

Die Innendekorationen des Schlosses Weyhern 1827–1850

Von Michael Böhmer

Die Liste der Baudenkmäler des Landkreises Fürstentfeldbruck weist mit der Schloßanlage von Weyhern und vor allem mit dem Schloß selbst ein Objekt auf, welches nicht nur den allerersten Platz unter den dort verzeichneten Profandenkmälern einnimmt, sondern darüber hinaus eines der interessantesten Kapitel der Münchner Kunstgeschichte der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts dokumentiert. Beachtenswert sind bis heute nach dem Umbau des Schlosses 1984/85 die Fassade¹ und die wieder instandgesetzten Deckenmalereien, die zwischen ca. 1835 und 1850 entstanden sind.

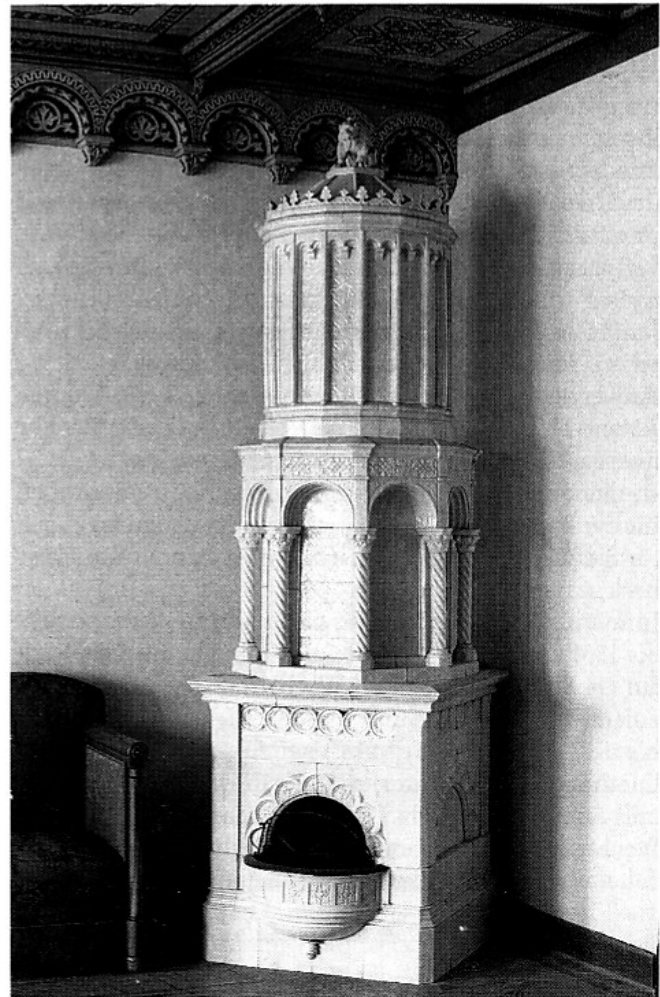
Die Innendekorationen

Bis auf einige einfache Stuckdecken und die schlichten Türen hatte das Schloß bis zuletzt nur die – dafür sehr reiche – Ausstattung der Hauskapelle als Reste der Barockzeit bewahren können. Die seit 1827, dem Jahr des Erwerbs des Schlosses durch den Tabakfabrikanten Carl Ludwig von Lotzbeck (1781–1873) einsetzende Neugestaltung unter der Regie des damals sehr prominenten Architekten und Dekorateurs Jean Baptiste Métivier (1781–1857) hat dem Schloß ein völlig neues Gesicht gegeben.

Sicherlich hatte das Schloß zunächst eine einheitliche Ausstattung im Stil des »Münchner Biedermeier« erhalten. Teile dieser ersten Möblierung, die im Zuge der seit ca. 1835 einsetzenden weitaus repräsentativeren Neugestaltung im Sinne des beginnenden Historismus ausgetauscht wurde, befanden sich bis zuletzt dort. Hans Rose-Jena, der sich zum ersten Mal mit Métivier beschäftigte, und hierzu insbesondere auch seine zahlenmäßig umfangreichen Arbeiten für die Freiherrn von Lotzbeck heranzog,^{1a} ging noch davon aus, daß lediglich diese erste »klassizistische« Ausstattung von Métivier stamme, und daß diese dann später von Friedrich Bürklein (1813 bis 1872) und Joseph Anton Schwarzmann (1806–1890) ersetzt wurde. Insbesondere die »Overbeckhalle« rechnete er sicher dem Werk Bürkleins zu, weil er erstens den Ausstattungsstil zu unkritisch mit dem »Maximiliansstil« – und damit mit Bürklein identifizierte – und sich zudem auf die Angaben im »Album«² und in der »Zeitschrift des Kunstgewerbevereins«³ verließ. Vor allem aber stellte er sich Métivier zu einseitig als einen Künstler der Empirezeit vor. Er deutete die Entwicklungen, die Métivier spätestens seit den dreißiger Jahren vollzog, als irgendwie geartete »Verirrungen« eines einstigen Klassizisten, und übersah darin vollständig die Aufgaben eines Dekorationskünstlers der Zeit, immer »à la mode« sein zu müssen.

Interessant ist die Parallelität der Weyherner Deckenmalereien mit Beispielen des Dekorationswesens innerhalb der Ludwigstraße in München. Ebenso wie die Rundbogen-Architektur der späten Bauwerke der Ludwigstraße, ausgehend vom Klassizismus Leo von Klenzes (1784 bis 1864) über die Bauten Friedrich von Gärtners (1784 bis 1847) bis unmittelbar an das kleinteilige Arkadensystem der seit ca. 1850 entstandenen Maximilianstraße heran-

führen, reicht der Bogen der Weyherner Ausstattungen vom Klassizismus des »Pompejanischen Salons« über eine Spielart der Neorenaissance, bzw. Neogotik bis zum Byzantinismus der »Overbeckhalle«. Es gibt Hinweise, daß zwischen dem Baubüro Klenzes und der Bau- schule Gärtners bedeutsame Querverbindungen bestanden haben müssen. Die Verflechtungen im Zusammenhang innerhalb der immensen und untereinander konkurrierenden Bauaufträge, die Ludwig I. initiierte, und die ein ganzes Heer von jungen Architekten, Malern, Schreibern und sonstigen Kunsthandwerkern beschäftigten, sind bislang viel zu wenig gesehen worden. Die wesentliche Quelle aus der diese Kräfte stammten, war die Akademie in München und die Architekturklasse Friedrich von Gärtners. Eine Zusammenschau vor allem für das Dekorationswesen, welches exakt von 1811 an für fast genau 40 Jahre auf den Lehren der französischen Architekten Charles Percier (1764–1838) und Francois Fontaine (1762–1852) fußte, legt den Schluß nahe, daß Métivier hier eine Schlüsselrolle zugekommen sein muß. Seine bedeutsamen Erfahrungen und seine ungeheuren Kenntnisse im gesamten innenarchitektonischen Bereich, die ein Resultat seiner Herkunft aus einer wich-



Schloß Weyhern: Ofen in der »Overbeckhalle«.

Foto: Bay. Landesamt für Denkmalpflege



Schloß Weyhern: »Pompejanischer Salon«, Zustand vor der Restaurierung.
Foto: Bay. Landesamt für Denkmalpflege

tigen französischen Dekorateursfamilie waren, machten ihn seinen sämtlichen Kollegen in München zumindest auf diesem Sektor nicht nur bei weitem überlegen, sondern darüber hinaus zum zentralen Impulsgeber und unverzichtbaren Mitarbeiter.

Der ungeheure Schatz an architektonischen und dekorativen Formen, der vom schlichsten ingenieurmäßigen Funktionalismus bis zum reichsten innenarchitektonischen Prunk reicht, und die Geschmeidigkeit ihrer Anwendung, macht es bis heute so kompliziert, die Arbeit Métiviers im Detail zu erkennen. Diese Problematik gilt praktisch für das gesamte Bauwesen Ludwigs I., nicht nur für seine Residenzausbauten, sondern auch für die Bauten der Ludwigstraße, und nicht zuletzt auch für die Weyherner Arbeiten für die Freiherren von Lotzbeck.

Immerhin weist das Werkverzeichnis Métiviers von 1827 bis 1851 eine ganze Anzahl von Einträgen für Lotzbeck auf (14 Stück). Das Schloß Weyhern erscheint neunmal, zuletzt 1845, jedoch dauerte seine Tätigkeit für Lotzbeck bis 1852 (WV Nr. 145)^{1a}

Die Angaben im Album, wonach Bürklein als Architekt und Schwarzmann als Dekorationsmaler allein für die Weyherner Dekorationen verantwortlich sind, sind von daher mit einiger Vorsicht zu bewerten.

Pompejanischer Salon

Die früheste Stufe der in Schloß Weyhern erhaltenen Dekorationen bezeichnet das mittlere Zimmer im zweiten Stock, welches aus dem großen Vorplatz vor den

alten barocken Zimmerfluchten herausgetrennt und als »Pompejanischer Salon« dekoriert worden ist. Die weißgrundige Decke mit dem flachen Kreuzgewölbe wurde mit einer sehr eleganten Grotteskmalerei bemalt. Die dezent polierten Wände sind aus pompejanisch rot gefärbtem Stuck. Ihre dekorativen gold-gelben Kandelaberornamente umrahmten ursprünglich vier große klassizistische Marmorreliefs mit Darstellungen mythologischer Szenen.

Das raffinierte graphische Dekorationsschema, vor allem aber die Motive und Ornamente der Grottesken verweisen deutlich auf die gemalten Dekorationen in den beiden Festsälen in Schloß Ismaning, die Métivier in seinem Werkverzeichnis erwähnt, und die er auf die Jahre 1836/38 datiert. Ähnlichkeiten bestehen aber auch mit einer ganzen Reihe von heute verlorenen Grotteskdekorationen z. B. in den Loggien der Alten Pinakothek oder auch mit den seit dem Krieg verschwundenen Dekorationen der Hofgartenarkaden (zumindest diese von Schwarzmann ausgeführt), für die jeweils Métivier als Leiter des Baubüros von Klenze die Entwürfe geliefert hatte. Ausgestattet war dieses Zimmer ganz im Sinne des gelehrten Klassizismus mit Marmorreliefs und Skulpturen, die teilweise immerhin von Schülern des berühmten dänischen Bildhauer Bertel Thorwaldsen (1768–1844) stammten. Geradezu klassizistischer Standard waren nicht nur die Tondi über den gegenüberliegenden Türen der Längswände mit den Darstellungen der Tageszeiten nach den berühmten Originalen von Thorwaldsen, sondern auch der dort aufgestellte Eisentisch, der einem pompejanischen Original aus Neapel nachgebildet war. Zu diesem Tisch waren »dunkelrote Divaux« möbliert.

Saal mit den tanzenden Bauern

Der südlich an dieses Zimmer anschließende Raum war als Speisezimmer eingerichtet. Wahrscheinlich gehörten zu der Originalmöblierung die Möbel aus Palisanderholz im »style Louis Philippe«, die sich jetzt in verschiedenem Münchner Privatbesitz befinden.

Die in der Substanz noch ursprünglich barocke Decke zählt heute trotz der umfangreichen Restaurierungsarbeiten zu den herausragendsten Deckenmalereien des frühen Historismus in Bayern. Die barocken Hohlkehlen und der Deckenspiegel wurden durch ein raffiniertes geometrisches System und mit einer ganzen Serie von Ornamenten und Motiven, die thematisch auf die ländliche Situation des Schlosses abgestimmt sind, bereichert. Zwei Gruppen mit naturalistisch gemalten Paaren tanzender »Tiroler Bauern«, die inmitten stilisierter Blattwerkklauen vor Herzen und Schützenscheiben mit weiß-blauen Fahnen auf gotisierendem Rankenwerk sitzen, werden umrahmt von geometrischen Feldern mit reichen vegetabilen Ornamenten, aus denen naturalistisch gemalte Tiere hervorspringen. In der Mitte des Deckenspiegels befindet sich ein großer Blütenkranz, der eine neogotische Mittelrosette mit reichem Blattwerk aus Enzianblüten und Weinlaub umgibt.¹⁴ Dieser Blumenkranz gibt einen interessanten Hinweis auf die Ausbildung Schwarzmanns bei dem Wiener Blumenmaler Franz Weiner.

Die Deckenmalerei besitzt sehr große Ähnlichkeiten mit der heute übertünchten Gewölbedekoration des großen

Schloß Weyhern: Decke aus dem
»Saal mit den tanzenden
Bauern«, Detail.

Foto: Michael Böhmer, Weyhern



Treppenhauses der bayerischen Staatsbibliothek⁶ (ebenfals von Schwarzmann ausgemalt). Ihre Datierung auf das Jahr 1842 geht mit der Bemerkung im Album zusammen, wonach »im Winter 1841 zwei Säle im Schlosse entsprechend decorirt und eingerichtet« wurden. Aber auch Métiviers Werkverzeichnis benennt für das Jahr 1842 unter der Nummer 90 »Innendekorationen für Weyhern«.^{1a}

Somit wirft die Frage nach dem Entwurf der Malereien ein interessantes Problem auf. Die Dekorationen der Staatsbibliothek gelten als ein Werk Friedrich von Gärtners.⁶ Ein Gärtner-Entwurf ist aber in Weyhern auszuschließen. Eine andere Möglichkeit besteht darin, daß bei beiden Entwürfen Schüler von Gärtner beteiligt gewesen sind. Aufgrund des »Albums« käme hierfür Friedrich Bürklein in Frage. Interessanter ist es jedoch, einen anderen Schüler Gärtners, Franz Jakob Kreuter (1813–1889) in Betracht zu ziehen.

Seine pompejanische Dekoration des »Café Tambosi« am Hofgarten war aufs engste verwandt mit den Grottesken der Métivierschen Hofgartendekorationen. Immerhin bestehen auch bedeutsame Ähnlichkeiten in einigen charakteristischen Motiven der Decke dieses Saales mit Entwürfen Franz Jakob Kreuters für eine Augsburger Fassadendekoration.¹⁶ Dem Stil nach könnte es sich auch bei dem Weyherner Kornhaus um einen Bau dieses Architekten handeln. Es ist durchaus denkbar, daß Métivier mit dem begabten Kreuter zusammengearbeitet hat, und zusammen mit diesem in der Diskussion des von beiden abgelehnten Architekten abgelehnten Maximiliansstils von den anpassungswilligeren Kräften – Bürklein und Schwarzmann – abgedrängt wurde.

Die Wände dieses Salons, der nach einem Gemälde von August Riedel (1799–1883) mit dem Titel »Sakkontala« benannt war, waren mit violetter Stoff bespannt, Vorhänge und Portieren waren aus hellgrünem Samt. Praktisch sämtliche Wandbespannungen und Stoffdekorationen waren genau wie in den übrigen Räumen, wenngleich teilweise stark restaurierungsbedürftig, bis zuletzt an Ort und Stelle. Die Wände waren voll behängt mit Bildern aus der Lotzbeckischen Kunstsammlung.

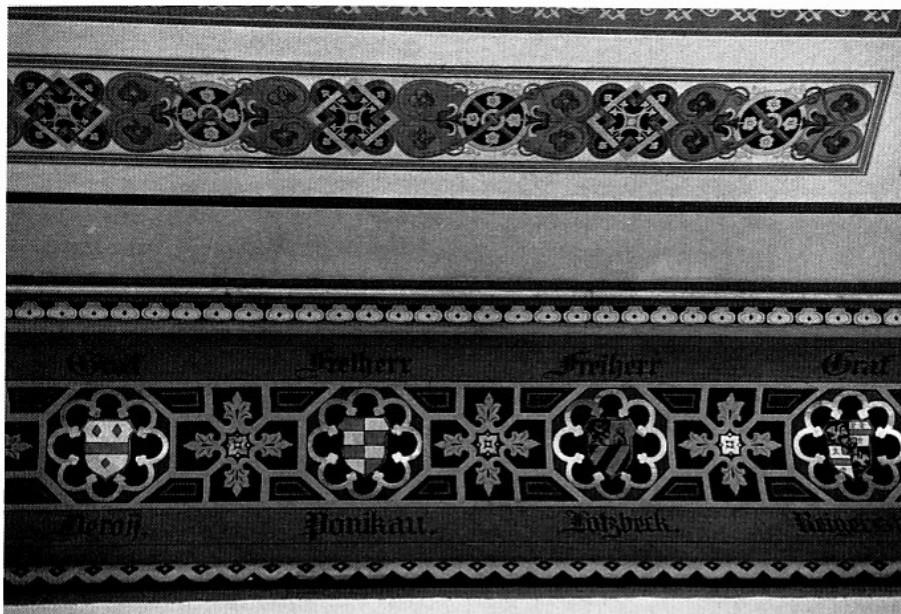
Wappen-Saal

Die Malereien des daran anschließenden annähernd quadratischen Eckraumes paßt stilistisch exakt zum vorherigen Raum. Die barocke Hohlkehle wurde auch hier beibehalten und mit einem ununterbrochenen Band von bayerischen Adelsnamen mit den zugehörigen Wappen bemalt. Darunter befindet sich auch der Name und das Wappen der seit 1815 freiherrlichen Familie von Lotzbeck. Der romantischen Aussage des »Wappensaales« entsprechend führen die hier vorherrschenden vegetabilen Ornamente das immerwährende Wachstum der Pflanzen in der Natur in künstlerisch überhöhter Form analog zu den untereinander verbundenen adeligen Familien Bayerns vor. Überspannt wird dieses Band von einem gemalten reich dekorierten Baldachin in Form eines aus einem raffinierten geometrischen Liniensystem entwickelten Achtecksternes mit einer besonders edlen und vergoldeten neogotischen Mittelrosette.

In den Ecken des Deckenspiegels befinden sich vier Wappen des bayerischen Königshauses in der Form, die sie durch Ludwig I. seit 1836 bekommen hatten. Dazu gehören jeweils die Initialen wohl der Söhne Ludwigs: P. M. (Kronprinz Maximilian), P. L. (Prinz Luitpold), P. A. (Prinz Adalbert) sowie P. O. (Prinz Otto, jedoch heute falsch restauriert als P. Q.). Die rotgestreiften Tapeten kontrastierten lebhaft mit den blauen Stoffdekorationen dieses Salons, der nach der dort aufgestellten Plastik eines »schlafenden Mädchens« von Julius Trotschel benannt war.

Spalierzimmer

Eine wirkungsvolle Abwechslung zu dem gebundenen System des »Wappensaales« bietet die mehr malerische Dekoration des anschließenden Zimmers. Es besitzt eine Decke mit einem zierlichen Spalier aus plastischen, bräunlich gefaßten Baldachinrippen, das den Blick auf einen intensiv blauen Himmel, der mit Vögeln bevölkert ist, freigibt. Ursprünglich kontrastierten dazu die roten Stoffdekorationen und die dazu komplementären grünen Tapeten, vor denen der etwas frühere klassizistische weiße Kachelofen mit den Löwenfüßen stand.



Schloß Weyhern: Decke des »Wappensalles«, Detail.
Foto: Michael Böhmer, Weyhern

Dieses »Toilettezimmer«, welches die Abteilung der alten Meister der Lotzbeckschen Sammlung aufnahm, wurde offenbar aus der Zusammenlegung des alten barocken Kabinetts mit dem Ende des davorliegenden Ganges gewonnen.

Das Schema dieser Zimmerdecke bezeichnet die endgültige Abkehr von der barocken Grundstruktur und gilt im Prinzip für alle gemalten Decken, die nach den drei bisher beschriebenen entstanden sind: Bei diesen Decken wurden die barocken Hohlkehlen und – soweit vorhanden – stuckierten Deckenspiegel restlos entfernt und mit einem geometrischen Rahmensystem aus profilierten Stuckleisten, das in die Farbigkeit der übrigen Deckenmalereien integriert wurde, völlig neu gestaltet. Die jeweilige Komposition wurde aus der entsprechenden Raumproportion entwickelt, wobei die meist vorhandenen Kaminvorsprünge, die das »ideale« Rechteck oder annähernde Quadrat störten, geschickt in die Gliederung integriert werden mußten. Abgesehen von der reichen polychromen Fassung der Decken wurden diese gegenüber ihrer barocken Urgestalt wesentlich flacher im Profil, aber auch starrer in ihrer Wirkung. Auffallend ist bei diesen Decken eine stärkere Hinwendung zu einer Schablonenmalerei, bei der die Muster und Ornamente letztlich versatzstückartig eingesetzt und insgesamt um einen Grad schematischer werden.

Übrige Räume

An den genannten Raum mit dem Spalier schließen sich noch vier weitere Räume an, von denen die beiden anschließenden Zimmer ebenfalls bemalte Decken erhielten. Ihre lebhaften Muster und ineinander verschränkten Blattwerkornamente erinnern auffallend an die Dekorationsmalereien in der Münchner Ludwigskirche. Als einzige Zimmer des zweiten Stockes haben diese Räume bis heute ihre ursprünglichen Mosaikholzfußböden bewahren können.

Ausgehend vom bereits genannten mittleren »Pompejanischen Zimmer« schließt sich in nördlicher Richtung der den Werken des niederländischen Malers Ary Scheffer (1795–1858) gewidmete Saal an.

Der »Scheffer-Saal« erhielt eine Neorenaissance-Kassettendecke mit neogotischen Vierpassornamenten. Wegen der strengen architektonischen Einteilung und wegen der gedeckten Farben entsteht bei aller Zierlichkeit der Details ein wirkungsvoller Kontrast zum verspielten und heiteren Charakter des vorhergehenden »Pompejanischen Salons«, dessen Dreierhythmus hier aber logisch mit einer Neunteilung kombiniert worden ist. Zusammen mit dem bereits hier vorhandenen Konsolen- und Akanthusmotiv entsteht eine gelungene Verbindung zu den bestimmenden Motiven der daran anschließenden Bibliotheksdecke.

Der reiche Charakter der Decke stimmte zusammen mit der dunkelgrünen Tapete, die an den Zimmerkanten mit vergoldeten Leisten abgesetzt war, und war auf die beiden großen hier ausgestellten düsteren Werke Ary Scheffers⁵ mit Darstellungen aus Goethes Faust abgestimmt. Erwähnt sind in der Beschreibung des Albums auch die hier ehemals vorhandenen italienischen »Mosaikholzmeubles«, die mit violetterm Samt bezogen waren.

Bibliothek

In diesem Raum wurden außer den über 5000 Bänden der Lotzbeckschen Bibliothek einige sehr wertvolle Marmorplastiken aufgestellt. So stammte die dort aufgestellte »Venus« aus der Werkstatt von Bertel Thorwaldsen,⁷ und ¹⁵

Offenbar wurde auch dieser hell und weit wirkende Raum, der zwei zu drei Fensterachsen besitzt, aus der Zusammenlegung der ursprünglichen barocken Abfolge aus Schlafzimmer und Kabinett gewonnen. Das mittlere Fenster der Längswand wurde blind geschlossen, um zusätzliche Wandfläche für ein großes Marmorrelief zu gewinnen.

Die Decke wurde als »Renaissancedecke« gestaltet. Sie bezieht ihre Wirkung aus ihren plastisch aus Stuckmasse vorgeformten Elementen, die zu einer Balkendecke aus zehn, jeweils auf zwei schweren Konsolen ruhenden »Balken« zusammengefügt sind. Diese Konsolen verweisen eindeutig auf Métivier. Vergleichbare Konsolen mit dem charakteristischen von horizontal nach vertikal

abknickenden seitlichen Profil befinden sich noch im Saal unterhalb der Bibliothek im ersten Stock des Schlosses, sie tauchen aber auch in der bereits erwähnten Dekoration Métiviers in Schloß Ismaning auf, wenngleich dort im Gegensatz zur Weyherner Fassung in Eichenholz in einer »klassizistischen« Variante in Weiß und Gold. Auch bei Friedrich von Gärtners Fassade der Ludwigskirche kommen diese »unstabilen« Konsolen an den seitlichen Eingangsportalen vor.

Die Malereien auf den ursprünglich sicher nur mit einer schlichten Maserierung bemalten Feldern zwischen den Balken entsprechen zwar in der Technik den übrigen Deckenmalereien, die alle in einer Art Leimfarbentechnik ausgeführt worden sind, haben aber weder motivisch noch künstlerisch etwas damit gemeinsam. Die Wände waren in gelbem Stuck mit dunkelroter Sockelzone ausgeführt, Fenster und Türen braun gestrichen.

Insgesamt wurde der festliche Charakter der Säle des zweiten Stockes im Gegensatz zum ersten Stock durch Vergoldungen betont. Sie befinden sich außer in den Deckenmalereien auch auf den Profilleisten der dort verbliebenen originalen Barocktüren, die jedoch neue bronzene Türgriffe mit neogotischem Blattwerk und den Initialen Alfred von Lotzbecks erhielten.^{3 und 5}

Overbeckhalle

Die Einrichtung dieses Saales zwischen 1848 und 1850 für den »Evangelienzyklus« des Nazarenerkünstlers Friedrich Overbeck (1789–1869) bedeutete zugleich den Höhepunkt und den Abschluß der Neugestaltungsmaßnahmen im Schloß. Die barocke Raumstruktur wurde dazu nachhaltig verändert.

Der schmale mittlere Raum, der ursprünglich zusammen mit dem Treppenhaus genau wie im zweiten Stock einen offenen Vorplatz vor den sich symmetrisch daran anschließenden barocken Zimmerabfolgen ausgebildet hatte, wurde hier großzügig durch zwei dreibogige Arkaturen mit jeweils zwei eingestellten Säulen mit aufwendigen gotisierenden Kapitellen aus Carraramarmor sowohl zum links als auch zum rechts daneben liegenden Raum geöffnet. Interessant ist hierbei, daß das damals »moderne« Rundbogenmotiv bereits 20 Jahre früher von Métivier in die Fassade des Schlosses⁶ eingepflanzt wurde. Für diesen neugewonnenen dreiteiligen Saal mit seiner strikten Symmetrie, der sich nun über fünf Fensterachsen der Hauptfassade erstreckte, wurde ein höchst aufwendiges Ausstattungsprogramm entwickelt.

Alfred von Lotzbeck hatte den Graphikzyklus mit den 40 Evangelienbildern persönlich 1844 bei Overbeck in Rom in Auftrag gegeben. Ergänzt wurde die Ausstellung mit einer Marmorskulptur von Peter Schöpf, die eine Maria mit dem Kind darstellte, und die in dem mittleren Raum stand. Eingeteilt war die »Overbeck-Halle« in einen »Altar-Saal«, einen »Empfang-Saal« und einen »Speise-Saal«.² Der »Stil« der Ausstattung bestand in einer für die Zeit bezeichnenden Mischung aus neogotischen und byzantinischen Formmotiven, die aber jeweils deutlich aus der Tradition und dem Stilempfinden des Klassizismus heraus entwickelt waren.

Teile der sehr auffälligen Möblierung wurden zusammen mit anderen Beispielen aus Schloß Weyhern in der Eröffnungsausstellung des Münchner Kunst- und Gewerbe-

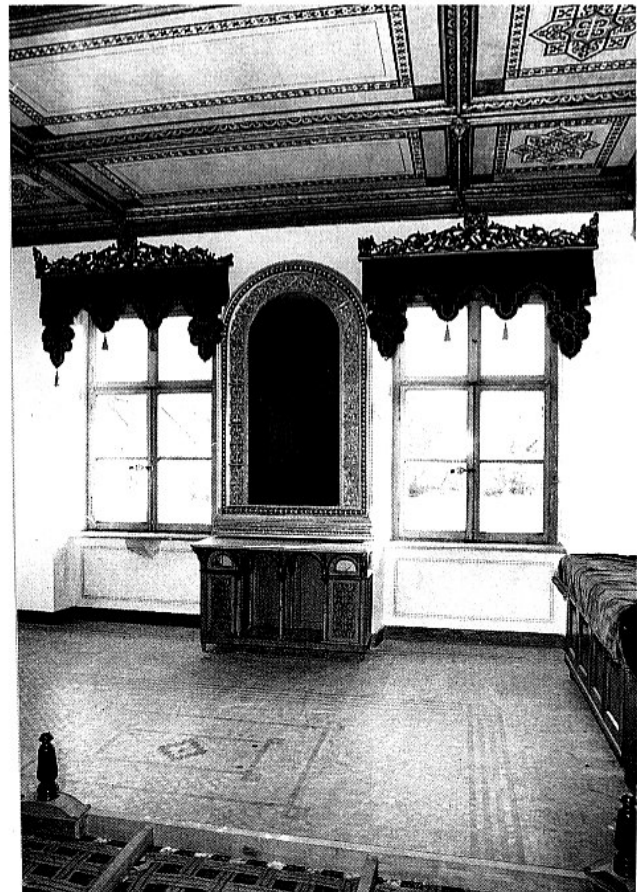
vereins 1851 gezeigt.³ Dazu hatte Friedrich Bürklein nicht nur ein bezeichnendes Manifest verfaßt, sondern vor allem die Autorschaft für das innenarchitektonische Konzept für sich beansprucht.

Daß hier aber Métivier beteiligt gewesen sein muß, verrät schon das Mobiliar. Außerdem hat das Umbaukonzept auch ein unmittelbares Vorbild bei Percier und Fontaine in der Bibliothek Napoleons in Schloß Malmaison. Auch dort wurde eine Rundbogengliederung zur Verschleierung der ursprünglichen Situation von drei getrennten Räumen eingesetzt.

Das Arkadenmotiv erscheint in Weyhern entsprechend der um 1848/50 erreichten Stilstufe des »Rundbogenstils« auch konsequent bei den Möbeln, die in Eichenholz mit dunklen Einlagen in Amaranth und teilweise zierlicher Schnitzerei von Anselm Sickinger (1807–1873) ausgeführt wurden.

Aufschlußreich ist z. B. die Betrachtung der beiden dreisitzigen Sitzbänke mit ihren auffälligen aus drei Rundbögen bestehenden Rückenlehnen. Im Journal »objets de gout«, welches von Messager in Paris herausgegeben wurde, wurden um 1825/30 die Vorläufer dieser Möbel publiziert. Métivier variierte etwa gleichzeitig diese Vorlage für eine Sitzbank im Schloß Biederstein in Schwabing¹⁰ mit einer Rückenlehne aus drei Rundbögen. Dieses Möbel ist der unmittelbare Vorläufer der Weyherner Bänke.

Die Weyherner Möbel sind als eine allerletzte Entwicklungsstufe des sogenannten »Münchner Biedermeierstils« anzusprechen. Dabei bezeichnet die demonstrative



Schloß Weyhern: »Overbeckhalle«.

Foto: Bay. Landesamt für Denkmalpflege

Verwendung von Eichenholz in einem hochrepräsentativen Bereich einer »modernen« Schloßeinrichtung einen heiklen Umkehrungspunkt in der Geschichte des Münchner Kunstgewerbes. Für Métivier bedeutete das bisher nur als Blindholz verwendbare Eichenholz vor allem in der Kombination mit Gold ein spezifisches Stilmittel und eine allerletzte mögliche Variante im Spektrum der im repräsentativen Bereich denkbaren Hölzer.

Bürklein jedoch zielte auf Mobiliar aus exotischem Mahagoniholz ab. Er beteiligte sich damit an der – symptomatischen – Ablehnung des französischen Systems, die letztlich ein Erbe König Ludwigs I. war. In diesen nicht konsequent bedachten Thesen, die in der betreffenden historischen Situation nichts anderes als die Verleugnung der eigenen historischen Wurzeln bedeutete, manifestiert sich deutlich die geistige Enge, aus der heraus der »Maximiliansstil« entstanden ist.

Auch die Armlehnsessel und vor allem die Polsterstühle^{5 und 8} haben Vorbilder bei früheren Möbeln der Firma Jacob in Paris.¹¹ Nicht nur ihre runden Vorderbeine erinnern trotz ihrer historistischen Spiralkanneluren deutlich an den französischen Empirestil. Sämtliche historisierenden Formelemente sind sehr bezeichnend in die klassizistischen Umrisse der Möbel integriert. Auch der ausziehbare Eßtisch hat ein fast wörtliches französisches Vorbild in Schloß Malmaison als »Empiremöbel« (um 1800 von Percier und Fontaine, ausgeführt von Jacob) sowie ein um 1836 entstandenes Gegenstück aus Ahorn in dem von Métivier eingerichteten Schloß Ismaning.

Die höchst aufwendigen und komplett vergoldeten Pfeilerspiegel über den originellen Konsoltischen³ wiederholen die Grundform des Denkmals für König Max Joseph in Kreuth, welches Métivier 1827 entworfen hatte.¹²

Die beiden Konsoltische, über denen die beiden Spiegel angebracht waren, waren fast wörtliche Zitate der Münchner Feldherrenhalle (auch dort die Bildhauerarbeiten von Sickinger!). Am wenigsten verleugnen die ebenso wie die meisten Möbel paarweise angeordneten (vergleiche auch hier das Inventar Métiviers für Schloß Ismaning!) viertürigen Anrichten mit den aufklappbaren Deckplatten ihre französischen Vorbilder der Restaurationszeit. Stilistisch wurden sie mit der übrigen Möblierung durch spiralig kannelierte Profile und Beine verbunden. Ein weiteres durchgängiges Motiv der Möbel ist ein Intarsienband aus »neugotischen« Vierpassternen, welches außerdem als aufgemaltes Ornament an den Balken der Bibliotheksdecke im zweiten Stock erscheint. Auch dieses Motiv finden wir bereits bei früheren französischen Möbeln der Firma Jacob in Paris.

Die Problematik des Saales liegt aber weniger an seiner Eichenholzausstattung, die auch die damals neu angebrachten repräsentativen Türen⁹ des Saales – dort jedoch in der an deutsche Renaissance erinnernden Kombination mit gemasertem Eschenholz bei den Füllungen – umfaßte, sondern vor allem in der Idee, diesen Saal der Präsentation von Overbecks Neutestamentarischem Zyklus zu widmen.

Alfred von Lotzbeck veranlaßte sogar eine Edition der Grafiken bei Schulgen in Düsseldorf. Die kultische Verehrung des damals bereits größtenteils als anachronistisch empfundenen Overbeck bezeichnete auch innerhalb der

traditionell liberal gesinnten Familie von Lotzbeck eine zeittypische Identifikation mit den mehr und mehr erstarrten Zeitströmungen.

Die »Kunstgewerbebewegung«

Die Karriere des später ausgerechnet immer wieder als »modern« apostrophierten Bürklein war zunächst eine Folge der von König Max II. seit 1848 initiierten Entwicklungen auf dem Bausektor. Andererseits war sie aber auch eine Folge des frühen Todes seines 1847 verstorbenen Lehrers Friedrich von Gärtner, als dessen wichtigster Assistent er jahrelang tätig war.

Bislang wurden die zumindest seit 1815 ungenutzten napoleonischen Wurzeln der bayerischen Monarchie in erster Linie als eine Frage betrachtet, die sich auf politischer und gesellschaftspolitischer Ebene bewegte und die in erster Linie auf Kreise des königlichen Hofes beschränkt war. Allerdings wurden seither eine Reihe der wichtigsten Künstler und vor allem Architekten in diesen Identitätskonflikt hineingezogen. Dies betraf natürlich auch die – seit 1811 sehr umfangreiche – Tätigkeit Métiviers für den Königshof. Seit dem Auftreten Leo von Klenzes in München 1816 ist festzustellen, daß Métivier als Person und als Künstler, zumindest was die offizielle Arbeit für den Hof angeht, so gut wie vollständig hinter diesem verschwindet. Möglicherweise war er aus dieser für ihn alltäglich gewordenen Situation heraus selbst dafür verantwortlich, daß seine Möbel aus Weyhern dem Münchner Publikum auf der ersten Münchner Kunstgewerbeschau als »Bürkleinmöbel« gezeigt wurden. Seine Möbel waren für das informierte Publikum ohnehin leicht zu identifizieren.

Bürkleins opportunistisches Verhalten, aber auch das Fehlen seines Namens – der seit 1827 untrennbar mit dem Schloß und der Familie von Lotzbeck verbunden war – im Weyherner »Album« dürfte mit die Ursache dafür abgegeben haben, daß sich Métivier entschloß, wenige Jahre vor seinem Tod ein Verzeichnis seiner Werke anzulegen.

Ausblick

So kompliziert und fern ein Raumkunstwerk wie die Overbeckhalle erscheinen mag, so wenig ist darin ein aufrichtiger und geradezu nüchterner gestalterischer Sinn zu leugnen. Der überfrachteten Grundidee, einem barocken Landschloß eine Weihestätte für einen (damals bereits unmodernen!) Nazarenerkünstler einzupflanzen, antwortete Métivier mit einem formal außerordentlich strengen Konzept, das in erster Linie auf Übersichtlichkeit und Werkgerechtigkeit ausgelegt war. Er hat nirgendwo versucht, die nüchternen Raumproportionen zu verschleiern. Im Gegenteil, durch die konsequent vorgebrachte Symmetrie hat er sie mit aller für ihn typischen Raffinesse sogar noch betont. Hierbei spielen die beiden hervorragenden Öfen,¹⁴ die überhaupt kennzeichnend sind bei allen Raumschöpfungen Métiviers, eine wichtige Rolle.

Dem keuschen Charakter von Overbecks Graphiken entsprechend wurden die Wände lediglich getüncht. Die Decken sind als intarsierte und sparsam farbig gefaßte Holzdecken in Stuck hergestellt. Der hellgelbe Grundton (»Ahorn«) der dezent polierten Decken verleihen

den an sich nicht sehr hohen Räumen vielleicht sogar einen durchaus freundlich gemeinten Grundcharakter. Sicher gibt sich der immense Anspruch des Hausherrn allenthalben zu erkennen, hierfür sprechen schon die auf vielen Möbeln und Ausstattungsstücken erscheinenden Familienwappen. Jedoch werden die höchst aufwendigen Mosaikholzfußböden in den seitlich anschließenden Zimmern bereits wieder deutlich reduziert. Auch die schlichten grünen Samtbezüge der Sitzmöbel und die aus demselben Material gefertigten Möbeldecken und Fensterdekorationen dienen der Beruhigung des Raumeindrucks.

Mit den verspielten Schnitzereien der Vorhanghalterungen, die das Lotzbeckwappen zwischen neogotischem Laubwerk und naturalistischen Vögeln zeigten, erhielt der Raum zusammen mit den originellen Eisbären auf den weißen Öfen sogar eine leicht ironische Note, die dem biblischen Ernst der Werke Overbecks einen erfreulichen Kontrast entgegensetzten.

Insgesamt bezeichnet die »Overbeckhalle« eines der frühesten Beispiele eines konsequenten Historismus in Bayern mit teilweise sehr zukunftsweisenden Aspekten hinsichtlich des innenarchitektonischen Konzepts. Die Möbel wurden bei Georg Himmelheber ausführlich gewürdigt,⁹ wenngleich auch dort von Friedrich Bürklein als Entwerfer die Rede ist.

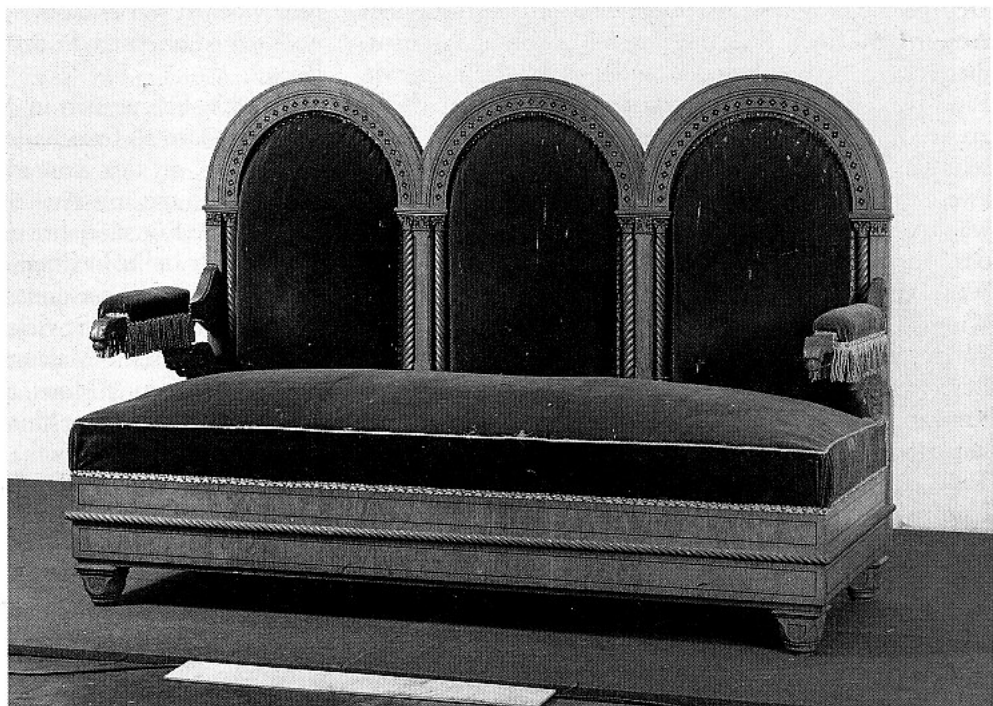
Das Schloß Weyhern mit seinem reichen Kunstbesitz war bis über die Jahrhundertwende hinaus ein beliebtes Ausflugsziel im Dachauer und Brucker Hinterland, weil die Kunstsammlungen in den Sälen der Öffentlichkeit weitgehend öffentlich zugänglich geblieben waren. Man kann daher davon ausgehen, daß auch der in Pasing ansässige Architekt Richard Riemerschmid die damals sehr bekannten Weyherner Raumausstattungen kannte. Die frühen, teilweise ebenfalls aus Eiche gefertigten Jugendstilmöbel Riemerschmids¹³ mit ihren deutlichen Anklängen an Biedermeier und Neogotik sind ohne wei-

teres als zeitgemäße Übersetzungen der Weyherner Möbel der Overbeckhalle in die Formen eines am Konstruktivismus orientierten Jugendstils interpretierbar.

Literatur:

- ¹ Michael Böhmer: Schloß Weyhern bei Egenhofen und seine Neugestaltung unter den Freiherren von Lotzbeck (1826–1848). *Amperland* 25 (1989) 216–222.
- ^{1a} Hans Rose-Jena: Jean Baptiste Métivier, der Erbauer des Braunen Hauses in München. *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 1 (1934).
- ² Verzeichnis der Kunstsammlungen des Freiherrlich von Lotzbeck-schen Fideicommisses auf Schloß Weyhern. Familienveröffentlichung, München 1853.
- ³ *Zeitschrift zur Ausbildung der Gewerke* 1, München 1852.
- ⁴ Oswald Hederer: Friedrich von Gärtner, Leben, Werk, Schüler. München 1976.
- ⁵ Ausstellungskatalog Biedermeiers Glück und Ende, die gestörte Idylle 1815–1848. Stadtmuseum München, München 1987.
- ⁶ Ausstellungskatalog Romantik und Restauration, Architektur in Bayern zur Zeit Ludwigs I., 1825–1848. Stadtmuseum München, München 1987.
- ⁷ Katalog der Freiherrlich von Lotzbeck'schen Sammlung von Skulpturen und Gemälden in München, Karolinenplatz 3. München 1907.
- ⁸ Ausstellungskatalog Kunst des Biedermeier 1815–1835, Haus der Kunst. München 1988. Herausgegeben von Georg Himmelheber.
- ⁹ Georg Himmelheber: Klassizismus, Historismus und Jugendstil. München 1983 (Die Kunst des deutschen Möbels, Bd. 3).
- ¹⁰ Katalog der Auktion des Inventars von Schloß Biederstein, bei Auktionator Hugo Helbing. München 1930.
- ¹¹ Ch. Bizot: Mobilier Restauration. Edition Ch. Massin, Paris o. J.
- ¹² Katalog »Krone und Verfassung«, Bd. III/2. Ausstellung im Völkerkundemuseum in München 1980, Abb. 1308.
- ¹³ Ausstellungskatalog: »Richard Riemerschmid, vom Jugendstil zum Werkbund«. Stadtmuseum München 1983.
- ¹⁴ Klaus Kraft und Florian Hufnagl: Baudenkmäler in Bayern, Lkr. Fürstentfeldbruck. München 1978.
- ¹⁵ Stadt und Vorstadt, Münchner Architekturen, Situationen und Szenen 1895–1935, fotografiert von Georg Pettendorfer. München 1990.
- ¹⁶ Winfried Nerdinger (Hrsg.): Die Architekturzeichnung. Vom barocken Idealplan zur Axonometrie. München 1976.

Anschrift des Verfassers:
Michael Böhmer, Schloß Weyhern, 8081 Egenhofen



Schloß Weyhern: Polsterbank aus der »Overbeckhalle«, Eiche, 115 c 173 × 70 cm. Stadtmuseum München, Inv.-Nr. M 85/11 1–2
Foto: Stadtmuseum München