

DAS DECKENBILD VON HANN TRIER IM WEISSEN SAAL DES SCHLOSSES CHARLOTTENBURG

Am 1. März 1973 wurde der Weiße Saal des Charlottenburger Schlosses, der zentrale Raum des von Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff von 1740 bis 1746 erbauten Neuen Flügels, zusammen mit der anstoßenden Goldenen Galerie und dem Konzertzimmer der Öffentlichkeit wieder zugänglich gemacht. Die Räume waren dreißig Jahre zuvor nach einem Fliegerangriff ausgebrannt und seit 1958 wiederhergestellt worden. Während an allen anderen Stellen die friderizianische Dekoration kopiert wurde, ziert den Deckenspiegel im Weißen Saal anstelle des 1742 von Antoine Pesne gemalten Bildes „Die Hochzeit von Peleus und Thetis“ ein Gemälde von Hann Trier.

War es früheren Zeiten – bis zum 19. Jahrhundert – eine Selbstverständlichkeit gewesen, daß verschiedene Stile sich in Innenräumen begegneten, wenn nur eine Harmonie sich einstellte, so hatte es um das Deckenbild von Trier heftige Kontroversen gegeben, bevor es ausgeführt wurde. Man hatte von Stilbruch geredet, Gegenwärtiges und Historisches sollten säuberlich voneinander getrennt bleiben, das Schloß, obgleich zu einem großen Teil rekonstruiert, sollte nur der Erinnerung – und zwar ausschließlich an die Tage seines höfischen Glanzes – gewidmet sein, nicht aber einem die Brücke zur Gegenwart schlagenden Geschichtsbewußtsein dienen, das die Zerstörung des Schlosses nicht verleugnet. (Ein Kritiker, der die gefundene Lösung ablehnt, hat in seinem Tadel ein Mißverständnis, vor dem das wiederaufgebaute Schloß bewahrt werden sollte, treffend formuliert: „Eine Illusion hat Risse erhalten, die Illusion des Authentischen, die sonst an diesem Gebäude so streng gewahrt wurde.“) Eine Fülle von aktuellen Fragen über das Museum, die Denkmalpflege, Geschichtsverständnis kamen in dieser Kontroverse zur Sprache, zumal es sich hier um einen zumindest in Berlin beispiellosen Versuch handelte. (In Köln z. B., wo das Empfinden für Geschichte viel wacher ist, verfolgte man nach 1945 ganz unbekümmert die Praxis, Altes und Neues zu verbinden.)

In Charlottenburg hatte man sich nicht unreflektiert naiv zu einer solchen Synthese entschlossen, da ein Interieur des friderizianischen Rokoko ein Organismus von höchster Empfindlichkeit ist, der Modernes nur „verdauen“ kann, soweit es eine Affinität zum Geist jener Zeit besitzt, und, weil das Rokoko auf Assimilation angelegt ist, keinen Kontrast duldet. So mußten Vorschläge verworfen werden, die auf eine Konfrontation von Altem und Modernem hinausliefen.

Als man nach dem Krieg in Charlottenburg, gestützt auf umfangreiches Fotoma-

terial und unter Konservierung aller erhaltenen Substanz, auch der kleinsten Fragmente, daran ging, das Zerstörte zu rekonstruieren, sah man auch sehr deutlich die Grenzen eines solchen Bemühens. Wo ausreichende Unterlagen fehlten und wo die unwiederholbare Handschrift eines bedeutenden Künstlers den Eindruck bestimmt hatte, wurde auf eine Kopie verzichtet, so z. B. bei einem mit Wandmalereien von Antoine Pesne geschmückten Raum.

Gemäß diesem denkmalpflegerischen Grundsatz entstanden die Architektur und die plastische Dekoration des Weißen Saales neu. Der längsrechteckige Raum nimmt den Flügel in seiner ganzen Breite ein, so daß er von beiden Seiten seine Beleuchtung erhalten kann, und zwar durch je fünf rundbogige Fenster. An den Schmalwänden sind die Mittelachsen durch Spiegel mit geschnitzten und vergoldeten Rahmen über weißen Marmorkaminen betont. Rechts und links davon befinden sich in rundbogigen Türnischen, die oben durch vergoldete Reliefs geschlossen sind, reich geschnitzte Türflügel. Die Wände sind mit weißem, zartrosa geadertem Stuckmarmor bekleidet und durch Pilaster gegliedert, über deren vergoldeten Kapitälern ein ornamentierter Fries und ein abschließendes Gesims liegen. Die Decke bestand ursprünglich aus einem flachen Muldengewölbe, das durch eine perspektivisch gemalte Kassettendecke mit reicher Ornamentik einen weit höheren Raum vortäuschte. Diese gemalte Architektur hatte als Opeion in Form eines länglich gezogenen Vierpasses das Feld ausgespart, das Pesnes Deckenmalerei aufnahm. Die ornamentale Malerei in der Voute hatte ein weniger bedeutender Maler, Friedrich Wilhelm Höder, ausgeführt.

Während die Wiederherstellung aller bildnerischen und architektonischen Details des Weißen Saales keine Probleme bot, ergab sich bei der Decke folgende Schwierigkeit. Die dekorative Malerei in der Voute mußte kopiert werden, um das ursprüngliche Verhältnis von vorgetäushtem und realem Raum wiederherzustellen, ohne daß auch der reale Raum seine Harmonie eingebüßt hätte. Da es sich hier um eine aus vier Farben bestehende Malerei von nur handwerklicher Qualität handelte, konnte eine solche Kopie gewagt werden. Das eigentliche Problem war die Füllung des Opeions.

Das nur durch Gold und zarte Farbschimmer belebte Weiß der Wände verlangte nach einem kräftigen Widerpart in der Decke. Daher schied die in anderen Räumen gewählte Lösung, die Decke weiß zu lassen, aus. Eine einfarbig blaue Tönung wurde ebenfalls als zu dürftiger Ausweg verworfen. Ein naturalistisch gemalter Himmel erschien wegen der Größe der Fläche undenkbar, auch widerstrebte solcher Illusionismus dem Rokoko. Die Diskussion um die Ausmalung der Decke wurde daher im wesentlichen über die zwei verbleibenden Möglichkeiten geführt: Kopie des verlorenen Bildes von Pesne, von dem keinerlei Unterlagen über die Farbigkeit vorhanden waren, oder Neuschöpfung durch einen zeitgenössischen Künstler.

Für die Schösserverwaltung schied die erste Lösung aus. Da die Qualitäten von Pesnes Malerei hauptsächlich im Koloristischen und in der leichten Handschrift

bestehen, hätte eine Kopie nach einem Schwarzweißfoto gerade diese Vorzüge entbehren müssen. Für das Deckenbild mußte also ein Maler gewonnen werden, der ein anspruchsvolles Kunstwerk zu schaffen imstande, dabei aber bereit war, sich den Gegebenheiten des Raumes anzupassen, und dessen Stil eine Affinität zum Rokoko besaß.

Es muß als ein Glücksfall angesehen werden, daß in Hann Trier ein solcher Maler existiert und daß er für die Arbeit gewonnen werden konnte. Er hatte in den frühen sechziger Jahren eine relativ schwere, dunkle Farbigkeit, die mit einer netzartigen Zeichnung in Schwarz verbunden war, allmählich zugunsten eines helleren Kolorits und einer Kompositionsweise aufgegeben, bei der eine freiere Figuration in einen Dialog mit dem Grund trat, wobei beides sich in einer rein malerischen Räumlichkeit verschränkte. Gerade um 1965 hatte sich die Palette weiter aufgehellt, und dies war der Zeitpunkt, wo der Gedanke sozusagen in der Luft lag, Trier mit dem Deckenbild zu beauftragen. Die eher zeichenhaften Figurationen, die Addition und vielfältigere Entwicklungen erlaubten, sowie die gewandelte Auffassung des Grundes ließen die Bewältigung riesenhafter Formate als neue Möglichkeit erscheinen. So war denn die Idee, die Decke des Weißen Saales durch Trier ausmalen zu lassen, in mehreren Köpfen gleichzeitig entstanden, und es ist ungeklärt, von wem der erste Anstoß gekommen ist. Ende 1965 trug Margarete Kühn, die damalige Direktorin der Schlösserverwaltung, Hann Trier an, sich mit diesem Projekt zu befassen. Es blieb zunächst bei einer rein gedanklichen Beschäftigung mit dem Vorhaben, das damals als das Deckenbild eines Luftschlosses erscheinen mußte. Als aber 1966 die Aussichten für die Verwirklichung optimistisch beurteilt werden konnten, da Gelder für Entwurfsarbeiten flüssig geworden waren, lieferte Trier eine Reihe von Entwürfen, die als Präludien für einen maßgeblichen Entwurf und als zu diskutierende Vorschläge gemeint waren. Es wurden Farbkombinationen, Massenverteilungen und auch Gestaltungen des Farbraumes erprobt.

Das Reifen des Projektes rief jedoch eine Reaktion seitens einer Baubehörde hervor, die ein Mitspracherecht besaß. War diese ursprünglich gegen eine Rekonstruktion der architektonischen Substanz gewesen, so plädierte sie nun nach der Wiederherstellung des Stucks und der plastischen Dekoration für eine Kopie auch bei der Decke. Die Boulevardpresse wurde eingeschaltet und die Lokalredaktionen etwas besserer Blätter zogen mit, der Volkszorn gegen die moderne Kunst wurde mobilisiert und ein Maler, der inzwischen der Star der „fortschrittlichen“ Künstlervereinigung „Rote Nelke“ ist, in den Dienst der totalen Restauration gestellt. Dessen Proben befriedigten auch seine Auftraggeber nicht. Ein süddeutscher Maler, der Erfahrung im Kopieren von barocken Deckenbildern besitzt, wurde aufgefordert, einen Gesamtentwurf zu liefern und ein Viertel des Deckenspiegels als Ölgemälde auf Leinwand auszuführen und an die Decke zu heften. Trier sollte ebenfalls mit einem Entwurf und einer Probe in Originalgröße aufwarten. Nach mancherlei Verzögerungen wurden die beiden Lösungs-

vorschläge in einem Gremium von Fachleuten diskutiert. Dabei gab die große Mehrheit dem Entwurf von Hann Trier den Vorzug. Bei einer anschließenden Befragung des Publikums freilich ergaben sich, wie nicht anders zu erwarten, andere Mehrheitsverhältnisse, nämlich 77:17 für die Kopie. Als Trier endlich 1971 der Auftrag für das Deckenbild erteilt wurde, erarbeitete er, die ihm zugemuteten Verdrießlichkeiten vergessend, einen völlig neuen Entwurf, dem die langjährigen Überlegungen und Versuche zugute kamen. 1972 wurde das Deckenbild in zehnmonatiger Arbeitszeit in Eitempera auf den Putz gemalt.

Wie bei allen Arbeiten von Trier wäre es falsch, das Bild als absolut gegenstandslose Schöpfung zu bezeichnen. Es ist ein gemalter Himmel – dem Ort entsprechend, an dem es sich befindet – ein Himmel, der Schauplatz für Spiele der künstlerischen Phantasie ist. Nichts anderes waren im Grunde Pesnes mit heidnischen Göttern bevölkerte Wolken gewesen. Als Bild des Himmels ist denn auch seine Farbigkeit ganz unirdisch und trotz reicher Nuancierungen rein. Grün begegnet nur in geringen Beimischungen. Gelb und Blau dominieren. Reines Rot ist verhältnismäßig wenig verwendet, reichlicher ist Rot in den Orange- und Violetttönen enthalten. Die Wirkung der Farbe als Materie, die durch die Energie der Pinselührung erzeugt wird, ist zugleich auch wieder zurückgenommen durch einen vielschichtigen Auftrag und durch eine Transparenz. Was hier geschieht, ist ein Wandel von Aggregatzuständen der Materie zu vergleichen: Festes verflüchtigt sich, Ätherisches gewinnt Substanz. Dem entspricht eine Verschränkung von Figur und Grund. Formen verdichten sich und lösen sich vom Grund ab – Vorgänge, die an die Bildung und Auflösung von Wolken erinnern und damit zu dem gegenständlichen Eindruck von Himmel beitragen. Auf diese Weise bleiben die Formen in der Schwebelage zwischen einem Sein und einem Nichtsein. Der spielerische Charakter der Malerei wird betont, ihre Scheinhaftigkeit wird anerkannt, um damit zugleich die Freiheit der geistig-sinnlichen Tätigkeit des Betrachtens zu bejahen. Das Bild teilt keine Informationen mit, es verlangt nur ein aufmerksames Sehen und regt die Phantasie des Betrachters an, ganz so wie es die rekonstruierte Rokokoornamentik tut.

Für ein solches Sehen, das dem Anhören polyphoner Musik verglichen werden kann, ist auch die vierteilige Komposition geschaffen, die zwar dem Eintretenden auf einmal vor Augen tritt, aber doch in einer Richtung abgelesen werden will. Hierin liegt ein wesentlicher Unterschied zu der Komposition Pesnes, die kein solches Zeitelement enthielt.

Das Bild beginnt über der Tür, durch die der Besucher, vom Treppenhaus kommend, den Weißen Saal betritt. Über gelbem Grund schiebt sich von links wie eine Barriere, die das Auge übersteigen muß, ein Geflecht von hellblauen, roten und rotbraunen Farbbahnen. Eine orangefarbene keilartige, an Flammen wie an Wolken erinnernde Formation stößt zur Mitte hin vor in blauen Grund, während links davon eine hellgraue Figur in rhythmischen Schüben der Mitte zustrebt. Vom gelben zum blauen Fond hin scheint sich die Höhe des Raumes zu

steigern. Da der Eingang nicht in der Mitte der Wand, sondern rechts davon liegt, erschließt sich der Raum dem Betrachter zunächst in einer Schrägsicht, der die Deckenmalerei durch eine bewegte Verteilung der Bildgewichte Rechnung trägt. Ein ausgezeichneter Punkt der Decke, zu dem der Blick des Eintretenden hingezogen wird, ist die Mitte über der Längswand linker Hand (wogegen der Raum über der rechten Längswand durch die stärkere Verkürzung als Schaufläche weniger zur Geltung kommt). Hier befindet sich, über einer Kartusche der Voutenmalerei, ein anderer Schwerpunkt der Komposition, von dem eine explosive Dynamik ausgeht. Rauchiges Grau und erdiges Braun wirken wie aus der steinernen Voute herausgerissene Substanz. Blaue Farbbahnen streben nach beiden Seiten, nach links weniger reich als nach rechts, wo das Blau die größte Intensität innerhalb des ganzen Bildes erreicht. Die wie Rippen eines langen Blattes von der Mittelachse seitlich ausgehenden Pinselzüge variieren eine Bewegung. Die Vorstellung von einem organischen Wesen verbindet sich mit dem Eindruck, hier liege die Spur einer rhythmischen Aktion vor. In solcher Austauschbarkeit von Materie und Kraft, von Gestalt und Bewegung berühren sich der Stil Triers und der des friderizianischen Rokoko.

Weiter zur Tiefe des Raumes hin beginnt eine Zone, bei der der Grund wie eine zusammenhängende Wolkenschicht – ähnlich dem Gelb über dem Eingang – vor dem Blau in einer Ebene zu liegen scheint, obgleich diese Fläche in fünf verschiedenen gefärbte Bezirke aufgeteilt ist: einen farbigen verhaltenen, bald ins Fahlgelbliche, bald ins Graue und Violette spielenden Grund, einen zartvioletten Keil daneben, eine herzförmige rötlich-gelbe Fläche zur Mitte hin, eine grünlich-blaue und eine abermals hellviolette.

Zwischen diese und die Herzform drängen sich intensiver rotviolette Gitterformen und verklammern die scheinbar tiefer liegende Schicht mit dem Blau davor auch dadurch, daß Inseln dieses Blaus in jene Zone eingesprengt sind. Ebenso sind links hellblaue Winkelformen dem fahlgelben Grund einbeschrieben. Sie zielen auf eine wichtige Stelle der Komposition, wo drei der Grundflächen in einer Spitze zusammenstoßen, die wiederum in einem Spannungsverhältnis zu den ausladenden blauen Formen über der Mittelkartusche der linken Längswand steht. Die gelbe Fläche ist lebhaft und doch unaufdringlich strukturiert; es entsteht ein weiches Relief ohne den Eindruck von materieller Substanz. Die zart bläulich-violetten Flecken, die man als Durchbrechungen und durchscheinenden Grund interpretieren möchte, verdichten sich wieder zu einer tänzerischen Figuration. Diese wiederum bildet den Auftakt zu dem bewegten Formenspiel in Violett, Weinrot und Rosa vor dem grünlich-blauen Fond. Blaßorange Einsprengungen werden als Ausläufer der benachbarten großen Fläche empfunden. Noch einmal leuchtet diese Farbe, gekoppelt mit einem intensiven Hellbraun und Blau, in einem links über den Voutenrand in das Bild hineinstoßenden Motiv auf, das an die „Barriere“ über der Eingangstür erinnert. Gewissermaßen den Schlußpunkt bildet eine kreisende und quirlende Rosette in hellem Ultramarin über der

der Eingangstür gegenüberliegenden Kartusche, diese variierend und eine Verbindung mit der Voute schaffend, ein letztes plötzliches Aufleuchten der Farbe in einer eher dämmerigen Umgebung.

Das Bild hat sich dem vorgegebenen Rahmen der Architekturmalerei in der Voute anpassen müssen. Ein Problem war es, den Deckenspiegel von seinem Rahmen abzusondern und entfernter erscheinen zu lassen, zugleich aber doch eine Verbindung zu den steinerne Ornamentik vortäuschenden Teilen der Voutenmalerei herzustellen. Überschneidet der innere Rand des Rahmens stellenweise Formzusammenhänge im Spiegel, um räumliche Distanz zu suggerieren, so antworten doch wieder andere Kurven der Komposition den Schwüngen des Rahmens oder der Girlanden. Zudem nehmen wichtige Teile der Komposition deutlich Bezug auf hervorgehobene Motive der Voutenmalerei, auf die voluminösen Eckrocailles und die Kartuschen.

Die Kartuschen selbst verklammern am sinnfälligsten die Erfindung Triers im Deckenspiegel mit der Kopie der Höderschen Architekturmalerei. Sie enthielten ursprünglich in bräunlich-rotvioletttem Ton als Relief gemalte figürliche Szenen. Jetzt sind sie im gleichen Farbton – bald mit Weißbeimischungen aufgehellt, bald dunkler gestimmt – von Trier mit lebhaft bewegten Kompositionen in Art seiner Tafelbilder ausgemalt, durch die Monochromie und Kürze des Bildgedankens von dem Reichtum des Deckenspiegels unterschieden, durch die Übereinstimmung der Handschrift jedoch wiederum mit diesem verbunden.

Die Rücksichtnahme auf die Architektur hat die künstlerische Freiheit Triers gewiß beschnitten, aber in dieser Einschränkung konnte sich auch sein Geschick bewähren. Der Maler hatte hier eine Aufgabe zu lösen, die sich sonst hauptsächlich dem Architekten stellt (und der moderne Architekten gern aus dem Wege gehen): Einpassung der Idee in etwas Bestehendes von geschichtlicher Aussagekraft und hoher künstlerischer Qualität. Das bedeutet Dialog mit der Geschichte, nicht Wegstreben von ihr, wie es in der Regel zum Wesen der Avantgarde gehört.

So steht das Deckenbild Triers in der Geschichte der neueren deutschen Malerei ziemlich isoliert da. Reminiszenzen an historische Kunst sind in der heutigen Malerei zwar häufiger zu beobachten als in den ersten beiden Jahrzehnten nach dem Krieg, im Unterschied zu solchen Andeutungen von Renaissancen liegt bei Trier jedoch kein Versuch vor, ein neues Rokoko zu schaffen. Wenn der Maler einigen gleichzeitig mit dem Deckenspiegel entstandenen Bildern Titel wie „Für Knobelsdorff“, „Fête champêtre“ oder „Gilles“ gegeben hat, so liegen dem nur spielerische Assoziationen zugrunde. Der Ausdruck einer freien Persönlichkeit ist es, der im Deckenbild wie in allen Werken Triers den Stil bestimmt. Kunsthistorisches Wissen ist hier zwar eingeflossen, aber doch völlig aufgesogen vom individuellen Formwillen. Er läßt sich in gewissen Eigenarten als Parallele, aber nicht als Konvergenz zum Rokoko deuten.

Noch in einer anderen Hinsicht ist das Deckenbild eine Seltenheit, wenn nicht ein

Einzelfall in der Geschichte der neueren Malerei: als ein großes Hauptwerk, das eine ganze Schaffensperiode eines Malers entscheidend geprägt hat und das die Summe einer vieljährigen Gedankenarbeit zieht. Der daraus resultierende Reichtum unterscheidet das Ergebnis von Pesnes Deckenbild, das eher den Charakter einer flüchtigen Improvisation hatte. Dadurch wird eine etwas ernstere Stimmung in den Raum getragen, die dem Wissen vom Unterschied zwischen 18. und 20. Jahrhundert Rechnung trägt. Es läßt sich nicht verleugnen, daß die Aufgabe eine ungewöhnliche war und sorgfältiger Planung bedurfte. Dennoch besitzt das Bild die erforderliche Leichtigkeit und wirkt als spontane Schöpfung.

Für das weitere Schaffen Triers wird es gewiß Folgen haben; ob es als Beispiel für engste Zusammenarbeit von Denkmalpflege und Gegenwartskunst – zwei Kräften, die sich sonst eher gegenseitig abzustößen pflegen – weiterwirkt, wird die Zukunft lehren.

Helmut Börsch-Supan