



STIFTUNG
PREUSSISCHE SCHLÖSSER UND GÄRTEN
BERLIN-BRANDENBURG



Das Deckenbild der Porzellankammer im Schloss Caputh



Caputh, Schloss Caputh, Porzellankammer, R. 19, Jacques Vaillant (zugeschrieben): Deckengemälde, Ausschnitt aus dem Hauptbild

Foto: Andreas Lechtape, 2018

Das Deckenbild der Porzellankammer im Schloss Caputh

Die Kurfürstin Dorothea von Brandenburg (1636-1689) ließ in den Jahren nach 1680 im Schloss Caputh bauliche Erweiterungen und neue Raumdekorationen ausführen. In einem der beiden hofseitigen Pavillons entstand eine Porzellankammer mit hohem Deckengewölbe. Dort rahmen kräftige Stuckaturen verschiedene Plafondgemälde. Auf dem Hauptbild ziehen zwei weibliche Figuren die Aufmerksamkeit auf sich, eine davon ist Afrikanerin.

Beschreibung des Bildes

Auf einem Wolkengebirge vor blauem Himmel sitzt im Zentrum der Darstellung eine weiße Frau mit blondem gelocktem Haar. Sie trägt eine Krone auf dem Kopf und eine Perlenkette um den Hals. Die bloßen Arme öffnet sie mit ausladender Gebärde, ihr Fuß ist unbeschuht. Über ihrem leichten, weißgelben Kleid liegt ein mit Gold durchwirkter roter Mantel. Auf der flachen rechten Hand hebt sie ein Architekturmodell in die Höhe.

Eng hinter ihr steht rechts – auf Tuchfühlung – eine Schwarze Frau, deren Kopfschmuck aus einem üppigen Blumenkranz besteht. Sie trägt ein rotes Gewand, dessen Brusttuch wild zur Seite flattert. Mit dem rechten Arm umfasst sie einen großen Deckeltopf aus Porzellan, in der linken Hand hält sie Zweige mit Blättern und Beeren, die als Lorbeer zu identifizieren sind.

Beide mit vollen weiblichen Rundungen ausgestattete Figuren zeigen je eine entblößte Brust und tragen lange Perlenschnüre über ihren Gewändern.

Links und rechts von ihnen liegen verschiedene dekorativ zur Schau gestellte kostbare Porzellangefäße, ein Füllhorn mit Früchten und ein aus Rosen, Schneeballblüten und Tulpen gewundener Kranz. Auf einem dicken Buch liegen der Kurhut mit Spangen und hermelinbesetzter Krempe sowie das Zepter: die Machtinsignien des Kurfürstentums Brandenburg. Davor befinden sich Winkel, Zirkel, Malerpalette und Pinsel. Kriegerische Gerätschaften – wie Pike, Lanze und Fahne – kommen hinter der weiblichen Hauptfigur zum Vorschein.



Links vor den aufgetürmten Porzellanschätzen sind zwei Putten dargestellt. Beide sind nackt oder nur dürttig mit einem Tuch bedeckt. Dabei schenkt das Schwarze Kind dem weißen Jungen aus einer roten Kanne ein Getränk ein, womit Tee oder Kakao aus Übersee gemeint sein könnte. Die schwarze Hand des einen stützt dabei den weißen Arm des anderen (Abb. 2).



Abbildung 2 Schloss Caputh, Porzellankammer, Deckenbild, Ausschnitt



Abbildung 3 Darstellung einer Schwarzen Frau als Personifikation für den Reichtum und Wohlstand Europas durch die Verfügbarkeit und den Überfluss kostbarer Waren aus dem Überseehandel und damit auch aus den afrikanischen Kolonien. Ausschnitt aus dem Deckenbild in der Porzellankammer des Schlosses Caputh

Entschlüsselung der Darstellung

Lesbar im Verständnis des späten 17. Jahrhunderts wird das Deckenbild durch die Kenntnis des Vorlagenwerkes, das hier zitiert wird. Es besteht kein Zweifel daran, dass es sich bei der gekrönten Hauptfigur um die Personifikation des Erdteils *Europa* handelt, die sich eng an die Bildidee in Cesare Ripas „Iconologia Overo Descrittione Di Diverse Imagini cauate dall’antichità, & di propria inuentione“ anlehnt. In seinem 1593 erstmals erschienenen Werk beschreibt Ripa – zunächst noch ohne Abbildungen – mehr als 1.000 Personifikationen abstrakter Begriffe. Er erklärte ausführlich, auf welche Weise eine Personifikation darzustellen sei und warum. Erst 1603 erschien eine illustrierte Fassung mit 151 Bildern. Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts entstanden ca. 20 Ausgaben und Bearbeitungen des ikonographischen Wörterbuches in verschiedenen Sprachen: in Niederländisch erstmals 1644, in Deutsch 1670. Dabei wurden schon zu Lebzeiten Ripas Texte und Bilder ständig überarbeitet und ergänzt. Vor allem im 17. und 18. Jahrhundert war das Werk weit verbreitet und avancierte zu einem der wichtigsten Vorlagenbücher für Maler und Bildhauer.

Für die allegorische Darstellung der vier Erdteile – eines der verbreitetsten Bildthemen barocker Kunst – bestimmte die „Iconologia“ weibliche Personifikationen mit zahlreichen Attributen.

Auch wenn sich die Caputher *Europa* weit weniger züchtig gekleidet zeigt, so lassen sich doch die meisten der ihr zugewiesenen Objektstaffagen wiederfinden: Die Krone auf dem Kopf, das emporgehobene – als Tempietto bzw. Zentralbau ausgewiesene – Kirchenmodell, Buch und Zepter, die militärischen Trophäen im Hintergrund, das Füllhorn, auch Winkel, Zirkel, Pinsel und Palette. Es fehlen die tierischen Attribute: das Pferd und die Eule, aber auch Symbole christlicher Herrschaft wie die Tiara und der Kardinalshut (Abb. 4). Dafür erscheint der mit der weltlichen Macht verbundene Kurhut umso prominenter in das Bild gerückt.



Sowohl im beschreibenden Text als auch in der Betitelung der Personifikation als „Einer der Hauptteile der Welt“ erklärt die „Iconologia“ *Europa* zum vorrangigsten Kontinent der Welt. Sie allein erscheint als hoheitsvolle und gekrönte Herrscherin. Diese Vorstellung der eigenen Überlegenheit über andere Gesellschaften und Kulturen hatte sich bereits in der Antike herausgebildet und gehörte durch die militärischen, kolonialen und kulturellen Entwicklungen im 16. und 17. Jahrhundert zu den damaligen Selbstverständlichkeiten des eurozentrischen Weltbildes.

Die naheliegende Vermutung, die Schwarze Frau neben der Europa entspräche der Bildidee Cesare Ripas für die Personifikation Afrikas, erweist sich als falsch, da sie weder die Kopfbedeckung mit der Elefanten-Exuvie (Rüsselhaube) noch die ihr zugewiesene Perlenkette mit Korallenanhänger trägt (Abb. 5). Somit erwecken lediglich ihre Hautfarbe und Physiognomie eine Assoziation zum Kontinent Afrika. Hinzu kommen ihre beiden großen, äußerst effektiv gemalten Perlenohrringe, die – zwar nicht bei Ripa, jedoch durch zahlreiche andere Beispiele belegt – ebenfalls zur stereotypen Darstellungsweise Schwarzer Menschen gehörten. (Abb. 3)

Vermutlich bediente sich der Urheber der Caputher Bildidee für die Darstellung der Afrikanerin einer anderen Personifikation aus Ripas ikonographischem Vorlagenbuch, die auch zu einer erweiterten Lesart des Gemäldes herangezogen werden kann: Es ist *Abondanza* (oder *Abundatia*), die Personifikation des Wohlstandes und des Überflusses, die – wie die Schwarze Caputherin – mit einem üppigen Blumenkranz auf dem Kopf, mit flatterndem Gewand und Zweigen (Ähren) in der Hand dargestellt ist. Auch ihr ist das Motiv des Füllhorns zugeordnet (Abb. 6).



Abbildung 4
Personifikation des
Erteils EUROPA, aus:
Cesare Ripa,
Iconologia, Padua,
1611, S. 355.



Abbildung 5
Personifikation des
Erteils AFRICA, aus:
Cesare Ripa,
Iconologia, Padua,
1611, S. 358.



Abbildung 6
Personifikation der
ABONDANZA, aus: Cesare
Ripa, Iconologia, Padua,
1611, S. 37.



STIFTUNG
PREUSSISCHE SCHLÖSSER UND GÄRTEN
BERLIN-BRANDENBURG

Zur Deutung der Bildaussage

Das von üppigem Stuckwerk umrahmte Hauptbild an der Decke der Caputher Porzellankammer versinnbildlicht als Allegorie den Gedanken der Vorrangstellung und Überlegenheit Europas, das seinen wirtschaftlichen und kulturellen Reichtum aus dem überseeischen Handel und der kolonialen Unterwerfung anderer Kontinente schöpfte. Mitten in diesem Weltbild sah sich auch das nach dem Dreißigjährigen Krieg wirtschaftlich erstarkende und kulturell aufblühende Kurfürstentum Brandenburg verortet, das inzwischen selbst über eine hochseetaugliche Flotte verfügte und 1683 an der Küste Westafrikas einen eigenen Handelsstützpunkt etabliert hatte.

Die Schwarze Frau kann einerseits als eine stereotype Personifikation Afrikas gelesen werden, andererseits verkörpert sie im Deutungssinne Abondanzas ein Symbol für den (erhofften) materiellen Wohlstand des Landes, der sich im Verständnis der damaligen Zeit unter anderem durch die Verfügbarkeit und den Überfluss an begehrten Gütern aus anderen Teilen der Welt ausdrückte. Sie könnte daher als ein direkter Hinweis auf die kolonialen Bestrebungen Brandenburgs interpretiert werden.



Abbildung 7 Schloss Caputh, Porzellankammer, Deckendekoration, um 1685.

Zeitliche Einordnung

Das Deckenbild trägt weder eine Signatur noch eine Angabe zum Jahr seiner Entstehung. Die frühesten, um die Mitte des 19. Jahrhunderts nachweisbaren Bilderklärungen deuteten die thronende Hauptfigur als Borussia und damit als eine Allegorie auf das junge Königreich Preußen. Demnach sei das Deckenbild erst nach 1701 bzw. kurz davor im kühnen gedanklichen Vorgriff auf die angestrebte Rangerhöhung Kurfürst Friedrichs III. (1657-1713) entstanden. Auch die ältere Zuschreibung an den Hofmaler Augustin Terwesten ließ eine Entstehungszeit vor dessen Eintreffen in Berlin 1692 unmöglich erscheinen. Die vage These, der Kurhut sei durch eine nachträgliche Bildveränderung erst nach 1701 auf dem Buch platziert worden, konnte durch gezielte Untersuchungsmethoden hinsichtlich dieser Fragestellung während der letzten Restaurierung der Decke 1998/1999 zweifelsfrei widerlegt werden. Allerdings war es zu dieser Zeit noch nicht gelungen, die Übereinstimmung der Hauptfigur mit der verblüffend nahen Bildvorlage aus der „Iconologia“ des Cesare Ripa zu identifizieren, womit die ältere Ansprache als Borussia hinfällig geworden ist.

Nach dem derzeitigen Stand der Forschungen wird die Ausführung des Deckenbildes dem Maler Jacques Vaillant zugeschrieben. Vaillant wurde 1643 in Amsterdam geboren. Nach Studienjahren in Paris (1663) und Rom (1664–1666) lebte und arbeitete er zunächst wieder in seiner stark multiethnisch geprägten Heimatstadt Amsterdam, später in Rotterdam und Den Haag. 1672 siedelte er von dort nach Berlin über, wo er eine Stelle als Historienmaler am kurfürstlichen Hof antrat. Unter seinen Arbeiten zur Ausgestaltung des Berliner Schlosses gehörte das Deckengemälde in der sogen. Kugelkammer (Kurfürstenwohnung, Geheime Ratsstube, dat. 1680), das in Komposition und Bildaussage eine erstaunliche Nähe zur Caputher Allegorie aufwies.

Mit dem heutigen Wissen, das auch vertiefte Kenntnisse zur Baugeschichte des Schlosses einschließt, liegen genügend Gründe vor, davon auszugehen, dass das Deckenbild der Porzellankammer bereits unter der Kurfürstin Dorothea um 1685 entstanden ist. Es thematisiert

auf seine Weise ein damals hochaktuelles Ereignis, an dem die Landesherrin ohne Zweifel mit großem Interesse Anteil nahm: die überseeischen Aktivitäten Brandenburgs auf dem Gebiet des heutigen Ghana. Ihr wird dabei nicht entgangen sein, dass an dem etwa 50 km langen Küstenstreifen, der sich nun in brandenburgischer Hand befand, neben der Hauptfestung Großfriedrichsburg 1684 auch ein kleinerer Verteidigungs- und Handelsstützpunkt in Accada (heute Akwidaa), errichtet wurde, der als „Fort Dorothea“ (auch Dorotheenschanze) ihren Namen trug.¹

Exkurs

Die Afrikanerin im Deckenbild der Porzellankammer war nicht die einzige Darstellung eines Schwarzen Menschen, die zur Zeit der Kurfürstin Dorothea im Schloss Caputh vorhanden war. Im Verzeichnis des Nachlasses der 1689 verstorbenen Kurfürstin findet darüber hinaus ein Bildnis „[...] aus Schwarzem Tuff auf einem vergüldeten Fuße“ Erwähnung, das seinen Platz im Schlafgemach Dorotheas gefunden hatte. Angaben zur Größe und Darstellungsart des plastischen Bildwerks aus einem schwarzen Gestein fehlen. Mit der Taxierung auf 400 Reichstaler war es das teuerste Objekt im gesamten Haus überhaupt.² Eine weitere Darstellung eines Schwarzen Kindes „[...] von schwarzem tutz und weißem Marmor, einen Pfeil in der Hand haltend“ erwähnt das Nachlassinventar der Kurfürstin im Potsdamer Stadtschloss. Auch dieses Objekt war auf 400 Reichstaler taxiert worden.³ Es verwundert nicht, dass die brandenburgische Kurfürstin wie andere europäische Dynastinnen ihrer Zeit zahlreiche Artefakte besaß, die aus heute kritisch zu betrachtenden kolonialen Kontexten heraus entstanden waren. Auch das Schicksal der zu ihrem Hofstaat gehörenden Bediensteten türkischer, tatarischer und afrikanischer Herkunft sollte in den Fokus der Forschungen gerückt werden. Nachzuweisen sind bisher eine Türkin, die den christlichen Taufnamen Dorothea Christiana erhalten hatte (1673)⁴, ein „kleiner Tatare, von 7 bis 8 Jahren“ (1680)⁵ und der in Guinea geborene Friedrich de Coussy, der 1681 bis 1684 von dem Maler Hendrik de Fromantiou und später von Jacques Vaillant unterrichtet wurde.⁶



¹ Ulrich van der Heyden: Rote Adler an Afrikas Küste, Berlin 1993, S. 31f.

² GStA PK, BPH, Rep. 35 II Nr. 8, pag. 291.

³ GStA PK, BPH, Rep. 35 II, Nr. 8, pag. 127.

⁴ Peter Bahl: Der Hof des Großen Kurfürsten, Berlin 2001, S. 385 (Veröffentlichungen aus den Archiven Preußischer Kulturbesitz, Beiheft 8).

⁵ August Wetzel: Constantin Huygens des Jüngeren Bericht über seinen Aufenthalt in Potsdam und Berlin, Oktober 1680, in: Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins, 6, 1889, Nr. 6, S. 2.

⁶ Friedrich Nicolai: Nachricht von den Baumeistern, Bildhauern, Kupferstechern, Malern, Stukkateuren und anderen Künstlern [...], Berlin/Stettin 1786, S. 44. – Paul Seidel: Die Beziehungen des Großen Kurfürsten und König Friedrichs I. zur Niederländischen Kunst, Berlin 1890, S. 127

(Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen, 11).

Bildnachweis

Abb. 1-3, 7: © SPSG, Fotograf Andreas Lechtape, 2018.

Abb. 4-6: Bayerische Staatsbibliothek München, 4 L.eleg.m.176, S. 358, URN: urn:nbn:de:bvb:12-bsb10522866-00391, urn:nbn:de:bvb:12-bsb10522866-00394, urn:nbn:de:bvb:12-bsb10522866-00037.