



24/25

BAROCKBERICHTE



Abb.: Diana von J. B. Zimmermann über dem Ostportal der Amalienburg.

Ulrich Nefzger

Dianas Spur im Spiegel

Die Amalienburg und die Struktur des Rokoko am churbayerischen Hof

So selbstverständlich, so graziös gelöst und heiter, als spiegelte sich der Anblick der Amalienburg in ihr wider, so erscheint Diana, die Jagdgöttin, über der östlichen Eingangsseite des Nymphenburger Parkschlösschens: Ungezwungen lagert sie auf einem Segmentbogen, mit der rechten Hand hebt sie anmutig einen Vogel empor, als spiele sie auf die hohe Falkenjagd an, und deutet gleichzeitig mit der Linken hinab, wo in Jagdnetzen verstrickt sich als Trophäen ein Hirsch- und Rehkopf zeigen. Als gewichtiger Inbegriff der „schweren“ Jagd aber ruht der Kopf eines Keilers auf gekreuzten Jagdspießen. Zentrierend schließt dies Arrangement die Kreiswindung eines hängenden Jagdhorns zusammen, so daß der Eberkopf gleichsam in der Würde eines Tondos erscheint. Über dieser Spannung zwischen oben und unten, von luftighoher und schwerer Jagd wird man erst allmählich mit schärfer beobachtendem Blick auf die charmante Diana gewahr, daß sich ihr Körper in „unwahrscheinlicher“ Schwebefindet. Diana deutet nach unten und hebt

zugleich graziös den Falken – aber sie hält ihn unweidmännisch, eher mädchenhaft kokett auf den Fingerspitzen. Ist dies überhaupt ein Greifvogel? Es ist doch eher ein Fasan?¹ Mit einer treffenden Charakteristik wurde diese Stuckplastik, eines der bedeutendsten Werke Johann Baptist Zimmermanns, als halb sitzend und „halb angeweht“ bezeichnet und so mit anderen „mobilen“ Strukturelementen der Ostfassade zusammengesehen: „Schwebend leicht wie die Architektur- und Ornamentgliederung der ganzen Fassade“². Schwebend zeigt sich daher Diana auch als Allusion einer Falknerin, um mit Blick und Fasanenvogel den Betrachter zu grüßen. Und der begreift allmählich immer mehr, welch unübersehbar amouröse Pointe zwischen der keuschen Göttin und dem Putto mit den Jagdhunden sitzt: Jagdbogen und Pfeilköcher erinnern auch an die Waffen Amors.

In seiner Monographie der Amalienburg ist Gerhard Hojer der variablen Mehrdeutigkeit nachgegangen, die dieses Jagdschlösschen auch vom Bautyp her auszeichnet. Als hoch-

modernes „Trianon“³ entstammt es über immer mehr sich verfeinernde Filiationen von Gebäudetypen letztlich dem von Louis Le Vau 1657 errichteten Vaux-le-Vicomte. Die engen Beziehungen zur aktuellen französischen Architekturtheorie Jacques François Blondels und Germain Boffrands hat seit Hojer dann Horst Mellenthin akribisch analysiert und besonders die hochdifferenzierten Proportionszusammenhänge dargestellt⁴. Beide Untersuchungen zeigen und begründen, wie sehr der Bau und das Dekorationssystem der Amalienburg ein mit höchstem Raffinement durchstrukturiertes Kunstwerk ist, dessen Subtilitäten ein hohes Maß an Kenntnissen und künstlerisch-wissendem Verstehen – auch des Sehens – bedingen. Dabei bestätigen die sich darstellenden Phänomene im besonderen, was allgemein die Anschauung von der Struktur des Rokoko, speziell des bayerischen, prägt: Cuvilliés' geistreiches Formenspiel bildet seine zerbrechliche Stilspitze⁵. Mellenthin weist nach, daß Cuvilliés sich ein Rahmengefüge harmoni-



scher Proportionen schafft, „innerhalb dessen er sich eine freie Gestaltung vorbehält“. Mit diesem Wechselspiel läßt er in die traditionelle Anschauung der „Anciens“ die der „Modernes“ einfließen; dabei wird auch der Betrachter maßgebend, die Proportion kann subjektiviert werden, nach der Forderung J. Fr. Blondels „de plaire aux intelligens“. In einem eigenen Kapitel knüpft Hojer an das naive Entzücken des zwölfjährigen Nannerl Mozart über die Amalienburg an und fragt: „Warum ist die Amalienburg schön?“ Er vermutet zu Recht: „Der Zauber des Ganzen muß tiefer begründet sein.“ Auch Hojer sieht, obwohl ganz anders als Mellenthin ausgerichtet, in der Freiheit von Cuvilliés' Dekorationswelt die verzaubernde Wirkung auf den Betrachter. „Freiheit von festgeschriebener Form und auch vom Inhalt als Programm.“ Man darf sinnentsprechend weiterformulieren – der Atem dieser Freiheit belebt eine eigene Welt der Phantasie. Auch „der Zwang, Rätsel zu lösen ist aufgehoben“. Ohne Allegorien zu entschlüsseln, ohne beschwerliche Mythenkenntnisse, seien die „ikonographischen Formeln auf Andeutungen reduziert“, somit sei „die Schönheit der Amalienburg . . . jenseits von Form und Inhalt erfahrbar.“ Cuvilliés' bewußtes Konzept

„öffnet der Phantasie die Wege ohne das Ziel festzulegen“. Zweifellos spricht vom Augenschein her vieles für diese subjektiv sensualistische und unbeschwerte Ansicht. Aber das ist nicht alles: Die Maxime „de plaire aux intelligens“ beschränkt sich nicht auf das intellektuelle Differenzierungsvermögen des bon goût, sondern auf das erkennende Vergnügen im Wissen vom Spiel der Phantasie. Das beste und auch schönste Beispiel bietet die projizierende Sicht subjektiven Empfindens in die Deckenwölbung des Spiegelsaals. Ist dies ein „Oben“, wo die Kuppel ohne meßbare Tiefe „des Himmels Bläue selbst darstellt“? Oder ist diese „wohlige Schale . . . ätherisch leergelassen, belebt von wehenden Zweigen und Vogelflug“? Oder hebt sich hier „Atmosphärisches“ ab, das zugleich etwas „Undurchdringliches“ hat? So zeigt sich das Spiel mit dem empfindenden Sehen, wie es dem nachspürenden Blick erscheint und wieder entgleitet. Diesem lockenden Spiel imaginativer Nuancierungskunst, das auch vorsätzlich pointierte Irritationen birgt, soll wenigstens versuchsweise nachgegeben werden. Es soll einem Vermuten entsprechen, daß dieses Rokoko in Vollendung in der Amalienburg auf ein stilstrukturierendes Motiv hinweist.

Abb. oben: George Desmarées, Porträt der Kurfürstin Maria Amalia im Jagdkostüm; Amalienburg, Ruhezimmer.

Abb. links oben: Georg Desmarées, Porträt des Kurfürsten Carl Albrecht im Jagdkostüm; Amalienburg, Ruhezimmer.

Alle Fotovorlagen für die Abbildungen zur Amalienburg wurden freundlicherweise von der Bayerischen Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, München, zur Verfügung gestellt.

Abb. rechts: Der zentrale Spiegelsaal in der Amalienburg nach Entwurf des François Cuvilliés, 1734–1737.



Die Lustgebäude-Rechnung von 1734 dokumentiert den mündlichen Befehl Karl Albrechts – „Durchlaucht haben mindlichen gnedigst anbefohlen“ –, dem neben der Beauftragung Cuvilliés' auch bestimmende Direktiven des Churfürsten selbst zu entnehmen sind, „ein Neues Lusthaus, genannt Amalienburg und einen Neuen Fasongarten nebst einem Bruedthaus uf die von dero höchsten Persohn angegebene weis zuerpauen“⁹. Karl Albrecht hat zweifellos während des Ausbaus bis 1739 auch weiterhin mündliche Weisungen gegeben. Cuvilliés war bis ins Detail der genial-stilsichere Interpret dessen, was den Wünschen, dem Charakter Karl Albrechts in der Bestimmung seines neuen, der Fasanenjagd gewidmeten Lusthauses entgegenkam: „Die Spiegel der Amalienburg, die die Bilder verwandeln, doch nicht festhalten können – dies eben entsprach Karl Albrechts Naturell“¹⁰. Andererseits wußte der Sohn Max Emanuels sehr genau, welchen Vorstellungen er programmatisch folgte, wenn er dieses Lustgebäude mit dem Namen seiner Gemahlin, einer Kaisertochter, bedachte und als Frontispiz die Jagdgöttin Diana wählte. Gedanklich verknüpft sich damit als Vorbild „Lustheim“, das Max Emanuel 1684/85 in Sichtachse zum alten Schloß Schleißheim von Enrico Zuccalli errichten ließ. Dieser Bau, als Garten- und Jagdschloß zugleich die Barockformulierung eines Wasserschlosses¹¹, feiert als allegorischer Ort die Verbindung Max Emanuels mit der Kaisertochter Maria Antonia, welche er 1685 heiratete. Die programmatische Ausstattung mit einem für den Barock in Deutschland bahnbrechenden profanen Freskenzyklus zeigt als zentrales Thema im großen Saal die Erhebung Dianas zur Göttin der Jagd. Die Anregung dazu dürfte aus einem Jagdschloß gekommen sein, mit dem der ambitionierte Churfürst die Abkunft seiner Mutter vom königlichen Haus Savoyen demonstrieren konnte: Venaria Reale bei Turin. Dessen Gemäldeprogramm stammte vom berühmtesten Concettisten seiner Zeit, Emanuele Tesauro, den Adelheid von Savoyen schon für den jungfräulich-amazonenhaften Grundgedanken Nymphenburgs engagiert hatte¹². Den gern aufgesuchten Doppelsinn zwischen der herrscherlich jagenden Jungfräulichkeit Dianens, deren sprechendes Attribut die silbrigkühle Mondsichel ist, und sehrender Liebesentflammung entbietet Lustheims Insellage. Inseln mit feenhaften Palästen sind ein Inbegriff des Präziosentums, eine poetisch überhöhte Wirklichkeit von Festen. Diese kytherischen Traumgebilde und -gefilde erstrecken sich zwischen der Hypnerotomachia Polifili (1499) und Watteau's „Embarquement à Cythère“ (1717)¹³. Zur Orientierung auf diesen galanten Pilgerfahrten entwarf Mademoiselle de Scudery ihre berühmte „Carte de Tendres“ in ihrem zehnbändigen Roman „Clélie“ (1654–1660). Solch eine Landkarte zur Erkundung amouröser Affekte weitete auch das kleine Herzkabinett Henriette Ade-

laides in der Münchner Residenz zu einem komplizierten Terrain allegorischer An- und Ausdeutungen. Vor allem aber wurde die Hofmark Kemnath, die ihr Churfürst Ferdinand Maria zur Geburt Max Emanuels schenkte, zu einer Villa suburbana der Nymphenpoesie mit Adelaide und Diana. Dort ist sie, mit dem Diadem Dianas, dem Sichelmond, geschmückt, auf Stefano Catanis allegorischem Portrait inmitten ihrer Kinder zu sehen: Eine jungfräuliche Diana, die als Lucina im Zeichen des Mondes sich zugleich fruchtbar zeigt. Im dazugehörigen Bildpendant thront Ferdinand Maria als himmelkundiger Herrscher und weist auf den vollen Mond hin, in der Rechten den maßfassenden Zirkel. Auf vielsinnige Weise besitzen diese Allegorien eine charakteristische Doppelbestimmung: Kühl analytische Verstandesklärung verbindet sich mit körpergebundener Sinnträchtigkeit. Dies ist eine präziöse Note im italienisch-bayerischen Barock, mit der Adelaide, eine Enkelin Henri Quatres, die generell italienische Disposition mit französisch-mondäner Art verfeinerte, was ihre habsburgische Schwiegermutter prinzipiell mißbilligte. Und wenn auch bei der heroisch-galanten Jagdprogrammatik Lustheims das Italienische noch bei weitem die Oberhand behielt, so kam es doch nicht von ungefähr, daß Max Emanuel bei seinem neuen Schleißheimer Schloß – gleichzeitig zum kaiserlichen Schönbrunn – eine Synthese aus italienischen und französischen Vorstellungen suchte. Anders als in Schleißheim, wo dann die Ruhmessonne nicht im kaiserlichen Zenit zu stehen kam, sondern erst den türkischen Halbmond überstrahlte, blieb Nymphenburg ein Ort der Rekreation. Ein unbeschwertes Gefilde Dianas für festliche Jagden, die sich bis in den blinkenden Wasserspiegel des Würmsees hinein erstreckten. Die Todesahnungen, die Max Emanuel im November 1725 bei der „schweren Jagd“ auf Schwarzwild im niederbayerischen Geisenfelder Forst überkamen, bewegten ihn dazu, unverzüglich ein Bußgebäude, eine Eremitage, zu errichten. Noch vom alten Kemnather Kirchlein her war für Nymphenburg die hl. Maria Magdalena die bestimmende Patronin und blieb es für die „Magdalenenklause“¹⁴. Beim Tod Max Emanuels am 26. Februar 1726 konnten höchstens die Baufundamente gestanden haben, doch der Sohn ließ bis 1728 die Klause pietätvoll fertigstellen. Auch damals schon außerhalb des Hauptparterres relativ abseits gelegen, also in „abgesonderter Einöde“, zeigt sie sich als ein künstlich ruinöser Kapellenbau mit Klausenräumen. Im altertümlich-bizarren Anschein ist diese eremitische „Absonderung“ auch von der „Sonderbarkeit“ ihrer Formensprache geprägt. Von außen wirkt die Architektur „klagend“, besitzt aber im grottierten Kapellenraum eine „gleichsam versteckte Pracht“, wie ein Reisender 1729 schrieb¹⁵. Giuseppe Volpinis Stuckfigur der büßenden Sünderin in der Brunnengrotte steigert den körperhaf-

ten Affekt des Anblicks von außen im Inneren dann bis zur „herzzerreißenden“ Bezeugung. Man muß sich dies vergegenwärtigen, um zu erfassen, welch immenser, genau bedachter Gegensatz zwischen der leichten Anmut der Amalienburg mit ihrer mondsichelgeschmückten Diana und der „zerknirscherten“ Klause mit der im heißen Affekt liebender Reue entbrannten Magdalena herrscht. Beide Bauten haben ihren ganz eigenen „Schein“. Die Magdalenenklause als ruinös-verborgene „Unscheinbarkeit“, die Amalienburg den schimmernden „Anschein“. Zunächst erinnert die ursprüngliche Annäherung an sie noch immer an das alte Inselmotiv: Man schritt von Osten, also vom Hauptschloß her, auf einer 200 Meter langen Fontänenallee auf das Schloßchen zu. Zunächst sah man nur dessen Mittelrisalit, erblickte näherkommend dann rechter Hand die große Fontäne und sah kurz danach die Ostseite des Schloßchens als Ganzes. Hier wirkt der Mittelpavillon ganz selbstverständlich als Eingang, doch später bemerkt man, daß man eigentlich von rückwärts, von einer Garten-Schausseite her, eingetreten ist. Die Funktion der Westfassade stellt sich nämlich als ein Kuriosum heraus. Die nach vorne geführten Seitenrisalite „spielen auf den Typus der Cour d'honneur an, somit auf die Eingangsseite, die sie realiter nie gewesen ist“. Anschaulich schildert Mellenthin, wie der Besucher dieses Capriccios gewahrt wird, „da man sich der Laune erfreute, den ‚Ehrenhof der Maison de Plaisance nur aus einer winzigen Terrasse bestehen zu lassen“. Von dort führten nur zwei äußerst schmale Wege zu Ruhebänken: „Eine Cour d'honneur mit zwei Sackgassen“¹⁶. Auch die brüchige Außenstruktur der Magdalenenklause arbeitet mit bedeutsamen Ungereimtheiten. Darin „äußert“ sich visuell die ikonologische Struktur des „Stammelnden“, „Verwirrten“. Der äußeren Verwunderung und Hinfalligkeit entspricht ein insgeheimer Glanz. Doch bei der subtilen Eleganz der Amalienburg weisen ganz anders geartete paradoxe Phänomene wie das soeben geschilderte über die Struktur des Rokostils hinaus auf das wandelbar schimmernde Attribut Dianas hin: Daß nämlich „Laune“ und „Luna“ nicht nur vom Wort her zusammengehören und einander entsprechen, wußte jeder, dem die Lunula an der Stirn Dianas selbstverständlich war. So verbindet sich hier mit dem Mond der überraschende Wechsel, ja das Wechselspiel schlechthin. Es erklären sich auch jene subjektiv „freien“ Phänomene, die Mellenthin und Hojer beobachten. Auch erscheint das Wechselspiel im subtil differenzierten Relief der Fassade als etwas, das der ikonologischen Struktur der lunaren Jagdgöttin angemessen ist. Im Spiel zwischen Rustica und der weiblichen Jonica ruht das Gebälk der glattflächigen Seitenteile an den Ecken auf genuteten Vorlagen, welche dann aber in die genutete Wand des Mittelrisalits übergehen, wo nun glatte, jonische Pilaster das Gebälk tragen.



Abb. François Cuvilliés, Die Ostfassade der Amalienburg im Schloßpark von Nymphenburg, Ansicht von Nordosten, 1735–1737.

Ein Verwandlungsspiel zwischen Architekturgliedern und Architekturgrund. Mellenthin sieht solche Momente zu Recht als architektonische Schwächungen. „Die genutere Vorlage verstärkt nicht mehr. Es bleibt nur der Schein.“ „Ein Moment des Destruktiven wird erfahrbar. Doch diese Zone der Brüchigkeit bereitet dem Licht einen Grund, auf dem die leisesten Übergänge stattfinden können, ein ästhetischer Akt, jegliche Brüchigkeit überspielend“¹⁷. Die konsequente Wandlungsfähigkeit dieses changierenden „Scheins“ teilt sich wahrhaft programmatisch im doppelsinnig sich verschiebenden Aspekt der „ländlich“ niedrigen Rustica als architektonischer Grund der plastisch gestalteten Diana mit. „In der Kalotte der Eingangsnische entfaltet der Reliefgrund durch seinen strahlenförmigen Fugenverlauf eine Aura für die Göttin der Jagd, ein Zitat des Glorienmotivs“¹⁸. Was aber kann bei Diana ein „Zitat“ des Glorienmotivs anderes sein als der Mond? Denn so wie ihrem Bruder Apoll die Sonne direkt als Glorie eignet, zitiert die Schwester dieses Licht durch den Mond, der es „alsdann wie ein Spiegel auf die Erde durch die Gegenstrahlung zurückwirft“, wie es zeitgenössisch authentisch heißt¹⁹. Diese Verschwisterung mit dem Mond wird sogar durch sanfte Modellierung von Licht und Schatten körperhaft evoziert. Im steigenden Licht des Tages erscheint die Einmündung hinter Diana als mondsichelförmige Schattierung, aus deren ruhigem Fond die Szenerie um Diana desto lebhafter personifiziert hervortritt.

Daß dies so beabsichtigt ist, beweist die westliche Gegenseite. Sie zeigt sich als panische Sphäre einer paganen Natur. Die Kalotte ist hier als gedrücktes, da konvex vorschwingendes Gewölbe geformt: eine niedere, „versteckte“ Heimlichkeit für Fruchtbar-Vegetabilisches, das unter anderem ein Hasenpaar birgt. In scharfem Kontrast zu diesem organisch motivierten Relief steht die Portalarchitektur. Konkave, gerade und konvexe Flächen und vor allem der strahlenförmige Fugenverlauf intensivieren die kantigen Formen zu etwas Kristallischem²⁰. Mit dieser geschliffenen Verfestigung der Ehrenhof-Caprice setzt Cuvilliés die architektonische Schlußpointe, auf die die Fontänen der ostseitigen Wasserallee abzielten, und die im kreisenden Rundum des zentralen Spiegelsaals sich kristallisiert. Strahlenförmige Alleen, Wasserspiegel und Spiegelflächen durchzogen im Versailles des Sonnenkönigs unter dem Licht Phöbus Apolls die Blickbahnen. In der Erstreckung der Spiegelgalerie fand diese herrscherliche Strahlkraft ihren höchsten Glanz. Der Spiegelsaal der Amalienburg aber sublimiert ihn in glitzernder Facettierung. Anstelle der potentiell ins Unendliche schreitenden Gravität eines fortwährenden Auftritts berückt hier das Auge die geschmeidige Runde der Spiegel mit blinkendem Zuwinken. Diese Metaphorik höfischer Stilhaltung ist hier gewiß angezeigt, sie ist zudem am tragenden Rahmen dieser Spiegelbilder exakt zu beobachten. Vor der zwar relativ flächigen, doch in streng architektonischer Würdeform ge-

haltenen, aneinandergereihten Spiegelfront in Versailles, darin sich die gegenüberliegenden Fenster zur Weite des Himmels und des Gartens imaginär fortsetzen – davor bedarf es keines Innehaltens. Auch der Baukörper der Amalienburg stand mehr als heute mit einer achsial gebundenen Gartenanlage in unmittelbarem Bezug, wie Mellenthin genau darlegt. Mittelpunkt dieses Achsensystems war der Spiegelsaal, der selbst wiederum achsiale Entsprechungen zeigt. Also war hier eine strenge geometrische Konzentrierung spürbar²¹. Demgegenüber entfaltet die alles bestimmende Rahmengestaltung in diesem Spiegelsaal ein solches Wechselspiel, daß man dem nur noch staunend folgen kann²². Mehr noch, man wird vorsätzlich auf falsche Führten gelockt – also auch insoweit ein lunaunischer Jagdsaal Dianas. Ohnedies vom silbernen, künstlich-natürlichen Formenreichtum auf dem ondulierenden Gebälk in der Gewölbezone bezaubert, verwirrt sich der nachspürende Blick unten bei den Spiegeln. Es zeigt sich ein ständiger Wechsel zwischen innerer und äußerer Rahmung. Verfolgt man die leicht faßliche Bogenbahn an einer der äußeren Spiegelrahmungen, so wandert Rahmen und Blick anstatt in sich zurück um den nächsten Spiegel, senkt sich, wandert weiter, und so umzieht der Spiegelrahmen scheinbar in einer Wellenbewegung die Wandfelder. Doch bei einer nachprüfenden „aufspürenden“ Betrachtung erweist sich dies als eine optische Illusion, weil an einem ornamental verdeckten Knickpunkt, wo das Rahmen-



Abb. oben: Der ovale Salon der Princesse de Soubise, Paris, Hotel de Soubise. Entwurf: Germain Boffrand, 1735–1739.

Abb. rechts: Stuckdetail mit Bacchus aus dem Spiegelsaal der Amalienburg.

profil bei den räumlich suggestiven, aber kompliziert umschwungenen Gitterfeldern ansetzt, die dominante konvexe Leiste sich konkav verwandelt. Folgt man nur der konvexen Leiste, schließt sich in sekundärer Hinsicht erst der Rahmen. Sinnfällig zeigt sich auch hier das „plaire aux intelligens“ von Cuvilliers' Proportionen. Innerhalb eines festen Rahmengefüges bringt er „umso freier seine ‚beaux arbitraires‘ und ‚caprices‘ par excellence ein“²³. Die in dieser Hinsicht vergleichbare, zeitlich parallele Entwicklung in Frankreich²⁴ in der Galerie des Hôtel de Villars in Paris von Nicolas Pineau (1732) oder ein Entwurf J. F. Blondels in seinen „Maisons de plaisance II“ (1738) oder, als bekanntestes Beispiel, das Pariser Palais de Soubise (1735–39 von G. Boffrand) zeigt ein ähnliches Streben nach räumlicher Leichtigkeit. Doch bewegt sich das Formenspiel der Wandgliederung immer im Reiz rationaler Balance, die zwar die Möglichkeit des Changierens an-

deutet, um – strukturell an der Grenze – doch noch „im Rahmen“ zu bleiben. Bezeichnenderweise wird das ornamentale, elegante Gefüge des *ovalen* Spiegelsalons de la princesse im Hôtel Soubise durch Gemälde mit der Geschichte von Amor und Psyche sichtlich als deren Einfassung „begründet“ (ab 1737 von Charles Joseph Natoire nach Lafontaine). Diese galante Spiegelung der sich gereizt rächenden Venus, die der lebenserfahrene Prinz Hercule Mariadec de Soubise seiner jungen zweiten Gemahlin widmete, entspricht ganz der körperhaft in sich gegliederten ornamentalen Festigkeit des Raumes²⁵. Die entscheidende visuelle „Caprice“ ist nun aber die, daß die Spiegel – korrespondierend zu den Sprossen der Fenstertüren – nicht großflächig sind, wozu man mit der damaligen Walztechnik längst in der Lage gewesen wäre, sondern aus kleinen Tafeln bestehen. Diese wiederum werden von Spiegelglasleisten verblendet und von verspiegelten Roset-

ten gehalten – gleichfalls ein Indiz für die ästhetische Auflösung des konstruktiven Gefüges²⁶. Denn dadurch entsteht jenes „Ja und Nein“, mit dem der Realraum sich subtil verschoben unregelmäßig widerspiegelt, nicht aber sich wiederholt; ein gebrochenes Spiel mit dem Spiegelecho, auch was die Einspiegelung der äußeren Naturwelt betrifft, die im Silberreflex erscheint und ihre Metamorphose in der künstlich-silbrigen Bukolik auf dem undulierenden Gebälk erfährt. Etwa 15 Jahre vorher spiegelte sich noch die überraschende Vervielfachung eines Ausblicks in die Natur wider, so wie im Obergeschoß des Jagd Schlosses Fürstenried. Dort erschien in zwei hohen Eckspiegeln viermal die große Allee nach München²⁷. Nun aber erblickt man sich selbst innerhalb einer betörenden Eigenwelt, von der man zugleich weiß, daß, so wie die Rahmen zweideutig sie umgleiten, die Spiegel doppelsinnige Öffnungen der Raumumgrenzung sind.

Der Sinn dieser silbrigen Welt besteht in ihrer artistischen Eigengesetzlichkeit, die sich der Phantasie nur aus sich selbst erklärt und alles begründend Objektivierende umgeht und umspielt. So mag man an das Fangnetz Dianas über dem Eingang denken, da man sich in lauter Verwunderungen verstrickt sieht, und daß dort das Rund des Jagdhorns die Rundung dieses Spiegelsaals andeutet, wenn nicht gar die Gestalt des Mondes sich dazu assoziieren läßt. Anders als die cartesianisch-apolinische Regularität des Sonnenlaufs war und blieb der Mond eines der schwierigsten Objekte für planetarische Berechnungen, weil seine scheinbare Himmelsbahn von der Ekliptik in Schlangenlinien abweicht. Darum ist eine exakte Berechnung auf zyklischem Weg nicht möglich²⁸. Auf diese lunare Spur, als eine wechselhafte Fährte Dianas, lockt assoziierend und dissoziierend Cuvilliers' kunstvolles Zusammenspiel von „les chassiss“ der Spiegelrahmungen und dessen haschendes Erjagen, „la chasse“. „Dieses Angedeutete, Angespielte und fast im gleichen Augenblick wieder Zurückgenommene bilden die Sprache Cuvilliers'²⁹.

Man sollte dabei allerdings auch die legendär leichte Täuschbarkeit des Fasans bedenken, der nach dem Pfau als schönster Vogel galt. Er verliebe sich vor seinem Spiegelbild im Wasser „dermassen in seine Schöne, das er von dannen nicht weichen kann“. Diese und damit verbundene komisch-naive Vorstellungen führten zur allegorischen Ansicht von der Einfältigkeit des Fasans, die dann durch Ripas „Iconologia“ ab 1593 ihre kodifizierte Verbreitung fand³⁰.

Von zauberhafter „Schöne“, aber gedanklich von eher sorgloser Einfalt scheinen in der Tat die allegorischen Inventionen im Spiegelsaal zu sein. Ein malerisch stuckiertes und geschnitztes Ensemble sprühender Motivanwendungen aus Springbrunnen und Putten, Girlanden, Musikinstrumenten und Delphinen, von Nymphen, dionysischen Kannen

und schwirrenden Vögeln. Das plaudert zum Auge von Jagd, Tafelfreuden, Musik und Gartenleben. Dem kann und darf man sich in erfreutem Kunstgenuß ohne geistige Anspannung überlassen: „Nicht in mythologischen Historien, sondern in unpathetisch-eleganten Einzelfiguren, die dem Glück des Raums sich hingeben“, zeigen sich Diana, Amphitrite, Ceres und – vielleicht – Bacchus³¹. Das ist gewiß kein schwierig verklau-suliertes und bis in die Körperdarstellungen hinein angestregtes Programm wie in Lustheim. Allzu verlockend aber ist es, anzunehmen: „Die Amalienburg zeigt nicht, sie ist das Domizil der Götter. Dieses Domizil ist Arkadien und Kythera, alles in einem“, so suggestiv „bis hin zur vollkommenen Illusion“³². Genau darin lag der festliche Sinn der apollinischen barocken Strahlkraft, nicht aber beim bläulich aufschimmernden, gespiegelten Schein, der die schöne Illusion mondsilbrig nur umspielt. In dieser Offenheit, die weder pathetische Bekräftigung noch nüchterne Desillusionierung schätzt, sondern die *Möglichkeiten* liebt, bekommen auch die mythologischen Personen etwas gleitend Losgelöstes. Mit diesem Charakterzug verbinden sie sich der musikalisch-tänzerischen Note, die – schon rein gegenständlich – überall mitschwingt. Da zeigt sich „die Vielzahl der Stimmen eines Kammerorchesters, mehr Bläser als Geigen, durch hohe und heitere Töne, die in den Räumen zusammenklingen und sich wieder in Solopartien auflösen, hohe, doch leise, nie schrille, tiefe oder laute Töne“³³. So begleitet tanzt „ein Reigen von Bögen um die Peripherie“³⁴. Durch letztmögliche Brechung der Realität entsteht ein Bereich irrealen Zaubers, worin sich einst, komplementär zur herrschaftlichen Jagd das höfische Ideal galanter Theatralik in Szene setzte. Während bei der Jagd kühne Kraft und Gewandtheit sich bewähren sollten, war die Courtoisie der Gesellschaftstänze, choreographisch angelegt, auf eine kunstvolle „Darstellung“ des tanzenden Paares ausgerichtet³⁵. Max Emanuel übernahm von seiner Mutter die Tanzleidenschaft und pflegte sie an seinem Hof: Der französische Botschafter berichtet anerkennend, der junge Churfürst könne die anstrengende Allemande stundenlang tanzen. Das Wesen dieser Tänze war die Bewegung im Rahmen des Sinn- und Spiegelbildlichen. Bei der Aufführung des „Servio Tullio“ anlässlich der Hochzeit Max Emanuels mit der Kaisertochter erschien im ersten Ballett ein großartiges, sich ständig veränderndes Gemälde der Elysäischen Felder mit in Wolken schwebenden Göttern in Flugmaschinen, während ein Reigen von zwölf Tänzern das Zukunftshoroskop der Ehe darstellte. Das zweite Ballett bot dann den Kavalieren und Damen Gelegenheit, sich selbst als Sinnbilder von Jugend und Schönheit zu erleben. Stets auf der Höhe der Zeit bleibend – d. h. unter direktem Einfluß des Pariser Balletts –, wurde nach einer kurzen Anwendung von Sparsamkeit



dieser kostspieligen höfischen Selbstdarstellung, wie überhaupt musikalischen Darbietungen, unter Karl Albrecht verschwenderisch gehuldigt. Wenn nun im Rund der Spiegelrahmen ein Reigen von Bögen tanzt, so ist das nicht einfach eine artige, aber unverbindliche Metapher, sondern strukturell begründet. Indem die Regularität der grandeur und gravité in ihren tektonisch bekräftigenden Elementen gelockert, in ein leichteres, schwebendes Gleichgewicht übergeführt wurde, erweist sich mit dieser „tänzerischen“ Formulierung, wie sich die tektonische Kraft im fluktuierenden Reiz des Rahmengitters bis zur Verflüchtigung sublimiert hat. Bezeichnenderweise findet sich solch delikate Zuständlichkeit oft als Tanzschritt im musikalisch motivierten Spiel erotischer Pointierung auf eben jenen neuen atektonisch-flächigen Wand-Pan-neaux, für die das Sujet der

Vorlageblätter im goût moderne jetzt maßgeblich war. Auch Cuvilliés, der Architekt, schuf solche Graphik im Stil der Ornamentbilder der Régence – Schauplätze changierender Grottesken-Bildräume voll zarter Theatralik. Unter diesem Einfluß stuckierte Zimmermann ebenfalls bildhaftig³⁶. Damit begegnen sich beide Künstler und ihre ornamental-architektonischen Kunstgattungen in der Amalienburg zu einer einmaligen Synthese. Das kapriziöse Wechselspiel des Bildhaft-Ornamentalen entzieht sich der Festlegung – ebenso wird die Archi-Tektonik un-fest: So erstellt nun der Spiegelsaal eine Verwandlungswelt – bislang das Signum aller festlich-theatralischen Szenerien – in Form einer letztmöglichen Reflexion höfischer Selbstdarstellung. Norbert Lieb beschreibt treffend, was man ohne alles kunsthistorisch-gattungskategoriale Rüstzeug ganz einfach

sehen und spüren kann, bevor der Reigen der Bögen unter dem Blick zu tanzen beginnt: „Der ganze Saal erscheint wieder wie eine Laube“. – Es wiederholen nämlich die Spiegel als kunstvolle *Wandgestaltung* zusammen mit den vervielfachten lichten Durchfenstereungen abbildlich auch den darüber liegenden Dekor Zimmermanns. Damit wird eine artifizielle Naturwelt imaginiert, wie sie sich ähnlich in den grotesk-räumlichen Ornamententwürfen Watteaus eröffnet. Nicht im illusionistischen Sinne, sondern in wissender Überraschung sahen sich die Anwesenden hier auf irrealer Weise als Betrachter zugleich einer dieser bildhaften Ornamentwelten zugehörig. Bezeichnenderweise ist das ganz abstrakte Ornament im Zentrum der gemuldeten Kuppel der Beweis für solche angestrebte Bildwertigkeit. Ähnlich wie in einem der vollendetsten Ornamententwürfe Watteaus von 1716, „Die Laube“³⁷, kontrastiert hier wie dort ein agraffenartiges Ornament zum szenischen „Ausblick“. Dort steht es kontrastisch zum spalterartig hochgezogenen Laubgewölbe, unter dem ein galantes Bachanal stattfindet; in der Amalienburg ist es die suggestive Gegenpointe zur bläulichen Himmelsluft mit den silbrigen Tummelplätzen von Vögeln, Putten und Naturgottheiten unter wehendem Gezweig. Der unteren Ornamentleiste bei Watteau entsprechen dabei Cuvilliés' Spiegelkonsolen, die ein vorspringender Teil der Wanddekoration sind³⁸. So wie die Spiegellichte Öffnungen zweiter Potenz sind, so erstellt der ganze Saal im bildornamental-alludierenden Spiel eine sekundär reflektierte Illusionswelt von Arkadien und Kythera à la Watteau. Diesem Zauber kann und soll sich das Auge hingeben, aber nicht im Sinn einer vollkommenen Illusion. Hauchzart ist auch das graphische Gerüst noch spürbar, mit dem Cuvilliés von Grund auf den strukturierenden Rahmen bildet und das ornamentale Erscheinungsbild disponiert³⁹. Dies wirkt jenem träumerischen Entgleiten entgegen, das Watteau bei Übertragung der ornamentalen Szenarien als eine eigene Bildsphäre in seine Gemälde einbrachte. Nur das milchig opalisierende Licht findet sich als zartblau schimmernder „Anflug“ des Himmels in der Deckenmulde zitiert. Die mondsilbrige Belebtheit der ornamentalen Bildzone darunter erschien dann als stilisierte Evokation eines Gesamtbildes, wenn Dianas Hofgesellschaft hier in churbayrischer, blau-silberner Amazonenlivree sich einfand⁴⁰. Auf vergleichbare Weise entspricht dies der andeutenden, galant-tänzerischen Bildwelt Watteaus, wo das bewegliche Changeant der Kleiderstoffe sich in der Schwebe aus Stein und belebtem Sein in den Gartenfiguren wiederfindet. Zugleich natürlich und artifiziel wie diese malerischen Poesien lagern also die Göttergestalten über den Spiegelwänden der Amalienburg. Sie stehen gleichermaßen in Observanz der Tafelfreuden wie des witzigen Wortes: Beides lockt auf seine Weise goût und plaisir herbei. Ähnlich

wie Watteaus Bildwelt formuliert auch darin dieser runde Spiegelsaal in seiner nuancierten Subtilität die präziöse Ästhetik der Insellage als Ort galanter Versammlung und Zerstreung. Ein Zug zur geistvollen Finte wird denn auch – so prononciert beiäufig wie bei der Diana über dem Osteingang – sichtlich gepflegt. Erst Hojer hat, ikonographisch verständlich, geschmacklich essentiell, das lukullische Quartett aus Diana (Wildbret), Amphitrite (Muscheln und Fische) und Ceres (Feldfrüchte) mit Bacchus (Wein) anstelle der Pomona (Obstfrüchte) bestimmt⁴¹. Doch zweifelhaft genug schwankt das Erscheinungsbild des Bacchus sicherlich aus Vorsatz zwischen jünglingshafter Hübschheit und mädchenhaftem Reiz. Zudem steht als pittoresker Angelpunkt einer nur zwischen Pomona und Bacchus derart pikanten Zweideutigkeit der als Herme ironisch herbeizitierte alte Silen am rebenbewachsenen morschen Gatterzaun: „Keine Sehnsucht nach Venus! Doch sie (= Pomona) fürchtet der ländlichen Götter Gewalt“; sie schließt ihre Gärten und vergeblich bemühen sich Satyrn und „Silenus, der stets im Alter so jung sich gebärdet“ (Ovid, Metamorphosen 14, 633 ff). Auch der ähnlich figurativ-plastische Stuck über dem Alkoven im goldgelben Ruhezimmer – als „couleur de paille“, strohfarben, überliefert – scheint auf den ersten Blick einer entsprechend intim-pikanten Mythologie zu entstammen. Zwar mag die Figur mit dem Jagdhorn nebst Hund auch ohne Mondsichel einigermaßen glaubwürdig als Diana auszumachen sein, doch stutzt man bei ihrem Gegenüber vor dem auffälligen Schwan. Erst beim Erkennen der abgelegten Lyra revidiert man die zunächst vermutete „Leda“ und entsinnt sich trotz der irritierend femininen Figur des musischen Apolls, dem der Schwan heilig ist⁴². Lässig hingelagert agieren Diana und Apoll, auf das churfürstliche Paar alludierend, dialogisch zueinander⁴³. Im Plafond über ihnen erscheint im flächig-ornamentalen Deckenstück wie „zufällig“ ein heimlicher Satyr, den Weinkrug auf seinen Stab gebunden. Oder ist es Pan selbst? Und welche zu verschweigende Pointe liegt darin, daß dieses Naturwesen, im Unterholz versteckt, über dem olympischen Geschwisterpaar den Finger an die Lippen legt? Auch hier bedeutet es nicht mehr und nicht weniger als das, was dem anschaulichen Charakter selbst zu entnehmen ist: Es zeigt ein Phänomen der Régence, darin ein latenter Zug zur Travestie unverkennbar ist. Das pittoreske, naturhafte und „niedrige“ Genre im amourösen Grenzbereich der Satyrn und Nymphen bildet den Fond einer neu ausgerichteten Bildwelt. Darin herrscht nicht nur die Laune, sondern auch der spielerisch andeutende Diminutiv. So sieht man sich denn auch einer präziösen Verniedlichung gegenüber, wenn man aus dem meisterhaft geschnitzten Wandrelief im Inneren des Bettalkovens (von Johann Joachim Dietrich) einen weitergehenden Aufschluß über die andeutend-ver-

schweigende Stuckszenerie darüber erhalten will. Ein Putto, auf Adlerflügeln getragen, im flatternden Mantel mit weisendem Sternszepter, ist mythographisch ebensowenig bestimmbar wie der Reim auf die darunter liegende Gruppe: Ein weiterer Putto mit Fackel, ein(e) schlafende(r) Jäger(in) mit Netz und Hund – das handelt sicher nicht von Callisto, wohl auch nicht von anderen nymphischen Beglückungen durch Jupiter. Ebenso verderblich wie diese zumeist, endet auch die Entführung des Jägers Cephalus durch Aurora nach Ovids Metamorphosen. Diese Deutung⁴⁴ scheint trotz mancher Schwierigkeiten immerhin noch die plausibelste zu sein. Man kann dies, in Erinnerung an den tragischen Ausgang der Geschichte von Cephalus und Procris, als Warnung vor übergroßer Eifersucht verstehen, was hinsichtlich des Hoflebens als Darstellungsmotiv im Jagdschloßchen der jungfräulichen Göttin eine eigene witzige Wendung sein mag. Vielleicht birgt aber die völlig ungewöhnliche Kombination einer auf Adlers Fittichen entführenden Aurora eine durchaus weitergehende Allusion. So wie dieses Wandfeld sind vier weitere Tafeln in diesem Ruheraum gestaltet. Sie kombinieren sinnbildlich-spielerisch durch Puttendarstellungen die vier Elemente mit den Maskarons der vier Jahreszeiten. Das Wandfeld mit der Darstellung des Feuers nebst der ährenumgebenen Maske des Sommers zeigt als einziges ebenfalls einen Adler, der hier einen behelmtten Putto zur Sonne hinaufträgt. Diese Sonne oben wird aber wie ein schildförmiges Attribut von einem Putto gehalten. Da der Adler ein Blitzbündel umkrallt, assoziiert man kurz eine Entführung Ganymeds durch Jupiter. Dem widerspricht ein weiterer behelmtter Putto darunter, wo sich auch dekorative Waffen finden. Der in der wittelsbachischen Programmtik bewanderte Betrachter wird sich bei dieser „feurigen“ Kombination von Sonne und blitzendem Adler nebst Waffen in einer Sommerdarstellung an die einstmaligen „Sommerzimmer“ in der Münchner Residenz erinnern. Nach dem Brand 1729 wurde diese Raumflucht ab 1730 von Cuvilliés in prachtvoller Eleganz – und zwar mit unverhohlenen kaiserlichem Anspruch – umgebaut und dekoriert. Schon die alten „Sommerzimmer“ Max Emanuels bedeuteten weit mehr als nur eine Erquickung bei Sommerhitze. Der Name zielte auf den Juli/August im Sternzeichen des Löwen, also des bayerischen Wappentiers. Eine kaiserliche, julianisch-augusteische Beziehung war selbstredend damit verbunden. Die bedeutende Freskierung der Decke durch Johann Anton Gump von 1681 betonte daher besonders das altadelige Herkommen des Churfürsten, auch aus kaiserlichem Geblüt, und konnte somit als dementsprechender Anspruch verstanden werden⁴⁵. Im Zentrum des Programms stand die Krönung der Verdienste des Uradels. Jupiter überreichte ihrer weiblichen Verkörperung, deren Wagen mit Adlern bespannt war



Abb.: Die Magdalenenklausen im Nymphenburger Schlosspark, Ansicht von Nordosten.

(für „Adl“, den „Adel“, steht der Adler), eine Ehrenkrone. Ein emblematisches Trabantenbild zeigte dazu einen Adler „welcher die mit Blitz vnd Donner angefüllte Wolcken / gantz vnerschrocken durchtringet / umb zu seiner so hoch geliebten Sonne zugelangt“, mit dem Beispruch „Mit grossem Gewalt vnd Tapfferkeit / Er ihm den gesperrten Weeg bereit.“ Für den im Sommerzeichen des Löwen am 16. August 1697 geborenen Karl Albrecht mag die auf Jupiters Adler erscheinende Amalia/Aurora mit ihrem Sternszepter durchaus providentiell erschienen sein, zumal Auroras Fackel, von Phosphorus getragen, sich auch als Hochzeitsfackel betrachten läßt. Wenn aber darüber hinaus unter dem Vorzeichen der fasanenjagenden Amalia/Diana Jupiters blitzender Adler mit einem martialischen Putto zur Sonne dringt – dann ist das mehr als nur eine launige Anspielung. Begreift man hier den Diminutiv der Putten als eine spielerische Dimension der pathetischen Großform, wird man auch den eigentlichen sinnbildlichen Maßstab erkennen, für den der sonnenhaltende Putto oberhalb des himmelstürmenden Blitzadlers steht: Er personifiziert nichts als die „Wahrheit“, wie sie seit Ripa dargestellt wird. Dies kann mit weiterer sinnbildlicher Signifikanz in freier Allusion verbunden werden – wenn der Betrachter es mit seinem Wissen kombiniert. Er

kann aus emblematischer Kodifizierung die Eigenschaft der Adler damit verknüpfen, welche mit ihren Jungen die Sonnenprobe machen, da nur Adleraugen diesen Glanz ertragen bzw. die Sehkraft geschärft wird. Eine drängende Unerschrockenheit *zur*, und die Verjüngungskraft *in* der Sonne umschreiben so den „feurigen“ Wirkungskreis der Adler⁴⁶. Im Grunde aber wirkt diese martialisch-hitze Ambition in der legeren, heiteren Gemüthsheit des Ruheraumes nur wie ein schnell aufblitzender Reflex, ein Funken-schlag, ein Aufsprühen vor dem kühl blinkenden Schein und Widerschein der ornamentalen Spiegelbildräume des Hauptsaaes. Aber mehr nicht. Letztlich führen auch höchst raffinierte Anspielungen wie diese bei der Amalienburg zu ebensolchen Schlüssen, wie sie Braunfels in seiner Dissertation über Cuvilliés 1938 resümierte⁴⁷. Er setzt im Zusammenhang mit Cuvilliés Ausstattung der Reichen Zimmer in der Residenz die symbolische Bedeutung einzelner Räume in den Zimmerfluchten des 16. und 17. Jahrhunderts von denen des Rokoko ab. Dort *herrscht* die einheitliche Gedankenwelt aus Mythologie und Geschichte, hier *dient* Mythologie als „Anlaß für figürliche Szenen, einem buntem Gemisch von Emblemen aus allen Lebenssphären, die aber jedem Raum einen besonderen stimmungsmäßigen Aus-

druck verleihen.“⁴⁸ Entschieden hat Braunfels solche Art Stimmung – im Prinzip gewiß berechtigt, doch allzu scharf – gegen „jene modischen ‚Gefühle‘ und sentimentalischen Stimmungen“ abgegrenzt, „denen Watteau zuerst künstlerischen Ausdruck verliehen hat“⁴⁹. Er erkennt in seiner Charakterisierung der Reichen Zimmer eine völlig andersartige Wirkung, deren stimmungsmäßiger Ausdruck „von unerreichter Vornehmheit“ sei. In seinem Buch von 1986 begründet er dies insbesondere mit der Gegenüberstellung von – im übrigen sehr großflächigen! – Spiegeln⁵⁰. Diese optische Raumaufweitung brachte „Wirklichkeit und Schein in den Zustand geplanter Verwechslungen“, „nichts sollte festgefügt erscheinen, alles in feierlicher Ruhe und zugleich in sich bewegt“. Bezeichnenderweise liegt hier sogar der wesentlich kritische Punkt zwischen visueller „Stimmung“ und intellektueller „Bestimmung“ in solch unterschiedlichen Spiegelräumen. Anders als in der Abfolge rational einsichtiger, im zere-moniellen Zitat sich weiterspiegelnden Würde von Vorzimmern und Enfiladen, sollte man in der Amalienburg seine Sinne in der schwebenden Künstlichkeit dieser arkadisch-bukolischen Naturpoesie schweifen lassen. Allzu leicht gerät die nur analysierende Sichtung über kategoriale Zerlegungen in selbst-referentielle Reflexionen. Dem entspricht auf



ironische Weise die doppelsinnige Struktur aus der Einfachheit der realen Rundform „und dem Reichtum seiner ‚Illusionsform‘“⁴⁵¹. Völlig anders im Raumcharakter als die Reichen Zimmer flirrt der Saal der Amalienburg im zerspiegelten Anschein des leichten, bläulich-silbernen Dekors und dem – schon zur Ausstattungszeit – nah heranreichenden Grün der natürlichen Umgebung. Eine Zeit, die den sensiblen Farbsinn hatte, einen Ruheraum mit Auroras goldgelbem Frühschimmer auszustatten und ihn, symmetrisch zum etwas schärfer akzentuierten Gelb des Jagdzimmers, in komplementärer Nuancierung zum silbrig-blauen Kristallreflex des Hauptraumes zu setzen – eine solche sensualistische Farbkultur erkannte auch den wesentlichen grüngoldenen Naturefflux im kühlen Spiegellicht. Dies ist der flüchtig-wahre „Widerschein“ der Diana, wie er einer die Natur durchschweifenden, lunaren Jagdgöttin wohl ansteht. Innerhalb des Gartens und der kontrastierenden Absicht erscheint sie damit in gegenbildlicher Verschwisterung zur nur insgeheim schönen, in „Unscheinbarkeit“ büßenden Magdalena der Eremitage. Doch sie erweist sich auf noch viel umfassendere Art als „stil-sinnbildlich“ inbegriffliches Motiv der höfischen Rokokokunst Churbayerns. Kaum jemals zuvor erfüllte sich eine neue Stilhaltung auf so vollendete Weise wie hier in der Amalienburg, in Dianas Sphäre. Durch die frei changierenden, aufs kunstvollste kalkulierten Phänomene generiert sich eine eigene Stilstruktur aus dem wechselhaften Wesen ihres lunaren Erscheinungsbildes. Durch Diana – und nicht wie in Frankreich mit Venus – erscheint die genuine Widerspiegelung des frühen bayerischen Rokokos.

Es ist der geistvoll schimmernde Reflex, der von dem aus sich selbst strahlenden, apollinischen Glanz von Versailles herrührt; ein reflektierter Abschied von der Epoche des barocken Sonnenmythos, der dort, ebenfalls in einem Jagdschloß für die Falkenbeize, begann.

Abb. links: Wandfeld aus dem Ruhezimmer der Amalienburg.

Abb. rechts: Antoine Watteau, Die Laube, Rötel auf Papier, 402 × 268 mm. Washington, National Gallery of Art.

Anmerkungen:

(1) Job. Heinrich Zedler, *Großes Vollständiges Universal-Lexicon* Bd. 9, Leipzig – Halle, 1735, Sp. 278 erklärt die Haltung der Fasane als eine „Wissenschaft, nächst der Falconnerie eine nicht geringe Kunst“, insbesondere was die Herbeilockung fremder Fasane betrifft.

(2) Gerhard Hojer, *Die Amalienburg. Rokokojuwel im Nymphenburger Schloßpark*, München – Zürich 1986, S. 22. Zu Johann Baptist Zimmermann: Hermann und Anna Bauer,



Johann Baptist und Dominikus Zimmermann, Entstehung und Vollendung des bayerischen Rokoko, Regensburg 1985.

(3) Hojer (wie Anm. 2), S. 34.

(4) Horst Mellenthin, François Cuvilliés' Amalienburg. Ihr Bezug zur französischen Architekturtheorie, München 1993.

(5) Das bezieht sich auf die grundlegende Arbeit: Hans Sedlmayr, Zur Charakteristik des Rokoko. In: Manierismo, Barocco, Rococo, Concetti e Termini. Rom 1962; wiederabgedruckt in: Epochen und Werke Bd. 3, Mittenwald 1982, sowie ders., Das Gesamtkunstwerk der Régence und des Rokoko. In: Epochen und Werke Bd. 2, Wien – München 1960. Hermann Bauer, Rocaille. Zur Herkunft und zum Wesen eines Ornament-Motivs, München 1966. Als neu überarbeitetes Standardwerk zu Cuvilliés: Wolfgang Braunfels, François Cuvilliés. Der Baumeister der galanten Architektur des Rokoko, München 1986 mit neuerem Schrifttum.

(6) Mellenthin (wie Anm. 4), S. 17.

(7) Zitate in Reihenfolge nach Hojer (wie Anm. 2), S. 90; Norbert Lieb, München. Die Geschichte seiner Kunst, München 1971, S. 187; Mellenthin (wie Anm. 4), S. 74.

(8) Es sei betont, daß an die Ausführungen und Einsichten bei Hojer und Mellenthin angeknüpft wird. Ihre Erkenntnisse bilden ein Hauptindiz für diese Überlegungen zur motivischen Struktur der Amalienburg.

(9) Luisa Hager, Nymphenburg. Schloß, Park und Burgen, München o. J., S. 44. Hojer (wie Anm. 2) zitiert das Baumanual 1734 mit der Benennung „ammaliaburg“, S. 13.

(10) Braunfels (wie Anm. 5), S. 50.

(11) Lieb (wie Anm. 7), S. 146.

(12) Zu Tesauo vgl. Leonore Berghoff, Emanuele Tesauo und seine Concetti. Unter besonderer Berücksichtigung von Schloß Nymphenburg, München 1971. Zum Deckenprogramm von Lustheim vgl. Hermann Bauer, Bernhard Rupprecht (Hrsg.), Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland, Bd. 3/2, München 1989, S. 449–481, dazu teilweise im Widerspruch Tesauo betreffend: Viktoria Berg, Die Lustheimer Fresken, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 1968, S. 86–102. Allgemein informierend: Gerhard Hojer, Die Münchner Residenzen des Kurfürsten Max Emanuel. Stadtresidenz München – Lustheim – Schleißheim – Nymphenburg, In: Ausstellungskatalog Kurfürst Max Emanuel. Bayern und Europa um 1700, Bd. 1, München 1976 S. 142–169.

(13) Zu dieser schwierig darzustellenden Materie vorzüglich Mussia Eisenstadt, Watteaus Fêtes Galantes und ihre Ursprünge, Berlin 1930, und überreich beispielhaft Hans Junecke, Montmorency. Der Landsitz Charles le Brun, Berlin 1960.

(14) Zur Magdalenenklause vgl. Ulrich Nefzger, Vertumms Vanitatis oder die Magdalenenklause im Garten von Nymphenburg, Diss., Salzburg 1976. Die Dissertation behandelt Tradition und Topik des herrscherlichen Bußgedankens bei Max Emanuel anhand einer

strukturanalytischen Sichtung der Magdalenenklause.

(15) Nefzger (wie Anm. 14), S. 32f.

(16) Mellenthin (wie Anm. 4), S. 60.

(17) Mellenthin (wie Anm. 4), S. 49f.

(18) Mellenthin (wie Anm. 4), S. 52 unter Hinweis auf Bauer (wie Anm. 2), S. 202.

(19) Zedler (wie Anm. 1), Bd. 21, 1739, Sp. 1075 unter „Mond“.

(20) Vgl. dazu Hojer (wie Anm. 2), S. 25, und auch Mellenthin (wie Anm. 4), S. 60f.

(21) Vgl. Braunfels (wie Anm. 5), S. 98ff.

(22) Vgl. dazu Hojer (wie Anm. 2), analytisch ausgreifendes Kapitel mit dem treffendem Titel „Die Wände: Eine elementare Baufigur wird in Frage gestellt“, S. 61ff. und Mellenthin (wie Anm. 4), S. 69f.

(23) Mellenthin (wie Anm. 4), S. 37.

(24) Hojer (wie Anm. 2), S. 124, Anm. 87a mit Abb.

(25) Vgl. Braunfels (wie Anm. 5), S. 98.

(26) So nach Mellenthin (wie Anm. 4), S. 70.

(27) Beschrieben in den „Rejouissances et fêtes magnifiques“ von Pierre de Bretagne, dem Beichtvater Max Emanuels, zur Hochzeit Karl Albrechts 1722, München 1723, S. 44.

(28) Erich Bormann, Zeitrechnung und Kirchenjahr, Kassel 1964, S. 27.

(29) So Mellenthin (wie Anm. 4), S. 49, bei seiner Analyse des „Tafelsystems“ als verbindende Einheit von Außen und Innen.

(30) Zedler (wie Anm. 1), Bd. 9, 1735, Sp. 276; zur einschlägigen Tradition mit weiteren Belegen: Liselotte Andersen, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 7, München 1981, Sp. 429–436.

(31) Lieb (wie Anm. 7), S. 187. Lieb zählt Pomona auf, die Hojer (wie Anm. 2) als Bacchus ansieht.

(32) Hojer (wie Anm. 2), S. 88. Viel treffender wäre, ganz allgemein genommen, Hojers Bemerkung zum Deckenstück im Jagdzimmer, von dem er sagt (S. 83): „Nicht als Programm, sondern als Stimmung wird Arkadien beschworen“. Nach Bauer (wie Anm. 2), S. 204, wird hier das Reich der Diana „nicht in einem konkreten Programm abgehandelt, sondern nur angespielt, im Stimmungshafte und Ästhetischen belassen.“.

(33) Braunfels (wie Anm. 5), S. 97f.

(34) Lieb (wie Anm. 7), S. 187.

(35) Dazu Pia und Pino Mlakar, „Notizen über Max Emanuels Beziehung zum Ballett“. In: Ausstellungskatalog Kurfürst Max Emanuel (wie Anm. 12), Bd. 1, S. 317–320.

(36) Bauer (wie Anm. 2), S. 40.

(37) Ausstellungskatalog „Watteau 1684–1721“, Washington – Paris – Berlin 1984/85, Kat.-Nr. 70.

(38) Zu Cuvilliés' eigenwilligem Dekorationsstil bei den Möbeln: Heinrich Kreisel, Die Kunst des deutschen Möbels, Bd. 2, Spätbarock und Rokoko, München 1970, S. 173f.

(39) Mellenthins Analysen (wie Anm. 4) beruhen sogar darauf, weil die plastischen Elemente bei Cuvilliés nachrangig sind; auch Lieb (wie Anm. 7) spricht S. 185 beim Äußeren von einer „graphischen Gesamtfolie“.

(40) In diesem Sinne war sogar das Dach ursprünglich weiß-blau bemalt. Hojer (wie Anm. 2), S. 19. Die Amazonentracht wird anlässlich der Jagden zu den Hochzeitsfeierlichkeiten 1722 durch den Bericht Pierre de Bretagnes (wie Anm. 27) überliefert. Ausweislich des Bildes von Peter Jakob Horemans im Jagdzimmer der Amalienburg trug Karl Albrechts Hofstaat bei der Falkenbeize blau-silberne Jagdlivree.

(41) Vgl. Hojer (wie Anm. 2), Fußnote 133.

(42) Vgl. Lieb (wie Anm. 7), S. 187, der hier Leda erblickt.

(43) Zum Einzug des Brautpaares in die Stadt München wurde 1722 im Tal ein Triumphbogen errichtet. Vor dem mittleren Durchgang standen als Anspielung auf das Brautpaar die Statuen einer Diana mit Hirsch und eines Apolls mit der Leier. Ausstellungskatalog Kurfürst Max Emanuel (wie Anm. 12), Bd. 2, S. 232, Kat.-Nr. 523: Triumphbogen zu Ehren Karl Albrechts, Kupferstich nach Cosmas Damian Asam 1722.

(44) Hojer (wie Anm. 2), S. 83.

(45) Nefzger (wie Anm. 14), S. 140f. Dort auch die folgenden Zitate nach Joanne Schmid, Triumphierendes Wunder=Gebäu Der Churfürstlichen Residentz zu München, München 1685, welche an Rainutius Palavicinus' frühere Beschreibung anschließt, aber die nach dem Brand von 1674 unter Max Emanuel neu ausgestatteten Räumlichkeiten beschreibt.

(46) Siehe Arthur Henkel und Albrecht Schöne, Emblemata Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Stuttgart 1967, Sp. 773–779.

(47) Wolfgang Braunfels, François de Cuvilliés. Ein Beitrag zur Geschichte der künstlerischen Beziehungen zwischen Deutschland und Frankreich im 18. Jahrhundert, Würzburg 1938, S. 51.

(48) Auch Veit Loers, Rokokoplastik und Dekorationssysteme. Aspekte der süddeutschen Kunst und des ästhetischen Bewusstseins im 18. Jahrhundert, München – Zürich 1976, kommt nach wenig plausiblen Versuchen, eine mehrfache ikonologisch geradezu spätbarocke Bedeutungsschichtung im Spiegelsaal festzustellen, sowie nach kritischer „Hinterfragung“ der Ästhetik zu dem Schluß, „der allegorische Charakter der Dekoration ist durch den stimmungsmäßigen Einschlag der Jagdgöttin Diana überdeckt“ und „Von System läßt sich im herkömmlichen Sinn nicht reden, es sei denn übertragen, als Systematik der ästhetischen Stimmung“, vgl. S. 16ff.

(49) Braunfels (wie Anm. 46), S. 51.

(50) Braunfels (wie Anm. 5), S. 81.

(51) Braunfels (wie Anm. 46), S. 52.

Anschrift des Verfassers:

Univ.-Prof. Dr. Ulrich Nefzger
Institut für Kunstgeschichte
der Universität Salzburg
Residenzplatz 9
A-5020 Salzburg