

Staatliche Schlösser,
Burgen und Gärten Sachsen

2004





STAATLICHE SCHLÖSSER,
BURGEN UND GÄRTEN SACHSEN
2004

JAHRBUCH
BAND 12

11 Jens Scheffler
»... 8 Mann zum Versetzen großer Bäume angeordnet«
Ein Beitrag zur Geschichte des Schlossparks Rammenau

20 Roland Puppe
»... fand weit und breit seinesgleichen nicht«
Der Herzogin Garten zu Dresden
Vom Auf und Ab des ersten außerhalb der Stadt-
befestigung gelegenen Hofgartens

32 Stefan Dürre
Die zwei Kentaurengruppen von Antonio Corradini
(1688 – 1752) im Dresdner Großen Garten

42 Sabine Wilde
... Verschollen! ... Vergessen?
Das Schicksal zweier Skulpturen Gottfried Knöfflers
in Dresden

50 Simona Schellenberger
Selbstauskünfte eines Bildwerks
Die Tafel des Jüngsten Gerichts in Weesenstein

62 Falk Schulze
Die Sammlung Groß
Sammelleidenschaft mit Tradition

68 Olav Helbig
»... sahl der Venusberg genant«
Zur Ikonografie des Venussaales im Schloss Augustusburg

80 Anke Fröhlich
Barocke Spiele im Schlosspark von Pillnitz
Ein Ort des Feierns und Spielens

94 Margitta Çoban-Hensel
Schloss Elsterwerda unter der Herrschaft der Wettiner

114 Ines Täuber
Die »Weinligzimmer« im Bergpalais des Pillnitzer Schlosses
Komposition, Ikonografie und Ausführung ihrer
Wanddekoration im pompejanisch-ägyptischen Stil

130 Bernard Jacqué
Christian Traugott Weinlig und die französischen
Arabesquentapeten im Prinz-Georg-Palais in Dresden
am Ende des 18. Jahrhunderts

134 Winfried Müller
Die Monarchie im 19. Jahrhundert
Neue Forschungsansätze
am Beispiel König Johanns von Sachsen

142 Silke Marburg
Die Mittwochspflicht des Monarchen
König Johann schreibt an das fürstliche Europa

146 Gerold Dubau
Thimo von Colditz und Stolpen

Ausstellungen

- 152 Jens Gaitzsch
Das Begräbnis der Gräfin Cosel
* 17. Oktober 1680 Depenau (Holstein)
† 31. März 1765 Stolpen (Sachsen)
- 159 Andrej Pawluschkow
»Die Sächsische Bastille«
Sonderausstellung im Torhaus der Festung Königstein
- 168 Jens Hans, Uwe Meinig, Tonio Schulze
Museumsgestaltung in Zeiten knapper Kassen
Partielle Neugestaltung des Museums für Jagdtier- und
Vogelkunde des Erzgebirges im Schloss Augustusburg
- 171 Katja Pinzer-Müller
1075 Jahre Meißen – Die Geschichte des Meißner Burg-
berges und seiner Herrscher – Ein Ausstellungsreport
- 179 Ingolf Gräßler, Thomas Schmidt
Ergebnisse bauhistorischer Forschungen in der Burg Milden-
stein/Leisnig im Bereich von Vorder- und Mittelschloss
- 187 Tim Tepper
Die spätgotische Schlossarchitektur in Sachsen
Funktionen und Strukturen

Bauforschung

Berichte 2004

- 200 Heike Hackel, Kristin Roespel
Personal/Haushalt
- 202 Mathias Tegtmeier
Recht/Liegenschaften/Organisation/EDV
- 204 Peter Dietz
Bau
- 210 Roland Puppe
Gärten
- 212 Hendrik Bärnighausen
Museen
- 221 Ulrike Weber-Loth
Marketing/Presse/Öffentlichkeitsarbeit

Stiftung »Fürst-Pückler-Park Bad Muskau«, Bericht 2004

- 228 Cornelia Wenzel
Stiftung »Fürst-Pückler-Park Bad Muskau«

Anhang

- 233 Autorenverzeichnis
234 Abbildungsnachweise
236 Impressum

DIE »WEINLIGZIMMER« IM BERGPALAIS DES PILLNITZER SCHLOSSES

Komposition, Ikonografie und Ausführung ihrer Wanddekoration
im pompejanisch-ägyptischen Stil

Die zwei »Weinligzimmer« im Westflügel des Bergpalais in Pillnitz, benannt nach dem ihnen zugeschriebenen Architekten Christian Traugott Weinlig (1739 – 1799), stehen im Kontext der europäischen Rezeption pompejanisch-ägyptischer Wanddekoration. Gleichzeitig vertreten sie mit dem Zopfstil eine Übergangsphase vom Rokoko zum Klassizismus. Die Wände und Supraporten der »Weinligzimmer« sind mit Arabesken, Reliefs und Wandmalereien reich geschmückt. Als Audienz- und Schlafzimmer wurden sie zwischen 1788 und 1791 im Auftrag Friedrich August III. (1750 – 1827) im nordwestlichen Seitenflügel des Bergpalais in Pillnitz ausgestattet, nachdem Pillnitz 1768 zur Sommerresidenz der Wettiner erhoben wurde (Abb. 1).¹ Die Königsfamilie zog seit dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts das Bergpalais dem Wasserpalais vor, wobei der westliche Flügel dem König, der östliche Flügel der Königin vorbehalten war.² Aufgrund des Aufenthalts Kaiser Leopolds II. (1747 – 1792), des preußischen Königs Friedrich Wilhelm II. (1744 bis 1797) und des Grafen von Artois, des späteren König Karl X. (1757 – 1836), zur »Pillnitzer Konvention« von 1791 wurden diese Räume auch als Kaiserzimmer bezeichnet.³ 1966 – 1971 erfolgte die Restaurierung der Räume und des noch vorhandenen Mobiliars sowie die Ergänzung mit weiteren Mobilen.⁴

Die folgende Analyse der noch original erhaltenen Wanddekoration rückt ihren kunsthistorischen Kontext und damit auch Vorbilder, Vorlagen und Entwürfe näher ins Licht. Hiermit verbunden sind differenzierte Zuschreibungshypothesen, die die biographischen Hintergründe des zeitgenössischen Künstler- und Architektenkreises um Weinlig berücksichtigen.

Komposition und Ikonographie der Wanddekoration

Die zwei nebeneinander liegenden »Weinligzimmer« werden von je einem Antichambre flankiert und sind durch Türen zu einer Enfilade verbunden (Abb. 1). Dem westlichen, heute schmucklosen Vorzimmer schließt sich das »goldene Weinligzimmer« an, das auch als Schlafzimmer bezeichnet wurde.⁵ Dessen Supraporten sind in weiß-golden bemaltem Holz auf beigefarbenem Fond ausgeführt, so dass sie wie ein Relief erscheinen (Abb. 2). Die Ornamentik ist in Felder geteilt, die wiederum durch einen weiß-goldenen Rahmen voneinander getrennt wird. Sie zeigt Lorbeerkränze mit gewellten Bändern als Zeichen des Ruhmes und Pflanzendarstellungen innerhalb des Bogenfeldes, unter denen zwei abgewandt liegende Sphingen mit verhüllten Köpfen postieren. Als ägyptische Symbole bekannt, wird ihnen die Funktion als Tempelhüter zugesprochen.⁶ Im mittleren Bereich ist ein Medaillon mit Urne dargestellt. In abgewandelter Form erscheint das Urnenmotiv auch in den zwei Wandfeldern über den Türen. Hier jedoch flankieren sie ein rechteckiges weißes Stuckrelief auf hellblauem Fond und werden unterhalb durch einen Arabeskenfries abgeschlossen. Diese zwei Stuckreliefs variieren in ihrer Darstellung und erinnern trotz ihrer geringeren Qualität in Ausführung und Material an die englische Jasper Ware, auch Wedgwood-Porzellan genannt. Sie zeigen vier Figuren. Im westlichen Fensterrelief halten zwei Frauen eine Harfe, während eine dritte ein aufgeschlagenes Buch auf den Knien hält. Zwischen ihnen befindet sich ein Junge, der eine Papierrolle zu tragen scheint (Abb. 3). Im östlichen Relief sind den Frauen ebenfalls Bücher und

Abb. 1
Schloss Pillnitz,
Grundriss des Bergpalais,
Erdgeschoss.

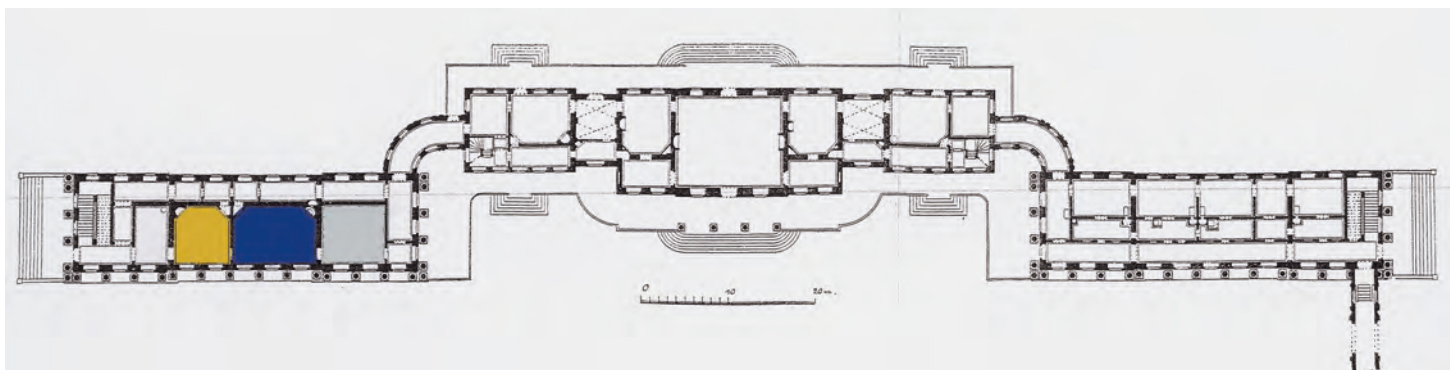
»blaues Weinligzimmer«,
auch Frühstückszimmer
König Albers genannt



»goldenes Weinligzimmer«,
auch Arbeitszimmer
König Albers genannt



Antichambre mit Supraporten





Die »Weinligzimmer«
im Bergpalais
des Pillnitzer Schlosses

Abb. 2
Supraportendekor,
»goldenes Weinligzimmer«.



Abb. 3
Die Musen erziehen Jupiter,
westliches Stuckrelief mit
Dekor über dem Fenster,
»goldenes Weinligzimmer«.



Abb. 4
Die Musen erziehen Jupiter,
östliches Stuckrelief mit
Dekor über dem Fenster,
»goldenes Weinligzimmer«.

eine Harfe als Attribut zugeordnet (Abb. 4). Auf dem Boden stehend, ist ein Adler, der Diener Jupiters, dargestellt. Der kleine Junge bläst in eine Trompete. Auf ihn ist die Handlung gerichtet, da sich die Körper der Frauen ihm zuneigen und ihre Konturen optisch einen Kreis um ihn schließen. Das Motiv schildert also die Erziehung eines jungen Gottes, in Anlehnung an den Adler wahrscheinlich Jupiter, durch einen Teil der Musen.⁷ Die Attribute verweisen auf Kalliope (die Muse der epischen Dichtung), Klio (die Muse der Geschichte) und Euterpe (die Muse der Musik).⁸ Im »goldenen Weinligzimmer« befindet sich zudem noch ein langer, rund abgeschlossener Spiegel an der Wand zwischen den zwei Fenstern, über dem sich ein ovales leeres Medaillon befindet, das, nach den vorhandenen Entwürfen zu urteilen, eine Frauenfigur zeigte. Ihm ist ein weiterer Spiegel schräg gegenüber gestellt. Dieser ist von Pflanzenornament umrahmt, das durch Felder mit Medusenköpfen unterbrochen ist. Die zwei Amoretten, die im oberen Feld einen flammenden Altar umtanzen, wiederholen sich im unteren Fries des Marmorkamins. Im unteren Zimmerbereich bedecken Lambrisfelder die Wand. Sie sind, ebenso wie die Türen und Fensterläden, dem Raum farblich angepasst. Das mittlere Wandfeld ist mit einer klassizistisch nachempfundenen Tapete bedeckt und lässt Raum für Gemälde und Stiche.⁹

Östlich angrenzend befindet sich das »blaue Weinligzimmer«, auch als Kamin-, Audienz- bzw. Arbeitszimmer König Alberts bezeichnet.¹⁰ Über den zwei Türen und zwei geometrischen Spiegeln befinden sich Wandfelder mit Arabeskendekor und Pflanzengehängen aus weiß bemaltem Holz auf hellblauem Fond. Während die Sphingen in den Bogenzwickeln der Felder über den Fenstern eine liegende Haltung haben und fischähnliche Schwänze aufweisen (Abb. 5), sind die einander abge-

wandten Sphingen in den Supraporten aufrecht sitzend dargestellt (Abb. 7). Sie erinnern an die Seefauna antiker Thermenmosaiken. Schmale Dekorstreifen mit weißen Widderköpfen und Pflanzenornament trennen sie voneinander. Besonders auffällig sind die Supraportenmaleireien in ovalen und runden Medaillons. Sie unterscheiden sich durch ihre Farbigkeit von dem weißen Relief auf blauem Fond und haben eine eigene Rahmung. Die Maltechnik wird in den Akten als Aquarellmalerei beschrieben.¹¹ Aufgrund pastoser Partien kann allerdings eher von Gouachemalerei oder einer Mischtechnik ausgegangen werden. Die westliche Supraporte zeigt eine Frau in antikem Gewand auf einem Divan liegend (Abb. 7). Sie hält den linken Arm angewinkelt an ihrem Kopf und den Ellenbogen auf die Lehne gestützt. Ihre rechte Hand wird von einer neben ihr befindlichen Frau gehalten. Mit dem rechten Zeigefinger deutet jene auf die Liegende. Im Vordergrund stehen rechts ein Tischchen mit einer Rosenschale und links ein Sockel, auf dem sich eine Öllampe und eine Urne befinden. Ein kleiner Junge mit Flügeln, Amor, hält seinen Bogen mit der rechten Hand vor den Blicken der Frau hinter einer Stele versteckt. Den Daumen seiner linken angewinkelten Hand im Mund schaut er verschmitzt zu der auf dem Divan liegenden Frau hinüber, während sein Körper dem Betrachter zugewandt ist. Das Motiv erinnert an eine liebeskranke Frau, womöglich Psyche, denn die Rosen deuten auf die Liebe, die Öllampe auf das Feuer und damit auf die Entdeckung Amors durch Psyche hin, die sein Gesicht mittels einer Öllampe beleuchtete. In den Akten ist dieses Bild mit dem Titel »Die Sehnsucht« bezeichnet, so dass dem emotionalen Gehalt des Sujets Rechnung getragen wird.¹² Die antike Erzählung von Amor und Psyche war schon am Hofe Ludwig XIV. sehr beliebt. Sie wurde Ende des 18. Jahrhunderts nach der Übersetzung



Die »Weinligzimmer«
im Bergpalais
des Pillnitzer Schlosses

Abb. 5
Dekor über den Fenstern,
»blaues Weinligzimmer«.

von Apuleius' Metamorphosen durch August Rode (1751 bis 1837) 1780 in Wörlitz wieder entdeckt und in der Dekoration des Konzertzimmers des Wörlitzer Schlosses umgesetzt, das als Vorbild gedient haben kann.¹³ Ein seitenverkehrtes Motiv des Werkes »Antichità di Ercolano esposte« mit einer sitzenden sowie zwei stehenden Frauen und Amor könnte außerdem inspirierend gewirkt haben, denn die Haltung der Personen unterscheidet sich zwar maßgeblich voneinander, der Gewandwurf und die Interieurausstattung ähneln sich jedoch sehr (Abb. 6).¹⁴

Die ovale Malerei der östlichen Supraporte zeigt zwei Frauen in antiken Gewändern, wiederum auf einem Divan sitzend (Abb. 8). Die linke von beiden stützt ihren rechten Arm auf einen Tisch mit einer roten Tischdecke. Rechts ist das Figurenmotiv durch einen graziilen Tisch mit einem Kelch, einem Schälchen und einem Spiegel begrenzt. Amor im Vordergrund reicht den beiden Frauen eine Schale mit blauen Blumen. Während die linke Frau danach greift, währt die andere Frau sie mit einer Handbewegung ab. Auch hier ist die Liebe wiederum Thema des Bildes. In den Akten wird der Titel als »Begrüßen der Braut durch Amor« angegeben, was die abwehrende Handhaltung einer der Frauen jedoch nicht erklären würde.¹⁵ Die blauen Blumen in der von Amor dargereichten Schale, Krokusse, erinnern an den Frühling, aber auch an die Metamorphosen des Ovid und sind in diesem Zusammenhang Symbole für die vergebliche Liebe von Crocus und Smilax, die in blaue Krokusse und eine Winde verwandelt wurden. Die abweisende Geste der Frau erinnert an dieses Schicksal.

Die zwei ovalen Abbildungen, umgrenzt durch ein Band weißer Krokusse, ergänzen sich also inhaltlich, da sie das Leid durch die Liebe darstellen. Sie beziehen auch die zwei runden Medaillons über den Spiegeln mit

ein. Diese zeigen zwei Amoretten beim Spiel mit zwei Tauben an einem weißen Band und einem Hund auf der westlichen (Abb. 9). und einem Bock auf der östlichen Seite (Abb. 10).¹⁶ Beide Motive symbolisieren das Spiel mit der Liebe. Der emotionale Gehalt trägt der Zeit der Empfindsamkeit Rechnung. Er schließt traurige, heitere und karikierende Elemente mit ein.

Im hinteren Bereich des Zimmers unterbricht eine hellgelb gestrichene Nische mit Pflanzendekor die dezent ocker gestreifte Tapete. In dieser Nische befindet sich ein Porzellanofen mit bronzenem Untersatz, dessen in gold gefasste Ornamentik mit Widderköpfen und einer bekrönenden Feuerurne an das Dekor der Supraporten im blauen und im »goldenen Weinligzimmer« anlehnt. Die unteren blauen Lambrisfelder, die Türen und Fensterläden ordnen sich unauffällig in die Farbgebung des Raumes ein.

Das östlich angrenzende Antichambre, es wird in den Akten auch als Salon bzw. Schlaf- und Toilettenzimmer bezeichnet, ist in Grautönen gehalten.¹⁷ Die erst ca. 1970 angebrachten Supraporten zeigen zwei Reliefs aus Phanolithsteinzeug mit der Darstellung antiker Mythologie im klassizistischen Stil, der, wie anhand der Baumstruktur innerhalb der Darstellung ersichtlich, durch den ornamentalen Jugendstil beeinflusst ist (Abb. 11 und 12). Sie entstanden ca. 1900 bis 1945 in der Mettlacher Faïencerie von Villeroy & Boch.¹⁸ Das durchscheinende Phanolith lässt an die Reliefs antiker Kameen denken und wirkt auf dem dunkelblauen Fond besonders zierlich und fein gearbeitet. Es erinnert in seiner Ausführung ebenfalls an das zunächst in England gefertigte Wedgwood-Porzellan und ist technisch auch mit dem europäischen Hartporzellan vergleichbar. Die Reliefs wurden zwar in Serie gefertigt, sie hatten aber eine feingliedrige Struktur, in der ihre Beliebtheit begründet war.¹⁹



Abb. 6
»Amor und Psyche«,
Darstellung aus der
»Antichità di Ercolano
esposte« von 1757 – 1792,
gefertigt von dem Kupfer-
stecher Georg Christoph
Kilian (1709 – 1781).



Abb. 7
 »Armor und Psyche«
 westliche Supraporte,
 »blaues Weinligzimmer«.

Die Motive der zwei Reliefs sind mit »Hochzeit« und »Kinderspielzeit« betitelt. Allerdings verbergen sich dahinter antike Darstellungen, die nicht der freien Erfindung des Designers Johann Baptist Stahl (1860 – 1932) aus Oberbetschdorf im Elsaß entstammen können.²⁰ Die Vorlagen hierfür lieferten sicher antike Quellen oder Stiche des 19. Jahrhunderts. Die westliche Supraporte stellt einerseits einen Hochzeitszug dar, der Amor und Psyche beim Einzug in den Olymp zeigt (Abb. 11). Der kleine Junge auf dem Pferd symbolisiert Amor, die hinter dem Wagen laufende Frau mit der Spindel ist eine Allegorie für die Ausdauer Psyches bei der Suche ihres Geliebten. Auf der östlichen Supraporte ist andererseits ein Fruchtbarkeitsfest abgebildet, bei dem ein neugeborenes Kind, wahrscheinlich Amor, gefeiert wird, und auch Minerva anwesend ist (Abb. 12). Die zwei Feste finden letztlich in der Darstellung des Fruchtbarkeitsfestes zur Geburt Amors und zur Hochzeit von Amor und Psyche ihre ikonographische Verbindung zum vorhergehenden »Weinligzimmer« und setzen inhaltlich einen positiven Akzent.

Die Innendekoration der Räume entspricht also einem Gesamtensemble, das über die Raumbegrenzungen hinausreicht. Formal und inhaltlich ist es aufeinander abgestimmt und charakterisiert das Schloss als Ort der Empfindsamkeit, in dem getanzt, gespielt und musiziert wird, und in dem die Musen zusammen mit Jupiter, Amor und Psyche ihren Tempel haben. Dieses Verständnis galt demnach auch nach der 1768 erfolgten Funktionsumwandlung des Pillnitzer Schlosses als Sommerresidenz und wurde durch den damals modernen pompejanischen und ägyptischen Stil bzw. die Bildinhalte verdeutlicht. Auch die Pflanzendarstellungen spielen bei der Innendekoration eine maßgebliche Rolle. Sie finden inhaltlich ihren Bezug zu den Metamorphosen des Ovid und schließen formal an den das Schloss umgebenden

Garten, der durch die großen südlichen Rundfenster von den Räumen aus betrachtet werden kann. In der Einheit von Architektur und Natur lassen sich schließlich einerseits Beziehungen zu anderen Bauwerken wie dem Englischen Pavillon in Pillnitz erkennen, aber auch zu Garten- und Architekturtheorien, wie sie von Christian Cay Lorenz Hirschfeld (1742 – 1792) niedergeschrieben und von Christian Traugott Weinlig rezipiert wurden.²¹

Die Wandstruktur der »Weinligzimmer«

Die Einteilung der Wand in gerahmte Dekorationsfelder ist in den Pillnitzer »Weinligzimmern« sehr dominant. Peter Werner sieht die Loslösung von dieser strengen Strukturierung, die sich noch aus dem Rokoko erklärt, hin zu einem »quasi-antiken Dekorationssystem« erst am Anfang des 19. Jahrhunderts.²² Zu Weinlig und Erdmannsdorff resümiert er: »Auch die Versuche Weinligs und Erdmannsdorffs in den achtziger Jahren, die zitierten, mehr oder weniger von einander abhängigen Einzelmotive durch die Zusammenstellung freier Variationen zu einem neuen, ursprünglich vielleicht möglichen Gefüge zu ersetzen, konnte nur zu einer stärkeren Festigung der Wandfelder, nicht aber zu einem neuen Wandsystem führen.«²³ Auch in den Pillnitzer »Weinligzimmern« werden Malereien, Stuck und Holz innerhalb der Felder ersetzbar und sind durch Rahmen getrennt. Die Dekorationen heben sich als Relief von der Wand ab und könnten auch durch andere Muster ausgetauscht werden.²⁴ Jedoch besteht ein Gleichgewicht zwischen dem Dekor der Supraporten, der Spiegel, des Kamins und der freien Wandflächen in der räumlichen Verteilung der Zimmer. Die symmetrische Ornamentik würde jedes fehlende Feld sofort sichtbar werden lassen und erfordert Vollständigkeit. Auch die Thematik der Symbole und



Die »Weinligzimmer«
im Bergpalais
des Pillnitzer Schlosses

Abb. 8
»Amor reicht Krokusse«,
östliche Supraporte,
»blaues Weinligzimmer«.

Allegorien ist aufeinander abgestimmt. Zwar ließe sich das Sujet der Liebe durch weitere antike Mythologien variieren, ein anderer thematischer Rahmen bleibt jedoch ausgeschlossen und die Wandstruktur festgelegt. An dieser Stelle kann also trotz der Felderung durchaus von einem Wandsystem gesprochen werden, das in den zwei Zimmern eingehalten wird. Es entspricht bereits den Wandaufrißen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die aus drei horizontalen Bereichen – einem Lambris, einem oberen Dekorationsfeld und einer breiten Mittelzone – bestehen und kann damit als modern für die damalige Zeit gelten.²⁵ Eine freie Wandaufgliederung mit dominanter Motivik, wie sie in den Tapeten des nördlichen Pavillons im Park des Prinz Georg Palais in Dresden oder in Weinligs Entwurf zur Wanddekoration eines Zimmers in Schloss Pillnitz sichtbar wird, ist bei den »Weinligzimmern« allerdings nicht verwirklicht. Die Tapeten und der Entwurf sind nach dem heutigen wissenschaftlichen Stand vor den »Weinligzimmern«, in den 1780er Jahren, entstanden und gehören einem anderen, rein pompejanischen Stil an.²⁶ Die kunsthistorische Einordnung wird dadurch erschwert, dass Ende des 18. Jahrhunderts mehrere Stile unterschieden wurden. So gibt Joseph Friedrich zu Racknitz (1744–1818) in seiner »Darstellung und Geschichte des Geschmacks« einen »Egyptischen Geschmack«, »Heturischen Geschmack«, »Arabesken Geschmack«, »Aus den Entdeckungen von Herculaneum, Pompeja und Stabia entstandenen Geschmack« und »Edlen Römischen Geschmack« an.²⁷ Der Architekt der »Weinligzimmer« kombinierte pompejanische, ägyptische und arabeske Motive zu einem Gesamtbild, das demjenigen in Wörlitz sehr ähnlich ist und durch die Felderung einer Dekorationsform der 1780er Jahre zugeordnet werden kann.

Für die genaue Datierung der »Weinligzimmer« lassen sich keine eindeutigen Quellenachweise erbringen. Die

vorangegangene kunsthistorische Analyse der Wanddekoration und die Unterlagen der Restaurierungsakten bestätigen jedoch die zeitliche Einordnung von 1790. Es konnten zwar keine Tapetenreste mehr gefunden werden, die Vorzimmer der »Weinligzimmer« weisen jedoch Farbschichten von 1790 auf.²⁸ Gisela Haase erwähnt, dass die neuen Pavillons des Bergpalais im Nachtrag des Inventars von 1786, 1791, benannt und die Inneneinrichtung im Inventar von 1793 aufgelistet ist. Aufgrund der Beschreibung der goldgelben und blauen Farbausstattung sowie des Mobiliars geht auch sie davon aus, dass die »Weinligzimmer« zwischen 1786 und 1793 entstanden sein müssen.²⁹

Zur weiteren Entwicklung der pompejanisch-ägyptischen Wanddekoration lässt sich resümieren, dass sie als Vorbild für den Empirestil diente und eine Brücke zwischen Rokoko und Klassizismus darstellte.³⁰ Der Generation der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit Erdmannsdorff, Weinlig, Carl Ferdinand Langhans (1782 bis 1869), Friedrich Gilly (1772–1800), und David Gilly (1748–1808) folgten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter anderem Karl Friedrich Schinkel (1781 bis 1841), Leo von Klenze (1784–1864) und Gottfried Semper (1803–1879).³¹ Pompejanische Dekorationsformen waren bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts in Mode, wobei es stilistische Weiterentwicklungen gab, die die Felderung immer weiter auflöste.³² Illusionistische Architekturdarstellungen lehnten sich an den zweiten pompejanischen Stil an und glichen mehr und mehr einer Bühnendekoration mit Tempeldarstellung.³³ Die Entwicklung der Innendekoration von 1800 bis 1850 hin zu Kopien antiker Wandsysteme, die letztlich zur Vereinheitlichung der Wand führten, hat Peter Werner näher beschrieben. Hierzu zählen auch die elf Räume des Japanischen Palais in Dresden, die 1834 von Gottfried Semper geschaffen wurden.³⁴



Abb. 9
Spielende Amoretten
mit Hund und Tauben,
westliches Medaillon
über dem Spiegel,
»blaues Weinligzimmer«.



Abb. 10
Spielende Amoretten
mit Ziegenbock,
östliches Medaillon
über dem Spiegel,
»blaues Weinligzimmer«.

Die künstlerischen Vorbilder der »Weinligzimmer«

Die künstlerische Rezeption der pompejanischen Malerei in Italien, England, Frankreich und Deutschland seit der Mitte des 18. Jahrhunderts wurde in der Forschung bereits eingehend beleuchtet.³⁵ Sie fand nicht nur in der Literatur, der Malerei und Skulptur statt, sondern wurde auch in der Architektur und Innenraumdekoration, den Textilien und Tapeten angewandt. Arabesketapeten der Manufaktur Jean-Baptiste Réveillons (1725–1811), aber auch von Jacquemart & Bénard, Arthur & Robert und anderen Unternehmen waren ebenfalls Ende des 18. Jahrhunderts in Mode.³⁶

Für die Innendekoration der »Weinligzimmer« diente die im 18. Jahrhundert neu entdeckte pompejanische Wandmalerei als eine von vielen Inspirationsquellen. Karl Schefold skizziert den Dritten Stil der frühen Kaiserzeit näher: »An die Stelle des malerischen tritt ein zeichnerischer Stil. Alles ist fest umrissen. Man sucht die Schönheit der Linie, die genaue Ausführung des Details, das einer strengen Hierarchie eingefügt ist. Die Bilder werden horizontal und vertikal dreigeteilt wie die ganze Wand, deren kühle strenge Stimmung sie teilen.«³⁷ Die Beschreibung trifft auch auf die Pillnitzer Räume zu, wobei hier Malerei, Stuck, bemaltes Holz und ein farbiger Untergrund zum Gesamtensemble beitragen. Der dritte Stil der pompejanischen Malerei, der auch ägyptische Symbole enthält, wurde variiert und nach der neuen modischen Geschmacksrichtung unter Einbezug barocker Tradition bzw. nach den Gegebenheiten des Zimmers ausgerichtet.³⁸ Weitere Vorlagen boten gedruckte Stiche nach Motiven einzelner pompejanischer Wandfelder, wie die »Antichità di Ercolano esposte« von 1757–1792 (Abb. 13),³⁹ oder die Loggien des Vatikan, die Raffael (Raffaello Santi, 1483–1520) 1512 mit arabesken Motiven ausschmückte (Abb. 14).⁴⁰ Allerdings treten in den »Weinligzimmern« nur Details in veränder-

ter Form wieder auf. Hierzu zählen Amoretten, Sphingen, Frauendarstellungen mit Amor und schmale lange Pflanzenpanneaux mit Adlerbekrönung.⁴¹ Die Loggien des Vatikan dienten als Vorlagen für mandelförmige und runde Medaillons mit mythologischen Szenen, Saphyrabbildungen, reiches Rankenwerk mit Tieren, Darstellungen von Amor bzw. Amoretten und Opferungen. Von einer ganzheitlichen Übernahme dieser Wanddekoration kann allerdings nicht gesprochen werden.

Die »Weinligzimmer« stehen also im kunsthistorischen Kontext einer weit verbreiteten Modeerscheinung. Die Innendekoration des Wörlitzer Schlosses von 1769–73 war, wie bereits erwähnt, schon in den 1760er und 1770er Jahren beispielhaft für diese Mode. Sie verband antikisierende Stuckreliefs und Pflanzenornamentik, die unter anderem auf pompejanische Wandmalerei und die Raffaelischen Loggien in Rom zurückgingen, mit der handwerklichen Tradition des Rokoko. Man kann hier jedoch nicht von einer getreuen antiken Rekonstruktion ausgehen, vielmehr schöpfte der Architekt Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff (1736–1800) im Auftrag Fürst Leopold III. Friedrich Franz von Anhalt-Dessau (1740 bis 1817) aus antiken Quellen, um neue Dekorationsformen zu schaffen.⁴² England bot, ausgehend von der Produktion des Wedgwood-Porzellans, dabei eine ebenso wichtige Inspirationsquelle.⁴³ Die auch im Wörlitzer Schloss befindliche Wedgwood-Keramik scheint ebenso vorbildhaft für die »Weinligzimmer« gewesen zu sein. Die Musen der Supraporten im »goldenen Weinligzimmer« sind zwar in weißem Stuck auf blauem Fond in geringerer Qualität ausgeführt, aber das Sujet und die stilistische Umsetzung ähneln dem vor 1792 entstandenen Relief »Apollo und die neun Musen« am Kamin der Villa Hamilton in Wörlitz. Vergleichbar mit ihnen sind auch die Supraporten des Antichambre in Pillnitz aus dem Anfang des 20. Jahrhunderts.⁴⁴ Die Wörlitzer Innendekoration verbindet mehrere Genres,



Die »Weinligzimmer«
im Bergpalais
des Pillnitzer Schlosses

Abb. 11
Hochzeitszug von Amor
und Psyche, westliche
Supraporte, Antichambre.

Reliefs, Malereien, Skulpturen etc. und ist daher besonders abwechslungsreich, ebenso wie in Pillnitz. Im Speisesaal, Konzertzimmer, Kabinett und Schlafzimmer der Fürstin sowie Ersten Hofdamenzimmer ist das reliefartige Hervortreten der Wanddekoration, die aus Stuck besteht und in Feldern gegliedert ist, besonders deutlich. Verschiedene Genres wechseln einander ab, zeigen mythologische Szenen und detailgenaue Pflanzendarstellungen.⁴⁵ Ovale Medaillons in Supraporten der Schlafzimmer der Fürstin stellen um einen Feuertanz tanzende Amoretten dar.⁴⁶ Der Entwurf einer Kaminwand im Kabinett der Fürstin zeigt stuckierte Arabesken.⁴⁷ Die ideelle Bestimmung des Schlosses zielt auch hier auf die »Heimstatt der Musen und des geistigen Lichtes, als Quelle zur Bildung und Erbauung eines neuen Menschengeschlechts« ab.⁴⁸ An der Ausführung der Wörlitzer Wanddekoration waren mehrere Künstler beteiligt. Die ortsansässigen Handwerker Schätzel und Johann Christian Ehrlich (gest. ca. 1780) brachten die Stukkaturen an, Buch übernahm die Grotteskenmalereien, Heintze kleinere figürliche Darstellungen und der Berliner Hofmaler Johann Fischer (tätig 1760 bis nach 1797) die großen Figuralbilder.⁴⁹ Die Planung und Ausführung der »Weinligzimmer« trägt ebenfalls unterschiedliche künstlerische Handschriften, wie noch angeführt werden wird. Die Rolle des Auftraggebers darf an dieser Stelle ebenfalls nicht übersehen werden. Es ist nicht ausgeschlossen, dass auch Friedrich August III. aufgrund dynastischer Beziehungen die Wörlitzer Räume bekannt waren, und er daher eine eigene Vorstellung höfischer Repräsentation im pompejanisch-ägyptischen Stil hatte. In dieser Hinsicht besteht noch weiterer Forschungsbedarf.

Die Vergleichsbeispiele könnten beliebig erweitert und bis ins Detail verfolgt werden. Sie lassen sich auch auf das Grüne Zimmer und Toilettenzimmer der Prinzessin Wilhelm im Potsdamer Marmorpalais (1790 bis

1792) von Carl Gotthard Langhans (1733–1808) übertragen.⁵⁰ In Sachsen gibt es weitere Beispiele. In Dresden könnte das Palais im Großen Garten als Vorbild für die »Weinligzimmer« in Pillnitz gedient haben. Schon 1683 bis 1690 entstanden in den seitlichen Langsälen des Erdgeschosses Stukkaturen italienischer Schule. Sie bilden in Felder geteiltes Akanthuswerk aus, das durch feine Blattfriese gerahmt ist. Die Ornamentik setzt sich französisch beeinflusst im großen Festsaal fort.⁵¹ Auch Johann Daniel Schade lieferte eine zu den »Weinligzimmern« stilistisch nahe liegende Entwurfszeichnung zur Wanddekoration des Englischen Pavillons in Pillnitz, für den die Entstehungszeit um 1780 angenommen werden kann. Auch hier wurde die »Antiquità di Ercolano esposte« rezipiert und Dekorationselemente nach pompejanischen Vorbildern so angebracht, dass Wand und Ornament zwei übereinander liegende Ebenen bilden. Die Ikonographie des Englischen Pavillons, die die Verehrung der Künste, besonders Apoll und die Musen, beinhaltet, geht thematisch den »Weinligzimmern« voraus.⁵² Auch das »Etrurische Zimmer« im Barockschloss Rammenau, nach 1794 entstanden, zeigt Darstellungen der »Antiquità di Ercolano esposte« und ist in Schwarz, Rot und Ockertönen gehalten. Die Wand ist ebenfalls in Felder mit Figurendarstellungen eingeteilt. Die Supraporten zeigen Putten beim »Bacchusfest« und »Knabentanz«. Der Mittelteil der Wand ist weitestgehend frei von Dekoration. Bei den Entwürfen wird die Zusammenarbeit zwischen Christian Traugott Weinlig und Johann Gottlieb Schwender vermutet.⁵³

Diese Beispiele werfen Fragen bezüglich der Beteiligung von Weinligs Zeitgenossen auf. Da Weinlig ein erheblicher Anteil als Architekt zugeschrieben wird, ist für das stilistische Verständnis der »Weinligzimmer« jedoch zunächst sein eigener biographischer Hintergrund von Bedeutung.



Abb. 12
Fruchtbarkeitsfest, östliche
Supraporte, Antichambre.

Die »Weinligzimmer« im Kontext der Biographie Christian Traugott Weinligs

Christian Traugott Weinlig war nach seiner Maurerlehre ab Juni 1760 als Hofkondukteur unter Oberlandbaumeister Julius Heinrich Schwarze (1706 – 1775) im sächsischen Staatsdienst tätig. Bis 1764 beteiligte er sich unter dessen Leitung an der Neueinrichtung der königlichen Zimmer im Residenzschloss.⁵⁴ Ende Mai 1766 trat er mit Christian Conrad Voigtlein eine dreijährige Studienreise nach Paris und Rom an. Er lernte bis 1767 bei Jacques François Blondel (1705 – 1774), Julien David Leroy (1724 – 1803) und Jean François Thérèse Chalgrin (1739 – 1811) in Paris und lieferte 1767 einen »plan d'une grande Salle de Festins« an die Académie de l'Architecture. In Paris sah er auch Entwürfe, die bereits arabeske Muster, mythologische Darstellungen und antike Wandfelder aufgriffen. Das Vorlagenbuch von Jacques François Blondel, »De la distribution des maisons de plaisance ou de la decoration« von 1738 zeigt Geländer und Tore mit arabesken Ornamenten, Supraporten mit der Darstellung antiker Mythen und italienischer Landschaften, aber auch eine »Sphinx posé sur un socle pour la decoration des terrasses«.⁵⁵ Allerdings ähneln diese Beispiele durch ihre enge Verbindung mit barocken Gestaltungselementen, zum Beispiel geschwungenen Rahmen, noch kaum den »Weinligzimmern« Ende der 1780er Jahre. Die Relieftafeln mit Amoretten in Anlehnung an die antike Mythologie und der Arabeskenschmuck treten jedoch bereits in Weinligs Entwurf für die Akademie in Paris wieder auf.⁵⁶

Weinlig zog es von 1767 bis 1770 nach Rom und Neapel.⁵⁷ In seinen an Carl Ludwig Stieglitz gerichteten »Briefen über Rom« begründete er sein Reiseziel und beschrieb seine Unternehmungen. »Der Aufenthalt in Paris ward mir nach und nach erträglich und zuletzt angenehm. Aber bey allen den schönen Werken der Baukunst, die da selbst angetroffen werden, fand ich doch sehr wenige, die

dem Ideal, welches ich von wahrer Größe, ernster Majestät, und dem einer jeden Bestimmung angemessenen edeln Styl mir gemacht hatte, ganz entsprochen hätte.«⁵⁸ In Rom dagegen konnte Weinlig die antiken Bauwerke und die Renaissancearchitektur studieren. Die von Raffael ausgemalten Loggien des Vatikan, aber auch die Wandmalereien von Pompeji und Herculaneum inspirierten ihn.⁵⁹ Sie geben noch heute Beispiele von Sphingen im »Casa del frutteto«, von detailgenauer Flora und Fauna im »Casa dell'Ara Massima« oder Arabesken im »Casa dei Cervi« in Pompeji wieder.⁶⁰ Vorbildhaft für ihn wirkten auch die mit Arabesken verzierten Gemächer des Cortile del Belvedere im Vatikan sowie die Felder mit Vasen, Frauenfiguren und Kandelabern in Arabeskenform in der Cestius-Pyramide.⁶¹ In einem Innenraum der Pyramide befindet sich noch heute eine Wandmalerei des dritten pompejianischen Stils mit langen senkrechten Panneaux aus Pflanzenornament.⁶² Ein Stich von Pietro Sante Bartoli, den auch Weinlig gesehen hat, gibt sie wieder.⁶³ Der Bau selbst wurde 18 bis 12 v. Chr., nach der Eroberung Ägyptens durch Augustus 33 v. Chr., erbaut und folgte der damaligen ägyptischen Mode.⁶⁴

Weinlig empfand eine rege Begeisterung für die arabeske Dekorationsform. In seinen »Briefen über Rom« schreibt er: »Stellen Sie sich eine Zusammensetzung von antiken kleinen Basreliefs, Camayeur, Laubwerk, Edelgesteinen, Figuren, Thieren und Vögeln vor, mit einem Eigensinn und einer Mannigfaltigkeit zusammengeordnet, die so anziehend als unterhaltend sind! Das Kolorit hierbei ist über die Maßen reizend. Hier erscheinen sie auf weißem Grunde, zum Teil nach der Natur, zum Teil idealisch mit bunten Farben gemalt. Schätzbare Träume einer sinnreichen Phantasie! Nur einem zu Empfindung schöner Bilder fähigen, mit den unnachahmlichen Ideen der Alten erfüllten Geist kann eine so schöpferische Arbeit glücken.«⁶⁵ Im letzten Band seiner Briefe betont er: »Sie (die hohen Künstler)⁶⁶ ahmten alle die Werke der Alten, und unter diesen auch die sogenannten Arabes-

Als Mitglied der Kaiserlich Königlich Kupferstichakademie in Wien (ab 1771) wurde er, zurückgekehrt nach Dresden, Oberbaukommissar und Oberbauamtzahlmeister.⁷⁰ In den 1780er Jahren entwarf er die Innendekorationen für den Konzertsaal des Basemannschen Hauses in der Schloßgasse 3, wie auch für den Saal und das Belvedere des Prinz Max Palais in Dresden, die von Johann Ludwig Giesel ausgeführt wurden. Paul Klopfer schreibt hierzu: »Die Hauptverzierung des (Basemannschen) Saales sind Gemälde nach Antiken aus

Paul Klopfer reiht Weinlig in den Kreis von Julius Heinrich Schwartz (1706–1775), Johann Christoph Knöffel

Abb. 13
Darstellung von Sphingen
(links oben) aus der
»Antichità di Ercolano
esposte« von 1757–1792,
gefertigt von dem Kupfer-
stecher Georg Christoph Kilian
(1709–1781).

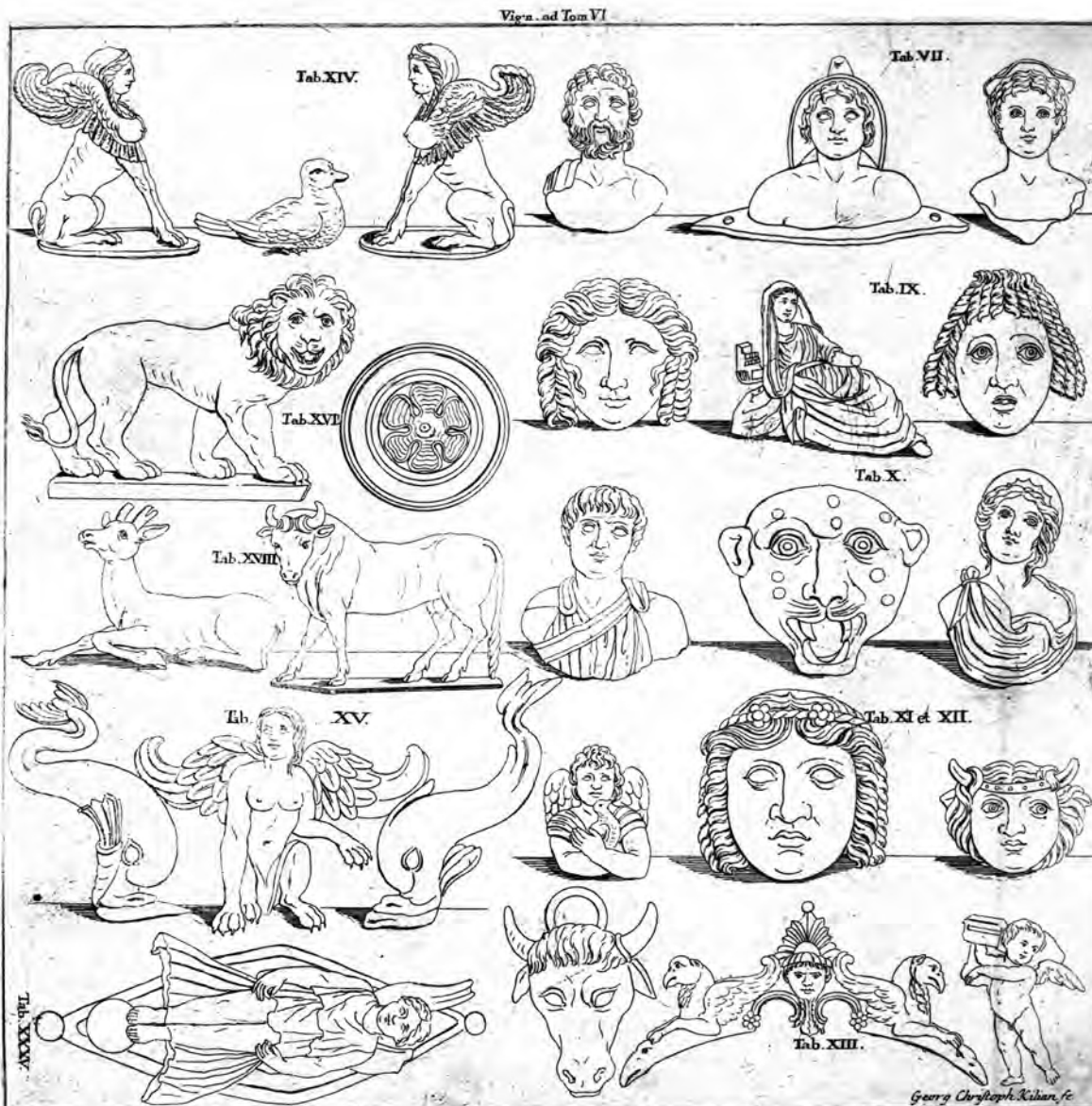




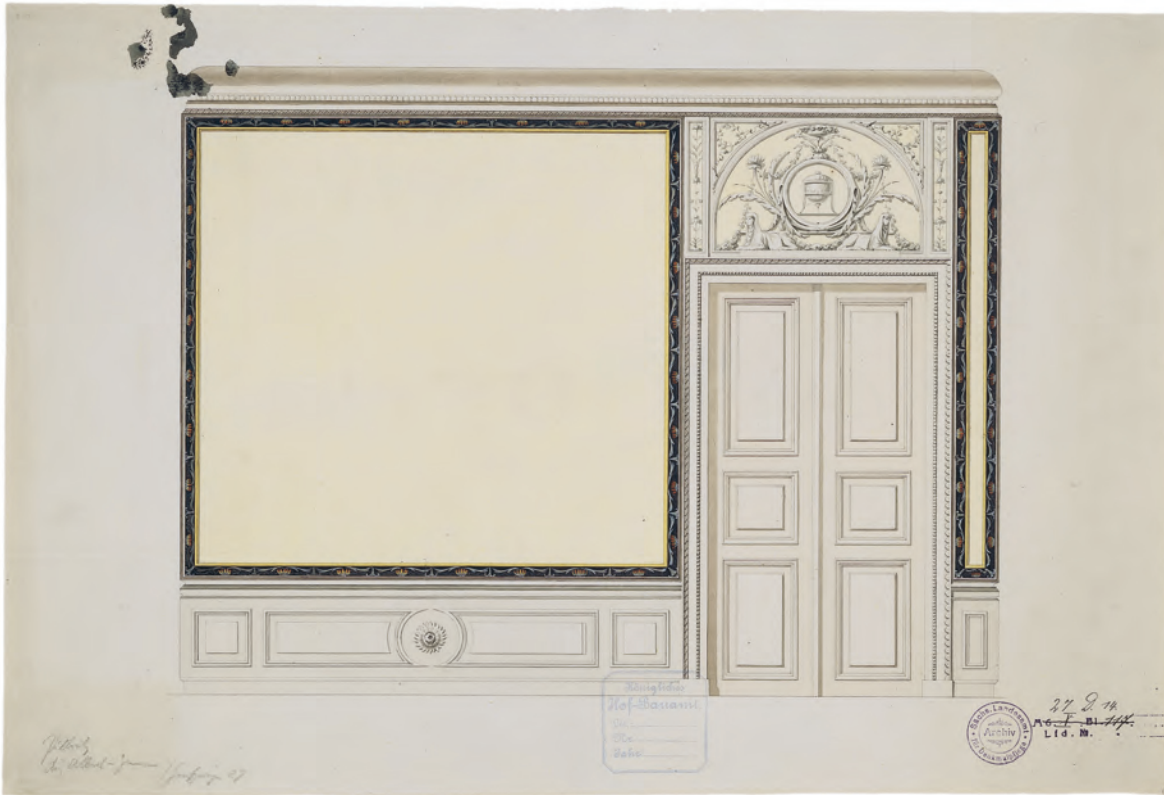
Abb. 14
Entwurfszeichnung mit
Wandaufriß des »goldenen
Weinligzimmers«.

(1686–1752), Johann Georg Schmidt (1707–1774), Christian Friedrich Exner und Friedrich August Krubsacius (1718–1790) ein.⁷⁴ Weinlig war über die Modeentwicklung in Europa informiert. Sein Wissen und seine Erfahrung verdankte er seinen Reisen und seiner erfolgreichen Berufslaufbahn. Er besaß darüber hinaus einen reichen Bibliotheksfundus, der im »Verzeichniß der Bücher, welche den 14. Jenner 1802 zu Dresden versteigert werden sollen durch Joh. Heinr. Gottl. Heusinger, Dresden 1802« eingesehen werden kann und das breite Spektrum seiner Informationsquellen zeigt.⁷⁵ Johann Gottlieb August Kläbe kommentiert in seinem »Neuesten gelehrten Dresden« von 1796 zusammenfassend: »Seine Bibliothek enthält eine Folge der vorzüglichsten und zum Theil sehr seltenen Bücher über die Baukunst, unter welchen sich die vornehmsten Ausgaben der Vitruvischen Schriften, die Editiones principes, der Schriften eines L. B. Alberti, Palladio, Serlio, Vignola, Scamozzi, Viola, die Cours d'Architecture des ältern und neuern Blondels, eines Bofrand, Weare, die vorzüglichsten neuern Englischen und Französischen Sammlungen und Ausmessungen der alten Griechen und Römischen Monumente, und mehrere in das Studium der Baukunst einschlagende Reisebeschreibungen befinden.«⁷⁶ Weinlig selbst hatte zusammen mit Johann Gottlob Schwender (geb. 1770) und Christian Friedrich Schuricht Anteil an Joseph Friedrich zu Racknitz »Darstellung und Geschichte des Geschmacks« von 1796 bis 1799.⁷⁷ In diesen Zeichnungen finden sich je nach Stilrichtung Arabesken, an die Loggien des Vatikan erinnernde Panneaux, pompejianische Wanddekorationen mit Sphingen oder tanzenden Frauen, Medaillons und Reliefs mit mythischen Szenen, aber auch diesbezügliche Entwürfe für Mobiliar wie Stühle, Spiegel etc wieder.⁷⁸ Schuricht und Weinlig

waren auch an Hirschfelds »Theorie der Gartenkunst« von 1785 beteiligt. Weinlig entwarf 1780 diesbezüglich einen »Tempio di Vertumno o sia Casino dentro una Villa« und weitere kleinere Bauten, die sich durch Arabesken-dekor im Tympanon des Eingangs, Sphingen- und Satyrdarstellungen auszeichnen.⁷⁹

Christian Traugott Weinligs Entwürfe

Weinligs Aufenthalt in Paris, besonders jedoch in Rom, war eine fruchtbare Zeit, aus der er seine nachfolgenden Entwürfe schöpfte und weiterentwickelte. Dies bestätigt die Zeichnung »Idee d'une Maison de Plaisance au milieu d'un Jardin Anglais«, die er 1779 für die Dresdner Kunstakademie anfertigte, die in den 1780er Jahren entstandenen Entwürfe für die nördlichen Pavillons, den kleinen Gartentempel und die Einsiedelei im Garten des Prinz-Georg-Palais in Dresden, evtl. auch die Zeichnungen für den Englischen Pavillon und das Chinesische Gartenhaus in Pillnitz.⁸⁰ Ein herausragendes Werk stellen jedoch die »Œuvres d'Architecture de C. T. Weinlig« von 1784/85 dar.⁸¹ Sie bestehen aus drei Heften mit Entwürfen aus Weinligs Hand. In Ihnen sind Wanddekorationen mit arabesker Ornamentik, spielenden Putten, Rosenkränzen sowie Panneaux mit der Darstellung von Opferaltären, Sphingen, Adlern, Widder- und Medusenköpfen abgebildet.⁸² Auch wenn die einzelnen Details vergleichbar sind und verschiedene Genres voneinander getrennt auf einen einfarbigen Untergrund gesetzt wurden, wirkt das Gesamtensemble barock und verspielt. Der pompejianische bzw. ägyptische Charakter der farblich reduzierten »Weinligzimmer« kommt bei ihnen zunächst nur bedingt zum Ausdruck. Er ist Ergebnis einer weiteren künstlerischen Entwicklung.



Die »Weinligzimmer«
im Bergpalais
des Pillnitzer Schlosses

Abb. 15
Entwurfszeichnung mit
Wandaufriß des »goldenen
Weinligzimmers«.

Die Entwürfe des Landesamts für Denkmalpflege Sachsen können eindeutig den »Weinligzimmern« zugeordnet werden (Abb. 14, 15, 16, 17).⁸³ Weinlig als Urheber der Zeichnungen ist dabei wahrscheinlich. Dies begründet sich einerseits aus Weinligs Handschrift, andererseits aus seinen stilistischen Vorlieben. Beim Vergleich mit den »Œuvres d'Architecture« von 1784/85 findet sich eine ähnlich feine detailreiche Zeichnung und eine lasierende Koloration, die durch pastose Partien ergänzt wurde. Dabei wurden Licht und Schattenwirkungen berücksichtigt. Die zeichnerische Vorgehensweise kann anhand unvollendeter Entwürfe nachvollzogen werden (Abb. 17). Die Ornamentik wurde zunächst bei der Kolorierung ausgespart und dann mit einer Kontur, Farbe und Schatten versehen.⁸⁴ Unterhalb dieser Zeichnungen befindet sich meist nur der Maßstab und keine Signatur des Architekten. Auf einem Blatt ist jedoch in der rechten unteren Ecke ein Dreieck zu sehen, dass mit kleinen Kreisen ausgefüllt ist und daher dem Symbol einer Weintraube ähnlich sieht (Abb. 17).⁸⁵ Die Verbindung zum Namen »Weinlig« wäre diesbezüglich nahe liegend.

Ausgehend von den ersten Entwürfen des »Grande Salle de Festins« 1767 bis zu den »Œuvres d'Architecture« 1784/85 ist außerdem eine kontinuierliche Weiterentwicklung von Weinligs Entwurfsprofil auszumachen, die letztlich bei den »Weinligzimmern« in einer Reduktion der Wanddekoration auf den oberen Wandbereich, aber auch in einer farblichen Reduzierung und klaren Trennung von Vorder- und Hintergrund mündet. Die voneinander durch Rahmen abgegrenzten Felder sind typisch für Weinlig. Sie vermitteln eine Strenge, die den Klassizismus voraus nimmt, jedoch durch die Verbindung von Stuck, bemaltem Holz und Malerei, die Anordnung von Sphingen, Widder- und Medusenköpfen bzw. die Kombi-

nation mit barock anmutenden Pflanzengehängen und Amoretten aufgelockert wird. Weinlig verwendete diese Motive in vergleichbarer Form fast konsequent in seinen Innenraumentwürfen der 1780er und 1790er Jahre.

Christian Traugott Weinlig kann also aufgrund der vorhergehenden Analyse als Architekt der »Weinligzimmer« gelten, auch wenn weder Archivalien, noch Sekundärliteratur eindeutige Zuschreibungen liefern.⁸⁶ Johann Gottlieb August Kläbe erwähnt zum Beispiel in seinem »Neuesten gelehrten Dresden« von 1796 die »Weinligzimmer« weder im Zusammenhang mit Christian Traugott Weinlig, noch mit Johann August Giesel, Johann Gottlob Klingner, Samuel Benedikt Arnold, Johann Daniel Schade oder Christian Friedrich Schuricht.⁸⁷ Die verschiedenen Genres der Wanddekoration machen zudem die Beteiligung weiterer Künstler und Architekten aus dem Kreis des Oberbauamts wahrscheinlich. Daher wird Weinligs berufliches Umfeld noch einmal näher in den Blick genommen.

Die »Weinligzimmer« als Gemeinschaftswerk – Zeitgenössische Architekten

Im Umfeld Weinligs befanden sich viele zeitgenössische Baumeister und Künstler, die ebenfalls den pompejanischen Stil und Arabesken anwandten. Weinlig selbst hatte zum Beispiel Verbindungen zu Johann Daniel Schade (1730–1798). Schade baute das Marcolini-Palais 1778 um, indem auch ein pompejanisches Zimmer entstand. Die Dekoration wird heute noch Weinlig zugeschrieben, wobei die Deckenbemalung Ähnlichkeiten mit einem Entwurf der »Œuvres d'Architecture« aufweist.⁸⁸ Mit ihm zusammen hatte Weinlig wahrscheinlich

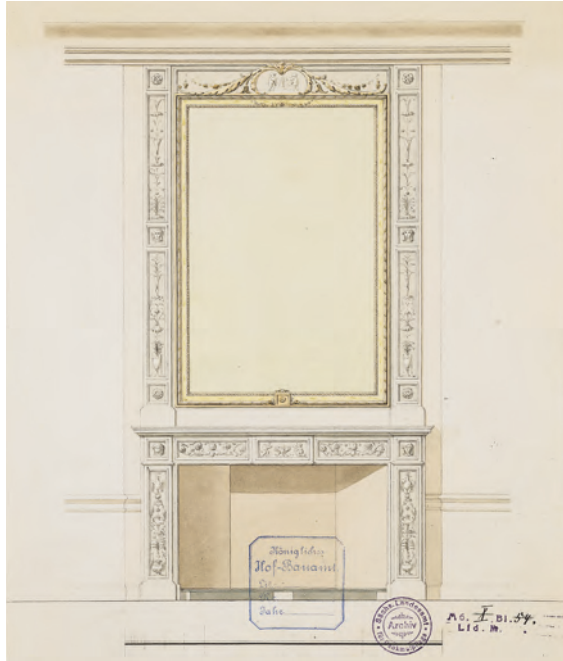


Abb. 16
Entwurfszeichnung mit
Darstellung des Spiegels
und Kamins im »goldenen
Weinligzimmer«.

den Englischen Pavillon in Pillnitz von 1780 geplant⁸⁹ und beide planten 1788 bis 1792 die doppelgeschossigen Flügelbauten am Pillnitzer Wasser- und Bergpalais unter der Leitung Christian Friedrich Exners.⁹⁰ Weinlig ließ in den 1780er Jahren auch die nördlichen Pavillons des Prinz-Georg-Palais mit Arabeskenfeldern ausschmücken. Die Entwürfe für das Palais hatte Friedrich August Krubsacius (1718–1790), Churfürstlich Sächsischer Oberlandbaumeister, Professor der Architektur an der Akademie der bildenden Künste in Dresden, geliefert und muss also folglich mit Weinlig zusammengearbeitet haben.⁹¹ Zudem behauptet Heinrich Keller, Krubsacius habe einen Kommentar über das Landhaus des Plinius und »Gedanken über die Decoration« geschrieben, »in welchem man vortreffliche Bemerkungen über den Vitruv findet, und worinnen er auch schon vor vierzig Jahren den gegenwärtig herrschenden arabesken Geschmack prophezeit hat.«⁹²

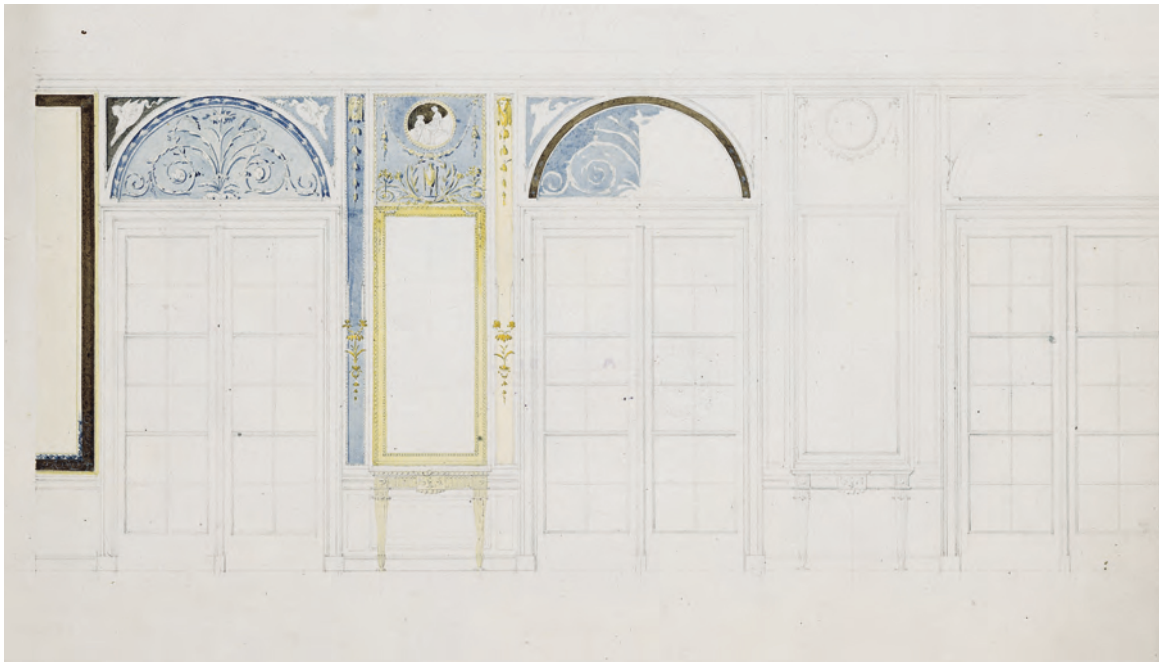
Die Zusammenarbeit Weinligs mit Christian Friedrich Schuricht wurde anhand von Racknitz »Darstellung und Geschichte des Geschmacks« und Hirschfelds »Theorie der Gartenkunst« bereits angesprochen. Die Entwürfe Schurichts könnten ebenfalls darauf hinweisen, denn Johann Gottlob Klingner, Fresko-, Dekorations- und Landschaftsmaler, gestaltete 1788 bis 1792 den von Schuricht geplanten ovalen Saal im ersten Obergeschoss des Ebersdorfer Schlosses (Kreis Lobenstein) aus. Dieser ähnelt insofern den »Weinligzimmern«, da dessen Wand in drei Teile eingeteilt ist. Der obere Teil besteht aus umrahmten Supraporten mit weißen Arabesken und Medaillons mit Frauengestalten. Der Schmuck ist jedoch im Vergleich zu den »Weinligzimmern« sehr feingliedrig und reduziert. Hier nimmt auch eine Landschaftsmalerei die ganze mittlere Wandfläche ein. Der untere Teil schließt mit Lambrisfeldern ab.⁹³

Paul Klopfer vermutet auch eine Mitwirkung Johann Gottlob Schwenders bei den Entwürfen der »Œuvres d'architecture«.⁹⁴ Schwender, der die Kunstakademie

besuchte, wirkte auch bei der Illustration von Racknitz »Darstellung und Geschichte des Geschmacks« mit. Weinlig war mit ihm sehr zufrieden war, da er ihn am 24. Juli 1799 als Hofbaukondukteur empfahl.⁹⁵

Die »Weinligzimmer« als Gemeinschaftswerk – Zeitgenössische Künstler

Die Malereien der Supraporten sind bei den Entwürfen ausgespart oder nur schemenhaft wiedergegeben. Sie stimmen stilistisch nicht mit den Frauengestalten der »Œuvres d'architecture« von Weinlig überein.⁹⁶ Auch das östliche Stuckrelief des »goldenen Weinligzimmers« entspricht nicht der Entwurfszeichnung im Landesamt für Denkmalpflege. Hier ist ein zweiter Junge abgebildet. (Abb. 15)⁹⁷ Malereien und Reliefs stellen daher Genres dar, die von einem oder mehreren anderen Künstlern ausgeführt worden sein müssen. Auch hier werden in der Literatur unterschiedliche Vermutungen geäußert. Infrage käme zunächst Johann Ludwig Giesel (1751 bis 1822), der laut Paul Klopfer und Rainer Richter an der Ausführung der Zimmer beteiligt gewesen sein soll. Er malte demnach zusammen mit dem Hofmarschallamtsmaler Johann Gottlob Klingner (1756–1815)⁹⁸ die Pillnitzer Flügelgebäude aus und beteiligte sich schon an der Ausmalung des Konzertsaals im Basemannschen Haus, des Konzertsaals bzw. Belvedere des Prinz-Max-Palais in Dresden und der Sekundogenitur nach Weinligs Entwürfen.⁹⁹ Giesel war Weinlig also bestens bekannt. Allerdings befand er sich 1787 als Theater- und Hofmaler in Warschau und kehrte erst 1794 zurück, während sein Bruder Johann August Giesel (1751 bis 1822) seit 1783 als Bauinspektor in Dresden angestellt war.¹⁰⁰ Wenn Johann Ludwig Giesel also die Supraportenmalereien ausgeführt hat, dürften sie erst ab 1794 entstanden sein. Der einzige Hinweis auf ihn könnte sich in den Malereien selbst finden. In der westlichen Supraporte des »blauen Weinligzimmers«, deren Malerei stilistisch dem Ende des 18. Jahrhunderts zuzuordnen ist, erinnert das Sujet der »Liebeskranken« an die holländische Genremalerei des 17. Jahrhunderts. Auch der verschmitzte Gesichtsausdruck Amors lehnt trotz des antikisierenden Mobiliars und der antiken Gewandung der Personen motivisch nicht an pompejianische Wandmalerei, sondern eher an holländische Vorbilder an, wie sie zum Beispiel anhand des Gemäldes »Der Krankenbesuch« (1661/62, Wellington-Museum London) von Jan Steen (1626 bis 1679) hinlänglich bekannt sind. Während der Arzt die Hand eines liebeskranken sitzenden Mädchens fühlt und sich mit der neben ihm stehenden Magd beratschlagt, sitzt ein vergnügter Junge, mit Pfeil und Bogen spielend, am Boden. Ein an der Wand des Interieurs hängendes Gemälde zeigt Venus und Adonis in Umarmung, bevor Adonis vom Eber getötet wird. Die Metamorphosen des Ovid spiegeln auch hier das Glück und Leid durch die Liebe wieder. Die Darstellung Amors birgt jedoch eine karikierende Auflockerung, die auch in den »Weinligzimmern« zu finden ist.¹⁰¹ In diesem Zusammenhang gibt Ernst Sigismund einen wichtigen Hinweis zu Johann Lud-



Die »Weinligzimmer«
im Bergpalais
des Pillnitzer Schlosses

Abb. 17
Unvollendete Entwurfs-
zeichnung mit Wandaufriß
des »blauen Weinligzimmers«
in unterschiedlichen
Farbvariationen.

wig Giesel: »Daneben zeichnete er an der Kunstakademie unter Ch. Hutin nach dem lebenden Modell. Nach einer Studienreise durch Holland arbeitete er in Dresden und war seit 1769 öfters auf der dortigen Ausstellung vertreten, (...), einige Male mit Gesellschaftsstücken in holländ. Geschmack (Schenkenszenen u. dgl.). Schon um 1780 betätigte er sich auch als Fresko- und Theatermaler, allerdings nur mit Arbeiten nach fremden Vorbildern.«¹⁰² Johann Ludwig Giesel käme also als Maler durchaus in Frage. Leider haben sich kaum Arbeiten von ihm erhalten, so dass sich ein stilistischer Vergleich als schwierig erweist. Gisela Haase nimmt dagegen Samuel Benedikt Arnold (1744 – 1817) als Maler an, der nach Entwürfen Weinligs gearbeitet haben soll.¹⁰³ Arnold, Dresdner Fresko-, Porträt- und Theatermaler, war zunächst in Niedersachsen tätig. Er kam 1783 nach Dresden zurück und war auch an der Ausschmückung des neuen Flügels im Pillnitzer Schloss sowie 1792 mit dekorativen Arbeiten und Plafonds nach Racknitz Entwürfen im Prinz-Max-Palais beteiligt. 1793 wurde er Hofmarschallamtsmaler, wobei er für seine Porträts in Wasserfarben und Bildhauarbeiten sowie Reliefs bekannt war.¹⁰⁴

Rainer Richter schreibt Arnold allein den plastischen Schmuck zu, die Basreliefs in Stuck jedoch sind seiner Meinung nach von Johann Gottlob Matthäi (1753 – 1832) gearbeitet.¹⁰⁵ Matthäi ließ sich (wahrscheinlich zusammen mit Weinlig) für seine Wanddekoration im Englischen Pavillon in Pillnitz von pompejanischer Wandmalerei inspirieren.¹⁰⁶ Bei seiner Arbeit in der Meißener Manufaktur bemühte er sich zudem, »nach den vorzüglichsten Antiken für die Fabrike zu arbeiten, und durch seine eigenen Erfindungen ihr zu nützen«, wobei er sich nach den Reliefs in Herculaneum orientierte.¹⁰⁷ In diesem Zusammenhang dürfte ihm das oben erwähnte Wedgwood-Porzellan bekannt gewesen sein. Diesen wurden auch die Reliefs des »goldenen Weinligzimmers« nachempfunden, so dass er durchaus für die Stuckreliefs infrage käme.

Resümee

Die »Weinligzimmer« spiegeln eine moderne Form der Wanddekoration der 1780er und 1790er Jahre wieder, in die zahlreiche Vorlagen im Zuge der Rezeption pompejanisch-ägyptischer Wandmalereien einfließen. Sie vermitteln außerdem eine Weiterentwicklung des Stils und der Wandstruktur hin zum Klassizismus. Die Ikonographie hält eine Balance zwischen Spiel und Belehrung im Zeichen der Empfindsamkeit. Die antikisierenden Formen unterstreichen den Anspruch von geheiligter Sphäre, der mit herrschaftlicher Repräsentation verbunden wird. Die großen Fenster der Räume und die Pflanzendarstellungen aus Holz und in der Malerei verbinden dabei die Architektur mit dem umgebenden Garten. Die »Weinligzimmer« bleiben bezüglich ihrer Planung und Ausführung nicht beispiellos, sondern haben unter anderem im Wörlitzer Schloss ihr unmittelbares Vorbild.

Die Pillnitzer Räume sind auch vor dem Hintergrund von Christian Traugott Weinligs Biographie und der Entwicklung seiner Entwürfe, aber auch seiner Kooperation mit weiteren Künstlern und Architekten zu sehen. Gisela Haase beschreibt in dieser Hinsicht die Zusammenarbeit im Oberbauamt am Ende des 18. Jahrhunderts wie folgt: »Die durch ein Baureglement vorgeschriebene Arbeitsweise zeichnete sich durch eine hierarchische Ordnung und zugleich kollegialische Organisation aus.«¹⁰⁸ In dieser Hinsicht können und müssen die »Weinligzimmer« als Gesamtwerk gesehen werden, für das Christian Traugott Weinlig als Architekt mit hoher Wahrscheinlichkeit die Entwürfe übernommen hat. Der eigene Stil des Architekten lässt sich anhand der Pläne und der Zimmer selbst erkennen. Er ließ bei der Umsetzung der Räume jedoch auch Freiraum für fremde künstlerische Handschriften, wie sie bei den Supraportenmalereien und Reliefs auftreten.

- 1 Die Westflügel des Berg- und Wasserpalais wurden zur gleichen Zeit von Weinlig ausgestattet, so dass von einem Pendant zwischen beiden Palais ausgegangen werden kann. Allerdings gibt es keine Abbildungen oder Entwürfe für die Räumlichkeiten des Wasserpalais, so dass nur die originale Wanddekoration der »Weinligzimmer« im Bergpalais erhalten blieb. Planarchiv des Landesamts für Denkmalpflege Sachsen, M26 B Blatt 3; M26 B Blatt 30; Aktenarchiv des Landesamts für Denkmalpflege Sachsen, D, Dresden, Pillnitz 1, Schloß 1951 – 1979, Brief Herr Dr. Magirus vom 13. 5. 1963. Nach Farbanalysen sollten die zwei angrenzenden Räume der »Weinligzimmer« in grün und rot gehalten worden sein, so dass die vier Grundfarben Eingang in die Wanddekoration fanden. Aktenarchiv des Landesamts für Denkmalpflege Sachsen, D, Dresden, Pillnitz 1, Schloß 1951 – 1979, Zeitungsausschnitt o. O. u. J. (1966/67) und Aktennotiz vom 29. 4. 1963. Vgl. auch Haase, Gisela: Zur Innenausstattung des Pillnitzer Wasser- und Bergpalais im 18. Jahrhundert, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden 18 (1986), S. 55 – 66, hier S. 63. Abb. aus: Gurlitt, Cornelius: Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen 26 (1904), Reprint, Neustadt an der Aisch, 2002, Anhang: S. 114, Abb. 1 (Grundriss verändert).
- 2 Haase (wie Anm. 1), S. 60.
- 3 Kurfürst Friedrich August III. (1763 – 1827) lud zu diesem Gipfeltreffen, bei dem die Fürsten die Französische Revolution reflektieren und Maßnahmen gegen sie planen konnten. Als Hausherr nahm er jedoch nicht an den Verhandlungen teil. Vgl. Jenzen, Igor A.: Schloß und Park Pillnitz, Dresden 1998, S. 25f. Magirus, Heinrich: Schloß und Park Pillnitz, Leipzig 1994, S. 15f. Christian Traugott Weinlig, Baumeister zwischen Spätbarock und Klassizismus, in: Ehrenamtliche Denkmalpflege für Dresden 2001, S. 36f.
- 4 Auch war die Verlegung von Möbeln aus dem Speisesaal des Röthaer Schlosses nach Pillnitz angedacht. Sie wurde aber nicht verwirklicht. Aktenarchiv des Landesamts für Denkmalpflege Sachsen, D, Dresden, Pillnitz 1, Schloß 1951 bis 1979, Aktennotiz vom 19. 10. 1970. An Mobiliar ist noch heute verschiedenes zu finden. Auf dem Kaminsims steht zum Beispiel eine vergoldete Uhr, die den Olymp in Form eines Reliefs zeigt sowie Amphitrite und Eros als vollplastische Figuren darstellt. Vgl. Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Hg.), Haase-Messner, Gisela und Reinheckel, Günter: Kunsthandwerk des 18. und 19. Jahrhunderts, 2. Aufl., Dresden 1978, S. 119, 162.
- 5 SächsHStA Dresden, Schlossverwaltung Pillnitz Nr. 142, Bestands-Verzeichnis der Führungszimmer, o. J., S. 16.
- 6 Regia Stamperia (Hg.): Antichità di Ercolano esposte con qualche spiegazione, 8 Bde., Neapel 1757 – 1792, hier Bd. 6, Tab. XIV. Gilberts, George (Hg.): Rafaeles Loggien im Vatican zu Rom, 43 Bl. Lichtdrucke nach den Stichen von Volpato, Dresden 1878, Bl. 15.
- 7 Ein ähnliches ikonographisches Beispiel findet sich in der Villa dei Misteri, vgl. Cerulli Irelli, Giuseppina u. a. (Hg.): Pompejanische Wandmalerei, Stuttgart-Zürich 1990, Tafel 108.
- 8 Insgesamt handelt es sich bei der griechischen Mythologie um neun Musen. Hinzu kommen Melopeme (die Muse der Tragödie), Thalia (die Muse der Komödie), Urania (die Muse der Astronomie), Erato (die Muse der Liebesdichtung), Terpsichore (die Muse des Tanzes) und Polyhymnia (die Muse des feierlichen Gesangs).
- 9 Die Tapete wurde öfters erneuert und zum Beispiel im Zuge der Restaurierung zwischen 1966 und 1971 neu angebracht. Aktenarchiv des Landesamts für Denkmalpflege, D, Dresden, Pillnitz 1, Schloß 1951 – 1979, Rechnungsakten. Zur Dekoration wurden an den mittleren Wandfeldern unter anderem sowohl in den »Weinligzimmern«, als auch in den Gemächern der Königin, im östlichen Pavillon des Bergpalais, Stiche mit italienischen Ansichten von Giovanni Volpato (1733 – 1803) angebracht. Sie ergänzten wie die Möbel im Empirestil thematisch den Raum. Vgl. Haase, (wie Anm. 1), S. 63.
- 10 SächsHStA Dresden, Schlossverwaltung Pillnitz Nr. 140, Inventar für das königliche Schloss Pillnitz (I. Flügel-Bergpalais-II. Flügel), S. 208; Nr. 142, Bestands-Verzeichnis der Führungszimmer, o. J., S. 17 und Nr. 143, S. 34 – 36. Hartmann, Hans-Günther: Pillnitz. Schloss, Park und Dorf, Weimar 1981, S. 134.
- 11 SächsHStA Dresden, Schlossverwaltung Pillnitz Nr. 142, Bestands-Verzeichnis der Führungszimmer, o. J., S. 18. Ich danke Dirk Welich für diesen freundlichen Hinweis.
- 12 SächsHStA Dresden, Schlossverwaltung Pillnitz Nr. 142, Bestands-Verzeichnis der Führungszimmer, o. J., S. 18 und Nr. 143, S. 34 – 36. Ich danke Dirk Welich für diesen freundlichen Hinweis.
- 13 Holm, Christiane: Tod, Trennung und Andenken als Kommunikationsideal im Luisium. Luises von Anhalt-Dessau empfindsame Positionierung in der Dessau-Wörlitzer Amor und Psyche-Rezeption, in: Das achtzehnte Jahrhundert. Zeitschrift der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts, 28 (2004), Heft 2, S. 218 – 231, hier S. 221f. und 224f.
- 14 Antichità di Ercolano esposte (wie Anm. 6), Bd. 5, Oper. Coelat. Nr. 4. Zum Faltenwurf der Frauen siehe auch: Antichità, I, 17 der »Villa del Cicerone. Terzite, Wilhelmine: Wandgemälde aus Herculaneum und Pompeji, 11 Hefte, Berlin 1839 – 1855, hier Heft 3, Nr. 17. Mannsperger, Marion und Migl, Joachim: Bilder aus Pompeji. Antike aus zweiter Hand, Stuttgart 1998, S. 76f.
- 15 SächsHStA Dresden, Schlossverwaltung Pillnitz Nr. 142, Bestands-Verzeichnis der Führungszimmer, o. J., S. 18.
- 16 Zur Darstellung der Amoretten siehe auch das Vorbild von Frans Duquesnoy (1594 – 1643). Vgl. Schneider, Sabine: Ein Zimmer nach »hetruischer« Mode im Schloß Rammenau, in: Cain, Hans-Ulrich; Müller, Hans-Peter und Schmidt,

Stefan (Hg.): Faszination der Linie. Griechische Zeichenkunst auf dem Weg von Neapel nach Europa, Ausstellungskatalog, Leipzig 2004, S. 46 – 52, hier S. 51.

- 17 SächsHStA Dresden, Schlossverwaltung Pillnitz Nr. 140, Inventar für das königliche Schloss Pillnitz (I. Flügel-Bergpalais-II. Flügel), S. 209; Nr. 142, Bestands-Verzeichnis der Führungszimmer, o. J., S. 19 und Nr. 143, S. 38.
- 18 Modelle 7050 und 7051. Im undatierten Inventarverzeichnis der Schlossverwaltung Pillnitz sind diese Supraporten nicht erwähnt. Vgl. SächsHStA Dresden, Schlossverwaltung Pillnitz Nr. 142, Bestands-Verzeichnis der Führungszimmer, o. J., S. 19 und Nr. 143, S. 38.
- 19 Josiah Wedgwood (1730 – 1795) begann 1775 in England mit der Nachahmung antiker römischer Schmuckwaren, die auch als »Jasper-Ware« bekannt war. Auf blauem, lauchgrünem oder mattvioletttem Grund wurden Reliefs aus unglasiertem Porzellan abgebildet. Sie fanden auch in Deutschland (u. a. in Meissen, Hubertusburg und Fürstenberg) ihre Nachahmung und wurden sowohl für Vasen, als auch für Wanddekorationen abgebildet. Klopfer, Paul: Von Palladio bis Schinkel, Eßlingen 1911, S. 200. Reilly, Robin: Josiah Wedgwood und seine vornehmen deutschen Kunden, in: Weiss, Thomas (Hg.): 1795 – 1995 Wedgwood. Englische Keramik in Wörlitz, Leipzig 1995, S. 39 – 47, hier S. 44ff. Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Hg.): Das Kunstgewerbemuseum Dresden. Von der Vorbildersammlung zum Museum 1876 – 1907, Dresden 1998, S. 173.
- 20 Stahl war zwischen 1895 und 1920 in Mettlach tätig. Ich danke Frau Ester Katharina Schneider, Leiterin des Keramikmuseums von Villeroy & Boch, für die freundlichen Hinweise.
- 21 Der Entwurf des dem Mittag und der Gastfreundschaft geheiligten »Tempio di Vertumno« von Weinlig 1780. Klopfer, Paul: Weinlig und seine Zeit, Diss., Berlin 1905, S. 49.
- 22 Werner, Peter: Pompeji und die Wanddekoration der Goethezeit, München 1970, S. 62.
- 23 Ebd. (wie Anm. 22), S. 64.
- 24 Vgl. auch die Wanddekoration im Englischen Pavillon in Pillnitz. Welich, Dirk: Pompejanische Spuren in Sachsen. Beispiele aus den Schlössern Rammenau und Pillnitz – ein ikonologischer Vergleich, in: Jahrbuch der Staatlichen Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen 10 (2002), S. 100 – 111, hier S. 104ff.
- 25 Werner (wie Anm. 22), S. 119.
- 26 Löffler, Fritz: Das alte Dresden, 2. Aufl., Leipzig 1992, S. 331, Abb. 412. Klopfer 1905 (wie Anm. 21), S. 43.
- 27 Racknitz, Joseph Friedrich zu: Darstellung und Geschichte des Geschmacks der vorzüglichsten Völker in Beziehung auf die innere Auszierung der Zimmer und auf die Baukunst, 4 Hefte, Leipzig 1796 – 1799, S. 4, 6, 13, 14ff.
- 28 Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, Abteilung Wissenschaftliche Fachdienste, Dokumentations- und Diasammlung, Restaurierungsakten »Bergpalais, westlicher Seitenflügel, Erdgeschoß, Innenräume«.
- 29 Haase (wie Anm. 1), S. 61ff.
- 30 Klopfer 1911 (wie Anm. 19), S. 195.
- 31 Werner (wie Anm. 22), S. 42f.
- 32 So wurde das Motiv der einander abgewandt sitzenden Sphingen, deren Rücken die symmetrische Rahmung eines Medallions bilden, von Georg Friedrich Ziehl (1800 – 1873) nach einem Entwurf von Leo von Klenze (1784 – 1864) für die Glyptothek in München ausgeführt. Die mit einem Bock spielende Amorette findet sich bei Karl Friedrich Schinkels Entwurf zu einer Wanddekoration des Südzimmers im Kasino im Park von Schloss Glienicke wieder. Vgl. Werner (wie Anm. 22), Abb. 35 und 64.
- 33 Erwähnt sei der Salon der Königin in der Münchener Residenz und der Entwurf zur Wanddekoration des ovalen Speisesaals im Palais Prinz Albrecht in Berlin von Karl Friedrich Schinkel (1781 – 1841) sowie die elf Räume des Japanischen Palais in Dresden. Vgl. Werner (wie Anm. 22), Abb. 57, 97. Strooka, Volker Michael: Der Zweite Stil, in: Cerulli Irelli, Giuseppina u. a. (Hg.): Pompejanische Wandmalerei, Stuttgart-Zürich 1990, S. 213 – 222, hier S. 217f.
- 34 Werner (wie Anm. 22), S. 101.
- 35 Welich (wie Anm. 24), S. 100 – 104.
- 36 Thümmel, Sabine: Tapetenkunst. Französische Raumgestaltung und Innendekoration von 1730 – 1960, Kassel 2000, S. 41ff., 56f. Thümmel, Sabine: Die Geschichte der Tapete. Raumkunst aus Papier, Kassel 1998, S. 67 – 75, 87, 90 bis 93. Jacqué, Bernard: Les arabesques, la part de rêve des Lumières, in: Jacqué, Bernard (Hg.): Les papiers peints en arabesques. De la fin du XVIIIe siècle, Paris 1995, S. 18 – 29. Jordan, Marc-Henri: Imiter, recréer. Les sources des papiers peints en arabesques, in: Jacqué, Bernard (Hg.): Les papiers peints en arabesques. De la fin du XVIIIe siècle, Paris 1995, S. 100 – 115. Bruignac, Véronique de: Arabesken und Allegorien. Dekorative Tapeten aus Frankreich von 1700 bis 1850, in: Hoskins, Lesley (Hg.): Die Kunst der Tapete. Geschichte, Formen, Techniken, Stuttgart 1994, S. 76 – 93, hier S. 76ff. Teynac, Françoise; Nolot, Pierre; Vivien, Jean-Denis: Die Tapete. Raumdekoration aus fünf Jahrhunderten, München 1982, S. 86ff., 98ff., 101ff., Abb. 132, 134 – 137, 140. Novel, Odile: Französische Papiertapeten 1800 – 1850, Tübingen 1981, S. 124.
- 37 Schefold, Karl: Die Bedeutung der Malerei Pompeji, in: Cerulli Irelli, Giuseppina u. a. (Hg.): Pompejanische Wandmalerei, Stuttgart-Zürich 1990, S. 16 – 25, hier S. 21.
- 38 Pappalardo, Umberto: Der Dritte Stil, in: Cerulli Irelli, Giuseppina u. a. (Hg.): Pompejanische Wandmalerei, Stuttgart-Zürich 1990, S. 223 – 232, S. 226ff, Abb. 100, Abb. 121.
- 39 Antichità di Ercolano esposte (wie Anm. 6).
- 40 Vorzügliche große Blätter finden sich unter anderem bei Gilberts (wie Anm. 6), Bl. A, B, 2, 15. Engelmann & Cie (Hg.): Les ornemens du Vatican peints al la

- fresque par Raphael, Mülhausen am Rhein ca. 1850, Bd. 3, Bl. 5e Colonne Pl. 2, 6e Colonne Pl. 1, 7e Colonne Pl. 1.
- 41 Antichità di Ercolano esposte (wie Anm. 6), Bd. 2, Tafel XLIII, Bd. 4, Tafel LXVII, Bd. 5, Nr. 4, Bd. 6 Tafel XIV und LXXIII, Bd. 7, Tafel VII und LIX.
 - 42 Strocka, Volker Michael: Kopie, Invention und höhere Absicht. Bildquellen und Bildsinn der Wörlitzer Raumdekorationen, in: Bechtoldt, Frank-Andreas und Weiss, Thomas (Hg.): Weltbild Wörlitz. Entwurf einer Kulturlandschaft, Ostfildern-Ruit b. Stuttgart 1996, S. 161–193, hier S. 164 ff. Quilitzsch, Uwe: Wedgwood für Wörlitz, in: Weiss, Thomas (Hg.): 1795–1995. Wedgwood. Englische Keramik in Wörlitz, Leipzig 1995, S. 13–38, hier S. 21 ff. Landeshauptarchiv Sachsen-Anhalt, Staatliche Schlösser und Gärten Wörlitz. Oranienbaum. Luisium (Hg.): Anhaltische Schlösser in Geschichte und Kunst, Niedernhausen/Ts. 1991, S. 119 ff. Dehio, Georg: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Sachsen-Anhalt II, Nachdruck, München-Berlin 1976, S. 517. Werner (wie Anm. 6), S. 44, 47 und 51.
 - 43 Günther, Hubertus: Anglo-Klassizismus, Antikenrezeption, Neugotik in Wörlitz, in: Bechtoldt, Frank-Andreas und Weiss, Thomas (Hg.): Weltbild Wörlitz. Entwurf einer Kulturlandschaft, Ostfildern-Ruit b. Stuttgart 1996, S. 131–161, hier S. 137 f. Strocka 1996, (wie Anm. 42), S. 163.
 - 44 Quilitzsch (wie Anm. 42), S. 21.
 - 45 Werner (wie Anm. 6), Abb. 2, 4, 5, 6 und 9. Staatliche Schlösser und Gärten Wörlitz-Oranienbaum-Luisium (Hg.): Schloß Wörlitz, o. O. 1983, S. 18, 25, 28 f., 35.
 - 46 Werner (wie Anm. 6), Abb. 10, siehe auch Abb. 20.
 - 47 Ebd. Werner (wie Anm. 6), Abb. 8.
 - 48 Staatliche Schlösser und Gärten Wörlitz-Oranienbaum-Luisium (wie Anm. 45), S. 12.
 - 49 Die Namen und Lebensdaten konnten bis heute nicht eindeutig identifiziert werden. Vgl. auch Werner (wie Anm. 6), S. 47.
 - 50 Auch Langhans entwarf eine Wanddekoration im Grünen Zimmer des Marmpalais in Potsdam, bei der zwei rechteckige Felder den Tanz um einen Altar abbilden. Der Kamin im Toilettenzimmer zeigt mythologische Szenen mit einzelnen Wandfeldern en relief. Werner (wie Anm. 6), Abb. 21 und 23. Weiss, Thomas (Hg.): 1795–1995. Wedgwood. Englische Keramik in Wörlitz, Leipzig 1995, Katalog, S. 163 ff.
 - 51 Werner, Winfried: Das Palais im Großen Garten zu Dresden. Notizen zum Bau und seiner denkmalpflegerischen Wiederherstellung, in: Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen (Hg.): Der Grosse Garten zu Dresden. Gartenkunst in vier Jahrhunderten, Dresden 2001, S. 54–64, hier S. 58 und Abb. 33.
 - 52 Welich (wie Anm. 24), S. 106.
 - 53 Schneider (wie Anm. 16), hier S. 52.
 - 54 Klopfer (wie Anm. 21), S. 7.
 - 55 Blondel, Jacques François: De la distribution des maisons de plaisance ou de la decoration, 2 Bde., Paris 1738, hier Bd. 2, S. 24, Abb. 23; S. 56, Abb. 50; S. 70 ff., Abb. 60; Abb. 74 ff. Der Name Jacques François Blondel steht für drei Architekten, die, einer Familie zugehörig, die Architektur in Paris und darüber hinaus vom 17. bis zum 18. Jahrhundert prägten. Vgl. auch Klopfer (wie Anm. 21), S. 10 f.
 - 56 Publiziert von Klopfer (wie Anm. 21), S. 14 und 18.
 - 57 Thieme, Ulrich und Becker, Felix (Hg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Bd. 35, Leipzig 1942, S. 298. Noack, Friedrich: Das Deutschtum in Rom, 2 Bde., Stuttgart-Berlin-Leipzig 1927, Bd. 2, S. 633.
 - 58 Weinlig, Christian Traugott: Briefe über Rom verschiedenen die Werke der Kunst, die öffentlichen Feste, Gebräuche und Sitten betreffenden Inhalts. Nach Anleitung der davon vorhandenen Prospekte von Piranesi, Panini und anderen berühmten Meistern, 3 Bde., Dresden 1782–87, hier Bd. 1, S. 6.
 - 59 Zum Besuch der Loggien in Rom siehe Weinlig (wie Anm. 58), Bd. 1, S. 92, 97 bzw. Bd. 3, S. 15 und 17–20.
 - 60 Cerulli Irelli (wie Anm. 7), Tafelteil, Taf. 29, 84 f., 132.
 - 61 Weinlig (wie Anm. 58), Bd. 1, S. 105 und Bd. 3, S. 29. Bartoli, Pietro Santi: Auswahl antiker Gemälde aus dem vom Grafen Caylus nur in wenigen Exemplaren ausgegebenen Werke mit Erläuterungen von August Rode, 2 Hefte, Weimar 1805, Heft 1, Tafel III.
 - 62 Piranesi, Giambattista: Le Antichità Romane, Rom 1756, Bd. III, Tafel 44.
 - 63 Weinlig (wie Anm. 58), Bd. 3, S. 29. Bartoli, Pietro San: Recueil de peintures trouvées à Rome, Paris 1783. Rive, Jean Joseph: Histoire critique de la pyramide de Caius Cestius, Paris 1787.
 - 64 Hintzen-Bohlen, Brigitte: Art et architecture. Rome et le Vatican, Köln 2001; S. 384.
 - 65 Weinlig (wie Anm. 58), Bd. 1, S. 97.
 - 66 Hiermit ist zum Beispiel Raffael gemeint.
 - 67 Weinlig (wie Anm. 58), Bd. 3, S. 31. Weinlig lobt auch die ägyptische und griechische Bauweise, siehe Bd. 3, S. 43 und 92 f.
 - 68 Weinlig, Christian Traugott: Briefe über Rom verschiedenen die Werke der Kunst, die öffentlichen Feste, Gebräuche und Sitten betreffenden Inhalts, 3 Bde., Dresden 1782–87, Bd. 1, S. 14. Keller, Heinrich: Nachrichten von allen in Dresden gegenwärtig lebenden Künstlern, Leipzig 1788, S. 197. Noack, Friedrich: Das Deutschtum in Rom, 2 Bde., Stuttgart-Berlin-Leipzig 1927, hier Bd. 1, S. 335. Klopfer, Paul: Weinlig und seine Zeit, Diss., Berlin 1905, S. 7 und 21–33.
 - 69 Hartmann (wie Anm. 10), S. 133.
 - 70 Keller, Heinrich: Nachrichten von allen in Dresden gegenwärtig lebenden Künstlern, Leipzig 1788, S. 198.
 - 71 Er beruft sich auf Johann Christian Hasches Umständliche Beschreibung Dresdens, Dresden 1783. Klopfer (wie Anm. 21), S. 39.

- 72 Ebd. Klopfer (wie Anm. 21), S. 41.
- 73 Thieme (wie Anm. 57), Bd. 35, S. 299.
- 74 Klopfer (wie Anm. 19), S. 18.
- 75 Heusinger, Johann Heinrich Gottlieb; Weinlig, Christian Traugott: Verzeichniß der Bücher welche den 14. Jenner 1802 zu Dresden versteigert werden sollen durch Joh. Heinr. Gottl. Heusinger, Dresden Jahr 1802. Darunter befinden sich Autoren wie Winkelmann, Krubsacius, Blondel u. a., S. 11, 24, 27 etc.
- 76 Kläbe, Johann Gottlieb August: Neues gelehrtes Dresden, Dresden 1796, S. 182.
- 77 Racknitz (wie Anm. 27), zu Schwender siehe Bd. I »Der aus den Entdeckungen von Herkulanum, Pompeji und Stabiae entstandene Geschmack«. Vgl. auch Bärnighausen, Hendrik; Çoban-Hensel, Margitta: Joseph Friedrich Freiherr von Racknitz (1744–1818). Seine »Darstellung und Geschichte des Geschmacks der vorzüglichsten Völker« und ein Ausstattungsprojekt für Schloss Moritzburg (1792/1793), in: Jahrbuch der Staatlichen Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen 11 (2003), S. 40–71. Haymann, Christoph Johann Gottfried: Dresdens theils neuerlich verstorbene theils jetzt lebende Schriftsteller und Künstler, Dresden 1809, S. 424. Klopfer, Paul: Weinlig und seine Zeit, Diss., Berlin 1905, S. 39.
- 78 Racknitz (wie Anm. 27), Abbildungsband, Bl. 7, 8, 12, 13, 14, 19, 20, 27, 29, 33.
- 79 Weitere Bauwerke sind: »Pavillon, dem Abend und der Freundschaft im engern Verstande gewidmet«, »Windturm nach Beschreibung des Vitruv« und »Vogelhaus in einem Morgengarten«. Klopfer (wie Anm. 21), S. 39 und 49 ff.
- 80 Siehe hierzu Welich (wie Anm. 24), S. 106. Zu seinen weiteren Plänen und ausgeführten Bauten bzw. Innenausstattungen siehe Gurlitt, Cornelius: Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen, 21/23 (1903), S. 785. Jacqué, Bernard: Christian Traugott Weinlig und die französischen Arabeskentapeten im Prinz-Georg-Palais in Dresden am Ende des 18. Jahrhunderts, in diesem Band.
- 81 Weinlig, Christian Traugott: Œuvres d'Architecture, 3 Hefte, Dresden 1784 bis 1785. Im deutschen: Architektonische Werke, welche die innere Auszierung der Zimmer betreffen, 4 Hefte, Dresden 1784/85.
- 82 Weinlig, Œuvres (wie Anm. 81), Heft 1, Bl. 1, Heft 2, Bl. 1, 2 und Heft 3, Bl. 1.
- 83 Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, Planarchiv, M27.D.Bl.14, M27.D.Bl.15, M6.X.Bl.54, M58.II.Bl.20, M58.II.Bl.22. Siehe auch weitere Detailzeichnungen für einzelne Ornamente, z.B. M58.II.Bl.4; M6.X.Bl.25 u.a.
- 84 Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, Planarchiv, M58.II.Bl.20.
- 85 Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, Planarchiv, M58.II.Bl.20.
- 86 Kostenanschläge und Rechnungen für Handwerker befinden sich im HSTA Dresden, Hofbauamt, 10714, 289, S. 19 ff. Allerdings stößt man nicht auf Namen.
- 87 Kläbe (wie Anm. 76), S. 5, 42 f., 78, 142, 153, 181 ff.
- 88 Deutsche Fotothek, SLUB Dresden, Archiv-Nr. DF 123 764. Weinlig, Œuvres (wie Anm. 81), Bl. 7.
- 89 Welich (wie Anm. 24), hier S. 104 und 106.
- 90 Hartmann (wie Anm. 10), S. 126 und 129 f. Dehio, Georg (Hg.): Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Sachsen I, Regierungsbezirk Dresden, München-Berlin 1996, S. 197 und 293. Thieme (wie Anm. 57), S. 299. Gurlitt (wie Anm. 80), 26 (1904), S. 174.
- 91 Zum Verhältnis zwischen Weinlig und Krubsacius siehe auch Hartmann (wie Anm. 10), S. 123. Paul Klopfer schätzt ihn als Rokokoklassizisten ein. Klopfer (wie Anm. 19), S. 18.
- 92 Keller (wie Anm. 70), S. 93.
- 93 Foto Marburg, Objekt 20117717.T.
- 94 Klopfer (wie Anm. 21), S. 38, Anm. 82.
- 95 Mitbewerber für die Hofbaukondukteurstelle waren Johann Gottfried Klinsky (1765–1828) und Johann August Heine (1769–1831). Klopfer (wie Anm. 21), S. 39.
- 96 Weinlig, Œuvres (wie Anm. 81), Tafel 2.
- 97 Plansammlung des Landesamtes für Denkmalpflege Sachsen, M27.D.Bl.15.
- 98 Hans-Günther Hartmann erwähnt einen »Hofmaler Klinger«, der sich wahrscheinlich mit Johann Gottlob Klingner (1756–1815), einem Landschafts-, Blumen- und Dekorationsmaler sowie Landschaftsradierer im Amt des »Hofmarschallamts-Mahlers«, identifizieren lässt. Siehe: Hartmann (wie Anm. 10), S. 133. Fröhlich, Anke: Landschaftsmalerei in Sachsen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Landschaftsmaler, -zeichner und -radierer in Dresden, Leipzig, Meißen und Görlitz von 1720 bis 1800, Weimar 2002, S. 294.
- 99 Löffler (wie Anm. 26), S. 322. Klopfer (wie Anm. 21), S. 77, Anm. 86. Thieme (wie Anm. 57), S. 298. Richter, Rainer: Die Kunst in Sachsen unter Einfluß des Ministers Camillo Graf Marcolini, in: Keramos, 126, Oktober 1989, S. 7–26, hier S. 23.
- 100 Thieme (wie Anm. 57), Bd. 14, S. 7.
- 101 Jansen, Guido M.C. (Hg.): Jan Steen. Maler und Erzähler, Ausstellungskatalog Stuttgart-Zürich 1996, S. 150 f.
- 102 Thieme, (wie Anm. 57), Bd. 14, S. 7 f.
- 103 Haase (wie Anm. 1), S. 63.
- 104 Thieme (wie Anm. 57), Bd. 1/2, S. 133 f.
- 105 Richter (wie Anm. 99), S. 23.
- 106 Welich (wie Anm. 24), S. 104 und 108.
- 107 Keller (wie Anm. 70), S. 113 f.
- 108 Haase (wie Anm. 1), S. 64.

Autorenverzeichnis

Dr. phil. Hendrik Bärnighausen,

Referatsleiter Museen der Staatlichen Schlösser,
Burgen und Gärten Sachsen,
Stauffenbergallee 2, 01099 Dresden

Dipl. phil. Margitta Çoban-Hensel,

Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen,
Schloss Moritzburg/Fasanenschlösschen Moritzburg
01468 Moritzburg

Dipl. Ing. Peter Dietz,

Baudirektor, Referatsleiter Bau der Staatlichen Schlösser,
Burgen und Gärten Sachsen,
Stauffenbergallee 2, 01099 Dresden

Gerold Dubau M. A.,

An der Petrikirche 9, 02625 Bautzen

Dr. phil. Stefan Dürre,

Kamenzer Straße 30A, 01099 Dresden

Dr. phil. Anke Fröhlich,

Augsburger Straße 84, 01277 Dresden

Dipl. Museologe Jens Gaitzsch,

Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen,
Burg Stolpen,
Schlossstraße 10, 01833 Stolpen

Ingolf Grässler M. A.,

Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen, Referat Bau,
Stauffenbergallee 2, 01099 Dresden

Heike Hackel,

Regierungsoberärztin, Referatsleiterin Personal/Haushalt/
Controlling der Staatlichen Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen,
Stauffenbergallee 2, 01099 Dresden

Jens Hans,

Präparator, Schlossbetriebe gGmbH Augustusburg/
Scharfenstein/Lichtenwalde,
09573 Augustusburg

Olav Helbig M. A.,

Alfred-Schmieder-Straße 7, 01159 Dresden

Dr. Bernard Jacqué,

Conservateur, Musée du papier peint,
La Commanderie,
BP 41, F-68171 Rixheim cedex

Dr. des. Silke Marburg,

Seminarstraße 26, 01067 Dresden

Dipl. Ing. Uwe Meinung,

Leiter Museen, Schlossbetriebe gGmbH Augustusburg/
Scharfenstein/Lichtenwalde,
09573 Augustusburg

Prof. Dr. Winfried Müller,

Technische Universität Dresden,
Institut für Geschichte, Lehrstuhl Sächsische Landesgeschichte,
Mommensenstraße 13, 01069 Dresden

Dipl. Museologe Andrej Pawluschkow,

Festung Königstein gGmbH,
PF 02/06, 01824 Königstein

Dipl. phil. Katja Pinzer-Müller,

Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen,
Albrechtsburg Meißen,
Domplatz 1, 01662 Meißen

Dipl. Ing. Roland Puppe,

Referatsleiter Gärten der Staatlichen Schlösser,
Burgen und Gärten Sachsen,
Stauffenbergallee 2, 01099 Dresden

Kristin Roespel,

Referentin, Assistentin des Direktors der Staatlichen
Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen,
Stauffenbergallee 2, 01099 Dresden

Dipl. Ing. Jens Scheffler,

Schöppinger Straße 10, 12207 Berlin

Dr. des. Dipl. phil. Simona Schellenberger,

Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen, Referat Museen,
Stauffenbergallee 2, 01099 Dresden

Dipl. Restaurator Thomas Schmidt,

Dorfstraße 2, 04703 Leisnig/OT Minkwitz

Dipl. Museologe Falk Schulze,

Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen,
Burg Gnadstein,
Burgstraße 3, 04655 Kohren-Sahlis

Tonio Schulze,

Mitarbeiter Museen, Schlossbetriebe gGmbH Augustusburg/
Scharfenstein/Lichtenwalde,
09573 Augustusburg

Ines Täuber M. A.,

Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen, Referat Museen,
Stauffenbergallee 2, 01099 Dresden

Mathias Tegtmeyer,

Regierungsdirektor, Referatsleiter Recht/Liegenschaften/
Organisation/EDV
der Staatlichen Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen,
Stauffenbergallee 2, 01099 Dresden

Tim Tepper M. A.,

Helmholtzstraße 18, 04177 Leipzig

Ulrike Weber-Loth,

Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen,
Referat Marketing, Presse und Öffentlichkeitsarbeit,
Stauffenbergallee 2, 01099 Dresden

Dr. phil. Cornelia Wenzel,

Stellvertretende Geschäftsführerin,
Stiftung »Fürst-Pückler-Park Bad Muskau«,
Orangerie, 02953 Bad Muskau

Sabine Wilde M. A.,

Heinrich-Schütz-Straße 24, 01277 Dresden

- Brünnek, Alexander von, Hannover: S. 15, Abb. 6
- Christie's Auktionen GmbH: S. 95, Abb. 3; S. 99, Abb. 7
- Çoban-Hensel, Margitta: S. 98, Abb. 6 (Anm. 28); S. 104, Abb. 12; S. 105, Abb. 13; S. 112, Abb. 24
- Deutsche Luftbild Hamburg: S. 160, Abb. 1
- Dietz, Peter: S. 209, Abb. 9
- Dürre, Stefan: S. 36, Abb. 7, 8; S. 37, Abb. 9, S. 39, Abb. 10
- Foto Marburg: S. 188, Abb. 2 (KBB 55); S. 191, Abb. 5 (LAC 7880/24)
- Grässler, Ingolf; Schmidt, Thomas: S. 180, Abb. 2 (Anm. 30)
- Gutsche, Susanne: S. 161, Abb. 2; S. 162, Abb. 3; S. 164, Abb. 4
- Jacqué, Bernard: S. 132, Abb. 4 (Anm. 21), 5
- Kunsthistorisches Museum Wien: S. 78, Abb. 10
- Kunstsammlungen der Veste Coburg: S. 57, Abb. 12, 13; S. 59, Abb. 15 (Neg. 16927, 16957, 16672)
- Landesamt für Denkmalpflege Sachsen: (Foto: Wolfgang Junius): S. 28, Abb. 11, 12 (M15. Id. Bl. 2, M73 a. Bl. 5); S. 29, Abb. 13 (M15. Ig. Bl. 11); S. 88, Abb. 8, 9 (M27. B. Bl. 30 E 1195, M27. B. Bl. 20 E 1196); S. 96, Abb. 4; S. 100, Abb. 8 (Foto: Remprecht); (Foto: Wolfgang Junius): S. 103, Abb. 10; S. 104, Abb. 11; S. 106, Abb. 15; S. 124, Abb. 14 (M27. D. Bl. 15); S. 125, Abb. 15 (M27. D. Bl. 14); S. 126, Abb. 16 (M6. X. Bl. 54); S. 127, Abb. 17 (M58. II. Bl. 20)
- Marburg, Silke: S. 142, Abb. 1, S. 143, Abb. 2, 3; S. 144, Abb. 4; S. 145, Abb. 5 (Anm. 16)
- Milde, Prof. Dr. Kurt; Berndt, Dr. Ing. Eberhardt; Pohlack, Dipl.-Ing. Thomas, Technische Universität Dresden: S. 181, Abb. 4
- Nitzsche, Ernest, Görlitz: S. 206, Abb. 5, 6
- Pinzer-Müller, Katja: S. 172, Abb. 2 (Anm. 20)
- Privatbesitz, Hamburg: S. 136, Abb. 2
- Puppe, Roland: S. 211, Abb. 11
- Sächsische Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB), Kartensammlung: S. 16, Abb. 7, 8; S. 22, Abb. 3 (Foto SBG: Frank Höhler); S. 85, Abb. 6
- SLUB, Deutsche Fotothek: S. 32, Abb. 1 (Neg. 165503, E. Heller); S. 33, Abb. 2, 3 (Neg. 54850, Walter Möbius, Neg. 54855); S. 34, Abb. 4, 5 (Foto: Hans, Neg. 95539, 54886); S. 35, Abb. 6 (Neg. 152726); S. 45, Abb. 4, 5; S. 54, Abb. 6; S. 55, Abb. 7 (Fotos: Walter Möbius); S. 72, Abb. 4 (Foto: Roland Handrick); S. 76, Abb. 8 (Franz Bd. 1, 2; Anm. 32 Helbig); S. 77, Abb. 9; S. 84, Abb. 4, 5 (Anm. 18); S. 92, Abb. 12 (Anm. 49, Titelblatt); S. 96, Abb. 5 (Foto: Richter 2000); S. 107, Abb. 17 (Foto: Möbius, Original SKD, Alte Meister); S. 110, Abb. 22 (Foto: Rumprecht); S. 111, Abb. 23 (Foto: Nowak um 1935); S. 117, Abb. 6 (Anm. 6); S. 123, Abb. 13 (Anm. 6); S. 131, Abb. 3 (Foto: Hans Lillig, Neg. 96524); S. 173, Abb. 4 (Neg. 95921); S. 176, Abb. 9 (Neg. 171570); S. 177, Abb. 10 (Neg. 6220); S. 189, Abb. 3 (Foto: Hans Reinecke, FD 461858); S. 192, Abb. 6; S. 193, Abb. 7 (Foto: Seifert, FD 180447)
- Schmidt, Thomas, Leisnig: S. 179, Abb. 1; S. 180, Abb. 3; S. 182, Abb. 5; S. 183, Abb. 6 (Frank Schmidt, Arnulf Dähne, Franziska Koch), Abb. 7; S. 184, Abb. 8, 9; S. 185, Abb. 10
- Sächsisches Staatsarchiv HStA Dresden: S. 20, Abb. 1 (Anm. 4, fol. 17); S. 21, Abb. 2 (12884 Ing. Corps BIII Dresden 3); S. 23, Abb. 4 (10006 OHMA Cap IA Bl. 31); S. 24, Abb. 5–7 (10006, OHMA P: M 6278 Cap IV Nr. 11, M 6275 Cap IV Nr. 9a, M 6277 Cap IV Nr. 10b); S. 25, Abb. 8; S. 26, Abb. 9 (10006 OHMA RI, IIIJ Nr. 3, fol. 38); S. 27, Abb. 10 (10006 OHMA RI, IIIJ Nr. 3, fol. 38); S. 83, Abb. 3 (Anm. 21); S. 88, Abb. 5; S. 94, Abb. 1 (Schränk K VII, Fach 84, Nr. 7a, Foto: Frank Höhler); S. 95, Abb. 2 (Rep. A 25a, I Nr. 2103); S. 102, Abb. 9 (Schränk VII, Fach 84, Nr. 7b); S. 106, Abb. 14 (Schränk L, Fach II, Nr. 15), 16
- Staatliche Kunstsammlungen Dresden (SKD), Gemäldegalerie Alte Meister, SLUB, Deutsche Fotothek (Foto: Walter Möbius): S. 107, Abb. 17
- SBG, Kunstgewerbemuseum: S. 130, Abb. 1 (Inv.-Nr 27530 a & b)
- Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett: S. 81, Abb. 1 (Foto: Herbert Boswank, Inv. C 6612); S. 82, Abb. 2 (Inv. C 1968-794, Neg. 2884); S. 86, Abb. 7 (Sax-top V, A, 132610), S. 89, Abb. 10 (A 132611); S. 131, Abb. 2 (B 1188,4)
- Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten, Sachsen (SBG), Barockgarten Großsedlitz: S. 210, Abb. 10
- SBG, Barockschloss Rammenau: S. 11, Abb. 1; S. 12, Abb. 3; S. 202, Abb. 2; S. 220, Abb. 26; S. 221, Abb. 27
- SBG, Burg Gndstein: S. 62, Abb. 1; (Foto: Christoph Sandig): S. 63, Abb. 2–5; S. 64, Abb. 6, 7; S. 65, Abb. 8, 9; S. 66, Abb. 10, 11; S. 67, Abb. 12–14; S. 215, Abb. 18
- SBG, Burg Stolpen: (Foto: Herbert Boswank): S. 152, Abb. 1; S. 153, Abb. 2; S. 154, Abb. 3 (Anm. 37, Foto: Herbert Boswank), Abb. 4 (hist. Postkarte); S. 155, Abb. 5; S. 156, Abb. 6 (Foto: Klaus Schieckel)
- Festung Königstein gGmbH: S. 165, Abb. 5 (Fotograf unbek.); S. 166, Abb. 6 (Foto: Bernd Walter); S. 217, Abb. 23
- SBG, Schloss Albrechtsburg Meissen: S. 171, Abb. 1; S. 172, Abb. 3 (Foto: Jörg Schöner); S. 174, Abb. 5–7; S. 175, Abb. 8; S. 216, Abb. 19–21; S. 217, Abb. 22; S. 222, Abb. 28
- SBG, Schlösser und Gärten Dresden: S. 43, Abb. 1; S. 47, Abb. 7; S. 135, Abb. 1 (Foto: Franz Zadníček); S. 204, Abb. 3 (Foto: Jörg Schöner); S. 212, Abb. 13 (Foto: Werner Lieberknecht)
- SBG, Schloss Moritzburg: S. 212, Abb. 12 (Foto: Çoban-Hensel)
- SBG, Schloss Nossen: S. 214, Abb. 17
- SBG, Schloss Weesenstein: S. 139, Abb. 3 (Foto: Janos Stekovic); S. 214, Abb. 16; S. 220, Abb. 25 (Foto: Lutz Hennig)
- Schlossbetriebe gGmbH Augustusburg/Scharfenstein/Lichtenwalde, Schloss Augustusburg, Archiv: (Fotoatelier Escherich, Chemnitz): S. 69, Abb. 1; (Foto: Herbert Helbig): S. 73, Abb. 6; S. 168, Abb. 2; S. 169, Abb. 3; S. 170, Abb. 3–5
- SBG, Zentrale Bildarchiv: (Foto: Frank Höhler): S. 2, Titel, Rücktitel, Frontispiz; S. 10, Abb. 2; S. 13, Abb. 4; S. 17, Abb. 9 (Zeichnung: Jens Scheffler); (Foto: Herbert Boswank): S. 51, Abb. 1; S. 52, Abb. 2, 3; S. 53, Abb. 4, 5; S. 55, Abb. 8, 9; S. 56, Abb. 10, 11; S. 58, Abb. 14; (Foto: Frank Höhler): S. 18, Abb. 10; S. 70, Abb. 2; S. 71, Abb. 3; S. 72, Abb. 5; S. 75, Abb. 7; S. 108, Abb. 18, 19; S. 109, Abb. 20; S. 110, Abb. 21; S. 115, Abb. 2, 3; S. 116, Abb. 4; S. 117, Abb. 5; S. 118, Abb. 7; S. 119, Abb. 8; S. 120, Abb. 9, 10; S. 121, Abb. 11; S. 122, Abb. 12; S. 146, Abb. 1; S. 157, Abb. 7; S. 200, Abb. 1; S. 205, Abb. 4; S. 208, Abb. 8; S. 213, Abb. 14, 15; S. 218, Abb. 24; S. 224, Abb. 29
- Staatliches Museum Schwerin: S. 90, Abb. 11
- Staatsfilialarchiv Bautzen, Rittergutsarchiv Rammenau, Nr. 632: S. 14, Abb. 5
- Stiftung »Fürst-Pückler-Park Bad Muskau: S. 228, Abb. 1 (Zeichnung: Architekt Uwe Franke); S. 229, Abb. 2; S. 231, Abb. 3
- Täuber, Ines: S. 114, Abb. 1 (Anm. 1)
- Tepper, Tim: S. 190, Abb. 4
- Tynior, Eske, Crimmitschau: S. 206, Abb. 7
- Universitätsbibliothek Würzburg: S. 187, Abb. 1 (Delin VI, 14)
- Wilde, Sabine: S. 44, Abb. 2, 3; S. 46, Abb. 6; S. 47, Abb. 8 (Anm. 26)
- Korrektur Jahrbuch 11, Beitrag Dr. phil. Cornelia Wenzel, Stiftung Fürst Pückler-Park Bad Muskau (Fotos: Rudolf Hartmetz): S. 202–205



Sachsens tausendjährige Geschichte spiegelt sich am eindrucksvollsten in seinen Schlössern, Burgen und historischen Gärten.

Das Jahrbuch der Staatlichen Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen 2004 präsentiert neuste Forschungen zur sächsischen Landesgeschichte, zur Architektur- und Baugeschichte, zu Kunstwerken und historischen Persönlichkeiten, vermittelt Ergebnisse von Restaurierungen und Informationen über Ausstellungen. Dargestellt werden auch die aktuellen Entwicklungen in den Burgen und Schlössern.