



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Wie manifestiert sich der kulturelle Transfer chinesischer Ästhetik im
dekorativen Programm der Villa della Regina in Turin?

verfasst von | submitted by

Ivan Rinaldis BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2026

Studienkennzahl lt. Studienblatt |
Degree programme code as it appears
on the student record sheet:

UA 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von | Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Lukas Nickel

Kurzfassung

Diese Masterarbeit untersucht den Kulturtransfer chinesischer Ästhetik in der Villa della Regina in Turin. Durch eine ikonografische Analyse der vier chinoisen Kabinette wird dargelegt, wie diese als „internationale Sprache der Diplomatie“ und Schauplatz moderner Konsumrituale für Tee und Schokolade fungierten. Ein besonderer Schwerpunkt liegt auf der technologischen Hybridität lokaler Handwerkstechniken, wie der *lacca povera* und dem reliefierten Guss der Werkstatt Massa, die zur Imitation asiatischer Vorbilder eingesetzt wurden. Unter Anwendung von Michel Foucaults Konzept der Heterotopie wird die Villa als ein Ort der Illusion interpretiert, der eine exotische Anderswelt erschuf. Abschließend wird aufgezeigt, wie moderne „Digital Twin“-Technologien die historische Fragmentierung des Ensembles durch eine „virtuelle Heilung“ überwinden und das Gesamtkunstwerk wieder erlebbar machen.

Abstract

This Master's thesis explores the cultural transfer of Chinese aesthetics within the decorative program of the Villa della Regina in Turin. By analyzing the four Chinoiserie cabinets, it demonstrates how these spaces served as an "international language of diplomacy" and a setting for modern consumption rituals involving tea and chocolate. The research focuses on the technological hybridity of local craftsmanship, such as *lacca povera* and the relief casting of the Massa workshop, used to recreate Asian surfaces. Applying Michel Foucault's concept of heterotopia, the Villa is interpreted as a space of illusion that constructed an exotic "other world". Finally, the study highlights how "Digital Twin" technologies facilitate a "virtual healing" of the fragmented site, effectively reuniting its architecture and displaced furnishings for the 21st century.

Inhaltsverzeichnis

1. EINLEITUNG	5
2. BEGRIFFE, KONZEPTE UND METHODISCHER ZUGANG	6
2.1 DEFINITION DER CHINOISERIE	7
2.2 KULTURTRANSFER UND ANEIGNUNG	8
2.3 REPRÄSENTATION UND HÖFISCHER KONTEXT	9
2.4 METHODIK UND VORGEHEN	10
3. FORSCHUNGSSTAND UND POSITIONIERUNG DER ARBEIT	11
3.1 FORSCHUNG ZUR EUROPÄISCHEN CHINOISERIE: DISKURSE, PERSPEKTIVEN, TENDENZEN	12
3.2 FORSCHUNG ZUR VILLA DELLA REGINA	14
3.2.1 ALLGEMEINE FORSCHUNG ZUR VILLA	15
3.2.2 CHINOISERIE IN DER VILLA	16
3.2.3 DIGITALE REKONSTRUKTION UND ZUGÄNGLICHKEIT	17
3.3 DIE INNENRÄUME UND IHRE AUSSTATTUNG	18
3.4 DAS GABINETTO CINESE – FUNKTION, BEDEUTUNG UND AUSSTATTUNG	21
4. DIE CHINOISEN RÄUME DER VILLA DELLA REGINA – EINE KOMPARATIVE ANALYSE	24
4.1 DIE KUNST DER DISTRIBUTION UND DIE „VERVIELFÄLTIGUNG DER RÄUME“	25
4.2 IKONOGRAPHIE UND DEKORATIVES PROGRAMM	27
4.2.1 SAAL 5 – GABINETTO DEL RE	28
4.2.2 SAAL 8: APPARTAMENTO DEL RE – DISLOZIERUNG UND HIMMELSBlick	31
4.2.3 SAAL 13: APPARTAMENTO DELLA REGINA – LACCA POVERA UND SYMBOLISCHE ORNAMENTIK	33
4.2.4 SAAL 17: GABINETTO DELLA REGINA – PORZELLAN, RITUAL UND WEIBLICHKEIT	36
4.3 KUNSTTECHNOLOGISCHE ASPEKTE: DIE IMITATION VON LACK	39
4.4 FUNKTIONALE EINORDNUNG: ZWISCHEN REPRÄSENTATION UND INTIMITÄT	40
4.5 SPÄTERE UMGESTALTUNGEN UND ARCHITEKTONISCHE TRANSFORMATION	42
5. DIE VILLA DELLA REGINA IM KONTEXT: REGIONALER UND INTERNATIONALER VERGLEICH	44
5.1 DIE MATERIELLE SCHNITTSTELLE: DAS <i>GABINETTO CINESE</i> IM PALAZZO REALE (TURIN)	46
5.2 DIE SAVOYISCHE HOFSPRACHE: PORZELLAN-ÄSTHETIK IN STUPINIGI UND DER VILLA DELLA REGINA	48
5.3 STRATEGIEN DER KURATION: DAS „TURINER MODELL“ IM INTERNATIONALEN KONTRAST	49

5.4	DIE „WIENER ROUTE“ UND DAS CASTELLO DI GOVONE: NARRATIVE RÄUME IM SAVOYISCHEN KONTEXT	51
6.	ÜBERGREIFENDE SYNTHES UND INTERPRETATION DES ENSEMBLES	53
6.1	DIE SYMBIOSE VON DISTRIBUTION UND ÄSTHETIK	53
6.2	DAS ENSEMBLE ALS „INTERNATIONALE SPRACHE DER DIPLOMATIE“	54
6.3	DIE VILLA ALS HETEROTOPIE: RAUM, ZEIT UND ILLUSION	54
7.	MATERIALITÄT UND TECHNOLOGISCHE HYBRIDITÄT ALS TRANSFERLEISTUNG	55
7.1	DIE WERKSTATT VON PIETRO MASSA UND DIE RELIEFIERTE GUSS-TECHNIK	56
7.2	LACCA POVERA UND DECOUPAGE ALS FORM DER ANEIGNUNG	57
7.3	DIE INTEGRATION IMPORTIERTER LACKPANELEE UND LOKALE ERGÄNZUNGEN	58
7.4	DIE PORZELLAN-KURATION: SYMBOLIK UND RÄUMLICHE SYMBIOSE	60
8.	DIE VILLA ALS HETEROTOPIE UND DIE VISION DER DIGITALEN HEILUNG	61
8.1	RÄUMLICHE ALTERITÄT: DIE VILLA ALS HETEROTOPIE DER ILLUSION	62
8.2	DAS FRAGMENTIERTE DENKMAL: DISLOZIERUNG UND VERLUST	64
8.3	VIRTUELLE HEILUNG DURCH DEN „DIGITAL TWIN“	65
9.	SCHLUSSFOLGERUNG	66
10.	LITERATURVERZEICHNIS	69
11.	ABBILDUNGSNACHWEIS	71
12.	ABBILDUNGEN	75

1. Einleitung

Wer die *sale cinesi* der Villa della Regina in Turin betritt, sieht sich unmittelbar mit einer Bildwelt konfrontiert, die bewusst als fremd inszeniert ist: Asiatische Figuren bewegen sich durch idealisierte Landschaften, ornamental stilisierte Pflanzen durchziehen die Wandflächen, goldene Rahmungen strukturieren das Geschehen. Diese Szenerien sind keine authentische Wiedergabe chinesischer Kunst, sondern Ausdruck einer spezifisch europäischen Aneignung – der sogenannten Chinoiserie. Im Kontext des frühneuzeitlichen Exotismus entwickelte sich diese im 17. und 18. Jahrhundert zu einem festen Bestandteil höfischer Repräsentationskultur in weiten Teilen Europas.¹

In der Villa della Regina tritt dieses Phänomen in ungewöhnlicher Dichte auf. Das Anwesen wurde um 1615 zunächst als „Vigna“ für Kardinal Maurizio di Savoia errichtet und ab 1713 unter Anna Maria d’Orléans zur königlichen Sommerresidenz ausgebaut. In den 1730er Jahren entstanden unter der Leitung des Hofarchitekten Filippo Juvarra und unter Mitwirkung seines Schülers Giovanni Pietro Baroni di Tavigliano vier chinoise Kabinette in den Ecktürmen des *piano nobile*.² Diese Räume waren keine isolierten Kuriositäten, sondern integrale Bestandteile eines differenzierten Wohngefüges. Ihre Einrichtung steht im Zusammenhang mit der *moltiplicazione dei gabinetti*, also der Vervielfältigung kleiner Kabinette, die im 18. Jahrhundert neue Formen von Intimität und Wohnkomfort ermöglichte.³

Obwohl die Chinoiserie in der kunsthistorischen Forschung vielfach behandelt wurde, richtet sich der Blick meist auf Frankreich, England oder den mitteleuropäischen Raum. Italienische Beispiele – insbesondere jene im Piemont – sind bislang vergleichsweise wenig systematisch untersucht worden. Gerade hier jedoch lässt sich beobachten, wie Chinoiserie als eine Art „internationale Sprache der Diplomatie und Modernität“ fungierte. Das Haus Savoyen nutzte sie, um seinen Anspruch auf kulturelle Bildung und europäische Anschlussfähigkeit sichtbar zu machen. Die Villa della

¹ Christopher Johns, Chinoiserie in Piedmont: An International Language of Diplomacy and Modernity, in: Paola Bianchi, Karin Wolfe (Hg.), Turin and the British in the Age of the Grand Tour. Cambridge 2017. S. 279-280.

² Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien – komprimiert. Interne Exkursionsunterlagen, zusammengestellt von Lukas Nickel, Ivan Rinaldis u. a., 2023, unveröffentlichtes Dokument, S. 165.

³ Paolo Cornaglia, „Settecento e confort: l’arte della distribuzione tra cabinets e boudoirs“, in: Lucia Caterina und Cristina Mossetti (Hrsg.), Villa della Regina: Il riflesso dell’Oriente nel Piemonte del Settecento, Turin 2005, S. 423-424.

Regina nimmt in diesem Zusammenhang eine besondere Stellung ein, da sie unterschiedliche Ausstattungsphasen dokumentiert: von den unter Juvarra realisierten Lackimitationen der Werkstatt Pietro Massa bis zur späteren Modernisierung unter Benedetto Alfieri, der die bestehenden Boiserie-Rahmen mit chinesischen Papiertapeten neu füllte.⁴

Die vorliegende Arbeit untersucht die Villa della Regina daher nicht allein als kunsthistorisches Objekt, sondern als spezifischen Ort chinoiser Raumgestaltung im Spannungsfeld von Repräsentation, kultureller Aneignung und Imagination. Im Zentrum steht die Frage, wie sich der Transfer chinesischer Ästhetik im dekorativen Programm der Villa konkret manifestiert und welche Funktion diese Räume innerhalb des savoyischen Repräsentationssystems erfüllten.

Ziel ist es, durch eine ikonografische, funktionale und materielle Analyse der vier erhaltenen Kabinette ein differenziertes Bild der lokalen Ausprägung der Chinoiserie in Norditalien zu gewinnen. Der Fokus liegt dabei auf einem internen Vergleich der Räume – von den reliefierten Paneelen im *Gabinetto del Re*, die Rückzug und Distinktion ermöglichten, bis zu den ritualisierten Praktiken des Tee- und Schokoladenkonsums im *Appartamento della Regina*.⁵

Eine wesentliche Grundlage der Untersuchung bildet die kunsthistorische Exkursion nach Norditalien im Herbst 2023 unter der Leitung von Univ.-Prof. Dr. Lukas Nickel. Die intensive Vor-Ort-Analyse der Villa della Regina wurde durch Exkursionsberichte, fotografische Dokumentation und technologische Sekundärliteratur ergänzt. Auf dieser Basis werden die chinoisen Kabinette als Ergebnis eines komplexen Zusammenspiels von materiellem Transfer, lokaler Handwerkskunst und höfischer Selbstinszenierung gelesen.

⁴ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 165.

⁵ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 165-166.

2. Begriffe, Konzepte und methodischer Zugang

Die theoretisch-methodische Fundierung dieser Arbeit bildet den Ausgangspunkt für eine strukturierte Auseinandersetzung mit der Chinoiserie im höfischen Kontext des 18. Jahrhunderts. Ziel dieses Kapitels ist es, die zentralen Begriffe und das analytische Vorgehen transparent zu machen.

2.1 Definition der Chinoiserie

Die Chinoiserie ist nicht lediglich als modische Stilströmung des 17. und 18. Jahrhunderts zu begreifen. Vielmehr handelt es sich um ein komplexes kulturelles Phänomen, das eng mit den Mechanismen des europäischen Exotismus und der höfischen Repräsentationskultur verknüpft ist.⁶ Der Begriff bezeichnet dabei keine authentische Rezeption chinesischer Kunst, sondern eine stilisierte und selektive Aneignung, die häufig stärker von europäischen Erwartungen als von tatsächlicher Kenntnis geprägt war.⁷

In diesem Sinne lässt sich Chinoiserie weniger als klar definierbarer Stil verstehen, sondern eher als eine „imaginäre Rekonstruktion“ Chinas. Die entstehenden Bildwelten beruhen auf Projektionen und ästhetischen Sehnsüchten, die innerhalb Europas zirkulierten. Landschaften mit Pagoden, Figuren in fremdartiger Kleidung oder ornamental stilisierte Pflanzen fungierten als visuelle Marker eines kulturellen „Anderen“. Dabei stand nicht die präzise Wiedergabe chinesischer Vorbilder im Vordergrund, sondern die Erzeugung einer ästhetisch kontrollierten Fremdheit, die in das eigene Repräsentationssystem eingebunden werden konnte.⁸

Gleichzeitig zeigt sich in der Chinoiserie eine ausgeprägte Hybridität. Asiatisch konnotierte Motive wurden selten isoliert übernommen, sondern in bestehende europäische Formensysteme integriert – etwa in barocke *boiseries*, Stuckdekorationen oder architektonische Raumfolgen. Das Fremde erschien dadurch nicht als radikaler Bruch, sondern als ästhetisch domestiziertes Element innerhalb vertrauter Strukturen. Chinoiserie kann daher als eine vermittelnde Bildsprache verstanden werden,

⁶ Johns 2017, S. 281-300.

⁷ Cristina Mossetti, 'Alla Cina'. The Reception of International Decorative Models in Piedmont “, in: Paola Bianchi und Karin Wolfe (Hrsg.), Turin and the British in the Age of the Grand Tour, Cambridge 2017, S. 301–320.

⁸ Hans-Jürgen Lüsebrink, Interkulturelle Kommunikation. Interaktion, Fremdwahrnehmung, Kulturtransfer, Stuttgart 2016, S. 13.

die zwischen Alterität und Aneignung operiert und dabei ebenso viel über europäische Selbstbilder wie über das imaginierte China aussagt.⁹

2.2 Kulturtransfer und Aneignung

Die Chinoiserie lässt sich als paradigmatisches Beispiel für Prozesse des Kulturtransfers und der kulturellen Aneignung verstehen. Kulturtransfer ist dabei keineswegs als neutraler Austausch zwischen gleichberechtigten Partnern zu begreifen. Vielmehr handelt es sich um einen Prozess, der von Auswahl, Bedeutungsverschiebung und Neuinterpretation geprägt ist. Im Kontext der Chinoiserie zeigt sich dies besonders deutlich: Anstelle einer differenzierten Auseinandersetzung mit chinesischer Kultur entstand in Europa eine Bildwelt, die stark von eigenen Erwartungen und Projektionen bestimmt war. Wie Hans-Jürgen Lüsebrink betont, ist Kulturtransfer als Kommunikationsprozess zu verstehen, in dem Übersetzung, Transformation und Kontextualisierung zentrale Rollen einnehmen.

Der Begriff der kulturellen Aneignung beschreibt in diesem Zusammenhang die häufig einseitige Übernahme von Elementen aus einem als „fremd“ markierten kulturellen Kontext. Dabei wurde deren ursprüngliche Bedeutung oftmals nur bruchstückhaft oder gar nicht berücksichtigt. In der Chinoiserie äußert sich dieser Vorgang in einer ästhetischen Verdichtung exotischer Motive, die primär europäischen Repräsentationsbedürfnissen entsprach.¹⁰ Das unter dem Begriff „China“ zusammengefasste Bild war daher weniger ein Abbild historischer Realität als vielmehr eine Konstruktion – eine „imaginäre Rekonstruktion“, die geografischen, kulturellen und zeitlichen Differenzen nivellierte. Einflüsse aus China, Japan, Südostasien oder Indien verschmolzen zu einem vereinfachten, teils undifferenzierten Orientbild.¹¹

Diese hybriden Formen operierten mit wiedererkennbaren visuellen Zeichen: Pagoden, fremdartig gekleidete Figuren, ornamental stilisierte Pflanzen. Sie galten als „typisch“ und erfüllten die Erwartungshaltung eines europäischen Publikums. Insofern

⁹ Cornaglia 2005, S. 423–434.

¹⁰ Lüsebrink 2016, S.13.

¹¹ Kristina Kleutghen, *Chinese Occidenterie. The Diversity of 'Western' Objects in Eighteenth-Century China*, Baltimore 2014, S. 117-135.

sagen sie weniger über ostasiatische Kulturen aus als über europäische Selbstvergewisserung, Machtansprüche und Vorstellungen von Weltläufigkeit. Gerade im Piemont wurde die Chinoiserie zu einer Form visueller Diplomatie, zu einer „internationalen Sprache der Modernität“, mit der das Haus Savoyen seine kulturelle Anschlussfähigkeit innerhalb Europas demonstrierte.¹²

Chinoise Räume sind daher nicht lediglich dekorative Kulissen, sondern Teil eines komplexen kulturellen Narrativs. Das Fremde fungiert hier als Projektionsfläche für eine idealisierte „Anderswelt“, die innerhalb der höfischen Architektur bewusst inszeniert wurde. Als „Heterotopien der Illusion“ eröffneten diese Räume Erfahrungsräume zwischen Realität und Imagination. Zugleich dienten sie dazu, Differenz sichtbar zu machen, Bildung zu signalisieren und einen kosmopolitischen Anspruch zu unterstreichen – Strategien, mit denen dynastischer Rang und kulturelle Souveränität visuell behauptet wurden.¹³

2.3 Repräsentation und höfischer Kontext

Die höfische Repräsentation im 18. Jahrhundert war untrennbar mit den Konzepten der Raumgestaltung, der Symbolpolitik und des kulturellen Kapitals verbunden. Adelige Auftraggeber nutzten architektonische Inszenierungen nicht allein zur Dekoration, sondern als strategische Medien zur Demonstration von politischer Macht, ökonomischem Reichtum und weltläufiger Bildung. In diesem Gefüge fungierte die Chinoiserie als strategisches Instrument, um kosmopolitische Offenheit und weltläufige Eleganz zu vermitteln.

Zugleich war diese Ästhetik tief mit der zeitgenössischen „Kunst der Distribution“ verbunden, einem architektonischen Prinzip, wodurch der Architekt Filippo Juvarra neue Maßstäbe setzte. Die Vervielfältigung kleiner Kabinette (*moltiplicazione dei gabinetti*) diente der Verschränkung von Repräsentation und Rückzug, öffentlicher Rolle und privater Intimität. Gerade in den chinoisen Räumen – ausgestattet für den

¹² Johns 2017, S. 279-281.

¹³ Lüsebrink 2016, S. 125-128.

Genuss von Tee, Kaffee oder Schokolade – trafen globale Importkultur und lokale höfische Praxis aufeinander.

Im Licht dieser Beobachtungen lassen sich die chinesisichen Kabinette auch als Heterotopien im Sinne Michel Foucaults deuten: als Gegenräume innerhalb des höfischen Alltags, die durch ihre illusionistische Gestaltung ein imaginäres „Anderswo“ inszenierten. Diese „fremde“ Welt blieb jedoch stets unter europäischer Kontrolle – sie war stilisierte Projektionsfläche und zugleich Werkzeug höfischer Selbstvergewisserung.

Die Villa della Regina fungierte damit als diplomatisches Bühnenbild im größeren Theater der europäischen Mächtebalance: Als kulturelles Manifest der Savoyer verknüpfte sie kulturelle Imagination mit technologischer Meisterschaft und positionierte Turin als Knotenpunkt eines globalisierten Geschmacks und als „Tor nach Italien“ für die Reisenden der Grand Tour.¹⁴

2.4 Methodik und Vorgehen

Die methodische Untersuchung der chinesisichen Räume in der Villa della Regina folgt einem multiperspektivischen Ansatz, der eine materielle Bestandsaufnahme mit ikonografischen Analysen und kulturwissenschaftlichen Kontextualisierungen verknüpft. Den Ausgangspunkt bildet eine qualitative Bestandsaufnahme der vier zentralen Kabinette (Säle 5, 8, 13 und 17), die sich maßgeblich auf Dokumentationsmaterial einer kunsthistorischen Exkursion im Jahr 2023 sowie auf detaillierte Grundrissanalysen stützt. Hierbei wird insbesondere die räumliche Disposition im Sinne der *moltiplicazione dei gabinetti* untersucht, um die funktionalen Verflechtungen dieser spezialisierten Zonen für den privaten Wohnkomfort nachzuvollziehen.¹⁵ Ein wesentlicher Bestandteil des Vorgehens ist die ikonografische Untersuchung der dekorativen Programme, bei der gezielt nach den eingesetzten Motiven und stilistischen Strategien gefragt wird, die zur Konstruktion eines ästhetisch überhöhten Chinabildes dienten. In enger Verbindung dazu steht die Analyse der

¹⁴ Johns 2017, S. 279.

¹⁵ Chinesische und chinesisiche Kunst in Norditalien 2023, S. 166.

Materialität, wobei zwischen originalen Importen und lokalen Imitationstechniken differenziert wird, wie etwa den Gussrelief-Paneelen aus der Werkstatt von Pietro Massa oder der Anwendung der „lacca povera“.¹⁶

Die Interpretation dieser Befunde erfolgt durch die Einbeziehung kulturhistorischer Deutungsmuster, wobei die Chinoiserie als „internationale Sprache der Diplomatie“ und die Räume als Heterotopien der Illusion begriffen werden, die eine exotische „Anderswelt“ innerhalb des Hofzeremoniells erschaffen. Abschließend führt ein komparatives Vorgehen die Einzelergebnisse zusammen, um die Vielfalt der künstlerischen Aneignungsprozesse innerhalb des Ensembles der Villa della Regina im Sinne eines komplexen Kulturtransfers transparent zu machen.¹⁷

3. Forschungsstand und Positionierung der Arbeit

Die folgenden Ausführungen bieten einen Überblick über die bestehende Forschung zur Chinoiserie im europäischen Kontext sowie zur Ausstattung und Bedeutung der Villa della Regina in Turin!⁸ Ziel dieses Kapitels ist es, zentrale wissenschaftliche Diskurse zu skizzieren, relevante Publikationen zu benennen und thematische Schwerpunkte bisheriger Arbeiten herauszuarbeiten. Dabei liegt der Fokus sowohl auf allgemeinen Studien zur Chinoiserie als auch auf ortsspezifischen Untersuchungen zur piemontesischen Hofkultur des 18. Jahrhunderts.

In der internationalen Forschung zur Chinoiserie dominiert bislang der Blick auf Frankreich, England oder Mitteleuropa. Arbeiten wie die von Stacey Sloboda oder David Porter beleuchten die politischen, ästhetischen und wirtschaftlichen Implikationen asiatisch inspirierter Dekore in westeuropäischen Kontexten. Italienische Ensembles hingegen – insbesondere im Piemont – wurden vergleichsweise selten umfassend behandelt.

Ein wichtiges Referenzwerk für die lokale Forschung stellt die Publikation „La Villa della Regina a Torino“ von Clara Caterina und Simona Mossetti dar. Diese Studie bietet eine detaillierte bau- und ausstattungs geschichtliche Analyse der Residenz,

¹⁶ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 166-167.

¹⁷ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien, 2023, S. 178.

¹⁸ Luigi Caterina, Gianfranco Mossetti, La Villa della Regina a Torino. Torino: Umberto Allemandi, 2005, S. 95–121.

inklusive eines Überblicks über die chinoisen Räume. Sie bildet die Grundlage für das Verständnis der komplexen Bauphasen und liefert unverzichtbares Material für die Kontextualisierung der Raumgestaltungen.

Einen neueren methodischen Zugang eröffnen die Arbeiten von Roberta Spallone et al., die sich der digitalen Dokumentation und Rekonstruktion der Villa della Regina widmen. Besonders hervorzuheben ist das Projekt zur virtuellen Rekonstruktion der Piffetti-Bibliothek, das mit Photogrammetrie und 3D-Scanning arbeitet. Diese Forschung eröffnet nicht nur neue Perspektiven für die kunsthistorische Analyse fragmentierter Ensembles, sondern schlägt auch die Brücke zur digitalen „Heilung“ der Villa, wie sie in Kapitel 7 dieser Arbeit vertieft wird.¹⁹

Trotz dieser wichtigen Beiträge bleiben mehrere Aspekte bislang unerforscht: Insbesondere eine vergleichende, ikonografisch-kontextuelle Analyse der vier chinoisen Räume fehlt ebenso wie eine tiefere Auseinandersetzung mit deren Funktion im höfischen Alltag, ihrer materialtechnischen Hybridität und ihrer Rolle als Träger transkultureller Imagination.

Die vorliegende Arbeit positioniert sich an dieser Schnittstelle: Sie verbindet eine detaillierte Objektanalyse mit theoretischen Modellen des Kulturtransfers, untersucht den historischen Kontext und integriert aktuelle digitale Forschungsansätze. Damit leistet sie einen eigenständigen Beitrag zur Erforschung der italienischen Chinoiserie und zur Neubewertung der Villa della Regina als Schlüsselobjekt kultureller Hybridität im 18. Jahrhundert.

3.1 Forschung zur europäischen Chinoiserie: Diskurse, Perspektiven, Tendenzen

Die kunsthistorische Auseinandersetzung mit der europäischen Chinoiserie hat sich seit dem späten 19. Jahrhundert von einer rein ästhetischen Betrachtung hin zu einer kritischen, transkulturellen Analyse entwickelt.²⁰ Während frühere Forschungsansätze

¹⁹ Roberta Spallone, Marco Russo, Chiara Teolato, Michele Vitali, Valeria Palma und Emanuele Pupi, *Reconstructive 3D Modelling and Interactive Visualization for Accessibility of Piffetti's Library in the Villa della Regina Museum (Turin)*. International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences 48(M-2): 1485–1492, 2023.

²⁰ Petra ten-Doesschate Chu: 'Orientalism and Visual Culture', in: *Art History*, Vol. 28, No. 4, 2005 S. 625–632.

die Chinoiserie primär als dekoratives Nebenprodukt des Rokoko oder als Ausdruck einer oberflächlichen Exotikmode verstanden, rückt die aktuelle Literatur zunehmend die machtpolitischen und identitätsstiftenden Dimensionen dieses Phänomens in den Fokus.²¹

Wegweisend ist hierbei die Definition von Francesco Morena, der die Chinoiserie als eine „imaginäre Rekonstruktion Chinas nach europäischen ästhetischen und gesellschaftlichen Vorstellungen“ beschreibt.²² Dieser Ansatz verdeutlicht, dass chinoise Räume weniger die reale chinesische Kultur widerspiegeln, sondern vielmehr als Projektionsflächen für europäische Selbstbilder und Sehnsüchte fungierten.²³

Ein entscheidender methodischer Wendepunkt wurde durch die Arbeiten von Christopher M. S. Johns eingeleitet, der die Chinoiserie im piemontesischen Kontext explizit als eine „internationale Sprache der Diplomatie und Modernität“ positioniert. Da Turin im 18. Jahrhundert als das „Tor nach Italien“ für Reisende der Grand Tour galt, nutzte das Haus Savoyen das chinoise Dekor als einen visuellen Code der Elite, um dynastischen Rang, ökonomischen Reichtum und weltläufige Bildung zu demonstrieren. In diesem Sinne wird die Chinoiserie als strategisches Instrument begriffen, das es ermöglichte, kosmopolitische Offenheit zu inszenieren, während die „fremde Welt“ gleichzeitig unter strikter europäischer Kontrolle blieb.²⁴

Trotz dieser theoretischen Schärfung dominiert in der Literatur weiterhin ein starker Fokus auf Frankreich, England und Mitteleuropa, während die spezifischen norditalienischen Ausprägungen oft randständig behandelt werden.²⁵ Die vorliegende Arbeit setzt an diesem Forschungsdesiderat an und verknüpft die ikonografische Analyse mit aktuellen kunsttechnologischen Ansätzen, wie sie etwa von Catherine L. Futter und John Twilley verfolgt werden.²⁶ Ihre Untersuchungen zur „materiellen Intelligenz“ verdeutlichen, dass die Imitation von Lackoberflächen – etwa durch die spezialisierte Werkstatt von Pietro Massa – weit mehr als ein kostengünstiger Ersatz für Importware war. Vielmehr stellte diese technologische Hybridität, die asiatische

²¹ Johns 2017, S. 279-280.

²² Mossetti 2017, S. 301–320.

²³ ten-Doesschate Chu 2005, S. 625–632.

²⁴ Thomas Da Costa Kaufmann, *Toward a Geography of Art*, Chicago 2004, S. 165–183.

²⁵ Caterina, Rossetti 2005, S. 95–121.

²⁶ Futter, Twilley, 2010, S. 137-155.

Flächigkeit in europäische Guss- und Stucktraditionen (*stucco rilievo*) übersetzte, ein eigenständiges Statussymbol und Zeugnis lokaler handwerklicher Meisterschaft dar.²⁷ Ein aktueller Trend in der Forschung ist zudem die Einordnung chinoiser Ensembles als Heterotopien im Sinne Michel Foucaults. Diese Räume werden als „andere Orte“ der Illusion begriffen, die innerhalb des barocken Hofalltags eine in sich geschlossene Welt des „Anderswo“ erschufen.²⁸

Unterstützt wird dieser theoretische Zugang heute durch Methoden der digitalen Rekonstruktion. Da bedeutende Teile der ursprünglichen Ausstattung der Villa della Regina, wie die Möbel von Pietro Piffetti, im 19. Jahrhundert in den Quirinalspalast nach Rom disloziert wurden, ermöglichen Projekte zum „Digital Twin“, die fragmentierte materielle Kultur virtuell wieder zu vereinen. Damit wird die Forschung zur Chinoiserie um eine zeitgemäße Ebene erweitert, die die historische Fragmentierung des Denkmals durch digitale Präsenz überwindet.²⁹

3.2 Forschung zur Villa della Regina

Die Villa della Regina hat in den letzten Jahren verstärkt das Interesse der kunsthistorischen Forschung geweckt, insbesondere in Bezug auf ihre chinoisen Dekorelemente und ihr architektonisches Erbe. Catherine L. Futter und John Twilley analysierten in einer umfassenden Studie die Besonderheiten des sogenannten „*gabinetto cinese*“, eines Raumes, der mit lackierten Möbeln und Wandverkleidungen im Stil der Chinoiserie ausgestattet ist.³⁰ Sie weisen darauf hin, dass diese Ausstattungen in direktem Zusammenhang mit dem kulturellen Austausch zwischen Europa und Ostasien im 18. Jahrhundert stehen. Besonders bemerkenswert ist die Verwendung von Lacktechniken, die dem ostasiatischen Vorbild nachempfunden wurden, jedoch in einem italienischen Kontext lokal adaptiert wurden.³¹

Neben kunsttechnologischen Analysen wurden auch digitale Rekonstruktionen vorgenommen. In einer interdisziplinären Zusammenarbeit dokumentierten Spallone

²⁷ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 166.

²⁸ Ten-Doesschate Chu 2012, S. 210-215.

²⁹ Spallone, Calvano, Spallone, Bevilacqua, Reconstructive 3D Modelling and Interactive Visualization for Accessibility of Piffetti's Library in the Villa della Regina Museum (Turin). International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences 48(M-2), 2023, S. 1485 - 1490.

³⁰ Catherine L. Futter und John Twilley, Chinoiserie in Northern Italy, Japanned Decoration in a Rare Eighteenth-Century Piedmontese 'Gabinetto', Furniture History Vol. 46, 2010, S. 137–155.

³¹ Futter, Twilley, 2010, S. 137-155.

et al. die Bibliothek von Piffetti, einem der bedeutendsten Einrichtungsgegenstände der Villa.³² Mithilfe photogrammetrischer Methoden wurde der Raum in 3D erfasst und virtuell zugänglich gemacht, was nicht nur konservatorische Vorteile mit sich bringt, sondern auch die Forschung zur Raumnutzung und Repräsentation unterstützt.

3.2.1 Allgemeine Forschung zur Villa

In der Forschungsliteratur wird die Villa della Regina häufig in Bezug auf ihre architekturhistorische Bedeutung sowie auf Fragen höfischer Repräsentation behandelt. Andrea Merlotti beschreibt in seiner Analyse die Nutzung der Villa als Rückzugs- und Repräsentationsort für weibliche Mitglieder des savoyischen Hofes, insbesondere für Maria Giovanna Battista von Savoyen-Nemours.³³ Die architektonische Gestaltung, Raumfolge und landschaftliche Einbettung verdeutlichen das Bestreben, die Villa als kulturelles Prestigeobjekt zu positionieren.

Ein weiterer zentraler Aspekt der villa-spezifischen Forschung ist die Ausstattung der Innenräume, wobei das Mobiliar von Pietro Piffetti eine Schlüsselrolle einnimmt. Wie bereits in Kapitel 3.1 im Kontext der allgemeinen Forschungslandschaft dargelegt, wurden diese durch aufwendige Intarsien charakterisierten Möbel im Jahr 1876 in den Quirinalspalast nach Rom überführt. Die für die vorliegende Untersuchung wegweisenden digitalen Modellierungen dieser Möbel in ihrem ursprünglichen Kontext ermöglichen es heute, die materielle Integrität des fragmentierten Ensembles virtuell wiederherzustellen. Diese Methoden der digitalen Dokumentation, wie sie insbesondere von Roberta Spallone et al. mittels Photogrammetrie durchgeführt wurden, eröffnen neue Zugänge zur materiellen Kultur des 18. Jahrhunderts und machen die funktionale Verflechtung der Wanddekorationen mit der heute fehlenden Möblierung wieder erlebbar.³⁴

³² Roberta Spallone, Michele Calvano, Daniele Spallone und Mario Bevilacqua, Reconstructive 3D Modelling and Interactive Visualization for Accessibility of Piffetti's Library in the Villa della Regina Museum Turin, in: The International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences, Vol. 48-M-2-2023, S. 1485 –1490.

³³ Andrea Merlotti, La Villa della Regina a Torino, Turin 2008, S. 434.

³⁴ Spallone, Calvano, Spallone, Bevilacqua, 2023, S. 1485 –1490.

3.2.2 Chinoiserie in der Villa

Die Chinoiserie der Villa della Regina nimmt in der Forschung zur norditalienischen Kunstgeschichte eine Sonderstellung ein, galt jedoch lange Zeit als wissenschaftlich nur punktuell erschlossen. Während ältere Ansätze die Ausstattung primär als Ausdruck einer modischen Exotik betrachteten, begreift die jüngere Forschung das Ensemble als bewusste Inszenierung kultureller Aneignung und dynastischer Machtprojektion.

Repräsentativ für den aktuellen Forschungsstand ist die Arbeit von Catherine L. Futter und John Twilley. Sie analysieren die Technik und Ornamentik des Ensembles – insbesondere des Saals 17 (Gabinetto della Regina) – und weisen auf die Verwendung seltener japanischer Oberflächen hin, die sich durch eine glänzende, lackartige Beschichtung auszeichnen. Diese Analysen verdeutlichen, dass es sich nicht um einfache Kopien, sondern um eine hochspezialisierte Imitation ostasiatischer Lackkunst handelt, die im höfischen Kontext des 18. Jahrhunderts als exzellentes Statussymbol fungierte.³⁵

Ergänzend dazu verortet Christopher M. S. Johns die chinoisen Programme des Piemont in einem breiteren kunstpolitischen Rahmen. Er identifiziert sie als eine „internationale Sprache der Diplomatie und Modernität“. In dieser Lesart dienten die Räume dazu, ausländische Gesandte und Reisende der Grand Tour durch die Demonstration von Weltgewandtheit und kulturellem Kapital zu beeindrucken.³⁶

Einen wesentlichen Beitrag zur systematischen Erschließung leistete zudem Cristina Mossetti, die ehemalige Direktorin der Villa. Sie koordinierte die umfassenden Forschungs- und Restaurierungsprojekte seit den 1990er Jahren³⁷ Mossetti und Lucia Caterina weisen auf eine wichtige terminologische Nuance hin: Im 18. Jahrhundert bezog sich die Bezeichnung „*Gabinetto alla cina*“ oft primär auf die Verwendung exotischer Stoffe und Taftvorhänge, während die heute im Fokus stehenden Boiserien und Deckenmalereien eine weitaus komplexere „imaginäre Rekonstruktion“ Chinas darstellten.

³⁵ Futter, Twilley, 2010, S. 137-155.

³⁶ Johns 2017, S. 279.

³⁷ Paola Bianchi, Karin Wolfe, Turin and the British in the Age of the Grand Tour, Cambridge 2017, S. 20.

Die technische Ausführung dieser Entwürfe von Architekten wie Filippo Juvarra und Baroni di Tavigliano wird heute maßgeblich der Werkstatt von Pietro Massa zugeschrieben, die als Spezialistin für Relief-Guss-Paneele und Lackimitationen gilt.³⁸

3.2.3 Digitale Rekonstruktion und Zugänglichkeit

Ein zentraler Schwerpunkt der jüngeren Forschung liegt auf der digitalen Erfassung und virtuellen Rekonstruktion der Innenräume, um die ursprüngliche Einheit von Architektur und Ausstattung wissenschaftlich aufzuarbeiten. Dieser methodische Ansatz ist eine direkte Reaktion auf die bereits dargelegte historische Fragmentierung des Ensembles. Das interdisziplinäre Projekt unter der Leitung von Roberta Spallone et al. nutzt photogrammetrische Methoden und ‚Digital Twin‘-Technologien, um insbesondere die Piffetti-Bibliothek dreidimensional zu dokumentieren. Der Einsatz dieser präzisen virtuellen Raummodelle dient dabei weniger der bloßen Illustration, sondern unterstützt maßgeblich die kunsthistorische Analyse, indem er die funktionale und ästhetische Verflechtung der chineischen Wanddekorationen mit der heute fehlenden Möblierung wieder erfahrbar macht. Diese Form der ‚virtuellen Heilung‘ ermöglicht es, die zeitliche und räumliche Trennung der Ausstattung zu überwinden und neue Möglichkeiten zur Kontextualisierung der Chinoiserie im gesamten Raumgefüge der Villa zu eröffnen.

Der Einsatz dieser präzisen virtuellen Raummodelle dient nicht allein der musealen Vermittlung für ein breiteres Publikum, sondern unterstützt maßgeblich die kunsthistorische Analyse, indem er die funktionale und ästhetische Verflechtung der chineischen Wanddekorationen mit der heute entfernten Möblierung wieder erlebbar macht. Aus theoretischer Perspektive lassen sich diese digitalen Rekonstruktionen zudem als moderne Heterotopien begreifen: Als eine Art „virtueller Spiegel“ oder „Heterotopie der Illusion“ ermöglichen sie es, die fragmentierte Geschichte der Villa an einem digitalen „Ort ohne Ort“ zu reflektieren.³⁹

³⁸ Chinesische und chineise Kunst in Norditalien 2023, S. 166.

³⁹ Michel Foucault, Of other spaces. In: Diacritics, Vol. 16, Nr. 1, 1986, S. 24.

Diese Form der Forschung führt zu einer dimensionalen Erweiterung des kulturellen Gedächtnisses, indem sie die zeitliche und räumliche Trennung der Ausstattung überwindet und neue Möglichkeiten zur Kontextualisierung der Chinoiserie im gesamten Raumgefüge der Villa della Regina eröffnet. ⁴⁰

3.3 Die Innenräume und ihre Ausstattung

Die Innenräume der Villa della Regina stellen ein beeindruckendes Beispiel für die barocke Raumausstattung in Verbindung mit ostasiatischer Ornamentik dar. Ein besonderes Augenmerk gilt dem *Gabinetto Cinese*, einem kleinen, reich verzierten Raum, der vollständig dem Geschmack für Chinoiserien des 18. Jahrhunderts entspricht. Die Ausstattung dieses Raumes zeichnet sich durch eine bemerkenswerte Detailfülle aus: Die Wände sind mit lackierten Holzpaneelen, Seidentapeten und vergoldetem Stuck versehen, wobei die Motive – von Szenen des Alltagslebens über exotische Tierdarstellungen bis hin zu stilisierten Landschaften – auf chinesische Vorlagen anspielen (Abb. 1). Dabei handelt es sich jedoch nicht um eine präzise Reproduktion, sondern um eine „imaginäre Rekonstruktion“ Chinas, die als Teil des europäischen Exotismus primär westlichen Repräsentationslogiken folgt. In der Villa della Regina fungiert diese stilisierte Projektion eines idealisierten Ostens als gezielt eingesetztes diplomatisches Bühnenbild: Sie dient als visuelles Zeugnis für die Modernität und globale Vernetzung des Hauses Savoyen und manifestiert deren dynastischen Rang im internationalen Wettbewerb des 18. Jahrhunderts.⁴¹

Ein wesentliches Element des dekorativen Programms ist die Inszenierung von kulturellem Kapital durch die Platzierung von Porzellanvasen und Figuren, wie etwa Guanyin, Budai oder sogenannten „Foo Dogs“, auf Konsolen.⁴² Diese Objekte dienen sowohl der ästhetischen Aufwertung als auch der Demonstration internationaler Vernetzung und Weltgewandtheit der Hausherren.⁴³ Technologisch ist dabei die Verwendung von Lackimitationen hervorzuheben, die asiatische Oberflächen in lokale, piemontesische Handwerkstraditionen übersetzten.⁴⁴

⁴⁰ Spallone, Calvano, Spallone, Bevilacqua, 2023, S. 1485 -1490.

⁴¹ Futter, Twilley, 2010, S. 15-32.

⁴² Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 195.

⁴³ Futter, Twilley, 2010, S. 27.

⁴⁴ Futter, Twilley, 2010, S. 137-155.

Ein markantes Beispiel ist der Einsatz der „lacca povera“ (Decoupage) im Appartamento della Regina, mit der kostbare Lackmöbel durch applizierte Papiermotive simuliert wurden.⁴⁵ Während die ursprünglichen Wandbespannungen aus chinesischem Taft 1942 verloren gingen, wird die einstige materielle Einheit des Raumes heute, wie bereits in den vorangegangenen Kapiteln dargelegt, durch digitale Rekonstruktionen der dislozierten Ausstattung wissenschaftlich aufgearbeitet.⁴⁶

In funktionaler Hinsicht waren diese Räume als halbprivat konzipiert.⁴⁷ Sie dienten als spezialisierte Zonen für den privaten Rückzug, der wobei eine klare funktionale Differenzierung innerhalb der Appartements vorlag.⁴⁸ Während die Säle 5 und 17 primär als Orte für den kontemplativen Rückzug, die stille Lektüre oder vertrauliche Gespräche im kleinsten Kreis vorgesehen waren, fungierten die Säle 8 und 13 als Schauplätze für die gesellschaftliche Interaktion.⁴⁹ Diese Räume erfüllten repräsentative Aufgaben gegenüber einem ausgewählten Publikum, das insbesondere aus ausländischen Gesandten, Hofmitgliedern und vornehmen Reisenden der Grand Tour bestand.⁵⁰

Diese Raumtypologie folgt der zeitgenössischen „Kunst der Distribution“ (l'art de la distribution), bei der Appartements in funktional differenzierte Kabinette und Boudoirs unterteilt wurden, um den gesteigerten Anforderungen an Komfort (*comodità*) und zeremonielle Distinktion gerecht zu werden.⁵¹ Unter *comodità* verstand man dabei die Steigerung der Lebensqualität durch spezialisierte, intime Räume, die einen exklusiven Rahmen für neue, ritualisierte soziale Praktiken boten – insbesondere für den rituellen Konsum globaler Genussmittel wie Tee, Kaffee und Schokolade.⁵² Mit *zeremonieller Distinktion* ist die bewusste Verschränkung von öffentlicher Rolle und privater Intimität gemeint, bei der die Architektur als strategisches Medium genutzt wurde, um Macht, Reichtum und weltläufige Bildung zu demonstrieren.⁵³

⁴⁵ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 175 -178.

⁴⁶ Spallone, Calvano, Spallone, Bevilacqua, 2023, S. 1485 -1490.

⁴⁷ Futter, Twilley, 2010, S. 31 - 32.

⁴⁸ Futter, Twilley, 2010, S. 27.

⁴⁹ Paolo Cornaglia, „Settecento e confort: l'arte della distribuzione tra cabinets e boudoirs“, in: Lucia Caterina und Cristina Mossetti (Hrsg.), Villa della Regina: Il riflesso dell'Oriente nel Piemonte del Settecento, Turin 2005, S. 430.

⁵⁰ Johns 2017, S. 279.

⁵¹ Cornaglia 2005, S. 423.

⁵² Futter, Twilley 2010, S. 27.

⁵³ Johns 2017, S. 279.

Die Villa della Regina fungierte somit als ein komplexes kulturelles Narrativ, in dem die Chinoiserie als „internationale Sprache der Diplomatie“ genutzt wurde, um Modernität und dynastischen Rang zu behaupten. Dieser Anspruch wurde dadurch eingelöst, dass der Hof seinen souveränen Zugang zu fernen Märkten und die Fähigkeit unter Beweis stellte, globale Luxusgüter nicht nur zu besitzen, sondern sie durch lokale technologische Meisterschaft (wie die reliefierte Guss-Technik oder *lacca povera*) in ein eigenes Repräsentationsprogramm zu integrieren. Diplomatisch bedeutend war die Chinoiserie deshalb, weil sie als visueller Code der europäischen Elite fungierte, der Weltgewandtheit signalisierte und Turin als kosmopolitischen Knotenpunkt eines globalisierten Geschmacks positionierte.⁵⁴

Wie Futter und Twilley hervorheben, wurde der Gabinetto Cinese nicht als isoliertes Kuriositätenkabinett konzipiert, sondern als integraler Bestandteil eines Ensembles repräsentativer Innenräume, das den Geschmack und die Weltgewandtheit seiner Besitzer zur Schau stellte.⁵⁵ Die Ausstattung mit chinesischem Porzellan, insbesondere die Platzierung von Vasen und Porzellanfiguren auf Konsolen, diente sowohl der Ästhetik als auch der Veranschaulichung des kulturellen Kapitals der Hausherren. Der Einsatz von Seidentapeten und reliefierten Dekorationen zeigt eine bewusste Aneignung ostasiatischer Stilelemente, wie sie in europäischen Adelskreisen jener Zeit hoch im Kurs standen. Ein prägnantes Beispiel für diese technologische Übersetzung ist die reliefierte Guss-Technik (*stucco rilievo*) der Werkstatt von Pietro Massa, die asiatische Flächigkeit in eine europäische dreidimensionale Formensprache überführte und so barocke Schattenwirkungen erzeugte (Abb. 2).⁵⁶

Fotogrammetrische Analysen der ISPRS-Studie belegen zudem die genaue Anordnung der Möbel und dekorativen Elemente, wodurch eine Rekonstruktion des ursprünglichen Raumeindrucks ermöglicht wird. Die dabei sichtbaren Unterschiede in der Ornamentik – etwa der Übergang von lokalen Lackimitationen der Juvarra-Phase hin zur späteren Modernisierung durch Benedetto Alfieri mit echten Papiertapeten –

⁵⁴ Johns 2017, S. 279.

⁵⁵ Futter, Twilley, 2010, S. 26.

⁵⁶ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 166.

werden in den Kapiteln 4.5 und 7 als Teil der chronologischen Transformation detailliert thematisiert.⁵⁷

Zusätzlich beleuchtet der CATAI-Bericht die kulturelle Funktion solcher Räume: Sie dienten nicht nur als Ausdruck von Prestige, sondern waren auch Räume der Reflexion über die eigene kulturelle Identität im Kontrast zu einer europäischen, projizierten und kulturell aufgeladenen Vorstellung Asiens als „Anderswelt“.⁵⁸

Chinoiserien wie jene in der Villa della Regina fungieren somit als Instrumente einer transkulturellen Kommunikation, wie sie auch in der Zeitschrift „Religions“ für religiöse Bildmotive argumentiert wird. Solche Motive dienten oftmals als symbolische Brücken zwischen Europa und China, was sich in der Villa insbesondere durch die Kuration von Figuren der Guanyin (Göttin des Mitgefühls) oder des lachenden Budai auf architektonischen Eckkonsolen widerspiegelt, die asiatische Ikonografie in das westliche Repräsentationssystem integrierten (Abb. 3).⁵⁹

3.4 Das Gabinetto Cinese – Funktion, Bedeutung und Ausstattung

In enger Verbindung mit dieser räumlichen Logik stand der Wunsch nach modernem Wohnkomfort (*comodità*), der in den Kabinetten durch hochgradig ritualisierte soziale Praktiken wie den Genuss von Tee, Kaffee oder Schokolade zum Ausdruck kam.⁶⁰

Die historischen Inventare von 1754 und 1755 belegen diese funktionale Ausrichtung durch die detaillierte Auflistung zahlreicher kostbarer Services, Kabarette und Silberwaren.⁶¹

Besonders das *lever della Regina* – das morgendliche Erwachen und Ankleiden – war fest in dieses zeremonielle Gefüge eingebunden: Sobald die Königin erwachte, wurde ihr rituell Schokolade gereicht, bevor die langwierige Zeremonie der Kleiderwahl in den angrenzenden, chinoise dekorierten Räumen fortgesetzt wurde.⁶²

⁵⁷ Spallone, Calvano, Spallone, Bevilacqua, 2023, S. 1485 -1492.

⁵⁸ Chiara Visconti, (Hg.), *Arte cinese e chinoiserie. Residenze, collezioni e musei in Italia*, in: *Sulla Via del Catai*, Trento 2021, Vol. 24, S. 7 – 11.

⁵⁹ Xue Gong, Zhongqu Xie, Xiangyu Liu, Bianca De Divitiis, *Cross-Cultural Encounters: Religious Motifs in Lattimo Glass from China to Italy*, Basel 2023, Vol.14, S. 932.

⁶⁰ Johns 2017, S. 279-280.

⁶¹ Johns 2017, S. 279.

⁶² Futter, Twilley 2010, S. 27.

Die materielle Integrität dieses Ensembles wurde jedoch im Laufe des 19. und 20. Jahrhunderts massiv gestört. Realgeschichtlich war dies eine direkte Folge der nationalen Einigung Italiens und der damit verbundenen Verlegung der Hauptstadt von Turin nach Rom, woraufhin die Villa 1868 dem Nationalinstitut der Töchter der Militärangehörigen (*Istituto Nazionale delle Figlie dei Militari*) übergeben wurde.⁶³

Es ist festzuhalten, dass es sich bei dem gesamten dekorativen Programm – insbesondere den Boiserien und Deckenmalereien – weniger um authentische Reproduktionen handelt, sondern vielmehr um eine „imaginäre Rekonstruktion“ Chinas, die auf westlichen Fantasievorstellungen eines idealisierten Ostens basierte.⁶⁴ Technologisch ist die Ausstattung hochkomplex: Während einige Räume, wie Saal 17 (Gabinetto della Regina), eine seltene Oberfläche mit einer glänzenden, lackartigen Beschichtung aufweisen, die gezielt eine japanische Ästhetik imitiert (Abb. 4)⁶⁵, wurde in anderen Bereichen, wie Saal 13, die Technik der „lacca povera“ (Decoupage) eingesetzt. In Saal 5 (Gabinetto del Re) finden sich zudem die charakteristischen reliefierten Guss-Paneele (*stucco rilievo*) aus der Werkstatt von Pietro Massa, die den Darstellungen eine barocke Tiefenwirkung verleihen, die der flächigen asiatischen Kunst ursprünglich fremd war (Abb. 5).⁶⁶

In funktionaler Hinsicht war das Gabinetto Cinese ein halbprivater Raum, der sowohl der Repräsentation gegenüber erlesenen Gästen als auch als intimer Rückzugsort der Fürstin diente.⁶⁷ Die räumliche Disposition folgt der zeitgenössischen „Kunst der Distribution“ (*l'art de la distribution*), die sich in der Villa della Regina durch eine bewusste „moltiplicazione dei cabinets“ äußert. Mit dieser Strategie wurde nicht nur der Hofstaat räumlich verteilt, sondern die soziale Hierarchie durch den Grad des Raumzugangs bestätigt: Während die peripher gelegenen Säle 5 und 17 primär dem kontemplativen Rückzug und vertraulichen Gesprächen dienten, waren die Säle 8 und 13 Schauplätze für ritualisierte soziale Praktiken wie den Konsum von Tee, Kaffee und Schokolade vor einem ausgewählten Publikum.⁶⁸ Der Rang einer Person wurde somit

⁶³ Johns 2017, S. 279

⁶⁴ Lüsebrink 2016, S. 13.

⁶⁵ Futter, Twilley 2010, S. 137-155.

⁶⁶ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 166.

⁶⁷ Cornaglia 2005, S. 427.

⁶⁸ Cornaglia, 2005, S. 430.

dadurch legitimiert, welche dieser spezialisierten Zonen der *comodità* (Behaglichkeit) sie betreten durfte.⁶⁹

Besonders hervorzuheben sind die kostbaren Intarsienmöbel des berühmten Ebenisten Pietro Piffetti, die ursprünglich für Karl Emanuel III. angefertigt wurden. Nachdem sie wiederholt in der Forschung als Schlüsselwerke genannt werden, ist ihre visuelle Präsenz für das Verständnis des Raumes unerlässlich; da sie 1876 in den Quirinalspalast nach Rom überführt wurden, kann ihre einstige Wirkung heute nur durch digitale Rekonstruktionen im Sinne eines „Digital Twin“ visualisiert werden (Abb. 6). Ergänzend dazu gingen die prachtvollen Wandbespannungen aus Seide, die in zeitgenössischen Quellen als „Taft im chinesischen Stil mit Blumen und Vögeln“ beschrieben werden, infolge der verheerenden Luftangriffe in den Jahren 1942–1943 unwiederbringlich verloren.⁷⁰

Während vergleichbare Ensembles in der Region existieren, wie etwa die „Camera Longa“ von Christian Wehrin (1765) in der Palazzina di Caccia di Stupinigi oder die thematischen Papiertapeten im Castello di Govone, nimmt die Villa della Regina eine methodische Sonderstellung ein. Das Turiner Beispiel besticht durch die frühe und konsequente architektonische Gestaltung Filippo Juvarras und seines Schülers Baroni di Tavigliano, welche die chinoisen Kabinette bereits ab den 1730er Jahren fest in das zeremonielle Gefüge des *piano nobile* integrierten.⁷¹

Diese räumliche Disposition war kein rein dekorativer Akt, sondern folgte der funktionalen Logik der „moltiplicazione dei gabinetti“ (Vervielfältigung der Kabinette). Ziel dieser architektonischen Strategie war die Steigerung der „comodità“ (Behaglichkeit), indem hochspezialisierte, intime Rückzugsorte geschaffen wurden, die gleichzeitig als Bühne für moderne soziale Rituale dienten. In diesen Räumen traf lokale höfische Praxis auf globale Importkultur, was sich insbesondere im rituellen Konsum von Tee, Kaffee und Schokolade manifestierte.⁷²

⁶⁹ Cornaglia 2005, S. 423.

⁷⁰ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 175-178.

⁷¹ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 273.

⁷² Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 166.

Die heutige kunsthistorische Forschung nutzt innovative Ansätze wie die „Digital Twin“-Technologie und 3D-Modellierungen, um diese historisch gewachsene Fragmentierung des Denkmals zu überwinden.⁷³

Durch diese Form der „virtuellen Heilung“ können die dislozierten Piffetti-Möbel und die verlorenen Tapetenzyklen digital an ihren ursprünglichen Standort zurückgeführt werden wodurch die von Juvarra intendierte Symbiose aus Architektur, Ausstattung und globaler Ästhetik für das 21. Jahrhundert wieder erlebbar wird.⁷⁴

4. Die chinoisen Räume der Villa della Regina – Eine komparative Analyse

Die vier Räume der Villa bilden das Herzstück der vorliegenden Untersuchung. Sie sind nicht als isolierte Kuriositätenkabinette zu verstehen, sondern als integraler Bestandteil einer hochgradig spezialisierten Raumfolge auf dem *piano nobile* (Abb. 7).⁷⁵ In den 1730er Jahren von Filippo Juvarra und seinem Schüler Giovanni Pietro Baroni di Tavigliano konzipiert, verkörpern sie den typischen „exotischen Geschmack“ des 18. Jahrhunderts, der weniger chinesische Kunst – oder das, was man davon rezipiert hatte – realiter imitieren wollte, sondern vielmehr bestrebt war, seine europäisch verwurzelte Fantasie eines chinesischen Ideals zu realisieren.⁷⁶

Für die kunsthistorische Analyse ist dabei von entscheidender Bedeutung, dass diese Kabinette nicht identisch sind, obwohl sie eine „thematische Geschwisterschaft“ verbindet (Abb. 8 - 11). Ihre Gestaltung spiegelt die geschlechtsspezifische und hierarchische Trennung der Appartements von König und Königin wider, wie sie für die barocke Hofkultur charakteristisch war. Bevor die ikonografischen Details und materiellen Beschaffenheiten der einzelnen Paneele und Tapeten untersucht werden können, muss daher zunächst das architektonische Gesamtkonzept betrachtet werden. Die Verteilung dieser Räume innerhalb der Villa folgt einer präzisen Logik der

⁷³ Spallone, Calvano, Spallone, Bevilacqua, 2023, S. 1485 –1490.

⁷⁴ Spallone, Calvano, Spallone, Bevilacqua, 2023, S. 1485 –1490.

⁷⁵ Cornaglia, 2005, S. 423–434.

⁷⁶ Cristina Mossetti, : 'Alla China'. The Reception of International Decorative Models in Piedmont“, in: Paola Bianchi und Karin Wolfe (Hrsg.), Turin and the British in the Age of the Grand Tour, Cambridge 2017, S. 301–320.

Distribution, die Privatsphäre und geselliges „vivere in villa“ (Leben in der Villa) miteinander verwebt.⁷⁷

4.1 Die Kunst der Distribution und die „Vervielfältigung der Räume“

Die räumliche Organisation der Villa della Regina im 18. Jahrhundert ist ein Paradebeispiel für die sogenannte ‚Kunst der Distribution‘ (*l'art de la distribution*). Diese architekturtheoretische Disziplin wurde maßgeblich in den Traktaten des 18. Jahrhunderts kodifiziert, etwa von Jacques-François Blondel (*De la distribution des maisons de plaisance*, 1737) und Nicolas Le Camus de Mézières (*Le Génie de l'Architecture*, 1780). Wie der moderne Bauforscher Paolo Cornaglia darlegt, beschäftigt sich diese Disziplin mit der gezielten Anordnung und Differenzierung von Innenräumen, um dem Wandel höfischer Lebensformen Rechnung zu tragen. Im Zentrum stand dabei das Bedürfnis nach *comodità* (Bequemlichkeit) und Privatsphäre, was in der Villa della Regina zu einer bewussten ‚Vervielfältigung der Kabinette‘ (*moltiplicazione dei gabinetti*) führte. Diese hochspezialisierten Räume ermöglichten eine funktionale Vielschichtigkeit, in der Repräsentation und intimer Rückzug – etwa für moderne Konsumrituale wie das Teetrinken – räumlich miteinander verschränkt wurden.⁷⁸

Im Kontext der Villa della Regina äußert sich dieses neue Verständnis der Funktionalität von Raum in der bewussten „*moltiplicazione dei gabinetti*“ (Vervielfältigung der Kabinette). Der in deinem Entwurf verwendete Begriff war ein Tippfehler; korrekt ist das italienische *moltiplicazione* (Vervielfältigung) (Abb. 12). Die Bezeichnung „Kabinett“ ist im deutschsprachigen kunsthistorischen Kontext die absolut korrekte Entsprechung für diese spezialisierten kleinen Räume, die im Italienischen als *gabinetti* und in der französischen Theorie als *cabinets* bezeichnet werden.⁷⁹

Anders als im streng hierarchischen Raumprogramm früher Barockpaläste wird hier das Konzept einer *maison de plaisance* wirksam - eines Sommerpalastes, der

⁷⁷ Johns 2017, S. 281-300.

⁷⁸ Cornaglia, 2005, S. 423.

⁷⁹ Cornaglia, 2005, S. 430.

gleichermaßen Ort der Repräsentation wie auch des persönlichen Rückzugs ist.⁸⁰ Die Ecktürme des *piano nobile* wurden jeweils mit speziellen Räumen ausgestattet, die je nach Bedarf als Toiletten, Gesprächszimmer, Bibliotheken oder chinoise Kabinette dienten. Besonders hervorzuheben ist, dass sich diese Räume nicht der zentralen Achse des Zeremoniells unterordnen, sondern durch ihre symmetrische Verteilung ein neues Raumverständnis ausdrücken: eines, das Intimität, funktionale Differenzierung und kosmopolitische Repräsentation miteinander verschränkt.⁸¹

Die vier chinesischn Säle – Saal 5 (Gabinetto del Re), Saal 8 (Appartamento del Re), Saal 13 (Appartamento della Regina) und Saal 17 (Gabinetto della Regina) – sind nicht zufällig verteilt, sondern bilden eine bewusste architektonische Konstellation: Sie liegen diagonal gegenüber in den vier Ecken des *piano nobile*. Diese symmetrische Anordnung verweist auf eine ausgeklügelte Raumlogik, die sowohl Repräsentation als auch Rückzug ermöglicht. Während die Säle 5 und 17 stärker auf kontemplativen Rückzug und persönliche Gespräche ausgerichtet sind, dienten die Säle 8 und 13 auch der gesellschaftlichen Interaktion, etwa dem höfischen oder auch intimeren Gespräch bei dem Genuss von Tee und Schokolade.⁸²

Paolo Cornaglia hat in seiner Forschung zur piemontesischen Hofarchitektur darauf hingewiesen, dass die *comodità* eine treibende Kraft hinter diesen Entwicklungen war: Die Architektur musste zunehmend nicht nur Status visualisieren, sondern auch ein gehobenes Maß an Lebensqualität bieten. In diesem Sinne waren die chinesischn Kabinette auch Räume einer neuen höfischen Lebenskunst – sie ermöglichten stille Lektüre, vertrauliche Gespräche oder genussvolle Rituale, ohne den Bezug zur höfischen Selbstdarstellung zu verlieren.⁸³

Die Inventare von 1754 belegen, dass diese Räume nicht nur dekorativ beeindruckend sollten, sondern aktive bespielte Schauplätze höfischer Kulturpraktiken darstellten: Der Konsum von Tee, Kaffee und Schokolade fand gezielt in diesen Räumen statt, wobei das exotische Dekor die globalen Ursprünge dieser Produkte inszenierte. Besonders im Appartamento della Regina (Saal 13) lässt sich nachweisen,

⁸⁰ Cornaglia, 2005, S. 430.

⁸¹ Cornaglia, 2005, S. 423-424.

⁸² Cornaglia, 2005, S. 430.

⁸³ Cornaglia 2005, S. 430.

dass die Ausstattung – etwa durch *lacca povera*-Techniken und Porzellanobjekte – genau auf diese Rituale abgestimmt war.⁸⁴

Schließlich ist auch die politische Dimension zu betonen: Die Chinoiserie fungierte als „internationale Sprache der Diplomatie“ (Christopher M. S. Johns), mit der das Haus Savoyen seine kulturelle Modernität und Weltoffenheit demonstrierte. Die Einbindung dieser Ästhetik in die hochfunktionale Raumstruktur der Villa unterstreicht den bewussten Einsatz exotischer Dekore als Teil höfischer Strategie. Filippo Juvarra verstand es meisterhaft, das Imaginäre der Chinoiserie mit der Rationalität der barocken Raumplanung zu verknüpfen – wodurch die Villa della Regina zu einem architektonisch-kulturellen Gesamtkunstwerk wird, das Repräsentation, Rückzug und kulturelle Imagination in Einklang bringt.⁸⁵

4.2 Ikonografie und dekoratives Programm

Die vier chinesisches Kabinette in den Ecktürmen der Villa della Regina stellen eine Synthese aus barocker Raumkunst und fernöstlicher Ornamentik dar, die ab den 1730er Jahren unter der Leitung von Filippo Juvarra und Giovanni Pietro Baroni di Tavigliano Gestalt annahm.⁸⁶ Die Gestaltung wird maßgeblich durch lackierte Holzpaneele, vergoldeten Stuck und ursprünglich vorhandene Seidentapeten bestimmt, die ein immersives Raumerlebnis schaffen (Abb. 13). Ikonografisch dominieren Szenen des chinesischen Alltagslebens, Darstellungen von Tieren (wie Vögel und Affen) sowie stilisierte Landschaften mit Pagoden und Brückenmotiven.⁸⁷

Besonders im Gabinetto del Re (Saal 5) manifestiert sich die Chinoiserie als eine hochgradig stilisierte „imaginäre Rekonstruktion“, die asiatischen Motive durch die Linse europäischer ästhetischer Vorstellungen und lokaler Handwerkstraditionen neu interpretiert (Abb.14). Ein signifikantes Beispiel für diesen „europäischen Filter“ ist die Darstellung von Baumstämmen, die im dekorativen Programm auffällig durchlöchert wiedergegeben sind (Abb. 15). In der authentischen chinesischen Kunst ist diese Form der Perforation charakteristisch für bizarre Felsformationen – sogenannte *Taihu-*

⁸⁴ Johns 2017, S. 279.

⁸⁵ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 148.

⁸⁶ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 166.

⁸⁷ Futter, Twilley, 2010, S. 453.

Steine –, die als Symbole für die schöpferische Kraft der Natur geschätzt werden (Abb.16).

Die Werkstatt von Pietro Massa übertrug diese visuelle Logik der Durchlöcherung jedoch auf die Botanik: Anstatt die für China typischen Felsen isoliert darzustellen, wurden die Stämme selbst mit Löchern versehen, wobei die Äste den Stamm häufig überschneiden.⁸⁸ Diese technologische Hybridität ist untrennbar mit der in Saal 5 verwendeten Technik des stucco rilievo (reliefierter Guss) verbunden (Abb. 17).

Durch die reliefartige Ausarbeitung der Paneele konnten die piemontesischen Künstler eine plastische Tiefe und Schattenwirkung erzeugen, die der traditionell flächigen asiatischen Lackkunst vollkommen fremd war. Die Durchlöcherung der Stämme verstärkt diesen Effekt, indem sie innerhalb der Darstellung zusätzliche haptische Ebenen und visuelle Durchbrüche schafft, die den barocken Vorlieben für Licht-Schatten-Spiele entsprechen.⁸⁹

Die dekorativen Programme fungieren somit als „internationale Sprache der Diplomatie“, mit der das Haus Savoyen seinen dynastischen Rang und seine Weltgewandtheit demonstrierte.⁹⁰ Ergänzt wurde diese Inszenierung durch die Platzierung von echtem chinesischem Porzellan auf Konsolen – darunter Figuren wie Guanyin, Budai oder „Foo Dogs“ –, was das kulturelle Kapital der Bewohner visuell unterstrich (Abb. 18).⁹¹

Zusammenfassend belegen die ikonografischen Details in Saal 5, dass der kulturelle Transfer in Turin primär ein Transfer von visuellen Effekten war, die mit europäischer Fertigungslogik und einem westlichen Verständnis von Raum und Volumen neu konstruiert wurden.⁹²

4.2.1 Saal 5 – Gabinetto del Re

Der sogenannte *Gabinetto del Re* (Saal 5) war Teil des königlichen Appartements und diente als halbprivater Rückzugsort für informelle Gespräche, Lektüre oder repräsentative Begegnungen im kleinen Kreis. Seine Ausstattung gehört zu den elaboriertesten innerhalb des chinoisen Ensembles der Villa und zeigt besonders eindrücklich das Zusammenspiel von ikonografischem Programm, höfischer Funktion

⁸⁸ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 166- 178.

⁸⁹ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 166.

⁹⁰ Mossetti 2017, S. 312.

⁹¹ Johns 2017, S. 279.

⁹² Johns 2017, S. 281-300.

und technologischer Innovation (Abb. 19).⁹³ Der Raum liegt im südwestlichen Eckturm des *piano nobile* und ist bewusst von den zentralen Raumachsen der Villa separiert. Diese periphere Lage betont seinen intimen Charakter und verweist auf seine Nutzung als abgeschirmter Ort des Rückzugs. Gleichzeitig lässt sich darin eine Inszenierungsstrategie erkennen: Der Raum konnte gezielt als „andere Welt“ präsentiert werden – ein Raum, der sich durch seine exotisch aufgeladene Bildsprache und Materialität deutlich von der übrigen barocken Ausstattung abhebt.⁹⁴

Ikonografisch ist die Wandgestaltung des Raumes in mehrere Ebenen gegliedert. Eine mittlere, flache Zone mit Blau-Weiß-Dekor erinnert unmittelbar an chinesisches Exportporzellan und fungiert als visuelle Referenz an global gehandelte Luxusgüter (Abb. 20). Die oberen und unteren Wandbereiche hingegen sind mit reliefierten Guss-Paneelen versehen, die aus der Werkstatt von Pietro Massa stammen (Abb. 21). Diese Technik, die eine plastische Tiefenwirkung erzeugt, stellt eine Abkehr von der in China typischen Flächigkeit dar und unterstreicht den europäischen Wunsch, die ostasiatische Ästhetik durch eigene Mittel weiterzuentwickeln.

Besonders auffällig ist in diesem Raum die fast durchgängige narrative Struktur der Darstellungen. Die oberen Register zeigen eine zusammenhängende Szenerie: Reiter durchqueren idealisierte Landschaften, Pavillons stehen an Wasserläufen, Figuren agieren in höfischen Szenen. Diese fortlaufende Bildfolge erinnert an eine barocke Theaterkulisse – sie schafft nicht nur eine illusorische Tiefe, sondern inszeniert einen erzählten Raum, der das Motiv des „fernen Ostens“ zu einem begehbaren Tableau transformiert.⁹⁵

Die unteren Paneele dagegen enthalten repetitive Szenen, deren dekorative Funktion stärker im Vordergrund steht. Diese sollten inhaltlich beschrieben werden, um den funktionalen Kontrast zur Hauptzone zu verdeutlichen: Die von der Werkstatt Massa gefertigten Darstellungen zeigen primär naturalistische Motive wie Vögel zwischen Landschafts- und Steinformationen, florale Ranken sowie Insekten wie Bienen oder Schmetterlinge. Dass diese Darstellungen weniger komplex und erzählerisch sind als

⁹³ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 166-167.

⁹⁴ Lüsebrink 2016, S.13.

⁹⁵ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 166-167.

die oberen Register, liegt an ihrer untergeordneten Positionierung in der Sockelzone, wo sie vorwiegend durch das Mobiliar verdeckt wurden und somit in ihrer malerischen Qualität und Bedeutung bewusst zurücktraten. Dennoch belegen auch diese Bereiche die technologische Hybridität des Raumes, indem sie die asiatische Motivik in eine europäische, haptisch erfahrbare Relief-Form übersetzten.⁹⁶

Die Darstellungen sind allerdings weniger als authentische Rezeption chinesischer Vorlagen zu verstehen, sondern vielmehr als Ausdruck eines europäischen Imaginationsraums. Besonders deutlich wird dies an der Darstellung der Vegetation: Baumstämme erscheinen durchlöchert, Äste überschneiden sich in einer Weise, die in der chinesischen Bildtradition unüblich ist. Vielmehr handelt es sich hier um eine Interpretation chinesischer Landschaftsmalerei durch italienische Künstler mithilfe abendländischer Guss- und Stucktechniken. Auch die zahlreichen Affenmotive, die das Stuckdekor ergänzen, sind als humorvoll-exotische Chiffren zu verstehen (Abb. 22). In der europäischen Kunstgeschichte symbolisieren Affen nicht selten eine karikierte Form des Menschen und wurden besonders in der Rokokozeit zur Darstellung von Hofritualen mit subversivem Unterton verwendet.⁹⁷

Die funktionale Einbettung des Saals 5 in das System der *moltiplicazione dei gabinetti* verdeutlicht, dass die hier inszenierte Intimität eine neue Form der Repräsentation darstellte: Soziale Distinktion wurde nun über den exklusiven Zugang zu diesen spezialisierten Zonen der *comodità* definiert.⁹⁸ Die in Saal 5 sichtbare Verbindung von technischer Meisterschaft – dem reliefierten Guss – und einer bewusst europäisierten Exotik machte den Raum zu einem prägnanten Beispiel für jene „internationale Sprache der Diplomatie“, mit der das Haus Savoyen seinen dynastischen Rang behauptete.⁹⁹ In diesem Sinne war das Gabinetto del Re keine bloße Rückzugszone, sondern ein hochspezialisiertes diplomatisches Bühnenbild, das Modernität und Weltgewandtheit im kleinen, erlesenen Kreis visuell kodierte.¹⁰⁰

⁹⁶ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 166-167.

⁹⁷ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 166-167.

⁹⁸ Johns 2017, S. 281.

⁹⁹ Gong, Xie, Liu, De Divitiis 2023, S. 932.

¹⁰⁰ Futter, Twilley 2010, S. 27.

Saal 5 stellt somit ein Paradebeispiel für die kulturelle Hybridität der Villa della Regina dar.¹⁰¹ Die reliefierte Guss-Technik, das narrative Bildprogramm und die bewusst europäisierte Auslegung ostasiatischer Ästhetik verschmelzen hier zu einem Ensemble, das die höfische Welt des Hauses Savoyen mit der imaginierten Anderswelt eines idealisierten „Cathay“ verbindet. Das Gabinetto del Re ist nicht nur dekorativer Rückzugsort, sondern zugleich ein visuelles Manifest dynastischer Weltgewandtheit.¹⁰²

4.2.2 Saal 8: Appartamento del Re – Dislozierung und Himmelsblick

Saal 8 war Teil des königlichen Appartements im nordwestlichen Eckturm des *piano nobile* und fungierte als Erweiterung des Gabinetto del Re. Ursprünglich war dieser Raum mit kostbaren chinesischen Papiertapeten, die großformatige Pflanzenmotive zeigten, sowie mit fein gearbeiteten Möbeln aus der Werkstatt von Pietro Piffetti ausgestattet (Abb. 23).

Diese ursprüngliche materielle Einheit wurde jedoch im 19. Jahrhundert gewaltsam aufgebrochen: Während die Tapeten bereits 1867 demontiert wurden, folgte 1876 die schon thematisierte Überführung des Mobiliars in den Quirinalspalast nach Rom, wo die Stücke bis heute verbleiben (Abb. 24).¹⁰³ Diese Dislozierung markiert einen tiefgreifenden Einschnitt in die historische Lesbarkeit des Raumes und transformierte die Villa della Regina in ein „fragmentiertes Denkmal“, in dem das ursprüngliche Zusammenspiel der Dekorebenen physisch zerrissen ist.¹⁰⁴

Eines der zentralen Vergleichsbeispiele für die einstige Pracht ist die Deckengestaltung des Saals, die zwischen 1732 und 1735 von der Werkstatt des Pietro Massa nach Entwürfen von Filippo Juvarra und Baroni di Tavigliano realisiert wurde. Dieser Plafond setzt einen ungewöhnlichen ikonografischen Akzent, indem die vier allegorischen Hauptfiguren so arrangiert sind, dass ihre Blickrichtung direkt nach unten auf den Betrachter gerichtet ist (Abb. 25) Inhaltlich sind diese Figuren in einer opulenten, zweidimensional wirkenden Komposition angeordnet, bei der jede der vier

¹⁰¹ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 178.

¹⁰² Futter, Twilley 2010, S. 27.

¹⁰³ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 173-174.

¹⁰⁴ Spallone, Calvano, Spallone, Bevilacqua 2023, S. 1485 -1490.

Hauptgestalten von jeweils zwei weiteren Figuren flankiert wird. Die Allegorien sind in einer Weise gestaltet, die an sakrale Deckengestaltungen erinnert und somit eine Brücke zwischen profaner Repräsentation und einer quasi-religiösen Überhöhung schlägt. Diese Figuren fungieren im dekorativen Programm weniger als individuelle Porträts, sondern als „Brücken zur transkulturellen Kommunikation“: Sie integrieren asiatisch anmutende Ikonografie in ein europäisches System von Tugend- oder Machtdarstellungen, um den dynastischen Anspruch der Savoyer in einer globalisierten Ästhetik zu verankern.¹⁰⁵

Diese Kompositionsstrategie erzeugt eine szenische Überhöhung, die an illusionistische Deckenmalereien im venezianischen Palazzo Vendramin-Calergi erinnert, wo der Effekt des direkten Abwärtsblickens (*sotto in su*) ebenfalls genutzt wird, um eine unmittelbare Verbindung zwischen der herrschaftlichen Sphäre und dem Betrachter herzustellen. Ein weiterer Vergleich lässt sich zum Turiner Palazzo Graneri ziehen: Dort findet sich eine vergleichbar feingliedrige, arabesk anmutende Gestaltung, die auf den ersten Blick rein ornamental wirkt, bei genauerer Betrachtung jedoch eine fantastische „Anderswelt“ aus exotischen Figuren und Pflanzenmotiven entfaltet.¹⁰⁶

Diese „himmlische Perspektive“ steht heute in einem spannungsvollen Kontrast zur Leere der Seitenflächen, die durch den Verlust der Wandbespannungen entstanden, ist. Die vertikale Spannung zwischen der opulenten, zweidimensional wirkenden Decke und den kahlen Wänden lässt sich als visuelle Metapher für die Fragmentierung des kulturellen Transfers lesen.¹⁰⁷ Während die Decke noch immer den barocken Anspruch auf ästhetische Ganzheitlichkeit verkörpert, zeugen die leeren Flächen von der historischen Herauslösung der materiellen Chinoiserie aus ihrem ursprünglichen Kontext.¹⁰⁸

Im Zusammenhang mit der barocken Wohnkultur und der *moltiplicazione dei gabinetti* war Saal 8 vermutlich als halböffentlicher Repräsentationsraum konzipiert. Er diente sowohl dem privaten Rückzug als auch der Begegnung mit vertrauten Besuchern in

¹⁰⁵ Futter, Twilley, 2010, S. 26.

¹⁰⁶ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien, 2023, S. 166.

¹⁰⁷ Spallone, Calvano, Spallone, Bevilacqua, 2023, S. 1485 –1490.

¹⁰⁸ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 173-178.

einem Rahmen, der durch das Konzept der *comodità* (Behaglichkeit) definiert war.¹⁰⁹ Er diene sowohl dem privaten Rückzug als auch der Begegnung mit vertrauten Besuchern in einem Rahmen, der durch das Konzept der „comodità“ (Behaglichkeit) definiert war.¹¹⁰ Die ursprüngliche Kombination aus chinesischer Tapete, europäischen Luxusmöbeln und der illusionistischen Deckenmalerei machte den Raum zu einem Ort der kulturellen Synthese.¹¹¹ In diesem Ensemble verschmolzen unterschiedliche Medienformen zu einem barocken Gesamtkunstwerk, das die Chinoiserie als „internationale Sprache der Diplomatie“ nutzte.¹¹²

Der Drang des Hauses Savoyen, diese Weltgewandtheit zu demonstrieren, entsprang einer konkreten politischen Notwendigkeit: Nach der Erlangung des Königstitels im Jahr 1720 mussten die Savoyer ihren neuen Rang gegenüber den etablierten Mächten legitimieren. Die Villa della Regina fungierte dabei als kulturelles Manifest am „Tor nach Italien“.¹¹³ Ähnlich wie Versailles die absolutistische Ordnung versinnbildlichte, diene die Villa als diplomatisches Bühnenbild, um zu zeigen, dass der savoyische Hof nicht nur Zugang zu globalen Warenströmen hatte, sondern fähig war, das exotisch „Fremde“ technologisch und ästhetisch zu beherrschen und in eine europäische Ordnung zu integrieren.¹¹⁴

Durch diese Analyse wird deutlich, dass Saal 8 weit mehr war als ein funktionaler Durchgang; er war eine Heterotopie der Illusion. In ihm wurden die physischen Grenzen der Residenz durch die „himmlische Perspektive“ der Decke und die exotische Ikonografie aufgehoben, um eine kontrollierte Anderswelt zu erschaffen, die den dynastischen Machtanspruch der Savoyer im globalen Theater der Macht visuell manifestierte.¹¹⁵

4.2.3 Saal 13: Appartamento della Regina – Lacca povera und symbolische Ornamentik

Der sogenannte Saal 13, gelegen im südwestlichen Eckturm des *piano nobile*, bildete das funktionale Zentrum des Appartements der Königin. Innerhalb des chinoisen Ensembles der Villa della Regina nimmt dieser Raum eine Sonderstellung ein,

¹⁰⁹ Johns 2017, S. 281.

¹¹⁰ Cornaglia 2005, S. 427-430.

¹¹¹ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien, 2023, S. 173-174.

¹¹² Johns 2017, S. 279-281.

¹¹³ Da Costa Kaufmann 2004, S. 165–183.

¹¹⁴ Johns 2017, S. 279-281.

¹¹⁵ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 173-178.

da er die Vervielfältigung der Kabinette (*moltiplicazione dei gabinetti*) zur Steigerung des persönlichen Wohnkomforts (*comodità*) auf technologisch einzigartige Weise illustriert und realisiert. (Abb. 26).¹¹⁶

Technologisch basiert die Ausstattung auf der *Lacca povera* (auch *lacca contraffatta* genannt), einer hochspezialisierten Form der Lackimitation, die heute als Decoupage bekannt ist (Abb. 27). Anstatt die kostenintensive und zeitaufwändige Technik ostasiatischen Schichtlacks zu importieren, wurden bedruckte oder handkolorierte Papiermotive auf die Möbelflächen und Wandpaneele appliziert und anschließend mit zahlreichen Firnissschichten überzogen. Diese Methode ermöglichte es den piemontesischen Werkstätten, den typischen Tiefenglanz und die Brillanz originaler Lackarbeiten zu simulieren, während sie gleichzeitig asiatische Motive durch die Linse europäischer Handwerkstraditionen filterten. Ein erhaltenes Beispiel für diese „materielle Intelligenz“ ist ein prachtvoller Schrank im Raum, der kostbare Lackmöbel mittels dieser Transformationstechnik täuschend echt nachahmt (Abb. 28).¹¹⁷

Ikonografisch verfolgt Saal 13 einen deutlichen Versuch von Authentizität, der sich von den eher fantastischen Szenerien anderer Räume abhebt. Die Gestaltung lehnt sich eng an chinesische Buchillustrationen an und präsentiert in der unteren Wandzone (Sockelbereich) eine suggerierte „Lesbarkeit“.¹¹⁸ Dargestellt sind narrative Szenen des chinesischen Alltagslebens, wie etwa ein festlicher Drachentanz, bei dem Kinder eine Drachenfigur führen, während sie von Frauen aus einem Fenster heraus beobachtet werden. Diese Szenen rahmten den Raum als Schauplatz für zeitgenössische, höfische Kommunikationsformen kontrastiv ein (Abb. 29). Historische Inventare von 1755 belegen, dass dieser Ort explizit für den rituellen Konsum von globalen Luxusgütern wie Tee, Kaffee und Schokolade eingerichtet war, wobei die „lesbare“ Ikonografie eine atmosphärische Brücke zum globalen Ursprung dieser Güter schlug.¹¹⁹

Ein zentrales Leitmotiv, das Saal 13 mit den übrigen Kabinetten verbindet, ist die durchbrochene Vase mit Koralle (Abb. 30). Dieses Symbol ist als wiederkehrendes Element in fast allen vier chinesisichen Räumen der Villa situiert und fungiert als visuelle Klammer des Ensembles. In der Emblematik des 18. Jahrhunderts steht die Koralle

¹¹⁶ Cornaglia 2005, S. 427-430.

¹¹⁷ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 173-178.

¹¹⁸ Futter, Twilley 2010, S. 453.

¹¹⁹ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 173-178.

als kostbares Exotikum für die Integration seltener Naturobjekte (Naturalia) in das herrschaftliche Dekorationssystem, wodurch die Beherrschung über die fernen Schätze der Natur demonstriert wurde.¹²⁰

Ein außergewöhnlicher ikonografischer Akzent findet sich zudem in der nordwestlichen Ecke: Die Darstellung eines Falken, der einen Kleinvogel gerissen hat und seine Beute nun unter den Krallen hält. Dieses Motiv stellt einen seltenen Moment von Gewalt im ansonsten friedlichen und idealisierten Chinoiserie-Kanon der Villa dar.¹²¹ Während die ursprüngliche immersive Raumwirkung durch chinesischen Taft mit Blumen- und Vogelmotiven verstärkt wurde (verloren 1942), bezeugen die erhaltenen Eckspiegel mit den vergoldeten Monogrammen von Polyxena von Hesse-Rotenburg die enge Verbindung zwischen dynastischer Selbstdarstellung und exotischer Ästhetik. Die Verbindung wird hierbei physisch erzeugt: Das herrschaftliche Monogramm „besetzt“ den exotischen Raum und markiert ihn unmissverständlich als Eigentum der Savoyer.¹²²

Saal 13 ist damit weit mehr als ein bloßes Imitat asiatischer Lackkunst; er ist eine Heterotopie der Illusion. Die Illusion besteht in der Erschaffung eines kontrollierten „imaginären Asiens“, das als atmosphärisch verdichtete Mikrowelt innerhalb der Residenz fungiert. Modernität und weltläufige Eleganz wurden dadurch demonstriert, dass der Hof fähig war, das Fremde nicht nur zu importieren, sondern durch die technologische Meisterschaft der *lacca povera* souverän zu imitieren und in ein europäisches Repräsentationsprogramm einzubetten.¹²³

Die Chinoiserie-Ausstattung bildete hierfür den symbolischen Rahmen, da sie eine sensorische Einheit schuf: Der rituell inszenierte Genuss exotischer Getränke (Tee/Schokolade) fand in einer Umgebung statt, die deren Herkunft visuell heraufbeschwor.¹²⁴ Die Technik der *lacca povera* diente dabei als symbolisches Mittel der Aneignung, indem sie den Glanz ferner Luxusgüter mit lokalen Mitteln reproduzierte und so den savoyischen Hof als kosmopolitischen Knotenpunkt eines globalisierten Geschmacks legitimierte.

¹²⁰ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 183-187.

¹²¹ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 283.

¹²² Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 173-178.

¹²³ Futter, Twilley 2010, S. 15-32.

¹²⁴ Cornaglia 2005, S. 432-433.

Die exotischen Motive und die glanzvolle Oberfläche der *lacca povera* inszenierten einen Ort des ästhetisch aufgeladenen Rückzugs, an dem die höfische Elite ihre Teilhabe an einem globalisierten Geschmack zelebrieren konnte.¹²⁵ Saal 13 dokumentiert damit nicht nur die technologische Bandbreite des Programms, sondern auch die subtile Verzahnung von Materialität, Funktion und Repräsentation. Er ist ein Musterbeispiel dafür, wie die barocke Raumgestaltung das Fremde durch ornamentale Strategien ‚bewohnbar‘ machte und es als Teil eines durchinszenierten höfischen Lebensstils nutzte. In diesem Sinne fungierte der Raum als diplomatisches Bühnenbild: Das Beherrschen dieser ‚internationalen Sprache‘ diente dazu, den 1720 neu erlangten königlichen Rang der Savoyer gegenüber den führenden Monarchien Europas und den Reisenden der Grand Tour durch kulturelle Distinktion souverän zu behaupten.¹²⁶

4.2.4 Saal 17: Gabinetto della Regina – Porzellan, Ritual und Weiblichkeit

Saal 17, das sogenannte Gabinetto della Regina, nimmt in der Gesamtkonzeption der chineischen Räume der Villa della Regina eine besondere Stellung ein (Abb. 31). Er befindet sich im nordöstlichen Eckturm und war Teil des Appartements der Königin, eines Wohnbereichs, der gezielt auf Rückzug, Intimität und informelle Kommunikation sowie den persönlichen Wohnkomfort (*comodità*) ausgelegt war. Die Ausstattung des Raumes verweist auf ein fein abgestimmtes Zusammenspiel von Repräsentation, persönlicher Sphäre und globaler Referenz. Mit „globaler Referenz“ ist hierbei die bewusste Einbindung asiatischer Luxusgüter und Ästhetiken gemeint, die als „internationale Sprache der Diplomatie“ den dynastischen Rang der Bewohnerin im globalen Gefüge der Elite markierten, während der Raum gleichzeitig als hochgradig privater Rückzugsort für moderne, aus Asien importierte Konsumrituale fungierte.¹²⁷

Ein zentrales Element des ikonografischen und funktionalen Programms dieses Raumes ist die Präsentation von chinesischem Porzellan (Abb. 32). Inventare aus der Mitte des 18. Jahrhunderts¹²⁸ belegen, dass hier gezielt Figuren und Vasen ausgestellt

¹²⁵ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 173-178.

¹²⁶ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 175-178.

¹²⁷ Futter, Twilley 2010, S. 27.

¹²⁸ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 182-187

wurden, die nicht nur als dekorative Objekte dienten, sondern auch als Träger symbolischer Bedeutungen und als exzellente Statussymbole fungierten. Besonders häufig genannt werden Darstellungen von Guanyin (der chinesischen Göttin des Mitgefühls), Budai (dem lachenden Buddha) und sogenannten „Foo Dogs“ (wächterartigen Löwenfiguren). Diese Objekte wurden auf eigens dafür vorgesehenen Eckkonsolen platziert, wodurch sie fest in das architektonische Gefüge der Boiserien eingebunden wurden und als „kulturelle Marker“ den Status des Hauses Savoyen als kosmopolitischer Akteur unterstrichen.¹²⁹

Die gezielte Platzierung solcher Objekte im Gabinetto della Regina verweist auf eine höfische Praxis des kulturellen Kuratierens: Das Porzellan wurde in einen neuen, europäischen Bedeutungszusammenhang gestellt, in dem es weniger um die ursprüngliche religiöse oder philosophische Bedeutung ging als um den ästhetischen Mehrwert und die Demonstration kulturellen Kapitals.³⁰ Die Figuren bildeten einen thematischen Rahmen für soziale Rituale wie das Teetrinken, die in diesen Kabinetten zelebriert wurden – Rituale, die selbst aus Asien importiert waren und nun in einem visuell kongruenten Umfeld stattfanden. In diesem Sinne diente die Chinoiserie als „internationale Sprache der Diplomatie“, mit der das Haus Savoyen seine Weltgewandtheit und Modernität gegenüber erlesenen Gästen inszenierte.¹³¹

Die technologische Umsetzung in Saal 17 unterstützt diesen Anspruch durch einen bewussten Versuch der Lackimitation, der einem Schwarzlackraum mit eingefügten roten Paneelen nachempfunden ist (Abb. 33). Die Deckengestaltung ist durch blau-weißes Porzellan geprägt und weist eine fast geometrische Struktur auf, in der eine Hauptfigur beinahe altarähnlich platziert ist (Abb. 34).¹³² Damit wird Saal 17 zu einer Heterotopie der Illusion, die eine exotische „Anderswelt“ physisch erfahrbar macht und gleichzeitig den hohen dynastischen Rang der Bewohnerin widerspiegelt (Abb. 35).¹³³

In dieser räumlichen Konstellation wird deutlich, wie eng das chinoise Dekor mit der Nutzung des Raumes korrelierte. Die Chinoiserie fungierte hier nicht nur als ornamentale Oberfläche, sondern strukturierte aktiv die Handlungsspielräume im

¹²⁹ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 183-187.

¹³⁰ Johns 2017, S. 281-300.

¹³¹ Futter, Twilley 2010, S. 27.

¹³² Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 183-187.

¹³³ Spallone, Calvano, Spallone, Bevilacqua 2023, S. 1485 -1490.

Raum. Tee, Kaffee und Schokolade – nicht nur die neuen globalen Genussmittel des 18. Jahrhunderts sondern auch notwendige Statussymbole – wurden nicht zufällig in einem Umfeld konsumiert, das durch ostasiatische Ikonografie und Motive geprägt war. Vielmehr erzeugte dieses Ensemble ein szenografisch durchinszeniertes Erlebnis, das Weltläufigkeit und kulturelle Aneignung zugleich sichtbar machte.¹³⁴

Hinzu kommt ein deutlicher gender-spezifischer Aspekt: In der barocken Raumlogik war die chinoise Ausstattung von Frauengemächern kein Zufall (Abb. 36). Die visuelle Sprache der Chinoiserie – mit ihren zarten Farben, floralen Mustern und figürlichen Erzählmotiven – wurde oft mit weiblichen Attributen wie Anmut, Sensibilität und ästhetischem Feinsinn assoziiert. Der Raum erscheint daher als Spiegel höfischer Geschlechterkonstruktionen, in denen das Exotische mit Vorstellungen von Weiblichkeit und Intimität verknüpft wurde.¹³⁵

Diese Inszenierung mündet in das Prinzip der „kontrollierten Fremdheit“. Das exotisch „Andere“ wurde in der Villa della Regina niemals als authentische Kulturform belassen, sondern stets einer strengen europäischen Ordnung und Gestaltungshoheit unterworfen. Diese Kontrolle manifestierte sich durch einen „europäischen Filter“: Fremde Motive wurden durch lokale Handwerkstechniken – etwa den reliefierten Guss der Werkstatt Massa – in eine westliche Formensprache mit barocken Schattenwirkungen übersetzt.¹³⁶ Auch die physische Markierung des Raumes durch dynastische Symbole, wie die Monogramme der Königin Polyxena, belegt diese Domestizierung des Exotischen. Saal 17 fungierte somit als Heterotopie der Illusion: Er erschuf eine atmosphärisch verdichtete Anderswelt, die jedoch fest im Repräsentationssystem des Hauses Savoyen umschlossen blieb und dessen Fähigkeit demonstrierte, globale Ästhetik souverän zu beherrschen.¹³⁷

Das Gabinetto della Regina ist somit nicht nur ein Beispiel für chinoise Innenausstattung, sondern ein komplexes kulturelles Artefakt. Es zeigt, wie globale Bezüge, höfische Rituale und geschlechtsspezifische Raumordnungen in der Villa

¹³⁴ Johns 2017, S. 281.

¹³⁵ James A. Benn, *Tea in China. A religious and Cultural History*, Hong Kong 2015, S. 42.

¹³⁶ Lüsebrink 2016, S.13.

¹³⁷ Yang Mengting, *Exploration of the Renewal of the Aurora Area Based on Heterotopia Theory and Practice*, Masterarbeit, Politecnico di Torino, Turin 2025, S. 43.

della Regina miteinander verschränkt wurden – in einer Ästhetik des Fremden, die zugleich tief im Selbstbild des europäischen Hochadels verankert war.¹³⁸

4.3 Kunsttechnologische Aspekte: Die Imitation von Lack

Ein herausragendes Merkmal der chinoisen Ausstattung in der Villa della Regina ist die hochspezialisierte technologische Umsetzung, die maßgeblich auf der Nachahmung ostasiatischer Lackkunst basiert.¹³⁹ Da authentische Lackarbeiten aus China und Japan im 18. Jahrhundert äußerst kostbare und schwer zu beschaffende Importgüter darstellten, entwickelten lokale piemontesische Handwerker - allen voran die Werkstatt von Pietro Massa - innovative Verfahren, um die gewünschte exotische Wirkung mit europäischen Materialien zu erzielen.¹⁴⁰ Massa realisierte zwischen 1732 und 1735 die Entwürfe von Filippo Juvarra und Baroni di Tavigliano, indem er europäische Trägermaterialien mit speziellen Firnissen kombinierte, um den typischen Tiefenglanz orientalischer Vorbilder zu simulieren.¹⁴¹

Die technologische Besonderheit, die vor allem im Gabinetto del Re (Saal 5) sichtbar wird, markiert eine bewusste Abkehr von der typischen Flächigkeit asiatischer Lackmalerei zugunsten einer dreidimensionalen, haptischen Qualität.¹⁴² Durch den Einsatz der reliefierten Guss-Technik (*stucco rilievo*) verlieh die Werkstatt Massa den Paneelen eine plastische Tiefe, die in der originalen fernöstlichen Lackkunst nicht vorkam (Abb. 37). Diese Technik ermöglichte es, barocke Schattenwirkungen zu erzeugen, die das Lichtspiel im Raum aktiv nutzten und das asiatische Sujet mithilfe europäischer Guss- und Stucktraditionen völlig neu interpretierten. Ein deutliches Indiz für diesen „kulturellen Filter“ ist die Darstellung von Baumstämmen, die im europäischen Stil durchlöchert wiedergegeben wurden, anstatt die in China üblichen massiven Felsformationen lediglich flächig zu imitieren (Abb. 38).¹⁴³

In der Forschung wird insbesondere auf eine seltene Oberfläche im Gabinetto della Regina (Saal 17) hingewiesen, die eine glänzende, lackartige Beschichtung aufweist

¹³⁸ Lüsebrink 2016, S.13.

¹³⁹ Futter, Twilley 2010, S. 137-155.

¹⁴⁰ Mossetti 2017, S. 312.

¹⁴¹ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 148.

¹⁴² Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 166.

¹⁴³ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 166-167.

und eine spezifisch japanische Ästhetik imitiert (Abb. 39). Diese hochspezialisierte Imitation galt im höfischen Kontext des 18. Jahrhunderts als exzellentes Statussymbol und Zeugnis lokaler handwerklicher Meisterschaft.¹⁴⁴ Neben einem aufwendigen Schichtlackverfahren kam hier die Technik der „lacca povera“ (auch *lacca contraffatta* genannt) zum Einsatz, die besonders im Appartamento della Regina (Saal 13) prägend ist.¹⁴⁵ Bei dieser Form der Decoupage wurden gedruckte oder gemalte Papiermotive auf die Holzpaneele appliziert und anschließend mit zahlreichen Lackschichten überzogen, um eine einheitliche, glänzende Oberfläche zu suggerieren.¹⁴⁶

Diese technologische Aneignung war im höfischen Kontext des 18. Jahrhunderts weit mehr als bloßer Ersatz für Importwaren; sie fungierte als prestigeträchtiges Statussymbol.¹⁴⁷ Die Fähigkeit, globale Luxusgüter durch lokale Meisterschaft zu reproduzieren und künstlerisch weiterzuentwickeln, diente der dynastischen Selbstdarstellung des Hauses Savoyen.¹⁴⁸

Die hybride Materialität der Räume – eine Verbindung aus italienischer Handwerkskunst und exotischer Ikonografie – unterstreicht den Anspruch der Auftraggeber, diese transkulturellen Strömungen als Ausweis der eigenen kulturellen Kompetenz und diplomatische Versicherung des europäischen Ranges der savoyischen Monarchie souverän in das eigene Repräsentationsprogramm zu integrieren (Abb. 40). Das Ensemble der Villa della Regina manifestiert sich somit als ein technologisches Hybrid, das den savoyischen Hof als kosmopolitischen Knotenpunkt innerhalb einer paneuropäischen Elitekultur positionierte.¹⁴⁹

4.4 Funktionale Einordnung: Zwischen Repräsentation und Intimität

In der barocken Raumtypologie der Villa della Regina nahmen die chinoisen Kabinette eine spezifische Rolle als halbprivater Raum ein, die zwischen exklusiver Repräsentation und intimer Bequemlichkeit (*comodità*) oszillierte.¹⁵⁰

¹⁴⁴ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 183-187.

¹⁴⁵ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 175-178.

¹⁴⁶ Lorenzo Appolonia, Maria Perla Colombini et. al., Approccio diagnostico ai Gabinetti cinesi di Villa della Regina, in: Lucia Caterina und Cristina Mossetti (Hrsg.), Villa della Regina: Il riflesso dell'Oriente nel Piemonte del Settecento, Turin 2005, S. 365ff.

¹⁴⁷ Futter, Twilley 2010, S. 137-155.

¹⁴⁸ Spallone, Calvano, Spallone, Bevilacqua, 2023, S. 1485 -1490.

¹⁴⁹ Gong, Xie, Liu, De Divitiis 2023, S. 932.

¹⁵⁰ Futter, Twilley 2010, S. 31 - 32.

Diese räumliche Disposition folgt der zeitgenössischen „Kunst der Distribution“ (*l'art de la distribution*), wie sie maßgeblich von dem Architekten und Theoretiker Jacques-François Blondel in seinem Werk *De la distribution des maisons de plaisance* (1737) beschrieben wurde.¹⁵¹ Diese Disziplin forderte eine gezielte Anordnung und Differenzierung von Innenräumen, um den Wandel höfischer Lebensformen abzubilden – insbesondere das wachsende Bedürfnis nach Privatsphäre und funktionaler Vielschichtigkeit. In der Villa della Regina äußerte sich dies in der bewussten „moltiplicazione dei gabinetti“ (Vervielfältigung der Kabinette). Dabei wurden die Ecktürme des *piano nobile* in hochspezialisierte Zonen unterteilt, die je nach Bedarf als Toilette, Bibliothek oder privates Gesprächszimmer dienten und so den barocken Geltungsanspruch mit einem gesteigerten persönlichen Wohnkomfort versöhnten.¹⁵²

Die Kabinette dienten einerseits als Rückzugsorte für die Fürstin, wurden jedoch gleichermaßen genutzt, um ausgewählte Gäste durch eine inszenierte Exotik zu beeindrucken.¹⁵³ Anstatt den Begriff der „Heterotopie der Illusion“ lediglich zu wiederholen, lässt sich dieses Konzept als die Erschaffung einer atmosphärisch verdichteten Mikrowelt beschreiben, die als imaginäres „Anderswo“ inmitten der Residenz fungierte. Durch den gezielten Einsatz von Spiegeln wurde der physische Raum in eine virtuelle Unendlichkeit erweitert, wodurch die Grenze zwischen dem barocken Hofalltag und einer fantastischen Vorstellung von „Cathay“ bewusst verwischt wurde.¹⁵⁴

Diese Räume waren somit gestaltete Gegenorte zur gewohnten Ordnung, in denen das Fremde als Projektionsfläche für europäische Sehnsüchte und Machtansprüche diente.¹⁵⁵ Die Herrschaft demonstrierte hier ihre Souveränität, indem sie das exotisch „Andere“ technologisch beherrschte und es in einen exklusiven Rahmen für moderne, selbst aus Asien importierte Rituale – wie den Konsum von Tee, Kaffee und Schokolade – verwandelte.¹⁵⁶

¹⁵¹ Cornaglia 2005, S. 423-427.

¹⁵² Cornaglia 2005, S. 423.

¹⁵³ Johns 2017, S. 281.

¹⁵⁴ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 175-178.

¹⁵⁵ Futter, Twilley 2010, S. 15-32.

¹⁵⁶ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 166-167.

In dieser Verbindung aus globaler Referenz und lokaler höfischer Praxis manifestierte sich die Villa als diplomatisches Bühnenbild, das Modernität und dynastischen Rang auf internationalem Parkett visuell kodierte.¹⁵⁷

Mit der Wahl des exklusiven Dekors und seiner innovativen Gestaltung bediente sich das Haus Savoyen einer europaweit anerkannten, hochadeligen Ausdrucksweise, mit der das Haus Savoyen seinen Anspruch auf kulturellen Rang und weltläufige Eleganz untermauerte.¹⁵⁸ Konkrete Hinweise auf die tägliche Nutzung liefern die historischen Inventare, insbesondere das Inventar von 1754 und 1755, welche die Räume als spezialisierte Zonen für den gesteigerten Wohnkomfort (confort) ausweisen.¹⁵⁹ Während das Appartement des Königs ein Gabinetto (alla cinese) und eine Garderobe mit einer „seggetta“ (Abtritt) umfasste, verfügte das Appartement der Königin über drei Kabinette, die funktional als Toilette, Bibliothek oder Ort für private Gespräche differenziert waren.¹⁶⁰

Die Inventare belegen durch die Erwähnung zahlreicher Services für Tee, Kaffee und Schokolade, dass diese Räume Zentren eines modernen Lebensstils waren, der das rituelle Konsumieren dieser Luxusgüter in das höfische Leben integrierte.¹⁶¹

Auch das strikte Zeremoniell, insbesondere das „lever della Regina“ (das morgendliche Erwachen und Ankleiden), war fest in dieses räumliche Gefüge eingebunden: Sobald die Königin erwachte, reichte die erste Hofdame ihr Schokolade, bevor die Zeremonie der Kleiderwahl und Toilette in den angrenzenden Kabinetten fortgesetzt wurde.¹⁶²

4.5 Spätere Umgestaltungen und architektonische Transformation

Das dekorative Programm der chinesisches Kabinette in der Villa della Regina war keineswegs statisch, sondern unterlag über die Jahrhunderte hinweg bedeutenden Transformationen, die den Wandel vom höfischen Repräsentationsraum zum fragmentierten Denkmal widerspiegeln.¹⁶³

¹⁵⁷ Cornaglia 2005, S. 423.

¹⁵⁸ Mossetti 2017, S. 312.

¹⁵⁹ Cornaglia 2005, S. 427.

¹⁶⁰ Cornaglia 2005, S. 427-430.

¹⁶¹ Gong, Xie, Liu, De Divitiis 2023, S. 932.

¹⁶² Cornaglia 2005, S. 432-433.

¹⁶³ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 157.

Während die ursprüngliche Konzeption in die 1720er Jahre unter Filippo Juvarra zurückreicht, dessen Entwürfe zunächst durch die Werkstatt von Pietro Massa in Form von cremefarbenen Lackimitationen und polychromen Chinoiserien umgesetzt wurden, erfuhren diese Räume ab den 1730er Jahren durch seinen Schüler Giovanni Pietro Baroni di Tavigliano und später maßgeblich durch den Architekten Benedetto Alfieri tiefgreifende Umgestaltungen. Alfieri verfolgte dabei eine Strategie der adaptiven Modernisierung: Er behielt die von Juvarra entworfenen Boiserie-Rahmen (Holzpaneele) bei, ließ jedoch in deren Felder echte chinesische Papiertapeten mit Landschaften und Alltagsszenen einfügen.¹⁶⁴

Besonders das Kabinett der Maria Antonia (Saal 5) wurde anlässlich ihrer Hochzeit mit dem späteren König Vittorio Amedeo III. im Jahr 1750 von Alfieri in diesem Sinne neu konzipiert (Abb. 41).¹⁶⁵ Ein massiver historischer Einschnitt erfolgte im Jahr 1865 mit dem Ende der Funktion der Villa della Regina als königlich-savoyische Residenz.

Im Jahr 1868 wurde der Komplex offiziell dem Nationalinstitut der Töchter der Militärangehörigen (*Istituto Nazionale delle Figlie dei Militari*) zur Nutzung überlassen.¹⁶⁶ Diese fundamentale funktionale Änderung führte dazu, dass die einst prachtvollen höfischen Säle für profane Zwecke wie Klassenzimmer, Empfangssäle und Schlafzimmer für das Lehrpersonal umgewidmet wurden. Infolgedessen veranlasste das Haus Savoyen die Verlagerung zahlreicher Kunstschatze nach Rom, um damit den Quirinalspalast als neuen Sitz der italienischen Monarchie auszustatten. Zu diesen dislozierten Objekten gehörten insbesondere die bemalten Papiertapeten aus dem Appartamento del Re (Saal 8), die nach einer Zwischenlagerung in Moncalieri im Jahr 1888 nach Rom gelangten, sowie die berühmte Bibliothek von Pietro Piffetti (Transfer 1876) und bedeutende Gemäldezyklen von Corrado Giaquinto.¹⁶⁷

Das 20. Jahrhundert war für die Villa von schwerer Vernachlässigung und physischer Zerstörung geprägt. Besonders verheerend waren die Luftangriffe der Jahre 1942 – 1943, in deren Verlauf im Appartamento della Regina (Saal 13) die originalen Wandbespannungen aus Taft mit chinesischen Blumen- und Vogelmotiven unwiederbringlich verloren gingen.¹⁶⁸

¹⁶⁴ Cornaglia 2005, S. 423.

¹⁶⁵ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 157.

¹⁶⁶ Villa della Regina, A “Vineyard” close to the heart of Turin, o.V., auf: Residenze reali Sabaude Piemonte, URL: <https://residenzerealisabaude.com/en/villa-della-regina/>.

¹⁶⁷ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 174.

¹⁶⁸ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 175-178.

Ein Raubüberfall im Jahr 1979 verursachte zusätzliche massive Schäden an der verbliebenen Ausstattung und dem Raumgefüge. Inwiefern dies das Ensemble beeinträchtigte, lässt sich vor allem an der weiteren Schwächung der materiellen Integrität festmachen: Der Diebstahl verbliebener Originalsubstanz riss zusätzliche Lücken in das ohnehin durch Kriegsschäden und Dislozierungen gezeichnete dekorative Programm. In der Folge manifestierte sich der Zustand der Villa als „fragmentiertes Denkmal“, in dem die physische Verbindung zwischen den Wandpaneelen, dem Mobiliar und der Raumarchitektur endgültig zerrissen schien. Dieser Vorfall markierte den Kulminationspunkt einer langen Phase der Vernachlässigung, die erst durch die systematische Restaurierung ab 1994 gestoppt werden konnte, um das verbliebene Raumgefüge zu sichern. Erst mit der Übernahme durch den Staat im Jahr 1994 konnte durch ein systematisches Restaurierungsprojekt dieser Prozess des Verfalls gestoppt und behoben werden, was schließlich im Jahr 2006 zur Wiedereröffnung für die Öffentlichkeit führte.¹⁶⁹

In jüngster Zeit ermöglicht der Einsatz von fotogrammetrischen Analysen und „Digital Twin“-Technologien unter der Leitung von Roberta Spallone die präzise Dokumentation und virtuelle Rückführung der dislozierten Ausstattung. Diese digitalen Rekonstruktionen machen die Unterschiede in der Ornamentik und Raumaufteilung sichtbar, die im Laufe der langen Umgestaltungsgeschichte entstanden sind. Sie erlauben es zudem, die Villa im Sinne Michel Foucaults als eine „Heterotopie der Illusion“ zu begreifen: als einen Ort, an dem verschiedene historische Schichten – von der barocken Pracht über die kriegsbedingte Fragmentierung bis hin zur modernen digitalen Präsenz – gleichzeitig erfahrbar werden und die ursprüngliche Symbiose von Architektur und Ausstattung virtuell geheilt wird.¹⁷⁰

5. Die Villa della Regina im Kontext: Regionaler und internationaler Vergleich

Nachdem im vorangegangenen Kapitel die vier chinesisches Säle der Villa della Regina in ihrer individuellen Ikonografie und materiellen Beschaffenheit detailliert analysiert

¹⁶⁹ Lüsebrink 2016, S. 125-128.

¹⁷⁰ Spallone, Calvano, Spallone, Bevilacqua 2023, S. 1485 -1490.

wurden, gilt es nun, dieses Ensemble in einen breiteren kunsthistorischen Kontext einzuordnen.¹⁷¹ Die Villa darf dabei nicht als isoliertes Phänomen verstanden werden, sondern muss als Teil eines hochvernetzten dynastischen Repräsentationssystems begriffen werden, das sowohl das architektonische Gebäude- und Gartenprogramm als auch die chinoise Akzentuierung der Innenräume, insbesondere des *piano nobile*, gezielt im Dienst des monarchischen Anspruchs auf internationalen Rang, höchsten diplomatischen Status und kulturellen Fortschritt einsetzte.¹⁷²

Um diese Einordnung wissenschaftlich fundiert zu gestalten, konzentriert sich die folgende Analyse auf Residenzen, die mit der Villa della Regina in einer direkten materiellen, personellen oder funktionalen Beziehung stehen. Ein systematischer Vergleich ist dabei unerlässlich, um die Spezifik des „Turiner Modells“ zu schärfen und die technologische Transferleistung der piemontesischen Werkstätten gegenüber anderen europäischen Beispielen klar abzugrenzen.¹⁷³ Die Auswahl der Vergleichsobjekte folgt dem Prinzip tatsächlicher Vergleichbarkeit: Der Palazzo Reale in Turin etwa dient als unmittelbare materielle Referenz, da er auf derselben Serie importierter chinesischer Lackpaneele basiert.¹⁷⁴ Die Palazzina di Caccia di Stupinigi wiederum verdeutlicht die Kontinuität der savoyischen Hofsprache sowie die spezifische Typologie des „begehbaren Porzellankabinetts“.¹⁷⁵ Internationale Beispiele wie Schloss Schönbrunn in Wien oder Schloss Charlottenburg in Berlin fungieren als Kontrastfolien. Sie erlauben es, die spezifische Turiner Strategie der kontrollierten architektonischen Kuration von Porzellan und Lack deutlicher hervorzuheben.¹⁷⁶ Durch diese multiperspektivische Gegenüberstellung wird sichtbar, wie die Villa della Regina die Grenze zwischen lokaler Tradition und globaler Ästhetik auf besondere Weise neu definierte – und sich damit als „Heterotopie der Illusion“ etablierte. In Anlehnung an Michel Foucault bezeichnet dies einen „Gegenort“, der eine exotische Anderswelt inmitten des Hofzeremoniells erschuf und durch den gezielten Einsatz von Spiegeln sowie technologischen Imitationsverfahren das Fremde in eine kontrollierte, virtuelle Unendlichkeit erweiterte. Diese Inszenierung diente dazu, Turin

¹⁷¹ Spallone, Calvano, Spallone, Bevilacqua 2023, S. 1485 –1490.

¹⁷² Johns 2017, S. 279-281.

¹⁷³ Johns 2017, S. 281-300.

¹⁷⁴ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S.148-149.

¹⁷⁵ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 195-196.

¹⁷⁶ Cota Fevereiro 2021, S. 3.

als kosmopolitischen Knotenpunkt am „Tor nach Italien“ zu positionieren und den dynastischen Rang der Savoyer im internationalen Mächtekoncert visuell zu legitimieren.¹⁷⁷

5.1 Die materielle Schnittstelle: das *Gabinetto Cinese* im Palazzo Reale (Turin)

Das wichtigste Vergleichsobjekt zur Einordnung der chinesisichen Kabinette der Villa della Regina findet sich im Turiner Stadtschloss, dem Palazzo Reale, da beide Ensembles auf einer identischen materiellen Basis beruhen.¹⁷⁸ Die Verbindung zwischen beiden Residenzen ist unmittelbar materiell begründet: Im Jahr 1732 erwarb der savoyische Hofarchitekt Filippo Juvarra in Rom eine Serie von insgesamt 60 originalen chinesischen Lackpaneelen, die gezielt für die Ausstattung der königlichen Residenzen angekauft wurden. Während ein Teil dieser Paneele in das *Gabinetto del Re* (Saal 5) der Villa della Regina integriert wurde, bildeten 40 dieser Stücke das materielle Rückgrat des *Gabinetto Cinese* im ersten Stock des Palazzo Reale (Abb. 42).¹⁷⁹

Die Untersuchung der Paneele im Palazzo Reale liefert entscheidende Erkenntnisse über die Beschaffenheit des Ausgangsmaterials, die auch für das Verständnis der Villa della Regina grundlegend sind. Restauratorische Analysen der Rückseiten ergaben, dass diese flächig schwarz lackiert sind und lediglich eine feine Goldumrahmung der Vorderseite wiederholen. Dies belegt, dass es sich nicht um Bruchstücke zerlegter chinesischer Stellschirme handelte, sondern um eine für das frühe 18. Jahrhundert charakteristische serielle Exportproduktion, die in China gezielt für den europäischen Markt hergestellt wurde.¹⁸⁰

Die chinesischen Originalpaneele zeichnen sich durch einen hochwertigen Tiefenglanz und naturalistische Motive wie Vögel, Blumen und Insekten aus, die jedoch – typisch für den asiatischen Export – keinerlei narrative oder erzählerische Struktur aufweisen.¹⁸¹ Dass dieser asiatische Export auf narrative Strukturen verzichtete, liegt in der ökonomischen Logik des Fernosthandels begründet: Die Paneele wurden als modulare, standardisierte Ausstattungselemente produziert.

¹⁷⁷ Spallone, Calvano, Spallone, Bevilacqua 2023, S. 1485 -1490.

¹⁷⁸ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S.148-149

¹⁷⁹ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S.149.

¹⁸⁰ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S.150-151.

¹⁸¹ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 149.

Sie mussten für verschiedene europäische Boiserie-Systeme und Möbeltypen kompatibel sein, weshalb eine universell einsetzbare, rein dekorative Ästhetik dem spezifischen ikonografischen Gehalt übergeordnet war.

Obwohl das Ausgangsmaterial identisch war, verfolgte Juvarra in den beiden Residenzen unterschiedliche gestalterische Ansätze der Integration. Im Palazzo Reale wurden die rechteckigen Paneele in ein strengeres Boiserie-System eingebettet, das durch eine starke farbliche Rhythmisierung in Rot und Gold geprägt ist. Die Integration wirkt hier eher additiv: Um die importierten Stücke in das barocke Ornamentgefüge einzupassen, wurden sie lediglich durch lokale Ergänzungen, wie halbrunde Abschlüsse im zweiten Register, erweitert.¹⁸² In der Villa della Regina hingegen zeigt sich eine tiefere technologische Transformation durch die Werkstatt von Pietro Massa, die dort die originale Lackästhetik als Ausgangspunkt für ein weitaus komplexeres narratives Programm nutzte (Abb. 43).¹⁸³ Der Kern dieses Programms besteht in der Erschaffung eines begehbaren Tableaus, das den „fernen Osten“ nicht mehr nur als dekoratives Fragment zeigt, sondern als zusammenhängende, erzählte Welt innerhalb einer barocken Theaterkulisse inszeniert.¹⁸⁴

Der direkte Vergleich offenbart die spezifische „materielle Intelligenz“ der Turiner Werkstätten bei der Vervollständigung der Ensembles.¹⁸⁵ Während die originalen chinesischen Paneele ausschließlich Flora und Fauna zeigen, fügte die Werkstatt Massa in den lokalen Ergänzungen – insbesondere in den Ovalen und Supraporten – menschliche Figuren und fantastische Architekturen wie Pagoden, Zäune und Schirme hinzu. Diese Elemente entsprachen dem europäischen Bildverständnis eines „imaginären Ostens“ und dienten der gezielten narrativen Aufladung der Räume. Ein Beispiel für diese „Geschichten“ findet sich in Saal 5, wo durchgehende Bildfolgen eine idealisierte höfische Welt entfalten: Reiter durchqueren Landschaften, während Figuren vor Pavillons an Wasserläufen agieren. Die Räume wurden somit von reinen Aufbewahrungsorten für Exotika zu Bühnenbildern einer fiktiven asiatischen Gesellschaft umgedeutet.¹⁸⁶

¹⁸² Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S.149-150.

¹⁸³ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 165-166.

¹⁸⁴ Futter, Twilley 2010, S. 27.

¹⁸⁵ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 166.

¹⁸⁶ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S.149-150.

Technisch lassen sich diese piemontesischen Ergänzungen klar von den chinesischen Originalen abgrenzen: Während der echte Lack glänzt, weisen die lokalen Paneele eine stumpfere Oberfläche und einen größeren Pinselduktus auf.¹⁸⁷ Auch die Rhythmisierung der Umrahmungen unterscheidet sich signifikant; während die chinesischen Stücke einem feinen Schema von roten und goldenen Blumen sowie Rocaillen folgen, wurde dieses Muster in den lokalen Ergänzungen der Sockelzonen oft vereinfacht.¹⁸⁸ Damit dokumentiert der Palazzo Reale die materielle Basis des Transfers, während die Villa della Regina als Ort einer fortgeschrittenen technologischen Hybridität erscheint, die asiatische Ästhetik souverän in das savoyische Repräsentationssystem übersetzte.¹⁸⁹

5.2 Die savoyische Hofsprache: Porzellan-Ästhetik in Stupinigi und der Villa della Regina

Ein weiterer wesentlicher Vergleich zur Einordnung der Villa della Regina findet sich in der Palazzina di Caccia di Stupinigi, der Jagd- und Vergnügungsresidenz der Herzöge von Savoyen. Obwohl die Hauptphase der dortigen Chinoiserie-Ausstattung zeitlich nach der Juvarra-Phase der Villa della Regina liegt, dokumentiert sie eindrucksvoll die Beständigkeit und Weiterentwicklung einer spezifisch piemontesischen, kulturellen wie diplomatischen Ausdrucksweise.¹⁹⁰ Besonders deutlich wird die architektonische Verwandtschaft beim Vergleich des Badekabinetts (Raum 11) in Stupinigi mit dem Gabinetto della Regina (Saal 17) der Villa della Regina. In beiden Räumen wurde eine gestalterische Lösung gewählt, die über die bloße Wanddekoration hinausgeht: Die Decken weisen eine Trompe-l'œil-Malerei auf, welche die Ästhetik von chinesischem Blau-Weiß-Porzellan imitiert (Abb. 44). Während Saal 17 in der Villa durch eine fast geometrische, altarähnliche Struktur besticht (siehe Abb. 29), führt Stupinigi dieses Motiv in einer Weise fort, die den Raum ebenfalls als immersives Gesamtkunstwerk definiert. Diese Form der Deckengestaltung lässt das Kabinett wie ein „begehbare Porzellankabinett“ wirken: Die optische Grenze zwischen den mobilen Objekten (den Porzellanen auf den Konsolen) und der festen Architektur wird aufgehoben.

¹⁸⁷ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S.149.

¹⁸⁸ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S.151-152.

¹⁸⁹ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 165.

¹⁹⁰ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 194.

Indem die Deckenmalerei die Materialität und Farbigkeit des Exportporzellans aufgreift, scheint der gesamte Raum physisch in die kostbare Substanz einer Vase transformiert zu werden, was den Betrachter vollständig in eine künstliche, exotische Materie einhüllt.¹⁹¹

Beide Ensembles illustrieren die savoyische Strategie, Chinoiserien bevorzugt für private oder halbprivate Rückzugsorte einzusetzen, die dem Wunsch nach Intimität und modernem Wohnkomfort (*comodità*) entsprachen.¹⁹² In diesen Räumen wurden den kulturellen und gesellschaftlichen Status betonende Importgüter wie Tee, Kaffee und Schokolade in einem Umfeld konsumiert, das durch seine exotische Ikonografie den rituellen Charakter dieser Handlungen unterstrich.¹⁹³ Die Porzellan-Kuration in der Villa della Regina, bei der Figuren wie Guanyin, Budai oder Foo Dogs fest auf Konsolen in das Raumgefüge eingebunden sind, findet in Stupinigi eine Fortsetzung in der Integration asiatischer Motive in die private Lebenswelt des Hofes, etwa in den Ankleidekabinetten des Königspaares.¹⁹⁴

Die Fülle an chinoisen Innendekorationen in Stupinigi, die insgesamt sieben Räume umfasst, unterstreicht die Beständigkeit dieses Geschmacks innerhalb der savoyischen Residenzen.¹⁹⁵ Während in der Villa della Regina die technologische Transformation durch die Werkstatt Massa im Vordergrund steht, zeigt Stupinigi die spätere Konsolidierung dieser Ästhetik als festen Bestandteil der dynastischen Selbstdarstellung.¹⁹⁶ Zusammenfassend belegt der Vergleich mit Stupinigi, dass die Villa della Regina den Prototyp für eine Raumlogik schuf, welche die Chinoiserie als diplomatisch nutzte, um den dynastischen Rang der Savoyer materiell zu artikulieren und Turin als Leuchtturm eines globalisierten Geschmacks zu positionieren.¹⁹⁷

5.3 Strategien der Kuration: Das „Turiner Modell“ im internationalen Kontrast

Während das Haus Savoyen die Chinoiserie als „internationale Sprache der Diplomatie“ nutzte, unterscheidet sich das „Turiner Modell“ in seiner räumlichen

¹⁹¹ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 194-195.

¹⁹² Cornaglia 2005, S. 423-424.

¹⁹³ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 166.

¹⁹⁴ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 183-187.

¹⁹⁵ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 196-197.

¹⁹⁶ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 166.

¹⁹⁷ Futter, Twilley 2010, S. 27.

Umsetzung deutlich von anderen bedeutenden europäischen Residenzen.¹⁹⁸ Zur logischen Einordnung: Zwar nutzten auch andere Monarchien Chinoiserien zur Repräsentation, doch für die Savoyer war diese Ästhetik nach der Erlangung des Königstitels 1720 ein spezifisches Instrument, um durch die souveräne Beherrschung globaler Codes ihren neuen Rang im Mächtekoncert der etablierten Dynastien zu legitimieren. Das „Turiner Modell“ zeichnet sich dabei durch eine kontrollierte architektonische Kuration aus, die das Exotische nicht als Fremdkörper, sondern als organischen Teil der Raumhülle inszeniert.¹⁹⁹

Ein prägnanter Kontrast findet sich in Schloss Charlottenburg (Berlin), wo unter König Friedrich I. zwischen 1701 und 1713 das berühmte *Porzellankabinett* entstand. Im Gegensatz zur subtilen architektonischen Einbettung in Turin dominierte dort eine „extravagante und profuse“ Anordnung der Sammlung auf zahllosen, eigens dafür geschaffenen Wandkonsolen und Regalen (Abb. 45).²⁰⁰ Diese Form der massenhaften Akkumulation diente der monumentalen Inszenierung von Reichtum, während in der Villa della Regina die Porzellan-Kuration einer harmonischen Symbiose mit der Architektur folgte.²⁰¹

Zeitlich und materiell lassen sich zudem enge Parallelen zu den chinesischen Kabinetten in Schloss Schönbrunn (Wien) ziehen, die zwischen 1743 und 1750 unter Maria Theresia neugestaltet wurden. Ähnlich wie in Turin, wo Juvarra die in Rom erworbenen Lackpaneele aufteilte, wurden in Schönbrunn Paneele aus zerlegten chinesischen Stellschirmen der kaiserlichen Manufakturen in Peking in die Wandtäfelungen eingebettet (Abb. 46).²⁰² Diese Praxis der materiellen Aneignung belegt, dass Turin in engem Austausch mit führenden Höfen wie Wien stand.²⁰³ Dennoch bewahrte die Villa della Regina eine technologische Eigenständigkeit: Während andere europäische Beispiele, wie etwa die *Sala Chineza* im Palácio da Ajuda in Lissabon, den Fokus auf den Import ganzer Wandverkleidungen legten, setzte der Turiner Hof auf die „materielle Intelligenz“ lokaler Werkstätten.²⁰⁴

¹⁹⁸ Lüsebrink 2016, S.13.

¹⁹⁹ Johns 2017, S. 279.

²⁰⁰ Cota Fevereiro 2021, S. 2.

²⁰¹ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 183-187.

²⁰² Cota Fevereiro 2021, S. 18-19.

²⁰³ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 273.

²⁰⁴ Cota Fevereiro 2021, S. 1-2.

Die Werkstatt Massa und der Einsatz der *lacca povera* ermöglichten es, asiatische Ästhetik durch eine hybride, dreidimensionale Formensprache zu transformieren.²⁰⁵ In der Villa della Regina wurden die Porzellanfiguren – darunter Guanyin, Budai oder „Foo Dogs“ – gezielt auf Eckkonsolen platziert, die als fester Bestandteil des Boiserie-Gefüges fungierten.²⁰⁶ Diese kontrollierte Integration bewirkte, dass die exotischen Objekte als organischer Teil der barocken Raumhülle erschienen. In der Gesamtschau erweist sich die Villa della Regina im internationalen Vergleich somit nicht als Ort der bloßen Kopie, sondern als hochgradig reflektierte „Heterotopie der Illusion“.²⁰⁷ Hier wurde das Fremde durch die konzeptionelle Anverwandlung von fernöstlichen Motiven und Formen, ein architektonisch progressives Raumkonzept sowie den gezielten Einsatz von Spiegeln und spezialisierten Handwerkstechniken in eine virtuelle Unendlichkeit erweitert, um die Residenz in Turin und damit die savoyische Monarchie als avancierte Vertreter eines globalisierten Geschmacks und als in Europa einflussreiche politische Kraft zu positionieren.²⁰⁸

5.4 Die „Wiener Route“ und das Castello di Govone: Narrative Räume im savoyischen Kontext

Einen aufschlussreichen Vergleich für das Verständnis der späteren Ausstattungsphase der Villa della Regina bietet das Castello di Govone, das als fester Bestandteil des savoyischen Residenzsystems eine wichtige Kontrastfolie bildet. Dieser Vergleich ist historisch besonders valide, da er die spezifischen Handelswege beleuchtet, über die das Haus Savoyen seine asiatischen Luxusgüter bezog. Den Quellen zufolge wurden die im Appartement des Großpriors befindlichen chinesischen Papiertapeten zwischen 1741 und 1750 in Wien erworben.²⁰⁹ Diese „Wiener Route“ stellt eine direkte zeitliche und logistische Parallele zur Modernisierung der Villa della Regina unter Benedetto Alfieri ab 1750 dar, der die bestehenden Boiserie-Rahmen ebenfalls mit echten chinesischen Papiertapeten füllen ließ.²¹⁰

²⁰⁵ Gong, Xie, Liu, De Divitiis 2023, S. 932.

²⁰⁶ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 183-187.

²⁰⁷ Futter, Twilley 2010, S. 15-32.

²⁰⁸ Johns 2017, S. 279.

²⁰⁹ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S.267-272.

²¹⁰ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 165-166.

Während die Chinoiserie in der Villa della Regina primär als dekorativer Rahmen für soziale Rituale wie den Konsum von Tee, Kaffee und Schokolade, auch als atmosphärisch wirksames Ensemble bei Treffen intimeren Charakters sowie als international repräsentativer Beweis des Ranges der savoyischen Dynastie fungierte, verfolgte das Ausstattungsprogramm in Govone ein deutlich stärkeres pädagogisch-narratives Interesse. Die dortigen Tapetenzyklen zeigen detaillierte Abfolgen der Seiden- und Reisproduktion sowie der Porzellanherstellung (Abb. 47).

Wissenschaftliche Analysen belegen, dass diese Darstellungen enge Übereinstimmungen mit zeitgenössischen Traktaten wie *Fabrication de la Porcelaine* aufweisen, was auf ein gezieltes Interesse an chinesischen Produktionstechniken hindeutet.²¹¹ In der Villa della Regina hingegen stand die „materielle Intelligenz“ der lokalen Werkstätten im Vordergrund, die durch Techniken wie den reliefierten Guss oder die *lacca povera* eine haptische Tiefe erzeugten, die über die reine Bildinformation der Tapeten hinausging.²¹²

Ein weiterer systematischer Unterschied ergibt sich aus der technischen Integration der Importware. Im Castello di Govone wurden die Tapetenbahnen häufig direkt auf den Putz geklebt und durch lokale Maler mit zusätzlichen Motiven ergänzt, um die Szenen an die Raumhöhe anzupassen oder gestalterisch zu beleben.²¹³ In der Villa della Regina blieb die architektonische Symbiose hingegen gewahrt: Die chinesischen Papiere wurden diszipliniert in das von Juvarra und Alfieri vorgegebene Boiserie-System integriert.²¹⁴ Damit manifestiert die Villa eine stärkere Unterordnung der exotischen Motive unter die barocke Raumlogik der „l'art de la distribution“, während Govone das Prinzip der immersiven Bildwand konsequent umsetzte.²¹⁵ In der Gesamtschau belegt der Vergleich mit Govone, dass die Chinoiserie im Piemont kein einheitlicher Stil war, sondern je nach Residenz zwischen narrativer Belehrung und repräsentativer Raumkunst oszillierte.²¹⁶

²¹¹ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 280.

²¹² Gong, Xie, Liu, De Divitiis 2023, S. 932.

²¹³ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 279-280.

²¹⁴ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 157.

²¹⁵ Johns 2017, S. 279.

²¹⁶ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 280.

6. Übergreifende Synthese und Interpretation des Ensembles

Die Untersuchung der vier chinoisen Räume in der Villa della Regina verdeutlicht, dass es sich hierbei nicht um eine zufällige Ansammlung exotischer Motive handelt, sondern um ein ganzheitliches Raumkonzept. Das dekorative Programm der Villa della Regina ist über die Akkumulation exotischer Motive hinaus als ein hochkomplexes System zu verstehen, in dem Architektur, Funktion und soziale Praxis ineinandergreifen.²¹⁷

Das Ensemble stellt eine architektonische Einheit dar, die unter Filippo Juvarra und seinem Schüler Giovanni Pietro Baroni di Tavigliano in den 1730er Jahren als eine spezifische Ausprägung des piemontesischen Barocks entstand.²¹⁸

6.1 Die Symbiose von Distribution und Ästhetik

Die erste Ebene der Synthese liegt in der Verbindung von funktionaler Raumplanung und ästhetischem Programm. Die Gestaltung der chinoisen Kabinette ist untrennbar mit der im 18. Jahrhundert aufkommenden „Kunst der Distribution“ verbunden, die die traditionelle barocke Raumfolge durch spezialisierte, kleinere Räume ergänzte. Ziel war es, das Repräsentationsbedürfnis der höfischen Kultur mit dem aufkommenden Ideal der *comodità* (Behaglichkeit, Wohnkomfort) zu versöhnen.²¹⁹ In der Villa della Regina manifestiert sich dieser Wandel besonders deutlich: Die unter Filippo Juvarra vorgenommene Vervielfältigung der Kabinette (*moltiplicazione dei cabinets*) schuf Räume wie das Gabinetto del Re (Saal 5) oder das Appartamento della Regina (Saal 13), die explizit für informelle Aktivitäten und den halbprivaten Austausch mit Mitgliedern des Hofes konzipiert waren.²²⁰ Die chinoise Ausstattung dieser Räume fungierte dabei als visuelle Markierung dieser neuen Wohnkultur. Ihre ornamentale Gestaltung bot nicht nur ästhetischen Reiz, sondern rahmte moderne soziale Rituale: Der Konsum von Tee, Kaffee und Schokolade im Rahmen der höfischen Gesellschaft ist durch Inventare aus dem Jahr 1755 ebenso belegt wie die gezielte Platzierung von Porzellanvasen und -figuren auf Konsolen. Figuren wie Guanyin, Foo Dogs oder Budai bildeten dabei einen thematischen Kontext, der die Verbindung von globalem Warenhandel, höfischer Geselligkeit und kultureller Selbstdarstellung zum Ausdruck

²¹⁷ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 166.

²¹⁸ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S.166-174.

²¹⁹ Cornaglia 2005, S. 425.

²²⁰ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 166.

brachte.²²¹ Das Ensemble bildete somit den Rahmen für ein *vivere in villa*, das den Hof von Turin als kosmopolitisches Zentrum positionierte.

6.2 Das Ensemble als „Internationale Sprache der Diplomatie“

In einer übergreifenden Interpretation müssen die Räume als Instrumente der Machtprojektion gelesen werden. In Anlehnung an Christopher M. S. Johns ist das Ensemble als Faktor der dynastischen, „internationalen Sprache der Diplomatie und Modernität“ zu verstehen. Durch die spezifische Aneignung ostasiatischer Ästhetik demonstrierte das Haus Savoyen nicht nur seinen kulturellen Anspruch, sondern auch seine Zugehörigkeit zu einer global vernetzten Elite.²²² Die Räume fungierten als visuelle Beweise für den souveränen Zugang zu fernen Märkten sowie die Fähigkeit, damals überwiegend fremde Stilmittel einer exotisch wirkenden Kultur in das eigene dynastische Repräsentationsprogramm zu integrieren. Das Ensemble war somit weit mehr als dekoratives Beiwerk – es war Ausdruck von Weltgewandtheit, kulturellem Kapital und strategischer Selbstverortung innerhalb der europäischen Fürstenlandschaft.²²³

Zentrale Bedeutung für die Umsetzung dieser diplomatischen Bildsprache hatte die Werkstatt von Pietro Massa, die unter anderem reliefierte Guss-Paneele (*stucco rilievo*), komplexe Lackimitationen und Arbeiten in *lacca povera* realisierte. Diese hybride Materialität – die Verbindung lokaler Handwerkstechniken mit einer „imaginären Rekonstruktion“ chinesischer Motive und Techniken – macht deutlich, wie gezielt transkulturelle Strömungen dem Repräsentationsprogramm der Savoyer anverwandelt wurden.²²⁴

6.3 Die Villa als Heterotopie: Raum, Zeit und Illusion

Abschließend lässt sich das Ensemble als eine „Heterotopie der Illusion“ begreifen.²²⁵ Die analysierten Räume bildeten bewusst „andere Orte“ innerhalb der Residenz: in sich geschlossene, atmosphärisch verdichtete Mikrowelten, die sich deutlich von der

²²¹ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 175-178.

²²² Johns 2017, S. 279-281.

²²³ Johns 2017, S. 279-281.

²²⁴ Gong, Xie, Liu, De Divitiis 2023, S. 932.

²²⁵ Mengting, 2025, S. 43.

funktionalen und repräsentativen Ordnung der übrigen Appartements abhoben. Die Analyse verdeutlicht, dass die Chinoiserie in der Villa keine realistische Abbildung Chinas darstellt – sie ist keine Wiedergabe der authentischen chinesischen Hofästhetik, Wohnkultur oder Kunsttraditionen. Vielmehr handelt es sich um eine westliche Konstruktion eines imaginären Ostens.²²⁶

Es handelt sich um eine „imaginäre Rekonstruktion“, die auf Fantasie und idealisierten Bildern basiert, um den europäischen Wunsch nach Alterität zu befriedigen.²²⁷ Diese Bildwelten dienten weniger der Vermittlung realer Kenntnis als vielmehr der Erzeugung eines „Raumes des Staunens“, der als bewusster Kontrast zur alltäglichen höfischen Ordnung fungierte. In diesem Sinne erfüllten die chinoisen Räume eine doppelte Funktion: Sie boten Rückzug und Kontemplation und ermöglichten zugleich eine kontrollierte Erfahrung von Alterität.²²⁸

Die heutige Wahrnehmung des Ensembles ist jedoch wesentlich durch Prozesse der Fragmentierung geprägt. Der Abtransport zentraler Ausstattungsteile – etwa von Mobiliar und Tapeten in den Quirinalspalast nach Rom im 19. Jahrhundert – sowie die Verluste des Zweiten Weltkriegs haben das ursprüngliche Raumgefüge nachhaltig zerrissen. Die Villa präsentiert sich daher nicht mehr als geschlossenes Gesamtkunstwerk, sondern als historisch überformtes, fragmentiertes Denkmal.²²⁹ Die aktuelle Forschung nutzt deshalb digitale Rekonstruktionen und „Digital Twin“-Technologien, um diese Schichten der Geschichte – von der barocken Pracht bis zur modernen Fragmentierung – virtuell wieder zu vereinen.²³⁰ Das Ensemble der Villa della Regina bleibt damit ein dynamisches Forschungsobjekt, das die Grenzen zwischen Original und Imitation, zwischen Ost und West sowie zwischen physischer Präsenz und digitaler Rekonstruktion beständig neu verhandelt.

7. Materialität und technologische Hybridität als Transferleistung

Der Transfer chinesischer Ästhetik manifestiert sich in der Villa della Regina primär als ein Prozess der technologischen Übersetzung. Anstatt lediglich fertige Importwaren zu platzieren, entwickelten lokale Handwerker innovative Verfahren, um die gewünschte

²²⁶ Menting 2025, S. 127-128.

²²⁷ Johns 2017, S. 279-280.

²²⁸ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 175-178.

²²⁹ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S.173-174.

²³⁰ Spallone, Calvano, Spallone, Bevilacqua 2023, S. 1485 -1490.

Wirkung ostasiatischer Raumgestaltung mit den im Piemont verfügbaren Materialien und Techniken nachzubilden. Ein wesentliches Ergebnis der Analyse ist, dass sich dieser kulturelle Aneignungsprozess weniger in der reinen Objektrezeption, sondern vielmehr in einer Art „materieller Intelligenz“ ausdrückt – einer bewussten Verschmelzung lokaler Handwerkstraditionen mit asiatischen Vorbildern. Die entstandenen hybriden Techniken und Materialien – vom reliefierten Stuck bis zur *lacca povera* – zeugen von einem kreativen und sublimen Umgang mit kultureller Differenz: Nicht Kopie, sondern Transformation war das Ziel.²³¹

7.1 Die Werkstatt von Pietro Massa und die reliefierte Guss-Technik

Eine zentrale Rolle bei der materiellen Ausgestaltung des Ensembles spielte die Werkstatt von Pietro Massa, welche die Entwürfe von Filippo Juvarra und Baroni di Tavigliano zwischen 1732 und 1735 realisierte. Diese Zusammenarbeit markiert einen entscheidenden Punkt in der savoyischen Hofkunst, da die Chinoiserie hier nicht mehr nur als importiertes Luxusgut, sondern als hochspezialisierte kunsthandwerkliche Übersetzung begriffen wurde.²³² Eine technologische Besonderheit, die vor allem im Gabinetto del Re (Saal 5) sichtbar wird, ist die Abkehr von der typischen Flächigkeit asiatischer Malerei zugunsten einer dreidimensionalen, haptischen Qualität. Die Wandgestaltung wurde hierbei in zwei Ebenen unterteilt: Während eine flache Wandzone durch eine Blau-Weiß-Farbgebung direkt auf die Ästhetik von chinesischem Exportporzellan verwies, wurden für die oberen und unteren Register reliefierte Guss-Paneele (*stucco rilievo*) verwendet.²³³

Diese Technik erlaubte es den piemontesischen Handwerkern, Schattenwirkungen und plastische Tiefen zu erzeugen, die in der originalen fernöstlichen Lackkunst, die traditionell flach und schichtweise aufgebaut ist, nicht vorkamen.²³⁴ Das Ergebnis war eine theatralische Raumwirkung, die dem barocken Verständnis von Volumen und Lichtspiel entsprach.²³⁵ Ein markantes Indiz für diesen „kulturellen Filter“ ist die Darstellung von Baumstämmen, die im europäischen Stil durchlöchert dargestellt wurden. In der authentischen chinesischen Ikonografie ist diese Form der Perforation

²³¹ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 166-167.

²³² Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 148.

²³³ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 166.

²³⁴ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 166-167.

²³⁵ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 166.

charakteristisch für bizarre Felsformationen, sogenannte *Taihu*-Steine. Die Werkstatt Massa übertrug dieses visuelle Motiv jedoch direkt auf die Botanik, wobei Äste den Stamm häufig in einer für China unüblichen Weise überschneiden.²³⁶ Das Ensemble ist somit ein technologisches Hybrid, bei dem das asiatische Sujet durch die Linse europäischer Guss- und Stucktraditionen neu interpretiert wurde.²³⁷

Diese Form der materiellen Aneignung diente im höfischen Kontext des 18. Jahrhunderts als prestigeträchtiges Statussymbol. Während Filippo Juvarra für den Palazzo Reale im Jahr 1732 noch 60 originale chinesische Lackpaneele in Rom erwarb, die Massa dort lediglich ergänzte, stellt die Villa della Regina eine Weiterentwicklung dar: Hier demonstrierte der Hof seine Fähigkeit, exotische Luxusgüter durch lokale Meisterschaft souverän zu simulieren und künstlerisch zu transformieren. Die Chinoiserie fungierte somit als visueller Code für kulturelle Modernität, der das Haus Savoyen nicht mehr nur als Konsumenten, sondern als souveränen Gestalter globaler Ästhetik in einem hochvernetzten dynastischen Repräsentationssystem positionierte.²³⁸

7.2 Lacca Povera und Decoupage als Form der Aneignung

Im Appartamento der Königin (Saal 13) lässt sich eine spezifische Form der materiellen Aneignung beobachten, die in zeitgenössischen Quellen *als lacca povera* (auch *lacca contraffatta* genannt) bezeichnet wird und heute primär als Decoupage bekannt ist. Diese Technik wurde gezielt eingesetzt, um den visuellen Glanz und die Tiefenwirkung kostbarer orientalischer Lacke zu imitieren, ohne auf die teuren und handtechnisch schwer zu verarbeitenden Originalmaterialien aus Ostasien angewiesen zu sein.²³⁹

Der technologische Prozess bestand darin, dass Handwerker bedruckte oder handkolorierte Papiermotive auf die hölzernen Möbel und Wandelemente applizierten und diese anschließend mit zahlreichen Klarlack- oder Firnisschichten überzogen. Auf diese Weise entstand eine einheitliche, hochglänzende Oberfläche, die das asiatische Vorbild täuschend imitierte, jedoch vollständig aus europäischen Materialien und nach

²³⁶ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 166- 178.

²³⁷ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 166.

²³⁸ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 166-167.

²³⁹ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 175-178.

westlicher Fertigungslogik hergestellt wurde. Diese Methode ist ein Paradebeispiel für die „materielle Intelligenz“ des Turiner Hofes: Es handelte sich nicht um einen minderwertigen Ersatz, sondern um eine bewusste Strategie zur Simulation globaler Statussymbole, die gleichzeitig die technologische Meisterschaft der lokalen Werkstätten unter Beweis stellte.²⁴⁰

Ikongrafisch hebt sich Saal 13 durch einen deutlichen Versuch von Authentizität von den eher fantastischen Szenerien anderer Räume ab. Die Gestaltung lehnt sich eng an chinesische Buchillustrationen an und präsentiert im Sockelbereich eine suggerierte Lesbarkeit von Szenen des chinesischen Alltagslebens, wie etwa den festlichen Drachentanz (Abb. 48).²⁴¹ Ein zentrales Leitmotiv, das diesen Raum mit den übrigen Kabinetten verbindet, ist die durchbrochene Vase mit Koralle. In der Emblematik des 18. Jahrhunderts steht die Koralle als kostbares Exotikum für die Beherrschung seltener Naturobjekte (*Naturalia*). Als Symbol für die Schätze der fernen Meere fungierte sie als visuelle Klammer, die den Herrschaftsanspruch der Savoyer über die fernen Wunder der Natur innerhalb des dekorativen Systems manifestierte.²⁴² Die Wahl dieser aufwendigen Imitationstechnik stand in direkter Verbindung zur funktionalen Nutzung des Raumes. Das Inventar von 1755 belegt, dass Saal 13 als Bühne für moderne soziale Rituale diente, insbesondere für den rituellen Konsum von Tee, Kaffee und Schokolade. Die *lacca povera* schuf hierfür den exklusiven atmosphärischen Rahmen, der den savoyischen Hof als kulturelles Manifest einer weltläufigen Elite legitimierte. Trotz des Verlusts der ursprünglichen Wandbespannungen aus Taft im Jahr 1942 bezeugen die verbleibenden Elemente – wie ein prachtvoller Schrank in dieser Technik – die transkulturelle Synthese, die in diesem Raum vollzogen wurde.²⁴³

7.3 Die Integration importierter Lackpaneele und lokale Ergänzungen

Trotz der Dominanz lokaler Imitationen basiert die materielle Struktur der Villa teilweise auf echten Importen. Im Jahr 1732 erwarb Filippo Juvarra in Rom 60 originale

²⁴⁰ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 148.

²⁴¹ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 183-187.

²⁴² Gong, Xie, Liu, De Divitiis 2023, S. 932.

²⁴³ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 183-187.

chinesische Lackpaneele, von denen 40 im Appartamento der Königin und 20 im Gabinetto del Re verbaut wurden.²⁴⁴

Die Analyse dieser Paneele zeigt eine serielle Produktion, die vermutlich bereits in China für den Exportmarkt konzipiert wurde.²⁴⁵ Um diese rechteckigen Originale in das komplexe barocke Boiserie-System der Villa einzupassen, mussten sie von den Turiner Werkstätten materiell ergänzt werden.²⁴⁶ Während die chinesischen Originale vorwiegend naturalistische Motive wie Vögel, Blumen und Insekten ohne erzählerische Struktur zeigen, fügten piemontesische Künstler wie Pietro Massa halbrunde Abschlüsse und Supraporten hinzu (Abb. 49). Ein technisches Indiz für diese lokale Urheberschaft ist die Materialbeschaffenheit: Da echter Lack bei einem runden Zuschnitt brechen würde, sind geschwungene Formen fast ausnahmslos als europäische Ergänzungen zu identifizieren.²⁴⁷ Diese lokalen Einfügungen unterscheiden sich zudem durch eine stumpfere Oberflächenbeschaffenheit und eine stärkere perspektivische Ausarbeitung von dem hochwertigen Tiefenglanz der Originale.²⁴⁸ Dabei zeigt sich eine deutlich lesbare Spannung zwischen den importierten Elementen und den lokalen Ergänzungen: Die originalen Paneele verfügen über eine feine, rhythmisierte Rahmung (meist im Schema Blume-Rocaille-Blume), während Massas Arbeiten einen gröberen Pinselduktus aufweisen.²⁴⁹

Zudem fügte seine Werkstatt Elemente hinzu, die in den chinesischen Vorbildern fehlen, jedoch dem europäischen Bildverständnis eines „imaginären Ostens“ entsprachen: stilisierte Architekturen, Zäune, Pagoden mit Glöckchen und menschliche Figuren.²⁵⁰ Diese lokalen Einfügungen weisen häufig eine stumpfere Oberfläche, eine stärker ausgeprägte narrative Ebene und eine spezifisch europäische Auffassung von Bildtiefe auf, die durch Überschneidungen und Schattenwürfe eine Dreidimensionalität simuliert, die der flächigen asiatischen Ästhetik ursprünglich fremd war. Damit dokumentiert Saal 6.3 nicht nur den physischen Import von Waren, sondern

²⁴⁴ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 183-187.

²⁴⁵ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 150.

²⁴⁶ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 183-187.

²⁴⁷ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 116-117.

²⁴⁸ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 149.

²⁴⁹ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 151.

²⁵⁰ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 150.

vor allem die aktive technologische Transformation und Einbettung fernöstlicher Ästhetik in das savoyische Repräsentationssystem.²⁵¹

7.4 Die Porzellan-Kuration: Symbolik und räumliche Symbiose

Im Gabinetto della Regina (Saal 17) erreicht die Inszenierung des kulturellen Kapitals durch die gezielte Kuration von chinesischem Porzellan ihren Höhepunkt. Die historischen Inventare von 1755 belegen für diesen Raum eine umfangreiche Sammlung von Exportporzellan aus Ost- und Westchina, die speziell für die repräsentative Ausstattung der Villa vorgesehen war.

Zu den zentralen Objekten dieser Sammlung zählen Figuren der Guanyin (Göttin des Mitgefühls), des lachenden Budai sowie der rituellen Wächterlöwen, die im europäischen Kontext als „Foo Dogs“ bekannt sind. Diese Porzellanplastiken wurden prominent auf eigens dafür vorgesehenen Eckkonsolen platziert, die als architektonische Bühnen fungierten und die kostbaren Importe fest in das zeremonielle Gefüge der Boiserien einbanden.²⁵² Die Kuration dieser Stücke diente jedoch nicht allein der Dekoration, sondern fungierte als visuelles Zeugnis für die Weltgewandtheit und die internationale Vernetzung des Hauses Savoyen.²⁵³

Eine besondere ästhetische Symbiose entsteht in Saal 17 durch die visuelle Korrespondenz zwischen den mobilen Objekten und der festen Ausstattung: Die Decke des Raumes ist durch eine blau-weiße Farbigkeit geprägt, welche die Ästhetik von chinesischem Exportporzellan explizit imitiert. Diese gestalterische Entscheidung lässt das Kabinett wie ein immersives, begehbare Porzellankabinett wirken, in dem sich die Materialität der Figuren in der Malerei widerspiegelt.²⁵⁴

Technologisch wird diese Inszenierung durch die Verbindung von authentischen Importwaren mit hochspezialisierten Lackimitationen und japanisch anmutenden Oberflächen aus der Werkstatt von Pietro Massa ergänzt.²⁵⁵ Diese Paarung von echtem Porzellan und lokaler „materieller Intelligenz“ unterstrich den Anspruch der Savoyer, globale Luxusgüter nicht nur zu besitzen, sondern sie in eine spezifisch piemontesische Formensprache zu übersetzen.²⁵⁶ Funktional war diese Kuration

²⁵¹ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 166-167.

²⁵² Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 182-187.

²⁵³ Gong, Xie, Liu, De Divitiis 2023, S. 932

²⁵⁴ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 182-187.

²⁵⁵ Futter, Twilley, 2010, S. 137-155.

²⁵⁶ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 148.

untrennbar mit dem rituellen Konsum globaler Genussmittel wie Tee, Kaffee und Schokolade verbunden, für die das Inventar von 1755 eine Vielzahl spezialisierter Services verzeichnet.²⁵⁷

Im internationalen Vergleich verdeutlicht das Turiner Beispiel eine spezifische Strategie der Aneignung: Während etwa das Porzellankabinett in Schloss Charlottenburg (Berlin) auf eine massenhafte Präsentation von Keramik auf Konsolen setzte²⁵⁸, verfolgte die *Sala Chineza* im Palácio da Ajuda (Lissabon) einen Ansatz, der Porzellan „rituell“ in die Beleuchtungskörper integrierte.²⁵⁹ Mit dieser rituellen Integration ist die bewusste Inszenierung von japanischem Imari-Porzellan gemeint, das als diplomatisches Geschenk des Shoguns nach Portugal gelangte: Anstatt die Stücke nur auf Konsolen auszustellen, wurden sie physisch in die Arme von Kronleuchtern und Wandleuchtern eingebettet, um die diplomatische Verbindung zum Schenkenden dauerhaft und funktional in die Palastausstattung zu „verewigen“.²⁶⁰

Im Gegensatz zu diesen eher additiven oder punktuell-monumentalen Strategien besticht die Villa della Regina durch die harmonische Einbettung aller Porzellanobjekte in das von Juvarra geschaffene Raumgefüge. Innerhalb der „internationalen Sprache der Diplomatie“ markierte die Präsenz dieser exklusiven Güter den hohen dynastischen Rang der Hausherren gegenüber den Reisenden der Grand Tour.²⁶¹ Saal 17 vervollständigte das Kabinett als eine „Heterotopie der Illusion“, in der die Grenzen zwischen europäischer Architektur und globaler Imagination verschmolzen.²⁶²

8. Die Villa als Heterotopie und die Vision der digitalen Heilung

Das letzte Kapitel schlägt die Brücke von der historischen Realität zur modernen wissenschaftlichen Aufarbeitung des fragmentierten Denkmals. Die heutige Wahrnehmung der Villa della Regina ist untrennbar mit ihrer wechselvollen Geschichte

²⁵⁷ Johns 2017, S. 279.

²⁵⁸ Antonio Cota Fevereiro, The singularities of the *Sala Chineza* (Chinese Room) at Ajuda Palace: historical contextualization and contributions to its museography, Lissabon 2021, S. 5.

²⁵⁹ Cota Fevereiro 2021, S. 12-13.

²⁶⁰ Cota Fevereiro 2021, S. 18.

²⁶¹ Futter, Twilley 2010, S. 27.

²⁶² Johns 2017, S. 279.

der Fragmentierung und dem Verlust zentraler Ausstattungselemente verbunden – ebenso aber mit den Chancen der digitalen Rekonstruktion.

In theoretischer Hinsicht wird das Ensemble hierbei im Sinne von Michel Foucaults Konzept der Heterotopie eingeordnet. Diese Perspektive erlaubt es, die chinesische Kabinette als „andere Orte“ oder wirksam realisierte Utopien zu begreifen: Räume der Illusion, die innerhalb der realen Welt der Villa eine exotische Anderswelt erschufen, welche die gewohnte höfische Ordnung gleichzeitig repräsentierte und konfrontierte.²⁶³ Ergänzend wird der Begriff der Heterochronie herangezogen, um die Villa als einen Ort zu definieren, an dem verschiedene zeitliche Schichten – vom barocken Glanz über die kriegsbedingte Zerstörung bis zur modernen Forschung – unmittelbar aufeinandertreffen.²⁶⁴

Es wird aufgezeigt, wie aktuelle Technologien – insbesondere innovative „Digital Twin“-Verfahren – dazu beitragen, dieses ehemals geschlossene Gesamtkunstwerk virtuell wieder erfahrbar zu machen.²⁶⁵ Der digitale Raum fungiert dabei als eine Art virtueller Spiegel, der die räumliche und zeitliche Trennung der Ausstattung überwindet und die „virtuelle Heilung“ des fragmentierten Denkmals ermöglicht. Damit eröffnet sich eine neue Perspektive auf die Villa als eines raumzeitlichen Ortes der Alterität, der souverän zwischen Realität und Imagination, zwischen Vergangenheit und Zukunft vermittelt.²⁶⁶

8.1 Räumliche Alterität: Die Villa als Heterotopie der Illusion

Theoretisch lässt sich das chinesische Ensemble im Sinne Michel Foucaults als eine „Heterotopie der Illusion“ begreifen. Diese Räume fungierten als „andere Orte“ oder wirksam realisierte Utopien, die innerhalb der realen Welt der Villa eine Illusionswelt schufen, welche die gewohnte Ordnung des Turiner Hofes gleichzeitig repräsentierte, konfrontierte und in Frage stellte. Als „Gegenorte“ der Imagination bildeten sie eine exotische „Anderswelt“ inmitten des savoyischen Hofzeremoniells, in der die herrschenden gesellschaftlichen Normen durch das Fremde reflektiert wurden.²⁶⁷

²⁶³ Chinesische und chinesische Kunst in Norditalien 2023, S. 175-178

²⁶⁴ Menting 2025, S. 11.

²⁶⁵ Michel Foucault, Of other spaces. In: Diacritics, Vol. 16, Nr. 1, 1986, S. 24.

²⁶⁶ Spallone, Calvano, Spallone, Bevilacqua 2023, S. 1485 -1490.

²⁶⁷ Futter, Twilley 2010, S. 15-32.

Besonders der gezielte Einsatz von Spiegeln in den Kabinetten verstärkte diese Eigenschaft maßgeblich. Foucault beschrieb den Spiegel als ein urtypisches heterotopes Objekt: Er ist ein: „Ort ohne Ort“, der den physischen Raum in eine virtuelle Unendlichkeit ausweitet.²⁶⁸

In der Villa della Regina wurde durch diese optische Strategie die Grenze zwischen Realität und Imagination, zwischen dem europäischen barocken Alltag und der „fernen Welt“ bewusst verwischt.²⁶⁹ Die Chinoiserie diente dabei als zentrales Medium zur Konstruktion dieses Raumes der Alterität, der es den Bewohnern und Gästen ermöglichte, mental in ein idealisiertes „Cathay“ zu entfliehen – eine Illusionswelt, in der die konstruierte Fremdheit zur Projektionsfläche für höfische Fantasien wurde.²⁷⁰ Diese Inszenierung von Alterität war jedoch weit mehr als eine bloße Flucht aus der Realität; sie war Teil einer strategischen Symbolpolitik.²⁷¹ Die Villa wurde durch diese Räume als internationaler Knotenpunkt positioniert, an dem das Haus Savoyen einen hochspezialisierten visuellen Code einsetzte, um dynastische Machtansprüche und kulturelle Souveränität im globalen Mächtekonzept zu demonstrieren.²⁷² In dieser „Heterotopie der Illusion“ verschmolzen europäische Architekturtradition und globale Imagination zu einem komplexen kulturellen Narrativ, das die Villa als Ort einer transkulturellen Synthese und modernen Identitätsstiftung definierte.²⁷³ Damit verkörpern die chinesisichen Kabinette der Villa die Fähigkeit, verschiedene räumliche und zeitliche Schichten – die sogenannte Heterochronie – in einem einzigen physischen Ort zu verdichten.²⁷⁴

Diese zeitliche Verdichtung wird heute durch moderne Technologien auf einer neuen Ebene fortgeführt: Der „Digital Twin“ fungiert als eine Art virtueller Spiegel, der die fragmentierte Geschichte der Villa reflektiert. Da zentrale Ausstattungselemente wie die Piffetti-Möbel im 19. Jahrhundert disloziert wurden, ermöglicht die digitale Rekonstruktion eine „virtuelle Heilung“. Dieser digitale Raum überwindet die räumliche und zeitliche Trennung der Ausstattung und macht die von Juvarra intendierte

²⁶⁸ Menting 2025, S. 36-37.

²⁶⁹ Futter, Twilley 2010, S. 15-32.

²⁷⁰ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 175-178.

²⁷¹ Ten-Doesschate Chu 2012, S. 210-215.

²⁷² Johns 2017, S. 279.

²⁷³ Johns 2017, S. 281.

²⁷⁴ Menting 2025, S. 11.

Symbiose aus Architektur und Ausstattung als immersives Gesamtkunstwerk für das 21. Jahrhundert wieder erlebbar.²⁷⁵

8.2 Das fragmentierte Denkmal: Dislozierung und Verlust

Mit dem Ende der savoyischen Residenzfunktion im Jahr 1865 und der anschließenden Übereignung der Villa an das *Istituto Nazionale delle Figlie dei Militari* im Jahr 1868 setzte ein Prozess der materiellen Fragmentierung ein. Die Umwidmung der einst prachtvollen höfischen Säle in profane Schulräume entzog der Innenausstattung ihre ursprüngliche zeremonielle Grundlage.²⁷⁶ Da die Räume nun schulischen Zwecken dienten, wurde die mobile Prachtausstattung, die einst eine untrennbare Symbiose mit der Architektur bildete, als entbehrlich betrachtet und zur Ausstattung des Quirinalspalastes in Rom disloziert.²⁷⁷

Dieser funktionale Bruch markierte den Beginn des Zustands der Villa als „fragmentiertes Denkmal“: Im Jahr 1876 wurden die virtuosens Intarsienmöbel von Pietro Piffetti nach Rom überführt, gefolgt von den bemalten Papiertapeten des *Appartamento del Re* (Saal 8) im Jahr 1888.²⁷⁸

Zusätzliche, irreversible materielle Verluste entstanden im 20. Jahrhundert, als der Zustand der Villa von gravierender Vernachlässigung und physischer Zerstörung beeinträchtigt wurde. Während der verheerenden Luftangriffe der Jahre 1942–1943 wurde die Villa schwer beschädigt. In Saal 13 (*Appartamento della Regina*) gingen dabei die ursprünglichen Wandbespannungen aus Taft, die mit chinesischen Blumen- und Vogelmotiven verziert waren, unwiederbringlich verloren. Ein Raubüberfall im Jahr 1979 führte zu zusätzlichen massiven Schäden am Raumgefüge.²⁷⁹

Infolgedessen erscheint die Villa della Regina heute als ein fragmentiertes Denkmal – ein historisches Ensemble, dessen ursprüngliche, immersive Wirkung nur noch in Teilen erfahrbar ist. Diese Schichten des Verlusts und der Dislozierung haben das Denkmal in einen Zustand versetzt, in dem die materielle Abwesenheit zentraler Elemente einen wesentlichen Teil seiner heutigen Identität ausmacht.²⁸⁰ Erst durch die systematische Restaurierung ab 1994 und moderne Ansätze der digitalen

²⁷⁵ Spallone, Calvano, Spallone, Bevilacqua 2023, S. 1485 -1490.

²⁷⁶ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 165.

²⁷⁷ Villa della Regina, A “Vineyard” close to the heart of Turin, o.V., auf: Residenze reali Sabaude Piemonte, URL: <https://residenzerealisabaude.com/en/villa-della-regina/>.

²⁷⁸ Spallone, Calvano, Spallone, Bevilacqua, 2023 S. 1485 –1490.

²⁷⁹ Lüsebrink 2016, S. 125-128.

²⁸⁰ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 175-178.

Rückführung kann diese historische Zerrissenheit heute wissenschaftlich aufgearbeitet werden.²⁸¹

8.3 Virtuelle Heilung durch den „Digital Twin“

Um die durch Dislozierung und Verlust entstandenen materiellen Lücken im Ensemble der Villa della Regina zu schließen, nutzt die aktuelle Forschung innovative „Digital Twin“-Technologien sowie photogrammetrische Verfahren.²⁸² Ein wegweisendes interdisziplinäres Projekt unter der Leitung von Roberta Spallone et al. ermöglichte es, bedeutende Ausstattungsteile, wie die heute im Quirinalspalast befindliche Bibliothek von Pietro Piffetti, präzise in 3D zu dokumentieren.²⁸³ Mithilfe dieser digitalen Verfahren lassen sich die dislozierten Intarsienmöbel virtuell an ihren ursprünglichen Standorten rekonstruieren, wodurch die historische Einheit von Architektur und Ausstattung für das 21. Jahrhundert wieder erlebbar wird (Abb. 50).

Der Einsatz dieser präzisen virtuellen Raummodelle geht dabei über die bloße museale Vermittlung hinaus; er ermöglicht eine fundierte wissenschaftliche Analyse der Raumproportionen und der funktionalen Verflechtung der chinoisen Wanddekorationen mit der heute entfernten Möblierung.²⁸⁴ Photogrammetrische Analysen machen zudem Unterschiede in der Ornamentik sichtbar, die auf spätere Umgestaltungen hindeuten, und erlauben so eine detaillierte Rekonstruktion des ursprünglichen Raumeindrucks.²⁸⁵ Theoretisch lässt sich diese Form der digitalen Rückführung als moderne „Heterotopie der Illusion“ begreifen. Der digitale Raum fungiert hierbei als ein „Ort ohne Ort“, der als virtueller Spiegel die fragmentierte Geschichte der Villa reflektiert und die räumliche sowie zeitliche Trennung der Ausstattung überwindet.²⁸⁶

Die Villa della Regina verwandelt sich durch diese technologische Unterstützung von einem Ort des materiellen Verlusts in einen dynamischen Forschungsraum. Die physische Abwesenheit zentraler Kunstschatze wird durch eine digitale Präsenz

²⁸¹ Villa della Regina, A “Vineyard” close to the heart of Turin, o.V., auf: Residenze reali Sabaude Piemonte, URL: <https://residenzerealisabaude.com/en/villa-della-regina/>.

²⁸² Spallone, Calvano, Spallone, Bevilacqua 2023, S. 1485 -1490.

²⁸³ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 166.

²⁸⁴ Spallone, Calvano, Spallone, Bevilacqua 2023, S. 1485 -1490.

²⁸⁵ Futter, Twilley, 2010, S. 26.

²⁸⁶ Spallone, Calvano, Spallone, Bevilacqua, 2023, S. 1485 -1490.

kompensiert, die es erlaubt, das ursprüngliche chinoise Programm im Sinne eines immersiven Gesamtkunstwerks neu zu bewerten.²⁸⁷

Die digitale Analyse offenbart, dass die Villa della Regina kein statisches Denkmal ist, sondern ein hochkomplexes, hybrides System, in dem die physische Fragmentierung die intellektuelle Kohärenz des Entwurfs nicht zerstören konnte.²⁸⁸ Das Urteil fällt somit eindeutig aus: Der „Digital Twin“ leistet weit mehr als eine bloße visuelle Ergänzung; er ermöglicht die wissenschaftliche Validierung der Juvarra'schen Raumlogik. ²⁸⁹ Die „virtuelle Heilung“ führt zu der Erkenntnis, dass die Villa als „Leuchtturm eines globalisierten Geschmacks“ konzipiert war, dessen Qualität gerade in der untrennbaren Symbiose von lokaler technologischer Meisterschaft und globaler Imagination lag.

Damit beweist die digitale Rückführung, dass das Gesamtkunstwerk trotz seiner historischen Zerrissenheit in seiner konzeptionellen Ganzheit fortbesteht und heute als dynamischer Forschungs- und Erinnerungsort neu legitimiert wird.²⁹⁰

9. Schlussfolgerung

Die vorliegende Untersuchung hat gezeigt, dass die vier chineischen Räume der Villa della Regina in Turin nicht als isolierte exotische Kabinette, sondern als integrale Bestandteile eines durchdachten architektonischen, funktionalen und repräsentativen Gesamtkonzepts zu verstehen sind.²⁹¹ Im Spannungsfeld von höfischer Repräsentation, kultureller Imagination und materieller Aneignung fungierte das Ensemble als Ausdruck dynastischer Selbstinszenierung des Hauses Savoyen sowie als Reflex europäischer Sehnsüchte nach dem Fremden.²⁹²

Im Zentrum der Arbeit stand die Frage, wie sich der kulturelle Transfer chinesischer Ästhetik im dekorativen Programm manifestiert. Die Analyse verdeutlichte, dass dieser Transfer weniger auf einer authentischen Rezeption beruhte, sondern vielmehr auf einer westlich geprägten „imaginären Rekonstruktion“ Chinas, die auf stilisierten und

²⁸⁷ Spallone, Calvano, Spallone, Bevilacqua, 2023, S. 1485 -1490.

²⁸⁸ Futter, Twilley 2010, S. 26.

²⁸⁹ Spallone, Calvano, Spallone, Bevilacqua, 2023, S. 1485 –1490.

²⁹⁰ Futter, Twilley 2010, S. 26.

²⁹¹ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S.166-174.

²⁹² Johns 2017, S. 281-300.

idealisierten Bildern basierte. Die Chinoiserie wurde dabei zu einem funktionalen Bestandteil der „internationalen Sprache der Diplomatie und Modernität“, mit der der Turiner Hof seine Weltgewandtheit und seinen Status innerhalb der paneuropäischen Elite behauptete.²⁹³

Architektonisch spiegeln die Kabinette die Prinzipien der „Kunst der Distribution“ wider. Die bewusste „Vervielfältigung der Räume“ (*moltiplicazione dei gabinetti*) ermöglichte eine neue Form des höfischen Wohnens, die den barocken Geltungsanspruch mit einem gesteigerten Bedürfnis nach privatem Komfort (*comodità*) und Intimität in Einklang brachte. Diese funktionale Differenzierung schuf spezialisierte Schauplätze für zeitgenössisch avancierte soziale Zeremonien, so etwa den rituellen Konsum globaler Genussmittel wie Tee, Kaffee und Schokolade, was durch die historischen Inventare von 1755 und die gezielte Porzellan-Kuration auf Konsolen belegt wird.²⁹⁴

Kunsttechnologisch manifestiert sich die materielle Intelligenz des piemontesischen Hofes in hochspezialisierten Aneignungsstrategien. Die Werkstatt von Pietro Massa kopierte asiatische Vorbilder nicht bloß, sondern transformierte sie durch Techniken wie den *stucco rilievo* (reliefierten Guss) und die *lacca povera* (Decoupage) in eine hybride, europäische Formensprache.²⁹⁵ Diese technologische Meisterschaft diente als prestigeträchtiges Statussymbol und demonstrierte die Fähigkeit, globale Luxusgüter durch lokale Meisterschaft souverän zu reproduzieren.²⁹⁶

Theoretisch lässt sich das Ensemble im Sinne Michel Foucaults als eine „Heterotopie der Illusion“ begreifen.²⁹⁷ Diese Räume fungierten als „andere Orte“, die innerhalb der realen Welt der Villa eine Illusionswelt schufen, welche die gewohnte Ordnung reflektierte und durch den gezielten Einsatz von Spiegeln in eine virtuelle Unendlichkeit erweiterte.²⁹⁸

Die heutige Rezeption ist zwangsläufig durch die historische Fragmentierung geprägt. Die Dislozierung der kostbaren Piffetti-Möbel nach Rom im Jahr 1865 und die

²⁹³ Lüsebrink 2016, S.13.

²⁹⁴ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S.166-174.

²⁹⁵ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien, 2023, S. 178.

²⁹⁶ Gong, Xie, Liu, De Divitiis 2023, S. 932.

²⁹⁷ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien, 2023, S. 178.

²⁹⁸ Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien 2023, S. 175-178.

kriegsbedingten Verluste der originalen Wandbespannungen im Jahr 1942 haben die ursprüngliche Symbiose von Architektur und Ausstattung zerrissen.

Dennoch ermöglichen innovative Ansätze wie die Photogrammetrie und „Digital Twin“-Technologien heute eine „virtuelle Heilung“ des Denkmals.²⁹⁹ Die digitale Rückführung dislozierter Objekte macht das Gesamtkunstwerk für das 21. Jahrhundert wieder als Einheit erlebbar und transformiert die Villa della Regina in einen dynamischen Forschungs- und Erinnerungsort.³⁰⁰

Zusammenfassend bietet die Villa della Regina ein einzigartiges Fallbeispiel für den komplexen Umgang Europas mit dem kulturellen Anderen im 18. Jahrhundert. Ihre chinoisen Räume erzählen nicht nur von Ästhetik und Diplomatie, sondern auch von der Kraft der Imagination und dem Wunsch, das Fremde als Zeichen der eigenen Modernität im Eigenen zu inszenieren.

²⁹⁹ Spallone, Calvano, Spallone, Bevilacqua, 2023, S. 1485 -1490.

³⁰⁰ Futter, Twilley 2010, S. 26.

10. Literaturverzeichnis

Appolonia, Perla Colombini et. al. 2005

Approcio diagnostico ai Gabinetti cinesi di Villa della Regina, in: Lucia Caterina und Cristina Mossetti (Hrsg.), Villa della Regina: Il riflesso dell'Oriente nel Piemonte del Settecento, Turin 2005.

Benn 2015

James A. Benn, Tea in China. A religious and Cultural History, Hong Kong 2015.

Bianchi & Wolfe 2017

Paola Bianchi und Karin Wolfe (Hg.), Turin and the British in the Age of the Grand Tour, Cambridge 2017.

Caterina & Mossetti 2005

Lucia Caterina und Cristina Mossetti (Hg.), Villa della Regina: Il riflesso dell'Oriente nel Piemonte del Settecento, Turin 2005.

Chambers 1757

William Chambers, Designs of Chinese Buildings, Furniture, Dresses, Machines, and Utensils, London 1757.

Cornaglia 2005

Paolo Cornaglia, „Settecento e confort: l'arte della distributione tra cabinets e boudoirs“, in: Lucia Caterina und Cristina Mossetti (Hg.), Villa della Regina: Il riflesso dell'Oriente nel Piemonte del Settecento, Turin 2005, S. 423–434.

Cota Fevereiro 2021

Antonio Cota Fevereiro, The singularities of the “Sala Chineza” (Chinese Room) at Ajuda Palace: historical contextualization and contributions to its museography, Lissabon 2021.

Fekete & Gyori 2021

Albert Fekete und Peter Gyori, „Chinese pavilions in the early landscape gardens of Europe“, in: Scientific Journal of Latvia University of Life Sciences and Technologies: Landscape Architecture and Art, Bd. 18, Nr. 18, Jelgava 2021, S. 78–87.

Foucault 1986

Michel Foucault, Of other spaces, in: Diacritics, Vol. 16, Nr. 1, 1986 S. 24.

Honour 1961

Hugh Honour, Chinoiserie: The Vision of Cathay, London 1961 (Nachdruck 1973).

Johns 2017

Christopher M.S. Johns, „Chinoiserie in Piedmont: An International Language of Diplomacy and Modernity“, in: Paola Bianchi und Karin Wolfe (Hg.), Turin and the British in the Age of the Grand Tour, Cambridge 2017, S. 281–300.

Kleutghen 2014

Kristina Kleutghen, *Chinese Occidenterie. The Diversity of 'Western' Objects in Eighteenth-Century China*, Baltimore 2014.

Liang & Grünsteidl et al. 2023

Yiming Liang, Helena Grünsteidl et al., *Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien*, Exkursionsbericht der Universität Wien, Wien 2023.

Lüsebrink 2016

Hans-Jürgen Lüsebrink, *Interkulturelle Kommunikation. Interaktion, Fremdwahrnehmung, Kulturtransfer*, Stuttgart 2016.

Mossetti 2017

Cristina Mossetti, 'Alla China': The Reception of International Decorative Models in Piedmont, in: Paola Bianchi und Karin Wolfe (Hg.), *Turin and the British in the Age of the Grand Tour*, Cambridge 2017, S. 301–320.

Rinaldis 2025

Ivan Rinaldis, *Wie manifestiert sich der kulturelle Transfer chinesischer Ästhetik im dekorativen Programm der Villa della Regina in Turin*, Masterarbeit an der Universität Wien, Wien 2025.

Sancho 2023

José Luis Sancho, Rezension von: „González-Palacios, Alvar: *Il mobile a Roma dal Rinascimento al Barocco*“, in: *Archivo Español de Arte*, Bd. 96, Nr. 383, Madrid 2023, S. 341–342.

Spallone, Russo, Teolato, Vitali, Palma Pupi 2023

Spallone, Roberta, Marco Russo, Chiara Teolato, Michele Vitali, Valeria Palma und Emanuele Pupi, *Reconstructive 3D Modelling and Interactive Visualization for Accessibility of Piffetti's Library in the Villa della Regina Museum (Turin)*. *International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences* 48(M-2), S. 1485–1492, 2023.

Temple 1690

William Temple, „Upon the Gardens of Epicurus“, in: *Miscellanea*: II, London 1690.

Ten-Doesschate Chu 2005

Petra ten-Doesschate Chu, *Orientalism and Visual Culture*, in: *Art History*, Vol. 28 No. 4, 2005 S. 625–632.

Villa della Regina, A “Vineyard” close to the heart of Turin, o.V., auf: *Residenze reali Sabaude Piemonte*, URL: <https://residenzerealisabaude.com/en/villa-della-regina/>.

Yang 2025

Yang Mengting, Exploration of the Renewal of the Aurora Area Based on Heterotopia Theory and Practice, Masterarbeit am Politecnico di Torino, Turin 2025.

Yin o.J.

Yongsheng Yin, Comprehensive Comparison between the Qing Imperial Garden and the English Landscape Garden in the 18th Century: A Cultural Heritage Studies Approach, University of Exeter / Tianjin University, o.J..

11. Abbildungsnachweis

Abb.1: Residenze Reali Sabaude Piemonte,

<https://residenzerealisabaude.com/villa-della-regina/>.

Abb. 2: Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien, Exkursionsbericht der Universität Wien, Wien 2023, S. 170.

Abb. 3: Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien, Exkursionsbericht der Universität Wien, Wien 2023, S. 188.

Abb. 4: Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien, Exkursionsbericht der Universität Wien, Wien 2023, S. 191.

Abb. 5: Staatliche Museen zu Berlin, Wechselblicke zwischen China und Europa 1669-1907, <https://www.smb.museum/ausstellungen/detail/wechselblicke/>.

Abb. 6: Spallone, Roberta, Marco Russo, Chiara Teolato, Michele Vitali, Valeria Palma und Emanuele Pupi, Reconstructive 3D Modelling and Interactive Visualization for Accessibility of Piffetti's Library in the Villa della Regina Museum (Turin). International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences 48(M-2): 1485–1492, 2023, S. 1488.

Abb. 7: Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien, Exkursionsbericht der Universität Wien, Wien 2023, S. 165.

Abb. 8: Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien, Exkursionsbericht der Universität Wien, Wien 2023, S. 167.

Abb. 9: Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien, Exkursionsbericht der Universität Wien, Wien 2023, S. 177.

Abb. 10: Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien, Exkursionsbericht der Universität Wien, Wien 2023, S. 182.

Abb. 11: Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien, Exkursionsbericht der Universität Wien, Wien 2023, S. 189.

Abb. 12: Giorgio Petteno, new sleeve of welcome in villa della regina, turin, <https://www.giorgiopetteno.com/projects/new-sleeve-of-welcome-in-villa-della-regina-turin/>.

Abb. 13: Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien, Exkursionsbericht der Universität Wien, Wien 2023, S. 168.

Abb. 14: Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien, Exkursionsbericht der Universität Wien, Wien 2023, S. 171.

Abb. 15: Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien, Exkursionsbericht der Universität Wien, Wien 2023, S. 172.

Abb. 16: Mowry, Chinesische Gelehrtensteine aus der Sammlung von Richard Rosenblum. Zürich, 1998, Abb. 51.

Abb. 17: Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien, Exkursionsbericht der Universität Wien, Wien 2023, S. 171.

Abb. 18: Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien, Exkursionsbericht der Universität Wien, Wien 2023, S. 188.

Abb. 19: Musei Piemonte, <https://museipiemonte.cultura.gov.it/index.php/musei-e-luoghi-della-cultura/villa-della-regina/villa-della-regina-immagini-e-video/>.

Abb. 20: Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien, Exkursionsbericht der Universität Wien, Wien 2023, S. 170.

Abb. 21: Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien, Exkursionsbericht der Universität Wien, Wien 2023, S. 169.

Abb. 22: Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien, Exkursionsbericht der Universität Wien, Wien 2023, S. 172.

Abb. 23: Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien, Exkursionsbericht der Universität Wien, Wien 2023, S. 175.

Abb. 24: Centro Conservazione Restauro, Digitales Archiv.

Abb. 25: Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien, Exkursionsbericht der Universität Wien, Wien 2023, S. 176.

Abb. 26: <https://www.guidatorino.com/villa-regina-torino/>

Abb. 27: Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien, Exkursionsbericht der Universität Wien, Wien 2023, S. 182.

Abb. 28: Christopher M.S. Johns, Chinoiserie in Piedmont: An International Language of Diplomacy and Modernity, in: Paola Bianchi und Karin Wolfe (Hg.), Turin and the British in the Age of the Grand Tour, Cambridge 2017, S. 297.

Abb. 29: Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien, Exkursionsbericht der Universität Wien, Wien 2023, S. 184.

Abb. 30: Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien, Exkursionsbericht der Universität Wien, Wien 2023, S. 180.

Abb. 31: Musei Piemonte, <https://museipiemonte.cultura.gov.it/index.php/musei-e-luoghi-della-cultura/villa-della-regina/villa-della-regina-immagini-e-video/>.

Abb. 32: <https://www.viaggiapiccoli.com/villa-regina-torino/>.

Abb. 33: Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien, Exkursionsbericht der Universität Wien, Wien 2023, S. 190.

Abb. 34: Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien, Exkursionsbericht der Universität Wien, Wien 2023, S. 192.

Abb. 35: Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien, Exkursionsbericht der Universität Wien, Wien 2023, S. 192.

Abb. 36: Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien, Exkursionsbericht der Universität Wien, Wien 2023, S. 192.

Abb. 37: J. Beckwith, The Veroli Casket (London 1962) Fig. 12.

Abb. 38: UNIDAM AAPD.

Abb. 39: Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien, Exkursionsbericht der Universität Wien, Wien 2023, S. 191.

Abb. 40: Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien, Exkursionsbericht der Universität Wien, Wien 2023, S. 180.

Abb. 41: Christopher M.S. Johns, „Chinoiserie in Piedmont: An International Language of Diplomacy and Modernity“, in: Paola Bianchi und Karin Wolfe (Hg.), Turin and the British in the Age of the Grand Tour, Cambridge 2017, S. 292.

Abb. 42: Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien, Exkursionsbericht der Universität Wien, Wien 2023, S. 148.

Abb. 43: Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien, Exkursionsbericht der Universität Wien, Wien 2023, S. 148.

Abb. 44: Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien, Exkursionsbericht der Universität Wien, Wien 2023, S. 148.

Abb. 45: Stiftung preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Schloss Charlottenburg, <https://www.spsg.de/presse-foto-film/pressematerial-schloesser-gaerten-stiftung/berlin/presse-material-schloss-charlottenburg>.

Abb. 46: Schloss Schönbrunn, chinesisches Rundkabinette, <https://www.schoenbrunn.at/ueber-schoenbrunn/das-schloss/rundgang/chinesische-kabinette>.

Abb. 47: Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien, Exkursionsbericht der Universität Wien, Wien 2023, S. 282.

Abb. 48: Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien, Exkursionsbericht der Universität Wien, Wien 2023, S. 280.

Abb. 49: Chinesische und chinoise Kunst in Norditalien, Exkursionsbericht der Universität Wien, Wien 2023, S. 183.

Abb. 50: Spallone, Roberta, Marco Russo, Chiara Teolato, Michele Vitali, Valeria Palma und Emanuele Pupi, Reconstructive 3D Modelling and Interactive Visualization for Accessibility of Piffetti's Library in the Villa della Regina Museum (Turin). International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences 48(M-2): 1485–1492, 2023, S. 1486.

12. Abbildungen



Abb. 1: Gesamtansicht des Gabinetto del Re (Saal 5), Villa della Regina, Turin.



Abb. 2: Gabinetto del Re (Saal 5), Ostwand (Detail).



Abb. 3: Gabinetto della Regina (Saal 17), Porzellanfiguren auf Konsolen, Nordöstliche Ecke.



Abb. 4: Gabinetto della Regina (Saal 17), Detail der Oberflächen im Saal, südwestliche Ecke.



Abb. 5: Pietro Massa und Werkstatt, Tür eines Lackkabinetts mit chinesischem Szenen und Vögeln (Detail), Turin, um 1740/50, Ölmalerei auf kaschierter Leinwand auf Holzkonstruktion.



Abb. 6: 3D-Rekonstruktion der Piffetti-Bibliothek.

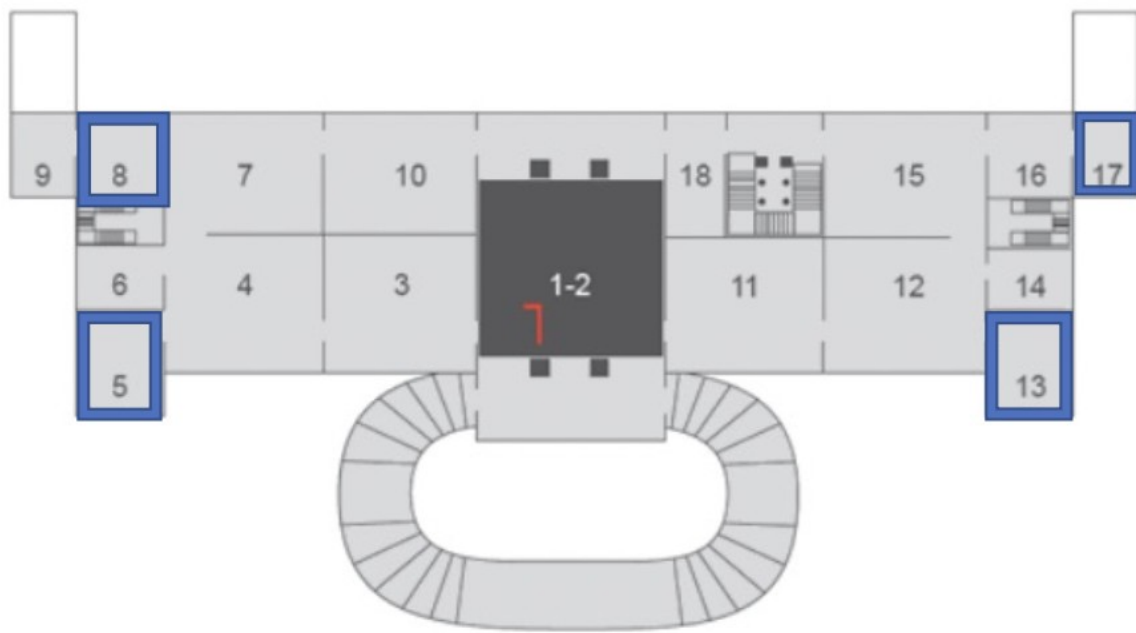


Abb. 7: Grundriss / Piano nobile der Villa della Regina mit Markierung der chinoisen Räume, Turin.



Abb. 8: Saal 5 (Nordwand), *gabinetto del re*, in der Villa della Regina, Turin.



Abb. 9: Saal 8, *appartamento del re*, in der Villa della Regina, Turin.



Abb. 10: Saal 13, *Appartamento della regina*, in der Villa della Regina, Turin.



Abb. 11: Saal 17, Gabinetto della regina, in der Villa della Regina, Turin.

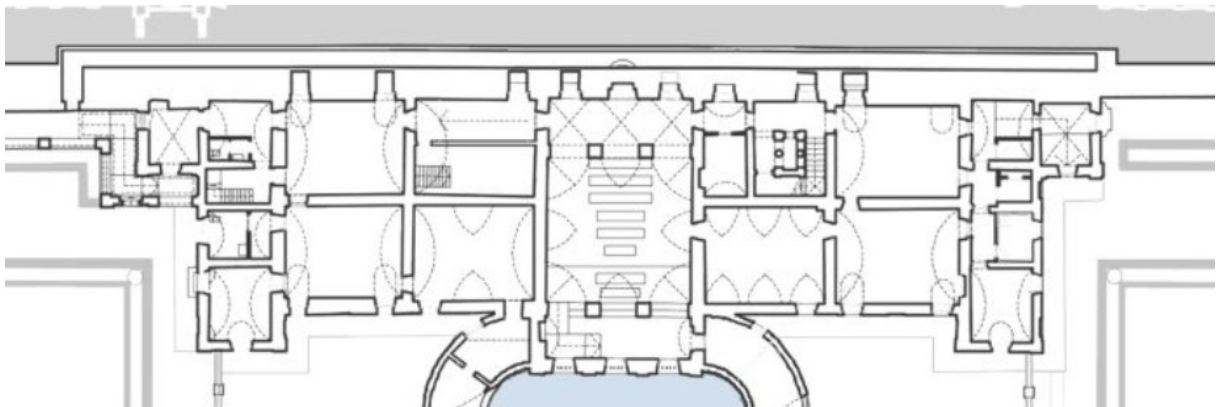


Abb. 12: Piano nobile der Villa della Regina, Schema der *moltiplicazione dei gabinetti* / Kunst der Distribution.



Abb. 13: Saal 5, Nordwand – rechts (Detail).



Abb. 14: Saal 5, Südwand, Gesamtansicht der Wanddekoration.



Abb. 15: Saal 5, Decke (nordwestliche Ecke), Durchlöcherter Baumstamm.



Abb. 16: Überhängender, durchbrochener Taihu-Stein, evtl. 17.Jh. [späte Ming/ frühe Qing].



Abb. 17: *Stucco rilievo*, Saal 5, Südwand (Detail), Villa della Regina, Turin.



Abb. 18: Saal 17, Chinesisches Porzellan auf Konsolen (Guanyin, Budai, Foo Dogs), Villa della Regina, Turin.



Abb. 19: Saal 5, *gabinetto del re*, Gesamtansicht, Villa della Regina, Turin.



Abb. 20: Saal 5, *gabinetto del re*, Blau-weiße Mittelzone (Porzellan-Referenz), Villa della Regina, Turin.



Abb. 21: Saal 5, *gabinetto del re*, reliefierte Paneele, Villa della Regina, Turin.

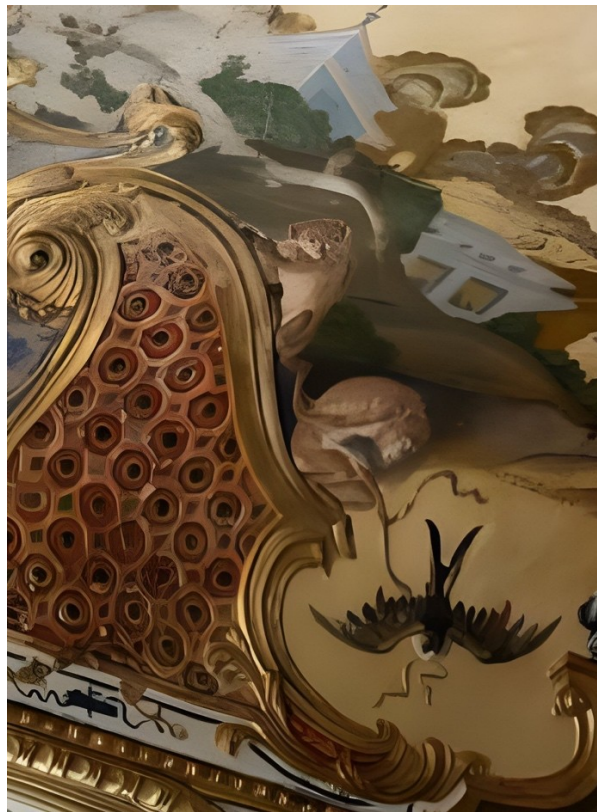


Abb. 22: Saal 5, *gabinetto del re*, Affenmotive im Stuckdekor, Villa della Regina, Turin.



Abb. 23: Saal 8, *Appartamento del re*, Rekonstruktion / historische Darstellung der chinesischen Tapeten, Villa della Regina, Turin.



Abb. 24: Intarsienmöbel von Pietro Piffetti, ursprünglich für die Villa della Regina gefertigt, heute im Quirinalspalast, Rom. Fotodokumentation des dislozierten Mobiliars.



Abb. 25: Saal 8, *Appartamento del re*, Deckengemälde mit „Himmelsblick“, Villa della Regina, Turin.



Abb. 26: Saal 13, *Appartamento della regina*, Gesamtansicht, Villa della Regina, Turin.

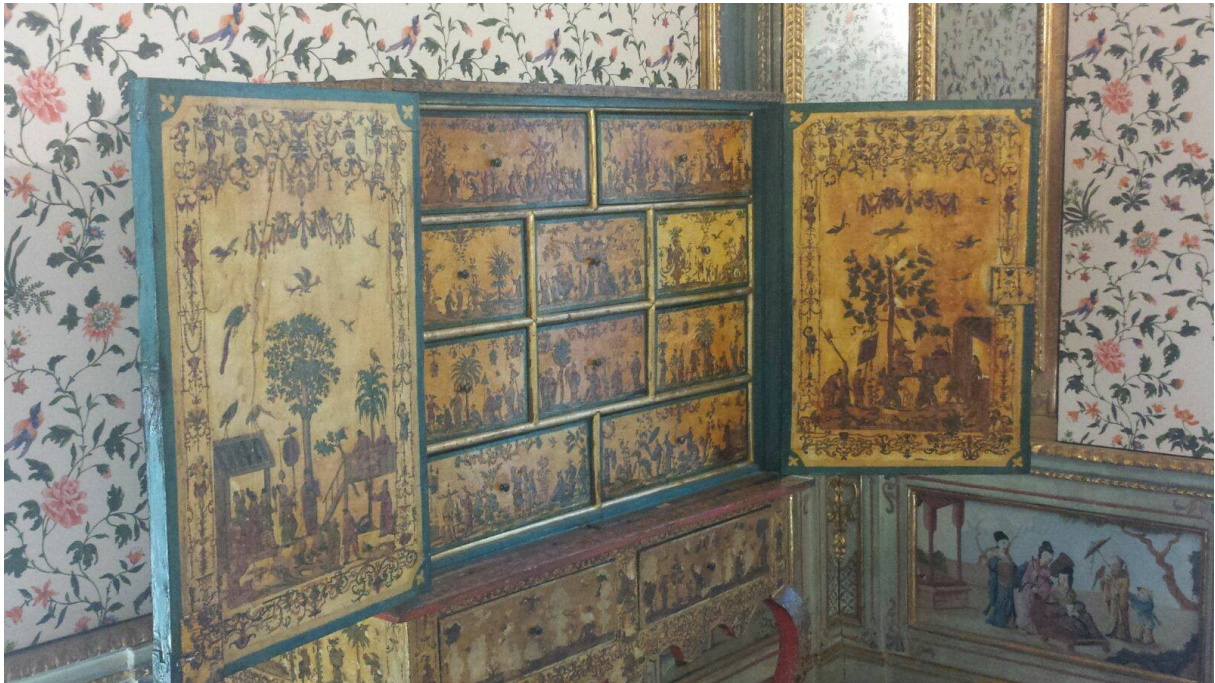


Abb. 27: Saal 13, *Appartamento della regina*, Technik der *lacca povera* / Decoupage (Detail), Villa della Regina, Turin.



Abb. 28: Saal 13, *Appartamento della regina*, Erhaltener Schrank in lacca povera, Villa della Regina, Turin.



Abb. 29: Saal 13, *Appartamento della regina*, untere Sockelzone mit Alltagsszenen, Villa della Regina, Turin.



Abb. 30: Saal 13, *Appartamento della regina*, Durchbrochene Vase mit Koralle, Villa della Regina, Turin.

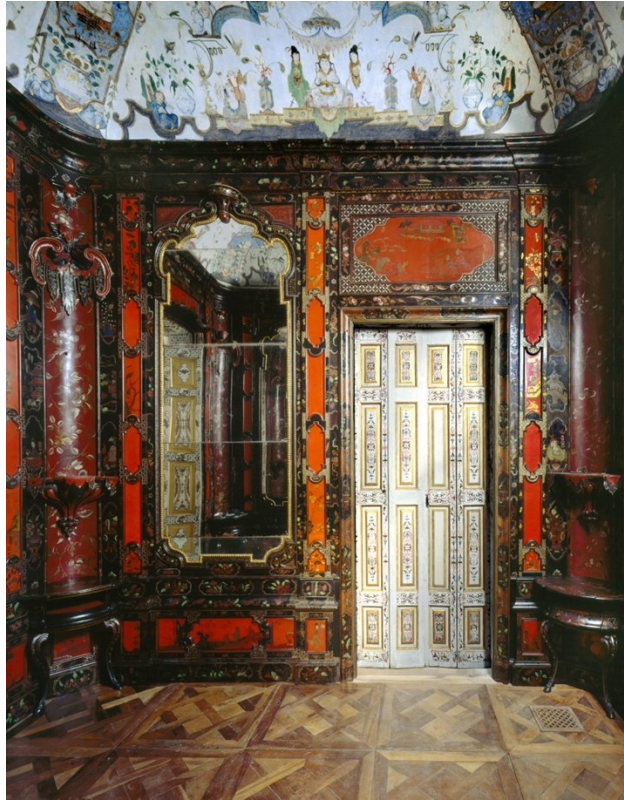


Abb. 31: Saal 17, *Gabinetto della regina*, Gesamtansicht, Villa della Regina, Turin.



Abb. 32: Saal 17, *Gabinetto della regina*, Porzellan auf den Eckkonsolen im Raum, Villa della Regina, Turin.



Abb. 33: Saal 17, *Gabinetto della regina*, Schwarzer Lack mit roten Paneelen, Villa della Regina, Turin.



Abb. 34: Saal 17, *Gabinetto della regina*, Decke – Westen (Detail), Villa della Regina, Turin.



Abb. 35: Saal 17, *Gabinetto della regina*, Decke, Villa della Regina, Turin.



Abb. 36: Saal 17, *Gabinetto della regina*, Decke – nordwestliche Ecke (Detail), Villa della Regina, Turin.



Abb. 37: Stuckrelief (stucco rilievo), Grab der Valerii, Rom Italien.



Abb. 38: Gong Xian, Tausend Gipfel und zehntausend Täler, um 1670, Qing Dynastie, Zürich Schweiz.



Abb. 39: Saal 17, *Gabinetto della regina*, Schwarzer Lack mit roten Paneelen im „japanischem“ Stil, Villa della Regina, Turin.



Abb. 40: Saal 13, *Appartamento della regina*, Tür – Ostwand, links, Villa della Regina, Turin.



Abb. 41: Villa della Regina, Saal 5 (Gabinetto del Re), chinesische Papiertapeten in barocker Boiserie.



Abb. 42: Palazzo Reale, *Gabinetto cinese*, Turin.



Abb. 43: *Gabinetto cinese* Südwall, Palazzo Reale Turin.



Abb. 44: Giovanni Pietro Pozzo, Deckenfresko des Spielzimmers (Raum 8), Östliches Appartement, 1765, Palazzina Stupinigi, Nichelino, Italien.



Abb. 45: Schloss Charlottenburg in Berlin, Porzellankabinett, Gesamtansicht.



Abb. 46: Schloss Schönbrunn in Wien, chinesisches Kabinett, in Wandtäfelungen integrierte Lackpaneele aus zerlegten chinesischen Stellschirmen, um 1743–1750.



Abb. 47: Links: Chinesische Tapete, Detail Brand der Vasen, Südwestecke der China-Galerie, rechts: Darstellung Brand der Vasen aus Fabrication de la Porcelaine, Palazzo Reale di Govone Italien.



Abb. 48: Appartamento della Regina (Saal 13), Drachentanz, Südwand – untere Sockelzone.



Abb. 49: Supraporte, Schlafzimmer, Nordwand, Castello Reale di Govone, Italien.



Abb. 50: „Digital Twin“, Fotogrammetrische Vermessung im Palazzo Quirinale (2022) und in der Villa della Regina (2023).