

Christina Strunck

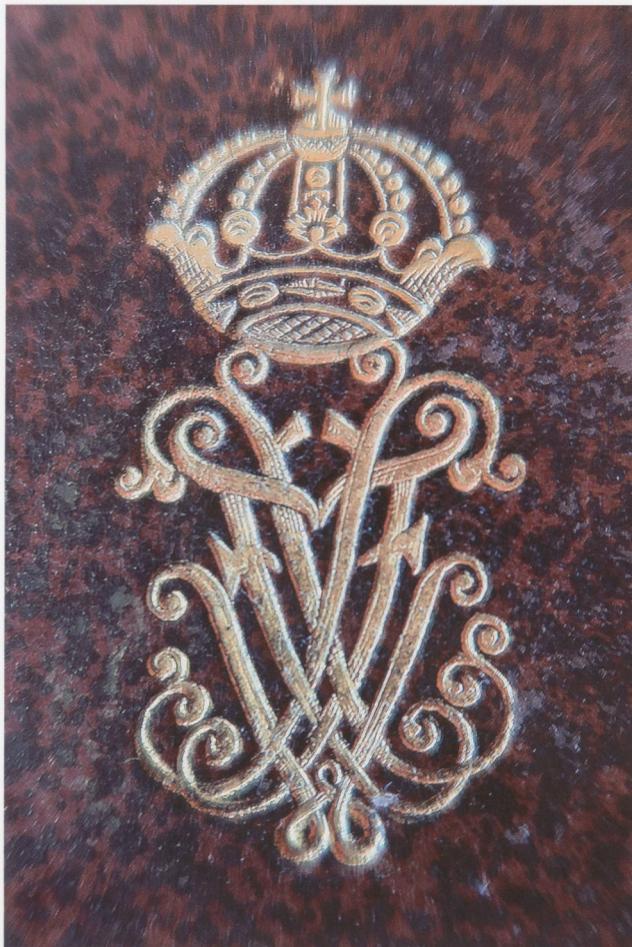
COPY AND PASTE? DIE BIBLIOTHEK ALS INSPIRATIONSQUELLE FÜR DIE KUNST- UND BAUPROJEKTE DER MARKGRÄFIN WILHELMINE

Voltaire, der den Hof in Bayreuth aus eigener Anschauung kannte, schrieb 1750 an seine Nichte Madame Denis: „In Bayreuth ist auch italienische Oper und französisches Schauspiel nebst einer schönen Bibliothek, von welcher die Fürstin einen vortrefflichen Gebrauch macht.“¹ Sicherlich handelte es sich dabei nicht nur um eine höfische Schmeichelei, denn wir wissen auch aus

den Briefen und Memoiren der Markgräfin, dass Lesen zu ihren liebsten Beschäftigungen zählte.² Aber was genau bedeutet es, dass Wilhelmine – in den Worten Voltaires – von ihrer Bibliothek vortrefflichen Gebrauch machte?

Der vorliegende Beitrag gliedert sich in zwei Hauptteile. Nach einigen Vorbemerkungen zur Methodik geht es in Teil 1 zunächst um die materiellen Gebrauchsspuren in den Bänden und um die Frage, was sie uns über die Lektürepraktiken der Markgräfin und die Nutzung der Bücher verraten. Teil 2 wendet sich dann den immateriellen ‚Lektürespuren‘ zu, also der Rezeptionsfrage bzw. dem intellektuellen Gebrauch der Bücher. Die Leitfrage lautet dabei: Inwiefern hat Wilhelmine von Bayreuth ihre Bibliothek als einen Ideenspeicher genutzt, aus dem sie Inspirationen für ihre eigenen Kunst- und Bauprojekte bezog?

Abb. 1 | Supralibros der Markgräfin Friederike Sophie Wilhelmine von Brandenburg-Bayreuth (auf dem Einband von Philostrat 1578)



VORBEMERKUNGEN

Dass Friederike Sophie Wilhelmine von Brandenburg-Bayreuth eine umfangreiche Bibliothek besaß, ist seit 1738 dokumentiert.³ Schon anlässlich der Universitätsgründung im Jahr 1743 stiftete sie ihre Büchersammlung nach Erlangen, legte im Stiftungsbrief aber fest, dass die Bände erst nach ihrem Tod in den Besitz der Universität übergehen sollten.⁴ Offenbar war die Bibliothek für sie so wichtig, dass sie sich zu ihren Lebzeiten nicht davon trennen wollte.⁵ So trafen die Bestände erst 1759 in Erlangen ein und wurden sogleich sorgsam katalogisiert. Die damals erfassten 4226 Bände scheinen sich noch heute komplett in der Universitätsbibliothek zu befinden, auch wenn der OPAC nur bei einem Teil von ihnen die Bayreuther Provenienz vermerkt. Die allermeisten tragen das charakteristische Supralibros der Markgräfin (Abb. 1), das aus den Initialen ihres Vornamens besteht, überfangen von der preußischen Krone, dem Zeichen ihrer königlichen Abkunft.⁶

Die Bibliothek der Markgräfin ist zwar bereits überblicks- haft in Studien zur Universitätsbibliothek behandelt worden,⁷ harrt aber immer noch einer umfassenden wissenschaftlichen Erschließung. Grundlagenarbeit hierfür haben Gisela Schlüter und Daniela Harbeck-Barthel geleistet, die sich insbesondere mit dem enzyklopädischen

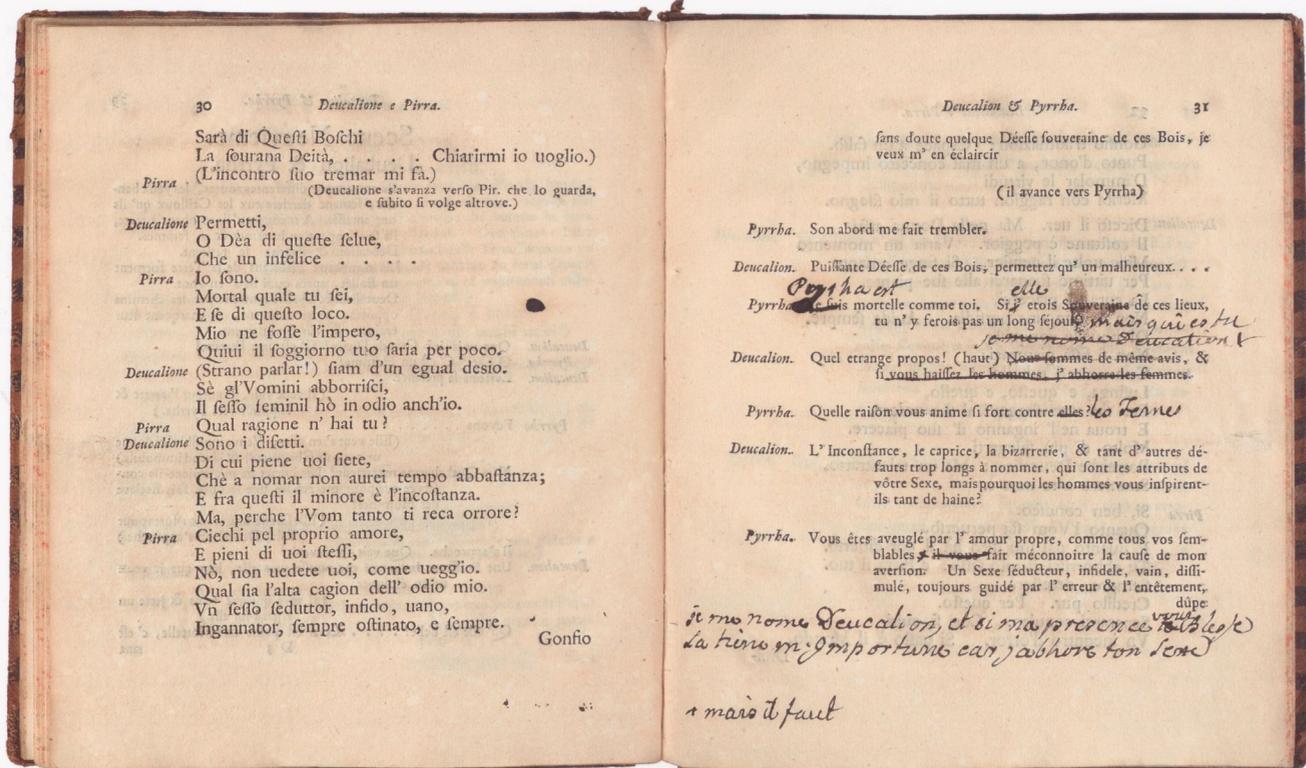


Abb. 2 | Libretto *Deucalion et Pyrrha* mit handschriftlichen Korrekturen der Markgräfin. Aus: Wilhelmine von Bayreuth 1752, S. 30-31

Bibliothekskatalog von Saint-Maurice und der historischen Abteilung der Bibliothek befassten.⁸ Das breite Themenspektrum der Büchersammlung erfordert jedoch die Bearbeitung durch ein größeres, transdisziplinär ausgerichtetes Team. Erfreulicherweise haben sich einige Erlanger Kolleginnen und Kollegen für die Thematik begeistern lassen und präsentieren erste Forschungsergebnisse in diesem Tagungsband.

Mein Beitrag konzentriert sich auf Lektürespuren in Werken, die aus kunst- und kulturhistorischer Sicht besonders interessant sind. Die Ermittlung dieser Spuren ist eine langwierige Aufgabe, da jeder Band Seite für Seite mit großer Aufmerksamkeit begutachtet werden muss. Alles in allem haben wir rund 350 Bände gesichtet, d. h. etwa acht Prozent der Gesamtmenge.⁹ Die Aufgabe wurde dadurch erschwert, dass die Wilhelmine-Bibliothek nicht als gesonderte Entität aufgestellt ist; vielmehr wurden ihre Bestände größtenteils in die moderne Sachgruppensystematik der UB eingegliedert. Anhand des Katalogs von 1759 ist es aber möglich, die Bände über den OPAC zu recherchieren.¹⁰ Die Auswahl der für die

kunsthistorische Thematik relevanten Werke erfolgte teils mittels des Katalogs von 1759, teils anhand der aktuellen Sachgruppensystematik. Die Lektürespuren in den genannten Werken wurden in einer Datenbank dokumentiert. Im nächsten Analyseschritt war zu klären, welche dieser Spuren tatsächlich von der Markgräfin stammen. Hiervon handelt der erste Teil des vorliegenden Beitrags.

1. Lektürespuren

Die Handschrift der Markgräfin ist durch verschiedene Autographen bekannt. Beispielsweise existieren handschriftliche Briefe,¹¹ Libretti,¹² Memoiren¹³ sowie ein eigenhändig verfasstes Tagebuch zu ihrer Italienreise.¹⁴ Es ließ sich jedoch nur in einem einzigen Werk der Stichprobe Wilhelmines Handschrift nachweisen, und zwar in dem Libretto für *Deucalion et Pyrrha* (Abb. 2).¹⁵ Aus der Korrespondenz zwischen der Markgräfin und ihrem Bruder Friedrich geht hervor, dass sie das Libretto für diese sogenannte *Festa teatrale* selbst verfasst hat¹⁶ und wahrscheinlich auch die Musik dafür komponierte.¹⁷

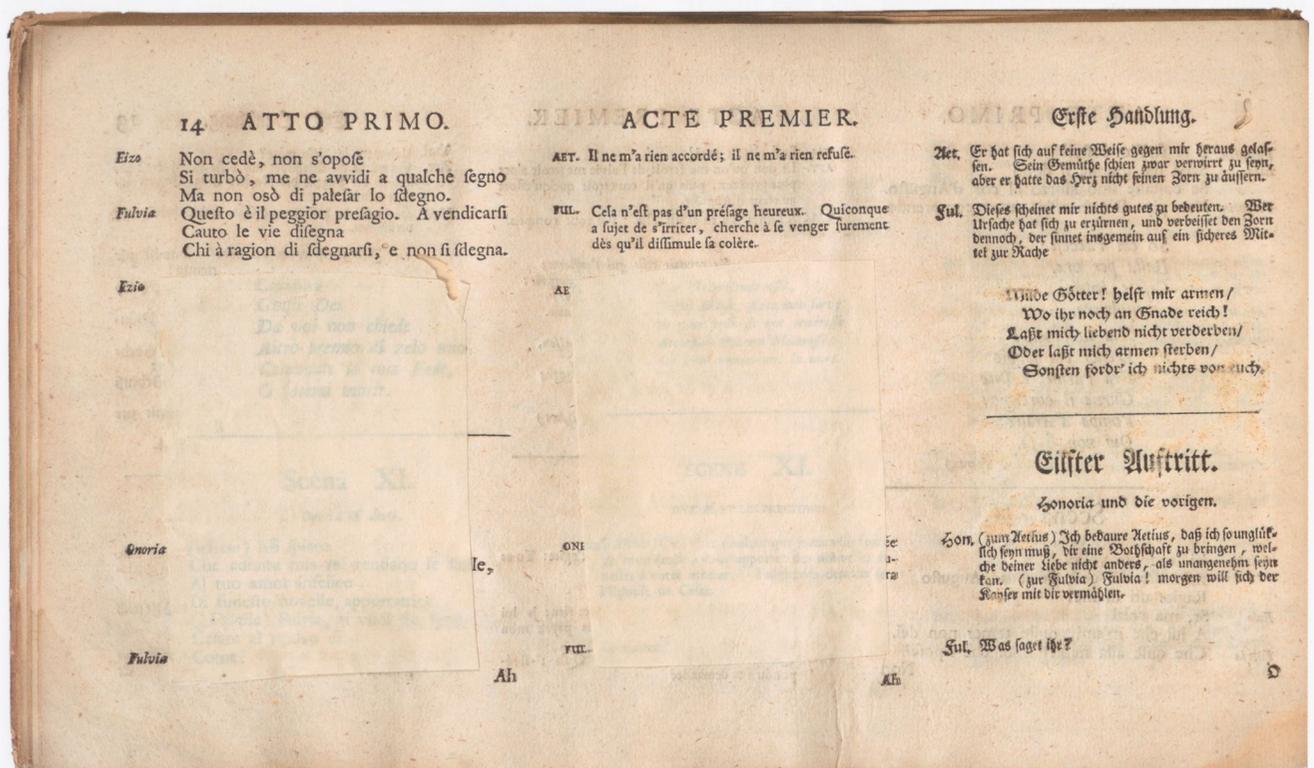
Die Premiere erfolgte während des Karnevals des Jahres 1752.¹⁸ Eine weitere Aufführung fand am 11. Mai 1752 statt.¹⁹ So liegt die Vermutung nahe, dass die zahlreichen handschriftlichen Korrekturen im gedruckten Libretto Wilhelmines Überarbeitung im Hinblick auf die Wiederaufnahme des Stücks dokumentieren.

Viele Lektürespuren finden sich auch in dem von Pietro Metastasio verfassten Libretto der Oper *Ezio*, die 1748 zur Eröffnung des Opernhauses in Bayreuth aufgeführt wurde.²⁰ Etliche Textpassagen sind durch Überklebung getilgt (Abb. 3).²¹ Da in der dreisprachigen Publikation meist nur die französischen und italienischen Textteile überklebt wurden, lässt sich anhand des deutschen Textes gut nachvollziehen, welche Passagen Streichungen zum Opfer fielen. Ganz offensichtlich handelte es sich nicht um eine inhaltliche Zensur, sondern nur um eine Straffung des Texts, um die Aufführungsdauer zu verkürzen. In der Tat hatte Wilhelmine an ihren Bruder geschrieben, sie finde Metastasios Opern zu langatmig.²² Folglich ist anzunehmen, dass die Kürzungen von ihr selbst veranlasst bzw. vorgenommen wurden.

Massive Eingriffe in die Bücher der Bibliothek begegnen immer wieder. So wurde etwa in dem Antikenstichwerk *Delle antiche statue greche e romane* ein Teil der ornamentalen Rahmung herausgeschnitten²³ – wahrscheinlich als Vorlage für eine dekorative Arbeit. In dem Architekturtraktat *Manière de bastir* von Pierre Le Muet erhielt eine Personifikation auf der Titelseite eine bunte Ausmalung (Abb. 4).²⁴ Auch eine Hausfassade wurde farbig koloriert.²⁵ Dieser etwas respektlose, spaßbetonte Umgang mit dem Buch dürfte eher auf das höfisch-dilettantische Publikum zurückgehen als auf die Nutzer der Erlanger Universitätsbibliothek.

Wilhelmine von Bayreuth war bekanntlich eine Amateurmalerin,²⁶ und so liegt die Versuchung nahe, ihr eine Zeichnung zuzuschreiben, die sich in den Malerviten von Dézallier d'Argenville findet.²⁷ Die mit Feder und Graphit ausgeführte Zeichnung (Abb. 5) ist lose in das Buch eingelegt. Wie Bettina Keller erkannte, kopiert das Blatt eine Vorlage aus Sébastien Le Clercs Zeichnungslehrgang (Abb. 6).²⁸ Aber wieso gelangte die Zeichnung in die Malerviten?

Abb. 3 | Libretto von *Ezio* mit Überklebungen. Aus: *Ezio* 1748, S. 14



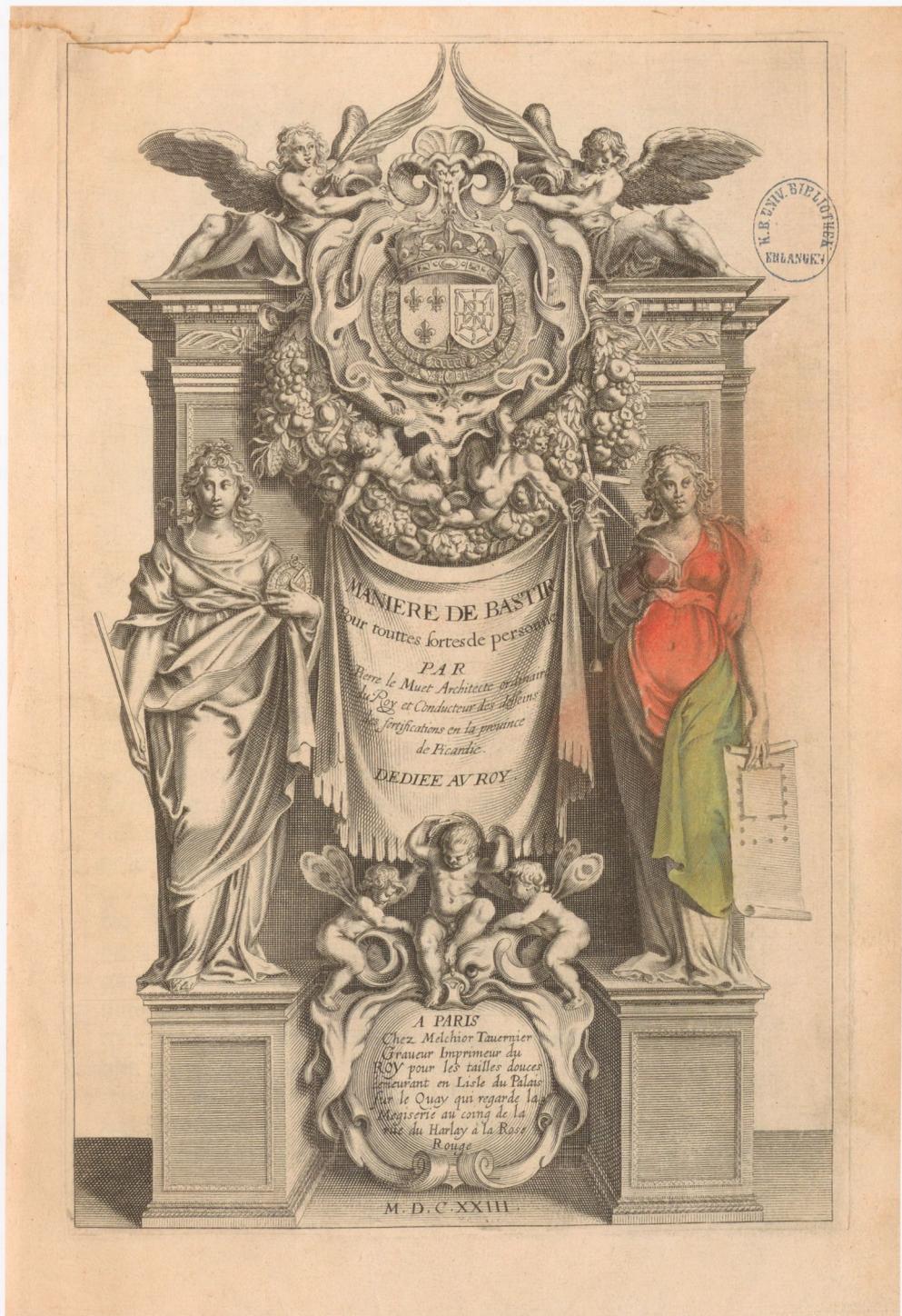


Abb. 4 | Titelseite mit partieller farbiger Fassung. Aus: Le Muet 1623

In demselben Band gibt es ein offenbar altes Papierlesezeichen, das die Seiten 96/97 markiert. Dort ist „Maître Roux“ bzw. Rosso Fiorentino abgebildet (Abb. 7), dessen Profil durchaus Ähnlichkeiten mit Le Clercs Stich aufweist. Vielleicht suchte die Malerin Wilhelmine speziell nach Vorla-

gen für die Darstellung eines etwas griesgrämig aussehenden Mannes mit zusammengezogenen Augenbrauen und gebogener Nase. Da die meisten ihrer Bildwerke verloren sind, lässt sich allerdings nicht mehr verifizieren, ob sie ein ähnliches Motiv in einer Bildkomposition umsetzte.

Es existiert jedoch ein durchaus vergleichbares Gemälde, das Markgraf Friedrich 1749 geschaffen hat (Abb. 8).²⁹ Die vielen Abweichungen im Detail schließen einen direkten Zusammenhang mit dem Stich und der Zeichnung aus, so dass über die Relation der drei Objekte nur spekuliert werden kann. Wollte Wilhelmine ein Pendant zum Werk ihres Gemahls schaffen und hat dafür Inspirationen gesucht? Oder stammt die Zeichnung (Abb. 5) gar vom Markgrafen höchstpersönlich? Dies leitet über zu der Frage, inwiefern auch andere Personen Zugang zur Bibliothek der Markgräfin besaßen.

In dieser Hinsicht interessant ist ein Briefchen eines gewissen Herrn Raab, auf das ich in einer Geschichte Japans gestoßen bin.³⁰ Bei dem Absender handelt es sich

höchstwahrscheinlich um Carl Joseph von Raab, der an der Kaiserkrönung des Jahres 1744 als *Con-Commissar* teilnahm.³¹ Raab bittet in seiner italienischsprachigen Nachricht um einen gemeinsamen Spaziergang. Der Adressat bzw. die Adressatin wird leider nicht genannt. Wenn wir davon ausgehen, dass es Wilhelmine war, könnten wir daraus schließen, dass sie sich mit der Geschichte Japans des Père de Charlevoix befasste und gute Kontakte zu Raab unterhielt. Alternativ könnte sie das Buch aber auch an eine Person aus ihrem Hofstaat ausgeliehen haben, die mit Raab befreundet und Empfänger des Billetts war.

Neben den Lektürespuren, die zumindest mit einiger Wahrscheinlichkeit der Markgräfin zuzuordnen sind,

Abb. 5 | Markgräfin Wilhelmine oder Markgraf Friedrich von Bayreuth, Zeichnung eines grimmigen Mannes. Aus: Dézallier d'Argenville 1745, I, eingelegt zwischen S. 13 und 14

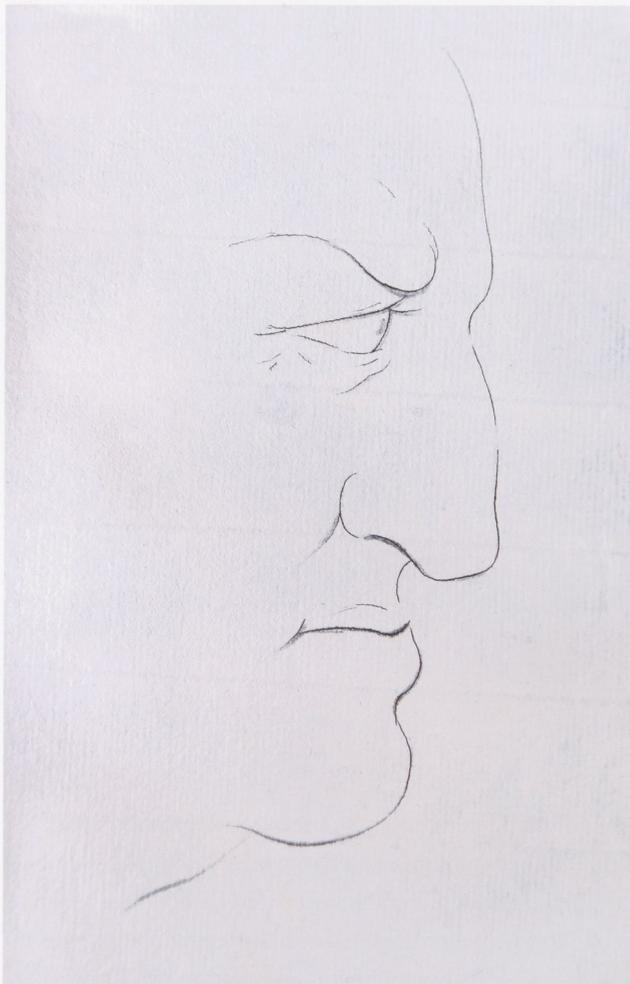
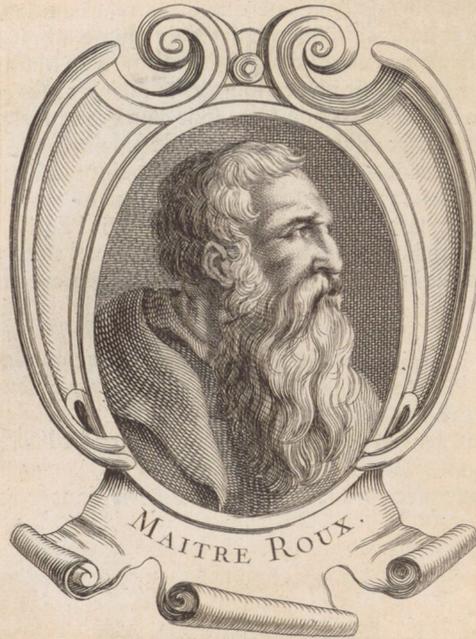


Abb. 6 | Studienkopf. Aus: Le Clerc (o. J.), Tafel 5





MAÎTRE
ROUX,



N a plus connu Maître Roux en France que dans son pays où il ne fut pas heureux. Florence le vit naître en l'année 1496. il n'eut point de maître & suivit en quelque sorte la manière de Michel-Ange & du Parmesan, en se formant un goût particulier qu'il ne tint de personne.

Après avoir peint plusieurs tableaux dans les Eglises de Florence, quelques desseins finis qu'il avoit envoyé à Rome l'ayant fait connoître, il parut qu'il étoit souhaité dans cette ville, où il se rendit peu de temps après. Il peignit dans l'Eglise de la Paix un morceau placé au-dessus des ouvrages de Raphaël; un tel voisinage, la vuë des belles choses qui sont dans cette ville, au lieu de l'animer, l'ébloüirent au point qu'il n'a jamais

Abb. 7 | Porträt des „Maître Roux“
(Rosso Fiorentino), Kupferstich. Aus:
Dézallier d'Argenville 1745, I, S. 96

gibt es in den Büchern auch etliche Eintragungen, die definitiv nicht von ihr selbst stammen. Als Beispiel sei eine handschriftliche Widmung genannt, mit der eine *Histoire de la Conquete de la Chine* der Markgräfin zugeignet wurde.³² Immer wieder finden sich in den Büchern auch Kommentare in fremden Handschriften.³³ Bei Unterstreichungen, die in Wilhelmines Bibliothek insgesamt

relativ oft begegnen, kann man daher nicht pauschal davon ausgehen, dass diese zwangsläufig auf die Interessen der Markgräfin verweisen. Vielmehr ist von Fall zu Fall zu überlegen, wer diese Markierungen angebracht haben könnte.

Als eines von vielen möglichen Beispielen seien die *Lettres d'une peruvienne* von Françoise de Graffigny herausgegrif-

fen. Wilhelmine versuchte die Autorin als ihre Gesellschafterin zu gewinnen,³⁴ wodurch schon eine gewisse Wahrscheinlichkeit besteht, dass sie deren Werke gelesen hat. Diese Annahme konkretisiert sich bei genauerer Betrachtung der Passagen, die in Graffignys Buch unterstrichen wurden: Es sind durchweg Textstellen, welche in einem inhaltlichen Bezug zum schon erwähnten Libretto *Deucalion et Pyrrha* stehen.³⁵ Man kann dieses Werk Wilhelmnes als ‚proto-feministisch‘ bezeichnen, da es das Thema der *querelle des femmes* auf neuartige Weise verarbeitet.³⁶ Die Unterstreichungen von Abschnitten in Graffignys Text, die sich kritisch mit der Situation von Frauen in der Gesellschaft auseinandersetzen, dürften also höchstwahrscheinlich von Wilhelmine selbst stammen. Dasselbe gilt für die Anstreichungen in Voltaires *Poèmes Sur La Religion Naturelle, Et Sur La Destruction De Lisbonne*.³⁷ Als Zwischenergebnis lässt sich festhalten, dass die Bände der Wilhelmine-Bibliothek Lektürespuren verschiedenster Art aufweisen, die aber nicht alle auf die Markgräfin zurückgehen. Vor allem die sehr massiven Eingriffe in

Bücher, etwa durch Ausmalen, Ausschneiden oder Überkleben, dürften noch am Bayreuther Hof und nicht im Rahmen des Erlanger Universitätsbetriebs erfolgt sein. Die unterstrichenen und kommentierten Passagen können interessante Aufschlüsse über die Inspirationsquellen der Markgräfin geben. Es ist aber in jedem Fall eine kritische Prüfung erforderlich bzw. eine Reflexion der Frage, welche Indizien darauf hindeuten, dass diese Lektürespuren ihr selbst zuzuordnen sind.

2. Rezeptionsfragen

Hier ergibt sich nun eine Brücke zum zweiten Teil des vorliegenden Beitrags, der die immateriellen ‚Lektürespuren‘ behandelt. Inwiefern lässt sich eine Rezeption der Bücher in den Kunst- und Bauprojekten der Markgräfin nachweisen? Diese Frage soll an Fallbeispielen aus Architektur und Gartenkunst sowie Malerei und Skulptur behandelt werden.

2.1 ‚Lektürespuren‘ in den Bildkünsten

Edith Schmidmaier-Kathke hat bereits gezeigt, dass sich einige mythologische Fresken im Alten Schloss Eremitage exakt auf die Illustrationen zweier Bücher zurückführen lassen, die sich im Besitz Wilhelmnes befanden.³⁸ Anders liegt der Fall im Japanischen Kabinett der Eremitage, wo die Neukontextualisierung eines gedruckten Vorbilds erfolgte: Wie Cordula Bischoff im vorliegenden Band erläutert, verwendete die Markgräfin einen Stich aus Joan Nieuwhofs China-Reisebericht als Ausgangspunkt für ein Krypto-Selbstporträt.³⁹ Als Beispiel für eine weitere freie Adaption sei nun die Deckengestaltung des sogenannten Spiegelscherbenkabinetts im Neuen Schloss zu Bayreuth genauer betrachtet.

Das Muldengewölbe ist mit Stuckreliefs und asymmetrischen ornamentalen Formen überzogen, in die etliche Spiegel von unregelmäßigem Zuschnitt eingelassen wurden (Abb. 9). Die Neuartigkeit und die Originalität dieser Deckendekoration stehen außer Frage.⁴⁰ Dennoch können Vorbilder für die einzelnen Motive angeführt werden, etwa für die geflügelten Miniaturdrachen mit ihren Ringelschwänzen, die sich an vielen Stellen des Ornamentgewirrs versteckt haben. Sie dürften auf die Illustrationen der deutschen Ausgabe von *Devises Pour Les Tapisseries Du Roy* zurückgehen (Abb. 10, 11)⁴¹ – denn dort begegnen nicht nur ähnliche Drachen, sondern auch der ‚Delphin‘,

Abb. 8 | Markgraf Friedrich von Bayreuth, Bildnis eines alten Mannes, signiert und datiert (1749), Öl auf Leinwand, 53 x 40 cm. Bayreuth, Historisches Museum

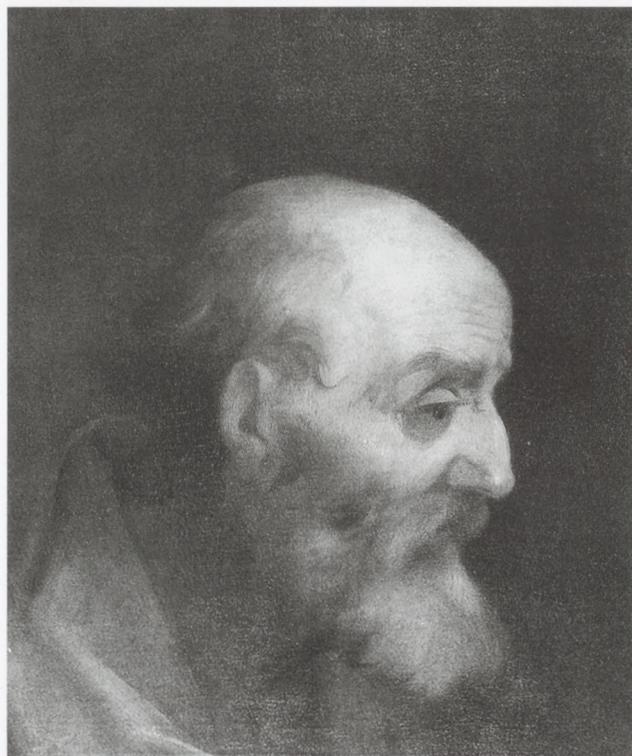




Abb. 9 | Giovanni Battista Pedrozzi, Deckengestaltung im Spiegelscherbenkabinett des Neuen Schlosses in Bayreuth, 1754/55

der an der Decke unterhalb des zentralen Pavillons zu sehen ist (Abb. 10, 11).⁴²

Die Decke des Spiegelscherbenkabinetts wird von einem chinesischen Pavillon dominiert, in dem eine vornehme

Dame sitzt und sich einem bezopften Chinesen zuwendet (Abb. 9). Er kniet links von ihr, außerhalb ihres Raums, und präsentiert eine Schriftrolle. Diese Konstellation aus Pavillon und zentralem Personenpaar fin-

det eine Parallele in einer Illustration, die in Wilhelmines Bibliothek gleich zweimal vorhanden war, in der 1716 veröffentlichten Reisebeschreibung *Voyage autour du Monde* von Woodes Rogers sowie in einem 1717 erschienenen geographischen Lehrbuch von Antoine Phérotée de la Croix (Abb. 12).⁴³ Das letztgenannte Werk enthält zahlreiche Kostümstudien, die die Einwohner aller Weltteile vorführen. Die Szene mit der Bildunterschrift „Chinois“ stellt idealtypisch „den Chinesen“ vor Augen. Für die Verwendung in Bayreuth wurde das Motiv den sozialen Gegebenheiten bei Hofe angepasst: Der Chinese kniet und trägt keine Kopfbedeckung. Das Augenmerk liegt nun ganz auf der Dame, die bereits verschiedentlich mit der Markgräfin Wilhelmine identifiziert worden ist.⁴⁴

Wilhelmine wuchs nicht nur an einem Hof auf, der das Sammeln fernöstlicher Kunst gewissermaßen zu seinem ‚Markenzeichen‘ gemacht hatte,⁴⁵ sondern beschäftigte sich auch intensiv mit chinesischer Kultur und Philosophie.⁴⁶ Ihre Bibliothek enthielt neben *La Morale De Confucius* eine Fülle an Beschreibungen von Reisen nach China und Japan, die nicht nur auf die Einrichtung der zahlreichen fernöstlich dekorierten Räume in Bayreuth, sondern auch auf die Gartenanlagen des Hofes Einfluss ausgeübt haben dürften.⁴⁷ Indem Wilhelmine sich an der Decke des Spiegelscherbenkabinetts in die Rolle einer chinesischen Prinzessin hineinprojizierte, demonstrierte sie gleich in mehrfacher Hinsicht ihre Kennerschaft: Sie rezipierte bildliche Vorlagen aus der aktuellen Literatur, suchte durch die Asymmetrie der Gestaltung Prinzipien



Abb. 10 | „Ein Delphin“. Aus: *Devises Pour Les Tapisseries Du Roy* (o.J.), unpaginiert (Abschnitt „Devises Pour les Tapisseries Des Quatre Elemens“)



Abb. 11 | „Eine Korn-Garbe“. Aus: *Devises Pour Les Tapisseries Du Roy* (o.J.), unpaginiert (Abschnitt „Devises Pour les Tapisseries Des Quatre Saisons“)

der fernöstlichen Ästhetik umzusetzen und ließ sich selbst in der Rolle der gebildeten Herrscherin porträtieren, der untertänigst eine Schriftrolle dargebracht wird. Auch das Bildprogramm im Alten Schloss Eremitage war ein Zeugnis ihrer Belesenheit. Aus den Memoiren der Markgräfin ist bekannt, dass sie die ungewöhnlichen Themen der Deckenbilder selbst festgelegt hat.⁴⁸ Sicherlich gaben diese ihren Besuchern Anlass zu einigem Kopfzerbrechen und wären ohne die Erläuterungen in den Memoiren heute größtenteils nicht mehr verständlich. Wenngleich letztere die literarischen Quellen des Bildprogramms nicht nennen, lassen sie sich doch aus Wilhelmines Bibliothek erschließen. Besonders dicht ist dieser Prozess im Fall des markgräflichen Audienzimmers zu dokumentieren, dessen Decke um 1744 von Wilhelm Ernst Wunder ausgemalt wurde.⁴⁹

Wunders Deckenbild zeigt nach Auskunft der Memoiren die Audienz des griechischen Feldherrn Themistokles bei dem Perserkönig Artaxerxes (Abb. 14).⁵⁰ Mindestens drei Bücher aus Wilhelmines Bibliothek stehen zu diesem Gemälde in Beziehung. Eines davon ist Plutarchs Biographie des Themistokles, in der Wilhelmine durch eine umgeknickte Ecke im Buch genau die Szene markiert hat, die sie hier darstellen ließ.⁵¹ In den *Eikones* des Philostrat, die in Erlangen ebenfalls vorhanden sind, findet sich eine Illustration des Ereignisses (Abb. 13).⁵² Möglicherweise könnte dieser Stich eine erste Anregung zur bildlichen Gestaltung der Szene gegeben haben. Trotz deutlicher Unterschiede sind die beiden Werke im Prinzip ähnlich aufgebaut: Der Herrscher thront auf der linken Seite, aufgesockelt auf einem vielstufigen Podium und überfangen von einem Baldachin, während Themistokles sich von rechts nähert.

Vor allem aber scheint das in Wilhelmines Bibliothek nachweisbare Drama *Themistocle* von Pierre du Ryer eine wichtige Inspirationsquelle gewesen zu sein.⁵³ Die Audienzszenen bilden die Höhepunkte dieses Schauspiels;⁵⁴ beide Dialogpartner demonstrieren dabei ihre glänzende Redekunst – ein höchst passendes Thema für ein Audienzzimmer. Bei ihrer Begegnung geht es um Leben und Tod, denn Themistokles soll hingerichtet werden; durch seinen Edelmut und seine Eloquenz gelingt es ihm aber, die Gnade des Königs zu finden. Es erscheint charakteristisch für die theaterbesessene Markgräfin, sich gerade von einem solch hochdramatischen Moment zur Gestaltung eines Deckenbilds anregen zu lassen – und insofern verwundert es nicht, dass sie einige

Jahre später den Artaxerxes-Stoff dann auch als Oper aufführen ließ.⁵⁵

Wie aus diesen Beobachtungen hervorgeht, hat Wilhelmine von Bayreuth immer wieder als Ideengeberin auf die Werke der Hofkünstler Einfluss genommen. Sie schlug nicht nur zur Darstellung geeignete Themen vor, sondern stellte auch konkretes Anschauungsmaterial zur Verfügung. Dies ließ sich sowohl mit Blick auf die Eremitage als auch bezüglich des Neuen Schlosses in Bayreuth konstatieren. Es ist nicht anzunehmen, dass der Stuckateur Giovanni Battista Pedrozzi, der die Deckendekoration im Spiegelscherbenkabinett schuf,⁵⁶ freien Zugang zur Bibliothek der Markgräfin besaß. Vielmehr muss sie ihn auf passende Vorlagen hingewiesen haben, die er dann ent-

Abb. 12 | „Chinois“. Aus: De la Croix 1717, V, S. 130



Abb. 13 | Artaxerxes empfängt Themistokles, Kupferstich, signiert „Jaspar Isaac“ (Jaspar Isaac). Aus: Philostrate 1615, S. 537





Abb. 14 | Wilhelm Ernst Wunder, Artaxerxes empfängt Themistokles. Bayreuth, Altes Schloss Eremitage, Audienzzimmer des Markgrafen, Deckengemälde, um 1744

weder direkt aus Anschauung der Bücher oder anhand von Zeichnungen Wilhelmines kreativ in seine Deckengestaltung umsetzte.

2.2 Die Ruinentheater in Bayreuth und Sanspareil

1735 schenkte Markgraf Friedrich seiner Gemahlin die sogenannte Eremitage, einen etwas außerhalb von Bayreuth gelegenen Landschaftsgarten, in dem sich ein von

Markgraf Georg Wilhelm errichtetes Lusthaus befand (heute als Altes Schloss bezeichnet).⁵⁷ Wilhelmine ließ nicht nur dieses Gebäude erweitern und mit den bereits erwähnten Deckenbildern ausstatten, sondern kümmerte sich auch intensiv um die Verschönerung der Gartenanlage.

Das Gartentheater, das zwischen 1743 und 1745 auf dem Gelände der Eremitage errichtet wurde,⁵⁸ präsentiert

sich als künstliche Ruine: Dem Gebäude fehlt offensichtlich ein Dach, es zeigt vielfältige Verfallsspuren, und die Steinblöcke der Kulissenbögen scheinen sich schon gelockert zu haben, so dass sie herabzufallen drohen (Abb. 15). Die Forschungsliteratur betont die Konzeption des Baus durch die Markgräfin Wilhelmine sowie die Singularität des Werks, für das es keine Vorbilder gebe.⁵⁹ Dabei haben Buchillustrationen als Quelle bisher jedoch zu wenig Beachtung gefunden.

Wie noch nicht bemerkt wurde, findet sich eine vergleichbare Architektur schon im Programmbuch des 1654 in Paris aufgeführten Balletts *Les noces de Pélée et de Thétis*. Giacomo Torelli imaginierte als Titelillustration einen ganz ähnlichen ruinenhaften Bau aus mehreren Kulissenbögen, die sich – wie in Bayreuth – zur Land-

Abb. 16 | *Les noces de Pélée et de Thétis*, Frontispiz. Aus: Torelli 1654

schaft hin öffnen (Abb. 16).⁶⁰ Wilhelmine kannte solche französischen Theaterruinen auch aus dem Libretto der Oper *Armide*, das sie in ihrer Bibliothek besaß.⁶¹ Hier wurde das Bühnenbild eingefasst von einem ruinenhaften Proszeniumsbogen, der sicherlich gemalt war (Abb. 17). In Bayreuth entstand dann aus dem Stich der gemalten Ruine eine gebaute Architektur.

Der Witz des Bayreuther ‚Ruinentheaters‘ besteht darin, dass es Theaterarchitekturen in dieser Form in der Antike ja gar nicht gab.⁶² Von der Konzeption her handelt es sich um ein barockes Kulissentheater, das aber vorgibt, eine antike Theaterruine zu sein. Das Theater spielt

Abb. 15 | Bayreuth, Eremitage, Ruinentheater





*Scene e Machine preparate alle Nozze di Teti Balletto
REALE representato nella sala del piccolo Borbone
et da Giacomo Torelli Inuentore dedicate all Eminen-
tissimo Principe*

CARDINAL MAZZARINO

*Decorations et Machines aprestées aux Noces
de Tetis, Ballet ROYAL; Representé en la salle
du petit Bourbon par Iacques Torelli Inuenteur,
Dediées a l'Eminentissime Prince*

CARDINAL MAZZARIN.

F. Frangart del. I. Israel filius fecit.



Abb. 18 | Sanspareil, Ruinentheater, Kupferstich von Johann Thomas Köppel, 1748

Abb. 19 | *Les noces de Pélée et de Thétis*, Akt 1, Szene 1: Grotte des Chiron. Aus: Torelli 1654, Falltafel 2

Abb. 17 | Titellustration zur Oper *Armide*, Kupferstich, signiert „Joh. van den Aveele“ (Jan van den Aveele). Aus: *Recueil Des Opera* 1688, *Armide*, Frontispiz





Abb. 20 | *Les noces de Pélée et de Thétis*, Prolog: Parnass. Aus: Torelli 1654, Falttafel 1, Detail

quasi eine Rolle – wie die Schauspieler selbst. Die gemalten Ruinenarchitekturen, die es in barocken Theateraufführungen zu sehen gab,⁶³ wurden in gebauter Form in die dreidimensionale Realität überführt. Die Bauten waren dabei aber gleichzeitig Träger einer Fiktion, da sie nur vorspiegelten, ein antikes, zur Ruine verfallenes Theater zu sein. Wie gezeigt, dürften Illustrationen aus Wilhelmines Bibliothek dieses originelle Kunstprojekt angeregt haben, was die traditionelle Zuschreibung des Werks an die Markgräfin stärkt. Wenig später wurde im Felsengarten Sanspareil bei Bayreuth der Typus des Ruinentheaters aufgegriffen und weiterentwickelt (Abb. 18).⁶⁴ Die Ähnlichkeit des dortigen Theaters zur Grotte des Chiron in *Les noces de Pélée et de Thétis* (Abb. 19) ist frappierend und unterstreicht die Bedeutung von Torellis Entwürfen als Inspirationsquelle für die Markgräfin. Bemerkenswerterweise präsentierte Torellis Inszenierung von *Les noces de Pélée et de Thétis* zudem einen bogenförmig ausgehöhlten Parnassberg, auf dem Apoll und die Musen thronten (Abb. 20) – eine Konfiguration, die quasi iden-

Abb. 21 | Bayreuth, Eremitage, Neues Schloss, Ansicht von Norden





Abb. 22 | *Les noces de Pélée et de Thétis*, Akt 2, Szene 1: Tempel im Kaukasus. Aus: Torelli 1654, Falttafel 5

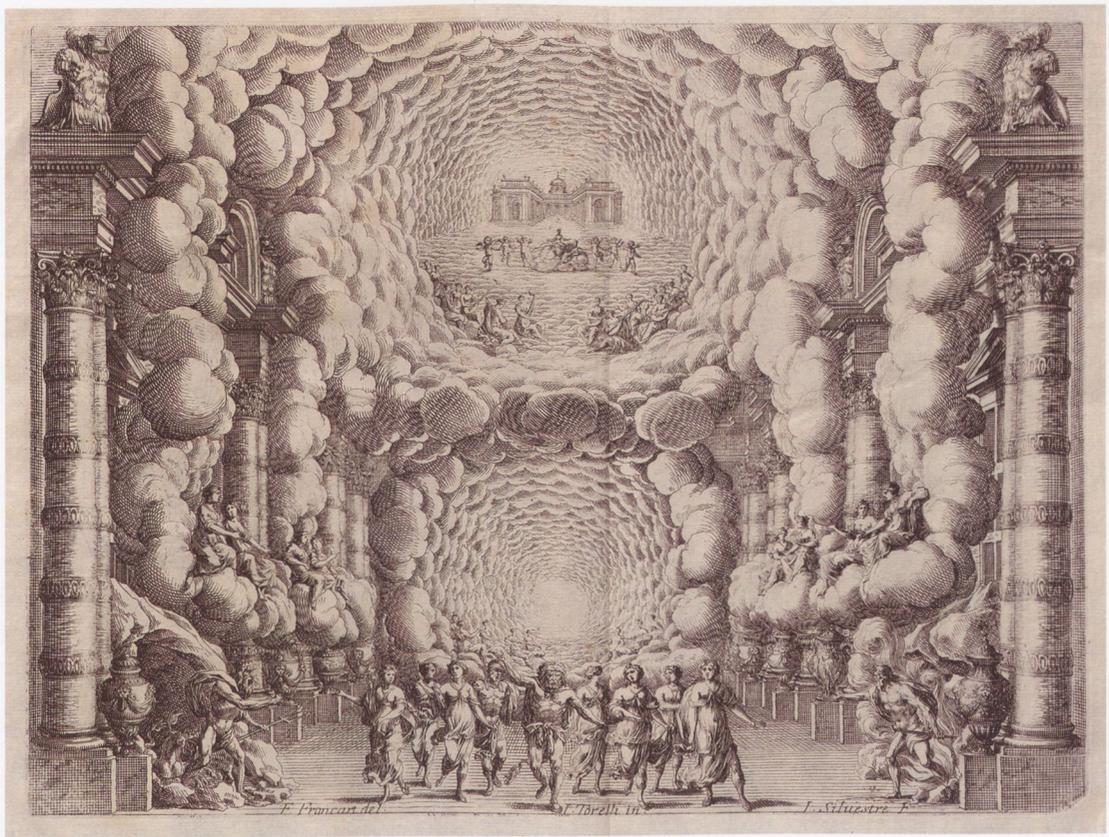


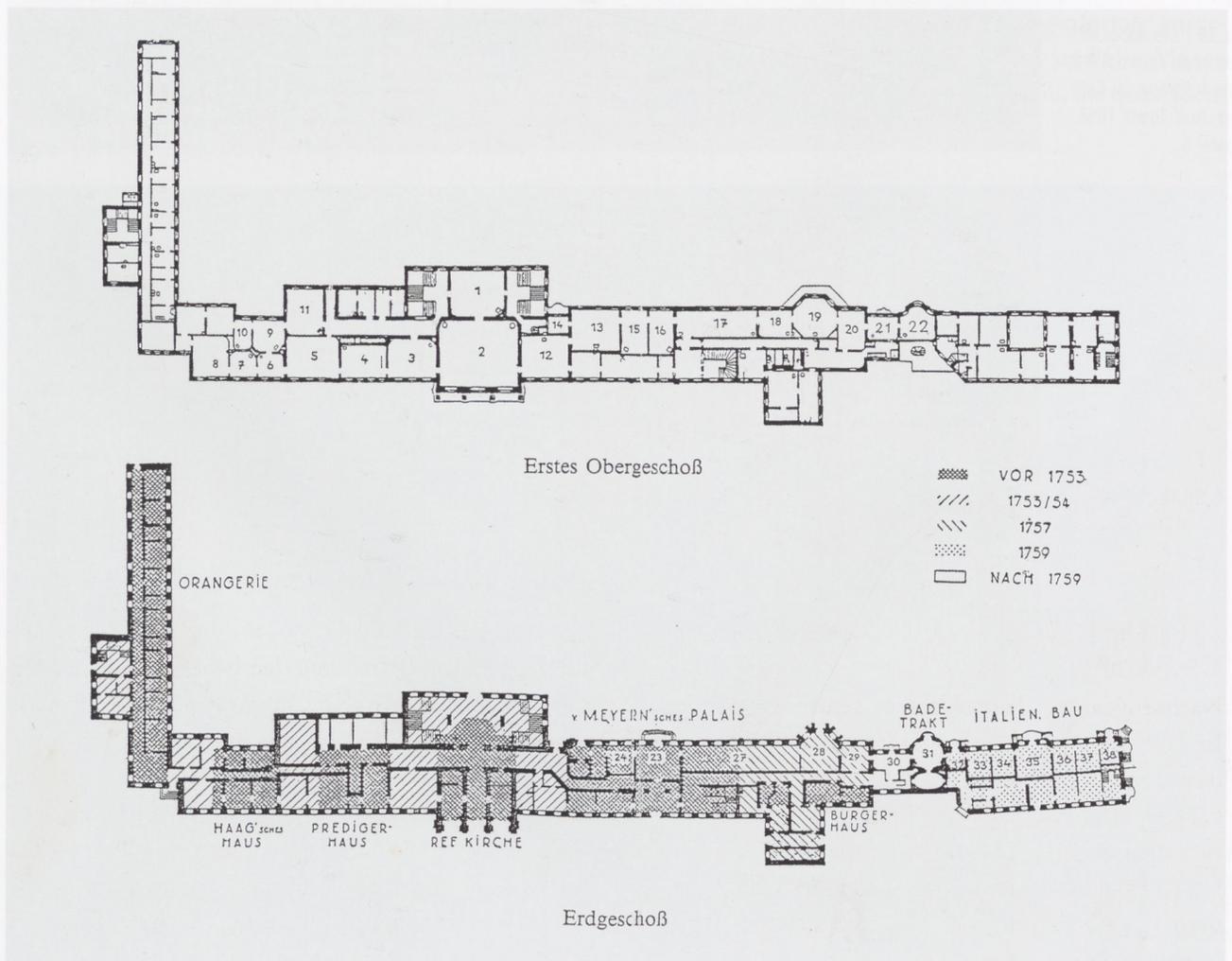
Abb. 23 | *Les noces de Pélée et de Thétis*, Akt 3, letzte Szene mit Himmelspalast. Aus: Torelli 1654, Falttafel 10

tisch in Bayreuth als Eingang zum Alten Schloss der Eremitage begegnete.⁶⁵

Zwei weitere Stiche aus dem Programmbuch nehmen Elemente des Neuen Schlosses auf dem Gelände der Eremitage vorweg. Dieses besteht (in Krückmanns Terminologie) aus einem „Sonnentempel“, der von zwei konkaven Seitenflügeln eingefasst wird (Abb. 21). Eine ähnliche dreiteilige Struktur – allerdings mit rechtwinkligen, diagonal gestellten Seitenflügeln – erschien bei Torelli als Himmelsvision zum Abschluss der Aufführung (Abb. 23). Akt 2 präsentierte hingegen einen vergleichbaren Rundtempel, der beidseitig von kleinen, im Wald versteckten Häusern eingefasst wurde (Abb. 22). Letzteres erinnert an die Einsiedlerklausen, die auf dem Gelände der Bayreuther Eremitage verstreut waren. Vor allem aber

ist ein Bezug zu Bayreuth auch durch die schimmernden Materialien gegeben, denn das Libretto zu *Les noces de Pélée et de Thétis* beschreibt den Himmelspalast im letzten Akt (Abb. 23) als einen „ganz aus Gold und mehrfarbigen Kristallen erbauten Palast“ („un Palaggio tutto d'oro, e di cristalli di più colori fabricato“). Reiche Vergoldungen und eine Verzierung mit roten, blauen und gelben Glasflüssen sowie Bergkristallen charakterisieren ebenfalls die Fassaden des Neuen Schlosses der Eremitage (Abb. 21).⁶⁶ Alles in allem sind die Bezüge zwischen Torellis Bühnenbildern und den Lustgärten bzw. -bauten des Bayreuther Hofes so zahlreich, dass die illustrierte Publikation von *Les noces de Pélée et de Thétis* als eine zentrale Anregung für Wilhelmines Umgestaltung der Eremitage und des Felsengartens Sanspareil angesehen werden muss.

Abb. 24 | Grundriss des Neuen Schlosses in Bayreuth mit Rekonstruktion der Bauphasen nach Erich Bachmann 1948



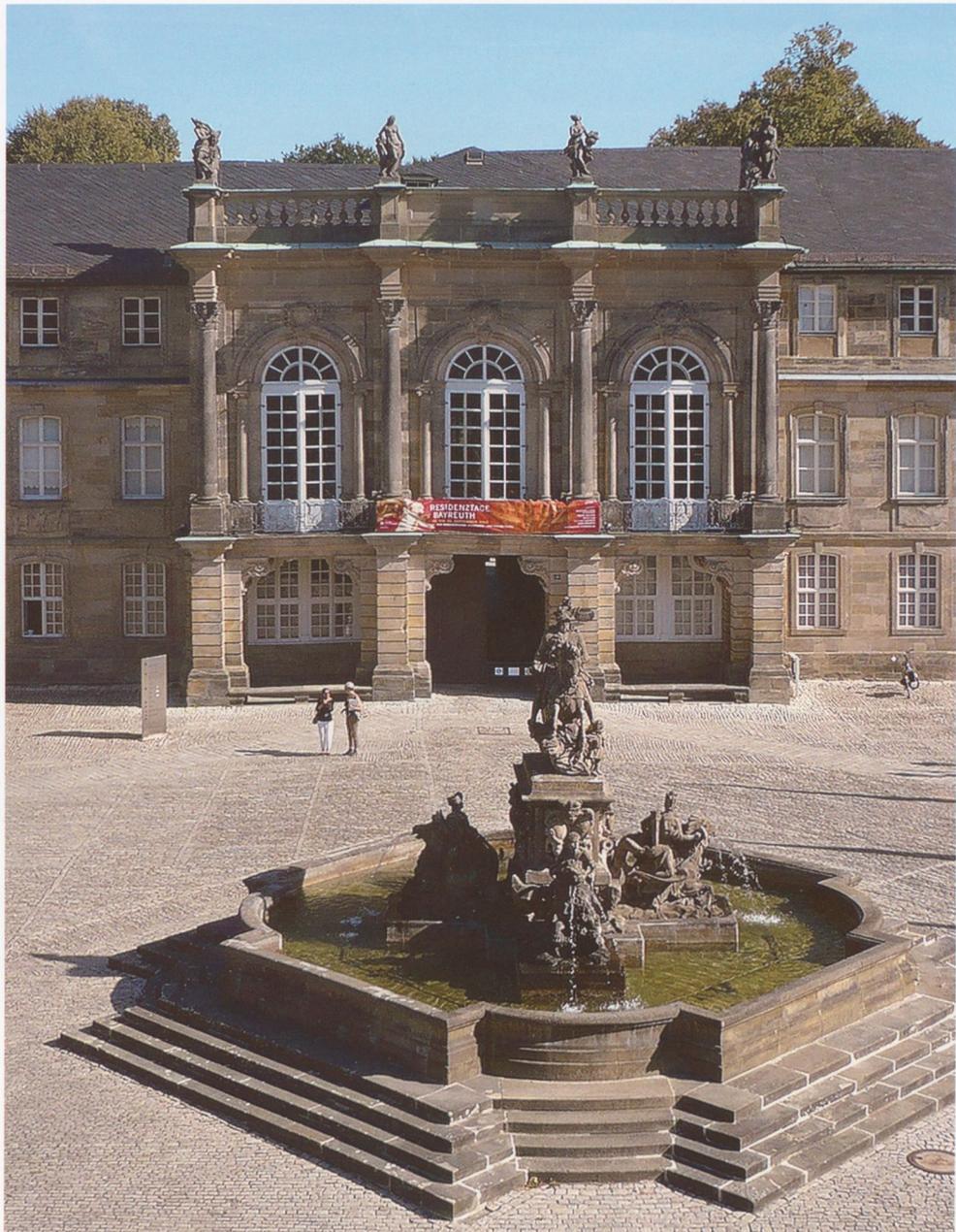


Abb. 25 | Neues Schloss, Fassade, Mittelrisalit und Markgrafenbrunnen

2.3 Die Markgräfin als Architektin des Neuen Schlosses in Bayreuth?

Nachdem das Residenzschloss im Zentrum von Bayreuth Ende Januar 1753 ausgebrannt war, entstand schon kurz darauf der Plan für einen Neubau an anderer Stelle. Am 6. März 1753 schrieb Wilhelmine an ihren Bruder Friedrich II. nach Berlin: „Je me suis amusée a faire moi meme le Plan de mon Palais“ („Ich habe mir das Vergnügen gemacht, den Plan meines Palastes selber zu entwerfen“).⁶⁷ Inwiefern lässt sich das verifizieren?

Der Markgraf und möglicherweise auch die Markgräfin waren nach dem Brand zunächst behelfsmäßig im Meyern'schen Palais untergebracht worden, das dem markgräflichen Kammerdirektor gehörte und an der sogenannten Rennbahn neben dem 1744 begonnenen Neubau der reformierten Kirche lag.⁶⁸ Wenig später kaufte Markgraf Friedrich für seine Gemahlin ein Haus nördlich der Kirche.⁶⁹ In Wilhelmines erwähntem Brief lässt sich erstmals die Idee greifen, diese Häuser miteinander zu verbinden und dabei die noch unvollendete Kirche mit-

einzu beziehen, die zum zentralen Repräsentationsraum des Neuen Schlosses umgestaltet werden sollte: „Der Markgraf hat ein Haus für mich gekauft, ähnlich demjenigen, worin ich jetzt wohne. Die reformierte Kirche, die erst halb fertig ist, liegt dazwischen. Ich habe mir kein Gewissen daraus gemacht, den Gott Calvins auszusiedeln, solange der Gott Luthers selbst ausgezogen ist, da er ja die Schloßkapelle in Flammen aufgehen ließ. Diese Kirche liefert uns einen Saal und zwei große Zimmer, die die Verbindung zwischen meinem Hause und dem des Markgrafen herstellen.“⁷⁰

Zur Baugeschichte des Neuen Schlosses haben sich keinerlei Akten erhalten.⁷¹ Aufgrund alter Pläne konnte Erich Bachmann aber rekonstruieren, dass die Kirche, das 1745 fertiggestellte Predigerhaus sowie das Haag'sche Haus und Meyern'sche Palais (beide 1746 vollendet) zu einem neuen Residenzschloss amalgamiert wurden (Abb. 24).⁷² Dem zitierten Brief der Markgräfin ist zu

entnehmen, dass sie einen langsamen, schrittweisen Baufortschritt in einzelnen Etappen empfahl: „Wenn man meinem Rate folgt, wird man das neue Schloß nur ganz langsam bauen. Man kann es aber auch so einrichten, daß es bald benutzbar wird, indem man nur das unbedingt Notwendige wieder aufbaut.“⁷³ Offenbar wurde so verfahren, denn 1753 richtete man zunächst die Wohntrakte für Markgraf und Markgräfin her.⁷⁴

1754 trat der Bau gestalterisch in eine entscheidende Phase: Nun konnte man sich der ehemaligen Kirche zuwenden, deren Fassade und Apsis 1753 abgetragen worden waren.⁷⁵ In diesem Bereich sollten das Vestibül, das zentrale Treppenhaus und im Piano nobile ein zweigeschossiger Saal entstehen. Die Fassade des Mitteltrakts sollte den repräsentativen Hauptakzent des Neubaus setzen. Wann sie errichtet wurde, ist dokumentarisch nicht gesichert. Im Erdgeschoss findet sich über der Tür unter der nördlichen Treppe die Jahreszahl 1754,⁷⁶ die sich eher



Abb. 26 | Markgräfliches Opernhaus, Fassade



Abb. 27 | Konstantinsbogen, Stich. Aus: Rogissart 1709, III, S. 18

auf den Beginn als auf die Fertigstellung dieses Bauabschnitts beziehen dürfte.⁷⁷

Bedingt durch die bereits vorgegebene Geschosshöhe der flankierenden Bauten wirkt das Sockelgeschoss des Mittelrisalits zwangsläufig sehr gedrungen. Darüber erhebt sich eine Triumphbogenarchitektur mit drei gleich hohen Arkadenbögen und freistehenden korinthischen Säulen, die über dem Attikageschoss Skulpturen tragen (Abb. 25). Bachmann hat darauf hingewiesen, dass das kurz vorher fertiggestellte Markgräfliche Opernhaus einen ähnlichen dreiaxigen Mittelrisalit besitzt (Abb. 26).⁷⁸ Er folgerte daraus, die Schlossfassade sei ebenfalls dem Hofarchitekten Joseph Saint-Pierre zuzuschreiben, der allerdings bereits im Juli 1754 verstarb.⁷⁹

Saint-Pierres Nachfolger wurde sein damals noch junger und unbekannter, in Paris ausgebildeter Schüler Carl von Gontard. 1754/55 durfte er das Markgrafenpaar auf seiner Italienreise begleiten und wurde 1756 zum Lehrer der Perspektiv- und Baukunst an der neugegründeten Akademie ernannt.⁸⁰ Gontard hatte einen Entwurf für den Wiederaufbau des alten Residenzschlosses geliefert,⁸¹ doch gibt es keinerlei Belege, dass er schon Mitte der 1750er Jahre am Neuen Schloss entwerfend tätig war.⁸² Die gesicherten Werke seiner Bayreuther Zeit wirken sehr brav, wie Lehrbuch-Adaptionen.⁸³ Der Mittelrisalit des Neuen Schlosses besitzt eine im Vergleich dazu ganz andere, barocke Dynamik. Dadurch unterscheidet er sich auch deutlich von der Fassade des Markgräflichen Opernhauses.

Bei genauerem Hinsehen zeigen sich markante Unterschiede zwischen den Schaufronten von Opernhaus und Neuem Schloss (Abb. 25, 26). So fehlt beim Opernhaus das charakteristische Motiv der drei gleich hohen Arkadenbögen, die das erste Stockwerk und das Mezzaningeschoss optisch zusammenbinden. Ein weiterer Unterschied besteht in der Verknüpfung von Säulen und Skulpturen. Beim Markgräflichen Opernhaus bildet das durchgehende Gebälk eine klare horizontale Grenze zwischen der Fassade und der Balustrade, auf der die Skulpturen angeordnet sind. Beim Neuen Schloss gibt es hingegen eine vertikale Verbindung zwischen Säulen und Skulpturen. Die frei vor der Fassade stehenden Säulen scheinen durch das verkröpfte Gebälk optisch direkt die Skulpturen zu tragen.

Die Vorbilder für die Fassade des Neuen Schlosses wurden bislang vor allem in Bayreuth, Berlin, Potsdam und Würzburg gesucht.⁸⁴ Meine These lautet jedoch, dass die drei Arkaden, die freistehenden, verkröpften korinthischen Säulen, die darüber platzierten Skulpturen und der horizontale, nicht von einem Giebel bekrönte Fassadenabschluss letztlich vom Konstantinsbogen in Rom herzuleiten sind – und dass die Markgräfin Wilhelmine diese Idee einbrachte. Da sie bereits 1753 das unkonventionelle Konzept für das aus mehreren Bauten zusam-

mengesetzte ‚Patchwork-Schloss‘ entwickelt hatte und – wie in Abschnitt 2.1 und 2.2 dargelegt – immer wieder als Ideengeberin in die Arbeit der Hofkünstler eingriff, ist ihr das ohne weiteres zuzutrauen.

Die Bibliothek der Markgräfin enthält eine durchaus stattliche Zahl von Architekturtraktaten und Architekturstickwerken.⁸⁵ Einige davon sind intensiv mit Unterstreichungen versehen.⁸⁶ Dies belegt die Aussage, dass Wilhelmine sich seit 1740 mit den Regeln der Baukunst befasst hatte, wie sie in einem Brief an Friedrich II. schrieb.⁸⁷ Selbstverständlich besaß sie in ihrer Bibliothek auch Illustrationen des Konstantinsbogens (Abb. 27).⁸⁸ Da das Markgrafenpaar im Oktober 1754 zu seiner lang ersehnten Italienreise aufbrach,⁸⁹ muss es für Wilhelmine nahegelegen haben, ein berühmtes römisches Monument als Vorlage ins Spiel zu bringen.

Gerade der Konstantinsbogen als klassisches Ziel jeder Grand Tour wurde im 18. Jahrhundert gerne zur Akzentuierung von Fassaden eingesetzt. Als Beispiele können etwa die Schaufassade der römischen Fontana di Trevi und die Gartenfassade des von Robert Adam errichteten Landsitzes Kedleston Hall in Derbyshire angeführt werden.⁹⁰ In beiden Fällen ist aber die mittlere Öffnung höher als die beiden seitlichen Nischen, wie es dem klassischen Triumphbogenmotiv entspricht. Daher kommt als

Abb. 28 | Fassadenaufriß eines Idealpalasts. Aus: Blondel 1737, I, Tafel 4 nach S. 50

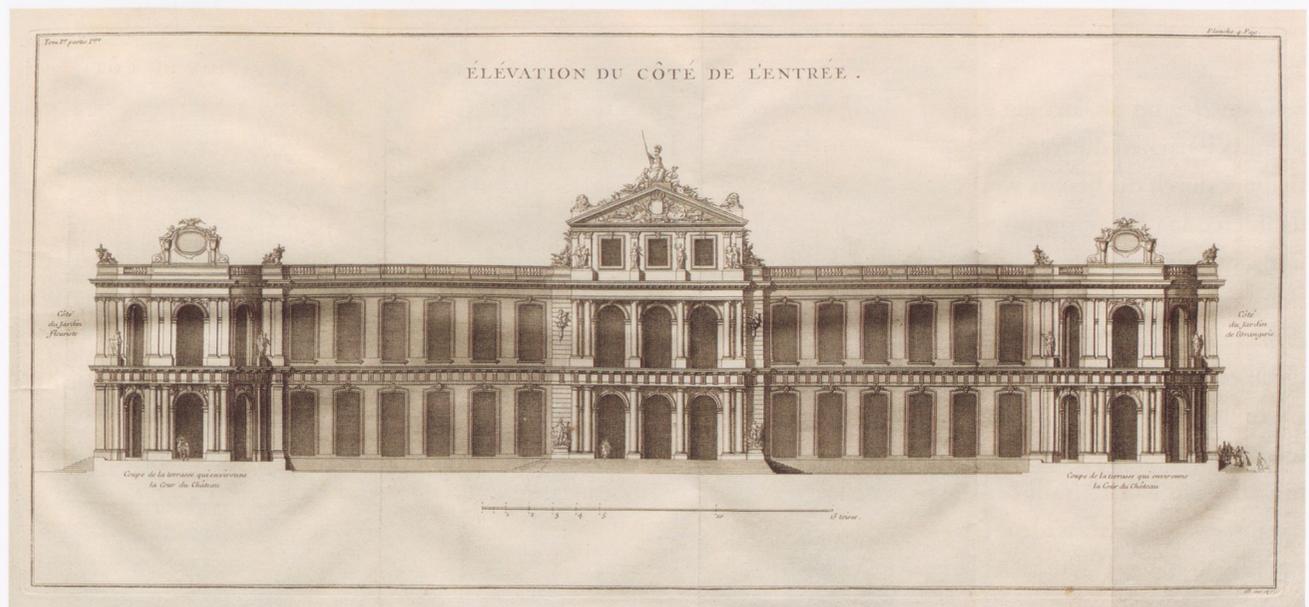




Abb. 29 | Westfassade des Stadtschlusses in Berlin mit Eosanderportal und drei Kuppeln, um 1900

weiteres Vorbild für Bayreuth das königliche Schloss von Versailles in Betracht, über das Wilhelmine mehrere Publikationen besaß.⁹¹ Dort weist der Mittelrisalit im Piano nobile der Gartenfassade drei gleich hohe Arkadenbögen auf, die aber noch von zwei Nischen flankiert werden, so dass sich eine insgesamt fünfachsige Struktur ergibt. Außerdem befindet sich in Wilhelmines Bibliothek eine Ausgabe von Jacques-François Blondels Traktat *De la distribution des maisons de plaisance*, worin der Aufriss eines idealen Schlosses enthalten ist, dessen Mittelrisalit durch zwei übereinandergestellte Geschosse mit jeweils drei gleich hohen Arkadenbögen gebildet wird (Abb. 28).⁹²

Die Übersicht über die möglichen Inspirationsquellen zeigt, dass die Markgräfin in ihrer Bibliothek über genügend relevante Publikationen verfügte, aus denen sie Anregungen für die Fassadengestaltung des Neuen Schlosses beziehen konnte. Jedoch wurde nicht einfach irgendein Modell nach dem „copy and paste“-Prinzip kopiert; viel-

mehr flossen verschiedene Vorbilder in einer neuen, eigenen Gestaltung zusammen. Die Übereinanderstaffelung von zwei Stockwerken aus drei jeweils gleich hohen Arkadenbögen dürfte sich von Versailles und Blondel herleiten. Anders als dort wirkt der Mittelrisalit in Bayreuth aber ganz klar als Antikenzitat. Dieser Eindruck entsteht durch den Verzicht auf einen Giebel und das Motiv der freistehenden, verkröpften Säulen, die direkt mit den darüber angeordneten Skulpturen verbunden sind. Hierbei handelt es sich um Charakteristika des Konstantinsbogens, die sich weder in Versailles noch bei Blondel finden – und ebenfalls nicht an der Fassade der Würzburger Residenz, die Gerhard Hojer als mögliches Vorbild ins Spiel gebracht hat.⁹³ Der Entwurf für das Neue Schloss vereint also klassisch-antike und moderne französische Formensprache.

Auf dem Vorplatz stand schon vor Baubeginn des Neuen Schlosses der Markgrafenbrunnen, der Christian Ernst von Brandenburg-Bayreuth als ‚Türkensieger‘ fei-

ert (Abb. 25).⁹⁴ Da die Fassade das Reitermonument des Markgrafen optisch hinterfängt, macht die Anspielung auf einen Triumphbogen an dieser Stelle besonders viel Sinn. Darüber hinaus verweist das Antikenzitat auf die Herkunft der Markgräfin, die sehr stolz darauf war, aus dem preußischen Königshaus zu stammen. Ihr Fassadenentwurf zitiert das Stadtschloss in Berlin, dessen – zweifellos wesentlich monumentalere – Westfassade ebenfalls den Konstantinsbogen imitierte (Abb. 29).⁹⁵ Die dramatische ‚Bühnenhaftigkeit‘ der Bayreuther Palastarchitektur, die die Kulisse für den Markgrafenbrunnen bildet, könnte durchaus ein weiteres Argument für die Autorschaft der vom Theater faszinierten Markgräfin sein.

Die eingangs zitierte Äußerung Wilhelmines, sie habe das Neue Schloss selbst entworfen, verdient es, ernst genommen zu werden – auch wenn ihr bei der Detailplanung sicherlich die Hofarchitekten zur Seite gestanden haben.⁹⁶ Die Zuschreibung des Entwurfs an die Markgräfin erscheint mir in mehrfacher Hinsicht plausibel: nicht nur

wegen des erwähnten Selbstzeugnisses, sondern auch wegen der intensiven Lektürespuren in ihren Architekturbüchern und insbesondere wegen der hohen Bedeutung, die sie der Italienreise beimaß.⁹⁷ Die Platzierung eines erkennbar klassischen Motivs im Zentrum der Schlossfassade verlieh der markgräflichen Residenz triumphale Würde. Gleichzeitig veranschaulichte die Mischung antiker und moderner Bauformen den weiten intellektuellen Horizont des Herrscherpaares, das sich an den damals wichtigsten Kulturzentren Rom und Paris orientierte. Auch wenn deutlich mehr Fürstinnen künstlerisch tätig waren, als das lange Zeit von der Forschung wahrgenommen wurde,⁹⁸ kommt Wilhelmine von Bayreuth dennoch eine Sonderstellung unter ihnen zu. Das liegt nicht zuletzt an der Aufgeschlossenheit des Markgrafen Friedrich, der ihre künstlerischen Projekte freigebig unterstützte und seiner Frau ungewöhnlich große Handlungsspielräume zubilligte. Dass eine Fürstin die Fassade des gemeinsamen Residenzschlusses entwarf, dürfte an anderen Höfen wohl nicht vorgekommen sein.

Anmerkungen

- 1 Zitiert nach Harbeck-Barthel/Schlüter 2009, Teil I, S. 154.
- 2 Vgl. ebd., S. 154f.
- 3 Vgl. ebd., S. 152.
- 4 Vgl. ebd., S. 157. – Ruisinger 2002, S. 36. – Keunecke 2011, S. 152.
- 5 Das Nachlassinventar der Markgräfin erwähnt die Bestände wie folgt: „An Bibliothèque / diese wird außer Ansatz gelaßen weil sie von Ihre könig[lichen] Hoheit durch den Donations-brief de dato Hermitage den 30^{ten} Aug[ust] 1743 der Universitaet in Erlang zudedacht und dahero an dieselbe übergeben worden“ (Staatsarchiv Bamberg, Markgraftum Brandenburg-Bayreuth, Geheimes Archiv Bayreuth Nr. 246 [1758], fol. 76r). Diesen Hinweis sowie die Transkription des Passus verdanke ich Dr. Marina Beck. Durch die Ausklammerung aus dem Inventar kann die ursprüngliche Verortung der Bibliothek innerhalb der Residenz leider nicht bestimmt werden.
- 6 Zum Supralibros vgl. Barthel 1994, S. 63–64. Auf die Krone legte die Markgräfin großen Wert; sie findet sich auch in ihren Kunstprojekten immer wieder. Siehe etwa Krückmann 1998, S. 12, 13, 17–23, 68, 76–78, 82. – Krückmann/Erichsen/Grübl 2011, S. 73. – Bischoff 2014 c, S. 75.
- 7 Vgl. Fester 1901 a, S. 5–21. – Amtmann 1941, S. 42–50.
- 8 Vgl. Harbeck-Barthel/Schlüter 2009, Teil I und II.
- 9 Ich bedanke mich bei allen Beteiligten ganz herzlich für ihre Ausdauer und Geduld. An erster Stelle sind hier meine Hilfskräfte Jana Späth und Joanna Beck zu nennen. An der Sichtung der Bände waren ferner Tatjana Sperling und ich selbst beteiligt. Die Universitätsbibliothek hat das Projekt durch die Digitalisierung der historischen Bibliothekskataloge tatkräftig gefördert. Für ihre Unterstützung danke ich vor allem der Leiterin der Handschriftenabteilung, Dr. Christina Hofmann-Randall.
- 10 Es existieren fünf handschriftliche Bibliothekskataloge, die teils noch zu Lebzeiten der Markgräfin, teils kurz nach ihrem Tod angefertigt wurden. Sie sind jüngst von der UB Erlangen digitalisiert worden (vgl. Bibliographie: Catalogue 2277, Catalogue 2277a, Saint-Maurice 1758, Hofmann 1759, Wiedenburg 1759). Der Katalog von Hofmann 1759 ist für die Recherche besonders nützlich, da er präzise Titelangaben enthält, die über den OPAC der UB die Auffindung der Bände ermöglichen. Zudem korrespondieren die von Hofmann aufgeführten Signaturen mit denjenigen, die in die Bände mit Rötel eingetragen wurden. Neben dem Supralibros ist also auch der Abgleich der handschriftlichen Signaturen ein eindeutiger Beleg dafür, dass ein bestimmter Band aus der Bibliothek der Markgräfin stammt. Auf diese Weise lässt sich auch nachweisen, dass Wilhelmine einige Bände von ihrer Mutter (mit deren Supralibros) in ihre Bibliothek eingliederte: z. B. Nieuhof 1665.
- 11 Abb. bei Krückmann 1998 a, S. 150–154.
- 12 Abb. bei Krückmann 1998, S. 91.
- 13 Abb. ebd., S. 47.
- 14 Reproduktion von drei Seiten aus der handschriftlichen Fassung in Wilhelmine von Bayreuth 1891 zwischen S. 8 und 9.
- 15 Vgl. Wilhelmine von Bayreuth 1752, handschriftliche Eintragungen auf S. 7, 9, 13, 15, 17, 19, 23, 25, 27, 31, 35, 39, 41, 43, 47.
- 16 Vgl. Bauer 1982, S. 148.
- 17 Nach Ball-Krückmann 2009, S. 265, ist unbekannt, wer die Musik für *Deucalion et Pyrrha* schuf. Einen indirekten Anhaltspunkt liefert Wilhelmines Korrespondenz mit ihrem Bruder Friedrich, in der sie 1752 von Aktivität als Komponistin berichtet: Müller-Lindenberg 2013, S. 254.
- 18 Vgl. Wilhelmine von Bayreuth 1752 (Erwähnung des Karnevals im Titel des Werks).
- 19 Vgl. Ball-Krückmann 2009, S. 265. – Bauer 1982, S. 148, datiert die Aufführung auf den 10.05.1752.
- 20 Zur Eröffnung des Opernhauses mit *Ezio* vgl. Ball-Krückmann 2009, S. 243–246.
- 21 Vgl. Ezio 1748, Überklebungen auf S. 8–10, 14, 18–22, 29–31, 34, 36–37, 39, 40–41.
- 22 Vgl. Bauer 1982, S. 148f.
- 23 Vgl. Zanetti 1740–1743, II, Tafel V.
- 24 Vgl. Le Muet 1623, Titelblatt.
- 25 Vgl. ebd., S. 79.
- 26 Vgl. Seelig 1982, S. 66–67. – Krückmann 1998, S. 54–55. – Krückmann 1998 a, S. 155–156. – Bischoff 2000, S. 166. – Krückmann/Erichsen/Grübl 2011, S. 102–103.
- 27 Vgl. Dézallier d'Argenville 1745, I: Die Zeichnung ist eingelegt zwischen S. 13 und 14.
- 28 Vgl. Le Clerc (o. J.), Tafel 5.
- 29 Vgl. Krückmann 1998 a, S. 156.
- 30 Vgl. Charlevoix 1736, I: Der Brief ist eingelegt zwischen S. 508 und 509.
- 31 Freundliche Mitteilungen von Arno Störkel vom 04. und 06.08.2018.
- 32 Vgl. Vojeu de Brunem 1754, I, Vorsatzblatt. Vojeu de Brunem war das Pseudonym des Jesuiten Joseph Jouve: vgl. https://data.bnf.fr/10603571/joseph_jouve/.
- 33 In dem Libretto *Artaserse*, das in dem mit Wilhelmines Supralibros versehenen Band *Opere diversi* (o. J.) enthalten ist, wurde beispielsweise auf S. 59 handschriftlich angemerkt: „L'aria s'annullò e si levò dal opera di Vinci.“ Dieser Text scheint sich auf die Bayreuther Aufführung des *Artaserse* zu beziehen (siehe unten Anm. 55), wurde aber eindeutig nicht von Wilhelmine geschrieben. Möglicherweise stammt die Eintragung von einem italienischen Kapellmeister oder Sänger.
- 34 Vgl. Berger 2018, S. 65, 178f.
- 35 Unterstreichungen mit inhaltlichem Bezug zu *Deucalion et Pyrrha*: Grafigny 1748, S. 133, 135, 167, 184. Vgl. Wilhelmine von Bayreuth 1752.
- 36 Vgl. etwa den Überblick zu Themen und Verlauf der *querelle des femmes* bei Strunck 2017, S. 60–66.
- 37 Vgl. Voltaire 1756. Da einer dieser Texte der Markgräfin Wilhelmine gewidmet ist, besteht eine hohe Wahrscheinlichkeit, dass die von aufmerksamer Lektüre zeugenden Anstreichungen ihr selbst zuzuordnen sind. Siehe dazu auch den Beitrag von Jens Kulenkampff im vorliegenden Band, insbesondere Anm. 35.
- 38 Schmidmaier-Kathke 1998, S. 73–74.
- 39 Vgl. den Beitrag von Cordula Bischoff im vorliegenden Band, S. 177–179.
- 40 Vgl. Krückmann 1998, S. 117. – Staschull 1998.
- 41 *Devises Pour Les Tapisseries Du Roy* (o. J.), unpaginiert. Der Band stammt eindeutig aus dem Besitz der Markgräfin Wilhelmine, da die originale Signatur D.II.61 mit der Signatur bei Hofmann 1759 korrespondiert. Siehe dazu oben Anm. 10.
- 42 Die sehr plastisch wirkenden Schneckenmuscheln, die die Illustration (Abb. 10) nach unten abschließen, könnten die Dekoration im benachbarten Salon angeregt haben, wo an der komplett vergoldeten Decke in die übliche Rocaille-Ornamentik plastisch gearbeitete, farbig gefasste und scheinbar naturalistische spiral- und schneckenförmige Muscheln eingearbeitet wurden. Vgl. dazu die Abbildung dieser Decke bei Krückmann 1998, S. 14, 117.
- 43 Vgl. Rogers 1716, II, Illustration vor S. 133. – De la Croix 1717, V, S. 130.
- 44 Vgl. Krückmann 1998, S. 117. – Bischoff 2014 c, S. 83.
- 45 Siehe dazu den Beitrag von Cordula Bischoff im vorliegenden Band.
- 46 Vgl. Krückmann 1998, S. 45.

- 47 An dieser Stelle seien nur einige der wichtigsten fernöstlichen Lektüren aus Wilhelmines Bibliothek genannt: Nieuhof 1665; Semedo 1667; La Morale de Confucius 1688; Tachard 1688; Tachard 1689; Le Comte 1697; Kaempfer 1729; La Barbinais Le Gentil 1731; Du Halde 1735; Bergeron 1735; Charlevoix 1736; D'Argens 1740. Zu chinesisches, aus einigen der genannten Werke entlehnten Elementen in Gartengestaltungen des Bayreuther Hofes vgl. Habermann 1982, S. 169–172; zu den chinesischen Räumen siehe den Beitrag von Cordula Bischoff im vorliegenden Band.
- 48 Vgl. Wilhelmine von Bayreuth 2018, S. 346f., speziell S. 347: „Man wird es möglicherweise seltsam finden, dass ich all diese historischen Stoffe ausgewählt habe, um meine Decken zu schmücken [...]“
- 49 Einen Anhaltspunkt für die Datierung geben die Memoiren der Markgräfin, denn bei ihrer Beschreibung der Eremitage (in der sie die Artaxerxes-Szene bereits erwähnt) vermerkt sie explizit, dass sie diesen Text im Jahr 1744 niedergeschrieben habe: Wilhelmine von Bayreuth 2018, S. 350. Allerdings überliefert der Text von 1744 ein Programmkonzept, das so nie ganz realisiert wurde (Krückmann/Erichsen/Grübel 2011, S. 51). Insofern ist nicht mit Sicherheit zu sagen, ob Wunders Deckenbild zum Zeitpunkt der Abfassung der Memoiren bereits ausgeführt oder nur projiziert war. Zur Zuschreibung an Wunder: Krückmann/Erichsen/Grübel 2011, S. 54.
- 50 Vgl. Wilhelmine von Bayreuth 2018, S. 347. Französischer Originaltext: Wilhelmine von Bayreuth (Memoiren digital), fol. 246r.
- 51 Vgl. Plutarch 1721, S. 69.
- 52 Philostrat 1615, S. 537.
- 53 Die Tragödie *Themistocle* findet sich in dem Band *Théâtre françois*, III, 1737, der Wilhelmines Supralibros trägt. Mir ist bei der Durchsicht nur eine handschriftliche Korrektur (auf S. 337) aufgefallen, die aber immerhin belegt, dass das Stück gelesen wurde.
- 54 Vgl. *Théâtre françois*, III, 1737, S. 264–272, 329–339.
- 55 Vgl. Ball-Krückmann 2009, S. 246–249. – Zu Wilhelmines Manuskript des *Artaserses* siehe Krückmann 1998, S. 91.
- 56 Vgl. Bachmann/Ziffer 1995, S. 71–73.
- 57 Vgl. Krückmann 1998, S. 25–35.
- 58 Habermann 1982, S. 112, und Krückmann 1998, S. 58, datieren das Ruinentheater in die Jahre 1743–1745, während Kluxen 1987, S. 197, als Entstehungszeitraum „1743 bis etwa 1749“ angibt, wobei sie sich auf einen Bericht von Füssel 1749 bezieht (ebd., S. 199). Dieser Datierung schloss sich Haas 2014a, S. 158, an. Allerdings erfolgte die Einweihung bereits am 29.08.1744 anlässlich der Vermählung von Wilhelmines Schwester Luise Ulrike von Preußen mit dem schwedischen Kronprinzen (Kluxen 1987, S. 199).
- 59 Vgl. Habermann 1982, S. 112f. – Kluxen 1987, S. 187, 199, 223. – Krückmann 1998, S. 59. – Am ausführlichsten hat sich Kluxen 1987, S. 215–226, mit möglichen Vorbildern auseinandergesetzt, ohne jedoch auf die hier genannten Buchillustrationen einzugehen.
- 60 Torelli 1654. Das in der UB Erlangen befindliche Exemplar scheint nach 1759 neu gebunden worden zu sein, so dass die Provenienz aus der Bibliothek der Markgräfin nicht mehr eindeutig nachgewiesen werden kann. Zum Ballett vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Isaac_de_Benserade.
- 61 Vgl. *Recueil Des Opera* 1688, *Armide*, Frontispiz.
- 62 Siehe dazu auch Habermann 1982, S. 113.
- 63 Siehe etwa Orgel/Strong 1973, II, S. 672f.
- 64 Kluxen 1987, S. 209, datiert das Felsen-theater in Sanspareil auf 1746–1748. Die von Pfeiffer ausgewerteten Bauakten belegen, dass das dortige Ruinentheater erstmals am 23.06.1646 erwähnt wird (Pfeiffer 1966, S. 215).
- 65 Vgl. Wilhelmine von Bayreuth 2018, S. 345–346 (Beschreibung des Parnass in ihren Memoiren). Nach Krückmann 1998, S. 26–28, geht die Parnass-Anlage auf Markgraf Georg Wilhelm zurück. Weder Krückmann noch Habermann 1982, S. 100, geben für diese Annahme jedoch dokumentarische Quellen an. In der Dissertation von Sturm 1944, S. 10, wird der Parnass als eines der Werke von Elias Rantz aufgelistet und „um 1718“ datiert, doch geht die Autorin auf die Gründe der Zuschreibung und eventuelle archivalische Quellen sowie insgesamt auf den Parnass nicht weiter ein. Insofern wäre aufgrund der deutlichen Bezugnahme auf Torelli zu überlegen, ob der Parnass vielleicht doch erst im Auftrag Markgräfin Wilhelmines geschaffen wurde.
- 66 Das Neue Schloss der Eremitage (nicht zu verwechseln mit dem Neuen Schloss in Bayreuth) wurde zwischen 1749 und 1753 errichtet. Vgl. Krückmann 1998, S. 60–67, und Feuerstein-Praßer 2006, S. 71. Zur Verzierung der Fassade mit farbigen Glasflüssen und Bergkristallen siehe Krückmann 1998, S. 63.
- 67 Berlin-Dahlem, Geheimes Staatsarchiv, GStA PK, BPH, Rep. 46 W, Nr. 17, vol. III, 4, fol. 15v. Meine Transkription folgt dem Original ohne Modernisierung der Orthographie. Ich danke Dr. Thomas Fischbacher für die Mitteilung der aktuellen Signatur des Schreibens. Deutsche Übersetzung zitiert nach Volz 1926, II, S. 248, Nr. 338. – Siehe auch Baumann 1948, S. 56. – Krückmann 1998, S. 108.
- 68 Vgl. Bachmann 1948, S. 49–50, 54, 56, 57, der davon ausgeht, dass die Markgräfin zunächst in einem der Bürgerhäuser südlich des Meyern'schen Palais wohnte. Nach Merten 1964, S. 87 und 143, Anm. 79, wohnte das Paar jedoch gemeinsam im Meyern'schen Palais. Auf diesen Widerspruch in der Literatur machte mich freundlicherweise Dr. Marina Beck aufmerksam.
- 69 Vgl. dazu die folgende Anmerkung.
- 70 Volz 1926, II, S. 248, Nr. 338.
- 71 Vgl. Merten 1964, S. 88.
- 72 Vgl. Bachmann 1948, S. 50–55. Siehe dazu auch Abb. 9–11 im Beitrag von Marina Beck im vorliegenden Band.
- 73 Volz 1926, II, S. 248, Nr. 338.
- 74 Vgl. Merten 1964, S. 88.
- 75 Vgl. ebd., S. 88 und 144, Anm. 84.
- 76 Vgl. ebd., S. 145, Anm. 93.
- 77 Nach Bachmann 1948, S. 49, „stand [der Hauptbau] nach knapp zwei Jahren im November 1754 unter Dach“. Dies wiederholt Krückmann 1998, S. 108. Die entsprechende Quellenangabe findet sich bei Bachmann/Ziffer 1995, S. 14: „Der Mittelbau war vermutlich spätestens November 1754 unter Dach, wie die Jahreszahl 1754 an der Portalumrahmung des Treppenhauses beweist.“ Weitere Quellen werden für diese Datierung nicht genannt. Meder 1964, S. 88, schreibt vorsichtiger: 1754 „entstanden das große Treppenhaus und wohl gleichzeitig mit ihm der ihm vorgelagerte Mittelrisalit des Schlosses mit der Eingangshalle und dem großen Festsaal“. Da sich die Jahreszahl (an sehr unscheinbarer Stelle) im Erdgeschoss des Treppenhauses befindet, lässt sich daraus aber nicht zwangsläufig schließen, dass auch die Obergeschosse und die gesamte Fassade 1754 bereits fertiggestellt waren.
- 78 Vgl. die Abbildung dieser Fassade bei Krückmann 1998, S. 73.
- 79 Vgl. Bachmann 1948, S. 55. – Merten 1964, S. 88.
- 80 Vgl. Bachmann/Ziffer 1995, S. 16. – Keller 2012, S. 36.
- 81 Vgl. Hojer 1998, S. 10. – Fick 2000, S. 119.
- 82 Vgl. Fick 2000, S. 16, 22.
- 83 Vgl. ebd., S. 16, 26–48.
- 84 Vgl. Merten 1964, S. 92 und 147, Anm. 120–122. – Hojer 1998, S. 9–10.
- 85 Im Rahmen der ersten Stichprobe wurden ausgewertet: Le Muet 1623; Ferrerio (o. J.); *Architecture à la mode* (o. J.); *Description De La Grotte De*

- Versailles (o. J.); Zanini 1677 a; Zanini 1677 b; Desgodetz 1682; De Rossi 1684; Félibien 1699; Fréart de Chambray 1702; Félibien des Avaux 1706; Sesti 1707; De Rossi 1711; De Rossi (o. J.); Juvarra 1715; De Rossi 1716; Marot 1727; Palladio/Leoni 1726; Briseux 1728–1729; Bianchini 1738; Rubens 1755.
- 86 Vgl. Frémin 1702, Unterstreichungen auf S. 27, 44, 45, 48, 49; zahlreiche Unterstreichungen auch in D'Aviler 1710.
- 87 Der besagte Brief von 1740 lässt außerdem darauf schließen, dass die Markgräfin bereits damals Architekturentwürfe anfertigte: „Auch mit den Regeln der Baukunst habe ich mich etwas zu beschäftigen begonnen und baue prächtige Schlösser, die aber nach aller Wahrscheinlichkeit auf dem Papier bleiben werden.“ Zitiert nach Amodeo 2009, S. 265. In einem Brief an den Bruder von Ende 1752 kommt sie auf die Phantasiearchitekturen metaphorisch zurück: „Als Mönch Deiner reizenden Abtei würde ich Deinen Orakeln lauschen und Dir alle Augenblicke meines Lebens widmen. Das sind meine Luftschlösser, die ich täglich baue. Ich bin ein guter Baumeister. Meine Pläne sind schön und stehen denen von Palladio und Vitruv in nichts nach.“ (Volz 1926, II, S. 213, Nr. 291)
- 88 Vgl. Rogissart 1709, III, S. 18.
- 89 Vgl. Wilhelmine von Bayreuth 2002, S. 26.
- 90 Vgl. Garnett 1999, S. 36–37.
- 91 Vgl. Catalogue MS 2277, fol. 71: „Nouveaux Plans de Versailles“; Architecture à la mode (o. J.); Description De La Grotte De Versailles (o. J.); Perrault (o. J.)
- 92 Vgl. Blondel 1737, I, Tafel 4 nach S. 50.
- 93 Vgl. Hojer 1998, S. 9.
- 94 Vgl. Müssel 1976, S. 240: Der Brunnen war 1748 an seinem heutigen Ort aufgestellt worden. Zur Darstellung des Markgrafen als ‚Türkensieger‘: ebd., S. 265–267.
- 95 Auf Berliner bzw. Potsdamer Vorbilder wurde in der Literatur bereits generell hingewiesen, ohne aber auf den Bezug zum Konstantinsbogen einzugehen: Merten 1964, S. 92 und 147, Anm. 120–122.
- 96 In ähnlicher Weise kooperierte auch ihr Bruder Friedrich II. mit seinen Architekten: vgl. Eggeling 1980, S. 18–20.
- 97 In einem Brief aus Rom an ihren Bruder Friedrich schrieb sie: „Ich bin wie ein Blinder, der allmählich sehen lernt und dadurch zu neuen Anschauungen kommt.“ Zitiert nach Bachmann/Ziffer 1995, S. 16.
- 98 Siehe dazu etwa Rosenbaum 2010. – Cremer/Müller/Pietschmann 2018.

Bildnachweis

- Abb. 1, 5: Autorin
- Abb. 2–4, 7, 10–13, 16–17, 19–20, 22–23, 26–27: UB Erlangen
- Abb. 6: Aus: Le Clerc (o. J.), Tafel 5.
- Abb. 8: Aus: Krückmann 1998a, S. 156.
- Abb. 9: Aus: Krückmann 1998, S. 117. © Bayerische Schlösserverwaltung
- Abb. 14: Aus: Krückmann 1998, S. 38. © Bayerische Schlösserverwaltung
- Abb. 15: Aus: Krückmann 1998, S. 59. © Bayerische Schlösserverwaltung
- Abb. 18: Aus: Krückmann 1998, S. 102.
- Abb. 21: © Bayerische Schlösserverwaltung, Wikimedia Commons, Foto: Tilman2007.
- Abb. 24: Aus: Bachmann/Ziffer 1995, unpaginierte Faltafel
- Abb. 25: © Bayerische Schlösserverwaltung, Wikimedia Commons, Foto: Roehreensee, Detail
- Abb. 26: © Bayerische Schlösserverwaltung, Foto: Thomas Köhler, Bayreuth
- Abb. 29: Aus: Album von Berlin; Globus Verlag, Berlin 1904 (Wikimedia Commons)