

UNFASSBARE KOMPLEXITÄT UND ÜBERWÄLTIGTES STAUNEN: DIE THEATERHAFT INSZENIERUNG HÖFISCHER RÄUME IM DIENST DER KÖNIGLICHEN EVIDENZ

Matthias Müller

1 Bühnenhafte Gestaltung, fragmentierte Wahrnehmung: die Schlossbesucher als Mitspieler in einem Schauspiel jenseits der kognitiven Rationalität

Wenn die Beiträge des vorliegenden Tagungsbandes nach der Gestalt, Materialität, Funktion und Zeichenhaftigkeit des höfischen Musiktheaters fragen, dann bietet dies die Gelegenheit, auch den übergreifenden architektonischen und bildkünstlerischen Kontext und damit das rahmensetzende und ordnungsstiftende bau- und bildkünstlerische System eines Hofes und seiner Residenz in den Blick zu nehmen. Denn wie bereits Norbert Elias in seiner zum Klassiker gewordenen Studie über *Die höfische Gesellschaft*¹ bemerkte, ist dieses übergreifende gestalterische, von der höfischen Residenzarchitektur und ihrer Ausstattung bestimmte System ganz wesentlich durch Merkmale des Theaterhaften und der Inszenierung bestimmt. Für Elias erschloss sich dieses Moment einer theaterhaften architektonischen Inszenierung am Beispiel von Schloss Versailles (Abb. 1), dessen Architektur in besonderer Weise durch das Element des umschlossenen Platzraums bzw. des Hofes bestimmt wird.² Platz- und Hofräume vor einem Schloss oder Palais sind ein zentrales Element adliger und höfischer Architektur, vor allem seit dem 17. Jahrhundert. Denn an ihnen zeigt sich, wie es in Denis Diderots berühmter »Encyclopédie« heißt, »le rang du personnage qui devoit l’habiter« (der Rang der Personen, die darin wohnen).³ In Versailles sind es gleich mehrere und unterschiedlich dimensionierte und gestaltete Höfe, die dem Hauptschloss, dem sog. Corps de logis, vorgelagert sind. Norbert Elias

1 ELIAS 1969. Dieses Buch basiert auf Elias' bereits 1933 eingereichter Habilitationsschrift »Der höfische Mensch. Ein Beitrag zur Soziologie des Hofes, der höfischen Gesellschaft und des absoluten Königtums« (diesen Titel gibt KORTE 1988, S. 118, an). Da das Habilitationsverfahren nach Einreichung der Schrift aufgrund der Schließung des Frankfurter Instituts für Soziologie durch die Nationalsozialisten nicht abgeschlossen werden konnte, erschien die Schrift erst viele Jahre später und unter einem anderen, dem oben genannten Titel.

2 Zu Schloss Versailles, seiner Entstehungsgeschichte und Funktion siehe den umfassenden Beitrag von SABATIER 2016, S. 55–76.

3 DIDEROT/D'ALEMBERT 1777, S. 25. Siehe hierzu auch ELIAS (1969), S. 71.



Abbildung 1. Schloss Versailles (Zustand 1668), Gemälde von Patet Pierre, 1668, Versailles.

beobachtet diese Abfolge von Höfen genau und deutet sie als bühnenhafte Inszenierung des außerordentlichen Rangs ihres königlichen Auftraggebers, Ludwigs XIV. Ich möchte die von Elias angestellten Beobachtungen wegen der Qualität ihrer genauen Beschreibung im Wortlaut zitieren (vgl. hierbei Abb. 2–4):

»Nicht *ein* Hof genügte, um die Würde und den Rang des Königs auszudrücken, sondern da ist zunächst eine breite Avant-Cour, die der von Westen her Kommende durchschreiten oder durchfahren muß, und die mehr einem offenen Platz ähnelt, als einem Hof im genaueren Sinne des Wortes. Zwei Alleen führen an ihrer Seite aufs Schloß zu, jede von einem langgestreckten west-östlichen Flügelbau flankiert, die vor allem für Kanzler und Minister bestimmt waren. Dann kommt man an das eigentliche Schloss. Der Hofraum verengt sich. Man durchfährt einen quadratischen Hof, der in einen zweiten kleineren mündet, beide bilden die ›Cour Royale‹, und kommt endlich in einen dritten, noch schmäleren, den Marmorhof, den das Mittelschloß von drei Seiten her umschließt. Dieser Mittelteil selbst ist so groß, daß er in seinem Inneren nochmals vier kleine Höfe bildet, je zwei links und rechts. Und hier im ersten Stocke dieses Mittelschlusses lebte der König und die Königin mit ihrem Hofstaat.«⁴

4 ELIAS 1997, S. 124–125.

Die theaterhafte Inszenierung höfischer Räume im Dienst der königlichen Evidenz



Abbildung 2. Schloss Versailles: Luftaufnahme mit gestaffelten Innenhöfen.



Abbildung 3. Schloss Versailles: Blick durch die gestaffelten Höfe auf die Cour de Marbre.



Abbildung 4. Schloss Versailles: Cour de Marbre und Corps de logis.

Der Besucher, der zum französischen König gelangen durfte, musste somit eine fein aufeinander abgestimmte Folge von Platz- und Hofräumen durchfahren oder durchschreiten, was nicht nur auf der zeitlichen Ebene, sondern auch auf der Ebene körperlicher Raumerfahrung einen eindrucklichen, ja überwältigenden Eindruck hinterlassen haben musste. Über das Erlebnis der nacheinander durchfahrenen oder durchschrittenen Platzräume und Innenhöfe wurde den Besuchern nicht nur das Moment der Dauer des Weges und damit der nur allmählichen Annäherung an den König vermittelt, sondern darüber hinaus auch das Moment der physischen Unterwerfung unter die Unermesslichkeit und Unübersichtlichkeit der Gesamtarchitektur des Versailler Schlosses. Der Besucher war gewissermaßen Beobachter und Akteur zugleich in einem Schauspiel,⁵ dessen Handlung ganz auf die Beeindruckung und Überwältigung des Seh-, Bewegungs- und auch des Hörsinns ausgerichtet war. Denn die Platz- und Hofräume von Versailles besaßen, was gerne übersehen – oder besser gesagt: überhört – wird, auch eine akustische Dimension, die sich aus den Schallbrechungen auf dem Pflaster und an den hohen Wänden

5 Zu dieser ästhetisch-theatralischen Qualität des Zeremoniells siehe grundlegend BERNIS/RAHN 1995, darin u. a. auch den Beitrag der Herausgeber Jörg Jochen Berns und Thomas Rahn: Zeremoniell und Ästhetik, ebd., S. 650–666.



Abbildung 5. Schloss Versailles: die nicht mehr vorhandene Escalier des Ambassadeurs in einem Modell von Charles Arquinet (1958).

der umgebenden Gebäude ergab. Diese akustische Dimension, die sich beispielsweise bei Kutscheneinfahrten mit vielen Pferden, salutierenden Soldaten und aufspielenden Hofmusikern sehr eindrücklich erschloss, ist unbedingt mitzudenken, wenn man sich mit den inszenatorischen Qualitäten der Platz- und Hofarchitektur beschäftigt.⁶ Sie bietet wesentliche Merkmale einer *Soundscape* (Klanglandschaft) und damit interessante, kulturhistorisch geprägte Anknüpfungspunkte für das noch relativ junge Forschungsfeld der *Sound Studies*.⁷

Im Inneren von Schloss Versailles sollte sich die im Außenraum vor dem Schloss begonnene bühnenhafte Strukturierung und theaterhafte Inszenierung fortsetzen und der Besucher über das Vestibül, die Gesandtentreppe (Abb. 5) und die Anti-Chambres

6 Erste wichtige Überlegungen zu einer »herrscherlichen Klangkunst« in der Frühen Neuzeit entwickelte BERNIS 2006. Zur akustischen, räumlichen Präsenz und Zeichenhaftigkeit von Hofmusik siehe im selben Band den Beitrag von MÜCKE 2006.

7 Der hier skizzierte Bereich der frühneuzeitlichen Hofkultur bietet ein lohnendes Untersuchungsfeld für die noch junge Disziplin der *Sound Studies*, zu deren Gegenständen auch die *Soundscape*s (Klanglandschaften) von Orten, Räumen, Gebäuden, Städten und Landschaften gehören. Siehe hierzu u. a. das Grundlagenwerk des Pioniers der *Soundscape*-Forschung, SCHAFER 1977/2010. Siehe auch – mit einem Fokus auf dem kulturell konnotierten Stadtraum – KLOTZ 2012, sowie – mit einem Fokus auf der zeitgenössischen Architektur und Stadtplanung – KANG/SCHULTE-FORTKAMP 2016.



Abbildung 6. Schloss Versailles: Paradeschlafzimmer Ludwigs XIV.

bis hin zum Audienzsaal und Paradeschlafzimmer (Abb. 6) eine zeitliche Streckung der zeremoniellen Handlung und eine Steigerung der theatralischen Effekte erleben. Zu diesen trug schließlich auch die bildliche Ausstattung in Form von Skulpturen, Tapiserien, Tafel- und Deckengemälden bei.⁸ Hatte der Besucher dann noch Zeit bzw. die Gelegenheit, konnte er im hinter dem Schloss gelegenen Garten (Abb. 7) die Fortsetzung dieser Effekte erleben. Jetzt aber war es die durch Terrassenanlagen, Wasserspiele, Brunnenanlagen und Alleen gezähmte und durch mythologische Figuren allegorisierte Natur, die den herrschaftlichen Rang des Königs den Besuchern vorführen sollte.⁹

Bemerkenswert ist bei diesen theaterhaften Außen- und Innenraumszenierungen folgender Aspekt: Durch die bühnenhafte Gestaltung der Platz-, Hof- und Innenräume und ihre über die Bildkünste bewirkte allegorische Aufladung wird der Besucher gezielt zum Mitspieler in einem Schauspiel, dessen ganzer, umfassender Sinn und dessen technisch-materiellen Voraussetzungen sich auf der kognitiven, rationalen Ebene

⁸ Zur räumlichen Anordnung und politischen Ikonographie der Deckengemälde in den Paradeappartements von Schloss Versailles siehe MILOVANOVIC 2000.

⁹ Zur zeitgenössischen Rezeption der Versailler Gartenanlage siehe SCHNEIDER 2004/2005; SCHNEIDER 2006.



Abbildung 7. Schloss Versailles: Blick über den Latona-Brunnen auf den Garten.

vielen Besuchern vermutlich gar nicht erschlossen haben.¹⁰ Denn einer rationalen, kognitiven Erfassung des durch die Architektur, die Bildkünste und die zusätzlich noch hinzuzudenkenden zeremoniellen Handlungen gebotenen Schauspiels steht neben der synästhetischen Überwältigung alleine schon die Komplexität der vermittelten Inhalte entgegen. Wenn sich – um beim Beispiel Versailles zu bleiben und um hier etwa an die Spiegelgalerie (Abb. 8) zu denken – Ludwig XIV. durch die ikonographischen Programme der verschiedenen Bildwerke auf verschlüsselte Weise den Besuchern in so unterschiedlichen Rollen wie Apoll, Herkules, Mars oder Neptun präsentierte oder in mythologischen Historienzyklen versteckte Anspielungen auf politische oder militärische Taten, Ereignisse und Ansprüche der französischen Monarchie enthalten waren oder sich darin bestimmte Normen des angemessenen höfischen Verhaltens widerspiegeln, dann erforderte dies nicht nur einen umfassend gebildeten Besucher, sondern auch die nötige Zeit, sich mit den dargebotenen Inhalten auseinanderzusetzen.¹¹ Wie die Reiseberichte

¹⁰ Siehe zu diesem Aspekt auch KOLESCH 2006.

¹¹ Zum Problem der Rezeption der medial und ikonographisch vielfältigen Raumausstattungen beim Durchschreiten der Schlossräume beispielsweise im Zeremoniell oder einer anderen gemeinschaftlichen höfischen Handlung siehe auch SCHÜTTE 2006, S. 178–179 sowie S. 190–192. Schütte fordert daher auch für die Kunst- und Kulturwissenschaften einen anderen, den spezifischen Darstellungs- und Wahrnehmungszusammenhang berücksichtigenden Zugang bei der Analyse höfischer Raumausstattungen, die bislang nur als statische Gebilde wahrgenommen und analysiert wurden (ebd., S. 191–192).



Abbildung 8. Schloss Versailles: Spiegelgalerie.

von Besuchern oder Gesandten zeigen, war die Zeit meistens knapp bemessen und reichte nicht aus, um über eine fragmentierte, unzusammenhängende und assoziative Wahrnehmung der in den architektonischen und künstlerischen Medien vermittelten Inhalte hinauszugelangen.¹²

Was aber war dann der Sinn der ganzen fein aufeinander abgestimmten, intellektuell ausgeklügelten ikonographischen Programme, wenn der ihnen zugeschriebene Sinn für die meisten Betrachter nur in Rudimenten nachvollziehbar war? Auf diese Frage möchte ich eine zweifache Antwort geben. Zum einen war es offensichtlich wichtig, dass die bildliche Ausstattung einem intellektuellen, humanistisch-gelehrten Anspruch genüge und entsprechenden internationalen Normen folgte, selbst wenn die Inhalte nur selten in ihrer Totalität nachvollzogen werden konnten – als Besucher konnte man nur Ausschnitte und Fragmente eines größeren Ganzen wahrnehmen. Und zum anderen korrespondierte die unfassbare Komplexität der allegorisch-mythologischen Programme mit einer ebenso unfassbaren Komplexität der künstlerischen Formen, deren durchaus vorhandene strenge Systematik in der visuellen Erfahrung der Betrachter letztlich nur als ästhetische Überwältigung erlebt werden konnte. In dieser Hinsicht entspricht der Effekt der bildlichen Ausstattung im Übrigen ganz dem Effekt, den der Besucher beim Durchfahren bzw. Durchschreiten der gestaffelten und sich immer weiter verengenden Platzräume und Innenhöfe von Schloss Versailles erlebt. Ein wesentliches Ziel des betriebenen Aufwandes an Inhalt und Form war daher nicht so sehr der kognitive Nachvollzug, als vielmehr das überwältigte Staunen, das sich dem gebotenen Schauspiel hingibt, ohne nach der dahinter stehenden Regie zu fragen. Wie sehr die Vielzahl und Abfolge der Schlosshöfe neben Zeremonial- und Sicherheitsaspekten vor allem auch der Beeindruckung der Sinne von Untertanen, Gesandten und anderen Gästen dienen sollten, belegen neben französischen Quellen auch die Äußerungen deutscher Theoretiker des 17. und 18. Jahrhunderts. Neben Nicolai Goldmann, der ganz im Sinne der eingangs zitierten Bemerkung aus Diderots berühmter *Encyclopédie* die Anzahl der Schlosshöfe zu einem imponierenden Spiegelbild des Rangs der Schlossbewohner erklärt,¹³ ist hier auch aus dem Bereich der sog. Hausväter-Literatur Franz Philipp Florinus zu nennen. In dessen 1719 erschienenem Traktat *Oeconomus Prudens Et Legalis Continuat* wird die Vielzahl von Schlosshöfen explizit damit begründet, »daß dergleichen Einrichtung neben der vortrefflichen Gelegenheit/die vielerley Aemter und Ordnungen des Hof=Staats

12 Siehe hierzu für die Spiegelgalerie von Versailles ZIEGLER 2010. Eva-Bettina Krems konnte für die Münchner Residenz der Wittelsbacher aufzeigen, wie im 17. Jahrhundert im Alten Reich versucht wurde, durch vom kurfürstlichen Hof autorisierte Beschreibungen ein klar strukturiertes, geordnetes Bild von den Räumen und ihrer Ausstattung zu vermitteln, die ansonsten aufgrund der Unübersichtlichkeit und Fülle von den Besuchern nicht vollständig erfasst worden wären (KREMS 2006). Ähnlich wie Schütte plädiert auch Krems für eine Beachtung der »vom jeweiligen Autor vermittelte[n] physische[n] Bewegung durch den Baukörper« (ebd., S. 293) bei künftigen Analysen höfischer Innenräume.

13 Nikolaus Goldmanns vollständige *Anweisung Zu der Civil-Bau-Kunst [...]*, hg. von Leonhard Christoph Sturm, Braunschweig 1699, S. 146–147. Siehe hierzu auch SCHÜTTE/SCHWING 1997, S. 200–202.

in ihre abgetheilten Plätze zu logiren/dem Schloß ein recht Majestätisches Ansehen giebt«. ¹⁴ Demnach sind für die Konzeption und Errichtung von Innen- und Außenhöfen die Inszenierung von Erhabenheit und die Beeindruckung der Sinne genauso wesentlich wie der funktionale Aspekt der räumlichen Unterteilung und Ordnung. Florinus demonstriert dieses Prinzip der im Verlauf des Durchschreitens oder Durchfahrens sich steigernden Sinneseindrücke anhand von Schloss Salzdahlum bei Wolfenbüttel, das von 1688 bis 1694 durch Herzog Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel errichtet worden war: Man müsse bei dieser Schlossanlage »drei geschlossene Höfe passiren/um zu dem innersten Haupt=Gebäude zu gelangen/und eröffnet sich indessen von einem Hofe zu dem andern immer ein schönerer Prospect, der aufeinander folgenden wohl angeordneten Gebäude«. ¹⁵

Die Parallelen zum Theater sind evident und lassen es sinnvoll erscheinen, die Architektur und bildliche Ausstattung eines frühneuzeitlichen, barocken Residenzschlusses stärker als bisher geschehen auch als Rezeption der Konzepte und Effekte des höfischen Theaters zu verstehen. Denn allem Anschein nach sind auf den Bühnen der Hoftheater die gebauten höfischen Realitäten nicht nur im Miniaturformat wiedergegeben worden, sondern war das Hoftheater in umgekehrter Perspektive zugleich ein wichtiger Lieferant für zentrale ästhetische Strategien in der Residenzarchitektur und ihrer medialen Ausgestaltung. ¹⁶

2 Antworten auf die theatrale Unfassbarkeit von Versailles: ein spektakulärer Idealentwurf für die Sommerresidenz der Habsburger und ein pompöses Lustschloß für Zar Peter den Großen an der Ostsee

Mit seiner inszenatorischen, kulissen- und bühnenhaften Architektur und Ausstattung hat Schloss Versailles Geschichte geschrieben und wurde europaweit zu einem wesentlichen Modell höfischer Residenzarchitektur, selbst wenn in den Fürstenstaaten außerhalb Frankreichs nicht gleich – wie die jüngere historische Forschung nachweisen konnte – auch der ganze inhaltliche, staatspolitische, sprich: französisch-absolutistische Überbau mitrezipiert wurde. ¹⁷ Die wohl spektakulärste Antwort auf Versailles war jener Idealplan (Abb. 9), den Johann Bernhard Fischer von Erlach 1688 für

¹⁴ FLORINUS 1719, S. 861.

¹⁵ Ebd., S. 862.

¹⁶ Siehe hierzu auch verschiedene Beiträge in vorliegendem Tagungsband. Siehe darüber hinaus DARIAN 2011, hier bes. S. 109–149.

¹⁷ Siehe hierzu die Beiträge in SCHILLING 2008, hier besonders auch den Beitrag von Lothar SCHILLING, S. 13–31, der mit einer Fülle an Literaturhinweisen zugleich den Forschungsstand und die unterschiedlichen Forschungspositionen resümiert.



Abbildung 9. J. B. Fischer von Erlach: Erstes Projekt für Schloss Schönbrunn (1688) (aus: *Historische Architektur*, Buch IV, 17. II, 1721).

Schloss Schönbrunn, das Lustschloss Kaiser Leopolds I., entwarf.¹⁸ In der von Fischer von Erlach gezeichneten Ansicht verwandelt sich Schloss Schönbrunn in eine räumlich nicht mehr fassbare, in den Dimensionen geradezu unwirklich entgrenzte Anlage mit mehreren vorgelagerten Plätzen, Innenhöfen und Terrassen, auf denen das eigentliche Schloss wie ein entrückter Tempel thront. Der bühnenhafte Duktus der als Kupferstich publizierte Ansicht, die erkennbar auf die zeitgenössische Theaterästhetik rekurriert, lässt Schloss Schönbrunn zu einem Gegenstand visionärer Fiktionalität werden, die alle irdischen Kategorien und Maßstäbe herrschaftlicher Architektur außer Kraft setzt. Von daher liegt der besondere Sinn und Zweck dieses Entwurfs darin, die Phantasie des Betrachters anzuregen und das habsburgische Kaisertum in Dimensionen zu denken, die das irdisch Mögliche übersteigen. Nicht zufällig ist der Entwurf später Bestandteil eines größeren Publikationswerks Fischers von Erlach geworden, in dem er unter dem Titel *Entwurf einer historischen Architektur* 1721 die bedeutendsten, teilweise nur legendär überlieferten Bauwerke der Menschheit vorführt.¹⁹ Darunter sind auch Bauten wie die

18 Zu den idealisierend-überhöhenden Planungen Fischers von Erlach für Schloss Schönbrunn siehe TREMMEL-ENDRES 1996.

19 RAKOWITZ 2013; POLLEROS 2007. Siehe auch KUNOTH 1956.

Pyramiden (Abb. 10), die zu den sieben Weltwundern gehören, in die sich letztlich – so die intendierte Aussage – auch der spektakuläre Entwurf für Schloss Schönbrunn einfügen lässt. Vor diesem Hintergrund erübrigen sich Fragen nach der Realisierbarkeit, da diese viel zu profan wären und – ähnlich wie in Versailles – den Reiz der kalkulierten Irrationalität im Dienste kaiserlicher Panegyrik zerstören würden.

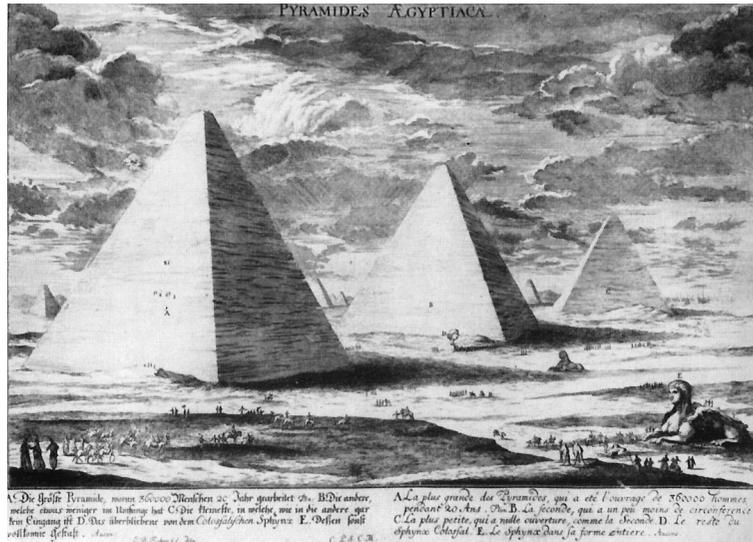


Abbildung 10. J. B. Fischer von Erlach: Entwurf einer historischen Architektur: Pyramides Aegypticae (1721).

Während das habsburgische Kaiserhaus den inszenatorischen Herausforderungen von Versailles somit nur im Reich der Phantasie entgegentrat und ansonsten im Umgang mit seinen Schlössern eine eher konservative um nicht zu sagen konservatorische Haltung pflegte, nahm im fernen Russland Zar Peter der Große die Herausforderung an und versuchte ab 1714 mit ähnlichen räumlich-theaterhaften Effekten direkt an der Ostsee unweit von St. Petersburg ein russisches Versailles zu errichten.²⁰ Diese nach ihrem Bauherrn Schloss Peterhof genannte Anlage (Abb. 11) stellt das Hauptschloss wie in Versailles auf eine Anhöhe, von der aus das Gelände in Terrassen kaskadenförmig nach unten abfällt, um über einen 400 Meter langen Kanal direkt an der Ostsee zu enden. Ist schon der Blick vom Schloss (Abb. 12) über die terrassierte Gartenanlage, den Kanal bis hin zur Ostsee am Horizont spektakulär (dieser Effekt war früher, als noch nicht wie heute die Bäume in den Himmel gewachsen waren, noch eindrucksvoller), da der

²⁰ RASKIN 1978. Siehe auch ZNAMENOV 2005.



Abbildung 11.
Schloss Peterhof bei
St. Petersburg: Blick über
den Kanal auf das Schloss
und die Große Kaskade.

Garten durch die spiegelnde Wasserfläche der Ostsee noch stärker als in Versailles in eine monumentale, unfassbare Unendlichkeit verlängert wird, so ist es nicht minder der umgekehrte Blick aus dem Garten hoch hinauf zum Schloss (Abb. 13). Denn anders als Schloss Versailles erhebt sich Schloss Peterhof für den von der Ostsee kommenden Besucher am Endpunkt einer ansteigenden Kaskade von Wasserspielen, durch deren



Abbildung 12. Schloss Peterhof bei
St. Petersburg: Blick vom Schloss über
den Kanal auf die Ostsee.



Abbildung 13. Schloss Peterhof bei St. Petersburg: Blick von der Großen Kaskade auf das Schloss.

Wasserfontänen das Schloss märchenhaft entrückt erscheint. Mit diesem wiederum dem Theater entlehnten Effekt übertrumpft Schloss Peterhof das vorbildgebende Schloss von Versailles in der Außenarchitektur ganz erheblich, konnte dieses doch weder mit vergleichbaren Wasserspielen aufwarten noch mit einer gesicherten Wasserversorgung. Während in der Trockenheit von Versailles die Ingenieure nur für wenige und daher genau zu berechnende Stunden über ausreichendes Wasser für die Fontänen- und Brunnenanlagen verfügten, konnte Peter der Große dank der nahe gelegenen Ostsee sprichwörtlich aus dem Vollen schöpfen und seine spektakulären Wasserfontänen zur effektvollen Inszenierung von Schloss Peterhof nutzen.

3 Vom Sinn und Nutzen synästhetischer Überwältigung und kognitiver Verunklärung für die Epiphanie und Inszenierung herrschaftlicher »Gloire«

Ich möchte meine bisherigen Feststellungen und Beobachtungen in eine erste, zweigeteilte Frage münden lassen: Wem und wozu diente diese mit den Mitteln einer theaterhaften Inszenierung und mit einem ausgesprochen großen Aufmerksamkeits- und Unterhaltungswert ausgestattete höfische Architektur und bildliche Raumausstattung und welchen weitergehenden Sinn besaßen die beschriebenen Strategien der synäs-

thetischen Überwältigung und der Verunklärung kognitiv zu erfassender inhaltlicher und gestalterischer Systematiken? Die Antwort auf diese Frage ist keineswegs banal, wenn man sich nicht mit den immer wieder in oberflächlicher Reduzierung verwendeten Begriffen wie »Macht« oder »Legitimation« zufriedengeben möchte. »Macht« und »Legitimation« stehen vielmehr selbst im Dienst einer recht abstrakten Idee fürstlicher oder königlicher Herrschaft, deren normative Abstraktheit erst eigentlich durch das immerwährende Schauspiel der bau- und bildkünstlerischen Medien in eine für die Augen und Ohren sinnfällige, anschauliche Form überführt wird – und hierbei letzten Endes nichts anderes leistet als das tatsächliche höfische Schauspiel und Musiktheater, das allerdings ausschließlich temporär agiert.

So weist Jean-Baptiste Colbert, der für Ludwig XIV. als Surintendant des Bâtiments du Roi tätig war, anlässlich der Erweiterung des Pariser Louvre ausdrücklich darauf hin, dass die Gestalt des königlichen Palastes die Menschen von der Stärke königlicher Macht überzeugen und zu untertänigem Gehorsam anhalten müsse.²¹ Ganz in diesem Sinne hatte 1719 der Leipziger Jurist und Stadtschreiber Johann Christian Lünig die Fürsten wegen ihrer von Gott verliehenen Magnifizienz als »Erdengötter« tituliert, denen zugestanden werden müsse, »sich durch allerhand euserliche Marquen vor anderen Menschen zu distinguieren, um sich [...] bey ihren Untertanen in desto grösseren Respect und Ansehen zu setzen«.²² Zu diesen »euserliche[n] Marquen« als Zeichen der Distanz des Fürsten zu seinen Untertanen und als Ausweis seiner Erhabenheit über die gewöhnlichen irdischen Dinge gehören in besonderer Weise die von mir beschriebenen Effekte der Residenzarchitektur und ihrer bildlichen Ausstattung. Räumliche, ästhetische wie kognitive Desorientierung, fragmentiertes Erleben räumlicher wie programmatischer Zusammenhänge und die Evokation eines überwältigenden Staunens vermitteln am Ende das Empfinden von »Respekt« und »Ansehen« fürstlicher bzw. königlicher Autorität und Magnifizienz. In diesem Sinne erkennt auch der hessisch-darmstädtische Jurist, Diplomat und Minister Friedrich Carl von Moser in seinem *Teutschen Hofrecht* von 1754 die Notwendigkeit, die fürstliche Residenz als Sinnbild der hinter dem Fürsten als Person erscheinenden transpersonalen Idee herrschaftlichen Regententums auszugestalten. Moser formuliert diesen Gedanken in einer prägnanten Formel: »In der Residenz erscheinet der Fürst als Haupt seines Volcks und in dem Glanz der angebohrnen oder erlangten Würde.«²³ Diese besondere Aufgabe der Residenzarchitektur und der höfischen Bildkünste, die durch ihre medialen Qualitäten, d. h. mittels des architektonischen Corpus der Residenz und ihrer prächtigen Erscheinung, dem von Ernst Kantorowicz erstmals eingehend analysierten

21 »Il est nécessaire ... que la qualité de leur palais puisse servir à contenir les peuples dans l'obéissance qu'ils leur doivent, sans toutefois qu'il soit nécessaire de construire pour cela une forteresse, mais seulement d'observer que les entrées ne puissent estre facilement abordées et que toute la structure imprime le respect dans l'esprit des peuples et leur laisse quelque impression de leur force.« (CLÉMENT 1867, Nr. 19, S. 240).

22 LÜNIG 1719, Bd. 1, S. 5. Zum Begriff der Erdengötter siehe auch BERNIS/DRUFFNER/SCHÜTTE 1997, S. XII.

23 MOSER 1754, S. 274.

corpus mysticum des Fürsten bzw. Königs und seiner Dynastie zu sinnlich fassbarer Evidenz verhelfen soll, spricht wenige Jahre zuvor der Architekturtheoretiker Johann Friedrich Penther in einer 1748 erschienenen Abhandlung ganz offen an, wenn er über das Verhältnis von Landesherr und Residenzschloss schreibt: »Er [der Landesherr, M.M.] setzt sich durch eine ansehnliche Residenz, die dem Anschauenden so majestätisch in die Augen strahlet, in eine ehrfurchtsvolle Hochachtung, indem vielmahls aus dem Continente auf das Contentum, oder aus der Schale [der Schlossfassade, Anm. M.M.] auf den Kern [des fürstlichen Schloßbesitzers, Anm. M.M.] geschlossen und geurtheilet wird.«²⁴

Aus den zitierten Äußerungen der französischen und deutschen Hofbeamten und Juristen wird deutlich, dass wir sowohl die Residenzarchitektur als auch ihre künstlerische Ausgestaltung als zentralen Teil einer Inszenierung begreifen müssen, in der der Fürst oder König letztendlich in seiner überindividuellen, transpersonalen, nach zeitgenössischer Auffassung ewig währenden Bedeutung als irdische Verkörperung eines überirdischen, letztendlich göttlichen Prinzips guter und gerechter Herrschaft in Erscheinung tritt. Daraus ergibt sich die Konsequenz, vor allem das Residenzschloss mit seinen Außen- und Innenräumen als eine multimedial bespielbare Bühne für ein Schauspiel zu verstehen, dessen Inhalt und Handlung – durchaus im christlich-sakralen Sinne – der Epiphanie der an sich unsichtbaren, immateriellen göttlichen Autorität, der sog. Magnifizienz oder der französischen *Gloire*, dient.²⁵

4 Der König als Schauspieler einer politisch-ideellen Fiktion: Berninis Diktum vom Schloss als Porträt der Seele des Fürsten und André Félibiens Definition des Herrscher- porträts als Darstellung von etwas Nichtdarstellbarem

Diese mediale, allegorisch-metaphorische Qualität höfischer Architektur, mit deren Hilfe Architektur zu einem transzendierenden Sinnbild für die nichtsichtbare überirdische bzw. transpersonale Realität der fürstlichen Existenz und ihres Amtes zu werden vermochte, findet ihr Pendant in einer der wichtigsten höfischen Bildgattungen: dem Herrscherporträt, das zugleich einer der bedeutendsten Ausstattungsgegenstände von Residenzschlössern war. Diese Wechselwirkung zwischen der Architektur als Ausdrucksträger fürstlicher Magnifizienz und dem Herrscherporträt erkannte schon der römische Architekt Gianlorenzo Bernini. Im Rahmen des Wettbewerbs für den neuen Ostflügel des Louvre, zu dem ihn 1664 Colbert eingeladen hatte, äußert er 1665 über die bildnis-hafte Qualität von Residenzschlössern: »Die Palastgebäude sind Porträts von der Seele

²⁴ PENTHER 1748, S. 9; siehe auch SCHÜTTE 1998, S. 24–25.

²⁵ Für Ludwig XIV. hat dies immer noch grundlegend BURKE 1993 aufgezeigt.



Abbildung 14.
Pierre Mignard: Ludwig XIV.
zu Pferde (ca. 1692, Schloss
Versailles).

der Fürsten« (*»le fabriche sono i ritratti dell' animo dei principi«*).²⁶ Mit dieser Charakterisierung hat Bernini zugleich implizit die transpersonale, allegorische Funktion auch der eigentlichen Porträtmalerei angesprochen. Während die ältere Forschung in den Bildnissen von Fürsten und Königen gerne nach spezifischen persönlichen Eigenschaften oder Charaktermerkmalen suchte, hat die jüngere Forschung mittlerweile erkannt, dass diese Suche weitgehend ergebnislos verlaufen muss. Denn auch das Porträt des Herrschers ist der von mir beschriebenen transpersonalen Kategorie fürstlicher Existenz verpflichtet und hat zur Aufgabe, besondere individuelle Merkmale eher in den Hintergrund zu rücken, um statt dessen in den von irdischer Sterblichkeit gezeichneten fürstlichen Körpern und Gesichtern in besonderer Weise die unsterbliche Dignität und Magnifizenz herauszuarbeiten.²⁷

In besonders eindrücklicher Sprachform und inhaltlicher Zuspitzung hat diese herrschafts- und bildtheoretischen Normen der französische Kunsttheoretiker und Historio-

²⁶ CHANTELOU 1981, S. 258 (8.10.1665).

²⁷ Siehe hierzu meinen folgenden Beitrag: MÜLLER 2009.

graph André Félibien in seiner 1663 verfassten Beschreibung eines Porträts Ludwigs des XIV. von Frankreich formuliert: Demnach hätte das Herrscherbildnis kein Individuum, sondern einen Idealtypus herrschaftlicher Majestät zu zeigen und sei es die Aufgabe der Kunst, die an sich nicht sichtbare Aura des Herrschers mit den Mitteln einer den Bildsinn durchaus rätselhaft verschleiernenden Allegorisierung zur Darstellung zu bringen.²⁸ Bei dem Porträt – einem Reiterbildnis – des französischen Königs handelte es sich aller Wahrscheinlichkeit um ein Gemälde von Charles Le Brun, das heute allerdings nicht mehr existiert, sondern nur noch in einer Kopie von Pierre Mignard von ca. 1692 (Abb. 14) überliefert ist.²⁹ Diesem Reiterbildnis möchte ich zur Veranschaulichung das wohl berühmteste Bildnis Ludwigs XIV. zur Seite stellen, jenes von Hyacinthe Rigaud 1701 geschaffene Ganzfigurenporträt (Abb. 15), mit dem Rigaud die Gattung des »Portrait historique« begründete, d. h. des allegorisch aufgeladenen und Elemente des Historienbildes adaptierenden Herrscherbildes.³⁰ Beide Porträts offenbaren die von Félibien beschriebene Herausforderung für die Künstler, nämlich die Bewältigung des Paradoxons einer Darstellung von etwas Nichtdarstellbarem. Konkret bedeutet dies für den Maler oder Bildhauer, den überindividuellen majestätischen Glanz, der letztlich einen Spiegel der göttlichen Allgewalt bildet, in der Abbildung eines individuellen, sterblichen Körpers darzustellen. Félibien verwendet für diesen Vorgang immer wieder das Verb »représenter«, dessen Semantik im Französischen weiter gefasst ist als im Deutschen und zwischen »darstellen« und »verkörpern« changiert, verbunden mit allen Implikationen juristisch-politischer wie logisch-erkenntnistheoretischer Fragestellungen.³¹ Deutlich wird aber durch Félibiens Text das Grundproblem der angemessenen Deutung der Identität des Fürsten oder Herrschers: Dieser ist zwar als Individuum mit physischem Körper vorhanden, zugleich und eigentlich aber als etwas Anderes, über die individuelle, körperhafte Erscheinung hinausweisendes Transzendentes zu denken, dem der individuelle Körper des Herrschers lediglich einen sinnlich wahrnehmbaren Ausdruck verleiht. In der Realität des Zeremoniells bedarf dieser Körper daher der Ausstaffierung mit zeichenhafter, die Augen beeindruckender Kleidung und Insignien, um die transpersonale, transzendente Dimension, d. h. das dem König anhaftende ›Andere‹ zu veranschaulichen, während im Herrscherporträt zusätzlich die Hinzufügung von allegorischen Darstellungen – nicht zuletzt in Form von Tugendpersonifikationen – die Evidenz zu erzeugen hat.

28 FÉLIBIEN 1671.

29 Siehe hierzu BERGER 2009. Siehe auch KIRCHNER 2001.

30 Zu diesem Staatsporträt siehe die grundlegende Dissertation von AHRENS 1990. Siehe darüber hinaus auch die philosophisch-semiotische Studie von Louis Marin (MARIN 2005), die allerdings – ungeachtet des ausgesprochen anregenden und das Medium des Bildes mit Vehemenz als historischen ›Akteur‹ und damit auch als ›Quelle‹ für den geschichtswissenschaftlichen Diskurs einfordernden Ansatzes – in ihren historischen Prämissen nicht restlos zu überzeugen vermag.

31 Siehe hierzu BAADER 1999, S. 360.



Abbildung 15. Hyacinthe Rigaud: Ludwig XIV. (1701/02, Louvre).

In diesem Punkt ähnelt der Fürst oder König letztendlich einem Schauspieler, der mit seinem individuellen Körper einer anderen Person mimische Präsenz verleiht – einer Person, die mit ihm nicht identisch, sondern vielmehr Gegenstand einer literarischen und damit fiktiven Bearbeitung bzw. Interpretation ist. Der entscheidende Unterschied zwischen dem gewissermaßen schauspielernden Fürsten und dem schauspielernden Schauspieler besteht darin, dass der Fürst durch sein Auftreten und Agieren – beispielsweise im Zeremoniell – sowie durch seine zeichenhaft-symbolischen Accessoires in Form der Kleidung oder der Insignien zwar auch eine seine Person übersteigende Fiktion – in diesem Fall eine Herrschaftsidee – sinnfällig vortragen muss, jedoch mit seiner Person über die Genealogie und Dynastie doch zugleich auch realer Teil der durch das zeremonielle Schauspiel evozierten Fiktion ist,³² während der Schauspieler durch seine fehlende genealogische Rückbindung und Dignität der dargestellten Rolle ausschließlich seinen Körper leiht. Aufgabe der Künste ist es nun, so André Félibien, von dem eine Rolle spielenden und doch mit dieser Rolle zugleich identisch seienden Fürsten oder König wiederum ein adäquates Bild herzustellen, das genau dieses Paradoxon anschaulich werden lässt. Félibien hierzu wörtlich: »Ich sage [...], daß der Himmel, der in Eurer [des Königs, Anm. M.M.] Person einen vollendeten Monarchen sichtbar werden lässt, zugleich Handwerker schaffen wollte, die dazu imstande sind, diesen würdig darzustellen.«³³ Anders als bei der Darstellung von Jupiter, dem Herrscher über die Götter, dessen äußere Gestalt sich dem menschlichen Fassungsvermögen entzieht und daher der freien Phantasie zugänglich ist, müsste der Künstler, so Félibien weiter, beim Porträt irdischer Herrscher jedoch von einem konkret fassbaren »Gegenstand«, dem physischen Körper, ausgehen, »den nachzuahmen er verpflichtet ist«. Dieser »Gegenstand«, so Félibien, »ist aber so herausragend, daß es keinen Schmuck gibt, der ihn bereichern könnte, noch Striche, die ihn angemessen ausdrücken könnten.«³⁴

Mit diesen Worten hat Félibien schließlich nochmals pointiert auf die letztendliche Unmöglichkeit der gestellten Aufgabe – zumindest in den bildenden Künsten – verwiesen und uns mit dem überlegenen Witz des mit Worten beschreibenden und eben nicht malenden Historiographen nahegelegt, in den gemalten Bildnissen von Regenten nicht so sehr die irdische Realität zu suchen, als vielmehr deren Interpretation, da bereits die physische Präsenz des Regenten und erst recht das von ihm erstellte künstlerische Bildnis in Wirklichkeit nur ein Schauspiel sind. Doch den König als tatsächlichen Schauspieler zu enttarnen gelang erst der politischen Revolution, so dass – um bei unserem Beispiel

32 Auf diesen Umstand hat auch schon Ulrich Schütte hingewiesen: »Die Körper der handelnden Fürsten waren keine bloßen Abbilder des göttlich geordneten Kosmos oder ihrer familiären Traditionen. Es machte ihren besonderen Zeichenstatus und das Verständnis der Handelnden aus, daß sich in ihnen die Ordnung der Welt und eines fürstlichen Hauses konkretisierte« (SCHÜTTE 2006, S. 175).

33 André Félibien, *Le portrait du Roy*, Paris 1663, zitiert in der deutschen Übersetzung von BAADER 1999, S. 358.

34 Ebd., S. 360.

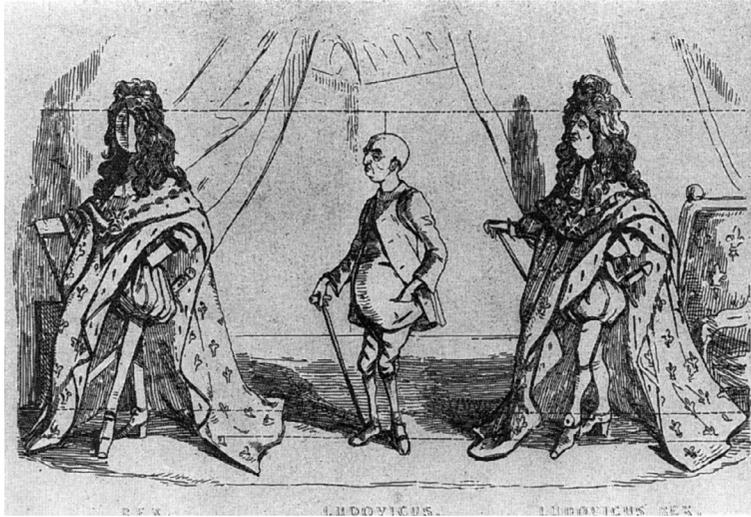


Abbildung 16. Karikatur Ludwigs XIV. von William M. Thackeray, als Frontispiz für das 1840 erschienene *The Paris Sketch Book* verwendet.

zu bleiben – Ludwig XIV. in der berühmten, als Frontispiz für das 1840 erschienene *The Paris Sketch Book* verwendeten Karikatur von William M. Thackeray (Abb. 16) schließlich als Anziehpuppe demaskiert wird, deren irdischer Körper geradezu bemitleidenswert profan erscheint.³⁵

Abbildungsnachweise

Abb. 1–10 Archiv des Verfassers

Abb. 11–13 Matthias Müller

Abb. 14–16 Archiv des Verfassers

Literatur

AHRENS 1990: Ahrens, Kirsten: Hyacinthe Rigauds Staatsporträt Ludwigs XIV. Typologische und ikonologische Untersuchung zur politischen Aussage des Bildnisses von 1701 (= Manuskripte für Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft, Bd. 29), Worms 1990.

BAADER 1999: Baader, Hannah: André Félibien: Das Porträt eines Porträts. *Le Portrait du Roy* (1663), in: Preimesberger, Rudolf; Baader, Hannah; Suthor, Nicola (Hg.):

³⁵ THE PARIS SKETCH BOOK 1840. Siehe zu dieser Karikatur auch BURKE 1993.

- Porträt (= Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 2), Berlin 1999, S. 356–368.
- BERGER 2009: Berger, Robert W.: Charles le Brun's lost equestrian painting of Louis XIV (1663): a reconstruction, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 72/2009, S. 274–286.
- BERNS/DRUFFNER/SCHÜTTE 1997: Berns, Jörg Jochen; Druffner, Frank; Schütte, Ulrich (Hg.): Erdengötter. Fürst und Hofstaat in der Frühen Neuzeit im Spiegel von Marburger Bibliotheks- und Archivbeständen (= Schriften der Universitätsbibliothek Marburg, Bd. 77), Marburg 1997.
- BERNS/RAHN 1995: Berns, Jörg Jochen; Rahn, Thomas (Hg.): Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit (= Frühe Neuzeit, Bd. 25), Tübingen 1995.
- BERNS 2006: Berns, Jörg Jochen: Herrscherliche Klangkunst und höfische Hallräume. Zur zeremoniellen Funktion akustischer Zeichen, in: Zeichen und Raum. Ausstattung und höfisches Zeremoniell in den deutschen Schlössern der Frühen Neuzeit, hg. vom Rudolstädter Arbeitskreis zur Residenzkultur, bearbeitet von Peter-Michael Hahn und Ulrich Schütte (= Forschungen zur Residenzkultur, Bd. 3), München/Berlin 2006, S. 49–64.
- BURKE 1993: Burke, Peter: Ludwig XIV.: die Inszenierung des Sonnenkönigs, Berlin 1993 [engl. Originaltitel: *The Fabrication of Louis XIV*, New Haven/London 1992].
- CHANTELOU 1981: Chantelou, Paul Fréart de: Journal de voyage du cavalier Bernin en France, hg. von Jean-Paul Guibbert, Aix-en-Provence 1981.
- CLÉMENT 1867: Clément, Pierre (Hg.): Lettres, Instructions et mémoires de Colbert, 8 Bde., Paris 1861–1882, Bd. 5, Paris 1867.
- DARIAN 2011: Darian, Veronika: Das Theater der Bildbeschreibung. Sprache, Macht und Bild in Zeiten der Souveränität, München 2011.
- DIDEROT/D'ALEMBERT 1777: Diderot, Denis; D'Alembert Jean-Baptiste le Rond: Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences etc., Recueil de Planches, Bd. 2, Abt. Architecture, VIème partie, Genf 1777.
- ELIAS 1997: Elias, Norbert: Die höfische Gesellschaft, 7. Auflage, Frankfurt am Main 1997.
- ELIAS 1969: Elias, Norbert: Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie mit einer Einleitung: Soziologie und Geschichtswissenschaft (= Soziologische Texte, Bd. 54), Neuwied/Berlin 1969.
- FÉLIBIEN 1671: Félibien, André: Le portrait du Roy, Paris 1663, in: Félibien, André, Recueil de descriptions de peintures et autres ouvrages faits pour le Roy, Paris 1671, S. 85–112.
- FLORINUS 1719: Florinus, Franz Philipp: Florini Oeconomus Prudens Et Legalis Continuatus. Oder Grosser Herren Stands Und Adelicher Haus-Vatter: bestehend in Fünf Büchern/Deren Erstes sieben Abtheilungen in sich begreiffet/Als: Die I. Von grosser Herren Hofhaltungen [...] Das V. Buch von dem Jagen und Weyd-Werck,

- hg. von Johann Christoph Donauer, Nürnberg/Frankfurt am Main/Leipzig 1719 [...], Das V. [...], Bd. 2, Nürnberg [u. a.] 1719.
- KANG/SCHULTE-FORTKAMP 2016: Kang, Jian; Schulte-Fortkamp, Brigitte (Hg.): Sound-scape and the built environment, Boca Raton (FL) 2016.
- KIRCHNER 2001: Kircher, Thomas: Der epische Held. Historienmalerei und Kunstpolitik im Frankreich des 17. Jahrhunderts, München 2001.
- KLOTZ 2012: Klotz, Sebastian (Hg.): Musik-Stadt, Bd. 2: Musik als Agens urbaner Lebenswelten. Musiksoziologie, musikethnologische und organologische Perspektiven, Leipzig 2012.
- KOLESCH 2006: Kolesch, Doris: Theater der Emotionen. Ästhetik und Politik zur Zeit Ludwigs XIV., Frankfurt am Main 2006.
- KORTE 1988: Korte, Hermann: Über Norbert Elias: das Werden eines Menschenwissenschaftlers, Frankfurt am Main 1988.
- KUNOTH 1956: Kunoth, George: Die historische Architektur Fischers von Erlach (= Bonner Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd. 5), Düsseldorf 1956.
- KREMS 2006: Krems, Eva-Bettina: Zeremoniell und Raumwahrnehmung. Die Münchner Residenz in drei Beschreibungen des 17. Jahrhunderts, in: Zeichen und Raum. Ausstattung und höfisches Zeremoniell in den deutschen Schlössern der Frühen Neuzeit, hg. vom Rudolstädter Arbeitskreis zur Residenzkultur, bearbeitet von Peter-Michael Hahn und Ulrich Schütte (= Forschungen zur Residenzkultur, Bd. 3), München/Berlin 2006, S. 281–301.
- LÜNIG 1719: Lünig, Johann Christoph: Theatrum Ceremoniale, Leipzig 1719.
- MARIN 2005: Marin, Louis: Das Porträt des Königs, Berlin 2005.
- MILOVANOVIC 2000: Milovanovic, Nicolas: Les plafonds des grands appartements du Château de Versailles. Un traité du bon gouvernement, in: Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot (publ. par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres): 78/2000, S. 85–139.
- MOSER 1754: Moser, Friedrich Carl von: Teutsches Hofrecht, Frankfurt am Main/Leipzig 1754.
- MÜCKE 2006: Mücke, Panja: »... liessen sich Trompeten und Paucken in dem Saal, neben dem Tafel-Zimmer hören, auch wurden die Stücken von dem Walle an der Reith-Bahne darzu abgebrannt«: Musik als zeremonielle Zeichengattung am Dresdner Hof, in: Zeichen und Raum. Ausstattung und höfisches Zeremoniell in den deutschen Schlössern der Frühen Neuzeit, hg. vom Rudolstädter Arbeitskreis zur Residenzkultur, bearbeitet von Peter-Michael Hahn und Ulrich Schütte (= Forschungen zur Residenzkultur, Bd. 3), München/Berlin 2006, S. 65–82.
- MÜLLER 2009: Müller, Matthias: Die Individualität des Fürsten als Illusion der Malerei. Zum Verhältnis von Individualität, Typus und Schema in Regentenporträts der beginnenden Frühen Neuzeit, in: Auge, Oliver; Werlich, Ralf-Gunnar; Zeilinger, Gabriel (Hg.): Fürsten an der Zeitenwende – zwischen Gruppenbildung und

- Individualität. Formen fürstlicher Selbstdarstellung und ihre Rezeption (= Residenzenforschung, Bd. 22), Ostfildern 2009, S. 103–127.
- PENTHER 1748: Penther, Johann Friedrich: Ausführliche Anleitung zur bürgerlichen Bau-Kunst, Augsburg 1744–1749, 4. Teil (1748).
- POLLEROS 2007: Polleroß, Friedrich: Von redenden Steinen und künstlich-erfundenen Architekturen oder Johann Bernhard Fischer von Erlach und die Wurzeln seiner *conceptus imaginatio*, in: Römische historische Mitteilungen 49/2007, S. 319–396.
- RAKOWITZ 2013: Rakowitz, Gundula: Il tempo concavo del progetto architettonico: le »cosidette« meraviglie del mondo di Fischer von Erlach nell' »Entwurf einer Historischen Architectur« = The concave time of the architectural project: the »so-called« Wonders of the World by Fischer von Erlach in the »Entwurf einer Historischen Architectur«, in: Firenze architettura 17/2013, S. 102–109, S. 155–157.
- RASKIN 1978: Raskin, Abram Grigor'evič: Petrodworez (Peterhof). Schlösser und Pavillons, Gärten und Parks, Fontänen und Kaskaden, Skulpturen, Leningrad 1978.
- SABATIER 2016: Sabatier, Gérard: Versailles: Architecture of Absolutism, in: Anna Czarniecka, Anna; Przemyslaw, Deles; Soltys, Angela (Hg.): Power and Architecture. Residences of Monarchs and Seats of State Authorities in Europe – Forms and Functions (15th to 21th Centuries), Warschau 2016.
- SCHAFFER 2010: Schaffer, R. Murray: The Tuning of the World, New York 1977 (dt. Ausgabe: Die Ordnung der Klänge. Eine Kulturgeschichte des Hörens, neu übersetzte, überarbeitete und ergänzte deutsche Ausgabe, hg. von Sabine Breitsameter, Mainz 2010).
- SCHILLING 2008: Schilling, Lothar (Hg.): Absolutismus, ein unersetzliches Forschungskonzept? Eine deutsch-französische Bilanz (= Pariser historische Studien, Bd. 79), München/Oldenbourg 2008.
- SCHILLING 2008: Schilling, Lothar: Vom Nutzen und Nachteil eines Mythos, in: Schilling, Lothar: Absolutismus, ein unersetzliches Forschungskonzept? Eine deutsch-französische Bilanz (= Pariser historische Studien, Bd. 79), München/Oldenbourg 2008, S. 13–31.
- SCHNEIDER 2005: Schneider, Pablo: Die Kraft der Augenzeugenschaft. Die Schloß- und Gartenanlage von Versailles im Spiegel ausgewählter Beschreibungen, in: Frühneuzeit-Info 15/2004, S. 29–41.
- SCHNEIDER 2006: Schneider, Pablo: Die Tugend der Endlichkeit: Repräsentationsprobleme unter Ludwig XIV., in: Bredekamp, Horst; Schneider, Pablo (Hg.): Visuelle Argumentationen. Die Mysterien der Repräsentation und die Berechenbarkeit der Welt, München 2006, S. 121–137.
- SCHÜTTE/SCHWING 1997: Schütte, Ulrich; Schwing, Petra: Das Residenzschloß als Bauensemble, in: Berns, Jochen Jörg; Druffner, Frank; Schütte, Ulrich (Hg.): Erdengötter. Fürst und Hofstaat in der Frühen Neuzeit im Spiegel von Marburger Bibliotheks-

und Archivbeständen (= Schriften der Universitätsbibliothek Marburg, Bd. 77), Marburg 1997.

SCHÜTTE 1998: Schütte, Ulrich: Das Fürstenschloß als »Pracht-Gebäude«, in: Die Künste und das Schloß in der frühen Neuzeit, hg. vom Thüringer Landesmuseum Heidecksburg Rudolstadt durch Lutz Unbehaun unter Mitarb. von Andreas Beyer und Ulrich Schütte (= Rudolstädter Forschungen zur Residenzkultur, Bd. 1), München/Berlin 1998, S. 15–29.

SCHÜTTE 2006: Schütte, Ulrich: Die Räume und das Zeremoniell, die Pracht und die Mode. Zur Zeichenhaftigkeit höfischer Innenräume, in: Zeichen und Raum. Ausstattung und höfisches Zeremoniell in den deutschen Schlössern der Frühen Neuzeit, hg. vom Rudolstädter Arbeitskreis zur Residenzkultur, bearbeitet von Peter-Michael Hahn und Ulrich Schütte (= Forschungen zur Residenzkultur, Bd. 3), München/Berlin 2006, S. 167–204.

THE PARIS SKETCH BOOK, by Mr. Titmarsh, with numerous designs by the author, on copper and wood, Bd. 2, London 1840.

TREMMEL-ENDRES 1996: Tremmel-Endres, Jutta: Denkmalarbeit oder Architektur mit Denkmalcharakter? Studien zur Kunst Johann Bernhard Fischers von Erlach, Diss. Trier 1996.

ZIEGLER 2010: Ziegler, Hendrik: »His house at Versailles is something the foolishest in the world«: la Grande Galerie de Versailles à travers les récits de voyageurs et d'ambassadeurs étrangers autour de 1700, in: Strunck, Christina; Kieven, Elisabeth (Hg.): Europäische Galeriebauten (= Römische Studien der Bibliotheca Hertziana, Bd. 29), München 2010, S. 351–382.

ZNAMENOV 2007: Znamenov, Vadim V.: Peterhof in Russland – aus Ruinen wiedererstanden, in: Jahrbuch der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg 7/2005 (erschienen 2007), S. 105–110, S. 153–155.