

VII. ZUSAMMENFASSUNG: REZEPTION VON PARIS UND VERSAILLES IN TEXT UND BILD

Nach den Untersuchungen der drei Reisebeschreibungen, die Ergebnisse aus den Quantifizierungen und Interpretationen von Inhalten, Vorgehen und den Quellen hervorgebracht haben, folgen in diesem abschließenden Kapitel weitere Erkenntnisse, die sich im Anschluss an die bislang verfolgte Methode ergeben. Das sind im ersten Unterkapitel zunächst Ergebnisse aus den von den Reisenden festgehaltenen Inhalten, die in der Forschung bislang offen oder unbekannt sind und damit möglicherweise Beiträge zu paris- und versaillespezifischen Forschungsdiskursen liefern können. Im zweiten Unterkapitel wird der Frage nachgegangen, ob sich in Bezug auf die erhaltenen Beobachtungen der hier untersuchten Reiseberichte Aussagen zu einem »Modell Frankreich« bzw. »Modell Paris« und »Modell Versailles« treffen lassen – eine Frage, die bislang so nicht an Reisebeschreibungen gestellt wurde. Das dritte und letzte Unterkapitel fasst die gesamte Arbeit zusammen und versucht in einem Ausblick die Ergebnisse der Untersuchungen in einen breiteren Kontext zu stellen.

1. Beiträge zu weitergehenden Forschungsdiskursen

Das erste Unterkapitel unterstreicht die Bedeutung dieser drei Reiseberichte für Fragen in aktuellen Forschungsdiskursen und umfasst darüber hinausgehende neue Erkenntnisse, die in der bisher erfolgten Untersuchung noch nicht zum Tragen kamen und lediglich in den Fußnoten angeschnitten wurden. Tatsächlich bieten Pitzler, Corfey und Sturm über die vornehmlich quantitativ ergebnen Ergebnisse noch zahlreiche Inhalte mit Hinweisen zu in der Forschung bislang wenig oder nicht bekannten Informationen oder zumindest Beiträge zu Diskussionsgrundlagen – wie etwa zu heute nicht mehr existierenden Bauzuständen oder Themen zu Paris und Versailles. Teilweise bieten die Reiseberichte auch die frühesten Erwähnungen oder Darstellungen verschiedener Sachverhalte, womit hier der Anfang gemacht werden soll. Diese bisher unbekannt Ergebnisse entstammen meistenteils der primären Rezeption von vor Ort aufgenommenen Informationen, aber auch in wenigen Fällen solchen der sekundären Rezeption nach Sekundärquellen, die heute nicht mehr bekannt sind. Natürlich ist bei allen Inhalten der Reiseberichte die notwendige kritische Distanz und Skepsis zu beachten, derentwegen die im

Folgenden vorgestellten Informationen, wie in der bisherigen Arbeit auch, immer auch in ihrer Glaubwürdigkeit und Belastbarkeit zu hinterfragen sind. Wie zu sehen sein wird, ist das vor allem die *Reysebeschreibung* von Pitzler, die die meisten der weiteren Ergebnisse oder Diskussionsgrundlagen bietet – was sicherlich mit dem besonders hohen Anteil an primär rezipierten Inhalten in Paris und Versailles zusammenhängt.

Früheste zeichnerische Darstellungen

Das Grabmal der Brüder Olivier und Louis de Castellan, das Pitzler auf Seite 112 seiner Reisebeschreibung abbildet, aber nicht als solches benennt, wurde 1678–83/84 von François Girardon geschaffen und in der Abbaye Saint-Germain-des-Prés aufgestellt.¹³⁷⁸ Pitzlers schematisch vereinfachte Skizze, die dennoch unzweifelhaft das heute teilweise zerstörte Grabmal der Castellan zeigt, ist die früheste heute bekannte bildliche Darstellung dieses Ensembles.¹³⁷⁹

Die früheste heute bekannte Beschreibung liefert Pitzler auch für das Hôtel Senneterre (Sénectere), das genau während des Besuchs des Weißenfesler Baumeisters 1685–87 in der Rue de l'Université von Thomas Gobert erbaut wurde.¹³⁸⁰ Wie bereits erwähnt, hält Pitzler das Hôtel auf der Seite 58 seines Reiseberichts mittels zweier Grundrisse von Erd- und Obergeschoss sowie mit zwei Ansichten der Hof- und der Gartenfassade des Corps de logis fest. Die heute im Äußeren leicht und im Inneren stark veränderte Anlage dürfte Pitzler kurz vor oder nach der Fertigstellung bildlich aufgenommen haben. Erstaunlich ist die Detaillierung der Grundrisse mit den Fensteröffnungen und den im Vestibül eingestellten Säulen, der Verweis auf eine Nische in der Gartenfassade, die Balustrade und die Pots à feu der Hoffassade und die schematisch skizzierten Schlusssteine der Rundbogenöffnungen mit »HerculesKopf mit Fruchthornern« und »LöbenKopf mit den Pfo[t(en)]«. ¹³⁸¹ Diese Skizzen dokumentieren damit, soweit Pitzler vertraut werden darf, den ursprünglichen Bauzustand von dem Hôtel Senneterre. Da Stiche dieses Gebäudes zu der Zeit noch nicht verfügbar waren, liefert Pitzler vermutlich die frühesten heute erhaltenen Abbildungen von diesem Hôtel.

1378 Pitzler erwähnt lediglich den Ort des Grabmals mit »dans l'Abbaye S: Germain«, Pitzler *Reysebeschreibung*, S. 112.

1379 Für diesen Hinweis dankt der Autor der Arbeit Alexandre Maral herzlich. Zu dem Grabmal siehe: Maral, Alexandre: *François Girardon (1628–1715). Le sculpteur de Louis XIV*, Paris 2015, S. 310–314 [»Le tombeau des Castellan«]. Dort mit Hinweis auf Pitzlers Erwähnung und der Skizze des Grabmals.

1380 Siehe dazu: Borjon 1987, S. 153–165; Gady 2008, S. 34, 73.

1381 Pitzler *Reysebeschreibung*, S. 58.

Zugang ins Obergeschoss und Festungsmodelle

Daneben sind die Reisebeschreibungen als Quellen zu bislang offenen Fragestellungen von großem Interesse. So etwa für die Frage, wie die zahlreichen Reisenden, die das Schloss von Versailles besuchten, in das Obergeschoss mit den Paradeappartements gelangten, wenn ihnen der Escalier des ambassadeurs nicht zugänglich war. Dieses zunächst vielleicht weniger wichtig erscheinende Detail ist insofern interessant, da in den zahlreichen vorhandenen Versaillesbeschreibungen darauf eben nicht eingegangen wird und sich somit die Frage nach der Zugänglichkeit des Obergeschosses des Schlosses und der Wegeführung der zahlreichen Besucher:innen stellt. Der Escalier de la reine scheint zum Erreichen des Appartement du roi und des Grand Appartement de la reine verwendet worden zu sein, vermutlich aber nicht für die Reisenden, die ihre Beschreibungen an der Kapelle der 1680er Jahre oder am Grand Appartement du roi beginnen lassen. Pitzler suggeriert, wie bereits ausführlich dargestellt, dass er im Escalier des ambassadeurs stand und konnte allein durch seine Fehler »überführt« werden – ebenso wie Sturm. Corfey weiß zwar, dass die Treppe »ihr licht oben durch eine lanterne« erhält, es bleibt aber unwahrscheinlich, dass er die Treppe zum Erreichen des Obergeschosses genutzt hat. Sturm schreibt eindeutig, dass ihm der Zugang zu der Gesandtentreppe verwehrt blieb: »diese Treppe wuerde nicht aufgemachet, als wenn ein vornehmer Herr oder Abgesandter zur Audienz aufgehohlet wuerde, die *ordinar* Treppe mueste ich gegen ueber suchen.«¹³⁸² Etwas weiter in seinen *Reise-Anmerckungen* äußert er sich dann dazu, welche Treppe er nutzen konnte: »Ich verfuegte mich also wiederum nach dem Schloß, und suchte nach meines Landmanns Anweisung die kleine Treppe, welche ich auch (besihe den Grund=Riß von Versailles) bey N. 1. fand.«¹³⁸³ Sturm verweist auf seinen Lageplan des Schlosses von Versailles und der darin unter (Nr. 1) eingezeichneten kleinen Treppe neben dem Escalier des ambassadeurs und der Chapelle (vgl. Abb. 82). Diese Treppe findet sich ebenfalls auf dem *Plan du Premier Estage du chasteau de Versailles* von 1682 wieder (vgl. Abb. 5). Soweit bekannt ist Sturm der einzige Reisende, der die von ihm zum Erreichen des Obergeschosses verwendete Treppe nicht nur erwähnt, sondern auch noch genauestens in einem Lageplan des Schlosses verortet. Es kann vermutet werden, dass ein Großteil der Versaillesbesucher:innen diese Treppe zum Erreichen des Obergeschosses ebenfalls verwendet hat.

Zwei jeweils nur sehr knappe Bemerkungen bei Pitzler und Corfey verweisen auf die Ausstellung von Festungsmodellen, den sogenannten Plans reliefs, in Versailles. Bereits hinlänglich bekannt ist deren Aufstellung im Palais des Tuileries;¹³⁸⁴ die Kenntnis, dass

¹³⁸² Sturm *Reise-Anmerckungen*, S. 111.

¹³⁸³ Sturm *Reise-Anmerckungen*, S. 119; vgl. Sturm *Reise-Anmerckungen*, Tab. 39, Band II.

¹³⁸⁴ Bluche etwa beschreibt das Erdgeschoss des Tuilerienschlosses als Aufstellungsort der Plans reliefs von 1668 bis 1706, vgl. Bluche 1990, S. 1209. Ab 1700 wurden die Modelle im Palais du Louvre in der Grande Galerie aufgestellt und ab 1776 im Hôtel des Invalides, in dem sich bis heute das Musée

die Modelle aber auch im Schloss von Versailles gezeigt wurden, ergab sich erst mit zwei Äußerungen von Corfey und Pitzler.¹³⁸⁵ Auf Seite 21 führt Corfey im Zusammenhang mit dem Palais des Tuileries an, dass »in diesen palais auch unterschiedliche plans und Modellen von festungen von erhobener arbeit«¹³⁸⁶ aufbewahrt werden. Der Zusatz »von erhobener arbeit«, verweist darauf, dass es sich nicht oder nicht nur um Pläne der Festungen handelt, sondern um dreidimensionale erhabene Modelle, Plans reliefs, an denen Angriffe und entsprechende Verteidigungen im verkleinerten Maßstab geplant werden konnten. Weiter schreibt Corfey: »Wir haben die statt Cortrai [Courtrai] von der gleichen arbeit zu Versaillen au bout de la grande gallerie gesehen.«¹³⁸⁷ Demzufolge haben die Brüder Corfey 1699 das Modell der Stadt Courtrai »von der gleichen arbeit«, also als ebenfalls dreidimensionales Plan relief, »zu Versaillen au bout de la grande gallerie« gesehen. An einem Ende der Grande Galerie, der Spiegelgalerie, liegt der Salon de la guerre, der von der Bezeichnung her als Aufbewahrungs- oder Präsentationsort von Festungsmodellen plausibel erscheint.¹³⁸⁸

Ähnlich äußert sich der Weißenfelder Baumeister. Im Anschluss an die besagte Galerie des glaces kommt Pitzler noch in aller Kürze im Umfang von nur zwei Zeilen auf ein Detail zu sprechen: »Not die beyden *Model Cambery* [Cambrai] und *Condé* [Condé-sur-l'Escaut] so in eckgemach stund[en] die Wälle grün von kleinen Walle die Waßer Graben Frauen Glas«.¹³⁸⁹ Pitzler erwähnt zwei »Model«, bei denen es sich ebenfalls um Modelle von Festungen, den Plans reliefs, handeln dürfte – und zwar von »*Cambery* und *Condé*«, womit wahrscheinlich die beiden Festungsstädten Cambrai und Condé-sur-l'Escaut gemeint

des Plans-Reliefs befindet, vgl. Warmoes, Isabelle: *Le musée des plans-reliefs. Maquettes historiques de villes fortifiées*, Paris 1997, S. 8–16. Ludwig XIV. ließ ab 1668 mit dem Frieden von Aachen die »Collection des plans en relief de toutes les places fortes du Roi« anlegen, die vorwiegend auf Initiative des Kriegsministers Louvois von dem Festungsbaumeister Vauban (1633–1707) angefertigt wurden, vgl. Müller, Heinrich: *Das Berliner Zeughaus. Vom Arsenal zum Museum*, Berlin 1994, S. 61. Anhand der Modelle im Maßstab 1:600 ließen sich Schwachstellen erkennen, Verbesserungen des Ausbaus und der Verstärkung sowie Strategien zur Verteidigung planen, vgl. Warmoes 1997, S. 7–8. Sturm war 1699 die Besichtigung der Modelle im Palais des Tuileries nach eigener Aussage untersagt worden: »Es sind Säle darinnen, da lauter Modelle von Vestungen auffbehalten werden, welche vortrefflich sollen zu sehen seyn, wie ich aber gewiß versichert worden, niemand als vornehmen Herren auf besondere *Permission* deß Königs gezeigt werden«, Sturm *Reise-Anmerckungen*, S. 53.

1385 Vgl. Dölle 2014a, S. 131; Dölle 2015, S. 100. Hendrik Ziegler hatte den Autor für dessen Magisterarbeit darauf aufmerksam, wofür ihm herzlich gedankt sei. Siehe dazu auch: Ziegler 2021, Pitzler. 2010 vermutete Ziegler noch eine bildliche Darstellung der Stadt Courtrai an einem Ende der Spiegelgalerie, vgl. Ziegler 2010, S. 170.

1386 Corfey *Reisetagebuch*, S. 21.

1387 Die Stadt Courtrai war nach dem Frieden von Aachen 1668 Frankreich zugesprochen worden.

1388 In Frage käme ansonsten der auf der anderen Seite gelegene Salon de la paix. Erstaunlicherweise war es dem münsterschen Artillerieoffizier Corfey und seinem Bruder gestattet, dieses Modell einer befestigten Stadt sehen. Ein Jahr zuvor hatte Corfey noch im Krieg gegen Frankreich gekämpft; siehe dazu: Kap. III. 2.

1389 Pitzler *Reysebeschreibung*, S. 130.

sind, die sich im französischen Grenzgebiet zu den damaligen Spanischen Niederlanden befanden.¹³⁹⁰ Bei dem von Pitzler »eckgemach« genannten Aufbewahrungsort der Modelle an der Grande Galerie dürfte es sich wieder um den Salon de la guerre handeln, der in der nordwestlichen Ecke des Schlosses liegend die Eckverbindung von Grand Appartement du roi und der Galerie des glaces darstellt. Als »Kriegssaal« erscheint er auch hier dem Namen nach passend als Aufstellungsort von Festungsmodellen. Die anschließende Bemerkung der letzten Zeile »die Wälle grün von kleinen Walle die Waßer Graben Frauen Glas« bezieht sich vermutlich auf Materialzuschreibungen, aus denen die Modelle gebaut wurden: Der erste Teil meint, dass die die Festung umgebenden Wälle im Modell von kleinen, grünen Wällen dargestellt werden. Der zweite Teil des Satzes weist darauf hin, dass die Wassergräben der Modelfestungsanlage mit Frauenglas nachgeahmt wurden.¹³⁹¹

Laut Pitzler und Corfey standen Festungsmodelle verschiedener Städte zum Zeitpunkt ihres Besuchs im Salon de la guerre und waren anscheinend für Reisende soweit zugänglich und zu betrachten, dass sich ein Verweis in den Reiseberichten lohnte und Pitzler die verwendeten Materialien erkennen konnte.¹³⁹² Pitzler und Corfey liefern hier einen der wenigen, wenn nicht sogar die einzigen Hinweise auf die Aufstellung von Festungsmodellen im Schloss von Versailles überhaupt, ein Aspekt, der in der Forschung noch zu wenig untersucht ist.

1390 Die Stadt und Zitadelle Cambrai war 1677 von Ludwig XIV. belagert und erobert worden, die Stadt Condé-sur-l'Escaut bereits im Jahr 1676 während des Holländischen Kriegs von 1672–78. Auf einem »Plan des Salles ou sont déposés les Plans en Relief du [?] des Invalides« von 1777 sind, neben vielen anderen Modellen, auch die von Cambrai links oben und von Condé unten mittig abgebildet. Wahrscheinlich gehörten die Plans reliefs der beiden Städte bereits zur Sammlung von Festungsmodellen erobeter und neuerbauter Städte Ludwigs XIV., vgl. Warmoes 1997, S. 11. General Blücher brachte 19 Festungsmodelle, darunter die der hier erwähnten Städte »Cambrey« und Condé, nach der Niederlage Napoleons 1815 nach Berlin, wo sie bis zu ihrer Zerstörung im Zweiten Weltkrieg im Zeughaus aufbewahrt wurden, vgl. Müller 1994, S. 60–64; Warmoes 1997, S. 14. Ein Museumskatalog des Berliner Zeughauses datiert die Festungsmodelle von Cambrai und Condé allerdings auf die Jahre 1695 und 1692, also nach dem Besuch Pitzlers in Versailles: »Modelle von Festungen und Schlachtfeldern. 18. Cambrai. 1695. Befestigungssystem der Schule von Mézières«, »14. Condé. 1692. Befestigt von Vauban«, vgl. Mittler, Ernst S. (Hg.): *Das Königliche Zeughaus. Führer durch die Ruhmeshalle und die Sammlungen*, Museumskatalog, Berlin 1903, S. 235. Eventuell wurden die Modelle immer wieder erneuert und den jeweiligen Bauzuständen angepasst, oder schlichtweg falsch datiert.

1391 Bei Frauen-, Marien- oder Erdglas handelt es sich um einen weißen, glänzenden Gipskristall, der durchsichtig wie Glas sein kann und in dünne Tafeln zerlegt als Ersatz für Fensterglas Verwendung fand, vgl. »Erd-Glaß, Frauen-Eiß, Unser Frauen-Eiß«, in: Zedler-Lexicon 1731–54, Bd. VIII, Sp. 1563–1564. Bei den Festungsmodellen stellt laut Pitzler Frauenglas demnach die Wasseroberfläche der Gräben dar. Weitere Hinweise lassen sich dazu nicht finden.

1392 Weitere Nachweise über ihre Aufstellung im Salon de la guerre in Versailles sind bislang nicht bekannt.

Pariser Bauzustände

Pitzler liefert darüber hinaus Abbildungen und Beschreibungen von Bauzuständen, von denen ansonsten keine Darstellungen bekannt sind und die im Folgenden knapp aufgeführt werden sollen. Für jeden dieser einzelnen Bauzustände würde sich eine vertiefte Beschäftigung mit dem jeweiligen Forschungsstand lohnen, was durch den erforderlichen Umfang für jedes Thema im Zuge dieser Arbeit jedoch nur summarisch und nicht in allen Details möglich ist.

Pitzlers Skizzen von der Église Saint-Sulpice, deren Neubau 1646 begann und seit 1678 ins Stocken geraten war, zeigen einen Grundriss und einen Schnitt des Chors, des Chorumgangs und des Kapellenkranzes.¹³⁹³ Von der Kirche existierten zum Zeitpunkt von Pitzlers Besuch nur der von ihm festgehaltene Bereich sowie Teile der Querschiffe. Die Wölbung der fertiggestellten Teile war bis in die 1670er Jahre erfolgt, das Hauptschiff wurde erst ab Beginn des 18. Jahrhunderts errichtet.¹³⁹⁴ Pitzler zeichnet in den Grundriss die Gewölbe und Stichkappen über dem Chor und dem Umgang ein sowie die Öffnung in der Achse zur Marienkapelle »a«, das der Belichtung dient. Der Schnitt zeigt ebenfalls die Gewölbe, was bedeutet, dass die Wölbungen zu dem Zeitpunkt weit fortgeschritten oder abgeschlossen gewesen sein müssen, wenn Pitzler den tatsächlichen Bauzustand wiedergibt. Weiter als bis etwa zur Hälfte der Querschiffe war der Bau noch nicht voran geschritten, so dass Pitzler nahezu den gesamten bis dahin fertiggestellten Bereich in seiner *Reysebeschreibung* aufgenommen hat. Da gedruckte Pläne des Chors aus der Zeit nicht und sonstige Pläne kaum erhalten sind, bietet Pitzler damit einen der wenigen, wenn auch relativ schematischen Grundriss mit eingezeichneten Gewölben sowie einen Schnitt des Chors der Église Saint-Sulpice vom Ende des 17. Jahrhunderts, die den in der Forschung angegebenen Bauzustand zu dieser Zeit bestätigen.

Von der Galerie de Henri IV im Palais du Luxembourg bildet Pitzler einen Ausschnitt einer Deckenuntersicht ab, die die Gestaltung der Decke mit der Einteilung in einzelne Felder und deren Rahmungen erkennen lässt.¹³⁹⁵ Die Galerie de Henri IV befand sich im östlichen Seitenflügel des Palais du Luxembourg und sollte eine Reihe von Gemälden zum Leben Heinrichs IV. beherbergen – analog zu der Medici-Galerie im westlichen Seitenflügel, deren Sammlung von Gemälden von Peter Paul Rubens über das Leben von Maria von Medici sich heute im Musée du Louvre befindet. Das Innere des Palais wurde vom

¹³⁹³ Vgl. Pitzler *Reysebeschreibung*, S. 109.

¹³⁹⁴ Vgl. Lours 2014, S. 30–47; Losserand/Lours 2016, vor allem S. 132–133.

¹³⁹⁵ Vgl. Pitzler *Reysebeschreibung*, S. 66. Für den Hinweis, dass es sich um die Galerie de Henri IV und nicht um die Galerie de Marie de Médicis oder Medici-Galerie handelt, dankt der Autor Sara Galletti herzlich. Zur Galerie de Henri IV und den beiden (geplanten) Gemäldesammlungen siehe: Galletti, Sara: Rubens et la Galerie de Henri IV au Palais du Luxembourg (1628–30), in: *Bulletin monumental* 166, H. 1, 2008, S. 43–51.

Ende des 17. bis zum 19. Jahrhundert mehrmals überformt und die Galerie de Henri IV dabei stark verändert, die Medici-Galerie sogar durch Einbau eines Treppenhauses an gleicher Stelle zerstört.¹³⁹⁶ Grundrisse von einem (idealisierten?) Zustand der Mitte des 17. Jahrhunderts sind heute vorhanden, wie etwa der von Marot (vgl. Abb. 71) oder Silvestre, sowie Pläne aus den 1690er Jahren.¹³⁹⁷ Ansichten der gesamten Deckengestaltung der Galerie de Henri IV hingegen sind heute nicht mehr bekannt,¹³⁹⁸ allenfalls gibt es einen Grundriss mit Wandansichten¹³⁹⁹ sowie eine bemerkenswerte, kürzlich wiedergefundene Zeichnung von einem Ausschnitt der Decke,¹⁴⁰⁰ so dass Pitzler eine zweite Abbildung mit einem etwas größeren Ausschnitt einer Deckenuntersicht der Galerie de Henri IV liefert – in der ihm eigenen, eher schematischen Zeichenart, die dennoch über eine Vielzahl von Details verfügt. Die sehr detailliert ausgestaltete Zeichnung und die eher summarische Skizze Pitzlers weisen einige Übereinstimmungen auf, unterscheiden sich aber auch, was durch die unterschiedlichen Bildausschnitte begründet werden kann – neben den Ungenauigkeiten, die Pitzler mitunter vorzuwerfen sind. Sara Galletti stellt eine zeichnerische Rekonstruktion der Decke der Galerie des Königs vor, die sich auf die genannte Zeichnung mit dem Deckenausschnitt stützt. Diese Rekonstruktion kann nun durch die Skizze Pitzlers mit den Deckeneinteilungen noch detaillierter ausgestaltet werden; ein Vergleich der beiden Abbildungen der Galeriedecke dürfte also für die Forschung zu dem Palais du Luxembourg von Interesse sein. Ebenso erkenntnisreich sind die Grundrisse Pitzlers, da sie eine leicht veränderte Innenraumdisposition zu den genannten Stichvorlagen Marots beinhalten, während die Außenansichten den heutigen Kenntnissen des Palais im 17. Jahrhundert entsprechen.¹⁴⁰¹

Von einem weiteren Gebäudetypus zeigt Pitzler Ansichten von heute zerstörten Bauzuständen, die nicht über Abbildungen überliefert sind. Bei den zahlreichen von Pitzler festgehaltenen Hôtels particuliers präsentiert er bei einigen, wie in Kapitel IV. 2 vorgestellt, nicht nur einzelne Ansichten der Straßenfassaden von Eingangsfronten oder Hof- bzw.

1396 Vgl. Galletti 2012, S. 49–53.

1397 Pitzler zeigt ebenfalls zwei Grundrisse vom Erd- und Obergeschoss des Palais, die sich allerdings von dem abgebildeten Zustand auf den Stichen Marots unterscheiden, vgl. Pitzler *Reysebeschreibung*, S. 63, 64.

1398 Galletti führt eine Auflistung der erhaltenen Quellen zum Palais du Luxembourg auf, die die eher übersichtliche Quellenlage für das 17. Jahrhundert darlegt, vor allem bezüglich von Ansichten im Inneren, vgl. Galletti 2012, S. 34–38; zu den vorhandenen Quellen des 17. Jahrhunderts siehe: S. 49–72.

1399 Vgl. Galletti 2012, S. 123–124, Abb. 83.

1400 Vgl. Galletti, Sara: Un dessin inédit du plafond sculpté par Christophe Cochet dans la galerie Henri IV au Palais du Luxembourg, 1629–1646, in: *Revue de l'art* 196, 2017, S. 61–67. Darin findet sich auch die Bestätigung von nur wenigen Abbildungen von Decken des Palais.

1401 Sturm konzentriert sich bei seiner ausführlichen Darstellung der Medici-Galerie auf die Gemälde und deren Beschreibungen; die Innenarchitektur erwähnt er nicht, vgl. Sturm *Reise-Anmerkungen*, S. 87, 88, 89.

Gartenfassaden der Corps de logis, sondern auch Fassadenabwicklungen von einer Hälfte aller Hoffassaden: das heißt, die Hoffassaden von Corps de logis, Seitenflügel und der Eingangsfront. Diese Abwicklungen sind von besonderem Interesse, da sie eine Fassade zeigen, die nie in Stichen abgebildet wurde. Während von der Straßenfassade der Eingangsfronten vieler Hôtels particuliers Stichabbildungen vorliegen und bei Stichen aus der Vogelperspektive auch die Hoffassaden von Corps de logis und teilweise auch der Seitenflügel entnommen werden können, wurden die Hoffassaden der Eingangsfronten nie gestochen.¹⁴⁰² In Kapitel IV. 3 konnte aus Pitzlers Kenntnis der Hoffassaden geschlossen werden, dass er sich in diesen Höfen aufgehalten haben muss, da er die Fassaden nicht von Stichen kopieren konnte. Darüber hinaus bieten Pitzlers skizzierte Hoffassaden der Eingangsfronten die womöglich einzigen bildlichen Quellen zu diesen Gebäudeteilen.

Zu finden sind diese Hoffassaden beispielsweise für das heute in großen Teilen zerstörte Hôtel Colbert, bei dem Pitzler mit Hilfe des Lageplans die einzelnen Fassadenabschnitte seiner Fassadenabwicklung verortet:¹⁴⁰³ »A« bis »C«, Corps de logis bis Seitenflügel, und »F«, Straßenfassade der Eingangsfront, ließen sich auch aus Stichen entnehmen, wie denen aus dem *Grand Marot* (vgl. Abb. 83, 84). »D« und »E« zeigen die Hoffassade der Eingangsfront und werden in den Stichen Marots nicht abgebildet. Pitzler war damit nicht nur tatsächlich vor Ort, sondern liefert den eventuell einzigen bildlichen Nachweis zum Aussehen dieses Gebäudeteils, inklusive eines Details des Reliefs der Portalsupraporte. Identisch in Bezug auf Fassadenabwicklung und Lageplan geht Pitzler bei dem unten auf der gleichen Seite befindlichen Hôtel de La Vrillière vor, bei dem ebenfalls alle Fassaden, bis auf die Hoffassade der Eingangsfront »E«, von einem Stich aus dem *Grand Marot* hätten kopiert werden können (vgl. Abb. 85).¹⁴⁰⁴ Auch hier belegt die Kenntnis dieser Fassade den Besuch vor Ort und liefert die einzige Abbildung der Eingangsfront. Ähnliches gilt schließlich auch für das Hôtel de Liancourt, bei dem »B« die Hoffassade anzeigt.¹⁴⁰⁵

Der Lageplan eines Tierhauses, der vermutlich der Ménagerie de Vincennes zuzuordnen ist, könnte ebenfalls eine der wenigen bildlichen Hinweise auf die Disposition der Anlage geben.¹⁴⁰⁶ Pitzler beschreibt, dass dort »allerley Thiere als Löben Tieger Bären p. ufbehalten werden« und gibt in einer Aufzählung die Bestandteile der Ménagerie mit den Hütten und Höfen der Tiere, einem erhöhten umlaufenden Gang, einem Saal für den König und die Anlage eines Gartens wieder.¹⁴⁰⁷ Die Quelle seiner Darstellung, eine

1402 Für diesen Hinweis dankt der Autor der Arbeit Alexandre Gady herzlich.

1403 Vgl. Pitzler *Reysebeschreibung*, S. 60.

1404 Vgl. Pitzler *Reysebeschreibung*, S. 60.

1405 Vgl. Pitzler *Reysebeschreibung*, S. 61. Die Hoffassade der Eingangsfront von dem Château de Richelieu auf Seite 176-177 hingegen wurde von Marot gestochen, vgl. Tabelle Pitzler 1, heiDATA.

1406 Vgl. Pitzler *Reysebeschreibung*, S. 147.

1407 Lorenz identifiziert das Tierhaus als Versailles zugehörig, vgl. Lorenz 1998, S. 228. Im Vergleich mit der sehr knappen Beschreibung von Brice, »A l'entrée du Parc est la Menagerie, où l'on nourit

grafische Vorlage mit dem Lageplan oder ein Besuch vor Ort, kann nicht bestimmt werden; die Inhalte der Aufzählung werden ihm von einem Cicerone mitgeteilt worden sein, insoweit sie nicht für ihn selbst ersichtlich waren. Während der Aufbau und die Disposition der Anlage in Teilen in schriftlichen Überlieferungen bekannt sind, scheint es aber bisher keine Abbildungen davon zu geben, so dass auch hier Pitzlers Skizze womöglich zur Klärung eines Bauzustands beitragen kann.

Marmorböden in Paris und Versailles

Zu den heute nicht mehr bekannten Bauzuständen gehört außerdem ein Teil der zahlreichen Fußböden, die Pitzler im Frankreichteil seiner *Reysebeschreibung* abbildet. Von den insgesamt 21 Fußbodendraufsichten, die sich hauptsächlich auf Kirchen in Paris (11) und das Schloss und die Maisons de plaisance in Versailles (7) konzentrieren, zeigen einige Fußböden aus Marmor und anderen Materialien, die heute zerstört sind und von denen sich teilweise keine Abbildungen erhalten haben. Die heute noch erhaltenen Marmorböden der Église de l'Abbaye du Val-de-Grâce, die Pitzler in ihren Mustern und Aufteilungen erstaunlich exakt festhielt, illustrieren seine genaue Beobachtung und Rezeption der Böden. Die verschiedenen Farbverteilungen der Marmorarten gibt er entweder mittels Buchstaben für die Bezeichnungen der Farben wieder (R=Rot, W=Weiß, S=Schwarz) oder durch Farben selbst: in deckendem Schwarz stellt er schwarze Marmorflächen dar, unausgefüllte Flächen für weißen Marmor und mit lavierten Flächen in Grau die farbigen Marmorarten in Rot. Das zeigt sich eindrücklich bei den besagten Marmorböden der Église de

plusieurs bêtes farouches, que l'on fait battre souvent des unes contre les autres, dans une cour, autour de laquelle il y a des Galeries qui servent à regarder ce Spectacle en sureté«, Brice 1685, Bd. I, S. 157, könnte das Tierhaus allerdings die sogenannte Ménagerie de Vincennes darstellen, die Cardinal Jules Mazarin ab 1654 am Eingang des Parc de Vincennes erbauen ließ. Zunächst war sie für die Haltung von Nutztieren bestimmt und wurde unter Ludwig XIV. zur Haltung von wilden Tieren umgewandelt. Die Ménagerie de Vincennes nahm wahrscheinlich anfänglich einen Löwen und einen Luchs der Ménagerie des Palais des Tuileries auf, bevor durch Zukäufe und Geschenke unter anderem Tiger, Leoparden, Bären und ein Elefant hinzukamen. Mit ihnen wurden Tierschaukämpfe zu Ehren hoher Gäste des Königs veranstaltet. Die Ménagerie bestand aus »trois grandes cours [...], de deux corps de bâtiments entourant chacun une cour intérieure et de douze parquets à air libre annexés à deux longues étables; on y trouvait en plus jardin [...]«. 1685 und 1692 wurden noch Reparaturen durchgeführt, Anfang des 18. Jahrhunderts wurden die Tiere jedoch nach Versailles gebracht, vgl. Loisel 1912, S. 95-100; Krause 1996, S. 61. Im Vergleich zu der Baubeschreibung der Ménagerie de Vincennes bei Loisel scheint Pitzler auf dieser Seite nur eine Hälfte der Anlage mit sechs Gehegen und einem Gebäude dargestellt zu haben. Die Beschreibung entspricht in etwa auch der Baubeschreibung bei Pieragnoli, dort als »sérail de Vincennes bezeichnet«, vgl. Pieragnoli 2016, S. 164-165. Siehe dazu auch: Cojannot, Alexandre: Un sérail pour le cardinal Mazarin. Louis Le Vau et l'adaption du Serraglio de' Leoni de Florence à Vincennes, in: *Annali di architettura* 21, 2009, S. 151-166, URL: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00769262>, letzter Zugriff: 17.02.2022.

l'Abbaye du Val-de-Grâce in der Vierung vor dem Altar, im Hauptschiff in der Breite eines Jochs und in einer Seitenkapelle.¹⁴⁰⁸ Pitzlers detailliertes Abzeichnen zeigt sich ebenfalls bei dem heute nicht mehr erhaltenen, durch einen Stich aber bekannten Marmorboden in der Vierung der Chapelle du collège de la Sorbonne, der die Skizze Pitzlers als korrekt bestätigt.¹⁴⁰⁹ Auf Seite 104 der *Reysebeschreibung* führt Pitzler dann vier ebenfalls aufwändig gestaltete Marmorböden auf, von denen er mindestens einen der Église Saint-Paul-Saint-Louis zuschreibt. Ob die heute in der Kirche verlegten schlichten Steinböden die ursprünglichen Böden des 17. Jahrhunderts sind, lässt sich aus der Literatur nicht erschließen.¹⁴¹⁰ Das wäre allerdings verwunderlich, da zahlreiche andere großen Kirchen der Zeit über aufwändige Marmorböden verfügten – das Aussehen der Marmorböden des 17. Jahrhunderts scheint in der Forschung jedoch nicht mehr bekannt zu sein.¹⁴¹¹ Wenn die Église Saint-Paul-Saint-Louis ebenfalls mit aufwändigen farbigen Marmorböden ausgestattet war, dann könnte Pitzlers Skizze eines runden Bodens mit mittiger Windrose den Marmorboden in der Vierung der Kirche darstellen, wie es der Bildtitel »S. *Louys* vor dem Altar« vermuten lässt. Den Farbzuschreibungen zufolge war der Boden mit weißen, schwarzen und roten Marmorplatten gestaltet. Die nebenstehende Skizze eines weiteren runden Bodens mit der gleichen Farbgestaltung könnte aus den Seitenkapellen stammen. Der dritte, ebenfalls sehr aufwändige Marmorboden ließe sich eventuell einer der seitlichen Kapellen neben dem Chor zuordnen, etwa der linken, in der sich das Herzmonument Ludwigs XIII. befand.¹⁴¹² An dieser Stelle wären weitere Forschungen wünschenswert, um herauszustellen, ob Pitzler tatsächlich die einzige Darstellung dieser Marmorböden abbildet und damit einen Beitrag zur Beantwortung dieser Forschungsfrage liefert.

1408 Vgl. Pitzler *Reysebeschreibung*, S. 97, 98. Allerdings irrt sich Pitzler bei dem Boden der Seitenkapelle, bei dem er die schwarzen Fliesen fälschlicherweise jeweils in durchlaufenden Reihen anordnet. Das könnte an der zeitlichen Diskrepanz zwischen der Zeichnung und Ausfüllen der einzelnen Felder liegen. Zu den Marmorböden in der Abbaye du Val-de-Grâce siehe: Mouquin, Sophie: *Versailles en ses marbres. Politique royale et marbriers du roi*, Paris 2018, S. 247–249.

1409 Vgl. Pitzler *Reysebeschreibung*, S. 103. Der Stich trägt den Titel: Marbrerie. Compartimens du pavé de l'Église de la Sorbonne, aus: Diderot, Denis; Rond d'Alembert, Jean le: *Recueil de planches sur les sciences, les arts libéraux et les arts mécaniques. Avec leur explications*, 11 Bde., Bd. V, Paris 1762–72, Bl. 8.

1410 Bei Lours werden die Böden der Église Saint-Paul-Saint-Louis nicht erwähnt; nur auf den Verlust der marmornen Grabmonumente wird hingewiesen, vgl. Bontemps 2016c.

1411 Mouquin führt unter den Kirchen des 17. Jahrhunderts in Paris, die mit aufwändigen Marmorböden ausgestattet waren, allerdings ebenso wenig die Église Saint-Paul-Saint-Louis auf, sondern nur »le Val-de-Grâce, la Sorbonne, le collège des Quatre-Nations, les Invalides, [...], Notre-Dame de Paris« auf, Mouquin 2018, S. 246. Die gleiche Auswahl an Kirchen nennt bereits Kier, vgl. Kier, Hiltrud: *Schmuckfußböden in Renaissance und Barock*, München 1976, S. 37, 48–49.

1412 Vgl. Bontemps 2016c, S. 234. Allerdings zeichnet Pitzler die beiden Kapellen neben dem Chor nicht in seinem Grundriss ein, was die Vermutungen für die Zuschreibungen nicht vereinfacht, vgl. *Reysebeschreibung*, S. 105.

In Paris schreibt Pitzler dem Vestibül von dem Hôtel de La Vrillière noch einen Marmorboden zu.¹⁴¹³ Nach Aussage des Weißenfelder Baumeisters säumen vier jeweils von zwei Säulen umrahmte Nischen das ovale Vestibül mit einem mehrfarbigen Boden, der heute nicht mehr existiert und von dem vermutlich keine weiteren Abbildungen vorhanden sind. Allerdings bleibt es fraglich, ob sich der von Pitzler gezeigte Boden tatsächlich an dieser Stelle befand.¹⁴¹⁴

Von großer Bedeutung dürften weitere Skizzen Pitzlers von Marmorböden in Versailles sein. Unterhalb der Skizzen und Beschreibungen des Escalier de la reine auf Seite 131 zeichnet Pitzler drei Fußbodendraufsichten, die er mit »Hier bezeichnete *Pavement* habe auch alda geseh[en] und bemerck[t]« überschreibt. Sie lassen aufgrund ihrer Größe, Geometrie und ihres Detailreichtums auf Bodenmuster ganzer Räume schließen. Dargestellt sind drei unterschiedliche Fußbodenausschnitte, die jeweils verschiedene, sich teilweise aber wiederholende Muster in einzelnen, voneinander getrennten Kompartimenten beinhalten. Dabei sind die Skizzen nur gerade so weit detailliert gezeichnet, dass eine völlige Rekonstruktion des gesamten Fußbodens durch Spiegelung der fehlenden Bodenfelder möglich ist. Der linke obere, zu 3/5 sichtbare Ausschnitt kann auf einen rechteckigen Grundriss verlängert werden und zeigt vor allem Rautenmuster in verschiedenen Größen und in den Ecken Quadrate mit halbrunden Ausbuchtungen an den Seiten. Die darunter stehende Skizze stellt eine quadratische Bodenfläche mit Kreis-, auf Eck gestellten Quadrat- und einem mittigen Sternmuster dar. Bei dem etwas größeren Ausschnitt rechts, der durch Spiegelung der linken oberen Seite auf die rechte untere ergänzt werden kann, sind um ein aufwändiges achteckiges Muster in der Mitte abwechselnd Quadrate mit halbrunden Ausbuchtungen, Rautenmuster und in etwa das Kreismuster der linken, unteren Skizze gruppiert. Dieser ist als einziger Ausschnitt mit auf Farbigkeit des Marmors verweisenden Buchstaben versehen, die jedoch aufgrund mangelnder Deutlichkeit nicht eindeutig zu identifizieren sind und hier außer Acht gelassen werden müssen.

Da Hinweise auf die Verortung der Böden fehlen und der Escalier des ambassadeurs und der Escalier de la reine wegen ihrer Geometrie und Fußbodenaufteilung ausgeschlossen werden können, kommt für diese Böden von den von Pitzler in der *Reysebeschreibung* festgehaltenen Innenräumen nur das Grand Appartement du roi in Frage.¹⁴¹⁵ Dieses Appartement war ab 1671 nach italienischem Vorbild mit vielfarbigen Marmorböden ausgestattet worden, die aufgrund von Schäden in den 1680er Jahren schon wie-

1413 Vgl. Pitzler *Reysebeschreibung*, S. 61. Auf der Seite mit den der Église Saint-Paul-Saint-Louis zugeschriebenen Böden findet sich der nahezu identische Marmorboden des Vestibüls wieder, den Pitzler jedoch durchgestrichen hat, vgl. *Reysebeschreibung*, S. 104.

1414 Nach dem bei Courtin gezeigten Lageplan des Hôtel de La Vrillière mit einem Grundriss des Vestibüls gab es dort zumindest eingestellte Säulen und Nischen, vgl. Courtin 2011, S. 344.

1415 Die an den Escalier des ambassadeurs anschließende Kapelle oder Räume des Grand Appartement de la reine kämen von der Größe für eines der Bodenmuster ebenfalls in Frage, Pitzler beschreibt beides jedoch nicht.

der entfernt und durch das sogenannte Versailler Tafelparkett ersetzt wurden.¹⁴¹⁶ Möglicherweise stellen demnach die von Pitzler angefertigten Skizzen drei der Marmorböden des Grand Appartement du roi dar. Bei dem Versuch der Klärung dieser Frage ergeben sich mehrere Schwierigkeiten. Zunächst haben sich nur wenige Zeichnungen oder Verlegepläne der Böden des Appartements erhalten, die zudem nicht eindeutig zuzuordnen sind – darunter ein einziger farbig aquarellierter Grundriss, der sich in den Pariser Archives Nationales befindet (vgl. Abb. 86).¹⁴¹⁷ Zum anderen wurden die Böden nach bisherigem Forschungsstand bereits vor dem Besuch Pitzlers in Versailles wieder entfernt.¹⁴¹⁸ Pitzler zeichnete Pläne von Marmorböden allerdings 1686 noch in sein Skizzenbuch. Das heißt, dass sie entweder erst nach 1686 ersetzt wurden oder Pitzler nicht die originalen Böden, sondern lediglich deren Verlegepläne abzeichnete. Von den erhaltenen Plänen dieser Marmorböden sind für diese Arbeit vor allem zwei von Interesse, nach Alfred Marie »fait au moment de la dépose«,¹⁴¹⁹ die sich ebenfalls in den Pariser Archives Nationales befinden. Der erste entspricht der rechten Hälfte des oben gezeigten farbig aquarellierten Grundrisses mit Angaben zu Marmor- und Farbzuschreibungen (vgl. Abb. 87).¹⁴²⁰ Der zweite zeigt ebenfalls nur die Hälfte eines Bodenmusters und, im Vergleich, erstaunliche Übereinstimmungen mit der rechten, größeren Fußbodendraufsicht Pitzlers auf Seite 131 (vgl. Abb. 88, 89).¹⁴²¹ Bis auf einige Vereinfachungen und Änderungen in den Proportionen Pitzlers zeigen diese beiden Zeichnungen den gleichen Marmorboden. Der

¹⁴¹⁶ Aufgrund von Wasserinfiltrationen durch die Reinigung der Böden nahmen die darunter liegenden Holzbalken Schaden. Zudem wurden die Böden als zu kalt empfunden. Lediglich vor den Fenstern und zwischen den Räumen haben sich die Marmorbeläge erhalten, vgl. Dussieux, Louis: *Le Château de Versailles, Histoire et description*, 2 Bde., Versailles 1881, hier: Bd. I, S. 154–155; Marie 1968, Bd. II, S. 281; Kier 1976, S. 19; Milovanovic, Nicolas: *Les Grands Appartements de Versailles sous Louis XIV. Catalogue des décors peints*, Paris 2005, S. 69; Mouquin 2018, S. 238–239.

¹⁴¹⁷ Diesen schreibt Marie dem Salon de Mars zu, vgl. Marie 1968, Bd. II, Tf. 142 oben, Milovanovic, Mouquin und die Archives nationales dem Salon de Vénus, vgl. Milovanovic 2005, S. 69; Mouquin 2018, S. 242. Belege für die Zuschreibungen werden dabei nicht genannt, die Zuschreibung auf den Salon de Vénus erfolgte aufgrund der Titulierung »premiere grande salle« und der passenden Anordnung der Türen in Bezug auf das Bodenmuster.

¹⁴¹⁸ Dussieux, Nohac und Gady geben für die Entfernung der Marmorböden das Jahr 1684 an, Mouquin folgt der Argumentation von Dussieux, vgl. Dussieux 1881, S. 154–155; Nohac 1925a, S. 175; Gady 2010b, S. 207; Mouquin 2018, S. 242; Julien das Jahr 1683, vgl. Julien, Pascal: *Marbres: de carrières en palais. Du Midi à Versailles*, Manosque 2006, S. 218. Marie datiert die Entfernung auf das Jahr 1673, was bereits sehr kurze Zeit nach der Verlegung der Böden gewesen wäre, vgl. Marie 1968, Bd. II, S. 281. Alle Autor:innen jedoch ohne genaue Quellenangaben zur Entfernung der Marmorböden und ihr Ersatz durch Versailler Tafelparkett.

¹⁴¹⁹ Marie 1968, Bd. II, Tf. 142 unten rechts und links.

¹⁴²⁰ Eingeschrieben darin: »blanc«, »noir«, »vert de Campan«, »rence«. Die Farbzuschreibungen entsprechen den Farben des aquarellierten Grundrisses.

¹⁴²¹ Auch hier die gleichen Farb- und Marmorzuschreibungen. Marie ordnet dieses Bodenmuster dem Salon de Mercure oder d'Apollon zu, Mouquin dem Salon de Diane, vgl. Marie 1968, Bd. II, Tf. 142 unten rechts; Mouquin 2018, S. 243.

Weißenfelser Baumeister hat damit tatsächlich mindestens einen, eventuell sogar drei der Marmorböden von dem Grand Appartement du roi an dieser Stelle festgehalten.¹⁴²²

Aufschlussreich sind dabei Rekonstruktionsversuche der unvollständig gemachten Fußbodendraufsichten. Aus der Abgleichung der bestehenden Verlegepläne (vgl. Abb. 87, 88) mit der Skizze Pitzlers (vgl. Abb. 89) lassen sich Rückschlüsse auf die Vervollständigung dieses Bodenmusters ziehen und eine Rekonstruktion des Verlageplans darstellen (vgl. Abb. 90).¹⁴²³ Aus diesem Ergebnis lassen sich dann Rekonstruktionen der beiden anderen, auf Seite 131 skizzierten, Bodenmuster ableiten, die jedoch nur einen vagen Eindruck und eine erste Idee der möglichen Verlegepläne der Marmorböden geben können (vgl. Abb. 91–94).

Aufgrund der daraus resultierenden Flächenausmaße der Bodenrekonstruktionen im Vergleich zu den entsprechenden Raumgrößen des Grand Appartement du roi ließen sich die Fußbodendraufsichten, wenn auch rein hypothetisch, gewissen Räumen zuordnen: neben dem ersten, dem Salon de Vénus zugeschriebenen Boden, könnte der rechteckige Verlegeplan eventuell dem Salon de Mars und der einfachere quadratische Plan dem Salon de Diane oder Salon de Mercure zugeordnet werden. Der aufwändigste Marmorboden, den sowohl Pitzler als auch das Blatt in den Archives Nationales zeigt, würde der Prächtigkeit nach zu dem Salon de Mercure oder noch eher dem Salon d'Apollon passen. Pitzler liefert vermutlich drei der kaum überlieferten Abbildungen von Marmorböden des Grand Appartement du roi, was den Quellenwert von seiner *Reysebeschreibung* in besonderem Maße unterstreicht und die Diskussion um diese Böden in Versailles beleben sollte.

Über Fußböden äußert sich Pitzler bereits direkt im Anschluss an seine von Félibiens *Description* übernommene Beschreibung von dem Grand Appartement du roi und behauptet:

»diese Zimmer sind fast alle von marmorn Fußböden [...] die *alcoves* sind nur eine Stufe erhöht mit einer *ballustrade* ganz zwerch des Zimmern, in solch[en] aber die Fuß[b]öden von Holz, schön eingelegt.«¹⁴²⁴

Interessant ist die Unterscheidung Pitzlers zwischen solchen Räumen oder Raumteilen mit Marmorböden und solchen mit Holzfußböden. Er verweist an dieser Stelle weder auf die Anzahl oder die Verortung des jeweiligen Fußbodentyps noch darauf, dass er die drei gerade besprochenen Skizzen der Marmorböden seiner Beschreibung auf Seite 131 anschließt. Pitzlers Notiz »fast alle« ist nicht zu quantifizieren und damit bleibt unklar, von wie vielen Marmorböden er spricht. Entscheidend ist hier zunächst, dass laut seiner

1422 Pitzler scheint es beim Abzeichnen der Böden nicht in erster Linie um absolute Korrektheit, sondern eher um eine detaillierte Abbildungen der Art der Bodenmuster gegangen zu sein. Ein Grund für die Abbildung der Marmorfußböden im Skizzenbuch kann auch das Vorhandensein von zugänglichen Verlegeplänen der Bodenmuster gewesen sein, wenn er diese nicht mehr in situ gesehen haben sollte.

1423 Mouquin liefert eine teilweise farbige Rekonstruktion für diesen Boden, vgl. Mouquin 2018, S. 243.

1424 Vgl. Pitzler *Reysebeschreibung*, S. 128.

Aussage 1686 Räume noch mit Marmorböden ausgestattet waren, was der bisherigen Datierung der Entfernung der Böden widerspricht. Ähnlich äußert sich Sturm, der im Salon de Mars behauptet:

»und biß hieher sind auch alle Böden mit Marmor beleget, jeder in anderen Figuren mit allerhand Farben. In den übrigen sind Böden von braunen polirten Holz aus kleinen Figuren zusammen gesetzt. Auch die grosse *Gallerie* nicht ausgenommen.«¹⁴²⁵

Demnach wären noch 1699 Marmorböden im Salon de Vénus und im Salon de Diane, und eventuell auch im Salon de Mars, vorhanden gewesen. Tessin hingegen beschreibt im Jahr 1687 Böden aus Eichenholz in der »première et seconde pièce« von dem Grand Appartement du roi, womit der Salon de Vénus und der Salon de Diane gemeint sein dürften.¹⁴²⁶ Abschließend geklärt werden kann die Frage bisher nicht; die zitierten Aussagen der Reisenden können jedoch immerhin einen bislang zu wenig beachteten Beitrag zur Diskussion um die Marmorböden im Grand Appartement du roi leisten.

Auf Pitzlers Aussage soll nochmals kurz eingegangen werden. Der Hinweis auf »die *alcoves* [...], in solch[en] aber die Fuß[b]öden von Holz« könnte entweder so interpretiert werden, dass nicht im ganzen Raum, sondern nur im Bereich des Alkoven, der von einer Balustrade abgetrennt war, Holzböden waren. Dafür käme im Grand Appartement du roi der Salon de Mercure (Chambre du Lit) in Frage.¹⁴²⁷ Dieser Raum mit annähernd quadratischem Grundriss hätte demzufolge einen Marmorboden vor und einen Holzboden hinter der Balustrade gehabt. Oder nach einer zweiten Interpretation könnte der Alkoven selbst, die erhöhte Stufe (Estrade), gemeint sein, der mit einer Oberfläche von Holzeinlegearbeiten bzw. Marqueterie ausgestattet war. Der Mercure Galant spricht im Salon de Mercure von einer Estrade von Marqueterie, die von einer Balustrade umgeben wird:

»[...] Une Balustrade d'argent, de deux pieds & demy de haut, sur laquelle posent huit Chandeliers de mesme matiere, & hauts de deux pieds chacun, entourent l'Estrade, qui est de marqueterie. [...]«¹⁴²⁸

¹⁴²⁵ Sturm *Reise-Anmerckungen*, S. 120.

¹⁴²⁶ »La première et seconde pièce de l'appartement sont entièrement revesties de differents marbres, les pavés sont de bois de chaisne cirès à la coustume«, Laine/Magnusson 2002, S. 197. Er verweist zudem auf die restlichen Marmorbeläge vor den Fenstern, die sich bis heute erhalten haben.

¹⁴²⁷ Auch Tessin beschreibt einen Holzboden hinter der Balustrade im Alkoven der Chambre du Lit: »Le pavé dessous le lit (derrier la ballustrade d'argent avec ses pedestaux) est d'un ouvrage fort fin de toutes sortes des bois. [...]«, Laine/Magnusson 2002, S. 199.

¹⁴²⁸ *Mercur Galant*, Dezember 1682, S. 21. Pitzlers Verwendung des Plurals »die *alcoves*« könnte auf einen weiteren Alkoven hindeuten, der sich im Salon d'Apollon (Chambre du Trône) befunden hat. Auf der folgenden Seite 129 bildet Pitzler zwei stark schematisierte Skizzen von Fußböden ab, die den »Fuß[b]öden von Holz, schön eingelegt« entsprechen könnten. Ob die angedeuteten Muster

Nach der Beschreibung des *Mercure Galant* käme eher eine Estrade von *Marqueterie* in Frage statt eines solchen Holzbodens.¹⁴²⁹ Doch auch dieser Frage kann aufgrund der Forschungslage nicht ausreichend geklärt werden, so dass dieser Hinweis ebenfalls als Beitrag zur Diskussion um die Ausstattung des *Grand Appartement du roi* zu sehen ist.

Neben den Fußböden zeigt Pitzler noch, direkt im Anschluss an die Beschreibung von dem *Grand Appartement du roi*, Ansichten mehrerer Ausstattungen aus dem *Appartement*. Außer einer zweiflügeligen Tür mit *Supraporte* und zwei schematischen Fußböden, auf die gerade knapp eingegangen wurde, sind das eine Ansicht einer *Balustrade*, die vermutlich vor dem Paradebett des Königs im *Salon de Mercure* zu verorten ist,¹⁴³⁰ sowie eine Ansicht von dem Paradebett selbst. Daneben hält Pitzler noch einen Thron fest, der auf den *Salon d'Apollon* verweist. Auch wenn diese Zeichnungen allesamt eher einfach und schematisch sind, zeigen sie dennoch Ausstattungen in Versailles, deren vor-malige Existenz zwar bekannt ist, von denen ansonsten aber vermutlich keine weiteren bekannten Abbildungen bestehen.

Die Skizzen und Erwähnungen zweier weiterer Fußböden, die Pitzler seinen Beschreibungen von der *Ménagerie de Versailles* und dem *Trianon de porcelaine* beifügt, werden zuletzt noch zusammengefasst dargestellt. Zur *Ménagerie de Versailles* notiert der Baumeister:

»In der mitten des Plazes ist ein 8. Eckthürmlein da unten eine *grote* oben ein Saal, im Saal sind schöne Gemählde von den fremd[en] Thieren und Tisch von Marmel *marquetterie* treflich schön, In der Grotte ist ein *pavè* von Kleinen steinlein einer Haselnuß groß schwarz und weiß, umb das thürmlein ufn Hofe so gepflastert herumb stunden Marmelsteine 3⁷. hoch.«¹⁴³¹

Pitzlers tatsächlich im *Grand Appartement* vorhanden waren, als Fußboden oder als Boden der Estrade, kann aufgrund mangelnder Quellen nicht überprüft werden.

1429 Die Alkoven oder Estraden waren anscheinend tatsächlich mit Holzeinlegearbeiten bedeckt; Marie gibt an, dass im Jahr 1672 18000 livres »pour les estrades de marqueterie des appartemens du Roy et de la Reyne« bezahlt wurden, vgl. Marie/Marie 1972, Bd. II, S. 559. 1683 und 1684 wurden diese aufgearbeitet »repolý et rétably«, vgl. Marie/Marie 1972, Bd. II, S. 561.

1430 Diese *Balustrade* war eine Tonne schwer und bestand aus reinem Silber. Sie gehörte zum Silbermobiliar des *Grand Appartement du roi* und wurde 1689 zur Finanzierung des Pfälzischen Erbfolgekriegs eingeschmolzen, vgl. Marie/Marie 1972, S. 482–490. Zur Möblierung des *Salon d'Apollon* und zu den wenigen überlieferten bildlichen Quellen der Ausstattung siehe: Maës 2013. Die Marmorböden werden dort nicht thematisiert.

1431 Pitzler *Reysebeschreibung*, S. 138.

Zum Trianon de porcelaine heißt es anschließend: »Dieses *pavement* ist in dem Vorsaal von Holländ[ischen] Steingen gelegt«. ¹⁴³² Neben Grundrissen, die Pitzler von den beiden Gebäuden beifügt, und einer halben Ansicht des Trianon sind die beiden Fußböden die einzigen Details, die er davon bildlich vermerkt. Unter der Skizze eines Grundrisses der Ménagerie zeichnet Pitzler ein achteckiges Bodenmuster, das er in der Grotte verortet. Das weiße Bogen- und Liniennmuster auf schwarzem Grund beschreibt er als aus haselnussgroßen Steinchen gelegt. Ähnlich verhält es sich für das Trianon de porcelaine: neben dem Grundriss des Lustschlosses skizziert Pitzler ein »*pavement*«, den er dem Vorsaal des Trianon zuschreibt. Das Muster aus rechteckigen Feldern und ovalem Mittelfeld soll laut Pitzler aus holländischen Steinen bzw. Kacheln gelegt worden sein. ¹⁴³³

Für beide Böden gibt es keine Vergleichsmöglichkeiten, so dass nicht überprüft werden kann, ob sie wirklich so ausgesehen haben oder ob die Materialzuschreibungen richtig sind. Dabei kann nicht ausgeschlossen werden, dass Pitzler die beiden Gartenanlagen nicht selbst gesehen und sich die Bodenmuster eventuell sogar ausgedacht hat oder die Böden an anderer, heute unbekannter Stelle gesehen hat – oder aber, dass Pitzler hier zwei Fußbodendraufsichten von ansonsten nicht mehr bekannten Fußböden liefert.

Die aufgeführten Beispiele zeigen, dass sich nicht nur die Untersuchung bezüglich der Quellen und Inhalte lohnt, sondern auch der Abgleich mit der Forschungsliteratur zu den von den Reisenden getroffenen Aussagen – was in der Forschung bislang vor allem geschieht. Gerade Pitzler, der in Paris und Versailles zahlreiche Inhalte vor Ort und damit primär rezipierte, liefert erstaunlich viele Informationen zu bis heute offenen Fragen in der Forschung. Darin zeigt sich nochmals die Wichtigkeit, die Herkunft der Informationen in den Reisebeschreibungen zu analysieren, denn Inhalte aus sekundären Rezeptionen sind vor allem dann von Interesse, wenn die Vorlagen nicht mehr existieren. Primäre Rezeptionen können dagegen weitaus häufiger heute nicht mehr bekannte Inhalte darstellen. Und da Pitzler in Paris kaum Sekundärquellen verwendet und in Versailles trotz sekundärer Quellen dennoch zahlreiche primär rezipierte Inhalte überliefert hat, ist seine *Reysebeschreibung* dahingehend besonders wertvoll.

1432 Pitzler *Reysebeschreibung*, S. 138, 139. Mit Steingen (= Steinchen) sind holländische Kacheln oder Fliesen gemeint.

1433 »w« könnte dabei wieder für weiß stehen, »b« für blau, die schwarzen Flächen für schwarz, so dass der Fußboden damit in schwarz-weiß-blau gehalten wäre. Marie und Danis geben ebenso »carreaux de fayence« aus Holland an, für die es laut Marie Rechnungsbelege gibt und die in Fragmenten gefunden worden sein sollen, vgl. Marie 1968, Bd. II, S. 205, 208, 221, 223; Danis 1924, S. 215.

2. Zum »Modell Frankreich« und der Architekturrezeption in Reiseberichten

Dieses Unterkapitel widmet sich der Untersuchung der in dieser Arbeit vorgestellten Reisebeschreibungen hinsichtlich der Frage nach einem möglichen »Modell Frankreich« bzw. einem »Modell Paris« oder auch einem »Modell Versailles« in Bezug auf die dort vorgefundene Architektur, Ausstattungen, Kunstwerke und die Technik – das heißt, ob und inwieweit sich Aussagen zur Vorbildlichkeit oder Modellhaftigkeit des französischen Kunstschaffens für die Reisenden in ihren Reiseberichten treffen lassen können.

Reisebeschreibungen als Medien des Wissenstransports

Wie in der Einleitung Kapitel I. bereits dargelegt, sind Reisebeschreibungen ein entscheidender Teil der Medien des Wissenstransports und damit des Kulturtransfers von Frankreich nach Deutschland und wichtige Übermittler des französischen Einflusses in die Heimatländer der Architekten. Der Kulturtransfer begann nicht erst, als französische Einflüsse oder Modelle an deutschen Höfen Anwendung fanden, sondern bereits in der subjektiven Übertragung des in Paris, Versailles und dem Umland von Paris Gesehenen in die Reiseberichte mit der jeweiligen Auswahl und dem Vorgehen jedes einzelnen Architekten. Neben publizierten Stichserien und Reisebeschreibungen von Adelligen waren es vor allem die Reiseaufzeichnungen von Architekten, die Beschreibungen und Abbildungen von Architektur, Ausstattungen und Kunstwerken von Frankreich nach Deutschland übermittelten. Mitunter wird vernachlässigt, wie der Einfluss Frankreichs in die anderen europäischen Länder überhaupt gelangen konnte und zu selbstverständlich wird von dem Vorhandensein eines französischen Einflusses etwa in Deutschland ausgegangen. Im Gegensatz zu Stichserien, die häufig idealisierte Ansichten zeigten, lieferten solche Reiseaufzeichnungen gleichzeitig auch eine Art Bewertung hinsichtlich deren mögliche Vorbildlichkeit für die Architekten und ihre zukünftigen zu realisierenden Planungen und Entwürfe in den Heimatländern. Damit können die Reiseberichte als wichtiges Medium der Repräsentationsstrategien und Konkurrenzkultur zu anderen Höfen angesehen werden. Die Reisetagebücher liefern als Überträgermedien eine von mehreren Vorstufen bei den letztlich umgesetzten Strategien konkurrierender Höfe im Alten Reich wie etwa in Bereichen der Architektur, dem Kunstschaffen und der Technik.¹⁴³⁴

¹⁴³⁴ Zu diesem Themenkomplex siehe etwa: Schlobach, Jochen: Frankreich als Modell: Zur absolutistischen Repräsentationskultur im Deutschland des 18. Jahrhunderts, in: Grunewald, Michel; Schlobach, Jochen (Hg.): *Médiations / Vermittlungen. Aspects des relations franco-allemandes du XVIIe siècle à nos jours. Aspekte der deutsch-französischen Beziehungen vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, 2 Bde, Bd. I, Bern/Berlin u. a. 1992, S. 81–95; Krems, Eva-Bettina: Medien, Transfer und Netzwerke: Höfische Konkurrenz um 1700, in: Gräf, Holger Th.; Kampmann, Christoph; Küster, Bernd (Hg.): *Landgraf*

Das »Modell Frankreich« – Historie und Forschungsstand

Wie bereits hinlänglich in mehreren Publikationen dargestellt wurde stellt das »Modell Frankreich« die Annahme und Umsetzung von französischen Vorbildern an deutschen und europäischen Höfen dar – Vorbildern als repräsentativen Idealen, denen, so die langgehegte Behauptung, bedingungslos gefolgt wurde, indem die Höfe in Europa außerhalb von Frankreich versuchten, Frankreich bzw. Paris oder Versailles nachzuahmen und das Vorbild soweit wie möglich zu übernehmen.¹⁴³⁵ Erst in jüngerer Zeit wird diesem scheinbar allgemein gültig gewordenen Topos entgegengetreten. Die Forschung stellt dessen Beschränkungen in den Vordergrund und fordert eine differenziertere Betrachtung von Einzelfällen, statt einer generalisierenden Annahme eines vorbildlichen und nachgeahmten Modells.¹⁴³⁶ Die Vorstellung eines »Modells Frankreich« nahm ihren Ursprung am Ende des 17. Jahrhunderts in Frankreich, vornehmlich unterstützt durch die medialen Repräsentationsstrategien Ludwigs XIV. in Druck- und Stichwerken. So schreibt Morellet beispielsweise in seiner *Explication historique* von 1681:

»L'Italie doit ceder presentement à la France le prix & la Couronne qu'Elle a remportée jusques aujourd'huy sur toutes les Nations du Monde ; en ce qui regarde l'excellence de l'Architecture, la beauté de la Sculpture, la magnificence de la Peinture, l'Art du Iardinage, la structure des Fontaines, & l'invention des Aqueducs. Versailles seul suffit pour assurer à jamais à la France, la gloire qu'elle a à present de surpasser tous les autres Royaumes, dans la science des Bâtimens : Aussi est-elle redevable de cette haute estime à la grandeur & à la magnificence de LOUIS LE GRAND, son Invincible Monarque. [...] que la Paix [...] luy a édifié le plus superbe Palais du Monde [...].«¹⁴³⁷

Carl (1654–1730). Fürstliches Planen und Handeln zwischen Innovation und Tradition, Marburg 2017 (= Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Hessen 87), S. 203–212.

1435 Zum Begriff des »Modells« siehe: Reichle, Ingeborg; Siegel, Steffen; Spelten, Achim: Die Wirklichkeit visueller Modelle, in: Reichle, Ingeborg; Siegel, Steffen; Spelten, Achim (Hg.): *Visuelle Modelle*, München 2008, S. 9–16.

1436 Zu »konkurrierende[n] Modelle[n]« an europäischen Höfen um 1700 siehe: Kampmann, Christoph; Krause, Katharina; Krems, Eva-Bettina; Tischer, Anuschka (Hg.): *Bourbon Habsburg Oranien. Konkurrierende Modelle im dynastischen Europa um 1700*, Köln/Weimar/Wien 2008. Zum Beispiel der Bourbonen und der Wittelsbacher speziell siehe: Krems, Eva-Bettina: Bourbon und Wittelsbach: Zu den Grenzen des Kulturtransfers und zum »Modell Frankreich« um 1700, in: Babel, Rainer; Braun, Guido; Nicklas, Thomas (Hg.): *Bourbon und Wittelsbach. Neuere Forschungen zur Dynastiegeschichte*, Münster 2010, S. 387–406; Krems 2012. Für dieses Kapitel maßgeblich ist vor allem Krems 2012, im Folgenden vornehmlich die Einführung »L'Europe française«, S. 14–21.

1437 Morellet 1681, S. 1–3.

Brice äußert sich über Paris im Vorwort des ersten Bands seiner *Description nouvelle* von 1684 folgendermaßen:

»Personne ne doute que Paris ne soit à present une des plus grandes & des plus belles Villes du Monde, la magnificence de ses bâtimens, son étenduë, le nombre presque infini de ses Habitans, entre lesquels il s'en trouve, dont la richesse peut égaler celle de quelques Souverains ; Et enfin le concours perpetuel de toutes les Nations de l'Europe, qui viennent avec un extrême empressement étudier les manieres Françoises, & remarquer ce qu'il y a de plus singulier, toutes ces choses font qu'elle doit être considerée comme une Ville qui n'a pas sa pareille.«¹⁴³⁸

Bezüglich des Schlosses von Versailles beginnt Morellet die Widmung seiner eben zitierten *Explication historique* mit folgenden Worten:

»A Madame la Dauphine.

Madame, Toute l'Europe regarde Versailles comme la merveille du Monde, & comme la plus éclatante marque de la magnificence de nôtre GRAND MONARQUE ; C'est ce qui m'a donné occasion de composer cet Ouvrage, [...].«¹⁴³⁹

Und auf einem Stich mit einer Perspektive der Schloss- und Gartenanlagen von Versailles der Pérelle heißt es nicht weniger großartig (vgl. Abb. 95, 95 a):

»Le Chateau de Versailles à 4 lieües de Paris dans l'état où il a été mis par Louis le Grand, est admiré comme la plus belle et la plus magnifique Maison du monde.«¹⁴⁴⁰

Diese Zitate zeigen eindrücklich, wie bereits in den 1680er Jahren und damit in den Reisezeiten von Pitzler, Corfey und Sturm die Vorbildlichkeit und der Modellcharakter der Stadt Paris und vor allem des Schlosses von Versailles hervorgehoben wurden und die Idee einer Modellwirkung erwuchs – ein Topos, der bis heute in differenzierter Art anhält.¹⁴⁴¹ Für das 18. Jahrhundert heißt es teilweise bis heute, dass sich jede Fürstin und jeder Fürst ein eigenes Versailles erbauen lassen wollte, dass also eigentlich alle Schlossneubauten

1438 Brice 1684, Bd. I, Vorwort o. S. Identisch bzw. ähnlich der Wortlaut in den Fassungen von 1685 und 1698.

1439 Morellet 1681, Widmung o. S.

1440 »Le Chateau de Versailles«, aus: Pérelle *belles Maisons*, PURL: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/perelle1680/0105>, letzter Zugriff: 17.02.2022.

1441 Krems verweist darauf, dass es sich im Fall von Versailles vor allem um einen literarischen Topos handelt, wie die Zitate zeigen, der, wie zu sehen sein wird, so nicht durchgängig in den Architekturbeschreibungen zu finden ist, vgl. Krems 2012, S. 77–89.

nach 1700 Versailles nachfolgten – und es kopierten. Louis Réau prägte 1938 den Begriff der »Europe française«¹⁴⁴² und 1954 behauptete er bezüglich Versailles, »cette création du Roi-Soleil [...] a servi de modèle à toutes les Cours de l'Europe«.¹⁴⁴³ Noch 1999 schrieb Lucien Bély: »Le palais de Versailles fut copié dans tout l'Europe«¹⁴⁴⁴ und im gleichen Jahr wurde in Bezug auf den barocken Schlossbau in Deutschland von »Nachahmung[en] des Schlosses von Versailles [gesprochen und von] Residenzen, die dem Anspruch von Versailles nahekommen suchten« – bis hin zu einem »System Versailles«.¹⁴⁴⁵ Ferner wurde 2004 das Neue Palais in Potsdam »un gigantesque Versailles«,¹⁴⁴⁶ ein gigantisches Versailles, genannt, nachdem schon lange vorher Schloss Charlottenburg als das »preußische Versailles«, Schloss Schleißheim als »bayrisches Versailles«, Schloss Hubertusburg als »sächsisches« und Nordkirchen als »westfälisches Versailles« begriffen wurden.¹⁴⁴⁷

Insgesamt zeigt sich, dass das »Modell Versailles« und das »Modell Paris« bzw. allgemeiner das »Modell Frankreich« als überragende Vorbilder bis heute noch als bestehender Einfluss auf den barocken Schloss- und Gartenbau in der deutschen und französischen Kunstgeschichtsforschung gelten. Krems merkte 2012 die Anfänge einer veränderten Herangehensweise seit den 1990er Jahren an, konstatierte aber gleichzeitig, dass die »so oft behauptete Rolle von Versailles als Schlüsselbau der gesamten europäischen Schlossbaukunst ab dem Ende des 17. Jahrhunderts [...] somit durchaus, wenngleich nur sehr selten bezweifelt« wird.¹⁴⁴⁸ Nach Krems ist zwar der vermehrte Einfluss Frankreichs auf den deutschen und europäischen Schlossbau ab vor allem dem Anfang des 18. Jahrhunderts

1442 Réau, Louis: *L'Europe française au siècle des lumières*, Paris 1938.

1443 Réau, Louis: Le Rayonnement de Versailles, in: *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 1, 1954, S. 25–47, hier S. 25.

1444 Bély, Lucien: *La Société des Princes XVIe-XVIIIe siècle*, Paris 1999, S. 136. Ganz allgemein für Frankreich und die französische Sprache zielt in eine ähnliche Richtung auch der Titel »Quand l'Europe parlait français« einer Publikation von Marc Fumaroli ab, vgl. Fumaroli, Marc: *Quand l'Europe parlait français*, Paris 2001.

1445 Warnke, Martin: *Geschichte der deutschen Kunst*, 3 Bde., Bd. II: *Spätmittelalter und Frühe Neuzeit 1400–1750*, München 1999, S. 270.

1446 Poindront, Philippe: Le Nouveau Palais: un gigantesque Versailles prussien. Châteaux et jardins princiers de Prusse, in: *Dossier de l'art* 110, 2004, S. 68–77.

1447 So beispielsweise auf der Website von Schloss Nordkirchen, vgl. <http://www.schloss.nordkirchen.net/>, letzter Zugriff: 17.02.2022. Oder immerhin mit Fragezeichen bei: Bussmann, Frédéric: Le château de Nordkirchen, le »Versailles de Westphalie«? Architecture, distribution et décor des appartements de la résidence du prince-évêque de Münster et de la famille Plettenberg, in: Gaetgens/Castor/Bussmann/Henry 2017, S. 364–403.

1448 Krems 2012, S. 19. Mit Verweisen auf frühe Annäherungen seit den 1960er und 1980er Jahren. Bereits 2004 hatte Krems den künstlerischen Transfer zwischen Frankreich und Deutschland untersucht, vgl. Krems, Eva-Bettina: Modellrezeption und Kulturtransfer. Methodische Überlegungen zu den künstlerischen Beziehungen zwischen Frankreich und dem Alten Reich (1660–1740), in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden* 31, 2004 [2007], S. 7–21. Krems zeigt darin auf, dass sich die deutschen Fürst:innen auch in der Architektur und dem Kunstschaffen an einem Modell Frankreich, eigenen Traditionen und solchen aus der Zugehörigkeit zu Kaiser und Reich orientierten.

unbestritten, jedoch ist die Vorbildhaftigkeit von Versailles und ebenso der Pariser Architektur für Europa differenzierter und weitaus kritischer zu hinterfragen als es bisher zu meist getan wird. Krems sprach jüngst in Bezug auf die Baupraxis von Schlössern in Europa im 18. Jahrhundert eher von einem »Symbol« Versailles.¹⁴⁴⁹

Die Frage nach dem »Modell Frankreich« wurde bislang vor allem an die Kultur des Hofes und des höfischen Lebens allgemein außerhalb von Frankreich gestellt, wie an gebaute und geplante Architektur mit ihren Fassaden und Dispositionen von Raumfolgen, an Platz- und Gartenanlagen, sowie an Ausstattungen und Kunstwerke, wie Reiterstatuen beispielsweise, aber auch an Zeremoniell, Mode und Sammlungen. Dabei schien das Hauptinteresse darin gelegen zu haben, zu untersuchen, wie viel »Frankreich« in den Schlössern und ihren Kontexten im 18. Jahrhundert zu identifizieren ist oder welche anderen europäischen Länder als Modelle, eigene lokale Traditionen und die Verbundenheit zu Kaiser und Reich maßgebliche Rollen spielen.¹⁴⁵⁰

Doch nicht erst an die genannten umgesetzten oder geplanten Bestandteile der höfischen Kultur, sondern bereits an den vorhergehenden Schritt, die Medien des Wissens- und Kulturtransfers mit ihrer Frankreichrezeption, kann die Frage nach dem Vorhandensein eines möglichen »Modells Frankreich« gestellt werden. Diese Betrachtung steht bislang weitestgehend noch aus. Wie zu sehen war manifestierte sich in den in Paris und Versailles angefertigten Reiseberichten die erste und grundlegende Frankreichrezeption, wenn die Baumeister in ihren Aufzeichnungen ihren subjektiven Eindruck von der französischen Kunst und Architektur generierten. An dieser Stelle möchte die Betrachtung dieses Unterkapitels einhaken – nicht nur an das umgesetzte Kulturschaffen soll die Diskussion um das »Modell Frankreich« gestellt werden, sondern

1449 »Die Antwort auf die eingangs gestellte Frage, ob die Hofkultur Ludwigs XIV. bzw. in diesem Fall das Schloss Versailles ein Vorbild geboten habe, lautet also: Ja und Nein. Im Diskurs der Kommunikation und Perzeption ist das Modellhafte des Versailler Hofes, selbst des Versailler Schlosses enorm virulent – bis heute, wo immer wieder neue Besucherrekorde verzeichnet werden. In der Baupraxis jedoch – das heißt im langwierigen Adaptionsprozess, der in einem Spannungsfeld zwischen Bedürfnissen der praktischen Nutzung, der symbolischen Bedeutung von Bau und Ausstattung sowie dem hierin vermittelten Anspruchsniveau steht – geht die kulturelle Orientierungsleistung des Modells als normatives Konzept verloren und bleibt im Schatten seiner pragmatischen Verwendung allenfalls als Symbol präsent«, Krems, Eva-Bettina: Modell Versailles? – Zum Hof Ludwigs XIV. als künstlerisches Vorbild, in: Deflers, Isabelle; Kühner, Christian (Hg.): *Ludwig XIV. – Vorbild und Feindbild. Louis XIV – fascination et répulsion*, Berlin 2017 (= Studien des Frankreich-Zentrums der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg 25), S. 259–280, hier S. 277.

1450 Siehe dazu zwei jüngst erschienene Veröffentlichungen: zur deutsch-französischen Transferforschung und zu zahlreichen Beispielen deutscher und europäischer Fürstenhöfe siehe: Gaehetgens/Castor/Bussmann/Henry 2017; und zur Frage, wie das Modell der Spiegelgalerie in Europa verbreitet und rezipiert wurde siehe: Bazin-Henry, Sandra: *Mirror Galleries and Their Diffusion in Europe During the 17th and 18th Centuries*, in: Hinners, Linda; Olin, Martin; Rossholm Lagerlöf, Margaretha (Hg.): *The Gallery of Charles XI at the Royal Palace of Stockholm – in Perspective*, Stockholm 2016 (= Kungliga Vitterhets, Historie och Antikvitets Akademiens handlingar / Historiska serien 32), S. 97–112.

auch an die Reiseaufzeichnungen der Architekten – also bereits an die Überträgermedien der französischen Kultur und eines eventuellen französischen Einflusses.

Eva-Bettina Krems untersuchte in ihrer bereits genannten Arbeit von 2012 den Einfluss der Bourbonen und Habsburger auf die Wittelsbacher zu dieser Zeit. Darin beleuchtete sie die Ausprägungen des »Modells Frankreich« vor allem hinsichtlich künstlerischer und architektonischer Einflüsse auf den Hof der Wittelsbacher und mit dem Ziel, »einen Beitrag dazu [zu] leisten, die hartnäckige Vorstellung vom ›Modell Frankreich‹ und ›Modell Versailles‹ im 17. und 18. Jh. für die reichsfürstlichen Höfe, welches ein ›Modell Italien‹ abgelöst habe, über eine differenzierte Darstellung kritisch [zu] revidieren«. ¹⁴⁵¹ Neben der in Teilen berechtigten Rede vom Modell müssen auch die lokalen Traditionen, die Kritik und die Ablehnung der Modelle beachtet werden. Durch den hohen Bekanntheitsgrad der Versailler Anlage fand sich im 18. Jahrhundert dennoch jede:r Bauherr:in zwangsläufig in einer Auseinandersetzung mit Versailles – sei es als Modell, Ablehnung und/oder Gegenmodell.

Pitzler, Corfey und Sturm – kritische Selektion und Rezeption

Dieser Aufruf zu einer differenzierten Darstellung soll auch für die drei in dieser Arbeit vorgestellten Reiseaufzeichnungen zu Paris und Versailles gelten. Die ausführlichen Untersuchungen der Reisebeschreibungen von Pitzler, Corfey und Sturm haben gezeigt, dass die darin enthaltenen Inhalte, vor allem die Architektur, die Ausstattungen und Kunstwerke, weder durchgängig gelobt, noch bedingungslos positiv oder als vorbildlich angesehen wurden, ebenso wie nicht alles, was in Paris und Versailles zu sehen war, in die Reiseberichte aufgenommen wurde. ¹⁴⁵² Die reisenden Architekten wählten selektiv aus den von ihnen zugänglichen Inhalten aus, was sie in ihren Aufzeichnungen festhalten wollten. Die von ihnen rezipierten Gebäude, Ausstattungen und Kunstwerke, aber auch die technischen Beschreibungen, bewerten sie zumeist neutral bis teilweise auch positiv – bis auf Sturm, der einen beträchtlichen Teil der Inhalte negativ kritisiert. Pitzler ist in seiner Rezeption insgesamt sehr selektiv, lobt drei Bauwerke als »die schönsten« neben weiteren positiven Bewertungen, sieht aber viele Inhalte auch neutral bzw. lässt die alleinige Aufnahme in die *Reysebeschreibung* als rezeptionswürdig zeigen. Corfey nahm ebenfalls sehr selektiv auf, mit wenig positiver Kritik und vor allem neutralen Beschreibungen. Er rezipierte, wie zu sehen war, neben der Architektur vornehmlich Inschriften und Militaria. Die in Knesebecks Handschrift überkommene

¹⁴⁵¹ Krems 2012, S. 20. In einer Fußnote verweist Krems darauf, dass es »gerade von kunsthistorischer Seite, an der systematischen Erschließung von sogenannten Ego-Dokumenten, von Diarien, Chroniken, Memoiren und Reiseberichten« mangle, Krems 2012, S. 40, Anm. 108.

¹⁴⁵² Für die Gewichtungen und das Vorgehen wird auf die entsprechenden Kapitel der Untersuchungen verwiesen; siehe: Kap. IV, V und VI.

Reisebeschreibung von Sturm ist ebenso als selektive Wahl an Architektur und Ausstattungen anzusehen, mit wenig Lob und eher neutralen bis kritischen Tönen an dem Gesehenen. In der Überarbeitung für 1719 werden dann eine breite Übersicht über zahlreiche Gebäude, Ausstattungen und Kunstwerke neben den Reiseumständen hinzugefügt und die beträchtliche negative Kritik mit den Verbesserungsvorschlägen umfassend ergänzt. Alle drei Baumeister nehmen die großen und bedeutenden Pariser Kirchen und Klöster, königlichen Palais und das Hôtel des Invalides in ihren Berichten auf, bis auf Corfey auch zahlreiche der Hôtels particuliers. Damit kann bei jedem einzelnen und somit auch bei allen dreien zusammen von einer Art Übereinkunft über wichtige, eindrucksvolle, deswegen festzuhaltende und aus diesem Grund wohl auch vorbildliche Architektur in Paris gesprochen werden – wohingegen andere Inhalte eher vereinzelt und nur sehr selektiv aufgenommen wurden. Das gleiche gilt für die Schloss- und Gartenanlagen von Versailles, wenn auch dort ersichtlich ist, dass mitunter die Gärten oder die Maisons de plaisance mindestens ebenso umfassend, wenn nicht umfassender, dargestellt oder im Schloss nur bestimmte Räume oder Ausstattungen festgehalten wurden. Aufschlussreich erscheint beispielsweise, dass die Ostfassade des Louvre mit der Colonnade von Perrault bei allen Architekten Inhalt ist, bei Pitzler und Sturm sogar bildlich, die Gartenfassade des Schlosses von Versailles hingegen weitaus knapper und nur bei Pitzler eher schematisch in Skizzen und mit dem ikonografischen Programm Inhalt ist. Ansonsten werden nur die Ordnungen und die Materialität in Hau- oder Werkstein hervorgehoben. Fraglich ist, ob damit eher der Ostfassade des Louvre als der Gartenfassade von Versailles eine Modellwirkung nachgesagt werden könnte.¹⁴⁵³ Aus den Darstellungen zu Paris kann demzufolge von einem echten »Modell Paris« und damit von einer möglichen Vorbildlichkeit trotz der zahlreichen rezipierten Inhalte nur ansatzweise gesprochen werden, was noch eindrücklicher für das Schloss von Versailles gilt, für das auch nur in Teilen ein »Modell Versailles« festgestellt werden kann. Die Aufzeichnungen beinhalten sowohl positive als auch kritische Äußerungen zu der auf den Reisen gesehenen Architektur, wobei gerade die jeweilige Kritik der reisenden Baumeister an dem als vorbildlich geltenden Schloss von Versailles von besonderem Interesse für die Erforschung der Rezeption und für die Frage nach dem »Modell Frankreich« sein dürfte.

Auch wenn sich Sturm, vor die Wahl gestellt, für Frankreich statt für Italien entschieden hat und Pitzler sowie Corfey die längsten Aufenthalte ihrer Reisen in Paris zu verzeichnen haben, kann dies vermutlich mit dem bereits weit verbreiteten Renommee der französischen Hauptstadt begründet werden und zeigt sich nicht in der gleichen Relation in den Seitenanzahlen zu anderen Zielen der Reisebeschreibungen wieder. In der Einschränkung

¹⁴⁵³ Beide Fassaden wurden zumindest nicht im Verlauf des 18. Jahrhunderts kopiert. Die Idee der langgestreckten und gleichmäßigen Gartenfassade hingegen schon, ebenso wie das Motiv der gedoppelten Vollsäulen an Fassaden. Die Frage kann nach Auffassung des Autors nicht eindeutig beantwortet werden.

der Arbeit ist es nicht für alle drei Reisebeschreibungen möglich gewesen, die Gewichtung von Paris und Versailles im Vergleich zu Italien oder den Niederlanden zu ermitteln, sondern es können lediglich Aussagen hinsichtlich ungefährer Verteilungen zwischen Ländern und Städten angeführt werden. Am aufschlussreichsten ist die Gewichtung verschiedener Reiseziele Pitzlers anhand der Anzahl der jeweils von ihm beschriebenen Seiten im Hinblick auf seinen Aufenthalt in Paris und Versailles. Die über dreijährige Europareise wurde auf 401 Seiten beschrieben, 139 Seiten entfallen davon auf Frankreich (46–217) und damit tatsächlich weniger als auf Italien mit etwa 167 Seiten (218–385).¹⁴⁵⁴ Die restlichen Seiten der ersten Reise bleiben grob für Deutschland und die Niederlande (1–36, 386–401, mehrere Fehlstellen). Auf Rom entfallen mit ca. 100 Seiten die meisten innerhalb Italiens (bei einer Aufenthaltsdauer von fünf Monaten), für die Stadt Venedig mit 39 Seiten am zweitmeisten. Von den 139 Seiten zu Frankreich entfallen 77 auf Paris (Aufenthaltsdauer 20 Monate), 37 Seiten auf verschiedene Schlösser des Pariser Umlands und 30 auf Versailles. Alle anderen Städte und Gebäude der Reisen Pitzlers werden jeweils mit nur wenigen Seiten erwähnt. Damit rangieren, nur den Seitenzahlen nach, Frankreich hinter Italien und Paris hinter Rom, wenn sich Pitzler dort auch weitaus länger aufgehalten hat. Versailles liegt als Stadt weit hinter Rom und Paris, was nicht verwunderlich ist, und auch noch hinter der zweitgrößten Attraktion Italiens, Venedig. Versailles nicht als Stadt, sondern als Schloss oder einzelne Anlage gesehen, ist dagegen das mit Abstand am meisten beschriebene Bauwerk der Europareise Pitzlers. Vom Umfang in der *Reysebeschreibung* her gesehen hätten demzufolge Frankreich und Paris einen geringeren Stellenwert als Italien und Rom, Versailles als Schloss hingegen einen bedeutenden Umfang als einzelne Anlage. Auch wenn es allein vom Umfang her schwierig ist, daraus Tendenzen einer Vorbildlichkeit oder Modellhaftigkeit abzulesen, zeigt sich dennoch, dass Frankreich und Paris nicht den größten Stellenwert bei Pitzler einnehmen.

Nur sehr abstrakt lassen sich solche Verhältnisse bei Corfey ablesen. In Frankreich verbrachte er 16 Monate, davon 11 Monate in Paris; in Italien nur 10 Monate insgesamt und davon etwa 6 Monate in Rom. Von den 469 Seiten seines *Reisetagebuchs* entfallen 180 Seiten auf Frankreich und 289, und damit weitaus mehr, auf die restlichen Reiseziele Italien und Deutschland, wobei die Seiten für Italien hier nicht auszumachen sind. Für Sturm ist es ebenfalls schwieriger, solche Vergleiche anzustellen. Seine erste Reise in die Niederlande dauerte wohl sechs Wochen, die Reise nach Frankreich über die Niederlande wohl 15 Wochen, mit einem vierwöchigen Aufenthalt in Paris. Daraus ergibt sich zumindest eine ebenfalls längere Verweildauer in den Niederlanden neben Frankreich. Von den 144 Seiten seiner *Reise-Anmerkungen* entfallen dafür etwa 118 auf Frankreich und damit der größte Teil – ausreichend Platz für seine Kritik an der französischen Architektur.

1454 Die Angaben entstammen der Gesamtdokumentation aus Lorenz 1998, S. 223–233. Die Seiten zu Italien sind jedoch, bis auf wenige Ausnahmen, nicht mehr erhalten.

Bei Corfey und von ihm realisierten Bauvorhaben lässt sich die Frage nach dem möglichen Transfer eines »Modells Frankreich« nach Münster in die Praxis näher beleuchten. Bei den münsterschen Stadthöfen und Kurien wird mit der Anordnung des Corps de logis »entre cour et jardin« auf die Ähnlichkeit zu Pariser Hôtels particuliers hingewiesen. Allerdings haben diese eine geschlossene Eingangsfront mit Portal, während die münsterschen Pendants lediglich mit einem Gitter und einer niedrigen Mauer von der Straße getrennt werden, die den Blick in den Hof erlauben.¹⁴⁵⁵ Für diesen Transferprozess von Paris nach Münster wird Corfey eine Mittlerrolle zugeschrieben.¹⁴⁵⁶ Der Blick in die Auflistung der von Corfey festgehaltenen Gebäude in seinem *Reisetagebuch* verrät, dass er von dieser Bauform nur ein einziges Beispiel aufgenommen hat, das Palais Mazarin. Das entspricht vom Typus einem Hôtel particulier, allerdings bleibt es fraglich, ob dieses eine Beispiel tatsächlich die zugeschriebene Transferleistung vollbringen konnte. Die methodische Analyse im Rahmen dieser Arbeit kann das nicht unterstützen, es ist jedoch nicht auszuschließen, dass es Stichsammlungen waren, die das Bild des Pariser Hôtel particuliers nach Münster transportiert haben, sei es über Corfey oder auf anderem Wege.

Für den Bau der Dominikanerkirche wird ebenfalls auf ein »Modell Frankreich« verwiesen.¹⁴⁵⁷ Der Grundriss sei, wie bereits erläutert, in Anlehnung an die Chapelle du collège de la Sorbonne gestaltet worden, die Corfey auch tatsächlich beschrieben hat. Als Vorbild für die Fassade wird auf die Église du noviciat des Jésuites verwiesen, die Corfey allerdings nicht festgehalten hat – gesehen hat er die Fassade aber eventuell dennoch. Auch dieser Vorbildcharakter kann somit aus der Untersuchung seiner Reiseaufzeichnungen nicht bestätigt werden, als Erklärung könnten hier zugrunde liegende Stichsammlungen vermutet werden. Deshalb stellt sich auch hier die Frage, ob Corfey eventuell Stichvorlagen aus Paris mitbrachte, nach denen die Fassade entworfen wurde. Eindeutig geklärt werden kann der Transfer des »Modells Frankreich« damit nicht – ebenso wenig wie die Corfey zugeschriebene Mittlerrolle eines französischen Einflusses nach Münster.

Zusammenfassend entspricht das oben vorgestellte überragende »Modell Frankreich« nicht der grundsätzlichen Rezeption der französischen Architektur in den Aufzeichnungen. Die Berichte reisender Architekten in der Zeit um 1700 lassen Paris und Versailles vielmehr in einem ganzen anderen, weitaus differenzierten Bild erscheinen. Die Untersuchungsschwerpunkte nach den Inhalten und den Quellen der Architekten verweisen darauf, wie ihr Bild von der Architektur generiert wurde und zeigen, wie unterschiedlich ihre Architekturrezeptionen ausfallen. Die Reisebeschreibungen sind neben Lob auch voller Kritik und beschriebenen Enttäuschungen. Ihr Interesse an den zu besichtigenden Bauwerken ist teilweise sehr selektiv und vieles wurde schlichtweg ignoriert. Die Größe

1455 Vgl. Scheckenbach, Marie; Krause, Katharina: Haus und Straßenraum. Konstruktion und Repräsentation von Sicherheit in der Stadt, in: *Mitteilungen der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Neue Folge Stadt und Hof* 6, 2017, S. 57–68, hier S. 64.

1456 Vgl. Ziegler 2021, Corfey.

1457 Vgl. Luckhardt 1978, S. 58–62.

und Opulenz der Gebäude wird häufig beschworen, anderes aber auch kommentarlos in die Reiseberichte aufgenommen oder grundlegend als regelwidrig erkannt oder sogar umfassend korrigiert.

Die schriftlichen Paris- und Versaillesrezeptionen europäischer Reisender am Ende des 17. Jahrhunderts können einen Beitrag zur Diskussion zum Stellenwert Frankreichs als Modell für Europa beitragen, in dem deutlich wird, dass eine gewisse Faszination für die französische Architektur existent war, jedoch bei gleichzeitiger Zurückweisung jeglicher blinden Bewunderung. Das Vorbild Frankreich wurde eben nicht als absolut hingenommen und eins zu eins kopiert, sondern, vor allem durch reisende Architekten, vielmehr kritisch prüfend aufgenommen und rezipiert. Entscheidend ist zudem, die Abhängigkeit nach den von den Architekten verwendeten Quellen zu beachten sowie die Kontexte ihrer Entstehung, die für jedes erwähnte Objekt unterschiedlich sein können. Paris war nur eine, wenn auch äußerst bedeutsame Reisestation der Baumeister und konkurrierte mit anderen europäischen Städten wie etwa Rom, Venedig, Wien und Amsterdam. Das dort gesehene Kunstschaffen diente, wie das anderer Städte, als Materialsammlung und mögliche Referenzmodelle für anstehende Bauaufgaben, was dann in einer Art Kultursynthese miteinander vermischt oder frei kombiniert werden konnte. Paris war dabei kein Alleinstellungsmerkmal oder absolutes Vorbild. Die Aufzeichnungen lassen nicht erkennen, dass die französische Architektur als überragendes Ideal und Vorbild anerkannt wurde – daher ist bereits in der Rezeption der Architektenaufzeichnungen eine Neubewertung des »Modells Frankreich« notwendig. Die Frage nach einem durchgehend angenommenen »Modell Frankreich«, »Modell Paris« oder »Modell Versailles« ist mit nein zu beantworten, und stattdessen, wie von Krems gefordert, als differenziertes Bild wahrzunehmen.¹⁴⁵⁸

1458 Dieses Ergebnis deckt sich mit dem Ergebnis eines deutsch-französischen Forschungsprojekts, das den ursprünglich aus der Biologie stammenden und vor einiger Zeit für die Kunstgeschichte fruchtbar gemachten Begriffs des »Tropismus«, der die annehmende oder ablehnende Reaktion auf einen Reiz beschreibt, für die Kunstgeschichte fruchtbar gemacht hat. Im Falle Frankreichs ist das der Begriff des »Gallotropismus«, demzufolge sich in Deutschland an dem Vorbild Frankreich orientiert wurde, allerdings bei ebensolcher teilweisen Zurückweisung, vgl. Maurer, Michael: Orientierungsschemata europäischer Kulturgeschichte (1660–1789) und Wechsel der Kulturmodelle: von Frankreich zu England, in: Adam, Wolfgang; Mix, York-Gothart; Mondot, Jean (Hg.): *Gallotropismus im Spannungsfeld von Attraktion und Abweisung / Gallotropisme entre attraction et rejet*, Heidelberg 2016, S. 265–281; »Gallotropismus und Zivilisationsmodelle im deutschsprachigen Raum (1660–1789)«, Forschungsprojekt, Universität Osnabrück, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, 2011–2013; zum Begriff »Gallotropismus« siehe: Adam, Wolfgang; Mondot, Jean: Der Gallotropismus. Nutzen und Tragweite des Begriffs, in: Adam, Wolfgang; Florack, Ruth; Mondot, Jean (Hg.): *Gallotropismus – Bestandteile eines Zivilisationsmodells und die Formen der Artikulation / Gallotropisme – Les composantes d'un modèle civilisationnel et les formes des manifestations*, Heidelberg 2016, S. 1–35.

3. Schlussbetrachtung und Ausblick

Zum Abschluss der Arbeit muss nochmals darauf hingewiesen werden, dass keine allgemein gültigen Aussagen zu Architekturbeschreibungen und -rezeptionen von reisenden Architekten aus Deutschland über französisches Kunstschaffen getroffen werden können. Das liegt daran, dass zum einen durch die geringe Anzahl von drei Beispielen zu wenige Aufzeichnungen überliefert sind, die eine solche verallgemeinernde Sicht erlauben würden. Zum anderen liegt das an den zu unterschiedlichen Ergebnissen selbst innerhalb der Reisebeschreibungen zu den Inhalten, dem Vorgehen, den Quellen sowie den jeweiligen Intentionen und Voraussetzungen der Verfasser, die im Rahmen dieser Arbeit aufgezeigt werden konnten. Es wäre falsch zu behaupten, dass die Ergebnisse, die für Pitzler, Corfey und Sturm gelten, auch für andere reisende Baumeister gelten müssen. Daher wird in dieser Schlussbetrachtung auf eine Zusammenfassung im eigentlichen Sinne verzichtet. Die Ergebnisse sind in den jeweiligen Untersuchungskapiteln festgehalten und soweit wie möglich zusammengefasst. Stattdessen bietet diese Schlussbetrachtung einen Blick auf die angewandte Methode, ihre Tauglichkeit für den Erkenntnisgewinn und einen Ausblick auf darüber hinausgehende Anwendungsmöglichkeiten.

Die vorliegende Arbeit basiert auf der Grundlage einer neuen, hier vorgestellten quantitativ-analytischen Methode zur Untersuchung von Architekturbeschreibungen in Reiseberichten zu Paris und Versailles. Nach dem einleitenden Kapitel II zu den bereisten Orten, weiteren Frankreichbeschreibungen und den zur Verfügung stehenden Medien als Kontexten sowie Kapitel III zu den gesamten Reisebeschreibungen und ihren Verfassern wurden die Reisebeschreibungen von Pitzler, Corfey und Sturm in den Kapiteln IV, V und VI hinsichtlich der drei Fragestellungen der Methode untersucht – die Fragen nach Inhalten und Gewichtungen, dem Vorgehen und den Quellen der Aufzeichnungen.

Erstaunlicherweise umfassen alle drei Reisebeschreibungen, trotz ihrer erheblichen Unterschiede, Inhalte zu den Abschnitten Paris, Versailles und dem Umland von Paris sowie zu den Bereichen der Architektur, der Ausstattungen und Kunstwerke und der Technik, teilweise auch des Gesellschaftlichen und der Reiseumstände bei Corfey und Sturm. Auch bei den darin enthaltenen Gebäudetypen und Gruppen fanden sich überraschend viele Übereinstimmungen, was, bei allen Unterschieden und verschiedenen Inhalten und Gewichtungen im einzelnen, nicht nur für eine gewisse Ähnlichkeit in der Erfassung spricht, sondern auch für die außerordentlich gute Anwendbarkeit und Adaption der Methode an die drei unterschiedlichen Reiseberichte.

Die Methode bietet einen neuen Ansatz in der Quellenkritik und vertieft Möglichkeiten der Erkenntnisgewinnung durch zählbare, nachweisbare und damit belastbare Daten in den vielfältigen Quantifizierungen und den daraus erfolgten Interpretationen.¹⁴⁵⁹

1459 Trotz der teilweisen Ungenauigkeiten der Methode durch die Einteilung in Viertelseiten (anstatt in Achtelseiten etwa), dem dadurch zwangsläufigen Vereinfachen unter Weglassung von zu kleinen Inhalten und den mitunter sehr summarischen Zuordnungen.

Die abschließenden Ergebnisse der Untersuchungen rechtfertigen die relativ aufwändige Generierung der Daten. Anstatt einer lediglich ungefähren quantitativen Einschätzung an Umfängen von Bauwerken, Objekten oder Seiten mit denkbaren Fehlinterpretationen, ermöglicht die Methode quantitative Behauptungen von »viel« oder »wenig«, »mehr« oder »weniger« mit genauen Zahlen und Verhältnissen zu hinterlegen. Dass Corfey zahlreiche Inschriften kopiert und viel zu Militaria schreibt, wird bereits beim Überfliegen der Manuskriptseiten deutlich. Die Kenntnis, dass ein Viertel aller Seiten Inschriften umfassen und dass der Umfang an Militaria den Umfang zum Schloss von Versailles übersteigt, ergibt dagegen erst die genaue Quantifizierung der Seitenzahlen. Und Pitzler steht eben nicht inmitten des Escalier des ambassadeurs, sondern betrachtet es durch die Gitterstäbe von außen, wie seine Fehler vermuten lassen. Damit erlaubt die Methode ein tieferes, weil exakteres Verständnis als das reine Zitieren einzelner Textstellen oder das summarische Behandeln der Texte, wobei die genauen Verhältnisse nicht zum Tragen kommen. Ähnliches gilt für die Untersuchung der verwendeten Quellen – erst die Kenntnis der Herkunft der Informationen ermöglicht ein erweitertes Verständnis für die Aussagekraft des Wortlauts oder der Abbildung, abhängig von der Identifizierung von Primär- und Sekundärquellen. Die Benennung der Herkunft der Quellen aller textlichen oder bildlichen Inhalte wird in dieser Arbeit in primäre und sekundäre Rezeption unterschieden: Bei einer Beschreibung vor Ort vor dem Objekt wird der Begriff der primären Rezeption vorgeschlagen, bei einer Beschreibung nach einer Sekundärquelle, wie einer Bild- oder Textvorlage, oder auch einer gehörten Vorlage, der Begriff der sekundären Rezeption, das heißt nach einem Überträgermedium wie einem Stich, einer Schlossbeschreibung oder einem Cicerone. Die hier vorgebrachten Fragestellungen stellen eine erste Stufe der Untersuchung von Architekturbeschreibungen dar, die eine systematische Detailanalyse durch das Kategorisieren und Aufschlüsseln der Inhalte der Reisebeschreibungen umfassen und damit einen genaueren Blick in die einzelnen Reiseberichte erlauben.

Die zweite Stufe umfasst die Möglichkeit des Vergleichbarmachens der drei unterschiedlichen Aufzeichnungen mittels der gleichen angewandten Kategorien, die sowohl den Blick in jeden der Reiseberichte als auch auf die drei Reiseberichte zusammengekommen lenkt. Durch die Raster in den Listen sind sie untereinander vergleichbar, auch wenn das nicht das eigentliche Ziel der Arbeit ist – stattdessen werden sie in der zweiten Stufe auf übergeordnete Fragen hinsichtlich weiterer Forschungsdiskurse befragt: zu paris- und versaillespezifischen Forschungsfragen sowie zu Fragen nach dem »Modell Frankreich«, die sich der Methode anschließen und ein erweitertes Verständnis der Reiseaufzeichnungen und gleichzeitig Beiträge zu den verschiedenen Forschungsdiskursen liefern können. Die in dieser Arbeit untersuchten Reisebeschreibungen beinhalten mit ihren Architekturbeschreibungen die individuellen und subjektiven Aufzeichnungen der drei reisenden (angehenden) Architekten. Ihre Architekturbeschreibungen von Pariser und Versailler Bauwerken umfassen eine entscheidende erste Form der Architek-

turrezeption von den in primärer oder sekundärer Rezeption beschriebenen Gebäuden und Anlagen, aber auch von Ausstattungen, Kunstwerken und Technik. Wie einleitend erwähnt geschieht nicht erst in der Planung und Umsetzung von Kunstschaffen in den Heimatländern der Architekten die Rezeption von Architektur, sondern bereits in den besuchten Ländern und Städten bei der Übertragung des Gesehenen in Text und Bild auf Papier. Damit sind die Reiseberichte von Architekten, neben anderen Vorlagen wie Stichsammlungen und gedruckten Stadt- und Schlossführern, bedeutende Überträger von Architekturbeschreibungen und Architekturezeptionen in die Heimatländer der Baumeister und stellen entscheidende Medien des Wissenstransfers von Frankreich nach Deutschland dar. Diese Bedeutung möchte die Arbeit mit ihren Untersuchungsergebnissen unterstreichen. Ebenso soll diese Analyse einen Beitrag zu dem Interesse an den vielfältigen Formen des europäischen Kultur- und Wissenstransfers leisten, indem sie hervorhebt, wie das Wissen zu Architektur, Kunst und Technik mittels Reisebeschreibungen nach Deutschland übertragen werden konnte.

Aus den drei in dieser Arbeit immer wieder kehrenden Begriffen Reise(n), Architekt/Architektur und Beschreibung lassen sich die drei zusammengesetzten Begriffe der Architektur- bzw. Architektenreise, der Reisebeschreibung und der Architekturbeschreibung bilden, die für die Fragestellungen dieser Arbeit in engem Zusammenhang stehen: Architekten auf Reisen formulierten Reisebeschreibungen, die ihren Interessen gemäß Architekturbeschreibungen und damit auch Architekturezeptionen beinhalten, was sich folgendermaßen darstellen lässt:

$$\begin{array}{l} \text{Architektenreise} \quad -/+ \quad \text{Reisebeschreibung} \\ \quad \blacktriangleright \text{Architekturbeschreibung} \\ \quad = \text{Architekturezeption} \end{array}$$

Die dritte Stufe soll eine nochmalige Erweiterung der Betrachtungsebene darstellen. Die hier angewandte Methode stellt die Überführung eines Fließtexts in ein Tabellenschema mit belastbaren und vergleichbaren Daten dar, die untereinander in Bezug gesetzt werden können. Die drei für jede der Reisebeschreibungen ermittelten Excel-Tabellen in heiDATA bilden die Grundlage der Methode. Die darin festgehaltenen Zuschreibungen und Zahlen, wie die Inhalte, Objekt- und Seitenzahlen, Text- und Skizzenarten, Quellen, Text-Bild-Verhältnisse und die Abschnitte, Bereiche und Gebäudetypen bzw. Gruppen stellen Quantifizierungen und Informationen in Form von Daten dar und können als »Datenerhebung« angesehen werden – also die Gewinnung von Daten aus Texten und Abbildungen. Die dieser Arbeit bei heiDATA hinterlegten Tabellen bilden eine umfassende Datengrundlage zu den drei Reisebeschreibungen. Denkbar wäre eine Erweiterung auf die Inhalte weiterer Quellen, wie sie beispielsweise im Projekt »Architrave« veröffentlicht wurden, sowie eine Überführung weiter gefasste digitale Formate. Eine solche Datenbank würde mit ihren detaillierten Informationen zu den einzelnen Quellen der Forschung ein

neuartiges Hilfsmittel zur Verfügung stellen, um Daten bzw. Informationen leicht zugänglich zu machen sowie Auswertungen jenseits der hier verfolgten Fragestellungen zu ermöglichen. Durch die gleich angewandten Kategorisierungen wäre eine Abfrage der eingespeisten Daten erleichtert und eine einfachere Vergleichbarkeit der Reiseberichte untereinander ermöglicht. Aufgrund der Komplexität und des Umfangs dieses Unterfangens war das im Rahmen dieser Arbeit gleichwohl nicht möglich. In einem zukünftigen Schritt wäre eine solche Datenbank für die drei Reiseaufzeichnungen wünschenswert – oder sogar in der Ergänzung zu anderen Quellen.

Die in dieser Arbeit vorgestellte Methode wurde anhand von drei Beispielen durchgeführt. Trotz der Unterschiedlichkeit der Reiseberichte hat sich gezeigt, dass durch die mögliche Erweiterung der Bereiche und Gebäudetypen oder Gruppen auf verschiedene Inhalte reagiert werden kann. Auch die Beschränkung auf die Abschnitte Paris, Versailles und das Umland von Paris ist für diese Arbeit thematisch begründet – durch die Flexibilität der Methode kann der Umfang auf beliebige Abschnitte erweitert werden. Damit könnte in einem weiteren Schritt die Untersuchung auch auf die gesamten Reisebeschreibungen, soweit vorhanden, von Pitzler, Corfey und Sturm ausgeweitet werden. Darüber hinaus ließe sich diese Methode auch auf andere Verfasser von Reiseberichten, wie etwa von Christian Friedrich Gottlieb von dem Knesebeck, Nicodemus Tessin d. J., Karl Friedrich Schinkel oder Alexander von Humboldt, anwenden. Denkbar wäre ebenso, unter weiterer Anpassung der Kategorien, eine Anwendung an Quellen unterschiedlichster Art, quasi unabhängig von Thema und Inhalt, Zeit, Verfasser:in oder Ort.

Wie die Arbeit zeigt, sind die Detailanalyse und der genauere Blick in Quellen durch intensive quantitative und qualitative Untersuchungen lohnenswert und eröffnen ein vertieftes Verständnis für die bearbeiteten Quellen – bei aller gebotenen Vorsicht von Selbstzeugnissen. Gleichzeitig versteht sich die Untersuchung als Grundlagenforschung und möchte in der Bereitstellung der Reiseberichte, ihrer Quellen und der Ergebnisse diese zugänglich machen und eine offene Forschungsgrundlage für andere Forscher:innen bieten. Der abschließende Appell dieser Arbeit wendet sich an das genauere Analysieren und Hinterfragen bei der Quellenbearbeitung, wozu die hier vorgestellte Methode einen Anstoß geben möchte.