dies die Utensilien des letzten Sakraments gewesen sein, die der 1824 im Leuchtenberg-Palais verstorbene Eugène in seinem Krankenzimmer empfangen hatte. Dann besäße das Blatt im Wittelsbacher-Album einen Erinnerungswert, der über die Darstellung eines privaten Raums eines Mitglieds der Familie weit hinausging. Es wäre der sentimentale Gedanke des 'gerade von uns Gegangenen', der hier an die Stelle der üblichen, offiziellen Darstellung des aufgebahrten Leichnams getreten war.

---

<sup>269</sup> Linnenkamp (1992), S. 154; die rote Bergère und der Tisch stammten aus Malmaison. Der Tisch gelangte später nach St. Petersburg.

<sup>270</sup> Ottomeyer (1979), S. 56

#### 4.2.3.2. Das Boudoir der Herzogin und die pompejanischen Dekorationen des Palais

Ähnlich wie das Schlafzimmer des Herzogs war wohl das Boudoir der Herzogin gestaltet, das sich neben dem Treppenhaus an der östlichen Südseite des Palais befand. Bauaufnahmen unter Döllgast von 1943<sup>271</sup> zeigen, dass der schmale Raum, der nur ein Fenster besaß, von einer flachen Segmentkuppel überwölbt wurde. Die Wand war mit einer Tapete verkleidet. Gewölbe, Pendentifs und Lünettenfelder wurden mit arabesken Malereien und Stuckornamenten verziert, die dem Boudoir die Bezeichnung ‘Pompejanisches Zimmer’ verliehen.<sup>272</sup>

Pompejanische Motive fanden sich jedoch nicht nur in diesen beiden Räumen des Palais. Als antikisierende, dekorative Elemente, die aus dem allgemeinen Repertoire der Empire-Ornamente zur Verfügung standen, konnten sie auch in anderen Räumen nach Belieben eingesetzt werden. Hier zeigte sich der signalhafte, emblematische Charakter, den die schwebenden, pompejanischen Figuren besaßen. Sie unterschieden sich in ihrer Bildhaftigkeit von den übrigen antikisierenden Ornamenten, die - unabhängig, ob sie aus Rom, Pompeji oder den Grottesken Raffaels stammten - bereits im ausgehenden 18. Jahrhundert unter dem allgemeinen Begriff ‘goût arabesque’ subsumiert worden waren.

Von der Decke des Kleinen Speisesaals wird die figürliche Darstellung eines pompejanischen, schwebenden Tanzpaares überliefert: Dionysos mit Pantherfell, Weinsack und eine Mänade mit hoch erhobener Weinrebe.<sup>273</sup> Der durch kannelierte Pilaster gegliederte Ballsaal, der als spätere Arbeit Métiviers von 1845 gilt, trug Supraporten und ornamentierte Wandfelder, in deren Zentrum die schwebenden Tänzerinnen als flache Reliefs eingelassen waren. Die Marmortondi der Supraporten stammten noch aus der ursprünglichen Ausstattung des Ballsaals. Sie waren eine Arbeit Thorvaldsens und kamen 1823 von Rom nach München.<sup>274</sup>

Auch vom Theater des Leuchtenberg-Palais heißt es unbestimmt, dass es mit Wandmalereien im ‘pompejanisierenden Stil’<sup>275</sup> geschmückt war.

<sup>271</sup> Lehbruch (1987c), S. 130f. (Abb.)

<sup>272</sup> So lautet die Beschriftung der Bauaufnahmen Döllgasts. Die Aquarellskizzen zeigen jedoch allgemeine, arabeske Motive und keine speziell pompejanischen Vorbilder.

<sup>273</sup> Linnenkamp (1992), S. 160 u. Abb. 18; auf der Fotografie des Raumes lässt sich das Motiv allerdings nicht erkennen. Die Nachfrage bei der TU Darmstadt ergab, dass sich die Fotografien aus der Sammlung Evers, die Linnenkamp abbildet, nicht mehr am angegebenen Ort befinden.

<sup>274</sup> Linnenkamp (1992), S. 161f.

<sup>275</sup> Dies., S. 172

### 4.3. Neues Schloss, Pappenheim

#### 4.3.1. Baugeschichte

1817 entstanden erste Planungen für den Bau des Neuen Schlosses in Pappenheim, dem Sitz der Grafen von Pappenheim im mittelfränkischen Altmühltal westlich von Eichstätt.<sup>276</sup> Das Alte Schloss war baufällig, und es bestand Bedarf nach einem modernen Wohngebäude, das auch repräsentativen Aufgaben genügen sollte. Der Bauherr, Generalleutnant Carl Theodor Friedrich Graf von Pappenheim (1771-1835), verkehrte häufig in München. Er besaß ein Haus an der Brienner Straße und stand mit Eugène de Beauharnais, seinem Nachbarn in Eichstätt, in Kontakt. Die guten Beziehungen zum Münchner Hof und zu Eugène trugen sicherlich zu Pappenheims Entscheidung bei, mit Klenze und Métivier zwei Architekten zu engagieren, die in königlichem Dienst standen und Vertreter der modernsten Architektur und Innenausstattung in Bayern waren.

Pappenheim ließ ebenfalls durch Métivier ab 1818 sein Münchner Stadthaus umbauen und ausstatten.<sup>277</sup> Klenze, der 1817 mit dem Neubau des Leuchtenberg-Palais und dem Umbau von Schloss Ismaning für Eugène beschäftigt war, erhielt in Pappenheim erstmals die Möglichkeit, einen freistehenden Schlossbau nach eigenen Plänen zu verwirklichen.

Die Pläne für das Gebäude, das an der Nordseite des Pappenheimer Marktplatzes auf einem an die Altmühl grenzenden Grundstück errichtet werden sollte, lagen im Winter 1818/19 vor.<sup>278</sup> Am 8. Mai 1819 wurde der Grundstein gelegt, Ende November 1820 war der Rohbau überdacht und die Ausstattungsarbeiten begannen. 1822 war das Schloss fertiggestellt.<sup>279</sup>

Das Neue Schloss entstand als dreigeschossiger Bau auf u-förmigem Grundriss mit einem sich in großen Bögen öffnenden Mittelrisalit, der als vorspringender, erhöhter Querriegel in den Hauptbau gesetzt wurde. Die Gartenseite des Mittelbaus nimmt eine weiträumige Treppeanlage ein. Als Hinweis auf den militärischen Beruf Pappenheims wurde im Giebfeld der Hauptfassade das gräfliche Wappen inmitten von Trophäen angebracht.

---

<sup>276</sup> Siehe: Mader u. Gröber (1932), S. 379ff.; Hildebrand (2000), S. 313ff.

<sup>277</sup> Métivier (WV), [11]; 'Décoration et changemens dans la villa du general comte C. de Pappenhain (sic!) Königs St(rasse) (plus tard brienner strasse) etc. 1818'

<sup>278</sup> SGSM, Inv. Nr. 26993-26998, 27201

<sup>279</sup> Hildebrand (2000), S. 315

### 4.3.2. Jean Baptiste Métivier

Métivier (1781-1857) wurde in Rennes geboren und erhielt seine Ausbildung zum Architekten in Paris.<sup>280</sup> Über seine Lehrer und die Dauer seines Studiums ist nichts bekannt. Jedoch steht fest, dass Métiviers Studienjahre in die Zeit datierten, als Durand, Percier und Fontaine ihre neuen Architekturkonzepte und den Dekorationsstil des Empire entwickelten. Seine Schulung in Frankreich und die Ausbildung im ‘Style Empire’ ist noch Métiviers Spätwerk abzulesen.

1811 übersiedelte Métivier mit seiner Familie nach München. Ausschlaggebend war wohl der Auftrag des Ministers Graf Montgelas, der die Ausstattung einiger Räume seines Stadtpalais an Métivier übertragen hatte.<sup>281</sup> Métivier konnte sich als Vertreter des Empire in München etablieren. 1816 erhielt er eine Stelle als Bauinspektor, 1818 folgte der Aufstieg zum Hofbaudekorateur. 1836 wurde Métivier Hofarchitekt der Herzöge von Leuchtenberg. Métiviers Arbeiten umfassten Umbauten und Ausstattungsarbeiten in den Palästen der Aristokratie Bayerns, Möbelentwürfe, Festilluminationen, seltener Bauaufträge. Nach Klenzes Ankunft in München im Jahr 1816 entwickelte sich ein enges Arbeitsverhältnis zwischen den beiden Architekten. Zu den Bauten Klenzes, in denen Métivier die Innenraumdekoration schuf, zählten neben dem Palais Leuchtenberg und Schloss Ismaning auch das Neue Schloss in Pappenheim.

### 4.3.3. Das Speisezimmer

Métivier hinterließ ein umfangreiches Werkverzeichnis, das sein Schaffen - in äußerst knappen Angaben - seit seiner Ankunft in München dokumentiert. Hier findet sich der Eintrag „Décoration intérieure du château Neuf du C(om)te de Pappenheim à Pappenheim 1820/21“<sup>282</sup>. Die Entwürfe zu den Innenraumdekorationen stammten zum Teil auch von

---

<sup>280</sup> Rau (1997), S. 22ff.

<sup>281</sup> Unmittelbar nach seiner Ankunft in München schuf Métivier im Palais Montgelas (1811/12) am Promenadeplatz, das der Minister durch d’Herigoyen umbauen ließ, eine Reihe von Räumen im zweiten Obergeschoss. Sie erhielten eine elegante Empire-Ausstattung in Gold und Weiß. Im großen Festsaal wurden hohe, schmale Spiegel zwischen korinthische Pilaster gesetzt, alternierend zu den Fenstern, Türen und einem offenen Kamin an der Eingangsseite. Die ornamentale Dekoration des Raumes wurde auf wenige, stilisierte Motive beschränkt. Der vergoldete Fries unterhalb der Decke trägt Löwen, die aus Spiralkranken wachsen und Medaillons mit antiken Gefäßen einschließen. Vergoldete Beschläge in Form von Viktorien und schräg gestellten Kreuzen wurden in den Türfüllungen angebracht. Der sogenannte ‘Königssaal’ wurde als repräsentativer Veranstaltungssaal 1972 in den Neubau des Hotels ‘Bayerischer Hof’ integriert. Angesichts des ausgezeichneten Zustands der Räume bedürfte die Unterscheidung der originalen Teile zu späteren Ergänzungen einer genauen Untersuchung (siehe: Bayerischer Hof [1991], S. 57, Abb. 67; Rau [1997], S. 35ff.).

<sup>282</sup> Métivier (WV), [17]

Klenze.<sup>283</sup> Die Zuschreibung des Speisezimmers<sup>284</sup> an Métivier sichert eine Lithographie mit dem Titel ‘Seite eines Speissaals’ in Métiviers Stichwerk *Architectonische Verzierungen*<sup>285</sup>, die das Wandsystem des Raumes, bis auf einige Abweichungen in den Mittelfiguren, getreu wiedergibt. (Abb. 63 u. 64)

Als Maler des Raumes gilt Anton Schönherr aus München. Die Stukkaturarbeiten im gesamten Schloss übernahm Pierre Viotti, ebenfalls aus München.<sup>286</sup> Bis auf die in den 1930er Jahren nach einem Wasserschaden vorgenommenen Restaurierungen in der Nordwestecke ist der Raum im Originalzustand erhalten.<sup>287</sup>

Im zweiten Obergeschoss entstand das Piano nobile des Schlosses. Hier wurde das Speisezimmer im westlichen Teil des Hauptbaus am Übergang zum Seitenflügel untergebracht. Der Raum öffnet sich mit zwei Fenstern zur der im Norden gelegenen Gartenseite und wird durch vier Türen erschlossen: Zwei Türen befinden sich an den Schmalseiten. Eine breitere Tür in der Mitte der Rückwand des Raums führt in den zentralen Korridor, der den Hauptbau der Länge nach durchläuft. Eine vierte Tür, die durch ihre Verspiegelung optisch die Reihung der Fenster fortsetzt, bildet den Übergang zum westlichen Seitenflügel.

Das Vorbild der planen, antiken Wand wurde im Speisezimmer konsequent übernommen. Auch die Decke des Raumes ist vollständig flach. Die einzige plastische Gliederung bildet das Gesims. Selbst hier wurden Blattwelle und Eierstab, die drei horizontale Rillen umschließen, nicht erhaben stukkiert, sondern erscheinen als Trompe-l’oeil in Grisaille aufgemalt.

Die Dekoration und Gliederung der Wandflächen geschieht allein durch die Malerei. Die wohl in Seccotechnik aufgetragenen Farben gingen eine gute Verbindung mit dem Untergrund ein und sind kaum verblasst. Die zartfarbige, blaugrüne Wand, die über einer schmalen, marmorierten Fußbodenleiste aufsteigt, trägt arabeske Motive und figürliche Darstellungen in hellen, weiß abgemischten Grün-, Blau- und Rottönen. Die Wand wird durch eine Abfolge von Kandelabern rhythmisiert, die oberhalb der Türen durch ein lockeres Gefüge von horizontalen Stäben und Girlanden miteinander verbunden sind. Der Rhythmus folgt der durch Fenster und Türen vorgegebenen Aufteilung der Wand. Auf diese Weise werden sechs Wandabschnitte gebildet, in deren Mitte Figuren gemalt wurden.

---

<sup>283</sup> Hildebrand (2000), S. 315

<sup>284</sup> Die in der Literatur seit Werner ([1969], S. 69ff.) gewählte Bezeichnung des Raumes als Musikzimmer ist nicht haltbar.

<sup>285</sup> Métivier (1822), Bd. 2, Tf. 7

<sup>286</sup> Mader u. Gröber (1932), S. 379f., Anm. 1

<sup>287</sup> Freundlicher Hinweis von Graf Albrecht von und zu Egloffstein.

Die Schmalseiten tragen Allegorien der vier Elemente - ein Thema, das im Pariser Hôtel Beauharnais vorgebildet war. An der Ostwand wurde links der Tür eine männliche Allegorie der 'Luft' mit dem Adler zu Füßen und einem Kantharos in der Linken dargestellt. Rechts befindet sich eine weibliche Allegorie der 'Erde' mit Getreidekranz und Sichel. An der westlichen Schmalseite wurde links ein männlich personifiziertes 'Feuer' mit Fackel und Maske, rechts eine weibliche Darstellung des 'Wassers'<sup>288</sup> mit hochehobenem Krug wiedergegeben. In den breiteren Abschnitten an der Rückwand des Raumes befinden sich Paare: Links erscheint Bacchus mit dem Kantharos, Weintrauben und einer Mänade als Begleiterin. Rechts wurde einer weiblichen Gestalt mit Blütenkranz eine männliche Figur mit satyrhaftem Profil, Füllhorn und Früchten zur Seite gestellt.

Die Pappenheimer Figuren besitzen durch ihre Haltung, die antike Kostümierung, die zartmodellierten Gesichter im antiken Typus, das Standmotiv auf den ornamentierten Stäben und das Unverbundensein mit der Fläche, vor der sie schweben, große Ähnlichkeit zu pompejanischen Darstellungen. Ein direktes Vorbild kann ihnen jedoch nicht zugeordnet werden.

Die Attribute der Allegorien und dionysischen Paare, die den Saal als Ort festlicher Tafelrunden auszeichnen, tauchen im gesamten Raum als übergreifendes Thema auf: Satyr- und Mänadenmasken mit portraithaften Zügen sind in die seitlichen, arabesken Felder der hellen, graugrundigen Decke mit dem konzentrischen Strahlenornament eingeschrieben. Antikisierende Trinkgefäße, von chinesischem Mäandern umrahmt, wurden auf die Füllungen der Türen gemalt. Auch die Rhomben, die anstelle eines Sockels frei vor der Wandfläche schweben, tragen Trinkgefäße 'all'antica'. Die untersichtige Perspektive der Kantharoi verrät den Einfluss des pompejanischen Vorbilds.

Bei den konischen Fruchtkörben, die an Spiralranken befestigt und in die Girlanden und Stäbe der oberen Wand eingehängt wurden, handelt es sich hingegen um freie Erfindungen Méti- viers. Die stilisierten Lorbeerkränze, die durch Bändern an den Körben befestigt sind, stammen aus dem Repertoire des Empire. Die kleinen Vögel, die sich oberhalb der Fruchtkörbe auf den zierlichen Girlanden niedergelassen haben, erinnern an das belebende Motiv in Raffaels Loggien. Ebenso ähneln die phantastischen, buntfarbigen Mischwesen aus Greif, Fisch und Pfau in den Ecken der Decke den Chimären der Renaissance. Besonders deutlich wird der Einfluss der Renaissance-Grotesken in der Gestaltung der Kandelaber. Neben Fenstern und Türen erscheinen schlichte, aufsteigende Reihen stilisierter Blattornamente. In die Ecken des Raumes hingegen wurden breite, aus geflügelten Mischwesen, Spiralranken und Medaillons

---

<sup>288</sup> Das originale Gemälde des 'Wassers' wurde nach dem Wasserschaden wohl in den 1930er Jahren überformt.

mit pompejanischen Tänzerinnen zusammengesetzte Kandelaber gemalt. Sie steigen oberhalb der Kamine an der Rückwand des Raumes auf.<sup>289</sup> Dass die Kamine zur Erstausrüstung des Speisezimmers zählen und in die Gestaltung des Raumes miteinbezogen wurden, zeigt ihr gemaltes Profil mit den durchbrochenen Ornamenten, das in den Ecken der Fensterseite als Trompe-l'oeil erscheint und auch hier den Fußpunkt der Kandelaber bildet.

Métivier schuf in Pappenheim einen ausschließlich durch Malerei gestalteten Raum. Die Wand des Speisezimmers erscheint wie in der Antike als Bildträger, vor dem sich die Motive frei abrollen. Das sich selbst organisierende Wandsystem entstand als dichtes Gefüge formaler und inhaltlicher Entsprechungen. Nur Fenster- und Türöffnungen dienten der Gliederung des Raumes als Vorgabe. Durch den Verzicht auf eine ausgewiesene Sockelzone oder plastische Stukturen erscheint die Lösung, die Métivier in Pappenheim wählte, noch radikaler als der 'Etruscan Dressing Room', den Robert Adam in Osterley Park geschaffen hatte. So verzichtete Métivier sogar bei der Gestaltung der flachen Decke, die mit ihrem konzentrischen, seitlich beschnittenen Muster dem von Adam entwickelten Typus nach römischem Vorbild entsprach, auf Stukturen. Die Trompe-l'oeils lassen Métiviers Verzicht auf Bauornamente geradezu programmatisch erscheinen.

Der Einfluss des Entwurfs 'Vue perspective d'un chambre à coucher' von Percier und Fontaine auf die Gestaltung des Pappenheimer Speisezimmers ist anzunehmen. Jedoch zeichnet sich die Wandgestaltung Métiviers vor allem durch den Verzicht auf eine Felderung und statisch nachvollziehbare Aufbauten aus. In der freien, lockeren Anordnung der schwebenden Motive und der Phantastik der Kandelaber und Mischwesen, deren Vorbilder aus der Renaissance stammen, zeigte sich Métivier in der Tradition des 18. Jahrhunderts und lässt an Adams Raum oder auch an Piranesis Kaminentwurf denken. Das Speisezimmer bildete im Grunde genommen den Gegenentwurf zu dem angestrebten Ideal des Statischen und phantastisch Gemäßigten, das die kunsttheoretische Debatte forderte.

Das Pappenheimer Speisezimmer ist der erste überlieferte, vollständig 'pompejanisch' gestaltete Raum, der in Bayern entstand. 'Pompejanisch' bedeutete hier nicht nur das Vorhandensein der schwebenden Figuren, sondern die Tatsache, dass ein komplettes Wandsystem 'all'antica' geschaffen wurde. Von nun an tauchten die pompejanischen Figuren nicht mehr nur als zitathafte Übernahmen in den Feldern auf, die durch Lünetten, Gewölbesegmente oder Wandreliefs der Empire-Dekorationen vorgegeben waren.

---

<sup>289</sup> Bei den Büsten von Ludwig I. und seiner Gemahlin Therese auf den Kaminen handelt es sich wohl um Geschenke Ludwigs, der häufig Gast in Pappenheim war. Das Königspaar bewohnte nach Auskunft von Graf Egloffstein die sogenannten Königszimmer des Schlosses.

#### 4.4. Der Königsbau der Münchner Residenz

Die Münchner Residenz bot zu Beginn des 19. Jahrhunderts ein uneinheitliches Bild.<sup>290</sup> Sie setzte sich aus heterogenen Baukörpern zusammen, die seit dem Mittelalter in verschiedenen Bauphasen entstanden waren. Sie besaß nur an der Westseite eine repräsentative Schaufassade. Nachdem frühere Entwürfe zur Schließung der Baulücken nicht zur Ausführung gekommen waren, verwirklichte Ludwig die Neugestaltung der Residenz. Schon zu seiner Kronprinzenzeit hatte er das Vorhaben gefasst, durch Klenze einheitliche Trakte nach Norden und Süden errichten zu lassen.

Der Bauplatz des Südtraktes der Residenz, der den programmatischen Namen Königsbau erhielt, war durch den Verlauf der Residenzstraße im Westen und den Standort des Hof- und Nationaltheaters an der Ostseite des Max-Joseph-Platzes vorgegeben. Ab 1823 entstanden immer wieder abgewandelte Pläne für den Neubau und seine Ausstattung, die Ludwig und Klenze u.a. während einer gemeinsamen Italienreise im Winter 1823/24 entwickelten. Ein Jahr nach der Erhebung Ludwigs zum bayerischen König fand am Jahrestag der Schlacht bei Waterloo, dem 18. Juni 1826, die Grundsteinlegung des Königsbaus statt, der in stilistischer Anlehnung zum florentinischen Palazzo Pitti als langgestreckter, blockhafter Baukörper mit diamantierter Rustikaquaderung entstand. Erst im Oktober 1835 bezogen Ludwig und seine Gemahlin Therese das neue Gebäude.<sup>291</sup> Ein Großteil der Räume des Königsbaus - während der Abwesenheit der königlichen Familie sogar die Privatgemächer - konnte von der Öffentlichkeit besichtigt werden.

Vor dem Hintergrund der politischen Legitimation durch historische Bezüge zeigt sich, dass durch die Gestaltung des Königsbaus nach Florentiner Vorbild mehr als die Translozierung eines 'schönen' Palastes nach München geschehen war: Mit dem Bauwerk konnte sich Ludwig als geistiger Nachfahre der Medici inszenieren, als königlicher Kunstmäzen, unter dem die Wiedergeburt der Künste in Bayern stattfinden sollte.

Indem er die Räume des Königsbaus dem Publikum zugänglich machte, konnte Ludwig die von ihm geförderten Künste im Sinne eines nationalen, literarisch-geschichtlichen Bildprogramms präsentieren und auf diese Weise volkserzieherisch wirken. Dass der neue Stil des

---

<sup>290</sup> Siehe u.a.: Wasem (1981); Hojer (1992); Buttler (1999), S. 200ff.; Hildebrand (2000), S. 369ff.

<sup>291</sup> Von den schweren Schäden, die die Residenz während des Zweiten Weltkriegs erlitt, blieben die Nibelungensäle verschont. Die Appartements von König und Königin wurden weitgehend zerstört. Ab 1958 bis in die späten 70er Jahre erfolgte die Wiederherstellung der Räume im ersten Obergeschoss in Form vereinfachender Rekonstruktion und Ergänzung. Auf die Rekonstruktion der Ausstattung der Festgemächer im zweiten Obergeschoss wurde verzichtet; nach: Hildebrand (2000), S. 376

Königsbaus in seiner Verbindung aus deutscher Dichtung und griechischer Epik, italienischer Renaissancearchitektur und antik-arabesker Ornamentik aus der Sicht Ludwigs den bayerisch-hellenistischen Nationalcharakter ausdrücken sollte, ist vor dem Hintergrund der Krönung seines Sohnes Otto in Athen im Jahr 1832 anzunehmen. Die Verbindung von Bayern und Griechenland existierte nicht nur ideenhaft. Der Rückgriff auf die Ornamente der Antike war bei der Schaffung eines Nationalstils obligatorisch. Das Empire bot hier das unmittelbare Vorbild.

#### 4.4.1. Ausstattung und Bildprogramm

Die Ausmalung des Königsbaus folgte einem umfassenden Bildprogramm, mit dessen Ausführung 1831 begonnen wurde: Wände und Gewölbe des Erdgeschosses wurden mit einer monumentalen Darstellung des Nibelungenliedes durch den Nazarener Julius Schnorr von Carolsfeld freskiert. In den zur Platzseite gewandten Haupträumen des ersten Obergeschosses wurden die Appartements des Königs mit Darstellungen aus der griechischen Mythologie und die Appartements der Königin mit Szenen deutscher Dichtung ausgemalt. Die gegenläufige, in einer Enfilade angeordnete Raumfolge der Appartements stieß in der Mitte des Königsbaus mit den privaten Räumen von König und Königin zusammen. Im zweiten Obergeschoss, das die mittleren elf Achsen des Gebäudes einnahm, wurden die sogenannten 'Festgemächer' untergebracht.

Bereits 1823 hatte Ludwig Klenze erste Anweisungen für die Gestaltung der Räume gegeben, die er sich als „Gemache Alt-Italienischer Art“<sup>292</sup> vorstellte. Ludwig forderte Marmorfußböden, auf Holz sollte mit Ausnahme der Türen verzichtet werden. Unerwünscht waren Bronzebeschläge, offene Kamine, Spiegel, Stofftapeten, Fenster-, Bettvorhänge und jegliche Art von Draperien.<sup>293</sup> Mit seinen Auflagen hatte sich Ludwig gegen sämtliche Accessoires französischer Hofhaltung gewandt. Ebenso hatte er die ursprünglich geplante Höhe der Räume nach oben korrigiert, da sie „schön für Französisches“<sup>294</sup> sei, aber nicht für die Gemächer 'all'italiana', die er errichten wollte.

Mit Ausnahme des Parketts, das in den Appartements anstelle von Marmor verlegt wurde, kam Klenze Ludwigs Wünschen nach. Doch auch hier bestimmte Ludwig, dass die Holzbö-

<sup>292</sup> Ludwig an Klenze vom 26.4.1823; zit. n. Hildebrand (2000), S. 370

<sup>293</sup> Klenze-Edition (2000), Klenzeana I/1, fol. 179v-180r; die Liste mit den Anweisungen Ludwigs hatte Klenze während der gemeinsamen Italienreise 1823/24 niedergeschrieben.

<sup>294</sup> Ludwig an Klenze vom 26.4.1823; zit. n. Hildebrand (2000), S. 370

den „möglichst täuschend die Steinfußböden nachahmend“ sein sollten und forderte Klenze auf, sich „an den Style der Mosaikfußböden zu halten, welche wir in Pompeja bewundern“<sup>295</sup>.

Ursprünglich war vorgesehen, dass Peter Cornelius (1783-1867) im Königsbau Fresken mit Szenen aus dem Nibelungenlied malen sollte. Julius Schnorr von Carolsfeld (1794-1872) erhielt die Aufgabe, einen Odyssee-Zyklus zu schaffen. Dieser Plan wurde jedoch fallengelassen. Stattdessen ging der Auftrag für die Nibelungenfresken an Schnorr, und von Cornelius war nicht mehr die Rede.<sup>296</sup>

In einem Brief, den Cornelius im September 1829 an Ludwig schickte, machte er einen neuen Vorschlag:

„Mein unmaßgeblicher Rath in dieser Sache gienge dahin, in denjenigen Sälen der Residenz, welche mit Arabesken verziert werden sollen, dieselben Arabesken mit kleinen Bildern nach Art der Malereyen der Villa Lanti und Madama in Rom zu unterbrechen, in diesen aber Darstellungen aus Göthe's und Schiller's schönen Romanzen und Balladen, eine herrliche Welt für Phantasie und Schönheit! So würde die Eintönigkeit gedankenloser Verzierungen vermieden und Euere Königliche Majestät hätten den Coriphäen der neuen deutschen Poesie mit der alten zugleich ein schönes Denkmal gesetzt.“<sup>297</sup>

Auf diese Weise beabsichtigte Cornelius, wie er in einem weiteren Schreiben im November 1829 bekräftigte, den „antiken Charakter der Arabeske mit dem in den Gedichten herrschenden modernen Geiste zu vereinigen“<sup>298</sup>.

Aus einem Brief Klenzes an Ludwig nur wenige Tage später geht hervor, dass sich Klenze der Idee Cornelius' bemächtigt und zu einem Raumprogramm im Sinne seiner eigenen Kunstanschauung - der Schaffung eines deutschen Hellenismus, der Ludwigs politischen Ambitionen in hohem Maße entgegenkam - umformuliert hatte:

„Schon längst hatte ich die Idee, in der Dekoration des Königsbaues eine allgemeine und durchgeführte Beziehung auf den Dichter König, welcher diese Räume bewohnen soll, zu legen [...] Daß keines der Zimmer ohne irgend etwas der höheren Kunst, sei es Plastik oder Malerei, bleiben sein könne, ist wohl an und für sich unleugbar, und war auch vom ersten Anfang an mein Gedanke. Jedes Volk hat aber, wenn es ein solches ist, seine Dichtkunst oder Dichter; aber aller Bestrebungen führen vorwärts oder rückwärts auf den Gipfel hellenischer Vollkommenheit [...] Daraus entsprang in mir der Gedanke, der ganzen Zimmerreihe des ersten Stocks, auf verschiedene Art rücksichtlich der Technik ausgeführt, jedoch stets im Arabeskenstyle, eine Dekoration zu geben, welche an den Hauptdichtern Griechenlands und Deutschlands sich festhält, indem jedes Zimmer in seinen wirklich artistischen Darstellungen Szenen aus den Gedichten dieser großen Geister enthält.“<sup>299</sup>

Der Vorschlag Klenzes wurde verwirklicht. Der Anteil von Cornelius bestand schließlich darin, dass eine Reihe seiner Schüler an der Akademie bei der Ausmalung des Königsbaus beschäftigt wurden.

<sup>295</sup> zit. n. Hojer (1992), S. 16

<sup>296</sup> Büttner (2000), S. 151f.

<sup>297</sup> Cornelius an Ludwig vom 28.9.1829; zit. n. ders., S. 151

<sup>298</sup> Cornelius an Ludwig vom 6.11.1829; zit. n. ders., S. 151

<sup>299</sup> Klenze an Ludwig vom 13.11.1829; zit. n. Wasem (1981), S. 22

Jedem Saal wurde ein Dichter zugeordnet, der historische Verlauf der Entstehungszeit ihrer Werke entsprach der Abfolge der Räume. Unterschieden wurde zwischen Darstellungen griechischer Dichtkunst im Appartement des Königs und Szenen deutscher Dichtung in den Räumen der Königin. Die Auswahl der darzustellenden Szenen war den Künstlern, die die Bildfelder schufen, überlassen. Die Arbeitsteilung sah vor, dass Bildfelder und Dekoration von unterschiedlichen Malern ausgeführt wurden. Teilweise lagen auch Entwurf und Ausführung der Gemälde in mehreren Händen. Unter anderem wurden Schnorr von Carolsfeld, der Bildhauer Ludwig Michael Schwanthaler (1802-48) und junge Künstler wie Moritz von Schwind (1804-71), Wilhelm von Kaulbach (1805-74), Eugen Napoleon Neureuther (1806-82), Johann Georg Hiltensperger (1806-90), Philipp Foltz (1805-77) und Ernst Förster<sup>300</sup> (1800-85) beschäftigt. Klenze trat als oberster Bauleiter, als Mittelsmann zum König in Erscheinung, und er lieferte die Entwürfe zu den Arabesken, die die Gemälde rahmen sollten.

#### 4.4.2. Klenze, Pompeji und Theorien zur antiken Malerei

Von April bis Juni 1830 reiste Klenze im Auftrag Ludwigs nach Italien, um in Pompeji für die Dekoration des Königsbaus Studien zu betreiben.<sup>301</sup> Das Skizzenbuch Klenzes von dieser Reise ist erhalten.<sup>302</sup> Die Bleistiftzeichnungen der ersten Seiten zeigen pompejanische Wanddekorationen, Scheinarchitekturen und einzelne ornamentale Motive, die Klenze mit Farbangaben beschriftet hatte. Ebenso hatte Klenze in Pompeji Ausschnitte aus Mosaikfußböden und bauplastische Details aufgenommen. Der Großteil des Heftes, dessen Skizzen Klenzes Weg von Pompeji, Molo, Spoleto über Florenz, Fiesole und das Dachsteingebirge nachvollziehen lassen, ist jedoch der Darstellung von Architektur, von Landschaften, Volkstrachten, Land- und Bauernhäusern gewidmet.

Es finden sich zahlreiche architektonische Details, wie Profile von Gesimsen und Konsolen oder eine Decke aus dem Palazzo Pitti. Auch scheint Klenze einer Kanone - „Batteria Moresca monte circello, 3 Juny 1830“<sup>303</sup> -, die er mit ihren technischen Einzelheiten akribisch abbildete, mehr Interesse entgegengebracht zu haben, als den nur flüchtig und beiläufig hingeworfenen, pompejanischen Motiven.

<sup>300</sup> Siehe: Förster (1834); eine Liste der am Königsbau beteiligten Künstler, in: Hojer (1992), S. 167

<sup>301</sup> Hojer (1992), S. 18

<sup>302</sup> Handschriftenabteilung der BSB, Klenzeana II,3

<sup>303</sup> BSB, Klenzeana II,3, Taf. 13

Auch Klenzes Schreiben an Ludwig, das er kurz vor dessen Ankunft in Pompeji verfasste, lässt ein gewisses Desinteresse an den originalen, antiken Malereien erkennen. Als unmittelbares Vorbild für die großen, hohen Säle des Königsbaus kamen die winzigen, antiken Gemäcker für ihn nicht in Frage:

„Bei den außerordentlich verschiedenen Erfordernissen eines großen Königspalastes und so kleiner Zimmerchen und Räume in einem Landstädtchen, ist es wohl nicht möglich, Ew. Majestät dort Sachen zur unmittelbaren Anwendung zu zeigen, aber ich habe und werde noch die reichsten Beobachtungen über Ausführungsart, Farbensysteme, und überhaupt den dekorativen Sinn der Alten gemacht und machen.“<sup>304</sup>

In den auf seiner Griechenlandreise 1834 entstandenen und 1838 veröffentlichten *Aphoristischen Bemerkungen*<sup>305</sup> äußerte sich Klenze später ausführlich zur Malerei der Antike und entwarf ein System, in das er seine Ansichten über Polychromie und Enkaustik integrierte:

Die Lithochromie, die Malerei auf Stein, betrachtete er als die „Ahnfrau aller eigentlichen Malerei jeder Art bei den Griechen“<sup>306</sup>. Ursprünglich, so Klenze, hätten die Menschen begonnen, „plastische Reliefs zu kolorieren“<sup>307</sup>, ein Verfahren, das man auf den monochromen, reliefartig angeordneten Bildfeldern griechischer Vasen noch erkennen könne. Dem Entwicklungsverlauf der monochromatischen hin zur polychromen Malweise, die anfänglich auch noch dem Reliefhaften verbunden war, stellte Klenze parallel den Fortschritt der Maltechniken zur Seite: Von der Malerei ‘al fresco’ sei man über Verfahren wie Kalk- und Temperamalerei zur Enkaustik gekommen. Die Malerei mit Wachsfarben betrachtete Klenze als Non-plusultra, denn die enkaustischen Gemälde hätten dieselben Qualitäten wie die Ölmalerei besessen - Leuchtkraft und Transparenz der Farben sowie die Möglichkeit des feinsten Farbauftrags. Nur mittels dieser Techniken seien die Künstler in der Lage, „den Ausdruck verwickelter Seelenzustände auf der Oberfläche des Körpers, Nachahmung natürlichen Farbenreizes und natürlicher Schatten- und Lichteffekte“<sup>308</sup> überzeugend darzustellen. Im Unterschied zur Ölmalerei würden enkaustische Gemälde nicht nachdunkeln, sie seien witterungsbeständig und in dem Zustand, in sie geschaffen wurden, nahezu unbegrenzt haltbar.

Natürlich war Klenzes Bevorzugung der Enkaustik und ihre Gegenüberstellung zur ‘primitiven’ Freskomalerei auch als bewusster Seitenhieb gegen seine Nazarenische Konkurrenz gedacht, die in der Tradition der Renaissance die monumentale Freskomalerei gerade wiederbelebte.

---

<sup>304</sup> Klenze an Ludwig vom 26. April 1830; zit. n.: Wasem (1981), S. 26

<sup>305</sup> Klenze (1838)

<sup>306</sup> Ders., S. 560

<sup>307</sup> Ders., S. 561

<sup>308</sup> Ders., S. 624

Vor dem Hintergrund der ‘Münchener Kunstkämpfe’ erklärt sich der geradezu zersetzende Charakter, den Klenze der Freskomalerei bescheinigte:

„Wer aber diese Technik zum Mittelpunkte einer Malerschule oder Kunstepoche machen wollte, würde die eigentliche Malerei bald ganz zerstören.“<sup>309</sup>

Über die dekorative Malerei der Antike schreibt Klenze:

„Schon die Künstler des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts gestanden ihr denselben (Wert) zu, und diese phantastische Malerei bleibt auch für uns ein Gegenstand der Nachahmung, im richtigen Sinn des Griechenthums aufgefasst.“<sup>310</sup>

Klenze stellt sich gegen die verbreitete, auf Vitruv fußende Meinung, die phantastischen Dekorationen der Antike seien erst in römischer Zeit entstanden. Für ihn „ist es keinem Zweifel unterworfen, dass in der dekorativen Malerei der Griechen lebendige Figuren und Geschöpfe eine Hauptrolle spielten“<sup>311</sup>:

„Die Thier-Aggregate der Griechen waren stets so geistreich und natürlich, so organisch zusammengedacht und gesetzt, dass man sich fast verwundern möchte, wie es in der wirklichen Natur keine Sphinx, Greiffe, Kentauren und Tritonen geben mag.“<sup>312</sup>

Antike Verzierungen gefielen Klenze, wenn sie „schön geformt“ waren, „in glücklichem Verhältnis zueinander“ standen, und sie mussten eine „gewisse statische Harmonie der Formen“ besitzen. Dann konnte er auch die seit Vitruv vielgeschmähten Stängelsäulchen gutheißen, die „zarten Säulenschäfte, Blumen- und Rohrstengel, welche, von schönen Windepflanzen umrankt [...] die reich geschmückten, gradlinigten Giebel stützten.“<sup>313</sup>

Plumpe, grobschlächtige Formen wie sie nach Raffael bis hin zu den „Muschel- und Borkenarabesken“<sup>314</sup> Ludwigs XV. entstanden waren, lehnte er hingegen ab. Sogar die vielgepriesenen Grottesken Raffaels entsprachen Klenzes Vorstellung nicht ganz:

„So bewunderungswürdig auch seine Dekorationen der Loggia des Vatikans, der Farnesina u.s.w. sind, so kommen doch schon viele Theile darin vor, welche entweder noch aus der Barbarei des Mittelalters herüberspielen, oder den späteren Zeiten der Kunst angehören.“<sup>315</sup>

Pompeji und Herculaneum schließlich betrachtete Klenze als „nur kleine Städtchen, worin nur von mittelmäßigen Malern eine leichte und wohlfeile Kunst geübt werden konnte.“<sup>316</sup> Jedoch vermochten die pompejanischen Motive, als Abglanz und späte Blüte einer hohen Kunst, einen Eindruck von der Großartigkeit verlorener griechischer Dekorationen, wie sie in Athen zu den besten Zeiten ausgeführt worden waren, vermitteln.

---

<sup>309</sup> Klenze (1838), S. 624

<sup>310</sup> Ders., S. 575

<sup>311</sup> Ders., S. 572

<sup>312</sup> Ders., S. 583

<sup>313</sup> Ders., S. 585

<sup>314</sup> Ders., S. 586

<sup>315</sup> Ders., S. 583

<sup>316</sup> Ders., S. 586

In der Praxis stellte sich heraus, dass Klenze Pompeji als eine Art gebautes ‘Musterbuch’ betrachtete, aus dessen Repertoire er schöpfen konnte - um es anschließend einer Verbesserung zu unterziehen.

#### 4.4.3. Enkaustik und Polychromie

Die hohe Blüte antiker, griechischer Kunst und die enkaustische Technik, dieses Idealbild antiker Malerei, wollte Klenze in seinen eigenen Dekorationen wiederauferstehen lassen.<sup>317</sup>

Die Ausstattung des Königsbaus bot ihm die Möglichkeit zur Realisierung seiner Ideen. Entstehen sollte eine „Decoration im Sinne höherer Kunst“, die zugleich den „Charakter eines heiteren Wohnhauses besitzen sollte“<sup>318</sup>. Nach seiner Rückkehr aus Italien im Juni 1830 ging Klenze an die Ausarbeitung der Entwürfe.<sup>319</sup> In der Mitte des Jahres 1831 war der Königsbau so weit fertiggestellt, dass mit der Ausmalung der Räume im Obergeschoss begonnen werden konnte.<sup>320</sup>

Auf der Suche nach einem brauchbaren, enkaustischen Verfahren schickte Ludwig, den Klenze von seiner Idee begeistert hatte, im Winter 1830/31 die Maler Hiltensperger, Max Joseph Streidel (um 1807-37) und Hermann Anschütz (1802-80) nach Italien. Die Künstler sollten sich mit den Dekorationen aus Antike und Renaissance vertraut machen und vor Ort antike Maltechniken studieren. In Neapel trafen sie den Maler Kaufmann, der begonnen hatte, Experimente mit Wachsfarben durchzuführen. Nachdem Hiltensperger die Technik beurteilt und für gut befunden hatte, reiste Kaufmann im Herbst 1831 nach München, um dort seine For-

---

<sup>317</sup> Außer Klenze beschäftigten sich zahlreiche Künstler wie Schnorr von Carolsfeld, Dillis oder Rottmann mit dem Problem der enkaustischen Malerei. Das Problem hatte seit der Entdeckung Pompejis immer wieder zu Experimenten geführt, mit denen man den glatten Schimmer und die tief leuchtenden Farben der antiken Malerei nachzuahmen versuchte. Bereits in der Mitte des 18. Jahrhunderts hatte Caylus seine Versuche, die er in Anlehnung an die Texte von Plinius und Vitruv durchgeführt hatte, publiziert. In Italien entstand die Technik des Stucco lustro, bei dem die bemalte Wand nachträglich mit erhitztem Wachs eingelassen wurde. Diese Vorgehensweise setzte tatsächlich das in den antiken Quellen beschriebene Verfahren um. Im Klima nördlich der Alpen hatte man jedoch bereits mit der Anwendung der Stucco lustro-Technik im Leuchtenberg-Palais schlechte Erfahrungen gemacht, und die Wände erwiesen sich bereits wenige Jahre nach ihrer Vollendung als restaurierungsbedürftig.

<sup>318</sup> Klenze (1842), Einleitung, o.S.

<sup>319</sup> Hojer (1992), S. 19f.; Durchzeichnungen auf Transparentpapier nach Originalen Klenzes, die nur die arabesken Rahmungen unter Weglassung der figürlichen Szenen zeigen befinden sich in der Bayerischen Schlösserverwaltung. Die Pläne der Sammlung Lang (MStm) stellen Reinzeichnungen aus Klenzes Baubüro dar und besitzen teils schemenhafte Skizzen der Bildfelder. Die Entwürfe zeigen frühere Planungsphasen und unterscheiden sich von den Dekorationen, die Klenze - ebenfalls mit geringfügigen Abweichungen - im Sonderdruck der Allgemeinen Bauzeitung veröffentlichte (Klenze [1842]). Die Gemälde der Bildfelder wurden von den Künstlern selbst entworfen. Neben Vorkriegsfotografien und Blättern im Wittelsbacher-Album können Aquarelle von John Gregory Crace (um 1843) einen Eindruck vom ursprünglichen Aussehen der Räume vermitteln. Die Blätter (RIBA Kat.) wurden von Hojer (1992) veröffentlicht.

<sup>320</sup> Ders., S. 18

schungen fortzusetzen, jedoch ohne ein befriedigendes Ergebnis zu erzielen.<sup>321</sup> Auch der Maler und Chemiker Franz Xaver Fernbach (1793-1851), der als nächster von Klenze mit enkaustischen Versuchen beauftragt wurde, war bald entlassen. Fernbachs Experimente waren anfänglich jedoch so erfolgreich gewesen, dass er durch die Vermittlung von Georg Dillis den Auftrag zur enkaustischen Restaurierung der Wandmalereien in der Kaiserpfalz zu Forchheim erhalten hatte.<sup>322</sup> Fernbach, der seine Untersuchungen zur Enkaustik später veröffentlichte<sup>323</sup>, beklagte sich über die ungerechtfertigte, plötzliche Entlassung. Er und später auch Rudolf Wiegmann fühlten sich von Klenze hintergangen und behaupteten, er hätte ihre Forschungsergebnisse als die eigenen ausgegeben.<sup>324</sup>

Tatsächlich ist nicht eindeutig geklärt, welches Verfahren im Königsbau zur Anwendung gekommen war. In der Untersuchung der Malereien, die das Doerner-Institut 1964 anhand von Fragmenten durchführte, ließ sich keine Spur von Wachs nachweisen. Scheinbar hatten die Künstler in einer Mischtechnik aus Harz- und Temperamalerei gearbeitet. Vielleicht hatte sich auch das Wachs im Laufe der Zeit verflüchtigt.<sup>325</sup>

Mit diesem Problem hatte sich bereits Klenze in den *Aphoristischen Bemerkungen* befasst. Dort antwortete er auf die Untersuchungen Wiegmanns, der mittels chemischer Analysen keine Wachsspuren auf den antiken Wänden gefunden hatte und daher behauptete, die Wände Pompejis seien in Freskotechnik ausgeführt worden. Klenze war jedoch felsenfest von seiner Enkaustik-Theorie überzeugt. Für ihn war das Wachs über die Jahre hinweg „verwittert“<sup>326</sup>.

Im einleitenden Text der *Decoration der inneren Räume des Königsbaues* gibt Klenze eine ausführliche Beschreibung des von ihm, in Anlehnung an die ‘Montabert’sche Methode’, entwickelten Verfahrens.<sup>327</sup> Er räumt ein, keine enkaustische Technik im klassischen Sinne angewendet zu haben. Dies würde bedeuten, dass die zu behandelnde Fläche vor und nach der Bemalung mit Wachs getränkt und anschließend eingebrannt wurde. Versuche dieser Art aber

---

<sup>321</sup> Wasem (1981), S. 236ff.

<sup>322</sup> Kehrer (1912), S. 53ff.

<sup>323</sup> Fernbach (1845)

<sup>324</sup> Buttlar (1999), S. 317

<sup>325</sup> Wasem (1981), S. 238; Untersuchungsbericht des Doerner-Instituts, November 1964, SV Nr. 17386/64-III

<sup>326</sup> Klenze (1842), Einleitung, o.S.; Klenze zufolge hatten die Künstler in Pompeji eine Mischtechnik angewandt, bei der der Grund ‘al fresco’, die nachträglich aufgemalten Motive in Tempera, Kalkfarben oder Wachs ausgeführt worden waren. Daraus erklärte Klenze den schwebenden Charakter der Figuren. Abschließend hatten die antiken Künstler die Wände mit Wachs imprägniert.

<sup>327</sup> Klenze (1842), Einleitung, o.S.; man verwendete „als Gluten der Farben eine Mischung von reinem Wachs, Elemiharz oder Kopal in gereinigtem Lavendel- oder Terpentinöl bei der gelinden Wärme des Sandbades aufgelöst“. Dazu gab man bei Bedarf Harz, um Härte zu erzeugen. Im Werkverzeichnis Métiviers, der an der Entwicklung des Verfahrens beteiligt war, wird die im Königsbau verwendete Methode schlicht als Stucco lustro bezeichnet: ‘Stucco Lustro au Königsbau et à la Pinakothèque 1835’ (WV, [53]); zuvor heißt es: ‘preparation des couleurs encaustis ques pour les peintures du Königs bau 1832’ (WV, [45]).

waren misslungen. Im Königsbau war stattdessen Wachs in die letzte Schicht des Kalkmörtels gegeben worden, darauf kamen Wachsfarben und abschließend wurde noch Wachs in die Fläche einpoliert. Genau genommen handele sich hier um Wachsmalerei und nicht um Enkaustik, da auf den Prozess des Einbrennens verzichtet wurde. Bei der Gestaltung der Gewölbe habe man auf die Freskotechnik zurückgegriffen, da hier der Glanz der Wachsmalerei optisch störende Effekte bilden würde.

Als Beweis für die Schönheit der leuchtenden, kräftigen und zugleich transparent erscheinenden Farben und die Witterungsbeständigkeit der enkaustischen Malerei führte Klenze neben den Räumen im Königsbau den Landschaftszyklus Carl Rottmanns für die Hofgartenarkaden an, an dessen Entstehung er Teil hatte.

Tatsächlich jedoch waren die enkaustischen Experimente Klenzes keineswegs von Erfolg gekrönt. Die Landschaftsbilder Rottmanns, die auf Zementgussplatten gemalt waren und nie ins Freie an ihren vorgesehenen Platz kamen, wiesen innerhalb kurzer Zeit Fehlstellen auf. Wenig witterungsbeständig erwies sich auch die Wachsmalerei, die Klenze im Giebelfeld des Nationaltheaters hatte anbringen lassen. Sie wurde später durch ein Mosaik ersetzt.<sup>328</sup>

Der Diskurs um die antike Malerei hatte sich im 19. Jahrhundert auf kunsttechnologische Fragen konzentriert. An die Stelle des ‘Groteskenstreits’ der Renaissance und des ‘Arabeskenstreits’ des 18. Jahrhunderts war die Debatte um die enkaustische Malerei getreten. Die grundsätzliche Infragestellung des Dekorums, der ‘Schicklichkeit’ von Arabesken, war ausdiskutiert. Sowohl romantische Künstler als auch Klassizisten bedienten sich für ihre Dekorationen aus dem Formenrepertoire arabesker Motive.

Die theoretischen Ansätze allerdings klappten auseinander: Cornelius und die Nazarener hatten von Schlegel die Idee des universellen Charakters arabesker Gebilde empfangen, in der sich Unterscheidungen zwischen Bild und Rahmen, zwischen Ornament und höherer Kunst aufgelöst hatten. Die Arabeske als höchste Form der Poesie vermochte, „die unendliche Fülle in der unendlichen Einheit erahnen zu lassen“<sup>329</sup>. Die Loggien Raffaels als „Schulwerk“<sup>330</sup> des Meisters und seiner Werkstatt galten mit ihrer Phantastik und der Vielgestaltigkeit der Arabesken den Romantikern als beispielhaft. Nach ihrem Vorbild wollte Cornelius im Loggiengang der Alten Pinakothek die Geschichte der Kunst in ein arabeskes, poetisches Beziehungsgeflecht einbinden.

---

<sup>328</sup> Buttlar (1999), S. 318

<sup>329</sup> Polheim (1966), S. 23f.

<sup>330</sup> Büttner (2000), S. 150

Der Klassizist Klenze hingegen sah die pompejanischen Malereien als Vorgabe für die angestrebte Wiederbelebung griechischer Dekorationskunst. Er betrachtete Pompeji als verbesserungsfähiges ‘Musterbuch’, das als Abglanz einer einstigen Blüte die Grundlage für seinen idealen, arabesken Stil bildete. Auch wenn Klenze die Arabesken des Königsbaus als Verzierungen im ‘Sinne höherer Kunst’ betrachtete, so blieben sie doch ‘Decoration’, deren Hauptaufgabe in der Rahmung von Historienbildern lag. Klenze betrachtete die Arabesken im Grunde genommen als ‘Verlängerung’ seiner Architektur. Ihm ging es um formale Kriterien. Die assoziationsreichen, sinnstiftenden Bezüge der romantischen Arabeske waren seinen Dekorationen fremd.

Parallel zum Streit um die enkaustische Malerei wurde die Polychromie-Debatte über die farbige Fassung antiker Architektur und Skulptur von Architekten wie Jakob Ignaz Hittorff, Gottfried Semper, Franz Kugler und Klenze geführt.<sup>331</sup> Neben archäologischen Untersuchungen, ästhetischen Argumenten, der theoretischen Frage nach der Unterscheidbarkeit, bzw. Zusammengehörigkeit von Architektur, Plastik und Malerei etc. spielten auch hier technische Überlegungen eine wichtige Rolle. Der Polychromie-Streit bewegte sich an der Schnittstelle zwischen den theoretischen Anforderungen an ein Kunstwerk und der architektonischen Praxis, denn das grundlegende Problem bei der Verwirklichung polychromer Architektur bestand darin, dass ein Farbauftrag, der den Wetterbedingungen des Nordens standhielt, erst noch gefunden werden musste.

So zog Klenze, nachdem die polychromen Fassungen von Werneckdenkmal und Monopteros im Englischen Garten ebenso wie seine enkaustischen Versuche durch die Witterung zerstört worden waren, ein resigniertes Resümee:

„Unserem aufrichtigen Geständnisse einer unbegrenzten Vorliebe für polychrome Architektur, müssen wir noch das lebhafteste Bedauern aussprechen, daß es uns in einer langjährigen architektonischen Praxis nicht immer gelang das Vorurtheil gegen bunte Architektur zu besiegen, besonders aber einen Farbstoff oder vielmehr ein Bindemittel aufzufinden, welches den zerstörenden Einflüssen des nordischen Klimas, und namentlich des Frostes widerstände.“<sup>332</sup>

Semper entwarf in *den Vorläufigen Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten*<sup>333</sup> eine Entwicklungsgeschichte der Künste, in deren Verlauf sich die Polychromie als zweckgebundene Form der Verzierung herauskristallisiert hatte.

<sup>331</sup> Buttlar (1985); Buttlar (1999), S. 320ff.

<sup>332</sup> Klenze-Edition (2000); Erwiederungen, Zusatz 2 (Klenzeana I/12), Archiv: S. 108, Klenze: S. 386

<sup>333</sup> Semper (1834), S. 215ff.

Semper charakterisierte sie als künstlerisch gestaltetes Resultat der Notwendigkeit des schützenden Überzugs von Bauteilen, die ursprünglich nicht aus Stein gefertigt waren:

„Das Holz, das Eisen und alles Metall bedarf der Ueberzüge, um es vor der verzehrenden Kraft der Luft zu schützen. Ganz natürlich, daß dies Bedürfnis auf eine Weise befriedigt wird, die zugleich zur Verschönerung beiträgt. Statt der eintönigen Tünche wählt man gefällig abwechselnde Farben. Die Polychromie wird natürlich, notwendig.“<sup>334</sup>

In Sempers Sichtweise der historischen Verankerung und stufenweisen Entwicklung künstlerisch gestalteter Formen waren die unterschiedlichen Ornamente aus einer ursprünglichen mystisch-kultischen Funktion abgeleitet und erhielten „auf ihrem Gange der schrittmäßigen Ausbildung [...] zu der letzten und vollsten architektonischen Form“<sup>335</sup> ihre unverwechselbare Gestalt mit immanentem, symbolischen Wert. Der Künstler konnte Ornamente „vereinfachen, modifizieren und bereichern, aber ihren Typus durfte er nicht verletzen“<sup>336</sup>. Die Polychromie diente hier der Steigerung des Effekts.

Pompeji erscheint in Sempers Schrift wiederholt als allgemeines Argument der Rechtfertigung einer vielfarbigen Antike - „Pompeji war erstanden und der Gelehrsamkeit hatten sich neue Felder eröffnet“<sup>337</sup>. Neu erscheint Sempers Gedanke, die vielgeschmähten, unstatistischen Stängelsäulchen pompejanischer Dekorationen als Darstellungen verlorener antiker Holz- und Eisenkonstruktionen zu interpretieren:

„Auch bei den Alten bildeten Konstruktionen aus Holz, Eisen und Bronze einen wesentlichen Teil der Baukunst. Auch bei ihnen wurden sie nach ihren eigenen Gesetzen der Statik, unabhängig vom Steine gebildet. Nur wenige Spuren davon erhielten sich. Aber manche Auskunft geben die pompejanischen Wandgemälde, die offenbar nur von dieser leichten Architektur entlehnt sind.“<sup>338</sup>

#### 4.4.4. Die Dekoration der Appartements

Bis auf die architektonisch gestalteten Thronsäle von König und Königin wurden die Appartements im ‘Arabeskenstyl’ ausgemalt. Die unzähligen Bildfelder mit den Illustrationen der griechischen und deutschen Dichter verliehen den karg eingerichteten Appartements mit dem blanken Parkett und den glatten Wänden eher den Charakter von Bildersälen als von bewohnten Räumen. Auch die Räume des zweiten Obergeschosses waren mit Arabesken verziert. Ein übergreifendes Bildprogramm lag ihrer Gestaltung nicht zugrunde. (**Abb. 65**)

---

<sup>334</sup> Semper (1834), S. 219

<sup>335</sup> Ders., S. 242

<sup>336</sup> Ders., S. 242

<sup>337</sup> Ders., S. 234

<sup>338</sup> Ders., S. 220

Das „Alt-Italienische“ Gepräge, das sich Ludwig für die Räume gewünscht hatte, erfolgte u.a. durch die unmittelbare Bezugnahme auf Vorbilder aus der Renaissancearchitektur.<sup>339</sup> Bei den arabischen Dekorationen hingegen handelte es sich um freie Zusammenstellungen. Zwar wurden in ihren Details zitathaft Vorbilder aus der Antike, der Renaissance und dem Empire verarbeitet, jedoch entsprach kein einziger Wandabschnitt einem bekannten Vorbild. Allerdings zeigte sich, dass Klenze, so wie er mittels Renaissance-Architektur einen historischen Verlauf herstellte, auch mit den antiken Wandsystemen verfuhr.

Die wissenschaftliche Unterscheidung der vier pompejanischen Stile erfolgte erst 1882 in der Publikation von August Mau.<sup>340</sup> Jedoch war schon bei Vitruv und Plinius der historische Verlauf der antiken Wandmalerei dargestellt. Auch Klenze selbst formulierte in den *Aphoristischen Bemerkungen* wenige Jahre nach der Fertigstellung des Königsbaus seine eigene Theorie des Entwicklungsverlaufs der antiken Malerei und ihrer Techniken. Auf dieser Grundlage ‘erfand’ Klenze in den ersten drei Räumen des Königs drei historisch aufeinander folgende, antike Stile. Sie veranschaulichten die Grundlagen seines eigenen theoretischen Systems der Malerei und Ornamentik. Mit ihnen illustrierte Klenze seine Interpretation des Vitruv:

„Daher ahmten die Alten, die mit der Wandmalerei begannen, zunächst die Buntheit und das Anbringen von Marmorplatten nach, sodann Gesimse, Silicula und keilförmige Streifen, die untereinander mannigfaltig verteilt waren. Später gingen sie dann dazu über, auch Gebäude und Ausladungen von Säulen und Giebeln nachzuahmen“<sup>341</sup>

Das Erste Vorzimmer des Königs<sup>342</sup>, der erste Raum der Appartements Ludwigs, den man im Osten von der ‘Gelben Treppe’ her betrat, repräsentierte eine Dekoration im frühesten Stil der Wandmalerei. (**Abb. 66 u. 67**) Der Raum erhielt über einem blauvioletten Sockel eine grünliche, schlichte, horizontal verlaufende Quaderung. Der Figurenfries wurde im Stil der rotfigurigen Vasenmalerei ausgeführt, den man im 18. Jahrhundert als ‘etrurisch’ bezeichnet hatte. Im oberen Abschnitt der Wand waren auf einzelne Quader figürliche Darstellungen gesetzt, die schmalen Streifen darunter trugen stilisierte Arabesken.

<sup>339</sup> Hojer (1992), S. 21; Das Ankleidezimmer des Königs lehnte sich an Vasaris Studiolo Francesco I. de Medicis im Florentiner Palazzo Vecchio an, die Decke des Schlafzimmers des Königs folgte Taddeo Zuccaros Sala dei Fasti Farnesiani in der Villa Farnese zu Caprarola, die Wand des Servicesaals der Königin entsprach der Außenwand des Schiffes von Albertis S. Francesco in Rimini und die gemalten Draperien im Schlafzimmer der Königin dem Vorbild der Sixtinischen Kapelle.

<sup>340</sup> Mau (1882)

<sup>341</sup> Klenze hatte sich, wie aus seinen Aufzeichnungen hervorgeht, intensiv mit Vitruv befasst. Seine Zitierweise in Latein und Altgriechisch läßt darauf schließen, dass er sich auf den Ursprungstext bezog: „Ex eo antiqui, qui initia expolationibus instituerunt, imitati sunt primum crustarum marmorearum varietates et conlocationes, deinde coronarum, silicidarum, cuneorum inter se varias distributiones. Postea ingressi sunt, ut etiam aedificiorum figuras, columnarum et fastigiorum eminentes proiecturas imitentur“; nach: Fensterbusch (1991), S. 332f. (Vitruv, Baukunst, 7. Buch, 5. Kapitel, ‘Von der Wandmalerei’)

<sup>342</sup> Die Raumfolge der drei ersten Appartements des Königs wurde nach den Kriegszerstörungen nicht wieder rekonstruiert.

Als Thema des Raums hatte man die Argonautensage gewählt, die für den ersten griechischen Mythos, von Orpheus selbst gedichtet, gehalten wurde.<sup>343</sup> Das Programm des Königsbaus sah vor, die griechischen Epen entsprechend ihrer Entstehungszeit aufsteigend in den nacheinanderfolgenden Räumen anzuordnen. Die älteste, griechische Erzählung wurde von Hiltensperger nach Entwürfen Schwanthalers „in der Art der altgriechischen Monochromen“ illustriert. Auch die Ornamente waren „im Style älterer Kunst“<sup>344</sup> gehalten, wie Klenze berichtet.

Jedoch nicht nur Figuren und Ornamente entsprachen der frühesten Stufe der Malerei. Klenze hielt sich auch in der Gestaltung der Wand mit der schlichten, grünlichen Quaderung an den ältesten, überlieferten Stil, dessen Charakteristika - ‘die Buntheit und die Nachahmung von Marmorplatten’ bei Vitruv beschrieben waren. Die flache Decke, der Boden und die Türfüllungen erhielten ein schlichtes Kassettenmuster mit sparsamer Ornamentierung.

Im Zweiten Vorzimmer des Königs wurde die weitere Entwicklungsstufe der frühen, griechischen Wandmalerei veranschaulicht. (**Abb. 68**) Die Wand hatte eine Gliederung durch die bei Vitruv beschriebenen ‘Silicula’ - Streifen - und ‘Crustae’ - eingelegte Marmorplatten - erhalten. Klenze selbst beschrieb die Dekoration als „blass gelbliche Wände mit geschnitzten lithochromischen Gliederungen eingefasste Marmortäfelungen, dem alten ‘Crustae’ gleich“<sup>345</sup>. Wie das erste Zimmer besaß der Raum einen umlaufenden Figurenfries, eine flache Kassettendecke und ein stilisiertes Bodenmuster. Die Ornamente waren reicher und detaillierter gestaltet als im Ersten Vorzimmer. Oberhalb des niedrigen Sockels verlief ein Band stilisierter Spiralranken, aus denen arabeske Kandelaber bis zur Girlandenreihe des oberen Wandabschlusses aufstiegen.

Die Szenen des Frieses und der quadratischen Bildfelder zwischen den ‘Crustae’ illustrierten Hesiods Theogonie. Die von Schwanthaler entworfenen Darstellungen wurden von Hiltensperger und Gehilfen seit August 1832 auf die Bildfelder übertragen.<sup>346</sup> Die Künstler führten die Gemälde in einem linearen Umrissstil aus. Die Farbpalette war reduziert. Der flächige Farbauftrag gab keine Licht- und Schattenwirkungen wieder:

„Die Ausführung ist zwar polychrom, aber es sind, wie dieses in den Werken altgriechischer Kunst üblich war, nur platte Töne ohne Schatten und Licht angewendet, welche durch eingezogenen Kontouren getrennt und modelliert sind.“<sup>347</sup>

Mit dem Stil der Gemälde im Zweiten Vorzimmer schilderte Klenze seine Vorstellung von der frühen Form polychromer Malerei. Die Szenen erinnerten mit ihren neben- und hinterein-

<sup>343</sup> Hojer (1992), S. 46; Hiltensperger hatte am 29. September 1830 den Auftrag zur Wanddekoration erhalten.

<sup>344</sup> Klenze (1842), Einleitung u. Blatt I

<sup>345</sup> Ders., Einleitung u. Blatt II

<sup>346</sup> Hojer (1992), S. 66

<sup>347</sup> Klenze (1842), Einleitung

andergestaffelten Figuren und dem Verzicht auf die Wiedergabe räumlicher Tiefe an Darstellungen auf antiken Reliefs. Dies entsprach Klenzes Theorie vom Entwicklungsverlauf der antiken Malerei, die mit dem Kolorieren von Reliefs begonnen hatte. Vor diesem Hintergrund erscheint es kaum zufällig, dass mit Schwanthaler ein Bildhauer die Entwürfe für die ersten zwei Räume des Königs geliefert hatte.

Die Gemälde des Zweiten Vorzimmers zeigten, nach Klenze, die Zeit der „epischen Gestaltenmalereien“, als man „noch keine Ansprüche auf malerische Illusion machte“<sup>348</sup>:

„So ward in diesen Vorzimmern eine eigenthümliche, für altgriechische Poesien passliche Darstellungsweise und Decorazion erreicht. [...] Es wird in neueren Zeiten Weniges zu finden sein, worin der reine und einzig klassische Styl griechischer Antike mit eben so echt griechischem Geiste als freier Genialität aufgefasst schiene, als in diesen Darstellungen.“<sup>349</sup>

Dieser noch ‘primitiven’ Stufe der Malerei entsprach nach Klenzes Theorie die Freskomalerei. Tatsächlich zeigen die vor der Zerstörung entstandenen Fotografien matte, fast körnig wirkende Bildflächen.

Der dritte Raum war der Servicesaal des Königs: **(Abb. 69-70)**

„Es beginnt die Reihe der Gemächer, worin jede Pracht der Malerei, Plastik und Farbe zu Hilfe gerufen war, um dem Willen des erhabenen Bauherrn genüge zu leisten.“<sup>350</sup>

Auf Vorkriegsfotografien erscheinen die Wandflächen des Raumes glänzend und glatt. Den Künstlern war es offensichtlich gelungen, den enkaustischen Effekt nachzuahmen, der nach Klenze ein Hauptmerkmal der höchsten Form antiker Malerei darstellte.

Die Bildfelder des Raumes, die Friedrich Olivier (1791-1859), Streidel und Leopold Schulz (1804-73) nach Entwürfen von Schnorr von Carolsfeld geschaffen hatten, zeigten Szenen aus den homerischen Hymnen. Hiltensperger und Schilling schufen die Dekorationen.<sup>351</sup> Die Wand trug vertikale Streifen mit arabischen Kandelabern. Dazwischen erschienen blaugrundige Felder, die an die Wand gespannte, textile Verkleidungen imitierten und mit arabischen Borten und fliegenden, girlandenhaltenden Vögeln à la Pompeji geschmückt waren. Die Gemälde in der Mitte der Felder waren als Rückwände von illusionistischen, zierlichen, karyatidengetragenen Tempelarchitekturen gestaltet.

Pinakes, die von Ädikulen gerahmt wurden, kannte man in ähnlicher Form von den Wänden Pompejis. Vitruv hatte diese Architekturen in seiner Entwicklungsgeschichte der antiken Wandmalerei als Errungenschaften des höchsten Stils beschrieben. Erst als Folge des Verfalls

<sup>348</sup> Klenze (1938), S. 618f.

<sup>349</sup> Klenze (1842), Einleitung

<sup>350</sup> Ders., Einleitung u. Blatt III u. IV

<sup>351</sup> Hojer (1992), S. 69ff. u. 54f.; Schnorr führte von seinen Entwürfen nur ein Deckenbild aus, die restliche Decke stammte von Hiltensperger. Im Mai 1833 war die Decke, Anfang 1835 der gesamte Raum vollendet.

der Künste, den Vitruv in seiner eigenen Zeit lokalisierte, waren die ‘Gebäude und Ausladungen von Säulen und Giebeln’ zu ‘Rohrstängeln’ und ‘Lampenständern’ degeneriert.<sup>352</sup> An dieses Urteil hatten die Theoretiker seit der Renaissance angeknüpft und architektonische Darstellungen in der Art der antiken Malerei aufs Schärfste kritisiert. Erst Klenze war es gelungen, die antiken Scheinarchitekturen zu rehabilitieren. Er kopierte jedoch keine unmittelbaren Vorbilder aus Pompeji, sondern schuf die Ädikulen so, wie sie seinem Idealbild der griechischen Wandmalerei entsprachen: Die Phantastik der Arabesken war reduziert, die Statik der Gebilde erschien nachvollziehbar.

Der Fortschritt der Malerei wurde nicht nur durch die Architekturprospekte und die Wachsmalerei veranschaulicht, sondern auch durch den Stil, in dem die Gemälde ausgeführt waren: Die Künstler hatten mit kräftigen, abgemischten Farben, mit Weißhöhlungen, Licht und Schatten gearbeitet. Die Figuren waren plastisch modelliert, die Kompositionen besaßen räumliche Tiefe.

Der Boden mit dem spiralrankenverzierten Kreuzmotiv und die Flachdecke mit den Medallions und den von Halbkreisen beschnittenen Quadraten war prachtvoller gestaltet als in den vorhergehenden Räumen. Der Servicesaal besaß keinen umlaufenden Fries mehr. Stattdessen bildeten querrechteckige Bildfelder, unterbrochen von plastischen, weiblichen Figuren, den oberen Raumabschluss. Die Gestalten waren frontal im Kontrapost dargestellt und in der Art griechischer Skulptur mit Chiton und Peplos bekleidet.

Nachdem die Darstellung des Entwicklungsverlaufs antiker Malerei im Servicesaal ihren Höhepunkt erreicht hatte, betrat man im Thronsaal des Königs einen architektonisch gestalteten Raum mit korinthischen Pilastern, römischen Triumphbogenmotiven, einem mäandrierenden Bodenmosaik und einer aus strengen, geometrischen Formen zusammengesetzten Kassettendecke. **(Abb. 71)** Reliefs von Schwanthaler mit Szenen aus den Siegesliedern Pindars, Trophäen und Viktorien im ‘Style Empire’ ersetzten die Gemälde. Sie waren, wie die gesamte Ausstattung des Saals, in Gold und Weiß gehalten. Nur der Thron mit seinem gewaltigen Baldachin nach dem Vorbild napoleonischer Herrscherrepräsentation im Tuilleriespalast bildete einen Farbakzent in leuchtendem Rot.

Auch der Thronsaal der Königin stellte eine Abweichung von den arabesken Dekorationen der Appartements dar. **(Abb. 72)** Die Malerei beschränkte sich auf Bildfelder mit Kaulbachs Illustration der Hermannsdramen nach Friedrich Klopstock im oberen Wandabschnitt. Die Hauptzone der Wand war aus Stuck modelliert und vollständig vergoldet. Sie trug einen erha-

---

<sup>352</sup> Fensterbusch (1991), S. 332f.; nach Vitruv: „Postea ingressi sunt, ut etiam aedificorium figuras, columnarum et fastigiorum eminentes proiecturas imitarentur,“; übers.: „Später gingen sie dann dazu über, auch Gebäude und Ausladungen von Säulen und Giebeln nachzuahmen“.

benen Rapport aus Palmetten, Sonnen und den verschlungenen Initialen des Herrscherpaares ‘L’ und ‘T’. Auch hier griff man - obwohl ein französischer Charakter der Appartements vermieden werden sollte - auf die Formen des Empire mit seinen napoleonischen Insignien als scheinbar einzig gültigen, repräsentativen Herrschaftsstil zurück.

War es die Würdeform der Aufgabe, königliche Thronsäle zu schaffen, die Klenze dazu bewegten, innerhalb des arabesken Programms architektonische Lösungen zu verwirklichen? Klenze äußerte sich lapidar über die Gestaltung des Thronsaals des Königs, den man „theils der allgemeinen Würde, theils der Abwechslung wegen, ohne alle Malerei ganz mit architektonischen und plastischen Zierden decoriert“<sup>353</sup> hatte.

Arabesken konnten der Aufgabe, königliche Thronsäle zu schmücken, offensichtlich nicht gerecht werden. Hier kamen als Dekoration nur die römisch-kaiserzeitlichen Herrschaftsinsignien im Stil des Empire in Frage. Immerhin war es ungewöhnlich genug, dass man einen dekorativen Stil mit Rückgriff auf pompejanische Motive, die bislang nur in Ankleidezimmern, Boudoirs oder Speisesälen zu finden waren, in den repräsentativen, öffentlich zugänglichen Empfangs- und Gesellschaftsräumen eines Königs ausgeführt hatte. Dies war im Grunde genommen nur durch das nationale, deutsch-hellenische Bild- und Bildungsprogramm, den Anspruch Klenzes, Dekorationen ‘im Sinne höherer Kunst’ zu schaffen und dem Wunsch Ludwigs nach einem ‘Königsstil’, der antiker Ornamente bedurfte, zu rechtfertigen gewesen.

Womöglich wollte Klenze mit den monumentalen Formen des Thronsaals des Königs, in dem die Abfolge der Appartements zu einem architektonisch gestalteten Höhepunkt kulminierte, sein Selbstverständnis als Architekt und Künstler ausdrücken. So gesehen hatte Klenze in der Steigerung der Räume die Malerei mit der Architektur und der, in seiner Sicht, wesensverwandten Skulptur im Sinne eines modernen Paragone übertroffen.

Die weiteren Räume des Königs<sup>354</sup> erhielten Gewölbe, die unterschiedlichen Vorbildern aus der italienischen Renaissance nachempfunden waren und die Abfolge von der toskanischen Frührenaissance im Empfangszimmer bis hin zur Spätrenaissance im Schlafzimmer nachvollzogen. Auf diese Weise veranschaulichte die Architektur parallel zur Abfolge der griechischen Epen einen historischen Entwicklungsverlauf. Eine Entsprechung innerhalb der Dekoration - oder im Figurenstil der Historien Gemälde - kann in der Raumfolge jedoch nicht mehr festgestellt werden. Klenze schien stattdessen sämtliche Möglichkeiten, die ihm der arabeske

---

<sup>353</sup> Klenze (1842), Einleitung, o.S.

<sup>354</sup> Hojer (1992), S. 82ff.; Das Empfangszimmer wurde mit Szenen aus den Tragödien des Aischylos, das Schreibzimmer mit den Tragödien des Sophokles, das Ankleidezimmer mit den Komödien des Aristophanes, das Schlafzimmer mit den Werken Theokrits und der rückwärtig gelegene Speisesaal mit Gedichten Anakreons ausgemalt.

Stil lieferte, ausschöpfen zu wollen. Er überbot sich in diesen Räumen gleichsam selbst in der Neuerfindung arabesker Wand- und Deckengestaltungen. (**Abb. 73 u. 74**)

Das gigantische, dekorative Programm des Königsbaus, das Klenze, neben weiteren Bauaufgaben, in etwa zwei Jahren bewältigte, zeigte die Historienbilder als antike Pinakes inmitten pompejanischer Scheinarchitekturprospekte. Andere Gemälde erschienen als Tondi oder auf gemalten, gerafften Wandvorhängen, die an die Dekorationen des Empire erinnerten. Arabeske Streifen nach pompejanischem Vorbild imitierten Wandvorlagen und Pilaster. Auf Stäbe gesetzte Figuren, Vögelchen und stilisierte Zwitterwesen à la Pompeji, Fächermotive ‘en éventail’, Mäander, Spiralranken und plastische gestaltete Ornamente, wie das für Klenze typische Palmettenmotiv, schmückten Wände, Friese, Gesimse und Kapitelle. Auch das ‘Mosaik’ der Parkettfußböden variierte von Raum zu Raum.

Die Wand des Schlafzimmers erhielt aufgemalte, hellgrüne Segel, in die Abgüsse von Relief-tondi nach Thorwaldsen eingelassen wurden: ‘Morgen’ und ‘Abend’ stellten innerhalb der Dekoration des Königsbaus einen singulären, ikonographischen Bezug zur Nutzung des Raumes her.

Die Appartements der Königin wurden über die halbrunde Königin-Mutter-Treppe im Westtrakt der Residenz erschlossen. In diesen Räumen schuf Klenze arabeske Dekorationen, in die Bildfelder mit Illustrationen zu Werken deutscher Dichtkunst integriert wurden. Mittels der Architektur wurde auch hier eine historische Abfolge von Renaissancevorbildern veranschaulicht. Ebenso fand in den ersten Gemächern eine Steigerung innerhalb der Dekoration statt, die mit dem Empire-Thronsaal ihren Höhepunkt erreichte. So waren die Wände der zwei Vorzimmer der Königin nur mit einer schlichten Felderung versehen. Eine Darstellung des Entwicklungsverlaufs der antiken Malerei im Sinne eines umfassenden Raumprogramms, so wie in den ersten drei Räumen des Königs, hatte Klenze hier jedoch nicht verwirklicht.

Der auf den Thronsaal folgende ‘Salon der Königin’ besaß innerhalb der Appartements eine einzigartige Ausstattung. (**Abb. 75**) Klenze bezeichnete die durch Neureuther ausgeführten Dekorationen mit Bildfeldern nach den Dichtungen Christoph Martin Wielands als „Malereien im herkulanischen Style“<sup>355</sup>. Damit bezeichnete er eine Wandgestaltung, in der pompejanische Vorbilder im Königsbau erstmals nicht zitathaft angewandt wurden. Statt dessen hatte der Salon ein Wandsystem erhalten, das wie in der Antike mit gemalten, Durchblicke gewäh-

---

<sup>355</sup> Klenze (1842), Einleitung u. Blatt XV; Der Begriff ‘Pompeji’ fällt in Klenzes Beschreibung der Räume nur in Zusammenhang mit einem kleinen ‘Büffet-Zimmer’ vor dem Speisesaal des Königs, das „sehr zierlich im pompejanischen Style auf zinnoberrothem Grunde“ gestaltet wurde. Der Raum wurde nicht rekonstruiert und besitzt keine Dokumentation.

renden Scheinarchitekturen eine perspektivische, räumliche Wirkung erzeugte - vergleichbar mit der Dekoration, die Klenze kurz zuvor im Herzog-Max-Palais geschaffen hatte.<sup>356</sup> Unantik hingegen erschien der hohe, isolierte Fries des Salons.

Auch die Festgemächer „für kleine Hoffeste“<sup>357</sup> im zweiten Obergeschoss des Königsbaus wurden mit Arabesken nach Klenzes Entwürfen ausgemalt. (**Abb. 76 u. 77**) Im Unterschied zu den Appartements besaßen die Festgemächer jedoch kein raumübergreifendes Programm und erhielten auch keine Bildfelder mit einer erzählenden Abfolge aufeinander bezogener Darstellungen. Geschildert wurden stattdessen allgemeine, mythologische Szenen mit Aphrodite und Bacchus, antike Feste und Landschaften, Tanz und Jagd, die den Räumen einen festlich-heiteren Charakter verliehen. Die Nutzung der Räume blieb weitgehend flexibel.<sup>358</sup>

Nur die Dekoration des Tanzsaals lässt eine raumbezogene Ikonographie erkennen: Die Wand des großen Saals mit den erhöhten, gegenüberliegenden, an palladianische Architektur erinnernden Exedren trug monochrome Felder mit schwebenden, tanzenden Paaren in der Art pompejanischer Malerei.<sup>359</sup>

#### 4.4.5. Resümee

Als Ableitung aus dem Entwicklungsverlauf der antiken Malerei in den ersten drei Räumen des Königs hatte Klenze mit der Ausstattung des Königsbaus die programmatische Ausformulierung seines theoretischen, dekorativen Konzepts verwirklicht. Nach dem Vorbild pompejanischer Malerei und mit Rückgriff auf das Formenrepertoire des Empire hatte er ideale, enkaustische Wandsysteme entworfen, in denen er seine Idee der Erneuerung der antiken Kunst auf die Wanddekoration übertragen hatte.

Die Wandsysteme, die Klenze in den insgesamt fast dreißig Räumen des Königsbaus in immer wieder neuen Variationen erfand, zeigen die Handschrift des Architekten: Die Dekorationen folgen der Gliederung der Wand durch Pilaster, Sockel, Gesimse oder Gewölbefelder in Sinne einer nachträglich hinzugefügten, sekundären Verzierung. Auch vollständig plane Wände erhielten durch Klenze großflächige Systeme, deren Rhythmus auf die Architektur

<sup>356</sup> Hojer (1992), S. 136; Klenze entwarf die Dekoration des Salons im September 1832. Im Herbst des Jahres erhielt der Cornelius-Schüler Neureuther den Auftrag zur Ausmalung.

<sup>357</sup> Ders., S. 155

<sup>358</sup> Ders., S. 155; in den Entwürfen finden sich Bezeichnungen wie 'Reserve-Speisesaal' und 'Wintergarten oder Blumensaal'.

<sup>359</sup> Reiser ([1994], S. 11) bringt das Tanzpaar des Königsbaus (**Abb. 77**) in Verbindung zur verlorenen Darstellung im Speisesaal des Leuchtenberg-Palais. Siehe: Kapitel 4.2.3.2., S. 90f.

bezogen war, bzw. die als Malerei die Architektur nachvollzogen oder sogar imitierten - und auf diese Weise vielleicht sogar übertrumpften.

Die gemalten Scheinarchitekturen pompejanischer Wandsysteme entstanden in Bayern erstmals in Klenzes Räumen im Königsbau und im Herzog-Max-Palais und wurden von da an ständig wiederholt. Sie wie in Métiviers Speisesaal zu Pappenheim leicht und frei vor dem Hintergrund entwickelnde arabeske Gebilde, die die Architektur als Bildträger erscheinen lassen und mit optischen Effekten und phantastisch überhöhten Verschränkungen spielten, waren Klenze ebenso fremd, wie das 'poetische' Beziehungsgeflecht der romantischen Arabeske. Seine symmetrisch konstruierten Wände erinnern eher an die Dekorationen Percier und Fontaines, ohne jedoch deren ausgeprägte Felderung und die bildhaften Verweise zur Funktion der Räume zu besitzen.

Die fehlende inhaltliche und stilistische Verbindung zwischen den Historienbildern und der Dekoration, in die sie eingefügt wurden, lassen Klenzes Appartements nach dem Thronsaal des Königs zunehmend als rein formale, rahmende, zitathaft-antikisierende Verzierungen erscheinen. Die Einheit, die noch in den ersten drei Räumen durch das Aufeinanderbezogensein von Bildfeldern, Dekoration und technischer Ausführung erzeugt wurde, fällt hier 'auseinander'.<sup>360</sup> Die Künste befinden sich gleichsam im Kampf um die Vorherrschaft und versuchen, sich einander zu überbieten.

Dass diese Spannung auch von den ausführenden Künstlern selbst wahrgenommen wurde, beweist eine Äußerung von Moritz von Schwindt, der 1833 mit der Arbeit an den Bildern in der Bibliothek der Königin beschäftigt war:

„Bedeutende Schwierigkeiten machte mir die Art der Komposition. Wäre Pompeji unausgegraben geblieben, so machten wir unsere Sachen nach Belieben; jetzt muß aber alles pompejanisch sein. Das Feld ist gleichförmig, und die Komposition muß darin wie eine Insel schwimmen.“<sup>361</sup>

Die Arabesken des Königsbaus widersprachen im Grunde genommen dem sekundären Charakter, den die Malerei in Klenzes Hierarchie der Künste besaß.<sup>362</sup> Die Malerei unterschied sich für Klenze durch ihr nachträglich 'hinzutretendes' Wesen von den sich im Raum entwickelnden, 'hohen' und primären Künsten der Architektur und Plastik. Die Arabesken des Königsbaus waren, als sie das System der Architektur übernahmen und imitierten, jedoch mehr als sekundär hinzugefügter, historisch verweisender Bedeutungsträger. Sie waren von nun an unmittelbar in die Organisation der Wände miteinbezogen.

---

<sup>360</sup> Dies zeigt auch der Vergleich mit den 'homogenen' Festgemäcker, die keine 'fremdartigen' Pinakes besitzen, sondern pompejanisch-schwebende Figuren innerhalb pompejanisch-arabesker Systeme aufweisen.

<sup>361</sup> Moritz von Schwindt an Josef Kenner vom 14.3.1833; zit. n. Büttner (2000), S. 152

<sup>362</sup> Ders., S. 155

## 4.5. Pompeji und der ‘arabeske Styl’ des Königsbaus im Kontext von Klenzes Dekorationen

Das dekorative Formenrepertoire, das Klenze im Königsbau ausformuliert hatte, führte er in anderen Projekten weiter. Es zeigte sich, dass er zu einem eigenständigen, arabesken Stil gefunden hatte, der die pompejanischen Vorbilder integriert und somit größeren Bauaufgaben zugänglich gemacht hatte. Die Arabesken entsprachen sowohl Ludwigs politisch motivierter Förderung eines auf die Nation bezogenen Dekorationsstils als auch Klenzes künstlerischer Ambition. Klenzes Dekorationen waren als ‘Königsstil’ nicht nur formal, sondern auch hinsichtlich der repräsentativen Möglichkeiten, die sie boten, als Weiterentwicklung des Empire zu sehen.

Um die pompejanischen Motive nicht unter den Begriffen ‘Empire’ oder ‘arabesker Styl’ zu subsumieren, muss untersucht werden, welche Rolle Pompeji innerhalb Klenzes Dekorationen besaß. Ein Vergleich des Königsbaus mit den kurz zuvor entstandenen Innenräumen des Herzog-Max-Palais und des ab etwa 1836 ausgestatteten Festsaalbaus kann Aufschluss geben.

### 4.5.1. Herzog-Max-Palais und Festsaalbau

Das im westlichen Abschnitt der Ludwigstraße gelegene Herzog-Max-Palais (1828-31) war nach dem Leuchtenberg-Palais Klenzes zweiter großer Auftrag für den Bau eines hochherrschaftlichen Münchner Adelspalastes.<sup>363</sup> Klenze entwarf die Dekorationen der Appartements von Herzog und Herzogin sowie der Empfangs- und Festräume, die u.a. von den Malern Kaulbach, Robert Langer (1783-1846) und Clemens Zimmermann (1788-1869) sowie den Bildhauern Johann Ernst Mayer (1776-1844) und Schwanthaler ausgeführt wurden.

---

<sup>363</sup> Siehe: Lehmsbruch (1987b); Herzog-Max-Palais (1990); Hildebrand (2000), S. 405ff.; Das letzte große Adelspalais Münchens entstand im Auftrag des aus der wittelsbachischen Nebenlinie Birkenfeld-Gelnhausen stammenden Herzog Maximilian in Bayern. Er war ein Cousin Ludwigs und mit dessen Halbschwester Ludovika verheiratet. Das freistehende Palais entstand als dreigeschossiges Wohnhaus, dessen drei Trakte u-förmig um einen Ehrenhof angeordnet waren. Ein von vier niedrigen Trakten umschlossener Wirtschaftshof wurde an der Westseite des Gebäudes errichtet. Die Privaträume des herzoglichen Paares befanden sich im südöstlichen Teil des Erdgeschosses und in den darüber liegenden Räumen im ersten Stockwerk. Der große Empfangssalon nahm den Bereich des vorgezogenen Mittelrisalits im ersten Obergeschoss ein. Der Salon öffnete sich zur Ludwigstraße mit einem breiten, säulengetragenen Balkon über dem zentralen Drillingsportal des Palais. Vom Empfangssalon aus gelangte man in den großen, über zwei Stockwerke reichenden Ballsaal im Nordtrakt über eine Reihe von drei quadratischen, repräsentativen Gesellschaftsräumen. Zeitgenossen beschrieben das Maxpalais als schönstes Privatgebäude Münchens. 1937/38 wurde das Palais abgerissen, an seiner Stelle entstand ein Bankhaus.

Der pompejanische Saal in der Nordwestecke des Maxpalais zählte zur Folge der Festgemäcker von Herzog und Herzogin. (**Abb. 78**) Die Ausstattung des Palais war 1831 vollendet, also ein Jahr bevor Klenze im September 1832 die Dekoration für den Salon der Königin im Königsbau entwarf.

Eine Fotografie vor der Zerstörung zeigt den Blick in den südwestlichen Abschnitt des Salons. Er besaß einen Parkettboden mit Intarsien, eine flache Kassettendecke, zwei breite Türen öffneten sich nach Westen zum Ballsaal, an der Ostwand war ein großer Spiegel über einem offenen Kamin angebracht. Die flache Wand war, wie in der Antike, als vollständig gemaltes System aus Scheinarchitekturen gestaltet. Über einem schwarzen, gefelderten, mit Vögeln, Gefäßen und Medaillons verzierten Sockel erhoben sich die von dünnen Säulchen getragenen Architekturen. Sie waren in zentralperspektivischer Verkürzung dargestellt. Ihre flachen Kranzgesimse trugen Ädikulen mit durchbrochenen Giebeln und statuenhaften, geflügelten Figuren. Die gemalten, auf Höhe der Kranzgesimse abschließenden Supraporten waren gefeldert und mit antikisierenden Gefäßen und Vögeln verziert. Zwischen den Ädikulen waren querrrechteckige, einander überschneidende Bildfelder mit stilisierten Delphinen, Vögeln, Gefäßen und symmetrischen Pflanzenornamenten zu einem abstrakten Gefüge angeordnet. Den Abschluss der Wand bildete ein schlichtes Gesims mit Eierstab und Blattwelle. Die zur Kassettendecke überleitende Hohlkehle wurde durch eine stirnziegelartige Leiste verblendet.

Wie im Salon der Königin war der helle Hintergrund, vor den die Architekturen gestellt waren, durch die durchbrochenen Architekturprospekte sichtbar gemacht. Die Motive schwebten nicht vor einer monochromen Folie, sondern bildeten einen statisch nachvollziehbaren Aufbau mit verschiedenen, räumlichen Ebenen. Die Dekoration beider Räume, den ersten dieser Art in Bayern, folgte den Gesetzen der Zentralperspektive. Die gemalten Architekturen entsprachen mit ihrer zurückgenommenen Phantastik und dem statischen Aufbau Klenzes Idealbild antiker Wandmalerei. Eine Ausnahme bildete das abstrakte Gefüge der Bildfelder oberhalb der Supraporten im Maxpalais, das als singuläres Motiv in dieser Art nicht wiederholt wurde. Der flachgedeckte, niedrige Saal des Maxpalais war als einheitliche Dekoration entstanden. Ihm fehlten die heterogenen Elemente des Königsbaus, und er besaß eine andere Raumgestalt als der Salon der Königin mit den hohen Gewölben und großen Wandflächen, die durch die Bemalung nachträglich gegliedert und rhythmisiert wurden. Der Salon des Maxpalais hingegen besaß mit seinen Türen, Fenstern und dem Kamin eine vorgegebene Aufteilung der Wand. Anstelle der Pinakes besaß er kleine Bildfelder mit Vögeln und Gefäßen, die an Darstellungen aus den *Antichità* erinnern. Vor allem fanden sich hier mit der knienden Frau und den Putti, die auf den halbhohen Rückwänden der Architekturen balancierten, figürliche De-

tails, die im Königsbau vollständig fehlten. Die Figuren wichen von der Symmetrie der Wände ab und wirkten so, als wären sie lebendig. Der sich halb hinter einer Säule verbergende Putto an der Südwand zeigt, dass Klenze hier die Möglichkeiten des arabesken Spiels mit den Bildebenen übernahm.

Der Salon war der einzige, vollständig pompejanisch gestaltete Raum des Maxpalais. Zitathaft angewandte Motive aus Pompeji fanden sich jedoch in den weiteren Gemächern des Hauses, insbesondere im Appartement der Herzogin im ersten Obergeschoss. Ihr Boudoir besaß von Arabesken gerahmte, zentrale Wandfelder mit schwebenden Figuren. Der gefelderte Sockel des Badezimmers der Herzogin trug Vogeldarstellungen, die man aus den *Antichità* kannte. **(Abb. 79)** Darüber befand sich eine zentral auf die Wand gesetzte, die Nutzung des Raumes illustrierende Darstellung: ‘Venus in der Muschel, von Tritonen getragen’. Pompejanische Mischwesen aus Pferd und Fisch bildeten den als Baldachinrand gestalteten Fries der Halbkuppel des Raumes.

Auch die Bildfelder an der Decke des Schlafzimmers der Herzogin waren Abbildungen aus den *Antichità* nachempfunden: Hier fanden sich Putti auf Wägen, die von Schwänen, Schmetterlingen, Schnecken und anderem Getier gezogen wurden.<sup>364</sup> Diese verspielten, pittoresken Malereien und ihre lockere Anordnung waren untypisch für Klenzes Dekorationen. Es ist anzunehmen, dass Klenze den ausführenden Künstlern in den Privaträumen große Freiheit bei der Auswahl und Gestaltung der Motive gelassen hatte.<sup>365</sup>

Das verlorene Innere des Palais wird durch wenige Fotografien dokumentiert. Die Aufnahmen erwecken den Eindruck, dass die pompejanischen Motive den Räumen der Herzogin zugeordnet waren. Das Appartement des Herzogs im Erdgeschoss hingegen war wesentlich schlichter dekoriert, die Arabesken waren reduziert und zu abstrakten Gebilden zusammengefasst. So trug die Decke des Kabinetts des Herzogs stilisierte Arabeskenfelder. **(Abb. 80)** Chinoise Mäander und ein umlaufender Fries im Stil archaischer Vasenmalerei zierten die Wände. Die Räume des Herzogs wirken im Vergleich zu den verspielten Motiven im Appartement der Herzogin nüchtern und streng. Offensichtlich wollte Klenze mit den linearen Formen der Vasenmalerei und den abstrakt-geometrischen Ornamenten den ‘männlichen’ Charakter der Räume hervorheben. Die phantasievollen, flamboyanten, pompejanischen Darstellungen waren hingegen dem Bereich der Dame des Hauses zugeordnet. Sie erschienen wohl passend für die „toilette d’une dame“, so wie es schon Erdmannsdorff<sup>366</sup> vorgeschlagen hatte.

<sup>364</sup> Herzog-Max-Palais (1990), Abb. 64

<sup>365</sup> Hildebrand (2000), S. 407

<sup>366</sup> Siehe Kapitel 3.4.2.1., S. 65

Zu den repräsentativen Räumen des ersten Obergeschosses zählten neben dem Pompejanischen Saal der Empfangssaal mit dem großen, umlaufenden Fries Langers - untypisch für einen Raum, dessen Entwurf Klenze zugeschrieben wird -, zwei Gesellschaftszimmer im 'Style Empire' und der große Ballsaal, der zwei Stockwerke im Nordtrakt des Maxpalais einnahm. **(Abb. 81)** Der Aufgabe, einen Saal solcher Dimensionen zu gestalten, konnte nur die Architektur gerecht werden. Klenze schuf einen Raum in Anlehnung an Schinkels Konzertsaal im Berliner Schauspielhaus (1818-21).<sup>367</sup> Von dort übernahm Klenze die Quaderung der Wand, die von Konsolen getragene Empore und die diagonal gefelderte Decke. Ebenfalls nach Schinkels Vorbild schufen Wilhelm von Kaulbach und Zimmermann die schwebenden, pompejanischen Figuren, die sie in die Kassetten der Decke malten.

Diagonal gefelderte Deckenabschnitte erhielt auch der zweigeschossige Ballsaal im Osttrakt des langgezogenen Festsaalbaus der Residenz (ab 1838).<sup>368</sup> **(Abb. 82)** Klenze entwarf an den Schmalseiten des Saals Emporen, die von freistehenden, ionischen Säulenreihen getragen wurden. Sie erinnerten an palladianische Vorbilder, wie die Säulenreihen Kents in Houghton Hall. Die Stützen auf der Empore waren den Karyatiden-Koren des Athener Erechtheions nachempfunden. Auf der flachen Rückwand der Schmalseiten erschienen zwischen den Durchblicken, die die Säulen und Koren gewährten, gemalte pompejanische Arabesken mit tanzenden Figuren in Pinakes und Medaillons. Die Arabesken waren ohne Verbindung zum Fußpunkt zentral auf die Wand gesetzt und schienen vor dem einfarbigen, hellen Hintergrund der Wand zu schweben. Die Darstellungen unterschieden sich durch ihre Zierlichkeit, den linearen Stil und die hellen Farben von den kräftigen Formen, Farben und statisch nachvollziehbaren Architekturen, die Klenze in seinen früheren Räumen im 'arabesken Styl' geschaffen hatte. Klenzes Arabesken schienen sich aufzulösen, hier war wieder die Architektur die Herrin des Ganzen.

Als höchste Würdeform, als Zierde des Thronsaals, kamen auch im Festsaalbau nur Architektur und Skulptur in Frage - mit vergoldeten Standbildern der Wittelsbacher Ahnen zwischen einer englisch-palladianischen Säulenreihung, mit Thron und Baldachin in den Formen des Empire und einem Farbklang in Gold, Weiß und Rot.

---

<sup>367</sup> Hildebrand (2000), S. 409

<sup>368</sup> Dies., S. 290ff.; Buttlar (1999), S. 209ff.

#### 4.5.2. Dekoration als Entwicklungsgeschichte: Der Königsbau und Klenzes Museumsbauten

Klenzes Glyptothek (1815-30) war das erste Skulpturenmuseum, in dem Bildwerke nicht nach ästhetischen oder thematischen Kriterien geordnet waren. Stattdessen wurde die Sammlung in einer historisch-chronologischen Abfolge präsentiert. Die Entwicklung von der ägyptischen, zur griechischen, römischen und zeitgenössischen Kunst zeigten nicht nur die in den entsprechenden Räumen versammelten Bildwerke. Der historische Verlauf wurde auch durch die dekorative Gestaltung der Säle veranschaulicht, durch ägyptische, griechische, römische und Renaissance-Motive in der Überformung des 'Style Empire'. Der Römersaal erhielt eine Wand in kaiserzeitlichem Rot-Violett.<sup>369</sup>

Die Idee Klenzes, im Königsbau den Entwicklungsverlauf der antiken Malerei darzustellen, war also nicht neu. Sie lag in seiner eigenen Kunstanschauung und der Sichtweise seiner Zeit begründet. Den Entwicklungsverlauf der Künste hatte schon Winckelmann, in Anlehnung an die antike Philosophie, als linearen Prozess begriffen, als direkte Abfolge einander ablösender Stile und Epochen mit voneinander abzugrenzendem Anfang, Höhepunkt und Verfall.

Die Darstellung des historischen Verlaufs der Künste hatte Klenze in der Glyptothek mittels einer historisch-assoziativen Empire-Ornamentik veranschaulicht. In den drei ersten Räumen des Königs in der Residenz hatte er sein Denksystem auf die Malerei samt ihrer Techniken übertragen und daraus einen dekorativen, arabesken Stil entwickelt, den er als Erneuerung eines verlorenen, griechischen-antiken Ideals begriff. Der Königsbau diente Klenze zur programmatischen Darstellung seiner Theorie der antiken Malerei.

Museumsbauten wie die Glyptothek, die Alte Pinakothek (1826-42) und die Neue Eremitage in St. Petersburg (1839-52) bildeten einen geeigneten Rahmen für Klenzes entwicklungsgeschichtliches Konzept. Hier konnte durch die Dekoration der Räume vor allem auch der Bezug zu den versammelten Kunstwerken hergestellt werden.

So wurden in der Neuen Eremitage in St. Petersburg aufeinander folgende Räume, wie der 'Dionysos-Saal' und der 'Jupiter-Saal' (**Abb. 83 u. 84**) in eine historische Abfolge gestellt, in der Architektur, Ornamente und die gezeigten Skulpturen die unauflösbare Verbindung eines Gesamtkunstwerks eingingen. Durch die kräftige Farbgebung der Wände, die die Konturen der Bildwerke hervorheben sollte, wurde der eigenständige Charakter jedes einzelnen Raumes zusätzlich unterstrichen. Die farbpsychologische Wirkung beim Durchschreiten der Räume ist enorm.

---

<sup>369</sup> Hildebrand (2000), S. 245

Die im Königsbau geschilderte Entwicklung der antiken Wandmalerei mittels vollständiger Wandsysteme wurde von Klenze nicht wiederholt. Jedoch schuf er in der Eremitage einen Loggiengang, in dem er die Idee wieder aufgriff.<sup>370</sup> (Abb. 85) Der von Hiltensperger auf Metallplatten gemalte Zyklus der Geschichte der griechischen Malerei stellte die Entwicklung in Szenen dar, so wie man sie aus Plinius oder Vitruv rekonstruierte. 1848 wurden die Platten von München nach St. Petersburg geschickt. Sie erhielten ihren Platz in einem Loggiengang, der nicht auf die berühmte ‘Seconda Loggia’ Raffaels zurückging, sondern die rein mit dekorativen Mitteln gestaltete Loggia des ersten Geschosses zum Vorbild nahm.

Es scheint so, als wollte Klenze hier mit Nachdruck ein Programm wiederholen, das ihm in München durch die Arabeskenmalerei von Cornelius verdorben worden war. Cornelius hatte in der Alten Pinakothek auf die Architektur der ‘Prima Loggia’ die Arabesken der ‘Seconda Loggia’, die ein andersartig gestaltetes Gewölbe besaß, übertragen. Im Unterschied zum Königsbau war es Klenze hier offensichtlich wichtig gewesen, die Einheit von Architektur und Dekoration nicht zu zerstören. Die Vorgehensweise von Cornelius in der Alten Pinakothek musste Klenze, der die Kunst der Nazarener als Überformung des Raumes durch die Malerei begriff, in seinem Urteil bekräftigt haben.

#### 4.5.3. Die Hofgartenarkaden

Mit der neuen, architektonischen Rahmung des Hofgartens, die die alte arkadengesäumte, seit dem 16. Jahrhundert entstandene Anlage ersetzte, und der Anbindung des Areals an Residenz und Odeonsplatz sowie zum Vorort Lehel hatte sich Klenze fast während seiner gesamten Zeit in München beschäftigt.<sup>371</sup> Nach der Errichtung des westlichen Hofgartentors als erster Bau der ‘Anlagen vor dem Schwabinger Tor’ ab 1816 dauerte die Fertigstellung des gesamten Komplexes, die in mehreren Etappen verlief, bis in die frühen fünfziger Jahre des 19. Jahrhunderts.

Die ab 1822 errichteten Bogengänge mit geschlossener Rückwand, die im südwestlichen Abschnitt des Hofgartens im Anschluss an das Westtor entstanden, gaben die Form vor, in der die übrigen Umgänge geschaffen wurden. Die südwestlichen Arkaden erhielten eine Ausmalung mit Fresken aus der Geschichte des Hauses Wittelsbach, die das Thema der Hofgarten-

---

<sup>370</sup> Büttner (2000), S. 154

<sup>371</sup> Siehe: Wasem (1981), S. 221ff.; Fastert (1999), S. 336f.; Hildebrand (2000), S. 303ff.; Die Hofgartenbauten wurden nach den Kriegszerstörungen in ihrer architektonischen Form weitgehend wieder aufgebaut. Die verlorenen Dekorationen wurden nicht rekonstruiert.

fresken Peter Candid's aus dem 17. Jahrhundert aufgegriffen. Ausgeführt wurden die Malereien durch Schüler von Cornelius.<sup>372</sup> Nach der Fertigstellung der Fresken im Jahr 1829 unterbreitete Klenze Ludwig seine Idee, die im Bereich des Bazargebäudes entstandenen, nordwestlichen Arkaden mit italienischen Landschaften Carl Rottmanns schmücken zu lassen.

„So wie es Ew. Majestät schon zu genehmigen geruhen, würde dieser ganze Gang sowohl an den Wänden als an der Decke mit arabesken Malereyen, im Style der herkulanischen und pompejanischen Vorbilder a tempera ausgeführt, geschmückt werden (und) 28 Bilder al fresco Aussichten aus dem Vaterlande der Künste in Italien, Großgriechenland und Sizilien von dem Landschaftsmaler Rottmann ausgeführt ihren Platz finden.“<sup>373</sup>

Die Arkaden mit den Gemälden Rottmanns und Dekorationen nach Klenzes Entwürfen waren 1834 vollendet. Anhand der Gemälde ließ sich eine Italienreise von Trient nach Cefalú nachvollziehen. Verse, von Ludwig gedichtet, begleiteten die einzelnen Stationen der imaginären Reise.<sup>374</sup>

Auch für die sieben westlichen Bögen der ab 1837 errichteten Nordarkaden entwarf Klenze die Dekoration. Die Malereien, ebenfalls 'im Style der herkulanischen und pompejanischen Vorbilder', wurden von Joseph Anton Schwarzmann ausgeführt. Die obere Wandzone trug Bildfelder mit Szenen aus den griechischen Befreiungskämpfen, die Friedrich Christoph Nilson (1811-79) nach Entwürfen von Peter von Hess (1792-1871) ausführte. Eigentlich hätten die Gemälde in einem Saal der Residenz ausgestellt werden sollen. In den Hofgartenarkaden wurden auch sie zu einem integrierten Bestandteil der öffentlichen politischen Aussage. Oberhalb des Sockels sollten in Entsprechung zum Italienzyklus der Westarkaden griechische Landschaftsbilder Rottmanns, in enkaustischer Technik gemalt, angebracht werden. Rottmann reiste zur Anfertigung der Vorentwürfe 1834/35 nach Griechenland. Nachdem Rottmann anfänglich Probleme mit der unvertrauten Wachsmalerei hatte, die er auf Zementgussplatten ausführte, erzielte er 1839 die ersten zufriedenstellenden Resultate. Er hatte das Farbzept Hiltenspergers übernommen, der schon im Königsbau mit Wachsfarben gemalt hatte und gerade dabei war, die Odysseesäle des Königsbaus auszumalen. 1850 war das letzte Gemälde vollendet. An ihren vorgesehenen Platz in den Hofgartenarkaden gelangten die Bilder jedoch nie. Aus Angst vor dem Vandalismus, dessen Opfer die italienischen Landschaften Rottmanns wiederholt geworden waren, beschloss man zunächst, ein eigenes Ausstellungsgebäude für den griechischen Zyklus zu errichten. Schließlich erhielten die Bilder einen eigens für sie geschaffenen Saal in der Neuen Pinakothek. Die frei gebliebenen Wandfelder in den Arkaden ließ man 1842 rostrot tönen und mit zentralen Medaillons verzieren.

<sup>372</sup> Büttner (1999), S. 31ff.

<sup>373</sup> Klenze an Ludwig vom 26.2.1830; zit. n. Hildebrand (2000), S. 306f.; Rottmann hatte auf einer Italienreise Skizzen angefertigt, die den Gemälden als Vorlage dienen sollten.

<sup>374</sup> Wasem (1981), S. 228; die Gemälde befinden sich heute im Allerheiligengang der Münchner Residenz.

Ein aquarellierter Entwurf Klenzes<sup>375</sup> (**Abb. 86**) aus dem Jahr 1838 zeigt den Rapport der Dekoration und vermittelt einen Eindruck vom ursprünglich geplanten Aussehen der Arkadenrückwand. Der Ausschnitt zeigt zwei Gemälde Rottmanns in breiten Rahmen, die auf einen gefelderten, Steinintarsien imitierenden Sockel gesetzt wurden. Die griechisch beschrifteten Tafeln unterhalb der Gemälde lokalisieren die Landschaften in 'Sikyon' und 'Rodos'.

Die Bildfelder werden von gemalten Tempelchen mit durchbrochenen Giebeln bekrönt. Ihre Rückwände zeigen die Szenen des griechischen Befreiungskampfes und wurden ebenfalls griechisch beschriftet. Die Bildfelder und Ädikulen sind ein dichtes, architektonisches Gerüst aus Stängelsäulchen, arabesken Figuren, ornamentierten Stäben, Giebelchen, Masken, Girlanden, von denen zierliche Schilder und Säbel hängen, eingeschrieben. Den oberen Abschluss bildet ein Gesims mit einer Art Zackenfries.

Das Blatt, auf dem noch ausradierte Bleistiftspuren zu erkennen sind, ermöglicht einen Einblick in den Arbeitsprozess Klenzes. Es zeigt eine vorgegebene Rasterung à la Durand, die dem Architekten nicht nur für den Entwurf seiner Gebäude, sondern offensichtlich auch für seine Dekorationen als Grundgerüst diente. Die Rasterung erscheint als Ursache des architektonischen, streng symmetrischen Charakters von Klenzes Wandgestaltungen, die auch schon die arabesken Räume des Königsbaus oder den Pompejanischen Salon im Max-Palais ausgezeichnet hatte. Tatsächlich hätte die Dekoration der Hofgartenarkaden so gebaut werden können, wie Klenze sie entwarf. Das entstandene Gerüst wäre zwar nicht aus Stein, aber durchaus als Holz- oder Metallgusskonstruktion zu errichten gewesen. Die Anordnung tragender und lastender Teile in strenger Symmetrie entsprach den Gesetzen der Statik und zugleich Klenzes theoretischen Anforderungen an arabeske Malereien. Vielleicht dachte er beim Entwurf der Wand auch an Sempers Interpretation der antiken Dekorationen als Ableitung leichter Aufbauten aus Holz, Eisen oder Bronze.<sup>376</sup>

Wie die dem Publikum zugänglichen Appartements des Königsbaus besaßen auch die Hofgartenarkaden mit ihrem Bildprogramm als öffentliche Wandelgänge volkserzieherischen Wert - ein Vorhaben, das durch die mutwillige Zerstörung zunichte gemacht wurde. Die Idee war, die Geschichte der bayerischen Herrscher zusammen mit italienischen und griechischen Landschaften und ihren antiken Stätten, begleitet von Versen des Königs höchstpersönlich, mit griechischen Lettern beschriftet und von antik-arabesken Ornamenten umrahmt den Bür-

---

<sup>375</sup> SGSM, Inv. Nr. 1957:41

<sup>376</sup> Für die nordöstlichen Arkaden entwarf Klenze eine Dekoration aus schlichten, gelbgrundigen Wandfeldern mit ornamentalen Rahmungen und Figurennischen, in denen die Herkulesstatuen von Roman Anton Boos Platz fanden. Die Figuren waren bereits 1780 in den Rundbogennischen der alten Hofgartenarkaden aufgestellt worden. Die 1848 genehmigte Planung für den Bau der Arkaden im Osten und Süden kam nach der Abdankung Ludwigs ebenso wenig zur Ausführung, wie das Anfang der 1860er Jahre erneut aufgenommene Projekt.

ger zu präsentieren. Man hätte das humanistische Bildungsideal - zusammen mit der politischen Selbstdarstellung Ludwigs - auf eine populäre Weise veranschaulicht und die Stationen der 'Grand Tour' denen, die sie nicht selbst unternehmen konnten, vor Augen geführt.

Die Idee, mit den Hofgartenarkaden ein öffentliches Bildprogramm zu schaffen, war jedoch nur ein Aspekt ihrer Entstehungsgeschichte. Der zweite Gesichtspunkt war, dass Klenze hier erstmals arabeske, pompejanische Dekorationen in den Bereich des Außenbaus verlegt hatte. Seine These von der Witterungsbeständigkeit enkaustischer Gemälde wollte er in Gegenüberstellung zur Fresko- und Temperamalerei bestätigen. Womöglich lieferte auch hier Vitruv, der von offenen, mit verschiedenartigen Landschaftsbildern ausgeschmückten Wandelgängen berichtete, das Vorbild.<sup>377</sup> Betrachtet man die Hofgartenarkaden in Zusammenhang mit der 1839 fertiggestellten, farbigen Fassung der Hauptpost am Max-Joseph-Platz, deren Rückwand Hiltensperger mit 'schwebenden' Rossebändigern vor pompejanisch-rottem Grund verziert hatte<sup>378</sup>, so zählen die Arkaden - wie auch Schinkels Altes Museum in Berlin - zur Reihe der frühen Bauten, in denen die polychromen Theorien am Außenbau verwirklicht wurden.

---

<sup>377</sup> Fensterbusch (1991), S. 332f.

<sup>378</sup> Hildebrand (2000), S. 428

## 4.6. Schloss Ismaning

### 4.6.1. Bau- und Ausstattungsgeschichte

1816 erhielt Klenze von Eugène de Beauharnais den Auftrag zum Bau eines Stadtpalais und wurde mit der Instandsetzung von Schloss Ismaning betraut.<sup>379</sup> Eugène hatte das Anwesen im Norden Münchens 1815 erworben. Es sollte der herzoglichen Familie als Sommersitz dienen. Bis zur Säkularisation im Jahr 1803 war das barocke Schloss der Sommeraufenthalt der Freisinger Fürstbischöfe gewesen. Dem zweigeschossigen Bau mit Mezzanin, dessen breite Hauptfassade nach Süden wies, war im Nordosten ein schmaler Seitenflügel angeschlossen. Zunächst beschränkte sich die Tätigkeit Klenzes auf Instandsetzungsmaßnahmen und Innenausbauten. Am 21. Juni 1817, dem 29. Geburtstag der Herzogin Auguste Amalie, wurde das Schloss eingeweiht. Ismaning wurde zum bevorzugten Aufenthaltsort von Auguste Amalie. 1818 entwickelte Klenze Pläne für den Umbau des Schlosses, der einem Neubau gleichgekommen wäre.<sup>380</sup> Tatsächlich aber wurde im Nordwesten des Gebäudes ein Seitenflügel angebaut, und der alte, nordöstliche Flügel wurde bis einen kurzen, einachsigen Vorsprung abgerissen. Im Obergeschoss des neuen Westflügels wurde ein Speisesaal eingerichtet, an den sich im Norden ein schmales Buffetzimmer anschloss. Über ein Treppenhaus gelangte man zur Küche ins Erdgeschoss. Vom Speisezimmer aus betrat man nach Süden einen Saal, der den westlichen Teil des Altbaus einnahm. Der größte Raum des barocken Schlosses, der bis ins Mezzaningeschoss reichte, hatte wohl einst den Fürstbischöfen als Kapelle gedient.<sup>381</sup> Vom Herzogspaar wurde er zum repräsentativen Empfangs- und Festsaal bestimmt. Die pompejanische Ausmalung 'al secco' von Speise- und Festsaal fand erst nach dem Tod Eugènes im Jahr 1824 statt.<sup>382</sup> Klenze war wohl nach dem Umbau des Schlosses nicht mehr in Ismaning tätig gewesen. Von Auguste Amalie ist überliefert, dass sie Klenzes Innenräume zwar „superbe“, aber „ohne die geringste Bequemlichkeit“<sup>383</sup> empfand. Womöglich war dies der Eindruck, den die Appartements ihrer Eltern im Königsbau bei ihr hinterlassen hatten.

---

<sup>379</sup> Siehe: Bertram (1966), S. 97ff.; Engl (1978), S. 74ff.; Lutz (1989); Reiser (1992); Hildebrand (2000), S. 280ff.; Dominikus Gläsl und Johann Baptist Zimmermann hatten das Schloss 1715-18 an der Stelle eines Vorgängerbaus errichtet. Unter Johann Theodor Landgraf zu Leuchtenberg, Sohn des Kurfürsten Max Emanuel und ab 1727 Bischof von Freising, wurde das Gebäude modernisiert und repräsentativ ausgestattet. Johann Theodor ließ 1727 durch Francois Cuvillies einen Pavillon im neu gestalteten Schlosspark errichten, die Gartenplastiken stammten von Ignaz Günther.

<sup>380</sup> Erster Umbauentwurf von 1818, in: SGSM, Inv. Nr. 27188

<sup>381</sup> Bertram (1966), S. 100

<sup>382</sup> Hildebrand (2000), S. 281; eine vermutete, erste Ausmalung des Speisesaals wird ins Jahr 1820 datiert. Über eine frühere Ausstattung des Festsaals ist nichts überliefert.

<sup>383</sup> zit. n. Rau (1997), S. 29

Im Werkverzeichnis Métiviers findet sich der Eintrag „Peinture et decoration de la salle à Manger, dela Chapelle et autres changemens à Ismaning 1836/37“<sup>384</sup>. Métivier war im Januar 1836 zum Hofarchitekten des Herzogs Maximilian Joseph von Leuchtenberg ernannt worden. Die Ausstattung des Speisesaals zählt zur Reihe der Arbeiten, die er in seiner neuen Funktion für die herzogliche Familie im Münchner Leuchtenberg-Palais, in Ismaning und in St. Petersburg durchführte.

Zu seiner Tätigkeit in Ismaning finden sich im Werkverzeichnis Einträge einer „serre chaude“, eines Gewächshauses (1836/37), eines „berceau Italien“, einer italienischen Laube (1837) und eines „pont décoré“, einer Zierbrücke (1844)<sup>385</sup>. Außerdem erwähnt er die „Decoration du salon d’Ismaning et augmentations dans le Chateau 1838“<sup>386</sup>. Ob Métivier damit die Ausstattung des großen Festsaals meinte, erscheint aufgrund der Bezeichnung ‘salon’ unwahrscheinlich, handelt es sich doch vielmehr um einen ‘salle’<sup>387</sup>.

Bei den Malereien und Dekorationen, die Métivier 1836/37 für die ‘Chapelle’ des Schlosses erwähnt, stellt sich die Frage, ob er trotz der ungewöhnlichen Benennung damit die Ausmalung des Festsaals meinte. Denn der Raum hatte ursprünglich die Schlosskapelle beherbergt. Ein Kapellenanbau, der ursprünglich an der Stelle des abgebrochenen Ostflügels entstehen sollte, wurde nicht verwirklicht.<sup>388</sup> Von einer weiteren Kapelle ist nichts bekannt.

Einen dritten Hinweis, der zur Datierung des Raumes führen kann, gibt der Eintrag Métiviers über die Dekoration eines Ballsaals aus dem Jahr 1845: „Travaux chez Leuchtenberg 1845 / Decoration Nouvelle dans la salle de Bal / Leuchtenberg 1845“<sup>389</sup>. Ob es sich um den Ballsaal im Leuchtenberg-Palais, um den Raum in Ismaning oder um eine Ausstattung in St. Petersburg handelt, ist der allgemein gehaltenen Beschreibung Métiviers nicht zu entnehmen.<sup>390</sup>

Es ist nicht gelungen, die Ausmalung des Festsaals gesichert zu datieren. Auch die Zuschreibung an Métivier stützt sich auf Schlussfolgerungen. Sie ist aufgrund des Stils der Wanddeko-

---

<sup>384</sup> Métivier (WV), [61]

<sup>385</sup> Ders., [60], [62], [104]

<sup>386</sup> Ders., [71]; Rau übersetzt ‘augmentations’ mit ‘Ausbesserungen’. Man auch den Begriff als ‘Vergrößerung’ oder ‘Erhöhung’ verstehen. Dies würde mit dem tatsächlich erhöhten Saal übereinstimmen. Vielleicht wurde der Raum, der schon im Barock bis ins Mezzaningeschoss reichte, für die Errichtung der neuen Decke noch ein Stück weit ausgebaut.

<sup>387</sup> In Schloss Ismaning - heute Sitz des Rathauses - ist kein anderer Raum nachweisbar, auf den sich diese Bezeichnung beziehen könnte.

<sup>388</sup> Hildebrand (2000), S. 281

<sup>389</sup> Métivier (WV), [107]

<sup>390</sup> Diese Zuschreibung wird allgemein mit dem Ballsaal des Leuchtenberg-Palais in Verbindung gebracht. Es gibt Reihe von Blättern mit Entwürfen für einen Ballsaal, die die Datierung 1845 tragen (Arch. Mus. TUM, NL Métivier, Sig. 44-49). Jedoch handelt es sich bei den Blättern weder um die Wiedergabe des Raumes im Leuchtenberg-Palais noch in Ismaning, sondern um einen architektonisch gestalteten, großen Saal im neuerrichteten Annex eines Palastes.

ration sowie Métiviers Stellung als Hofarchitekt der Familie Leuchtenberg jedoch anzunehmen.

Fest steht nur als Terminus post quem das Jahr 1824, das Todesjahr Eugènes, da die Initialen über den Eingangstüren an der Ostwand des Saals 'AA' für Auguste Amalie präsentieren. Einen zweiten Hinweis liefert die Signatur 'Hohenögg' im Gewand der schwebenden Tänzerin an der Südseite des Raumes. Bei dem Künstler handelt es sich wohl um Joseph Hohenegg (1809-63), einen aus Tirol stammenden Kunst- und Dekorationsmaler, der in München lebte und dort starb.<sup>391</sup> Er signierte auch im Casino auf der Roseninsel. Weitere Anhaltspunkte zu seinem Leben und Schaffen sind nicht gesichert.

#### 4.6.2. Der Speisesaal

Der Speisesaal, wegen seiner großen, blauen Bildfelder auch 'Blauer Saal' genannt, nimmt mit der Schmalseite seines Rechtecks die gesamte Breite des Westflügels ein. (**Abb. 87 u. 88**) Der Raum wird von einer flachen Segmenttonne überfangen und öffnet sich mit je vier tiefen Fensternischen nach Westen und Osten. An der Nordwand besitzt der Saal eine flache Kaminnische. Eine kleine Tapetetür führt zum anschließenden Buffetzimmer. Durch eine Tür in der Mitte der Südwand betritt man den Festsaal.

Das profilierte Gesims, auf das Zahnschnitt und Blattwelle in Grisaille gemalt wurden, bildet die einzige bauplastische Gliederung des Saals. Wände und Tonne sind flach. Auch die Leiste, die den dunkelroten, mit zierlichen Kandelabern, schwarz-blauen Feldern und bänderhaltenden Greifen verzierten Sockel abschließt, wurde gemalt. Wand und Gewölbe besitzen einen Grund in gebrochenem, gelblichem Weiß. Die Wand trägt große, quadratische Bildfelder, die von breiten Kandelabern, stilisierten Spiralranken mit Rosetten und Palmettenornamenten umschlossen werden. Die Aufteilung der Wand durch Fenster- und Türöffnungen sowie die Kaminnische bestimmt die Abfolge der Felder. Vor ihren hellroten Grund wurden tiefblaue, von weißen Kandelaberstäbchen und Girlanden gesäumte Segel gespannt, die an der unteren Kante den Blick auf schmale, schwarze Streifen mit fischschwänzigen, geflügelten Gestalten und Delphinen freigeben. In der Mitte der Segel erscheinen schwebende, tanzende Figuren auf Stäben. Die Attribute Weinschlauch, Trauben, Trinkhörner, Thyrsosstäbe, Tambourin, Horn und Zimbeln kennzeichnen die Tänzer als Mitglieder des Gefolges des antiken Gottes Dionysos/Bacchus. Die gebauschten, antiken Gewänder und der bewegte, tänzerische

---

<sup>391</sup> Reiser (2000), S. 80f.

Ausdruck der Figuren erinnern an das pompejanische Vorbild, ohne jedoch ein Motiv aus Pompeji direkt zu kopieren. An den Schmalseiten erscheinen Tanzpaare - Mänaden und ihre männlichen, satyrhaften Begleiter, die, teils in Rückenansicht gezeigt, ihren Partnerinnen zugewandt sind. Die schmälere Felder zwischen den Fenstern tragen einzelne, tanzende Gestalten. Im mittleren Feld der Ostwand erscheint Bacchus selbst, mit Thyrsosstab, Efeu-krantz und von einem Panther begleitet. **(Abb. 89)** Die seitlichen Felder zeigen Jägerinnen, eine mit Bogen und erlegtem Vogel, die zweite trägt die gefangenen Fische an einer Angelrute. An der gegenüberliegenden Westseite wurden zwei tanzende Satyrn und eine Mänade dargestellt.

Weitere Figuren in Grisaille - Trinkgefäße, Krüge und Thyrsosstäbe präsentierend - wurden in den Lünettenfeldern des Gewölbes auf die Rückwände stilisierter, grüngrundiger Ädikulen gemalt. Die Architekturen und die schwarzgrundigen Medaillons mit den tanzenden Putti unterhalb des Scheitelpunktes des Gewölbes wurden in ein arabeskes Geflecht aus herzförmigen Ornamenten und schwellenden, buntfarbigen Spiralranken gesetzt, aus denen Kandelaber emporwachsen. Kleine Vögel sitzen auf den mit Weinlaub umwundenen Ranken, fliegen auf die Kandelaber zu und halten paarweise Girlanden in ihren Schnäbeln und Klauen.

Am Fußpunkt der Tonne oberhalb der Fenster erscheinen gemalte Bogenfelder, die die Lünettenfenster des Festsals imitieren. In die Bögen wurden geflügelte Panther und Arabesken eingeschrieben. Von den Längsseiten der Tonne aufsteigend, überfängt ein symmetrisches, arabeskes Gitternetz miteinander verketteter Motive die gesamte Wölbung des Raumes - Spiralranken, Kandelaber, Girlanden, Palmettenbänder und Weinlaub, Arabeskenfelder und Medaillons mit Panthern, Musikinstrumenten und Masken, auf Girlanden sitzende Papageien bilden ein Geflecht, in dem das Auge sich verliert. Figürliche und abstrakte Ornamente gehen ineinander über und bilden das vielfältige Beziehungsgeflecht eines unendlich fortsetzbaren Rappports. Durch Motive, wie die weiblichen Gestalten mit den Schmetterlingsflügeln, die in Ranken auslaufende Füllhörner in ihren ausgebreiteten Händen halten, wird das Verbundensein der Ornamente zu einem verdichteten, greifbaren Bild, dessen Veranschaulichung ausschließlich abstrakt gestaltete Arabesken nicht leisten könnten. **(Abb. 90)**

Mit den Panthern, der Lyra, den Masken, Trinkgefäßen und dem Weinlaub wird der Bezug zu den dionysischen, ausgelassenen Tänzern auf der Wand hergestellt. Das Bildprogramm mit seiner vielfältig variierenden, stets auf die Antike bezogenen Ikonographie zeichnet den Speisesaal als Ort geselliger Runden, der Trink- und Speisetafel aus. Der fröhliche Charakter des Raumes wird durch die kräftigen, bunten Farben der Malerei hervorgehoben. Das dominante kühle Blau verleiht dem Saal dabei eine festlich-elegante Note.

Zahlreiche bildhafte Verweise auf die Funktion des Raumes hatten schon das fünfzehn Jahre zuvor entstandene Speisezimmer des Neuen Schlosses zu Pappenheim gekennzeichnet. Auch die *Sammlung Architectonischer Entwürfe*<sup>392</sup>, die Métivier ab 1818 veröffentlichte, zeigt, wie wichtig es ihm war, für Räume unterschiedlicher Nutzung eine entsprechende Bildsprache innerhalb seiner Dekorationen zu entwickeln. Hier befand er sich in der Tradition Percier und Fontaines.

Die belebenden Vögel, die arabesken, raffaelesken Mischwesen und die vielfältig untereinander verbundenen Einzelmotive finden sich in beiden Räumen. Ebenso gleichen sich die Pappenheimer 'Elemente' und die Ismaninger Bacchanten im Typus. Auch wenn die Handschrift der Künstler sich unterscheidet und die Pappenheimer Darstellungen wesentlich statischer sind, ähneln sich die Figuren vor allem in der Gestaltung der Gesichter.

Beide Räume besitzen vollständig flache Wände. Die Dekorationen folgen der Aufteilung der Wand durch die Architektur und setzen diese Vorgabe in der Malerei fort. Zwar sind die Trompe-l'oeils in Ismaning nicht so phantasievoll gestaltet wie in Pappenheim. Jedoch wurde auch hier Métiviers Vorliebe deutlich, plastische Details, wie Leisten, Lünetten oder den Zahnschnitt der Gesimse, durch malerische Mittel zu erzeugen.

Unterschiede bestehen jedoch grundsätzlich in der Art der Wandsysteme. In Pappenheim ist die Wand der Bildträger, vor dem sich die Bemalung abrollt und entwickelt. Die Figuren und Arabesken wurden direkt auf den Grund gesetzt, sogar auf eine Sockelzone wurde verzichtet. In Ismaning hingegen werden die freien Mauerstücke fast vollständig von den blauen Feldern eingenommen, die fast so wirken, als hätte man sie in die Wand eingelassen. Eine Ähnlichkeit zu den Pinakes der Antike wird durch die Größe der Felder verhindert. Die Bacchanten erscheinen hier als nachträgliche Malerei auf einer Schichtung aus hellroten Bildfeldern und blauen Segeln, unter denen noch eine weitere, schwarze Schicht sichtbar wird. Die helle Wand wirkt in Ismaning nicht länger als Grund, sondern dient den Bildfeldern als Rahmen.

Das Wandsystem erinnert an Klenzes Dekorationen im Königsbau. Auch dort entstanden segelartig gespannte, monochrome Felder mit zentralen Motiven. Ebenso scheinen Einzelmotive aus dem Königsbau zu stammen, wie das auf den Kopf gestellte herzförmige Ornament, die flächig ausgemalten Felder der Kandelaber oder die geflügelte Figur im Gewölbe. Bei dem tanzenden Paar an der linken Kaminwand handelt es sich um eine abgewandelte Darstellung aus dem Ballsaal der Festgemächer. (**Abb. 77**) Der Stab, auf dem die Figuren in Ismaning tanzen, die Fußhaltung der Mänade und der Weinsack anstelle des Trinkpokals bilden die Unterschiede.

---

<sup>392</sup> Métivier (1819-22)

### 4.6.3. Der Festsaal

Der im Süden an das Speisezimmer angrenzende, große, flachgedeckte Festsaal nimmt den westlichen Teil des Altbaus ein. (**Abb. 91**) Der über zwei Geschosse gehende Saal besitzt eine doppelte Reihung von hohen, in tiefe Nischen gesetzten Fenstern und darüber liegenden Lünetten, die sich in fünf Achsen nach Westen und zwei Achsen nach Süden öffnen. An der Ostwand führen eine große, zentrale und zwei kleinere, seitliche Türen in die weiteren Räume des Schlosses. Zwischen den Türen befinden sich zwei große, offene Kamine mit hohen Spiegelaufsätzen.

Die Dekoration der flachen Wände führt die architektonische Gliederung des Raumes mittels axialer Entsprechungen weiter. Den Lünettenfenstern liegen gemalte Lünetten - 'en éventail' oder mit Arabesken geschmückt - an der Ost- und Nordwand gegenüber. Zwei große, rotgrundige, goldgerahmte Bildfelder mit schwebenden Tänzerinnen in optisch unmöglichen Scheinarchitekturen seitlich der zentralen Tür der Nordwand korrespondieren mit den zwei Fenstern und dem ädikulagerahmten Bild mit einer weiteren Tänzerin im Süden. (**Abb. 92**) Auch die Kaminspiegel an der Ostwand werden von Scheinarchitekturprospekten umschlossen. Als Akrotere der Ädikulengiebel erscheinen Sphingen, aus deren Köpfen Kandelaber wachsen, so wie sie bei Piranesi vorgebildet waren.

Über dem niedrigen Sockel mit Vogeldarstellungen aus den *Antichità* in Medaillons steigen vor dem hellen, grünlichen Wandgrund große, buntfarbige Kandelaber auf. Die Kandelaber setzen sich aus unterschiedlichen, phantastischen Motiven zusammen - Spiralranken, die aus den Kandelaberstäben sprießen, in Wasserbecken eintauchende Fische, girlandenhaltende Vögel, Kronen, Felder mit Musikinstrumenten, Medaillons mit Masken. In der Raummitte durchstoßen die Kandelaber ein umlaufendes Mäanderband. Bekrönt werden sie von geflügelten Sphingen, über denen ausladende Volutenkonsolen aus Stuck mit Büsten antiker Götter und Philosophen angebracht wurden.

Oberhalb des Mäanderbandes, auf Höhe des Mauerstreifens zwischen Fenstern und Lünetten, befinden sich querrrechteckige Felder aus Kandelabern, Stäben und Girlanden, die ein horizontales Gegengewicht zu den aufsteigenden Kandelabern und Fensterachsen bilden. In ihrer Mitte befinden sich auf ornamentierten Stäben schwebende Amoretten und antike Gefäße. Die Gefäße sind in Untersicht wiedergegeben und zu Stilleben arrangiert. Sie erinnern an Vorbilder aus den *Antichità* und an die Pappenheimer Malereien.

Die flache Decke wird durch ein profiliertes, mit antiken Ornamenten verziertes Gesims abgeschlossen. Das dreiteilige Deckenmuster besitzt ein mittleres, quadratisches Feld, das von zwei

seitlichen schmalen Streifen beschnitten wird. Hier zeigt sich das ursprüngliche Vorbild römischer Deckengestaltung, das durch Adam in die Innenraumdekoration zurückgeführt wurde. Wie in Pappenheim wurde auch in Ismaning auf Stukkaturen verzichtet. Die Dekoration geschieht ausschließlich durch die Malerei. Der Mittelteil besitzt ein konzentrisches Muster mit einem geometrisch beschnittenen Feld, auf das Segel, Quadrat und ein rotgrundiger Kreis, der die Verankerung des Kronleuchters trägt, gelegt wurden. An den Rändern erscheinen schwebende Grisaillefiguren in Ädikulen und Grisaillegefäße in rotgrundigen Feldern. Arabeske Motive wie Spiralranken, Medaillons mit Schmetterlingen, Kandelaberstäbe und Masken verbinden die Motive untereinander. Veduten griechischer Landschaften wurden in die Arabesken der seitlichen Streifen eingeschrieben. Auffallend sind die geflügelten, aus Spiralranken wachsenden und von Kandelabern bekrönten Frauengestalten, die die Ädikulen halten. Sie erinnern in ihrer Buntheit mit dem giftigen Blau, ihrer Größe und Phantastik an die raffaellesken Chimären in Pappenheim.

#### 4.6.4. Fragen zur Ikonographie des FestsaaIs

Der Ismaninger Festsaal erhielt neben seinen allgemeinen, antikisierenden Bildmotiven mit den auf Konsolen stehenden Büsten, den griechischen Landschaften und den Goldrahmen der Gemälde eine besonders ausgewählte, elegante Ausstattung. Die Attribute, wie die Masken, die Musikinstrumente oder auch die Tänzerinnen lassen auf seine Funktion als Fest-, vielleicht auch als Ballsaal schließen.

Ausgehend von der Büste des antiken Kaisers Augustus in der Reihe der Philosophen- und Götterbüsten auf den Volutenkonsolen - Gipsabgüsse antiker Bildwerke - wurde ein Bildprogramm abgeleitet, das dem Saal den Namen 'Kaisersaal' gab.<sup>393</sup>

Tatsächlich sind Formen des Namens Augustus und Mitglieder kaiserlicher Häuser in der Genealogie der Familie Leuchtenberg häufig anzutreffen. Auguste Amalie war die Schwiegertochter Kaisers Napoleon - dessen Büste neben Eugène und ihrem Sohn Maximilian, dem Stammhalter des Hauses, auf das Kaminsims gestellt wurde. Ihr 1835 verstorbener, erster Sohn hieß August. Ihre dritte Tochter hieß Amalie Auguste Eugenie und war Kaiserin von Brasilien. Ihre Schwiegertochter, die 1839 Maximilian geheiratet hatte, hieß Maria Auguste und war die Tochter des russischen Zaren.

---

<sup>393</sup> Reiser (1994); Hildebrand (2000), S. 282; der Festsaal wurde auch als 'Roter Saal' oder 'Napoleonsaal' bezeichnet.

Ob die drei 'Augusten' der Familie Leuchtenberg daher im Bildprogramm des Saales als die schwebenden, pompejanischen Tänzerinnen in den rotgrundigen Ädikulen erscheinen, ist zu hinterfragen.<sup>394</sup> Tatsächlich besitzen die Frauen portraithafte, voneinander unterschiedene Züge, die nicht den üblichen 'anonymen', stereotyp antiken Gesichtern pompejanischer Figuren gleichen. Schon im Speisezimmer zu Malmaison ließen die schwebenden Figuren Ähnlichkeiten zu Joséphine erkennen. Die Tänzerinnen Malmaisons weichen, wie auch die Figuren in Ismaning, durch ihre Individualität von vergleichbar großen Darstellungen pompejanischer Gestalten ab - denkt man an das Wiener Geymüller-Zimmer oder an die Stuttgarter Dekorationen, die den Vorlagen der *Antichità* bis ins Detail folgen.<sup>395</sup>

Der Ursprung pompejanischer Figuren mit portraithaften Zügen kann in den Attitüden der Lady Hamilton gesehen werden. (**Abb. 93**) Die Gattin von Lord Hamilton, des englischen Botschafters in Neapel im ausgehenden 18. Jahrhundert, hatte in Anlehnung an die 'Tableaux vivants' eine eigene Kunstform des Ausdruckstanzes geschaffen. Lady Hamilton fühlte sich bei ihren Vorstellungen in die Posen verschiedener antiker Gestalten ein. Zu ihrem umfangreichen Repertoire zählten auch die 'Muse des Tanzes' oder die 'Nymfe'. Stiche von Friedrich Rehberg geben die Haltungen wieder, in die Lady Hamilton sich dabei begab, und verdeutlichen die Absicht, den pompejanischen Vorbildern möglichst zu entsprechen. Dass die pompejanischen Attitüden der Lady Hamilton den Darstellungen von Ismaning als Vorbild dienten, ist vor dem Hintergrund des hohen Bekanntheitsgrades ihrer Kunst und der Beliebtheit von 'Tableaux vivants' zur Goethezeit durchaus denkbar.<sup>396</sup> In Wien waren 'griechische' Ballette mit Tänzerinnen in durchsichtigen Gewändern groß in Mode.<sup>397</sup> Die Darstellung lebender Personen in antikisierender Form, sogar mit antikisierend-idealen Gesichtszügen, beispielsweise als Büsten oder auf Medaillen war ohnehin üblich.

Im Nachlass von Nikolaj Herzog von Leuchtenberg (1843-91) - Prinz Romanovsky und Enkel Auguste Amalies - befinden sich Fotografien nach Gemälden von Mitgliedern der Familie.<sup>398</sup> Die Ahnengalerie versammelt Portraits von Eugène, Auguste Amalie und ihren Kindern im Erwachsenenalter. Die Gemälde zeigen die Gesichter sicherlich idealisiert, aber doch mit individueller Physiognomie. Tatsächlich lässt sich eine Ähnlichkeit der rechten Tänzerin an der

<sup>394</sup> Reiser ([1994], S. 29) identifiziert die Frau mit Tambourin an der Südseite als Auguste Amalie, an der Nordwand erkennt er links mit Blütengirlande Maria Auguste, die Zarentochter, und rechts Amalie Auguste, die Kaiserin von Brasilien.

<sup>395</sup> Närgel (1998), Abb. S. 48f.

<sup>396</sup> Ittershagen (1999)

<sup>397</sup> Schönwälder (1999), S. 146

<sup>398</sup> BHStaatsA, Leuchtenberg-Archiv 366 (NL Nikolaj Herzog von Leuchtenberg, Prinz Romanovsky); die Fotografien tragen rückseitig die Namen der Dargestellten.

Nordwand mit Amalie Auguste Eugenie (geb. 1812), Kaiserin von Brasilien, feststellen: Beide besitzen die charakteristische, geschürzte Lippenform. (**Abb. 94**)

Der Versuch, den Stil des Wandsystems mit seinen Scheinarchitekturen als 'augusteisch' zu bezeichnen und ihn damit in die Augustus-Ikonographie des Raumes einzuordnen, schlägt jedoch fehl. Die Unterscheidung eines 'augusteischen Stils' ist ein moderner Gedanke. Die Bezeichnung kam erst 1882 auf, nachdem in der wissenschaftlichen Publikation von August Mau das System von insgesamt vier Stilen in der pompejanischen Wandmalerei festgelegt wurde.<sup>399</sup> Seitdem bezeichnet man mit 'augusteisch' die Übergangsphase vom ‚zweiten‘ zum ‚dritten Stil‘. Zur Zeit Klenzes fand erstmals eine Unterscheidung in drei aufeinanderfolgende Stile in der antiken Malerei statt. Die Grundlage bot Vitruvs *De Architectura*, die gegen Ende des 1. vorchristlichen Jahrhunderts, zur Zeit der Regierung des Kaisers Augustus, entstand. Der 'augusteische Stil' datiert also genau in die Zeit, die man - in Anlehnung an Vitruvs Urteil über die Kunst seiner Zeitgenossen - mit dem beginnenden Verfall der Wandmalerei in Verbindung brachte.

Das Vorhandensein von Ädikulen in Ismaning zeigt vielmehr den vorbildhaften Charakter, den Klenzes Dekorationen besaßen. Klenze hatte durch seine Wiederbelebung des Ideals der antiken Wandmalerei im Königsbau die Vorbilder aus ihrem tatsächlichen, historischen Kontext gelöst und sie auf diese Weise darstellbar gemacht.

---

<sup>399</sup> Mau (1882)

## 4.7. Pompejanum in Aschaffenburg und Villa Ludwigshöhe in der Pfalz

Mit dem Bau des Aschaffener Pompejanums und der Villa Ludwigshöhe in der linksrheinischen Pfalz zeichnete Ludwig I. zwei Gegenden mit Königsbauten aus, die durch die politische Neuordnung Europas zu Beginn des 19. Jahrhunderts neu, bzw. wieder zu Bayern gekommen waren.<sup>400</sup>

Das Aschaffener Schloss Johannisburg diente schon Max I. Joseph als gelegentliche Residenz. Seit 1816 nutzte Kronprinz Ludwig das Schloss für seine Sommeraufenthalte. Im weitläufigen Park des Schlosses ließ Ludwig nach Plänen Friedrich von Gärtners das Pompejanum erbauen. Das Gebäude jedoch in der Tradition barocker Gartenpavillons zu sehen, verhindert die Absicht, die hinter dem Projekt stand: Hier entstand kein privates Lustschlösschen, sondern ein museales Gebäude, das der Bevölkerung offen stehen sollte. Zwar wurden Privaträume im Obergeschoss des Pompejanums eingerichtet, die aber von der königlichen Familie nicht bewohnt wurden.

Anders zeigte sich die Situation in der Pfalz. Die alte, wittelsbachische Residenz im rechtsrheinischen Mannheim war für Bayern verloren, und das Schloss in Zweibrücken wurde anderweitig genutzt. Mit der Villa Ludwigshöhe bei Edenkoben auf der Hardt schuf Gärtner das für die königliche Hofhaltung benötigte Gebäude. Der Name der Villa drückte das Selbstverständnis des Landesfürsten aus.<sup>401</sup>

### 4.7.1. Friedrich von Gärtner

Gärtner zählte wie Friedrich Georg Ziebland zur zweiten Generation von Architekten, die nach Klenze Ludwigs Bauvorhaben verwirklichten. Gärtner kam 1791 in Koblenz als Sohn des Architekten Andreas Gärtner zur Welt. 1804, anlässlich der Ernennung Andreas Gärtners zum kurfürstlichen Hofbau-Intendanten Max Josephs, übersiedelte die Familie nach München. Nach einem Studium bei Karl von Fischer an der Bauschule der Akademie der Bildenden Künste (1808-12) folgte die weitere Ausbildung Gärtners als übliche Bildungsreise der

---

<sup>400</sup> Sinkel (1984), S. 14f.; Die Rheinpfalz war Wittelsbacher Stammland. Die linksrheinische Pfalz war während der napoleonischen Kriege 1797 in französischen Besitz gekommen, nach dem Wiener Kongress wurde sie im Zweiten Pariser Frieden von 1815 Bayern zugesprochen. Das Fürstentum Aschaffenburg kam 1814 zu Bayern. Ludwig trug zu seinem Königstitel auch die Titel „Pfalzgraf bei Rhein“ und „Herzog von Franken und in Schwaben“.

<sup>401</sup> Dies., S. 15

Architekten, die - abgesehen von ihrer wesentlich längeren Dauer - dem Weg des sieben Jahre älteren Klenze in vielem glich.

Gärtner hielt sich bis 1814 in Paris auf. Er verkehrte mit Durand und Percier, kopierte und entwarf Gebäude mit gerasterten Grundriss schemata und Ornamente im 'Style Empire'. Von 1814-17 bereiste er Italien und studierte antike, frühchristliche und romanische Kunst und Architektur in Rom, Neapel, Pompeji und auf Sizilien.<sup>402</sup> Nach Italien kehrte Gärtner wiederholt zurück. So ging er im Auftrag Ludwigs 1839 nach Pompeji, um dort Studien für den Bau des Pompejanums zu betreiben. Weitere Reisen führten Gärtner nach England (1819-20) und Griechenland (1835-36 und 1840-41).<sup>403</sup>

In München begann Gärtner im Jahr 1818 als Praktikant im Baubüro Klenzes. Trotz seiner frühen Ernennung zum Akademieprofessor für Architektur im Jahr 1820 bekam er erst sieben Jahre später - als Ludwig einen Architekten wünschte, „der mit Klenze in die Schranken treten kann“<sup>404</sup> - seinen ersten Bauauftrag für die Planung der Staatsbibliothek an der Ludwigstraße. Dies war der Beginn seiner Karriere. Gärtner starb 1847, sechs Jahre nachdem er zum Direktor der Akademie der Bildenden Künste ernannt worden war.<sup>405</sup>

Pompejanum und Villa Ludwigshöhe befanden zum Zeitpunkt des Todes Gärtners und der Abdankung Ludwigs 1848 noch im Bau. Mit der Ausmalung des Inneren hatte man noch nicht begonnen.

---

<sup>402</sup> Nerdinger (1992a), S. 15; in Italien schloss Gärtner Freundschaft mit Martin von Wagner (1777-1858), einem Würzburger Bildhauer und Kunstagenten Ludwigs. Die Briefe Gärtners an Wagner - die Antwortbriefe fehlen - bilden die unmittelbarste Quelle zu Gärtners Persönlichkeit und Werk (abgedruckt in: Nerdinger [1992a], S. 263ff.) Womöglich entwickelte Gärtner schon während der ersten Italienreise seine Theorie des Rundbogens, den er gleichermaßen in antiken, frühchristlichen und romanischen Bauwerken erkannte. Den Rundbogen sie delte Gärtner als Architekturkonzept zwischen dem „strengen griechischen“ Stil der Klassizisten und dem „rein Gemütlichen oder Phantastischen des Mittelalters“, der Gotikbegeisterung der Romantiker, an. Den 'Rundbogenstil' - in Ziegelbauweise - sah Gärtner als geglückte, zeitgemäße Vereinigung der Kunst von Antike und Christentum an.

<sup>403</sup> Ders., S. 219

<sup>404</sup> Ludwig an Wagner vom 26. Mai 1826; zit. n. ders., S. 13

<sup>405</sup> Ders., S. 9ff. u. S. 219; Als Höhepunkte von Gärtners Laufbahn können die Ernennungen zum Oberbaurat mit der Verleihung des persönlichen Adels und zum Generalinspektor der plastischen Denkmale Bayerns im Jahr 1836 gelten.

## 4.7.2. Das ‘Pompejanische Haus’

### 4.7.2.1. Baugeschichte und Architektur

Mit dem Pompejanum wollte Ludwig „das Bild eines römischen Gebäudes mit seiner ganzen Einrichtung auf deutschen Boden“<sup>406</sup> versetzen. Zu diesem Zweck schickte Ludwig Gärtner im April 1839 nach Pompeji. Gärtners Aufgabe bestand darin, das ‘Haus des Castor und Pollux’, das dem ‘römischen Gebäude’ als Vorbild dienen sollte, zu vermessen. **(Abb. 95 u. 96)**

Das ‘Haus des Castor und Pollux’ oder ‘Haus der Dioskuren’ im nordwestlichen Gebiet der Stadt im Bereich des Herculaner Tors war 1828/29 ausgegraben worden. Es ist anzunehmen, dass Ludwig, der in Begleitung Klenzes 1830 in Pompeji gewesen war, das neuentdeckte Gebäude noch vor der teilweisen Abnahme der Pinakes gesehen hatte.

Nachdem Ludwig das Grundstück auf dem Mainhochufer im Westen des Schlosses Johannisburg im Herbst 1840 erworben hatte, erstellte Gärtner einen Zeitplan für den Bau des Pompejanums, der vier Jahre vorsah. Die Grundsteinlegung erfolgte jedoch erst am 10. Juni 1843. Zu den letzten Arbeiten zählte die Ausmalung des Inneren von Frühjahr 1848 bis Herbst 1850.<sup>407</sup>

Bei dem Bau, den Gärtner auf Grundlage seiner Vermessungen entworfen hatte, handelt es sich keineswegs um eine originalgetreue Kopie des ‘Hauses des Castor und Pollux’. Gärtner übernahm zwar Größe und Proportionen der linken Hälfte des Gebäudes, doch er begradigte den Grundriss und verlieh ihm eine axiale Symmetrie, die das antike Haus nicht besaß. Vor allem löste er das Vorbild aus seiner ursprünglichen, städtebaulichen Situation.

In Pompeji ist das ‘Haus des Castor und Pollux’ Teil einer durchgehenden, städtischen Blockbebauung. Die Häuser Pompejis sind in unmittelbarem Anschluss an die Nachbarhäuser in den Bereich ihres Blocks - ihrer ‘Insula’ - eingeschrieben und bilden zu den Straßenseiten hin geschlossene Fassaden. Es sind urbane, introvertierte Atriumhäuser, die nach außen keinen Hinweis auf die Gestalt des Inneren liefern.

Gärtner hingegen schuf mit dem Pompejanum einen freistehenden Bau, dessen Äußeres zwar blockhaft und geschlossen erscheint, aber dennoch die Unterscheidung in einen schmälere Atriumbereich und einen breiteren Teil mit Peristyl und Viridarium im Inneren erkennen lässt.

<sup>406</sup> Ludwig an Wagner vom 22. März 1843; zit. n. Nerdinger (1992a), S. 246

<sup>407</sup> Siehe: Sinkel (1984), S. 66ff.; Reidel (1987); Karnapp (1992); Pompejanum (1993); Helmberger u. Wünsche (1995). Während des zweiten Weltkriegs wurde der Bereich des Atriums nahezu vollständig zerstört. Eindringende Nässe schädigte in den folgenden Jahren die Bausubstanz weiter. Ab 1960 wurde mit der Restaurierung und Rekonstruktion des Pompejanums begonnen; nach: Helmberger u. Wünsche (1995), S. 6f.

Der 'abgeschnürte' Eingangsbereich war in Pompeji ebenso wenig vorgebildet, wie die Gliederung des Außenbaus mit der Freitreppe, die zu einem ädikulaüberdachten Eingang führt. Als freie Zutat Gärtners erscheint vor allem der schmale Querriegel des durchfensterten Obergeschosses, von dem aus die in der Außensicht verborgene Dachterrasse und das ein Stockwerk höher gelegene, zur Südseite versetzte, sogenannte 'Königszimmer'<sup>408</sup> als Belvedere erschlossen werden. Das Obergeschoss des 'Hauses des Castor und Pollux' war nicht erhalten. Gärtner rekonstruierte die fehlenden Teile in der Art einer italienischen Landvilla mit einem seitlich versetzten, von der Symmetrie der Anlage abweichenden Belvedereturm. Das wie in der Antike fensterlos geschlossene, kubische Erdgeschoss erscheint vor allem in der Fernsicht des Pompejanums als Sockel des Gebäudes. Hervorgehoben wird dieser Effekt durch die Rustizierung der polychromen Fassung des Außenbaus.

Mit dem Pompejanum schuf Gärtner einen Bau, der im Typus einer freistehenden Villa 'all'italiana' auf breiter Terrasse in eine entsprechende Landschaft gesetzt wurde: Rund um das Pompejanum entstand ein mediterraner Landschaftsgarten mit Kieferhain, Rosengarten und Weinberg, der über den einstigen Burggraben unmittelbar in den Schlosspark übergeht.

Die italienische Villenarchitektur hatte durch Vorlagebücher wie Durands *Précis des leçons d'architecture*<sup>409</sup> schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts weite Verbreitung gefunden. Schinkel und Ludwig Persius hatten mit dem Gärtnerhaus der Römischen Bäder in Potsdam (ab 1829) eine Architektur 'all'italiana' im Landschaftsgarten geschaffen, die sich zum Prototyp der Potsdamer Villenlandschaft entwickelte. Die gelb gestrichene Fassade und der seitlich versetzte Belvedereturm des Pompejanums entsprechen diesem Typus. Den asymmetrischen Grundriss des Potsdamer Vorbilds übernahm Gärtner jedoch nicht.

Sicherlich hatte Schinkel auch mit seinen gezeichneten Idealansichten italienischer Landhäuser die Vorstellung seiner Zeit von der mediterranen Villenarchitektur maßgeblich geprägt.

In Pompeji selbst besaß man mit der 'Villa des Diomedes' und der 'Villa des Cicero' an der Gräberstraße zwei antike Gebäude im Typ der Villa Suburbana, die zu den frühesten Entdeckungen der Stadt zählten.<sup>410</sup> Hier traf man auf die in den Villenbriefen Plinius des Jüngeren beschriebenen, typischen Charakteristika herrschaftlicher, antiker Landhäuser wie Thermenanlagen oder Gärten mit offenen Säulenumgängen und Pergolen, die in den Bereich des Wohnhauses miteinbezogen waren. Die weitläufigen Landgüter, die auf asymmetrischem Grundriss entstanden, mochten dem Gesamtentwurf von Schinkels Römischen Bädern samt

---

<sup>408</sup> Reidel (1987), S. 245

<sup>409</sup> Durand (1802-05)

<sup>410</sup> Zu den antiken Vorbildern des Pompejanums, siehe: Simon (1977); dies. (1979)

ihrer Thermen- und Gartenanlagen als Vorbild gedient haben. Auf den Aschaffener Baunahmen sie keinen Einfluss. Statt dessen hatte Gärtner mit dem Pompejanum eine geschlossen und blockhaft wirkende Villa auf dem begradigten Grundriss eines pompejanischen Stadthauses verwirklicht, die wie eine gebaute Idealvedute auf dem Mainhochufer thront.

#### 4.7.2.2. Die Ausstattung des Pompejanums

Nachdem Gärtner 1839 den Grundriss des ‘Hauses des Castor und Pollux’ vollendet hatte, schickte er ihn zu Wagner nach Rom. Wagner hatte von Ludwig den Auftrag erhalten, antike Bodenmosaike für das Pompejanum zu erwerben. Aus Kostengründen wurde jedoch beschlossen, Künstler in Rom anzulernen und die Mosaike dann in Aschaffenburg ausführen zu lassen. Das Mikromosaik mit einer Opferszene, das im Sommertriclinium angebracht wurde, stammte aus den Vatikanischen Werkstätten und wurde 1844 von Papst Gregor XVI. an Ludwig als Geschenk überreicht.<sup>411</sup>

Zur Ausstattung des Pompejanums zählten Mobiliar und bronzenes Gerät, an dessen Beschaffung Wagner seit Anfang des Jahres 1843 arbeitete. Seinem *Entwurf zu einer Beschreibung der in einem Pompejanischen Hause aufzustellenden Gerätschaften*<sup>412</sup> ist zu entnehmen, wie sehr dabei auf Authentizität geachtet wurde. Antike Quellentexte, vor Ort in Pompeji gemachte Beobachtungen und Verweise auf antike Stücke in den Museen Neapels und Roms dienten als Grundlage der Beurteilung. Vereinzelt finden sich in Wagners Liste auch Bemerkungen darüber, wie die einzelnen Räume des Hauses mittels Malereien zu verzieren seien.

Tatsächlich jedoch ging es bei diesem Projekt nicht um die Beschaffung originaler Stücke. Stattdessen reiste Wagner im Oktober 1844 zusammen mit dem Erzgießer Wilhelm Hopfgarten (1779-1860), der in Rom eine Werkstatt betrieb, nach Neapel. Dort trafen sie Gärtner, den Maler und Cornelius-Schüler Joseph Schlotthauer (1789-1869) und den Aschaffener Bauleiter Ludwig Louis, die eben aus Pompeji zurückgekehrt waren. Gemeinsam betrieben sie Studien im Museum.<sup>413</sup>

Wieder in Rom begann Hopfgarten mit der Herstellung von Abgüssen antiker Bronzen und keramischer Gefäße. Besondere Aufmerksamkeit widmete man der Ausstattung der antiken Küche, für die in Aschaffenburg eigenes ein Herd nach pompejanischem Vorbild gemauert wurde. Hopfgarten schuf auch die Brunnenfigur des Impluviums. Vier Modelle aus Pompeji

<sup>411</sup> Sinkel (1984), S. 69ff.

<sup>412</sup> Moninger-Manuskript 1742; abgedruckt in: dies., S. 141ff.

<sup>413</sup> Wagner an Ludwig vom 18.11.1844; zit. n. Sinkel (1984), S. 89

standen hier zur Auswahl, von denen sich Ludwig für das günstigste, ein laufendes Kind mit Horn, entschied.<sup>414</sup>

#### 4.7.2.3. Die Wandmalerei

Entwurf und Ausführung der Malereien lagen in mehreren Händen.

Zunächst begann Schlotthauer mit der Gestaltung der farbigen Stuckverkleidung des Außenbaus. Er hatte ein Verfahren entwickelt, bei dem die bemalte Wand mit einer Wasserglas-Mischung fixiert wurde. Diese bislang unerprobte Technik nannte er Stereochromie. Wie schon 15 Jahre zuvor bei den Versuchen zur enkaustischen Wachsmalerei setzte man hohe Erwartungen in das neue Verfahren, das Haltbarkeit und ‘antikes’ Aussehen der Malereien versprach:

„Die Akademie der bildenden Künste berichtet [...]: Sie habe sich überzeugt, daß was die pompejanische Malerei betreffe, keiner der bisher von Anderen zu ihrer Wiederbelebung unternommenen Versuche dem von Prof. Schlotthauer ausgegangenen an Gediegenheit und praktischer Anwendbarkeit verglichen werden könne, und daß, wenn von einer Wiederherstellung dieser Malerei im Sinne der Alten die Rede sei, soweit hierüber ein Urteil möglich, dem gedachten Professor der Verdienst dieser Wiederherstellung gebühre. Die in dieser Technik gemalten Proben tragen dem äußeren Anschein nach ganz den Charakter der in Pompeji ausgegrabenen Wandmalereien, sowohl was das Leuchtende der Farben, als was die Schönheit der auf farbigem Glanzgrunde ausgeführten mattfarbigen Malereien betreffe“<sup>415</sup>.

1847 wurde mit der Ausmalung des Inneren begonnen. Gärtner besaß die künstlerische Leitung. Kurz vor seinem Tod am 21. April 1847 hatte Gärtner Ludwig noch Entwürfe vorgelegt<sup>416</sup>:

„Gestern zeigte mir Gärtner die Copien pompejanischer Wandgemälde eigens verfertigt für das Pomp(ejanische) Haus, die ich sehr treu wiedergegeben fand“<sup>417</sup>.

Die Kopien hatte der römische Maler Carlo Ruspi angefertigt, der sich auf Durchzeichnungen und die Anfertigung von Kartons spezialisiert hatte. Gärtner hatte im Februar 1846 an Wagner eine Liste geschickt, die die von Ruspi zu kopierenden Gemälde enthielt. Die Kopien fertigte Ruspi zum Großteil nach den Pinakes aus dem ‘Hause des Castor und Pollux’ an, die sich nach der Abnahme von den Wänden im Museum zu Neapel befanden. Ein *Verzeichnis der im Pompejanischen Hause zu Aschaffenburg sich befindlichen Gemälde*<sup>418</sup> nennt weitere Vorlagen, nach denen die Gemälde, d.h. die figürlichen Einzelbilder und Szenen, im Pompejanum

<sup>414</sup> Sinkel (1984), S. 91

<sup>415</sup> Gutachten des Ministeriums des Innern, vom 14. Juli 1845; zit. n. dies., S. 158

<sup>416</sup> Dies., S. 94ff.; Nach dem Tod Gärtners übernahm sein Mitarbeiter und Neffe, der Architekt Karl Klumpp, die Leitung der Arbeiten.

<sup>417</sup> Ludwig an Wagner vom 25. März 1847; zit. n. dies., S. 96

<sup>418</sup> Moninger-Manuskript 1743; abgedruckt in: Sinkel (1984), S. 146ff.

geschaffen wurden. So stammte ein Teil der Vorbilder auch aus den Publikationen des *Museo Borbonico*, aus Zahn und den *Antichità*. Eine Reihe weiterer Darstellungen wurde unter den allgemeinen Bezeichnungen ‘Pompeji’ und ‘Herkulanum’ zusammengefasst. Durchzeichnungen von Schlotthauer sowie Ergänzungen und Kompositionen von Ludwig Schwanthaler wurden gesondert erwähnt. So ging das östliche der zwei großen Figurenbilder im Tablinum, der ‘Streit des Achilles mit Agamemnon’ aus dem ‘Haus des Castor und Pollux’, auf eine Ergänzung Schwanthalers zurück. Die Vorlage des ‘Achilles unter den Töchtern des Lykomedes durch Ulysses entdeckt’ auf der gegenüberliegenden Seite stammte aus dem *Museo Borbonico* - Bd. IX., Taf. 6., wie das Verzeichnis genau vermerkt.

Ausgeführt wurden die Figurenbilder durch den Münchner Maler Nilson, Schüler von Schnorr, Schlotthauer und Zimmermann. Joseph Anton Schwarzmann (1806-90), Schüler von Schönherr und Hess an der Münchner Akademie, schuf die Wanddekorationen, also die Ornamente und Scheinarchitekturen, in die die Bildfelder gesetzt wurden und die farbige Fassung der flachen, kassettierten Stuckdecken.<sup>419</sup>

Es zeigte sich, dass man bei den Bildfeldern, trotz ihrer willkürlichen Anbringung und Zusammenstellung auf den Wänden des Pompejanums, noch auf den Bezug zum ‘Haus des Castor und Pollux’ geachtet hatte. Bei den Wanddekorationen verfuhr man anders. Das Stichwerk von Gell und Gandy *Pompeiana* vermittelt einen Eindruck vom Zustand des Gebäudes in Pompeji wenige Jahre nach seiner Freilegung, so wie ihn Gärtner und die am Bau beteiligten Künstler gesehen hatten. (**Abb. 102**) Der Blick ins Peristyl zeigt ein schlichtes Wandsystem mit horizontal aufgemalten Quadern und großen, monochromen Flächen, auf die Einzelfiguren gesetzt wurden. Dies war jedoch offensichtlich nicht die Art von Wanddekoration, die man sich für das Pompejanum wünschte. Stattdessen schuf Schwarzmann ein System aus Scheinarchitekturen, die der späteren, ‘hohen’ Stufe der Wandmalerei entsprachen, so wie sie Klenze auch für den Königsbau entworfen hatte.

Kolorierte, unsignierte Entwürfe für Wandmalereien des Pompejanums, die Schwarzmann zugeschrieben werden, veranschaulichen die für das Erdgeschoss typischen Dekorationen. Der Entwurf für das Wintertriclinium<sup>420</sup> zeigt einen Wandaufbau mit schwarzgrundigem Sockel und starkfarbigen Bildfeldern mit schwebenden Figuren und Pinakes, Querstreifen mit Ornamenten und figürlichen Szenen sowie Architekturprospekte mit Ädikulen, perspektivi-

<sup>419</sup> Für ‘Malerei’ wurden insgesamt 20160 Gulden veranschlagt. Gesondert erhielt Nilson von Februar 1848 bis Juli 1850 6.020 Gulden. An Schwarzmann gingen von Februar 1849 bis August 1850 11.267 Gulden. (Kabinetts-Kassa-Buch im Nachlass Ludwigs I. [8,7 u. 8,8], BSB); nach: Sinkel (1984), S. 96

<sup>420</sup> ‘Pompejanum, Aschaffenburg, Kleines Triclinium, Wand a, b, c’, (Schlösserverw., Inv.Nr. AB-P-H-006)

schen Durchblicken und eingeschobenen Bildfeldern. (**Abb. 97**) Es handelt sich um drei einzelne Blätter, die nachträglich nebeneinander auf einem Karton fixiert wurden. Sie stellen Wiedergaben halber Wandsysteme dar, deren zweite Hälfte in der Ausführung spiegelbildlich ergänzt werden musste. Dies gilt auch für den Entwurf der Wand des Tablinums<sup>421</sup> (**Abb. 98**), dessen Bildfelder freigelassen wurden. Ein dritter Entwurf zeigt die vollständige, nördliche Wand des Vorraums des Sommertricliniums<sup>422</sup>, ebenfalls ohne das zentrale Bild ‘Venus und Merkur’ aus dem ‘Haus des Castor und Pollux’.

Neben zahlreichen undatierten Bauaufnahmen und Ornamentstudien, die Gärtner in Italien anfertigte, findet sich in seinem Nachlass auch eine Reihe von Blättern mit Wandsystemen aus Pompeji.<sup>423</sup> Ob Gärtner die Zeichnungen als Vorentwürfe speziell für das Pompejanum schuf, ist anzuzweifeln. Es handelt sich vielmehr um ‘typische’, pompejanische Wandsysteme, die Gärtner als Schemata entwarf, um sie so verschiedenen baulichen Gegebenheiten anzupassen.

Ein Blatt aus der Reihe pompejanischer Entwürfe zeigt zwei Wandsysteme, die sich im Aufbau gleichen. (**Abb. 99**) Die kolorierte Ansicht oben zeigt ein durchgehendes Wandstück, das durch Kandelaberstreifen in drei Felder geteilt wird. Die Wand besitzt eine abgeschiedene Sockelzone. Die Scheinarchitekturen sind in den oberen Bereich gerückt und bilden eine Art Fries. Die zweite Wand darunter besitzt denselben Aufbau, auch die seitlichen Abschnitte mit den girlandentragenden Schwänen gleichen sich. Anstelle des mittleren Feldes erscheint jedoch ein Sprossenfenster, die Kandelaberstreifen rahmen hier nur das rechte Wandstück. Offensichtlich handelt es sich bei dem Blatt, trotz der wissenschaftlichen Maßangabe in ‘Palmi romani’, nicht um eine archäologische Aufnahme, sondern um das Musterstück einer pompejanischen Wanddekoration.

Dass Gärtner hier vor Ort in Pompeji gearbeitet hatte, ist auszuschließen. Das Blatt zeigt vielmehr die rekonstruierte Wiedergabe eines pompejanischen Wandsystems, so unversehrt, symmetrisch und ‘glatt’, wie die Malereien Pompejis in den Publikationen von Mazois, Raoul-Rochette oder Zahn erschienen. Auch die Farben, die Gärtner verwendet hatte, entsprachen dem Geschmack seiner Zeit und nicht dem Kolorit der Antike.

Die Malereien, die Schwarzmann im Pompejanum ausführte, entsprachen dem Modell Gärtners. Verglichen mit Klenze erfundenen, idealen Wänden wird die Wandgestaltung des Pom-

<sup>421</sup> ‘Pompejanum, Aschaffenburg, Wanddekoration’, (Schlösserverw., Inv.Nr. AB-P-H-004)

<sup>422</sup> ‘Pompejanum, Aschaffenburg, Wanddekoration, „Große Wand XVIII“’, (Schlösserverw., o.Nr.); Abb. in: Helmlinger u. Wünsche (1995), S. 89

<sup>423</sup> Arch. Mus. TUM GS 302 u. 304-306

pejanums durch eine stärkere Annäherung an das antike Original charakterisiert. Es waren jedoch nicht die antiken Malereien Pompejis selbst, die man sich zum Vorbild nahm, sondern die überhöhte Darstellung pompejanischer Wandsysteme, so wie sie in den Publikationen und Musterbüchern in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts geschehen war.

Die Entwürfe für die Malereien in den oberen Räumen stammten von Philipp Weinsberger.<sup>424</sup> **(Abb. 100)** Hier wurden keine Scheinarchitekturen wiedergegeben. Weinsberger setzte die Wandsysteme - ohne einen statischen Aufbau zu imitieren - aus einzelnen Bildfelder zusammen, die durch schmale Kandelaber- und Ornamentstreifen gerahmt wurden. Die hochformatigen Felder in der Mitte der Wände trugen zentrale, schwebende, 'typisch' pompejanische Motive, wie die schwebenden Tänzerinnen im Xystus. Die im Erdgeschoss vollzogene Annäherung an das 'Haus des Castor und Pollux' mittels Bildfeldern und Einzelfiguren wurde im Obergeschoss aufgehoben. Hier finden sich allgemeine, stereotype Vorbilder, die aus 'Pompeji' oder 'Herkulanum', bzw. aus den Vorlagebüchern stammten. Die Darstellungen wurden in den einzelnen Räumen nach passenden Themen geordnet - antike Liebespaare im Frauengemach und spielende Amoretten im 'Kindszimmer'. Vergleichbare ikonographische Bezüge waren im Erdgeschoss des Pompejanums nicht zu erkennen.

Die Malereien auf der Rückwand des Viridariums wurden 1850 von dem Landschafts- und Architekturmalers Emil Theodor Richter (1801-78) ausgeführt. Zwischen Halbsäulen mit roten Schäften erscheint hier die Darstellung eines Gartens. Illusionistische gemalte Gärten auf den Rückwänden von Säulengängen, Hausgärten oder auch in Zimmern mit unterschiedlichen Pflanzen, Vögeln und Staffagen waren in der antiken Wandmalerei vorgebildet. Sie fanden innerhalb der pompejanischen Wanddekorationen des 19. Jahrhunderts in Aschaffenburg ihre singuläre Darstellung.

#### 4.7.2.4. Das Pompejanum als Museumsbau

Das Aschaffener Pompejanum zählt zu den musealen Projekten Ludwigs. Obwohl im Obergeschoss Räume für die königliche Familie eingerichtet wurden, beabsichtigte man von Anfang an, das Gebäude der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Wie schon im Königsbau der Münchner Residenz konnte Ludwig, indem er seine 'Privatgemächer' für das Publikum

---

<sup>424</sup> Sinkel (1984), S. 100ff., Abb. 45-47

öffnete, seine Volksnähe demonstrieren, volkserzieherisch wirken und nicht zuletzt der Stadt Aschaffenburg ein von weitem sichtbares Monument seiner königlichen Präsenz verleihen.

Ein Aquarell Gärtners von 1840 zeigt, wie man sich den Besuch des Pompejanums vorstellte: Personen in bürgerlicher, doch eleganter Kleidung, darunter eine Familie mit Kind, bevölkern das Atrium des Hauses, betrachten und erläutern die Wandmalereien. **1681 (Abb. 101)** Dass das Atrium auf dem Aquarell ein etwas schlichteres Wandsystem und anstelle des ‘laufenden Kindes’ den ‘Gänsewürger’ als Brunnenfigur besitzt, erscheint nebensächlich. Denn obwohl das ‘Haus des Castor und Pollux’ als ursächliches Vorbild wirkte, stand die Absicht, die identische Kopie eines pompejanischen Gebäudes zu errichten, nie hinter dem Projekt. Der modernen Vorstellung einer Kopie 1:1 entsprachen am ehesten noch die Dimensionen des Gebäudes, das Gärtner in Pompeji vermessen hatte.

Gärtner hatte sich intensiv mit der Geschichte Pompejis und mit dem ‘Haus des Castor und Pollux’ beschäftigt. Ein Brief, den Hittorf am 10. April 1840 an seinen Freund Gärtner schickte<sup>425</sup>, zeugt von der Auseinandersetzung Gärtners mit dem Stichwerk Gell und Gandys. Im zweiten Band der Ausgabe von 1832 war das ‘House of the Dioscuri’ erstmals publiziert und im Sinne einer zustandsgetreuen Bauaufnahme dargestellt worden. **(Abb. 102)**

Der Vergleich mit der Publikation macht deutlich, dass Gärtner in den Bau des Pompejanums Zitate aus dem ‘Haus des Castor und Pollux’ integriert hatte: Abgesehen von einigen Pinakes übernahm er die farbig gefassten Säulenschäfte ohne Basis, die Rustizierung und den roten, gefelderten Sockel am Außenbau. Auf die korinthischen Kapitelle verzichtete er jedoch ebenso wie auf die Übernahme kompletter Wandsysteme. Anstelle der schlichten, horizontalen Quaderung entstand eine Wandbemalung mit Scheinarchitekturen, wie sie Klenzes Dekorationen darstellbar gemacht hatten. Architekturprospekte in der Art des Pompejanums kannte man vor allem aus den Reproduktionswerken. Dort erschienen die Wandsysteme rekonstruiert, in den Proportionen, der Perspektive, der Symmetrie und hinsichtlich ihrer ornamentalen Extravaganzen ‘korrigiert’ - eben so, wie man sie im Pompejanum darzustellen wünschte.

---

<sup>425</sup> „Zeit meiner Zurückkunft habe ich bis jetzt vergebens eine Gelegenheit abgewartet, um Dir das Wunder von pompeia wovon ich Dir in München sprach, zukommen zu lassen. Da sich mir aber durch die Güte des Herrn Schorb, ein gescheiter junger Bildhauer, welchen ich Dir bestens empfehle, diese Gelegenheit darbietet, so unterlasse ich nicht, Dir dieses Opus vor die Augen zu bringen und Deiner Prüfung vorzulegen. Der Text der 3ten und 4ten Abteilung, sowie mehrere Ansichten und Ergänzungen sind von mir, die meisten der letzteren aber sind von einem geschickten hiesigen Architekten Provost. [...] Du wirst indessen gewiß einen Unterschied zwischen diesen und den paar englischen Ergänzungen finden welche Dir noch aus dem Gell’schen Werk bekannt sind und die sich hier wiederfinden.“; Hittorf an Gärtner vom 10. April 1840 (Moninger-Manuskript 1737); zit. n. Sinkel (1984), S. 136. Das ‘Wunder von pompeia’, das Hittorf mit dem Percier-Schüler Jean Louis Provost (1781-1850) erstellt hatte, ist verschollen.

Das Pompejanum als gebaute Idealvedute erhielt auf diese Weise eine ideal gestaltete Wanddekoration im Sinne einer Nachschöpfung der eigentlichen Vorbilder. Den figürlichen Darstellungen des Erdgeschosses lag kein ausgewiesenes Bildprogramm zugrunde. Auch sie vermittelten als repräsentativer Querschnitt durch die antike Mythologie typische Bilder und Motive in einem prototypischen, historisch-assoziativen Museumsbau.

Das Pompejanum verdeutlicht den Wunsch nach einer ideal-überhöhten Rekonstruktion, der auch den Publikationen des 19. Jahrhunderts zugrunde lag. Zugleich ist das Gebäude ein Zeugnis für die Wertschätzung, die man Pompeji selbst entgegenbrachte. Es waren nicht mehr nur einzelne Gemälde oder Skulpturen, die Bewunderung hervorriefen. Man hatte begonnen, sich für die antike Kultur und Lebenswelt als Ganzes zu interessieren. So ist das Pompejanum nicht nur der erste Bau, der in Anlehnung an die Architektur Pompejis entstand. Hier wurden im Tablinum auch erstmals Kopien, bzw. Ergänzungen antiker, szenischer Pinakes inmitten quasi-antiker Wandsysteme angebracht.

Die Küche des Pompejanums, die mit Herd und sämtlichen Utensilien bis ins Detail ausgestattet wurde, zeigt das zunehmende Interesse an der Alltagskultur der Antike. Sie rückt das museale Konzept des Pompejanums in die Nähe der ‘Period Rooms’, die im späteren 19. Jahrhundert in den Palästen der Weltausstellungen und in den National- und Kunstgewerbemuseen entstanden.

#### 4.7.3. Villa Ludwigshöhe

Wie das Pompejanum wurde auch die Villa Ludwigshöhe in einer landschaftlich reizvollen Gegend an exponierter Stelle errichtet. Den Berghang des Breitenbühls bei Edenkoben mit Blick auf die Rheinebene hatte Ludwig während einer Reise durch die bayerische Pfalz im Jahr 1843 als Bauplatz für seine pfälzische Residenz bestimmt. Der Bau, dessen Grundsteinlegung am 14. Mai 1846 erfolgte, entsprach dem Wunsch Ludwigs nach einer „Villa italienischer Art, nur für die schöne Jahreszeit bestimmt, und das in des Königsreichs mildestem Teile“<sup>426</sup>.

Gärtner schuf die Villa als zweigeschossigen Bau, dessen vier Flügel um einen rechteckigen Innenhof gruppiert wurden. Nur die überdachte Terrasse an der Ostseite weicht von der Symmetrie des Gebäudes ab. Die seitlichen Risalite der nach Süden weisenden Hauptfassade, die die zweigeschossigen, offenen Arkaden der Loggien mit der ‘pompejanisch-roten’ Rück-

---

<sup>426</sup> Sinkel (1984), S. 17

wand rahmen, erinnern mit ihren flachen Giebeln an antike Ädikulen. Der blockhafte Bau gleicht jedoch weniger dem Typus der antiken Landvilla, sondern ähnelt vielmehr einem italienischen Stadtpalast, der in die Landschaft gesetzt wurde.

Die zwei Haupträume im Erdgeschoss der Villa - das Gesellschaftszimmer im südöstlichen Eckrisalit und das Speisezimmer in der Mitte des Südflügels mit Zutritt zur Loggia - wurden pompejanisch ausgemalt. Die Arbeiten dauerten von Oktober 1849 bis zum Sommer 1852.<sup>427</sup>

Die Dekoration der zwei Säle fand nach dem Tod Gärtners und der Abdankung Ludwigs statt. Ob in der Villa Ludwigshöhe, ebenso wie im Pompejanum, Klumpp die Bauleitung übernommen hatte und welche Künstler die Malereien ausführten, ist nicht bekannt.

Fest steht jedoch, dass Klenze mit der Gestaltung der Räume beauftragt wurde. Im Oktober 1849 schrieb er an Ludwig:

„Nach E. Mj. Befehle Hand an die Entwürfe für Dekoration der zwei Säle an der Villa bei Edenkoben legen wollend, sehe ich, daß mir das Programm derselben fehlt, und bitte daher [...] mir dasselbe, nämlich die landschaftlichen Gegenstände mitteilen zu wollen, welche zur Ausschmückung bezeichnet wurden“<sup>428</sup>.

In welchem Ausmaß Klenze tatsächlich Einfluss auf die Wandgestaltung nahm, muss offen bleiben. Der stilistische Vergleich der beiden Räumen der Ludwigshöhe mit Klenzes Dekorationen zeigt jedoch keine Übereinstimmung: Zu groß und dominant sind die Bildfelder, die Architekturen sind an den oberen Rand gerückt. Scheinbar hatte sich Klenzes Tätigkeit nur auf die Auswahl der Szenen in den Pinakes beschränkt.

Der Vergleich der Räume der Villa Ludwigshöhe mit den Zeichnungen Gärtners oder seinen Dekorationen für das Athener Schloss, zeigen hingegen Übereinstimmungen, die darauf schließen lassen, dass zumindest im Speisesaal die Ausmalung nach seinen Entwürfen geschah. (**Abb. 103**)

Die Dekoration des Speisezimmers<sup>429</sup> entspricht weitgehend dem Entwurf Gärtners aus der Reihe der pompejanischen Blätter, die im Stil und in der Art der Rekonstruktion den Wiedergaben in den Publikationen ähneln. (**Abb. 99**) Über einem braunen, girlandenverzierten Sockel trägt die Wand große, leuchtendrote Felder mit segelartigen Borten und schwebenden Paaren, deren Vorbilder zum Teil aus der *Pompeiana* entnommen wurden.<sup>430</sup> Schwarzgrundige Kandelaberstreifen gliedern die Wände. Die vertikalen Streifen steigen - wie auf der Zeichnung Gärtners - oberhalb schmaler, schwarzer Abschnitte im Sockel auf, die auf diese

<sup>427</sup> Sinkel (1984), S. 17

<sup>428</sup> Klenze an Ludwig vom 29.10.1849; zit. n. dies., S. 30; Bei den Landschaften handelte es sich um die Veduten mit pfälzischen Burgen, die im Gesellschaftszimmer als Pinakes ausgeführt wurden.

<sup>429</sup> Bis auf das Gesims und die Balkenträger der Decke im Speisesaal sind die Wände beider Räume vollständig flach. Die Parkettböden wurden, ähnlich wie im Königsbau, als Holzmosaike gestaltet.

<sup>430</sup> Gell u. Gandy, Bd. 2 (1832), S. 6

Weise den Kandelabern als Postamente dienen. Durchblicke gewährende Architekturprospekte mit zierlichen Säulen, Girlanden aus Weinlaub und Trauben, Schwänen auf Kandelabern, vergitterte Brüstungen und eingeschobene Pinakes bilden den oberen Wandabschluss. Die Türen tragen große Ädikulen, die fast bis zum Gesims des Speisesaals emporragen. Die Decke des Raumes wird durch Stuckbalken in große, längsrechteckige Kassetten mit arabischen, geometrischen Motiven unterteilt.

Die Felderung der Wände und die Flächigkeit der Dekoration erscheinen im Gesellschaftszimmer noch schematischer als im Speisesaal. (**Abb. 104**) Die Wände tragen oberhalb eines schlichten Sockels eine Reihung großer Felder, die in ein geometrisches Rahmenwerk gesetzt wurden, zu dem sie keine Verbindung mehr besitzen. Die ockerfarbigen, braungerahmten Felder tragen kleine Pinakes mit pfälzischen Landschaften. In der Mitte der Ostwand wurde ein Figurenbild mit Bacchus und Begleitern in antikisierendem Stil angebracht.

Anstelle von Architekturen trägt der obere Wandabschnitt vor einem hellen Hintergrund Kandelaber, zwischen die Weinlaub-Girlanden, ebenfalls als Anspielung auf die Weingegend, gehängt wurden. Hier und im geometrischen Muster der Decke - konzentrisches Quadrat mit seitlichen Streifen - erscheinen Pinakes mit Vögeln, antiken Gefäßen und Mischwesen à la Pompeji. Die Fasane, Pfaue und Zicklein, die auf der Brüstung der Rahmen oberhalb der Bildfelder balancieren, bilden einen Nachklang arabesker Spielereien.

## 4.8. Villa Lindenhof

Nach dem Vorbild der Potsdamer Havellandschaft entstanden in Bayern in der Mitte des 19. Jahrhunderts am Starnberger See und am Nordufer des Bodensees bei Lindau bedeutende Villenregionen. Der Villengürtel, der das Bodenseeufer von der österreichischen Grenze im Osten bis zur Gemeinde Wasserburg im Westen säumte, verschaffte der Lindauer Gegend den Ruf einer „bayerischen Riviera“<sup>431</sup>. Adel und Großbürgertum ließen sich hier ihre Sommerresidenzen inmitten ausgedehnter Parkanlagen errichten.

### 4.8.1. Die Villen am Lindauer Ufer des Bodensees

Den Anstoß für die Entstehung der Lindauer Villenkolonie gab die Villa Amsee, ein Landgut, das der Schweizer Architekt Johann Christoph Kunkler für Prinz Luitpold und dessen Gemahlin, Prinzessin Auguste Ferdinande von Habsburg-Toskana, 1850/51 umbaute. Die Anwesenheit des königlichen Paares während der Sommermonate bedeutete für Lindau einen enormen Aufschwung als Fremdenverkehrsort und feudales Seebad und führte zu weiteren Villenbauten der Hocharistokratie.<sup>432</sup>

Theodolinde von Leuchtenberg, die vierte Tochter von Eugène und Auguste Amalie, und ihr Gemahl Graf Wilhelm von Württemberg bewohnten die Villa Leuchtenberg (1853-55). Die Villa am bayerischen Nordufer bildete das Pendant zu den Residenzen von Mitgliedern der napoleonischen Familie auf der Schweizer Seite des Sees: Hortense Beauharnais, die Tante Theodolindes, hatte 1817 Schloss Arenenberg erworben. Ihr Vater Eugène hatte 1821 Schloss Eugensberg erbauen lassen. Ihr Cousin, Prinz Louis Napoleon, der spätere Napoleon III., ließ Schloss Gottlieben 1837 neugotisch umgestalten. Vielleicht hatte dieser Bau der ebenfalls neugotischen Villa Leuchtenberg als Vorbild gedient. Die Innenräume der Villa wurden jedoch nicht im mittelalterlichen Stil ausgestaltet, sondern mit pompejanischen Malereien geschmückt.<sup>433</sup>

Neben den Villen des Adels, wie dem ausgebauten Gut der Freiherren von Lotzbeck (1852/53, 1970 abgerissen), der Villa Zum Spiegler des Freiherrn Ferdinand Brune (1855/56,

---

<sup>431</sup> Hölz (o.J.), S. 3

<sup>432</sup> Hölz (1997), S. 342; die Villa Amsee wurde 1982 abgerissen.

<sup>433</sup> Ders., S. 345ff.; die Villa befindet sich heute in verwaarlostem Zustand. Von den pompejanischen Dekorationen sind nur noch Fragmente erhalten.

1964 abgerissen) oder der Villa Toskana der Großherzöge von Toskana (1862-79), errichtete auch das aufstrebende Bürgertum repräsentative Landhäuser.

Zur Reihe dieser Bauten zählen die Villa Gruber (1842-47) - oder Villa Lindenhof - des Kaufmanns Friedrich Gruber und die Villa Alwind (1852/53) von Georg Gruber, Cousin und Geschäftspartner Friedrich Grubers, die kurz vor Wasserburg den westlichen Abschluss der Villenkolonie bildete. Auch wenn die Villa Amsee des Prinzen Luitpold das Vehikel beim Ausbau der Villeggiatura gebildet hatte, so war doch die Villa Lindenhof das erste herrschaftliche Landhaus inmitten eines Landschaftsgartens, das am Bodenseeufer entstanden war. Die Villa war zugleich der erste große Bauauftrag des Architekten Franz Jakob Kreuter.

#### 4.8.2. Franz Jakob Kreuter, Friedrich Gruber und die Entstehungsgeschichte des ‚Lindhofs‘

Der aus Lohr in Unterfranken stammende Kreuter (1813-89) zählte zu den Schülern Friedrich von Gärtners. Seinem Studium an der Münchner Akademie bis Ende des Jahres 1836 schlossen sich Aufenthalte in Italien, England, Dresden und Berlin an.<sup>434</sup> Kreuters erste Reise nach Italien im Jahr 1837 galt der klassischen Vervollständigung seiner künstlerisch-akademischen Ausbildung. Von einer zweiten Reise im Jahr 1842 berichtet Ludwig Schorn:

„Der bayerische Architekt Franz Kreuter hat sich während seines hiesigen Aufenthalts vorzugsweise damit beschäftigt, die Deckenverzierung der sogenannten Bäder der Livia unter den Ruinen des Palatins aufzunehmen und auf farbige Platten zu übertragen, so daß diese Meisterwerke klassischer Ornamentik, welche durch Barbarei der früheren Jahrhunderte und noch in unseren Tagen durch die Fackelbeleuchtung stark gelitten haben und ohne dem baldigen Einsturz drohen, ihrer Idee und Form nach gerettet sind.“<sup>435</sup>

Dass Kreuter bereits vor seiner Begegnung mit Italien die pompejanischen Wandsysteme studiert hatte, zeigen 1836 entstandene Kopien nach dem Stichwerk Raoul-Rochettes.<sup>436</sup> **(Abb. 36)** Das intensive Studium der antiken Dekorationssysteme bildete die Grundlage für Kreuters eigenständigen, arabesken Stil, den er nach der ersten Ausformulierung in der Villa Lindenhof später im Casino auf Roseninsel, in Palaisbauten in München und Wien oder auch in der In-

<sup>434</sup> Hölz (o.J.), S. 5ff.; Kreuter selbst bezeichnete sich als ‚Civilingenieur‘. Seine Reisen, insbesondere die Aufenthalte in England, zeigen ein besonderes Interesse an den neuen Entwicklungen im Bereich der Technik und Industrie. Außergewöhnliche technische Leistungen, wie der Bau des Wintergartens als Glas-Eisen-Konstruktion in der Münchner Residenz oder die Planung von Eisenbahnlinien auf dem Balkan, zählen ebenso zu Kreuters Werk wie die Reihe von Land- und Stadthäusern, von denen die Villa Lindenhof den Auftakt bildete.

<sup>435</sup> Ludwig Schorn, Kunstblatt (1842); zit. n. Hölz (2000), S. 19

<sup>436</sup> Arch. Mus. TUM, NL Kreuter 8.2 u. 8.3 (signiert u. datiert „Kreuter 1836“). Wie Klenze, Gärtner oder Ziebland (Arch. Mus. TUM, NL Ziebland 2.1-2.11) kopierte auch Kreuter nach pompejanischen Vorlagen. Dies zählte in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zum Standardrepertoire der Architekten. Kreuter entwickelte eine große Meisterschaft im Aquarellieren. Seine Blätter - wie die im ‚Münchner Album‘ Maximilians II. - entwickelten sich zu gesuchten Sammelobjekten; siehe: Hölz (2001), S. 64ff.

nenausstattung des Venezianer Palazzo Grassi fortsetzte. Kreuter behauptete von sich selbst, seine „Meisterschaft in Erfinden und Zeichnen von Ornamenten [...] in Klenzes Schule erworben“<sup>437</sup> zu haben.

Neben der Lindauer Villa und dem Casino schuf Kreuter weitere Dekorationen, die - über sein allgemeines arabeskes Repertoire hinaus - den Einfluss Pompejis verraten. Von der Ausstattung des pompejanischen Raums im Café Tambosi im Münchner Bazargebäude (vor 1841) haben sich Entwürfe erhalten.<sup>438</sup> Ein Schnitt durch das Haus Stieler in München (1840) zeigt neben arabesken Dekorationen in der Formensprache des Empire auch einen pompejanischen Raum.<sup>439</sup> In Laxenburg bei Wien entwarf Kreuter ein ‘maison de plaisance’ im pompejanischen Stil (1843).<sup>440</sup> Im Palais Sina in Wien (1855) schuf Kreuter einen „seltsam bizarren pompejanischen Traum“<sup>441</sup>.

Friedrich Gruber (1805-50), den Bauherren der Villa Lindenhof, hatte der 29-jährige Kreuter auf seiner zweiten Italienreise im Frühjahr 1842 im Haus von Thorvaldsen in Rom kennengelernt. Gruber, der aus einer während der Revolutionsjahre verarmten Lindauer Kaufmannsfamilie stammte und in Marseilles, Manchester und London seine Ausbildung erhalten hatte, war als Leiter einer Schweizer Textilhandelniederlassung in Genua vermögend geworden. Er vertrieb englische Manufakturware, stieg 1840 zum Privatbankier von Schweizer Baumwollbetrieben in Süditalien auf und investierte in Textilfirmen in Neapel und Salerno. Sein Hauptwohnsitz war die Genueser Villa Santa Maria. Gruber kehrte jedoch regelmäßig nach Lindau zurück und erwarb dort mehrere Häuser für Familienangehörige. Mit der Villa Lindenhof verwirklichte er den Wunsch nach einem Landhaus in seiner Heimat, in dem er mit seiner Familie die Sommermonate verbringen konnte.

Noch bevor Kreuter den Auftrag zum Bau der Villa erhielt, hatte Gruber schon Pläne für die Gestaltung des Gartens entwickelt. Ein erster Entwurf datiert ins Jahr 1840. Der Gartenplan, den Gruber vom Düsseldorfer Professor für Botanik Maximilian Friedrich Weyhe<sup>442</sup> (1775-

---

<sup>437</sup> Hölz (2001), S. 45

<sup>438</sup> Hölz (2000), S. 39ff.; das Café Tambosi wurde 1827 eröffnet und ca. zehn Jahre später renoviert und luxuriös ausgestattet. Kreuter schuf zwei der insgesamt neun Gesellschaftszimmer, die in verschiedenen Stilen ausgemalt wurden. Neben dem pompejanischen Raum gestaltete Kreuter ein Wandsystem mit illusionistischen Fenstern und dazwischenliegenden Bildfeldern mit tanzenden Figuren - eine Tirolerin, eine Münchnerin, eine Italienerin, eine Orientalin etc. Die Dekorationen wurden von den Malern Monten, Seyberg, Kaulbach und Zimmermann geschaffen (MStM, Graph. Slg., 30/1814 a-c). Für die Gestaltung der Räume eines Kaffeehauses in unterschiedlichen Stilen hatte August Stüler in Berlin in der Konditorei Fuchs (1834) und im Café Kranzler (1837) das Vorbild geliefert.

<sup>439</sup> Ders., Taf. 45 u. 46

<sup>440</sup> Ders., S. 152

<sup>441</sup> Siegfried Weyr, Wien. Magie der inneren Stadt (1883); zit. n. ders., S. 11

<sup>442</sup> Hölz (o.J.), S. 20

1846) erstellen ließ, wurde mit Abänderungen seit der Mitte der vierziger Jahre verwirklicht. Kreuter selbst nahm nach dem Tod Weyhes wesentlichen Anteil an der Gestaltung des Parks. Mit dem chinesischen Pavillon, den Gewächs- und Orchideenhäusern, dem Blick auf die Burgruine des Wasserschlößchens Degelstein und dem Pleasureground in der Blickachse auf das Rheintal entsprach der Park dem Typus des englischen Landschaftsgartens, der in Deutschland durch die Anlagen Skells oder Lennés bereits Tradition besaß.<sup>443</sup> Der Lindenallee entlang des Bodenseeuferes verdankte das Anwesen den Namen.

#### 4.8.3. Der Bau und seine Ausstattung

Die zweigeschossige Villa<sup>444</sup> mit knapp dreißig Räumen wurde ab 1842 als kubischer Baukörper auf annähernd quadratischem Grundriss errichtet, an den sich schmale, zurückgesetzte Flügel im Osten und Westen anschließen. Der Hauptbau mit der großen Exedra des mittleren Salons erhielt nach Süden eine breite, offene Terrasse, die an den Seiten des Hauses in überdachte Veranden übergeht. Im Westflügel entstand ein Wintergarten. Der Ostflügel erhielt einen offenen, nach Süden weisenden Tempelportikus.<sup>445</sup> 1847 waren der Bau und die Ausstattung des Inneren vollendet. (**Abb. 105**)

Die italienische Villenarchitektur und der englische Landhausbau, die dem Lindenhof als Vorbild dienten, ergänzte Kreuter mit dem flachen, weit überstehenden, von Sparren getragenen Dach um ein typisch alpenländisches Element.

Theorien Klenzes, der aus der 'indogermanischen Wanderungstheorie' und der vermuteten Verwandtschaft zwischen Griechen und Germanen seine Theorie der 'technischen Analogie' entwickelt hatte, flossen mit dem Sparrendach in die Gestaltung des Baus mit ein. Die Theorie Klenzes besagte, dass Form und Konstruktion toskanischer Tempel dieselben Wurzeln wie 'rhätische Landgebäude' besäßen - so bezeichnete Klenze die einfirrstigen Bauernhäuser, die von der Toskana bis nach Oberbayern anzutreffen waren.<sup>446</sup>

Auch die polychrome Fassung, die Kreuter dem Außenbau verlieh, verweist auf seine Stellungnahme innerhalb der aktuellen kunsttheoretischen Debatte.

---

<sup>443</sup> Hölz (o.J.), S. 18ff.

<sup>444</sup> Die Räume der Villa wurden bis 2001 restauriert. Im Ostflügel wurde das Friedensmuseum eingerichtet.

<sup>445</sup> Hölz (o.J.), S. 14; zwischen 1855 und 1864 wurden die seitlichen Veranden verglast und der Wintergarten wurde zum Wohnraum umgestaltet.

<sup>446</sup> Klenze (1821); siehe: Nerdinger (2000a), S. 23

Das Innere der Villa betritt man vom Haupteingang an der Nordseite durch ein schmales Vorzimmer, das in eine zweigeschossige, überkuppelte Rotunde führt. Das zentrale, an das Grundmotiv von Palladios Villa Rotonda erinnernde Vestibül bildet den Empfangsbereich des Hauses. Von hier aus werden die repräsentativen Räume im Erdgeschoss des Hauptgebäudes erschlossen. Nach Süden öffnet sich der große Salon mit der englisch-palladianisch anmutenden Exedra. Die Galerie des oberen Stockwerks der Rotunde, die man über ein seitliches, verborgenes Treppenhaus erreicht, führt in die Privatzimmer des Hauses.

Die Ausstattung des Kuppelbaus leitet das dekorative Programm der Villa ein: Unterhalb des Oberlichts wurde in der gefächerten Kuppel ein Reigen pompejanischer schwebender Tänzerinnen und Tänzer mit bacchischen Attributen wiedergegeben.<sup>447</sup> **(Abb. 106)** In die vier Nischen zwischen die Türen des Erdgeschosses wurden portraithafte Skulpturen der berühmtesten italienischen und deutschen Renaissancekünstler gestellt: Michelangelo und Raffael, Dürer und Holbein.

Motive aus der Antike und der italienischen Renaissance, altdeutsche und alpenländische Anklänge finden sich in der Dekoration des gesamten Hauses wieder.<sup>448</sup> Buntfarbige arabeske Motive 'all'antica', Spiralranken, Wellenbänder, Akanthus-, Palmetten-, Blatt- und Blütenornamente, Schmetterlinge, antike Gefäße und girlandenhaltende Kinder schmücken Friese und Gesimse. Sie erscheinen auf flachen Decken und schmalen Ornamentbändern, die vor den monochromen, zartgetönten Hintergrund der Wände gelegt wurden. Die Arabesken des Lindenhofs sind fein modelliert, kleinteilig und elegant. Graphisch linear erscheinen auch die flachen, mit zarten Vergoldungen versehenen Stukkaturen der Gesimse.

Die Decken sind flach und mit Malereien - Arabesken, Bildfeldern und Figuren - verziert. Die dreiteilige Decke des Salons trägt Zitate barocker Freskenmalerei aus Rom, wie den Aurora-Zyklen Guido Renis im Casino Rospigliosi-Pallavicini und Guercinos Gemälden im Casino Ludovisi.<sup>449</sup> Die Decke der Bibliothek wurde mit männlichen und weiblichen Paaren in altdeutscher Kostümierung geschmückt, die auf vegetabilen, arabesken Ornamenten sitzen. **(Abb. 107)** Alpenländisch muten die kassettierten, zum Teil farbig gefassten Holzdecken an, die über den seitlichen Veranden errichtet wurden.

<sup>447</sup> Das Motiv der Fächerkuppel stellte in Schinkels Innenräumen ein beliebtes Motiv dar. Ein nicht ausgeführter Entwurf für die Kuppel des Zuschauerraums des Berliner Schauspielhauses zeigt den Reigen der Musen in den Abschnitten der Fächer, die in ihrer Anordnung den Lindenhofer Tänzern entsprechen (siehe: Volk [1981], Abb. S. 78). Auf das Vorbild von Schinkels Charlottenburger Pavillon für die Gestalt des kubischen Baukörpers vom Lindenhof hat Hölz ([2000], S. 160ff.) hingewiesen.

<sup>448</sup> Kreuter lieferte die Entwürfe, die Namen der ausführenden Künstler sind nicht bekannt. Jedoch wird angenommen, dass es sich um französische Dekorationsmaler handelte (freundliche Auskunft von Christoph Hölz, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München).

<sup>449</sup> Hölz (o.J.), S. 15; bei der vergoldeten Halterung des Kronleuchters im Salon - einem arabesken Reigen von Figuren und Gefäßen - handelt es sich wohl ebenfalls um eine französische Arbeit (freundliche Auskunft von Eugen Baumann, Stadtbauamt Lindau/Denkmalpflege).

Nicht fehlen durften in der Ausstattung der Villa Lindenhof die abgegossenen Tondi aus der Werkstatt Thorvaldsens, die in der östlichen Loggia vor hellblauen Segeln in die Wand eingelassen wurden.<sup>450</sup> **(Abb. 108)** Abgüsse von Bildwerken Thorvaldsens waren Bestandteil berühmter Münchner Dekorationen, man fand sie im Leuchtenberg-Palais, im Herzog-Max-Palais, sie zierte das Schlafzimmer des Königs in der Münchner Residenz. Welche enorme Nachfrage noch nach Thorvaldsens Tod (1844) nach seinen Abgüssen bestand, die über Jahrzehnte einen obligatorischen Bestandteil herrschaftlicher Raumgestaltung darstellten, zeigt ein 'Requisiten-Verzeichnis' Kreuters von 1853. Hier berichtet er von „25 Gips Reliefs v[on] Thorvaldsen“<sup>451</sup>, die er in Reserve hatte.

Oberhalb der Abgüsse trägt die Decke der Loggia Bildfelder mit bukolischen Szenen 'all'antica'. Die daran anschließende, holzgedeckte Veranda vervollständigt das Zusammenspiel antikisierender und alpenländischer Formen, das Kreuter sowohl in der Architektur als auch in der dekorativen Gestaltung des Lindenhofs als Leitmotiv gedient hatte.

#### 4.8.4. Die pompejanischen Dekorationen - Der Lindenhof, 'Hohenögg' und Ismaning

In der Villa Lindenhof entstand mit dem Billardzimmer und dem anschließenden, offenen Portikus im Ostflügel des Gebäudes eine Raumfolge, die mit pompejanischen Malereien verziert wurde.<sup>452</sup> **(Abb. 109)**

Das rechteckige Billardzimmer besitzt zwei Fenster nach Süden. Von den zwei in einer Achse liegenden Türen öffnet sich die östliche zum Portikus. Seitlich davon führt eine Tapetentür zum Vorzimmer des östlichen Seiteneingangs des Flügels. Die flache Wand mit hellblauem Grund trägt über einem weißen Holzsockel eine Dekoration aus Scheinarchitekturen. Die dünnen Säulchen, die schmale Gebälkstücke tragen und von ornamentierten Streifen hinterfangen werden, bilden ein geometrisches Wandsystem. Ebenso linear und abstrahiert erscheint das konzentrische Motiv der flachen Decke, die sich über einem abgestuften, mit kleinteiligen Ornamenten verzierten Gesims erhebt.<sup>453</sup>

---

<sup>450</sup> Der mittlere Tondo mit den drei Amoretten ist original, die übrigen vier wurden nachgegossen (freundliche Auskunft von Eugen Baumann).

<sup>451</sup> zit. n. Hölz (2000), S. 134

<sup>452</sup> Hölz (2000), S. 65; Die Bezeichnung 'Billard' ist auf dem Bauplan Kreuters eingetragen.

<sup>453</sup> Der aquarellierte Entwurf der Decke des Billardzimmers von 1846/47, der von der Ausführung geringfügig abweicht, befindet sich im Stadtmuseum Lindau (Gl.u.u. 114); nach: ders., S. 165

Drei der Scheinarchitekturen bilden Rückwände aus, die rotgrundige Bildfelder tragen und optisch unmöglich konstruiert wurden: Der untere Rand der Felder schließt mit der vorderen Bildebene ab, der obere Rand ist durch die perspektivisch verkürzte Ansicht der Dachunterseite nach hinten versetzt. Die Ostwand wurde mit einer schwebenden Tänzerin geschmückt. Die rückwärtige Nordwand trägt über einem offenen Kamin ein breiteres Feld mit einem tanzenden Paar, auf der Westwand erscheint ein Satyr. **(Abb. 110)** Bis auf die hellen, pastelligen Farben gleichen die Figuren des Billardzimmers den tanzenden Bacchanten im Ismaninger Speisesaal bis ins Detail.<sup>454</sup> Bei der Tänzerin an der Ostseite, die später überformt wurde, handelt es sich um die leicht abgewandelte, seitenverkehrte Wiedergabe der Gestalt auf der linken Nordwand des Ismaninger FestsaaIs - im Lindenhof besitzt sie keine Blumengirlande, statt dessen hält sie das Gewand in ihrer Rechten, und sie ist freizügiger gekleidet.

Auch bei den schwebenden Figuren und Paaren des Portikus, die hier in gelben Scheinarchitekturen vor schwarzem Hintergrund erscheinen - „peinture pompeienne sur fond noir“<sup>455</sup> -, handelt es sich um unmittelbare Kopien von Figuren des Speisesaals. **(Abb. 111 u. 112)**

Weitere pompejanische Tänzer nach Ismaninger Vorbild finden sich an der Rückwand der westlichen Veranda seitlich der Tür zur Bibliothek. **(Abb. 113)** Sie sind jedoch in einem anderen Stil ausgeführt und erinnern mit ihren graphischen Umrisslinien und den flächig aufgetragenen Farben an die Bildfelder, die Hiltensperger nach Schwanthalers Entwürfen im zweiten Vorzimmer des Königs in der Münchner Residenz ausführte. Die Satyrmasken, die im Ismaninger Speisezimmer am Scheitelpunkt des Gewölbes erscheinen, zieren in Lindenhof die abgeschrägten, mit flachen Nischen versehenen, inneren Ecken des Billardzimmers. Auch sie wurden in demselben linearen Umrissstil wiedergegeben.

Bei der Übereinstimmung der Figuren in Ismaning und im Lindenhof kann es sich nicht um einen Zufall handeln. Zu groß sind die Ähnlichkeiten in der Behandlung der Details, der Gesichter und Faltenwürfe sowie in der Art, wie die plastische Modellierung der Figuren geschah. Man glaubt, denselben Pinselstrich erkennen zu können. Es ist anzunehmen, dass in Ismaning und im Lindenhof derselbe Künstler am Werk war.

Besonders bedauerlich erscheint in dem Zusammenhang die Überformung der Tänzerin. Würde sie wie die übrigen Darstellungen in so hohem Maße mit ihrem Ismaninger Vorbild übereinstimmen, dann besäße man den Namen des Künstlers, der im Festsaal mit 'Hohenögg' signiert hatte. Geht man davon aus, dass Joseph Hohenegg zu Beginn der 1850er Jahre im Casino auf der Roseninsel einen weiteren Raum Kreuters dekoriert und signiert hatte<sup>456</sup>, er-

<sup>454</sup> Vgl. **Abb. 87-92**

<sup>455</sup> Hölz (2000), S. 165; Die Bezeichnung ist auf dem Bauplan eingetragen.

<sup>456</sup> Siehe: Kapitel 4.9.2., S. 159ff.

scheint die Zuschreibung für den Lindenhof nicht unwahrscheinlich. Hatte er dann, wie der stilistische Vergleich der Figuren ohnehin vermuten lässt, auch das Speisezimmer von Ismaning geschaffen und nicht signiert?<sup>457</sup> Wahrscheinlicher ist jedoch, dass das Speisezimmer und der Festsaal Ismanings gleichzeitig, bzw. unmittelbar nacheinander entstanden waren. Die Signatur 'Hohenögg' würde sich demnach auf die Urheberschaft beider Räume beziehen. „Peinture et decoration de la salle à Manger, dela Chapelle et autres changemens à Ismaning 1836/37“<sup>458</sup>, die Métivier in seinem Werkverzeichnis erwähnt, bedeutete dann, dass mit 'Chapelle' tatsächlich die ursprüngliche Schlosskapelle, also der spätere Festsaal, gemeint war.

Vom Casino auf der Roseninsel ist gesichert, das Hiltensperger dort die Malereien im Erdgeschoss schuf.<sup>459</sup> Geht man davon aus, dass Hiltensperger dort zusammen mit Hohenegg gearbeitet hat und zieht man den stilistisch übereinstimmenden Vergleich der Malereien im Königsbau mit den pompejanischen Figuren auf der Westveranda des Lindenhofs hinzu, so ist anzunehmen, dass Hiltensperger auch im Lindenhof die Malereien ausgeführt hatte.

War es dann womöglich auch Hohenegg gewesen, der nach dem Entwurf Klenzes im Tanzsaal der Festgemäcker des Königsbaus das tanzende Paar geschaffen hatte, das er später in ähnlicher Form in Ismaning und im Lindenhof an der Ostwand des Portikus ausführte?

In beiden Fällen jedoch, im Leuchtenberg-Palais und im Königsbau, handelte es sich bei den Motiven um Entwürfe Klenzes, die sich - wie ihre Wiederholung zeigt - zu den beliebtesten pompejanischen Bildmotiven in Bayern entwickelt hatten.

Der Blick auf die Wanddekoration einer weiteren Bodenseevilla kann diese Annahme bekräftigen: Die ursprüngliche Innenausstattung der Villa Alwind, die ein Mitglied der Gruber-Dynastie, Georg Gruber, 1852/53 errichten ließ, ist großteils verloren. Erhalten blieb jedoch die Ausmalung des östlichen Wintergartens. Das zentrale rotgrundige Wandfeld trägt dasselbe tanzende Paar, das sich in Ismaning an der rechten Seite der Nordwand des Speisezimmers befindet und im Billardsaal von Lindenhof oberhalb des Kamins wiedergegeben wurde. (**Abb. 114**) Vielleicht handelte es sich auch hier um ein Motiv, dessen Ursprung auf einen - verlorenen - Entwurf Klenzes zurückging. Umrisse und Größe der Darstellung gleichen sich. Nur war in der Villa Alwind ein weniger talentierter Künstler am Werk gewesen, der das Motiv - wohl mittels Schablone - übertragen hatte und das Gemälde anschließend in seinem eigenen Stil ausführte. Womöglich handelt sich auch um eine spätere Überformung.

---

<sup>457</sup> Die Unterschiede im Typus der Gesichter lassen sich daraus erklären, dass es sich bei den Figuren des Speisezimmers um typisierte, antik-mythologische Gestalten handelt. Die Tänzerinnen des Festzimmers hingegen erhielten portraithafte Züge.

<sup>458</sup> Métivier (WV), [61]

<sup>459</sup> Siehe: Kapitel 4.9.2., S. 159ff.

Handelte es sich bei dem Künstler in der Villa Lindenhof tatsächlich um Hohenegg, so gab es einen Grund, weshalb er nicht für die Ausführung des Gemäldes in der Villa Alwind herangezogen werden konnte: Hohenegg war um 1852 mit der Ausmalung des Casinos auf der Roseninsel im Starnberger See beschäftigt.

Die Arbeit mit Schablonen, der sich Dekorationsmaler wohl seit jeher bedienten, kann angesichts der Darstellungen auf der Rückwand der westlichen Veranda des Lindenhofs anschaulich nachvollzogen werden. (**Abb. 113**) Die Umrissdarstellungen kopieren das rechte Paar von der Südseite des Ismaninger Speisesaals. (**Abb. 88**) Der Unterschied besteht darin, dass die Tänzer des Lindenhofs isoliert erscheinen. Der Hornbläser wurde rechts der Tür dargestellt. Seine Begleiterin mit dem Thyrsosstab erscheint seitenverkehrt auf der linken Wandhälfte. Anstatt ihren Begleiter zu umarmen, greift sie in die Luft: Man hatte die Mänade, nachdem die Figuren auseinander geschnitten waren, einfach umgedreht.

Einen weiteren Einblick in den Arbeitsprozess können die unterschiedlichen Wandsysteme geben, in denen die Tänzer Hoheneggs erscheinen: In Ismaning wurden die Bacchanten auf Felder gesetzt, die wie Segel vor die Wand gespannt wurden, im Lindenhof hingegen sind die Tanzpaare in ein System aus Scheinarchitekturen eingebunden. Die Arabesken wurden reduziert. Schwellende, voluminöse Formen, phantastische Spiralranken, Kandelaber oder extravagante Mischwesen, so wie in Ismaning, sind im Lindenhof nicht anzutreffen. Das Wandsystem und die Farbgebung des Billardzimmers erinnern an die Blätter des Tafelwerks von Ternite mit ihren dünnen Säulchen und den flächigen Bildfeldern. Die kleinen Plaketten mit Musikinstrumenten unterhalb des Gesimses des Raumes, die von Schwänen, geflügelten Löwen und fasanenartigen Vögeln getragen werden, lassen an Klenzes Dekoration der Hofgartenarkaden denken.

Die obere Wandzone des Portikus mit dem eingelassenen, antikisierenden Relief an der Ostseite - Zeus mit Adler und Amor - wurde phantastischer als der Billardsaal gestaltet. Hier erscheinen wuchernde Spiralranken, Schmetterlinge und kleine, girlandenhaltende Vögel. Doch auch diese Motive wirken feiner und zierlicher als die plastischen, kräftigen Ismaninger Arabesken. Vor allem unterscheiden sich die Dekorationen in der Farbgebung, die in Lindenhof in zarten, pastelligen Tönen gehalten ist und mit der polychromen Fassung des Außenbaus korrespondiert. Hier setzt das rotgrundige Giebelfeld des von ionischen Pfeilern getragenen Portikus mit den weißen, arabesken Stukkaturen einen starkfarbigen Akzent. Ungewöhnlich erscheint die zentrale, von geflügelten Löwen flankierte Gestalt in Orantenhaltung.

Es ist offensichtlich, dass auch hier die übliche Arbeitsteilung zwischen den Malern, die Bildfelder und solchen, die die Dekorationen schufen, stattgefunden hatte. Nur so war es letztendlich möglich gewesen, vollständig ausgemalte Räume in verhältnismäßig kurzen Zeiträumen auszuführen. Ob es ein ganzer Werkstattbetrieb war, der von Ort zu Ort reiste und die Dekorationen gemeinsam malte, ist nicht völlig auszuschließen. Die Unterschiede des dekorativen Stils hätten dann ihre Ursache darin, dass in Lindenhof nach Kreuters und nicht nach Méti- viers Entwürfen gearbeitet wurde. Es ist jedoch wahrscheinlicher, dass die französische Mannschaft, die die Dekoration der übrigen Räume der Villa Lindenhof schuf, auch die gra- zilen Scheinarchitekturen von Billardzimmer und Portikus gestaltet hatte.

#### 4.8.5. Resümee

Nach dem pompejanischen Raum im Stadtpalais der Wiener Bankiersfamilie Geymüller (1800) oder dem mit schwebenden Figuren verzierten Kabinett im Landhaus des Syndikus Karl Sieveking in Hamburg-Hamm (1830-33) sind die Lindauer Dekorationen ein Beispiel dafür, dass pompejanische Malereien kurz vor der Mitte des 19. Jahrhunderts auch in Bayern Einzug in die großbürgerliche Wohnkultur gehalten hatten. Das aristokratische Vorbild, dem Kreuter bei der eleganten Ausstattung der Villa Lindenhof in der Übernahme der Ismaninger Darstellungen oder auch der Thorvaldsen-Tondi entsprach, veranschaulicht das Leitbild, dem die aufstrebende, bürgerliche Gesellschaftsschicht in den Jahren vor der Revolution von 1848 folgte.

Kreuters Dekorationen unterscheiden sich vor allem durch die freie Verfügbarkeit, mit der die Motive angewandt wurden, von anderen pompejanischen Räumen. Zwischen der Funktion der Räume und der Ikonographie, die man aus bestimmten Darstellungen ablesen könnte, besteht kein Zusammenhang mehr. Die Beliebigkeit, mit der er die Motive anbringen ließ, entsprach ihrer Verfügbarkeit, die sie als Schablonenmalerei besaßen.

Kreuter hatte im Lindenhof frei aus dem Repertoire pompejanischer und arabesker Motive geschöpft. Antike und Renaissance wurden in seinen Dekorationen mit altdeutschen Figuren, alpenländischen Holzdecken und Sparrendächern zu einem neuartigen Stil vereint. In dieser Verbindung zeigte sich das auf Klenze fußende, theoretische Konzept der 'technischen Ana- logie', das Kreuter im Lindenhof veranschaulichen wollte. Die Absicht, mit der Kreuter die antikisierenden und altdeutsch-alpenländischen Anklänge in seinen Dekorationen vereinte,

ging über die objektiv wahrnehmbare, ästhetische Wirkung seiner eleganten Interieurs weit hinaus.<sup>460</sup>

---

<sup>460</sup> Die von Klenze im Königsbau gezeigte Entwicklung antiker Malerei mittels der Gegenüberstellung linearer und plastisch modellierter Bildfelder kann in den entsprechenden Darstellungen des Lindenhofs nicht nachvollzogen werden. Lineare und plastische Malereien erscheinen wohl hier als unterschiedliche Darstellungsmodi, die einem bestimmten Geschmack entsprachen. Darüber, ob der archaisierende Umrissstil der westlichen Veranda als 'primitive' Stufe der Malerei den Holzdecken entsprach, kann nur spekuliert werden. Schließlich befinden sich auf der anderen Seite der umlaufenden Veranda die Tondi Thorvaldsens.

#### 4.9. Das Casino auf der Roseninsel

Schon während seiner Kronprinzenzeit war Maximilian II. wiederholt Gast Grubers in der Villa Lindenhof gewesen.<sup>461</sup> Er selbst fasste 1845/46 das Vorhaben, die in der Nähe des Lindenhofs gelegene Villa Giebelbach zu erwerben. Statt Maximilian bezog jedoch sein Bruder Luitpold in der Villa Amsee ein Domizil am Bodensee, und der König holte den Architekten des Lindenhofs, Kreuter, nach München.

Nach der Regierungsübernahme im Sommer 1848 war es der Starnberger See im Süden Münchens, den Maximilian für den Bau eines Schlosses auserkoren hatte. Die Blütezeit der Seeregion im Barock, als auf den Schlössern Berg und Starnberg und dem Prunkschiff 'Bucentaur' Feste gefeiert wurden, war vergangen. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstand - neben den Villen des Baurats Johann Ulrich Himbsel (1827 und 1842) und der Renovierung von Schloss Ammerland durch die Grafen Pocci (ab 1841) - mit der Villa Almeida (1831-32) des Prinzen Carl von Bayern der einzige repräsentative Bau am Starnberger See.

Die Aufwertung, die die Gegend unter Maximilian erfuhr, drückte sich nicht nur darin aus, dass hier eine königliche Schlossanlage geplant war. Rund um den See sollte eine Villenlandschaft entstehen, die aus Starnberg ein zweites Potsdam machte. Kreuter hatte 1850 im Auftrag Maximilians die unveröffentlichte Abhandlung *Ueber das Aufblühen Potsdams und seiner Umgebung* verfasst, in der das Projekt umrissen wurde:

„Für München wäre Starnberg und der See ein analoger Punkt, nur daß die großartige Naturschönheit und der herrliche See tausendmal reizender als Potsdams Sand und Sumpf ist. [...] Die Hauptpunkte des Starnberger Sees sind schon durch Edelsitze occupirt und davon ist einer der schönsten das Königliche Schloß Berg samt Park, welcher alle Fundamente besitzt, um in Kurzem zu einer reizenden Anlage umgestaltet zu werden. Leoni ist schon eine kleine Kolonie von Landhäusern, der Platz zwischen dem Königlichen Park und Leoni bietet noch Raum für 10 schöne Anwesen samt Gärten.“<sup>462</sup>

Zur Anbindung des entstehenden Starnberger Villengürtels an die Hauptstadt München wurde, wie zwischen Berlin und Potsdam, eine Eisenbahnverbindung geschaffen, die 1854 mit der Linie Pasing-Starnberg eingeweiht wurde.<sup>463</sup>

---

<sup>461</sup> Hölz (1997), S. 310

<sup>462</sup> GHA, NL Max II., 78/1/97; zit. n. ders., S. 313

<sup>463</sup> Ders., S. 313

### 4.9.1. Baugeschichte

Das königliche Schloss sollte in Feldafing am Westufer des Starnberger Sees entstehen. Nachdem erste Überlegungen zum Schlossbau bereits im Sommer des Jahres 1851 stattgefunden hatten, begann man 1853 nach Plänen Peter Joseph Lennés (1789-1866) zunächst mit den Arbeiten für den Park. Erst 1863 fand die Grundsteinlegung des Schlosses statt. Das Projekt nach Entwürfen August von Voits wurde nach dem plötzlichen Tod Maximilians im Jahr 1864 von seinem Sohn Ludwig II. eingestellt, die Fundamente wurden abgetragen, das Grundstück verkauft.<sup>464</sup>

Der Bau des Casinos auf der dem Feldafinger Ufer vorgelagerten Insel Wörth war zu dem Zeitpunkt mehr als zehn Jahre fertiggestellt.<sup>465</sup> (**Abb. 115 u. 116**) Aus der Verbindung zum Feldafinger Schloss erklärt sich die beabsichtigte Funktion des Gebäudes: Mit dem Casino sollte ein königliches Lustschlösschen, ein saisonal bewohntes, privates Refugium, ein Speise-, Spiel- und Gartenhaus entstehen. Aus dieser Nutzung erklären sich die Dimensionen des Gebäudes, in dem nur zwei größere Räume für Diners, Empfänge und bescheidene Schlafzimmer für das königliche Paar sowie eine begrenzte Dienerschaft untergebracht wurden. Die Küche war im benachbarten Gärtnerhaus untergebracht. Das Casino erhielt zu allen Seiten hin mehrere Eingänge, große Terrassen und Balkone, die das Gebäude mit der Landschaft verbanden. Mit dem Belvedere wurde ein erhöhter Aussichtspunkt mit Blick auf den Park der Roseninsel, das Festland und auf das Alpenpanorama geschaffen.

Im Frühjahr 1851 hatte Kreuter im Auftrag Maximilians mit der Umgestaltung der Insel begonnen. Ein Jahr später kam es wegen Kostenabrechnungen zum Zerwürfnis zwischen König und Architekt - Kreuter hatte für die Innenausstattung des Casinos nur die exklusivsten und teuersten Stücke aus Paris und England geordert.<sup>466</sup> Kreuter verließ nach dem Streit Bayern für immer und ging nach Wien. Der Hofbauinspektor Eduard Riedel übernahm die Bauleitung des Casinos, das bis auf Teile der Innenausstattung bereits fertiggestellt war.<sup>467</sup> Im Frühjahr 1853 waren die Wandmalereien vollendet.<sup>468</sup>

Die gärtnerische Planung der Insel folgte einem Entwurf Lennés, der in Potsdam die Rosengärten der Pfaueninsel (1821) und bei Schloss Charlottenhof (1835) gestaltet hatte. Die Charlottenhofer Anlage mit ihrer kreisrunden Rabatte wurde von Kreuter auf der Insel Wörth, fast

<sup>464</sup> Karnapp (1997), S. 262ff.

<sup>465</sup> Siehe: Hornung (1975); Hojer (1982), S. 1875-1877; Hölz (2000), S. 254ff.; Hölz (2001); Anfang der 1990er Jahre begannen die Restaurierungsarbeiten am Casino, das seit 1970 der Bayerischen Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen untersteht. Der Rosengarten wurde 1995 angepflanzt; nach: Seiler (2001), S. 14

<sup>466</sup> Hölz (2001), S. 49

<sup>467</sup> Hölz (1997), S. 314f.

<sup>468</sup> Hölz (2001), S. 48

bis ins Detail, wiederholt.<sup>469</sup> Der Rosengarten, der der Insel den Namen gab, verwies als Erinnerungstück auf die familiären Beziehungen zwischen Bayern und Preußen - Maximilians Gattin Marie war eine preußische Prinzessin, seine Tante Elisabeth war mit dem preußischen König Friedrich Wilhelm IV. verheiratet. Die Aufstellung der weiß-blauen Glassäule, die Friedrich Wilhelm in drei Ausführungen zwischen 1850 und 1854 als Geschenke an seine Gattin Elisabeth, an seine Schwester Charlotte, die als Zarin den Namen Alexandra Fedorowna trug, und an seine Cousine Marie, die Gemahlin Maximilians II., überreichte, war ein weiterer Ausdruck dynastischer Beziehungen auf der Roseninsel.

Auch der Bau des Casinos folgte dem Vorbild der Potsdamer Villen. Kreuter wandelte das Schema des Gärtnerhauses der Römischen Bäder mit dem asymmetrischen Grundriss und dem beigestellten Belvedereturm ab, indem er ihm Elemente alpenländischer Holzarchitektur, wie das weit vorkragende Dach, Sparren und Balkone in Laubsägearbeit, hinzufügte. So wie im Lindenhof schuf Kreuter auch hier einen Mischstil aus dem Villentypus 'all'italiana' und 'bayerisch-nationalen' Formen.

Diese Verbindung wurzelte zum einen in Klenzes Theorie der 'technischen Analogie', dem Verwandtschaftskonstrukt antiker und alpenländischer Bauformen. Zum anderen entsprach die Synthese ganz dem Wunsch Maximilians, einen neuen, national geprägten Baustil zu finden, der seiner Politik der „Hebung des bayerischen Nationalgefühls“<sup>470</sup> entsprach.

Bereits 1850 hatte Maximilian - selbst ein Liebhaber gotischer Formen - einen internationalen Wettbewerb ausgelobt, der die Architekten dazu aufforderte, einen neuen Stil zu kreieren. Der sogenannte 'Maximilianstil', der nach Entwürfen Friedrich Bürkleins an der Maximilianstraße und beim Bau des Maximilianeums verwirklicht wurde, entstand als Paradebeispiel dieser Architekturauffassung. Mit dem Lindenhof und dem Casino leistete Kreuter seinen Beitrag zur Debatte, die Heinrich Hübsch bereit 1828 mit seiner programmatischen Frage „In welchem Stile sollen wir bauen?“ initiiert hatte.

#### 4.9.2. Die pompejanischen Malereien im Casino

Gotisch-mittelalterliche Elemente waren im Casino jedoch nicht zu finden. Stattdessen hielt sich Kreuter an Klenzes Theorie und vereinte, wie im Lindenhof, in der Architektur und Innenausstattung des Casinos bayrisch-alpenländische mit antikisierenden Formen. So entwarf

---

<sup>469</sup> Seiler (2001), S. 8ff.

<sup>470</sup> Nerdinger (1997b), S. 19; dies war der Titel eines umfangreichen Aktenbestandes im Nachlass des Königs.

er mit den zwei großen Räumen des Hauses, dem Gartensaal im Erdgeschoss und dem darüber liegenden Speisesaal oder Salon, zwei Räume mit pompejanischen Malereien, die er mit Holzkonstruktionen ergänzte.

Aus einem Brief von Kreuter an Maximilian vom 13. Mai 1852 geht hervor, dass die Holzvertäfelungen der beiden Haupträume des Casinos, die der König verlangt hatte, bereits ausgeführt waren,

„[...] und zwar in fein lakirtem Tannenholz, welches sehr schönes Aussehen hat. Der Salon im Erdgeschoße erhält einen reichen Cassettenplafond [und] 5 hohe Lamperien. Der Salon im I. Stocke einen Plafond und die Wände werden plastisch im hetrurischen Holzstyl vertäfelt.“<sup>471</sup>

Als ‘plastischen, hetrurischen Holzstyl’ bezeichnete Kreuter seine originelle Idee, pompejanische Architekturen nicht nur zu malen, sondern auch zu bauen. (**Abb. 117**) Er stellte gekoppelte, zierlich überlängte Holzsäulchen samt Basis, ionischen Kapitellen und Gebälk auf hohe, vorkragende Postamente. Auf diese Weise rückte Kreuter die Säulchen von der Wand ab, auf die er entsprechende Holzpilaster legte. Überfangen wurden die Konstruktionen von spitzgiebeligen, hölzernen Baldachinen. Den Raumabschluss bildete eine Holzkassettendecke mit Konsolen, die wie ein abgeflachtes Zeltdach gestaltet war.

Der rechteckige Raum erhielt auf diese Weise an beiden Längsseiten eine gleichmäßige Reihung hölzerner Ädikulen, in die alternierend zu den blaugrundigen Bildfeldern die Eingangstür und ein kleiner Balkon im Westen sowie zwei Ostfenster eingeschrieben wurden. An den Schmalseiten mit dem kleinen Nordfenster und den verglasten Türen zum Südbalkon erscheinen weitere blaugrundige Felder auf beigem Hintergrund.

Die Bildfelder tragen Girlanden, die von den Holzgiebeln herabzuhängen scheinen, und werden von schematischen, in Schablonentechnik entstandenen Blattwellen, Akanthus- und Mäandermotiven gerahmt. In der Mitte tragen sie schwebende Paare und einzelne Figuren, die bis auf helle, gelb-orange und roséfarbene, ‘pompejanisch’ drapierte Tücher nackt sind. (**Abb. 118**)

Es erscheinen Bacchus mit Trinkpokal und Thyrsosstab, Apoll mit der Lyra, Diana mit Bogen und Rehbock sowie die Venus mit einer Taube. Die weiblichen Figuren mit Schmetterlingsflügeln und Attributen wie Blüten, Blumenkranz, Zicklein und Kranich stellen womöglich Allegorien der Jahreszeiten dar.<sup>472</sup> Durch die Figuren und die Anspielungen auf den Weingenuß, die schönen Künste, die Musik, Jagd und Natur entstand ein zum Speisesaal des Casinos passendes und zugleich allgemein gehaltenes Bildprogramm mit mythologischen Figuren und Allegorien.

<sup>471</sup> zit. n. Hölz (2001), S. 44

<sup>472</sup> Reiser (2000), S. 75

Der Künstler hat seinen Namen und das Entstehungsjahr der Malereien auf dem rechten Flügel der Figur mit dem Blumenkranz hinterlassen: 'Joseph Hohenögg 1853'.<sup>473</sup> Es handelt sich um denselben Maler, der bereits in Ismaning und womöglich auch im Lindenhof tätig gewesen war. Die Gemälde in den Giebelfeldern der Schmalseiten verraten ihr Vorbild: Seitlich einer Schiffsdarstellung - man befindet sich auf einer Insel - erscheinen Tritone und Meerweibchen, die den Motiven in Ismaning fast haargenau entsprechen. Auch das Motiv der Viktorien, oder Genien, mit den ausgebreiteten Armen, die hier Kandelaber umfassen, erinnert an die Darstellung im Gewölbe des Ismaninger Speisesaals. Kleine Vögel, Schmetterlinge und Schwäne vervollständigen die Dekoration.

Ein Aquarell von Gustav Seelos, der im Atelier Kreuters arbeitete, zeigt den Raum des Obergeschosses, wie er mit seiner vollständigen Ausstattung gedacht war (**Abb. 119**): In die Nischen unter den Bildfeldern wurden gepolsterte Bänke gestellt. Die Fenster der Längsseiten wurden vergittert. Auf die Gebälkstücke der gebündelten Säulen wurden Gipsviktorien gestellt, die nach Modellen von Franz Xaver Schwanthaler (1799-1854) gegossen wurden und tatsächlich an ihren Ort kamen.<sup>474</sup> Die Bildfelder auf dem Aquarell unterscheiden sich hingegen von den ausgeführten Wandgemälden. Auf dem Blatt erscheinen sie als perspektivische Architekturprospekte, die dem Alpenpanorama im Süden eine den Raum optisch erweiternde Illusionsmalerei zur Seite stellen. Das Blatt zeigt außerdem, dass die Säulchen der Holzädikulen den Kletterpflanzen, die auf die Podeste gestellt wurden, als Rankhilfe dienen sollten. Für die Gestaltung des Raumes erhielt Kreuter von seinem Berliner Freund August Stüler das größte Lob:

„Ich fand keine so neue und originelle Idee, wie den Salon, den Sie für das reizende Inselhäuschen projectierten; ich beneide sie darum und würde ihn für meine beste Arbeit halten, wenn ich ihn gemacht hätte.“<sup>475</sup>

Die innerhalb der pompejanischen Dekorationen singuläre Lösung, die Kreuter im Casino gefunden hatte, schien genau den Geschmack der Zeit getroffen zu haben. Ohne die Aufwertung der pompejanischen Scheinarchitekturen, die Klenze eingeleitet hatte, wäre die plastische Ausbildung der lange geschmähnten Stängelsäulchen wohl nicht möglich gewesen. Vielleicht war es Klenzes Lob der „zarten Säulenschäfte, Blumen- und Rohrstengel, [...] von schönen Windepflanzen umrankt“<sup>476</sup> oder Sempers Analogie der gemalten Architekturen zu tatsächlich gebauten Teilen aus leichtem Material, die Kreuter zu seiner Neuschöpfung inspi-

<sup>473</sup> Hölz (2001), S. 48f.; aus dem Kabinettskassenbuch der Jahre 1852/53 geht hervor, dass Hohenögg für die Malereien 651 Gulden und 91 Kreuzer ausbezahlt bekam.

<sup>474</sup> Hölz (1997), S. 258

<sup>475</sup> zit. n. ders., S. 260

<sup>476</sup> Klenze (1838), S. 585

riert hatten. Womöglich war es auch das Tafelwerk Ternites gewesen, das mit der gebauten Ädikula den Anstoß zu Kreuters Kreation gegeben hatte. **(Abb. 39)** Auf jeden Fall hatte er mit den hölzernen Säulen und Ädikulen eine Verbindung antiker und bayerischer Elemente geschaffen, die die Vorbilder nicht additiv nebeneinander stellte, sondern tatsächlich eine Synthese bildete, einen neuen Stil, so wie ihn Maximilian gefordert hatte.

Vier breite, verglaste Türen und eine kleine Tapentür führen von den Außenseiten und Veranden des Casinos direkt in den Gartensaal des Erdgeschosses. **(Abb. 120)** Durch eine Tür an der Westseite des Raums gelangt man in einen kleinen Korridor. In die Mitte der Nordwand wurde ein offener Kamin mit einem durchbrochenen, gekachelten Aufsatz eingelassen.

Der Raum erhielt ein hohe Holzvertäfelung und eine flache, balkengetragene Holzdecke. Im Unterschied zum Speisesaal, der einen schlichten Dielenboden besitzt, auf dem geflochtene Bastmatten lagen, erhielt das Gartenzimmer einen Eichenparkettboden. Farbige Teppiche wurden ausgelegt.<sup>477</sup>

Die Wand wurde grünblau gefasst. Ein umlaufendes Spiralrankenband bildet den oberen Abschluss. Von rotbraunen Streifen gerahmte, weiße Kandelaber, die in Schablonentechnik entstanden waren, wurden in einer rhythmischen Abfolge vor den Wandgrund gelegt. Die Wandabschnitte tragen schwebende Paare und einzelne Figuren: Bacchus mit Trinkschale, Thyrsosstab und Begleiterin, Poseidon mit Dreizack und einer weiblichen Figur mit Wasserkrug, ein Jäger mit Pfeil und Bogen umfasst eine Frau, die ein Jagdgebilde emporhält. **(Abb. 121)** Bei einem weiteren Paar trägt die weibliche Figur die Lyra. Ein Jäger hat seinen Bogen geschultert, an dem zwei erlegte Enten hängen. Eine weibliche Gestalt präsentiert eine Perlenkette, eine andere hält die Angelrute und zwei gefangene Fische. Eine männliche Figur ist mit Hornschnecken und Muscheln dargestellt.

Wein, Musik, Jagd und vor allem die Wasserwelt der Insel mit Poseidon, Fischen, Perlen, Schnecken und Muscheln bilden die Themen und werden in dem Raum zusätzlich durch die kühle, grünblaue Wandfarbe versinnbildlicht. Im Gegensatz zu den Figuren des Obergeschosses, die plastisch modelliert und mit Licht- und Schatteneffekten dargestellt wurden, erscheinen die Götter und Allegorien des Gartensaals als lineare Umrissmalerei mit flächigem Farbauftrag. Aus dem Kabinettkassenbuch von 1852/53 geht hervor, dass Hiltensperger die „Zeichnungen von schwebenden Figuren zur Ausschmückung der Villa“<sup>478</sup> lieferte. Hiltensperger hatte bereits unter Klenze nach Schwanthalers Vorlagen die Gemälde des zweiten

<sup>477</sup> Hölz (2001), S. 44f.

<sup>478</sup> Ders., S. 48; Hiltensperger erhielt für seine Arbeit 250 Gulden.

Vorzimmers des Königs in der Münchner Residenz geschaffen.<sup>479</sup> Dass er die Verandenbilder und womöglich die Satyrmasken des Billardsaals im Lindenhof in seinem charakteristischen Umrissstil gemalt hatte, kann angenommen werden. Dann hätte Hiltensperger zusammen mit Hohenegg ein künstlerisches ‘Team’ gebildet, das unter Kreuter zweimal beschäftigt worden war. Auffallend ist die Übereinstimmung der Umrisse von Anglerin und Jäger im Gartensaal mit dem Entwurf Kreuters für das Café Tambosi. Auch hier wurde offensichtlich mit Schablonen gearbeitet. **(Abb. 122)**

Auf Hiltensperger gehen auch die linearen Malereien zurück, die die polychrome Ostfassade des Casinos schmücken. Die Ziegelmauern des Casinos erhielten wie das Gärtnerhaus der römischen Bäder einen glatten Verputz, der ockergelb gestrichen wurde. Seitlich der Eingangstür unter dem Balkon der Ostterrasse wurden Scheinarchitekturen wiedergegeben, in die Wandfelder wie gespannte Segel gesetzt wurden. Auf palmettenverzierten Konsolen erscheinen Ganymed mit dem Adler und Leda mit dem Schwan. Zwischen den Fenstern des Obergeschosses wurde in der Mitte Apoll mit der Lyra dargestellt. Seitlich pflanzen Mädchengestalten einen Rosenstock und bringen in der Art eines antiken Rituals einen Fisch als Opfer am Altar dar. Fortgesetzt wird die Ikonographie, die sich auf die antike Mythologie im allgemeinen und auf die Insel im besonderen bezieht, durch kleine, rahmende Motive wie jagende Tritonen, Fischwesen, Viktorien und Schwäne. Die Akanthus- und Schwanenakrotere der Dachfirste sowie die Bacchanten, Tritonen und Nixen, die als Zinkguss in die Giebelfelder gesetzt wurden, nehmen auf die Insellage des Casinos Bezug. Das Fresko, das Foltz<sup>480</sup> an der Südseite des Belvedereturms ausführte, zeigt angelnde Nymphen im Schilf mit Möwe und Muschel, die vor der Kulisse des Starnberger Sees mit dem Alpenpanorama im Hintergrund erscheinen. Die Art ihrer Überdachung erinnert an den Schutz, den die Lüftmalereien an den Fassaden bayerischer oder Tiroler Bauernhäuser besaßen.

#### 4.9.3. Eine ‘bayerisch-nationale’ Antike am Starnberger See

Auf der Roseninsel war man während der Bauarbeiten am Casino auf Gräber mit Gebeinen und Beigaben sowie auf keramische Scherben gestoßen. Diese Keramik, die wohl aus der

---

<sup>479</sup> Zu Hiltenspergers weiteren Arbeiten unter Klenze zählen die Hauptpostarkaden und die Bildfelder im Loggiengang der Neuen Eremitage zu St. Petersburg. Auch im Casino stellt sich die Frage, ob sein linearer Stil im Erdgeschoss - im Gegensatz zu den mit Licht und Schatten modellierten Gemälden des Obergeschosses in ihren gebauten Architekturen - eine frühe Stufe der Malerei in der Tradition der Wände Klenzes im Königsbau veranschaulichen sollte.

<sup>480</sup> Hölz (2001), S. 41

frühen Bronze- oder Urnenfelderzeit stammte<sup>481</sup>, interpretierte man als Überreste römischer, antiker Vasen. Dies wurde bekräftigt, indem man den Funden Fragmente von tatsächlichen römischen Gefäßen hinzufügte. Unterschiedslos wurden die Stücke im Casino in einer eigens angefertigten Vitrine als museale Objekte präsentiert. 1877 wurden die Funde zusammen mit den römischen Scherben publiziert.<sup>482</sup> Dies war der anschauliche Beweis für die These einer gemeinsamen bayerisch-römisch-antiken Vergangenheit. Nichts konnte die theoretische Grundlage einer Architektur, die die Verbindung von Antike und nationalen, alpenländischen Formen zu einem eigenen Stil geformt hatte, besser untermauern und legitimieren.

Wie sehr das Casino und die Vergangenheit der Roseninsel in die Selbstdarstellung Maximilians miteinbezogen wurden, zeigt die Beschreibung des dänischen Schriftstellers Hans Christian Andersen (1805-75), der im Sommer 1852 zu Gast auf der Roseninsel war. Die Art, wie Maximilian seinem Besucher die Insel mit dem Casino zeigte, erinnert lebhaft an die Inszenierung Pompejis durch die neapolitanischen Herrscher:

„Nach der Tafel lud mich der König zu einer Bootsfahrt ein; wir gingen hinunter zum See, die Ruderknechte standen in weißen Hemdsärmeln im Boot, auf dem sich ein kleines Haus befand, und wir stiegen ein. Ich saß dem König gegenüber, wir steuerten auf eine Insel zu, wo er eine Villa mit Turm errichten und die er überall mit Rosen bepflanzen ließ. [...] Ging mit dem König spazieren. [...] Man hatte ein Hünengrab gefunden, wir sahen die ausgegrabenen Gebeine und ein Messer aus Feuerstein. Vor den Ruinen einer alten Wallfahrtskirche stand ein blühender Holunderstrauch, der König brach einen Zweig ab und gab ihn mir zur Erinnerung.“<sup>483</sup>

Mit dem Casino auf der Roseninsel hatte Kreuter einen Villentyp geschaffen, der am Starnberger See und an anderen Orten nachempfunden wurde. Die Verbindung aus italienischem Landhaus und alpenländischem Sparrendach, der asymmetrische Grundriss und der Belvedere-turm nach Potsdamer Vorbild entwickelten sich zum Prototyp.

Pompejanische Malereien allerdings wurden in Bauten, wie der Villa Knorr in Niederpöcking, nicht wiederholt. In Bayern war die Zeit pompejanischer Wandsystem vorbei. Das Casino auf der Roseninsel stellte einen der Höhepunkte und zugleich den Schlusspunkt in der Anwendung des dekorativen, pompejanischen Stils dar. Kreuter hatte in der Gestaltung des Casinos in letzter Konsequenz das pompejanische Wandsystem vom Inneren auf die Außenwand des Gebäudes übertragen. Der national-antike Stil hatte eine polychrome Fassade erhalten. Die Postulate Klenzes hatten sich erfüllt.

---

<sup>481</sup> Hölz (2001), S. 22ff.; auf der Insel Wörth wurden 1860 von Sigmund von Schab Reste einer heute unter dem Wasserspiegel liegenden Pfahlhaussiedlung gefunden. Besiedlungsspuren auf der Insel datieren bis in die frühe Bronze- und Urnenfelderzeit.

<sup>482</sup> Ders., S. 49f.

<sup>483</sup> Ders., S. 50

## Schlussbetrachtung

Unter dem Vorzeichen der allumfassenden Mode des Empire hatten die schwebenden Tänzerinnen Pompejis durch französische Künstler und Bauherren wie Eugène de Beauharnais zu Beginn des 19. Jahrhunderts als Einzelmotive Einzug die Innenraumdekorationen Bayerns gehalten. Métivier entwickelte im Speisezimmer des Schlosses zu Pappenheim (1820/21) die erste vollständig 'all'antica' gestaltete Wand in Bayern. So wie Robert Adam im 'Etruscan Dressing Room' (1775/76) fast ein halbes Jahrhundert zuvor, schuf auch Métivier ein sich frei abrollendes, selbst organisierendes Wandsystem, das aus der Synthese von Vorbildern aus Antike und Renaissance hervorging. Eine Unterscheidung der Stile, eine sich selbst erklärende Abgrenzung, war hier ebenso wenig beabsichtigt, wie in den Räumen von Schloss Ismaning, die fünfzehn Jahre später entstanden. So gesehen befand sich Métivier noch ganz in der Tradition des 18. Jahrhunderts.

Die Wandsegel und die gemalten Ädikulen mit den portraithaften Tänzerinnen Hoheneggs, die Métiviers Ismaninger Säle vom Pappenheimer Raum unterscheiden, besaßen ihr Vorbild in Klenzes Dekorationen im Königsbau (nach 1830). Klenze hatte in der Residenz einen gültigen Formenkatalog pompejanischer Wandsysteme geschaffen, dessen Motive sich noch auf den Wänden Kreuters finden lassen. Der Königsbau verdeutlicht das Konzept eines nationalen, deutsch-hellenischen Bildprogrammes, das mit Rückgriff auf antik-arabeske Ornamente einer assoziativen Renaissancearchitektur hinzugefügt wurde und als 'Königsstil' die politischen Ziele Ludwigs öffentlich zur Schau stellte. Volksnähe und -erziehung, die Verbindung Griechenlands und Bayerns, die sich in der Krönung von Ludwigs Sohn Otto 1832 in Athen manifestierte, kamen unter ein Dach. Diesen Absichten entsprach Klenzes eigenes künstlerisches Programm der Wiederbelebung des verlorenen Idealbilds der Kunst, das sich in der Enkaustik-Frage zuspitzte. Klenze formulierte in den ersten drei Räumen des Königs den Entwicklungsverlauf der antiken, griechischen Malerei und entwickelte daraus einen Arabeskensstil, den er in zahlreichen Varianten wiederholte. Seine Publikation des Königsbaus mit sämtlichen Details der Wände, Decken und Fußböden trägt den Charakter eines Musterbuchs in der Art von Percier und Fontaine, mit dem Klenze seinen eigenen Dekorationsstil als historisierende Weiterentwicklung des Empire propagierte. Die Künstler, die er für die Ausmalung der Räume überwiegend aus den Studiensälen der Münchner Akademie rekrutierte, erhielten im Königsbau ihre weitere Ausbildung im Stil Klenzes und sorgten, wie Hiltensperger oder Nilson, für die Verbreitung seines Vorbilds.

Die Rekonstruktion des Schaffenswegs von Hohenegg und Hiltensperger über die vermutliche, gemeinsame Ausmalung der Lindauer Villa Lindenhof (1842-47) bis hin zum Casino auf der Roseninsel (1851-53) zeigt die Entwicklung der schwebenden Paare zu Emblemen pompejanischer Wanddekoration, die nach Klenzes Muster die Tradition der schwebenden Tänzerinnen weiterführten. Es offenbart sich die Beliebtheit, mit der die Figuren im Prozess ihrer ständigen Wiederholung schließlich angewandt wurden. Der signalhafte Effekt ihrer Anwesenheit wird im Gartensaal des Casinos auf der Roseninsel besonders deutlich, denn der Raum verdankt den pompejanischen Charakter allein den schwebenden Figuren, die Kreuter wiederum aus seiner Wanddekoration für das Café Tambosi gelöst hatte.

Singulär erscheint die Erfindung Kreuters, in Anlehnung an Ternites Ädikulen die pompejanischen Stängelsäulchen im Salon des Casinos plastisch vor die Wand zu stellen. Sie erscheinen als Resultat einer Synthese, die im Sinne Maximilians, als Antwort auf die Polychromie-Frage und auf Klenzes Theorie der 'technischen Analogie' fußend, antike und alpenländische Formen zu einem neuen, ebenfalls nationalen Stil vereinte.

Nachdem die Darstellung von Scheinarchitekturen seit ihrer Verdammung durch die klassizistische Ornamentkritik seit dem 18. Jahrhundert unmöglich war, hatte sie Klenze, der in den Architekturen das Merkmal der höchsten Stufe der verlorenen, griechischen Malerei erkannte, darstellbar gemacht. Die Publikationen, die im 19. Jahrhundert zu Pompeji erschienen, hatten die Wandsysteme samt ihrer Scheinarchitekturen perspektivisch und statisch korrigiert und auf diese Weise ideale Prototypen geschaffen. Der unmittelbare Einfluss der Musterbücher, die diese Typen vermittelten, zeigte sich vor allem in Gärtners Pompeji-Rezeption. Er hatte die Stadthausarchitektur Pompejis in eine pompejanische Villa 'all'italiana' umgeformt und so ein museales Objekt geschaffen, das in seiner rekonstruierten, überhöhten Form das Idealbild veranschaulicht, dem Pompeji unterworfen war. Auch Gärtners Wanddekorationen, die in unmittelbarer Anlehnung an die Veröffentlichungen von Mazois, Gell, Raoul-Rochette und Zahn zu sehen sind, zeigen, wie die illusionistischen Architekturprospekte der Antike in ein konventionelles Wandsystem mit Sockel, Hauptzone und Fries umgesetzt wurden. In Kreuters Casino schließlich erfuhr die Umsetzung der pompejanischen, gemalten Architektur in hölzerne Ädikulen ihre letzte Konsequenz. Die Stängelsäulchen gingen von da an in die grazilen Holz- und Eisengerüste der Ingenieursbaukunst in Glaspalästen und Wintergärten über.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts lebten die Arabesken in den raffaelesken Grotteskenderkorationen der Neorenaissance weiter. Im Londoner Crystal Palace, der 1855 in Sydenham wiederaufgebaut wurde, entstanden der 'Pompejan Court' und der 'Renaissance Court' als Prototypen und Musterstücke historischer Stile neben assyrischen oder ägyptischen Nachbildungen. Hier war die Unterscheidung von antiker und Renaissance-Ornamentik ebenso programmatisch getroffen worden, wie in den Ornamentvorlagewerken, die seit der Mitte des 19. Jahrhunderts entstanden. Makart hingegen entwarf in Wien noch in den 1880er Jahren pompejanische Wandsysteme, in denen er die burlesken Überhöhungen der Jongleure der Renaissance wiederauferstehen ließ.

In Bayern waren unmittelbar nach Kreuters Casino keine großen, pompejanischen Raumprogramme mehr geschaffen worden. Die schwebenden Figuren jedoch erschienen weiterhin. So zeigt der Entwurf Gottfried von Neureuthers für den Festsaal des Direktionsgebäudes des Ludwigshafener Bahnhofs in der bayerischen Pfalz (1870/75) pompejanische Tanzpaare inmitten von Wandfeldern, die - wie an der Außenfassade der Münchner Kunstakademie - durch ein Pilaster-Gebälksystem der klassischen Säulenordnung gebildet wurden. **(Abb. 124)** Im Gesamtkunstwerk der Stuckvilla (1897/98), in deren antikisierenden Interieurs sich Franz von Stuck als Künstlerfürst und Nachfahre der Antike inszenierte, tauchen die pompejanischen Wandsysteme wieder auf. **(Abb. 125)** Im Musikzimmer wird ein sternensüßes, vom Zodiac überfangenes Firmament zwischen den Durchblicken von Ädikulen sichtbar, die aus Pinakes zusammengesetzt sind. Stuck hatte das Vorbild der antiken Wand in die geometrisch-abstrahierten Formen des Jugendstils übersetzt und auf diese Weise den Anverwandlungen Pompejis im 20. Jahrhundert eine Richtung unter vielen gewiesen.

## Abkürzungen

Arch. Mus. TUM	Architekturmuseum der Technischen Universität München
BHStaatsA	Bayerisches Hauptstaatsarchiv München
BSB	Bayerische Staatsbibliothek München
GHA	Geheimes Hausarchiv, Abt. III des Bayerischen Hauptstaatsarchivs München
MStm	Münchener Stadtmuseum
NL	Nachlass
RIBA Kat.	Catalogue of the Drawings Collection of the Royal Institute of British Architects, Bd. C.-F., 'Crace' (nach: Hojer [1992])
Schlösserverw.	Bayer. Verwaltung der Staatl. Schlösser, Gärten und Seen, München, Nymphenburg
SGSM	Staatliche Graphische Sammlung, München
WV	Werkverzeichnis

## Literatur

### I. Stich-, Vorlagewerke, Musterbücher

#### **Adam (1778):**

Robert Adam, Works in Architecture, London 1778

#### **Antichità (1757-79):**

Le Antichità di Ercolano esposte. Le pitture antiche d'Ercolano e contorni incise con qualche spiegazione, 5 Bde., Napoli 1757-79 (Busti [1767]; Statue [1771]; Lucerne e candelabri [1792])

#### **Bartoli (o.J.):**

Pietro Santi Bartoli: Parerga, atq. ornamenta, ex Raphaelis Sanctij prototypis, o.J.

#### **Bartoli (1697):**

Pietro Santi Bartoli, Gli antichi sepolcri, ovvero mausolei romani ed etruschi trovati in Roma, raccolti e disegnati da P. S. Bartoli, Roma 1697

#### **Bellori (1680):**

Le pitture antiche del sepolcro de Nasonii nella via Flaminia disegnate et intagliate alla similitudine degli antichi originali da Pietro Santi Bartoli e descritte ed illustrate da Giov. Pietro Bellori, Rom 1680 [erw. Aufl.: Le pitture antiche delle grotte di Roma e del sepolcro de'Nasoni, Rom 1700; lt. Übers.: Pictura antiquae cryptarum romanarum et sepulcri nasonum, delineatae & expressae ad Archetypa a Pietro Sancti Bartholi et Francisco ejus filio, descriptae vero, & illustratae a Joanne Petro Belloro et Michaele Angelo Causseo, Rom 1738; 2. Aufl. 1750; 3. erw. Aufl. 1791]

#### **Buti (1778-86):**

Camillo Buti, Pitture antiche della Villa Negroni, Rom 1778-86

#### **Cameron (1772):**

Charles Cameron, The baths of the Romans explained and illustrated. With the Restorations of Palladio, corrected and improved. To which is prefixed an introductory Preface, pointing out the Nature of the Work and a Dissertation upon the state of the arts during the different periods of the Roman Empire, London 1772

#### **Cassini (1783):**

Giovanni M. Cassini: Pitture antiche ritrovate nello scavo aperto di ordine di Nostro Signore Pio VI P. M. in una vigna accanto il V. Ospedale di Giovanni in Laterano l'anno 1780, Rom 1783

#### **David u. Maréchal (1781-89):**

Les Antiquités d'Herculanum avec leurs explications en francais, gravées par F. A. David, publiées par Sylvain Maréchal, 8 Bde., Paris 1781-89

#### **Durand (1802-05):**

Jean Nicolas Louis Durand, Précis des leçons d'architecture, 2 Bde., Paris 1802-05 [dt. Übers.: Abriß der Vorlesungen über Baukunst, 2 Bde., Karlsruhe 1831]

**Gell u. Gandy (1817-38):**

William Gell u. John P. Gandy, Pompeiana. The Topography, Edifices and Ornaments of Pompeji, 3 Bde., London 1817-38 [2. Aufl. d. 1. Bandes 1821]

**Grohmann (1798):**

Johann Gottfried Grohmann, Recueil D'Idées Nouvelles pour la Décoration des Jardins et des Parcs dans le goût Anglois, Gothique, Chinois, etc. Offertes aux Amateurs des Jardins Anglois et aux Propriétaires jaloux d'ornez leurs possessions, Leipzig, Paris u.a. 1798

**de la Guertière (o.J):**

François de la Guertière, Recueil Des Grottesques de Raphael d'Urbin peintes dans les Loges du Vatican a Rome, o.J.

**d'Hancarville (1766-67):**

Pierre Francois Hugues d'Hancarville, Antiquités étrusques, grecques et romaines tirées du Cabinet du M. William Hamilton [...], 4 Bde., Neapel 1766-67 (engl. Ausg.: Collection of Etruscan, Greek and Roman Antiquities from the Cabinet of the Hon.ble W<sup>m</sup> Hamilton [...]; erw. Ausg.: Antiquités étrusques, grecques et romaines ou les beaux vases étrusques, grecs et romains, et les peinture rendues avec les couleurs qui sont leurs propres, gravées par F. A. David, avec leurs explications par d'Hancarville, 5 Bde., Paris 1785-87)

**Jones (1856):**

Owen Jones, The Grammar of Ornament, London 1856

**Klenze (1823):**

Leo von Klenze, Die schoensten Überbleibsel griechischer Ornamente der Glyptik Plastik und Malerei, 4 Hefte, München 1823

**Les Loges (1813):**

Les Loges, peintes à Rome, au palais du Vatican, par Raphael Sanzio d'Urbin, Paris 1813

**Martyn u. Lettice (1773):**

Thomas Martyn u. John Lettice, The Antiquities of Herculaneum, translated from the Italian, London 1773

**Mazois (1824-38):**

Les Ruines de Pompéi dessinées et mesurées par F. Mazois pendant les années MDCCCIX, MDCCCX, MDCCCXI, 4 Bde., Paris 1824-38

**Métivier (1819-22):**

Jean-Baptiste Métivier, Sammlung architectonischer Verzierungen, 2 Bde., München 1819-22

**Mirri (1776):**

Le antiche camere delle terme di Tito e le loro pitture restituite al pubblico da Ludovico Mirri Romano, delineate, incise, dipinte col prospetto, pianta inferiore, e superiore e loro spaccati descritte dall'abate Giuseppe Carletti Romano, Roma 1776

**Murr (1777-99):**

Christoph Gottlieb von Murr, Abbildungen der Gemälde und Alterthümer, welche seit 1738 sowohl in der verschütteten Stadt Herculaneum als auch in den umliegenden Gegenden an das Licht gebracht worden, 8 Bde., 1777-1799 (Supplement 1799, hg. von Balthasar F. Leitzelt; ital. Ausg.: *Li Contorni delle Pitture antiche di Ercolano con spiegazione incise d'appresso l'originale da Giorgio Christophoro Kilian, In Augusta 1777*)

Fausto u. Felice Niccolini, *Le Case ed i Monumenti di Pompei disegnati e descritti*, 4 Bde., Napoli 1854-1896

**Ottaviani u. Volpato (1772-77)**

Giovanni Ottaviani u. Giovanni Volpato, *Le loggie di Raffaele nel Vaticano*, Rom 1772-77

**Percier u. Fontaine (1801-12):**

Charles Percier u. Pierre Léonard Fontaine, *Receuil de décorations intérieures, comprenant tout ce qui a rapport à l'ameublement*, 2 Bde., Paris 1801-1812

**Percier u. Fontaine (1809):**

Charles Percier u. Pierre Léonard Fontaine, *Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs*, Paris 1809

Stefano Piale, *Delle terme di Trajane dette dal volgo erroneamente di Tito, della domus aurea di Nerone e della Titi domus*, Rom 1832

**F. Piranesi (1783):**

Francesco Piranesi, *Il teatro d'Ercolano*, Rom 1783

**G. B. Piranesi (1769):**

Giovanni Battista Piranesi, *Diverse maniere d'adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizii, desunte dell'architettura egiziani, etrusca e greca, con un ragionamento apologetico in difesa dell'architettura egiziani e toscana*, Roma 1769

**Piroli (1789-07):**

Tommaso Piroli, *Le antichità di Ercolano*, 6 Bde., Rom 1789-1807

**Ponce (1786):**

Nicolas Ponce, *Description des Bains de Titus, ou Collection des Peintures trouvées dans les ruines des thèrmes de cet empereur*, Paris 1786

**Ponce (1789):**

Nicolas Ponce, *Arabesques antiques de Bains de Livie et de la Ville Adrienne avec les plafonds de la Ville-Madame peints d'après les dessins de Raphael*, Paris 1789

**Ponce (1805):**

Nicolas Ponce, *Collection des Tableaux et Arabesques antiques, trouvés a Rome, dans les ruines des Thermes de Titus*, Paris 1805

**Racinet (1869-85):**

Albert Charles Auguste Racinet, *L'Ornement polychrome*, Paris 1869-85

**Raoul-Rochette (1828):**

Desiré Raoul-Rochette u. J. Bouchet, Pompei. Choix de Monuments Inedits, Maison du Poète Tragique, Paris 1828

**Real Museo Borbonico (1824-57):**

Accademia ercolanese di archeologia, Real Museo Borbonico, 16 Bde., Neapel 1824-57

**de Romanis (1822):**

Antonio de Romanis, Le antiche camere esquiline dette comunemente delle terme di Tito. Disegnate ed illustrate da Antonio de Romanis, architetto, Roma 1822

**Ternite (1839-55):**

Wilhelm Ternite, Wandgemälde aus Pompeji und Herculanium nach den Zeichnungen und Nachbildungen in Farbe [...] mit einem erläuternden Text von C. O. Müller, Berlin 1839-55

**Tischbein (1791-1803):**

Johann H. W. Tischbein, Collection of engravings from ancient vases [...], 3 Bde., Neapel 1791-1803 (frz. Ausg.: Recueil de gravures d'après des vases antiques [...]; dt. Ausg.: Umriss griechischer Gemälde auf antiken, in den Jahren 1789 und 1790 in Campanien und Sizilien ausgegrabenen Gefäßen [...], Weimar 1797

**Zahn (1828-59):**

Wilhelm Zahn, Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herculanium und Stabiae nebst einigen Grundrissen und Ansichten nach den an Ort und Stelle gemachten Originalzeichnungen, 3 Bde., Berlin 1828-59

**Zahn (1832-48):**

Wilhelm Zahn, Ornamente aller klassischen Kunstepochen, nach den Originalen in ihren eigenthümlichen Farben dargestellt, 20 Lief., Berlin 1832-48

## II. Primärliteratur

### **Agyagfalva (1825):**

Ludwig Goro von Agyagfalva, Wanderungen durch Pompeji, Wien 1825

### **Bayardi (1752):**

Ottavio Antonio Bayardi, Prodomo delle antichità di Ercolano, 5 Bde., Neapel 1752

### **Bayardi (1755):**

Ottavio Antonio Bayardi, Catalogo degli Antichi Monumenti dissotterati dalla discoperta città di Ercolano, Neapel 1755

### **Bertuch u. Krauss (1787):**

F. J. Bertuch u. G. M. Krauss (Hg.), Journal des Luxus und der Moden, Dezember 1787

### **Caylus (1752-67):**

Anne-Claude-Phillipe de Caylus, Recueil d'Antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines, 7 Bde., Paris 1752-67

### **Caylus u. Majault (1755):**

Anne-Claude-Phillipe de Caylus u. Majault, Memoire sur la peinture à l'encaustique et sur la peinture à la cire, Genève 1755

### **Cochin (1751):**

Nicolas Cochin, Lettre sur les peintures d'Herculanum, aujourd'hui Portici, Brüssel 1751

### **Cochin u. Bellicard (1754):**

Nicolas Cochin u. Bellicard, Observations sur les antiquités de la ville d'Herculanum [...], Paris 1754

### **Ersch u. Gruber (1829):**

Ersch u. Gruber (Hg.), Art. 'Herculanum', in: Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste, Sect. II, Teil 6, Leipzig 1829, S. 143-145

### **Fernbach (1845):**

Die enkaustische Malerei, erfunden und herausgegeben von Fr. Xav. Fernbach, München 1845

### **Fiorillo (1791):**

Johann Dominik Fiorillo: Über die Grotteske, Göttingen 1791

### **Förster (1834):**

Ernst Förster, Leitfaden zur Betrachtung der Wand- und Deckenbilder des neuen Königsbaues zu München, München 1834

### **Füßlin (1798):**

Hans Rudolf Füßlin, Kritisches Verzeichnis der besten, nach den berühmtesten Malern aller Schulen vorhandenen Kupferstiche, Zürich 1798

**Goethe (1789):**

Johann Wolfgang von Goethe, Von Arabesken (1789), in: Goethes Werke (Sophienausg.), 47. Bd., Weimar 1896, S. 235-241

**Goethe (1830):**

Johann Wolfgang von Goethe, Rezension: Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herkulanum und Stabiä [...] Von Wilhelm Zahn, königl. preuß. Professor, Berlin, bei Georg Reimer (1830), in: Goethes Sämtliche Werke. Dreiundvierzigster Band (hg. v. Curt Noth), Berlin, o.J., S. 28-41

**Gori (1748):**

Francesco Gori, *Symbolae litterariae opuscula varia*, o.O. 1748

Aloys Hirt, Beschreibung verschiedener Gemälde in Enkaustik, in: Monats-Schrift der Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften zu Berlin, 2. Jg., 1. Stück, 1789

**Junius (1638):**

Franciscus Junius, *The painting of the ancients (De pictura veterum)*, London 1638

**Klenze (1821):**

Leo von Klenze, Versuch einer Wiederherstellung des toskanischen Tempels nach seinen historischen und technischen Analogien (1821), in: Denkschriften der Kgl. Akademie der Wissenschaften zu München für die Jahre 1821 und 1822, Classe der Philosophie und Philologie 8, 1824, S. 1-86

**Klenze (1838):**

Leo von Klenze, *Aphoristische Bemerkungen gesammelt auf seiner Reise nach Griechenland*, Berlin 1838

**Klenze (1842):**

Leo von Klenze, *Die Decoration der inneren Räume des Königsbaues zu München (Besonderer Abdruck aus der Allgemeinen Bauzeitung)*, Wien 1842

**Krubsacius (1747):**

Friedrich August Krubsacius, *Betrachtungen über den wahren Geschmack der Alten in der Baukunst und über desselben Verfall in neuern Zeiten*, in: *Neuer Büchersaal der Schönen Wissenschaften und Freyen Künste*, Bd. IV, 5. Stück, Leipzig 1747

**Métivier (WV):**

Eigenhändiges Werkverzeichnis Jean Baptiste Métiviers nach BayStB, Cod. gall. 892 (fol. 16 - fol. 27v), in: Hermann Rau, *Jean Baptiste Métivier. Architekt, Kgl. Bayerischer Hofbaudekorateur und Baurat (1781-1857)*, Kallmünz 1997, S. 195-203

**Montfaucon (1719):**

Bernard de Montfaucon, *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, Paris 1719 (ders., *Supplément au livre de l'Antiquité expliquée et représentée en figures*, 5 Bde., Paris 1724)

**Moritz (1793):**

Karl Philipp Moritz, *Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente* [Faksimile-Neudruck der Ausgabe Berlin 1793, mit einer Einführung von Hanno-Walter Kruft], Nördlingen 1986

**Murr (1770):**

Christophe Théophile de Murr, Bibliothèque de peinture, de sculpture et de gravure, Frankfurt, Leipzig 1770

**Racknitz (1796):**

Jos. Friedrich von Racknitz, Darstellung und Geschichte des Geschmacks der vorzüglichsten Völker in Beziehung auf die innere Auszierung der Zimmer und auf die Baukunst, 2 Bde., Leipzig 1796

**Ramdohr (1787):**

Friedrich W.B. von Ramdohr, Über Malerey und Bildhauerarbeit in Rom für Liebhaber des Schönen in der Kunst, Bd. III, Leipzig 1787

**Riem (1788):**

Andreas Riem, Ueber die Arabeske, in: Ders. (Hg.), Monatsschrift der Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften zu Berlin, (1. Bd., 6. Stück [S. 276-285]; 2. Bd., 1. u. 3. Stück [S. 22-37 u. S. 119-137]), Berlin 1788

**Rode (1796):**

Des Marcus Vitruvius Pollio Baukunst. Aus der römischen Urschrift übersetzt von August Rode, 2. Bd., Leipzig 1796 (Faksimileausg.: Beat Wyss [Hg.], Vitruv. Baukunst, 2. Bd., Buch VI-X, Zürich, München 1987)

**Semper (1834):**

Gottfried Semper, Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten (1834), in: Manfred u. Hans Semper (Hg.), Kleine Schriften von Gottfried Semper, Berlin, Stuttgart 1884

F. Sickler u. C. Reinhart: Almanach aus Rom. Für Künstler und Freunde der Bildenden Kunst, Leipzig 1810

**Stieglitz (1790):**

Stieglitz, Christian Ludwig: Ueber den Gebrauch der Grottesken und Arabesken, Leipzig 1790

**Sulzer (1792):**

Johann Georg Sulzer, Art. 'Grotteske', in: Allgemeine Theorie der Schönen Künste [...], 2. Teil, 2. Aufl., Leipzig 1792, S. 448

**Swinburne (1787):**

Reisen durch beide Sicilien, welche in den Jahren 1777, 1778, 1779 und 1780 von Heinrich Swinburne, Esqr. zurückgelegt worden (übers. u. mit Anm. erläutert von Johann Reinhold Forster, 2. Bd., Hamburg 1787)

**Turnbull (1740):**

George Turnbull, A Treatise on Ancient Painting, London 1740

**Venuti (1749):**

Marcello de Venuti, Descrizione delle prime scoperte dell'antica città d'Ercolano, ritrovata vicino a Portici, Villa della Maesta' del Re delle Due Sicilie, Venezia 1749

**Volkman (1777-78):**

D. J. J. Volkman, Historisch-kritische Nachrichten von Italien, welche eine Beschreibung dieses Landes, der Sitten, Regierungsform, Handlung, des Zustands der Wissenschaften und in Sonderheit der Werke der Kunst enthalten, 3 Bde., 2. Aufl., Leipzig 1777-78

**Winckelmann (1755):**

Johann Joachim Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst (1755), hg. v. Ludwig Uhlig, 3. Aufl., Stuttgart 1999

**Winckelmann (1762):**

Johann Joachim Winckelmann, Sendschreiben von den Herculanischen Entdeckungen, Dresden 1762

**Winckelmann (1764a):**

Johann Joachim Winckelmann, Nachrichten von den neuesten Herculanischen Entdeckungen, Dresden 1764

**Winckelmann (1764b):**

Johann Joachim Winckelmann, Geschichte der Kunst des Altertums, Dresden 1764

**Winckelmann (1767):**

Johann Joachim Winckelmann, Monumenti antichi inediti, Rom 1767

### III. Sekundärliteratur

#### **Backmeister (2000):**

Ilka Backmeister, Leo von Klenze - Biographischer Überblick, in: Winfried Nerdinger (Hg.), Leo von Klenze. Architekt zwischen Kunst und Hof 1784-1864, Ausst.-Kat. München 2000, S. 182-194

Joanna Banham (Hg.), Encyclopedia of Interior Design, 2 Bde., London, Chicago 1997

Reinhold Baumstark, Das neue Hellas. Griechen und Bayern zur Zeit Ludwigs I., Ausst.-Kat. München 1999

#### **Bayerischer Hof (1991):**

Hotel Bayerischer Hof München. Die ersten 150 Jahre, München 1991

Herman van Bergeijk, Hinter dem „Vorhang des schönen Lebens“ - Gärtners Begegnung mit Italien, in: Winfried Nerdinger (Hg.), Friedrich von Gärtner. Ein Architektenleben 1791-1847. Mit den Briefen an Johann Martin von Wagner, Ausst.-Kat. München 1992, S. 51-69

#### **Bertram (1966):**

Walter Bertram, Das Schloß Ismaning und seine beiden Prunkräume, in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege 24, 1966, S. 97-118

Vincent M. Bevilacqua (Ed.), George Turnbull. A Treatise on Ancient Painting 1740, München 1971

#### **Beyer (1999):**

Andreas Beyer, Weimarer Kulissen, in: Christoph Hölz (Hg.), Interieurs der Goethezeit. Klassizismus, Empire, Biedermeier, Augsburg 1999, S. 18-49

Jo-Anne Birnie Danzker (Hg.), Franz von Stuck. Die Sammlung des Museums Villa Stuck, München 1997

Werner Bornheim gen. Schilling, Schloss 'Villa Ludwigshöhe' [Führer der Verwaltung der Staatlichen Burgen, Schlösser und Altertümer Rheinland-Pfalz 13], Mainz 1995

Wolfgang Brönner, Die bürgerliche Villa in Deutschland. 1830-1890, Worms 1994

#### **Büttner (1999):**

Frank Büttner, Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte, Bd. 2, Stuttgart 1999

#### **Büttner (2000):**

Frank Büttner: Klenze und die bildenden Künstler, in: Winfried Nerdinger (Hg.), Leo von Klenze. Architekt zwischen Kunst und Hof 1784-1864, Ausst.-Kat. München 2000, S. 144-155

Werner Busch, Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts, Berlin 1985

**Buttlar (1985):**

Adrian von Buttlar, Klenzes Beitrag zur Polychromie-Frage, in: Ein griechischer Traum, Leo von Klenze. Der Archäologe, Ausst.-Kat. München 1985, S. 213-225

Adrian von Buttlar, Glyptothek, Pinakothek, Neue Eremitage - Klenzes immanenter Historismus, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd. 88, 1992, S. 39-52

**Buttlar (1999):**

Adrian von Buttlar, Leo von Klenze. Leben - Werk - Vision, München 1999

Marina Causa Picone u. Annalisa Porzio, Il Palazzo Reale di Napoli, Napoli 1987

Giuseppina Cerulli Irelli (Hg.), Pompejanische Wandmalerei, Stuttgart 1990

**Chastel (1997):**

André Chastel, Die Grotteske. Streifzug durch eine zügellose Malerei (frz. Erstaussg. 1988, dt. Übers. v. Horst Günther), Berlin 1997

**Conte Corti (1978):**

Egon Cäsar Conte Corti, Untergang und Auferstehung von Pompeji und Herculaneum (1940). Mit einem Anhang: Die jüngsten Entdeckungen in den Vesuvstädten (hg. von Theodor Kraus), 9. erg. Aufl., München 1978

**Dacos (1966):**

Nicole Dacos, Per la storia delle grottesche. La riscoperta della Domus Aurea, in: Bolletino d'Arte, Jg. 51, Bd. 1-2, 1966, S. 43-49

**Dacos (1977):**

Nicole Dacos, Le Logge di Raffaello, Rom 1977

**Dacos (1986):**

Nicole Dacos, La Loggetta du Cardinal Bibbiena. Décor à l'antique et rôle de l'atelier, in: Christoph Luitpold Frommel u. Matthias Winner (Hg.), Raffaello a Roma. Il convegno del 1983, Rom 1986, S. 225-236

Curtis Dahl, A quartet of Pompeian pastiches, in: Journal of the society of architectural historians, Oct. 1955, Bd. XIV, No. 3, Crawfordsville/Indiana, S. 3-7

**De Campos (1946):**

Deoclecio Redig De Campos, Una Loggetta di Raffaello ritrovata in Vaticano, in: Ders. (Hg.): Raffaello e Michelangelo. Studi di storia d'arte, Rom 1946

**De Campos (1967):**

Deoclecio Redig De Campos, I Palazzi Vaticani [Roma Cristiana XVIII], Bologna 1967

**De Caro (1994):**

Stefano De Caro, Il Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Kat.-Mus. Napoli 1994

**De Caro (1995):**

Stefano De Caro, Geschichte des Archäologischen Nationalmuseums von Neapel, in: Annette Kulenkampff (Hg.), Unter dem Vulkan. Meisterwerke der Antike aus dem Archäologischen Nationalmuseum Neapel, Ausst.-Kat. Bonn (1995), S. 15-55

**Dehio (1996):**

Georg Dehio, Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. München [Bearb. von Ernst Götz, Heinrich Habel, Karlheinz Hemmeter und Friedrich Kobler; überarb. u. erw. Ausz. aus: Bayern IV: München und Oberbayern], München, Berlin 1996

**Doering (1995):**

Birgit Doering, Pompeji an der Alster. Nachleben der Antike um 1800, Ausst.-Kat. Hamburg 1995

**Ebertshäuser (1983):**

Heidi C. Ebertshäuser (Hg.), Kunsturteile des 19. Jahrhunderts. Zeugnisse, Manifeste, Kritiken zur Münchner Malerei, München 1983

**Elia (1957):**

Olga Elia, Pitture di Stabia, Neapel 1957

**Engl (1978):**

Heinz J. Engl, Chronik von Ismaning, Birkeneck/Ismaning 1978

**Essen (1973):**

Pompeji. Leben und Kunst in den Vesuvstädten, Ausst.-Kat. Essen 1973

**Étienne (1995):**

Robert Étienne, Pompeji, die eingeäscherte Stadt (frz. Ausg. 1987; bearb. u. übers. v. Annette Fiebig u. Martin Sulzer), 2. Aufl., Ravensburg 1995

**Fallani (1984):**

Giovanni Fallani, Raffaello in Vaticano, Milano 1984

**Fastert (1999):**

Sabine Fastert, Entwurf zur Wanddekoration der nördlichen Hofgartenarkaden, in: Reinhold Baumstark, Das neue Hellas. Griechen und Bayern zur Zeit Ludwigs I., Ausst.-Kat. München 1999, S. 336f.

**da Felicidade Alves (1989):**

José da Felicidade Alves, Álbum dos Desenhos das Antigualhas de Francisco de Holanda, Lisboa 1989

**Fensterbusch (1991):**

Vitruvii - De Architectura Libri Decem. Vitruv - Zehn Bücher über Architektur (Übers. u. Anm. v. Curt Fensterbusch), 5. Aufl., Darmstadt 1991

Hermann Fillitz (Hg.), Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa, 2 Bde., Ausst.-Kat. Wien 1996

**Fiorelli (1860-64):**

Giuseppe Fiorelli, *Pompeianarum Antiquitatum Historia*, Neapel 1860-64

**Focillon (1967):**

Henri Focillon, *Giovanni Battista Piranesi*, Bologna 1967

**Fouche (1904):**

Maurice Fouche, *Percier et Fontaine. Biographie critique [Les Grand Artistes. Leur Vie - Leur Œuvre]*, Paris 1904

**Gaspari (1995):**

Carlo Gasparri, *Die Antikensammlung Farnese und das Sammlungswesen im Rom des 16. Jahrhunderts*, in: Annette Kulenkampff (Hg.), *Unter dem Vulkan. Meisterwerke der Antike aus dem Archäologischen Nationalmuseum Neapel*, Ausst.-Kat. Bonn (1995), S. 25-35

**Gombrich (1982):**

Ernst H. Gombrich, *Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens (The Sense of Order [1979]; aus d. Engl. übertr. von Albrecht Joseph)*, Stuttgart 1982

W. E. Greenwood, *The Villa Madama Rome*, New York (1928)

**Grell (1982):**

Chantal Grell, *Herculanum et Pompéi dans les récits des voyageurs français du XVIII siècle*, Naples 1982

Antonia Gruhn-Zimmermann, *Villa Ludwigshöhe bei Edenkoben / Pfalz, 1845-1852*, in: Winfried Nerdinger (Hg.), *Romantik und Restauration. Architektur in Bayern zu Zeit Ludwigs I. 1825-1848*, Ausst.-Kat. München 1987, S. 247-248

Lewis Gruner, *Fresco Decorations and Stuccoes of Churches and Palaces in Italy*, London 1844

**Habermann (1980)**

S. Habermann, *Umbaumaßnahmen Schloß Ellingen*, in: Winfried Nerdinger (Hg.), *Klassizismus in Bayern, Schwaben und Franken. Architekturzeichnungen 1775-1825*, Ausst.-Kat. München 1980, S. 366-367

**Haller u. Lehmbruch (1987):**

Elfi M. Haller u. Hans Lehmbruch, *Palais Leuchtenberg. Die Geschichte eines Müncher Adelspalais und seines Bauherrn*, München 1987

**Haller u. Götz (1989):**

Elfi M. Haller u. Christine Götz, *Prinz-Carl-Palais. Vom Palais Salabert zum Sitz des Bayerischen Ministerpräsidenten*, München 1989

**Hammer (1983):**

Karl Hammer, *Hotel Beauharnais Paris*, München, Zürich 1983

**Harris (2001):**

Eileen Harris, *The Genius of Robert Adam. His Interiors*, New Haven, London 2001

Christoph Heilmann u. Erika Rödiger-Diruf, Landschaft als Geschichte. Carl Rottmann 1797-1850. Hofmaler König Ludwigs I., Ausst.-Kat. Heidelberg, München 1997

**Helmberger u. Wünsche (1995):**

Das Pompejanum in Aschaffenburg. Amtlicher Führer (bearb. v. Werner Helmberger u. Raimund Wünsche), München 1995

**Helmreich (1980):**

Irene Helmreich: Die Toskanazimmer der Würzburger Residenz, in: Winfried Nerdinger (Hg.), Klassizismus in Bayern, Schwaben und Franken. Architekturzeichnungen 1775-1825, Ausst.-Kat. München 1980, S. 402-406

**Hersey (1993):**

George L. Hersey, High Renaissance Art in St. Peter's and the Vatican. An interpretive guide, Chicago, London 1993

**Herzog-Max-Palais (1990)**

Vom Herzog-Max-Palais zur Landeszentralbank. Geschichte des Hauses Ludwigstraße 13 (mit einem Vorwort von Andreas Kraus), München 1990

**Hildebrand (2000):**

Sonja Hildebrand, Werkverzeichnis, in: Winfried Nerdinger (Hg.), Leo von Klenze. Architekt zwischen Kunst und Hof 1784-1864, Ausst.-Kat. München 2000, S. 195-499

**Hölz (o.J.):**

Christoph Hölz, Der 'Lindenhof' in Lindau / Bodensee [DKV-Kunstführer 571/9], München, Berlin o.J.

**Hölz (1997):**

Christoph Hölz, Wohnhäuser und Villen, in: Winfried Nerdinger (Hg.), Zwischen Glaspalast und Maximilianeum. Architektur in Bayern zur Zeit Maximilians II. 1848-64, Ausst.-Kat. München 1997, S. 309-353

**Hölz (1999):**

Christoph Hölz (Hg.), Interieurs der Goethezeit. Klassizismus, Empire, Biedermeier, Augsburg 1999

**Hölz (2000):**

Christoph Hölz, Der Civil-Ingenieur Franz Jacob Kreuter 1813-1889 (Diss. TU München, Microfiche, 7. November 2000)

**Hölz (2001):**

Christoph Hölz, Von der Fischerinsel zum königlichen Domizil, in: Königliche Träume, Casino und Park auf der Roseninsel im Starnberger See, Buchendorf 2001, S. 18-63

**Höper (2001):**

Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Ausst.-Kat. Stuttgart 2001

**Hojer (1982):**

Gerhard Hojer, Das Casino Maximilians II. von Bayern, in: Weltkunst 52, 1982, S. 1875-1877

**Hojer (1992):**

Gerhard Hojer, Die Prunkappartements Ludwigs I. im Königsbau der Münchner Residenz. Architektur und Dekoration, München 1992

**Hollweck (1970):**

Lorenz Westenrieder, In München Anno 1782. Mit kritischen Bemerkungen des Berliners Friedrich Nicolai notiert während seiner Reise 1781, zusammengestellt von Ludwig Hollweck, München 1970

Dieter Honisch, Anton Raphael Mengs und die Bildform des Frühklassizismus, Recklinghausen 1965

Hugh Honour, Neo-classicism, Harmondsworth 1968

**Hornung (1975):**

Norbert Hornung, Die Roseninsel im Starnberger See, München 1975

**Hubert (1976):**

Gérard Hubert, Napoleon and Josephine at Malmaison, in: The Connoisseur, Vol. 193, Nr. 778, London 1976, S. 259ff.

**Iacopi (1999):**

Irene Iacopi, Domus Aurea, Milano 1999

Günther Irmscher, Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornaments seit der frühen Neuzeit (1400 - 1900), Darmstadt 1984

**Irmscher (1982):**

Johannes Irmscher, Schillers Pompejigedicht, in: Pompeji 79-1979. Beiträge zum Vesuvausbruch und seiner Nachwirkung, Stendal 1982, S. 120-125

**Irwin (1997):**

David Irwin, Neoclassicism, London 1997

Italienische Reise. Pompejanische Bilder in den deutschen archäologischen Sammlungen (red. Baldassare Conticello), Neapel 1989

**Ittershagen (1999):**

Ulrike Ittershagen, Lady Hamiltons Attitüden (Univ. Diss. Bochum), Mainz 1999

**Jarry (1964):**

Madeleine Jarry, Napoleon and the decoration of the Imperial Residences (especially Malmaison and Compiègne), in: Apollo, Nr. 80, London 1964, S. 212ff

**Jenkins u. Sloan (1996):**

Ian Jenkins u. Kim Sloan, Vases & Volcanoes. Sir William Hamilton and his collection, London 1996

**Jourdain (1948):**

Margaret Jourdain, The Work of William Kent. Artist, Painter, Designer and Landscape Gardener, New York 1948

**Karnapp (1992):**

Birgit-Verena Karnapp, Werkverzeichnis, in: Winfried Nerdinger (Hg.), Friedrich von Gärtner. Ein Architektenleben 1791-1847. Mit den Briefen an Johann Martin von Wagner, Ausst.-Kat. München 1992, S. 221-261

**Karnapp (1997):**

Birgit-Verena Karnapp, Projekt Schloß Feldafing, in: Winfried Nerdinger (Hg.), Zwischen Glaspalast und Maximilianeum. Architektur in Bayern zur Zeit Maximilians II. 1848-64, Ausst.-Kat. München 1997, S. 262-266

**Kaufmann (1990):**

Georg Kauffmann, Die Kunst des 16. Jahrhunderts [Sonderausg. d. Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 8], Frankfurt am Main, Berlin 1990

**Kehrer (1912):**

Hugo Kehrer, Die gotischen Wandmalereien in der Kaiserpfalz zu Forchheim, München 1912

**Klenze-Edition (2000):**

Winfried Nerdinger (Hg.): Leo von Klenze. Schriften und Briefe [Klenze-Edition des Architekturmuseums der Technischen Universität München, CD-ROM], München, London, New York 2000

Roderich König u. Gerhard Winkler (Hg.), C. Plinius Secundus d. Ä. Naturkunde (Lateinisch-deutsch, Buch XXXV, Farben, Malerei, Plastik), München 1978

**Kroll (1987):**

Frank-Lothar Kroll, Das Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts [Studien zur Kunstgeschichte 42], Hildesheim, Zürich, New York 1987

**Kruse (1984):**

Joachim Kruse (Hg.), Raphael. Reproduktionsgraphik aus vier Jahrhunderten, Ausst.-Kat. Coburg 1984

Brigitte Langer, Leo von Klenze als Innenarchitekt und Möbelentwerfer, in: Winfried Nerdinger (Hg.), Leo von Klenze. Architekt zwischen Kunst und Hof 1784-1864, Ausst.-Kat. München 2000, S. 157-173

**Ledoux-Lebard (1977):**

Denise Ledoux-Lebard, Josephine and Interior Decoration, in: Apollo, Nr. 106, London 1977, S. 16ff.

**Lehmbruch (1980):**

Hans Lehmbruch, Das Leuchtenberg-Palais am Odeonsplatz, in: Winfried Nerdinger (Hg.), Klassizismus in Bayern, Schwaben und Franken. Architekturzeichnungen 1775-1825, Ausst.-Kat. München 1980, S. 159-162

**Lehmbruch (1987a):**

Hans Lehmbruch, Ein neues München. Stadtplanung und Stadtentwicklung um 1800. Forschungen und Dokumente, Buchendorf 1987

**Lehmbruch (1987b):**

Hans Lehmbruch, Der Palast des Herzogs Maximilian in Bayern an der Ludwigstraße in München, 1828-1831, in: Winfried Nerdinger (Hg.), Romantik und Restauration. Architektur in Bayern zu Zeit Ludwigs I. 1825-1848, Ausst.-Kat. München 1987, S. 479-482

**Lehmbruch (1987c):**

Hans Lehmbruch, Das Palais Leuchtenberg in München, in: Elfi M. Haller u. Hans Lehmbruch, Palais Leuchtenberg. Die Geschichte eines Müncher Adelspalais und seines Bauherrn, München 1987, S. 93-146

**Ling (1995):**

Roger Ling, Roman painting, Cambridge 1995

**Linnenkamp (1992):**

Iris Linnenkamp, Leo von Klenze: Das Leuchtenberg-Palais in München (Diss. Univ. München), [MBM, Neue Schriftenreihe des Stadtarchivs München 159], München 1992

Wilhelm Lübke u. Max Semrau, Die Kunst des Altertums, 13. bearb. Aufl., Stuttgart 1904

**Lutz (1989):**

Fritz Lutz, Schloß Ismaning 1803-1989, Buchendorf 1989

**Mader u. Gröber (1932):**

Felix Mader u. Karl Gröber, Die Kunstdenkmäler von Mittelfranken, Bd. V (Stadt u. Bezirksamt Weissenburg i.B.), München 1932

**Mannsperger (1998):**

Marion Mannsperger, Archäologie in den Vesuvstädten: Die Geschichte der Entdeckungen bis zum Beginn der modernen Ausgrabungen, in: Marion Mannsperger u. Joachim Migl (Hg.), Bilder aus Pompeji. Antike aus zweiter Hand - Spuren in Württemberg, Ausst.-Kat. Stuttgart 1998, S. 11-25

**Mannsperger u. Migl (1998):**

Marion Mannsperger u. Joachim Migl (Hg.), Bilder aus Pompeji. Antike aus zweiter Hand - Spuren in Württemberg, Ausst.-Kat. Stuttgart 1998

**Mau (1882):**

August Mau, Geschichte der dekorativen Wandmalerei in Pompeji, Berlin 1882

**McCormick (1999):**

Thomas J. McCormick, Charles-Louis Clérisseau and the Genesis of Neo-Classicism, Cambridge MA, London 1999

**Michel (1976):**

Christoph Michel (Hg.), Goethe. Italienische Reise, Frankfurt am Main, Leipzig 1976

Harald Mielsch, Römische Wandmalerei, Darmstadt 2001

**Migl (1998):**

Joachim Migl, Die Bilder im Druck - Techniken und Bedeutung, in: Marion Mannsperger u. Joachim Migl (Hg.), Bilder aus Pompeji. Antike aus zweiter Hand - Spuren in Württemberg, Ausst.-Kat. Stuttgart 1998, S. 27-40

**Moatti (1995):**

Claude Moatti, Rom. Wiederentdeckung einer antiken Stadt, Ravensburg 1995

**Morel (1997):**

Philippe Morel, Les grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance, Paris 1997

**Müller (1991):**

Wolfgang J. Müller, Ornament-Grotesken. Farbige Kupferstiche nach den Raffael-Loggien im Vatikan, Ausst.-Kat. Kiel 1991

**Närger (1998):**

Gernot Närger, Nachleben pompejanischer Wandmalereien in Württemberg?, in: Marion Mannsperger u. Joachim Migl (Hg.), Bilder aus Pompeji. Antike aus zweiter Hand - Spuren in Württemberg, Ausst.-Kat. Stuttgart 1998, S. 41-58

**Nash (1961/62):**

Ernest Nash, Bildlexikon zur Topographie des antiken Roms, 2 Bde., Tübingen 1961/62

**Nerdinger (1980):**

Winfried Nerdinger (Hg.), Klassizismus in Bayern, Schwaben und Franken. Architekturzeichnungen 1775-1825, Ausst.-Kat. München 1980

**Nerdinger (1982):**

Winfried Nerdinger (Hg.), Carl von Fischer 1782-1820, Ausst. Kat. München 1982

**Nerdinger (1985):**

Winfried Nerdinger (Hg.), Die Architekturzeichnung. Vom barocken Idealplan zur Axonometrie. Zeichnungen aus der Architektursammlung der Technischen Universität München, Ausst.-Kat. 1985

**Nerdinger (1987):**

Winfried Nerdinger (Hg.), Romantik und Restauration. Architektur in Bayern zu Zeit Ludwigs I. 1825-1848, Ausst.-Kat. München 1987

**Nerdinger (1992a):**

Winfried Nerdinger (Hg.), Friedrich von Gärtner. Ein Architektenleben 1791-1847. Mit den Briefen an Johann Martin von Wagner, Ausst.-Kat. München 1992

**Nerdinger (1992b):**

Winfried Nerdinger, Ansichten eines Architektenlebens, in: Ders. (Hg.), Friedrich von Gärtner. Ein Architektenleben 1791-1847. Mit den Briefen an Johann Martin von Wagner, Ausst.-Kat. München 1992, S. 9-24

**Nerdinger (1997a):**

Winfried Nerdinger (Hg.), Zwischen Glaspalast und Maximilianeum. Architektur in Bayern zur Zeit Maximilians II. 1848-64, Ausst.-Kat. München 1997

**Nerdinger (1997b):**

Winfried Nerdinger (Hg.), Zwischen Glaspalast und Maximilianeum - Aufbruch und Rückblick, in: Ders. (Hg.), Zwischen Glaspalast und Maximilianeum. Architektur in Bayern zur Zeit Maximilians II. 1848-64, Ausst.-Kat. München 1997, S. 8-27

**Nerdinger (2000a):**

Winfried Nerdinger (Hg.), Leo von Klenze. Architekt zwischen Kunst und Hof 1784-1864, Ausst.-Kat. München 2000

**Nerdinger (2000b):**

Winfried Nerdinger, „Das Hellenische mit dem Neuen verknüpft“ - Der Architekt Leo von Klenze als neuer Palladio, in: Ders. (Hg.), Leo von Klenze. Architekt zwischen Kunst und Hof 1784-1864, Ausst.-Kat. München 2000, S. 8-49

**Nerdinger (2002):**

Winfried Nerdinger (Hg.), Architekturführer München, 2. überarb. u. erw. Aufl., Berlin 2002

**Netzer (1984):**

Susanne Netzer, Einleitung, in: Kruse, Joachim (Hg.), Raphael. Reproduktionsgraphik aus vier Jahrhunderten, Ausst.-Kat. Coburg 1984

Gottfried von Neureuther. Architekt der Neorenaissance in Bayern, Ausst.-Kat. München 1978

**Oberhuber (1999):**

Konrad Oberhuber, Raffaello. L'opera pittorica, Milano 1999

**Oesterle (1984):**

Günter Oesterle: „Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente“. Kontroverse Formprobleme zwischen Aufklärung, Klassizismus und Romantik am Beispiel der Arabeske, in: Herbert Beck, Peter C. Bol, Eva Maek-Gérard (Hg.), Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert [Frankfurter Forschungen zur Kunst II], Berlin 1984, S. 119-139

**Olszewski (1977):**

Edward J. Olszewski (Ed.), Giovanni Battista Armenini. On the true precepts of the art of painting, o.O. 1977

**Ottomeyer (1979):**

Hans Ottomeyer, Das Wittelsbacher Album, Interieurs königlicher Wohn- und Festräume 1799-1848, München 1979

**Ottomeyer (1981):**

Hans Ottomeyer, Das frühe Œuvre Charles Perciers (1782-1800). Zu den Anfängen des Historismus in Frankreich (Diss. Univ. München), Altendorf 1981

**Palazzo Reale (1995):**

Il Palazzo Reale di Napoli, Kat.-Mus. Napoli 1995

**Panitz u. Hamp (1977):**

Susan Panitz u. Steven Hamp, Pompeji. A source and inspiration, Ausst.-Kat. Ann Arbor 1977

Paris – Pompéi Fascinante, in: Archéologia, N° 151 / fevrier 1981, S. 8-45

**Parslow (1995):**

Christopher Charles Parslow, Rediscovering Antiquity. Karl Weber and Excavation of Herculaneum, Pompeii and Stabiae, Cambridge (Mass.) 1995

**Pauly (1979):**

Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike (auf der Grundlage von Pauly's Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft unter Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrter bearb. u. hg. v. Konrat Ziegler u. Walther Sontheimer), 5 Bde., München 1979

**Piel (1962):**

Friedrich Piel, Die Ornament-Grotteske in der italienischen Renaissance. Zu ihrer kategorialen Struktur und Entstehung, Berlin 1962

**Piranesi (2001):**

Giambattista Piranesi. Roma Magnifica, Ausst.-Kat. Milano 2001

**Polheim (1966):**

Karl Konrad Polheim, Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik, München, Paderborn, Wien 1966

J. J. Pollitt, The Art of Rome. C. 753 B. C. - 337 A. D. Sources and Documents, Englewood Cliffs (N. J.) 1966

Pompéi. Travaux et envois des architectes français au XIX siècle, Ausst. Kat. Paris 1981

**Pompejanum (1993):**

150 Jahre Pompejanum in Aschaffenburg 1843-1993 [Sonderheft der Mitteilungen aus dem Stadt- und Stiftsarchiv Aschaffenburg 1993, Bd. 4, Heft 2]

Mario Praz, Gusto neoclassico, Milano 1974

Mario Praz, Die Inneneinrichtung von der Antike bis zum Jugendstil, München 1965

**Raffalt (1966):**

Reinhard Raffalt, Sinfonia Vaticana. Ein Führer durch die päpstlichen Paläste und Sammlungen, München 1966

**Rau (1997):**

Hermann Rau, Jean Baptiste Métivier. Architekt, Kgl. Bayerischer Hofbaudekorateur und Baurat (1781-1857) [Thurn und Taxis-Studien 19], Kallmünz 1997

Walter Rehm (Hg.), Johann Joachim Winckelmann. Briefe, 4 Bde., Berlin 1952-57

**Reidel (1987):**

Hermann Reidel, Das Pompejanische Haus in Aschaffenburg, 1840-1850, in: Winfried Nerdinger (Hg.), Romantik und Restauration. Architektur in Bayern zu Zeit Ludwigs I. 1825-1848, Ausst.-Kat. München 1987, S. 244-246

**Reiser (1992):**

Rudolf Reiser, Das Ismaninger Schloss, 2. Aufl., Ismaning 1992

**Reiser (1994):**

Rudolf Reiser, Die Prunkräume im Ismaninger Schloss, Ismaning 1994

**Reiser (2000):**

Rudolf Reiser, Das Casino der Roseninsel und ihre Könige, Buchendorf 2000

Franco Maria Ricci, Domus Aurea. La decorazione pittorica del palazzo neroniano nell'album delle „Terme di Tito“ conservato al Louvre, Milano 1998

Alois Riegl, Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik, Wien 1891

**Riesefeld (1913):**

E. P. Riesefeld, Friedrich Wilhelm Freiherr von Erdmannsdorff. Der Baumeister des Herzog Leopold Friedrich Franz von Anhalt-Dessau, Berlin 1913

Hans Rose, Jean Baptiste Métivier. Der Erbauer des Braunen Hauses in München, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft [1], 1934, S. 49-71

**Ruggiero (1881):**

Michele Ruggiero, Degli scavi di Stabia dal 1749-82, Napoli 1881

**Ruggiero (1885):**

Michele Ruggiero, Storia degli scavi di Ercolano ricomposta su'documenti superstiti, Napoli 1885

Eckart Schäfer (Hg.), Quintus Horatius Flaccus, Ars Poetica. Die Dichtkunst, 2. Aufl., Stuttgart 1998

Veronika Schäfer, Leo von Klenze, Münchner Innenräume (Diss. Univ. München), [MBM, Neue Schriftenreihe des Stadtarchivs München 110], München 1980

Karl Schefold, Die Wände Pompejis. Topographisches Verzeichnis der Bildmotive, Berlin 1957

Ingeborg Scheibler, Griechische Malerei der Antike, München 1994

**Schönwälder (1999):**

Jürgen Schönwälder, Pompejanische Wandmalerei, in: Christoph Hölz (Hg.), Interieurs der Goethezeit. Klassizismus, Empire, Biedermeier, Augsburg 1999

**Seiler (2001):**

Michael Seiler, Von der Havel zum Starnberger See. Die Roseninsel - ein Gartendialog zwischen Bayern und Brandenburg, in: Königliche Träume, Casino und Park auf der Roseninsel im Starnberger See, Buchendorf 2001, S. 8-17

Tatjana Semjonova u. Sergei Wesnin, Leo von Klenzes Planung der Neuen Eremitage im Spiegel seiner Briefe nach St. Petersburg, in: Winfried Nerdinger (Hg.), Leo von Klenze. Architekt zwischen Kunst und Hof 1784-1864, Ausst.-Kat. München 2000, S. 174-181

Jean Seznec, Herculaneum and Pompeii in French Literature of the Eighteenth Century, in: *Archaeology* 2, 1949, S. 150-158

**Simon (1977):**

Erika Simon, Zum Pompejanum in Aschaffenburg, in: *Kunstchronik*, 30. Jg., 1977, S. 229-234

**Simon (1979):**

Erika Simon, Das Pompejanum in Aschaffenburg und seine Vorbilder, in: *Aschaffener Jahrbuch*, Bd. 6, 1979, S. 421-438

**Sinkel (1984):**

Kristin Sinkel, Pompejanum in Aschaffenburg. Villa Ludwigshöhe in der Pfalz (Diss. Univ. München), [Veröffentlichungen des Geschichts- und Kunstvereins Aschaffenburg 22], Aschaffenburg 1984

**Speler (1986):**

Ralf-Torsten Speler, Erdmannsdorff, Palladio und England, in: Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff von 1736 bis 1800 zum 250. Geburtstag, Ausst.-Kat. Wörlitz 1986, S. 27-38

**Stillman (1966):**

Damie Stillman, *The decorative work of Robert Adam*, London 1966

**Thoss (1998):**

Kay Thoss, Andreas Gärtner (1744-1826). Architektur eines Lebens im Umbruch (Univ. Diss. Münster), Weimar 1998

**Vaughan (1990):**

William Vaughan, *Europäische Kunst im 19. Jahrhundert* [Große Epochen der Weltkunst. *Ars Antiqua*], Bd. 1, Freiburg, Basel, Wien 1990

**Volk (1981):**

Karl Friedrich Schinkel. Sein Wirken als Architekt. Ausgewählte Bauten in Berlin und Potsdam im 19. Jahrhundert (zusammengest. u. bearb. von Waltraud Volk), Berlin 1981

**Wagner (o.J.):**

Caroline Wagner, Die Veröffentlichungen zu den Ausgrabungen von Herculaneum, in: „Vom Schönen gerührt...“. *Kunsthistorische Zeitschrift* des 17. und 18. Jahrhunderts aus Beständen der Bibliothek Oettingen-Wallerstein. Universität Augsburg, Nördlingen o.J., S. 39ff.

**Wasem (1981):**

Eva-Maria Wasem, Die Münchener Residenz unter Ludwig I. Bildprogramme und Bildausstattungen in den Neubauten (Diss. Univ. München), [MBM, Neue Schriftenreihe des Stadtarchivs München 101], München 1981

**Watkin (1982):**

David Watkin, *Athenian Stuart. Pioneer of the Greek Revival*, London, Boston, Sydney 1982

**Weissert (1999):**

Caecilie Weissert, Reproduktionsstichwerke. Vermittlung alter und neuer Kunst im 18. und frühen 19. Jahrhundert, Berlin 1999

**Werner (1969):**

Peter Werner, Pompeji und die Wanddekoration der Goethezeit (Univ. Diss. München), München 1969

**Wittkower (1990):**

Rudolf Wittkower, Englische Architektur, in: Harald Keller, Die Kunst des 18. Jahrhunderts [Propyläen Kunstgeschichte, Sonderausg. 10], Frankfurt am Main, Berlin 1990

Paul Zanker, Pompeji. Stadtbild und Wohngeschmack, Mainz 1995

## Abbildungen

### I. Abbildungsverzeichnis:

- Abb. 1** Gustave Boulanger, Theaterspiel (Joueur de flûte, La Femme de Diomède) im Atrium des Pompejanischen Hauses des Prinzen Napoleon (1861), Versailles, Musée national du Chateau, aus: Brönner (1994), Abb. 54
- Abb. 2** Domus Aurea, Rom, Wand des Kryptoporticus (nach 64 n. Chr.), aus: Dacos (1966), Abb. 144
- Abb. 3** Lukas von Leyden, Grottesken (1828), Kupferstich, aus: Chastel (1997), S. 22
- Abb. 4** Raffael, La Logetta (1516/17), Rom, Vatikan, aus: Chastel (1997), S. 31
- Abb. 5** Raffael, Loggia (1519), Rom, Vatikan, aus: Oberhuber (1999), S. 179, Abb. 155
- Abb. 6** Pietro Santi Bartoli, Spes, Victoria, Juno (Parerga, atq. ornamenta, ex Raphaelis Sanctii prototypis, Taf. 15), Radierung, aus: Höper (2001), S. 468, Abb. 481
- Abb. 7** François de la Guetière, Ornament eines Pilasters der Loggia Raffaels (Recueil Des Grottesques de Raphael d'Urbino peintes dans les Loges du Vatican a Rome, Taf. 17), Radierung, aus: Höper (2001), S. 472, Abb. 488
- Abb. 8** nach Ottaviani u. Volpato, Wandpfeiler der Loggien Raffaels, Radierung, aus: Les Loges, peintes à Rome, au palais du Vatican, par Raphael Sanzio d'Urbino, Paris 1813, Nr. I u. II
- Abb. 9** Aldobrandinische Hochzeit, Fotografie, aus: Lübke u. Semrau (1904), S. 293, Fig. 335
- Abb. 10** Charles Cameron, Baths (or Palace) of Augustus, aus: Stillman, Abb. 127
- Abb. 11** Ludovico Mirri, Prospetto di una parete della camera 25, aus: Ricci (1998), Abb. 17
- Abb. 12** Nicolas Ponce, Deckenfeld der Villa Madama, aus: Ponce (1789), Taf. 13
- Abb. 13** Achill und Chiron, Wandgemälde aus Herculaneum (Basilica), Archäologisches Nationalmuseum Neapel (Inv. 9109), Postkarte
- Abb. 14** Hercules und Telephos, Wandgemälde aus Herculaneum (Basilica), Archäologisches Nationalmuseum Neapel (Inv. 9108), Postkarte
- Abb. 15** Architekturprospekt, Wandgemälde aus Herculaneum (Palästra), Archäologisches Nationalmuseum Neapel (Inv. 9735), aus: De Caro (1994), S. 173
- Abb. 16** Kentauren und Silene, Wandgemälde aus Pompeji (Villa des Cicero), Archäologisches Nationalmuseum Neapel (Inv. 9133 u. 9119), aus: De Caro (1994), S. 170f.

- Abb. 17** Tänzerinnen, *Antichità di Ercolano*, Bd. I (1757), Taf. 17, aus: Mannsperger u. Migl (1998), S. 76
- Abb. 18** Schwebende Figur, *Antichità di Ercolano* Bd. III (1762), Taf. 31, aus: Mannsperger u. Migl (1998), S. 48
- Abb. 19** Schwebende Figur, aus: Piroli, Bd. I (1789-1807), Taf. 18
- Abb. 20** Schwebende Figur, aus: Piroli, Bd. I (1789-1807), Taf. 19
- Abb. 21** Schwebende Figur, aus: Piroli, Bd. I (1789-1807), Taf. 20
- Abb. 22** Schwebende Figur, aus: Piroli, Bd. I (1789-1807), Taf. 21
- Abb. 23** Verkäuferin von Liebesgöttern, Wandgemälde aus Stabiae, aus: Essen (1973), S. 217, Kat. Nr. 267
- Abb. 24** Verkäuferin von Liebesgöttern, *Antichità*, Bd. III (1762), Taf. 7, aus: Irwin (1997), S. 142, Abb. 84
- Abb. 25** Joseph-Marie Vien, Verkäuferin von Liebesgöttern (1763), Musée National du Château de Fontainebleau, Öl auf Leinwand, 95 x 119 cm, aus: Irwin (1997), S. 141, Abb. 83
- Abb. 26** Besucher in einer Nekropole, Radierung, Neapel, Sammlung Pagliara, aus Étienne (1995), S. 23
- Abb. 27** François Mazois, Vorbereitete Entdeckung. Das Skelett in der Küche der Casa di Giuseppe II (Les Ruines de Pompeji, 1812-29), Tuschzeichnung, aus: Étienne (1995), S. 22
- Abb. 28** Schwebende Figur, v. Murr (1777-1799), aus: Mannsperger u. Migl (1998), S. 106
- Abb. 29** Hamilton Vase, *Antiquités étrusques, grecques et romaines*, Bd. 1 (1767), Taf. 55, aus: Weissert (1999), Abb. 63
- Abb. 30** Vue de la maison dite du général Championet, aus: Mazois, *Les Ruines de Pompéi*, 2. Bd. (1824), Pl. XX, Fig. 1
- Abb. 31** Plans de la même maison et d'une maison voisine, aus: Mazois, *Les Ruines de Pompéi*, 2. Bd. (1824), Pl. XXI
- Abb. 32** Coupe de la maison de Championet, aus: Mazois, *Les Ruines de Pompéi*, 2. Bd. (1824), Pl. XXII
- Abb. 33** Apollontempel, Mazois, *Les Ruines de Pompéi*, 4. Bd. (1838), Pl. XLII, aus: Mannsperger u. Migl (1998), S. 80
- Abb. 34** Restoration of the Atrium in the House of Sallust, aus: Gell u. Gandy, *Pompeiana*, 2. Aufl., (1821), S. 177, Pl. 29

- Abb. 35** House (called) of Actaeon, aus: Gell u. Gandy, *Pompeiana*, 2. Aufl. (1821), S. 174, Pl. 28
- Abb. 36** Franz Jakob Kreuter, Wandsysteme nach Raoul-Rochette, *Maison du Poète Tragique* (1828), (Arch.Mus. TUM, NL Kreuter 8.3), aus: Nerdinger (1985), S. 85, Abb. 64
- Abb. 37** Casa della Fontana Piccola, Zahn, *Schönste Ornamente*, Bd. II (1827-59), Taf. 84, aus: Mannsperger u. Migl (1998), S. 33
- Abb. 38** Wandgestaltung, Zahn, *Schönste Ornamente* (1827), aus: Hölz (2001), S. 43
- Abb. 39** Tänzerinnen, Ternite, Wandgemälde aus Herculaneum und Pompeji, Heft 3 (1839-1855), Taf. 17, aus: Mannsperger u. Migl (1998), S. 77
- Abb. 40** Giovanni Battista Piranesi, Ägyptischer Kamin, *Diverse maniere d'adornare i cammini* (1769), Kupferstich, 38,5 x 25,2 cm, aus: Irwin (1997), S. 114, Abb. 69
- Abb. 41** Giovanni Battista Piranesi, Kaminentwurf, *Diverse maniere d'adornare i cammini* (1769), Taf. 2 (Detail), Kupferstich, aus: Stillman (1966), Abb. 47
- Abb. 42** Anton Raffael Mengs, Der Parnaß (1761), Rom, Villa Albani, Fresko, aus: Honisch (1965), Abb. 34
- Abb. 43** James Stuart, Nord- und Ostwand des 'Painted Room' (1759), Spencer House, London, Fotografie von 1926, aus: Watkin (1982), Abb. 25
- Abb. 44** James Stuart, Südliche Apsis des 'Painted Room' (1759), Spencer House, London, Fotografie von 1926, aus: Watkin (1982), Abb. 26
- Abb. 45** James Stuart, Entwurf der Nordwand des 'Painted Room', Spencer House, London (dat. 1759; British Museum, Print Room, No. 1955-4-6-13), aus: Stillman (1966), Abb. 78
- Abb. 46** Robert Adam, 'Etruscan Dressing Room', Osterley Park, Middlesex (um 1775-76), aus: Irwin (1997), S. 102f., Abb. 62
- Abb. 47** Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff, Speisesaal (1769/70), Schloss Wörlitz, aus: Hölz (1999), S. 63
- Abb. 48** Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff, Kabinett der Fürstin (1769/70), Schloss Wörlitz, aus: Hölz (1999), S. 53
- Abb. 49** Christian Traugott Weinlig, Entwurf zur Wanddekoration eines Zimmers für Schloss Pillnitz (1788), aus: Werner (1969), Abb. 18
- Abb. 50** Friedrich Gilly, Entwurf zu einem Gartensaal (Stich von Wachsmann), aus: Werner (1969), Abb. 28
- Abb. 51** Charles-Louis Clérissseau, *Maison Antique* (um 1755), Eremitage, St. Petersburg, aus: McCormick (1996), S. 50, Fig. 45

- Abb. 52** Charles-Louis Clérisseau, Salon du côté de la Cheminée, Hôtel Grimod de la Reynière, Paris (Zeichnung von J. C. Kamsetzer, 1782, Universitätsbibliothek Warschau), aus: Stillman (1966), Abb. 79
- Abb. 53** Percier u. Fontaine, Vue perspective d'une chambre à coucher, Recueil des décorations intérieures, Cah. II, Pl. 13, Paris 1801, aus: Fouche (1904), S. 8
- Abb. 54** Percier u. Fontaine, Speisezimmer von Schloss Malmaison (1800), Malmaison, Musée du Château, aus: Vaughan (1990), Abb. 158
- Abb. 55** Salon der Königin Caroline in den Hofgartenzimmern der Münchner Residenz (Aquarell im Wittelsbacher-Album von Franz Xaver Nachtmann, 1843), aus: Ottomeyer (1979), S. 16f.
- Abb. 56** Karl von Fischer, Aufriss der Saalwand im 1. Obergeschoss des Törring-Palais, Federzeichnung (Arch.Mus. TUM, Inv.Nr. 1969/134), aus: Nerdinger (1980), S. 213, Abb. 49.2
- Abb. 57** Ludwig Daniel Philipp Rumpf, Das Boudoir der Toskanazimmer der Würzburger Residenz, Aquarell, aus: Nerdinger (1980), S. 405, Abb. 111.4
- Abb. 58** 'Wasser' und 'Feuer' im Festsaal des Hôtel Beauharnais (1804), aus: Hammer (1983), S. 84
- Abb. 59** Camillo Buti, Pompejanische Wandmalerei in der Villa Negroni u. Kopie von Leo von Klenze (1803), aus: Nerdinger (2000), S. 11
- Abb. 60** Leuchtenbergpalais, Grundriss des Piano nobile, 1817 (Stadtarchiv München, LBK 7055), aus: Nerdinger (2000), S. 312, Abb. 52.3
- Abb. 61** Salon des Herzogs im Leuchtenberg-Palais, (Aquarell im Wittelsbacher-Album), aus: Nerdinger (2000), S. 313, Abb. 52.4
- Abb. 62** Leuchtenberg-Palais, Deckenkassette und Malerei in der Voute, Schlafzimmer des Herzogs von Leuchtenberg (Aufnahme um 1945), aus: Lehmsbruch (1987), S. 128
- Abb. 63** Seite eines Speissaales, aus: Métivier (1819-22), Bd. 2, Tf. 7
- Abb. 64** Jean-Baptiste Métivier, Speisesaal (1820/21), Schloss Pappenheim, aus: Werner (1969), Abb. 37
- Abb. 65** Schematischer Grundriss des ersten und zweiten Obergeschosses des Königsbaus in der Müncher Residenz, aus: Wasem (1981), S. 31
- Abb. 66** Ansicht der Westwand, der Decke, des Bodens und Ornamentdetails des ersten Vorzimmers des Königs (Leo von Klenze, Die Decoration der inneren Räume des Königsbaues zu München, Wien 1842, Taf. I), aus: Hojer (1992), S. 47
- Abb. 67** John Gregory Crace, Königsbau - erstes Vorzimmer (RIBA Kat. I), aus: Hojer (1992), S. 49

- Abb. 68** Zweites Vorzimmer des Königs im Königsbau der Münchner Residenz (Aufnahme vor der Zerstörung), aus: Hojer (1992), S. 51
- Abb. 69** Servicesaal des Königs im Königsbau der Münchner Residenz (Aufnahme vor der Zerstörung), aus: Hojer (1992), S. 55
- Abb. 70** Vorentwurf zum Aufriss der Ostwand des Servicesaals (Gouache aus dem Baubüro Klenzes), aus: Hojer (1992), S. 55
- Abb. 71** John Gregory Crace, Thronsaal des Königs im Königsbau der Münchner Residenz (RIBA Kat. IV), aus: Hojer (1992), S. 55
- Abb. 72** Thronsaal der Königin im Königsbau der Münchner Residenz (Aufnahme vor der Zerstörung), aus: Hojer (1992), S. 116
- Abb. 73** Ankleidezimmer des Königs im Königsbau der Münchner Residenz (Aufnahme vor der Zerstörung), aus: Hojer (1992), S. 61
- Abb. 74** Speisesaal des Königs im Königsbau der Münchner Residenz (Aufnahme vor der Zerstörung), aus: Hojer (1992), S. 65
- Abb. 75** Salon der Königin im Königsbau der Münchner Residenz (Aufnahme vor der Zerstörung), aus: Hojer (1992), S. 117
- Abb. 76** Wandausschnitt des Empfangssalons im zweiten Obergeschoss des Königsbaus der Münchner Residenz (RIBA Kat. XII), aus: Hojer (1992), S. 124
- Abb. 77** Wandausschnitt des Tanzsaals im zweiten Obergeschoss des Königsbaus der Münchner Residenz (RIBA Kat. XIII), aus: Hojer (1992), S. 126
- Abb. 78** Leo von Klenze, Pompejanischer Salon, Max-Palais, München (1831 vollendet, Aufnahme vor der Zerstörung), aus: Herzog-Max-Palais (1990), Abb. 74
- Abb. 79** Badezimmer der Herzogin, Max-Palais, München (1831 vollendet, Aufnahme vor der Zerstörung), aus: Herzog-Max-Palais (1990), Abb. 65
- Abb. 80** Kabinett des Herzogs, Max-Palais, München (1831 vollendet, Aufnahme vor der Zerstörung), aus: Herzog-Max-Palais (1990), Abb. 34
- Abb. 81** Ballsaal, Max-Palais, München (1831 vollendet, Aufnahme vor der Zerstörung), aus: Herzog-Max-Palais (1990), Abb. 34
- Abb. 82** Leo von Klenze, Ballsaal im Festsaalbau der Münchner Residenz (um 1838, Aufnahme vor der Zerstörung), aus: Nerdinger (2000), S. 295, Abb. 47.9
- Abb. 83** Leo von Klenze, Dionysos-Saal, Neue Eremitage (1839-52), St. Petersburg, Postkarte
- Abb. 84** Leo von Klenze, Jupiter-Saal, Neue Eremitage (1839-52), St. Petersburg, Postkarte

- Abb. 85** Leo von Klenze, Galerie der Geschichte der antiken Malerei, Neue Eremitage (1839-52), St. Petersburg, Postkarte
- Abb. 86** Leo von Klenze, Entwurf der nördlichen Hofgartenarkaden mit Griechenlandbildern von Carl Rottmann, 1838 (Staatliche Graphische Sammlung München, Inv. Nr. 1957:41), aus: Nerdinger (2000), S. 305, Abb. 49.4
- Abb. 87** Jean Baptiste Métivier, Nordwand des Speisesaals (1836/37), Schloss Ismaning (Fotografie d. Verf.)
- Abb. 88** Wandsegel der Südwand des Speisesaals (1836/37), Schloss Ismaning, aus: Hölz (1999), S. 134f.
- Abb. 89** Dionysos an der Ostwand des Speisesaals (1836/37), Schloss Ismaning, aus: Reiser (1994), S. 9
- Abb. 90** Gewölbedetail des Speisesaals (1836/37), Schloss Ismaning (Fotografie d. Verf.)
- Abb. 91** Blick in den Süden des Festsaals, Schloss Ismaning, aus: Nerdinger (2000), S. 280, Abb. 45.2
- Abb. 92** Tänzerinnen an der Nordwand des Festsaal von Schloss Ismaning (Fotografie d. Verf.)
- Abb. 93** Lady Hamilton als ‘Muse des Tanzes’ (Friedrich Rehberg, Attitudenserie, Bl. VI, 1794), aus: Ittershagen (1999), S. 94, Abb. 9
- Abb. 94** Amalie Auguste Eugenie, Kaiserin von Brasilien (anonymes Portrait [Albrecht Adam?], Fotografie, NL Nachlass Nikolaj Herzog von Leuchtenberg, Prinz Romanovsky; BHStaatsA, Leuchtenberg-Archiv 366)
- Abb. 95** Friedrich von Gärtner, Überlagerung der Grundrisse von Pompejanum und Haus des ‘Castor und Pollux’ (Arch.Mus. TUM, NL Gärtner 1681), aus Sinkel (1984), S. 107, Abb. 51
- Abb. 96** Friedrich von Gärtner, Pompejanum (1840-1848), Aschaffenburg, Postkarte
- Abb. 97** ‘Pompejanum, Aschaffenburg, Kleines Triclinium, Wand a, b, c’ (Bayer. Verwaltung der Staatl. Schlösser, Gärten und Seen, München-Nymphenburg, Inv.Nr. AB-P-H-006), aus: Helmberger u. Wünsche (1995), S. 66
- Abb. 98** ‘Pompejanum, Aschaffenburg, Wanddekoration’ (Bayer. Verwaltung der Staatl. Schlösser, Gärten und Seen, München-Nymphenburg, Inv.Nr. AB-P-H-004), aus: Helmberger u. Wünsche (1995), S. 68f. (mit Südwand des Tablinums in rekonstruiertem Zustand)
- Abb. 99** Friedrich von Gärtner, Pompejanische Wand (aquarellierte Federzeichnung, (Arch. Mus. TUM, NL Gärtner 306), aus: Nerdinger (1992), S. 65
- Abb. 100** Philipp Weinsperger, Entwurf für das ‘Grüne Zimmer’ im ersten Stock des Pompejanums, aus: Sinkel (1984), S. 98

- Abb. 101** Friedrich von Gärtner, Pompejanum, Inneres mit Impluvium und Tablinum (Gouache, Arch. Mus. TUM, Moninger-Nr. 1681), aus: Sinkel (1984), S. 77, Abb. 36
- Abb. 102** Peristyl of the Dioscuri, aus: Gell u. Gandy, Pompeiana (1832), Pl. 64
- Abb. 103** Speisesaal, Villa Ludwigshöhe (1849-52), aus: Sinkel (1984), S. 33, Abb. 9
- Abb. 104** Gesellschaftszimmer, Villa Ludwigshöhe (1849-52), aus: Bornheim gen. Schilling (1995), S. 19, Abb. 11
- Abb. 105** Franz Jakob Kreuter, Südfassade der Villa Lindenhof (1842-47) mit schematischem Grundriss (1847), aus: Hölz (o.J.), S. 11
- Abb. 106** Pompejanischer Reigen in der Kuppel der Rotunde, Villa Lindenhof (Fotografie d. Verf.)
- Abb. 107** Deckenmalerei in der Bibliothek, Villa Lindenhof (Fotografie d. Verf.)
- Abb. 108** Thorvaldsen-Tondo, östliche Loggia, Villa Lindenhof (Fotografie d. Verf.)
- Abb. 109** Blick aus dem Billardzimmer in den östlichen Portikus der Villa Lindenhof, aus: Hölz (o.J.), S. 15
- Abb. 110** Tanzendes Paar an der Kaminwand des Billardzimmers, Villa Lindenhof (Fotografie d. Verf.)
- Abb. 111** Tanzendes Paar an der Ostwand des Portikus, Villa Lindenhof (Fotografie d. Verf.)
- Abb. 112** Blick in den Portikus, Villa Lindenhof (Fotografie d. Verf.)
- Abb. 113** Bacchanten an der Rückwand der westlichen Veranda, Villa Lindenhof (Fotografie d. Verf.)
- Abb. 114** Tanzendes Paar, östlicher Wintergarten, Villa Alwind, Lindau (Fotografie d. Verf.)
- Abb. 115** Franz Jakob Kreuter, Casino auf der Roseninsel (1851-53), Aufriss der Südfassade, Aquarell (Blatt 6 aus dem 'Münchner Album'), aus: Hölz (2001), S. 71
- Abb. 116** Franz Jakob Kreuter, Casino auf der Roseninsel (1851-53), Grundrisse des Erd- und Obergeschosses, Aquarell (Blatt 9 aus dem 'Münchner Album'), aus: Hölz (2001), S. 71
- Abb. 117** Casino auf der Roseninsel, Speisesaal im Obergeschoss, aus: Hölz (2001), S. 44
- Abb. 118** Joseph Hohenegg, schwebende Figuren, Casino auf der Roseninsel, Speisesaal im Obergeschoss, aus: Hölz (2001), S. 44 u. Reiser (2000), S. 70
- Abb. 119** Gustav Seelos, Casino auf der Roseninsel, Innenansicht des Speisesaals im Obergeschoss, Aquarell (Blatt 7 aus dem 'Münchner Album'), aus: Hölz (2001), S. 72

- Abb. 120** Casino auf der Roseninsel, Gartensaal, aus: Hölz (2001), S. 45
- Abb. 121** Johann Georg Hiltensperger, schwebende Figuren im Gartensaal des Casinos auf der Roseninsel, aus: Reiser (2000), S. 45f.
- Abb. 122** Franz Jakob Kreuter, Wandauffriss (Detail), Café Tambosi München, Gouache (Arch.Mus. TUM, NL Kreuter 8.1), aus: Nerdinger (1985), S. 83, Abb. 62
- Abb. 123** Johann Georg Hiltensperger, 'Jupiter und Ganymed' und 'Leda mit dem Schwan', Ostterrasse des Casinos mit Blick in den Gartensaal, aus: Reiser (2000), S. 14
- Abb. 124** Gottfried von Neureuther, Querschnitt durch den Festsaal des Direktionsgebäudes Ludwigshafen (1870/75), aus: Neureuther (1978), S. 94, Abb. 135
- Abb. 125** Franz von Stuck, Südwand des Musiksalon, Stuckvilla (1897/98), München, aus: Birnie Danzker (1997), S. 209

## II. Abbildungsnachweis:

Birnie Danzker (1997):

Jo-Anne Birnie Danzker (Hg.), Franz von Stuck. Die Sammlung des Museums Villa Stuck, München 1997

Bornheim gen. Schilling (1995):

Werner Bornheim gen. Schilling, Schloss „Villa Ludwigshöhe“ [Führer der Verwaltung der Staatlichen Burgen, Schlösser und Altertumer Rheinland-Pfalz 13], Mainz 1995

Brönner (1994):

Wolfgang Brönner, Die bürgerliche Villa in Deutschland. 1830-1890, Worms 1994

Chastel (1997):

André Chastel, Die Grotteske. Streifzug durch eine zügellose Malerei (frz. Erstausg. 1988, dt. Übers. v. Horst Günther), Berlin 1997

Dacos (1966):

Nicole Dacos, Per la storia delle grottesche. La riscoperta della Domus Aurea, in: Bolletino d'Arte, Jg. 51, Bd. 1-2, 1966, S. 43-49

De Caro (1994):

Stefano De Caro, Il Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Kat.-Mus. Napoli 1994

Essen (1973):

Pompeji. Leben und Kunst in den Vesuvstädten, Ausst.-Kat. Essen 1973

Étienne (1995):

Robert Étienne, Pompeji, die eingeäscherte Stadt (frz. Ausg. 1987; bearb. u. übers. v. Annette Fiebig u. Martin Sulzer), 2. Aufl., Ravensburg 1995

Fouche (1904):

Maurice Fouche, Percier et Fontaine. Biographie critique [Les Grand Artistes. Leur Vie - Leur Œuvre], Paris 1904

Gell (1817-38):

Gell, William u. Gandy, John P.: Pompeiana. The Topography, Edifices and Ornaments of Pompeji, London 1817-38, 2. Aufl. 1821

Hammer (1983):

Karl Hammer, Hotel Beauharnais Paris, München, Zürich 1983

Helmberger u. Wünsche (1995):

Das Pompejanum in Aschaffenburg. Amtlicher Führer (bearb. v. Werner Helmberger u. Raimund Wünsche), München 1995

Herzog-Max-Palais (1990)

Vom Herzog-Max-Palais zur Landeszentralbank. Geschichte des Hauses Ludwigstraße 13 (mit einem Vorwort von Andreas Kraus), München 1990

Hölz (o.J.):

Christoph Hölz, Der „Lindenhof“ in Lindau / Bodensee [DKV-Kunstführer 571/9], München Berlin o.J.

Hölz (1999):

Christoph Hölz (Hg.), Interieurs der Goethezeit. Klassizismus, Empire, Biedermeier, Augsburg 1999

Hölz (2001):

Christoph Hölz, Von der Fischerinsel zum königlichen Domizil, in: Königliche Träume, Casino und Park auf der Roseninsel im Starnberger See, Buchendorf 2001, S. 18-63

Höper (2001):

Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Ausst.-Kat. Stuttgart 2001

Hojer (1992):

Gerhard Hojer, Die Prunkappartements Ludwigs I. im Königsbau der Münchner Residenz. Architektur und Dekoration, München 1992

Honisch (1965):

Dieter Honisch, Anton Raphael Mengs und die Bildform des Frühklassizismus, Recklinghausen 1965

Irwin (1997):

David Irwin, Neoclassicism, London 1997

Ittershagen (1999):

Ulrike Ittershagen, Lady Hamiltons Attitüden (Univ. Diss. Bochum), Mainz 1999

Lehmbruch (1987):

Hans Lehmbruch, Das Palais Leuchtenberg in München, in: Elfi M. Haller u. Hans Lehmbruch, Palais Leuchtenberg. Die Geschichte eines Müncher Adelspalais und seines Bauherrn, München 1987, S. 93-146

Les Loges (1813):

Les Loges, peintes à Rome, au palais du Vatican, par Raphael Sanzio d'Urbino, Paris 1813

Lübke u. Semrau (1904):

Wilhelm Lübke u. Max Semrau, Die Kunst des Altertums, 13. bearb. Aufl., Stuttgart 1904

Mannsperger u. Migl (1998):

Marion Mannsperger u. Joachim Migl (Hg.), Bilder aus Pompeji. Antike aus zweiter Hand - Spuren in Württemberg, Ausst.-Kat. Stuttgart 1998

Mazois (1824-38):

Les Ruines de Pompéi dessinées et mesurées par F. Mazois pendant les années MDCCCIX, MDCCCX, MDCCCXI, 4 Bde., Paris 1824-38

McCormick (1999):

Thomas J. McCormick, Charles-Louis Clérisseau and the Genesis of Neo-Classicism, Cambridge MA, London 1999

Métivier (1819-22):

Jean-Baptiste Métivier, Sammlung architectonischer Verzierungen, 2 Bde., München 1819-22

Nerdinger (1980):

Winfried Nerdinger (Hrsg.), Klassizismus in Bayern, Schwaben und Franken. Architekturzeichnungen 1775-1825, Ausst.-Kat. München 1980

Nerdinger (1985):

Winfried Nerdinger (Hg.), Die Architekturzeichnung. Vom barocken Idealplan zur Axonometrie. Zeichnungen aus der Architektursammlung der Technischen Universität München, Ausst.-Kat. 1985

Nerdinger (1992):

Winfried Nerdinger (Hrsg.), Friedrich von Gärtner. Ein Architektenleben 1791-1847. Mit den Briefen an Johann Martin von Wagner, Ausst.-Kat. München 1992

Nerdinger (2000):

Winfried Nerdinger (Hrsg.), Leo von Klenze. Architekt zwischen Kunst und Hof 1784-1864, Ausst.-Kat. München 2000

Neureuther (1978):

Gottfried von Neureuther. Architekt der Neorenaissance in Bayern, Ausst.-Kat. München 1978

Nachlass Nikolaj Herzog von Leuchtenberg, Prinz Romanovsky, in: BHStaatsA, Leuchtenberg-Archiv 366

Oberhuber (1999):

Konrad Oberhuber, Raffaello. L'opera pittorica, Milano 1999

Ottomeyer (1979):

Hans Ottomeyer, Das Wittelsbacher Album, Interieurs königlicher Wohn- und Festräume 1799-1848, München 1979

Piroli (1789-1807):

Tommaso Piroli, Le antichità di Ercolano, 6 Bde., Rom 1789-1807

Ponce (1789):

Nicolas Ponce, Arabesques antiques de Bains de Livie et de la Ville Adrienne avec les plafonds de la Ville-Madame peints d'après les dessins de Raphael, Paris 1789

Reiser (1994):

Rudolf Reiser, Die Prunkräume im Ismaninger Schloss, Ismaning 1994

Reiser (2000):

Rudolf Reiser, Das Casino der Roseninsel und ihre Könige, Buchendorf 2000

Ricci (1998):

Franco Maria Ricci, Domus Aurea. La decorazione pittorica del palazzo neroniano nell'album delle „Terme di Tito“ conservato al Louvre, Milano 1998

Sinkel (1984):

Kristin Sinkel, Pompejanum in Aschaffenburg. Villa Ludwigshöhe in der Pfalz (Diss. Univ. München), [Veröffentlichungen des Geschichts- und Kunstvereins Aschaffenburg 22], Aschaffenburg 1984

Stillman (1966):

Damie Stillman, The decorative work of Robert Adam, London 1966

Vaughan (1990):

William Vaughan, Europäische Kunst im 19. Jahrhundert [Große Epochen der Weltkunst. Ars Antiqua], Bd. 1, Freiburg, Basel, Wien 1990

Watkin (1982):

David Watkin, Athenian Stuart. Pioneer of the Greek Revival, London, Boston, Sydney 1982

Weissert (1999):

Caecilie Weissert, Reproduktionsstichwerke. Vermittlung alter und neuer Kunst im 18. und frühen 19. Jahrhundert, Berlin 1999

Werner (1969):

Peter Werner, Pompeji und die Wanddekoration der Goethezeit (Univ. Diss. München), München 1969

### III. Bildteil:



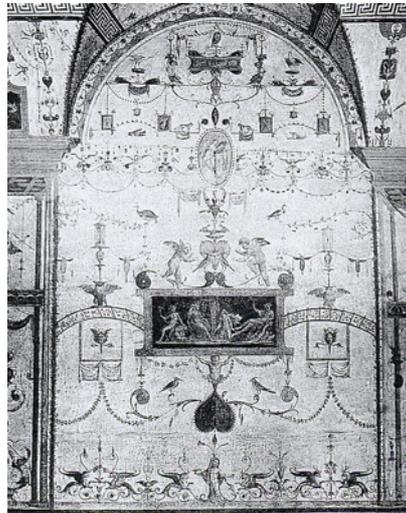
**Abb. 1** Gustave Boulanger, Theaterspiel (*Joueur de flûte, La Femme de Diomède*) im Atrium des Pompejanischen Hauses des Prinzen Napoleon, Paris (1861)



**Abb. 2** Domus Aurea, Rom, Wand des Kryptoporticus (nach 64 n. Chr.)



**Abb. 3** Lukas von Leyden, Grottesken (1528)



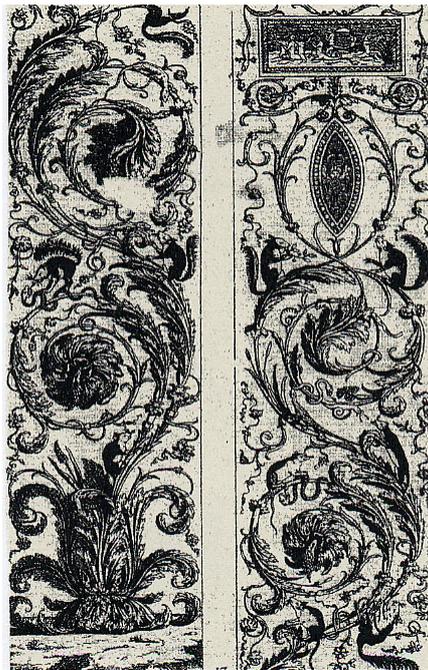
**Abb. 4** Raffael, La Logetta (1516/17), Rom, Vatikan



**Abb. 5** Raffael, Loggia (1519), Rom, Vatikan



**Abb. 6** Pietro Santi Bartoli, Spes, Victoria, Juno



**Abb. 7** François de la Guetière, Ornament eines Pilasters der Loggia Raffaels

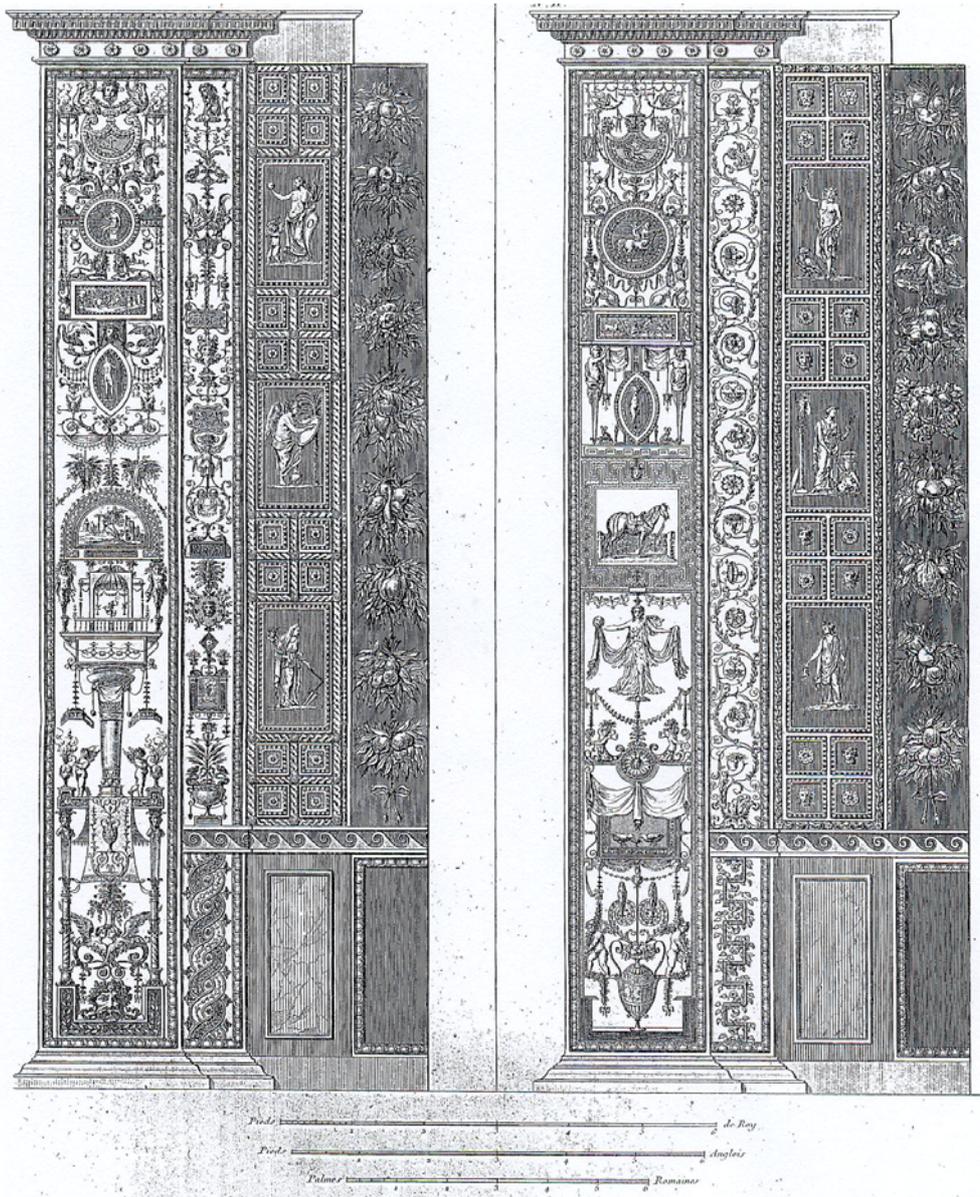


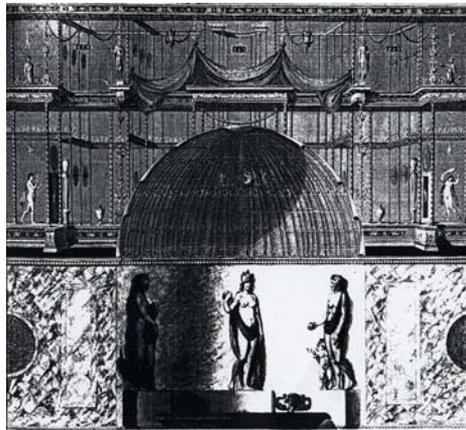
Abb. 8 nach Ottaviani u. Volpato, Wandpfeiler der Loggien Raffaels



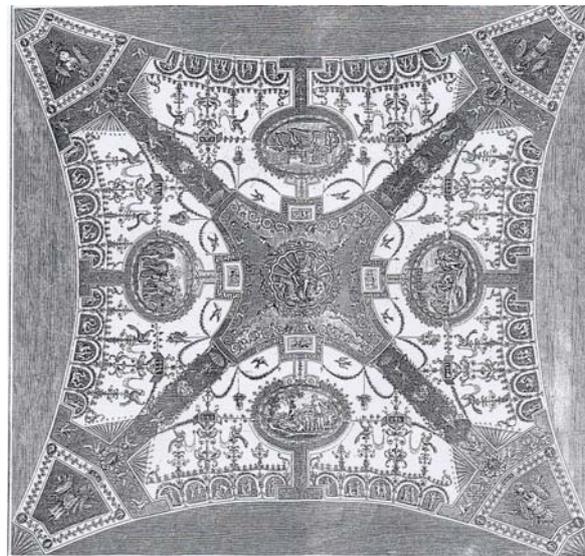
Abb. 9 Aldobrandinische Hochzeit



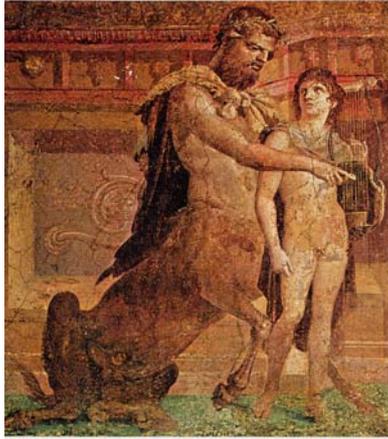
**Abb. 10 Charles Cameron, Baths (or Palace) of Augustus**



**Abb. 11 Ludovico Mirri, Prospetto di una parete della camera 25**



**Abb. 12 Nicolas Ponce, Deckenfeld der Villa Madama**



**Abb. 13 Achill und Chiron, Wandgemälde aus Herculaneum (Basilica)**



**Abb. 14 Hercules und Telephos, Wandgemälde aus Herculaneum (Basilica)**



**Abb. 15 Architekturprospekt, Wandgemälde aus Herculaneum (Palästra)**



**Abb. 16** Kentauren und Silene, Wandgemälde aus Pompeji (Villa des Cicero)



**Abb. 17** Tänzerinnen, *Antichità di Ercolano*, Bd. I (1757), Taf. 17



**Abb. 18** Schwebende Figur, *Antichità di Ercolano*, Bd. III (1762), Taf. 31

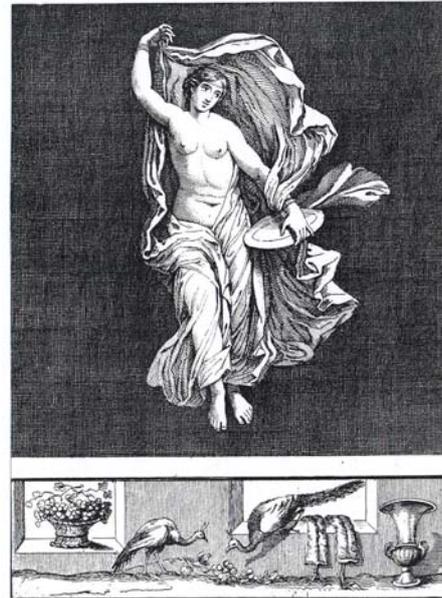
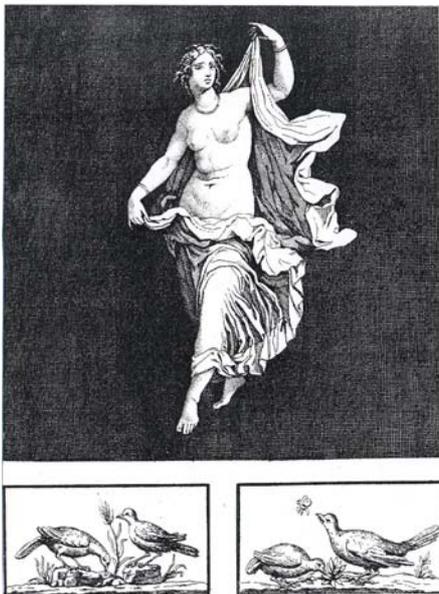


Abb. 19-22 Schwebende Figuren, aus: Piroli, Bd. I (1789), Taf. 18-21



Abb. 23 Verkäuferin von Liebesgöttern, Wandgemälde aus Stabiae

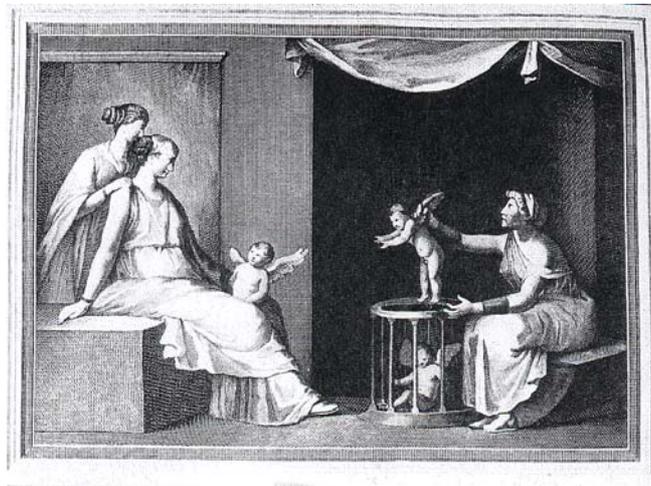


Abb. 24 Verkäuferin von Liebesgöttern, Antichità, Bd. III (1762), Taf. 7



Abb. 25 Joseph-Marie Vien, Verkäuferin von Liebesgöttern (1763)

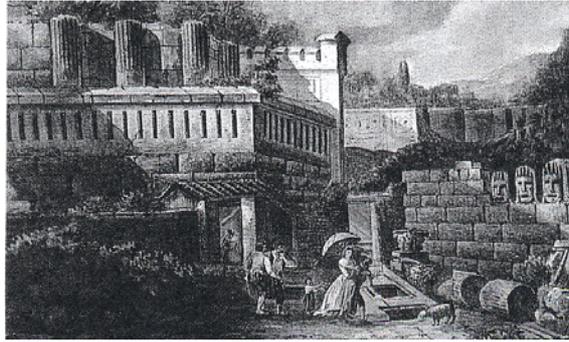


Abb. 26 Besucher in einer Nekropole

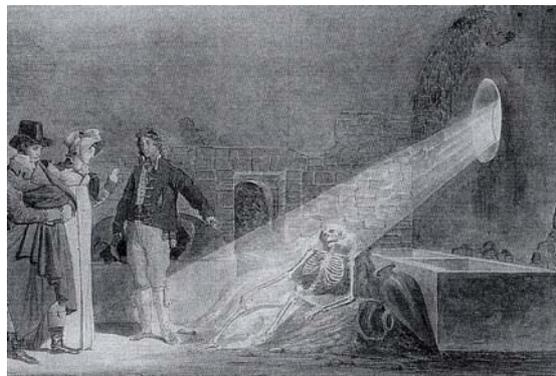


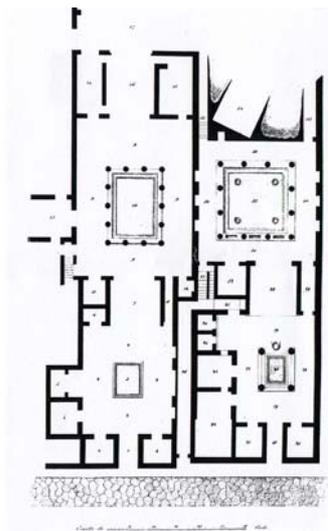
Abb. 27 François Mazois, Vorbereitete Entdeckung. Das Skelett in der Küche der Casa di Giuseppe II



Abb. 28 Schwebende Figur, v. Murr (1777-1799)

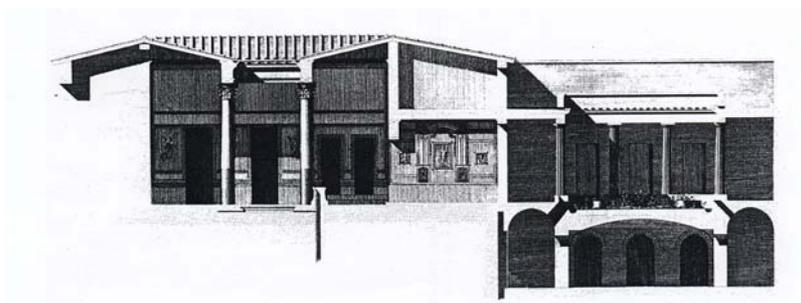


Abb. 29 Hamilton Vase, *Antiquités étrusques, grecques et romaines*, Bd. 1 (1767), Taf. 55

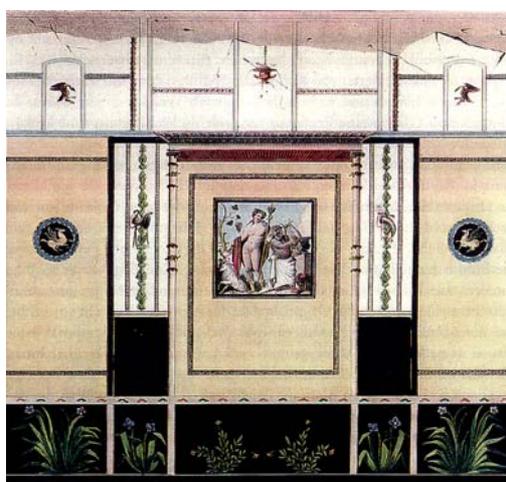


**Abb. 30** Vue de la maison dite du général Championet, aus: Mazois, Les Ruines de Pompéi, 2. Bd. (1824), Pl. XX, Fig. 1

**Abb. 31** Plans de la même maison et d'une maison voisine, aus: Mazois, Les Ruines de Pompéi, 2. Bd. (1824), Pl. XXI



**Abb. 32** Coupe de la maison de Championet, aus: Mazois, Les Ruines de Pompéi, 2. Bd. (1824), Pl. XXII



**Abb. 33** Apollontempel, aus: Mazois, Les Ruines de Pompéi, 4. Bd. (1838), Pl. XLII

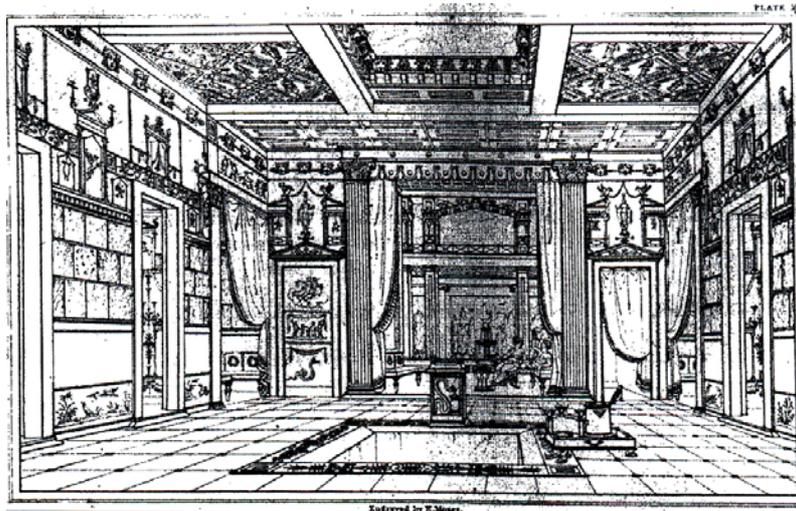


Abb. 34 Restoration of the Atrium in the House of Sallust, aus: Gell u. Gandy, Pompeiana, 2. Aufl. (1821), S. 177, Pl. 29



Abb. 35 House (called) of Actaeon, aus: Gell u. Gandy, Pompeiana, 2. Aufl. (1821), S. 174, Pl. 28



Abb. 36 Franz Jakob Kreuter, Wandsysteme nach Raoul-Rochette, *Maison du Poète Tragique* (1828)

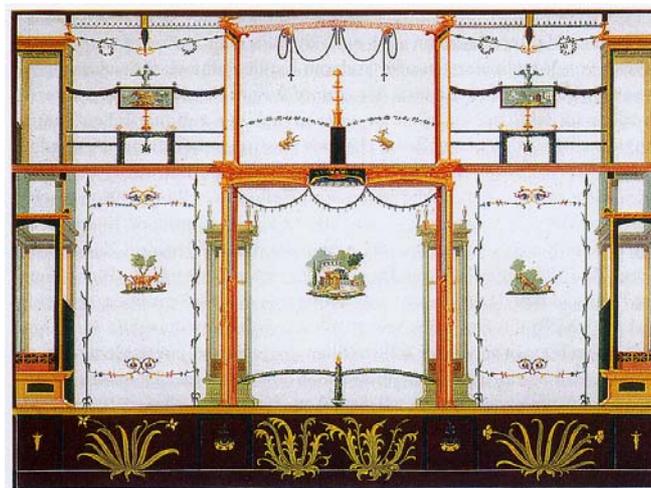
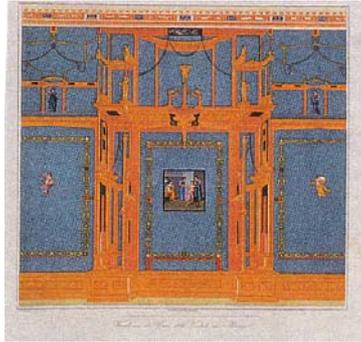


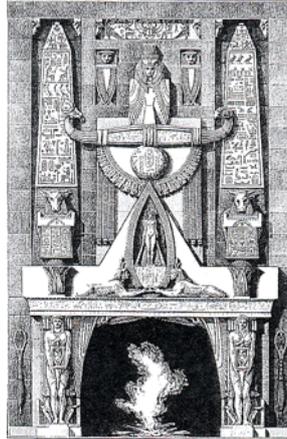
Abb. 37 Casa della Fontana Piccola, Zahn, *Schönste Ornamente*, Bd. II (1827-59), Taf. 84, aus: Mannsperger u. Migl (1998), S. 33



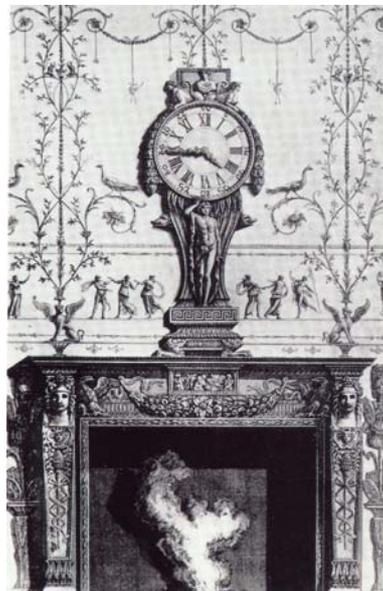
**Abb. 38** Wandgestaltung, Zahn, *Schönste Ornamente* (1827), aus: Hölz (2001), S. 43



**Abb. 39** Tänzerinnen, Ternite, Wandgemälde aus Herculaneum und Pompeji, Heft 3 (1839-55), Taf. 17



**Abb. 40** Giovanni Battista Piranesi, Ägyptischer Kamin, *Diverse maniere d'adornare i cammini* (1769)



**Abb. 41** Giovanni Battista Piranesi, Kaminentwurf, *Diverse maniere d'adornare i cammini* (1769)



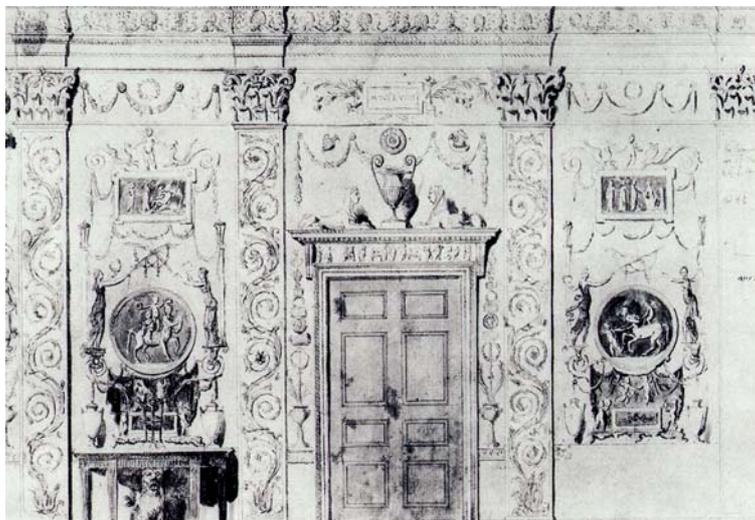
**Abb. 42** Anton Raffael Mengs, *Der Parnaß* (1761), Rom, Villa Albani



**Abb. 43** James Stuart, Nord- und Ostwand des ‚Painted Room‘ (1759), Spencer House, London



**Abb. 44** James Stuart, Südliche Apsis des ‚Painted Room‘ (1759), Spencer House, London



**Abb. 45** James Stuart, Entwurf der Nordwand des ‚Painted Room‘, Spencer House, London (dat. 1759)



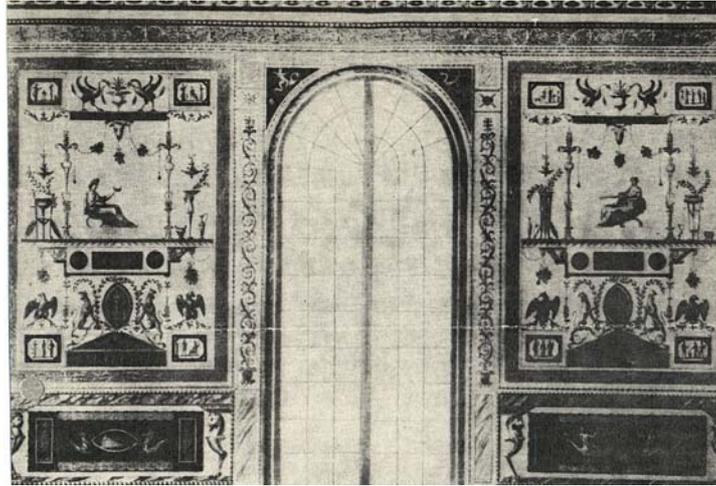
**Abb. 46** Robert Adam, ‚Etruscan Dressing Room‘, Osterley Park, Middlesex



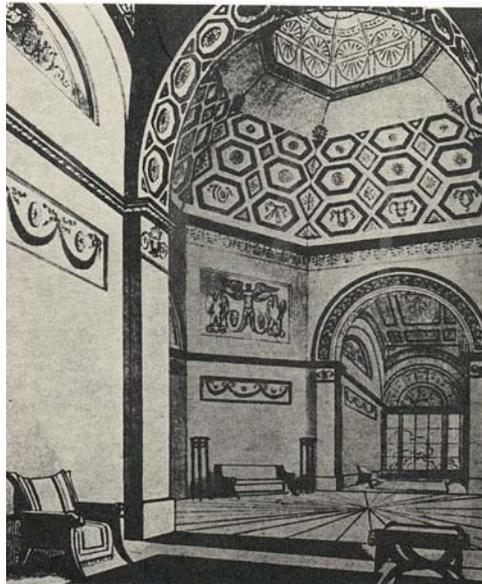
**Abb. 47** Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff, Speisesaal (1769/70), Schloss Wörlitz



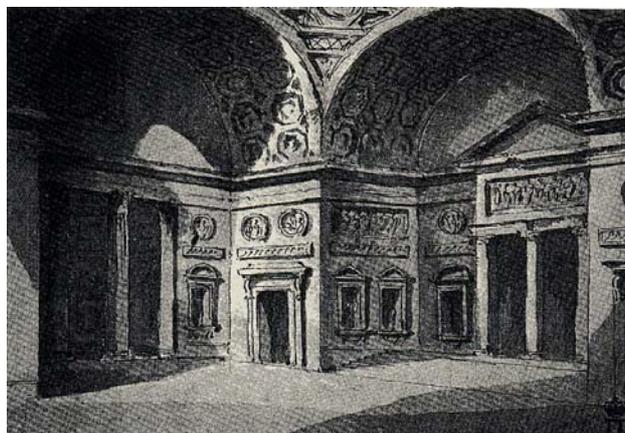
**Abb. 48** Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff, Kabinett der Fürstin (1769/70), Schloss Wörlitz



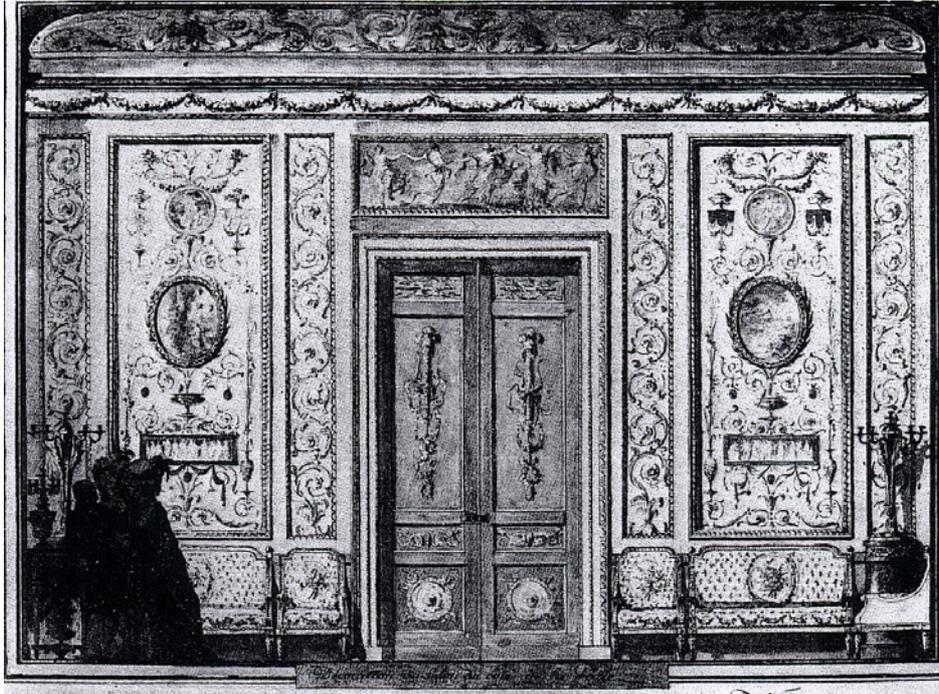
**Abb. 49** Christian Traugott Weinlig, Entwurf zur Wanddekoration eines Zimmers für Schloss Pillnitz (1788)



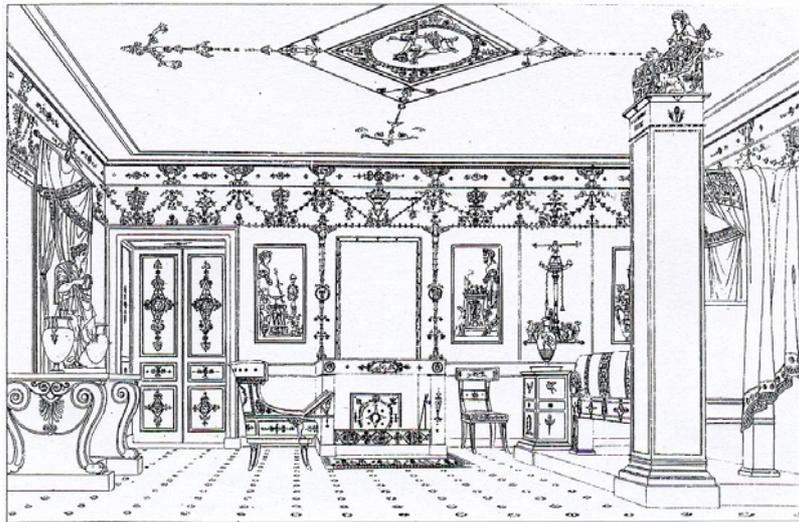
**Abb. 50** Friedrich Gilly, Entwurf zu einem Gartensaal (1794; Stich von Wachsmann)



**Abb. 51** Charles-Louis Clérissieu, Maison Antique (um 1755)



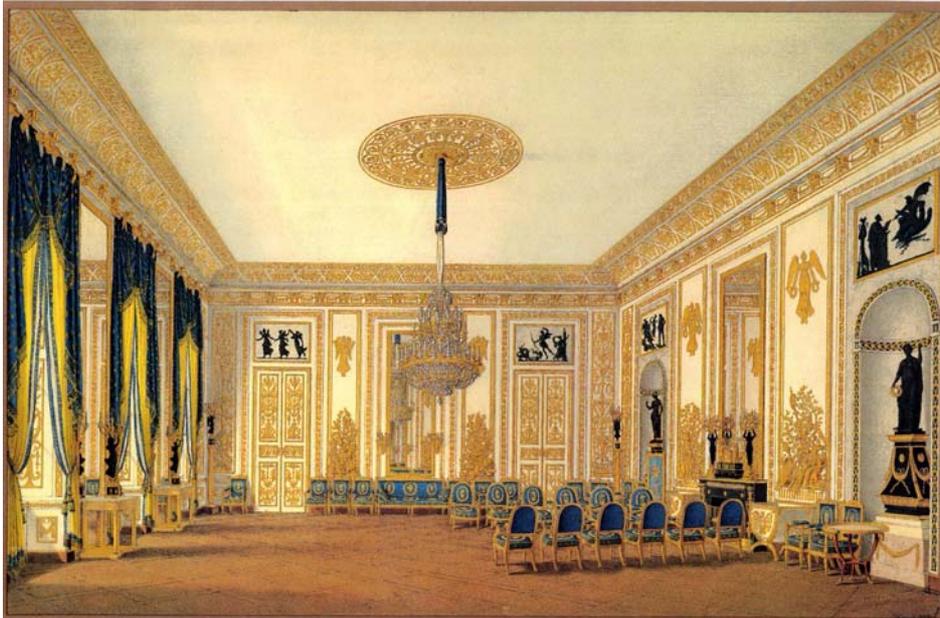
**Abb. 52** Charles-Louis Clérissseau, Salon du côté de la Cheminée, Hôtel Grimod de la Reynière, Paris (1782; Zeichnung von J. C. Kamsetzer)



**Abb. 53** Percier u. Fontaine, Vue perspective d'une chambre à coucher, Recueil des décorations intérieures, Cah. II, Pl. 13, Paris 1801



Abb. 54 Percier u. Fontaine, Speisezimmer von Schloss Malmaison (1800)



**Abb. 55** Salon der Königin Caroline in den Hofgärtnerzimmern der Münchner Residenz (Aquarell im Wittelsbacher-Album von Franz Xaver Nachtmann, 1834)



**Abb. 56** Karl von Fischer, Aufriss der Saalwand im 1. Obergeschoss des Törring-Palais

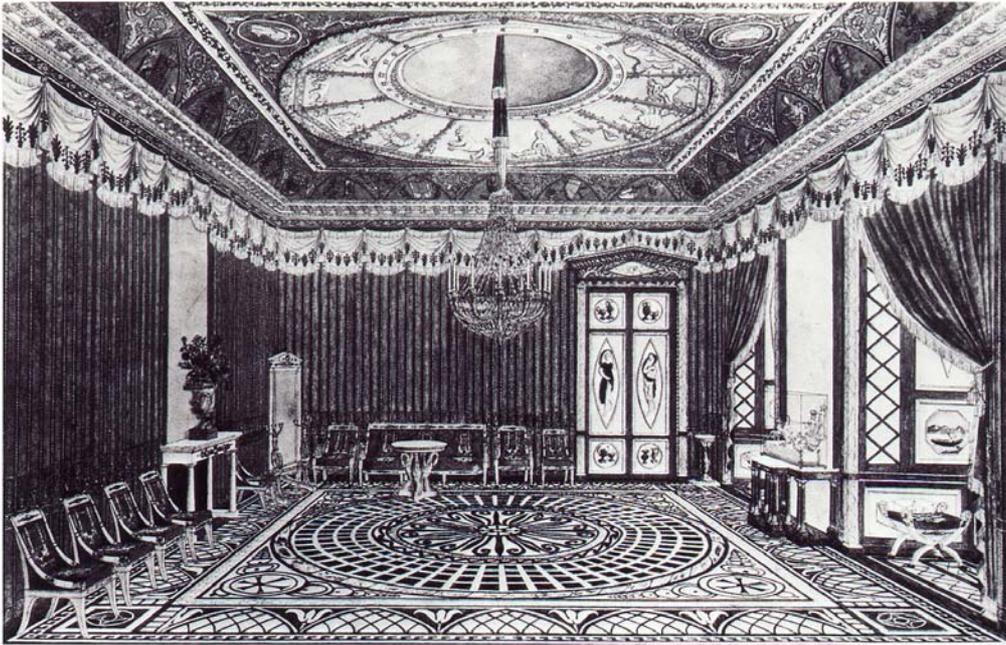
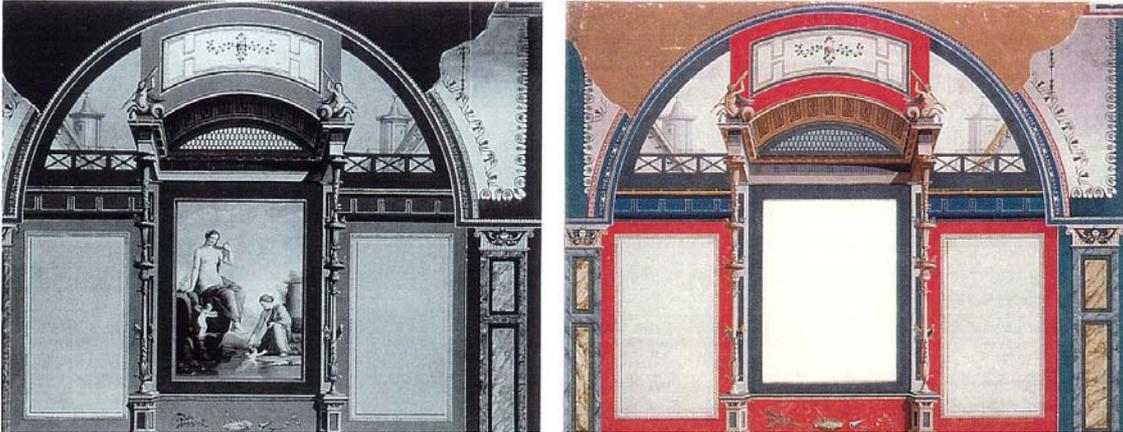


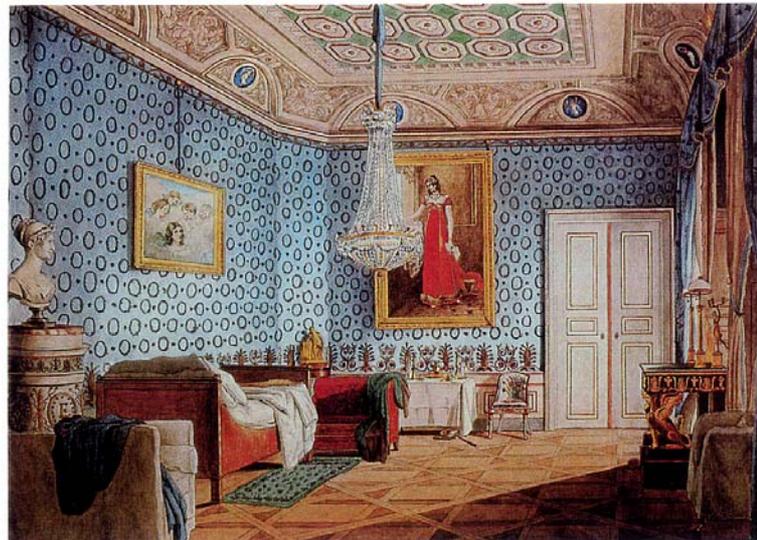
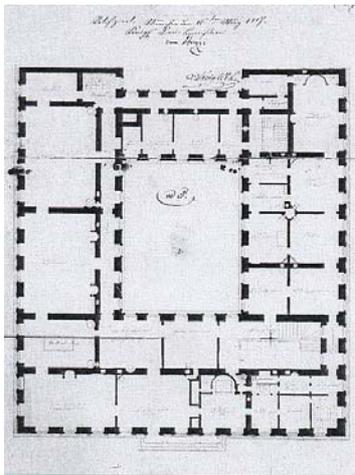
Abb. 57 Ludwig Daniel Philipp Rumpf, Boudoir der Toskanazimmer der Würzburger Residenz (Aquarell)



Abb. 58 ‚Wasser‘ und ‚Feuer‘ im Festsaal des Hôtel Beauharnais, Paris (1804)

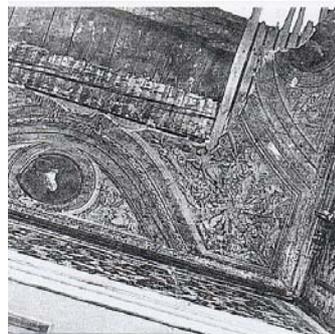
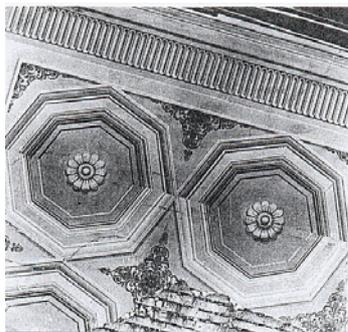


**Abb. 59** Camillo Buti, Pompejanische Wandmalerei in der Villa Negroni u. Kopie von Leo von Klenze (1803)



**Abb. 60** Palais Leuchtenberg, Grundriss des Piano nobile (1817)

**Abb. 61** Salon des Herzogs im Palais Leuchtenberg (Aquarell im Wittelsbacher Album)



**Abb. 62** Palais Leuchtenberg, Deckenkassette und Malerei in der Voute, Schlafzimmer des Herzogs (Aufnahme um 1945)

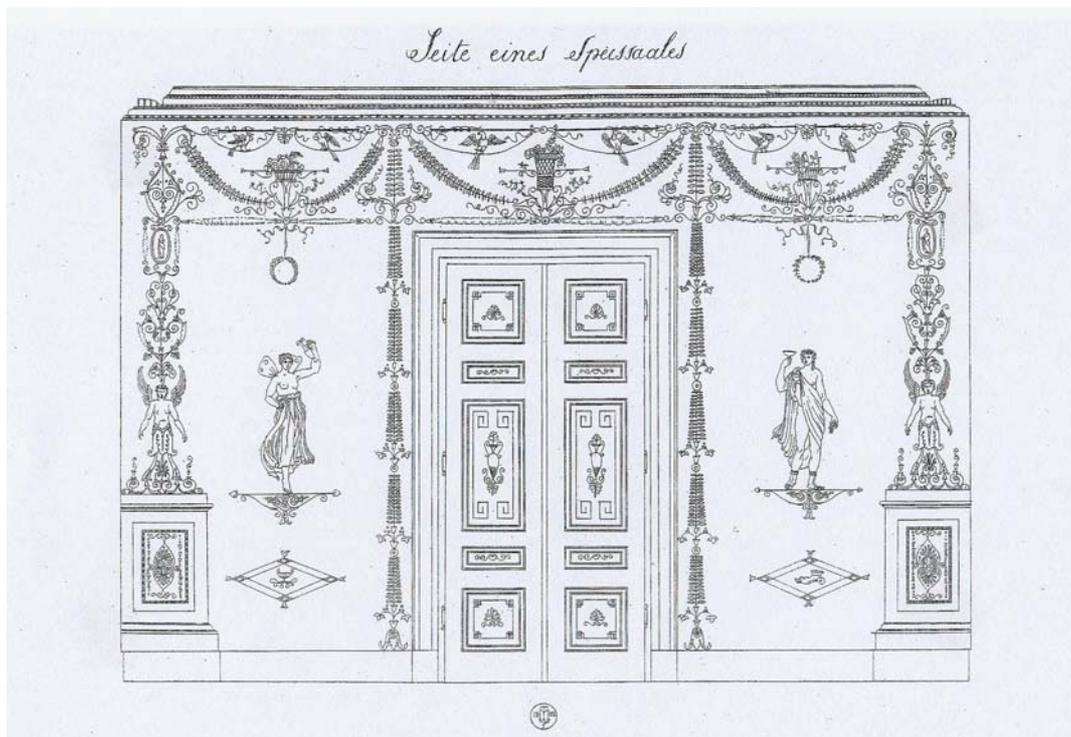


Abb. 63 ‚Seite eines Speisaaales‘, aus: Jean-Baptiste Métyvier, Sammlung architectonischer Verzierungen, 2 Bde., München 1819-22, Bd. 2, Tf. 7



Abb. 64 Jean-Baptiste Métyvier, Speisesaal (1820/21), Schloss Pappenheim

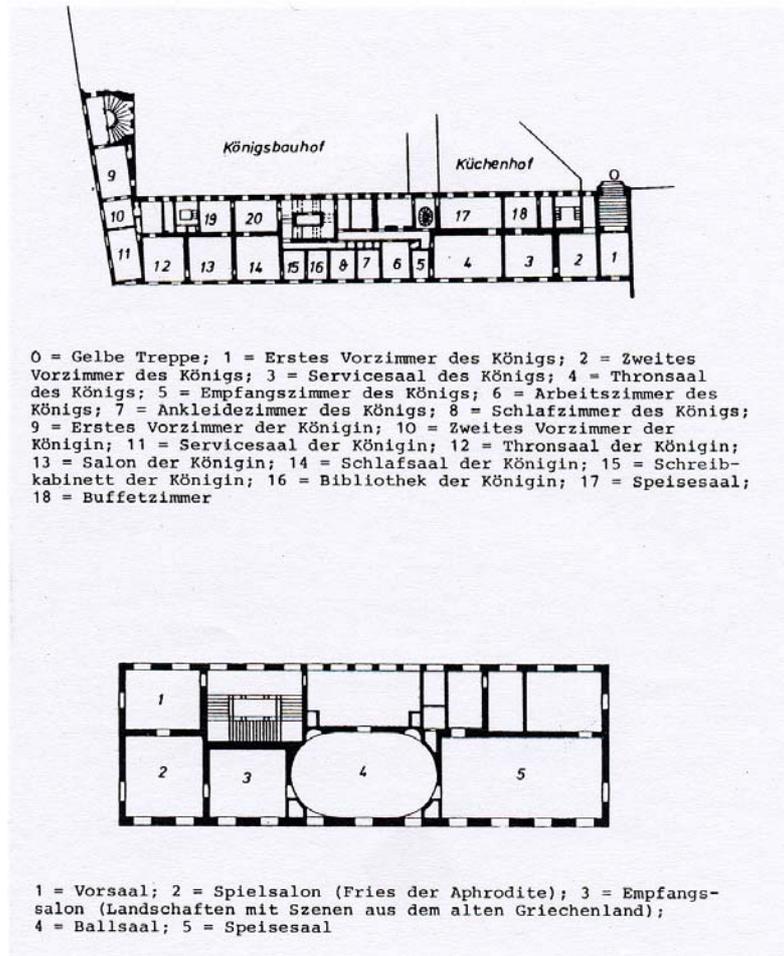


Abb. 65 Schematischer Grundriss des ersten und zweiten Obergeschosses, Königsbau, Münchner Residenz

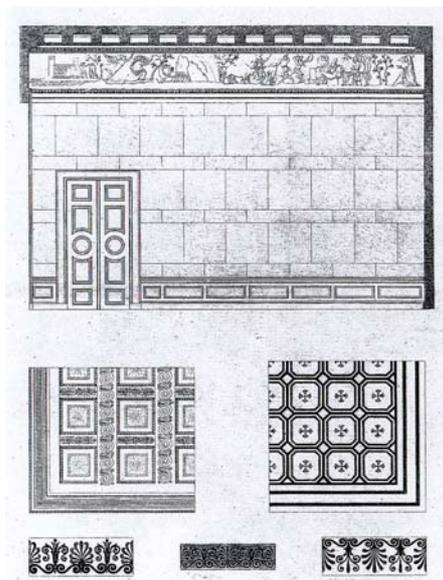


Abb. 66 Ansicht der Westwand, der Decke, des Bodens und Ornamentdetails des ersten Vorzimmers des Königs (Leo von Klenze, Die Decoration der inneren Räume des Koenigsbaues zu München, Wien 1842, Taf. I)



Abb. 67 John Gregory Crace, Königsbau – erstes Vorzimmer (RIBA Kat. I)

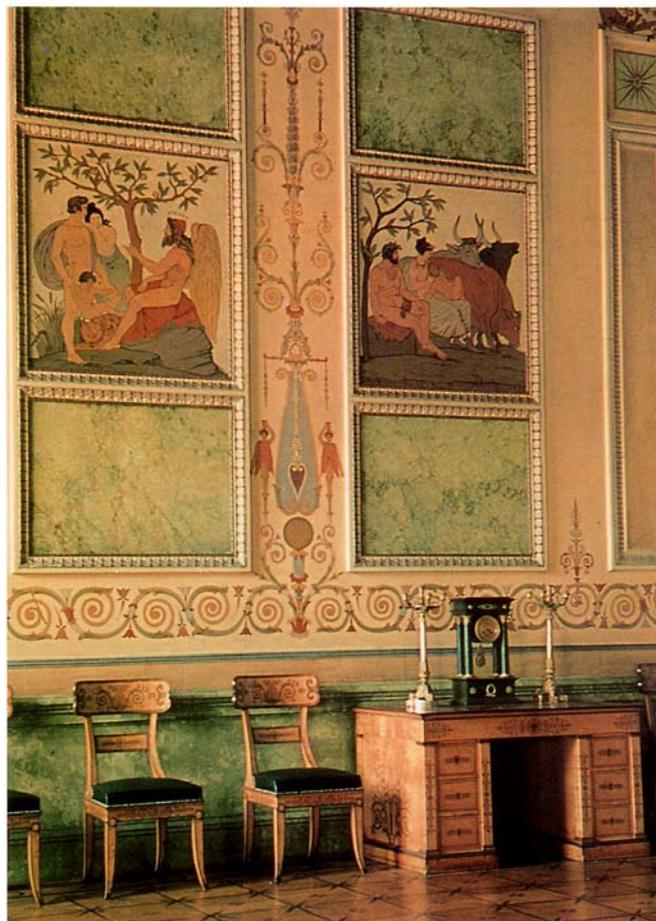


Abb. 68 Zweites Vorzimmer des Königs im Königsbau der Münchner Residenz (Aufnahme vor der Zerstörung)



Abb. 69 Servicesaal des Königs im Königsbau der Münchner Residenz (Aufnahme vor der Zerstörung)



Abb. 70 Vorentwurf zum Aufriss der Ostwand des Servicesaals (Gouache aus dem Baubüro Klenze)



Abb. 71 John Gregory Crace, Thronsaal des Königs im Königsbau der Münchner Residenz (RIBA Kat. IV)



Abb. 72 Thronsaal der Königin im Königsbau der Münchner Residenz



**Abb. 73** Ankleidezimmer des Königs im Königsbau der Münchner Residenz (Aufnahme vor der Zerstörung)



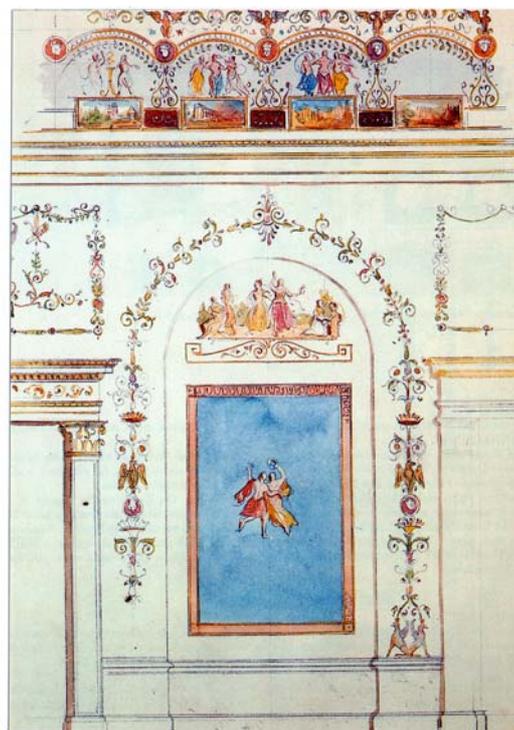
**Abb. 74** Speisesaal des Königs im Königsbau der Münchner Residenz (Aufnahme vor der Zerstörung)



**Abb. 75** Salon der Königin im Königsbau der Münchner Residenz (Aufnahme vor der Zerstörung)



**Abb. 76** Wandausschnitt des Empfangssalons im zweiten Obergeschoss des Königsbaus der Münchner Residenz (RIBA Kat. XII)



**Abb. 77** Wandausschnitt des Tanzsaals im zweiten Obergeschoss des Königsbaus der Münchner Residenz (RIBA Kat. XIII)



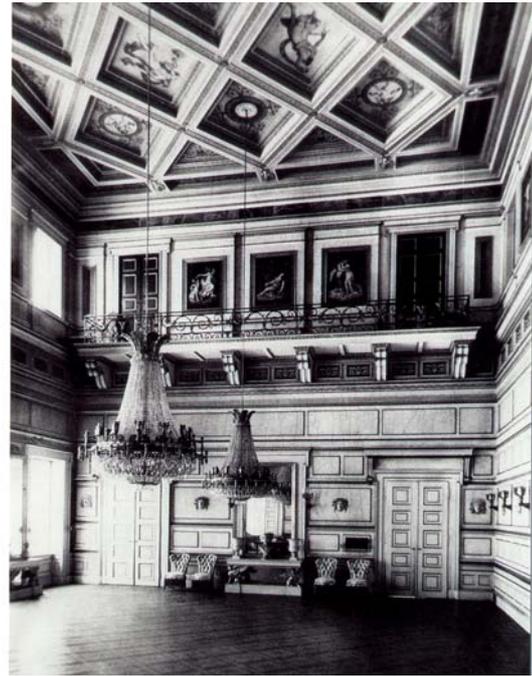
**Abb. 78** Leo von Klenze, Pompejanischer Salon, Max-Palais, München (1831 vollendet, Aufnahme vor der Zerstörung)



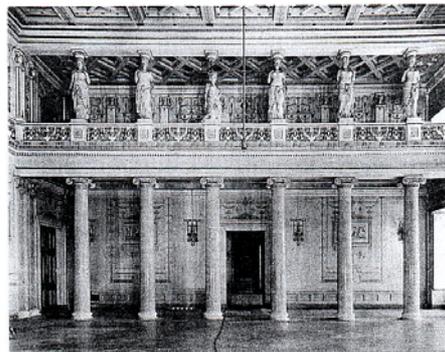
**Abb. 79** Badezimmer der Herzogin, Max-Palais, München (1831 vollendet, Aufnahme vor der Zerstörung)



**Abb. 80** Kabinett des Herzogs, Max-Palais, München (1831 vollendet, Aufnahme vor der Zerstörung)



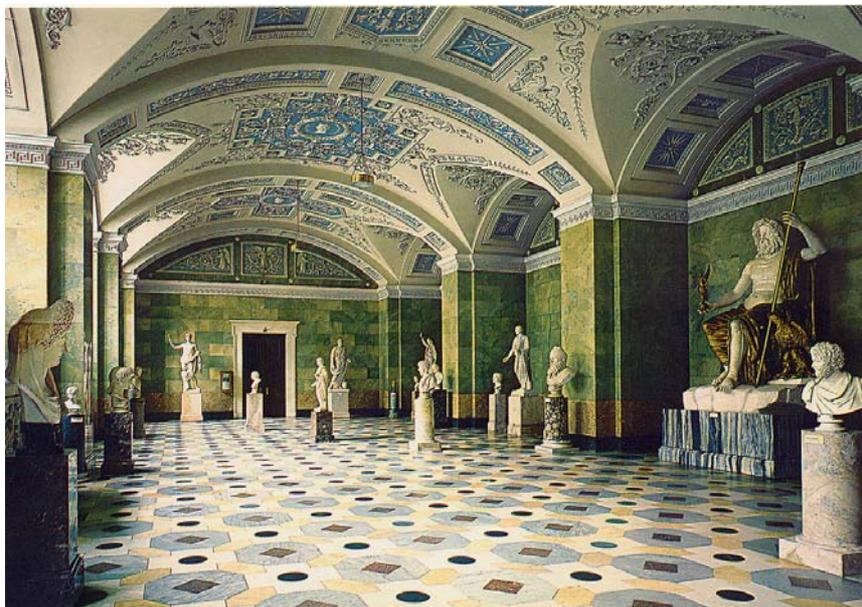
**Abb. 81** Ballsaal, Max-Palais, München (1831 vollendet, Aufnahme vor der Zerstörung)



**Abb. 82** Leo von Klenze, Ballsaal im Festsaalbau der Münchner Residenz (um 1838, Aufnahme vor der Zerstörung)



**Abb. 83** Leo von Klenze, Dionysos-Saal, Neue Eremitage (1839-52), St. Petersburg



**Abb. 84** Leo von Klenze, Jupiter-Saal, Neue Eremitage (1839-52), St. Petersburg



Abb. 85 Leo von Klenze, Galerie der Geschichte der antiken Malerei, Neue Eremitage (1839-52), St. Petersburg

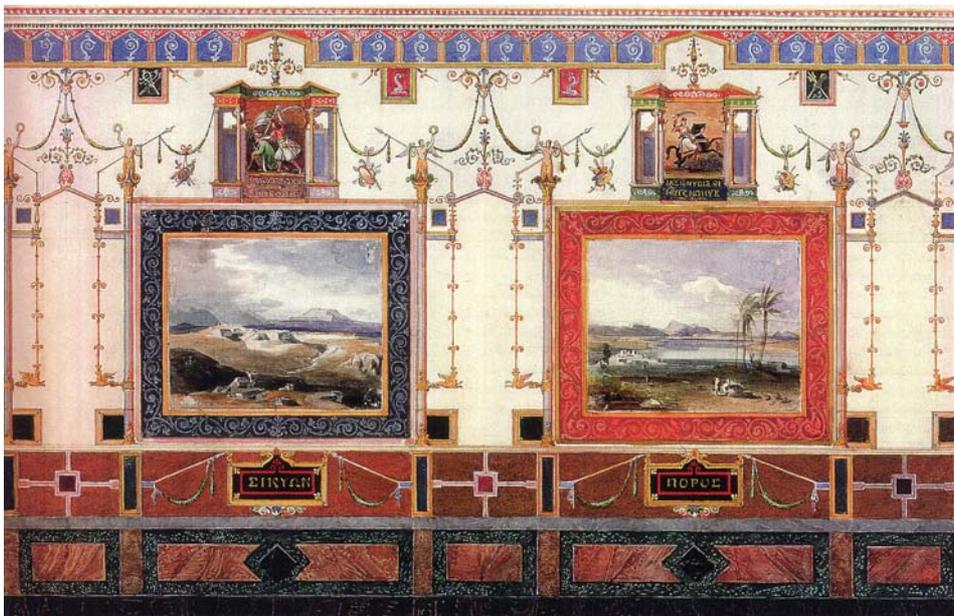


Abb. 86 Leo von Klenze, Entwurf der nördlichen Hofgartenarkaden mit Griechenlandbildern von Carl Rottmann (1838)



**Abb. 87** Jean Baptiste Métivier, Nordwand des Speisesaals (1836/37), Schloss Ismaning



**Abb. 88** Wandsegel der Südwand des Speisesaals (1836/37), Schloss Ismaning



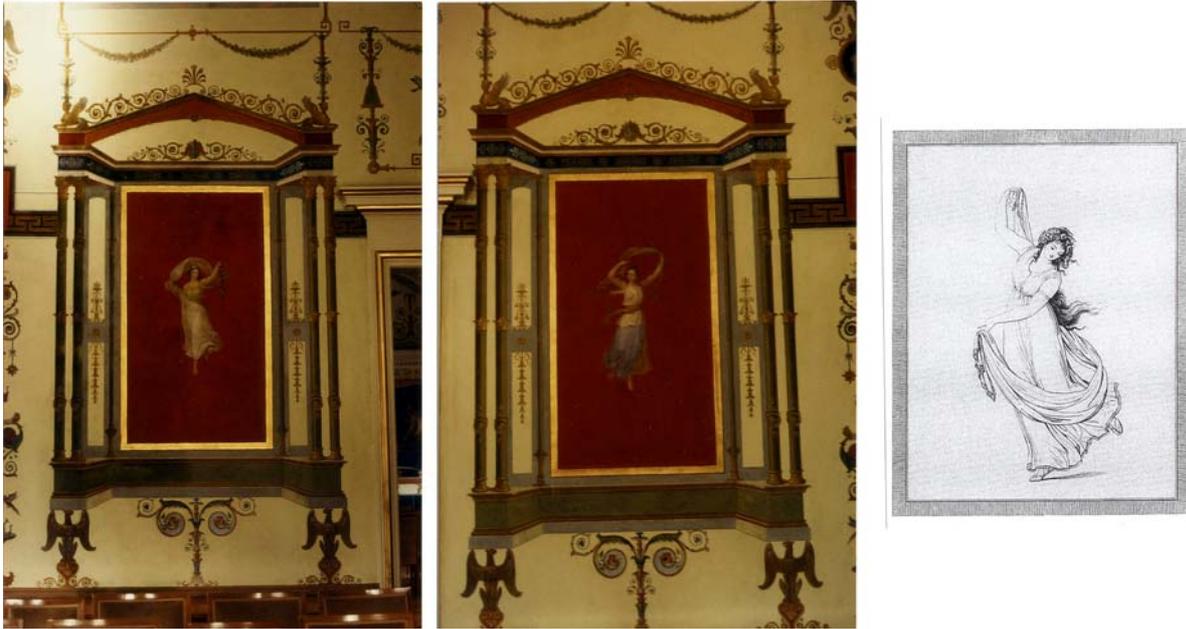
**Abb. 89** Dionysos an der Ostwand des Speisesaals (1836/37), Schloss Ismaning



Abb. 90 Gewölbedetail des Speisesaals (1836/37), Schloss Ismaning



Abb. 91 Blick zur Südseite des Festsaals, Schloss Ismaning

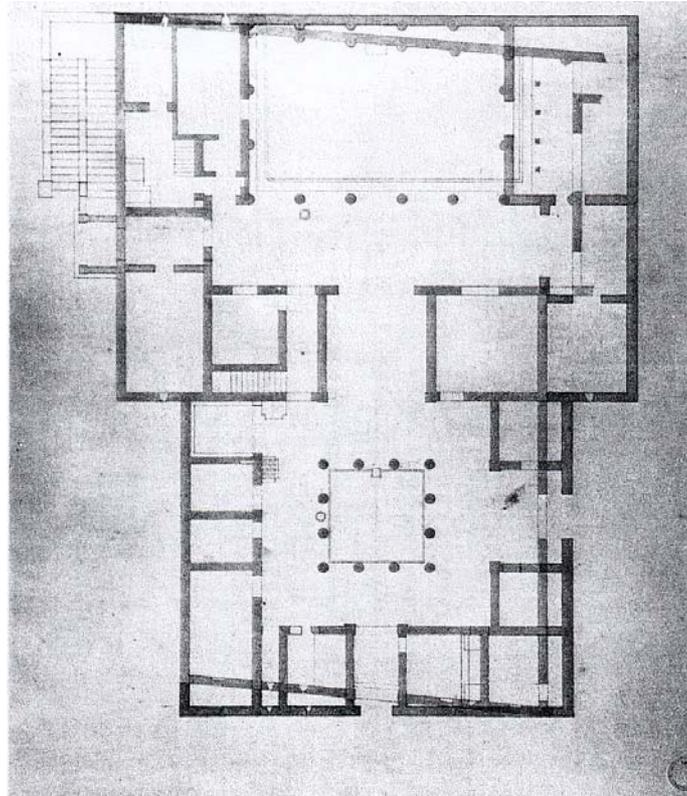


**Abb. 92** Tänzerinnen an der Nordwand des Festsaals von Schloss Ismaning

**Abb. 93** Lady Hamilton als ‚Muse des Tanzes‘



**Abb. 94** Anonym, Amalie Auguste Eugenie, Kaiserin von Brasilien



**Abb. 95** Friedrich von Gärtner, Überlagerung der Grundrisse von Pompejanum und ‚Haus des Castor und Pollux‘



**Abb. 96** Friedrich von Gärtner, Pompejanum (1840-48), Aschaffenburg



Abb. 97 ,Pompejanum, Aschaffenburg, Kleines Triclinium, Wand a, b, c'

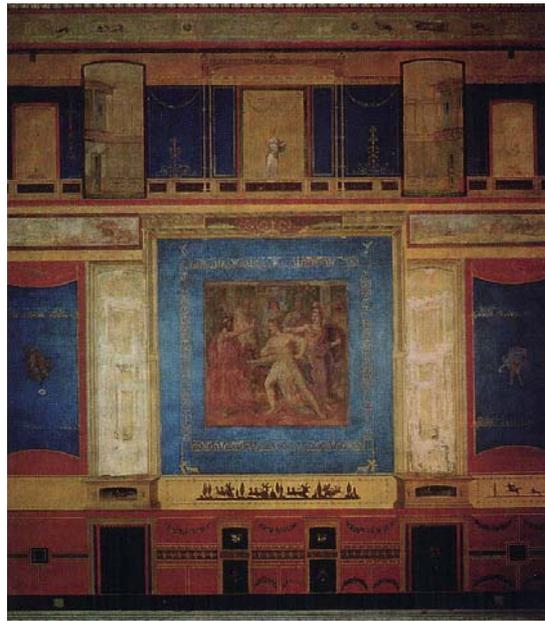
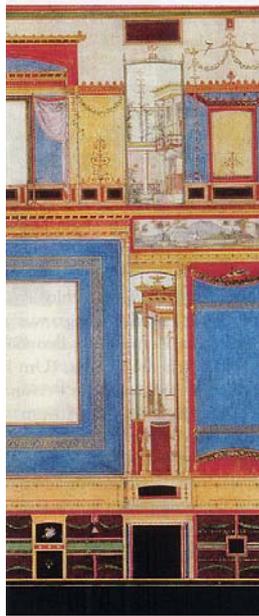


Abb. 98 ,Pompejanum, Aschaffenburg, Wanddekoration' und Südwand des Tablinums in rekonstruiertem Zustand

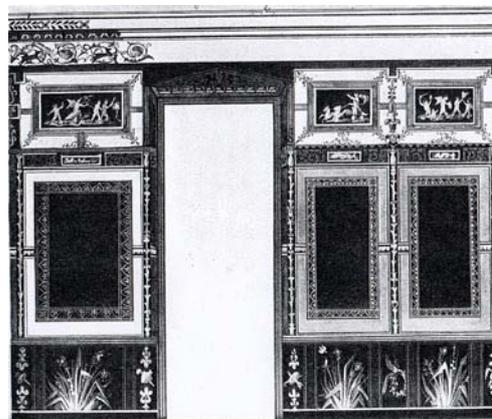
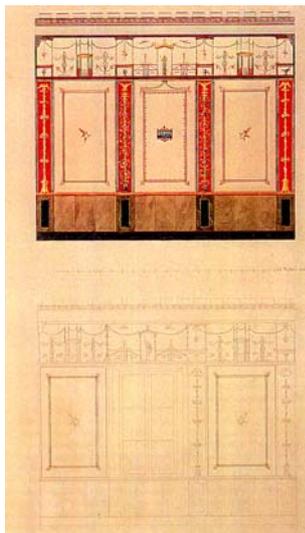
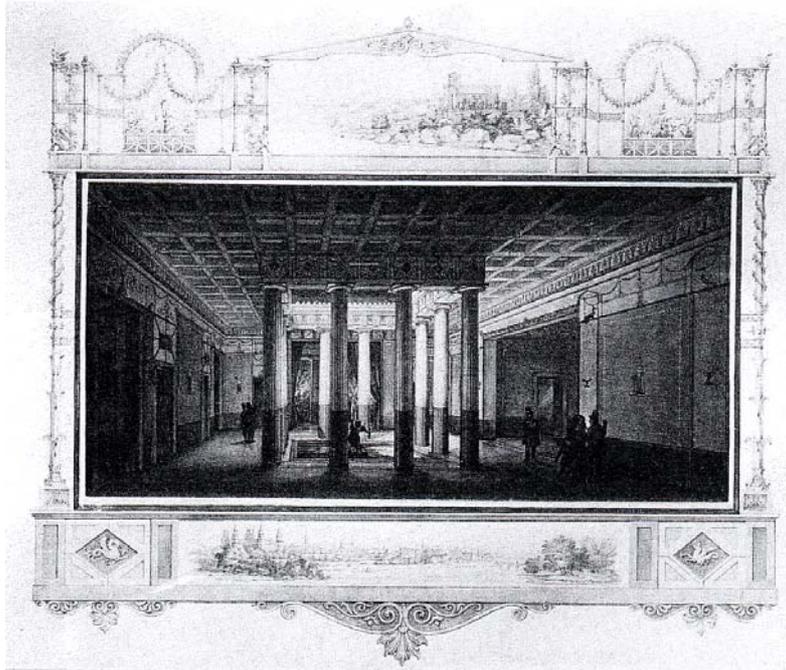
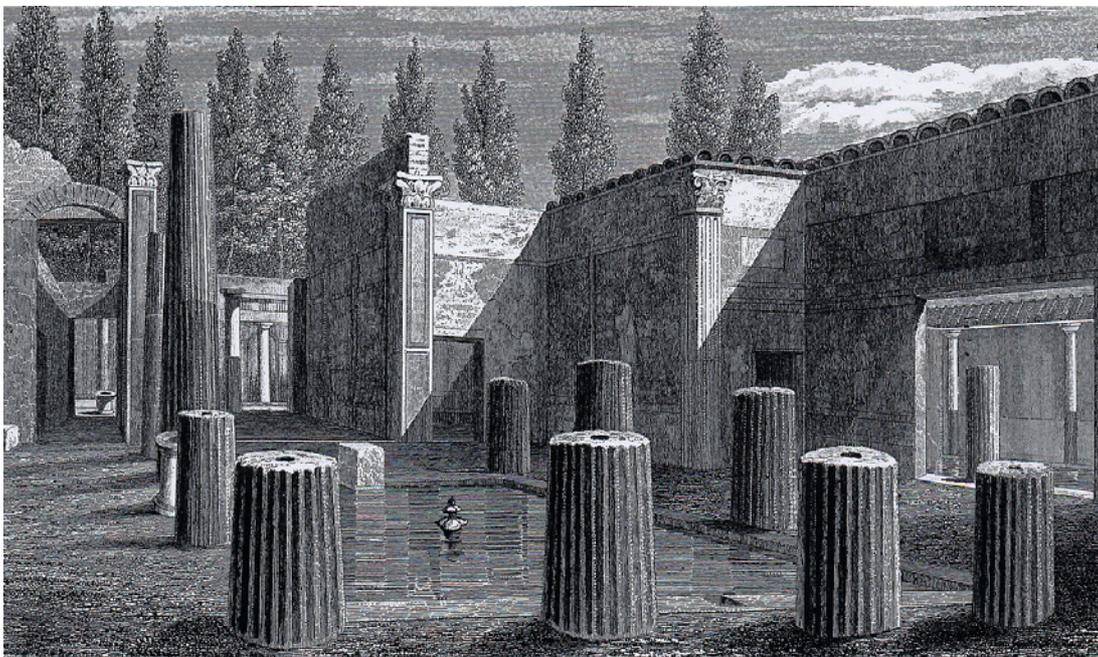


Abb. 99 Friedrich von Gärtner, Pompejanische Wand

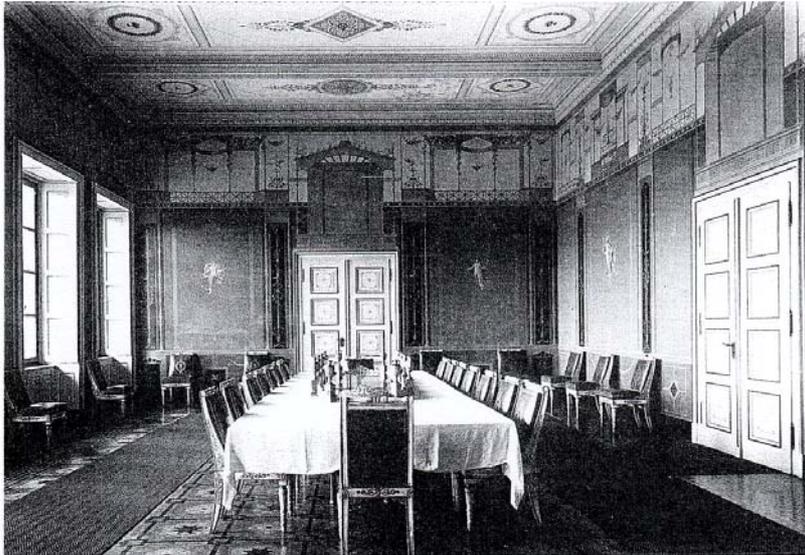
Abb. 100 Philipp Weinsperger, Entwurf für das ,Grüne Zimmer' im ersten Stock des Pompejanums



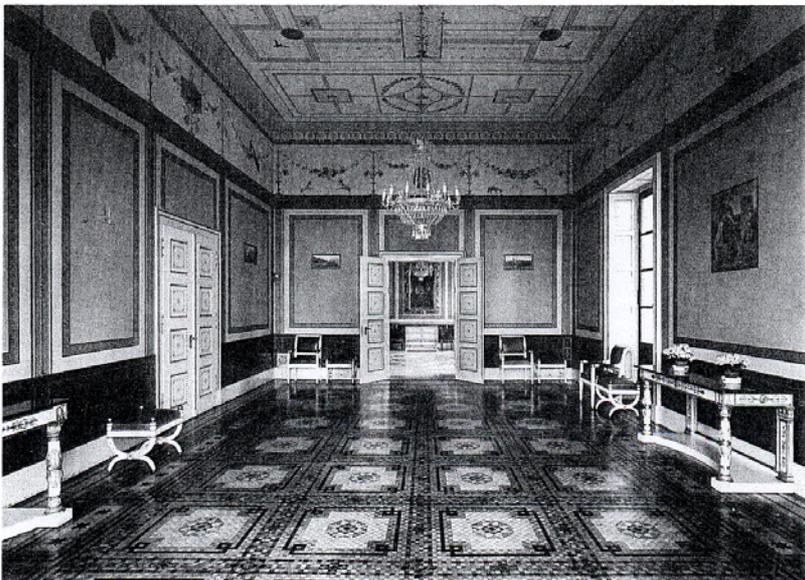
**Abb. 101** Friedrich von Gärtner, Pompejanum, Inneres mit Impluvium und Tablinum



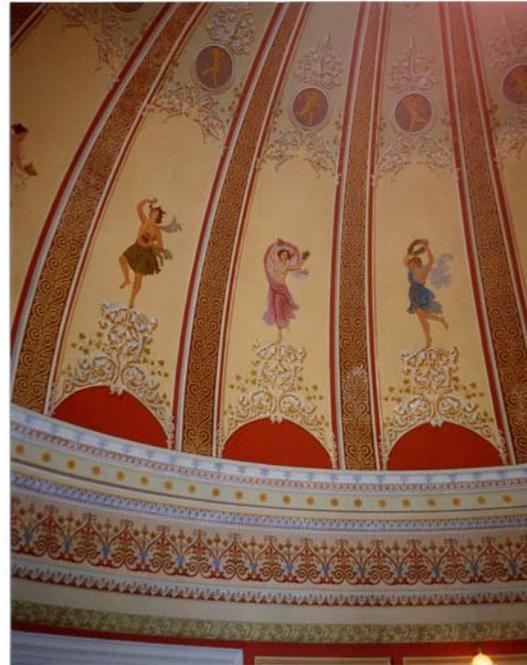
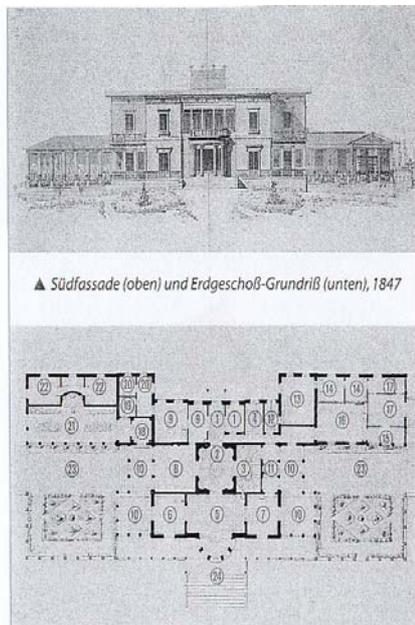
**Abb. 102** Peristyl of the Dioscuri, aus: Gell u. Gandy, Pompeiana (1832), Pl. 64



**Abb. 103** Speisesaal, Villa Ludwigshöhe (1849-52)

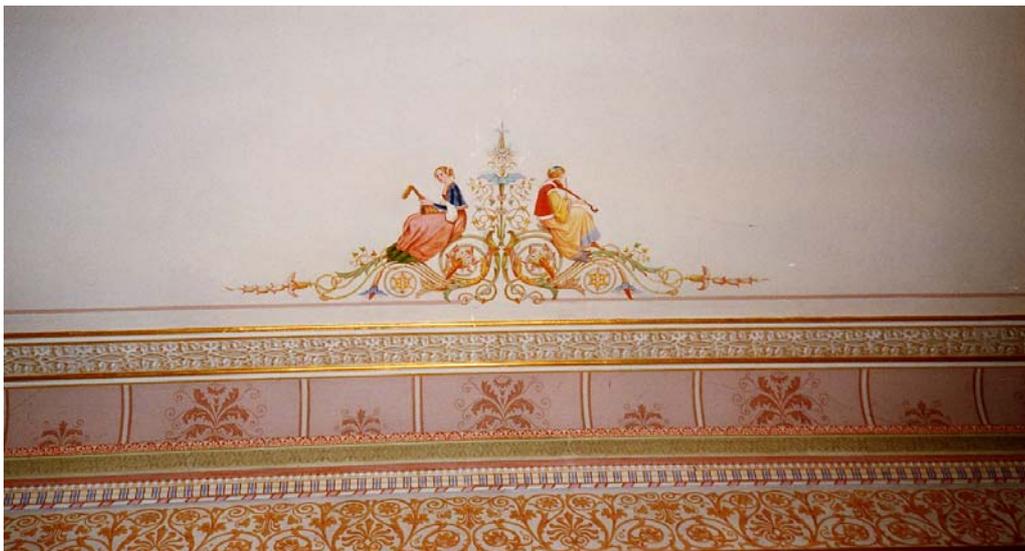


**Abb. 104** Gesellschaftszimmer, Villa Ludwigshöhe (1849-52)



**Abb. 105** Franz Jakob Kreuter, Südfassade der Villa Lindenhof (1842-47) mit schematischem Grundriß des Erdgeschosses

**Abb. 106** Pompejanischer Reigen in der Kuppel der Rotunde, Villa Lindenhof



**Abb. 107** Deckenmalerei in der Bibliothek, Villa Lindenhof



**Abb. 108 Thorvaldsen-Tondo, östliche Loggia, Villa Lindenhof**



**Abb. 109 Blick aus dem Billardzimmer in den östlichen Portikus, Villa Lindenhof**



**Abb. 110 Tanzendes Paar an der Kaminwand, Villa Lindenhof**



**Abb. 111 Tanzendes Paar an der Ostwand des Portikus, Villa Lindenhof**



**Abb. 112 Blick in den Portikus, Villa Lindenhof**



**Abb. 113** Bacchanten an der Rückwand der westlichen Veranda, Villa Lindenhof



**Abb. 114** Tanzendes Paar, östlicher Wintergarten, Villa Alwind, Lindau

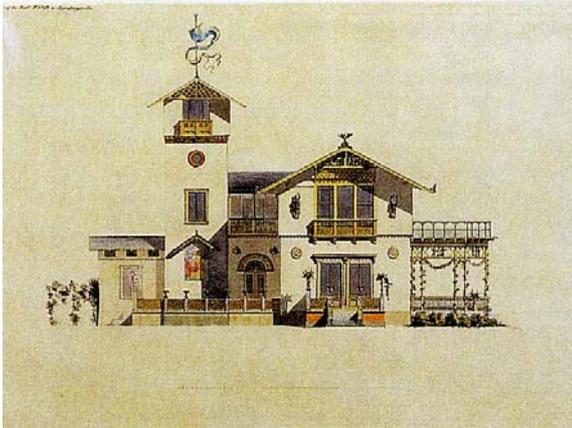


Abb. 115 Franz Jakob Kreuter, Casino auf der Roseninsel (1851-53), Aufriss der Südfassade

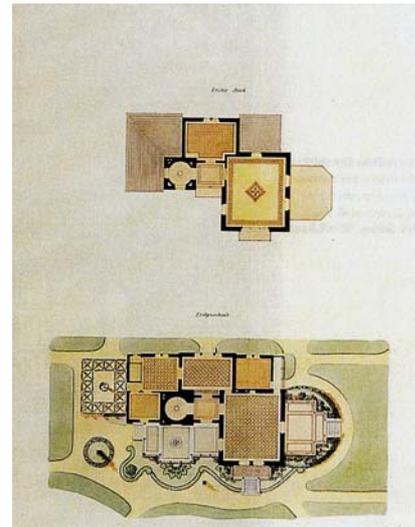


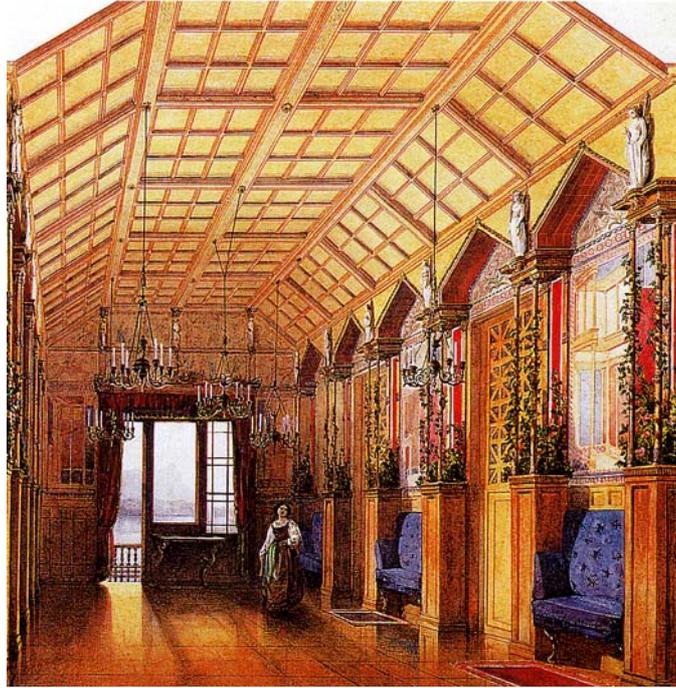
Abb. 116 Franz Jakob Kreuter, Casino auf der Roseninsel (1851-53), Grundrisse des Erd- und Obergeschosses



Abb. 117 Casino auf der Roseninsel, Speisesaal im Obergeschoss



Abb. 118 Joseph Hohenegg, Schwebende Figuren, Casino auf der Roseninsel, Speisesaal im Obergeschoss



**Abb. 119** Gustav Seelos, Casino auf der Roseninsel, Innenansicht des Speisesaals im Obergeschoss



**Abb. 120** Casino auf der Roseninsel, Gartensaal



**Abb. 121** Johann Georg Hiltensperger, Schwebende Figuren im Gartensaal des Casinos auf der Roseninsel

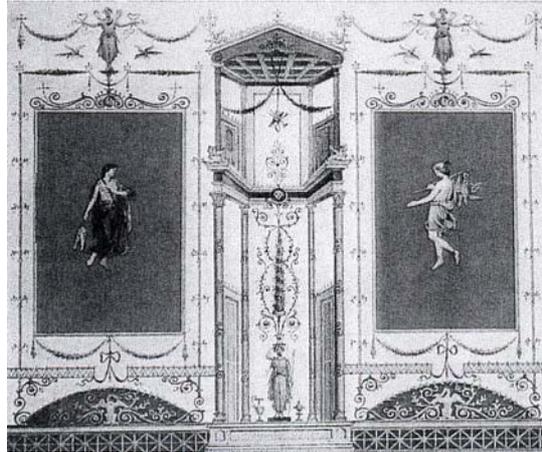


Abb. 122 Franz Jakob Kreuter, Wandaufsatz, Café Tambosi, München (Ausschnitt)



Abb. 123 Johann Georg Hiltensperger, ‚Jupiter und Ganymed‘ und ‚Leda mit dem Schwan‘, Ostterrasse des Casinos mit Blick in den Gartensaal



Abb. 124 Gottfried von Neureuther, Querschnitt durch den Festsaal des Direktionsgebäudes Ludwigshafen (1870/75)

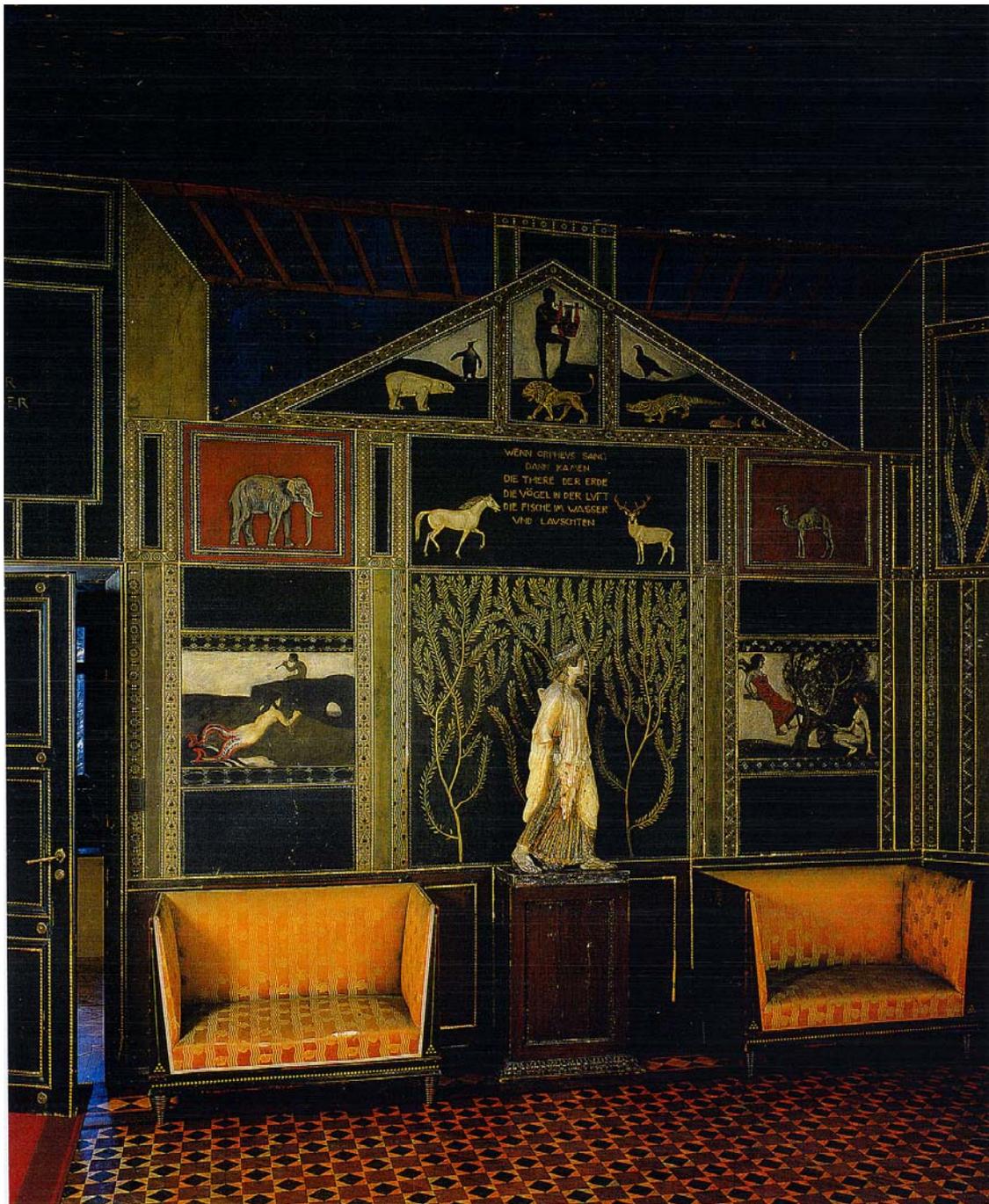


Abb. 125 Franz von Stuck, Südwand des Musiksalons, Stuckvilla (1897/98), München

Elisabeth Stürmer  
Steinheilstraße 17  
80333 München

## **Lebenslauf**

Am 24. Juli 1970 wurde ich in München geboren.

Nach dem Abschluss des Allgemeinen Abiturs am Gymnasium Dingolfing im Juni 1989 begann ich im Wintersemester desselben Jahres das Studium der Kunstgeschichte mit den Nebenfächern Klassische Archäologie und Psychologie an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Im Sommersemester 1992 und im Wintersemester 1992/93 studierte ich an der Universität Wien.

Im Februar 1996 schloss ich bei Herrn Professor Dr. Frank Büttner das Studium mit dem Magister Artium ab. In der Magisterarbeit, zu der Herr Professor Dr. Bernhard Schütz das Zweitgutachten vorlegte, behandelte ich die „Ephemeren Denkmäler des Dritten Reiches in München“.

Die im März 2003 abgeschlossene Dissertation „Pompeji auf Bayerns Wänden. Ursprünge und Entwicklung eines dekorativen Stils im 19. Jahrhundert“ wurde ebenfalls von Herrn Professor Dr. Frank Büttner betreut. Das Zweitgutachten erstellte Herr Professor Dr. Wolf Tegethoff. Der 21. Juli 2003 war der Tag der letzten mündlichen Prüfung.

München, im Juli 2004