

Gaby Küppers

Das Biebricher Schloss

(1697-1750)



Cuvillier Verlag Göttingen
Internationaler wissenschaftlicher Fachverlag



Das Biebricher Schloss

(1697-1750)





Gaby Küppers

Das Biebricher Schloss

(1697-1750)



Cuvillier Verlag Göttingen
Internationaler wissenschaftlicher Fachverlag



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

1. Aufl. - Göttingen: Cuvillier, 2017

© CUVILLIER VERLAG, Göttingen 2017

Nonnenstieg 8, 37075 Göttingen

Telefon: 0551-54724-0

Telefax: 0551-54724-21

www.cuvillier.de

Alle Rechte vorbehalten. Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, das Buch oder Teile daraus auf fotomechanischem Weg (Fotokopie, Mikrokopie) zu vervielfältigen.

1. Auflage, 2017

Gedruckt auf umweltfreundlichem, säurefreiem Papier aus nachhaltiger Forstwirtschaft.

ISBN 978-3-7369-9560-4

eISBN 978-3-7369-8560-5



Für Matthias und Benedict





Gliederung:

1. Einleitung	1-5
2. Vom fürstlichen Gartenhaus zur Einflügelanlage	6-31
3. Eine Maison de Plaisance in Biebrich	32-65
4. Vom Lustschloss zur Dreiflügelanlage	66-86
5. Zusammenfassung und Resümee	87-92

Literatur

Bildanhang



1. Einleitung

Im Gesamtbild der deutschen Kunst des 18. Jahrhunderts trat in den seinerzeit kleinen protestantischen Herrschaften östlich des Rheins, zwischen Main und Westerwald die barocke¹ Kunsttätigkeit kaum in Erscheinung. Weitgehend unbekannt war welche beachtliche und kunsthistorisch bedeutsame Leistungen in diesem territorial zersplitterten Gebiet ab 1700 zustande kamen. Auch wenn die politisch und wirtschaftlich schwachen kleinen Staatsgebilde kein Bild einer qualitativ hoch stehenden Barockkunst vermitteln können, so haben, wie zahlreiche Forschungen belegen, doch namhafte Künstler den Weg in die kleinen Fürstentümer gefunden, um hier ihre Fähigkeiten als Baukünstler unter Beweis zu stellen. An der Peripherie gelegen öffnete sich das Fürstentum Nassau-Idstein nach dem katholischen Kurstaat Mainz, der sich anschickte, seinen Ruf als mittelhessisches Kunstzentrum weiter auszubauen.² Wegen verwandtschaftlicher und konfessioneller Beziehungen fühlte sich das Haus Nassau zur benachbarten freien Reichsstadt Frankfurt a. M. hingezogen, in der sich viele Künstler, wie beispielsweise auch Matthäus Merian d. J. (1621-1687) und Johann Heinrich Roos (1631-1685), aufhielten. Die kleinen und großen absolutistischen Höfe wurden im 18. Jahrhundert zum Sammelpunkt künstlerischer Kräfte,³ zu denen auch das Haus Nassau gehörte. Johann Graf von Nassau-Idstein (1603-1677), „dem berühmten Mecoenat und aller Künste Preißwürdigsten Vatter“⁴ [sic!], ließ die Stadtkirche in der Residenzstadt Idstein (1667-1675) bauen, an deren Gestaltung neben anderen auch die deutschen Maler Matthäus Merian d. J. (1621-1687) und Johann Heinrich Roos (1631-1685) beteiligt

-
- 1 Vgl. Erben, Dietrich, 2008, S. 9 -13, 52: für den Stil- bzw. Epochenbegriff „Barock“ gibt es in der Kunstgeschichte keine klare Definition. Er bürgerte sich erst nach dem Ende der Epoche, im ausgehenden 18. Jh., als eine abwertende Kennzeichnung ein, bevor er sich dann im 19. Jh. als wissenschaftlicher Epochenbegriff etablierte. Deshalb ist er in zweifacher Hinsicht prekär: einmal weil er in den zeitgenössischen Quellen als Epochenbezeichnung nicht vorkommt und weil er sich später zunächst als Schimpfwort „barocco“ verbreitete. Im 16. Jh. wurde diese Gegenstandsbezeichnung auf abstrakte Sachverhalte transferiert und seit dem frühen 18. Jh. ist die französische Bezeichnung „baroque“ für eine gekrümmte Ornamentform in der Fachsprache der Tischler dokumentiert. Für den Kunsttheoretiker de Quincy, der 1789 ein Architekturlexikon veröffentlichte, war der Barock „die raffiniert zum Superlativ gesteigerte Form des Bizarren und ein einziger Verstoß gegen alle Regeln des Geschmacks“. Bei Burckhardt wird erstmals das Bemühen erkennbar, Kunst und Architektur des Barock unter den ihm eigenen Formprinzipien zu verstehen. Wölfflin, der der Kontinuitätsthese Burckhardts folgt, sprach dem Barock schon ab 1580 eine eigene Physiognomie zu und setzte das Ende des Barocks Mitte des 18. Jh. mit dem Ende des Rokoko und dem beginnenden Klassizismus an. Wölfflin schrieb dem Barock eine „malerische Wirkung“ zu, die im Kern dem Illusionismus folgt und auf eine „Affektüberwältigung“ abzielt. Damit bestätigt er von Rohr, der schon 1733 in seiner „Ceremonialwissenschaft der großen Herren“ erkannte, dass die „Untertanen durch die Dinge“, die ihnen auffallen, einen „klaren Begriff von seiner Macht und Gewalt“ bekämen. Dadurch erfuhr der Absolutismus über die Stilrichtung des Barocks eine später nicht mehr überbotene Verwirklichung.
- 2 Vgl. Döry, Ludwig, Bott, Barbara: Die Stuckaturen der Bandlwerkzeit in Nassau und Hessen, in: Schriften des Historischen Museums Frankfurt a. M. , Bd. 7, 1954, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 151
- 3 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 154
- 4 Sandrart, Joachim von: Teutsche Academie, 1675, in: Peltzer, A. R. , 1925, S. 218, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 154

waren. Über die erste Kunstblüte in Idstein ist wenig bekannt. Bemerkenswert ist, dass Johann Graf von Nassau-Idstein im Besitz einer für damalige Verhältnisse umfangreichen Gemäldegalerie war⁵ und über eine beachtliche Bibliothek verfügte. Auch wenn sein Hauptwerk, die Stadtkirche von Idstein, nach der Meinung von Wolfgang Einsingbach (1933-1981)⁶, als Bauwerk „unbedeutend ist“, so gehört doch der große Gemäldezyklus von dem flämischen Barockmaler und späten Rubensschüler Michelangelo Immenraet (1621-1683) zu den frühesten und umfangreichsten barocken biblischen Zyklen des Protestantismus, die er zwischen 1673-1675 geschaffen hat und bis heute eine Kostbarkeit für den Nassauischen Kunstraum darstellt. So wie sich der Graf als Gönner der Malerei zugewandt hatte, so wandte sich sein Sohn Georg August Samuel (1665-1721), nachdem er 1688 wegen seiner Verdienste in den Türkenkriegen bei Wien durch Kaiser Karl V. in den Fürstenstand erhoben wurde,⁷ „als vollendeten Ausdrucks neuen Lebensgefühls“⁸ der Bau- und Gartenkunst zu. Als das bedeutendste Kunstwerk dieses Fürsten gilt das Biebricher Schloss, das unter Georg August Samuel Fürst zu Nassau-Idstein⁹ bis zu dessen Tod 1721 mit Errichtung des Südflügels an einen Gartenpavillon¹⁰ „mit einem grundlegenden Konzeptionswechsel in zunächst zwei Bauphasen“¹¹ errichtet wurde. So wandelte sich das beschauliche Gartenhäuschen, das den südwestlichen Eckpunkt eines neu angelegten Gartenplateaus bilden sollte,¹² zu einer Maison de Plaisance, ein Schloss- und Herrenhaustypus, der zuvor in Frankreich entstanden und dort erst kurz zuvor um 1700 in seiner Form ausgereift war.¹³ Nachdem das Lustschloss 1728 auf eine Seitenlinie des Fürstenhauses Nassau, auf die Fürstenwitwe Charlotte Amalie von Nassau-Usingen (1680-1738) übergegangen war, entwickelte sich aus dem Einflügelbau der Maison de Plaisance eine Dreiflügelanlage.¹⁴ Nachdem ihr Sohn durch Kaiser Karl VI. von Habsburg (1685-1740) für volljährig erklärt worden war¹⁵ verlegte Karl Fürst von Nassau-Usingen (1712-1775) seinen Regierungssitz 1744 von Usingen nach Biebrich und bestimmte den nunmehr erweiterten Schlossbau zur

5 Vgl. Ziemer, Max, in: NassAnn 57, 1937, S. 310, 323, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 154

6 Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 154

7 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 154

8 Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 154

9 Anm. d. Verf.: die Namensbezeichnung variiert und ist auch als Georg August Samuel Fürst von „Nassau-Idstein-Wiesbaden“ zu finden vgl. <http://www.lagis-hessen.de/de/subjects/idrec/sn/bio/id/2306> vom 15. 01. 2016

10 Zur Bauabfolge des Biebricher Rheinflügels in den ersten beiden Dekaden des 18. Jahrhunderts, vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn, 73, 1962, S. 153-182; Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 105-142; Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 84, 1973, S. 72-79; Arens, Fritz, 1986, S. 22-26

11 Olschewski, Eckard, 2001, S. 79

12 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 163-166

13 Vgl. Hartung, Monika, 1988, S. 1

14 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 106

15 Vgl. Olschewski, Eckhard, 2001, S. 93

dauerhaften Residenz seines Fürstentums.¹⁶ Während seiner Amtszeit ließ der junge Fürst weitere Baumaßnahmen durchführen, die um etwa 1750 abgeschlossen wurden. Sie bildeten die Grundlage weiterer Bauarbeiten, die in den ersten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts von seinen Nachfahren durchgeführt und zwischen 1817-1821 im Sinne des neu aufgekommenen Klassizismus modifiziert wurden.¹⁷ Durch den Zweiten Weltkrieg (1939-1945) stark beschädigt, der Ostflügel musste 1951 ganz abgebrochen werden, wurde die noch verbliebene Schlossanlage notdürftig instand gesetzt.¹⁸ Seit 1962 beherbergt der komplett erhaltene Westflügel das Hessische Landesamt für Denkmalpflege, der rekonstruierte Ostflügel seit 1949 die Deutsche Film- und Medienbewertung und seit 1981 das Landesamt für Archäologie und Paläontologie. Die ehemalige Sala Terrena und spätere Kapelle wird heute von der Gastronomie, die Galerien und die Rotunde von der Eigentümerin der Schlossanlage, dem Land Hessen, für Festlichkeiten der hessischen Regierung und kommerziell genutzt.

Im Zuge zahlreicher Restaurierungen wurde versucht, die ursprünglich barocken Dekorationen zu rekonstruieren. Um diese Arbeiten möglichst originalgetreu gestalten zu können, musste man sich an Plänen und Aufzeichnungen orientieren, die entweder sehr lückenhaft oder missverständlich waren. Gute Informationen boten Schriftstücke, die im Rahmen zahlreicher Forschungsarbeiten, die ab etwa 1888 einsetzten, auftauchten und durch neue Funde und Forschungsarbeiten korrigiert und ergänzt wurden. Da es „keinerlei Planmaterial“¹⁹ mehr gibt durch das man „die Vielzahl der Absichten“²⁰ hätte ablesen können, musste man sich auf eine Sammlung von noch erhaltenen Rechnungen stützen, in denen sich nicht nur die Auftraggeber, die Kosten und Namen der Künstler, sondern auch die Wahl und der Umfang des Baumaterials und die Zeiträume der Baumaßnahmen widerspiegeln. In diesem Zusammenhang ist insbesondere Wolfgang Einsingbach (1933-1981) zu nennen, der zu Beginn der 1960er Jahre alle auffindbaren Handwerkerrechnungen und Bauakten in beispielloser Mühe und Genauigkeit zusammengetragen hatte und im Hessischen Hauptstaatsarchiv von Wiesbaden (HStAW) archivieren ließ.²¹ Dieser Datenschatz bildete die Grundlage von weiteren Forschungsarbeiten, wie beispielsweise der Dissertation von Eckhard Olschewski (*1964) aus dem Jahre 2000, in der er die

16 <http://www.lagis-hessen.de/de/subjects/idrec/sn/bio/id/2332> vom 16. 01. 2016

17 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 220, 223, 224

18 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 230; Lohmeyer, Karl, Stengel, 1911, S. 91, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 215

19 Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 158

20 Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 158

21 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 158; Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 107, 108; vgl. Olschewski, Eckhard, 2001, S. 79; Vgl. Koprat, Wolf-Arno, in: NassAnn 93, 1982, S. 399-400

Schlösser von Saarbrücken und Biebrich vergleicht und die Erkenntnisse von Einsingbach und anderen kritisch untersucht und deutlich macht, dass noch einige Fragen im Hinblick auf die Baugeschichte der Biebricher Schlossanlage und deren Protagonisten unbeantwortet sind. Dieses Buch, das keinen weiteren Forschungsbeitrag leisten soll, sondern vielmehr die Aufgabe hat, bekannte Forschungsdiskussionen und -ergebnisse zusammenzutragen, beschäftigt sich mit dem Zeitraum vom Ende des 17. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts. Mit den bekannten Forschungsarbeiten verknüpft sind die Biografien einiger Protagonisten, den jeweiligen nassauischen Landes- und Bauherren, die zusammen mit ihren Baumeistern erste Planungen, Bauausführungen und Umbauten entwickelten und von diversen Künstlern ausführen ließen. Fragestellungen, die hier im Kontext des damaligen Zeitgeschehens und Selbstverständnisses und nicht zuletzt mit Hilfe bekannter Daten, die primär auf dem „archivalischen Quellenmaterial zur Bauabfolge und Architektenabfolge“²² von Wolfgang Einsingbach beruhen, sollen im Kontext der schwerpunktmäßig dargestellten Baugeschichte von 1697 bis 1750 versucht, beantwortet zu werden. Dazu gehört beispielsweise die Frage warum Georg August Samuel Fürst zu Nassau-Idstein „an der schönsten Stelle seines Landes ein petit Versailles“²³ schaffen wollte, obwohl auf den ersten Blick das Biebricher Schloss weder von seinen Ausmaßen, Dekorationen und der seinerzeit barocken Gartengestaltung, noch mit seinem Anspruch, keine Residenz, sondern vielmehr ein fürstliches Gartenhäuschen innerhalb einer barocken Gartenanlage besitzen zu wollen, mit der gewaltigen dreiflügeligen Schlossanlage von Ludwig XIV. nicht vergleichbar war. Umstritten ist auch, ob die Kasseler Orangerie, die zwischen 1703-1711 „am westlichen Fuldaufer im Auftrag von Landgraf Karl von Hessen-Kassel (1654-1730) erbaut worden ist“,²⁴ Vorbildfunktion hatte, aus dem einstigen fürstlichen Lustschlösschen, eine augenscheinlich sehr ähnliche Anlage bauen zu lassen. Auch die Beheizbarkeit des Baus impliziert die Frage, ob das Sommerschlösschen schon früher als ursprünglich geplant als dauerhafte Residenz genutzt wurde. Zu dem soll die Rotunde, die als architektur-ästhetischer Höhepunkt gilt, näher beschrieben werden und dazu beitragen und die zentrale Frage beantworten, warum überhaupt der Schlossbau durch den ersten Bauherrn Fürst Georg August von Nassau-Idstein initiiert worden ist, welche Rolle der Bau für ihn und sein Fürstentum gespielt hatte und welche Motivation die legitimen Erben, das Fürstenhaus Nassau-Usingen, hatte, den Schlossbau zu übernehmen, in Stand zu

22 Olschewski, Eckhard, 2001, S. 79

23 Spielmann, Christian, in: NassAnn, 24, 1892, S. 61, in: Olschewski, Eckhard, 2001, S. 88

24 Olschewski, Eckhard, 2001, S. 103

setzen und zu einer Dreiflügelanlage zu erweitern ohne die Maison de Plaisance aufzugeben. Auch wenn das Biebricher Schloss heute gerne für Festlichkeiten genutzt wird, sind die zahlreichen Besonderheiten des französisch-italienischen Barockbaus kaum bekannt. Neben dem Verzicht auf einen Ehrenhof²⁵ und einer prachtvollen Empfangstreppe ist auch die Sinnhaftigkeit des idyllisch am Rheinufer von Biebrich gelegene Schloss unbekannt. Dieses Buch soll dazu beitragen, Unbekanntes über die Baugeschichte zu erhellen, um es mehr als zuvor schätzen zu können.

25 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn, 74, 1963, S. 107, S. 137; Anm. d. Verf.: Die Pläne zum Bau eines Ehrenhofs wurden schon 1699 aufgegeben, die Treppe unter Fürst Georg August wurde nie realisiert.

2. Vom fürstlichen Gartenhaus zur Einflügelanlage

Bevor sich das Fürstenpaar entschlossen hatte, ein Sommerschlösschen am idyllischen Rheinufer am Dorfrand von Biebrich errichten zu lassen, ließ es zwischen 1697 und 1699 ihren Amts- und Residenzsitz, das Idsteiner Schloss, ausbauen²⁶ und unter Leitung des Mainzer Stadtwerkmeisters und einheimischen Malers Veit Schneider (+1698) einen weiteren Trakt, „den neuen Bau,“ an das Stadtschloss von Wiesbaden,²⁷ in dem sich heute der Hessische Landtag befindet, zufügen. Der „neue Bau“, der nicht mehr erhalten ist, besaß neben weiteren Räumlichkeiten einen Festsaal mit Stuckarbeiten von dem „Tessiner Stuckateur G. Paerna“²⁸ und Malereien des einheimischen Meisters Michael Veit, die beträchtliche Mittel verschlangen.²⁹ In den Jahren 1699 bis 1700 wurden diese Bautätigkeiten fertiggestellt. Vor diesen Baumaßnahmen ließ Georg August Samuel Fürst von Nassau-Idstein unter der Leitung seines Baumeisters Friedrich Wilhelm Löner von Laurenburg (1651-1718) ein stattliches Hofgut bauen, für das die umliegenden Gemeinden zahlreiche Grundstücke an das ursprünglich Georgenthaler Hof genannte Anwesen abtreten mussten. Wegen der schwierigen wirtschaftlichen Lage nach dem 30-jährigen Krieg (1618-1648) gründete der Fürst im nahe gelegenen Taunus weitere Güter, Meiereien und das Dorf Georgenborn bei Schlangenbad, die seinen bzw. den Namen seiner Gattin Henriette (Henriettenhof) und anderer Familienmitgliedern trugen.³⁰ Neben dem Georgenthaler Hof, der auch nach dessen Baumeister als Lönorsche Hof bezeichnet wurde, besaß der Hofmeister Löner von Laurenburg noch ein weiteres größeres Grundstück mit einem bewohnbaren Haus am Biebricher Rheinufer,³¹ dass das Fürstenpaar mit ihren Kindern in den Jahren zuvor schon des Öfteren zur Erholung genutzt hatte.³² Es soll, so Wolfgang Einsingbach,³³ „zweifellos ... die Keimzelle des späteren Biebricher Schlossbezirks...“ gewesen sein und das Fürstenpaar dazu animiert haben, neben dem Grundstück von Henriette Dorothea Fürstin von Öttingen, das sich auch nahe am Rheinufer von Biebrich befunden hatte, weitere Grundstücke durch Kauf oder Tauschgeschäfte zu erwerben.

26 Vgl. Ziemer, Max, in: NassAnn 57, 1937, S. 310 ff., HStAW 133 Abt. 133 Idstein Nr. 16, 17; Abt. 131 Kammerrechnungen Idstein S. 1695 ff., in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 159 mit der Anmerkung von Einsingbach, dass sich in aus dieser Zeit im Stadtflügel des Schlosses von Wiesbaden noch Stukkaturen von Paerna erhalten haben, die jedoch nicht gewürdigt werden.

27 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 159

28 Rinn, Monika, 2015, <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/icomoshefte/.../14226> vom 18.01. 2016; Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 159

29 Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 159 mit Hinweis auf HStAW Abt. 137 Biebrich, Renterechnungen 1697-1700 (Stand 1962)

30 <http://gemeinde.schlangenbad.de/gemeinde/georgenborn/> vom 17.01.2016

31 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 159

32 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 159

33 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 159, 160

Einsingbach gibt nicht näher an wo sich genau das Lönersche Grundstück befunden hatte, räumt jedoch ein, dass „weit bis in das erste Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts hinein Landstücke und Häuser angekauft wurden und dass der spätere herrschaftliche Besitz ursprünglich in sehr viele und oft wohl sehr kleine Anwesen zersplittert gewesen war.“³⁴ Möglicherweise meint Einsingbach, dass das Fürstenpaar durch ihre „häufigen Aufenthalte in dem zum Lönerschen Gut gehörenden Haus“³⁵ Interesse bekam, das Grundstück der Fürstin mit weiteren Grundstückserwerbungen zu erweitern, um die prächtige Lage am Strom durch die Anlegung eines barocken Lustgartens mit entsprechenden herrschaftlichen Gebäuden zu nutzen. Dass mehr Raum für das Vorhaben gebraucht wurde geht auch aus den Unterlagen über einen Verkauf des Hauses von einem Herrn von Ritter in Mainz hervor. In diesem Zusammenhang heißt es, dass man das Haus „lediglich des Platzes wegen“ brauche.³⁶ Die erste sichere datierbare Nachricht über das Vorhaben in Biebrich am Rheinufer zu bauen, stammt aus dem Jahre 1701. Denn vom 12. bis 14. Februar 1701 hielt sich der Maurer und Werkmeister Johann Jakob Bager (1670-1739) in Idstein auf, weil er dem dortigen Schreiner helfen sollte, „das Modell zum Biebricher Bau“ anzufertigen.³⁷ Da aber schon ab dem 17. April des selben Jahres die Fundamente „zum Lusthauß“ [sic!]³⁸ gegraben wurden³⁹ muss die Idee für das Bauvorhaben schon früher bestanden haben und könnte in den Winter 1699/1700 gefallen sein, zumal es üblich war, Bauvorhaben im Winter zu planen und ab dem frostfreien Frühjahr zu realisieren. Wegen der erhaltenen Rechnungen der Baumeister und Handwerker, die zeitnah der Baumaßnahmen ausgestellt wurden und nicht früher als in das Jahr 1700 zurückreichen, gibt es keinerlei Anhaltspunkte, an früheren Datierungsversuchen festzuhalten. Das gilt auch für die seit 1911 durch Karl Lohmeyer (1878-1957) vorgeschlagene Datierung von 1699. Auch Wilhelmis Versuch von 1888, die Anfänge mit den zuvor vorgenommenen Grundstückskäufen gleich zu setzen, ist demnach falsch. Die Fundamente, die ab 1701 gemauert wurden, waren die des „herrschaftlichen neyen Lusthauß“ [sic!], wie der erste Werkmeister Bager zu sagen

34 Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 160

35 Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 159

36 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 159; HStAW Abt. 137 Biebrich Nr. 97 S. 1 (Stand 1962), in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 159

37 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 158; RR 1702 Nr. 285, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 158; Anm. d. Verf.: Im Rahmen von Bauvorhaben war es üblich Holzmodelle anzufertigen, deren Maße multipliziert auf die realen Größen übertragen und erst dann realisiert wurden. Diese Methode diente dazu die Standhaftigkeit eines Bauwerkes im Vorfeld zu prüfen. Das Wissen um Bau-Statik entwickelte sich erst Ende des 18. Anfang des 19. Jahrhunderts auf Grundlage diverser naturwissenschaftlicher Erkenntnisse.

38 RR 1702 Nr. 285, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 160

39 RR 1701 Nr. 285, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 158 mit Anmerkung von Einsingbach, der anhand einer Rechnung von Georg Schenk vom 29. 12. 1700 annimmt, dass möglicherweise schon vorher entschieden war, die Steine für das Fundament zu liefern.

pflegte.⁴⁰ Das erste, westlich gelegene Gebäude, wurde bis 1721 als „Bau,“ als selbstständiges Haus, Schlösschen oder Gartengebäude und zunächst nicht, wie erst später als Westpavillon bezeichnet. Zu dem hatte es ein völlig anderes Aussehen als der heutige Westpavillon: die Rückseite des Hauses diente gleichzeitig als Stützmauer der hohen Böschung, weil sich das Gelände auch damals schon zum Rhein hin absenkte. Nach einem offenbar einzigen noch vorhandenen älteren Plan des Schlosses, einem Grundriss des Erdgeschosses aus dem 19. Jahrhundert, den Einsingbach von dem Architekten Lörinx aus Wiesbaden-Biebrich erhalten hatte, betrug die westliche Länge des ersten „Baus“, die noch in der Größeneinheit „Schuh“, ein Schuh entspricht etwa 30 Zentimeter, gemessen wurde, 58 Schuh (ca. 17,40 Meter).⁴¹ Die östliche Hauswand betrug 20 Schuh (ca. 6 Meter) mit einer Höhe von 22 Schuh (ca. 6,60 Meter) und ergibt sich aus der Länge der 1702 bei der Vergrößerung des Hauses wieder abgerissenen Wand. Man hatte also mit der Westwand begonnen, an die eine „Wasserkunst“ kommen sollte. Das etwa 58 Schuh (ca. 17,40 Meter) lange Fundament umfasste auch einen Teil der Südwand.

Georg August Samuel hatte also schon 1701 die Absicht, ein etwa 58 : 47 Schuh (17,40 : 14,10 Meter) großes Lusthaus errichten zu lassen, von dem bis zum Jahresende bis auf die südöstliche Ecke das Erdgeschoss aufgemauert war. Des Weiteren sollte es nur ein Obergeschoss erhalten,⁴² das nach den Rechnungen des Steinhauermeisters Michel Dreckher aus Leidenfeld vom 29. März 1701⁴³ mit acht Fenster für das Unter- und 12 quadratischen Fenster für das Obergeschoss bestückt werden sollte. Bemerkenswert ist, dass 1701 noch Fenster einer seinerzeit sehr veralteten Form eingebaut werden sollten, denn die Zeit zu Beginn des 18. Jahrhunderts bevorzugte anstelle quadratischer Fenster mit Mittelpfosten eher die schmalen hohen. Über die Dachform des „Urbaus“ ist nichts überliefert. Auch wenn die übrigen Überlieferungen spärlich sind, so kann man sich doch den frühen Bau gut vorstellen: Die Nord- und Südwand war durch ein Mittelrisalit gegliedert, der, wie auch heute noch vorhanden, im Süden ein Portal erhielt, das von zwei Fenstern flankiert wird. Die seitlich anschließenden Wandstücke waren vermutlich auch mit je einem Fenster durchbrochen. Von der westlichen Seite erhob sich die „Caßcate,“ eine Wasserkunst in Verbindung mit einem Wassergraben. Seitlich davon waren zwei Nischen eingetieft, was aus einer archivierten Rechnung mit der Inventarbezeichnung RR 1702 Nr. 287 abgeleitet werden kann. Vielleicht waren auch zwei weitere

40 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 160

41 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 160; Anm. d. Verf.: Lörinx macht keine Quellenangabe.

42 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 161

43 RR 1701 Nr. 339, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 161

Fenster vorhanden. Die Ostwand dürfte, abgesehen von der hier nicht geplanten Wasserkunst, ähnlich gestaltet worden sein,⁴⁴ besaß aber eine 10 Schuh (ca. 3 Meter) lange und 19 Schuh (5,70 Meter) hohe Muschel (Rocaille).⁴⁵ Im Innern ist ein die ganze Fläche umfassender Raum anzunehmen, der als „Crot“ bezeichnet wurde, dessen Wände mit Hilfe zweier Mainzer Stuckateure mit „Muscheln und Schneckenhäuslein“ dekoriert werden sollten.⁴⁶ Diese als Sala Terrena gestaltete Grotte wurde um sechs Schuh (ca. 1,80 Meter) tiefer gelegt.⁴⁷ Die Nordwand und die Seitenwände waren durch drei Nischen gegliedert,⁴⁸ in die nach dem ersten Umbau 1702 Kamine in die Nischen gebrochen wurden.⁴⁹ Von daher war schon früh geplant, das „Urhaus“ beheizbar zu machen, ein Aufenthalt zu kühleren Jahreszeiten also von Anfang an möglich. Die Feststellung von Einsingbach, dass „die Räume nicht beheizbar“ waren, trifft also nur bedingt zu und wird von Olschewski⁵⁰ mit Hinweis auf die frühe Planänderung verneint. Das Obergeschoss, das nach einem weiteren Holzmodell von Bager und dem Schreiner Johann Adam Müller wohl über Treppen mit dem Untergeschoss verbunden werden sollte, wurde in mehrere Räume unterteilt. Das „neye Lusthaus“ [sic!] Georg Augusts, wie es nach den Plänen von 1700/1701 entstehen sollte, erweist sich nach ihren Maßen als ein eher bescheidenes Gebäude, das im Kontext einer vielfältigen Gartenbauarchitektur zu verstehen ist und nicht zum Residieren, sondern vielmehr zum geselligen Verweilen der Hofgesellschaft an sommerlichen Tagen gedacht war. Zum gelegentlichen Wohnen sollte möglicherweise noch das alte Lönersche Gutshaus dienen. Diese ursprüngliche Konzeption des Biebricher „Urbaus“ ist heute noch trotz zahlreicher Umbauten am Grundriss des Westpavillons mit ihren nahezu quadratischen Anbauten,⁵¹ die „in der Sprache der Akten als Pavillons bezeichnet“⁵² werden, erkennbar. Zum repräsentativen Rahmen eines Lustschlosses gehörte eine barocke Gartenanlage, „denen wohl auch hier der größten Aufmerksamkeit des Bauherren und seiner Gemahlin galt.“⁵³ Weil es diesbezüglich auch an geeigneten Plänen fehlt, kann man

44 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 161

45 RR 1702 Nr. 287, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 161

46 RR 1701 Nr. 851, über die Stuckateure RR 1701 Nr. 415, 445, 450, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 161

47 RR 1701 Nr. 876, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 161

48 RR 1702 Nr. 287, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 161, 163

49 RR 1702 Nr. 287, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 163

50 Olschewski, Eckhard, 2001, S. 90

51 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 163

52 Vgl. etwa RR 1706 Nr. 394, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 163

53 Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 163; Anm. d. Verf.: Das Fürstenpaar ließ sich bei der Gartengestaltung ihrer zunächst als Lustschlösschen gedachten Sommerresidenz sehr wahrscheinlich von den Barockgärten von Versailles inspirieren. Die Vorstellungen von dem was Ludwig IV. unter Kunst verstand wurde zum Topos und war im 17. und 18. Jahrhundert Vorbild für alle Schloss- und Gartenanlagen in Europa. Seine Ideen und 25 Regeln über den barocken Gartenbau und deren Nutzung formulierte er in seinen „Manière de montrer les

nur spekulativ die Anfänge der ersten barocken Gartengestaltung rekonstruieren. Sicher ist jedoch, dass der „Urbau“ von zahlreichen Stützmauern umgeben war und dass „mit Sicherheit ... 1701 mit dem zur Gestaltung vorgesehenen Gebiet Erdbewegungen vorgenommen“⁵⁴ wurden. Seine seitliche Ausdehnung ergab sich durch die Breite der seinerzeit vorhandenen Schlossanlage. Sie reichte bis zu einer unregelmäßigen flachen Böschung und ist bis dato etwa in Höhe der Tribüne des heutigen Turnierplatzes noch erkennbar. Zweifellos war sie 1701 kleiner als die heutige Gartenanlage, weil das dazugehörige Land erst nach und nach erworben und als „oberer Garten“ bezeichnet wurde. An dessen Südwestecke und dem teils natürlich vorhandenen und teils künstlich aufgeschütteten Plateau erhielt das Lustschlösschen seinen Platz. Der „untere Garten“ erstreckte sich vor allem nach Westen und umgab das Erdgeschoss des Hauses. Für den später erfolgten Erweiterungsbau der Anlage gelten bis dato die Böschungsmauern des „oberen Gartens“, wobei hier insbesondere die dem Rhein zugewandten Mauern der Südseite zu nennen sind. Gegenüber dem heutigen Turnierplatz existiert immer noch eine der alten Futtermauern, die dort beginnt, wo hinter der Schmalseite des Westflügels eine Holzterrasse auf das obere Gartenplateau führt und⁵⁵, so Wolfgang Einsingbach, es „...sich wohl um die Böschungsmauer von 1701...“⁵⁶ handelt, „...die auf die nordwestliche Hausecke traf...“ ... und sich davor „...ein Graben hingezogen...“⁵⁷ hatte. Der Westgraben reichte offenbar bis zum Rhein, was aus einer Rechnung vom 2. August 1701 hervorgeht.⁵⁸

Einsingbach interpretiert die Rechnungstexte so, dass man sich einen „Gang“ zwischen dem oberen und dem unteren Garten vorstellen muss, der als Rampe zwischen zwei Mauern verlaufend zu denken ist. Die Mauern zwischen den beiden Gartenteilen hatten wohl den Zweck, die obere Gartenterrasse abzustützen und eine Verbindungsmöglichkeit zwischen beiden Gartenteilen zu bilden. Eine weitere Mauer schloss an die Nordecke des Lustschlösschens an und bildete die Stützmauer an der Böschung der oberen Gartenterrasse. Im Anschluss an die schon erwähnte Rampe wurde eine weitere Mauer errichtet, die eine Bogenreihe trug, an der die Wasserkunst entstehen sollte. Zweifellos war diese Stelle an der Rheinseite des Lustgartens ein besonders hervorgehobener Mittelpunkt.⁵⁹ Um die Rampe betreten zu können, muss

jardins de Versailles“, die in zwei kleinen Auflagen 1689 und 1705 in Paris veröffentlicht wurden. Von daher dürfte der Wunsch des Fürsten, sich ein „petit Versailles“ schaffen zu wollen, auch auf die Gartenanlage bezogen haben.

54 Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 163

55 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 164

56 Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 164

57 Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 164; RR 1701 Nr. 310, in: ebd.

58 RR 1701 Nr. 737, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 164

59 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 165

diese mit dem Gebäude über eine Treppe verbunden gewesen sein.⁶⁰ Auf westlicher Seite existierte zu dem eine 80 Schuh (ca. 24 Meter) lange Brustmauer und auf der Ostseite eine kürzere 79 ½ Schuh (ca. 23,85 Meter) lange Mauer. Addiert man die Rampen und das Mittelstück, dann ergibt sich eine Gesamtlänge von 195 Schuh (ca. 58,60 Meter). Auf die heutigen Verhältnisse an der Biebricher Rheinfront übertragen, entspricht dies einer Entfernung vom rechteckigen Kernbau des Westpavillons bis zum ersten Fenster der Ostgalerie neben der Rotunde. Damit wird deutlich bis wohin das Gartenplateau von 1701/1702 reichte und vor allem auch, dass die 1701 begonnene Westrampe die auf deutlich östliche Ergänzung angelegt war. Schwierig ist die Frage zu beantworten, ob schon im selben Zeitraum am anderen Ende der östlichen Rampe ein weiteres Gebäude geplant war. Nach den in den Baurechnungen verzeichneten Arbeiten kann ein nur als „Küchenbau“ bezeichnetes Gebäude am Ende der Ostrampe nachgewiesen werden. Auffällig ist, dass der spätere Ostpavillon des Biebricher Schlosses tatsächlich die Küchen- und Wirtschaftsräume enthielt, während für den Westpavillon keine Planungen für solche Versorgungsräume nachweisbar sind.⁶¹ Welcher Architekt neben dem ihm übergeordneten Werkmeister Johann Jakob Bager für die ersten Bau- und Gartenarbeiten zwischen 1701-1702 tätig war, ist nicht bekannt. Selbst die noch erhaltenen Baurechnungen geben diesen Namen nicht preis. Lediglich erwähnt wird „ein Baumeister aus Mainz“, zu dem Bager öfters geschickt wurde, um ihn um Rat zu fragen oder ihn auf Wunsch des Fürsten herüber nach Wiesbaden oder Idstein zu holen. Einsingbach identifiziert den ersten Architekten und Gartenbaumeister als den Mainzer Stadtwerkmeister Johann Weid (+1731). Er fungierte als Nachfolger von Veit Schneider, der den Umbau des Wiesbadener Stadtschlusses geleitet hatte.⁶² Weid hatte als „kurfürstlicher Architekt und Stadtbaumeister“ des Kurfürsten und Erzbischofs von Mainz, Lothar Franz von Schönborn (1655-1729), die Gartenanlagen des heute nicht mehr existierenden Schlosses Favorite nahe Mainz konzipiert, die ebenfalls wie der Ursprungsbau des Biebricher Schlosses eine vom ersten Stockwerk herab kommende „Caßcate“ besessen hatte.⁶³ Zu dem ist auch hier ein Grottensaal im Erdgeschoss nachweisbar, den Weid dazu inspiriert haben mag, ähnliches im Biebricher „Urhaus“, der späteren Schlossanlage, errichten zu lassen. Den Entwurf der Sala Terrena lieferte nicht Weid, sondern ein weiterer Mainzer Künstler, der Dommaurer und Stuckateur Johannes

60 RR 1702 Nr. 287, Beil. Tagelohn, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 165

61 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 166

62 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, S. 167, 168

63 Vgl. Boll, Walter, in: Mainzer Zeitschrift 1925/26, S.6 ff. Abb. 2 ff., in Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 168

Gersten,⁶⁴ „da Muscheln und Schneckenhäuslein für den Saal vorhanden waren.“⁶⁵ Nach den ursprünglichen Vorstellungen wollte man am Biebricher Rheinufer ein im Grundriss schlicht rechteckiges einstöckiges barockes Gartenhaus mit einem Grottensaal im Erdgeschoss entstehen lassen. Wegen der abschüssigen Lage sollte das Gebäude westlich und südlich mit hohen Mauern abgestützt und an der Rheinfront ein mit Rampenaufgängen und Kaskaden gestaltetes Gartenplateau bilden.⁶⁶ Über die Innendekoration der Grottenanlage, den „Muscheln und Schneckenhäuslein,“ sollte eine thematische Verbindung zur Außenwelt, der Gartenanlage und dem nahe gelegenen Rhein geschaffen werden, um das Lustschlösschen mit der Natur eins werden zu lassen.

Während der Winterpause von 1701/1702 reifte der Entschluss, das Gartenhaus nicht mehr nach den ursprünglichen Vorstellungen fertig zu stellen, sondern statt dessen ein geräumiges beheizbares Wohnschlösschen entstehen zu lassen, das in der Länge um sechs Schuh (ca. 1,80 Meter) und in der Breite um zwei Schuh (ca. 0,60 Meter) vergrößert werden sollte.⁶⁷ Dazu musste 1702 das südwestliche Stück der Rheinfassade, die 1701 nach Süden gezogene Ostwand und die Haupttreppe wieder abgerissen werden. Eine wichtige Motivation für diese Vergrößerung könnte, so Einsingbach,⁶⁸ der nun erfolgte Einbau einer Verbindungstreppe zwischen den Stockwerken des Hauses gewesen sein. Am 13. Oktober 1702 war das Schlösschen nach den ersten veränderten Plänen im Rohbau fertiggestellt und bekam zur östlichen Gartenseite hin zwei Obergeschosse. Der schon 1701 vorhandene Risalit an der Rhein- und Gartenfassade und die Fenster- und Türenverteilung blieben erhalten. Erst 1703 wurde zusätzlich im dritten Stockwerk der abschüssigen Rheinseite eine Fenstertüre gebrochen.⁶⁹ Von hier aus sollte der Blick auf den Strom möglich gemacht und die oberen Räumlichkeiten durch das Tageslicht und insbesondere durch das Licht der im Westen untergehenden Sonne durchflutet werden. Damit wird deutlich, dass der Verlauf der Gestirne geschickt genutzt wurde, bestimmte Teile des Gebäudes und der Außenanlagen durch natürliches Licht zu akzentuieren.

Die Fassaden des Erweiterungsbaus von 1702 zeigten schon damals im Wesentlichen die heutige Gestaltung. Die unterschiedlich hohen Geschosse der Ost- bzw. Westfront sind durch schmale flache Mauerbänder gegenüber der Wandfläche optisch voneinander getrennt, die, so die Annahme von Wolfgang Einsingbach,⁷⁰ durch eine

64 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 168

65 RR 1701 Nr. 815, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 168

66 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 169

67 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 169; RR 1702 Nr. 287 Beil Tagelohn.

68 RR 1702 Nr. 287 Beil Tagelohn, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 169

69 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 169

70 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 170

besonders farbige Behandlung hervorgehoben wurden. Dadurch wurde die bis heute noch erkennbare aber eher zurückhaltende Plastizität der Horizontalgliederung deutlich betont. Im Gegensatz dazu betonen die an der Rheinseite erkennbaren Risalite mit ihren drei großen steil nach oben aufsteigenden Geschossen und abschließenden Giebel die Vertikale. Unterstützt wird diese Betonung durch die sehr schmalen hohen Fenster mit den darüber befindlichen eingetieften Wandfelder. Ob die heute darin befindlichen Festons bereits 1702 vorgesehen waren, muss wohl offen bleiben. Dieser Eindruck muss seinerzeit aber deutlicher als heute gewesen sein. Anders wirkt die gen Osten ausgerichtete Gartenseite: durch die Zweigeschossigkeit und erhöhten Lage fügen sich die Proportionen gefälliger in die Gesamtansicht, wodurch der Eindruck von Ausgeglichenheit und Ruhe erzeugt wird. Sehr bedeutsam für das Gesamtbild, und vor allem das der beiden Hauptfassaden, waren schließlich die in Form rustizierter verkröpfter Pilaster gestalteten Ecken des Gebäudes und die des vorspringenden Risalits. Die einzige eigentlich bauplastische Bereicherung, bot die in Löwenköpfen endenden und mit Akanthusranken verzierten Kragsteine der Balkons,⁷¹ die nach der Inventarbezeichnung RR 1703 Nr. 456 der Mainzer Steinmetz Johann Korneffer geliefert hatte.⁷² Durch diese Dekorationen wurde deutlich, dass das Gartenhaus nicht nur für den Hochadel bestimmt war, sondern auch zur Repräsentation der nassauischen Fürstenfamilie dienen sollte. Nicht zuletzt deswegen wurden auch im Gebäude von 1702 Prunkräume gestaltet, die nur dem Adel vorbehalten waren.

So befand sich im Erdgeschoss des Westpavillons die Sala Terrena, die im westlichen Teil in zwei kleine Räume mit Nischen unterteilt wurde, in die Kamine eingebrochen wurden. Nur der mittlere Teil blieb als Saal erhalten, ebenso die mittlere der drei in die Rückwand zum Garten eingelassenen Nischen, die verkleinert wurden. Der bedeutendste Raum des Schösschens war „der obere Saal“. Er befand sich im zweiten Obergeschoss und reichte in der Breite des Risalits über das gesamte Geschoss. Ausgeschmückt war der Saal wahrscheinlich mit Deckenfresken von Michel Veit, Jeremias Daniel Leuchter und Mauritius Wiederholt, die, nach einer Rechnung aus 1704, die Göttin Flora mit den fünf Sinnen zeigten. Am unteren Teil waren die Wände vertäfelt und 1704 von dem Tüncher Jakob Kirschbaum gestrichen und die Leisten vergoldet worden. Über der halbhohen Vertäfelung sollen sich großflächige Bilder befunden haben, die einen Zyklus der vier Jahreszeiten darstellten und ebenfalls von den genannten drei Künstlern gemalt worden sein könnten. Diese Jahreszeitenbilder können jedoch auch in Form von Landschaften

⁷¹ Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 170

⁷² Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 170

über den vier Saaltüren angebracht gewesen sein. Dafür spricht eine Rechnung eines Auftrags an zwei Schreiner, vier Holzrahmen anzufertigen, um über den Türen „Landschaften“ zu befestigen. An Stuckarbeiten waren nur Gesims und Fries vorhanden. Eine sehr wesentliche Rolle spielte schließlich nicht nur im Saal, sondern auch in allen anderen Räumen des Fürstenpaares die Vergoldungen von Leisten, Tafelungen und Zierrat,⁷³ der den reich ausgeschmückten jedoch relativ kleinen Räumen einen besonders majestätischen Glanz verliehen. Besonders dekoriert waren die Eckzimmer des Westpavillons neben der Sala Terrena. Im nordwestlichen Eckgemach fertigte 1704 ein Stuckateur den Deckenstuck, und der Hofmaler Egidius Bischof, der aus Antwerpen stammte, malte „einen Boreas und eine Göttin“, die die Namenszüge des Fürstenpaares auf einer Legende hielten. Die eigentliche Privaträume befanden sich wohl im ersten Obergeschoss der Rhein- bzw. im Untergeschoss der Gartenseite. Das Gemach der Fürstin, das als Lackkabinett gestaltet wurde, war neben der Sala Terrena der kostbarste Raum und verschlang die meisten Kosten der gesamten Innengestaltung des Westpavillons. Die hohen Ausgaben zeugen von den Anstrengungen, die schon in den ersten Jahren des Biebricher Bauwesens unternommen wurden, um das noch verhältnismäßig kleine Schlösschen würdig, und dem fürstlichen Stand entsprechend, auszustatten. Von alledem ist heute nichts mehr vorhanden.⁷⁴ Diese Baumaßnahmen gingen, nachdem man sich im Winter 1701/1702 entschlossen hatte, Johann Weids einstöckiges Gartenhäuschen in ein zwei- bzw. dreigeschossiges beheizbares Schlösschen umzugestalten, zunächst auf den Werkmeister Johann Jakob Bager zurück. Weil Bager diese nun umfangreicheren Aufgaben aber nicht alleine bewältigen konnte, wurde er von mindestens vier Architekten unterstützt, denen Bager als Werkmeister vorstand. Unter diesen neuen Baumeistern befand sich seit 1702 zunächst Julius Ludwig Rothweil (1676-1750), der seine Vorschläge zur Weiterführung und Erweiterung, unterstützt durch Zeichnungen, dem fürstlichen Bauherrn und dessen Werkmeister unterbreitet hatte. Die Gestaltung des dreigeschossigen rechteckigen Westpavillons mit seinen drei Achsen und dem vorspringendem Risalit kann, so Einsingbach,⁷⁵ nur aus dessen Feder stammen. Auch das stilsichere Bild der Fassaden, mit ihrer wenig profilierten trockenen Formensprache und den französische Schulung verratenden hohen schmalen Fenster und eingetieften Wandfelder fügt sich gut in das Werk Rothweils ein, der, nach Auffassung von Wolfgang Einsingbach, um

73 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 172, 173

74 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 173, 174

75 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 174, 175

1700 als einziger Vertreter des Klassizismus⁷⁶ in Westdeutschland anzusehen ist. Einsingbachs Auffassung klingt zunächst missverständlich, zumal der Deutsche Klassizismus erst etwa 100 Jahre später Einzug in die deutsche Architekturgeschichte fand. Vielmehr wird er den Classicisme, eine Variante des französischen Barocks gemeint haben, der „sich zunächst an italienischen Vorbildern“⁷⁷ anlehnte, dann aber doch „in einer strengeren Variante“⁷⁸ weiterentwickelt und deshalb als französischer Barockklassizismus bezeichnet wurde. Eingeführt wurde dieser Baustil unter der Regierungszeit Ludwig XIV. (1638-1715) durch François Mansart (1598-1666) und blieb bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts Grundlage der französischen Architektur.⁷⁹ In Rothweils „trockener Formensprache“ am frühen Bau des Lustschlösschens spiegelt sich der Bezug zum französischen Barockklassizismus, „einer aus den natürlichen Maßverhältnisse abgeleiteten Proportionslehre.“⁸⁰ Der Hang zur architektonischen Strenge und Ordnung galt als passendes Ausdrucksmittel, um die Regierungsform des Absolutismus verkörpern zu können. Von daher ist es auch unwahrscheinlich, Rothweil die erwähnten Festons an den Fassaden zuschreiben zu wollen. Er gab seinen Bauwerken immer eine asketische Gestaltung, Dekorationen lehnte er ab.⁸¹ Ein weiterer Architekt, der sich an der Weiterführung beteiligt hatte, ist „der Baumeister von Waldeck,“ Georg Friedrich Esau, der jedoch völlig unbekannt ist. Interessanter ist die Mitteilung, dass 1703 „ein Baumeister von Cassel“ im Biebricher Gasthaus „Zur Crone“ verköstigt worden ist. Hofbaumeister des Landgrafen von Kassel war seit 1685 der französischstämmige Paul du Ry (1640-1716), der auch als einer der Vertreter des klassizistischen Zweiges der Barockarchitektur gilt. Andererseits könnte aber mit dem „Baumeister aus Cassel“ auch Giovanni Francesco Guerniero (1665-1745) gemeint gewesen sein, der, wie du Ry, nach Kassel berufen worden war. Die Idee, Festons zur Außendekoration des Gebäudes zu wählen, könnte also auch von einem der beiden Kasseler Baumeister stammen. Der Akkord über die Festons wurde erst 1703 mit dem Wiesbadener Franz Schreckinger abgeschlossen.⁸² Wegen der Unsicherheit darüber, welcher der beiden bekannten Kasseler Hofbaumeister beim Biebricher Schlossbau mitgewirkt haben könnte, gestand Einsingbach beiden letztendlich dann doch nur eine beratende und nicht planende Funktion zu.⁸³ Durch weitere Forschungsarbeiten, wie beispielsweise

76 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 175

77 Koepf, Hans, 1990, S. 186

78 Koepf, Hans, 1990, S. 186

79 Pevsner, Nikolaus, Honour, Hugh, Fleming, John, 1999, S. 209

80 Beyer, Andreas, 2011, S. 102

81 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 176

82 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 175, 176

83 Vgl. Olschewski, Eckhard, 2001, S. 81

solchen aus den 1980er Jahren von Magnus Backes,⁸⁴ Gottfried Kiesow,⁸⁵ Ingrid Krupp⁸⁶ und der aus den 1990er Jahren von Caroline Grottke,⁸⁷ konnte schließlich doch eine planerische Beteiligung von Paul du Ry nachgewiesen werden. Ferner trat ein weiterer Architekt, Friedrich Sonnemann, der im Gasthof „Zum Rappen“ verpflegt und „Im Einhorn“ auf Kosten des Fürsten beherbergt wurde,⁸⁸ ab 1703/1704 als fürstlicher Baumeister seinen Dienst in Biebrich an, dessen Bauausführungen er bis 1707 leitete.⁸⁹ Nach der ersten Planänderung, die von der Gartenhausplanung Johann Weids zum beheizbaren Wohnschlösschen unter Bager von 1702 geführt hatte, entstand nach Einsingbachs Überzeugung⁹⁰ durch den Einfluss der neuen Architekten ab 1703 die zweite Planänderung. Für den Gedanken, Erweiterungsbauten zu errichten und den bisherigen Gebäudekomplex von 1702 zu verdoppeln, gibt es während der Anfangsphase der Bauplanungen und -arbeiten keinerlei Anhaltspunkte. Auch Rothweil kann keine Pläne zu einer Osterweiterung der Bauanlage geliefert haben, weil er noch bis 1702 mit der Gestaltung der Terrassen und Rampen des Westpavillons beschäftigt war.⁹¹ Der Westpavillon galt als ein in sich geschlossenes Gebäude, das als Bestandteil einer barocken Gartenanlage verstanden wurde, und, wie sich erst später während eines dynamischen Bauprozesses zeigen sollte zu einer Schlossanlage weiter entwickelte. Durch Rechnungen von Steinbrechern, die unter der Inventarbezeichnung RR 1703 Nr. 458 archiviert sind,⁹² sind jedoch Bestellungen „zum 2ten Biebricher Bau“ nachgewiesen und Ankäufe von Steinen für einen „Pavillon“ durch Bager und Sonnemann auf dem Gelände eines Klosters in Klarenthal durch weitere erhaltene Rechnungen⁹³ belegt. Auch der Vertrag aus 1703 über die Lieferung von 34 Festons,⁹⁴ die genau mit der Fensterzahl des 1702/1703 erbauten Westpavillons übereinstimmen, und die Rechnungen über die dann tatsächlich gelieferten Festons sind interessant: 1704 wurden nicht 34, sondern doppelt so viele Festons, also 64 geliefert!⁹⁵ Dadurch können Rückschlüsse auf neue Bauvorhaben eines zweiten östlich gelegenen Pavillons zugelassen werden, für deren Vermessungsarbeiten Fürst Georg August 1703 einen Kasseler Architekten nach Biebrich berief, der, anders als

84 Vgl. Backes, Magnus (Bearb.), in: Dehio, Georg (Begr.), 1982, S. 85 – 87, in: Olschewski, Eckhard, 2001, S. 82

85 Vgl. Kiesow, Gottfried, 1985, S. 5, in: Olschewski, Eckhard, 2001, S. 82

86 Vgl. Krupp, Ingrid, 1987, S. 274, in: Olschewski, Eckhard, 2001, S. 82

87 Vgl. Grottke, Caroline, 1994, S. 285, in: Olschewski, Eckhard, 2001, S. 82

88 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 174, 175

89 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 176

90 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 176

91 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 176

92 Vgl. in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 177

93 Vgl. RR 1706 Nr. 394, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 177

94 Vgl. RR 1703 Nr. 468, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 177

95 Vgl. RR 1704 Nr. 458, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 177

der noch 24-jährige Sonnemann, über mehr Erfahrungen verfügte, ein Pendant zum Westpavillon errichten zu lassen. Aber „wegen der Beibehaltung der Konzeption des alten Planes von Johann Weid“, kann nach Olschewski⁹⁶ „sehr wohl davon ausgegangen werden“, dass der noch unerfahrene Friedrich Sonnemann „die von Weid initiierte Konzeption wieder aufgriff,“ die Planungen für den ab 1706 errichteten Ostpavillon zu realisieren. Der seit 1703 als Nassau-Idsteinische Baumeister bestellte Sohnemann lieferte dann auch die ersten Pläne für einen weiteren grundlegenden Konzeptionswechsel, weg von dem Gartenschlösschen, das zunächst nur aus dem sogenannten Westpavillon mit seinen Anbauten und der sie umfassenden barocken Gartenanlage bestand, und hin zu einer Einflügelanlage mit drei, durch Galerien verbundenen Pavillons. Dazu sind im Kontext der Forschungen über die Baugeschichte als Besonderheit zwei überlieferte Pläne von Sonnemann aus den Jahren 1704 und 1705 im Original erhalten, die Grundrisse des Ostpavillons mit zweiachsigem Annexbau im Westen und des von zwei zweiachsigen Annexbauten flankierten Mittelpavillons mit seitlich anschließenden Galerieansätzen zeigen. Durch die Pläne wird deutlich,⁹⁷ dass nicht nur der Ostpavillon, sondern auch der Mittelpavillon, die Rotunde, in Distribution und Architektur der Konzeption des Westpavillons folgen sollte. Damit ist, so Olschewski weiter,⁹⁸ die Auffassung von Einsingbach widerlegt, dass die Pläne von Sonnemanns Erweiterungsbauten nicht durch die Architekturformen von Rothweil, sondern vielmehr durch die von Weid bestimmt wurden.⁹⁹ Zeitgleich mit den Planungen wurden mit der Errichtung des Ostannexes des Westpavillons (1705-1706) und dessen Pendant des Ostpavillons mit seinem Westannex (1706-1707) die Fundamente für die Galerien gelegt, wobei die Rotunde noch unausgeführt blieb.¹⁰⁰ Sonnemann ließ die zweiachsigen Annexbauten nicht, wie man heute erkennen kann, mit Giebeln und Satteldächern, sondern nach oben hin flach abschließen.¹⁰¹ Umstritten ist, ob die Architekten der einflügeligen Kasseler Orangerie, zu denen unzweifelhaft auch Paul zu Ry zu rechnen ist, diese als Vorbild für die Biebricher Schlossanlage betrachteten und deswegen den Ostpavillon als östlichen Schlusspunkt anstrebten, um später die beiden Eckpavillons mit den beiden Galerien und der mittig angelegte Rotunde zu verbinden. Augenfällig ist, dass an beiden Anlagen zwischen der kompakteren Architektur der Eckpavillons eine flachere Galeriearchitektur gespannt wird und sie

96 Vgl. Olschewski, Eckhard, 2001, S. 82

97 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 84, 1973, S. 73 (Sonderdruck)

98 Vgl. Olschewski, Eckhard, 2001, S. 82

99 Vgl. Olschewski, Eckhard, 2001, S. 82

100 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 84, 1973, S. 73 (Sonderdruck)

101 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 180; ders., in: 74, 1963, S. 111; ders., in: 84, 1973, S. 75-77 (Sonderdruck)

mit rundbogigen Fenstern öffnet.¹⁰² Auch in Kassel ist die klassizistische Formgebung des französisch geschulten du Ry erkennbar.¹⁰³ So wie das Biebricher Schlösschen wurde auch die Orangerie in mehreren Bauphasen erbaut: das 1703 begonnene Kasseler Objekt sah einen einstöckigen überkuppelten Pavillon mit seitlich angefügten galerieartigen Flügeln mit einer Länge von je fünf Fensterachsen vor. Nach einer Planänderung in 1705 wurde mit dem Bau der Seitenpavillons begonnen, die flachen Galerien wurden um mehr als das Doppelte verlängert, durch einen Risalit gegliedert und der polygonale Mittelpavillon um ein Stockwerk und eine Attika erhöht.¹⁰⁴ Auch wenn die Grund- und Aufrisse der Kasseler Orangerie mit der Biebricher Anlage Ähnlichkeiten aufweisen, so verursacht doch erstens die zeitliche Abfolge der Bauarbeiten und zweitens die äußere Gestaltung beider Gebäude erhebliche Bedenken. Denn selbst als man in Kassel an eine Orangerie in der heutigen Form dachte, wäre diese Idee schon 1703 in Biebrich formuliert worden. Und in Kassel hätte man dann sogleich 1704/1705 die Ausführungen ins Werk gesetzt, während in Biebrich nur einige Steine gebrochen und nur die Pläne und nicht der tatsächliche Baubeginn für einen zweiten Pavillon erst 1705/1706 Gestalt annahmen.¹⁰⁵ Zweitens ist auch die architektonische Formsprache der seitlichen Biebricher Pavillons schon vor der Ankunft der Kasseler Architekten Paul du Ry und Giovanni Francesco Guerniero durch Johann Weids Umgestaltung des westlichen Schlösschens festgelegt und von Sonnemann umgesetzt worden. Auch wenn die Idee, den West- und späteren Ostpavillon mit Festons zu dekorieren, auf Vorschläge du Rys zurückzuführen ist, so steht diese keinesfalls mit der Kasseler Orangerie in Verbindung. Ihr runder Mittelpavillon mit den beiden Galerien zeigen nicht nur wegen ihrer rundbogigen Fenster, sondern auch wegen des Wandsystems, das anders als das von Biebrich gestaltet ist, wenig Übereinstimmung. Nur die Dekorationen der Attiken mit Plastiken und Vasen lässt einen Vergleich der beiden Gebäude zu¹⁰⁶ – eine Dekorationsform, die jedoch seinerzeit oft zu finden war und dem profanen Gebäude eine sublimale Bedeutung zuschrieb. Mit der Frage, ob die Kasseler Orangerie nicht doch als Vorbild für das Biebricher Schloss zu gelten hat, haben sich auch in der neueren Forschung weitere Autoren auseinander gesetzt. Nach Olschewskis Verständnis¹⁰⁷ sah schon Einsingbach bereits in der von Sonnemann initiierte Konzeption der aus drei durch zwei Galerien verbundenen Pavillons

102 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 177

103 Vgl. Kramm, Helmut, in: Hessenland 51, S. 90 ff., in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 177

104 Vgl. Kramm, Helmut, in: Hessenland 51, S. 86 ff., in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 178

105 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 178

106 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 178

107 Vgl. Olschewski, Eckhard, 2001, S. 103

bestehenden Einflügelanlage eine formprägende Abhängigkeit des Biebricher Schlosses von der Kasseler Orangerie.¹⁰⁸ Möglicherweise hat Olschewski bei seinen Schlussfolgerungen die Ausführungen von Einsingbach, die im Band 73 der Nassauischen Annalen 1962 veröffentlicht wurden, missverstanden oder möchte mit seiner Darstellung die strittige Frage über eine Vorbildfunktion der Kasseler Orangerie für den einflügeligen Biebricher Schlossbau deutlich machen, die Einsingbach mit Hilfe seiner oben dargestellten Argumentation schlussendlich verneint hat.

Auch Einsingbachs späterer Versuch, die Einflügelanlage Mitte der 1970er Jahre dem Bautypus „Orangerieschloss“ zuzuordnen, führte die Architektur auch nicht näher an die Kasseler Orangerie heran.¹⁰⁹ Da man bei den Forschungsarbeiten nicht nennenswert weiter kam, fokussierte sich das Interesse dann vornehmlich auf bautypologische Untersuchungen, die den geometrischen bzw. räumlichen Charakter des Mittelpavillons in seiner zylindrischen Gestalt eines Zentralbaus hervorhoben, um Schloss Biebrich der Architekturgattung „Lustschloss“ zuordnen zu können.¹¹⁰ In der Schlossforschung galten die von dem österreichischen Barockarchitekten Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656-1723) entworfenen Wiener Gartenschlösser und Lustgebäude als mögliche Vorbilder für das Biebricher Schloss.¹¹¹ Hans-Christoph Dittscheid und Reinhard Schneider¹¹² analysierten die Biebricher Architektur schließlich als ein Patchwork aus Einzelmotiven, die aus Fischer von Erlachs Entwürfen zur Schlossbauarchitektur stammten. Dabei wurden für den Biebricher Einflügelbau zum einen das Wiener Gartenpalais Althan in der Roßau, das im Auftrag von Graf Grundacker von Althan (1665-1747) zwischen 1688 und 1693 von Johann Bernhard Fischer von Erlach erbaut und von dessen Sohn, Joseph Emanuel (1693-1742), 1732 vollendet wurde, und zum anderen das Jagdschloss Engelhartstetten in Niederweiden/Niederösterreich, das ebenfalls von Johann Bernhard von Fischer von Erlach zwischen 1693 und 1694 erbaut wurde, als formprägende Vorbilder betrachtet. Wie die Biebricher Einflügelanlage verfügen diese beiden Vergleichsbauten über einen mittig angeordneten, mit einer Attika überfangenen Saalbau, der von zwei Flügelbauten flankiert wird. Für das Motiv der Haupt- und Mezzaningeschoß zusammenfassenden Kolossalordnung gilt nach Dittscheid und Schneider weiter das Lustgebäude des Grafen Strattmann (1637-1693)

108 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 177, 178, 179

109 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 84, 1973, S. 79 (Sonderdruck)

110 Vgl. Olschewski, Eckhard, 2001, S. 104

111 Vgl. Lohmeyer, Karl, Wechselwirkung, 1927, S. 387, in: Olschewski, Eckhard, 2001, S. 105 ; Schneider, Reinhard, 1986, S. 175, in: Olschewski, Eckhard, 2001, S. 105

112 Vgl. Dittscheid, Hans - Christoph, Schneider, Reinhard, 1982, S. 88 - 90, in: Olschewski, Eckhard, 2001, S. 105

in Neuwaldegg/Wien als Vorlage. Des Weiteren verstehen die Autoren das Lusthaus des Grafen Schlick in der Wiener Josefsstadt (1692) als motivgebend, das über gekuppelte Kolossalpilaster am Mittelpavillon in Kombination mit gekuppelten Pilastern tuskischer Ordnung verfügt und die Arkadenreihung akzentuiert. Auch der Entwurf eines Gartengebäudes um 1699 aus Johann Bernhard Fischer von Erlachs Werk 'Historische Architektur' sowie seine Entwürfe für das Motiv des frei aufragenden zylindrischen Baukörpers mit denkmalhaftem Anspruch und des ovalen Ahnensaals von Schloss Frain in Mähren (1688-1740) die Entwürfe für das sogenannte Landgebäude und die Skizzen des Agramer Lustgebäudes um 1690, gelten als Inspirationen für die Biebricher Schlossbauarchitektur und sollen die Idee der 'römischen Moles', des mittigen Rundbaus, verarbeiten.¹¹³ Auf die mögliche Vorbildfunktionen von Schloss Frain in Mähren, dem heutigen Tschechien, des Lustgartengebäudes Strattmann in Neuwaldegg sowie auf das Jagdschloss Engelhartstetten in Oberösterreich verweist schon Wolfgang Einsingbach,¹¹⁴ wobei er das Gartenpalais Althan in der Wiener Roßau „als das unmittelbarste Vorbild“¹¹⁵ für das Biebricher Schloss identifiziert hatte, während Hans-Christoph Dittscheid und Reinhard Schneider die Orangerie des Gartenpalais` Trautson als Vorbild für die Biebricher Einflügelanlage meinten sicher bestimmen zu können.¹¹⁶ Weil das Biebricher Schloss mit der Fuldaer Orangerie einen ähnlichen Bautypus besitzt, bei dem ein mittlerer hoher Festsaal von zwei Galerien flankiert wird, meinte Fritz Arens¹¹⁷ zwischen beiden Schlossanlagen 'formen-verwandtschaftliche' Beziehungen erkennen zu können. Die von Friedrich Sonnemann in Biebrich initiierte Konzeption der durch drei Galerien verbundenen Pavillons, findet sich modifiziert auch schon in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in der Einflügelanlage der Mannheimer Zitadelle Friedrichsburg. Sie wurde in den Jahren 1663-1664 unter Karl Ludwig v. d. Pfalz, dem späteren Kurfürsten, nach den Plänen von Daniel de la Rousse erbaut und zeitweise als Residenz genutzt.¹¹⁸ Ein vergleichbarer Bautypus ist auch im damaligen Königreich Bayern bei Schloss Nymphenburg erkennbar, das unter Kurfürst Max Emanuel von Bayern (1662-1726) in den ersten beiden Dekaden des 18. Jahrhunderts errichtet und als Sommerresidenz genutzt wurde. Unter Leitung des Hofbaumeisters Enrico Zuccalli (1642-1724) entstanden ab 1701 nördlich und südlich des schon vorhandenen Baukörpers je zwei gestaffelte Pavillons, die durch Galerien mit dem

113 Vgl. Dittscheid, Hans-Christoph, Schneider, Reinhard, 1982, S. 88, 89, 90, in: Olschewski, Eckhard, 2001, S. 105

114 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 155 ff.

115 Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 156, zitiert nach Olschewski, Eckhard, 2001, S. 105

116 Vgl. Dittscheid, Hans-Christoph, Schneider, Reinhard, 1982, S. 88, 89, 90, in: Olschewski, Eckhard, 2001, S. 105

117 Vgl. Arens, Fritz, 1986, S. 42, in: Olschewski, Eckhard, 2001, S. 105

118 Vgl. Huth, Hans, 1982, S. 54, in: Olschewski, Eckhard, 2001, S. 113

Mittelbau, dem zentralen Punkt der Anlage, verbunden wurden. Zahlreiche französische Baumeister und Künstler komplettierten den Schlossbau nach dem seinerzeit neuesten französischen Geschmack.¹¹⁹ Auch die Nordfront des Ludwigsburger Schlosses, dem Alten Corps de Logis, das unter Herzog Eberhard Ludwig von Württemberg (1676-1733) Anwendung fand und zeitgleich mit dem Biebricher Schloss zwischen 1704 und 1714 entstanden ist, zeigt architektonische Ähnlichkeiten mit dem nassauischen Gebäude am Rhein. Die Ludwigsburger Baukonzeption des Alten Corps de Logis geht jedoch auf eine andere, durch einen Friedensschluss für die Zeit um das Jahr 1700 bedeutend gewordene Architektur zurück,¹²⁰ die von dem französischen Architekten du Cerceaus entwickelt worden war. Nach Hugo Schmerbers These¹²¹ gilt die in Nymphenburg und Ludwigsburg angewandte Konzeption auf die aus drei durch Galerien verbundenen Pavillons bestehende Einflügelanlage als formprägendes Vorbild und ist auf Huis ter Nieuwburg zurückzuführen, das in den 1630er Jahren von dem Statthalter der Vereinigten Niederlande, Friedrich Heinrich von Oranien-Nassau (1584-1667), für offizielle Staatsempfänge errichtet worden war.¹²² An politische Bedeutung gewann das durch Kriegswirren beschädigte und nun wieder in Stand gesetzte Huis ter Nieuwburg als es Ende des 17. Jahrhunderts für Friedensverhandlungen genutzt werden sollte. Es galt den Pfälzischen Erbfolgekrieg, der durch den Einfall französischer Truppen 1688 begonnen wurde und in einem verlustreichen Stellungskrieg verharret war, mit Abschluss des Friedensvertrags von Rijswijk von 1697 zu beenden. Ludwig XIV. hatte seinen militärischen Überfall mit dessen Allodialerbanspruch auf die rechtsrheinischen Gebiete begründet. Als Reaktion auf den Angriff hatten sich die Mitglieder der Augsburger Allianz, eines Bündnisses aus Kaiser Leopold I. von Habsburg, den Königen von Schweden und Spanien, dem Kurfürsten Maximilian II. Emanuel von Bayern und den Mitgliedern des fränkischen oberrheinischen Reichskreises zusammengeschlossen, um die Pfalz und weitere rechtsrheinische Gebiete gegen den mächtigen französischen Besatzer zu verteidigen. Unterstützung erhielt die Augsburger Liga, die einen Zusammenschluss von katholischen und protestantischen Staaten darstellte, als im Mai 1689 Wilhelm von Oranien, König von England und Statthalter der Niederlande, beitrug, und die Große

119 Vgl. Hager, Luisa, 1955, S. 9-15, in: Olschewski, Eckhard, 2001, S. 113; Hansmann, Wilfried S. 136 -139, in: ebd.

120 Vgl. Olschewski, Eckhard, 2001, S. 113; Anm. d. Verf.: Olschewski gibt den erwähnten Friedensschluss nicht genau an. Es könnte sich jedoch um Friedensverhandlungen während des Spanischen Erbfolgekrieges (1701-1714) handeln, da Herzog Eberhard Ludwig von Württemberg die Reichsarmee am Oberrhein befehligte.

121 Vgl. Schmerber, Hugo, 1902, S. 27 ff., in: Olschewski, Eckhard, 2001, S. 113, 114

122 Bienfait, Tuinen, 1943, S. 51 -54, in: Olschewski, Eckhard, 2001, S. 114; Kuyper, Wouter, 1980, S. 140 ff., in: ebd.; Bezemer-Sellers, Vanessa, in: Journal of Garden History, 8, 1988, S. 137-139, in: Olschewski, Eckhard, 2001, S.

Allianz begründete.¹²³ Aber nicht nur die aggressive französische Expansionspolitik Ludwig XIV., sondern auch die Einziehung der rechtsrheinischen Grafschaften durch den Kaiser schon während der Jahre zwischen 1635-1646 hatte nicht nur das nassauische Adelsgeschlecht in große Besorgnis versetzt, sondern erklärt auch, warum seit Mitte des 17. Jahrhunderts die Furcht um die territoriale Integrität die Hauspolitik dominierte. Die Okkupation durch französische Truppen ab 1688 verstärkte die Verunsicherung erheblich zumal die Truppen der Alliierten zahlenmäßig unterlegen und weniger gut ausgebildet waren. Hinzu kam das umfangreiche Truppenverbände des Kaisers im fünften Türkenkrieg gebunden waren. Wegen der schlechten Voraussetzungen konnten die Alliierten kaum Siege verbuchen und die feindlichen Truppen endgültig aus dem Reich zu verdrängen. Nach elf Jahren Krieg musste Ludwig XIV. einsehen, dass er trotz mehrfacher strategisch vorteilhafter Siege keinen Frieden mit der Allianz erzwingen konnte. Deshalb begann er seine Diplomaten als Waffen einzusetzen und nutzte die Erschöpfung der gegnerischen Truppen geschickt aus, indem er sich während der Friedensverhandlungen im Huis ter Nieuwburg die Reunionen bestätigen ließ, um im Gegenzug Luxemburg und die Pfalz wieder heraus zugeben.¹²⁴ Von daher stellte am Ende des 17. Jahrhunderts die Möglichkeit der Reunionisierung durch Ludwig XIV. die größte Gefahr für das Haus Nassau dar, weil sie zum einen eine Mediatisierung, also den Verlust der Reichsunmittelbarkeit bedeutet hätte, und zum anderen auch die Gefahr bestand, langfristig aus dem Reichsverband gelöst, von Frankreich einverleibt und unter die Regentschaft Ludwig XIV. gestellt zu werden. Durch den Friedensschluss von Rijswijk war diese Gefahr gebannt, das wenig mächtige Grafenhaus von Nassau wurde in seine reunierten Gebiete wieder hergestellt und von der Furcht befreit, durch Machtinteressen anderer, seine territoriale Identität zu verlieren.¹²⁵ Hierin sieht Olschewski¹²⁶ den sinnfälligen Schlüssel für die Baukonzeption des Biebricher Schlosses in Form der aus drei durch Galerien verbundenen Pavillons bestehenden Einflügelanlage, mit der Fürst Georg August Samuel zu Nassau-Idstein nicht nur auf Huis ter Nieuwburg formal verweist, sondern dadurch zugleich auch den Ort des Friedensschlusses als Garanten der territorialen Integrität auf Dauer in Biebrich anwesend macht. Untermauert wird diese These durch eine Äußerung der beiden Grafen Georg August Samuel von Nassau-Idstein und dem älteren Walrath zu Nassau-Usingen (1635-1702) selbst, die in einem Brief

123 Vgl. Wrede, Martin et al., 2015, S. 45, 46

124 Vgl. Wrede, Martin et al., 2015, S. 71

125 Vgl. Olschewski, Eckhard, 2001, S. 136, 137

126 Vgl. Olschewski, Eckhard, 2001, S. 137

an den deutschen Reichstag vom 11. Januar 1686 mitteilen, dass mit dem Bestreben, die Fürstenwürde zu erlangen, nicht nur der Aspekt der Besitzstandswahrung für das Haus Nassau verknüpft sei, sondern die Fürstung auch förderlich für einen territorialen Ausgleich bei Beibehaltung der Reunionen sei, um in letzter Konsequenz die Grafschaft Nassau vor einer Einverleibung Frankreichs zu schützen.¹²⁷ Thomas Klein¹²⁸ hebt hervor, dass der Wunsch, in den Reichsfürstenstand erhoben zu werden mit der politischen Absicht verbunden war, die Position einer unbedeutenden Grafschaft mit Hilfe einer Standeserhöhung gegenüber dem weit mächtigeren französischen Nachbarn, der 'schlechte Absichten' hatte, zu stärken. Christian Spielmann¹²⁹ wies „diesen neuen Fürsten“ die Qualität von 'gefürsteten Grafen' zu, weil sie den 'eentlichen Fürsten' nicht völlig gleichgestellt waren.

Seit dem Reichstagsbeschluss von 1582 wurde zwischen 'alten Fürstenhäusern' mit Sitz auf der Fürstenbank und 'neuen Fürstenhäusern' mit Sitz auf der Grafenbank differenziert und durch einen vergleichbaren Beschluss aus 1654 bekräftigt. Den 'neuen Fürstenhäusern' fehlte der reichsverfassungsrechtliche Status, bei Reichstagen des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation mit Virilstimme, einer Einzelstimme, aufzutreten und Entscheidungen zu beeinflussen bzw. selbst Anträge an den Reichstag stellen und den König mitwählen zu dürfen.¹³⁰ Auch wenn den nunmehr „gefürsteten Grafen“ diese Möglichkeit auf ein gleichberechtigtes Stimmrecht versagt blieb, nutzen sie dennoch „als vollendeten Ausdrucks neuen Lebensgefühls“,¹³¹ ihren höheren Stand, der ihnen vor allem neue finanzielle Möglichkeiten bot, in ihren nunmehr zum Fürstentum erhobenen Grafschaften zahlreiche repräsentative Bauwerke errichten zu lassen.

So wurde es Walrath Fürst von Nassau-Usingen nicht nur ermöglicht, den Neubau eines Schlosses, den er nach Abriss der Burg zwischen 1660 bis 1692 in Auftrag gegeben hatte, zu beschleunigen und prachtvoller auszugestalten, sondern auch die Oberstadt von Usingen, nachdem sie 1692 durch einen verheerenden Stadtbrand fast völlig zerstört worden war, rasch wieder aufbauen zu lassen. Im Zuge dieser umfangreichen Baumaßnahmen ließ er symmetrische Straßenzüge anlegen, die noch heute das Stadtbild der Taunusstadt prägen. Entlang der Obergasse entstanden repräsentative Bauten, deren Architektur mit der des neuen Schlosses korrespondieren und bis dato den barocken Stadtkern von Usingen bilden.¹³² Möglicherweise haben

127 Vgl. Olschewski, Eckhard, 2001, S. 137 mit Verweis auf den Brief vom 11. Januar 1686, in: ebd. S. 28

128 Vgl. Klein, Thomas, 122, 1986, S. 137-192, in: Olschewski, Eckhard, 2001, S. 28

129 Vgl. Spielmann, Christian, Bd. 2, 1910-1926, S. 212, 217, in: Olschewski, Eckhard, 2001, S. 28

130 Vgl. Klein, Thomas, 122, 1986, S. 137-192, in: Olschewski, Eckhard, 2001, S. 28

131 Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 154

132 Vgl. Even, Pierre, in: NassAnn 114, 2003, S. 179 - 209

Fürst Georg August von Nassau-Idstein die Bauaktivitäten seines Verwandten inspiriert, auch in seinem Fürstentum zahlreiche Bauarbeiten in Auftrag zu geben, die sich beispielsweise in dem Ausbau und Neugestaltung seiner Residenz, dem Renaissanceschloss in Idstein, dem Wiesbadener Stadtschloss und schlussendlich in der Errichtung des Biebricher Gartenschlösschens, das sich im Rahmen weiterer Entwicklungen und insbesondere durch die Auswirkungen des Friedens von Rijswijk, zu einer politisch konnotierten Einflügelanlage entwickelte, deutlich wurde.

Der sinnhafte Bezug zu Huis ter Nieuwburch sollte durch das geplante ikonographische Programm des Kuppelfreskos, des zentralen und monozellularen Baukörpers, eine besondere Akzentuierung und durch die Fassadenstruktur am Außenbau des Mittelpavillons eine subtile Ergänzung erfahren. Diese spielte auf die Fassadenstruktur von Schloss Charlottenburg in Preußen, dem vormalig genannten Schloss Lützenburg an, die durch den französischen Baumeister Louis Remy de la Fosse (1659-1726) in Form einer konvexen Variation des Konzeptionsmotivs für das erste Kuppelmotiv an der Hoffront des Charlottenburger Schlosses geplant worden war und zwischen 1709 und 1712 realisiert wurde. Dieses preußische Baumotiv schien Fürst Georg August geeignet, seinen aktuellen territorialpolitischen Anspruch auf Nassau-Idstein zu manifestieren und gleichzeitig auf den Streit um das Fürstentum Moers zwischen Brandenburg-Preußen und dem Grafenhaus Nassau-Saarbrücken, zu verweisen.¹³³ Ursache dieses Konflikt war der Erbschaftsanspruch von Nassau-Saarbrücken auf das Fürstentum Moers, das von Wilhelm III. von Nassau-Oranien, der im Zuge des Pfälzischen Erbfolgekrieges die Große Allianz begründet hatte, regiert wurde und kinderlos geblieben war.¹³⁴ Georg August von Nassau-Idstein wurde beauftragt, den Anspruch auf das nassauische Erbe durchzusetzen, um die Territorialherrschaft seiner nassauischen Verwandtschaft zu erweitern. Mit der Durchsetzung des Anspruchs hätte der Fürst auch mittelbar seinen eigenen politischen Einfluss vergrößern können, indem er dem Grafenhaus Nassau-Saarbrücken die angestrebte Virgilstimme im Reichsrat hätte bescheren können.¹³⁵ Nach ergebnislosen Verhandlungen um das Fürstentum Moers und dessen Belehnung durch Friedrich I. von Brandenburg-Preußen nahm 1708 Maximilian von Welsch den entscheidenden Konzeptionswechsel an der Biebricher Einflügelanlage vor.¹³⁶ Die entscheidende Veränderung ist in der architektonischen Konzeption des mittleren Baukörpers zu sehen, dem er die Form eines runden Mittelpavillons mit vorgelagerter

¹³³ Vgl. Olschewski, Eckhard, 2001, S. 137

¹³⁴ Vgl. Olschewski, Eckhard, 2001, S. 137

¹³⁵ Vgl. Olschewski, Eckhard, 2001, S. 137

¹³⁶ Vgl. Olschewski, Eckhard, 2001, S. 138

Treppenanlage gab.¹³⁷ Durch das dialektische Verhältnis von der Baukonzeption der Einflügelanlage und der Fassadenkonzeption des Mittelpavillons, also in der Synthese aus Huis ter Nieuwburg und Schloss Charlottenburg, wollte Fürst Georg August den aktuellen territorialpolitischen Konflikt auf formal-ästhetischer Ebene sinnfällig auflösen. Damit wollte er auf der Bedeutungsebene den Garanten der territorialen Integrität mit dem Konkurrenten um ein Territorium am Niederrhein in einer Synthese zusammenführen und zugleich suggerieren, dass der umstrittene Anspruch auf Moers schon Jahre zuvor in Verbindung mit dem Rijswijker Frieden zugunsten des Hauses Nassau-Saarbrücken entschieden worden wäre.¹³⁸ Auch wenn dabei das Streben nach einem 'eigentlichen Fürstentum', und damit vollwertigem Fürstenstand, immer mit schwang und der Allegation der Charlottenburger Fassadenkonzeption sekundär auch ein Okkupationsgestus anhaftete, stand der Aspekt der Sicherung der eigenen territorialen Gebiete für den Fürsten immer im Vordergrund.¹³⁹ Wegen seiner westlichen Grenzlage und der Nähe zur Festung Mainz wurde das Fürstentum während der Bauphasen immer wieder von Truppendurchzügen belastet.¹⁴⁰ Von daher hatte die geplante Einflügelanlage am Rheinufer von Biebrich neben ihrer Funktion, die Territorialherrschaft von Fürst Georg August zu bekunden, auch den Sinn, diese mit Hilfe einer repräsentativen Schlossanlage für alle offenkundig zu gestalten. Dazu brauchte es jedoch eines Baumeisters, der sich nicht nur mit den historischen Zusammenhängen, sondern vor allem auch mit den militärischen Hintergründen der ersten Dekaden des 18. Jahrhunderts auskannte, um die politischen Absichten des Hauses Nassau-Idstein, über die Gestaltung und Formsprache der Biebricher Einflügelanlage, adäquat und neuartig transportieren zu können.

Auch wenn der bisherige Forschungsstand zur Baugeschichte des Biebricher Schlosses lückenhaft ist und sichere Erkenntnisse primär die archivierten Rechnungen der Baumeister und Handwerker liefern,¹⁴¹ ist anhand dieser Quellen der Ingenieur und Baumeister Maximilian von Welsch auszumachen, der zugleich als Generalmajor und später als Hauptmann im militärischen Dienst stand¹⁴² und kurz nach Sonnemanns Beauftragung, aus dem einstigen Gartenschlösschen einen Einflügelbau mit zwei Galerien und drei Pavillons zu errichten, ab etwa 1707 begann,

137 Vgl. Olschewski, Eckhard, 2001, S. 83; Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 216 vertrat die These, dass Welsch den Hauptzugang über diese Treppenanlage und den Mittelpavillonsaal geplant haben könnte.

138 Vgl. Olschewski, Eckhard, 2001, S. 28, 29, 137, 138

139 Vgl. Olschewski, Eckhard, 2001, S. 138

140 Vgl. Olschewski, Eckhard, 2001, S. 111; Vgl. Gensicke, Helmut, 1974, S. 30: Truppen Ludwig XIV. (Pfälz. u. Span. Erbfolgekrieg u. a. zwischen 1672-1678, 1688-1697, 1701-1713) während späteren Bauphasen.

141 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 107; sinngemäß ebd. S. 84

142 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 87, 88

diesen nach eigenen und nunmehr modifizierten Vorstellungen zu realisieren.¹⁴³ Zum besseren Verständnis muss man sich mit seinem Werdegang und der Tatsache beschäftigen, dass Maximilian von Welsch „wie kein anderer aus dem Militärstand“ als „Barockarchitekt Soldat gewesen ist“¹⁴⁴ und dabei nicht nur als Ingenieur für zahlreiche Fortifikationen, sondern auch wie kein anderer zuvor über zehn Jahre als Infanterieoffizier auf fremden Kriegsschauplätzen als aktiver Soldat gekämpft hatte.¹⁴⁵ Geboren wurde der aus einfachen Verhältnissen stammende Welsch 1671 im fränkischen Kronach.¹⁴⁶ Sein Vater, dessen beruflichen Hintergründe unklar sind, übte nach der Taufeintragung seines Sohnes Maximilian den Beruf eines Handelsmannes aus, nachdem er zuvor 1668 als Feldweibel in Ehren aus dem Militärdienst entlassen worden war, um einen Hausstand zu gründen.¹⁴⁷ Als ältestes von vier Kindern besuchte Maximilian in Bamberg die lateinische Elementarschule, um sich, so Hans Morper,¹⁴⁸ am 28. November 1690 in die Matrikel der Bamberger „Academia Ottoniana“ einschreiben zu können. Einsingbach¹⁴⁹ bezweifelt diese Daten mit dem Hinweis auf das Alter von Maximilian, der als nunmehr 20-jähriger sicher nicht mehr die Elementarschule besucht haben konnte, die man für gewöhnlich schon mit etwa 13 Jahren absolviert hatte, um dann mit ca. 20 Jahren einen Magisterabschluss der „Academia Ottoniana“ vorweisen zu können, und beruft sich auf das nächste sichere Datum aus 1693, in dem uns Welsch als Leutnant und Cornet in einem gothaischen Dragonerregiment begegnet, das im Januar 1693 aufgestellt wurde.¹⁵⁰ Die Daten machen deutlich, dass Maximilian längstens zwei Jahre, also von 1690-1692 an der Akademie, die nicht den Status einer kostspieligen Universität hatte und sich seine Familie ohnehin nicht hätte leisten können, studiert haben kann und schon vor Beginn seiner Immatrikulation Militärdienste geleistet haben muss. Dem jungen zielstrebigem Maximilian muss klar gewesen sein, dass es nur gebildeten Offizieren möglich war, in die höhere Gesellschaft aufzusteigen. Unklar ist jedoch, ob er einen akademischen Grad erreicht hat, aus den archivierten Universitätsunterlagen geht darüber nichts hervor. Sicher ist jedoch, dass Welsch die bambergische hohe Schule verlassen hat, um sich für über 11 Jahre dem

143 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 180

144 Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 103

145 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 101

146 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 84

147 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 85;

Anm. der Verf.: Einsingbach hat im Rahmen seiner Forschungsarbeiten die Jahreszahl von 1678 auf 1668 korrigiert, weil er die Angabe 1678 als Druckfehler in den Unterlagen des Kath. Pfarramtes von Kronach interpretiert hatte.

148 Vgl. Morper, Hans, in: Schneider, Peter, in: Mitteilungen des Frankenbundes, 1923, S. 100, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 85

149 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 85

150 Vgl. Landesarchiv Gotha, Geh. Archiv WW VII a Nr. 2, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 86

Kriegshandwerk in fremden Ländern zu widmen.¹⁵¹ Gleichzeitig muss er, so die Schlussfolgerung von Wolfgang Einsingbach,¹⁵² im Rahmen des regulären Militärdienstes auch eine Ausbildung zum Ingenieur gemacht haben, um sich möglicherweise schon zu diesem Zeitpunkt auf die Kriegs- und Befestigungstechnik zu spezialisieren, zumal er während seines Aufenthaltes an der Akademie im Zusammenhang mit der Mathematik in Fortifikations- und Architekturfragen unterrichtet worden ist.¹⁵³ Das Herzogtum Gotha wurde vormundschaftlich für den minderjährigen Herzog Friedrich II. regiert, dessen Armeen nicht der eigenen Verteidigung, sondern vielmehr an Krieg führende Adelshäuser vermietet wurden. Den Nachweis, dass Welsch schon ab 1693 als Soldat in einer gothaischen Mietarmee gedient hatte, liefert der Befehl an seinen Kompaniechef Rittmeister Leitsch, sich mit dem Reichsheer an die oberrheinische Front zu begeben und gegen die französischen Truppen zu kämpfen.¹⁵⁴ Im Rahmen seines Nobilitierungsantrags an den Kaiser beschreibt Welsch seit 1695 zur Verstärkung des Prinzen Eugen nach Savoyen verlegt worden, und, vom Piemont kommend, zusammen mit österreichischen Truppen, in Ungarn an diversen Kämpfen beteiligt gewesen zu sein. Womit er sich demnach etwa zwei Jahre in Oberitalien aufgehalten haben muss.¹⁵⁵ Durch den Frieden von Karlowitz von 1699 wurden die letzten Kriege des 17. Jahrhunderts im Ostgebiet des Reiches beendet, nachdem zwei Jahre (1697) zuvor im Huis ter Nieuwburg Frieden mit Frankreich geschlossen worden war.¹⁵⁶ Des Weiteren befand sich der nunmehr in einem gothaischen Mietregiment zum Hauptmann aufgestiegene Welsch seit 1703 bei der schwedischen Armee in Polen. 1700 war der Große Nordische Krieg Karl XII. gegen Dänemark, Polen-Sachsen und Russland ausgebrochen, an dem sich die Schweden beteiligt und Miettruppen aus Gotha beansprucht hatten.¹⁵⁷ Wegen seiner beinahe lückenlos erfolgten militärischen Einsätze ist die Vermutung, dass er „irgendwann zwischen 1671 und 1704 (...) Bildungsreisen zu den Zentren der europäischen Architektur unternommen“¹⁵⁸ habe, falsch: Welsch schildert in seinem sogenannten Adelsbrief vom 9. September 1714, den er im Rahmen seines Nobilitierungsverfahrens formulieren musste, dass er sich sofort nach seinen Studien „als ein Soldat“ in militärische Dienste begeben und

151 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 86

152 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 86

153 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 86

154 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 87

155 Vgl. Lohmeyer, Karl, Schönbornschlösser, 1927, S. 9, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 87

156 Vgl. Lohmeyer, Karl, Schönbornschlösser, 1927, S. 324 ff., in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 88

157 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 88

158 Lohmeyer, Karl, in: Cicerone, 1925, S. 600; ders. in: Schönbornschlösser, 1927, S. 13, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 88

während Belagerungen „als ein Ingenieur“ fungiert habe.¹⁵⁹ Auch wenn sich diverse Autoren auf Welschs eigenhändig verfasste Eingabe berufen, er habe vor seinem Militärdienst einige Reisen unternommen, kann diese Formulierung nur den Zweck gehabt haben, sich in ein besseres Licht zu rücken. Hätte Welsch tatsächlich kostspielige Bildungsreisen zu den Zentren europäischer Architektur unternommen, dann hätte er sie sicherlich in seinem Adelsbrief detailliert beschrieben, um selbst als allseitig gebildeter und erfahrener Architekt und Offizier dazustehen. Abgesehen davon wären diese Reisen für seine Familie, die ein sehr bescheidenes Leben führte, unerschwinglich gewesen. Auch die Möglichkeit, über Stipendien Bildungsreisen nach Italien und Frankreich finanziert zu bekommen, scheiterte an seiner Jugend und hätte seinem Ziel, beim Militär rasch Karriere machen zu wollen, geschadet. Und da er von 1693 bis 1704 in einem gothaischen Regiment Dienst tat, ist unwahrscheinlich, gleichzeitig an Bildungsreisen teilgenommen zu haben. Als Anregung für seine architektonische Ausbildung kann dann nur die Kunst der Länder in Betracht kommen, die er auf den Feldzügen und in den Winterquartieren kennen lernen konnte. Ob er tatsächlich bestimmte Kunstwerke selbst in Augenschein genommen hat, ist nicht belegbar, wäre zu dem auch nicht notwendig gewesen, weil die Rezeption fremder Architektur nicht zwingend eine eigene Anschauung verlangt hätte. Hauptwerke der Baukunst wurden in Stichen und Druckvarianten verbreitet und die Regeln des modernen Bauens in einer Vielzahl von theoretischen Werken abgehandelt. Als wissenschaftlich geschulter Mann, der fließend französisch sprach, wird sich Welsch auf die rationale französische Fachliteratur konzentriert haben,¹⁶⁰ was durch Zufallsfunde, die sich heute im Besitz der Mainzer Stadtbibliothek befinden,¹⁶¹ nachweisen lassen. Das Studium der Theoretiker, der Stich- und Druckwerke zeigt sich in seiner später feststellbaren westlich-klassizistischen Strömung und durch Reisen 'ad fontes' nicht notwendig gewesen wäre.¹⁶² Nachdem Welschs Ruf als Offizier, der in 11 Jahren auf vier Kriegsschauplätzen große Erfahrungen als Truppenführer und Kriegingenieur gesammelt hatte, auch Lothar Franz Graf von Schönborn, Kurfürst von Mainz und Fürstbischof von Bamberg (1655-1725), erreicht hatte,¹⁶³ bemühte er sich „als einer

159 Vgl. Lohmeyer, Karl, in: Cicerone, 1925, S. 600; ders. in: Schönbornschlösser, 1927, S. 13, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 88

160 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 86, 89, 90

161 Zu den Zufallsfunden gehören die Bücher von A. Bosse: „La pratique du trait a prevues de Mr. Desargues Lyonnais pour la coupe des pierres en l'arch“, Paris 1643 und von Vauban du Fay: „Maniere de fortifier selon la methode de Mr. de Vauban, avec un traité preliminaire des principes de geometrie“, Paris 1681, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 90

162 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 90

163 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 91, 92

der militärisch aktivsten Männer des Reiches“,¹⁶⁴ Hauptmann Welsch in seine Dienste zu nehmen. Aus der Kreisverfassung des Reiches heraus war der Kurfürst daran interessiert, ein schlagkräftiges militärisches Instrument zu entwickeln, um sich im aktuellen Spanischen Erbfolgekrieg (1701-1714) behaupten zu können. Welsch nahm den Vorschlag des Mainzer Kurfürsten an, reiste 1704 von seinem polnischen Stützpunkt über seine Heimatstadt Bamberg nach Mainz, um dort als Kompaniechef mit dem Titel 'Oberwachtmeister in Mainz', in den Dienst von Lothar Franz zu treten.¹⁶⁵ Nachdem er an diversen Schlachten teilgenommen hatte und in Mainz ansässig geworden war, beschäftigte er sich im Winter 1705 in seiner Funktion als Fortifikationsexperte mit der Einrichtung einer Festung am Oberrhein, die den Franzosen abgenommen worden war.¹⁶⁶ Während des Spanischen Erbfolgekrieges baute er im Auftrag des Mainzer Kurfürsten zwischen 1710 und 1730 einen zweiten Festungsring mit fünf weit vorgeschobenen Forts um die Stadt Mainz,¹⁶⁷ den er fast zeitgleich mit weiteren Bauaufträgen, der Erweiterung der kurmainzischen Statthalterei in Erfurt zu einer Vierflügelanlage (1713-1720),¹⁶⁸ dem Ausbau der Zitadelle Petersberg in Erfurt (1701- 1707),¹⁶⁹ nach den Plänen des französischen Festungsbaumeisters Sébastien Le Preste de Vauban (1633-1707) und mit dem Bau des Lustschlosses Favorite bei Mainz (1700-1722) vollendete.¹⁷⁰ Beim zuletzt genannten Projekt gibt es keine sicheren Nachweise. Nach Busch¹⁷¹ kann jedoch vermutet werden, dass sich seine Aktivitäten primär auf die planerische Ausgestaltung der barocken Gartenanlage und Wasserkünste der Mainzer Favorite bezogen, zumal nach Beendigung des Spanischen Erbfolgekrieges 1714 die Bauarbeiten der Favorite durch Um- und Erweiterungsbauten vorangetrieben und insbesondere die barocke Gartenanlage neu gestaltet und durch eine sie beherrschende Orangerie mit ihren sechs Kavaliershäusern komplettiert wurde. Welschs planerische Beteiligung lässt sich verlässlich an einer vom ihm angefertigten und noch erhaltenen Zeichnung einer Proserpinafontäne und weiteren Umgestaltungen der barocken Gartenanlage festmachen, die, vielfach gelobt, seine Handschrift tragen.¹⁷² Weitere Ambitionen zur Gartenbauarchitektur zeigen

164 Wild, Karl, in: Heidelberger Abhdlg., Bd. 8, 1904, o. S., in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 92

165 Vgl. Lohmeyer, Karl, Neumannsbriege, 1921, S. 227, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 92

166 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 93

167 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 103

168 Vgl. Arens, Fritz, 1986, S. 104

169 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 96

170 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 100

171 Vgl. Busch, Rudolf, in: Mainzer Zeitschrift, 1949/50, S. 104 ff., in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 96, 100

172 Vgl. Busch, Rudolf, in: Mainzer Zeitschrift, 1949/50, S. 104 ff., in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 96, 100; Anm. d. Verf.: Welsch hatte den unter Johann Weid konzipierten barocken Garten der Favorite ergänzt.

beispielsweise seine Ratschläge für die Orangerie innerhalb der Schlossanlage des 25 Kilometer von Wien entfernten Schlosses Schönborn in Göllersdorf (1712-1717),¹⁷³ seine Entwürfe zur Gartenbauarchitektur von Schloss Weißenstein in Pommersfelden (1711-1718)¹⁷⁴ und seine Vorschläge für die Fuldaer Orangerie (1721-1724), die er als seinen letzten Bau bis 1741 vollenden ließ.¹⁷⁵ Zu dem beteiligte er sich an den Planung seines einzigen Kirchbaus, der Abteikirche in Amorbach,¹⁷⁶ nachdem er den Riss der Würzburger Hofkirche von 1726 bis in die 1740er Jahre als sein letztes zivilarchitektonisches Bauvorhaben betreute.¹⁷⁷ Maximilian von Welschs Hinwendung zu Zivil- und Kirchenbauten mag zum einen daran gelegen haben, dass wegen diverser militärischer Auseinandersetzungen und Kriege die Kassen für Festungs- und Militärbauten leer und die Kassen für Zivil- und Kirchenbauten als Ergebnis erfolgreicher Eroberungszüge voll waren. Hinzu mag auch eine verklarte Sehnsucht nach Frieden mitgeschwungen haben, die sich auch in der Gestaltung der barocken Garten- und Schlossarchitektur ausdrücken sollte.

Auch Maximilian von Welsch, dessen Lebenssituation durch das unstete Leben eines Fremdenlegionärs geprägt war, schien das Bedürfnis gehabt zu haben, sich an einem sicheren Ort nieder zu lassen und eine Familie zu gründen. Da seine Bewerbung in Bamberg, „eine neue Stelle anzutreten, scheiterte“,¹⁷⁸ kam er dem Ruf des Mainzer Erzbischofs von Schönborn nach, um für ihn zunächst noch als Festungs- und dann als Gartenbauingenieur zu arbeiten. 1708 heiratete er Sabine Therese Bralliard aus Mainz, die Witwe eines ehemaligen Kollegen, die ihm als wohlhabende Apothekerstochter Haus und Vermögen einbrachte und mit der er eine Familie gründete.¹⁷⁹ Nach Eckhard Olschewskis¹⁸⁰ Erkenntnissen verfolgte die Biebricher Schlossanlage durch ihr dialektische Verhältnis von Baukonzeption der Einflügelanlage und der Fassadenkonzeption des Mittelpavillons, also in der Synthese aus Huis ter Nieuwburg und Schloss Charlottenburg, den Zweck, den aktuellen territorialpolitischen Konflikt auf formal-ästhetischer Ebene sinnfällig aufzulösen. Damit führte Fürst Georg August von Nassau-Idstein den Garanten der territorialen Integrität mit dem Konkurrenten um ein Territorium am Niederrhein auf der Bedeutungsebene in eine Synthese zusammen, und suggerierte zugleich, dass der umstrittene Anspruch auf das Fürstentum Moers hypothetisch schon Jahre zuvor in

173 Vgl. Grimchitz, Bruno, 1925, S. 9 ff., in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 99

174 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 98

175 Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 96, 100

176 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 104

177 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 101

178 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 96, 97

179 Vgl. Schrohe, Heinrich, 1921/24, in: Mainzer Zeitschrift, Jahrg. 17/18, S. 7 – 19, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 96; Vgl. Arens, Fritz, 1986, S. 18

180 Vgl. Olschewski, Eckhard, 2001, S. 138

Verbindung mit dem Rijswijker Frieden zugunsten des Hauses Nassau-Saarbrücken entschieden worden wäre.

Durch seine herausgehobene Stellung als Festungsbaumeister, seine Bildung und Gewandtheit im höfischen Umgang und sein Wille, Karriere zu machen,¹⁸¹ schien von Welsch prädestiniert, die politischen Botschaften von Georg August in Biebrich architektonisch umzusetzen. Möglicherweise begünstigte Welschs erfolgreiche Bewerbung die Tatsache, dass der nassauische Fürst in Kriegszeiten gemeinsam mit ihm gegen feindliche Truppen gekämpft und „Der Kurstaat Mainz und die Nassauer Fürsten“... dem gleichen oberrheinischen Kreis“¹⁸² angehört hatten.

181 Vgl. Arens, Fritz, 1986, S. 17

182 Vgl. Feldzüge des Prinzen Eugen, I. Ser. Bd. 1, S. 78, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 110

3. Eine Maison de Plaisance in Biebrich

Noch mehr als gemeinsame kriegerische Unternehmungen einigte den katholischen Kurstaat Mainz und das protestantische Nassau-Idstein die Sorge um die Erhaltung der Rheinufer. Gerade in Biebrich sind immer wieder wegen der häufigen Hochwasser Erhaltungsarbeiten an den Uferbefestigungen, die aus Faschinenwänden bestanden, notwendig gewesen,¹⁸³ die viele Jahre später durch den Ingenieur Johann Gottfried Tulla (1770-1828) begradigt und befestigt wurden. Einsingbach¹⁸⁴ geht davon aus, dass ab dem Jahr 1706 erste Anküpfungen zwischen Maximilian von Welsch und dem nassauischen Fürsten entstanden sind, zumal vor dem westlich gelegenen herrschaftlichen Lustgarten, der seit 1700 entstanden war, entweder neue Uferbefestigungen angelegt werden sollten oder aber die alten auszubessern und zu vervollkommen waren.

Im Zuge dessen könnte von Welsch zunächst seine Erfahrungen aus der Gartenbauarchitektur, die er bei der barocken Gartengestaltung des seinerzeit populären Lustschlosses Favorite, das sich vor der Zerstörung durch die Franzosen „gegenüber der Mainmündung“¹⁸⁵ befunden hatte, angeboten haben. Untermauert wird diese Annahme durch die Existenz eines Plans von Welsch aus 1707¹⁸⁶ und, im Unterschied zu dem tiefer gelegenen „unteren Garten“ den „oberen Garten“ betraf, der als eigentlicher Lustgarten galt und sich auf einem 10-15 Schuh (ca. 3-5 Meter) hohen Plateau befand. Dabei hatte Welsch die vor 1707 entstandenen Teile einzubeziehen und weiterzuentwickeln. Nach Welschs Plan bestand der Biebricher Barockgarten aus einem lang gestreckten schmalem Rechteck, dessen Südflanke vom Rheinflügel des Schlosses begrenzt wurde und zugleich die Gartenseite bestimmte. Diese Breite entspricht Baggers dargestellten Planungen, an die sich Welschs Ausführungen orientierten.

Vom westlichen Schlösschen ausgehend, war die West- und Nordseite des Plateaus mit Futtermauern gestützt, die eine Länge von 1247 Schuh (374,10 Meter) besaßen und schon 1701 errichtet worden waren. Östlich des Lustgartens befand sich das fürstliche Wirtschaftsgebäude, Marstall und ein Schuppen für die Kutschen, der auf der Futtermauer des Lustgartens stand.¹⁸⁷ Auch wenn der Plan von Welsch die Wasserkünste und Brunnen nicht zeigt, so gehörten sie dennoch zu einem barocken Lustgarten, den Welsch für die Biebricher Schlossanlage entworfen hatte und nach

183 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 110, 111

184 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 111

185 Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 100

186 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 122

187 Vgl. HStAW Abt. 130 II Nr. 2718 b, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 122

dem Garteninventar (HStAW Abt. 130 II Nr. 2718b)¹⁸⁸ aus vier bis fünf Fontänen und ein nicht näher beschriebener Brunnen bestand. Zu den notwendigsten Requisiten eines Barockgartens gehörte auch eine Schar von mythologischen Gestalten, die schon seit 1704 für den alten Garten vorhanden waren und von Welsch, die Wege auf Postamenten säumend, in die Gartengestaltung miteinbezogen wurden. Durch ihre sinnreiche Deutung wurde das höfische Leben in der Natur in die erwünschten großen dynastischen und kosmischen Beziehungen gesetzt, ohne die sich die Menschen dieses Zeitalters die Natur selbst nicht vorstellen konnten.¹⁸⁹ Nach einem Akkord bestand die Skulpturengruppe aus 17 etwa zwei Meter hohen Figuren und „vier großen Bildern“, die die vier Jahreszeiten, sowie die bis dahin erst vier bekannten Weltteile symbolisierten. Schließlich wurden vier unausgearbeitete Figuren, die Gottheiten Juno und Apoll, zwei Gladiatoren und eine Reihe von Putti aus Stein und Ton erwähnt.¹⁹⁰ Von allen Gartenfiguren, die bis 1710 hergestellt wurden, sind nur zwei namentlich bekannt: Flora und Fauna!¹⁹¹ Neben dem oberen, von Terrassen umschlossenen Lustgarten, gab es noch ein weiteres „Lustbrevier“. Hinter der begonnenen Orangerie, die als gestalterischer Höhepunkt galt, befand sich ein unbegrenzter Platz.¹⁹² Die Nordgrenze der Gartenanlage bildete ein Wassergraben, der auf die Zeit vor Welschs Beauftragung zurückgeht und im Westen unter Einschluss eines etwa 450 Schuh (ca. 135 Meter) breiten Streifens rechtwinklig nach dem Rhein zu abbog und dadurch den Garten von Welsch umschloss.¹⁹³ Zu dem gab es als notwendiger Bestandteil eines barocken Gartens auch einen Irrgarten und eine „Plandagerie“, die ein Theater mit „selbstgewachsenen Szenen“ enthielt.¹⁹⁴ Auf der Fläche des „unteren Gartens“, der Boskette, wurde wohl der größte Teil der zwischen 1710 bis 1713 angeschafften Bäume gepflanzt. Kastanien und Linden säumten die drei strahlenförmigen Schneisen, die Welsch bereits 1713 als drei Alleen über Wiesen bis zum Dorf Mosbach geführt hatte. Die Baumbepflanzung des „unteren Gartens“ bildete einen Kontrast zum Blumenparterre des „oberen Gartens“,¹⁹⁵ wodurch eine gewollt belebende Dynamik entstand. Architektonische Krönung des Barockgartens¹⁹⁶ sollte die erwähnte Orangerie werden. Sie diente teils zur winterlichen Aufstellung aller südländischen Gewächse, die im Sommer in

188 Vgl. in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 122, 124

189 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 126

190 RR 1705, Nr. 532, 1706, Nr. 424, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 126

191 RR 1707, Nr. 523, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 121, 127

192 Vgl. HStAW Abt. 130 II Nr. 2718 b, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 122, 125

193 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 125 mit Verweis auf: NassAnn 73, 1962, S. 164

194 Vgl. HStAW Abt. 130 II Nr. 2718 b, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 122, 125

195 Vgl. Triller, Daniel Wilhelm, 1737, S. 16, zitiert nach Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 125

196 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 128

Kübeln aufgestellt, Wege und Plätze des Gartens säumten und extravagante Dekorationen kostbarer Prunkräume¹⁹⁷ wurden. Die Orangerie, von der nur der Ostflügel mit beträchtlichem künstlerischem Aufwand fertiggestellt worden war,¹⁹⁸ wurde als Torso in den 1730er Jahren unvollendet abgebrochen.¹⁹⁹ Sie stand anstelle des Winterbaus, besaß eine halbrunde Form und wurde zunächst nach einem Entwurf von Welsch begonnen.²⁰⁰ Einen Nachweis darüber, welchen Standort Welsch für die Biebricher Orangerie gewählt hatte, liefert ein Plan für den Ausbau der Mainzer Festung, auf dem zugleich auch die Biebricher Gartenanlage skizziert ist. Die Orangerie, die zunächst zwischen 1709 und 1713 begonnen wurde und deren Baugeschichte mangels ausführlichen Akten sehr kompliziert ist, war auf die Mittelachse des Schlossbaus ausgerichtet. Sie erhob sich am Nordende des von Terrassen umgebenen Lustparterres. Die begonnenen Flügel der Orangerie bestanden in Wirklichkeit aus zwei viertelkreisförmige Flügel, die nur lose miteinander verbunden waren.²⁰¹ Im Innern der noch nicht vollständig fertiggestellten Orangerie befanden sich im Ostflügel drei große Fresken des deutschen Barockmalers Emanuel Johann Karl Wohlhaupter (1683-1756).²⁰² Die Themen der Fresken kennt man nur durch Trillers Beschreibung:²⁰³ das mittlere und wohl größte der Bilder zeigte den Triumph Apollos, mit dem der absolutistische Fürst identifiziert wurde, und, von Phosphorus, der Personifikation des Tages begleitet, im Sonnenwagen über den Himmel zieht, während Diana als Personifikation der Nacht vertrieben wird. Die beiden anderen Themen standen im engsten Zusammenhang mit der Allegorie des nassauischen Herrschers und deuteten das Hauptthema der Mitte zu einer umfassenden sinnbildlichen Darstellung aus. Man begriff die Herrschaftsgewalt der absolutistischen Zentralgewalt als Segnung, die zu einer Blütezeit führte. Dieses Staatsverständnis einer segensreichen Staatsgewalt zeigte sich zum einen auch in der Darstellung von Ceres, der römischen Göttin der Fruchtbarkeit mit Triptolemos, dem griechischen Gott des Ackerbaus, die auf einem Drachenwagen sitzend, den Landbau schützen. Auch die Darstellung des Raubs der römischen Göttin der Toten, Proserpina durch den römischen Gott der Unterwelt Pluto, der sie im Reich der Toten heiraten wollte, hatte nicht den Zweck, den vordergründigen Raub, sondern vielmehr

197 Vgl. HStAW Abt. 130 II (Akten) Nr. 1889 Paket XVIII Beil. LXI und Nr. 2718 b, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 128

198 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 131

199 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 131; Anm. d. Verf.: an beiden Flügeln wurde von 1709 bis 1713 gebaut. Aber 1714 nur der Ostflügel fertiggestellt.

200 Vgl. Lütkehaus, Anneliese, 1936, S. 28 ff., in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 128

201 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 128

202 Vgl. Lütkehaus, Anneliese, 1936, S. 28 ff., in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 128

203 Vgl. Triller, Daniel Wilhelm, 1737, S. 16, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 132

die allegorische Bedeutung von unerschöpflich hervor quellendem Reichtum darzustellen.²⁰⁴ Über die Dynamik der Wagen und Pferde wird Spannung aufgebaut, die sich in der Sinnhaftigkeit der Darstellung zu entladen scheint. Unerfindlich ist aus welchen Gründen an der Orangerie nicht weiter gebaut wurde. Vom Ostflügel abgesehen scheint alles andere, die Pavillons, die seitliche und mittlere Arkatur und der Westflügel, nur bis zur Gartenhöhe vorhanden gewesen zu sein.²⁰⁵ Der Entwurf zur Orangerie fiel mit dem Entwurf für die Festräume des Rheinflügels zusammen,²⁰⁶ auf die man sich seit 1707 begann zu konzentrieren und zeitgleich mit der Gestaltung des barocken Gartens verlief. Möglicherweise fehlten die Mittel, um parallel verlaufende Baumaßnahmen zu finanzieren. So wie sich Welsch zunächst an der Biebricher Schlossgartengestaltung versuchte und dabei schon vorhandene Planungen in seine Inspirationen einfließen ließ, so begann er den Einflügelbau, dessen Konzept auf den Ideen von Sonnemann beruhte, vor dem Hintergrund politisch akzentuierten Motivationen, weiter zu entwickeln. Unterlagen von den Besprechungen über die geplanten oder schon ausgeführten Baumaßnahmen sind nicht mehr vorhanden. Nachweise darüber, dass solche Besprechungen tatsächlich stattgefunden haben, liefern nur die Rechnungen diverser Gasthäuser, die archiviert sind und von Wolfgang Einsingbach im Rahmen seiner Forschungsarbeiten über die Baugeschichte des Biebricher Schlosses mehrfach als verlässliche Beweise herangezogen wurden. Danach fand unter Federführung von Georg August Fürst von Nassau-Idstein die erste Baukonferenz am 10. Januar 1707 im nahe gelegenen Wiesbaden im Gasthaus „Zum Einhorn“ statt.²⁰⁷ Im Gasthaus trafen sich neben weiteren Interessenten der seit dem 01. Januar 1704 unter Vertrag stehende Baumeister Friedrich Sonnemann,²⁰⁸ und „Major“ Maximilian von Welsch, um sich in angenehmer Atmosphäre über ihre Pläne und Vorstellungen auszutauschen.²⁰⁹ So wie einst der fürstliche Baumeister Sonnemann im Gasthaus „Zum Rappen“ als Gast des Fürsten verköstigt und im Gasthaus „Einhorn“ untergebracht worden war,²¹⁰ so wurde auch „Major“ von Welsch seit seiner Berufung am 01. Januar 1707 auf Kosten des Fürsten untergebracht, obwohl er im linksrheinischen Mainz mit seiner Familie wohnte.²¹¹ Möglicherweise entsprach diese Form der Unterbringung den damaligen Konventionen, verantwortliche Baumeister auf Kosten des fürstlichen Bauherrn nahe

204 Vgl. Tintelnot, Hans, 1951, S. 277 ff., in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 132

205 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 132

206 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 129

207 Vgl. RR 1707, Nr. 703, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 147

208 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 175, 176; RR 1707, Nr. 703, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 147;

209 Vgl. RR 1707, Nr. 703, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 147

210 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 174, 175

211 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 96

dem Bauobjekt zu beherbergen, um neue Ideen rasch vor Ort diskutieren oder bei nicht vorhersehbaren Entwicklungen adäquat reagieren zu können. Bei einer Unterbringung innerhalb der Schlossanlage hätte die Gefahr bestanden, die sozialen Unterschiede zu verwischen, was nicht nur dem Selbstverständnis des Fürsten, sondern auch dem Weltbild der Baumeister entgegen gestanden hätte. Eine klare Trennung sozialer Schichten bot dem Absolutismus Stabilität, auf dessen Grundlage sich das Selbstverständnis von Herrschaft berufen konnte.

Der genaue Zeitpunkt der Übergabe der künstlerischen Oberleitung von Sonnemann, der seit Sommer 1703 inoffiziell²¹² und ab Januar 1704 offiziell die Bauarbeiten des Schlossbaus geleitet hatte, und durch Welsch mit Vertrag vom 01. Januar 1707 abgelöst wurde, ist nicht bekannt. Hier überlappen sich sowohl die Daten der Bestellungen, die von den jeweils zuständigen Bauleitern unterschrieben wurden, als auch die der Lieferungen. Bemerkenswert ist, dass seit 1707 die Unterschrift von Sonnemann unter den Biebricher Akkorden fehlt, obwohl er sich neben Welsch und Bager noch im Dienst des Fürsten befand. Daher ist, so Einsingbach,²¹³ anzunehmen, dass Sonnemann schon 1706 von der Bauleitung der Schlossanlage suspendiert worden war, obwohl er für 1707 noch sein Honorar als fürstlicher Baumeister erhielt. Als gesichert gilt, dass 1706 der Ostbau, der rechteckige Kernbau und der Westpavillon des Biebricher Schlosses bis zu seiner endgültigen Höhe vollendet wurden.

Ferner wurden im selben Jahr die Arbeiten an den letzten beiden Pavillons, dem westlichen des Westbaus „gegen den Küchengarten“ und dem östlichen des Ostbaus „gegen des Juden Hauß“ [sic!] begonnen.²¹⁴ Der Grundriss des Erdgeschosses des Ostbaus zeigt, dass wohl der wesentliche Pavillon in den rechteckigen Kernbau eingreift, aber der östliche Pavillon in ähnlicher Weise wie am Westbau durch eine dicke Mauer vom Haus getrennt und als ehemalige Außenwand zu verstehen ist. Weil diese Bauabschnitte schon 1707 in Angriff genommen wurden, geht Einsingbach²¹⁵ davon aus, dass diese schon von Welsch entworfen worden sein könnten, zumal sie im Hinblick auf die von Welsch geplante dritte Erweiterung, dem Bau der beiden Galerien mit ihrem runden Pavillon, in Zusammenhang stehen. Dabei griff er die von Sonnemann ursprünglichen Vorhaben auf, die er nach seinen Vorstellungen modifizierte, indem er den von Sonnemann entworfenen rechteckigen Mittelpavillon durch einen runden, eine Rotunde, ersetzte.²¹⁶ Das Gleiche gilt für die Dächer, die im

212 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 174, 175

213 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 180

214 RR 1707 Nr. 523, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 180

215 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 181

216 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 181

Juli 1707 einem Mainzer Zimmermann in Auftrag gegeben wurden.²¹⁷ Auch das Treppenhaus des Ostbaus, das bis heute als einziger Bau im Innern noch den Eindruck der ursprünglichen Erbauungszeit vermittelt, dürfte von Welsch verändert worden sein, als Bager die Treppen 1708 versetzt hatte, nachdem er zuvor im selben Jahr „mit allen Grundriß von beiden Häußern zu Hern Major Welsch nach Mentz geschickt“ [sic!] ²¹⁸ wurde. Durch das letzte Zitat wird deutlich, dass sich Welsch wohl nicht ständig auf der Baustelle aufhielt. Da Sonnemann nicht mehr als oberster Bauleiter fungierte und Welsch erst ab 1708 häufig in Biebrich war, wird die Bauaufsicht Bager auferlegt worden sein, der die Anweisungen des Mainzer Ingenieurs mit Hilfe zahlreicher Handwerker und Künstler ausführen ließ.²¹⁹ Durch Welschs Gartengestaltungen in den Jahren 1707/08, der Fertigstellung des Ostbaus und der Errichtung des wesentlichen Pavillons am Westbau im Rohbau wurde die Gestaltung des Schlosses intensiv vorangetrieben. Unter Maximilian von Welsch wurden 1709 die ersten drei Bauperioden beendet.²²⁰ Gleichzeitig begann, gelenkt von Welsch, die große Zeit des künstlerischen Einflusses von Mainz. Diese Arbeiten zogen sich über viele Jahre hin und waren selbst beim Tod des Fürsten 1721 noch nicht vollendet. Welsch hatte sein Können bei der Gartengestaltung des barocken Gartens unter Beweis stellen können. Seine Kenntnisse, den Terrassenbau mit den Brunnenanlagen in Einklang zu bringen, befähigten ihn, die unterschiedlichen Höhenverhältnisse zwischen West- und Ostseite der Einflügelanlage zu beherrschen, indem er zwei- bzw. dreigeschossige Galerien nebst einer Rotunde errichten ließ. Hintergrund seiner Bemühungen war das erwähnte Bestreben von Fürst Georg August, über die Gestaltung der Biebricher Schlossanlage auf den Friedensschluss von Huis ter Nieuwburg (1697) anzuspieren, um gleichzeitig mit der Rezeption architektonischer Elemente von Schloss Charlottenburg eine hypothetische Übernahme auf das Fürstentum Moers deutlich zu machen, mit dem das Haus Nassau enge verwandtschaftliche Beziehungen gepflegt hatte. Durch den Konzeptionswechsel der Baumaßnahmen sollte Schloss Biebrich nicht nur als Hort des Friedens wahrgenommen werden, sondern gleichzeitig auch den Territorialanspruch von Georg August Fürst von Nassau-Idstein deutlich machen. Um dieser politischen Botschaft einen würdigen Rahmen zu verleihen schien die geografische Lage, des idyllisch am Rhein gelegenen Schlösschens, wie geschaffen, eine neue, bis dahin wenig bekannte Variante eines französischen Lustschlosses zu

217 Vgl. RR 1707 Nr. 483, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 181

218 Vgl. RR 1708 Nr. 402, in: Einsingbach, Wolfgang, Phil. Diss. Mainz 1961, Anhang II, 1708, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 181

219 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 180

220 RR 1709 Nr. 409, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 181, 182

errichten: eine Maison de Plaisance! Woher Maximilian von Welsch diese neue Variante eines Lustschlosses genau kannte bzw. wer oder was ihn dazu inspiriert haben mag, sich mit diesem bis dato außerhalb von Frankreich wenig bekannten Baustil zu beschäftigen, ist nicht überliefert. Als vielseitig interessierter Baumeister, der sich nachweislich intensiv mit den Theorien zeitgenössischer französischer Barockkunst beschäftigte,²²¹ könnte er architektonische Neuerungen durch das Studium diverser Traktate kennengelernt und dem Fürsten zugetragen haben. In der Rückschau und als Beweis seiner Kenntnisse können die von ihm modifizierten Grundrisse der Galerien und des Mittelbaus herangezogen werden, die, auf Sonnemanns Planungen basierend, von Welsch aufgegriffen und im Zuge eines umfassenden Konzeptionswechsels ab etwa 1708 realisiert wurden. Anders als Sonnemann löste Welsch die isolierte Raumteilung auf, indem er auf die Erhebung eines Hauptraumes oder einer Raumgruppe aufgrund ihrer erhöhten Proportionen verzichtete und sowohl die beiden Galerien als auch die Rotunde auf einer Ebene zusammenführte.

Die Idee einer solchen architektonischen Raumbindung, einer Distribution, beschrieb schon der Architekturtheoretiker Vitruv im 1. Jahrhundert n. Chr. in seinem 10-bändigen Werk über die Architektur (*De architectura libri decem*), das Grundlage weiterer Erkenntnisse und Weiterentwicklungen war und von Leon Battista Alberti (1404-1472) in seinem 'Liber nonus' unter dem Begriff 'concinnitas' aufgegriffen und 1485 veröffentlicht wurde.²²² In der Rückschau bezeichnet Albert Erich Brinckmann²²³ die Entwicklung des Profanbaus im 17. und 18. Jahrhundert als 'eine ständig wachsende gegenseitige Organisation von Raumkörpern und plastischen Körpern', wobei die Vereinheitlichung der gesamten Körpervorstellung innerhalb der Grundrissaufteilung über alle anderen gestellt werde. Den Anfang einer solchen Raumbindung vollzog sich seit etwa 1550 am oberitalienischen Palazzo und innerhalb der dortigen Villenarchitektur auf der terra ferma, dem östlichen Teil Oberitaliens. In diesem Zusammenhang wird Andrea Palladio (1508-1580) genannt, der, neben Alberti, als einflussreichster Architekturtheoretiker gilt und mit seinen Hauptwerken, wie beispielsweise der Villa Rotonda, großen Einfluss auf die Architekturentwicklung nahm. Eine vergleichbare Entwicklung sah Albert Erich Brinckmann in Frankreich im Pariser Hotelbau, einem vornehmen Wohnsitz innerhalb einer Stadt, und beim französischen Landschloss. Ab etwa 1700 war die

221 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 90

222 Vgl. Frank, Dietrich von, 1989, S. 1, 2 ; Anm. d. Verf.: Concinnitas bedeutet gedreht und spielt auf die barocke, in sich verdrehte Formgebung an.

223 Vgl. Brinckmann, Albert Erich, 1915/16, S. 4, 19, 20, 36, 37, 191, 238, 249, in: Frank, Dietrich von, 1989, S. 1, 2

Grundrissform der Maison de Plaisance vollendet und wird mit Auszügen aus Traktaten der zeitgenössischen Architekturtheorie belegt. In diesem Zusammenhang ist der französische Architekt und Kunsttheoretiker Germain Boffrands (1667-1754) zu nennen, der, vom französischen Hof begünstigt, für das gehobene Bürgertum und den Adel diverse Stadtvillen, Palais und Hôtels schuf. So wie Brinckmann eine dynamische Entwicklung im Profanbau bei möglichst gleicher Gewichtung aller Baugattungen intendiert, sucht Hans Rose die Architekturphänomene des Spätbarock und deren Genese durch den 'periodischen Wechsel einer entweder individualistisch oder kollektivistisch geprägten Anschauungsweise' zu erklären. In der Maison de Plaisance sieht er eine architektonische Hülle für eine 'bewegte, aristokratischen Geselligkeit', wobei sich hinsichtlich der Kunst der Qualitätsbegriff von der Einmaligkeit der Einzelschöpfung auf das 'hohe Niveau' dekorativer Imitation beschränkt habe.²²⁴ Die Maison de Plaisance erfährt weniger in der deutschen als vielmehr in der französischen Architekturgeschichte Beachtung, was in der anderen Epocheneinteilung begründet sein könnte, die sich weitgehend an den Regierungsperioden ihrer Herrscher orientiert.²²⁵ Die in der Architekturterminologie früheste Umschreibung dieses Bautypus findet man im zweiten Band von August-Charles d'Avilers theoretischem Werk 'Cour d' Architecture...' aus dem Jahre 1691 (Tom. II. 656). Auch hier muss die Maison de Plaisance von einem Park, Garten oder der Natur umgeben sein. Zu dem hat sie im Gegensatz zur deutschen Definition, die einen agrarischen Hintergrund erlaubt, ausschließlich die Funktion, ein Ort der Freude und des Vergnügens zu sein.²²⁶ Allerdings sind dem „vergnügliichen Gebrauch“²²⁷ auch Grenzen gesetzt: die Rangfolgeproblematik weist auf ein fein abgestuftes Instrumentarium von Ordnungen und Dekorationsformen hin, die die Maison de Plaisance zwar als Baugattung jedermann zugänglich macht, sofern die finanziellen Mittel vorhanden sind (pour les riches Particuliers), in Form und Ausführung aber exakt festgelegten Regeln und Vorgaben einer streng hierarchisch aufgebauten Gesellschaftsordnung zu folgen hat, was sich schon im Rohbau zeigen soll.

Als Prototyp einer Maison de Plaisance gilt nach dem Kunsttheoretiker Jacques-François Blondel²²⁸ (1705-1774) Château Vaux-le-Vicomte, das zwischen 1656 und 1661 nach eigenen Entwürfen von Louis de Vau (1612-1670), dem Maler Charles Le Brun (1619-1690) und dem Gartenarchitekten André le Nôtre (1613-1700) im Süden

224 Vgl. Rose, Hans, 1922, S. 7, 278

225 Vgl. Frank, Dietrich von, 1989, S. 3

226 Vgl. Frank, Dietrich von, 1989, S. 11,12,

227 Vgl. Zedler, Johann Heinrich, 1738, Bd. 18, 1261, Nachdruck, 1961, in: Frank, Dietrich von, 1989, S. 11, 12

228 Vgl. Blondel, Jacques-François, 1772, 440, in: Frank, Dietrich von, 1989, S. 33

von Paris unweit Fontainebleau im Auftrag von Nicolas Fouquet (1615-1680), dem Finanzminister Ludwig XIV., errichtet wurde.²²⁹ Als Vicomt de Melun und Vicomte de Vaux erwarb Fouquet zunächst ein bescheidenes Wasserschlosschen, deren Infrastruktur durch einige ländliche Gebäude und ein nahe gelegenes Dorf aufrecht erhalten wurde.²³⁰ Nachdem Fouquet durch eine geschickte Heirats- und fragwürdige Finanzpolitik zu Einfluss und Reichtum gelangt war, ließ er das Wasserschlosschen mit den umliegenden Dörfern abreißen und die Landbevölkerung vertreiben.²³¹ Le Nôtre, im Studium der Perspektive gebildet, schuf einen bis dahin unbekannten Barockpark, deren künstlerischer Schwerpunkt auf die optische Aufhebung der Fluchtperspektive lag und durch ein pompöses Fest, an dem Ludwig XIV. teilgenommen hatte, zur Schau gestellt wurde. Dadurch hatte sich der Verdacht der Veruntreuung von Staatsgeldern, schlimmer noch, der Anspruch Fouquets auf die Führungsrolle in der Kunst, erhärtet.²³² Nach Entlassung und Verurteilung des Finanzministers, kamen alle Künstler von Vaux-le-Vicomte in den Dienst des Königs. Teile der Ausstattung kamen nach Versailles, wo 1662 mit einer umfassenden Neugestaltung der schon bestehenden Jagdschlossanlage begonnen wurde, die alles Bisherige übertreffen sollte. Aus dem Rückzugort des Königs entstand in Versailles die Residenz des Königs, der sich im Zeichen Apolls, des antiken Gottes des Lichts und der Klarheit, sah. Sämtliche gartenkünstlerische Elemente, die in Vaux-le-Vicomte vorgebildet waren, prägten auch die Anlage in Versailles und steigerten sie zur perfekten Illusion von Harmonie. Zu den charakteristischen Merkmalen für den klassischen französischen Barockgarten des *grand goût* zählen: die Gartenanlage orientiert sich zum Schloss als Zentrum der gesamten Anlage, von wo sich ein umfassender Blick öffnet und zur Metapher des allsichtigen Herrscherblicks wird. Die zentrale Mittelachse bildet über den Horizont hinaus eine optische Verbindung zwischen dem König mit seiner Residenz, die als Ort der Vernunft das Reich der Natur bezwingt. Auch wenn der Blick in die Ferne gezogen wird, wird er auch auf die in der näheren Umgebung befindlichen Bosketts gelenkt, die die Ebene architektonisch durchdringen. Zu den typisch barocken Gestaltungselementen gehören die strahlenförmige bzw. achsensymmetrische Anordnung von Wegen, kanalisierte Wasserläufe, Wasserbecken und -spiele, optische Inszenierungen mittels spiegelnder Wasserflächen, Terrassierungen und Schauarchitekturen. Gartenskulpturen, die auf eine den Herrscher zugeschnittene

229 Vgl. Uerscheln, Gabriele, Kalusok, Michaela, 2009, S. 25

230 Vgl. Brix, Michael, 2004, S. 16

231 Vgl. Uerscheln, Gabriele, Kalusok, Michaela, 2009, S. 25, 26; Brix, Michael, 2004, S. 16

232 Vgl. Uerscheln, Gabriele, Kalusok, Michaela, 2009, S. 25, 26

Mythologie thematisieren, steigern eindringlich den Geltungsanspruch hierarchischer Ordnung. Geometrische Formen bestimmen alle Gartenelemente. Ungezügelter Natur findet in einer barocken Gartenanlage keinen Platz, wird aber als Teil ihrer selbst zitiert und in Form von Labyrinthen, Heckentheatern und Grottenarchitektur innerhalb von Bosketten symbolisiert. In Versailles wurde die „gottgewollte“ Weltordnung zelebriert und galt an feudal-absolutistisch regierten Höfen Europas stets als Beispiel. Das Rokoko als Stil von verspielter Heiterkeit, Sehnsucht nach Idylle und Intimität fiel in die Regierungszeit Ludwig XV. (1723-1774), was sich beispielsweise in der Wahl von allerliebsten Muschelwerk zeigte.²³³ Nachdem sich Versailles vom Jagdschloss zur prachtvollen Residenz vor den Toren von Paris entwickelt hatte, wurde mit dem dadurch verbundenen Verlust eines privaten Rückzugsorts diverse kleine einflügelige Schlösschen errichtet, die sich in ihrem Grundriss und Ausgestaltung wieder oft an Vaux-le-Vicomte, dem Prototyp einer Maison de Plaisance, orientierten.

Die Maison de Plaisance sollte dem Adel neben ihren Residenzen als ländliches Refugium dienen. Wie die komfortable und praktische Raumfolge zeigt, sollten nur wenige Personen Platz finden. Die ganze Anlage bestand aus einem Herrenhaus, der Corps de Logis, einer Hofanlage mit Nebengebäuden, den Communs, sowie einer barocken Gartenanlage.²³⁴ Als Beispiel frühester Ausprägung ist hier das Versailler Trianon de Porcelaine von 1670 zu nennen, das vom Grundriss und Dekorationsart einer Maison de Plaisance nahe kommt. Das Trianon wurde innerhalb der barocken Lustgartenanlage von Versailles, nahe des eigentlichen Residenzschlosses Ludwig XIV., als „retraite“ für Ludwig XIV. und seiner Mätresse, Marquise de Montespan (1640-1707), von Le Vau konzipiert und als eine Art Pendant zur Mènagerie innerhalb der gewaltigen Gartenanlage verstanden. Da es keinen axialen Bezug zur Versailler Residenz gab und durch Bepflanzungen vom Schloss aus nicht sichtbar war, war es als Versteck des König angezeigt. Die „Merveille“ bestand aus drei eingeschossigen Pavillons um einen von Mauern und Wachhäuschen und Gittertoren umgrenzten Hof. Zu dem hatte das Trianon einen halbrunden, nach vorn einen nur durch Prellsteine markierten Avant-Cour und Nebenhöfe, die jeweils mit einem Pavillon in den Zwickeln von Cour und Avant-Cour sowie dem barocken Garten verbunden waren und mit seinen Parterres die gesamte Anlage umfasste. Die Dekoration, die aus weiß-blauem Porzellan, Fayencen, bestand, gab der Maison ihren Namen. Zu dem bestach das Interieur mit seinen chinesischen Büsten und Vasen. Die Dächern schmückten vergoldete Lambrequins, die dem Gebäude den Flair eines

²³³ Vgl. Uerscheln, Gabriele, Kalusok, Michaela, 2009, S. 26, 27, 28

²³⁴ Vgl. Hartung, Monika, 1988, S. 1, 2

chinesischen Palastes verlieh. Wegen ihrer Dreiachsigkeit, dem dorischen Frontispiz mit Pilastern, Giebel, Eckrustika, Büsten und Balustraden gehörte die Architektur jedoch zum französischen Repertoire. Nur die Mansardendächer waren in dieser geschweiften Form als Kopie chinesischer Pagodendächer zu verstehen. Für die Distribution des Hauptgebäudes benutzte Le Vau das von ihm selbst entwickelte Schema des doppelten Corps de Logis, das er auf das Nötigste reduzierte. Im Zentrum der Maison gab es die Abfolge von Vestibül und Salon, wobei der Salon als Antichambre diente. Rechts und links lagen identische, dreiräumige Appartements mit Garderobe, Chambre und den an den Bau angefügten Kabinetten, von denen aus eine Laube und der Barockgarten zugänglich war. Die beiden Pavillons im Hof enthielten das Buffet, den Speisesalon und die damit verbundenen Nutzräume. Das Trianon war also nur für zwei Personen konzipiert. Die Innendekoration des Appartement de l'Amour und des Appartement de Diane wurde, auch wenn hier die Mythographie der antiken Götter wieder zu ihrem Recht kam, im chinesischen Stil ausgeführt und in ihrer Farbigkeit den Fayencen angeglichen.²³⁵ Die Chinamode am Hof Ludwig XIV. stammte noch aus den Zeiten Mazarins²³⁶ und hatte sich auch noch im „Appartement bas“ des Königs auf das Interieur beschränkt. Das Trianon de Porcelaine war eine französische Inspiration einer neunstöckigen Pagode, die ganz aus wertvollem Porzellan bestand und sich in Nanking/China befand.²³⁷ Wie der Palast des chinesischen Kaisers aussah konnte man anhand von Kupferstichen studieren, die über holländische Gesandte an den französischen Hof gelangt waren²³⁸ und als Vorlage für das Trianon genutzt wurden. Man beschränkte sich bei der Miniaturausgabe jedoch nur auf das Dekor und die Gruppierung einzelner Pavillons um den gepflasterten Hof.²³⁹ Das Trianon de Porcelaine wurde 1687 durch das heute noch bestehende Grand Trianon oder auch so genannte Grand de Mabre ersetzt,²⁴⁰ weil die Fayencen durch den Frost irreparable Schäden erlitten hatten.²⁴¹ Nicht zuletzt auch wegen seiner erstmalig angewendeten 'chinesischen Gestaltungselemente' fand das erste Trianon über zahlreiche Kupferstiche weite Verbreitung. Die Vorliebe der Zeit für Exotisches kam bei späteren Maisons de Plaisance häufig in einem speziellen Kabinett, wie beispielsweise in dem Lackkabinett von Jagdschloss Falkenlust (1730) bei Brühl, zum Ausdruck²⁴² und wurde auch schon 1704 im Westpavillon von

235 Vgl. Krause, Katharina, 1996, S. 62

236 Vgl. Belevitch-Stankevitch, Hélène, 1910, S. 100 f, Neudruck 1970, in: Krause, Katharina, 1996, S. 63

237 Vgl. Krause, Katharina, 1996, S. 63

238 Vgl. Krause, Katharina, 1996, S. 63

239 Vgl. Krause, Katharina, 1996 S. 64, 65

240 Vgl. Rose, Hans, 1922 S. 151 ff., in: Hartung, Monika, 1988, S. 34

241 Vgl. Rose, Hans, 1922 S. 152, in: Frank, Dietrich von, 1989, S. 55

242 Vgl. Hartung, Monika, 1988 S. 34, 35

Schloss Biebrich deutlich, als sich Fürstin Henriette Dorothea von Öttingen als Pendant zum Spiegelkabinett des Fürsten ebenfalls ein Lackkabinett von Welsch einrichten ließ.²⁴³ Auch beim Château du Val in Saint-Germain-en-Laye, das gemeinsam mit dem Trianon zum zweiten Entwicklungsstrang der Maison de Plaisance gehört,²⁴⁴ zeigt sich der Wettstreit Ludwig XIV. mit dem chinesischen Kaiser, indem die Pavillons vereinzelt mit einer niedrigen Mauer verbunden und auf die modernere Mansarddächer gesetzt wurden.²⁴⁵ Bei späteren Bauten wurden die Elemente der Außenarchitektur, die Rundbogenfenster und -türen, die wir auch bei den Galerien und der Rotunde von Schloss Biebrich finden, und ein ebenerdiges Hauptgeschoss übernommen. Für die Wandgestaltung von Château du Val wurden Agraffen, also speziell gestaltete Schlusssteine, Girlanden und rustizierte Pilaster verwendet. Die Horizontale wird, anders als bei Vaux-le-Vicomte, nicht plastisch durchgestaltet, auch verzichtete Hardouin-Mansart auf Ordnungen und Giebelfelder.²⁴⁶ Christian Norberg-Schulz²⁴⁷ verkündete gemeinsam mit Anthony Blunt²⁴⁸ Louis Hautecoeur²⁴⁹ die besondere Bedeutung dieses Entwurfs von Château du Val für die spätere Architektur, weil sie ein neues Interesse am praktischen Komfort, wie durch die Beheizbarkeit mehrerer Räume über einen mittigen Zwickelraum, bekundet. Beide Gebäude, das erste Trianon de Porcelaine und das Château du Val wurden nicht zuletzt auch wegen ihres ebenerdigen Zugangs zum Garten, den wir auch bei den eingeschossigen Galerien auf der Ostfront des Schlossbaus von Biebrich feststellen können, zum Vorbild des neuen Bautyps einer Maison de Plaisance. Auch wenn die eingeschossige gegenüber der zweigeschossigen Variante seltener ist, so sind doch beide gebräuchlich. Die in der Literatur genannten Merkmale, wie freistehender Baukörper, einheitliche und schlichte Fassade, Verzicht bzw. sparsame Verwendung einer Säulenordnung, Betonung der Horizontalen und Interesse am praktischen Komfort, sind an beiden Bauten verwirklicht worden. Nicht übernommen wurde bei den Trianons hingegen der vorgewölbte plastische Risalit, den Le Vau entwickelt hatte.²⁵⁰ Der polygonale Mittelrisalit kann nur bedingt als allgemeines Merkmal einer Maison de Plaisance gelten, da es auch solche mit flachem Fassadenabschluss gibt.²⁵¹ Beim Trianon de Porcelaine ist noch zu beachten, dass sich

243 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 174, ders., in: NassAnn 86, 1975, S. 183 u. 74, 1963, S. 120; Anm. d. Verf.: Unter Lackkabinett könnte man auch den „Chinesischen Salon“ gemeint haben.

244 Vgl. Hartung, Monika, 1988, S. 34

245 Vgl. Krause, Katharina, 1996, S. 65

246 Vgl. Hartung, Monika, 1988, S. 36

247 Vgl. Norberg-Schulz, Christian, 1985, S. 176, in: Hartung, Monika, 1988, S. 36

248 Vgl. Blunt, Anthony, 1973, o. S., in: Hartung, Monika, 1988, S. 36

249 Vgl. Hautecoeur, Louis, Bd. 2, 1948, o. S., in: Hartung, Monika, 1988, S. 36

250 Vgl. Hartung, Monika, 1988, S. 36, 37

251 Vgl. Hartung, Monika, 1988, S. 59

die Nebengebäude paarweise und symmetrisch um das freistehende Hauptgebäude gruppierten und durch Gitter und Mauern zu einer optischen Einheit verschmolzen.²⁵² Diese Verschmelzung ist auch bei der Einflügelanlage von Schloss Biebrich erkennbar: die Seitenpavillons werden über die West- und Ostgalerien über die Rotunde verbunden, um als Einheit wahrgenommen zu werden.

Anhand der unterschiedlichen Konzeptionsvarianten wird deutlich, dass es keine einheitliche Vorstellung über den seinerzeit neuen Bautyp gibt.²⁵³ So wie sich die *Maison de Plaisance* als ausschließlich französische Baugattung, zunächst praktischen Vorstellungen folgend, aus den oberitalienischen Pallazzi und seit den 1640er Jahren aus Landhäusern, Stadtvillen und Hôtels (z.B. das Hôtel Lambert in Paris) entwickelt hatte, trug die besondere gesellschaftliche und politische Situation ab Mitte bis zum Ende des 17. Jahrhunderts maßgeblich zur Entstehung der *Maison de Plaisance* bei. Zum Hintergrund gehört, dass Ludwig XIV. nach dem Tod seines Ministers Kardinal Jules Mazarin (1602-1661) die Alleinherrschaft übernahm und dadurch das reiche Bürgertum, das durch Ämterkauf, einer wichtigen Einnahmequelle des Königs, als *nobles de robe* in den Adelsstand aufsteigen konnte, brüskiert hatte. Der Kauf von 'nobilitierenden Ämtern und Grundherrschaften' war für die französische Finanzaristokratie eine Notwendigkeit, um gesellschaftliche Anerkennung zu finden. Der alte Adel war seit den letzten Adelsrevolten um 1650 politisch weitgehend entmachtet worden, weil der absolutistische Herrscher keine regionalen Souveräne neben sich dulden konnte. In der fortschreitenden Verarmung des Adels spiegelt sich die Machtentfaltung Ludwig XIV., der seine Unterhaltszahlungen von der Loyalität des Adels abhängig machte. Diesen Umstand nutzte das reiche Bürgertum, indem es dem verarmenden Adel Grundstücke abkaufte und darauf, in ihrer Gesamtgestaltung reduziert, jedoch nicht minder prächtige kleine Schlossbauten mit technisch ausgefeilten Barockgärten, von den seinerzeit bedeutendsten Baumeistern errichten ließ. Der Bautyp der *Maison de Plaisance*, der sich in Schloss Champs-sur-Marne erstmals ausgereift präsentierte, vereinigte neben zahlreichen Neuerungen Elemente, die zuvor aus dem Schlossbau bekannt waren. Als sich auch Ludwig XIV. dieses neuen, praktischen Bautyps erfreute und zunächst die Trianons von Le Vau errichten ließ, wurden die kleinen französischen Lustschlösser der nobilitierten Bourgeoisie gleichsam selbst zu einer standesgemäßen Variante und in das Repertoire fürstlicher Bauten aufgenommen.²⁵⁴ Der Bautypus der *Maison de Plaisance* hatte sich aus den praktischen Wünschen und Bedürfnissen ihrer

252 Vgl. Hartung, Monika, 1988, S. 37

253 Vgl. Frank, Dietrich von, 1985, S. 76, in: Hartung, Monika, 1988, S. 19

254 Vgl. Hartung, Monika, 1988, S. 28, 29

Auftraggeber nach Funktionalität entwickelt, während die Architekturtheorie in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts meist in der akademisch begründeten Analyse und Kommentierung tradierter Themenbereiche verharrte. Erst zu Beginn des 18. Jahrhunderts setzte eine akademische Auseinandersetzung und Rezeption mit dem neuen Bautyp ein.²⁵⁵ Die Säulen- und Proportionslehre wurde nun als Ausgangspunkt für den gesamten Theorienbereich eines Gebäudes betrachtet. Für die Maisons de Plaisance ergibt sich damit innerhalb der Architekturgeschichte ein vergleichsweise seltener Tatbestand: ein aus der Baupraxis hervorgegangener Gebäudetypus des 17. Jahrhunderts wurde erst nach Vollendung von der Architekturtheorie rezipiert, um dann nachträglich im 18. Jahrhundert eine theoretische Grundlage zu erfahren. Der in der Rückschau geprägte Begriff einer Maison de Plaisance wurde von Jacques-François Blondel auf chronologisch frühere Charakterisierungen, wie beispielsweise des Schlosses Vaux-le-Vicomte, projiziert und für allgemeingültig erklärt.²⁵⁶

So verweist der Kunsttheoretiker Jacques-François Blondel 1772 auf die Theorien seines Ahnen, Nicolas-François Blondel (1618-1686), einer der wichtigsten Theoretiker rationalistischer Architekturenlehre des 17. Jahrhunderts, der in seinem Traktat 1675/83, dem 'Cours d'Architecture L'Academie Royale d'Architecture', konstatiert, dass man nur Vaux-le-Vicomte als eine Maison de Plaisance bezeichnen dürfe.²⁵⁷ Auch im 20. Jahrhundert riss die Diskussion um diesen Bautypus nicht ab: Wilfried Hansmann²⁵⁸ betrachtet Vaux-le-Vicomte als Initialbau, dessen typologische Inhalte und Kriterien als konstruktive Errungenschaften einer speziell französischen Raumdisposition für die Entwicklung des Wohnbaus im 18. Jahrhundert und damit auch für die Ausformung der Maison de Plaisance gelten könne. Dietrich von Frank²⁵⁹ nähert sich nicht über die Form, sondern vielmehr über die Funktion einer Maison de Plaisance und erklärt, dass diese französische Gebäudegattung keine fest umrissene Normen kenne. Der französische Autor Louis Hautecoeur²⁶⁰ verwendet den Begriff einer Maison de Plaisance ausschließlich im Zusammenhang mit Jacques-François Blondels 'De la Distribution des Maisons de Plaisance et de la Décoration des Edifices en Général' aus dem Jahre 1737/38 und betont, dass dieser Begriff nur eine Namensbezeichnung und kein Gattungsbegriff sei. Auch der schon erwähnte Brinkmann²⁶¹ bezieht sich auf Blondels selbiges Traktat, erkennt in der dortigen Beschreibung geschwungener Baukörper, reich gelockerter Fassadenbildung und der

255 Vgl. Frank, Dietrich von, 1989, S. 53

256 Vgl. Frank, Dietrich von, 1989, S. 58, 59

257 Vgl. Blondel, Jacques, 1772, Tom. III. 440, in: Frank, Dietrich von, 1989, S. 42

258 Vgl. Hansmann, Wilfried, 1978, S. 144, in: Frank, Dietrich von, 1989, S. 42

259 Vgl. Frank, Dietrich von, 1985, S. 76, in: Hartung, Monika, 1988, S. 19

260 Vgl. Hautecoeur, Louis, 1948, o. S., in: Hartung, Monika, 1988, S. 13

261 Vgl. Brinkmann, Wilfried, 1915, S. 318 ff., in: Hartung, Monika, 1988, S. 14

Grundrissbildung des Corps de Logis in allseits freier Lage, die sich aus dem Hotelbau entwickelt hat, Formen des Rokoko, wobei er als eines der wenigen Beispiele das Petit Trianon (1762/64), einer klassizistischen Variante der Maison de Plaisance, ohne die typische 'geschwungene Fassadenbildung' nennt. Ohne nähere Erklärung setzt er die Maison de Plaisance mit dem von Charles Étienne Briseux (1680-1754) verwendeten Begriff der Maison de Campagne gleich, den Briseux in seinem Werk 'L'Art de Bâtir des Maisons de Campagne' 1743 in Paris veröffentlicht hatte. Auch wenn sie von ihrer Funktion her den Charakter einer Maison de Plaisance wahrt, so entspreche die 'Maison de Campagne' dennoch nicht dem Formenrepertoire der Traktate. Martin Wackernagel²⁶² gibt 1915 eine knappe formale Definition von dem was er unter Lust- und Jagdschlösser versteht: sie haben in der Regel nur ein Geschoss, bisweilen einen Unterbau mit kleinen Nebenräumen, einen runden oder elliptischen Mittelsaal, und eine durchlaufende Flucht von Haupträumen mit Kabinetten und Verbindungsgängen. Als Beispiele führt Wackernagel Amalienburg (1734/37) von François Cuvilliers d. Ä. in Nymphenburg an, die „als erste Maison de Plaisance außerhalb Frankreichs gilt“,²⁶³ und als 'größere Stücke späterer Zeit' unter anderen Sanssouci (1745/47) und Schloss Benrath (1755/73) nennt. Hans Rose,²⁶⁴ der hier auch schon Erwähnung fand, kontrastiert die italienischen und französischen Entwicklungen im Landhausbau und stellt 1922 fest, dass die gesamte Konzeption wie Grund- und Aufriss, Beziehung zum Garten und die Lage des Hauptgeschosses sehr unterschiedlich sei. Die stärkere Geschlossenheit italienischer Villen führt er auf andere klimatische Verhältnisse zurück: die Flucht vor der Sommerhitze in Italien, während im kühleren Norden von Frankreich die Wärme durch die Offenheit der Bauten begrüßt würde. Auch Rose sieht in Vaux-le-Vicomte (1657/60) den Vorläufer der Maison de Plaisance. Typprägend sei die rein dekorative Verwendung der Ordnungen, die kurvig geschwungene Außenmauer, das Erdgeschoss als Herrschaftsetage, die Mittelachse, die aus einem Vestibül und Salon besteht sowie das sogenannte Appartement Double, um die wichtigsten Elemente zu nennen. Rose differenziert jedoch zwischen dem 'Einstockwerkbau', deren Prototyp er im Trianon de Porcelaine (1670) sieht, und abfällig als 'formlosen bunten Zierbau' bezeichnet. Für Rose setzte nach dem Tod Ludwig XIV. 1715 zwischen dem Hotelbau und der Entwicklung der Maison de Plaisance eine wechselseitige Beeinflussung ein, wobei die Plaisance de Maison vom Hotel das Prinzip Commodité und das Hotel das Sommerliche der Maison übernahm. Bezüglich der Distribution verweist Rose auf

262 Vgl. Wackernagel, Martin, 1915, o. S., in: Hartung, Monika, 1988, S. 14

263 Wackernagel, Martin, 1915, o. S., in: Hartung, Monika, 1988, S. 14

264 Vgl. Rose, Hans, 1922, S. 154, in: Hartung, Monika, 1988, S. 15

Blondel und nennt wie Wackernagel zuvor Schloss Benrath. Zu dem meint Rose, im 18. Jahrhundert zwei unterschiedliche Entwicklungen im Hinblick auf die Funktionalität und Formgebung einer Maison de Plaisance erkennen zu können. Einmal entwickle sich die Maison zu einem bürgerlichen vorstädtischen Wohnschloss, während sich in formaler Hinsicht eine 'Wiederbelebung des Würfelmotivs', beginnend mit dem Petit Trianon, abzeichnen lasse. Beide Entwicklungen betrachtet Rose kritisch als Rückbildung dieses Bautyps. Wolfgang Braunfels²⁶⁵ schreibt in seiner Dissertation 1938 über François de Cuvilliés, dass er die Maison de Plaisance für die weitaus wichtigste Bauform in dessen Werk hält, liefert aber keine explizite Definition dieses Bautyps. Erst 1978 stellt er fest, dass die Kennzeichen dieser kleinen Musterschlösser ihre völlig symmetrische Komposition und ihre Ebenerdigkeit sei. Zu dem fehlen diesen 'kleinen Gesamtkunstwerken', zu denen er als 'vollkommenste' Amalienburg und Sanssouci als die 'eigenwilligste' zählt, typischerweise Pathosformen der Architektur, Säulenordnungen und ein Gebälk. Hans Junecke²⁶⁶ hält den Grundriss für das Entscheidende. Wie Rose u.a. bringt er Vaux-le-Vicomte mit der Maison de Plaisance in Verbindung. Zu dem liege auf dem Entwicklungsweg das Hôtel de Noailles von 1679 in St.-Germain-en-Laye von Mansart und die Maison Cramer am Genfer See zu Beginn der 1720er Jahre, die von Jean-François Blondel, einem Onkel von Jacques-François Blondel, entworfen wurden. Wichtig für den Bautyp einer Maison de Plaisance sei die Unterscheidung in einer erstrangigen Gartenfilade und einer untergeordneten Hofenfilade, die zusammen ein Appartement Double ausmachen. Des Weiteren hebt Junecke die Nutzung von Zwickelräumen hervor, die durch das stufenweise Kleinerwerden der Räume entstehen und für 'untergeordnete Zwecke der Bequemlichkeit', der commodité, genutzt werden.

Zur Auflösung dieser Bauform führten um 1750 'zentrierte, quadratische Grundrisse', wie zum Beispiel beim Petit Trianon. Für Luisa Hager²⁶⁷ ist die Maison de Plaisance mit dem deutschen Begriff 'Gartensalett' identisch und stellt ein untergeordnetes Gartenschloss dar. Auch sie verweist auf Jacques-François Blondels Schlüsselwerk 'De la Distribution des Maisons de Plaisance et de la Décoration des Edifices en Général' aus dem Jahre 1737/38, wozu sie eine 'leichtere Konzeption', eine 'symmetrische und zweckmäßige Anordnung der Räume', eine 'Geschwungenheit des Baukörpers' und eine 'räumliche Gestaltung von innen nach außen' zählt. Auch sie erkennt in Amalienburg die Verwirklichung Blondels Gedanken, wie sie zu Lebzeiten

265 Vgl. Braunfels, Wolfgang, 1938, o. S., in: Hartung, Monika, 1988, S. 16

266 Vgl. Junecke, Hans, 1952/53, S. 26, in: Hartung, Monika, 1988, S. 16

267 Vgl. Hager, Luisa, 1955, S. 30, 46, in: Hartung, Monika, 1988, S. 17

Blondels in Frankreich nicht zu finden war. Den Zweck eines solchen Bauwerkes sieht Hager in den privaten Bedürfnissen des Eigentümers. Wilfried Hansmann²⁶⁸ bezeichnet die *Maison de Plaisance* als einen 'streng vom Grundriss her zu definierenden' Bautypus. Indem er auf die Schriften von Blondel und Briseux verweist konstatiert Hansmann, dass die 'künstlerische Erscheinungsform' einer *Maison de Plaisance* ausschließlich vom Auftraggeber und dessen sozialer Stellung abhängen und vielfältig, als Residenz oder privates Refugium, nutzbar sei. Auch er vertritt die Meinung, dass Amalienburg und Schloss Benrath aus dem 18. und die Trianons in Versailles aus dem 17. Jahrhundert zu den *Maisons de Plaisance* zu rechnen seien. Karin Elisabeth Zinkann²⁶⁹ stützt sich bei ihrer Definition wie Hansmann auf Junecke, geht aber inhaltlich unter Berufung auf französische Architekturtheoretiker noch einen Schritt weiter, indem sie auf die Funktion eines mit der Gartenanlage verbundenen Erdgeschosses als Hauptgeschoss verweist und die Verlegung der Wirtschaftsräume in Nebengebäuden oder -flügel als *conditio sine qua non* fordert. Weil bei der Amalienburg französische Elemente, wie beispielsweise die Raumreihung, die *Enfilade*, mit italienischen architektonischen Elementen, wie mit dem dominierenden Zentralraum verschmolzen sind, betrachtet Zinkann diesen kleinen Schlossbau nicht als *Maison de Plaisance*, sondern als 'Lustschloss'. Jacques-François Blondel²⁷⁰ selbst teilt den Begriff einer *Maison de Plaisance* in drei Untergruppen ein, wobei die Grenzen zwischen ihnen nicht scharf gezogen werden. Der Adel bewohne Bauten der ersten, während reiche Privatleute Varianten der zweiten Gruppe bewohnen und sich von der ersten Gruppe durch einfachere Dekorationen, *une décoration plus simple* unterscheiden. Die dritte Gruppe hingegen bewohne die *Petites Maisons*, die sich durch einen außerordentlich angenehmen Stil auszeichnen, zur Entspannung und zum Rückzugsort sehr wohlhabender '*hommes de mondes*' dienen. Letztere sind mit Reliefs, Statuen, Trophäen, Gemälden, Vergoldungen, geschickt arrangierten Spiegeln im Innern und einer aufwendigen Gartenarchitektur gestaltet, die dem '*plaisir*' und der '*liberte*' geweiht seien. Die *Maisons* der zweiten Gruppe seien mit den *Maisons de Campagne* eng verwandt und werden von Blondel gelegentlich synonym verwendet. Allen eigen sei, dass sie außerhalb einer nahe gelegenen Stadt oder einer Residenz gelegen seien und man sich primär im Sommer, oder wenn die *Maison de Plaisance* beheizbar sei, auch in den übrigen Jahreszeiten dort aufhalten könne. Über die Form äußerte sich Blondel ganz allgemein: alles solle nützlich, *utile*, sein und nichts Überflüssiges, *au superflu*, sei

268 Vgl. Hansmann, Wilfried, 1978, o. S., in: Hartung, Monika, 1988, S. 17, 18

269 Vgl. Zinkann, Karin, Elisabeth, 1979, S. 29, in: Hartung, Monika, 1988, S. 18

270 Vgl. Blondel, Jacques-François, 1737/38, zitiert nach Hartung, Monika, 1988, S. 22

anzubringen. Der Komplex bestehe immer aus einem Corps de Logis und verschiedenen Wirtschaftsgebäuden. Als Fazit²⁷¹ lässt sich festhalten, dass die Maisons de Plaisance im 18. Jahrhundert von ihrer Funktion und dem gesellschaftlichen Stand des Bauherren her definiert wurden. Die formalen Spezifika des Bautyps wurden zunächst nicht festgelegt. Erst die späteren Autoren, von denen hier einige pointiert genannt wurden, setzten aus der historischen Distanz den Begriff mit einer bestimmten Gebäudeform gleich und erhoben die Form zum wesentlichen Charakteristikum einer Maison de Plaisance. Nur in Deutschland, nicht aber in Frankreich, wurde der Begriff zu einem terminus technicus mit der Folge, dass sowohl Bauten des 18. Jahrhunderts in Deutschland und Frankreich mit gemeinsamen stilistischen Merkmalen als Maison de Plaisance bezeichnet wurden. Blondels Intention, die Typenbezeichnung für ein kleines Schlösschen außerhalb einer benachbarten Stadt zur privaten Entspannung zu nutzen, wurde von den Architekturtheoretikern der folgenden Jahrhunderte nicht weitergeführt, sondern begrifflich aufgesogen. Als Gründe dafür nennt Monika Hartung,²⁷² dass die Grenzen zwischen einer Maison de Plaisance und einer Maison de Campagne schon im 18. Jahrhundert fließend gewesen seien, und der allgemeinere, von Briseux verwendete Begriff der Maison de Campagne, keine Typenbezeichnung für Bauten einer bestimmten Epoche war. Zu guter Letzt sei, so Hartung weiter, das Traktat von Jacques-François Blondel, 'De la Distribution des Maisons de Plaisance et de la Décoration des Edifices en Général' aus dem Jahre 1737/38, international bekannter als Charles Étienne Briseuxs Werk, 'L'Art de Bâtir des Maisons de Campagne', das er wenige Jahre später, 1743, in Paris veröffentlicht hatte.

Um die Entwicklung der Maison de Plaisance, die „um 1650 einsetzt“ und „mit Château Champs ... um 1700 ausgereift“²⁷³ war, analysieren zu können, musste der sachkundige Baumeister die Merkmale einer Maison de Plaisance aus dem Repertoire der Schlossbaugestaltung herausfiltern und auf das Wichtigste reduzieren, ohne den höfischen Anspruch auf eine standesgemäße Architektur und Dekoration vernachlässigen zu dürfen. Welche Anforderungen an die Entwürfe der Architekten des frühen 18. Jahrhunderts in Frankreich gestellt wurden beschreibt Braunfels,²⁷⁴ der die Haupteigenschaften eines vollendeten Bauwerks in ihrer Klarheit, Heiterkeit und ruhige Helle sieht. Zu dem forderte man, so Braunfels weiter, weder die Anwendung einer originellen Formensprache noch eine neuartige Lösung für eine bereits

271 Vgl. Hartung, Monika, 1988, S. 23

272 Vgl. Hartung, Monika, 1988, S. 23

273 Hartung, Monika, 1988, S. 59

274 Vgl. Braunfels, Wolfgang, 1938, S. 23, in: Hartung, Monika, 1988, S. 59

bekannte Bauaufgabe. Anders als in Deutschland wollte man auch nicht über einen bekannten Baumeister, wie beispielsweise Balthasar Neumann (1687-1753), eine besonders künstlerische Anschauung übermitteln. Nach französischer Auffassung sollte ein Bauwerk nicht als Ausdruck einer genialen Persönlichkeit oder Ausdruck ewiger Schönheitsgesetze verstanden werden. Es ging vielmehr darum, die Verkörperung eines Geschmacksideals darzustellen, welches von der Forderung nach Angemessenheit und ferner von einer hohen Meinung über eine ästhetisch repräsentative Lebenshaltung zeugen sollte. Hans Rose²⁷⁵ geht bezüglich der Typenbildung im frühen 18. Jahrhundert noch einen Schritt weiter, indem er den Spätbarock als 'profanen' und 'französischen Stil' mit 'höfisch-adeligem Charakter', beschreibt, der 'zu einer Art Weltgeltung gelangt war.' Rose charakterisiert ihn als einen 'dekorativen Stil' und sieht ihn in der weitgehenden Verschmelzung der Einzelkünste zu einem 'dekorativen Ensemble' bestätigt. Träger dieses Niveaus war der Pariser Stadtadel, der sich seit jeher durch eine vornehme Einheitlichkeit seiner Lebenshaltung ausgezeichnet hatte. Die Kunst jener Zeit wurde als Teil 'geselliger Konvention' durch die 'Sitte', 'Mode' und 'Eleganz' bestimmt. Die Sitte, die sich in der ausgefeilten Etikette des französischen Hofes manifestierte, förderte den einheitlichen Ausdruck der Kunst, und die 'Mode' ließ ein 'weitverzweigtes Nachahmungssystem' entstehen. Das 'Elegante' gab der Kunst wiederum einen vornehmen, aber keinen individuellen Charakter. Diese Tendenz mündete in einem 'Hang zum Massenhaften', der sich auf allen künstlerischen Ebenen präsentierte. Für eine Verbreitung solcher 'Modelle' sorgten veröffentlichte Musterbücher, wobei in diesem Zusammenhang auch Blondels und Brisaux' genannte Traktate zu sehen sind.

Auch wenn die genauen Gründe nicht bekannt sind,²⁷⁶ die Maximilian von Welsch dazu inspiriert haben mögen, am Rheinufer von Biebrich das von Sonnemann geplante einflügelige Sommerschlösschen in eine Maison de Plaisance zu verwandeln, so kann doch als sicher angenommen werden, dass sich sein Interesse weiterhin auf französische Architekturtheorien richtete und er sich von den seinerzeit neu erschienenen Traktaten inspirieren ließ. Von daher könnte er sich auch mit dem Werk von Nicolas-François Blondel (1618-1686), einer der wichtigsten Theoretiker rationalistischer Architekturenlehre des 17. Jahrhunderts, beschäftigt haben, der den Begriff der Maison de Plaisance eingeführt hatte, mit Vaux-le-Vicomte in Verbindung bringt und beschreibt. Neben Nicolas-François Blondels

275 Vgl. Rose, Hans, 1922, Vorwort, S. VII ff., S. 3, 9, 10, in: Hartung, Monika, 198, S. 59, 60

276 Anm. d. Verf.: Denkbar wäre, dass sich der ursprünglich bürgerliche Welsch mit der aus der französischen Bourgeoisie stammenden Stilrichtung einer Maison de Plaisance besonders verbunden gefühlt haben könnte.

Traktat, 'Cours d'Architecture L'Academie Royale d'Architecture', das zwischen 1675 und 1683 entstanden ist, könnte sich Welsch auch mit weiterer Literatur, wie beispielsweise mit dem zweiten Band von August-Charles d'Avilers theoretischem Werk 'Cour d' Architecture...' aus dem Jahre 1691 (Tom. II. 656) auseinandergesetzt haben, indem „die früheste Umschreibung dieses Bautyps“²⁷⁷ zu finden ist. Damit verknüpft dürften Welsch auch die seinerzeit sehr populären Bauwerke wie zum Beispiel das Château Vaux-le-Vicomte, Versailles, das Trianon de Porcelaine und dessen Ersatzbau, das Grand Trianon, zumindest von Kupferstichen und Berichten geläufig gewesen sein. Seine Gestaltung des Barockgartens von Schloss Favorite bei Mainz hatte ihm Gelegenheit gegeben, praktische Erfahrungen zu sammeln, die er bei der Gartenarchitektur von Schloss Biebrich perfektionieren durfte. Maximilian von Welschs Kenntnisse über die genannten Bauwerke, die sowohl nach dem zeitgenössischen Verständnis des 17. Jahrhunderts als auch im Rückblick folgender Jahrhunderte als erste Maisons des Plaisance gelten, werden bei der Außen- und Innengestaltung der Einflügelanlage von Schloss Biebrich deutlich: wie bei Vaux-le-Vicomte²⁷⁸ werden die Eckpunkte und der Mittelpunkt, hier die zweigeschossige Rotunde, durch Pavillonbauten akzentuiert und die unterschiedliche Garten- und Hofseite, wobei hier die Rheinseite gemeint ist, verschiedenen Funktionen zugeteilt. Eine „derartige Differenzierung,“ wie in Vaux-le-Vicomte dargestellt, wurde „zum prinzipiellen Konzept“ und als weiterer entscheidender Faktor einer Maison de Plaisance erhoben.²⁷⁹ Um den Höhenunterschied auszugleichen, wurde die Rheinfront dreigeschossig und die ebenerdige Gartenseite zweigeschossig gestaltet. Dadurch veränderte sich auch die Wirkung der konvexen Rotunde, die die flachere Gartenseite im Gegensatz zu der höher geschossigen Rheinseite sowohl in ihrer Breite als auch in ihrer Höhe dominiert und dadurch wieder an Vaux-le-Vicomte erinnert. Die Gliederung des französischen Vorbilds besitzt auf dessen Parkseite auch eine vollkommen andere Gestaltung, wobei sich auch hier die übrigen Gebäudeteile dem als Queroval hervorgehobenen Mittelpavillon unterordnen. Hier manifestierte sich wohl zum ersten Mal im französischen Schlossbau der ansatzweise erste Versuch einer optischen Zusammenbindung aller Bauteile unter Führung eines beherrschenden Baugliedes: des Ovals. Vorbereitet worden war diese Neuerung beispielsweise schon in Le Vaux Schloss Saint-Sépulchre oder bei Le Pautres Pariser Hôtel de Gueménée von 1650.²⁸⁰ Auch die Baudekoration erinnert an Vaux-le-

277 Vgl. Frank, Dietrich von, 1989, S. 11, 12,

278 Vgl. Norberg-Schulz, Christian, 1971, S. 284, in: Frank, Dietrich von, 1989, S. 33

279 Vgl. Frank, Dietrich von, 1989, S. 34

280 Vgl. Frank, Dietrich von, 1989, S. 35

Vicomte, wobei neben der dortigen Hofseite²⁸¹ bei Schloss Biebrich nicht nur der seinerzeit mittlere Eingang der Rheinseite, sondern auch der mittlere Eingang zur Rotunde auf der Gartenseite durch ein wappentragendes Giebelfeld überspannt wird. Überkrönt wird die Rotunde durch eine Ädikula, auf dessen Kranzgesims sich acht, von acht Schmuckvasen getrennte Götterpaare mit ihren Attributen versammelt haben. Die Wandflächen der beiden achtachsigen Galerien sind auf jeder Seite durch acht breite, bis zum Boden reichende, an italienische Einflüsse erinnernde Rundfenster aufgebrochen und bilden einen Kontrast zu den beiden rechteckigen höheren Eckpavillons, deren Fronten von dem bereits erwähnten Rothweil durch acht schmale, hohe und streng wirkende barocke Fenster ausgestattet wurden. Die dadurch erzeugte Spannung wird über die sich wiederholende Anzahl der Fenster und die sie zum Teil überfangenen kleineren Rundfenster zu einer „dynamische Harmonie“ zusammengeführt. Die obere rechteckige schmalere Fensterreihe der Rheinfront kommuniziert mit den schmalen hohen Fenster der Pavillons und bildet eine optische Einheit. Die Außenansicht der Rotunde erinnert an einen geschlossenen griechischen Monopteros. Der zeitgenössische Philosoph und Dichter Daniel Wilhelm Triller, der mit dem nassauischen Fürsten Georg August freundschaftlich verbunden war, „führte als mittelbares Vorbild für den runden Mittelpavillon das Pantheon in Rom an,“²⁸² den beide während ihren gemeinsamen Grand Tours zuvor besichtigt hatten. Auf der Rhein- und Gartenfront sind jeweils drei große hohe rechteckige Fenster angebracht, die von einer gleichen Anzahl kleinerer Rundfenster überkrönt werden. Zwei weitere Raumöffnungen besitzt die Rotunde im Innern, die eine Verbindung zu den beiden Galerien bilden.

Zu dem besitzt sie im Innern acht schwarze, 8,90 Meter hohe glatte Säulen aus schwarzem Stuckmarmor, die eine attische Basis besitzen und über ihre acht vergoldeten korinthischen Kompositkapitellen, deren Akanthusblätter ausladend gestaltet sind, das komplette Gebälk tragen. Der zwei Meter breite begehbare Umgang ist mit einer Flachtonne gewölbt und etwa in halber Höhe mit einer Galerie geteilt. Diese ruht auf ionischen Wandpilastern und ausladenden Volutkonsolen vor dem Gebälk. Die zentrale Kuppel hat einen Durchmesser von 9,70 Meter und eine Höhe von 4,15 Meter. Das Opäum misst 2,90 Meter im Durchmesser.²⁸³ Anders als von Sonnemann ursprünglich geplant, löste Welsch die isolierte innere Raumteilung auf, indem er auf die Erhebung eines Hauptraumes oder einer Raumgruppe aufgrund ihrer erhöhten Proportionen verzichtete und sowohl die beiden Galerien als auch die Rotunde auf einer Ebene zusammenführte.

281 Vgl. Frank, Dietrich von, 1989, S. 35

282 Triller Daniel Wilhelm, 1737, S. 3 - 29, zitiert nach Olschewski, Eckhard, 1989, S. 105

283 Vgl. Anstett-Janßen, Marga, 1980, S. 1

Dadurch gelang es, die Corps de Logis über die beschriebenen Raumöffnungen stark zu durchlichten und ein für die Baugattung der Maison de Plaisance entscheidendes Zusammenspiel, zwischen dem Innen und Außen zu schaffen.

Diese neue Variante hatte zuvor Le Vau schon bei Vaux-le-Vicomte vorbereitet, indem er den Hauptakzent des Corps de Logis, den Hauptsaal, aus dem Obergeschoss in das Erdgeschoss und dort auf die Parkseite verlegt hatte.²⁸⁴ Die Verlegung der Sala Terrena vom Untergeschoss der zweigeschossigen Rotunde der Rheinseite auf die ebenerdige zweigeschossige Gartenseite zeigt auch hier Ähnlichkeiten mit Vaux-le-Vicomte auf, die „seit Ende des 17. Jahrhunderts aufgrund ihrer Rundform, ihrer Mehrgeschossigkeit und ihrer zumeist mit einer Kuppel ausgebildeten Bedachung von den Architekturtheoretikern als 'salle á l'italienne', 'grand salon ovale' oder 'salon á l'italienne' bezeichnet ... und ... unter diesen Begriffen zu einem für die Typenbildung der Maison de Plaisance entscheidenden Raumgebilde“ wurde.²⁸⁵ Als Vorläufer dieser Varianten lassen sich, so Gebelin,²⁸⁶ seit Mitte des 16. Jahrhunderts zum einen in der Architekturtheorie, zum anderen in ausgeführten Bauten Italiens für Frankreich prägende und beeinflussende Raumformen heranziehen, die sich auf Albertis Überlegungen zur Architektur zurückgehend,²⁸⁷ in Palladios oberitalienischen Villenbau der Rotonda bei Vicenza und anderen Vorhaben finden lassen.²⁸⁸ Louis Le Vau, der zunächst italienische Einflüsse rezipierte, entwickelte ab etwa 1650 eigene Lösungen für Raumformen auf kreis- oder ovalförmigem Grundriss²⁸⁹ und wendete sie bei Vaux-le-Vicomte an. Aufgrund der Verlegung der salle in das Erdgeschoss und deren Einbindung in das dortige Raumensemble hatte der Saal, hier die Biebricher Rotunde, „hinsichtlich seiner funktionalen und zeremonialen Bestimmung erheblich an Bedeutung gewonnen.“²⁹⁰ Betont wurde die Bedeutung durch die Innendekorationen, die sich vor allem in den Wand- und Deckenfresken, die von dem Tessiner Luca Antonio Colomba (1661-1737) ausgeführt wurden, darstellt.

Als Vorbild dieser neuen Maltechniken römischer Prägung gilt das Deckenfresko in Schloss Lustheim, das der Genuese Francesco Rosa 1684 (+1687) als erstes Fresko

284 Vgl. Rose, Hans, 1922, S. 146, Blunt, Anthony, 1957, S. 159, in: Frank, Dietrich von, 1989, S. 37

285 Frank, Dietrich von, 1989, S. 38 mit Zitaten von Blondel, Jacques-François, 1737, Tom. I. 31-32, und Briseux, Charles Étienne, 1743, Tom. I. 21-22, Nachdruck 1966 der Ausgabe von 1761

286 Vgl. Gebelin, François, 1962, S.128, in: Frank, Dietrich von, 1989, S. 38

287 Vgl. Forssmann, Erik, 1965, S. 56, zitiert nach Frank, Dietrich von, 1989, S. 38

288 Vgl. Palladio, Andrea, in: Beyer, Andreas, Schütte, Ulrich (Hgg.), 1984, S. 84, zitiert nach Frank, Dietrich von, 1989, S. 38

289 Vgl. Frank, Dietrich von, 1989, S. 38

290 Vgl. Hautecoeur, Louis, 1948, Tom. II. 105, in: Frank, Dietrich von, 1989, S. 39

nördlich der Alpen anfertigt hatte und über gemalte Architektur eine Versammlung antiker Götter in himmlischen Wolkenhöhen zeigt.²⁹¹ Eine weitere Grundlage könnten auch die Werke von Peter Paul Rubens (1577-1640) gewesen sein, der mit Motiven aus der Folge von 21 Maria von Medici (1575-1642) verherrlichenden Gemälden, die sich im Louvre in Paris befinden, für Aufsehen gesorgt hatten und durch die 1710 erschienenen, von Jean-Marc Nattier (1685-1766) herausgegebenen Stiche weite Verbreitung fand.²⁹² Rubens stellte Maria von Medici in Gestalt einer behelzten Minerva, als Beschützerin der Künste dar.²⁹³ Bei der 'Vergöttlichung Heinrich IV. und der Regentschaft der Königin'²⁹⁴ werden die antiken Götter Chronos, Jupiter, Merkur und Herkules und bei dem Thema der 'Regentschaft der Königin',²⁹⁵ Apoll mit seinem Bogen bedient, der, während ihm Mars und Minerva Bestand leisten, die Mächte der Finsternis, in Gestalt der Zwietracht, der Raserei, des Neides und des Betrugs vertreibt. Wie beliebt das Thema der Vertreibung der Mächte der Finsternis seinerzeit war, zeigt auch das nur ein Jahr vor Colombas Malerei in Biebrich 1718 fertiggestellte Deckenbild von Johann Michael Rottmayr (1656-1730) im Schloss Pommersfelden,²⁹⁶ bei dessen Bau der Biebricher Baumeister Maximilian von Welsch mitgewirkt und so möglicherweise als Themenvermittler²⁹⁷ für die Wand- und Deckenfresken der Rotunde von Schloss Biebrich fungiert haben könnte. Durch diese Eindrücke inspiriert, wurde Colomba die zentrale Kuppel und das flache Tonnengewölbe des Umgangs der Biebricher Rotunde als Malfläche zur Verfügung gestellt. Dabei überhöht er optisch die tatsächliche Halbkugel mit den Mitteln perspektivischer Raumillusion zur höher erscheinenden Spitzkuppel. Das mit Blattwerk verzierte, stuckierte Kranzgesims des Kuppelauges, des Opäums, wird als Gebälk gedeutet, das von acht gemalten ionisierenden Pfeilern getragen scheint. Diese in Untersicht gemalte, in der Mitte überhöhte Zentralraumkuppel hat einen kassettierten Fonds, deren profilierte Stuckkassettenfelder mit je einer vegetabilisierten Vierpassform verziert sind. Mit den Mitteln der Malerei wird ein antikes Tempelgewölbe suggeriert, was jedoch „im 18. Jahrhundert üblicherweise anders gegliedert“²⁹⁸ wurde. In die von Colomba gemalte Architektur der hohen, ruhigen Kuppel bricht der Himmel herein: dramatische Haufenwolken zwischen dem Licht und der Finsternis eines Gewitters beleben die Szene und bilden eine Kette von

291 Vgl. Wagner, Helga, Pfistermeister, Ursula, 1974, Abb. S. 60, in: Anstett-Janßen, Marga, 1980, S. 17

292 Vgl. Anstett-Janßen, Marga, 1980, S. 18

293 Vgl. Rubens, Peter Paul, Kat. II, 1977, Abb. 117, in: Anstett-Janßen, Marga, 1980, S. 18

294 Vgl. Rubens, Peter Paul, Kat. II, 1977, Abb. 130, in: Anstett-Janßen, Marga, 1980, S. 18

295 Vgl. Rubens, Peter Paul, Kat. II, 1977, Abb. 131, in: Anstett-Janßen, Marga, 1980, S. 18

296 Vgl. Wagner, Helga, Pfistermeister, Ursula, 1974, Abb. 93, in: Anstett-Janßen, Marga, 1980, S. 19

297 Vgl. Anstett-Janßen, Marga, 1980, S. 19

298 Anstett-Janßen, Marga, 1980, S. 3

auf- und absteigenden Wolkenbänken, auf denen sich antike Götter niedergelassen haben. Nur an zwei gegenüberliegenden Stellen, im Norden und Süden, wachsen die Wolken dunkel aus dem architektonischen Gebälk der Kuppel zum Opäum hinauf, aus dem sich die größte Helligkeit des Freskos ergießt und höchste Götter erscheinen lässt. Auf der Nordseite, der Gartenseite, schwebt von Putten getragen, eine große, mit bekränztem Haupt geschmückte Rückenfigur hervor, die sich, aus den dunklen Wolken kommend, dem Licht entgegen zu schweben scheint. Im Gegensatz zu den folgenden Göttern ist sie vollständig bekleidet und besitzt kein Attribut, durch das man sie als eine bestimmte antike Gottheit identifizieren könnte. Da aus den erhaltenden Urkunden, dem Vertrag zwischen Colomba und Welsch,²⁹⁹ keine Hinweise zu den literarischen Quellen genannt sind, muss man sich auf Daniel Wilhelm Triller beschränken, der in seinen 'Poetischen Beschreibungen' von 1737 diese Figur als Aeneas ausmacht,³⁰⁰ dessen zahlreiche Abenteuer mit Szenen aus der Odyssee durch diverse Wandfresken in den Galerien lebendig dargestellt wurden³⁰¹ und mit diesen thematisch korrespondiert. Colombo lässt den trojanischen Held als Höhepunkt seiner Verherrlichung in den olympischen Götterhimmel aufsteigen, wobei ihn eine Schar heiterer Kinder mit luftig leichten Libellenflügeln begleiten und seine Waffen, einen gefüllten Köcher, Helm, Schild und Zepter, tragen. Links neben Aeneas ist Minerva (Athena), auf einer Wolke liegend, zu erkennen, die als Schutzgöttin des Krieges einen Helm und eine Lanze in ihrer Rechten trägt. Anders als normalerweise dargestellt trägt sie hier die Lanze anmutig wie ein Zepter und den mit einem Federbusch geschmückten Helm kokett wie einen Hut. Wie eine Modedame des 18. Jahrhunderts gekleidet zeigt sie sich hier nicht in ihrer Funktion als Schutzgöttin des Krieges, sondern vielmehr als Göttin der Kunst und Wissenschaft.³⁰² Im Vergleich mit Rubens 'Vergöttlichung Heinrich IV. und der Regentschaft der Königin' könnte Colomba hier das Fürstenpaar Georg August und seine Gemahlin Henriette Dorothea von Nassau-Idstein in Gestalt von Aeneas und Minerva gemeint haben, um deren Verherrlichung malerisch umzusetzen. Links über Minerva sitzt Herkules (Herakles), dem berühmtesten Helden des Altertums, der an seinen Attributen, der Keule und dem Fell des als unverwundbar gegoltenden Löwen, den er zuvor in den Wäldern von Nemea mit bloßen Händen erwürgt hatte, zu erkennen ist. Den Kopf des Löwen hat er sich wie eine Kapuze aufgestülpt, um die Feinde zu erschrecken und sich selbst als Held und Retter zu

299 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn, 74, 1963, S. 138, in: Anstett-Janßen, Marga, 1980, S. 4

300 Vgl. Triller, Daniel Wilhelm, 1737, S. 18, zitiert nach Anstett-Janßen, Marga, 1980, S. 4

301 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 186

302 Vgl. Anstett-Janßen, Marga, 1980, S. 4, 5

präsentieren. Im Licht über Minerva und Herkules erscheint die jungfräuliche Diana (Artemis). Durch ihren Bogen und den mit Pfeilen gefüllten Köcher charakterisiert sie sich als Göttin der Jagd und Hüterin des Waldes. Begleitet wird sie von einer nach oben zum zentralen Licht weisende Nymphe. Rechts unterhalb dieser beiden hebt Fama, die Verkörperung des guten Rufs, ihre mit Laub umwundene Heroldstrompete empor, um von dem aufsteigenden Aeneas zu künden. Über ihr erscheinen die drei Mächte des Schicksals, die Parzen oder Moiren denen alle Götter, selbst Jupiter, unterworfen ist. Während über ihre römische Bezeichnung als Parze, einer Lebensspenderin, auf den Anfang hingewiesen wird, stärkt die griechische Bezeichnung, Morai, ihre schicksalweisende Funktion. Weil es nicht unüblich war, Schicksalsallegorien in Fresken aufzunehmen, tauchen auch hier am Wolkenrand über Fama zwei Parzen auf. Die licht erscheinende Parze ist als Lachesis zu deuten, die den Lebensfaden, der gerade von Klotho gesponnen wird, locker hält, während, bis zum Haupt dunkel verhüllt, Atropos das Ende des Lebens beschließt und daran denkt, den Lebensfaden abzuschneiden. Unterhalb der lichten Schicksalsgöttin hat sich Saturn (Kronos) als nackter, bärtiger mit großen Flügel ausgestatteter Greis, niedergelassen, der in seiner rechten Hand eine Hippe, Sense, hält. Als Sohn des Himmels, Uranos, und der Erde, Gaia, hatte er seinen Vater mit seiner Sichel entmannt, weil dieser alle seine Kinder im Dunkeln verborgen hatte. Aus Angst enttrohnt zu werden verschlang Saturn seine Kinder und wurde Herrscher auf der Insel der Seeligen. Bei diesem Sensemann überwiegt jedoch die positive Vorstellung der Ernte, der des Weiteren auch die Zeit verkörpert und hier die Züge des römischen Gottes des Ackerbaus Saturn trägt, mit dem hier Kronus verschmolzen interpretiert wird. Weitere Götter der Fruchtbarkeit vervollständigen die Gruppe: der mit Weinlaub bekränzte Weingott Bacchus (Dionysos), der einen ebenso verzierten Stab mit einem Pinienzapfen als Spitze trägt, beugt sich zur Schicksalsgöttin. Über ihm ist eine Bacchantin und neben ihm ein mit Reben geschmücktes Gefolge seiner heiteren Feste zu erkennen. Zum Wein trägt Ceres (Demeter), die göttliche Mutter der Erde, der Fruchtbarkeit und des Getreides, Kornähren und einen mit Herbstfrüchten gefüllten Korb herbei. Unter der Wolkenbank reicht ihr ein Putto bunte Blumen empor, während ein weiterer Putto eine Sichel hält. Dadurch erinnert der Maler an Ceres, die den Menschen das Wissen über den Getreideanbau gebracht hat. Auf derselben Wolkenbank sind rechts Vulkan (Hephaestos) und Neptun (Poseidon) mit ihren Attributen Hammer und Dreizack erkennbar. In der größten Helligkeit der Kuppeldarstellung erscheint Apollo (Apollon), der Gott des Lichts, der durch seine herausragende Darstellung seinem Beinamen, Phöbes (Phoibos), „der Strahlende,“

alle Ehre macht. Lorbeer bekränzt richtet er seinen Pfeil auf die Kaskade dunkler Mächte unter sich, die er stürzen lässt. Hier wird er nicht als Gott der musischen Künste oder der Heilkunde, sondern vielmehr als Lichtbringer gegen die Finsternis interpretiert. Mit seinen Strahlenpfeilern verweist Phöbus das dunkle Gewirr finsterner Gestalten hinunter in die Unterwelt: so gelangen die drei Furien, die als Dienerinnen dem Gott der Unterwelt, Pluto (Hades), und seiner Gemahlin Proserpina (Persephone) fungieren, auf dramatische Weise zurück in den Hades, um dort ihre als negativ geltenden Charakterzüge wie Neid, Rache, Vergeltung und unversöhnlichen Groll ausleben zu können. Mit diesen Unterweltgottheiten ineinander verschlungen sind Giganten auszumachen, die, so wie die Furien auch, aus den Blutstropfen des entmannten Uranos hervorgegangen waren. Noch ihre Waffen tragend stürzen die Giganten kopfunter in die Tiefe, während Apollo als Sieger über die Riesen und Furien triumphiert. Als Zuschauer dieses Kampfes ist der Kriegsgott Mars (Ares) auszumachen, der am Rand der nächsten Göttergruppe in voller Montur, mit einer Lanze, einem barocken Helm und einem von Vulkan geschmiedeten Brustpanzer ausgestattet ist. Den Unterweltgestalten lässt er durch einen Putto den Schild der Minerva, auf dem das schlangenumzüngelnde Haupt der Medusa angeheftet wurde, entgegenhalten, um durch deren Anblick die Gestalten zu versteinern. Unterhalb von Mars liegt auf einer Wolke eine entspannt wirkende nackte männliche Gestalt, die in ihrer Rechten einen Speer hält, auf dem das Haupt eines bärtigen älteren Mannes gespießt ist.³⁰³ Da für Marga Anstett-Janßen³⁰⁴ keine mythologische Deutung möglich ist, könnte hier an eine Szene des Alten Testaments³⁰⁵ gedacht werden, in der es dem biblischen David gelungen war, den übermächtigen Goliath nieder zu strecken und der überraschten Menge das aufgespießte Haupt des Gegners zu präsentieren. Bei dieser Darstellung ging es nicht um konkrete historische Aussagen, sondern um Erfahrungen, wie es in einer scheinbar hoffnungslosen Situation gelingen kann, seine Chancen gegen übermächtige Gegner zu nutzen. Interpretiert man diese jüdisch-christliche Heldendarstellung vor dem Hintergrund der historischen Zusammenhänge des Pfälzischen Erbfolgekrieges, dann könnte Goliath für Ludwig XIV. und David für die Große Allianz stehen, an deren Zusammenschluss Fürst Georg August von Nassau-Idstein maßgeblich beteiligt war. Zu dem könnten die Forschungsergebnisse von Eckhard Olschewski³⁰⁶ in dieser spektakulären alttestamentarischen Szene eine weitere künstlerische Bestätigung finden. Weniger spekulativ sind die anderen

303 Vgl. Anstett-Janßen, 1980, S. 5, 6, 7, 8, 9, 10

304 Vgl. Anstett-Janßen, Marga, 1980, S. 10, 11

305 1. Samuel 17; 2. Samuel 4,7, 21.19; Anm. d. Verf.: Selbiges Thema fand sich bspw. auch bei Caravaggios (1571 - 1610) Gemälde aus 1609 „David mit dem Haupt des Goliath“, Wien, Kunsthistorisches Institut.

306 Vgl. Olschewski, Eckhard, 2001, S. 110, 111, 112

Szenen des Kuppelfrescos: über dem liegenden Jüngling bewegen sich zwei weitere Götter auf der Wolkenbank. Kybele (Rhea), die Mutter der Götter, thront auf Bergeshöhen, ist Herrin der Natur, Spenderin der Fruchtbarkeit und trägt als Attribut auf ihrem Haupt als Krone die Darstellung einer Stadt. Zu ihrer Rechten sitzt der an seiner geflügelten Kappe und Sandalen erkennbare Götterbote Merkur (Hermes). In seiner Linken trägt er den Heroldsstab, der die Gabe hatte, Gesundheit und Wohlstand sowie Träume und Schlaf zu senden. Zu dem galt er auch als Gott der Reisenden und wies den Seelen mit seinem Attribut, dem Heroldsstab, den Weg in die Unterwelt. Mit seiner rechten Hand deutet Merkur zur letzte Gruppe, die in achsialer Anordnung der Wolkenbänke ein Interkolumnium einnimmt. An höchster Stelle thront Juno (Hera), die Gemahlin des Jupiter. Während sich ihr Blick auf den Himmel richtet, deutet sie mit dem Zepter in der Linken ihre Herrschaft über den Himmel an. Zugleich umfasst sie mit ihrem rechten Arm den Pfau, der ihren unbeugsamen Stolz symbolisiert. Juno galt als strenge Hüterin der Ehe und der Fruchtbarkeit, zu deren Hochzeit mit Jupiter zahlreiche bunte Blumen empor sprossen. Als Verkörperung dieses Blumenreichs sitzt unter ihr mit einer farbenfrohen Blütenkrone geschmückt Flora (Chloris), die Göttin alles Blühende. Zu ihren Füßen spielen zwei Putten mit ihren Blumen. Die von Antonio Colomba dargestellte Götterversammlung ist aber unvollständig. Es fehlen Venus (Aphrodite), die Göttin der Liebe, und, das ist besonders bemerkenswert, der höchste Gott des Olymps, Jupiter (Zeus), der der Götterrunde vorsteht.³⁰⁷ Da es keine Quellen für eine Erklärung gibt, muss man auch hier wieder auf Triller zurückgreifen, der sinngemäß davon ausgegangen war, dass Jupiter „...künstlich ausgeschnitten...“³⁰⁸ [sic!] worden sei. Demnach ist Jupiter als Schnitzwerk vor dem gemalten Götterhimmel, auf seinem Adler schwebend, vorzustellen. Diese Annahmen bestätigt Triller in derselben Quelle, indem er mitteilt, dass „Gleich unter ihm herum, im rundgewölbten Bau ... die gesamte Götterschar sehr wohl gemahlet fürgestellt“ [sic!] sei. Zu dem hat man sich am Fußpunkt der großen Kuppel 16 weitere mit Blumengirlanden spielende Putten vorzustellen, die von Carlo Maria Pozzi als Stuckfiguren gefertigt wurden und vom Gebälk aus in den Götterhimmel Colombas hineinragten.³⁰⁹ Die Malereien des Kuppelungangs wurden auch vom Colomba gestaltet. Der Umgang hinter den acht Säulen der Hauptkuppel ist mit einer Flachtonne gewölbt. Auf dieser sind durch Stuckrahmungen acht rechteckige, an den Schmalseiten ausgerundete Darstellungsfelder gebildet und mit Malereien gefüllt. Hier sind die Wissenschaften

307 Vgl. Anstett-Janßen, Marga, 1980, S. 11, 12

308 Triller, Daniel Wilhelm, 1737, S. 18, zitiert nach Anstett-Janßen, Marga, 1980, S. 12

309 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 138, in: Anstett-Janßen, Marga, 1980, S. 14

und Künste durch Attribute und Putten mit durchsichtigen, mit Augen geschmückten Libellenflügeln, vergegenwärtigt. Zur Rheinseite, der Eingangstür des Schlosses hin, hat auf einer Wolkenbank die Geographie mit Globus und Stechzirkel ihre Stelle. Hier wird die Erdkugel ausgemessen, auf der auch das Biebricher Schloss seinen Platz einnimmt. Ein weiterer Putto schaut mit einem Fernrohr ins Weltall, um über die Astronomie das Schicksal der Menschen zu erkennen. Auf der gegenüber liegenden Gartenseite verkörpern die Putten mit Rüstung, Schwert, Schild, Axt und Fahnen die Kriegskunst. Auf der Ostseite finden sich die Literatur und die Buchkunst, die durch einen Putto, der ein aufgeschlagenes Buch über seinem Kopf trägt, und einen zweiten, der in einem Buch liest, repräsentiert werden. Auf der Westseite ist wiederum durch Putten die Physik vergegenwärtigt, die durch ein Fernrohr oder mit Brille durch eine Vergrößerungslinse schauen, während ein Dritter in einem Glaszylinder mit Fuß und Deckel eine chemische Substanz vorzeigt. In den Diagonalen der Rotunde ist die Architektur (NW) durch Plan, Zirkel, Winkel und Senkblei, die Bildhauerei (SO) durch zwei Putten, die mit Meißel und Fäustel eine Frauenbüste bearbeiten, die Malerei (SW), durch einen linkshändig malenden Putto mit dem Malstock, der Farbpalette und weiteren Pinseln in der Rechten und einem Frauenbild auf der Staffelei, und die Musik (NO) durch singende, flötende und geigende Putten personifiziert. In den acht Feldern kommt die Wertschätzung dieser Künste und Wissenschaften zum Ausdruck und bilden sozusagen das Fundament der nahen Götterversammlung.³¹⁰ Die Ausschmückung von prominent hervorgehobenen Kuppeln durch Fresken diente nicht allein der Dekoration, sondern hatte nach David Ganz³¹¹ vor allem den Zweck einer visuellen Verknüpfung der dargestellten Protagonisten mit dem im Hier und Jetzt lebenden Betrachter. Sie lassen sich, so Ganz weiter, auf die Prinzipien der „Projektion“, „Identifikation“ und „Koordination“ zurückführen, die nach Steffen Bogen³¹² für jeden Akt des Bildverstehens konstruktiv sind. Ganz³¹³ sieht in der Projektion eine Überblendung ausgewählter Bildelemente, deren Glieder gegeneinander beweglich sind, indem nur ein bestimmter Teil der Maloberfläche in der Imagination des Betrachters zur Gestalt einer aufblickenden Figur zusammengefasst wird. Das Prinzip der Projektion übernimmt schon in der Frühen Neuzeit die Funktion des „Haupteingangs“ zu den Bildern und ist vergleichbar mit dem perspektivischen Malen. Das „projektive Relais“ des aufwärts gewandten Blicks der gemalten Protagonisten spricht die Betrachter in ihrer

310 Vgl. Anstett-Janßen, Marga, 1980, S. 13, 14

311 Vgl. Ganz, David, 2000, S. 25

312 Vgl. Bogen, Steffen, 1999, in: Sachs-Hombach, Rehkämper, Klaus, 1999, S. 187-206, zitiert nach Ganz, David, 2000, S. 25

313 Vgl. Ganz, David, 2000, S. 25

Eigenschaft als „bewegliche Augen“ an, die sich den Zugang zu den verschiedenen Darstellungen erst erlaufen müssen. Auch wenn jedem Betrachter die Fiktion der Darstellung, deren Formen auf einer zweidimensionalen Fläche fixiert sind, bewusst ist, zieht sie das Bewusstsein wegen der Dynamik der dargestellten Personen in einen kommunikativen Kontext.³¹⁴ Aber nicht nur die Bildprogramme, sondern auch die tatsächlich vorhandene Architektur zieht den Betrachter in seinen Bann, verleihen den Fresken den sprichwörtlichen Rahmen und lassen sie künstlerisch miteinander verschmelzen. Auch wenn die Decke und die Form der Rotunde römischen Vorbildern entnommen wurde, wurde ihr Charakter für ihren speziellen Zweck modifiziert genutzt. Durch ein unendlich verfeinertes Empfinden für Raumwirkung und Harmonie der Proportionen, die typisch für den Barock waren, wurde verlangt, „dass die Decke als Abschluss ... im großen Lineament zum Raume stimme und zugleich eine für reiche Dekorationen günstige Fläche biete.“³¹⁵ Das Kuppelgewölbe verliert durch die dynamisch wirkenden Deckenfresken ihren konstruktiven Charakter und wird zur Fläche einer atemberaubenden Malkunst, die sich ins Nichts aufzulösen scheint. Nach Paul Kristeller,³¹⁶ zitiert nach Sylva Scheglmann, besteht bei Deckenfresken die Neuerung darin, „dass ... die Malerei sich ... von der Sklaverei der Fläche befreit ... den Raum über seine materiellen Grenzen hinaus erweitert.“ Möglich wurde das durch die Neuerungen innerhalb der Naturwissenschaften, Perspektiven neu zu berechnen. Ein zeitgenössisches Paradebeispiel dieser neuen Möglichkeiten bietet die Gartenarchitektur von Vaux-le-Vicomte, die Le Nôtre gestaltet und dabei als herausragende Neuerung die Fluchtperspektive aufgehoben hatte. Dadurch „befreite“ er die Natur von ihren physikalischen Zwängen und bot der Kunst einen bis dahin nicht gekannten Raum gärtnerischer Entfaltung. Eine weitere Befreiung irdischer Grenzen wird auch in der gemalten Beleuchtung des Biebricher Deckenfreskos sichtbar, die ihren Ausgangspunkt im Opäum zu haben scheint und durch ein natürlich wirkendes Spiel mit Licht und Schatten Akzente setzt. Positiv konnotierte Götter werden im hellen Licht, negativ besetzte im Schatten präsentiert. Von daher ist es auch kein Zufall, dass Apoll, der Gott des Lichts, als Hauptakzent des Freskos im Kampf gegen die Mächte der Finsternis auffallend hell dargestellt wird. Dieser Gedanke fußt auf dem Vorbild Ludwig XIV., der sich bis zu seinem Tod 1715 mit Apoll, le Roi Soleil, identifiziert hatte. Anders jedoch als in Frankreich, wo nur

314 Vgl. Ganz, David, 2000, S. 26

315 Scheglmann, Sylva, 1910, S. 1

316 Kristeller, Paul, 1901, S. 248, zitiert nach Scheglmann, Sylva, 1910, S. 4 und Internetrecherche vom 20. 03. 2016 unter: <https://archive.org/stream/andreamantegna00kris#page/n97mode72up>

der König es wagte, sich als Sonnenkönig zu präsentieren, „... fühlten sich in Deutschland die Fürsten der kleinen und kleineren Staaten ebenfalls als Sonne ihrer Untertanen, deren Strahlen-Regiment das Dunkel zu vertreiben wusste.“³¹⁷ In Biebrich weist Apoll die Finsternis durch einen Himmelssturz hinab und besiegt als Bringer des Tages die Nacht. Da Apoll auch als Gott der schönen Künste und Minerva als Göttin der Wissenschaften fungierten, reichen beide Deutungen bis zu den entsprechenden Darstellungen im Umgang. Nicht zufällig sitzt ihr Herkules zuseiten, denn nur aus dieser Zuordnung klingt seine Aufgabe als Musenführer an. Gleichzeitig soll der Held vor allem Eigenschaften des Herrschers, hier des Fürsten Georg August, von Nassau-Idstein spiegeln, der sich weiter über den als Friedensherrscher gepriesenen Aenaes definiert und sich wie dieser in das Cielo aperto aufgenommen zu werden wähnt. Die Allegorie der Zeit findet ihre Verkörperung in Saturn, wobei ihm die Parze mit dem Lebensfaden zugesellt ist und dadurch ein deutliches *Memento mori* formuliert. Die Fruchtbarkeit und Blüte des fürstlichen Territoriums von Nassau-Idstein wird nicht nur mit Ceres, Bacchus und Flora veranschaulicht, sondern auch mit den obersten Göttern Kybele, Juno und dem Schnitzwerk von Jupiter. Einen weiteren Aspekt verkörpern Vulkan und Neptun, die Herrscher über die Elemente von Feuer und Wasser, die von hier aus auch die übrigen Elemente, die Erde mit Ceres und mit Juno die Luft anschlagen. Auch die Jahreszeiten sind nicht vergessen worden: Diana steht für den Herbst, Flora für den Frühling und Ceres für den Sommer, während der Winter fehlt. Dies könnte als Hinweis für die Zeiträume der Nutzung des Lustschlosses gedeutet werden, deren Westpavillon zwar schon früh beheizbar war, aber dennoch selten von Georg August und seiner Familie in den Wintermonaten genutzt wurde.

Die mehrfachen Bedeutungen der von Colomba dargestellten Götter lag nicht nur im Wesen der Götter begründet, sondern waren ein Zug der Zeit, die es liebte, vielerlei Bezüge herzustellen und miteinander zu verknüpfen.³¹⁸ In ihnen spiegelte sich nicht nur das Wunschdenken ihrer Auftraggeber, bestimmte Botschaften künstlerische zu vermitteln, sondern waren auch ein schmückendes Medium innere Befindlichkeiten preiszugeben, ohne das eigene Ansehen zu gefährden.

Das Thema des Herrschers als Lichtgott und des guten Regimentes war, dem Fürstentum Frieden, Blüte, Fruchtbarkeit, Wissenschaft und Kunst zu bringen. Dazu galt es, die Finsternis der Ungewissheit, Missgunst und Neid zu vertreiben: das ist die Quintessenz der stimmungsvollen Biebricher Götterversammlung in den Fresken der

³¹⁷ Anstett-Janßen, Marga, 1980, S. 15

³¹⁸ Vgl. Anstett-Janßen, Marga, 1980, S. 17

Rotunde!³¹⁹ Bevor Colomba diese Biebricher Fresken angefertigt hatte, hatte er zuvor in Schloss Ludwigsburg das zentrale Deckenbild der Marmorsalette des Jagdpavillons mit vergleichbaren mythologischen Szenen³²⁰ ausgeschmückt. Auch hier bot er auf dem Hintergrund dramatisch hervor quellender dunklen und hellen Wolken dem strahlenden Apoll eine Bühne, die finsternen Mächte in den Abgrund zu stürzen und sich als Sieger über das Böse hervor zu tun.

Im Seitenfeld des selben Raumes ist auch hier mit wehenden Haaren Fama gezeigt, die, Heroldstrompete blasend, bis in Einzelheiten mit der Biebricher Fama vergleichbar ist. Auch die Fresken der östlichen Galerie des Ludwigsburger Schlosses zeigen unter den Titanen, die vergeblich versuchen, mit aufeinander getürmten Steinen den olympischen Himmel zu stürmen, stürzende Riesengestalten, die den Biebricher Giganten sehr ähnlich sind. Anzuführen sind auch die Malereien Colombas im Ordenssaal des selben Schlosses, das die Verherrlichung Minervas im Kreis olympischer Götter zeigt, wobei auch hier wieder der Kampf der Mächte der Finsternis mit einem Knäuel rückwärts stürzender Figuren zu erwähnen sind. Colombas Darstellungen von Puttengruppen mit den Emblemen der Künste und Stände, die sich an den Wänden des Ordenssaals zwischen den Pilastern befinden, können als unmittelbare Vorstufe zu den Biebricher Fresken angesehen werden.³²¹

Unstrittig knüpfen die Biebricher Fresken innerhalb der Rotunde und der Galerien mit ihrer duftigen Malweise, dem raschen Pinselstrich, dem sicheren kompositorischen Umgehen mit den sich scheinbar bewegenden Figuren und Wolkenhaufen an die Fresken im Ludwigsburger Schloss an. Die Biebricher Interpretation erscheint jedoch reifer, durchdachter und insgesamt kräftiger als das Ludwigsburger Vorbild.³²² Bevor sich Fürst Georg August dazu entschlossen hatte, aus dem einstigen barocken Gartenhäuschen eine Maison de Plaisance errichten zu lassen, ließ er schon in der Frühphase der Biebricher Schlossanlage die Eckzimmer des Westpavillons neben der zunächst dort verorteten Sala Terrena diverse Prunkräume dekorieren.

Das nordwestliche Eckgemach ließ er 1704 mit Deckenstuck ausstatten, die der Antwerper Hofmaler Egidius Bischof mit einem mythologischen Thema freskierte.³²³ Anders als die Fresken der Rotunde von Colomba nimmt dieses Fresko nicht auf die Verherrlichung des Fürsten und seiner Gemahlin bzw. auf die Darstellung der Künste und Wissenschaften Bezug. Bei dem Deckenfresko des nordwestlichen Eckgemachs,

319 Vgl. Anstett-Janßen, Marga, 1980, S. 17

320 Vgl. Anstett-Janßen, Marga, 1980, S. 20

321 Vgl. Anstett-Janßen, Marga, 1980, S. 20, 21

322 Vgl. Anstett-Janßen, Marga, 1980, S. 22

323 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn, 73, 1962, S. 173

das den winterlichen Nordwind Boreas mit seiner Frau Oreithyia³²⁴ zeigte, die eine Legende mit den Namenszügen des Fürstenpaares hielten, ging es vielmehr um das gemeinsame Schicksal, dass das Fürstenpaar mit dem Götterpaar teilte: ähnlich wie in der griechischen Sage hatte Fürst Georg August die junge Prinzessin Henriette Dorothea zu Öttingen-Öttingen aus Württemberg zu sich in seine Heimat nach Nassau-Idstein gebracht, um sie dort zu heiraten. Als bald konnten sich beide Paare an ihren vier Kindern, zwei Söhne und zwei Töchter, erfreuen. Im Gegensatz zu dem Götterpaar aber verlor das fürstliche Paar bis 1704 ihre ersten vier Kindern durch tragische Umstände, deren Namen und Lebensdaten Christian Spielmann³²⁵ in den Nassauischen Annalen nennt. Diese tragischen Umstände schien das Fürstenpaar über das Fresko, das im Todesjahr des vierten Kindes 1704 in Auftrag gegeben wurde, verarbeiten zu wollen. Mit Hilfe einer Projektion sollten ihre vier verstorbenen Kinder anstelle der Kinder von Boreas und Oreithyia, die nicht verstorben waren, weiterleben. Denkbar wäre auch, dass sich das Fürstenpaar nun selbst mit dem Götterpaar identifizierte, das keinen schmerzhaften Verlust zu beklagen hatte. Beide Fresken, das im Westpavillon von 1704, „die drei Fresken der noch nicht vollständig errichteten Orangerie, die als Hauptthema Apoll auf einem Sonnenwagen zeigte,“³²⁶ und die Fresken der späteren Rotunde korrespondierten mit den Götterfiguren der barocken Gartenanlage, und, nach Vollendung der Attika, auch mit den dort zweifach, diagonal angeordneten vier ranghöchsten skulptierten Götterpaaren (Mars & Minerva, Merkur & Venus, Jupiter & Juno, Apollo & Diana) und bildeten einen dynamischen Bezug, die die gesamte barocke Schlossanlage selbst zu einem Treffpunkt antiker Gottheiten werden ließ. Über die freskierte Heldendarstellung von David mit dem besiegten Goliath wurde ein biblischer Bezug hergestellt, der sich in der auffallend häufigen Wahl von acht Bauelementen architektonisch fortsetzt: neben der Achtecksigkeit der Galerien, der acht oberen und unteren Wandöffnungen der Rotunde, deren Bedachung auf acht Säulen ruht und mit einer Attika überkrönt ist, auf der sich wiederum von acht Schmuckvasen getrennt, acht Skulpturen von Götterpaaren versammelt haben, finden wir die Zahl Acht auch bei weiteren Dekorationen der Schlossanlage.

Schon im Alten Testament bedeutete die Zahl Acht den Übergang von der Zeitlichkeit in die Überzeitlichkeit, die Anbindung der Immanenz, der Diesseitigkeit

324 Anm. d. Verf.: In der griechischen Mythologie war Boreas der winterliche Nordwind (nordwestl. Eckgemach). Boreas war der Sohn von Astraios, einem Titan, und Eos, einer Göttin. Nachdem sich Boreas in die Nymphe Oreithyia verliebt hatte, entführte er sie aus Attika in seine Heimat Thrakien. Dort wurde Oreithyia seine Gemahlin. Mit ihr hatte er die beiden Söhne Kalais und Zetes, sowie die beiden Töchter Chione und Kleopatra.

325 Vgl. Spielmann, Christian, in: NassAnn 24, 1892, S. 75

326 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 132

und Vergänglichkeit an die Transzendenz, der Jenseitigkeit und Unvergänglichkeit. In der christlichen Zahlensymbolik³²⁷ des frühen Mittelalters galt die Acht als die Zahl des glücklichen Anfangs, der Taufe und der Auferstehung. Deswegen wurden altchristliche Baptisterien gerne in einer oktagonalen Form gebaut und häufig zum Vorbild weiterer christlicher Gotteshäuser. Im Hinblick darauf könnte man die bei dem Schlossbau von Biebrich sehr häufig vorkommende Zahl Acht als Reminiszenz an den christlichen Glauben deuten, weil sich der Fürst nicht nur selbst, sondern auch von seinen Untertanen als „von Gottes Gnaden“ berufen begriff und darauf seine Existenzberechtigung stützte. Gleichzeitig könnte auch beabsichtigt gewesen sein, den politischen Sinn des Biebricher Schlosses, der in Anspielung an den Vertrag von Rijswijker als Ort des Friedens verstanden werden sollte, mit christlichen Symboliken zu verknüpfen, um dem Schloss eine kontemplative Aura zu verleihen. Dazu schien der bis dahin außerhalb Frankreichs kaum bekannte neuartige Bautypus einer Maison de Plaisance geeignet. Der Militärarchitekt Maximilian von Welsch galt als prädestiniert, dem Fürsten „...nur eine halbe Tagesreise von dem Sitz der Regierungsbehörden in Idstein entfernt...“³²⁸ „an der schönsten Stelle seines Landes ein Petit Versailles“³²⁹ zu errichten und seinem Fürstentum höchsten majestätischen Glanz zu verleihen. Auch wenn keine quantitativen Vergleiche mit der damals größten Schlossanlage Europas möglich sind, so gab es doch im Hinblick auf die Architektur Parallelen, die durchaus an das Versailler Schloss erinnern: hierzu zählen die dreiachsige Fassadenkonzeption, bei der die einzelnen Geschosse, das Sockel-, Haupt- und Mezzanin- bzw. Attikageschoss jeweils eine separate, durch Horizontalgesimse voneinander getrennte Ordnung aufweisen.³³⁰ Mit der Zuordnung von Fassadensystemen, die die funktionalen bzw. zeremoniellen Räume an zentralen Bauteilen deutlich machen, wurde ebenfalls auf Versailles verwiesen, das im Zentrum einen Kaiserpavillon mit einem Kaisersaal besitzt, von dem die Raumfolgen der Gastappartements für das imperiale Regentenpaar³³¹ oder andere hochrangige Gäste führten. Am Biebricher Südflügel kamen an der Hauptfassade auf der Rheinseite beide Fassadensysteme zur Anwendung. Hatte von Welsch die Fassade des runden Mittelpavillons, der Rotunde, dem repräsentativen, architekturästhetischen Zentrum der Anlage, zu Beginn der Vollendung des Schlossbaus in Form eines zweigeschossigen Fassadensystems gestaltet, stellte er am Ende der Baumaßnahmen diesem Konzeptionsmotiv an den flankierenden Galerien, mit ihrer

327 Vgl. <https://www.heiligenlexikon.de/Glossar/Zahlenmystik.htm>, Internetrecherche vom 20.03.2016

328 Olschewski, Eckhard, 2001, S. 110

329 Vgl. Spielmann, Christian, in: NassAnn 24, 1892, S. 61

330 Vgl. Olschewski, Eckhard, 2001, S. 122

331 Vgl. Olschewski, Eckhard, 2001, S. 125

Erhöhung um ein weiteres Geschoss, die dreigeschossige Fassadenkonzeption gegenüber.³³² Auch der Biebricher Westflügel, der als 'ein modernes Wohnpalais französischer Schulung'³³³ charakterisiert wird, wies für die Struktur seiner Westfassade französische Architekturen als formprägende Beispiele auf.³³⁴ Für diese Planungen soll, vorgreifend erwähnt, Friedrich Stengel (1694-1787) insbesondere das seinerzeit neuartige Traktat von Jacques-François Blondel, 'De la Distribution des Maisons de Plaisance' aus dem Jahre 1737, verarbeitet haben.³³⁵ Von daher erinnert das Biebricher Schloss zu Lebzeiten von Fürst Georg August wegen seiner architektonischen Parallelen an der Fassadenstruktur und der barocken Gartenanlage nicht nur an den Schlossbau von Versailles, sondern stellt zu dem eine frühe Variante einer Maison de Plaisance dar, die 1707 von Maximilian von Welsch nach französischem Vorbild begonnen und von seinem Nachfolger Friedrich Stengel Ende der 1730er Jahren vollendet wurde. Damit ist am Biebricher Rheinufer, „der schönsten Stelle seines Landes,“ tatsächlich ein „Petit Versailles“ entstanden - ganz so wie es sich Georg August von Nassau-Idstein einst erträumt hatte!

332 Vgl. Olschewski, Eckhard, 2001, S. 125, 126

333 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 202

334 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 202

335 Vgl. Olschewski, Eckhard, 2001, S. 108, Anm. 628

4. Vom Lustschloss am Rhein zur Dreiflügelanlage

Nachdem Maximilian von Welsch seit 1707 als fürstlicher Baumeister im Dienst des nassauischen Fürsten gestanden und durch einen Konzeptionswechsel aus der von Sonnemann geplanten Einflügelanlage eine nunmehr neuartige Maison de Plaisance errichtet hatte, starb Fürst Georg August Ende Oktober 1721. Wie viele seiner Zeitgenossen waren auch zwei seiner jungen Töchter an Pocken erkrankt. Als liebevoller Vater, der „...oft am Krankenbette seiner Kinder...“³³⁶ geweilt hatte, hatte auch ihn, dessen „...Konstitution zur Empfänglichkeit der Krankheit disponiert...“³³⁷ war, ergriffen und zeitnah mit den Töchtern dahin gerafft. Die Leichen wurden in der 1721 eingeweihten Schlosskapelle der Biebricher Maison de Plaisance aufgebahrt und erst im Januar 1722 unter großer Teilnahme der Bevölkerung, in der Kirche von Idstein, nahe seiner Residenz, beigesetzt. Den „...guten Mann...“³³⁸ den man hier begrub, war ihnen „...mehr gewesen...“³³⁹ als nur ein Landesherr. Seine Witwe, Fürstin Henriette Dorothea, die nach dem plötzlichen Tod ihres Gatten am Nassau-Idsteinischen Hof mit „...Widerwärtigkeiten ... zu kämpfen hatte...“³⁴⁰ „...zog sich in das Schloss zu Wiesbaden, ihren Witwensitz, zurück. Sie starb sieben Jahre später, im Mai 1728, und wurde neben ihrem Gatten beigesetzt.“³⁴¹ Für die Fürstin und deren verstorbenen Kinder entwarf Maximilian von Welsch ein monumetales Grabdenkmal.³⁴² Dieses ergänzte das zuvor von Franz Matthias Hiernle (1677-1732), dem barocken Hofbildhauer des Mainzer Kurfürsten Lothar Franz von Schönborn, für Fürst Georg August entworfene Epitaph in der damaligen Stiftskirche St. Martin, heute Unionskirche von Idstein. Gleichzeitig mit dem unerwarteten Tod des Fürsten 1721 erlosch für Maximilian von Welsch der Auftrag, weiterhin als Baumeister für das Fürstentum Nassau-Idstein tätig zu sein.

Da der Fürst zum Zeitpunkt seines Todes keine männlichen, also keine legitimen Erben hatte, ging die Regierungsnachfolge auf eine Nebenlinie, derer von Nassau-Usingen, über. Das im Privatbesitz der weiblichen Erben verbliebene Biebricher Lustschloss wurde nach dem Tod der Idsteinischen Fürstin 1728 von Fürstin Charlotte Amalie von Nassau-Usingen (1680-1738) käuflich erworben, die bis zur Volljährigkeit ihres Sohnes, Fürst Karl (1712-1775), die Regierungsgeschäfte leitete. Erst der Besitzwechsel dieses Anwesens ließen, vor allem als der junge Fürst 1734

336 Spielmann, Christian, in: NassAnn 24, 1892, S. 75

337 Spielmann, Christian, in: NassAnn 24, 1892, S. 75

338 Spielmann, Christian, in: NassAnn 24, 1892, S. 75

339 Spielmann, Christian, in: NassAnn 24, 1892, S. 75

340 Spielmann, Christian, in: NassAnn 24, 1892, S. 75

341 Vgl. Spielmann, Christian, in: NassAnn 24, 1892, S. 75 und Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 141

342 Vgl. Arens, Fritz, 1986, S. 80; vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 144

selbst zur Herrschaft gekommen war, die Bautätigkeiten wieder aufleben,³⁴³ die, bis auf wenige Reparaturarbeiten, seit 1721 zum Erliegen gekommen waren.³⁴⁴ Wie bereits dargestellt, gibt es eine, aus zahlreichen Quellen mittelbar belegbare, wie ein Puzzle zusammen gefügte Baugeschichte, die sich aber nur auf die Zeit von Georg August beschränkt.³⁴⁵ Die Baugeschichte ab 1721 muss sich nach Karl Lohmeyer³⁴⁶ auf einen groben Überblick mit der Mitteilung einzelner Details beschränken, und, so Demandt,³⁴⁷ auf ein Wissen ohne nachprüfbare Quellenangaben stützen. Als Hauptquellen des groben Überblicks gelten nach Wolfgang Einsingbach³⁴⁸ bis 1733 die Kellerei- und dann die Rentkammerrechnungen des Oberamtes Wiesbaden nebst Urkunden, die sich im Hessischen Staatsarchiv von Wiesbaden befinden (HStAA Wiesbaden, Abt. 137).

Mit der Beschreibung der ersten Bauphasen unter Fürst Georg August vergleichbar, kann hier zunächst die Baugeschichte unter seinem Neffen, Fürst Karl von Nassau-Usingen, erhellt werden, wobei auch hier die Innenausstattung nur gestreift werden soll. Damit der komplizierte Planungs- und Bauverlauf übersichtlicher wird, wird die Darstellung der Baugeschichte nicht chronologisch, sondern über die Beschreibung der einzelnen Bauabschnitte, den Ausbau des Rhein-, Ost- und Westflügels erfolgen, deren Ausführungen sich zum Teil überschneiden haben. Die Baugeschichte der Gartenanlage soll zum besseren Verständnis und Abrundung des komplexen Themas, wie zuvor auch, nur tangiert werden.

Über den konkreten Beginn der Bau- und Renovierungsmaßnahmen gibt es keine Quelle. Man kann jedoch davon ausgehen, dass nach einer gründlichen Bestandsaufnahme geplant war, das Wohnschlösschen für die neuen Bewohner ab 1730 herzurichten, um den Regierungssitz von der seinerzeit als weit entfernt (ca. 60 km) empfundenen Taunus- und Residenzstadt Usingen nach Biebrich zu verlegen.³⁴⁹ Erste Hinweise bieten die Kellerei-Rechnungen unter RR 1730 S. 90, in denen ab 1730 die ersten Baukosten aufgelistet werden.³⁵⁰ Auftraggeberin war Fürstin Charlotte Amalie von Nassau-Usingen. Ab Juni 1730 häuften sich Rechnungen mit dem Hinweis auf den Werkmeister Johann Jakob Bager, der Sohn des Wiesbadener

343 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 178, 179

344 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 73, 1962, S. 153 ff.; ders., in: NassAnn 74, 1963, S. 105 ff.; ders., in: NassAnn 84, 1973, S. 72 ff. (Sonderdruck), ders. in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 179

345 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 179

346 Vgl. Lohmeyer, Karl, 1911, in: Mitteilungen der historischen Vereins für die Saargegend XI, S. 27 ff, 74-96, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 179

347 Vgl. Demandt, Karl Ernst, 1965-1968, Bd. I, S. 784 ff., 840 ff., Bd. II, S. 525, 535, in: Schrifttum zur Geschichte und geschichtliche Landeskunde von Hessen, 1965-1968, Bd. I, II, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 180

348 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 180

349 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 181

350 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 181

Werkmeisters Georg Leonhard Bager (+1739), der das Schloss mehrfach besichtigt und Akkorde abgeschlossen hatte. Es gilt als gesichert, dass kein weiterer bauleitender Werkmeister als Johann Jakob Bager im Fürstentum Nassau-Usingen angestellt war, der sich unter Welsch schon 14 Jahre bewährt hatte und befugt war, Bauaufträge an Schreiner, Glaser, Tüncher und Schlosser, wie beispielsweise für Reparaturen an Böden, Holzverkleidungen, Türen, Fenster, und die Renovierung des Nußbaumzimmers im Ostpavillon zu erteilen. Das westliche Schlösschen, der Fürstinnenbau, schien am wenigsten erneuerungsbedürftig gewesen zu sein. Die unter Fürst Georg August charakteristische Trennung der seitlichen Schlosspavillons als Wohngebäude für den Fürsten und die Fürstin war unter der neuen Herrschaft bedeutungslos geworden. Seit 1731 wurden nur noch die Räume des Westpavillons als herrschaftliche Wohnräume betrachtet, die sich auf der Gartenebene befanden.³⁵¹ Am Ostschlösschen waren ab 1732 gründliche Reparaturarbeiten an den vier Eckbalkonen der Rheinseite nötig.³⁵² Ergiebig sind die Angaben über die Farbigkeit der Innen- und Außengestaltung, die sich aus den Tüncherrechnungen der Jahre 1731-1733³⁵³ ergeben und Rückschlüsse auf die ursprüngliche Farbgestaltung zulassen: das Holzwerk der Dachgauben war rot, die Fensterflügel außen silbergrau, innen weiß. Der Anstrich der übrigen Fenster ist nicht überliefert, könnte aber ähnlich gewesen sein. Die eisernen Fenstergitter waren schwarz, die Balkongitter hingegen anthrazit, während das Laubornament weiß gestrichen war. Im Innern waren die beiden Treppen des Schlösschens sandsteinrot, die Eisenbaluster anthrazit und das Laubornament wieder in Weiß gehalten. Das Holzwerk der Zimmer war teils weiß, teils silberfarbig gestrichen. Ähnlich war der Speisesaal des Westpavillons im zweiten Obergeschoss gestaltet, besaß zu dem zwei, an roten Sandstein erinnernde Kamine, und ein rot-weiß marmoriertes Hauptgesims und silberfarbige Vertäfelungen mit grünen Leisten. In vier Zimmern wurde die Vertäfelung silberfarbig und die Leisten in der Farbe der Tapeten, nämlich in Rosé, gestrichen. Von den ursprünglich vier grünen³⁵⁴ Landschaftssupraporten des Speisesaals und einstigen Festsaals des Westpavillons hatten die Allodialerben eine entfernt. Weil in den späteren Jahren der hier zu behandelnden Epoche keine wesentlichen Veränderungen mehr vorgenommen worden sind, stellt das Jahr 1733 den Abschluss der Innengestaltung des Westpavillons dar. Zu dem ist festzuhalten, dass die Farbgestaltung im Wesentlichen dem Geschmack des einstigen Fürsten

351 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 181, 182, 183

352 Vgl. KR 1732 S. 49, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 182

353 Vgl. KR 1731, 180, 182; KR 1732, 150; KR 1733, 119 189 ff., in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 183

354 Vgl. KR 1730, 133, 165; KR 1731 S. 55, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 185

Georg August entsprach und alles dafür spricht, dass bei der Farbauswahl Charlotte Amalie und nicht ihr Sohn Karl, der die Räume später von Friedrich Stengel völlig anders tünchen ließ, federführend war. Zwischen 1730 und 1733 hatte man sich beinahe ganz im Rahmen der Farbgebung des ersten Viertels des 18. Jahrhunderts bewegt, was sicherlich auch auf Johann Georg Bager zurückzuführen ist, der hier zweifellos aus seiner Welsch-Schulung geschöpft hatte und sich mit dem Geschmack der neuen Regentin gedeckt haben dürfte. Zu dem bestätigen diese Malerarbeiten, dass der Westpavillon beim Tode des Fürsten 1721 im Wesentlichen fertig und bewohnbar gewesen sein muss.³⁵⁵ Noch bevor Stengel in die Dienste des jungen Fürsten trat, wurden die Repräsentationsräume, zuerst die noch unter Welsch im Winter 1718/19 aufgestockten Galerien und zuletzt die 1721 fast fertige Rotunde ausgebaut und farblich neu gestaltet. Bereits 1730 und 1731 ging man daran, die noch fehlenden Türen und Verglasungen einzubauen³⁵⁶ und die schon vorhandenen Fensterbekleidungen der Erdgeschossgalerien silbergau zu streichen. Ein Jahr später wurde auch im Bereich der Schlosskapelle, also im rheinseitigen Erdgeschoss der Rotunde, alles Holzwerk, auch das des Ganges, der im hangseitigen Teil der Rundung, von der Kapelle abgetrennt, um den Kapellenraum herum führte und im unteren Bereich die Verbindung der beiden Wohnschlösschen, also auch die Verbindung zwischen Küche und Speisesaal darstellte, silbergrau gestrichen.³⁵⁷ Der eigentliche Ausbau der Repräsentationsräume begann aber erst 1733, bei dem der obere Ausbau vollendet und die Verglasungen abgeschlossen wurden³⁵⁸ und zweifellos mit dem Eintritt von Friedrich Stengel im Frühjahr 1733 als Baumeister des Fürstentums Nassau-Usingen in Zusammenhang stehen.³⁵⁹ Innerhalb der langen Galerien wurden nach Überlieferung von Triller³⁶⁰ zwischen 1733 und 1737 insgesamt 34 Bilder und Szenen aus der Odyssee und Aeneis gefertigt. Die Arbeiten an den unteren Galeriedecken wurden nach den Plänen von Welsch wieder von dem Stukkateur Pozzi und die Freskierungen an den Wänden und Pfeilern von Colomba ausgeführt und 1735 beendet.³⁶¹ Offensichtlich sollten die Szenen aus dem abenteuerlichen Leben antiker Helden mit den früheren Arbeiten, der Herrscherapotheose des Kuppelfreskos, korrespondieren und die Galerien thematisch mit der Dekoration der Rotunde verknüpfen. Damit wird die Nutzung der Galerien deutlich, die neben dem Vergnügen auch „als Pflegestätte der antiken Dinge und als

355 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 183, 184

356 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 185

357 Vgl. KR 1732, 150, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 185

358 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 185

359 Vgl. Lohmeyer, Karl, Stengel, 1911, S. 26, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 185

360 Vgl. Triller, Daniel, Wilhelm, 1737, zitiert nach Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 186

361 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 186

Unterstützung der Maler und Dichter“³⁶² galt und somit dem Nutzungsgedanken des 16. Jahrhunderts entsprach.³⁶³ Der lang gestreckte Raumtypus, der nach Frank Büttner³⁶⁴ in einem frühen Dokument erstmals 1315 mit dem Begriff 'Galerie' vorkommt und die noch offenen Galerien des Château de Conflans bei Paris beschreibt, zeichnete sich im Laufe seiner etwa 400-jährigen Entwicklung durch seine geschlossene Form und Dekoration aus, die den Raum zum Besonderen erhebt, und ein Programm beinhaltet, das ehren und lehren will und gleichzeitig von dem Gedanken der Muße und der Repräsentation geprägt ist. Pierre Le Moyne³⁶⁵ beschrieb Mitte des 17. Jahrhunderts eine fingierte Galerie, die er als bevorzugten Treffpunkt für Menschen aller Couleur ansah, während die Kirche nur Fromme und die Akademie nur Philosophen anziehe. In den Galerien von Versailles trafen sich Höflinge, um zu flanieren, zu sehen und gesehen zu werden. Hier wurden Informationen ausgetauscht, Orden und heiratsfähige Kinder zur Schau gestellt. Zu dem boten sie Raum, Konflikte auszutragen und soziale Hierarchien in archaischer Manier zu demonstrieren,³⁶⁶ während man darauf wartete, zur Audienz vorgelassen zu werden.³⁶⁷ Vincenzo Scamozzi³⁶⁸ dekretierte in seinem Traktat, *Dell' idea dell' architettura ideale* (1615), dass eine Galerie 12 bis 16 Fuß breit, möglichst lang und entsprechend hoch zu sein habe und der Promenade, der Konversation und Ausstellung von Kunstwerken diene. In der erstmals von Louis Savot³⁶⁹ 1624 aufgelegten 'Architecture Françoise' vertrat Savot in den detaillierten Vorschriften über den Galeriebau u. a. die Ansicht, dass eine Galerie 'je länger, desto schöner' sei. Gleiches gelte für die Höhe, die, wenn möglich überwölbt und zweistöckig, 'comme aux salles Royales', sein sollte. Der anspruchsvolle Vergleich mit den 'salles Royales' und die repräsentativen Dimensionen weisen darauf hin, dass die Funktion von Galerien als privater Freizeitraum langsam zurücktrat. Dafür spricht, dass Savot eine ansehnliche Treppe empfiehlt, durch die die Galerie unter Umgehung der Privatgemächer zu erreichen und wie ein öffentlicher Empfangsraum zu schmücken

362 Frommel, Christoph, 1973, zitiert nach Strunck, Christina, 2010, in: Kieven, Elisabeth, Strunck, Christina, 2010, S. 24

363 Vgl. Frommel, Christoph, 1973, in: Strunck, Christina, 2010, in: Kieven, Elisabeth, Strunck, Christina, 2010, S. 24

364 Vgl. Büttner, Frank, 1972 b, S. 118, 124, in: Strunck, Christina, 2010, in: Kieven, Elisabeth, Strunck, Christina, 2010, S. 10

365 Vgl. MacGowan, Margaret, 1985, S. 414, in: Strunck, Christina, 2010, in: Kieven, Elisabeth, Strunck, Christina, 2010, S. 11, 25

366 Vgl. MacGowan, Margaret, 1985, S. 414, in: Strunck, Christina, 2010, in: Kieven, Elisabeth, Strunck, Christina, 2010, S. 25, 26

367 Vgl. Büttner, Frank, 1972 b, S. 161, in: Strunck, Christina, 2010, in: Kieven, Elisabeth, Strunck, Christina, 2010, S. 26

368 Vgl. Scamozzi, Vincenzo, 1615, zitiert nach Benedictis, Cristina de, 1995, S. 236, in: Strunck, Christina, 2010, in: Kieven, Elisabeth, Strunck, Christina, 2010, S. 18

369 Vgl. Savot, Louis, 1685, S. 99-102, in: Strunck, Christina, 2010, in: Kieven, Elisabeth, Strunck, Christina, 2010, S. 18

sei. Friedrich Sonnemann griff mit seinen Plänen auf den ursprünglich aus Frankreich stammenden Galeriebau zurück, den Maximilian von Welsch offensichtlich gerne aufnahm und nach seinen Vorstellungen neuartig errichten ließ. Dabei schien er den Empfehlungen von Savot gefolgt zu sein, indem er auf der Rheinseite der Rotunde eine Treppe anfügte, über die man unter Umgehung der Privatgemächer des Fürstenpaares in die Galerien gelangen konnte. Im Gegensatz zu Savots Vorstellungen stockte Welsch zwischen 1719-1720 die zunächst zweigeschossige Rheinseite der Galerien um ein weiteres Geschoss auf,³⁷⁰ und verlieh der Rheinfront den beschriebenen architektonischen Flair von Versailles. Scamozzis³⁷¹ Forderung, die Galeriefenster nur an einer Seite im Obergeschoss zu platzieren, kam Welsch nicht nach, richtete sie aber, Scamozzis Vorstellung entsprechend, nach Himmelsrichtungen aus, die einen schönen Ausblick auf den Rhein bzw. in den barocken Garten boten. Damit kam Welsch nicht nur den Architekturtheoretikern des 17. Jahrhunderts entgegen, sondern modifizierte die seinerzeit bekannten Vorstellungen über Galeriebauten im Sinne einer Maison de Plaisance, die einen direkten Zugang zum Garten verlangte. Zugleich verlieh er der Rheinseite das Anlitz eines „petit Versailles,“ das Welsch mit modifizierten Arrangements zu einer neuartigen Komposition verschmelzen ließ.

Die Arbeiten innerhalb der Galerien, die hauptsächlich Friedrich Stengel geleitet hatte, der Boden durch roten Sandstein ersetzt, Fensternischen vertäfelt, sockelhohe silbergrau gestrichene Lambris und Stuckarbeiten an Wänden, Pfeilern und Decken angebracht worden waren,³⁷² fanden 1735 ihren Abschluss als Johann Salzmann aus Mainz alle Innentüren eichenholzfarbig gestrichen hatte.³⁷³ Im darauf folgenden Jahr begann man, den Festsaal nach den Vorstellungen des neuen Fürsten Karl von Nassau-Usingen auszubauen, wobei Stengel gegenüber dem Welsch-Plan gewisse Änderungen vornahm.³⁷⁴ So wurde die Wandfläche über der Empore anstelle der 16 durch acht Pilaster neu gegliedert,³⁷⁵ wobei am Gesims des Emporengangs die Verkröpfungen der beseitigten Pilaster noch vorhanden sind. Im Übrigen hielt sich Stengel im Wesentlichen an die Vorgaben des Welsch-Plans.

Bereits 1738 waren die Restaurierungen innerhalb der Rotunde fertig gestellt. Zu erwähnen ist, dass die Söhne von Matthias Hiernle, wie von Welsch vorgesehen, die

370 Vgl. Olschewski, Eckhard, 2001, S. 84

371 Vgl. Scamozzi, Vincenzo, 1615, zitiert nach Benedictis, Cristina de, 1995, S. 236, in: Strunck, Christina, 2010, in: Kieven, Elisabeth, Strunck, Christina, 2010, S. 18

372 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 187, kritisch zu Lohmeyer, Karl, 1911, S. 83 ff., in: ebd.

373 RR 1735, 301, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 188

374 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 188

375 RR 1737, 254; über die Farbe HStAW Abt. 130, Nr. 2718 a, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 189

16 „Termes,“ also die figürlichen Teile, aus Alabaster gefertigt und neben den acht Kapitellen geliefert hatten. Nachdem auch die acht Säulen aufgestellt worden waren, war die Rotunde im Sinne von Welsch 1738 unter Stengel vollendet worden.³⁷⁶ Mit der Errichtung von insgesamt acht Statur- bzw. Grottennischen, in die Statuen bzw. Sandsteinmuscheln angebracht wurden, wurde die Rotunde zwischen 1739 und 1740 fertiggestellt.³⁷⁷ Erwähnenswert ist, dass nicht die Muscheln, sondern vielmehr die Figuren selbst als Wasserspeier in den Grottennischen fungierten.³⁷⁸ Nach Vollendung der Rotunde widmete man sich der Kapelle, die sich unter der Rotunde befunden hatte. Aus der Zeit Welschs besaß der Raum einen Rotsandstein-Plattenboden, Pozzis Stukkaturen und Arbeiten des Bildhauers Anton Wilckens.³⁷⁹ Da der Altar nicht erneuert wurde, könnte er sich weiterhin dort befunden haben, die Stukkaturen aus 1738, Hl. Geist Taube mit Strahlen und Wolken sowie sechs Engelsköpfen,³⁸⁰ lassen keine andere Vermutung zu. Seit mindestens 1731 besaß die Kapelle eine Orgel, die 1733 silberfarbig gestrichen und deren Laubwerk und Leisten vergoldet wurden.³⁸¹ Eine erhebliche Veränderung trat erst 1762 ein als die Decke und Wände mit Quadraturstuck von Johann Michael Krieger neu gestaltet wurde und heute noch vorhanden ist.³⁸² Im Winter 1733 begann Stengel den Marstall, der im Ostpavillon untergebracht war, neu zu planen. Während zunächst ein eingeschossiger Marstall mit Mansarde vorgesehen war, führte eine noch im Frühjahr 1734 erfolgte Bauänderung zu einem zweigeschossigen pallisardenartigen Schlossflügel mit Mansarddach und Mittelpavillon, der beiderseits risalitförmig hervor trat.³⁸³ Die plötzliche Planänderung versteht Wolfgang Einsingbach³⁸⁴ als Indiz dafür, dass der junge Fürst Karl von Nassau-Usingen im selben Frühjahr den Entschluss gefasst hatte, Biebrich zu einer Dreiflügelanlage auszubauen, damit das vergrößerte Schloss als Hauptresidenz anstelle Usingens dienen könne. Damit war auch der Gedanke, an einer Maison de Plaisance festzuhalten, aufgegeben. Offensichtlich war es Karl nicht vergönnt, sich in Gänze mit dem Weltbild seines Ahnen, Fürst Georg August von Nassau-Idstein, zu identifizieren. Im Vordergrund standen zunächst nun rein praktische Überlegungen: das Taunusstädtchen Usingen liegt mit ca. 60 km fast

376 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 189; RR 1737, 255, 257, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 189; Anm.: Stengel bezeichnete die „Termes“ als „Spitzsäulen“, weil sie die Kapitelle der Säulen tragen können.

377 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 191

378 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 192

379 HStAW 130 II Nr. 4081, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 192

380 Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 192; RR 1738, 255, in: ebd.

381 KR 1733, 189, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 192

382 RR 1762, 236, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 192; Anm. d. Verf.: Krieger löste Pozzi ab und galt als wichtiger Stuckateur der Weilburger Linie des Hauses Nassau.

383 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 201

384 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 201

doppelt so weit von Biebrich entfernt wie Idstein und konnte die Voraussetzungen, die für eine Beibehaltung einer Biebricher Maison de Plaisance gesprochen hätte, nicht mehr erfüllen. Zu dem mag neben der günstigeren geographischen Lage nahe Wiesbaden auch das mildere Klima der Rheinebene ein weiterer Aspekt gewesen sein, der das Haus Nassau-Usingen dazu bewogen haben mag, den Regierungssitz von Usingen nach Biebrich zu verlegen.

Praktische Erwägungen lassen sich auch in der Reihenfolge der Baumaßnahmen erkennen: nachdem zunächst der Westpavillon, die Galerien und der Festsaal fast zeitgleich hergerichtet worden waren, wurde im Erdgeschoss des Ostflügels zwischen 1734 und 1737 ein neuer Marstall gebaut, sodass 48 Pferde³⁸⁵ mit einigen Kutschen Platz fanden. Im nördlichen Teil des Ostflügels schloss der alte Marstall als Querflügel an. Hier lag der Wirtschaftshof, der an seiner Ost- und Südseite durch weitere Flügel geschlossen war. Das nur vom Ostschlösschen bzw. über eine Treppe im Verbindungsbau erreichbare Obergeschoss enthielt Kinderzimmer der fürstlichen Familie und Räume der jungen Fürstin Christiane Wilhelmine (1711-1740). Von hier aus führte eine Treppe zum Mansardgeschoss mit weiteren Wohnräumen. Schon 1735/1737 war der Rohbau des Ostflügels mit dem Marstall fertiggestellt. Das Äußere hatte sandsteinrote Gliederungen. Nur an der Gartenseite war der Mittelrisalit in der Portal- und Giebelzone reich gestaltet. Im Erdgeschoss gab es quer gelagerte Fenster, im verputzten Fachwerkobergeschoss hohe und rechteckige Fenster. Ein wesentliches Gestaltungselement waren die äußeren grünen Fensterläden, die einen Kontrast zum Innern bildeten, deren Holzteile eichenholzfarbig gestrichen waren. Damit setzte sich die von Stengel präferierte andere Farbigkeit fort, die zuvor schon in den Räumen der Galerie-Obergeschosse 1733 eingeführt wurde³⁸⁶ und die beiden Baukörper stilistisch verband. Über die farblichen Akzente erfuhr die schlichte Fassadenarchitektur des Ostflügels eine besondere Betonung. Lohmeyer³⁸⁷ hob hervor, dass sich die schlichte Fassadengestaltung des Ostflügels, des Marstalls, an der der Eckpavillons des Rheinflügels orientiert habe, was Georg Skalecki³⁸⁸ einerseits auf Stengels 'Sensibilität und Integrationsvermögen' andererseits aber auch auf dessen 'noch nicht voll ausgebildeten Stil' meinte zurück führen zu können. Ferner führten Dittscheid und Schneider³⁸⁹ dazu aus, dass sich in Biebrich die 'separierte Anlage' der Bauaufgabe 'Marstall' angeboten habe, der nicht nur als solcher, sondern auch dem Bautyp nach mit zwei Geschossen, Mittelrisalit,

385 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 201

386 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 201, 202

387 Vgl. Lohmeyer, Karl, Stengel, 1911/1982, S. 79 f., in: Olschewski, Eckhard, 2001, S. 108

388 Vgl. Skalecki, Georg, 1995, S. 62, in: Olschewski, Eckhard, 2001, S. 108

389 Vgl. Dittscheid, Hans - Christoph, Schneider, Reinhard, 1982, S. 104, in: Olschewski, Eckhard, 2001, S. 108

mehrachsigem Rücklagen und Mansarddach ausgestattet war und dass hierbei das Bruchsaler Schloss mit Kammer- und Kirchenflügel als Vorbild gedient habe. Der Westflügel der Dreiflügelanlage wurde zwischen den Jahren 1740-1742 erbaut. Nach dem Vertrag vom 15. Juli 1740 ließ der Werkmeister Johann Bager schon am 24. Juli mit den Fundamentierungsarbeiten beginnen.³⁹⁰ Die Bauvorgänge um das als „neuer Schlossbau“ bezeichnete Gebäude, sind, so Wolfgang Einsingbach³⁹¹ „nicht zu ermitteln,“ weil hier, wie beim Marstall, nach Ruten Mauerwerk verakkordiert wurde.³⁹² In dieser Vergabeart zeigt sich ein erheblicher Unterschied von Stengels Bauleitung zu den bis dahin üblichen Gepflogenheiten, sich nach und nach mit der Umsetzung des Bauvorhabens zu beschäftigen. In dieser Eile mag sich die Dringlichkeit des Bauherrn widerspiegeln, den Bau rasch voranzutreiben. Letzteres wird auch in der Nutzung des Baumaterial deutlich: Dieses wurde teilweise von der abgebrochenen Orangerie genommen, wobei man vor allem „...die Werksteine...“³⁹³ für den neuen Flügel nutzte. Nach den Baurechnungen des Steinmetzes Johann Jakob Bager d. J., der vorwiegend die Fenster, Türgewände und Gesimse angefertigt hatte,³⁹⁴ und des Mainzer Bildhauers Jakob Juncker, der die Bauplastiken der Westfassade und den Schmuck des Giebelfensters im östlichen Risalit geliefert hatte, stand der eigentliche Bau bereits 1741. Auf der Westseite lieferte Burkhard Zamels 1742 Plastiken von Mars und Palas Athena, dem Gott des Krieges mit der Göttin der Kunst und Wissenschaft, in Verbindung mit dem Wappen des Fürsten Karl und des Hauses Nassau und dazu im östlichen Giebel die den Ruhm des Erbauers im wahrsten Sinne hinausposaunenden Genien. Alle Bildhauerarbeiten wurden 1742 durch Johann Georg Bager wieder versetzt.³⁹⁵ Der Grund dafür ist unbekannt. Bis zur endgültigen Verglasung der zahlreichen vierflügeligen sog. Kreuzstockfenster mit zwei Haupt- und zwei Oberlichtflügeln³⁹⁶ wurde Ölpapier eingeklebt, um die Fenster provisorisch abzudichten.³⁹⁷ Den letzten Außenarbeiten galten den Eisengitter.³⁹⁸ Aus Mainz wurden 1744 sog. Brustgitter geliefert, das große Altangitter der Westfassade stammte von den Vergoldern Ignatius Schwang und Sebastian Beierlein, die das

390 Vgl. Lohmeyer, Karl, Stengel, 1911, S. 85; Akkord RR 1740, 203, in: Einsingbach, Wolfgang ebd. S. 202; Anm. d. Verf.: Der Baubeginn lag relativ spät mitten im Jahr. Möglicherweise wurde noch intensiv über das Bauvorhaben zwischen dem Bauherrn Fürst Karl und Stengel diskutiert.

391 Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 202, 203

392 RR 1741, 178, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 203

393 RR 1740, 203, 15, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 203; Anm. ebd.: Daraus entstand Karl Lohmeyers Irrtum, die Orangerie habe an der Stelle gestanden, an dem später der Flügel gebaut wurde.

394 RR 1742, 255, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 203

395 RR 1742, 216, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 203

396 RR 1742, 246, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 203

397 RR 1742, 235, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 203

398 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 203

Gitter „schwarz zu fürnissen“³⁹⁹ [sic!] hatten. Über den Außenputz und deren Farbe ist nichts bekannt. Anders als am gegenüber liegenden Marstallflügel besaß der Westflügel keine Fensterläden. Diese gab es nur auf der Innenseite der Fenster des Hauptgeschosses und im Souterrain.⁴⁰⁰ Für Grundriss und Distribution des Westflügels galten nach Hans-Christoph Dittscheid und Reinhard Schneider⁴⁰¹ wiederum französische Architekturen als Vorbilder, wobei Stengel mit dem Westflügel keine 'Idealarchitektur' verfolgte, sondern sich statt dessen an dem Traktat von Jacques-François Blondel (1737), 'De la distribution des maisons de plaisance', orientierte. Für Gottfried Kiesow⁴⁰² sind die Grundrisse des Hauptgeschosses des Biebricher Westflügels mit dem des von Germain Boffrand 1714/15 errichteten Hôtel de Torcy in Paris 'weitgehend identisch'. Zu dem sieht Kiesow auch in der Konzeption des Obergeschosses, der hier von Stengel eingeführten Zimmerfluchten, Ähnlichkeiten mit dem 'modernen französischen Palaisbau'. Auf das Hôtel de Torcy nahm auch Jörg Gamer⁴⁰³ Bezug, indem er hier architektonische Vorbilder für das Motiv der zwei übereinander stehenden, dreiachsigen Arkadenstellungen der Westfassade des Biebricher Westflügelmittelpavillons sieht. Letztere finden sich, so Gamer weiter, auch bei dem Pariser Hôtel du Maine, das von Robert de Cotte 1718 erbaut wurde. Klaus Güthlein⁴⁰⁴ und Peter Volkelt⁴⁰⁵ meinen in der Gestaltung der Details der Pfeilerarkaden, wie auch für den Abschluss der Mittelpavillonfassade durch ein Amortissement, in der Konzeption der fast auf den Boden der Räume reichenden Fenster und schließlich auch in dem Verzicht, der Westfassade des Mittelpavillons eine Ordnung zu geben, die Handschrift von Blondel bzw. Germain Boffrand erkannt zu haben. Boffrand hatte gefordert, dass sich in der Gesamtgestaltung eines Bauwerks der „Charakter des Bewohners und ihre jeweilige Funktion ausdrücken solle.“⁴⁰⁶

Das freie Mezzaningeschoss, das den Abschluss eines Mittelpavillons darstellt, war ein häufiges Motiv im Barock, das aber, so Dittscheid und Schneider,⁴⁰⁷ auf das Pavillonfreigeschoss der von Le Vau gestalteten Südfront des Louvre zurückzuführen und hier in Biebrich rezipiert worden sei. Die Architektur des Westflügels hatte im Vergleich mit dem Rheinflügel, der das Haus Nassau schon von Weitem sichtbar repräsentierte, für Fürstin Charlotte Amalie und ihren Sohn Karl zu Nassau-Usingen

399 RR 1744, 222, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 203

400 HStAW Abt. 130, II, Nr. 4082, Beleg 43, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 204

401 Vgl. Dittscheid, Hans - Christoph, Schneider, Reinhard, 1982, S. 110, in: Olschewski, Eckhard, 2001, S. 108

402 Vgl. Kiesow, Gottfried, 1985, S. 39, in: Olschewski, Eckhard, 2001, S. 108

403 Vgl. Gamer, Jörg, 1968, S. 238, in: Olschewski, Eckhard, 2001, S. 109

404 Vgl. Güthlein, Klaus, 1994, S. 18, in: Olschewski, Eckhard, 2001, S. 109

405 Vgl. Volkelt, Peter, 1971, S. 368, in: Olschewski, Eckhard, 2001, S. 109

406 Vgl. Boffrand, Germain, zitiert nach Beyer, Andreas, 2011, S. 102

407 Vgl. Dittscheid, Hans-Christoph, Schneider, Reinhard, 1982, S. 108, in: Olschewski, Eckhard, 2001, S. 109

eine eher untergeordnete Rolle.⁴⁰⁸ Die Gestaltung der schmalen Zwischenbauten im Osten und Westen, die die neuen Flügel mit den Wohnschlösschen verbinden, war identisch. Im Westen war darin eine Treppe, die zu allen Ebenen führte.⁴⁰⁹ Oben schlossen die Verbindungsbauten mit einem offenen, flach gedeckten Gang ab, die beidseits mit je einer Balustrade versehen waren, wodurch sie locker angefügt wirkten und den ursprünglichen Baukörper der Biebricher Maison de Plaisance deutlicher als heute mit den nunmehr geschlossenen Verbindungsbauten erkennen ließen. Eine weitere Betonung erhielt die einstige Einflügelanlage durch Schmuckgirlanden, wie beispielsweise die Girlande, die man neben weiteren nur an der Außenfassade des Ostpavillons findet und drei, mit 11 glatten Blättern umrankende Granatäpfel zeigen, unter denen ein geschlossener Pinienzapfen zu erkennen ist.⁴¹⁰ Flankiert wird das zentrale Motiv von zwei weiteren Schmuckelementen, die aus Lilien, zwei sechsblättrigen Rosen und weiteren geschlossenen Pinienzapfen bestehen. Diese floralen Motive könnten religiös konnotiert gemeint sein: der Granatapfel wurde schon im Alten Testament (2 Mos 28, 33; 1 Sam 14, 2; 1 Kön 7, 18; Joel 1, 12 und Hag 2, 19) erwähnt, galt als „Sinnbild des Lebens und der Fruchtbarkeit.“⁴¹¹ In der Hand des römischen Gottes Juno wird der Granatapfel zum Symbol der von Rom beherrschten Welt, deren Symbolkraft sich bei christlichen Herrschern im Reichsapfel widerspiegelt.⁴¹² Zu dem verstand man im Barock den Granatapfel auch „als Zeichen von Vaterlandsliebe und Freigiebigkeit. Hieraus erklärt sich der Granatapfel auch als profanes Fürstensymbol,“⁴¹³ was als Anspielung auf Fürst Georg August bzw. dessen Nachfolger Fürst Karl zu verstehen sein könnte.

Die sehr zahlreichen, blutroten und saftigen Kerne des Granatapfels stehen für den Opfertod Christi und als Symbol der Schöpfung, die in Gottes Hand ruht.⁴¹⁴ Zu dem zeigt die Anzahl der Granatäpfeln eine weitere Bedeutung an, weil „Die Drei die Zahl der Vollkommenheit und Vollendung, der Schlüssel des Weltganzen und damit das passendste Symbol Gottes.“⁴¹⁵ ist. Die drei dunkelroten Früchte könnten zu dem für die Dreifaltigkeit stehen. In den elf Blättern, die die drei Granatäpfel scheinbar schützend umgebenden, ist eine negative Botschaft enthalten, denn die Elf

408 Vgl. Olschewski, Eckhard, 2001, S. 109

409 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 204

410 Anm. d. Verf.: Dieses Schmuckelement ist nur eines von vielen und nur an den Fassaden der ehemaligen Maison de Plaisance zu finden. Das hier näher beschriebene steht für die Fürstenwürde und ist folgerichtig auch am einstigen Fürstenbau von Fürst Georg August von Nassau-Idstein, dem Ostpavillon, angebracht worden.

411 Forstner, Dorothea, Becker, Renate, 2007, S. 269

412 Vgl. Forstner, Dorothea, Becker, Renate, 2007, S. 269

413 Kirschbaum, Engelbert, Bd. 2, 1970, S. 198, 199

414 Vgl. Kirschbaum, Engelbert, Bd. 2, 1970, S. 198

415 Heinz-Mohr, Gerd, 1991, S. 203

überschreitet die Zehn, die Zahl des Dekalogs. Die elf Blätter könnten die Apostel darstellen, die sich um die Trinität versammelt haben. „Wo sich Darstellungen der Apostel auf elf beschränken, ist auf ihre Zahl nach dem Verrat des Judas, also auf den Ausgangspunkt der Passion Christi, angespielt“ (Lk 6,16).⁴¹⁶ Die Sinnhaftigkeit der Pinie, die man auch im AT findet (Jes 44, 14), ursprünglich aber aus dem Isis-, Dionysos- und Kybele-Kult rezipiert wurde, und jedes Jahr neue Früchte, Zapfen, hervorbringt, illustrierte schon in der Antike die ersehnte Unsterblichkeit und gilt im Christentum als Sinnbild für die Auferstehung Christi.⁴¹⁷ Die Lilien, die auch schon in der ägyptischen Kunst häufig Anwendung fanden, standen für die strahlende Reinheit und Jungfräulichkeit. In der biblischen Tradition ist sie das Symbol der Erwählung (Hohesl. 1,2). Wenn in der Bergpredigt auf die Lilien hingewiesen wird (Matth. 6, 28), dann lässt sich aus diesem Bild auch die vertrauensvolle Hingabe an den Willen Gottes herauslesen, die seine Erwählten versorgt.⁴¹⁸ Die beiden aufgeblühten sechsblättrigen Rosen weisen in der christlichen Ikonographie auf das Sinnbild der Liebe und auf die Wundmale Christi hin. Als Heiligenattribut wird die Rose neben weiteren bei der heiligen Dorothea erwähnt,⁴¹⁹ der Namenspatronin der ersten Fürstin von Nassau-Idstein, Henriette Dorothea. Das Rosenmotiv gepaart mit diversen Früchteranken findet man vermehrt am Westpavillon, dem einstigen Wohngebäude der ersten Fürstin und könnten eine Anspielung auf die Fruchtbarkeit der zwölffachen Mutter gewesen sein, die durch tragische Umstände sieben ihrer 12 Kinder schon früh verloren hatte. Diese vermutlich auch christlich aufgeladenen Dekorationen an den Außenfassaden der einstigen Maison de Plaisance⁴²⁰ unterstreichen deren architektonischen Gestaltung, die mit der auffällig oft vorkommenden Anzahl von acht baulichen Elementen, von acht männlichen Gottheiten innerhalb des Kuppelfreskos bzw. acht Götterpaaren auf der Attika, korrespondieren. Dadurch wird der Maison de Plaisance die Aura eines heiligen, mystischen Ortes verliehen, die ihren Höhepunkt in der Herrscherapotheose findet. Es fällt auf, dass sich dieser Gestaltungswunsch bei den beiden neu angefügten

416 Heinz-Mohr, Gerd, 1991, S. 341

417 Vgl. Heinz-Mohr, Gerd, 1991, S. 259

418 Vgl. Heinz-Mohr, Gerd, 1991, S. 202

419 Vgl. Heinz-Mohr, Gerd, 1991, S. 267, 268

420 Anm. d. Verf.: Auch wenn es keine konkreten Nachweise für die Bedeutung der Schmuckelemente gibt, so kann doch vermutet werden, dass deren Sinnhaftigkeit mit Bibelstellen interpretiert werden kann, die für beide Konfessionen gelten. Zu dem mag auch hier dem Wunsch, dem Kunstverständnis des katholischen Ludwig XIV. nachzueifern, Rechnung getragen worden zu sein. Die Sprache der Symbole bot schon vor der Antike Möglichkeiten, Elemente mit Sinnhaftigkeit aufzuladen, um Informationen zu verbreiten. Das frühe Christentum übernahm diese seit Jahrtausenden bekannten Symbole, ergänzte oder ersetzte sie mit christlichen und entwickelte die Bildsprache weiter. Auch unser Alltag ist ohne eine Bildersprache, den Icons, nicht denkbar. Die Verschränkung von christlichen Symboliken mit Dekorationen von Schlossbauten, die aus der griechischen, römischen u.a. Mythologien stammen, mag daher rühren, dass sich die Herrscher selbst als „von Gottes Gnaden“ begriffen, die Bildsprache mit ihrem Selbstverständnis verknüpften und als Möglichkeit der Kommunikation nutzten.

Seitenflügeln nicht wiederholt hat. Hier ging es vielmehr darum, rasch eine Dreiflügelanlage errichten, ohne zu versäumen, den neuen Herrscher über seine spezifische Heraldik für alle Betrachter an den Außenfassaden kenntlich zu machen. Zur Betonung der Fassaden wählte man, so Einsingbach,⁴²¹ rote Sandsteinfarbe. Sie ist die einzige Farbangabe, die vom Westflügel angegeben wurde und erlaubt, die Farbe aller Werksteine und plastischen Arbeiten als eine in diesem Ton gestrichenen zu rekonstruieren.

Ob das Rot der Fassade, das „im alten Rom ... die Farbe der Generäle, des Adels...“⁴²² war, hier als „Sinnbild höchster Macht“⁴²³ verstehen werden sollte, kann mangels stichhaltiger Unterlagen nicht sicher geklärt, jedoch vor dem Hintergrund bekannter Symbolsprache, vermutet werden.

Der Innenausbau des Westflügels wurde zwischen 1742 und 1744 vollendet.⁴²⁴ Von Ausbauarbeiten im Souterrain wurde noch 1743 berichtet.⁴²⁵ Hier waren die rückwärtigen Räume kellerartig, aber nach Westen lagen vollwertige Erdgeschosszimmer, deren Nutzung unbekannt ist. Darunter befindet sich noch heute ein durchgehender Keller mit Tonnengewölbe, der als Weinkeller genutzt wurde und bis dahin gefehlt hatte.⁴²⁶ Das Obergeschoss des Westflügels enthielt ebenfalls Zimmer unbekannter Funktion, wobei die Aufteilung noch heute im Wesentlichen der, der ursprünglichen Erbauungszeit entspricht. Der Flügel wird beiderseits des oberen Vestibüls der Länge nach durch einen Gang in eine westliche und östliche Zimmerflucht getrennt.⁴²⁷ Deren acht Zimmer⁴²⁸ und vier Kabinette wurden 1742 von Johann Peter Jäger in einfacher Quadratur stuckiert,⁴²⁹ wovon heute wegen Instandsetzungsarbeiten in den 1960er Jahren nichts mehr erhalten ist.⁴³⁰ Erhalten sind jedoch die von Stengel gestalteten Räume des Hauptgeschosses, die man vom oberen Garten her über das Vestibül mit der rechts anlaufenden großzügigen Treppe betrat. Hier war auch der einzige Kamin innerhalb des Westflügels, ansonsten wurde nur mit Öfen geheizt. Vom Vestibül kam man direkt in den Speisesaal, der die Mitte der westlichen Raumflucht bildete.

421 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 204

422 Heinz-Mohr, Gerd, 1991, S. 107

423 Heinz-Mohr, Gerd, 1991, S. 107

424 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 204

425 RR 1744, 197, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 204

426 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 204; Anm. d. Verf.: Dieser Weinkeller existiert heute als Tiefkeller unter einem später neu erbauten Keller und wird wegen seiner konstanten Temperatur vom Landesamt für Denkmalpflege Hessen als Archiv genutzt. Weitere kleinere Keller gab es nur hinter der Küche und hinter dem westlichen Schlösschen, die möglicherweise für die Vorratshaltung genutzt wurden.

427 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 204, 205

428 Anm. d. Verf.: Ob die sicher nicht zufällig gewählte Zahl von acht Zimmern eine symbolische Absicht implizierte und mit den erwähnten Gestaltungselementen der Maison des Plaisance korrespondieren sollte, muss offen bleiben.

429 RR 1742, 251, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 205

430 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 205

Da im Hauptgeschoss ein Mittelgang fehlte, gingen die dortigen Räume ineinander über und bildeten auf jeder Seite des Flügels eine abgeschlossene Wohnung: rechts vom Saal, im nördlichen Teil des Stockwerks, lag die Fürstenwohnung, links des Saales, im südlichen Teil, die Wohnung der Fürstin.⁴³¹ Während von der Nordwohnung des Fürsten Karl immerhin noch drei Stuckdecken und zwei Ofennischen zeugen, ist von der Wohnung der Fürstin nur noch die Raumfolge erhalten. Bei beiden Wohnungen des Fürstenpaares war jedoch die Raumfolge links vom Speisesaal identisch: Audienzzimmer, Vorzimmer, Kabinett. Ausgestattet wurden die Räume mit kostbaren Fensterbekleidungen, unteren (Lambris) und oberen Wandvertäfelungen (Boiserien), in die das beliebte Muschelmotiv, einer Rocaille, geschnitzt wurde. Damit befand sich ober- und unterhalb der 11 Panneaux mindestens eine Rocaille. Zwischen den Fenstern wurden Trumeauspiegel angebracht, die 1744 von Franz Forschier neben den zuvor gelieferten acht Pilastern und den genannten Holzvertäfelungen vergoldet wurden.⁴³² Nach Süden folgte das Vorzimmer der Fürstin, das vergleichbar mit dem Vor- und Audienzzimmer des Fürsten ausgestattet worden war.⁴³³ Auch die Stuckarbeiten waren „weiß aus bläulichem Grund herausgefasst.“⁴³⁴ Die Muschelformen und die Farbgestaltung in Weiß auf blauem Grund könnten Anspielungen an die vom Rhein dominierte Landschaft gewesen sein. Ob die Wände schon 1743 mit Tapisserien, also textile Wandbespannung, versehen waren, war, so Wolfgang Einsingbach,⁴³⁵ „aus den Akten leider nicht zu ermitteln.“ Dafür spricht, so Einsingbach weiter, jedoch die geringe Anzahl von Panneaux in beiden Vorzimmern des Fürstenpaares. Im Gegensatz zur nördlichen Wohnung des Fürsten besaß das südliche Appartement der Fürstin auf der Ostseite drei Räume. Die Raumverteilung ergibt sich hier so, dass das Schlafzimmer der Fürstin dem Vorzimmer zugeordnet sein musste und folglich die gleiche Lage wie das Schlafzimmer des Fürsten hatte. Im Unterschied zur nördlichen Wohnung diente hier das anschließende Eckkabinett nicht als Garderobe. Für diesem Zweck besaß Fürstin Christiane Wilhelmine von Nassau-Usingen ein reich ausgestattetes Toilettenkabinett,⁴³⁶ das der Körperpflege diente und sich aus den Rechnungen der Lackierer (RR 1743, 253) und der Stuckateure (RR 1744, 228, 229) nachweisen und die Beziehung zum Schlafzimmer deutlich machen lassen. Für das Toilettenkabinett, in dem sich auch ein Ofen befand, kam nur der südöstliche Raum in Frage, in dem

431 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 206

432 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 209; RR 1743, 254, in ebd.

433 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 209

434 RR 1744, 229, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 209

435 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 209

436 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 209, 2010

sich heute die neue Nebentreppe befindet. Die Garderobe der Fürstin befand sich zwischen Vestibül und Schlafzimmer, sodass der Ankleideraum von beiden Räumen aus betreten werden konnte.⁴³⁷ Wie im Appartement des Fürsten befand sich zwischen Kabinett und Toilettenkabinet ein kleiner Raum, das „Sekret“. Diese Abortanlage, die sich in den Wohnungen des Fürstenpaares an gleicher Stelle befand und auch in den Obergeschossen nachzuweisen ist, mündete in einen Kanal unter dem Kellerboden, der direkt in den Rhein führte.⁴³⁸ Der Speisesaal des Westflügels war von vorne herein als „Winterspeisesaal“ geplant, im Sommer diente die Rotunde als Speisesaal. Die Küche lag im Souterrain des östlichen Schlösschens. Lohmeyer berichtet,⁴³⁹ dass Friedrich Stengel den Speisesaal des Schlosses Saarbrücken gestaltet hatte und nach dessen Vorbild ab 1750 auch die Wände des Biebricher Speisesaals mit Porzellanmalereien ausgeschmückt werden sollten. Wolfgang Einsingbach⁴⁴⁰ konstatiert auf der Grundlage von gefundenen Rechnungen,⁴⁴¹ dass es sich dabei um Chinoiserien handelte, die zweifellos „blau auf weißem Grund“⁴⁴² zu denken sind und farblich an die des Trianon de Porcelaine erinnerten.⁴⁴³ Die Saarbrücker und die Biebricher Raumdekoration sind gleichermaßen Beispiele der Porzellanleidenschaft und Begeisterung für Chinesisch-Bizarres, die um 1750 ihren Höhepunkt erreichte⁴⁴⁴ und möglicherweise auf den französischen Vorgängerbau des Grand Trianon, das Trianon de Porcelaine, das Ludwig XIV. in Anspielung an seinen Wettstreit mit dem chinesischen Kaiser in den Gartenanlagen von Versailles hatte errichten lassen, zu verstehen ist.⁴⁴⁵ Erstaunlich ist, dass in Biebrich ausgerechnet der Hauptraum mit Porzellanimitationen dekoriert wurde, obwohl Stengel sicherlich die seinerzeit bekannten Regeln französischer Baukunst kannte und in dieser Form sonst nirgends zu finden waren. Als Gegenargument könnte man die mit Kacheln ausgekleideten Räume, wie sie sich beispielsweise in den Schlössern Brühl und Nymphenburg erhalten haben, anführen. Von der Wurzel der geistigen Haltung her mögen sie mit der von der Biebricher Dekoration verwandt sein, erzielen wegen ihrer

437 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 210

438 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 211, S. 211; RR 1741, 178, in: ebd. S. 208; Anm. d. Verf.: Wolfgang Einsingbach hat mit dieser Erkenntnis den Beweis geliefert, dass das erste Wasserklosett (WC) weder im Schloss von Bad Homburg v. d. H. (1818 ff.), noch im Coburger Schloss (1861) errichtet worden war. Das Biebricher Schloss also war der erste Schlossbau in Deutschland, der im 18. Jahrhundert über solch eine Errungenschaft verfügte. Vgl. dazu auch den Artikel vom 18.11.2007 unter: <http://www.express.de/historischer-streit-wo-stand-das-erste-klo-deutschlands--21988186>

439 Vgl. Lohmeyer Karl, Stengel, 1911, S. 87 ff., in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 211

440 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 213

441 HStAW 130 II Nr. 2840, Karton 2, Stück 5, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 212; HStAW 130 II Nr. 2840 Karton 2 Stück 5 S. 2, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 213

442 Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 213

443 Vgl. Krause, Katharina, 1996, S. 62

444 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 213

445 Vgl. Krause, Katharina, 1996, S. 63, 64

Andersartigkeit jedoch eine völlig andere Raumwirkung.⁴⁴⁶ Denn hier fehlt die in Saarbrücken und Biebrich angestrebte Porzellanimitation. Was in Brühl und Nymphenburg als „a la porcelaine“ galt, „waren bunte, naturalistisch gemalte Blumen und Früchte, exotische Vögel und Affen vor hellem Fond“ auf den Boiserien.⁴⁴⁷ Eine bunte Porzellanmalerei kam für das neue Fürstenpaar, das eine blau-weiße Bemalung gewünscht hatte, nicht in Frage.⁴⁴⁸ So wie einst das Zimmer der ersten Fürstin, Henriette Dorothea von Nassau-Idstein, im Westpavillon mit besonders kostbaren Dekorationen ausgestattet worden war, stand das Audienzzimmer der nun neuen Fürstin, Christiane Wilhelmine von Nassau-Usingen, dem der ersten Fürstin in nichts nach. Hier beschränkte sich die Vergoldung nicht wie üblich nur auf die Trumeauspiegel mit ihren Konsoltischen und auf die Supraporten, sondern waren auch am Deckenstück, an den Ofennischen und an den Zierate der Wandvertäfelung zu finden.⁴⁴⁹ Die Vertäfelungen waren in einer Lacktechnik behandelt, deren Farbe nicht überliefert ist. Außer den erwähnten Stuckdecken und Ofennischen Jägers in Vestibülen, Treppenhaus, westlichen Räumen der Fürstenwohnung und im Saal, der Treppe nebst Geländer und dem Marmorkamin im unteren Vestibül ist nichts aus der Erbauungszeit erhalten.⁴⁵⁰ Verbliebene unbeschädigte Vertäfelungen und Supraporten wurden Ende des 19. Jahrhunderts ausgebaut und an die Nachfahren des Fürstenhauses nach Luxemburg verbracht.⁴⁵¹ Die Fertigstellung der Dreiflügelanlage fiel mit der Verlegung der Usinger Residenz nach Biebrich zusammen.⁴⁵² Details über die Rohbauten sind weitestgehend unbekannt, im Vergleich zu den Anfängen des einstigen Sommerschlösschens, sind nur wenige Rechnungen, die Rückschlüsse auf das Baugeschehen nach 1721 oder 1728 erlauben würden, vorhanden. Im Innern ist eine Anschauung über die Bedeutung der Räume und über ihre künstlerische Ausstattung nur für das Hauptgeschoss, das Vestibül und das Treppenhaus möglich. Die übrigen Geschosse entsprechen weitestgehend der heutigen Aufteilung. Mit der Anordnung zweier Zimmerfluchten an einem Mittelgang führte Stengel eine im französischen Palaisbau entwickelte neuartige Grundrissform für ein Wohngeschoss im oberen Stockwerk ein. Die Ausstattung von Souterrain, Ober- und Mansardgeschoss war schlicht und stellte einen deutlichen Kontrast zu den prachtvollen Räumen des Fürstenpaares dar.

446 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 213

447 Vgl. Eggeling, Tilo, 1973, S. 85 ff., in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 213

448 HStAW 130 II Nr. 2840 Karton 2, Stück 5 S. 2, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 213

449 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 214

450 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 214, 215

451 Vgl. Lohmeyer, Karl, Stengel, 1911, S. 9, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 215

452 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 214

Über den Rocaillen- und Blütenrankenstück der Eingangs-Raumgruppe, unteres Vestibül - Treppenhaus - oberes - Vestibül, bestimmt die untere zarte, oben in kräftigen Farben gehaltene Stuck-Dekoration, das Bild⁴⁵³ und scheint mit der Fauna und Flora der umliegenden Gartenanlage zu verschmelzen. „Mit Vollendung des Westflügels endete in Biebrich die schöpferische Bautätigkeit am Schloss, sofern sie das Äußere betraf.“⁴⁵⁴ Danach sind keine wesentlichen Veränderungen ausgeführt worden. Selbst die Farbgestaltung, der nach einem Vorschlag des Hofbaumeisters Johann Wilhelm Faber aus dem Jahre 1767 das Biebricher Schloss in Silbergrau tauchen wollte, aber aus finanziellen Gründen nicht verwirklichen konnte, entspricht der Farbgestaltung die einst Stengel präferiert hatte. Einen Anhaltspunkt dafür bietet der in Sandsteinrot gehaltene Anstrich von Dachfenstern und ein Pappmodell, das die gleiche Farbe an Werksteine, Gesimsen, Fenster- und Türgewänden, Plastiken und gemauerten oder geputzten Teilen, die Werkstein vortäuschen sollten, wie Souterrain-Rustizierung der rheinseitigen Galerien, Eckquaderungen des Schlösschens und die Attika der Rotunde zeigt. Vom Zeitpunkt der Existenz der Dreiflügelanlage an ist also die sandsteinrote Färbung der Werksteinteile als gesichert anzunehmen.⁴⁵⁵ Demnach ist der heutige Anstrich des Georg-August-Baus,⁴⁵⁶ der Welschs barocke Farbigkeit entspricht, als kunsthistorisch korrekt anzusehen.⁴⁵⁷ Nachdem die Innen- und Außengestaltung des Biebricher Schlossgebäudes Ende der 1740er Jahre weitestgehend abgeschlossen waren, widmete man sich der Komplettierung der Einfriedung und Tore in der direkten Umgebung des Schlosses. „Auf der Süd- bzw. Rheinseite des Flügels wurden im Jahr 1719 zwei Wachpavillons als Distanzschwelle axial vor dem runden Mittelpavillon errichtet, die zwischen der Landstraße Mainz-Schierstein und dem Flügel eine Art avant-cour abgrenzten.“⁴⁵⁸ Die seitlich der Wachpavillons als Begrenzung des avant-cour geplanten Balustraden waren zwar teilweise von Bager 1716 vorbereitet⁴⁵⁹, aber erst zur Zeit Fürst Karls von Nassau-Usingen vollendet worden.⁴⁶⁰ Aus der Vogelperspektive wird deutlich, dass es die im üblichen Sinn bei Schlossbauten vorhandene Garten- und Hoffassade nicht gibt und eine Besonderheit darstellt. Welsch hatte vorgesehen, dass die Anfahrt über den rheinseitigen Hof erfolgen sollte, um über die seitlichen Treppenhäuser der Pavillons

453 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 214, 215

454 Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 215

455 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 215; Anm.: Das Pappmodell war ein Geschenk von Fürst Karl Wilhelm von Nassau-Usingen (1775-1803) an seinen Enkel. Das Modell wurde 1973 im Schloss von Bad Homburg v. d. H. zufällig gefunden.

456 RR 1706, 417, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 216

457 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 216

458 Olschewski, Eckhard, 2001, S. 84

459 Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 216

460 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 74, 1963, S. 137, in: Olschewski, Eckhard, 2001, S. 84

nach oben zu gelangen. Über eine Freitreppe vor der Rotunde konnte man die Festräume des Schlosses erreichen. Und vom oberen Lustgarten kommend, war es den Herrschaften möglich, ihre ebenerdigen Gemächer aufzusuchen.⁴⁶¹ Eine noch erhaltene Baukassenrechnung von 1719 gibt den Hinweis, dass das westliche Wachhäuschen als Gefängnis dienen sollte. Dazu musste tiefer ausgeschachtet werden, um das gewölbte Gefängnis unter die Erde bringen zu können. Im Zuge weiterer Neugestaltungen verschwanden die beiden Wachpavillons erst 1827.⁴⁶² Eine weitere Baurechnung des Kurmainzer Bauamtsdirektors⁴⁶³ aus 1747 gibt auch Aufschluss über die Gestaltung der Tore, die es am Ostpavillon, am östlichen und westlichen Wachhäuschen bis zum Westpavillon gab.⁴⁶⁴ Verbunden waren die Tore über die aus rotem Sandstein gefertigten Balustraden, die 1748 geliefert wurden.⁴⁶⁵ Die heutige Balustrade der Rheinseite wurde 1971 aus Miltenberger Sandstein erneuert, nachdem die 1898 erfolgte Erneuerung aus Pfalz-Sandstein unbefriedigende Ergebnisse geliefert hatte.⁴⁶⁶ Im übrigen bestand die Abgrenzung des Gartens aus umlaufende Mauern und Kanälen. An der Ostseite des Schlossbezirks, zur heutigen Straße „Am Schlosspark“ hin, wurde die Situation vom Wirtschaftshof am Marstall und seinen Gebäuden bestimmt. Nördlich des Wirtschaftshofs gab es die Einfahrt zum oberen Schlosshof, die auch für die Versorgung des Marstalls im Ostflügel notwendig war. Sie ist jedoch erst nach Vollendung der Dreiflügelanlage von Bedeutung gewesen, weil die Straße beiderseits bis zum Rhein mit Privathäusern bebaut gewesen war, ein Zustand der noch bis ins 19. Jahrhundert hinein gedauert hatte.⁴⁶⁷ Von Überlegungen zur Gestaltung dieser oberen Einfahrt ist zuerst 1750 zu hören⁴⁶⁸ und durch eine noch erhaltene grau-rote Tuschezeichnung belegt.⁴⁶⁹ Diese Zeichnung verdeutlicht die noch heute bestehende Situation, nämlich die gerundete zurückspringende Einfahrt. Zu dem ist noch der alte Marstall eingezeichnet, in dem sich 48 Pferdeboxen befanden. Mit der Vervollständigung der Einfriedung und dem Erweiterungsbau, die aus der Maison de Plaisance eine Dreiflügelanlage gemacht hatte, fanden die Baumaßnahmen 1750 ihren Abschluss. Rückblickend stellt sich die Frage, ob das ursprünglich von Fürst Georg August von Nassau-Idstein initiierte Lustschloss schon zu seinen Lebzeiten als dauerhafte Residenz genutzt wurde, zumal

461 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 216

462 Vgl. HStAW 130 II Nr. 6247, 6248, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 216

463 HStAW 130 II Nr. 2840 Karton 2, Stück 1 Nr. 4, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 216

464 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 216

465 RR 1748, S. 68 und Belege 352 - 354, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 216

466 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 217

467 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 217

468 Vgl. Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 217 mit Hinweis auf einen berichtigten Hinweis aus HStAW 130 II Nr. 2840 Karton 2, Stück 6

469 HStAW 130 II Nr. 2840 Karton 2, Stück 6, in: Einsingbach, Wolfgang, in: NassAnn 86, 1975, S. 217

er das Gebäude, für ein Sommerschloss unüblich, schon früh mit Kaminen und Öfen ausstatten ließ. Eduard Vehse⁴⁷⁰ vertrat Mitte des 19. Jahrhunderts die These, Georg August habe schon 1707 seine 'Residenz' von Idstein nach Schloss Biebrich verlegt. Ende des selben Jahrhunderts untermauerte Ferdinand Roth⁴⁷¹ Vehses These, indem er konstatierte, dass Georg August schon 1707 beabsichtigt habe, den Regierungssitz nach Wiesbaden zu verlegen. Während Max Heyne⁴⁷² und Helmut Giesecke⁴⁷³ dieselbe These vertraten, schränkte Britta Steiner-Rinneberg⁴⁷⁴ dagegen ein, der Fürst zu Nassau-Idstein habe seit 1708 nur gelegentlich im Biebricher Schloss gewohnt. Unterstützt wird sie durch Martina Bleymehl-Eiler,⁴⁷⁵ die das idyllisch am Rhein gelegene Schlösschen als 'Sommersitz' der kinderreichen Fürstenfamilie sieht, weil es zu immer längeren Aufenthalten und ein regelrechtes 'Pendeln' zwischen dem 'Biebricher Sommerschloss' und der „...nur einen halben Tagesritt entfernten“⁴⁷⁶ 'Idsteiner Residenz' gekommen sei. Bleymehl-Eiler stützt ihre These auf die Tatsache, dass der Fürst schon seit 1690 begonnen hatte, die Stadt Wiesbaden gemeinsam mit dem Stadtschloss auszubauen und zu erweitern, um es, näher an Biebrich als an Idstein gelegen, als dauerhafte Residenz zu nutzen. Laure Beaumont-Maillet⁴⁷⁷ deutete dagegen an, Fürst Georg August habe seit 1719, aufgrund der Demöblierung des Idsteiner Schlosses, die Biebricher Schlossanlage als dauerhaften 'Hauptwohnsitz' genutzt. Letztlich kann, so Eckhard Olschewski,⁴⁷⁸ davon ausgegangen werden, dass die unter Fürst Georg August von Nassau-Idstein und Maximilian von Welsch an Schloss Biebrich ausgeführten Baumaßnahmen, der Erweiterung zu einer Maison de Plaisance, einen Ausbau zu einer Residenz intendiert habe. Das sei auch an dem im Jahr 1718 vollzogene Umbau der Sala Terrena im Sockelgeschoss des Mittelpavillons zur Schlosskapelle festzumachen. Für die Frage nach der Bedeutung der gewählten neuartigen Architektur spielt das eine wichtige Rolle, deren Prinzip unter Fürst Karl von Nassau-Usingen beibehalten, sukzessive zu einer asymmetrischen winterfesten Dreiflügelanlage erweitert und im Gegensatz zu seiner zeitgleich im Bau gewesenen Saarbrücker Residenz, die „als achsensymmetrischen Dreiflügelanlage das vorherige alte Schloss ersetzt hatte,“⁴⁷⁹ als dauerhafte Residenz am Rhein genutzt wurde. Damit übernahm der junge Fürst nicht

470 Vgl. Vehse, Eduard, 1856, S. 67, in: Olschewski, Eckhard, 2001, S. 90

471 Vgl. Roth, Ferdinand, Wilhelm, Emil, 1883, S. 200, in: Olschewski, Eckhard, 2001, S. 90

472 Vgl. Heyne Max, 1906, S. 31, in: Olschewski, Eckhard, 2001, S. 90

473 Vgl. Gensicke, Helmut, 1974, S. 30, in: Olschewski, Eckhard, 2001, S. 90

474 Vgl. Steiner-Rinneberg, Britta, 1965, S. 15, in: Olschewski, Eckhard, 2001, S. 91

475 Vgl. Bleymehl-Eiler, Martina, 1992, S. 400, in: Olschewski, Eckhard, 2001, S. 91

476 Vgl. Olschewski, Eckhard, 2001, S. 91

477 Vgl. Beaumont-Maillet, Laure, 1993, S. 19, in: Olschewski, Eckhard, 2001, S. 91

478 Vgl. Olschewski, Eckhard, 2001, S. 91, 96

479 Vgl. Olschewski, Eckhard, 2001, S. 111, 112

nur die „alte Architektur“,“⁴⁸⁰ sondern auch den von Fürst Georg August initiierten „architektonisch-ästhetischen Höhepunkt.“⁴⁸¹ Vergleicht man die aufgezeigten Baumaßnahmen unter Fürst Georg August von Nassau-Idstein, der ursprünglich nur geplant hatte, ein eingeschossiges rechteckiges kleines Sommerschlösschen am nahe gelegenen Rhein bauen zu lassen und zunächst noch keine Ambitionen hatte, daraus eine Einflügelanlage, die „vor allem bei kleineren Schlössern des Adels und bei Jagd- und Lustgebäuden, jedoch nicht bei Residenzen“⁴⁸² üblich waren, mit der später unter Fürst Karl errichteten Dreiflügelanlage, wird deutlich, dass beide Schlossvarianten auf ein in der Frühe Neuzeit „objektorientiertes Wissen hin ausgerichtet“⁴⁸³ waren. Hierbei ist, so Ulrich Schütte,⁴⁸⁴ das Wissen gemeint, das den Schlossbau in seiner Gesamtheit und die mit ihr verknüpfte adelig-fürstliche Lebenswelt einbezog. Typisch für diese Epoche war, dass es „eine sehr enge Verbindung zwischen dem territorialen Herrschaftsraum, dem Schloss und der Formulierung enzyklopädischer Wissenskonzepte“⁴⁸⁵ gab und „für die höfische Kultur der Zeit entscheidend“⁴⁸⁶ war. Dieses Wissen bestimmte die durch die höfische Architektur geformte Lebenswelt der Fürsten, und diente den normativen Vorstellungen und Handlungen sozialer Eliten. Dazu war 'Wissen' erforderlich, um ein Schloss in angemessener Weise errichten und nutzen zu können.⁴⁸⁷ Offensichtlich verfügten zunächst die ersten Baumeister und schließlich Maximilian von Welsch über dieses Wissen, um durch neue Konzepte einen dynamischen Bauprozess in Gang zu setzen, der nicht nur „die alltäglichen Handlungen am Hof wie auch in besonderer Weise für die höfische Festkultur, welche wichtige dynastische und politische Ereignisse begleitete“⁴⁸⁸ und architektonisch umzusetzen. Ein Epochenmerkmal der Frühen Neuzeit war, dass das Wissen über Architektur erstmals seit der Antike wieder in selbstständigen Schriften formuliert wurde. Hierbei ging es um sozial exklusive und fachlich orientiertes sakrales und profanes architektonisches Wissen. Die neue Rationalität des Planens und Bauens sollte die Architektur über die bloße handwerkliche Geschicklichkeit erheben und zu einer Wissenschaft werden lassen.⁴⁸⁹ Vitruv⁴⁹⁰ hatte dies mit der

480 Vgl. Olschewski, Eckhard, 2001, S. 111

481 Vgl. Olschewski, Eckhard, 2001, S. 111; Anm. d. Verf.: Das Bildprogramm der Kuppel stellte eine Synthese von Fürstenwürde und territoriale Integrität dar. Die Fassadenstruktur der Rotunde galt als subtile Ergänzung dessen.

482 Brunckhorst, Friedl, 2010, S. 74

483 Felfe, Robert, 2007, o. S., in: Schütte, Ulrich, 2013, in: Heinecke, Bertold, Rößler, Hole, Schock, Flemming, 2013, S. 34

484 Vgl. Schütte, Ulrich, 2013, in: Heinecke, Bertold, Rößler, Hole, Schock, Flemming, 2013, S. 34

485 Schütte, Ulrich, 2013, in: Heinecke, Bertold, Rößler, Hole, Schock, Flemming, 2013, S. 34

486 Schütte, Ulrich, 2013, in: Heinecke, Bertold, Rößler, Hole, Schock, Flemming, 2013, S. 34

487 Vgl. Schütte, Ulrich, 2013, in: Heinecke, Bertold, Rößler, Hole, Schock, Flemming, 2013, S. 34

488 Schütte, Ulrich, 2013, in: Heinecke, Bertold, Rößler, Hole, Schock, Flemming, 2013, S. 34

489 Vgl. Schütte, Ulrich, 2013, in: Heinecke, Bertold, Rößler, Hole, Schock, Flemming, 2013, S. 35

490 Vitruv, 1 I, 1. Zu 'fabrica' und 'ratiocinatio,' in: Fensterbusch, Kurt, 1976, S. 22, zitiert nach Schütte, Ulrich, 2013, in: Heinecke, Bertold, Rößler, Hole, Schock, Flemming, 2013, S. 36

begrifflichen Opposition von *fabrica* und *ratio* erörtert, um von einem guten Architekten umfassende handwerkliche Kenntnisse und die Fähigkeit zur geistigen Durchdringung architektonischer Sachverhalte und Probleme verlangen zu können. Welsch als Architekt und Ingenieur zahlreicher französischer Traktate über die Baukunst kundig, schien dem Fürsten geeigneter als Sonnemann, der die geplante Einflügelanlage in eine neuartige *Maison de Plaisance* verwandelte. Dadurch setzte er einen Schlusspunkt hinter schwierige Zeiten und begründete mit dem als unbelastet wahrgenommenen Bautypus einen Neubeginn. Als Reminiszenz an den Frieden von Rijswijk und dem innen- und außenpolitischen Territorialanspruch von Fürst Georg August von Nassau-Idstein an das Fürstentum Moers gelang es Welsch, diese Botschaften architektonisch und künstlerisch zu verknüpfen und sichtbar zu machen. Unklar ist, ob sich aus der *Maison de Plaisance* langfristig eine Residenz entwickeln sollte, kann jedoch wegen der häufigen und längeren Aufenthalte der fürstlichen Familie im Biebricher Schloss vermutet werden. Als „faktisches und zeichenhaftes Zentrum“⁴⁹¹ vereinigte die Dreiflügelanlage von Fürst Karl von Nassau-Usingen Herrschen, Verwalten und Wohnen und entsprach den Anforderungen, die „zwischen dem Ende des 17. und der Mitte des 18. Jahrhunderts“⁴⁹² an „hoch differenzierte Baukomplexe“⁴⁹³ gestellt wurden. Die Orientierung an französische Architekten und Theoretiker begründet sich aus der Tatsache, dass alles was von dem mächtigsten Herrscher Europas im 17. Jahrhundert, Ludwig XIV., als Kunst definiert und erhoben wurde, Vorbildfunktion hatte, auch wenn es zwischen den Fürstentümern und Königreichen massive politische Differenzen mit kriegerischen Auseinandersetzungen gab. Das Wissen um die Kunst war losgelöst von irdischen Problemen und unterstrich das „Gottgewollte“ Selbstverständnis der Herrscher. In diese zum Topos verklärte Wahrnehmung Ludwig XIV. liegt der Schlüssel zum Verständnis dieses Widerspruchs.

491 Schütte, Ulrich, 2013, in: Heinecke, Bertold, Rößler, Hole, Schock, Flemming, 2013, S. 36

492 Schütte, Ulrich, 2013, in: Heinecke, Bertold, Rößler, Hole, Schock, Flemming, 2013, S. 36

493 Schütte, Ulrich, 2013, in: Heinecke, Bertold, Rößler, Hole, Schock, Flemming, 2013, S. 36

5. Zusammenfassung und Resümee

Die Baugeschichte von Schloss Biebrich, die im Rahmen dieser Veröffentlichung den Zeitraum von ihren frühen Anfängen Ende des 17. Jahrhunderts bis 1750 beleuchtet, ist sehr komplex und kann, ganz im Sinne der „Marburger Schule,“ nur vor dem Hintergrund des historischen Kontextes erklärt werden. Da fast keine nennenswerten Unterlagen, wie Baupläne oder Korrespondenzen über die Baugeschichte erhalten sind, musste Wolfgang Einsingbach zur Rekonstruktion der Baugeschichte der Biebricher Schlossanlage auf archivierte Akkorde verschiedener Baumeister und deren Spesenrechnungen zurückgreifen, die in der Gesamtschau einen guten Aufschluss über den Verlauf der Baugeschichte geben und frühere Forschungsarbeiten korrigierten, ergänzten und zur wichtigsten Grundlage weiterer Untersuchungen wurden. Einsingbach konnte nachweisen, dass es schon ab 1697 seitens des Fürstenpaares Georg August Samuel und Henriette Dorothea von Nassau-Idstein erste Überlegungen gab, „nur einen halben Tagesritt“ von ihrer Idsteiner Residenz entfernt, für die rasch wachsende Fürstenfamilie ein idyllisch am Rhein gelegenes Sommerschlösschen errichten zu lassen. Förderlich war, dass die Fürstenfamilie die Gegend am Dorfrand von Biebrich nicht nur durch zahlreiche Besuche gut kannte, sondern die Fürstin auch nahe des Rheinufer ein Grundstück besaß, das durch zusätzliche Grundstückskäufe sukzessive erweitert wurde. Neben der familiären Situation mag auch die gesellschaftliche Stellung eine nicht unwesentliche Rolle gespielt haben, der den 1688 in den Fürstenstand erhobenen Georg August von Nassau-Idstein dazu veranlasst haben mag, ein nunmehr standesgemäßes, sonnendurchflutetes Sommerschlösschen errichten zu lassen, das einen Kontrast zu seinem eher düster wirkenden Renaissanceschloss in Idstein bilden sollte. Durch seine Nobilitierung, der damit verknüpften Erwartungshaltung seiner Untertanen an den Landesfürsten und dem damit verbundenen wirtschaftlichen Aufschwung wurde es möglich, innerhalb des Fürstentums zahlreiche Baumaßnahmen zu verwirklichen, wozu als herausragende Baumaßnahme die Errichtung der Biebricher Schlossanlage gehörte. Aus dem zunächst als eingeschossig geplantes fürstliches Sommerschlösschen entwickelte sich bald ein um zwei- bzw. drei Etagen erweiterter Bau, der mit Anbauten, den Pavillons, vergrößert und ersten Kaminen ausgestattet wurde. Weitere Konzeptionsänderungen führten dazu, vis-à-vis zum Westpavillon, der, bis auf die Prunksäle, nur von der Fürstin bewohnt wurde, einen Ostpavillon für den Fürsten errichten zulassen. Hier waren auch die Wirtschaftsräume, die Pferde und Kutschen in dem angebauten Marstall untergebracht. Nachdem die Außenfassaden des Westpavillons von dem

Hofbaumeister Julius Ludwig Rothweil im eher streng anmutenden französischen Barockstil mit hohen schmalen Fenstern und wenig Dekorationen fertiggestellt worden waren und wegen ihrer Fassadenstruktur an die wenige Jahre zuvor fertiggestellte Schlossanlage von Versailles erinnern sollte, beauftragte Georg August den noch jungen Baumeister Friedrich Sonnemann, die beiden Pavillons über Zwischenbauten zu verbinden und eine Einflügelanlage zu errichten. Da Sonnemanns Entwürfe als einziger Nachweis innerhalb der Biebricher Schlossbaugeschichte noch erhalten sind und auf den ersten Blick an die fast zeitgleich errichtete Kasseler Orangerie erinnern, nahm man lange an, dass sich Sonnemann von dem französischen Hauptbaumeister der Kasseler Orangerie, Paul du Ry, inspirieren ließ, was aber von Wolfgang Einsingbach überzeugend widerlegt werden konnte. Nicht belegt sind die Gründe warum der Fürst die ursprünglichen Planungen Sonnemanns ablehnte und an dessen Stelle 1707 den seinerzeit berühmten Fortifikationsbaumeister, Ingenieur und Offizier Maximilian von Welsch unter Vertrag nahm. Nach 11 Jahren hatte er den Kriegsdienst quittiert, und sich im Rahmen seiner Dienste für den Mainzer Erzbischof Lothar Franz von Schönborn der Zivilarchitektur genähert, indem er die barocken Gartenanlage des kurfürstlichen Schlosses Favorite nahe Mainz nach französischem Vorbild neuartig gestaltete. Möglicherweise schienen nicht nur seine frühen Arbeiten als Gartenbauarchitekt, die großen Zuspruch fanden, sondern auch seine umfassenden Kenntnisse über Uferbefestigungen, Welsch prädestiniert zu haben, die abschüssige Lage des Biebricher Ufers für den Erweiterungsbau der Biebricher Schlossanlage geschickt zu nutzen und durch bis dahin unbekannte Bauverfahren zu stabilisieren. Dadurch konnte auf die zu Beginn der Baumaßnahmen errichteten Stützmauern verzichtet werden, die einer Erweiterung der Schlossanlage erschwert hätten. Nachdem Welsch zunächst den Barockgarten des Biebricher Sommerschlösschens neu gestaltet hatte, übernahm er als ersten Zivilbau überhaupt die Bauaufgabe, nahe des Rheins eine Einflügelanlage zu errichten. Dazu modifizierte Welsch die Pläne von Sonnemann dergestalt, indem er anstelle des rechteckigen Mittelrisalits eine Rotunde errichten ließ, die über zunächst ein- bzw. zweigeschossige Galerien den West- mit dem Ostpavillon verbinden sollte. Da die Schlossanlage nur einen halben Tagesritt von der Idsteiner Residenz entfernt lag, eine kontrastreiche geografische Lage von Strom (Rhein) im Westen und den Südausläufern des Vortaunus im Nord-Osten bot, Annehmlichkeiten auf einen relativ kleinen Raum dispositiv zusammenführte und der Barockgarten auf der Gartenseite ebenerdig erreichbar war, mag sich Welsch animiert gefühlt haben, hier einen neuartigen Bautypus eines Lustschlosses zu verwirklichen, der Mitte des

17. Jahrhunderts, von der finanziell erstarkten Bourgeoisie kommend, in Frankreich entstanden, durch Ludwig XIV. für hoffähig erklärt und als Maison de Plaisance bezeichnet wurde. Welsch gelang es, die von Nicolas-François Blondel im 17. Jahrhundert konstatierten Definition einer Maison de Plaisance mit den geographischen und geologischen Gegebenheiten des Biebricher Rheinufer geschickt zu nutzen, mit seinen Kenntnissen in französischer und italienischer Barockkunst zu verknüpfen und einen Sonnen durchfluteten, positiv inspirierenden Verbindungsbau zu den beiden Pavillons zu schaffen. Den architektonisch-ästhetischen Höhepunkt bildete die Rotunde, die als zentraler Festsaal die Eindrücke der Innen- und Außengestaltungen verdichtete und in Kombination mit den auf der Attika und im seinerzeit barocken Garten versammelten zahlreichen skulptierten Göttergestalten zu einem mythologischen Treffpunkt werden ließ und bis heute nachwirkt. Unterstrichen wurde dieser Effekt durch die farbenfrohen Fresken, die sich noch heute im Innern der Kuppel befinden und den nicht mehr vorhandenen beeindruckenden Wandfresken von Antonio Colomba, die in Anlehnung an Ovids Metamorphosen die Aufnahme des trojanischen Helden Aeneas in den Olymp zeigt und sinnbildlich für das Selbstverständnis von Fürst Georg August steht. Denn als einer der Hauptprotagonisten hatte der Fürst während des Pfälzischen Erbfolgekrieges die Große Allianz gegen Ludwig XIV. mitbegründet und beitragen können, den mächtigsten Herrscher Europas aus seinem Fürstentum zu vertreiben. Von daher hatte die Maison de Plaisance nicht nur den Sinn, sich als nassauisch-idsteinisches Fürstenhaus zu repräsentieren, sondern auch die Funktion, den territorialen Herrschaftsanspruch auf Nassau und den fiktiven Territorialanspruch auf das Fürstentum Moers, der ihm durch Friedrich I. in Preußen versagt wurde, deutlich zu machen. Vor diesem Hintergrund projizierte er die Sinnhaftigkeit von Huis ter Nieuwburg, in dem 1697 der Frieden von Rijswijk geschlossen und der Pfälzische Erbfolgekrieg beendet worden war, auf sein Biebricher Schloss. Als Seitenhieb auf den Preußenkönig Friedrich I. und fiktiven Erbenspruch auf das Fürstentum Moers stimmen der Biebricher Mittelpavillon, die Rotunde und das System der Fassadenkonzeption, die gekuppelte Kolossalordnung, sowie die skulpturenbestandene Balustrade, die Attika mit dem Mittelrisalit und der Konstruktion des Charlottenburger Schlosses, das Friedrich I. zuvor hatte errichten lassen, überein. Das Wappen der Allianz, das die Eingänge der Rotunde und andere Eingänge mit dem Familienwappen überkrönen, dokumentieren diese Ansinnen und lassen das idyllisch am Rhein gelegene Schloss zu einem politisch konnotierten Bauwerk gerinnen, das in der Innen- und Außengestaltung durch mythologische

Bezüge komplettiert wird. In Verschränkung von profaner und sakraler Baukunst erfährt das Gebäude über subtil wirkende Schmuckelemente an den Fassaden der ursprünglichen Maison de Plaisance einen kontemplativen Charakter, wodurch der Schlossbau qualitativ überhöht und der Sieg über Ludwig XIV. gefeiert wird. Nach dem Tod von Fürst Georg August im Jahre 1721 und seiner Gattin Henriette Dorothea 1728 ging das Fürstentum auf einen Nebenzweig des Hauses Nassau über. Bis zur Volljährigkeitserklärung ihres Sohnes Karl von Nassau-Usingen durch den Kaiser führte dessen Mutter, Fürstin Charlotte Amalie, während ihrer Amtszeit die Fürstentümer von Idstein und Usingen zusammen und erwarb den Biebricher Schlossbau. Ab etwa 1730 begann sie, unterstützt von dem Werkbaumeister Johann Jakob Bager und Friedrich Stengel, das im schlechten Zustand befindliche Gebäude wieder in Stand zu setzen und die begonnenen Baumaßnahmen im Sinne von Welsch zu vollenden. Seit 1734 vom Kaiser für volljährig erklärt und mit Christiane Wilhelmine von Sachsen-Eisenach verheiratet, beschloss der junge Fürst Karl seine Residenz von dem etwa 60 km entfernten Usingen nach Biebrich zu verlegen. Da die Maison de Plaisance für seine rasch wachsende Familie zu klein schien und er weitere Räumlichkeiten für die Verwaltung des nun fast doppelt so großen Fürstentums, das nun aus Nassau-Usingen und Nassau-Saarbrücken bestand, benötigte, ließ er von Stengel zunächst den Ostpavillon um ein Wohngeschoss aufstocken, unter dem sich der nunmehr um 48 Pferdeboxen erweiterte Marstall befand. Nach französischem Vorbild ließ er zwischen 1740-1750 den Westflügel anfügen. Um die Bauarbeiten zu beschleunigen wurde die nur rudimentär im Barockgarten vorhandene Orangerie abgebrochen und deren Material für den Westflügel genutzt. Die beiden Flügelbauten wurden über zunächst noch offene, mit Balustraden versehene Verbindungsbauten mit der Maison de Plaisance verbunden, wodurch eine Dreiflügelanlage entstand. Im Westflügel, dem eigentlichen Wohnpalais, wurden, angelehnt an die im 17. und 18. Jahrhundert entstandenen Traktate beider Blondels, eine Zimmerflucht von zweimal vier hintereinander gelegenen Räumen gestaltet, zu denen auch ein Winterspeisesaal gehörte. Nach dem Vorbild des Trianon de Porcelaine, das sich innerhalb der barocken Gartenanlagen von Versailles befunden hatte und zusammen mit der gewaltigen Schlossanlage Ludwig XIV. zu einem kulturellen und gesellschaftlichen Zentrum und Synonym barocker Prachtentfaltung avanciert war, wurde der beheizbare Winterspeisesaal mit weiß-blauen Fayencen und weiteren Dekorationen ausgeschmückt, die an das Trianon und schlussendlich auch an Versailles erinnern sollten. Im Sommer wurde die Rotunde als Speisesaal genutzt, die sich über der Kapelle befand und nur über die

Rheinseite erreichbar war. Unter Fürst Georg August angelegt, wurde die kleine Kapelle protestantisch schlicht gehalten und unter Fürst Karl mit nicht minder wertvollen Stuckarbeiten komplettiert. Als vorläufiger Abschluss der umfangreichen Baumaßnahmen von 1750 gilt die Vollendung der Einfriedung an der Rheinseite, die hier, anders als bei übrigen Schlossbauten, als Ehrenhof zu verstehen ist, der zwar schon 1697 angedacht aber nie verwirklicht wurde. Auch wenn der junge Fürst (1712-1775) selbst den Pfälzischen Erbfolgekrieg (1688-1697) nicht miterlebt hatte, sich sehr wahrscheinlich auch nicht mit den Dekorationen und vor allem auch nicht mit Colombas Herrscherapotheose innerhalb der Rotundenkuppel identifizieren konnte, hielt er sowohl an dem Baustil der Maison de Plaisance als auch an dessen Raumausstattungen und -aufteilungen fest. Möglicherweise nutzte er die von Georg August beabsichtige politische Botschaft, um seinen Territorialanspruch auf sein nun erweitertes Fürstentum deutlich zu machen. Denn auch zu seiner Zeit gab es zahlreiche militärische Auseinandersetzungen, die seinen Anspruch auf das Haus Nassau immer wieder in Frage stellten. Des Weiteren schien dem jungen Fürsten der französische Baustil einer Maison de Plaisance geeignet, sein Ansehen als Landesherr und den Ruhm seiner Dynastie standesgemäß in Szene zu setzen. Ein Indiz dafür könnte die unter seiner Regentschaft erfolgte Komplettierung der gesamten Maison de Plaisance gelten, die der junge Fürst noch prachtvoller ausstatten und zum repräsentativen Hauptgebäude seiner dreiflügeligen Residenz am Rheinufer von Biebrich werden ließ.

Für unser heutiges Verständnis schwer nachvollziehbar, hatte die Größe und Pracht eines Schlossbaus wenig mit Prasserei und Luxus zu tun. Vielmehr ging es darum, dem fürstlichen Stand einen adäquaten Rahmen zu verleihen. Der Souverän musste seine Ausgaben nicht nach den Einnahmen, sondern nach den Erfordernissen seines Ranges im Sinne von „Noblesse oblige“ richten. Auch wenn uns dieses aristokratische Denken heute fremd erscheint, können wir die primäre Sinnhaftigkeit der ursprünglichen Einflügelanlage annähernd nachvollziehen: Maximilian von Welsch, durch die Ideen der französischen Baukunst und insbesondere von Nicolas-François Blondel und möglicherweise auch von Germain Boffrand, der die Debatte um den „caractère“ eines Bauwerks angestoßen hatte, inspiriert, baute eine Maison de Plaisance, die, wie er, aus der Bourgeoisie kommend, nobilitiert und damit für hoffähig erklärt wurde. Aber nicht nur für Maximilian von Welsch, sondern auch für den Fürsten selbst, der 1688 vom Grafen- in den Fürstenstand erhoben worden war, schien dieser neue Bautypus geeignet, dessen Charaktereigenschaften, Absichten und Botschaften architektonisch und künstlerisch zu transportieren.

Die Maison de Plaisance galt als unbelastet und implizierte nach dem Friedensschluss von Rijswijk einen Neuanfang, die als Teil der späteren Dreiflügelanlage nichts von ihrer ursprünglichen Sinnhaftigkeit verloren hat. Auch wenn die Gründe für den Bau des Biebricher Schlosses für uns heute schwer nachvollziehbar sind, so können wir doch nachempfinden, wofür das Biebricher Schloss bis in unsere Tage steht: die Sehnsucht nach immerwährenden Frieden!

Literatur

Anstett–Janßen, M. (1980): Bericht an den Landeskonservator von Hessen vom 08.01.1980, Schloss Biebrich, Plafondmalereien und Stuck. Mit freundlicher Genehmigung des Hessischen Landesamtes für Denkmalpflege, Inventarnr. 3211, o.V., Wiesbaden.

Arens, F. V. (1986): Maximilian von Welsch (1671-1745). Ein Architekt der Schönborn Bischöfe. Unter Verwendung eines Vortragstextes von Wolfgang Einsingbach. München, Zürich.

Beyer, A. (2011): Die Kunst des Klassizismus und der Romantik. München.

Brix, M. (2004): Der barocke Garten. André le Nôtre in Vaux-le-Vicomte. Magie und Ursprung. München.

Brunckhorst, F. (2010): Schlösser. Ein Schnellkurs. Köln.

Einsingbach, W. (1962): Das Biebricher Schloss in den ersten Jahren seiner Entstehung (1700 -1707), in: Nassauische Annalen, Jahrbuch des Vereins für Nassauische Altertumskunde und Geschichtsforschung, Bd. 73, 1962, [151-182], Wiesbaden.

Einsingbach, W. (1963): Johann Maximilian von Welsch. Neue Beiträge zu seinem Leben und zu seiner Tätigkeit für den Fürsten Georg August von Nassau-Idstein, in: Nassauische Annalen, Jahrbuch des Vereins für Nassauische Altertumskunde und Geschichtsforschung, Bd. 74, 1963, [79 – 170], Wiesbaden. (Phil. Diss. Mainz 1961).

Einsingbach, W. (1973): Bemerkungen zu zwei Entwürfen zum Biebricher Schloss, in: Nassauische Annalen, Jahrbuch des Vereins für Nassauische Altertumskunde und Geschichtsforschung, Bd. 84, 1973, [72 – 79], Sonderdruck, Wiesbaden.

Einsingbach, W. (1975): Das Biebricher Schloss seit seinem Übergang an Fürstinwitwe Charlotte Amalie von Nassau-Usingen (1728) bis zur Gegenwart, in: Nassauische Annalen, Jahrbuch des Vereins für Nassauische Altertumskunde und Geschichtsforschung, Bd. 86, 1975, [178 – 232], Wiesbaden.

Erben, D. (2008): Die Kunst des Barock. München.

Even, P. (2003): Walradt Fürst zu Nassau-Usingen (1635–1702). Reichspatriot zwischen Türkenkriegen und niederländischer Selbstbehauptung, in: Nassauische Annalen, Jahrbuch des Vereins für Nassauische Altertumskunde und Geschichtsforschung, Bd. 114, 2003, [179-209], Wiesbaden.

Forster, D., Becker, R. (2007): Lexikon christlicher Symbole. Wiesbaden.

Frank, D. von (1989): Die 'Maison de Plaisance'. Ihre Entwicklung in Frankreich und Rezeption in Deutschland. Dargestellt an ausgewählten Beispielen. München.

Ganz, D. (2003): Barocke Bilderbauten. Erzählung, Illusion und Institution in römischen Kirchen 1580-1700. Petersberg.

Hartung, M. (1988): Die Maison de Plaisance in Theorie und Ausführung: Zur Herkunft eines Bautyps und seiner Rezeption im Rheinland. Düsseldorf.

Heinz-Mohr, G. (1991): Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen christlicher Kunst. Freiburg i. Br.

Kieven, E., Strunck, Chr. (Hrsg.) (2010): Europäische Galeriebauten (1400-1800). Römische Studien der Bibliotheca Hertziana, Bd. 29, München.

Kirschbaum, E. (Hrsg.) (1970): Lexikon der christlichen Ikonographie. Bd. 2, Rom, Freiburg, Basel, Wien.

Koepf, H. (1990): Baukunst in fünf Jahrtausenden. Stuttgart.

Krause, K. (1996): Die Maison de Plaisance. Landhäuser in der Ile-de-France (1660-1730). München, Berlin.

Kropat, W.-A. (1982): Nekrolog. Wolfgang Einsingbach. Direktor der Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten in Bad Homburg, 1933-1981, in: Nassauische Annalen, Jahrbuch des Vereins für Nassauische Altertumskunde und Geschichtsforschung, Bd. 93, 1982, [399 – 400], Wiesbaden.

Olschewski, E. (2001): Die Schlösser in Saarbrücken und Biebrich. Zwei Residenzen des Grafenhauses Nassau-Saarbrücken. Ein Beitrag zur Schlossarchitektur mindermächtiger Reichsfürsten im 18. Jahrhundert. Weimar. (Univ. Diss. Marburg 2000).

Pevsner, N., Honour, H., Fleming, J. (Hgg.) (1999): Lexikon der Weltarchitektur. München.

Rinn, M. (2015): <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/icomoshefte/.../14226>, Internetrecherche vom 18.01. 2016.

Scheglmann, S. (1910): Versuch einer Entwicklungsgeschichte der Deckenmalerei in Italien vom XV. bis zum XIX. Jahrhundert. Straßburg.

Strunck, Chr. (2010): Die Galerie der Literatur. Historische Quellen zur Definition, architektonische Gestalt, idealen Ausstattung und Funktion von Galerien, in: Kieven, Elisabeth, Strunck, Christina (Hrsg.): Europäische Galeriebauten (1400-1800). Röm. Studien, Bd. 9, München.

Schütte, U. (2013): Wahrnehmung und Wissen. Enzyklopädische Kenntnisse und das Schloss der Fürsten um 1700, in: Heinecke, Bertold, Rößler, Hole, Schock, Flemming (Hrsg.): Residenz der Musen: das barocke Schloss als Wissensraum. [anlässlich der Tagung vom 27. - 29. August 2010, Hundisburg bei Magdeburg], Berlin.

Uerscheln, G., Kalusok, M. (2009): Wörterbuch der europäischen Gartenkunst. 3. Auflage, Stuttgart.

Wrede, M., Claus, M., Jaspert, N. , North, M., Reinhardt, V. (Hgg.) (2015): Ludwig XIV. Der Kriegsherr aus Versailles. Darmstadt.

Verzeichnis der zitierten Literatur:

Backes, M. (Bearb.) (1982): Biebrich. Schloss, in: Dehio, Georg (Begr.): Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Hessen, Darmstadt.

Beaumont-Maillet, L. (1993): Florilège de Nassau-Idstein von Johann Walter 1604-1676, Accueil.

Belevitch-Stankevitch, H. (1970): Le goût chinois en France au temps de Louis XVI, Paris 1910, Nachdruck, Genf.

Beyer, A., Schütte, U. (Hgg.) (1984): Andreas Palladio. Die vier Bücher zur Architektur. Erste deutschsprachige Gesamtausgabe. Zürich, München.

Bezemer-Sellers, V. (1988): Rijswijk, in: Journal of Garden History 8, [137 – 139].

Bienfait, T. (1943): Oude Hollandsche tuinen. S`Gravenhage.

Bleymehl-Eiler, M. (1992): Wiesbaden 1690-1866. Von der Nebenresidenz zur Haupt- und Residenzstadt, in: Andermann, Kurt (Hrsg.): Residenzen. Aspekte Hauptstädtischer Zentralität von der Frühen Neuzeit bis zum Ende der Monarchie, in: Oberrheinische Studien Bd. 10, [397 – 440], Sigmaringen.

Blondel, J.– F. (1737/38): De la Distribution des Maisons de Plaisance et de la Décoration des Edifices en Général. 2 Bd., Paris. Nachdruck Farnborough 1967.

Blunt, A. (1973): Art and Architecture in France 1500-1700. Harmondsworth.

Bogen, S. (1999): Wolkenreiter und Doppelpfeil. Bildtheoretische und kunsthistorische Überlegungen zu einem Tafelbild Mantegnas. Magdeburg.

Boll, W. (1925/26): Der Schönborner Hof in Mainz, in: Mainzer Zeitschrift, Jahrgang 20 – 21, [5 – 18], Mainz.

Braunfels, W. (1938): François de Cuvilliés. Würzburg. (Univ. Diss. Bonn 1937).

Brinckmann, A. E. (1915/16): Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern. Potsdam.

Briseux, Ch.-È. (1966): L'Art de Bâtir des Maisons de Campagne. 2 Bd., Paris 1743, Nachdruck der Ausgabe von 1761, Farnborough.

Büttner, F. (1972 b): Die Galleria Riccardiana in Florenz, Frankfurt a. M.

Demandt, K. E. (1965-1968): Schrifttum zur Geschichte und geschichtlichen Landeskunde von Hessen. Bd. I, II, o. S., Wiesbaden.

Dittscheid, H.-Chr., Schneider, R. (1982): Ein Pantheon am Rhein. Zur Tätigkeit von Maximilian von Welsch, Luca Antonio Colomba und Friedrich Joachim Stengel am Schloss Biebrich, in: Glatz, Joachim, Suhr, Norbert (Hgg.): Kunst und Kultur am Mittelrhein. Festschrift für Fritz Arens zum 70. Geburtstag, [85 – 115], Worms.

Döry, L., Bott, B. (1954): Die Stuckaturen der Bandlwerkzeit in Nassau und Hessen, in: Schriften des Historischen Museums Frankfurt a. M., Bd. 7, [7 – 108], Frankfurt a. M.

Eggeling, T. (1973): Die chinoise Innenraumdekoration des Barock und Rokoko, in: China und Europa, Chinaverständnis und Chinamode im 17. und 18. Jahrhundert, Katalog der Ausstellung im Schloss Charlottenburg, Berlin.

Felfe, R. (2007): Der Raum frühzeitlicher Kunstkammern zwischen Gedächtniskunst und Erkenntnistheorie, in: Schmid, Regula, Kundert, Ursula, Schmid, Barbara (Hrsg.): Ausmessen – Darstellen - Inszenieren. Raumkonzepte und die Wiedergabe von Räumen in Mittelalter und Früher Neuzeit, [191 – 210], Zürich.

Fensterbusch, K. (Hrsg.) (1976): Vitruv, Pollio Marcus: De architectura libri decem. Zehn Bücher über Architektur. Darmstadt.

Forssmann, E. (1965): Palladios Lehrgebäude. Studien über den Zusammenhang von Architektur und Architekturtheorie bei Andrea Palladio. Stockholm, Göteborg, Uppsala.

Frank, D. von (1985): Joseph Effners Pagodenburg. Studien zu einer Maison de Plaisance. München.

Frommel, Chr. L. (1973): Der römische Palastbau der Hochrenaissance, 3 Bdd., Bd. 2, Tübingen.

Gamer, J. (1968): Die Residenz des Fürsten Wilhelm Heinrich in Saarbrücken. Beobachtungen zur Planungs- und Baugeschichte, in: Zeitschrift für die Geschichte der Saargegend, 16, [219 – 247], Saarbrücken.

Gebelin, F. (1962): Le châteaux de France. Paris.

Gensicke, H. (1974): Aus der Geschichte der Dörfer und Flecken Biebrich und Mosbach von 874-1806, in: Faber, Rolf (Hrsg.): Biebrich am Rhein 874-1974, Chronik, [27-92], Wiesbaden.

Grimschitz, B. (1959): Johann Lucas von Hildebrandt. Wien, München.

Grottker, C. (1994): Andreas Gallasini. Fürststädtlicher Hofbaumeister in Fulda. Frankfurt.

Güthlein, K. (1994): Der Architekt Friedrich Joachim Stengel. Eine Skizze zu seinem 300. Geburtstag am 29. September 1994, in: Güse, Ernst Gerhard (Hrsg.): Friedrich Joachim Stengel. Zum 300. Geburtstag des fürstlich nassau-saarbrückischen Generalbaudirektors, Saarbrücken.

Hager, L. (1955): Nymphenburg. Schloss, Park und Burgen. München.

Hansmann, W. (1978): Baukunst des Barock. Form, Funktion, Sinngehalt. Köln.

Hautecoeur, L. (1948): Histoire de l' Architecture Classique en France. Bd. 2, Paris.

Heyne, M. (1906): Geschichte der Stadt Biebrich. Biebrich.

Huth, H. (1982): Die Kunstdenkmäler des Stadtkreises Mannheim. Die Kunstdenkmäler in Baden-Württemberg Bd. 2, München.

Junecke, H. (1952/53): Die Maison de Plaisance, in: Sitzungsberichte der Kunstwissenschaftlichen Gesellschaft zu Berlin, Berlin.

Kiesow, G. (1985): Schloss Biebrich am Rhein. Wiesbaden.

Klein, T. (1986): Die Erhebungen in den weltlichen Reichsfürstenstand 1550 – 1806, in: Blätter für Deutsche Landesgeschichte 122, [137 – 192], München.

Kramm, H. (1940/41): Die Entstehungsgeschichte der Kasseler Orangerie und die hessischen Orangeriebauten, in: Hessenland. Zeitschrift für hessische Geschichte, Volks- und Heimatkunde, Bd. 51, [82 - 107], Marburg.

Kristeller, P. (1901): Andrea Mantegna. Englische Übersetzung von Strong, Arthus. Rom, London, New York, Bombay. Internetrecherche vom 20.03.2016 unter:
<https://archive.org/stream/andreamantegna00kris#page/n97mode72up>

Krupp, I. (1987): Burgen und Schlösser in Hessen - Nassau. Würzburg.

Kuyper, W. (1980): Dutch classicist architecture. A survive of dutch architecture, gardens and anglo-dutch architectural relations from 1625 to 1700. Delft.

Lohmeyer, K. (1921): Briefe von Johann Balthasar Neumann (Neumannsbrieft). o. O.

Lohmeyer, K. (1925): Barock und Klassizismus bei Welsch und Dinzenhofer, in: Der Cicerone, Bd. 17, [600-604].

Lohmeyer, K. (1927): Schönbornschlösser. Die Stichwerke Salomon Kleiners Favorita ob Mainz, Weißenstein ob Pommersfelden und Gaibach in Franken. Aufs Neue herausgegeben und mit einer Einleitung und der Lebensgeschichte Maximilian von Welschs versehen. Heidelberg.

Lohmeyer, K. (1927): Von der Wechselwirkung barocker Baukunst zwischen Donau und Rhein, in: Rheinische Heimatblätter, Bd. 4, [383 – 390], Koblenz.

Lohmeyer, K. (1982): Friedrich Joachim Stengel fürststädtlich fuldischer Ingenieur, Hofarchitekt und Bauinspektor, fürstlich-nassau-saarbrücken'scher Generalbaudirektor, wirklicher Kammerat [sic!] und Forstkammerpräsident pp. 1694-1787, in: Mitteilungen des historischen Vereins für die Saargegend II, Düsseldorf 1911, [74-96], Saarbrücken.

Lütkehaus, A. (1936): Emanuel Wohlhaupter (1683-1756). Hofmaler des Fürststades von Fulda. Ein Beitrag zur Fuldaer Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts. Würzburg.

MacGowan, M. (1985): Le phénomène de la galerie des portraits des illustres, in: L'âge d'or du mécénat (1598 – 1661). Actes du colloque international CNRS, mars 1983, Mansnier, R., Mesnard, J. (Hgg.), [411- 422], Paris.

Morper, H. (1923): o.T., in: Schneider, Peter (Hrsg.): Mitteilungen des Frankenbundes. [100], Nürnberg.

Norberg-Schulz, Chr. (1985): Architektur des Barock, in: Nervi, Luigi Pier: Weltgeschichte der Architektur. Stuttgart 1975, Neuauflage.

Rose, H. (1922): Spätbarock. Studien zur Geschichte des Profanbaus in den Jahren 1660 bis 1760. München.

Roth, F. Wilh. E. (1883): Geschichte und historische Topographie der Stadt Wiesbaden im Mittelalter und in der Neuzeit, Wiesbaden.

Rubens, P. P. (1977) : Katalog II zur Ausstellung des Wallraf-Richartz-Museums, Kunsthalle Köln, Abb. 117, 130, 131, Köln.

Sachs-Hombach, K., Rehkämper, K. (Hrsg.) (1999): Bildgrammatik. Interdisziplinäre Forschungen zur Syntax bildlicher Darstellungsformen. Magdeburg.

Sandrart, J. von (1925): Teutsche Academie, Nürnberg 1675, in: Peltzer, A. R. (Hrsg.), München.

Savot, L. (1685): L' Architecture Françoisse des bastiments particuliers. Composée par M.e Louis Savot, Argumentée dans cette seconde Edition de plusieurs Figures, des Notes des M.e Blondel de l' Academie Royale des Scienses, Directeur de celle que le Roy a établie por Architecture, Maître de Mathematique de Monseigneur Le Dauphin, Paris.

Scamozzi, V. (1615), in: Benedictis, Cristina de: Per la storia del collezionismo italiano, Fonti e documenti. [236], Florenz 1995.

Schmerber, H. (1902): Studie über das deutsche Schloss und Bürgerhaus im 17. und 18. Jahrhundert. Studien zur Deutschen Kunstgeschichte. Straßburg.

Schneider, R. (1986): Der Dalberger Hof in Mainz und sein Architekt Caspar Herwartel 1675 – 1720. Idee und Gestalt eines barocken Stadtpalastes. Worms.

Schrohe, H. (1921-1924): Johann Maximilian von Welsch. Eine Kennzeichnung der Persönlichkeit, in: Mainzer Zeitschrift, Jahrgang 17 – 19, [7 - 19], Mainz.

Skalecki, G. (1995): Das Werk Friedrich Joachim Stengels, in: Zeitschrift für die Geschichte der Saargegend, 43, [54 – 91], Saarbrücken.

Spielmann, Chr. (1892): Georg August, Fürst zu Nassau-Idstein, 1677-1721, in: Nassauische Annalen, 24, 1892, [25 – 76], Wiesbaden.

Spielmann, Chr. (1909-1926): Geschichte von Nassau (Land und Haus) von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. 3 Bdd., Bdd. 1 - 2, Wiesbaden, Plaun.

Steiner-Rinneberg, B. (1965): Fürst Georg August Samuel – der Bauherr des Biebricher Schlosses vor 300 Jahren geboren, in: Wiesbaden. Festliche Kur- und Kongressstadt, Bd. 33.

Tintelnot, H. (1951): Barocke Freskomalerei in Deutschland. Ihre Entwicklung und europäische Wirkung. München.

Triller, D. Wilh. (1737): Poetische Betrachtungen über verschiedene, aus der Natur und Sittenlehre hergenommene Materie. Hamburg.

Triller, D. Wilh. (1737): Poetische Beschreibung der unvergleichlichen und überaus anmutigen Lage des prächtigen Lustschlosses Biebrich am Rheinstrom unweit Mainz, in: Poetische Betrachtungen, Teil II., Hamburg.

Vehse, E. (1856): Die Höfe des Hauses Nassau, in: Geschichte der kleinen deutschen Höfe, Teil 4, in: Geschichte der deutschen Höfe seit der Reformation, Bd. 38, [61-174], Hamburg.

Volkert, P. (1971): Der Skulpturenschmuck am Saarbrücker Barockschloss, in: Zeitschrift für die Geschichte der Saargegend 19, [322 -373], Saarbrücken.

Wackernagel, M. (1915): Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts. Bd. 2, Baukunst des 17. Jahrhunderts und 18. Jahrhunderts in den germanischen Ländern. Wildpark Potsdam.

Wagner H., Pfistermeister, U. (1974): Barocke Festsäle in bayrischen Schlössern und Klöstern. München.

Wild, K. (1955): Kurfürst Lothar Franz von Schönborn. Bischof und Erzbischof von Mainz 1693-1729. Ein Beitrag zur Staats- und Wirtschaftsgeschichte des 18. Jahrhunderts. Heidelberger Abhandlungen zur mittleren und neuen Geschichte, Bd. 8, Heidelberg 1904, Katalog der Gedächtnisausstellung zur 300 - Jahr-Feier seines Geburtstages. Bamberg.

Zedler, Joh. H. (1961): Großes vollständiges Universallexikon. Bd. 18, 1738, Nachdruck, Graz.

Ziemer, M. (1937): Beiträge zur älteren Geschichte Idsteins, in: Nassauische Annalen, Jahrbuch des Vereins für Nassauische Altertumskunde und Geschichtsforschung, Bd. 57, 1937, [294 - 332], Wiesbaden.

Zinkann, K. E. (1979): Der Typ der Maison de Plaisance im Werke von Johann Conrad Schlaun. Münster.



Bildanhang



Aufnahmen (Fotographien) von Schloss Biebrich, Wiesbaden



Wiesbaden, Blick auf Schloss Biebrich, Rheinfront (Westseite). Aufnahme von Andrea Dôgan, Wiesbaden, 2015.



Wiesbaden, Panoramaaufnahme von Schloss Biebrich, Gartenfront (Ostseite). Aufnahme von Benedict Küppers, Wiesbaden, 2017.





Wiesbaden, Schloss Biebrich, Blick in die Kuppel der Rotunde. Aufnahmen von Ralf Brinckmann, Wiesbaden, 2014.

Dieses Werk ist copyrightgeschützt und darf in keiner Form vervielfältigt werden noch an Dritte weitergegeben werden.
Es gilt nur für den persönlichen Gebrauch.



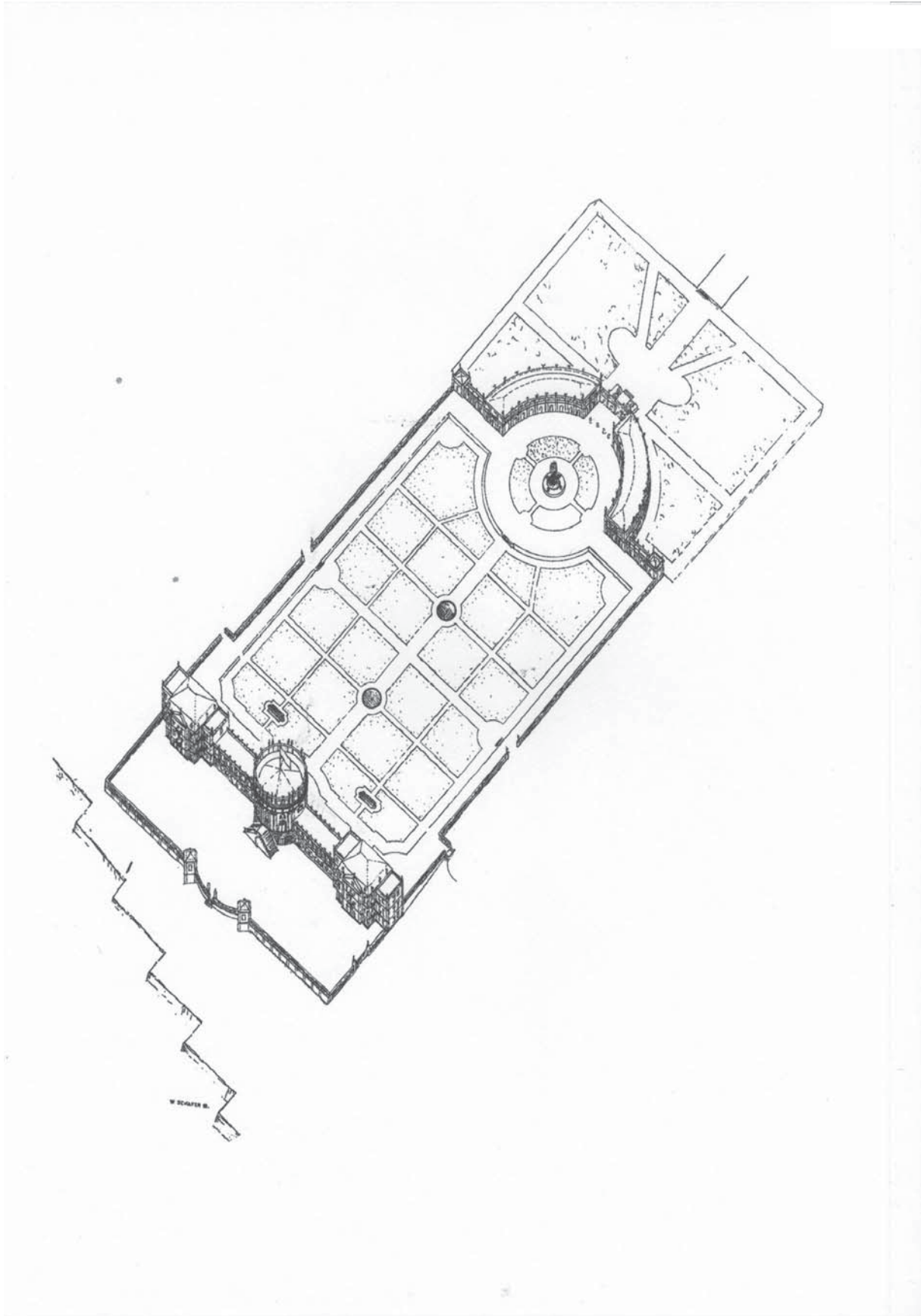


Wiesbaden, Schloss Biebrich, Blick in die Westgalerie. Aufnahme von Ralf Brinckmann, Wiesbaden, 2014.



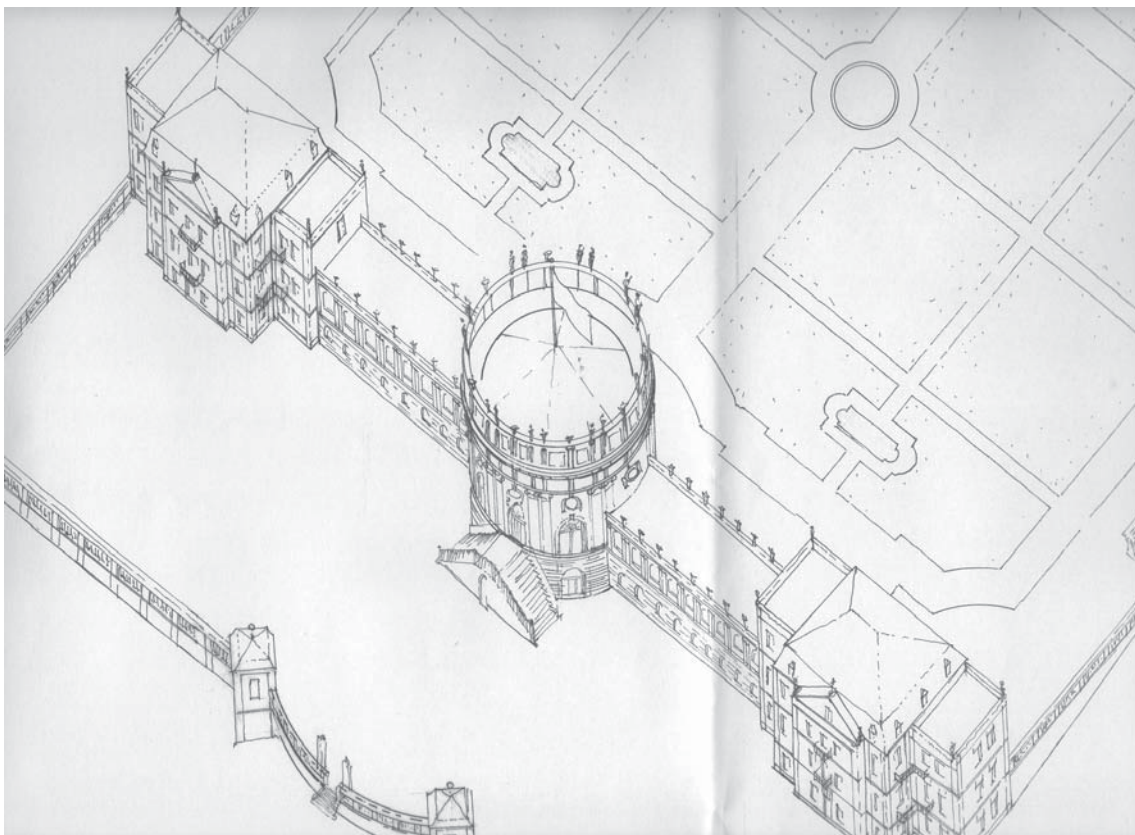
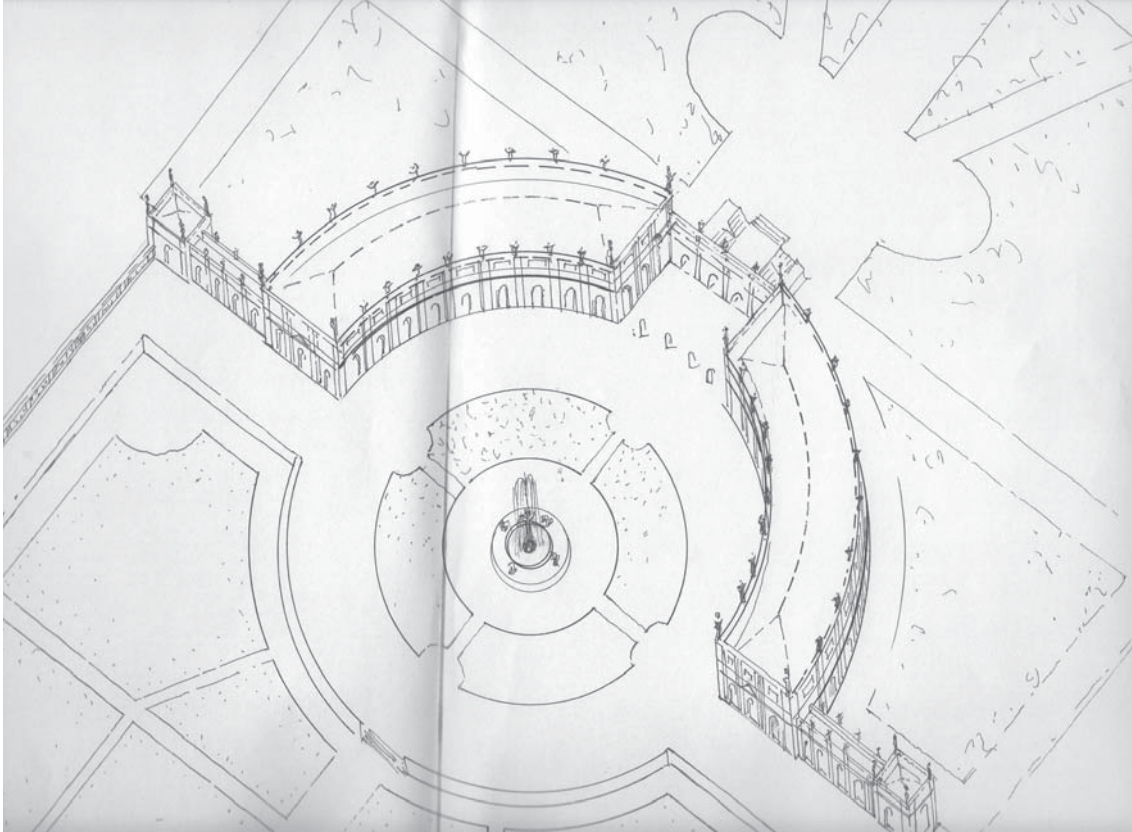
Wiesbaden, Schloss Biebrich, Ornament an der Außenfassade des Ostpavillons. Aufnahme von Matthias Küppers, Wiesbaden, 2016.





Wiesbaden, Schloss Biebrich (Maison de Plaisance mit Barockgartenanlage und Orangerie, Gesamtansicht), Rekonstruktionszeichnung von Wilhelm Schäfer, o. O., o. J. , Quelle: Planarchiv, Landesamt für Denkmalpflege Hessen.





Wiesbaden, Schloss Biebrich (Maison de Plaisance mit Barockgartenanlage und Orangerie, Einzelansichten), Rekonstruktionszeichnungen von Wilhelm Schäfer, o. O., o. J. , Quelle: Planarchiv, Landesamt für Denkmalpflege Hessen.



Zur Autorin

Nachdem die Autorin Gaby Küppers, die 1957 in Bonn geboren wurde, an der Fernuniversität in Hagen Soziale Verhaltenswissenschaften, Soziologie und Rechtswissenschaft mit Magister-Abschluss studiert hatte, nahm sie an der Marburger Philipps-Universität das Studium der Kunstgeschichte auf, das sie mit Kenntnissen frühchristlicher- und byzantinischer Kunstgeschichte komplettierte und erfolgreich mit dem Master-Abschluss beendete.

Die Baugeschichte von Schloss Biebrich, die schwerpunktmäßig zwischen 1697 bis 1750 erfolgte und in diesem Werk erstmals zusammenfassend und allgemein verständlich dargestellt wird, soll nicht nur den tieferen Sinn dieses politisch konnotierten Gebäudes, sondern auch das Selbstverständnis der hier beteiligten Fürstenhäuser derer von Nassau-Idstein und Nassau-Usingen deutlich machen. Bis heute zeigt sich deren Ansinnen in den Grundstrukturen noch erhaltener Architektur und Dekoration von Schloss Biebrich, das wegen der Außen- und Innengestaltung als französischer Schlossbau auszumachen ist und die immerwährende Forderung nach einem friedlichen Miteinander verkörpert.

Zugleich soll dieses Buch als Reminiszenz an Wolfgang Einsingbach (1933-1981) verstanden werden, ohne dessen umfassende Forschungsarbeiten dieses Werk nicht möglich gewesen wäre. In beispielloser Akribie stellte er aus noch erhaltenen Bau-, Handwerker- und Gasthausrechnungen die Baugeschichte von Schloss Biebrich zusammen, dessen ursprüngliche Unterlagen nicht mehr erhalten sind.

