

Micaela Kranich

Die Nobilitierung der Form

Dekorative Gemälde in höfischen
Wandgestaltungen des Rokoko

Gebr. Mann Verlag · Berlin

D93

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2023 Gebr. Mann Verlag · Berlin
www.gebrmannverlag.de

Alle Rechte vorbehalten.

Gedruckt auf säurefreiem Papier, das die US-ANSI-Norm über Haltbarkeit erfüllt.

Gestaltung: Gebr. Mann Verlag · Berlin
Covergestaltung: hawemannundmosch · Berlin
Coverabbildung: Residenz Würzburg, *Venezianisches Zimmer*, siehe Abb. 5
Schrift: Minion Pro
Papier: 130 g/m² PrimaSet, matt gestrichen
Druck und Verarbeitung: Hubert & Co · Göttingen

Printed in Germany

ISBN 978-3-7861-2909-7

Inhalt

Dank	9
1 Einführung: Der Begriff des Dekorativen – Themeneingrenzung und Definition	11
1.1 Methodik.....	15
1.2 Forschungsstand.....	22
1.3 Dekorative Gemälde – Versuch einer Definition.....	31
1.4 Ornamentale und exotische Dekoration: Arabeske und Chinoiserie	41
2 Dekorative Gemälde in Wandausstattungen – Die Beispiele.....	53
2.1 Die Integration der Gemälde in ein System aus Feldern	56
2.1.1 Die kleinteilige Integration über eine ornamentale Struktur	62
2.1.2 Die großflächige Integration mit der Betonung des Einzelbilds.....	123
2.1.3 Zusammenfassung.....	180
2.2 Frankreich als Voraussetzung	182

3	Die Dominanz der Form	187
3.1	Plural als Grundbedingung der Wanddekoration	187
3.1.1	Zyklus, Reihe, Serie? Plural in der Vormoderne.....	193
3.1.2	Plural als Prämisse zur Steigerung dekorativer Qualität	196
3.2	Der Rahmen: Abgrenzung und Integration.....	202
3.2.1	Feld und Leiste.....	203
3.2.2	Selbstbegrenzung	207
3.2.3	Rahmen und Ornament.....	210
3.2.4	Der Rahmen als ästhetische und dekorative Form.....	224
3.3	Die Farbe: Von der Farbsymbolik zur Farbwirkung	227
3.3.1	Polychromie	231
3.3.2	Monochromie.....	236
3.4	Spiel mit Stil.....	247
3.4.1	„Plastische“ und „malerische Malerei“	247
3.4.2	„Europäischer“ und „exotischer Stil“	254
3.4.3	„Personal-“, „Individual-“ oder „Kollektivstil“?	255
3.5	Technik – kontrastiert und maximiert	259
3.6	Materielle Kostbarkeit.....	268
3.6.1	Die Basis – das Holz	269
3.6.2	Die Alternative – Tapeten und Leinwandbespannungen.....	271
3.6.3	Der glänzendste und wertvollste Werkstoff – Gold.....	272
3.6.4	Der exotische und transluzide Werkstoff – Lack	274
3.6.5	Materialdiskrepanz und Materialillusion	276
3.6.6	Spiegelbild und Abbild – Die Kombination der Gemälde mit Spiegelglas	280
3.7	Zwischenfazit und Ergänzungen: Wand, Raum und Metakunst.....	287
4	Dekorative Inhalte: Der Bildgegenstand, seine Bedeutung im höfischen Kontext und die Auflösung verbindlicher Zeichensysteme...	295
4.1	Raum und Zeit: Zyklus und Moment als beliebte Dekorationsmotive	299
4.2	Das Spiel der Putten: Beiwerk wird Inhalt	306
4.3	Die Wand als Gesellschaftsbild: Jagd, Galanterie und Pastorale	310
4.3.1	Die Jagd als Ausdruck fürstlicher Nobilität.....	310
4.3.2	Der galante Adel.....	314
4.3.3	Kontrast, Idylle und Fest: die Pastorale	318
4.3.4	Zusammenfassung: Die Wand als Gesellschaftsbild der Noblesse	325
4.4	Natur als Schmuck: Blumen und Landschaft im Zentrum der Dekoration	327
4.4.1	Die Landschaft.....	327
4.4.2	Blumen	335
4.5	Zusammenfassung und Ergänzungen: Der Wandel höfischer Zeichen	338

5	Der soziologische Rahmen: Wanddekorationen als Geschmacksaussage	343
5.1	Räume mit dekorativen Gemälden.....	343
5.1.1	Das Kabinett – kunst- und wundervoll, intim und frei	346
5.1.2	Dekorative Gemälde in repräsentativen Räumen?	373
5.2	Das Paradox der Vorlage: Nachahmung und Anverwandlung.....	378
5.3	Höfischer Geschmack und einzigartige Dekoration	387
6	Schlussbetrachtung.....	405
	Abkürzungsverzeichnis	409
	Literaturverzeichnis.....	410
	Abbildungsnachweis.....	441
	Personenregister	443
	Objektregister	446

Dank

Die vorliegende Arbeit ist eine leicht überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die ich im Frühjahr 2019 an der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Stuttgart eingereicht habe. Daher geht mein erster und sehr herzlicher Dank an Prof. Dr. Reinhard Steiner, der meine Arbeit betreut hat und mir mit seinem fundierten, breit gefächerten Wissen und steter Gesprächsbereitschaft zur Seite stand. Ihm verdanke ich den Hinweis auf die Pastellarbeiten Jean Pillements aus dem Blauen Hof in Laxenburg und die Idee, daraus ein Dissertationsthema zu entwickeln. Er war stets offen für meine Thesen und Vorgehensweisen, und ich bin ihm sehr dankbar für die Freiheit, die er mir ließ, das Thema von einer monografischen in eine völlig anders gelagerte, viel umfassendere und vergleichende Arbeit zu entfalten. So blieb Pillements Blaues Pastellzimmer am Ende nur ein Beispiel unter vielen – aber eines, das mich immer noch begeistert und beeindruckt. Ebenfalls bedanke ich mich bei Prof. Dr. Kerstin Thomas für die Übernahme des Zweitgutachtens und für ihre unkomplizierte und offene Art, meinem Thema und mir zu begegnen.

Eine Arbeit wie diese bedarf vieler Besuche der Ausstattungen vor Ort und einer ruhigen und langen Betrachtung der Gemälde und Räume. Daher geht ein großer Dank an all die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter in den Besucherservices und Verwaltungen der Schlösser und in den übergeordneten Institutionen sowie in den Archiven, Fototheken und Bibliotheken. Überall wurde mir großzügig der Zugang zu den Objekten und Materialien gewährt und bei der Recherche von Bild- und Archivmaterial geholfen. Ich kann die zahlreichen Menschen, die mir hier begegneten oder online Auskunft erteilten, unmöglich alle namentlich aufzählen, dennoch

bin ich ihnen sehr verpflichtet, da sie in vielen kleinen Hilfestellungen die Grundlage für meine Arbeit schufen.

Ich bedanke mich beim Gebr. Mann Verlag und Dr. Hans-Robert Cram für die Möglichkeit, in diesem Verlag zu publizieren und für die Geduld und das Entgegenkommen, bis dieses Vorhaben möglich wurde. Bei Ben Bauer bedanke ich mich für die ansprechende Gestaltung des Buches. Ein besonderer Dank geht an Dr. Merle Ziegler, die die gesamte Publikation begleitete und mir stets freundlich und engagiert mit Rat und Tat zur Seite stand.

Bei meiner Schwägerin Lissy Widmann bedanke ich mich für die Bearbeitung der Fotografien. Ihr Wissen und Können im Bereich der Bildbearbeitung half, meinen oft schnell und laienhaft angefertigten Aufnahmen ein professionelleres Aussehen zu geben. Den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern sowie den Kommilitoninnen und Kommilitonen am Institut für Kunstgeschichte der Uni Stuttgart danke ich für aufschlussreiche Gespräche und Anregungen im Kolloquium oder in der Sprechstunde – genannt seien hier vor allem Dr. Daniela Kaiser und Apl. Prof. Dr. Ulrike Seeger. Nicht nur für viele konstruktive Gespräche, ihr Interesse am Thema, den fachlichen und freundschaftlichen Austausch, sondern vor allem auch für das Lesen, Korrigieren und die daraus folgende neue Inspiration danke ich Margrit Röder, Dr. Julia Behrens, Tanja Schmohl und Dr. Michael La Corte.

Der abschließende und wichtigste Dank gilt meiner Familie. Mein Bruder Nicolas Widmann, meine Eltern Madeleine und Rainer Widmann und mein Mann Sascha Kranich haben mein Promotionsvorhaben über all die Jahre mit großem Verständnis begleitet und mich stets emotional und auch finanziell unterstützt. Ohne sie hätte ich nicht die Kraft und Ausdauer aufgebracht, die Arbeit zu schreiben und nicht die Freiheit gehabt, mich meinem Interesse und Forschungsvorhaben so intensiv zu widmen. Auch meinen Großeltern Waltraud und Wolfgang Widmann gebührt Dank, da sie in weiser Voraussicht die finanzielle Grundlage für die Ausbildung ihrer Enkel gelegt haben, was mir meine Promotion oft erleichterte. Meiner Familie ist dieses Buch gewidmet.

Hemmingen, im April 2023
Micaela Kranich

1 Einführung: Der Begriff des Dekorativen – Themeneingrenzung und Definition

Die Nobilitierung der Form – dieser etwas hochgreifende und substanzielle künstlerische Vorgänge beschreibende Titel ist die Abwandlung eines Zitats aus „Rokoko – Struktur und Wesen einer europäischen Epoche“ von Hans Sedlmayr und Hermann Bauer. Sedlmayr und Bauer sprechen in dem kleinen, in der Aufmachung eher populärwissenschaftlich anmutenden Band von „der Nobilitierung niederer Formen“¹ in der Kunst Mitte des 18. Jahrhunderts. Sie beschreiben damit eine Zunahme von Formen, Motiven, Gattungen und Haltungen in der Kunst, die bis zu diesem Zeitpunkt als *nieder* eingestuft wurden.² Als Belege hierfür führen sie unter anderem den Sieg der Rubinisten über die Poussinisten und somit des sinnlichen Kolorismus über die geistige Zeichnung an. Ebenso benennen sie das inflationäre Auftreten von galanten und pastoralen Sujets in der Malerei, die in der Gattungshierarchie eigentlich im unteren, minder bedeutenden Bereich angesiedelt sind. Das Zurücktreten der autonomen Malerei zugunsten der dekorativen Ausschmückung ist ein weiteres Merkmal. Auch das Verschwinden der antiken Säulenordnungen aus der Wandgliederung innerhalb der Wohnräume zählt dazu. An deren Stelle treten ornamentale Strukturen in Gestalt von Rocailles und ähnlichem Schmuck, der

¹ Bauer und Sedlmayr 1992, S. 20. Das Buch beruht auf einem von den beiden Autoren verfassten Eintrag zum Stichwort „Rococò“ in der „Enciclopedia Universale dell’Arte“ (Bd. 11, Venedig 1963) und bezieht auch daraus seine wissenschaftliche Grundlage. Ähnliche Ausführungen Sedlmayrs finden sich zudem in Sedlmayr 1962, S. 345–346.

² Vgl. Bauer und Sedlmayr 1992, S. 20. Die folgenden Ausführungen beziehen sich auf dieselbe Passage.

zuvor nur in Randbereichen zulässig war. Die Vorliebe für das Ornament äußert sich ebenso in einer neuen Blüte grotesker Wanddekorationen, die sich nicht mehr nur auf nachgeordnete Räume beschränken müssen. Bauer und Sedlmayr beschreiben diese und weitere Vorgänge als „Umwälzung“, die das untere nach oben bringt, es aber zugleich auch adelt und veredelt“, was bedeute, dass „das Rokoko eine Revolution im eigentlichsten Sinne des Wortes“ sei.³

Diese Arbeit möchte sich dem Gedankengang Sedlmayrs und Bauers und ihrer Beobachtung der Nobilitierung niederer Formen im weitesten Sinne anschließen. Dabei soll aber die Kategorie der *Form* anders verstanden werden. Unter Form werden hier ästhetisch-künstlerische Verfahren wie Malweise, Farbgebung, stilistische Ausprägungen oder Rahmenformen zusammengefasst. Diese formalen Kategorien werden im Folgenden im Mittelpunkt der Betrachtung stehen. Gleichzeitig kann durch ein wörtlicheres Verständnis von *Form* die vermeintliche Abqualifizierung *nieder* außer Acht gelassen werden. Form als künstlerisches Gestaltungsmittel ist nicht als *nieder* einzustufen. Allerdings hat die formale Seite der Kunst in der Frühen Neuzeit eine zwar grundlegende, aber dennoch meist dienende Funktion, da sie dem Inhalt, den sie zur Wirkung bringen soll, untergeordnet ist. Kommt den künstlerischen Bildgebungsverfahren und den externen Gestaltungskriterien nun eine eindringlichere Beobachtung oder sogar eine vorrangige Bedeutung zu, kann man von einer Nobilitierung der Form sprechen. Exemplarisch beschrieben werden kann diese Nobilitierung der Form im 18. Jahrhundert an Gemälden, die wandfest in höfische Raumausstattungen integriert wurden. Sie sind der Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit.

Die hier als *dekorative Gemälde* bezeichneten Bilder werden als solche definiert und beschrieben. Diese Gemälde weisen in ihrer Umsetzung und in ihrer Einbettung in die Wand eine starke Betonung gestalterischer Aspekte auf. In der höfischen Ausstattungskunst und insbesondere in den dazugehörigen Gemälden ist damit eine Akzentverschiebung zu beobachten, die, anstatt die Bedeutung des Dargestellten zu betonen, ästhetischen Kriterien und der Art und Weise der Darstellung eine hervorgehobene Gewichtung zuspricht. Auf eine einfache Formel reduziert, geht die Tendenz in diesen Raumausstattungen vom *Was* zum *Wie*. Die Akzentuierung der künstlerischen Form in den Gemälden und Räumen äußert sich in unterschiedlichen Ausprägungen und Umsetzungen. Bestimmte Lösungen treten dabei jedoch so gehäuft auf, dass sie ein Zusammenfassen dieser Dekorationen und die Klassifizierung dieses Phänomens als einen wiederkehrenden Typus zulassen.

Hermann Bauer definiert das Prinzip des Rokoko über ein Changieren zwischen Ornament- und Bilddimension, aus dem Hin- und Herschwanken zwischen diesen Modi.⁴ Ein Changieren oder Pendeln zwischen verschiedenen Modi vollzieht sich im Rokoko jedoch nicht nur im Bereich der Ornamentik. Bauers Beobachtungen lassen sich analog auf die in Wandausstattungen integrierten Gemälde übertragen. Durch die Einbettung in ein Wandsystem und eine übergeordnete Raumdekoration bei gleichzeitiger Beibehaltung des Gemäldecharakters bewegt sich das Bild zwischen den Polen des reinen Schmucks und des autonomen Tafelbilds.

³ Ebd., S. 21.

⁴ Vgl. Bauer 1962, S. 9.

Aus dieser Ambivalenz entsteht ein Potential für künstlerisch-formale Spielereien, die in dieser Arbeit benannt und untersucht werden.

Die höfische Ausstattungskunst des 18. Jahrhunderts ist ein bereits intensiv bearbeitetes Feld. Eine erneute Auseinandersetzung mit höfischen Wandgestaltungen dieser Zeit ist jedoch notwendig, um die Frage nach besonders herausgestellten künstlerischen Verfahrensweisen in dieser Art der Malerei aufzuwerfen. Dabei muss für diese Form von Malerei, die zwischen den konträren Bestimmungen Freiheit und Gebundenheit verortet ist, der Untersuchungsansatz durchdacht werden. Denn die Einbettung der Gemälde in eine zusammengehörende Raumdekoration ist konstitutiv für ihren dekorativen Charakter, da dadurch von außen Bedingungen an die Kunstwerke herangetragen werden, die besondere formale Herangehensweisen verlangen. Indem durch die Raumsituation die jeweils gefundene Form immer mehrfach umgesetzt werden muss, tritt sie nicht nur in den künstlerischen, sondern durch ihr dominantes, da mehrteiliges Auftreten auch in den rezeptionsästhetischen Fokus. Der Untersuchungsgegenstand ist daher stets das Gemäldeensemble im Raum und nicht das Einzelwerk. Gleichzeitig wird durch das plurale Auftreten der Gemälde eine Kunstauffassung spürbar, die Analogien zur Moderne aufweist: die dezidierte Bearbeitung einzelner herausgegriffener Aspekte der Kunst und ein metakünstlerisches Moment. Über das Anklingen von modernen Ansätzen der Gestaltung ist in Bezug auf das Ornament der Rocaille schon mehrfach nachgedacht worden. Hier sollen diese Überlegungen auf die dekorativen Gemälde ausgeweitet werden. Selbstverständlich äußern sich diese modernen Ansätze nur partiell und entstehen aus anderen Voraussetzungen als die Kunst der Avantgarde und des 20. Jahrhunderts. Dennoch entwickeln in den deutlichsten Beispielen der hier zu besprechenden Wandausstattungen die integrierten Gemälde gemeinsam mit ihrer Umgebung ein raffiniertes Spiel mit Tradition, Kunstwert, Schein und Sein. Indem die Bilder durch das Ausstellen bestimmter künstlerischer Verfahrensweisen sich selbst als Kunstwerk thematisieren, bekommen die formalen Mittel, durch die dieses Kunstwerk geschaffen wird, eine vorrangige Bedeutung. Im Aufscheinen einer Metakunst wird die Form als solche nobilitiert.

Die Raumbeispiele, an denen diese Vorgänge in unterschiedlichster Ausformung nachvollziehbar sind und an denen die aufgestellten Thesen anschaulich gemacht werden sollen, sind: das Venezianische Zimmer und das Grünlackierte Zimmer in der Residenz Würzburg, einige der Fürsten- und Kaiserzimmer des Stiftes Göttweig, der Speisesaal in Schloss Falkenlust, das Spiegelkabinett in Schloss Fulda, der Blaue Salon in Schloss Laxenburg, die Retirade der Amalienburg, das Boisierete Kabinett in Schloss Schönhausen, die Kabinettsbibliothek der Kurfürstin in der Residenz Mannheim, das Watteau-Kabinett in Schloss Bruchsal, das Blumenkabinett im Italienischen Schlösschen in Bayreuth, das Porzellankabinett in Schloss Schönbrunn, der Gartensaal in Schloss Miel und das Schreibzimmer im Badhaus des Schwetzingers Schlossgartens.

Die ausgewählten Beispiele lassen sich alle anhand ähnlicher Kriterien analysieren, sind jedoch in ihrer Erscheinung, der Art der Gemäldeintegration, in ihren inhaltlichen Schwerpunkten und als Raumgattungen, aber auch in Bezug auf das verwendete Material teilweise sehr unterschiedlich. Auch aus diesem Grund sind sie vermutlich bis jetzt nicht als homogener Untersuchungsgegenstand ins Auge gefallen. Gleichwohl lassen sich für die Beispiele bestimmte Auswahlkriterien formulieren, die sich stets in allen oder fast allen Ausstattungen wiederfinden. Ebenso kann eine zwar variantenreiche und teilweise nicht zwingend endgültige, aber dennoch

grundlegende Typisierung der Integrationsformen in die Wandausstattung vorgenommen werden. Den zeitlichen Untersuchungsrahmen bietet ein weitabgesteckter Rokokobegriff, der von den 1730er bis in die 1770er Jahre reicht.⁵ Ebenfalls locker gefasst ist der geografische Bezug durch die deutschsprachigen Gebiete Deutschland und Österreich, wobei sich ein Großteil der Beispiele im mittel- und süddeutschen Raum sammelt.

Alle Gemälde in diesen Räumen besitzen in der Regel sowohl einen motivischen als auch einen gestalterischen Zusammenhang. Es müssen somit Fragen nach einer seriellen Umsetzung, der Rolle des Einzelstücks in Bezug zur Gesamtausstattung und formalen Verknüpfungspunkten gestellt werden. In dieser Hinsicht sind vor allem Farbgebung, Komposition und Malweise von Bedeutung. Insbesondere bei der Farbwahl ist häufig eine Zusammenführung der Bilder durch tonige oder monochrome Malerei zu beobachten. Auch externe Formgebung, etwa durch Rahmung, und Formatwahl sowie Positionierung an der Wand und das Verhältnis zur umgebenden Dekoration sind gestalterische Kriterien, die es zu berücksichtigen gilt. Da die Gemälde sich immer in das gesamte Raumkonzept integrieren, sind außerdem sich aus der Dekoration ergebende Sachverhalte, wie die Strukturierung eines Raumes durch seine Gestaltung und die Erzeugung einer möglichen Gesamtwirkung, von Bedeutung. Damit zusammenhängende, schwer benennbare, da atmosphärische Faktoren, wie zum Beispiel die Raumstimmung, werden nur am Rande und nicht dezidiert besprochen. Neben der künstlerischen Gestaltung spielen in den Dekorationen häufig auch die verwendeten Materialien eine Rolle. Der Einsatz seltener oder ungewöhnlicher Materialien oder ihre Verwendung in unüblichem Kontext werden genutzt, um eine Wandgestaltung aufzuwerten.

Trotz einer Aufwertung und einer Konzentration auf die formalen Mittel handelt es sich um höfische Kunst, die aus diesem Umstand resultierenden Ansprüchen inhaltlich gerecht werden muss. Die verwendeten Motive spielen, neben der thematischen Vernetzung, vor allem im Hinblick auf ihre spezifische Gestaltung eine Rolle. Es stellt sich die Frage, ob bestimmte Vorlieben vorhanden waren und ob sich bestimmte Themen besonders für eine dekorative Umsetzung eignen. Abschließend sollen die Wandgestaltungen mit den dekorativen Gemälden in ihrem soziologischen Kontext betrachtet werden. Das Schloss bleibt, trotz eines höfischen Rückzugs ins Private und der Reduzierung von zeremoniellen Strukturen in dieser Zeit, ein repräsentativer und von Künstlichkeit geprägter Ort. Die Dekoration trifft somit – wenn auch kaum noch klare inhaltliche Aussagen – so doch Aussagen über den höfischen Geschmack. Es wird zu klären sein, inwieweit sich die Veränderung innerhalb der höfischen Gesellschaft auch in der um sie herum gestalteten Umgebung äußert. Die Fokussierung auf formale Kriterien erzeugt zudem einige Paradoxa im Hinblick auf Motivwahl und die repräsentativen Möglichkeiten der Ausstattungen. Zum einen sollen die Raumdekorationen von persönlichem Geschmack, Originalität und individueller Kreativität zeugen, zum anderen muss eine Wiedererkennbarkeit möglicher Stilanlehnungen garantiert sein und der Raum seinen höfischen Nutzern einen angemessenen Rahmen bieten. Fürstliche Repräsentation und adliger Kunstgenuss vollziehen sich nicht mehr nur über das Sujet, sondern zu großen Teilen auch über die Art und Weise der künstlerischen Dekoration. So wird die Nobilitierung der Form zum Ausdruck der *Noblesse* selbst.

5 Zu einer derartigen zeitlichen Eingrenzung vgl. z. B. Thornton 1985, S. 88.

1.1 Methodik

Die vorliegende Arbeit ist eine exemplarisch beschreibende Untersuchung. Somit wird von einer These ausgegangen, die mittels einer deskriptiven Methode gestärkt werden soll. Wie bereits erwähnt, ist die Ausgangsidee, dass es in der Rokokokunst eine Konzentration und Thematisierung künstlerischer *Formalia*⁶ und damit einhergehend ein modernes metakünstlerisches Moment gibt, nicht neu. Trotzdem soll sie hier anhand ausgewählter Beispiele für den Bereich der dekorativen Wandausstattung nochmals illustriert und untermauert werden. Durch die intensive Analyse ausgewählter Raumausstattungen kann überprüft und durchdacht werden, was dem Rokoko im Allgemeinen in Bezug auf Charakterisierung und Definition immer wieder attestiert wird. Der Untersuchungsgegenstand der dekorativen Gemälde innerhalb höfischer Wandgestaltungen, der als Phänomen eigens für diese Arbeit herausgearbeitet werden soll, eignet sich dazu in besonderer Weise. Denn in der Zeit von circa 1730 bis 1775 bestand gerade in den Ausstattungen höfischer Räume, die meist für einen eher privaten Anspruch geschaffen wurden, ein starkes Interesse an Gemälden, die in einer großen Vielfalt an Gestaltungsformen die Kunstsinnigkeit des Hausherrn bezeugen sollten. Deshalb ist eine erneute Auseinandersetzung mit diesen Themen sinnvoll. Durch die Zuordnung der Gemälde in den Bereich des Schmucks, wird die Integration in ein übergeordnetes Ausstattungskonzept notwendig, die nach formalen Lösungen sucht, um die Gemälde untereinander und mit der restlichen Dekoration zu vernetzen. Diese Lösungen können, auch wenn sie aus solchen, auf den ersten Blick nachrangigen, der räumlichen Eingliederung entwichenen Bedingungen heraus entstanden sind, äußerst modern anmuten. Gerade die ambivalente Funktion der Bilder, die als nicht autonome Kunstwerke zwischen ihrer Rolle als Dekoration und eigenständigem Tafelbild schwanken, verschafft dem Künstler Freiräume, um ein Spiel mit der Kunst auszuleben. Das beschreibende Vorgehen und die intensive, auf das Einzelbeispiel ausgerichtete Beobachtung machen dabei deutlich, wie grundlegend und tief die angesprochenen Konzepte und Ideen der Ausstattungskunst des Rokoko und den Wandgestaltungen mit dekorativen Gemälden eingepägt sind und sich in, auf den ersten Blick, sehr heterogenen Raumexempeln doch immer wieder in ähnlicher Weise äußern.

Somit stellt die Arbeit eine Art Strukturanalyse dar, ohne sich dabei zu sehr an konkrete Methoden oder Theorien der Strukturanalyse, wie sie für die Kunstwissenschaft von Hans Sedlmayr oder vor allem auch im Bereich der Literaturwissenschaft und Linguistik entwickelt wurden, anzulehnen.⁷ Vielmehr soll hier der Strukturbegriff ganz allgemein als Aufbau, innere Gliederung oder auch Sinn- oder Gestaltungsgefüge verstanden werden, um damit ein Phänomen zu untersuchen. In diesem Sinne wird tatsächlich Strukturprinzipien nachgespürt, auf deren Grundlage ein Kunstwerk gestaltet ist, wie es Sedlmayr verlangt.⁸ Struktur ist in diesem Zusammenhang ein wiederkehrendes Konzept, wie mit dekorativen Gemälden in wandfesten

⁶ Der Begriff der *Form* wird hier in seiner Doppelbedeutung als Abstraktionsbegriff für allgemeine Unterscheidungen (Form und Inhalt) als auch für konkrete Eigenschaften und Merkmale künstlerischer Gestaltung verstanden. Vgl. hierzu Städtke 2001, S. 463. Unter *Formalia* fällt hingegen eher letzteres, also der künstlerische Umgang mit dem Material und dem Kunstwerk im Sinne von Maltechnik, Farbgebung, Rahmung etc.

⁷ Zur Strukturanalyse von Hans Sedlmayr vgl. Sedlmayr 1958.

⁸ Vgl. ebd., S. 21.

Ausstattungen umgegangen wird beziehungsweise welche künstlerischen Mittel angewandt werden, um die Bilder zu integrieren und als Ensemble zu kennzeichnen. Gleichzeitig meint Struktur hier aber auch ein Herstellen von Ordnungsmustern in der Einteilung von Wand und Raum. Somit geht es nicht um eine Theorie der Strukturanalyse, sondern um ein Phänomen wie Struktur. Die Strukturphänomene sollen benannt werden, ohne diese dabei zu sehr generalisieren zu wollen oder sich anzumaßen, als Interpret ein tieferes Verständnis des Kunstwerks zu entwickeln als die Kunstschaffenden der Entstehungszeit, wie es zum Beispiel Lorenz Dittmann der Strukturanalyse Sedlmayrs vorwirft.⁹ Vielleicht drücken sich in den Räumen letztendlich zwar mehr Beziehungen, Spannungen und Spielereien in der Ausstattung aus, als sie von den Künstlern und Handwerkern intendiert waren (wie es eine Strukturanalyse im Sinne Sedlmayrs durchaus herausarbeiten würde), doch sind diese Phänomene jedem Beobachter durch schlichte Wahrnehmung zugänglich und nicht dem Kunsthistoriker als ‚nachschöpfendem‘ Interpreten vorbehalten (im Sinne von Dittmanns Kritik an Sedlmayr).

Im Rahmen der deskriptiven Vorgehensweise der Arbeit wurde weitestgehend auf die Auswertung von Plänen, Zeichnungen, Rechnungen und Korrespondenzen verzichtet, da ein möglicher Erkenntnisgewinn aus solchen Quellen im vorliegenden Untersuchungszusammenhang nur bedingt ergiebig ausfallen würde. Ein visuell ästhetisches Phänomen soll hier durch Anschauung erarbeitet werden. Trotzdem profitiert eine Arbeit wie diese selbstverständlich von bereits wissenschaftlich ausgewertetem Quellenmaterial. Viele der ausgewählten Raumbeispiele sind archivalisch bereits gut aufgearbeitet. Die Diskussionen um Zuschreibungen und Entstehungsdaten wurden somit für die untersuchten Räume berücksichtigt. Kunsttheorie und Traktatliteratur des 18. Jahrhunderts wurde im Sinne eines allgemeinen zeitgenössischen Wissenshintergrunds und einer Verschriftlichung bestimmter Vorlieben und Praktiken punktuell ausgewertet. Inwieweit sich diese theoretischen Vorgaben dann tatsächlich bewusst oder nur zufällig in den ausgeführten Kunstwerken niederschlagen, muss häufig spekulativ bleiben. Stattdessen soll hier ein phänomenologisches Erfassen des Raum- und Bildeindrucks wiederkehrende Muster und Kunstgriffe aufzeigen und einordnen. Wolfgang Kemp macht in seinen Ausführungen zu Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik deutlich, dass die Wahrnehmung eines Kunstwerks durchaus ein zentraler Punkt seiner Untersuchung sein kann:

„Der älteren Kunstlehre war der Gedanke, daß die ästhetische Kommunikation notwendig auf der Trias der Elemente Künstler – Kunstwerk – Publikum beruht, nicht fremd; da ihr Instrumentarium weitgehend dem der Rhetorik nachgebildet war, stand sie der *Wirkungsästhetik* sehr viel näher als solchen Theorien, die im Zentrum den Künstler oder das Werk haben.“¹⁰

Zwar folgt die vorliegende Untersuchung keinem rein rezeptionsästhetischen Ansatz und soll vor allem auch das Werk, das heißt das Gemälde-Ensemble und die mit ihm verbundene Wandgestaltung in den Mittelpunkt stellen, doch sind die Bilder hier als Teil einer Raumkonzeption

⁹ Vgl. Dittmann 1967, S. 186 u. 205.

¹⁰ Kemp 1992, S. 9. Hervorhebung dort.

vor allem eng mit den Nutzern und Besuchern dieser Zimmer verbunden, die diese Dinge zu sehen bekamen. Aus diesem Grund scheinen Fragen nach der Wirkung der Raumausstattungen und der diese Wirkung erzielenden Gestalt dringlicher, als Fragen nach der Urheberschaft, dem Auftraggeber oder dem künstlerischen Einfluss. Eine ästhetische¹¹ Analyse der Wanddekorationen scheint vor allem auch von daher gegeben, da diese Raumkunst in ganz besonderer Weise für die Sinne geschaffen wurde. Selbstverständlich arbeitet Malerei immer in erster Linie für den Sehsinn, doch sollen diese Räume mit unterschiedlichsten Gattungen und Techniken einerseits optisch überwältigen und andererseits mittels synästhetischer Anspielungen durchaus weitere Sinne ansprechen. Eine beschreibende Vorgehensweise rechtfertigt sich dadurch auch durch den Untersuchungsgegenstand selbst. Um die Frage nach der zeitgenössischen Rezeption einzubeziehen, wurde in Reisebeschreibungen des 18. Jahrhunderts nach Äußerungen und Erläuterungen zu den behandelten Wandgestaltungen gesucht. Zur Quellenlage kann jedoch vorweggenommen werden: Die Hoffnung in Reisebeschreibungen zeitgenössische Aussagen zu den entsprechenden Raumdekorationen zu finden, wurde größtenteils enttäuscht. Das Interesse der Reisenden und Schlossbesucher scheint sich meist nur ganz allgemein auf die Pracht der Ausstattung bezogen zu haben. Explizite Erwähnungen fanden allenfalls bestimmte Deckenprogramme, eigens aufgesuchte Sammlungen und vor allem der materielle und pekuniäre Wert bestimmter Möbelstücke, der nicht selten sogar genau beziffert wurde. Die Wandgestaltungen und ihre Gemälde als eigenes Kunstprodukt wurden dagegen mit keiner direkten Würdigung bedacht. Dies lässt allerdings gewisse Rückschlüsse auf die Rolle der dekorativen Gemälde innerhalb der Raumausstattung zu. Zum einen sind die dekorativen Bilder eben keine autonomen, eigens ausgestellten Gemälde, sondern Teil der Raumhülle und ordnen sich damit in das Gesamtkunstwerk ein.¹² Zudem wurde bereits angedeutet, dass die dekorativen Gemälde weniger über einen programmatisch-intellektuellen Zusammenhang als vielmehr ästhetisch wirken. Eine kenntnisreiche Auslegung dieser Malerei innerhalb der Reiseliteratur war aus diesem Grund nicht von Nöten. Die Gemälde der Wandausstattung können daher im allgemeinen Staunen über die materielle Pracht untergegangen sein beziehungsweise diesem zugehören. Ein raffinierter Kunstgenuss, der sich über die detaillierte Betrachtung der Wandgestaltung ergibt, scheint darum eher Teil eines individuellen Goutierens gewesen zu sein, das dann jedoch nicht innerhalb einer Beschreibung referiert wurde.

Da der inhaltliche Aspekt der dekorativen Gemälde schon zum Zeitpunkt ihrer Entstehung offensichtlich nicht im Mittelpunkt der Betrachtung stand, verzichtet auch die vorliegende Arbeit auf eine intensive ikonografisch-ikonologische Interpretation der Bilder. Darüber hinaus schließt sich die Arbeit an Thesen an, die behaupten, dass sich in der Ausstattungskunst des Rokoko ein gewisser Zeichenverlust bemerkbar mache (siehe Kapitel 1.2 und 4) und von daher die

11 *Ästhetisch* wird hier ganz grundlegend verstanden als sinnlich vermittelte Wahrnehmung. Vgl. hierzu den Eintrag im ÄGB: Brack et al. 2000, S. 309.

12 Eine ähnliche Auffassung vertritt Harald Marx in seiner Dissertation zur dekorativen Malerei des 18. Jahrhunderts in Sachsen: Er führt aus, dass das Gemälde hier nicht Gegenstand ungeteilter Aufmerksamkeit sei, sondern eher Rahmen eines Geschehens, an dem auch der Betrachter teilnehme. Dabei wechsle die Wahrnehmung der Malerei stets zwischen Sehen und Über-Sehen. Über-Sehen meine hier aber nicht Nicht-Sehen, sondern ein allgemeines Überschaun. Vgl. Marx 1971, S. 50–51.

Suche nach einem übergeordneten Programm oder einer dezidierten Botschaft in vielen Fällen ergebnislos bleiben müsste. Aber auch in Räumen, die ein ‚lesbares‘ Programm besitzen, soll der Fokus nicht auf diesem liegen, da der Erkenntnisgewinn für die hier formulierte Themenstellung nur zweitrangig wäre. Trotzdem drängen sich bei der Auseinandersetzung mit Gemälden selbstverständlich auch Fragen nach deren Inhalten auf. Daher sollen nach einer formalen Analyse durchaus die Motivkreise der dekorativen Gemälde Beobachtung finden. Diese werden jedoch vornehmlich nach ihrer dekorativen Qualität befragt und im Hinblick darauf als Teil einer höfischen Malerei und Ausstattungskunst in diesen Kontext eingeordnet. Gleichzeitig eignet sich eine Benennung der Motive dazu, den angesprochenen Bedeutungs- und Zeichenverlust an konkreten Beispielen nachzuvollziehen, da dieser eng mit ihrem dekorativen Wert verknüpft ist. Die dekorativen Gemälde sind als Untersuchungsgegenstand auch deshalb besonders interessant, da sie sich in vielen Fällen noch in ihrem ursprünglichen Umfeld befinden. Als Ausstattungsstück tritt das Gemälde hier in einer sehr traditionellen Rolle auf und das vor allem, ähnlich einem Altarbild, noch in seiner historischen Position und nicht isoliert, aus seinem ursprünglichen Kontext gelöst wie in einem Museum. Auch darum war es für kaum eins der Beispiele nötig, das räumliche und architektonische Umfeld aus den Quellen zu rekonstruieren.

Eine kunsthistorische Untersuchung, die sich der deutschen Hofkunst des 18. Jahrhunderts widmet, muss sich zwangsläufig mit Epochen- und Stilbegriffen wie Barock, Rokoko und Klassizismus auseinandersetzen. So problematisch vereinfachend und pauschalisierend diese Kennzeichnungen sind, so helfen sie doch, bestimmte Phänomene voneinander abzugrenzen und zu benennen. Die untersuchten dekorativen Gemälde sollen aus diesem Grund ganz klar dem Rokoko zugesprochen werden und dazu beitragen, ein diesem Begriff zugeordnetes historisches Kunstverständnis zu beleuchten und damit diesen Epochen- und Stilbegriff weiter zu schärfen.¹³ Dabei sollen gerade Aspekte, wie die Freude am Spiel mit der Kunst und ihren Möglichkeiten, als typische Ausprägungen einer höfischen Rokokokunst aufgezeigt werden. Gleichzeitig kann beobachtet werden, wie dieses Spiel immer in artifizieller, aber jederzeit erkennbarer Art und Weise nachvollziehbar ist und sich darin eine Lust am künstlichen Überformen, an der Inversion, an der Reflexion und an der Unsicherheit medialer Gegebenheiten niederschlägt. Genauso sind das kreative Bearbeiten bestimmter Topoi, die Dominanz ästhetischer Kriterien gegenüber inhaltlichen, die Auseinandersetzung mit dem Einzelbild im Gesamtsystem und die Rolle von Begrenzung und Öffnung von Räumen immer wieder Gegenstand dieser Kunst.

Auf eine Analyse dieser Themenfelder kann eine exemplarische Untersuchung hinarbeiten, ohne dass sie das Phänomen der dekorativen Gemälde in Schlossausstattungen in seinem Vorkommen erschöpfend behandeln muss. Das bedeutet, für die vorliegende Arbeit wurden verschiedene Räume ausgewählt, an denen sich die aufgelisteten Merkmale besonders gut nachweisen lassen. Gleichzeitig wurde versucht, eine gewisse Bandbreite an unterschiedlichen Formen

¹³ Helmut-Eberhard Paulus stellt den Stilbegriff *Rokoko* gegen einen möglichen Epochenbegriff und betont, dass beides bei ausreichender Differenzierung teilweise auch gleichgesetzt werden könne. Der Stil wirke sich auf die Epoche aus, wenn sich in der höfischen Repräsentation ein Wandel vom Prunk zur Eleganz vollziehe, und definiere die Epoche vielleicht auch insoweit, als dass das Rokoko ein Übergangsstil, der Übergang auch formal abgehandelt habe, in einer Übergangszeit gewesen sei. Vgl. Paulus 2013, S. 14–15.

der Integration von Gemälden in die Wand, verschiedener Bildmotive und Materialkombinationen sowie diverser Raumtypen zu berücksichtigen, in der Hoffnung von diesen ausgehend, gewisse Pauschalisierungen vornehmen zu können. Trotzdem handelt es sich hierbei nicht um eine stilgeschichtliche Entwicklungsanalyse. Das exemplarische Vorgehen mit dem Augenmerk auf der Erfüllung bestimmter Formalia führt auch dazu, dass hier keine Entstehungslinien nachgezeichnet werden oder gegenseitige Einflüsse und künstlerische Austauschprozesse besprochen werden, die mit Sicherheit vorhanden waren. Vielmehr soll das einzelne Beispiel jeweils als Möglichkeit einer Raumgestaltung für sich sprechen. Für die Auswahl der Beispiele wurden gewisse Kriterien aufgestellt, die sie als Räume mit dekorativen Gemälden definieren und dieses Phänomen fassbar machen. Trotzdem gab und gibt es zahlreiche weitere Wandgestaltungen, die sich für die Untersuchung ebenso eignen würden und ähnliche Merkmale aufweisen, wie die hier abgehandelten. Das Einzelbeispiel soll aus diesem Grund durchaus als Anregung dienen, die jeweils besprochenen Ideen auf andere Ausstattungen und Räume zu übertragen – auch auf solche, die die hier formulierten Kriterien vielleicht nur zu Teilen erfüllen. Aufgrund des nur mit Beispielen arbeitenden Vorgehens ist dieser Arbeit auch kein Katalog beigefügt, da hier in keiner Weise ein Anspruch auf Vollständigkeit noch auf allzu strikte Klassifikation gelegt wird. Da die ausgewählten Beispiele bewusst sehr unterschiedlich sind, haben die daraus abgeleiteten Beobachtungen und Pauschalisierungen für die einzelnen Räume und Höfe selbstverständlich unterschiedlich starke Relevanz und Gültigkeit, trotzdem lassen sich, wie erwähnt, wiederkehrende künstlerische Vorgehensweisen beobachten, die eben gerade als solche des Rokoko angesprochen werden können.

Für die Einteilung der Arbeit wurde ein aufgesplittetes Beschreibungsverfahren gewählt, das jeweils einzelne Phänomene, wie zum Beispiel Mehrteiligkeit, Malweise oder Motivwahl, gesondert bespricht. Das Vorgehen, die Raumdekorationen jeweils unter verschiedenen formalen Blickwinkeln zu untersuchen, führt dazu, dass die Einzelbetrachtungen der Räume in viele kleine Teile zerfallen und eine Wanddekoration nicht in durchhaltender Stringenz analysiert wird. Trotzdem macht dieses Vorgehen Sinn, da es in seiner jeweiligen Konzentration auf bestimmte Einzelthesen und Untersuchungsaspekte hilft, die beobachteten Formen, Motive und Nutzungen besonders hervorzuheben und zu unterstreichen. Wiederholungen und eine gewisse Redundanz lassen sich dabei leider nicht vermeiden, können aber vielleicht als thesenfestigendes Argument verstanden werden. Um für die besprochenen Räume trotz der vielen Einzelpositionen immer auch einen Gesamteindruck zu vermitteln, werden diese vorab kurz als Ganzes vorgestellt und die zugehörigen Daten genannt – auch um später diese Dinge voraussetzen zu können. Diese vorab stehenden Einführungen sollen zudem der für die Raumkunst des Barock und Rokoko immer wieder proklamierten Idee des *Gesamtkunstwerkes*¹⁴ entgegenkommen, für das

¹⁴ *Gesamtkunstwerk* in Bezug auf die Architektur und Raumkunst des Barock und Rokoko meint vor allem ein Zusammenwirken unterschiedlichster Kunstgattungen und -disziplinen einschließlich des Handwerks mit dem Ziel ein gelungenes Ganzes zu schaffen, d. h. Malerei, Plastik und Architektur greifen genauso ineinander wie Stuck, Schnitzwerk, deren Fassung etc. Vgl. hierzu Strauss und Olbrich 2004, Bd. 2, S. 717; Golinski 1989, S. 26. In diesem Sinne wird der Begriff vor allem ahistorisch auf süddeutsche Sakralbauten des späten 17. und des 18. Jahrhunderts oder auf Schlossausstattungen dieser Zeit angewendet. Die hier besprochenen Räume fallen größtenteils unter diese Definition. Nicht abgedeckt ist dabei die historisch ausformulierte Vorstellung von *Gesamtkunstwerk*

häufig bemängelt wird, dass aus diesem Einzelaspekte in Untersuchungen herausgelöst würden und diese damit dem übergeordneten Kunstkonzept und dessen historischer Auffassung nicht gerecht werden würden. Dem muss jedoch entgegengesetzt werden, dass ein Gesamtkunstwerk nur über seine Einzelteile verstanden werden kann. Die Einzelanalyse und das Herausgreifen bestimmter Phänomene innerhalb des großen Ganzen tragen dazu bei, auch das Verständnis für das übergeordnete Konzept zu schärfen. Die vorliegende Arbeit behält sich somit vor, die dekorativen Gemälde als Einzelphänomen in einer übergeordneten Ausstattung zu untersuchen – auch wenn selbstverständlich stets Fragen nach der Integration in das Gesamtkunstwerk für die Gemälde selbst von Relevanz sind und behandelt werden.

Für die Gliederung der Arbeit bedeutet dies, dass zuerst eine Definition für den Untersuchungsgegenstand der *dekorativen Gemälde* gefunden werden muss beziehungsweise dass die Bezeichnung *dekorativ* auf ihre möglichen Bedeutungskomponenten und Konnotationen hin beleuchtet wird. Zusätzlich werden vorab in einem knappen Überblick typische dekorative Phänomene des 18. Jahrhunderts wie Arabeske, Grotteske und Chinoiserie, soweit dies überhaupt möglich ist, ausgesondert. Die anschließende Beschreibung der Räume soll diese vorstellen und kategorisieren. Vor allem aber soll sie deutlich machen, wie die häufig boisierte Form der Wandgestaltung des Rokokoraumes dem Tafelbild zunächst ausschließend gegenübersteht und mithilfe welcher künstlerischen Lösungen eine Integration und eine Verbindung von Vertäfelung und Malerei möglich werden. Zudem lässt sich beobachten, wie diese Verbindung sich sogar auf die Gliederung von Wänden, die andere Materialoberflächen besitzen, auswirkt. Den Hauptteil der Arbeit nimmt die Untersuchung der verwendeten formalen Mittel zur Wand- und Bildgestaltung ein. Dies betrifft Konzepte der zwangsläufigen Mehrteiligkeit der Gemäldeensembles innerhalb eines Raumes, Fragen der Rahmung und Vernetzung sowie konkret malerische Aspekte wie Farbe, Stil und Technik, aber auch die Kombination der Gemälde mit dem umgebenden Material. Die anschließende Durchsicht der Gemälde hinsichtlich ihrer Motive arbeitet Themenschwerpunkte heraus, veranschaulicht aber auch den angesprochenen Zeichenverlust der Ausstattung. Abschließend soll nochmals ein Blick auf die Kategorie der höfischen Kunst geworfen werden, indem benannt wird, in welchen Räumen derartige Ausstattungen zu finden sind, in welchem funktionalen Zusammenhang sie dort stehen könnten und welche Kriterien höfische Kunst in diesen Räumen erfüllen muss.

Bei der Beschreibung dieser Raumausstattungen und den zugehörigen Gemälden schleicht sich manchmal ein zur Personalisierung neigender Schreibstil ein. Bild und Raum werden durch

in der Bedeutung eines Ideals der Zusammenarbeit der Künste mit revolutionärer und Gesellschaft formierender Kraft wie es die Romantiker oder dann auch Richard Wagner (1813–1883) intendieren. Zu dieser Definition von *Gesamtkunstwerk* vgl. Storch 2001. Aus diesem Grund wird der Begriff teilweise auch in Bezug auf Barock- oder Rokokokunst abgelehnt (vgl. Euler-Rolle 1993) und mit Formulierungen wie „einem einheitsstiftenden Zusammenwirken der Gattungen“ (Möseneder 1999, S. 51) umschrieben. Letztendlich ist jedoch mit beidem ähnliches gemeint und auch vorromantische, auf eine innere Einheit zielende Gemeinschaftswerke mehrerer Autoren können als *Gesamtkunstwerk* gelesen werden. Vgl. Engelberg 2008, S. 27. Vor allem wird auch im 18. Jahrhundert ohne entsprechende Nomenklatur auf diesen Umstand verwiesen bzw. dieser als Ziel deklariert. Zum Beispiel durch Germain Boffrand: „En général toutes les parties d'Architecture, de Sculpture & de Peinture ne doivent faire ensemble qu'un seul de même tout.“ Boffrand 1745, S. 44.

eine Sprache des Wirkens Handlungsmöglichkeiten unterstellt, die sie selbstverständlich nicht besitzen. In einer starken Zuspitzung dieses Phänomens wird das ‚Haus als Wesen‘ erlebt, wie es Gaston Bachelard in seiner „Poetik des Raumes“ beschreibt.¹⁵ Das Hinübergleiten in eine Selbsttätigkeit von Kunst und Architektur ist jedoch in jedem Falle metaphorisch gemeint. Diese stilistische Spielart ergibt sich einerseits aus der Entstehungssituation der Räume, an denen eine Vielzahl von Künstlern und Handwerkern mitarbeitete, wodurch der Einzelne als Schöpfer an Gewicht verliert, und auch Strukturphänomene entstehen, die erst im Endprodukt erkennbar sind und eventuell nicht immer vollständig in der Absicht von Dekorateurs und Auftraggebern lagen. Dennoch wurden diese bei einer gelungenen Ausstattung sicherlich als Erfolg gewertet. Andererseits entsteht dieses ‚Agens‘ der Dinge auch aus der Problematik, dass in eine Beschreibung zwangsläufig immer subjektive Eindrücke einfließen. In dieser Subjektivität schwingt jedoch die Annahme mit, dass sich bestimmte Wahrnehmungen gleichen, dass Dinge trotz einer historisch-soziologischen Kluft damals wie heute phänomenologisch ähnlich empfunden werden – auch gerade dann, wenn man im 18. Jahrhundert die Vorbedingungen einer modernen Kultur sehen möchte. Oder philosophischer und literarischer ebenfalls von Bachelard als Frage in Bezug auf die Dichtkunst aufgeworfen:

„Wie kann dieses abseitige und flüchtige Ereignis, die Erscheinung eines singulären dichterischen Bildes, ohne irgendeine Vorbereitung auf andere Seelen zurückwirken, in andere Herzen, trotz aller Absperrungen des gesunden Menschenverstandes, trotz aller weisen Gedanken, deren Glück in ihrer Unbeweglichkeit besteht?“¹⁶

Letztendlich wirken die besprochenen Raumausstattungen noch immer auf dieselben menschlichen Sinne ein wie im 18. Jahrhundert. Das ist in erster Linie und nachvollziehbar der Sehsinn. Gleichzeitig wird, wie bereits angedeutet wurde, mit synästhetischen Reizen und künstlerischen Tricks mit Hilfe des Auges auf andere Sinne, wie die haptische Wahrnehmung oder Geruch und Geschmack, angespielt. Vermutlich nimmt im 18. Jahrhundert – und heute nicht mehr rekonstruierbar – das Gehör bei Gesprächen und Konzerten in diesen Räumen ebenfalls eine zentrale Rolle ein. Ein präzises ästhetisches Erfassen wird dieser Ausstattungskunst daher äußerst gerecht. Gleichzeitig lassen sich genau dadurch wiederkehrende Strukturen und Methoden benennen, über die diese Sinnesreize erzeugt werden sollen, was zum tieferen Verständnis dieser Art von Gemälden und Raumkunst beiträgt und im Vergleich miteinander die Eindrücke wiederum objektiviert.

¹⁵ Vgl. Bachelard 1960, S. 50. Schon Heinrich Wölfflin benennt in seiner Dissertation „Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur“ den Umstand, dass Dingen und Formen häufig Lebendigkeit unterstellt wird: „Unwillkürlich beseelen wir jedes Ding.“ Wölfflin 1886, S. 5.

¹⁶ Bachelard 1960, S. 12.